



Kamil Myszkowski

MUZEUM ŚLĄSKIE W KATOWICACH

UNIwersytet ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-3341-3763>

Problematyka archiwum a koncepcja „archeologii fotografii” Jerzego Lewczyńskiego

The Issue of the Archive and Jerzy Lewczyński's Idea of the Archaeology of Photography

Abstrakt: Artykuł dotyczy problematyki archiwum wyłaniającej się z analizy „archeologii fotografii” – koncepcji twórczej gliwickiego artysty fotografa Jerzego Lewczyńskiego. Twórczość opisywanego autora skupiała się na pracy z archiwum: gromadzeniu, badaniu i analizowaniu oraz ponownemu wykorzystywaniu zgromadzonych fotografii, dokumentów, pamiątek. Koncepcja artystyczna nosi także znamiona postawy teoretycznej i badawczej. W tekście szeroko omówiono podejście Lewczyńskiego do archiwum i gromadzonych zbiorów, ale również przedstawiono samą kolekcję i jej szczególny charakter.

Słowa kluczowe: archiwum, „archeologia fotografii”, fotografia, Jerzy Lewczyński

Abstract: In his article, Kamil Myszkowski is concerned with the issues of the archive as they emerge from his analysis of the archaeology of photography, which is a creative concept of the Gliwice-based artist photographer Jerzy Lewczyński. Lewczyński was focused on working with the archive: collecting, researching and analyzing, and reusing the collected photographs, documents, and souvenirs. This artistic concept also bears the hallmarks of a theoretical position and of a research strategy. The article broadly discusses Lewczyński's approach to the archive and the collections; it also presents the collection itself and its unique features.

Keywords: archive, archaeology of photography, photography, Jerzy Lewczyński

W połowie XIX w. sławny swego czasu prawnik i eseista Olivier Wendell Holmes wyobraził sobie bibliotekę z fotografiami, które miały zastępować rzeczywistość, powodować jej zniknięcie, jako że dzięki przechowaniu śladu przedmiotu on stałby się zbędny. Po zebraniu i zarchiwizowaniu wystarczającej ilości obrazów sam przedmiot nie jest już potrzebny, może zniknąć (Stiegler, 2009, s. 21).

Zaczerpnięty z publikacji Berndta Stieglera opis prezentujący metaforyczne ujęcie fotografii jako archiwum nie napawa opty-

mizmem. Fotografia została tutaj ukazana jako coś zastępującego rzeczywistość poprzez jej zarchiwizowanie i skatalogowanie. Tego typu rozważania towarzyszyły medium od samego początku. Fotografowanie i archiwizowanie niezaprzeczalnie łączą się z sobą, czasem mogą również to samo oznaczać.

Tematem artykułu jest „archeologia fotografii” – koncepcja twórcza Jerzego Lewczyńskiego, gliwickiego artysty fotografa, określanego mianem jednego z ważniejszych twórców w historii polskiej fotografii. „Archeologię fotografii” można analizować na dwóch płaszczyznach – po pierwsze, jako pracę z archiwum fotograficznym bądź tworzenie takiego archiwum, po drugie, jako wykorzystywanie historycznych cudzych fotografii do zrealizowania projektu artystycznego. Chciałbym przyrzeć się procesowi twórczemu Lewczyńskiego oraz samej koncepcji „archeologii fotografii” i potwierdzić słuszność postawionej tezy, że tworzenie archiwum stanowiło kwintesencję jego koncepcji artystycznej. Co więcej, chciałbym zwrócić uwagę na to, że artysta ten w pełni poświęcił się tworzeniu kolekcji archiwaliów i symbolicznie zespolił się z największym swoim dziełem, co utrudnia możliwość jego odczytania.

Archiwum fotograficzne Lewczyńskiego było centrum działań twórczych z obszaru „archeologii fotografii” i punktem inicjującym te działania – tego rodzaju zbiór i praca z nim dawały artyście wręcz nieograniczone możliwości interpretacji i reinterpretacji wizualnych historii. Również współcześnie działania artystów, które są w jakimś stopniu inspirowane postawą Lewczyńskiego, a mogłyby zostać przypisane do definicji pojęcia „archeologia fotografii”, w dużej mierze opierają się na pracy z archiwami o mniej lub bardziej złożonej formie.

W niniejszym tekście pragnę bliżej przyrzeć się kolekcji gliwickiego artysty, mam przy tym świadomość, że trudno zaklasyfikować ten twór jako klasyczne archiwum. Wszak zgodnie z definicją słownikową słowem „archiwum” nazywany jest „uporządkowany zbiór nieaktualnych już dokumentów, mających wartość historyczną”, ale również: „pomieszczenie, budynek, w którym się ten zbiór znajduje”; oraz: „instytucja powołana do gromadzenia, przechowywania i udostępniania takich dokumentów” (*Archiwum*). Jak podkreśla Krzysztof Pijarski: „»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” (Pijarski, 2011, s. 126).

Archiwum Lewczyńskiego od słownikowego różni się zasadniczo. Po pierwsze, nie jest uporządkowane – Pijarski wskazuje

brak statyczności archiwum gliwickiego artysty (elementy tego zbioru są w ciągłym użytku, wyjmowane z teczek, przenoszone do innych, pokazywane na wystawach, wykorzystywane do publikacji itp.). Ponadto omawiany twór nie został powołany jako formalna instytucja. Mimo pozornego zinstytucjonalizowania – fotograf używał pieczętki z napisem „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego” – był inicjatywą stworzoną raczej obok, przy okazji działań twórczych. Mimo że miejsce to obrosło legendą, byłoby niczym, gdyby nie działania twórcze fotografa, wpisujące się w zakres „archeologii fotografii”.

„Archeologia fotografii”

„»Archeologią fotografii« nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzenia oddziaływania warstw kulturowo-twórczych na dzisiejsze” (Lewczyński, 2005, s. 7) – niniejszą definicję, opisującą charakter własnych twórczych działań Jerzego Lewczyńskiego stworzył on w datowanym na 1979 rok tekście, który ukazał się dopiero w 1997 roku w katalogu wystawy eksponowanej w katowickiej Galerii „Pusta”. Definicja powstała stosunkowo późno, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że działania Lewczyńskiego, nazwane „archeologią fotografii”, mają swój początek już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku (Pijarski, 2011, s. 124).

Omawiane pojęcie nazywające metodą twórczą obejmuje tak wiele działań, że konieczna jest jego głębsza analiza. „Archeologia fotografii” była programem artystyczno-badawczym, który kształtował się tak naprawdę przez całe życie fotografa. Wpływały na ten program sytuacja rodzinna artysty, poznane przez niego osoby, otaczająca go rzeczywistość – ale również zwyczajne drobne znaleziska, które miały moc poruszania pamięci. Praca z pamięcią to właśnie kwintesencja „archeologii” Lewczyńskiego. Odkrywanie, badanie i komentowanie przeszłości fotograficznej – trzy obszary zawierające się w stworzonej definicji – rozumiane były przez fotografa na różne sposoby, a jego działania twórcze, będące częścią „archeologii”, mają rozległy charakter.

Krzysztof Jurecki stawia tezę, że nazwa koncepcji twórczej została zaczerpnięta z tytułu książki Michela Foucaulta *Archeologia wiedzy* – publikacji, która w nowatorski sposób podejmowała problem badania historycznego (Jurecki, 2005, s. 18). Lewczyńskiego „archeologia fotografii” nie jest naturalnie naukowym programem badającym historię fotografii (mimo że w zakresie owej „archeologii” jest również miejsce na badanie historii przekazów fotograficznych). Metoda opracowana przez fotografa

pozwoili sięgać do prac cudzych, zapomnianych i zniszczonych – także do rodzinnych archiwów.

Określenie „archeologia fotografii” należy rozumieć jako specyficzną postawę, przez którą twórca ujawnia swój stosunek do ludzi, do fotografii i do przeszłości. Jak wskazuje Marek Śnieciński, „nie mamy tu zatem do czynienia z perspektywą badacza przeszłości, którego interesuje rozpoznanie faktów, lecz próbą nawiązania emocjonalnego kontaktu z człowiekiem, z próbą zrozumienia świata i zrozumienia siebie (także dawnego, z przeszłości) poprzez fotografie” (Śnieciński, red. i tekst, 2007, s. 4). Można z tych słów wnioskować, że „archeologia” Lewczyńskiego nie jest czysto badawczym podejściem do medium fotograficznego, lecz stanowi swego rodzaju podejście do rzeczywistości.

Mimo że Lewczyński opracował swój program twórczy w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, to początek tej postawy sięga znacznie wcześniejszego okresu i ściśle wiąże się ze współpracą Lewczyńskiego z dwoma innymi fotografami – Zdzisławem Beksińskim i Bronisławem Schlabsem. Twórcy spotkali się po raz pierwszy w 1956 roku, przy okazji wystawy *Krok w nowoczesność* – spotkanie to było decydujące dla przyszłych działań całej trójki – stało się motywacją do stworzenia nieformalnej grupy działającej w latach 1957–1959, która – jak wskazuje Jurecki – miała ogromne znaczenie dla polskiej fotografii i sztuki awangardowej tego okresu (Jurecki, 2005, s. 13–14).

Najbardziej doniosłym wydarzeniem w działalności grupy była organizacja tak zwanego *Pokazu zamkniętego* (tylko dla zaproszonych gości), który odbył się w siedzibie Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego 20 czerwca 1959 roku. Schlabs pokazał wtedy prace wykonane bez aparatu – powiększenia z porysowanych, zalanych lub pomalowanych negatywów. Beksiński przygotował kolekcję zdjęć własnych i cudzych (zestawy kilku fotografii na jednej planszy, opatrzone tytułem). Lewczyński pokazał siedemnaście pojedynczych fotografii i dwa zestawy po trzy fotografie – przedstawiały one bazgroły znalezione w zeszytach, plakaty, nagrobki (Nowicki, 2012, s. 25–26). Po pokazie w czasopiśmie *Fotografia* opublikowana została recenzja Alfreda Ligockiego. Nazwał on wtedy prezentację antyfotografią – potępił działania trzech artystów, wytknął im prymitywność działań, zauważył jednak, że te prace otwierają przed fotografią ciekawe perspektywy – otwierają je, ale ich nie realizują... (Nowicki, 2012, s. 25–26). Krytyka dotyczyła wymowy wystawy, ale Ligocki docenił to, że twórcy poszukiwali zupełnie nowych możliwości wyrazu fotografii, odmiennych od estetyki piktorialnej (Łubowicz, 2005, s. 22); Beksiński i Lewczyński zaprezentowali przecież wówczas zestawy częściowo nieautorskich zdjęć, które były reprodukcjami fragmentów potocznej, codziennej rzeczywistości.

Z wykorzystywaniem cudzych fotografii i negatywów wiązały się w głównej mierze zabiegi twórcze Jerzego Lewczyńskiego, nazwane „archeologią fotografii”. Jego twórczość fotograficzna polegała przede wszystkim na dokumentowaniu współczesności, na tworzeniu autorskich prac, duże znaczenie miało jednak dla niego także zbieranie fotografii jako przedmiotów – wycinków prasowych, kserokopii, przeфотографowań, negatywów oraz oryginalnych odbitek pozytywowych. Fotograf tworzył archiwum własnych znalezisk oraz obiektów podarowanych – zbierał, ale również wykorzystywał te zbiory w swojej twórczości. Lewczyński wychodził bowiem z założenia, że fotografie jako przedmioty są fragmentem świata, dlatego mogą zostać ponownie użyte, że to obrazy, przedmioty, osobna materia – dlatego fotografował ich kolejne życie; nie miało znaczenia, czy fotografie te są autorskie czy zapożyczone (Nowicki, 2012, s. 8). W działaniach twórcy priorytetem było podtrzymywanie pamięci, kwestia autorstwa zdjęć i innych prac nie była dla niego pierwszorzędna – Olga Ptak sugeruje wręcz, że mogła wcale nie być dla fotografa istotna (Ptak, 2012, s. 87).

Lewczyński uważał, że fotografia sama w sobie nic nie znaczy – że nabiera znaczenia dopiero wtedy, gdy ktoś je nada, kiedy wskaże na jakiś szczegół, coś z niej wydobędzie. Artysta uważał, że można, a nawet trzeba ponownie wykorzystywać wykonane w przeszłości fotografie; sam to czynił wielokrotnie. Najbardziej znane prace Lewczyńskiego (na przykład *Portret NN* czy *Nasze powiększenie* – Nysa 1945) powstały na podstawie odnalezionych cudzych zdjęć czy negatywów. Jednocześnie w przekonaniu artysty podnoszenie porzuconego przedmiotu jest przywróceniem mu utraconej godności i oddaniem mu głosu (Ptak, 2012, s. 89).

W omówieniu wykorzystanych przez Lewczyńskiego cudzych fotografii należy podkreślić – jak zauważa Marek Śnieciński – że twórca nie traktuje zapożyczonych obrazów jako cytatów (Śnieciński, red. i tekst, 2007, s. 4). Zachowują one swoją integralność jako cudze prace, lecz równocześnie Lewczyński czyni je dziełem własnym, wyciągając z zapomnienia i biorąc za nie swego rodzaju odpowiedzialność.

Działanie Lewczyńskiego, polegające na wykorzystywaniu fotografii i negatywów cudzych, znalezionych lub otrzymanych, dobrze wpisuje się w to, co twierdził François Soulages – że nie można określić czasu korzystania z negatywu, który może być użyty nawet po śmierci fotografa. Soulages uważa, że inny człowiek może wykorzystywać negatyw ponownie, na swój sposób. To stwierdzenie określa specyfikę medium – wykonanie zdjęcia powinno pociągać za sobą dalsze kroki, w tym jego użytkowanie. „Fotografia to sztuka archiwum, nie dlatego, że pozwala archiwizować przeszłość, ale dlatego, że wykorzystanie zdjęcia zawsze oznacza używanie archiwum” (Soulages, 2007,

s. 55). Soulages wskazuje tym samym, że fotografia jako archiwum może być wykorzystywana na rozmaite sposoby – odbiór takiej pracy będzie zależny od momentu, w którym zostanie ona zaprezentowana, oraz od tego, z jakiej perspektywy będzie się ją interpretować.

W działaniu Lewczyńskiego polegającym na sięganiu do archiwum (rzeczy odrzuconych) i wyciąganiu z niego na widok publiczny kadrów, które w przeszłości fotografii zostały zapomniane, dostrzegam pewną misyjność. Artysta chciał ocalić coś, co już zostało utracone – losy anonimowych ludzi, zapomniane historie drżące w fotografiach, zapiskach, pamiętnikach. Całe życie podporządkował służbie pamięci. Sam mówił: „Losy ludzi zatrzymanych w obrazie fotograficznym i przywołanie fotograficznej pamięci stanowi dla mnie rodzaj modlitwy i westchnienia” (Lewczyński, 2005, s. 10). Ponadto wierzył, że dzięki fotografii przeszłość może mieć wpływ na teraźniejszość. Artysta do tego stopnia podporządkował swoją działalność pamięci, że przez dziesięciolecie prowadził dziennik, w którym zapisywał szczegóły swojego życia (dziennik miał między innymi pomóc w nadawaniu kontekstu jego twórczości). Prowadzenie dziennika Lewczyński zaczął w 1955 roku (Ptak, 2012, s. 103), zapiski robił do końca życia – także w formie luźnych kartek z listą rzeczy do wykonania czy spotkań danego dnia. Formę pamiętnika miały również notesy. To w nich zapisywał obowiązujące w danym okresie ceny produktów spożywczych, do których to cen odnosił się podczas rozmów. Gromadził pamiętniki, notatki i zapiski swoich bliskich, w archiwum miał również kolekcję innych pamiątek z przeszłości – szkolnych zeszytów, których fragmenty wykorzystywał między innymi w swoich *Fotografiach pisanych*.

Krzysztof Jurecki wskazuje, że celem „archeologii fotografii” Lewczyńskiego było przywrócenie przedmiotom zdegradowanym przez czas oraz działanie historii utraconej godności i wartości (Jurecki, 2005, s. 19). Rola fotografa działającego w obrębie tej konwencji jest historyczno-krytyczna, polega na ujawnianiu ukrytych treści i ich akcentowaniu. Fotografia jest swoistym archiwum – czerpanie z niego to ratowanie cennych eksponatów. Co więcej, takie działanie Lewczyńskiego było gestem podniesienia do rangi sztuki przedmiotu, który nie posiadał artystycznego charakteru, fotograf wykorzystywał przedmioty gotowe – znalezione. Gest uznania przedmiotu za sztukę i włączenia go do archiwum lub w obręb twórczości zmieniał status takiego przedmiotu – nie był on już zapomniany, porzucony. Jak wskazują autorki katalogu towarzyszącego wystawie *Otwieram i zamykam oczy* prezentowanej od listopada 2006 roku do stycznia 2007 roku w krakowskim Muzeum Historii Fotografii, Lewczyński „odnajduje fotografie, zaczyna mówić i pisać o swoim odkryciu, zaczyna szukać ludzi, którzy na zdjęciach są lub byli ich właścicielami,

którzy wiedzą coś, co wzbogaci jego znalezisko” (Janczyk, Świąch, 2006/2007, s. 23). Zabieg ciągłego zwracania uwagi na fotografie znalezione powodował, że ich pamięć nadal żyła. Lewczyński w swoich tekstach i wypowiedziach o fotografii apelował o pochylene się nad każdym zdjęciem, ponieważ odgrywa ono doniosłą rolę w przywracaniu pamięci. W mniemaniu artysty nie ma zdjęć niepotrzebnych – „nawet te najbardziej zwyczajne fotografie stanowią po latach dokument często dziś lekceważonych wydarzeń” (Lewczyński, 2005, s. 11).

Adam Sobota pisał, że w ramach „archeologii fotografii” Lewczyński starał się jak najdokładniej rekonstruować fakty dotyczące fotograficznych archiwaliów z jego zbiorów. Te działania zostały ukoronowane kilkoma znaczącymi dla historii fotografii odkryciami. Artysta trafił na ślad twórczości zapomnianego wybitnego dziewiętnastowiecznego gliwickiego fotografa Wilhelma von Blandowskiego, którego twórczość przebadał i opisał. Autor koncepcji „archeologii fotografii” uratował także przed zniszczeniem archiwum Feliksa Łukowskiego, wiejskiego fotografa spod Zamościa, w latach 1940–1949 dokumentującego życie ludzi z tamtego regionu. Za ważne trzeba uznać również odtworzenie przez Lewczyńskiego dziejów żydowskiej rodziny Eisenbachów z Sanoka na podstawie negatywów znalezionych na strychu domu, w którym mieszkał Zdzisław Beksiński (Jurecki, 2005, s. 18). Wieloletnie badania nad historią medium fotograficznego, ciągłe poszukiwania i drażnienie tematów stało się załącznikiem wydanej w 1999 roku *Antologii fotografii polskiej. 1839–1989* (Lewczyński, 1999), zbioru zdjęć autorstwa najistotniejszych z punktu widzenia Lewczyńskiego fotografów w historii Polski.

W pełnym znaczeniu „archeologia fotografii” – jako koncepcja twórcza obrana przez Jerzego Lewczyńskiego – jest więc kolekcjonowaniem cudzych fotografii i negatywów, notatek, wspomnień, a także dokumentów. Ponadto jest badaniem historii zdeponowanych w archiwum zbiorów, poszukiwaniem ludzi (autorów, osób z fotografii, kogoś, kto mógłby cokolwiek wniesić do odkrycia anonimowych opowieści), badaniem historii medium (szczególnie twórców zapomnianych w dziejach fotografii), prezentowaniem wyników poszukiwań – ciągłym opowiadaniem o fotografiach znalezionych i ich historiach. Wreszcie „archeologia fotografii” to wykorzystywanie cudzych fotografii w swojej twórczości – prezentowanie fotografii i negatywów w formie wystaw, na zasadzie cytatów, włączanie pojedynczych prac do własnych cykli i zestawów. To także opracowywanie i przerabianie – te zabiegi są formą odautorskiego komentarza (trzeciego obszaru z definicji stworzonej przez Lewczyńskiego, obok odkrywania i badania przeszłości fotograficznej). Komentarz twórczy stanowi sedno autorskiego charakteru całej koncepcji. Lewczyński wierzył, że fotografia przekazuje więcej sygnałów przeszłości

niż tylko sam widok ówczesnej rzeczywistości (Lewczyński, 2005, s. 9), dlatego wykorzystywał te sygnały do formowania artystycznych wypowiedzi.

W ramach „archeologii” fotografik odgrywał rolę zarówno twórcy, jak i kogoś w rodzaju kuratora, opiekuna. Przede wszystkim był jednak archiwistą – gromadził ogromne ilości materiałów, których wspólnym mianownikiem była pamięć. Do zbiorów sięgał w swoich działaniach artystycznych – wydobywał wówczas na światło dzienne przedmioty oraz obrazy, które bez działania twórcy skazane byłyby na zapomnienie. To działanie nie służyło odniesieniu się do własnych doświadczeń i historii, ale było pracą skupioną na samym medium fotograficznym i możliwością zapisu wspomnień, jakie ono z sobą niesie – zdjęcie było traktowane jako synteza kolektywnego przeżycia.

„Archeologia fotografii” jako działanie jest pewnego rodzaju misją, nie można jednak zapominać o krytyce prac fotograficznych będących wynikiem tej koncepcji. Zarzuty wobec dzieł gliwickiego twórcy formułuje choćby Wojciech Nowicki, który pisze, że wybory Lewczyńskiego nie są obiektywne, a wręcz naznaczone jego osobą: „Pozwala sobie na retusze, przycięcia, odwrócenia. Pokazuje prace raz jako pozytywy, raz jako negatywy” (Nowicki, 2012, s. 38). Gdy Nowicki pisze o badaniach losów odnalezionych przez fotografa zdjęć, dodaje, że informacje zdarzają się „niepełne, niepewne, bo w większości przypadków JL nie prowadził profesjonalnych badań” (Nowicki, 2012, s. 38).

Mimo iż skrytykowano koncepcję Lewczyńskiego, jej podstawy zostały podjęte i wykorzystane w późniejszym okresie także przez innych twórców, między innymi pod koniec lat sześćdziesiątych przez Andrzeja Różyckiego i Waldemara Jamę, a pod koniec lat osiemdziesiątych – przez Wojciecha Prażmowskiego (Jurecki, 2005, s. 18).

Archiwum Jerzego Lewczyńskiego

Jerzy Lewczyński pracował z materią przeszłości – przejawiało się to w gromadzeniu obiektów, reliktyw minionego czasu. Był kolekcjonerem o zacięciu archiwisty – katalogował swoje zbiory, dzielił je na kategorie, opisywał i wykorzystywał we własnej twórczości. Dążył do opracowania uniwersalnego dokumentu świadczącego o historii ludzkości, losach postaci anonimowych i tych, których tożsamość udało mu się ustalić, o tragediach dotyczących jednostek i zbiorowości, ale również o prostym życiu. Rozumiał znaczenie pracy z dokumentem i historią. Tak o omawianym twórcy pisał Jean François Chevrier: „często wyrażał swoje przywiązanie do idei archiwum narodowego; interesuje go idea pamięci zbiorowej. Jednocześnie jego osobista praktyka kontrastuje z tradycją ciekawości (ironicznej lub absurdałnej), która

rozsadza ramę racjonalnego wywodu historycznego” (Chevrier, 2012, s. 111).

Gliwicki fotografik był dosłownie fanatykiem pamięci i historii – jego działania były w większości podporządkowane temu tematowi. W swoich pracach wielokrotnie odwoływał się do motywu przemijania, kruchości życia i potrzeby zachowania śladu przeszłości. Ośmielę się postawić tezę, że służba pamięci doprowadziła Lewczyńskiego do tego, że jego życiowym projektem nie było już fotografowanie, ale tworzenie specyficznego archiwum, któremu przyświecała idea szacunku do fotografii i ludzkich losów.

Choć artysta pracował głównie z fotografią, istotne jest, że w jego archiwum znalazły się nie tylko materiały fotograficzne, takie jak zdjęcia czy negatywy. Gromadził wszystko. Trafnie wylicza to Olga Ptak: „karteczki z notatkami, listy zakupów, rachunki, pocztówki, znaczki, paragony, koperty, instrukcje, jadłospisy, recepty, bilety, afisze, książki zażaleń, ogłoszenia, święte obrazki, odznaki, medale, dyplomy, rysunki, listy, artykuły prasowe z zakresu wszelkich możliwych dziedzin (od sztuki po sprawy podatkowo-majątkowe), pisma urzędowe, kserokopie wszystkiego, co wpadło mu w ręce. [...] W pewnym momencie Lewczyński oddał się wyłącznie kolekcjonowaniu i systematyzowaniu wspomnień” (Ptak, 2012, s. 23).

Temat rzeczy gromadzonych przez Jerzego Lewczyńskiego zachęca do przyjrzenia się zjawisku kolekcjonowania w ogóle. Jak wskazuje Piotr Siuda, stawiający tę praktykę w opozycji do szybkiego konsumowania, kolekcjonowanie możemy podzielić na zbieranie ekonomiczne i estetyczne (Siuda, 2012, s. 63). Kolekcjonowanie Lewczyńskiego zdecydowanie należy zaklasyfikować jako estetyczne, które określane jest jako wyższy wariant. Motywacją gliwickiego fotografa było uchronienie przedmiotów przed niszczeniem, co stanowi kwintesencję gromadzenia estetycznego. Takie działanie miało swój wyraz między innymi w twórczych realizacjach z obszaru „archeologii fotografii”, takich jak *Portret znaleziony na ulicy* z 1970 roku czy *Tryptyk znaleziony na strychu* z 1971 roku. W obu pracach, podkreślających materialność medium fotografii, widoczne jest dążenie do ocalenia pamięci po anonimowych postaciach uwiecznionych na zdjęciach czy negatywach. Lewczyński odnalazł je w miejscach kojarzących się z procesem destrukcji i degradacji (strych, ulica). Dzięki temu, że podnosił takie materiały i otaczał je opieką, przerywał ten proces – chronił od zniszczenia i stawiał w roli dzieła sztuki. Podczas analizy działań twórcy odczytuję ten gest właśnie jako przejaw kolekcjonowania estetycznego. Dla zbierania artefaktów pamięci (fotografii, negatywów, zapisków, notatek itp.) przez Lewczyńskiego charakterystyczna wydaje się także rytualizacja pasji wskazywana przez Siudę (2012, s. 67). Badacz zwraca

ca uwagę, że ze zbieraniem wiąże się również szereg czynności, których celem jest przekształcenie danego przedmiotu w część kolekcji. Takim rytuałem u gliwickiego fotografa może być choćby umieszczenie obiektu w teczkę, opieczetowanie jednym ze specjalnie na potrzeby archiwum przygotowanych stempli, a w najlepszym wypadku wykorzystanie do stworzenia dzieła na wystawę. Te rytuały Lewczyńskiego zbieżne są z opisywanymi przez Siudę ceremoniałami kolekcjonowania (Siuda, 2012, s. 68).

Ceremonialny charakter archiwalnej pracy Lewczyńskiego dostrzega również Wojciech Nowicki, który opisuje szczególnie proces przeniesienia codziennego obiektu w sferę *sacrum*, przemiany archiwaliów z przypadkowych przedmiotów w wyjątkową część kolekcji: „W jego pracowni na półkach stłoczone teczki, książki, wiszą linijki jak w pracowni inżyniera, którym przecież jest (tylko stołu kreślarskiego brakuje). Obok rolka szarego papieru z klejem, praszczura taśmy klejącej i tę taśmę na odwrotnej stronie wielu prac można znaleźć, łączy zdjęcia, których nic nie łączyło przedtem. Ta taśma to druga sygnatura JL, a właściwie trzecia, po odręcznym podpisie i pieczęci autorskiej” (Nowicki, 2012, s. 10).

Archiwum Jerzego Lewczyńskiego obrosło legendą – wielokrotnie objętość jego zbioru opisywano w przesadny sposób. Wszyscy goście odwiedzający artystę prędzej czy później trafiali do tego tajemniczego miejsca. Kolekcje były wynikiem życiowego projektu – „archeologii fotografii” – i stały się napędem twórczenia. Cytowany już Nowicki wskazuje, że kolekcja gliwickiego twórcy miała unikatowy charakter i mimo że jej wielkość jest wyolbrzymiana, zbiór stał się istotnym zjawiskiem w historii polskiej fotografii. „To wszystko w mieszkalnym bloku w Gliwicach. [...] Im dalej od pracowni, od tego bloku, tym bardziej ta pracownia rośnie w wyobraźni ludzi, pęcznieje, staje się przepastna jak biblioteka aleksandryjska, jak więzienie niedostępna. [...] to archiwum-które-pożera, moloch wielokrotnie większy niż mieszkanie zajmowane przez fotografa, niż piętro, niż cały blok, niż miasto; w świecie fotografii miejsce mityczne” (Nowicki, 2012, s. 10).

Lewczyński nie kolekcjonował przedmiotów dla samego ich posiadania, ale po to, żeby móc z nich tworzyć dzieła sztuki. Sam zbiór nie może być traktowany jako archiwum artysty, rozumiane w sposób tradycyjny, czyli – jak wskazuje Pijarski – zbiór wszystkiego, co pozostaje po twórcy – materiałów przez niego zgromadzonych i wyprodukowanych w trakcie życia, które jednak nie weszły do szeroko rozumianej spuścizny artystycznej (Pijarski, 2011, s. 123). Archiwum Lewczyńskiego traktowałbym nie jako pozostałość po artyście, ale jako dzieło samo w sobie, gigantyczną pracę o charakterze asamblażu lub instalacji, któ-

rej struktura była płynna, zmieniała się w zależności od nastoju twórcy lub od sytuacji w świecie, który go otaczał.

O archiwum, dziele swojego życia, gliwicki artysta chętnie opowiadał – wspomnienia i historie wyciągał jak teczki z przepastnego archiwum (Nowicki, 2012, s. 10). Każde spotkanie z kolekcją i wyjmowanie obiektów w niej zgromadzonych uruchamiało opowieść. Fotografik do każdego z posiadanych obiektów potrafił przyporządkować jakiś fakt (sposób pozyskania przedmiotu, historię, która się za nim kryje, lub – w przypadku fotografii – informacje o uwiecznionych na nich osobach i miejscach). Istotne jest wskazanie, że samo archiwum bez gliwiczana tak naprawdę nic nie znaczyło – Lewczyński zespolił się ze swoim dziełem i symbolicznie stał się kluczem do jego odczytania. Wyjmowanie obiektów ze zbioru bez jego twórcy jest jak oglądanie niezwiązanych z sobą artefaktów, to kolekcjoner nadawał artefaktom znaczenie i wyznaczał ścieżki poruszania się po zakamarkach archiwum. Dzieło Lewczyńskiego stało się jakby przedłużeniem jego osoby. Mimo że tak naprawdę każdy mógłby stworzyć podobną kolekcję – jak wcześniej wskazałem, składała się ona z prozaicznych przedmiotów i ulotnych materiałów – nie każdy mógłby wypracować sposób działania podobny do sposobu stosowanego przez Lewczyńskiego. Jak pisał Pijarski, istotne dla fotografa były nie same obiekty, lecz ich wzajemne związki oraz związki z osobą twórcy (Pijarski, 2011, s. 132).

Kolekcjonowanie stało się działaniem wymierzonym przeciwko czasowi – zatrzymanie przedmiotu, włączenie go do kolekcji/archiwum było równoznaczne z zatrzymaniem czasu tego przedmiotu, z jego ochroną przed unicestwieniem (Archiwum Fotografii, [2012]). Artysta wykształcił szczególne zasady postępowania z dokumentami przeszłości, które do niego trafiały; twierdził, że po pierwsze, należy je zabezpieczyć, po drugie – zebrać, po trzecie – udostępnić (Nowicki, 2012, s. 15). Trzy proste zasady, które zdeterminowały postawę Lewczyńskiego i stały się wyznacznikiem jego pracy ze zbiorami. Te zasady nadawały też formalizmu prowadzonemu przez niego archiwum. Co charakterystyczne dla tych zasad: udostępnienie nie musiało oznaczać publicznego prezentowania obiektów – równie dobrze mogło być opowiadaniem o nich lub wykorzystaniem ich w twórczości.

Większość zbioru Lewczyńskiego stanowiły dokumenty i fotografie. Artysta kolekcjonował papier – tylko dlatego, że był on nośnikiem obrazu, pamięci o osobie, miejscu, czasie. Elementy kolekcji same w sobie nie były istotne, ważny stawał się ładunek informacji oraz emocji, który się za nimi krył. Archiwum Lewczyńskiego równie dobrze mogłoby być wyłącznie kolekcją myśli i wspomnień niezwiązanych z prywatną historią fotografa – kolekcjonował on wspomnienia nierzadko nienależące do niego, ale do obcych, nierzadko anonimowych osób.

Wielkość i charakter zbiorów Jerzego Lewczyńskiego, a także zamysł, jaki nim kierował podczas tworzenia kolekcji, wymaga, aby nazywać ją archiwum. Taki instytucjonalny twór rządzi się jednak szczególnymi regułami – na przykład pewnym uporządkowaniem, o czym już pisałem. Kolekcję taką powinny również obowiązywać „archiwalne standardy”, na przykład szczególne warunki przechowywania. Tego jednak brakowało zbiorom gliwickiego twórcy. Pisze o tym Krzysztof Pijarski: „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” (Pijarski, 2011, s. 127). Nietrudno wyciągnąć wniosek, że omawiany twór, mimo iż uznawany jest za archiwum, wymyka się klasycznemu rozumieniu takiego miejsca/zbioru. Nie ulega jednak wątpliwości, że ta kolekcja była największym życiowym dziełem Lewczyńskiego, że stanowiła sedno i podstawę „archeologii fotografii” – dlatego właśnie jak archiwum powinna być traktowana.

Bibliografia

- Archiwum Fotografii, [2012]: Krzysztof Pijarski, „JL – KP”, 2011. Vimeo. Plik video. <https://vimeo.com/25759599> [dostęp: 1.04.2021].
- Archiwum. Słownik Języka Polskiego PWN. <https://sjp.pwn.pl/sjp/archiwum;2550673.html> [dostęp: 20.09.2021].
- Chevrier Jean François, 2012: *Jerzy Lewczyński – bezkształtnie*. Przeł. Wojciech Gilewski. W: *Jerzy Lewczyński: Informément*. Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa, s. 107–114.
- Janczyk Marek, Święch Iwona, 2006/2007: *Otwieram i zamykam oczy. Prezentacja twórczości Jerzego Lewczyńskiego*. Muzeum Historii Fotografii, Kraków.
- Jurecki Krzysztof, 2005: *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”. Znaczenie dorobku twórczego Jerzego Lewczyńskiego*. W: *Jerzy Lewczyński: Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*. Wydawnictwo Kropka, Września, s. 13–19.
- Lewczyński Jerzy, 1999: *Antologia fotografii polskiej. 1839–1989*. Lucrum, Bielsko-Biała.
- Lewczyński Jerzy, 2005: *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*. Wydawnictwo Kropka, Września.
- Łubowicz Elżbieta, 2005: *Autoportret w negatywie. Oryginalność koncepcji fotografii w ujęciu Jerzego Lewczyńskiego*. W: *Jerzy Lewczyński:*

- Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*. Wydawnictwo Kropka, Września, s. 21–24.
- Nowicki Wojciech, 2012: *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*. Muzeum w Gliwicach, Gliwice.
- Pijarski Krzysztof, 2011: *Archeologia fotografii – czy można zarchiwizować gest?* „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 121–135.
- Ptak Olga, 2012: *Jerzozwierz. Portrety i autoportrety Jerzego Lewczyńskiego*. Muzeum w Gliwicach, Gliwice.
- Siuda Piotr, 2012: *Kolekcjonowanie kontra szybkie konsumowanie*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, T. 8, nr 3, s. 58–75. https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Przeglad_Socjologii_Jakosciowej/Przeglad_Socjologii_Jakosciowej-r2012-t8-n3/Przeglad_Socjologii_Jakosciowej-r2012-t8-n3-s58-75/Przeglad_Socjologii_Jakosciowej-r2012-t8-n3-s58-75.pdf [dostęp: 5.01.2022].
- Soulages François, 2007: *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przekł. Beata Mytych-Forajter, Wacław Forajter. Universitas, Kraków.
- Stiegler Bernd, 2009: *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przekł. Joanna Czudec. Universitas, Kraków.
- Śnieciński Marek, red. i tekst, 2007: *Jerzy Lewczyński. Fotografie i rzeczy znalezione / Fotografien und gefundene Dinge*. [Tłum. Bettina Eberspächer]. [Katalog wystawy]. Ośrodek Kultury i Sztuki-Bezirksamt – Amt für Kultur und Bildung – Fachbereich Kultur Galerie Pankow, Wrocław-Berlin.