

Krzysztof Pijarski – historyk sztuki i artysta posługujący się medium fotografii, tłumacz, doktorant w Instytucie Sztuki UW. Tworzy prace podejmujące problem losu obrazów i przedmiotów w (po)nowoczesnym świecie. Zrealizował wystawę *Krzysztof Pijarski / Jerzy Lewczyński – Gra w archiwum*.

KRZYSZTOF PIJARSKI

ARCHEOLOGIA FOTOGRAFII: CZY MOŻNA ZARCHIWIZOWAĆ GEST?¹

Nieład świata, oto temat sztuki. Nie można twierdzić, że bez nieładu sztuka by nie istniała, ale nie można też utrzymywać, że mogłaby bez niego istnieć: nie znamy świata, który nie byłby chaosem. Choć uniwersytety szepczą nam o greckiej harmonii, świat Aj-schylosa wypełniały konflikty i strach, tak samo jak świat Szekspira i świat Homera, Dantego i Cervantesa, Voltaire'a i Goethego. Jakkolwiek pokojowo brzmiałoby to sprawozdanie, to traktuje ono o wojnach, a jeśli sztuka zawiera pokój ze światem, to zawiera go ze światem wojującym.

Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*

„Czytać to, czego nigdy nie napisa-no”. To czytanie jest najstarsze: czytanie poprzedzające wszelki język, czytanie z wnętrzości, gwiazd czy tańców.

Walter Benjamin,
O zdolności mimetycznej

¹ Artykuł jest częścią większego projektu, nad którym pracuję dzięki grantowi Shpilman Institute for Photography, 2011.



Il. 1. Jerzy Lewczyński i jego pracownia. Fot. Krzysztof Pijarski

Na fotografii widzimy bohatera naszych rozważań, fotografa Jerzego Lewczyńskiego, w pracowni urządzonej w jego mieszkaniu na drugim piętrze gliwickiego bloku. Ciasne pomieszczenie po sufit wypełnia jego skarb, poukrywany w niemal wysypujących się na środek pokoju teczkach, pudłach, pudełkach, kartonach i kopertach, które Lewczyński poukładał na półkach, powpychał do szaf, szafek i szuflad. Ten właśnie niesforny skarb będzie nas tu zajmował: on i jego równie niepokorny twórca. Z jednej strony wynika to z wymogów chwili, ponieważ wiek urodzonego w 1924 roku artysty wymusza pytanie o losy jego spuścizny („Ja zbieram takie dokumenty czasu – zdjęcia, obrazy, wycinki z gazet – powiada. – I cały czas myślę, co się z tym stanie, jak umrę”²). Z drugiej strony wydaje się, że przykład „archiwum” Jerzego Lewczyńskiego pozwala spojrzeć na kwestię archiwum, przechowywania, pamięci i dziedzictwa nieco z ukosa i dzięki temu być może ujrzeć inne oblicze tego zagadnienia, obowiązującego dziś narzędzia a zarazem przedmiotu zainteresowania badaczy³.

2 *Uboga sztuka. Z Jerzym Lewczyńskim rozmawia Magdalena Rybak*, maszynopis; rozmowę przeprowadzono 15 grudnia 2007, archiwum Jerzego Lewczyńskiego.

3 Zainteresowanie „archiwum” było w ostatnich latach tak duże, że należałoby je potraktować symptomatycznie, jako przejaw szerszych zmian. Z tego powodu, jak rozumiem, ukazuje się obecny numer „Kultury Współczesnej”. Niepokój wobec tej „mody” na archiwum wyraził John Tagg podczas konferencji „Archiwum jako projekt” [por. sprawozdanie z tej konferencji na końcu numeru – przyp. red.], która odbyła się w Warszawie w maju tego roku (tekst jego wystąpienia, *Maszyna archiwizacyjna lub aparat fotograficzny i szafa kartotekowa* zostanie opublikowany niebawem nakładem Fundacji Archeologia Fotografii).

Przy pierwszym spojrzeniu trudno nie pomyśleć o tym zbiorze jako o archiwum artysty w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, a więc zbiorze wszystkiego, co zostaje „po” twórcy: materiałów zgromadzonych i wyprodukowanych w trakcie jego życia, które jednak nie weszły do *oeuvre* – notatek, szkiców, projektów, wszelakiej dokumentacji działalności, wreszcie książek. Osoby, które spodziewają się odnaleźć podobne znaleziska w pracowni Lewczyńskiego, nie będą rozczarowane – w końcu mamy do czynienia z nie byle kim: w ostatnich dziesięcioleciach artysta urosł do rangi jednej z ważniejszych postaci polskiej fotografii drugiej połowy XX wieku. Nie tylko brał udział w większości najważniejszych prezentacji nowoczesnej fotografii w powojennej Polsce⁴, lecz także przyczynił się do rozwoju jej historiografii: z jednej strony jako odkrywca postaci zapomnianych, takich jak chociażby Wilhelm von Blandowski⁵ czy Feliks Łukowski⁶, z drugiej – jako twórca *Antologii fotografii polskiej*, która w swoim czasie zapełniła istotną lukę w publikacjach przeglądowych na ten temat – a raczej zupełny ich brak⁷. W zbiorach Lewczyńskiego znajdziemy więc szkice i odbitki robocze jego najbardziej znanych fotografii, reprodukcje do *Antologii* oraz znalezione przez niego na gliwickim strychu albumów Blandowskiego, a także prac kolegów-artystów, takich jak Zdzisław Beksiński czy Bronisław Schlabs. Nie to jednak stanowi o wartości tych zbiorów, lecz rzecz o wiele trudniejsza do nazwania. Jeśli bowiem kolekcja Lewczyńskiego w ogóle jest archiwum, to będzie to archiwum (potencjalnych) gestów, znaczeń i powiązań, organicznie zespolone z ciałem (ciałem artysty i ciałem archiwum), a jednocześnie, jako pewna potencjalność, całkowicie autonomiczne.

Archeologia fotografii

Wśród wielu aspektów fotografii, jeden wydaje mi się najważniejszy i ciągle niedoceniany. Jest nim zdolność przekazywania pamięci o przeszłości⁸.

Jest coś, co sprawia, że zbiory Lewczyńskiego różnią się od większości im podobnych. Ich obecny kształt i treść są bowiem owocem życiowego projektu fotografa – „Archeologia fotografii” – który definiuje on następująco:

-
- 4 Wystarczy przywołać takie wystawy, jak ta w Galerii „Krzywe Koło”, Warszawa 1958; *Fotografia subiektywna*, Kraków 1968; *Fotografowie poszukujący*, Warszawa 1971; czy *Stany graniczne fotografii*, Katowice 1971. Lewczyński brał także udział w ważnych prezentacjach fotografii polskiej za granicą: *Beksiński – Lewczyński – Schlabs*, Kolonia 1959; *Polska fotografia twórcza*, Kolonia, Photokina 1972; *Fotografia polska*, 1979 (NYC, Paryż, Moskwa, Berlin, Zagrzeb).
 - 5 Zob. J. Lewczyński, „Wilhelm von Blandowski Herbu Wieniawa”. *Zarys działalności fotograficznej*, „Rocznik Muzeum w Gliwicach” 1994, t. X, s. 161–185.
 - 6 Lewczyński przyczynił się do wydania katalogu *Świat chałup, stodół i opłotków. Wiesz w obiektywie Feliksa Łukowskiego z Siemnic, pow. Tomaszów Lubelski: fotografie z lat 40. i 50. XX wieku*, red. J. Kuśnierz, H. Szkutnik, Muzeum Zamojskie, Zamość 2005.
 - 7 J. Lewczyński, *Antologia fotografii polskiej 1839–1989*, Wyd. „Lucrum”, Bielsko-Biała 1999.
 - 8 J. Lewczyński, *Między Bogiem a prawdą*, [w:] tegoż, *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Wyd. Kropka, Wrzesnia 2005, s. 11.

„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 możliwość poszerzenia oddziaływania warstw kulturowo-twórczych na dzisiejsze⁹.

Nazwa pochodzi dopiero z lat siedemdziesiątych¹⁰, ale początku projektu – choć Lewczyński twierdzi, że swoje zbiory tworzy „od zawsze”¹¹ – należałoby szukać w końcu lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy Lewczyński wraz z Beksińskim i Schlabsem tworzą słynny *Pokaz zamknięty*. Wystawa została nazwana przez Alfreda Ligockiego „Antyfotografią”, ponieważ stanowiła wyraźne wystąpienie przeciwko dominującej, estetyzującej tendencji fotografii „twórczej”. Zarówno Beksiński, jak i Lewczyński zaprezentowali na niej zestawy fotografii częściowo nieautorskich, będących po prostu reprodukcjami fragmentów potocznej, codziennej rzeczywistości. „Chciałem stać się świadkiem dowodowym tamtego czasu – pisze Lewczyński po latach. – Zdumienie moje budziły wtedy fotografie pełne łagodnego nastroju malarskiego, lub estetycznych rozwiązań, określane «pięknem dla piękna». Traktowałem je jako sprzeniewierzenie się doświadczeniom wojny i czasów zakłamania”¹². To zaangażowanie w kwestie historyczne, w pewną „naiwną” pedagogikę świadectwa (z tej „naiwności” przyjdzie mi się jeszcze wytłumaczyć) wydaje się niezwykle istotnym aspektem praktyki gliwickiego artysty. „Ciągłe odkrywam w sobie zadatki na «zbawiciela» narodu, pierwiastki pracy społecznej, zainteresowania historią i to się krzyżuje”, pisze w liście do Bronisława Schlabsa¹³. W tych właśnie zbawczych zadatkach należy szukać źródeł szczególnej retoryki tekstów Lewczyńskiego, pełnej metafizycznych uniesień, zawołań i apostrof: „Działania nazwane «Archeologią fotografii» pozwoliły mi poszerzyć daleko oddziaływanie obrazu fotograficznego i stworzyć instrument badania przeszłości. Tak więc stałem się wędrowcem po nieskończonych ugorach zapomnienia i niebytu rozświetlanych światłem zniszczonych fotografii”¹⁴. Światło, zakłęte w negatywach i przeniesione na odbitki, w metaforyce Lewczyńskiego staje się nośnikiem pamięci. Przeżywa ona w przedmiotach – zwłaszcza zaś fotografiach, zapisie światła przecież – i za ich pośrednictwem nawołuje, domagając się odczytania, ożywienia: „To wołanie przeszłości towarzyszy nieodłącznie fotografii. Te «minione» obrazy pobudzają na nowo naszą dzisiejszą świadomość bytu, nakazując pytanie «skąd jesteśmy» i «kim byliśmy» kiedy?”¹⁵.

9 Jerzy Lewczyński, *Archeologia fotografii*, [w:] *Archeologia fotografii...*, s. 7.

10 Po raz pierwszy została użyta w druku przez Alfreda Ligockiego w katalogu wystawy *Cimitera* z 1981 roku.

11 Rozmowa z artystą, październik 2010.

12 J. Lewczyński, *Między Bogiem...*, s. 9.

13 Cyt. za K. Jurecki, *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”*. Znaczenie dorobku twórczego Jerzego Lewczyńskiego, [w:] *Archeologia fotografii...*, s. 16.

14 J. Lewczyński, *Między Bogiem...*, s. 10.

15 Tamże, s. 12.

Pod wieloma względami postawa Jerzego Lewczyńskiego przypomina poglądy głoszone przez uczestników angielskiego ruchu fotografii topograficznej (*photographic survey movement*, 1885–1918), opisywanego przez Elizabeth Edwards¹⁶. Ta dość powszechna, a zarazem luźno zorganizowana inicjatywa polegała na włączeniu fotografów amatorów z różnych grup społecznych (hobbystów, członków lokalnych klubów fotograficznych oraz sekcji fotograficznych stowarzyszeń antykwarycznych, archeologicznych czy historycznych) w projekt „stworzenia wizualnego zapisu obiektów o «wartości historycznej» dla przyszłych pokoleń”¹⁷. Fotografowano antyki, budowle, zwyczaje ludowe, a także aktualne wydarzenia. Przedmiotem zainteresowania była nawet geologia i historia naturalna. Jak twierdzi Edwards, dla ruchu topograficznego, który powołał do życia wiele lokalnych archiwów, fotografie były formą „popularnego historyzmu” i miały zachować oraz przekazać obraz przeszłości, który wywrze dobroczynny wpływ na społeczeństwo, stymulując „moralne wartości, takie jak powinność, naród, tożsamość”, oraz wszelkie towarzyszące im praktyki upamiętniania¹⁸. Te praktyki dokumentacji fotograficznej wyrastały z głębokiej wiary – podobną żywi Lewczyński – że dzięki fotografii przeszłość może uobecniać się w teraźniejszości. W obliczu szybko zmieniającego się świata, uczestnicy ruchu topograficznego obawiali się, że następne pokolenia utracą wszelką łączność z rzeczywistością, której są spadkobiercami.

Lewczyński jest fotografem amatorem. Od 1956 roku legitymacja członkowska Związku Polskich Artystów Fotografików instytucjonalnie potwierdza jego status artysty, jednak aż do 1981 roku Lewczyński – absolwent Wydziału Inżynierjino-Budowlanego Politechniki Śląskiej w Gliwicach – pracował w gliwickich Biurach Przemysłu Chemicznego i zajmował się fotografią jako entuzjasta. Zaproponowana tu analogia wyczerpuje się dość szybko, bowiem kilka aspektów podejmowanych przez fotografa działań radykalnie odróżnia go od entuzjastów ruchu topograficznego. Nie tylko dokumentuje on współczesność, nie tylko wytwarza fotografie, lecz przede wszystkim je zbiera, w postaci wycinków prasowych, kserokopii, prze-fotografowań czy wreszcie negatywów lub pozytywów znalezionych i podarowanych. Chce ocalić coś, co już zostało utracone – losy anonimowych ludzi, zapomniane historie drzemiące w fotografiach, zapiskach, pamiętnikach, ba, nawet w charakterze pisma. Najwyraźniej odróżniają go właśnie kryteria wyboru, a raczej ich brak. Podczas gdy ruch topograficzny usiłował zachować dla potomności rzeczy najbardziej wartościowe (z punktu widzenia kultury, sztuki, obyczajów), Lewczyńskiego interesują „wszystkie znalezione przypadkowo listy, instrukcje, co

16 E. Edwards, *Photography and the Material Performance of the Past*, „History and Theory” 2009 t. 48, nr 4, s. 130–150 (Cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, w przekładzie autora – K.P.).

17 Tamże, s. 131.

18 Autorka przestrzega przed zbyt automatycznym wiązaniem tych pojęć z konserwatywną czy wręcz reakcyjną nostalgią, kładąc nacisk na ich symptomatyczny status, który może nam pomóc zrozumieć konkretne sposoby nawiązywania łączności z przeszłością.

zrobić, żeby być zbawionym, zeszyty szkolne...”¹⁹, a więc „rzeczy banalne i do wyrzucenia”²⁰ – potencjalnie wszystko²¹. Brak kryteriów wiąże się zaś z kwestią podstawową dla archiwum fotograficznego – jego kategoryzacją, a więc porządkiem. Czy w ogóle można zarchiwizować zbiór przypadkowy, bez klucza? Czy jest możliwe archiwum codzienności?

„Archiwum” Lewczyńskiego od większości innych archiwów odróżnia jego szczególna struktura (lub znów jej brak). Nie jest ono ufundowane na statycznej akumulacji obrazów; duża jego część jest w stałym użyciu i w związku z tym podlega ciągłym przemianom. W przeciwieństwie do tradycyjnie rozumianego archiwum, struktura tego zbioru jest dynamiczna, a jego istota – performatywna. Poniżej postaram się bliżej przyjrzeć tym czterem problemom – materii, porządku i struktury tego archiwum oraz związanego z nim gestu – i przedstawić ich konsekwencje dla rozumienia archiwów.

(An)Archiwizacja

*Podobno natura sama reguluje zachowanie gatunku. Miliony owoców padają na ziemię, aby zaledwie kilka sztuk mogło odtworzyć rodzaj. W jakim to się dzieje tempie? Zapewne z narastającej fali utrwalonych obrazów jedynie kilka zostanie odczytanych i zrozumianych przez fotografów przyszłości. Może ta hojność techniki ma nas ocalić od postępującej atrofii, zapomnienia i zagłady?*²²

Zapytany o to, czy fotografia to znak czasu, Lewczyński odpowiada, że nie jest „filozofem, tylko fotografem amatorem. Czas jest rzeczą płynną. Ale najlepiej opowiadają o nim obrazy codziennego życia”. Skupienie na potoczności, codzienności, zwyczajności jest wyróżnikiem archiwalnej pasji Lewczyńskiego, jego ciągle ponawianej próby ustanowienia łączności z „przeszłością fotograficzną”. Jest to wyraz wrażliwości bliskiej Walterowi Benjaminowi, autorowi *Pasaży* – niedokończonego dzieła, które przetrwało w postaci „literackiego montażu”: urywków refleksji z niezliczonymi fragmentami najrozmaitszych źródeł, a które miało stanowić wielką historyczną panoramę kultury XIX wieku. Istotą jego pisarstwa jest umiejętność skoncentrowania się na tym, co pozornie nieznaczące, ulotne i przygodne, na marginesach i „odpadach historii”:

Nie mam nic do powiedzenia; tylko do pokazania. Niczego, co wartościowe, nie kradnę; nie przywłaszczam sobie także żadnego wyrafinowanego sformułowania. Tylko łachmany

19 Tamże.

20 Rozmowa z artystą, październik 2010.

21 W pewnym sensie w postaci Lewczyńskiego – piszącego: „być może wszystkie współczesne działania audiowizualne stanowią wstępną fazę przyszłego zatrzymania życia w czasie i formie!” (*Archeologia fotografii...*, s. 7) – można widzieć anachronicznego przedstawiciela kultury współczesnej, obsesyjnie skupionej na zapisywaniu własnych śladów.

22 J. Lewczyński, *Między Bogiem...*, s. 12.

*i odpadki, ale nie po to, by je zinwentaryzować, lecz by oddać im sprawiedliwość w jedyny możliwy sposób – wykorzystując je*²³.

Właśnie ta ostensywność, ale też produktywność (w przeciwieństwie do reproduktywności) gestu będzie bardzo istotna w kontekście praktyki Lewczyńskiego, podobnie jak nacisk kładziony na użycie, które jest przecież w istocie sprzeczne z zasadą nastawionego na trwałość i niezmienność archiwum.

Projekt Benjamin ma strukturę archiwum – notatki podzielone są na teczki opatrzone kolejnymi literami alfabetu, a czasem wskazującymi na treść tytułami: „Nuda, wieczny powrót”, „Prostytucja, gra”, „Konstrukcje żelazne”, „Rodzaje oświecenia”, wreszcie „Ruch społeczny”, „Marks”, „Komuna”. Choć ta kategoryzacja wydaje się na początku dość arbitralna, z czasem staje się czytelna, zaczyna się krystalizować jako seria konstelacji. W jakiejś mierze także sens archiwum Lewczyńskiego rozbłyśkuje w konstelacjach, choć ten swojego archiwum nie uporządkował. Owszem, nazwał część teczek, częściowo podzielił materiał (tu wycinki z gazet, tam fotografie, tu jakiś zespół znalezionych negatywów, tu zdjęcia z młodości, tam korespondencja), ale te materiały ciągle wykorzystuje, permanentnie zaburza ich (nie)porządek: wyciąga z teczek, przekłada, zestawia, w zależności od potrzeb. Archiwum jest w gruncie rzeczy medium każdego spotkania z artystą – na każdego gościa czeka stos fotografii, dokumentów, wycinków, które stają się przedmiotem i pretekstem rozmowy, snutych podczas spotkania historii. Jak więc te dokumenty poukładać, uporządkować, nie zadając gwałtu ich (potencjalnej) dynamice, ich przepływowi? Jak skatalogować takie „ruchome” archiwum? Czy będzie możliwe zachowanie tego ruchu, a więc „życia” archiwum, po śmierci artysty?

Przemianę pewnego arbitralnego zbioru w archiwum w sensie instytucjonalnym wiąże się z dwoma procesami. Jeden Jacques Derrida nazwał archiwizacją, drugi przez holenderskiego archiwologa Erica Ketelaara został określony jako archiwalizacja. Archiwizacja to inaczej akt czy proces powierzenia dokumentów archiwum: „Zatem, ponieważ archiwum nie jest po prostu pamiętaniem, żywą pamięcią, anamnezą, lecz powierzeniem, zapisaniem śladu w jakimś zewnętrznym miejscu – nie ma archiwum bez lokalizacji, a więc bez miejsca na zewnątrz”²⁴. Derrida wskazuje, że archiwum zastępuje pamięć, stanowi jego czystą (martwą?) zewnętrżność: „archiwum konstituuje się w miejscu całkowitego i strukturalnego załamania pamięci”²⁵. Jak więc pomyśleć jako archiwum zbiory Lewczyńskiego, skoro są one dla niego medium pamięci, swoistą maszyną mnemotechniczną? Potraktowanie ich jako czegoś czysto zewnętrznego odrze je z dużej części ich (potencjalnego) znaczenia – pozostawi je niemymi.

23 W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 505–506.

24 J. Derrida, *Archive Fever in South Africa*, [w:] *Refiguring the Archive*, red. C. Hamilton i in., Springer, Cape Town 2002, s. 40.

25 J. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, „Diacritics” 1995 t. 25, nr 2, s. 14.

Ta wątpliwość wiąże się z kwestią archiwalizacji, czyli etapem poprzedzającym moment pochycenia dokumentów przez aparat archiwum. Według Ketelaara to proces konstituowania archiwaliów, seria „świadomych bądź nieświadomych wyborów (zdeteminowanych przez czynniki społeczne i kulturowe), decydujących o tym, co zostanie uznane za warte zarchiwizowania”²⁶. W przypadku zbiorów Lewczyńskiego właśnie ten etap wydaje się najważniejszy, ponieważ z punktu widzenia profesjonalnego archiwisty duża ich część będzie zupełnie bezwartościowa. Wynika to z postawy artysty wobec obrazów:

*Kolekcjonerzy poszukują starych papierów, na bromie. Upierają się, żeby to było nobliwe, żeby miało odpowiedni poziom kwasowości, lata, podpisy. Cała ta ortodoksyjność jest dla mnie niepoważna. Ma być obraz, który mówi. A czy to jest w gazecie, na papierze, czy na kartonie, nie ma znaczenia. Fotografia to sztuka proletariacka, sztuka na papierze. A papier się zmiele, wyrzuci*²⁷.

Cóż więc zrobić z tymi wszystkimi (ksero)kopiami, wtórnymi, przezfotografowaniami, kopiami kopii? Czy wystarczy znaleźć tę „pierwotną”, a resztę wyrzucić? Czy przypadkiem nie jest tak, że najwartościowszymi obrazami kolekcji są właśnie te obecne tylko w postaci kserokopii? Co poczynić ze zbiorem, z którego wyparowała wszelka oryginalność? Weźmy konkretny przykład: była już mowa o tym, że „archiwum” Lewczyńskiego może być interesujące dla historyków fotografii, chociażby ze względu na materiały do *Antologii fotografii polskiej* czy dokumenty dotyczące odkryć, takich jak Wilhelm von Blandowski. Jaki ma jednak sens zachowanie skrupulatnie przezfotografowanych albumów von Blandowskiego, skoro oryginały spoczywają w muzeum w Gliwicach? Czy wystarczającym kryterium ich zachowania będzie fakt, że artysta wykorzystał kilka fotografii z tych albumów do swoich prac? Niemniej ów nadmiar obrazów nie ma wiele wspólnego z postmodernistyczną wirtualnością czy symulakralnością, Lewczyńskiego bowiem zawsze interesuje materialność zbieranych przez niego obiektów, nawet jeśli je później powiela:

*Zawsze podziwiałem to, co nazywałem ciałem fotografii, a co demonstrowało się podkreśleniem specyfiki tworzywa. Jak więc dbać o przesadną czystość czy estetykę tworzywa, gdy dotykając starych fotografii, czuję i widzę ślad tej, często sponiewieranej przeszłości lub ślady dotyku dłoni i oczu?*²⁸

Gdy spojrzymy w ten sposób na fotografie, one same stają się archiwum śladów, zapisem pamięci. Tutaj jednak znów dotykamy miejsca, w którym „archiwum” Jerzego Lewczyńskiego w sposób radykalny kwestionuje dyskurs archiwalny. Od końca lat siedemdziesiątych wiele uwagi poświęcono dyskursowi archiwum

26 E. Ketelaar, *Tacit Narratives: The Meanings of Archives*, „Archival Science” 2001 t. 1, nr 2, s. 133.

27 *Uboga sztuka...*

28 J. Lewczyński, *Między Bogiem...*, s. 10.



Il. 2. W pracowni Jerzego Lewczyńskiego. Fot. Krzysztof Pijarski

fotograficznego, rozumianemu jako dyskurs władzy (legitymizacja państwa, władza nad historią)²⁹ – w tym władzy imperialnej/kolonialnej³⁰ – nadzoru (fotografowanie kryminalistów, identyfikacja komunardów/powstańców/rewolucjonistów) i kontroli społecznej (ewidencja ludności)³¹, lecz także władzy samego pola dyskursu naukowego³². Archiwum fotograficzne definiowano jako złożony aparat, który towarzyszył fotografii od samych jej narodzin i miał okiełznać gwałtowne namnażanie się fotografii. Jego alegorią jest szafa kartotekowa, nie tylko w postaci szafy Bertillona, zawierającej zdjęcia potencjalnie wszystkich przestępców Paryża (a więc, *implicite*, obietnicę ich zdemaskowania i ujęcia), lecz także szafa wypełniona fotografiami, pocztówkami bądź stereoparami z różnych zakątków świata, jaką można było znaleźć w większości średnio zamożnych domów miesz-

29 T. Cook, J. M. Schwartz, *Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance*, „Archival Science” 2002 t. 2, nr 3–4 (wrzesień), s. 171–185; tychże, *Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory*, „Archival Science” 2002 t. 2, nr 1–2 (marzec), s. 1–19; V. Harris, *Redefining Archives in South Africa: Public Archives and Society in Transition, 1990–1996*, „Archivaria” 1996 t. 42, s. 6–27; E. Ketelaar, *Archival Temples, Archival Prisons: Modes of Power and Protection*, „Archival Science” 2002 t. 2, nr 3, s. 221–238.

30 A.L. Stoler, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton University Press, Princeton 2010; T. Richards, *Archive and Utopia*, „Representations” 1992 nr 37, s. 104–135.

31 A. Sekula, *Społeczne użycia fotografii*, przeł. K. Pijarski, Zachęta – Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

32 J. Tagg, *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.

czańskich, obiecująca ujrzeć całość świata bez wychodzenia z domu (a więc, *implicite*, jego zrozumienie, zawładnięcie nim w spojrzeniu)³³. Obietnicą archiwum jako aparatu pochwycenia jest całkowita transparentność: obrazu, tego, co widzialne, wreszcie świata. Na tej obietnicy budowali swoje archiwum członkowie ruchu topograficznego, chcący zakłąć w obraz swój świat, dla przyszłych pokoleń, w całej jego czytelności. W przeciwieństwie do nich, Lewczyński nie wierzy w komunikatywność obrazów z przeszłości. Są one dla niego raczej hieroglifami domagającymi się odcyfrowania, a czasem, gdy to okazuje się niemożliwe, po prostu uznania ich niemego świadectwa. Jak sam twierdzi, „trzeba pokłonić się przed tym, co jest niezrozumiałe”³⁴. „Niemożność poznania Nieznanego – czytamy w tekście *Archeologia fotografii* – zmusza nas do bliższego lub dalszego przybliżania prawdy. Ta pulsacja stanowi istotę wielu badań archeologicznych, a rytm przypomina oddech lub uderzenie serca”³⁵. Do owej mediacji między bliskością i dala, między szczegółem a ogólniejszym planem, czy wreszcie między historią a śladem, przyjdzie nam jeszcze powrócić. Tymczasem właśnie w takich performatywnych kategoriach – pulsacji, rytmu – powinniśmy myśleć o strukturze archiwum Jerzego Lewczyńskiego.

Archiwum, atlas, gest

*Jest taki termin muzeum wyobraźni. Ja to, co robię nazwałem archeologią*³⁶.

W swoim obszernym studium atlasu, rozumianego zarówno jako przedmiot, jak i praktyka jego układania, Georges Didi-Huberman podsuwa kilka tropów, które wydają się niezwykle pomocne w próbie pomyślenia struktury „archiwum” Jerzego Lewczyńskiego³⁷. Według Didi-Hubermana atlasu nie „czyta się” tak, jak się czyta powieść czy książkę historyczną lub filozoficzny esej, od pierwszej do ostatniej strony – atlas się przegląda³⁸. Przeglądanie także podlega pewnym regułom gry. Po pierwsze, zazwyczaj zaczynamy je od arbitralnie wybranego miejsca, odwrotnie niż gdybyśmy czytali tekst historyczny lub próbowali prześledzić argument. Równie arbitralny jak początek przeglądania jest jego koniec, który zazwyczaj wyznacza nagle pojawienie się nowego kontynentu, przekroczenie granic dziedzin nauki lub inny rodzaj doświadczenia nieciągłości. Poza tym atlas niejako nigdy nie ma

33 R. Krauss, *Photography's Discursive Spaces*, [w:] tejże, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge–London 1986; J. Tagg, *Maszyna archiwizacyjna lub aparat fotograficzny i szafa kartotekowa*, zob. przyp. 3.

34 *Uboga sztuka...*

35 J. Lewczyński, *Archeologia fotografii...*, s. 7.

36 *Uboga sztuka...*

37 G. Didi-Huberman, *Atlas. How to Carry the World on One's Back?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt 2010. Co ciekawe, autor poświęcił całą sekcję swojej wystawy, do której książka jest katalogiem, postaci „dziecka – gałganiarza – archeologa”. Kategoria nieomal stworzona dla Lewczyńskiego.

38 Tamże, s. 14.

definitywnej formy, zawsze realizuje się w układach. W pewnym sensie nie ma też stron, gdyż jego jednostkę wyznaczają „tablice” lub „plansze”, na których odnajdujemy obrazy.

Tyle na temat struktury atlasu jako obiektu. Jak zatem wygląda struktura jego oglądania? Przeglądanie atlasu zawiera w sobie dwa gesty: otwieramy go, by dowiedzieć się czegoś konkretnego, a potem dajemy się ponieść przyjemności błędzącego odkrywania, zatapiając się w labiryncie obrazów, plansz i tablic. Dlatego o atlasie można powiedzieć, że jest wizualną formą wiedzy (to banal), ale też – nauką patrzenia. Z tego powodu Georges Didi-Huberman nazywa atlas kopalnią. Co ciekawe, podobnie o archiwum fotograficznym wypowiadał się Allan Sekula³⁹. Nietrudno się domyślić, że argument podąża właśnie w kierunku pewnej analogii między atlasem, jak go definiuje Didi-Huberman, a archiwum (Jerzego Lewczyńskiego). Niezwykle istotne jest w tej analogii przede wszystkim połączenie dwóch paradygmatów: estetycznego i epistemologicznego. Czytanie atlasu to rodzaj zabawy, tak jakby czytało dziecko. Przeplatają się w niej dwie strategie czytania. Pierwszy sposób, to sposób ścisły (lectio), w poszukiwaniu przekazów, sensów tekstu. W sposób wyobraźniowy (delectatio) czytamy natomiast, gdy poszukujemy montażu, a więc zestawień niezbornych elementów, rzeczy nieporównywalnych:

[Atlas] jest związany z teorią wiedzy poświęconą ryzyku zmysłowości oraz teorią estetyki poświęconą ryzyku różnicy. Swoją bujnością dekonstruuje ideały wyjątkowości, specyficzności, czystości, logicznej pełni. Stanowi narzędzie nie logicznego wyczerpania wszystkich danych możliwości, lecz niewyczerpanego otwierania możliwości nowych. Jego zasadą, motorem, nie jest nic innego jak wyobraźnia⁴⁰.

Jeśli archiwum Jerzego Lewczyńskiego rzeczywiście jest swego rodzaju atlasem *in potentia*, to w tym fragmencie odnajdziemy sugestię, jak rozumieć wiele z już opisanych jego cech: powtarzalność elementów, brak poszanowania dla wyjątkowości, fragmentaryczność, wyjście poza logikę. Wszystkiemu zaś patronuje wyobraźnia, nazwana przez Baudelaire’a „królową zdolności”. Poeta twierdzi, że „żadna zdolność nie może się obyć bez wyobraźni, podczas gdy ona może zastąpić niektóre. Często odgaduje śmiało i po prostu to, czego tamte szukają i znajdują dopiero po wielu kolejnych próbach stosowania metod niewłaściwych dla natury danych zjawisk”⁴¹. Ów moment przeskoku, dotarcia „śmiało i po prostu” do konkluzji nieprawdopodobnych, stanowi istotę czytania na zasadzie montażu:

Atlas daje się prowadzić wyłącznie zmiennym i prowizorycznym zasadom, takim które pozwalają na niewyczerpane wylanianie się nowych związków – o wiele liczniejszych niż

39 Zob. K. Pijarski, *Archiwum jako kopalnia. Krytyczna historia fotografii Allana Sekuli*, [w:] *Interpretować fotografię*, red. M. Wróblewska, Z. Jurkowlaniec, Stowarzyszenie Historyków Sztuki – Instytut Historii Sztuki UW, Warszawa 2009, s. 53–69.

40 G. Didi-Huberman, *Atlas...*, s. 15.

41 Ch. Baudelaire, *Salon 1859*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 250.

*samych rzeczy – między rzeczami i słowami, których dotychczas nic nie było w stanie połączyć*⁴².

Być może właśnie stąd bierze się pomnożenie obrazów u Lewczyńskiego, jego brak rewerencji wobec oryginału, nacisk na to, że „ma być obraz, który mówi. A czy to jest w gazecie, na papierze, czy na kartonie, nie ma znaczenia”. Dlatego też fotografia jest dla niego sztuką proletariacką, „sztuką na papierze” – ponieważ jest w istocie demokratyczna. Przynajmniej w założeniu, w samej technologii, nie ma wyjątkowości, a więc ekskluzywności, czyli wykluczenia. Podobne archiwum mógłby mieć każdy. Nie każdy za to byłby w stanie zrobić z nim to, co robi Lewczyński. Istotne w jego zbiorze są bowiem nie same dokumenty lecz ich wzajemne związki, oraz związki z jego osobą, które artysta ustanawia, ciągle od nowa.

Należałoby chyba skonfrontować się z zasadniczą wątpliwością, która musi pojawić się w próbie pomyślenia archiwum Jerzego Lewczyńskiego jako atlasu: podczas gdy atlas spełnia się w zestawieniach, w montażach, w konstelacjach, jakby powiedział Benjamin, archiwum – zwłaszcza zaś archiwum nieuporządkowane – to zwyczajnie stos papierów, nic ponad dadaistyczny kapelusz. Aby Warburg, Hannah Höch, Bertolt Brecht, Gerhard Richter – wszyscy oni stworzyli atlasy w pełnym tego słowa znaczeniu: plansze bądź strony zeszytu czy dziennika wypełnione montażami obrazów i tekstów, otwarte na rozmaite odczytania. Istota analogii między atlasem a archiwum Jerzego Lewczyńskiego leży w tym, co nazwałbym jego potencjalnością lub performatywnością – ono aktualizuje się jako atlas w każdym kolejnym spotkaniu z artystą nad stosem dokumentów i zdjęć. (Jego trwalsze przejawy, niczym osobliwe kryształki tej wrażliwości, możemy rozpoznać w niektórych pracach artysty, będących zestawieniami zdjęć lub zdjęć z tekstem). To jego opowieści, rytm wyciągania i chowania kolejnych obiektów, przeskakiwania między wątkami opowieści, wyznaczają strukturę tego chwilowego, tymczasowego atlasu. Jego medium jest nieodmiennie stół, przy którym odbywa się spotkanie. Georges Didi-Huberman poświęcił temu meblowi w tym kontekście niezwykle ciekawą myśl:

*Sam stół jest tylko rekwizytem pracy, którą trzeba ciągle podejmować, zmieniać, a nawet, zaczynać od nowa. Stanowi tylko powierzchnię spotkań i przejściowych układów: tam na przemian umieszczamy i pozbywamy się wszystkiego, co owa „płaszczyzna pracy” [...] przyjmuje bez hierarchii. [...] liczy się tu definicja stołu jako podpory znaczenia, źródła piękna bądź też nowej wiedzy – wiedzy analitycznej, zdobytej poprzez cięcia, przekadrowania czy „dysekcje”*⁴³.

W tym sensie stół jest nie tylko miejscem narodzin, ale wręcz warunkiem możliwości zaistnienia atlasu. Oczywiście, nie chcę przez to powiedzieć, że „atlas” Jerzego

42 G. Didi-Huberman, *Atlas...*, s. 16; oczywiście jako kontekst pojawia się tutaj „ikonologia interwału” Warburga, choć nie tu miejsce, by tę kwestię rozwinąć.

43 Tamże, s. 19.

Lewczyńskiego jest bardziej – lub w sposób pierwotniejszy czy prawdziwszy – atlasem niż wszystkie inne. Chcę jednak powiedzieć, że ów performatywny wymiar wydaje się zawsze już wpisany w samą koncepcję atlasu, że każdy atlas posiada stronę bardziej lub mniej performatywną. Warto także zastanowić się poważniej nad analogią archiwum i atlasu oraz stołu archiwalnego i stołu montażowego – choć na to naciskałem, nie wierzę, by archiwum Lewczyńskiego było aż tak wyjątkowe. (Stanowi ono dla mnie przede wszystkim obiekt teoretyczny). Być może warto w tych kategoriach pomyśleć o archiwum w ogóle?

Georges Didi-Huberman pisze, że *Atlas Mnemosyne* Aby'ego Warburga był obiektem opartym na zakładzie: że obrazy, jeśli zostaną zgromadzone w konkretny sposób, dadzą nam sposobność – a może lepiej, niewyczerpany zasób możliwości – ponownego odczytania świata. Choć Didi-Huberman sugeruje, że w każdym wielkim zakładzie tkwi szczypta szaleństwa, to czyż nie jest tak, że właśnie wyobraźnia nierzadko jawi nam się jako szalona? A jednocześnie właśnie ona umożliwia czytanie świata, rozumiane jako „powiązanie jego rzeczy zgodnie z ich «intymnymi i tajemnymi związkami», ich «korespondencjami» oraz «analogiami»”⁴⁴; jej siłą jest „wynajdywanie związków, «analogii» między nieporównywalnymi porządkami rzeczywistości: gwiazdami, bogami, zwierzętami, ludźmi”⁴⁵. Właśnie to, w sposób intuicyjny – można by wręcz powiedzieć „naiwny” – czyni Jerzy Lewczyński.

Naiwność, nieład, humor

*Zasadniczą rzeczą jest to, co dotyka mojej świadomości przeżywania tego, co się dzieje; to co dotyka moich przekonań, nie wynika z tego, czego się uczyłem, lecz z pewnego przeczucia lub intuicji*⁴⁶.

Czas poczynić pewne zastrzeżenia. Postać Jerzego Lewczyńskiego pojawiała się tu w towarzystwie niewątpliwie wielkich nazwisk – Waltera Benjamina, Aby'ego Warburga czy wreszcie Bertolta Brechta. Nie przywołałem ich po to, by Lewczyńskiego legitymizować jako artystę, ani też po to, by go do nich przyrównywać. Pojawiły się zdecydowanie po to, by wskazać istniejące między nimi powinowactwo wrażliwości, swoistego wyczulenia na to, co pozornie nieznaczące, na owe „łachmany i odpadki”. Lewczyński nie jest, jak oni, wielkim intelektualistą. Jak sam twierdzi, jest „fotografem amatorem”. Daje się prowadzić przede wszystkim intuicji i „przezuciu”. Można powiedzieć, że jest artystą naiwnym. „Naiwność” nie znamionuje tu jednak głupoty czy niedojrzałości:

Naiwność nie ma więc nic wspólnego z idiotycznym upraszczaniem wszystkiego. Jest raczej osobliwie ufną otwartością na zmysłową złożoność – relacji, rozgałęzień, sprzeczności, kontraktów – otaczającego świata. To przyjemność, jaką daje pragnienie zabawy. [...] Bo uczone, myśliciel, czy artysta są zdolni do zabawy na przekór wszystkiemu –

44 Tamże, s. 17.

45 Tamże, s. 30.

46 Rozmowa z artystą, październik 2010.

pracując, tworząc, potrafią odnaleźć gest uczenia się, [...] za sprawą pomysłu czy odkrycia twórczo, skutecznie pożytkują naiwność⁴⁷.

Tę zdolność do zabawy, do odważnego łączenia rzeczy i porządków niezbornych, która wyznacza myślenie o naiwności Brechta, znajdziemy w archiwum, twórczości i praktyce Jerzego Lewczyńskiego. Można ją uznać za swego rodzaju realizację wezwania Brechta do „myśli prostej”, która według Benjamina nie jest niczym innym jak wezwaniem teorii do praktyki⁴⁸. Jedną z cech charakterystycznych tak rozumianego, naiwnego gestu artystycznego jest uwypuklenie nieciągłości, przejawiające się w ciągłej pulsacji bliskości i dali, przeskokach od szczególnego do ogólnego, od indywidualnego do typowego, od trywialnego do przepełnionego powagą. Chyba w tym sensie Lewczyński zadawał sobie pytanie:

czy istnieje możliwość mozaikowego odbioru fotografii, aby odczytać zarówno fragment, jak i całość? To właśnie fotografia kształci prawdopodobnie tę umiejętność. Wielka sztuka literatury zna wiele tego rodzaju odniesień (Marcel Proust, Witold Gombrowicz). Czy fotografia może tu być partnerem?⁴⁹

Artysta całą swoją twórczością, w której konsekwentnie „roz-kłada rzeczy i wypróbowuje właściwą im predyspozycję do nieładu”⁵⁰ oraz bezustannie ów nieład negocjuje, wydaje się odpowiadać twierdząco na to pytanie. My ze swojej strony powinniśmy zastanowić się nad tym, czy istnieje możliwość zachowania performatywności zbiorów Lewczyńskiego, ich własnej „predyspozycji do nieładu”, gdy nadejdzie czas ich archiwizacji? Jeśli będziemy chcieli zachować ich materialną formę w niezmienionym stanie (dla przyszłych pokoleń), niewątpliwie zadamy im śmierć – jak można nazwać inaczej wyłączenie z wolnego użytku i oderwanie od interakcji z żywą, ucieleśnioną pamięcią? Jak powiada Derrida,

jeśli nie istnieje archiwum bez powierzenia go zewnętrznej lokalizacji, gwarantującej możliwość zapamiętywania, powtarzania, reprodukowania lub ponownego utrwalania, powinniśmy także pamiętać, że samo powtórzenie, logika powtórzenia, w rzeczy samej przymus powtarzania, pozostają według Freuda nierozzerwalnie związane z popędem śmierci. Archiwum zawsze, a priori, działa przeciwko sobie⁵¹.

Alternatywą mógłby być gest profanacji tego archiwum, w agambenowskim rozumieniu oddania do wolnego użytku⁵². Zatem ktoś inny musiałby podjąć trud jego ciągłego roz-kładania na nowo, a także uzupełniania o nowe elementy. Wówczas jednak, zachowując jego performatywny charakter, będziemy musieli wziąć

47 G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Korporacja ha!art, Kraków 2011, s. 235.

48 Tamże, s. 261.

49 J. Lewczyński, *Między Bogiem...*, s. 9.

50 G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów...*, s. 104.

51 J. Derrida, *Archive Fever...*, s. 14.

52 Zob. G. Agamben, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.

pod uwagę możliwość jego z u ż y c i a, a więc innego rodzaju śmierci. Oczywiście w tym momencie trudno odpowiedzieć na wszystkie wynikające z niniejszych rozważań pytania. Właśnie dlatego archiwum Jerzego Lewczyńskiego zostało nazwane obiektem teoretycznym. Jego charakter i struktura podważają „naturalność” obowiązującego dyskursu archiwalnego, systemów selekcji czy produkcji archiwaliów, lecz także demaskują mit możliwości (i sensowności) archiwizacji wszystkiego. Każą spojrzeć na archiwum nie jako na bezpieczne, zewnętrzne miejsce przechowywania pamięci, lecz jako na dynamicznie zmieniający się organizm, trudny do oddzielenia od gestów ludzi go tworzących bądź opiekujących się nim.

ARCHEOLOGY OF PHOTOGRAPHY – CAN A GESTURE BE ARCHIVED?

The article is an attempt at rethinking the relationship between the archive and the body. Such a relation is understood here after Jacques Derrida as a specific extension of the body and memory. By means of introducing the elements of dynamism, life, thus also entropy and death, such an attitude complicates and deconstructs the dominant understanding of the archive as a safe, unchanging, purely external site for the preservation of memory. The case study here is the archive of Jerzy Lewczyński, one of the most important artists and tirelessly engaged in Polish postwar photographic culture. According to the author the structure of Lewczyński's archive is purely performative, i.e. its meaning and value are most of all the effect of its usage. Therefore there emerges a question of the possible strategies of preserving its specific character after in the face of the absence of the artist. After all, the role of the archive is the preservation of material traces and not of gestures themselves. This dilemma tells a lot about the archive as such – is it not the case that all the archives are in the end performative?