

Fotograficzny przymuszacz. Autorstwo w fotografii Jerzego Lewczyńskiego

Relatywizm, relatywizm

Jerzy Lewczyński znany jest jako autor zdjęć niemal dokumentalnych, tropiciel znaczeń, historii zapisanych w zwykłych widokach: ulicach miast, starych przedmiotach, nieczytelnych afiszach, a także jako twórca „zestawów” – kolaży z fotografii własnych i cudzych oraz dokumentów pisanych (notatek, listów *et cetera*). Nie tylko wykonywał zdjęcia, ale też zbierał je, eksponował, komentował – ta aktywność skupiała się wokół projektu *Archeologia fotografii*, krystalizującego się od końca lat 70., z którym dziś nazwisko gliwickiego fotografa kojarzy się najmocniej:

„Archeologią fotografii» nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tak zwanej przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwość poszerzenia oddziaływania warstw kulturowo-twórczych na czasy dzisiejsze”¹.

Lewczyński wielokrotnie na przestrzeni ponad sześćdziesięciu lat działalności artystycznej wypowiadał się na temat specyfiki medium fotografii oraz celów swojej pracy. O ile jednak w jego twórczości istnieją pewne stałe tendencje, o tyle wśród teoretycznych czy programowych deklaracji trudno byłoby znaleźć taką, która nie zostałaby podważona w innej wypowiedzi. Dostępne źródła to przede wszystkim wywiady, wykłady lub artykuły w katalogach, będące komentarzem do konkretnych wystaw. Rozproszenie tych tekstów nie sprzyja budowaniu spójnej teorii. Można jednak przypuszczać, że autor *Głów wawelskich* nigdy do jej stworzenia nie dążył, a narastającą kontradylkoryczność swojej koncepcji uważał za korzystną: „Relatywizm, relatywizm, nic nie będzie tak, jak myślicie» – mawiał często”². W rozproszonych wypowiedziach nie zmieniał się tylko jedno: Lewczyński uważał fotografię za ważny dokument przeszłości i jako taki wymagający pietyzmu i szacunku – dotyczy to zarówno fotografii dawnej, jak i tworzonej współcześnie. To nie budzi wątpliwości, jednak dalej interpretator napotyka liczne aporie. Do najważniejszych należy problem, co właściwie utrwała zdjęcie – doświadczenie jednostkowe czy intersubiektywny fenomen? Odpowiedź na to pytanie jest kwestią zasadniczą, pozwala bowiem zdefiniować cel, obiekt i podmiot fotografii – nie znajdziemy jej jednak

¹ J. Lewczyński, *Archeologia fotografii* [w:] idem, *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Wrzesień 2005, s. 7. Pierwsze zdanie cytowanego tekstu jest mottem Fundacji „Archeologia Fotografii” działającej w Warszawie od 2008. Jej celem jest gromadzenie i archiwizacja zdjęć, propagowanie wiedzy na temat zbiorów, sposobów ich zabezpieczania, ich opis i udostępnianie – a więc to wszystko, co jej inspirował uważał za zasadnicze elementy pracy artystycznej. Zob. <http://www.archeologiafotografii.pl/>, dostęp z 10.03.2015.

² O. Ptak, *Jerzozwierz. Portrety i autoportrety Jerzego Lewczyńskiego*, Gliwice 2012, s. 39.

w wypowiedziach autora *Pamiętek*. Lewczyński wielokrotnie wskazywał, że specyfika fotografii jako medium zawiera się w tym, że dzięki odbitce czy negatywowi można nawiązać materialny związek z przeszłością. Podkreślał również ogromną rolę kontekstu powstania zdjęcia, ponieważ jego zdaniem fotografia zapewnia kontakt z osobą, która jest na niej przedstawiona lub ją wykonała. Idąc za tymi przekonaniem, kładł ogromny nacisk na odkrycie historii danego obrazu, dotarcie do jego bohaterów, zabezpieczenie oryginałów. Niekiedy jednak, przychyłając się raczej do tego, iż fotografii zawdzięczamy przede wszystkim „ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością”, a więc że zapisuje ona raczej to, co intersubiektywne, odrzucał pogląd o istnieniu szczególnej relacji między materialnością zdjęcia a określonym czasem, przestrzenią czy osobą. Posługiwał się więc reprodukcjami i lekcewał kwestię pierwotnego autorstwa zdjęcia, uznając za najistotniejszy twórczy gest wyeksponowanie fotografii, nadanie jej sensu poprzez reinterpretację.

Paradoksy i aporie w deklaracjach Lewczyńskiego wynikają z jednoczesnego dążenia do przeciwstawnych celów: zachowania przeszłości jednostkowej i wspólnej; rekonstrukcji cudzych historii i formułowania własnych wypowiedzi. Wiąże się to z uznaniem nieprzemijającej wartości pojedynczego obrazu i zarazem konieczności zapisu rzeczywistości ciągle zmiennej, płynnej, rozmnożonej w tysiącu spojrzeń. Żadnego z tych celów nie wolno poświęcić, wynikają bowiem z szacunku dla indywidualnego losu, a jednocześnie z konieczności jego rozumienia i uwspólnienia. Każdy z tych projektów inaczej określa cel i specyfikę fotografii, a co za tym idzie, również miejsce autora w tym projekcie. W twórczości Lewczyńskiego możemy dopatrzeć się kilku figur autorstwa, które się dopełniają, a jednocześnie są wobec siebie sprzeczne – wynika to właśnie z migotliwości i aporetyczności celów autora *Zestawów*. Najważniejsze wydają się trzy postawy: skrypta-ry czy kustosa, autora konceptualnego oraz archiwizatora.

Fotograf różnie określał swoją relację wobec dzieł. Niekiedy zaprzeczał, że w ogóle jest artystą, nieczęsto mówił o sobie jako o autorze, podmiocie sprawującym władzę nad obiektem czynności twórczych. Częściej posługiwał się konstrukcjami omownymi: „to, co zrobiłem” (*et cetera*), wskazując na kontekst sytuacyjny i na swój związek ze zdjęciem raczej jako świadka lub uczestnika sytuacji niż twórcy. Trudno rozstrzygnąć, czy niechęć do określania swojej pozycji wynikała z niemożności znalezienia formuły, w którą fotograf pragnąłby się wpisać, czy był to rodzaj gry z krytyką i odbiorcą, Lewczyński bowiem chętnie takie gry podejmował. Przykładem mogą być tworzone przez całe życie autoportrety – odrealnione, autoironiczne. Przedstawiają go z absurdalnymi rekwizytami (ślędziem, kością, kozą) lub w dziwacznych przebraniach⁵. Podważanie powagi własnego stanowiska mogło stanowić konieczny kontrapunkt wobec ogromnego znaczenia, jakie Lewczyński przypisywał pracy fotografa, mógł to być również gest prowokacyjny – rozstrzygnięcie tej wątpliwości wydaje się niemożliwe.

⁵ Ciekawą prezentacją ludycznej strony dorobku artysty była organizowana przez Fundację „Archeologia Fotografii” wystawa Jerzego Lewczyńskiego i Krzysztofa Pijarskiego *Gra w archiwum*. Autor zoo, używając prac starszego kolegi, tworzył polemiczny kontekst dla jego twórczości.

Podobny problem wiąże się z manifestem *Trzecia rzeczywistość*, który Lewczyński napisał w październiku 2011. Wzywał w nim w kwiecistych słowach do porzucenia w sztuce „banafu galanterii na rzecz ludzkiej obecności w każdej postaci”⁴. Kopię tego jednostronowego postąpania fotograf wręczał każdemu z licznych gości, prosząc o propagowanie manifestu i wypełnianie jego zaleceń. W prowadzonych wówczas rozmowach podawał wiele odległych od siebie wersji definicji „trzeciej rzeczywistości”; zatem nawet tekstu, który można by uznać za artystyczne credo, nie da się traktować z pełną ufnością. Przywołująca to wydarzenie Olga Ptak nie potrafiła ocenić, czy jest to poważne przesłanie, czy też cała zaaranżowana przez Lewczyńskiego sytuacja jest jednym z „gagów”, takich jak satyryczne portrety i autoportrety autora. Manifest może więc być żartem, kolejnym zabiegiem podważającym autorytet artysty lub próbą ukierunkowania interpretacji własnych dzieł, a więc usytuowania się na pozycji mocnego autora. Niczego nie możemy być pewni; „nic nie będzie tak, jak myślicie”.

Trzecia rzeczywistość kończy się słowami:

„Tajemnica czasu leży w starej szufladzie, półce czy zeszytcie. Szukajcie a znajdziecie!

Zwyczajność!”⁵.

Poszukajmy.

1. Skryptor, kustosz

*Nie ma (...) niepotrzebnych, nieudanych fotografii!*⁶

W wypowiedziach artysty powtarza się stwierdzenie, że najważniejszym zadaniem sztuki jest zachowywanie tego, co minęło; wszystkie przetrwałe fotografie „budują pomost – continuum pomiędzy przeszłością a przyszłością ludzkiej egzystencji!”⁷. Zdjęcia, zwłaszcza stare, ukazujące rzeczywistość już nieistniejącą, pozwalają nam nawiązać realny, materialny kontakt z tym, co dawne.

„Wydaje mi się, że fotografie przekazują znacznie więcej sygnałów przeszłości niż tylko sam widok ówczesnej rzeczywistości. (...) może fotografia każdego czasu zawiera w sobie drobiny metamaterii, które ożywają za tchnieniem przypomnienia i wzruszenia”⁸.

– stwierdzał artysta. Sugeruje to wiarę w istnienie jakiejś praszubstancji („zamrożone światło”), dzięki której stare fotografie nie tyle reprezentują, ile uobecniają to, co minęło, pozwalają współistnieć przeszłości z terażniejszością.

Przekonanie o wadze każdej fotografii skrywającej autentyczną, zamkniętą w odbicie rzeczywistość zainspirowało jeden z najbardziej znanych projektów artysty, *fotografie znalezione*. Lewczyński wystawiał zdjęcia znalezione na ulicy, zabłąkane w domach znajomych, odkryte na strychach opuszczonych domów, wykorzystywał też znalezione

⁴ J. Lewczyński, *Trzecia rzeczywistość* [w:] O. Ptak, op. cit., s. 131.

⁵ Ibidem.

⁶ J. Lewczyński, *Między Bogiem a prawdą* [w:] idem, *Archeologia fotografii...*, s. 9.

⁷ Ibidem.

⁸ J. Lewczyński, *Fotografie*, Wrocław 2001, s. 4.

negatywy: pierwszą pracą tego rodzaju był *Tryptyk znaleziony na strychu* (1971). Wykonywał z nich odbitki i wystawiał je – pod własnym nazwiskiem, ale sygnalizując, że nie on wykonał fotografię, starał się również dowiedzieć czegoś o pierwotnym autorze lub osobie ukazanej na fotografii. W towarzyszących wystawom wypowiedziach fotograf opisywał okoliczności znalezienia zdjęcia bądź kliszy, by wpisać je w kontekst historyczny. Jeszcze w 2012 roku, kiedy wystawę jego prac w Muzeum Narodowym w Krakowie reklamowały flagi z reprodukcją *Portretu NN* (inny tytuł: *Portret znaleziony na ulicy*), Lewczyński nie tracił nadziei, że dzięki wystawie sfotografowana kobieta się odnajdzie, że uda się nawiązać kontakt z nią lub jej rodziną, poznać jej historię⁹, choć zdjęcie po raz pierwszy wystawione zostało w 1970 roku. Artysta zwracał uwagę, że zdjęcia, w szczególności portretowe, mają charakter bardzo osobisty, prawdopodobnie były czyjąś cenną pamiątką, którą poprzez reprodukcję można zwrócić osobie, która ją utraciła. Lewczyński staje się kustoszem, pilnie zabezpieczającym dokumenty przeszłości. W wielu przypadkach powielane i pokazywane są obie strony zdjęcia (na przykład *Fotobiust*, 1992). Znaczące są nawet niedoskonałości odbitek, związane ze zniszczeniami negatywu – są świadectwem losu przedmiotu, być może paralelnego do losu bohatera. Materialny związek fotografii z przeszłością jest tu szczególnie istotny. Jak zauważa Marek Śnieciński:

„Działanie Jerzego Lewczyńskiego to specyficzna gra z czasem, gra z doznawaniem czasu. Fotografia, jak trafnie zauważa Susan Sontag, (...) przeistacza teraźniejszość w obraz, który natychmiast wydaje się należeć do przeszłości. Polski artysta szuka sposobu, by zmienić tę sytuację. U niego przeszłość ma być przywrócona teraźniejszości”¹⁰.

Rzeczywiście, głównym celem fotografa wydaje się walka o uobecnienie przeszłości. Niszczące działanie czasu najwyraźniej go fascynuje: często utrwała nieczytelne napisy (na przykład *Zagubione słowa* z 1971), pozbawione treści afisze i tabliczki, zniszczone, bezużyteczne przedmioty, wykonuje odbitki ze zniekształconych przez czas negatywów. Czas zatarł treść, ale

„sila zniszczenia – pokazuje JL – nie jest wyłącznie unicestwiająca. Zatarcie, zużycie, zniszczenie ujawniają pewien proces, oddalanie się, wskazują na dodatkową przestrzeń, której zwykłe zdjęcia są pozbawione. (...) Opowiadają o tym, co się stało z nośnikiem, choć sam komunikat przepadł”¹¹.

Podobnie w *fotografii znalezionej* – być może nie ma już nikogo osobiście związanego z danym zdjęciem, nikogo pamiętającego, ale i to zapomnienie warto jest utrwalać. *De facto* jednak cała twórczość fotografa kieruje się ku przeszłości; od przyszłości, a nawet teraźniejszości, coraz więcej go oddziela. Jean Francois Chervier zwraca uwagę, że w swoim ogromnym dorobku Lewczyński miał niewiele portretów: „(...) faworyzował odrozoną aktualność portretu znalezionego, który umożliwiał ewentualne odtworzenie świadomości ofiary, starannie natomiast unikał produkowania obrazów współczesnych”¹². Sam fotograf przyznaje: „W swojej fotografii staram się znaleźć takie znaki

⁹ Zob. O. Ptak, op. cit., s. 88.

¹⁰ M. Śnieciński, *Przestrzeń pamięci* [w:] J. Lewczyński, *Fotografie i rzeczy znalezione*, Wrocław 2007, s. 5.

¹¹ W. Nowicki [esej bez tytułu w:] J. Lewczyński, *Pamięć obrazu, tekst, wybór i układ zdjęć W. Nowicki*, Gliwice 2012, s. 24.

¹² J. Lewczyński, *Informément*, z esejem J. F. Chervier, Warszawa 2012, s. 113.

przeszłości, które powinny kiedyś świadczyć za epokę mojego czasu”¹³ – spoglądając wokół siebie, widzi jedynie eksponaty do zebrania i skatalogowania. Gest kustosza petyfikuje rzeczywistość: archiwum to miejsce przechowywania dokumentów ważnych, ale już nieaktualnych, należących nie tyle do jednostki, ile do społeczeństwa. Manfred Sommer zauważa, że jednym z ważnych przejawów zbierania jest magazynowanie wiedzy (w kulturze dokonywane głównie dzięki piśmie) – zbieracz, *gatherer*, ma obowiązek składać zdobyte przez siebie wiadomości do wspólnego spichlerza. Traci wówczas wyłączne prawo do dysponowania nimi, ale zyskuje pewność, że są zabezpieczone w zbiorowej pamięci¹⁴. Ten właśnie cel przyświeca Lewczyńskiemu: chce uratować fotografie przed zatarciem, umieścić je we wspólnej przestrzeni, w polu wiedzy. Jako autor usuwa się w cień, staje się skryptorem opowiadającym cudze historie czy kustoszem gromadzącym i chroniącym obiekty przeszłości. Nie jest osobą prywatną, działa jako przedstawiciel ponadjednostkowego archiwum. Jednocześnie jednak korzysta z autorytetu Autora i artysty, z instytucji muzeum i galerii. Gdyby nie zajmował pozycji uprzywilejowanej, nie mógłby przemawiać w imieniu tych, którym nie było dane opowiedzieć swoich historii. A więc wyrzekanie się autorstwa paradoksalnie powoduje wzmocnienie pozycji twórcy.

Foucault w artykule *Kim jest autor?* zwraca uwagę, iż pewne teksty mniej potrzebują autorstwa¹⁵, legitymizują się bowiem w inny sposób. Fotografia, w szczególności dokumentalna lub bliska dokumentu, wydaje się jednym z nich: w samo medium wpisany jest walor prawdy. Podobnym tropem idzie Susan Sontag, wskazując, że atrakcyjność fotografii „polega na tym, że w świecie pełnym fotograficznych relikwii mają status rzeczy znalezionych – to nieupozowane kawałki świata. Zatem czerpią jednocześnie z prestiżu sztuki i magii rzeczywistości”¹⁶. Z kolei Richard Rorty odpowiadając w tekście *Kariera pragmatysty* na zarzuty Umberto Eco dotyczące zrównywania prawdziwej interpretacji i nadinterpretacji (użycia tekstu), wskazywał jako ich źródło tradycję Arystotelesowską i dokonywany w jej ramach podział na namysł nad praktycznymi działaniami i odkrywaniem prawdy. Na ów podział nakłada się dokonane przez Kanta odróżnienie wartości przysługującej rzeczom od godności osób. Rorty stwierdza: „Teksty są w tym systemie osobami *honoris causa*. Tylko ich używać – traktować je jako środki, a nie jako samoistne cele – to postępować niemoralnie”¹⁷. Lewczyński podpisałby się pod tym stwierdzeniem: Nie ma niepotrzebnych, nieudanych fotografii, bo każda reprezentuje konkretną osobę, jej historię. Nad każdą trzeba się pochylić, zbadać, wyeksponować, uratować przed zatarciem. Poświęcony podwójnej, aporetycznej misji – przywracaniu cudzego głosu i odnajdywaniu w nim doświadczenia intersubiektywnego – autor niemal nie istnieje jako indywiduum. „JL za każdym razem na nowo odkrywa możliwość zapisu, przechowania

¹³ J. Lewczyński, *Fotografie...*, s. 4.

¹⁴ M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, tłum. J. Merecki, Warszawa 2003, zob. s. 369–372.

¹⁵ Zob. M. Foucault, *Kim jest autor?* [w:] idem, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybór i oprac. T. Komendant, tłum. B. Banasiak [et al.], posł. M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 201.

¹⁶ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 66.

¹⁷ R. Rorty, *Kariera pragmatysty* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 121.

nie tylko świata, ale i swoich przemyśleń na jego temat (...) Będzie więc notował, będzie skrybą, czasem twórcą, zajmie miejsce najskromniejsze ze skromnych”¹⁸.

2. Autor konceptualny

*Przecież to można wykorzystać jeszcze do wielu działań (...)*¹⁹

Nie wszyscy odbiorcy widzieli w twórczości Lewczyńskiego próbę oddania głosu zapomnianym. Nie uchronił się on przed zarzutem wykorzystywania cudzych prac pod pretekstem upamiętniania przeszłości. „Dzisiaj nazwałby się może kuratorem, skryłby się za tą funkcją pośrednią; jednak wystawił zdjęcia na własnych wystawach. Choć pisał co innego, gest podniesienia fotograficznego śmiecia jest gestem artysty konceptualnego”²⁰ – zauważa Nowicki. Lewczyński używał cudzych prac na różne sposoby: wobec fotografii dawnej, w szczególności o nieznanym autorstwie, przyjmował postawę skryptora lub kustosa, jednak w odniesieniu do zdjęć współczesnych był w praktyce twórczej bardziej swobodny. Zdecydowana jest również różnica w traktowaniu materialnego nośnika fotografii.

Gest „podniesienia”, wykorzystania cudzego zdjęcia jest jednym z najbardziej charakterystycznych działań autora *Negatywu znalezionego na ulicy*. Równie ważne będzie umieszczenie zdjęcia w nowym kontekście – wykonywanie „zestawów”, jak określał to Lewczyński. Technikę tę zastosował na głośnej wystawie *Pokaz zamknięty* z 1959 roku, której był, obok Zdzisława Beksińskiego i Bronisława Schlabsa, współorganizatorem. Gliwicki fotograf wystawił, między innymi, dwa zestawy po trzy zdjęcia oraz fotografie luźne, leżące na stole, a więc zachęcające do łącznej interpretacji. Część użytych zdjęć była już wystawiana, nowe były przede wszystkim konfiguracje. Prace Beksińskiego miały podobny charakter – były to fotograficzne kolaże, opatrzone jednosłownymi podpisami, Schlabs natomiast wystawił abstrakcyjne kompozycje będące rezultatem manualnych ingerencji na negatywach. Specyficzna była organizacja samego wydarzenia: na otwarcie wystawy (20 czerwca 1959) przybyło dwadzieścioro pięcioro zaproszonych gości (fotografów, krytyków, ale też na przykład psychiatrów), którzy na gorąco interpretowali dzieła. Trzej artyści również uczestniczyli w dyskusji, to wydarzenie międzyludzkie było integralną częścią ekspozycji. *Pokaz* wywołał niemałe poruszenie, reakcje krytyków dobrze obrazuje recenzja pióra Alfreda Ligockiego pod tytułem *Antyfotografia*²¹, który prace Beksińskiego i Lewczyńskiego „(...) uznał za bezpośredni atak na podstawy sztuki fotografii, na pojęcie artystycznej wartości pojedynczego obrazu, na kryteria indywidualnej ekspresji artysty i na samo pojęcie autorstwa”²². Przyczyną było przede wszystkim zastosowanie

¹⁸ W. Nowicki [w:] J. Lewczyński, *Pamięć obrazu...*, op. cit., s. 13–14.

¹⁹ J. Lewczyński [w:] O. Ptak, op. cit., s. 89.

²⁰ W. Nowicki [w:] J. Lewczyński, *Pamięć obrazu ...*, op. cit., s. 34.

²¹ A. Ligocki, *Antyfotografia*, „Fotografia” 1959, nr 9.

²² *Antyfotografia i ciąg dalszy. Beksiński, Lewczyński, Schlabs*, tekst w katalogu A. Sobota, Wrocław, 1993, s. 12.

zestawów, w których pojedyncze dzieło sztuki pozbawione jest autonomii, a towarzysząca mu intencja autorska zostaje podważona. Użyte przez Ligockiego określenie „antyfotografia” funkcjonuje jako drugi tytuł wystawy, w ten sposób określa się również sposób uprawiania sztuki fotograficznej przez Lewczyńskiego: „wyjmowanie z albumu” zdjęć o znanym znaczeniu, ich rekontekstualizację.

Ten *modus operandi* pozostanie dla niego charakterystyczny: przykłady prac operujących zestawieniami to między innymi: *Dzieciństwo* (1968), *Drzwi* (1970), *Nysa, nasze powiększenie* (1971), *Tryptyk znaleziony na strychu* (1971), *Negatyw* (1975), *Jedno życie* (1982), *Otwieram i zamykam oczy* (1986), *Fotobiust* (1992), *Życie* (1995). Kontekstem dla zdjęć są inne fotografie, powielone fragmenty tego samego zdjęcia, zdjęcia cudze, notatki na odwrocie, inne teksty. Kolejnym intertekstem jest komentarz autorski, a także projekty i cykle: *antyfotografia*, *Archeologia fotografii*, *fotografia znaleziona*, *Fotografia pamiątkowa* i tym podobne.

Krytycy oceniając ten aspekt twórczości Lewczyńskiego, wskazują rozmaite uwarunkowania owej rekontekstualizacji. Jedną z najczęściej komentowanych w tym kontekście prac jest *Nysa, nasze powiększenie* – kolaż wykorzystujący amatorskie zdjęcie Władysława Rękasowskiego, przedstawiające przyjazd repatriantów ze Wschodu na dworzec w Nysie w 1945 roku. Z ogólnego ujęcia Lewczyński wybrał kilkanaście postaci lub grup i te powiększone fragmenty nałożył na obraz. Powiększenie zdjęcia i powielenie jego fragmentów rozbiła fotografię na szereg narracji, dotyczących konkretnych osób. W ten sposób artysta, nie odbierając obrazowi przynależności do jego historycznego momentu (rok 1945), nadaje mu wymiar indywidualnego trwania – tak to odebrali krytycy. Wojciech Nowicki komentuje:

„Lewczyński tego zdjęcia nie puścił samopas; dodał komentarz w postaci powiększeń: z tego kłębowiska wybrał niektóre postaci, przywrócił im ciała, twarze, oddał im tożsamość. Więc żołnierz, człowiek włączący przez okno, kobieta na dachu wagonu i facet w czarnym płaszczu, i nie tylko oni, stali się na powrót sobą, mają własne rysy, teraz widoczne z bliska”²³.

Z taką interpretacją można polemizować: twarze są tak czy inaczej nierozpoznawalne, powiększenie niewiele tu zmieniło. Działanie fotografa można widzieć nawet jako prowadzące do podwójnego wykluczenia, bezduszną próbę reprezentacji dokonanej na zasadzie *pars pro toto*: przywrócenie godności tylko niektórym przedstawicielom grupy. Na pierwotnym zdjęciu ludzie są przynajmniej częścią całości „grupa repatriantów”, teraz zostali pozbawieni kontekstu, ich pozy i gesty są bezsensowne.

Urszula Czartoryska, odnosząc się do tej pracy, którą uważała za rewelację wystawy *Fotografia poszukująca* z 1971, zalicza twórczość jej autora do takich, które „(...) w autentyku, jego wycinku i zbliżeniu, w jego powieleniu, a przede wszystkim trafnym wyborze, widzą całą godność kreacji”²⁴. Wydaje się, że krytyczka utożsamia godności twórcy i osób przedstawionych na zdjęciu. Nowicki przyznaje, że choć dzięki Lewczyńskiemu amatorskie zdjęcie trafiło do galerii i zyskało status dzieła sztuki, „(...) hołd jest częściowy;

²³ J. Lewczyński, *Pamięć obrazu...*, op. cit., s. 31.

²⁴ U. Czartoryska, *Czego fotografia poszukuje?*, „Fotografia” 1971, nr 6, s. 139.

jego gest, artysty, jest tu najważniejszy. Nie autor negatywu, amator Rękasowski, ale Lewczyński, artysta, jest autorem tego dzieła²⁵. Zawłaszczenie cudzej fotografii i cudzej narracji jest przez krytyków traktowane w sposób zupełnie odmienny w odniesieniu do zdjęć o charakterze prywatnym, intymnym, jak *fotografia znaleziona* czy *Negatywy znalezione* – uznawane jest za przekroczenie pewnych granic. Kiedy jednak działania te odnoszą się do obrazów osadzonych w narracji wspólnotowej, kiedy Lewczyński zdaje się zajmować pozycję autora wypowiadającego się w imieniu grupy, powielenie i rekontekstualizacja zdjęcia nie zaprzeczają artystycznej wartości pojedynczego obrazu i nie godzą w kryteria indywidualnej ekspresji artysty i samo pojęcie autorstwa.

Przykładem zdecydowanie dalej idącej manipulacji cudzym zdjęciem są działania Lewczyńskiego jako wydawcy *Antologii fotografii polskiej 1839–1989*²⁶. Autor *Pamiętek* zamieścił tam między innymi jedno z czterech zdjęć dokumentujących działalność komór gazowych w Auschwitz, wykonanych w sierpniu 1944 roku przez członków *Sonderkommando* przemyconym aparatem i przekazanych następnie polskiemu ruchowi oporu w Krakowie²⁷: zdjęcie to przedstawia grupę nagich kobiet podążających do komory gazowej. Sposób jego reprodukcji wzbudził liczne protesty: Lewczyński zamieścił fragment fotografii zamiast całości, dodał powiększenie twarzy jednej z kobiet (wyretuszowane), skomentował rodzaj kadru i rozmycie obrazu, jakby były efektem celowego zabiegu – wartość estetyczna została tu wysunięta na pierwszy plan. Przy tym umieścił zdjęcie bez zgody właścicieli i pomylił się w atrybucji (przypisał autorstwo Polakowi, co najprawdopodobniej jest błędem)²⁸. Użył więc bardzo dowolnie zdjęcia, które jest jednym z bardziej znaczących dokumentów fotograficznych XX wieku, nie opatrując reprodukcji komentarzem pozwalającym rozpoznać jego ingerencje. Wskazywanie na prymat interpretacji autorskiej widoczne jest również w doborze fotografii w całej antologii – część z nich to fotografie artystyczne o uznanym statusie, ale część to dzieła amatorskie czy komercyjne. Zdaniem Wojciecha Nowickiego: „Podobne zarzuty można odnieść w gruncie rzeczy do wszystkich prac Lewczyńskiego z »archeologii fotografii Nysa 1945 – nasze powiększenie«: są silnie naznaczone osobą autora, jego wyborami, interpretacjami”. To pokazuje, jak bardzo autorskim, indywidualnym zamierzeniem, wbrew komentarzom samego autora, są Negatywy oraz cały program „archeologii fotografii”²⁹. Artysta przyznawał sobie prawo do całkowitego zawłaszczenia obrazu, do operowania zarówno warstwą wizualną dzieła, jak i jego znaczeniem. Pierwotny autor czy bohater zdjęć zostają zepchnięci w cień, istotne jest jedynie spojrzenie Lewczyńskiego.

Podobnie przewartościowana zostaje materialność fotografii i związana z nią aura. Jest to, wedle klasycznej formuły Waltera Benjamina: „Osobliwa pajęczyna z przestrzeni

²⁵ J. Lewczyński, *Pamięć obrazu...*, op. cit., s. 31.

²⁶ *Antologia fotografii polskiej 1839–1989*, oprac. J. Lewczyński, tłum. E. Samotyj-Hess, Bielsko-Biała 1999.

²⁷ Na temat zdjęć zob. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, zwł. s. 9–21.

²⁸ Zob. na ten temat J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, Warszawa 2007.

²⁹ J. Lewczyński, *Pamięć obrazu...*, op. cit., s. 38.

i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby było najbliżej³⁰. Auratyczność dzieła sztuki wiąże się z problematyką oryginalności; to niepowtarzalność oryginału, jego usytuowanie w czasie i przestrzeni czyni obcowanie z nim tak szczególnym. Oryginał z jednej strony przynależy do swojej epoki, w magiczny sposób ów czas zachowuje i uobecnia, z drugiej, istniejąc we współczesności, ten czas przekracza. Problem wydaje się szczególnie złożony w odniesieniu do zdjęć; Susan Sontag utrzymuje, że nadawanie takiej aury to specyfika samego medium fotograficznego:

„(...) prawdziwa różnica między »aurą«, jaką może mieć fotografia a »aurą« obrazu malarskiego polega na odmiennym stosunku do czasu. Niszczycielski wpływ czasu nie oszczędza obrazów. Ale w przypadku fotografii i zainteresowania, jakie wzbudza, wiele zależy właśnie od wpływu czasu, jako głównego źródła ich wartości estetycznej”³¹.

Z taką interpretacją wartości fotografii wiąże się, jak wskazywałam, postawa Lewczyńskiego-kustosza: pamiątki z przeszłości trzeba ocalić, ochronić i znaczenie, i jego materialny nośnik, będący siedliskiem aury. Wydaje się, że reinterpretowanie prac cudzych czy posługiwanie się kopiami nie jest możliwe: każde dzieło może zostać z aury odarte, przede wszystkim za sprawą technicznej reprodukcji i rozszerzenia się publiczności³². Lewczyński jednak nie chce pozbawiać aury wykorzystywanych przez siebie obrazów i artefaktów, przeciwnie, chciałby tę aurę wzmacniać, wszystkie obiekty umieszczając w owej „osobliwej pajęczynie z przestrzeni i czasu”, tworząc dla nich nowe konteksty. Przykład tej strategii można dostrzec w konstrukcji jednego z pierwszych znanych zdjęć Lewczyńskiego z 1941, *Fotografii marzeń*, ukazującej autora i jego przyjaciela wklejonych w wizerunek jachtu żeglującego po ciepłych morzach. Prosty kolaż pozwolił mu na umieszczenie siebie i przyjaciela w odmiennej, lepszej rzeczywistości.

Podobnie w innych „zestawach”: dokumentujące czyjeś życie zdjęcia, notatki *et cetera*, mają taką samą siłę oddziaływania, niezależnie od tego, czy obcujemy z kopiami, czy z oryginałami. Wielokrotne powielanie obrazu nie odbiera mu siły oddziaływania; przeciwnie, jest dowodem na jego istotność, nasycenie sensem, żywotność. Dzieła takie, jak *Dzieciństwo*, *BHP* czy nietytułowane prace z *Pokazu zamkniętego* składają się z kilku artefaktów, które zestawione tworzą narracje, umieszczają każdy z obiektów w nowym kontekście. Im więcej konfiguracji jednego zdjęcia, tym więcej znaczeń się z niego wydobywa, tym bogatsze się ono staje. Nowicki, komentując pracę *Syphilis* (reprodukcja strony z książki medycznej z fotografią ukazującą kobietę z twarzą zniekształconą przez trąd wraz z łacińską nazwą choroby), określa ją jako niejednorodną i wielokrotnie zapętloną: „Od portretu (...) wychodzą liczne tropy, (...) ujawniają się nitki, niteczki, które się rozbiegają w rozmaite strony, łącząc fakty, dzieląc przedstawienie”³³. Rekontekstualizacja

³⁰ W. Benjamin, *Mata historia fotografii*, tłum. J. Sikorski [w:] idem, *Anioł historii. Eseje szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, Poznań 1996, s. 117.

³¹ S. Sontag, op. cit., s. 131.

³² W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, wstęp J. Kmita, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, S. Pieczara, Poznań 1975, s. 71.

³³ J. Lewczyński, *Pamięć obrazu...*, op. cit., s. 9.

fotografii ujawnia jej nieoczywiste związki i konotacje, wielokrotne użycie obrazu nasycza go znaczeniami, tka wokół niego ową osobliwą pajęczynę przestrzeni i czasu – aurę.

Używanie cudzych dzieł nie oznacza więc lekceważenia ich pierwotnego sensu, nie jest próbą zastąpienia jednego znaczenia drugim, ale ich multiplikowania. Jedno spojrzenie to za mało: reinterpretacja zawsze ma nad interpretacją przewagę, ponieważ wnosi coś nowego. Dlatego kwestia przypisywania autorstwa konkretnej osobie schodzi na plan dalszy, każde zdjęcie zajmuje miejsce w uniwersum sensu, we wspólnym spichlerzu. Lewczyński, deklarujący niechęć wobec banału „wielkich narracji”, w istocie cały czas poruszał się w ramach jednej z nich, Historii. Zdjęcia kobiet pędzonych do komory gazowej w Auschwitz i brudnych naczyń w zlewie Lewczyńskiego (*W kuchni*) są epizodem tej samej opowieści, tak samo mogły i muszą być poddawane manipulacjom i rekontekstualizacjom. *Dzieciństwo*, *Nysa* czy *Negatyw znaleziony w Nowym Jorku* są w takim samym stopniu własnością Lewczyńskiego, co nie znaczy jednak, że nadane przez niego znaczenie jest ostateczne czy uprzywilejowane. W danym momencie on jest punktem skupienia nitki sensu, ale nie może wiecznie zajmować tej pozycji. Centrum ma być obraz czy rzecz, tworząca klucze chmura sensów musi tworzyć się wokół niego.

3. Kolekcjoner, gawędziarz

„Nie ma dokumentacji” mówi JL wielokrotnie, z pretensją do tych wszystkich, którzy mogli, powinni, muszą fotografować. Taki jest, apostoł, głosiciel, fotograficzny przymuszacz³⁴.

„Widzę, że zdradzasz tendencje biurokratyczne, kolekcjonujesz pisma i załączniki, jednym słowem do twarzy by ci było w czarnych rękawkach, jakich używają »magistranckie skryby«” – pisał do Lewczyńskiego Zdzisław Beksiński³⁵. Nawet w pierwszych latach pracy artystycznej, kiedy główną jego aktywnością było robienie zdjęć, autor *Archeologii fotografii* zbierał, gromadził, kolekcjonował, identyfikował osoby czy obiekty, nadawał obrazom nowe znaczenia. O charakterze zbieractwa Lewczyńskiego wiele mówi film Krzysztofa Pijarskiego, będący integralną częścią wspomnianej wystawy *Gra w archiwum*³⁶. Śledząc rozmowę dwóch fotografików, dowiadujemy się, że w skład ogromnych zbiorów artysty wchodzi nie tylko fotografie – własne, rodzinne, cudze, o autorstwie znanym i nieznanym, ale też dokumenty innego rodzaju: listy, artykuły z gazet, pocztówki, plakaty, katalogi, odezwy, wiersze, przedmioty użytkowe i pamiątkowe. Nierzadko pochodzenia, okoliczności powstania i historii danego obiektu nie da się już określić, jego wartość zaś – materialna, ale przede wszystkim dokumentalna czy historyczna – waha się od znacznej do żadnej, jedyną zasadą rządzącą zbiorem jest subiektywne zainteresowanie właściciela.

³⁴ W. Nowicki [w:] J. Lewczyński, *Pamięć obrazu...*, op. cit., s. 15.

³⁵ O. Ptak, op. cit., s. 117.

³⁶ K. Pijarski, *JL – KP*, 2011, eksponowany w ramach *Gry w archiwum* (Galeria Asymetria w Warszawie, od 17 czerwca do 31 lipca 2011). Film do obejrzenia również na stronie artysty (<http://pijarski.art.pl/pl/works/jl-kp-playing-the-archive-2011>), dostęp z dnia 20.03.2015. Lewczyńskiego-zbieracza ukazuje również *Jerzozwierz...* Olgi Ptak – autorka pracowała nad porządkowaniem i ewidencjonowaniem domowego archiwum fotografa z ramienia Muzeum w Gliwicach.

Zainteresowaniem zaś obdarza on właściwie wszystko, wszystko wydaje się cenne i ważne. „1 – zabezpieczyć, 2 – zebrać, 3 – udostępnić” – taką zasadę postępowania z dokumentami przeszłości zanotował autor *Tryptyku*³⁷. Nowicki wspomina, że Lewczyński wielokrotnie powracał do pomysłu fotografa Mariusza Hermanowicza, który planował projekt polegający na jednoczesnym zrobieniu zdjęcia przez wszystkich fotografów na świecie. „Ten zapis totalny – i jego wynik, totalne archiwum – będzie również prześladować Lewczyńskiego”³⁸. Jego własny zbiór nie jest archiwum (uporządkowanym zbiorem ważnych, choć zdezaktualizowanych artefaktów), ale utworzoną z archeologicznych wykopalisk kolekcją. „Archeologia” i „archiwum” wywodzą się od greckiego *archē*, oznaczającego prasubstancję, pierwotną zasadę; możliwe jest dotarcie do ostatecznego sensu, do jądra znaczenia. O ile jednak archiwum magazynuje wiedzę, a jej materialny nośnik jest mniej istotny, o tyle w kolekcji archeologa materialność obiektu ma znaczenie pierwszorzędne, uczestniczy w *archē*.

„Podobnie jak kolekcjoner, fotograf popychany jest przez namiętność, która nawet jeśli wydaje się kierować ku terażniejszości, łączy się z poczuciem przeszłości. Ale podczas gdy tradycyjne dziedziny świadomości historycznej starają się przeszłość uporządkować, odróżniając oryginalność od epigoństwa, sedno od błahostki, podejście fotografa – niczym kolekcjonera – jest niesystematyczne, a nawet asystematyczne”³⁹.

Lewczyński jest fotografem-kolekcjonerem, co w dwójnasób kieruje go ku czasom minionym. Zwrot ku przeszłości nie wyczerpuje jednak problematyki wymiaru czasowego zbioru; Renata Tańczuk zauważa, że kolekcja posiada własną czasowość, czas swojego istnienia dzielony z kolekcjonerem. Zbieracz tworzy nie tylko nagromadzenie artefaktów, buduje też własną egzystencję – ujawnia się tu tożsamościotwórczą rolę kolekcji⁴⁰. W pewnym momencie gromadzenie obiektów staje się mniej istotne, a zbieracz poświęca się kontemplacji i opowiadaniu siebie jako kolekcjonera. Podobnie dzieje się z Lewczyńskim. Nadanie obrazowi sensu, zrozumienie go i przekazanie znaczenia zawsze było ważnym elementem *Archeologii fotografii*, w końcowych latach twórczości fotografa stało się zaś celem najważniejszym.

Obiektem kolekcji są nie tyle obrazy czy przedmioty, lecz historie, do których się odnoszą. Według Sontag „sama dokumentacja fotograficzna nie jest w stanie stworzyć (albo raczej: rozpoznać, określić) wydarzenia, dopóki nie zostanie ono nazwane”⁴¹. John Berger postulując rekontekstualizację fotografii, zauważał: „Wokół fotografii trzeba stworzyć system medialny, tak by mogła być postrzegana w kategoriach, które są jednocześnie osobiste, polityczne, ekonomiczne, dramatyczne, codzienne i historyczne”⁴².

³⁷ W. Nowicki [w:] J. Lewczyński, *Pamięć obrazu...*, op. cit., s. 15.

³⁸ Ibidem, s. 13.

³⁹ S. Sontag, op. cit., s. 77.

⁴⁰ R. Tańczuk, *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław 2011. Zob. zwłaszcza rozdział *Kolekcja i tożsamość*, s. 247–285.

⁴¹ S. Sontag, op. cit., s. 27.

⁴² J. Berger, *Użycia fotografii* [w:] idem, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 89.

Angielski krytyk sugeruje, że aby tego dokonać, należy nadać obrazowym konstruktom strukturę pamięci, nie liniową (→), a koncentryczną (⊗), co pozwoliłoby zdjęciu wchodzić w liczniejsze i bardziej aktywne związki z innymi tekstami kultury. Celem tak rozumianej fotografii jest stworzenie dla zdjęć nowego kontekstu – za pomocą słów i innych fotografii⁴³. Podobnie postrzegał to Lewczyński: każdy obraz posiada nieskończoną ilość interpretacji, które trzeba z niego wydobyć. Zdając sobie sprawę, że fotografia uobecnia przeszłość, a zarazem zyskuje własną egzystencję w czasie, nie mógł faworyzować żadnego ze znaczeń: historia osób uwiecznionych na *Negatywach znalezionych w Nowym Jorku* nie jest istotniejsza niż opowieść Lewczyńskiego o ich odkryciu; pierwsze odbitki *fotografii znalezionej* nie są bardziej autentyczne niż tworzone przez fotografa zestawy i powiększenia, przeciwnie, ich znaczenie się intensyfikuje, gdyż oprócz przywoływania momentu zrobienia zdjęcia nasycają się znaczeniami nabywanymi w późniejszej egzystencji.

Autor staje się tu przede wszystkim świadkiem: nie skrytorem usuwającym się w cień, aby zrobić miejsce dla cudzej historii, nie autorem-konceptualistą, który wycinek rzeczywistości podnosi do rangi dzieła sztuki, ale świadkiem mającym legitymację w autentyczności swojego doświadczenia i zarazem performerem, którego aktywność streszcza się w pamięci i obecności. Jest absolutnym centrum własnej twórczości, ale nie dlatego, że zajmuje uprzywilejowaną pozycję poznawczą czy twórczą, ale dlatego, że jest punktem ontologicznie spajającym całą opowieść.

Rolę autora w twórczości Lewczyńskiego można porównać do bohatera *Gawędziarza* Mario Vargasa Llosy, naznaczonego szpecącym znamieniem Peruwiańczyka żydowskiego pochodzenia. Maskamiki, student etnologii, pogrąża się w rosnącej fascynacji Macziguengami, jednym z indiańskich plemion Amazonii. Żyją oni w rozproszeniu, niemal pozbawieni organizacji społecznej, zaś trudne warunki, pasywność i nieprzystosowanie do współczesnego świata wydają się skazywać ich na całkowitą zaturę. Jedynym elementem łączącym rozdzielonych członków plemienia są żywe kroniki, wędrujący od jednej rodziny do drugiej *seanchaf* – gawędziarze. W ich opowieściach łączą się mity i aktualne wiadomości, plemienne mądrości i plotki, prawda i zmyślenie. Takim właśnie opowiadaczem zostaje Maskamiki. Dla głównego bohatera szokujące jest, że jego przyjaciel porzucił kulturę XX wieku, aby pogrążyć się w beczasowej opowieści, że przyjmując sposób postrzegania świata charakterystyczny dla Macziguengów odrzucił rozróżnienie na prawdę i fałsz, mit i opis. „Ja przynajmniej tego właśnie się dowiedziałem” – tak kończy się każda opowieść gawędziarza. Jest ona prawdą swojej chwili, autentyczną i obowiązującą – do czasu nowego zebrania, opowiedzenia kolejnej historii. Niesamowitość historii *Gawędziarza* podkreśla fakt, że on sam zaczyna wywierać wpływ na stanowisko, które zajmuje. Chroniąc go, tubylcy otaczają tabu samą instytucję *seanchaf*. Obcy, *gringo*, zostaje umieszczony w samym centrum wielowiekowej i zarazem zawieszony poza czasem tradycji.

⁴³ Ibidem, s. 84.

Lewczyński także tkwi w centrum osobliwej pajęczyny czasu i przestrzeni; arachnologia dobrze opisuje autora-archeologa w archiwum. Podobnie jak gawędziarz, uznaje on konieczność opowiadania historii, ich ciągłego powtarzania – to jest niezbędne, jednak całkowita ścisłość – nie. Historia musi zmieniać się za każdym razem, aby odpowiadać życiu społeczności, ma być zarazem stała i migotliwa.

Wielki Archiwizator

Omówione działania fotografa: kompulsywne gromadzenie obrazów i artefaktów, mnożenie ich znaczeń, służą zachowaniu przeszłości. Ta aktywność – kustosza, archiwisty, skryptora – wiąże się z przywiązaniem do materialności artefaktów i usuwaniem w cień autora, niemal rzekaniem się autorstwa. Tendencja odmienna – do pogoni za aktualnością sensu, nakazuje lekceważenie oryginalności i stawianie w centrum tego, kto patrzy. Gest artysty konceptualnego okazuje się najważniejszy, sensotwórczy. Kolejna figura autora: kolekcjoner, gawędziarz stara się dwie pierwsze pogodzić – wszystko ogarnąć wzrokiem i ująć w spójny system; pogodzić różne spojrzenia, różne sensory danego obrazu. Lewczyński w ostatnich latach działalności za najważniejsze ze swoich zadań uważał uporządkowanie swojej kolekcji, zamienienie jej w archiwum. To oczywiście nie mogło się powieść, ponieważ autor chciał zamknąć ją w katalogu o charakterze linearnym, zbiór zaś jest przestrzenny; archiwum musiałoby mieć strukturę hipertekstową.

Nie był to jednak jedyny błąd uniemożliwiający gliwickiemu prowokatorowi realizację celu. Pierre Bayard w książce *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?* wskazuje (odwołując się do *Człowieka bez właściwości* Musila) dwie strategie poznawania literatury: poprzez lekturę poszczególnych książek i próbę zrozumienia całości. Bibliotekarz powinien wystrzegać się pierwszej aktywności: „Kto zajmie się treścią, ten już jest zgubiony jako bibliotekarz – pouczał mnie – wtedy bowiem już nigdy nie będzie w stanie wyrobić sobie poglądu na całość”⁴⁴. Jądrzem biblioteki (i jedyną lekturą bibliotekarza) jest katalog; wykształcenie to bowiem nie znajomość każdej książki, a wiedza o jej usytuowaniu względem innych:

„Wnętrze mniej się tutaj liczy niż zewnątrz, czy też może inaczej: wewnątrz jest zewnątrz, bowiem tym, co najważniejsze w każdej książce, są książki, które znajdują się obok niej”. (...) „Wbrew pozorom wymiana zdań na temat jakiejś książki najczęściej nie dotyczy wcale jej samej, lecz o wiele szerszej całości, rozciągającej się na wszystkie dzieła uchodzące za ważne w danym momencie kultury i konstytuujące ów dokument. I tak naprawdę liczy się przede wszystkim ta całość, którą będę tu nazywał wspólną biblioteką”⁴⁵.

Lewczyński chciałby zająć obie pozycje jednocześnie, i czytelnika, i bibliotekarza, pochyłać się nad każdym obrazem i uporządkować całość ikonosfery. Ten niemożliwy projekt autorstwa streszcza się w figurze Archiwizatora⁴⁶. Zarazem archiwisty, zbierającego i porządkującego artefakty, i autora produkującego je, nadającego im sens.

⁴⁴ P. Bayard, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2008, s. 18.

⁴⁵ Ibidem, s. 22

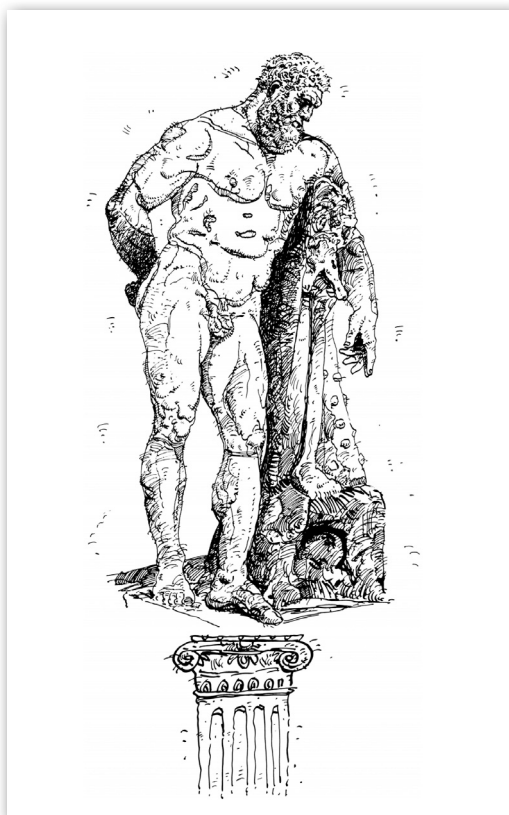
⁴⁶ Określenie Olgi Ptak, zob. eadem, op. cit., s. 23.

Summary

A Photographic Pusher: Authorship in Jerzy Lewczyński's Photography

The paper focuses on the three roles of the author in the photographic works of Jerzy Lewczyński, one of the most famous twentieth-century Polish photographers. Lewczyński developed the method of 'nearly-documentary' photography and embarked on the project *Archeology of Photography* aimed at collecting, commenting on and exhibiting Polish photography. The author's roles include a custodian, a conceptual author, and a collector. The custodian exhibits prints and negatives which to explain the history of the portrayed people and give them voice. The conceptual author uses works by other authors, sometimes unknown. The collector is the author and the gatherer at the same time.

Keywords: Lewczyński, author, authorship, photography, figures of an author, custodian, conceptual author, collector, collection.



Dobrosław Wierzbowski, *Samotność*