Kamila Leśniak

Wystawa „Rodzina człowiecza" – ku nowym formom wyrażania

Amerykańska wystawa fotograficzna „The Family of Man", stworzona przez Edwarda Steichena, fotografa i dyrektora Działu Fotografii w Museum of Modern Art, trafiła do Polski w 1959 roku, cztery lata po otwarciu nowojorskim. Zestawiona z przeszło pięciuset zdjęć dokumentalnych i reportażowych została zaaranżowana przez architekta Paula Rudolpha w myśl idei Herberta Bayera, grafika i projektanta w latach 20. związanego z Bauhausem, a w następnych dekadach rozwijającego koncepcje wystawiennicze bazujące na teorii percepcji Gestalt. Bayer, po emigracji do Stanów Zjednoczonych w 1938 roku, podjął współpracę ze Steichenem przy monumentalnych projektach wystawienniczych w MoMA, znaczenie jego idei dla kształtowania się koncepcji wystawy „The Family of Man" było zatem bez wątpienia istotne[1]. Dzięki kreowanym przez Bayera – a wykorzystanym przez Rudolpha – rozwiązaniom aktywizującym percepcję widza, takim jak umieszczanie paneli fotograficznych różnych formatów na rozmaitych wysokościach, operowanie podziałami przestrzennymi rytmizującymi bądź wzmacniającymi działanie niektórych obrazów (na przykład barwny diapozytyw wybuchu jądrowego umieszczony w zaciemnionym pomieszczeniu), ekspozycja wywierała pożądane, silne wrażenie na odbiorcach. Nie chodziło jednak wyłącznie o sterowanie percepcją widzów. Dynamiczna aranżacja pozostawiała swobodę budowania międzyobrazowych relacji, przestrzeni własnej refleksji w ramach zaproponowanej narracji. Wystawa kryła w sobie również koncept polityczny – miała być demokratyczna, co dopełniało jej ideę i było widoczne w sposobie rozmieszczenia fotografii[2]. Hasła mówiące o równości ludzi na całym świecie, dążeniu do przywrócenia wspólnoty i wartości humanistycznych po czasach kryzysu II wojny światowej, wbrew napięciom okresu zimnej wojny, dzięki temu mogły wybrzmieć bardziej przekonująco.

W Warszawie wielkoformatowe plansze z fotografiami zostały rozmieszczone w przestrzeni według pomysłu Stanisława Zamecznika i Wojciecha Fangora – aranżacja zaproponowana w Salach Redutowych Teatru Narodowego, jak można sądzić z zachowanej dokumentacji fotograficznej, wyróżniała się odważnymi podziałami i formami (gięte, faliste ścianki). Była więc w dużej mierze wierna założeniom awangardowym wywiedzionym z Bauhausu. Awangardowe, integracyjne idee wystawiennicze kręgu Jerzego Sołtana w drugiej połowie lat 50. rozwijały się intensywnie; można przypuszczać, że aranżacyjny pomysł Steichena był sam w sobie atrakcyjny, ale niewątpliwie trafił na grunt w dużej mierze rozpoznany. Wobec tego, czy aranżacja wystawy miała szansę przyczynić się do zmiany pojmowania fotografii jako środka wypowiedzi artystycznej?

W końcu lat 50. w refleksji o fotografii można dostrzec coraz wyraźniejszą tendencję do traktowania fotografii jako materiału praktyk artystycznych, co jest szczególnie widoczne w coraz wnikliwiej penetrowanej przez Urszulę Czartoryską przestrzeni „gestu plastycznego"[3]. Ma wówczas miejsce proces przyswajania dokonań awangardowych, zwłaszcza surrealistycznych, ale także dadaistycznych i konstruktywistycznych. Próbując zatem odpowiedzieć na postawione pytanie – mając jednocześnie w pamięci awangardowy rodowód aranżacji wystawy Steichena, który zbliżał ją do interesujących ówczesne polskie środowisko artystyczne nurtów – należy zachować ostrożność w przypisywaniu konkretnym zjawiskom cech wynikających z jej wpływu. Recepcja projektu sytuuje się raczej w splocie przenikających się tendencji.

Czartoryska, szukając adekwatnego słowa dla artystycznej strategii Steichena, określiła je mianem „komponowania", do podobnych asocjacji

[1] Na ten temat zob.: O. Lugon, *Edward Steichen as Exhibition Designer*, [w:] *Edward Steichen. Lives in Photography*, [katalog wystawy], ed. T. Brandow, William A. Ewing, London 2007, s. 267–273. We współpracy z Bayerem Steichen stworzył następujące ekspozycje w MoMA: „Road to Victory" (1942), „Power to the Pacific" (1945), „Korea – the Impact of War in Photographs" (1951).

[2] F. Turner, *„The Family of Man" and the Politics of Attention in Cold War America*, „Public Culture" 2012, nr 1, s. 55–84.

[3] U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.

odwoływali się inni krytycy i fotografowie, mówiąc o fotografiach jako o instrumentach w orkiestrze lub polach poliptyku gotyckiego (Ligocki), ale także odnosząc technikę zestawiania fotografii do „reżyserii" (Łagocki: „[...] ważne jest zagadnienie reżyserii wystawy fotograficznej. Widz, oglądający ekspozycję fotograficzną, odbiera wrażenia dostarczane mu przez poszczególne fotogramy, przez ich zestaw i w końcu przez całość wystawy. Wiadomo, że przy dotychczasowych wystawach u nas o jakiejkolwiek reżyserii mowy nie ma"[4]). Ciągłe definiowanie tej formuły eksponowania fotografii miało miejsce także w Stanach Zjednoczonych; Barbara Morgan, jedna z fotografek, których zdjęcia znalazły się na wystawie, pisała:

> W tym przypadku można być przekonanym, że nie mamy do czynienia z tradycyjnym pokazem odbitek powieszonych na sposób salonowy. Jest to coś, na co potrzebujemy nowego określenia... Kilka zostało już zaproponowanych, „fotograficzna mozaika", „trójwymiarowe edytorstwo", „film nieruchomy", jednak wszystkie są zbyt niezręczne, niewystarczające[5].

Wydaje się jednak, że do nazwania strategii, jaką obrał Steichen, odpowiednie byłoby określenie „montaż" – jest adekwatne do stwierdzenia Georges'a Didi-Hubermana, który pisał o projekcie jako o „skomplikowanym montażu, gdzie ostentacyjnie zostają zestawione obrazy wojny i obrazy pokoju"[6]. Wyraźna narracyjność oraz relacyjność obrazów, zaznaczone wątki tematyczne, akcentowane kontrasty treściowe sterujące percepcją widza, ale i zmuszające do kreowania własnych skojarzeń, przywołują na myśl zwłaszcza technikę montażu filmowego, który wpływa na tempo filmu, jego nastrój i dynamikę; co więcej, terminy, takie jak „montaż atrakcji" (wzmocnienie znaczenia jednego obrazu przez umieszczenie go w sąsiedztwie innego obrazu, niekoniecznie odnoszącego się do tego samego wydarzenia) czy „montaż skojarzeń" (takie łączenie ujęć, by ich następstwo wywoływało określone skojarzenia), niemal precyzyjnie określają sposób działania fotografii w projekcie Steichena[7]. Montaż miał tu jednak także inne konotacje – stanowił o genezie awangardowych wystaw fotograficznych, których „Rodzina człowiecza" była spadkobierczynią. Symboliczny początek linii rozwojowej wyznaczały zaś tutaj projekty wystawiennicze El Lissitzky'ego – określane mianem fotofresków – co nakazuje zwrócenie szczególnej uwagi na zagadnienie fotomontażu konstruktywistycznego, w którego kształtowaniu się montaż filmowy odegrał istotną rolę. Przede wszystkim, w odróżnieniu od fotomontażu surrealistycznego czy dadaistycznego, pełnić miał funkcję propagandową, funkcjonować nie jako artystyczny eksperyment, ale jako forma skutecznej komunikacji z odbiorcą. Język fotografii realistycznej, dokumentalnej starano się wykorzystać, by uczynić przekaz bardziej czytelnym i sugestywnym. Jak pisał Stanisław Czekalski, „[u]znanie fotomontażu za medium o charakterze dokumentalnym, na podobieństwo kroniki filmowej, i rozumienie operacji montażu jako »obiektywizującej« obraz rzeczywistości, mającej służyć jego uwiarygodnieniu – kazało radzieckim inżynierom wizji wykorzystywać montaż jako środek szczególnej ekspozycji materiału zdjęciowego, akcentującej sam obraz fotograficzny w jego »prawdzie«, a nie jako autonomiczny środek interwencji w ten materiał, ujawniany w swych specyficznych jakościach zabiegu formalnego" (dokonywała się tutaj „ewolucja fotomontażu" ku poetyce realizmu, zapośredniczona przez film)[8]. Te spostrzeżenia, wyjaśniające formułę fotomontażowych praktyk konstruktywistów i odróżniające je od innych, powstałych w kręgu awangardy zachodniej, pozwalają, jak sądzę, rozwiać wątpliwości badaczy co do montażowego charakteru projektu Steichena; niewątpliwie bowiem strategia zestawiania obrazów zastosowana na wystawie miała takie właśnie konotacje. Paradoksalnie pokrewieństwa można dostrzec także w sferze ideowej, owym wielokrotnie już podkreślanym „wspólnotowym tonie" narracji, zwłaszcza mając w pamięci kwestię myślenia utopijnego, awangardowego, wspólnego dla kapitalistycznej i totalitarystycznej wersji modernizmu. Czekalski o ideowym celu montażowej strategii konstruktywistów pisał jako o „wizualnej organizacji obrazu pracy", mającej tworzyć „wrażenie solidarnego i efektywnego wysiłku robotników różnej specjalności i chłopów, zjednoczonych wspólnym celem i współpracujących niemal ramię w ramię w dziele

[4] Z. Łagocki, *Nowoczesność – problem stale aktualny (uwagi o wystawach)*, „Fotografia" 1960, nr 3, s. 76.

[5] B. Morgan, *„The Theme Show". A Contemporary Exhibition Technique*, „Aperture" 1955, nr 2, s. 24.

[6] G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, tłum. J. Margański, Warszawa–Kraków 2011, s. 29.

[7] Zob.: *Technika montażu filmowego*, oprac. K. Reisz, tłum. L. Pijanowski, W. Wertenstein, Warszawa 1967; W. Murch, *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*, tłum. K. Karpińska, Warszawa 2005.

[8] S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000, s. 45.

budowy Kraju Rad"[9]. W wersji Steichenowskiej determinanty konstruktywistycznej wizji można byłoby zastąpić konceptem „hiperdemokracji".

O montażu w kontekście projektu Steichena pisał krytycznie Zdzisław Beksiński, przeciwstawiając ujęciu charakterystycznemu dla „Rodziny człowieczej" odmienną strategię montażową, opartą na surrealistycznej genezie, a także w nawiązaniu do nurtu fotografii subiektywnej (*Subjective Fotografie*) Ottona Steinerta, zakorzenionego w ideach Bauhausu i Nowej Rzeczowości; pisał:

> [...] chodzi mi o tworzenie zestawów i w nich głównie widzę drogę rozwoju fotografiki. Zestaw taki, złożony z kilku lub kilkunastu zdjęć, posiadałby pewne cechy wspólne z sekwencją filmową, łączenie poszczególnych zdjęć odbywałoby się drogą podobną do montażu filmowego. Istotną cechą odróżniającą go od filmu byłoby jego niezmienne trwanie w czasie i równoczesność oddziaływania elementów. Elementy te, sąsiadując ze sobą, mogą potęgować nawzajem swoją wymowę, mogą też na skutek wzajemnego oddziaływania na siebie mówić zupełnie coś innego, niż zawierają same, coś szerszego i głębszego. Wszystko tu zależy od wyboru autora. Naturalnie nie chodzi mi tu o takie zestawy, jakich przykład dała wystawa „The Family of Man". Łączenie cykli zdjęć na tej wystawie było podporządkowane ilustracji założeń literacko-światopoglądowych i niewiele miało wspólnego z tym, co w tej chwili wyobrażam sobie jako montaż fotograficzny[10].

Beksiński wyraźnie odcinał się od poetyki „Rodziny człowieczej", a także od proponowanych na niej rozwiązań montażowych, chociaż, co warto zaznaczyć, w momencie publikacji tekstu najprawdopodobniej wystawy nie widział, znał ją jedynie z katalogu. W świetle przytoczonych słów jego twórczość, pozostającą w związku z krytyczną refleksją, uznać można za przeciwstawną wobec projektu Steichena – jest to zarazem, w wymiarze ideowo-artystycznym, stanowisko symptomatyczne, które w oczach polskich badaczy przyczyniło się raczej do oddzielenia poetyki „The Family of Man" od poszukiwań polskich fotografów utożsamianych z kręgami awangardowymi. Czy jednak oba obszary były aż tak od siebie odległe?

Wystawa trafiła do Polski niedługo po słynnym gliwickim „Pokazie zamkniętym" Beksińskiego, Jerzego Lewczyńskiego i Bronisława Schlabsa z 1959 roku, od którego datuje się żywot „antyfotografii", jednej z najbardziej znanych koncepcji awangardowych w polskiej fotografii okresu powojennego, na którym Beksiński zademonstrował swoje surrealizujące „zestawy" fotograficzne[11]. Ówczesne poszukiwania trzech fotografów osadzić można przede wszystkim w ramach wspomnianego zjawiska fotografii subiektywnej; głównym dążeniem tego nurtu było typowo modernistyczne połączenie mechaniczności zapisu fotograficznego z daleko idącą subiektywizacją wypowiedzi artystycznej, skutkującą przetransponowaniem wizerunku realistycznego w kierunku abstrakcji. W kręgu Steinerta interesowano się też awangardowymi rozwiązaniami ekspozycyjnymi, zwłaszcza wprowadzonymi przez El Lissitzky'ego i Bayera. James Hugunin widział w tym zainteresowaniu przejaw podobieństwa idei powstałych w kręgu tej formacji artystycznej do filozofii egzystencjalistycznej, natomiast stosowaną tam awangardową strategię artystyczną postrzegał jako manifestację napięcia – szczególnie podkreślanego właśnie przez egzystencjalistów – pomiędzy doświadczeniem indywidualnym a unifikacją w ramach „totalności" społeczeństwa[12].

Lewczyński, przyjaciel i towarzysz poszukiwań artystycznych Beksińskiego, również eksponujący podczas „Pokazu zamkniętego" „zestawy" fotografii, po latach wypowiadał się jednak o wystawie Steichena w zupełnie innym tonie – widział ją jako przełom w polskiej fotografii, refleksji o jej roli oraz statusie; pisał między innymi:

---

[9] Tamże.

[10] Z. Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia" 1958, nr 11, s. 523–524. W liście do Lewczyńskiego Beksiński wspominał też: „Obecnie pracuję nad tzw. zestawami fotograficznymi. Polegają one na łączeniu 3–4 zdjęć o rozmaitej tematyce na wspólnym kartonie, tak by sąsiadujące ze sobą oddziaływały na siebie nawzajem. W założeniu zbliżone jest to do krótkiej sekwencji filmowej lub do tzw. »zbitki skojarzeniowej«, lansowanej przez surrealistów. Te kilka zdjęć połączone na wspólnym podłożu zaopatruję we wspólny tytuł. [...] Sztuką nazwać można dopiero wynik uzyskany z zestawienia ze sobą treści pojęciowych i wizualnych (niejednokrotnie opozycyjnych w stosunku do siebie) na jednym fotogramie. Zestawienie kilku fotogramów pozwala naturalnie na spotęgowanie tego wyniku i na precyzyjniejsze jego zaplanowanie", A. Sobota, *Fotografia i antyfotografia Zdzisława Beksińskiego*, „Kwartalnik Fotografia" 2003, nr 11, s. 92.

[11] A. Sobota, *Antyfotografia i ciąg dalszy*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1993.

[12] Więcej na temat fotografii subiektywnej, jej założeń i kontekstu filozoficznego zob.: J. R. Hugunin, *Subjective Fotografie and the Existentialist Ethic*, „Afterimage" 1988, nr 6, s. 14–16, a także poszerzoną wersję tego artykułu zamieszczoną na platformie Issuu [online]: http://issuu.com/bintphotobooks/docs/subjektivefotografie, dostęp: 4.04.2016.

> Tak nadszedł rok 1959 i wielka wystawa „Rodzina człowiecza" Edwarda Steichena w Warszawie. Zobaczyliśmy wtedy, czym może być fotografia, traktowana jako język wypowiedzi autorskiej. Zupełnie inna od naszych przyzwyczajeń forma ekspresji i dramaturgia zestawów fotograficznych[13].

Nie sposób zatem oddzielić nowatorskiej roli wystawy Steichena od kręgu inspiracji związanych z propozycjami awangardy okresu międzywojennego[14]. Jest to tym bardziej wyraźne, że wyrażane w końcu lat 50. idee zdają się sytuować na skrzyżowaniu obu tendencji, awangardowej i reportażowej. Lewczyński, wyjaśniając założenia nieformalnej grupy fotograficznej Gliwice, ale odnosząc się przede wszystkim, jak się wydaje, do własnej twórczości, pisał:

> Uważamy, że dominantą koncepcji twórczych powinna być ekspresja oparta na intelekcie. Elementem decydującym winien być człowiek: człowiek żywy, takim jakim go między innymi widzi nadrealizm. [...] Podstawa intelektualna sugeruje różne rozwiązania tej koncepcji, np. wszystko o człowieku, lecz przy pomocy jego dzieła. Ta metoda operuje „człowiekiem ukrytym", niewidocznym na obrazie[15].

Sytuacja recepcji projektu byłaby zatem ambiwalentna. Istotny może być fakt, że oba zjawiska, wystawa Steichena wraz z jej humanistycznym ładunkiem ideowym, a także awangardowe idee montażowe, zostały dostrzeżone – lub raczej, patrząc z dzisiejszego punktu widzenia, ujawniły się i nasiliły – w tym samym czasie, niedługo po okresie socrealizmu. Ta sytuacja mogła prowadzić do swego rodzaju „spokrewnienia" zjawisk w oczach komentatorów czy krytyków fotografii, skutkującego na przykład łączeniem pierwszych environmentów Zbigniewa Dłubaka (*Ikonosfera I*) z wpływem „Rodziny człowieczej", co należałoby jednak traktować z dużą ostrożnością[16]. Z powodu trudności z precyzyjnym wyodrębnieniem poszczególnych zjawisk i tendencji warto zwrócić uwagę na problem tyleż ogólny, co ściśle związany z recepcją projektu Steichena, a mianowicie status fotografii nie jako autonomicznego obrazu, ale materiału montażu, jako części „zestawu", odrębnej artystycznej, „konceptualnej" całości przeznaczonej do eksponowania w przestrzeni galeryjnej.

W tym kontekście, jak sądzę, warto się przyjrzeć prekursorskim pod względem montażowym działaniom realizowanym w kręgu „antyfotografii", zwłaszcza rozwijanym od lat 50. koncepcjom Lewczyńskiego. Sytuują się one bowiem na skrzyżowaniu tendencji, a zarazem postaw twórczych powojennej fotografii, takich jak awangarda, fotografia humanistyczna, fotografia socjologiczna czy dokument (w szerokim i wieloznacznym znaczeniu tego terminu); w 1958 roku Wojciech Kiciński pisał, że eksperymenty Lewczyńskiego doprowadzają tak wówczas lansowany reportaż do „granic treściowej nośności", co warte jest rozważenia[17]. Warto zwrócić zatem uwagę nie tylko na konkretne realizacje, ale także konsekwentnie rozwijaną strategię artystyczną, której początek wyznaczają wczesne prace zaprezentowane na wspomnianym już „Pokazie zamkniętym". Fotograf pokazał tam „zestawy" skonstruowane z fotografii dokumentalnych, na których zostały uchwycone elementy codzienności (słup ogłoszeniowy, afisze) oraz fotograficznych reprodukcji dokumentów „znalezionych", fragmentów listów, tabel rachunkowych, fotografii archiwalnych. Adam Sobota pisał o eksponowanych tam pracach Lewczyńskiego następująco:

> [...] w tych zestawach połączyły się fotografie wysoce estetyzowane z czysto technicznymi reprodukcjami, oryginały i kopie, prace własne i znalezione, można było powiedzieć o zakwestionowaniu tradycyjnych podziałów na sztukę wysoką i rzemiosło, dzieło oryginalne i reprodukowane, sztukę kreowaną przez oryginalnego autora i tworzoną kolektyw-

[13] J. Lewczyński, *Zosia...*, [w:] *Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie*, [katalog wystawy], Łódź 1999, s. 14.

[14] Beksiński pisał: „[...] rozpocząłem pracę malarską jako zdecydowany ekspresjonista, by w krótkim czasie, przeleciawszy pobieżnie przez nadrealizm i taszyzm, wylądować na dłużej na własnym już podwórku abstrakcji strukturalnej [...]. Inaczej miała się rzecz z fotografią. Rozpocząłem jako zwolennik »Neue Sachlichkeit«, następnie przerzuciłem się na fotografię abstrakcyjną. [...] Drogę fotografii abstrakcyjnej porzuciłem jednak prędko, uważając, że grozi ona niespodziewanym stoczeniem się w estetyzm, a poza tym nie pozwala mi się w wystarczający sposób wypowiedzieć. Przerzuciłem się na próby i poszukiwania portretowe", A. Sobota, *Fotografia i antyfotografia...*, s. 92.

[15] J. Lewczyński, *Pismo do ZPAF-u w Warszawie, 11.11.1957 r., Gliwice*, cyt. za: K. Jurecki, *O fotografii Jerzego Lewczyńskiego*, [w:] *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–87. Materiały z II sympozjum w Szczecinie w dniach 13–15 listopada 1987*, red. Krystyna Łyczywek, Szczecin 1987, s. 140.

[16] Powołuję się tutaj na słowa Lecha Grabowskiego, które wyrażone zostały w rozmowie przeprowadzonej przeze mnie w lipcu 2013 roku. O ile wystawę „Rodzina człowiecza" należałoby uznać za leżącą w kręgu zainteresowania Dłubaka, genetyczne uwarunkowania jego environmentów były zapewne o wiele szersze; na temat *Ikonosfery I* zob.: J. Bogucki, *Fotografowie poszukujący*, „Projekt" 1971, nr 4, s. 47.

[17] W. Kiciński, *Nowe drogi czy własne ścieżki*, „Fotografia" 1958, nr 9, s. 426.

nie. Zachowana była autonomia poszczególnych obrazów, ale ich sąsiedztwo i współoddziaływanie w przestrzeni miało skłaniać odbiorcę do swobodnego dokonania syntez na planie mentalnym[18].

Montażowa strategia, charakterystyczna dla twórczości Lewczyńskiego także w następnych dekadach, była zatem czytelna już wówczas, podobnie jak tendencja do eksponowania egzystencjalnego wymiaru medium.

O swojej fascynacji zdjęciami i przedmiotami znalezionymi, wymagającymi od znalazcy, ale także odbiorcy dzieła powstałego z ich wykorzystaniem pracy pamięci i wyobraźni, Lewczyński pisał:

> W latach pięćdziesiątych znalazłem stare klisze, które okazały się jedynym zachowanym śladem po rodzinie wymordowanej przez Niemców w czasie wojny. Te fotografie przyczyniły się do odszukania jedynego ocalonego członka rodziny. Jego ojciec na tych kliszach ma tylko trzy lata. Na podstawie tego wizerunku dorosły już syn odtwarza stale rysy i dalsze losy swego ojca i rodziny. To też fotografia-relikwia[19].

Jak zauważył Adam Mazur, krąg znaczeń, jakie niemal od początku swojej twórczości podejmował fotograf, oscylował wokół doświadczeń granicznych, zwłaszcza związanych z wojną, okupacją hitlerowską i Zagładą – wspomniane fotografie dokumentalne oraz reprodukcje odnieść można zatem do tego właśnie kręgu tematycznego, co dodatkowo wzmaga ekspresję komponowanych przez Lewczyńskiego zestawów[20]. Co istotne, stanowiąca o ich dramaturgicznej wymowie strategia montażowa, dynamizująca percepcję odbiorcy, rozumiana szeroko, ma również wyraźne konotacje historyczne, co w kontekście twórczości Bertolta Brechta rozważał Didi-Huberman:

> [...] okopy wytyczone w całej Europie okresu wojny światowej sprowokowały w dziedzinie estetyki, podobnie jak w dziedzinie humanistyki [...] decyzję, że „metodą pokazywania będzie montaż", to znaczy przemieszczanie, rekomponowanie wszystkiego. Montaż byłby więc metodą poznania oraz chwytem formalnym zrodzonym z wojny, uznającym nieład świata. Sygnował on naszą percepcję świata od pierwszych dwudziestowiecznych konfliktów: stał się „metodą" w całym tego słowa znaczeniu „nowoczesną"[21].

Lewczyński posługuje się swego rodzaju montażem „w procesie" polegającym na każdorazowej aktualizacji tych samych obrazów w ramach nowych zestawów. Te same fotografie są wykorzystywane w różnych konfiguracjach i realizacjach (o takiej strategii mogli przekonać się ci, którzy mieli okazję widzieć nieustannie pokazywane i „komponowane" na potrzeby wystaw archiwum fotografa). Za sprawą takiej doraźnej, z pozoru dowolnej, zasady budowania zestawów fotograficznych widz włącza się aktywnie w proces kreowania znaczeń, które rodzą się pomiędzy obrazami. Aspekt wyjścia w kierunku odbiorcy – dosłownego, w przestrzeni – zaakcentowany był już w pracach zaprezentowanych podczas „Pokazu zamkniętego", gdzie zdjęcia nie tylko powieszono, ale także rozłożono na stołach[22].

Istotnym aspektem strategii artystycznej Lewczyńskiego jest również eksponowanie braku jednoznaczności co do autorstwa fotografii, wiadomo bowiem, że dokumenty oraz zdjęcia „znalezione" zostały niejako wtórnie spreparowane, „odbite" przez fotografa, ich pierwotne wykonawstwo zostało nie tyle intencjonalnie zatarte, co wpisane w znaczeniowe asocjacje wykreowane, podlegające aktualizacji w świadomości odbiorcy. Odbitka zaczyna funkcjonować niejako w oderwaniu od autora, jej ostateczne znaczenie ujawnia się w procesie interpretacji. Idee te, wyartykułowane w pracach zaprezentowanych podczas „Pokazu zamkniętego", niewątpliwie posiadały zatem „punkty styczne" z koncepcją Steichena – w warstwie konstrukcyjnej, a zarazem w obszarze relacji pomiędzy obrazami a odbiorcą.

Rozluźnienie relacji obraz–autor, z jakim mamy do czynienia zarówno w kontekście wystawy Steichena, jak i w realizacjach „Pokazu zamkniętego", czyni fotografię „czytelną" nie poprzez samą siebie, ale na prawach zestawiania obrazów, gry wizualnej i intelektualnej. Tocząca się w końcu lat 50. dyskusja o (problematycznym) statusie Steichena jako autora, w końcu zaś raczej „reżysera" czy „kompozytora", niejako nakłada się na powstałe w kręgu awangardy prekursorskie refleksje dotyczące faktu, że młodzi fotografowie sami nadają sobie status montażystów (o czym świadczy w dużej mierze autotematyczny tekst Beksińskiego), w konsekwencji szokując, ale i zachwycając odwilżowych krytyków, sygnalizując przełom w fotografii polskiej. Zdeprecjonowanie autorstwa godzi tu w „salonowy" ideał, od którego tak bardzo w ramach nowoczesności

[18] A. Sobota, *Pismo świata*, [w:] *Jerzy Lewczyński. Fotografie*, [katalog wystawy], BWA, Wrocław 2001, nlb.

[19] J. Lewczyński, *Między bogiem a prawdą*, [w:] *Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii: prace z lat 1941–2005*, Września 2005, s. 12.

[20] A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Kraków 2009, s. 128.

[21] G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 91.

[22] Choć warto podkreślić, że z drugiej strony pokaz ów był w pewnym sensie elitarny, wstęp na wernisaż mieli tylko zaproszeni goście.

chciano odejść; dzieje się to na tyle drastycznie, że nie oscyluje wokół „oswojonych" już fotografii reportażowych (z kręgu lansowanego „artystycznego reportażu"), ale surowych dokumentów. W tym kontekście „Rodzina człowiecza" musiała się jawić jako o wiele bardziej uładzona, choć wciąż, zwłaszcza na mocy swojej aranżacji, zawierająca pierwiastek tak poszukiwanej nowej wizji, element przewartościowania dotychczasowych reguł.

Podczas gdy montaże Beksińskiego przypominały zestawienia leksykalno-przedmiotowe surrealistów, odznaczają się wysmakowaną formą i pewnym estetycznym elitaryzmem, opierając się przede wszystkim na grze wyobraźni, Lewczyński zmierzał w nieco innym kierunku, jego zestawy miały tyleż wymowę egzystencjalną co społeczną. Poprzez wykorzystywanie dokumentów, a wraz z nimi mikrohistorii, takich jednak, które można łatwo zuniwersalizować, odnosiły się do tematów szerokich, chociażby wskazanego już doświadczenia wojny, lecz także przemijania, relatywizmu, ale i trwałości, powtarzalności stanów psychicznych; w tym sensie przywołują topos albumu, o czym, odnosząc się między innymi do Lewczyńskiego, pisał Mazur[23]. W tym kontekście ciekawe jest przytoczenie informacji zawartych w biogramie fotografa, mówiących o pomyśle stricte społecznym, zrodzonym rzekomo pod urokiem „Rodziny człowieczej":

> Pod wpływem prezentowanej w 1959 roku wystawy „Rodzina człowiecza" [...] członkowie nieformalnej grupy: Z. Beksiński, J. Lewczyński, B. Schlabs, zamierzali zająć się reportażem i zrealizować dużą wystawę, prezentującą życie na Górnym Śląsku[24].

Stanowisko Beksińskiego problematyzują inne, podobne wzmianki, na przykład wskazanie na zainteresowanie obu fotografów zdjęciami fotoreporterów z Agencji Magnum, skutkujące, w myśl informacji zawartych w kalendarium twórczości Lewczyńskiego, pracą tego fotografa zatytułowaną *Oczekiwanie*, przedstawiającą dzieci cygańskie, widziane przez pryzmat kłębowiska drutów[25]. Lewczyński wspominał też swoje początki fotograficzne, pisząc o „próbach łączenia formy z treścią", „zachwycie nad zdjęciami reportażowymi Sławnego, Prażucha, Kosidowskiego"[26]. W następnych latach, rozwijając koncepcję „archeologii fotografii" – w myśl której powstają prace oparte na znalezionych odbitkach bądź negatywach – fotograf posługiwał się strategią montażu, która jednak coraz wyraźniej zdawała się odróżniać od opisanej przed laty przez Beksińskiego. Lewczyński, choć jego twórczość jest różnorodna, na ogół nie tworzył dla artystycznej ekspresji, manifestacji impulsu psychicznego, ale przede wszystkim po to, by zaproponować namysł nad konkretnym obszarem problemowym. Jego działania ogniskowały się wokół treści w wymiarze społecznym, podczas gdy Beksiński, na początku lat 60. odchodząc od fotografii na rzecz surrealizującego rysunku i malarstwa, dał wyraz postawie skrajnie odmiennej. Jednostkowe opowieści, tak chętnie podejmowane przez Lewczyńskiego, składają się na uniwersalną narrację, poruszającą indywidualne obszary wrażliwości. Dodatkowo postawa fotografa ma wymiar misji społecznej.

> Ile jeszcze pamięci narodu w postaci starych zdjęć ginie na wysypiskach śmieci i w składnicach makulatury! Ile bezcennych a bezimiennych zbiorów fotografii mogłoby zostać ocalonych, stać się własnością społeczną [...]. Czy nie należy zatem podjąć zbiorowego, społecznego wysiłku dla ratowania tego, co jeszcze uratować można?[27]

Ocalenie fotografii przed zapomnieniem nie jest jednak, jak mi się wydaje, jedynym motywem działania Lewczyńskiego, istotniejsze chyba jest wejście w rolę kreatora dialogu pomiędzy obrazem a widzem. Owa uprzywilejowana pozycja fotografa-montażysty, fotografa-reżysera, podobnie jak u Steichena mająca znamiona postawy genetycznie awangardowej, ale w gruncie rzeczy również modernistycznej, daje tutaj zatem nieustannie o sobie znać.

Działania Lewczyńskiego postrzegano jako prekursorskie względem fotomedializmu, istotnie poszerzające pole zainteresowań fotografii artystycznej; ową pionierską rolę dostrzegano zwłaszcza w ataku na oryginalność dzieła oraz na własną autonomię artystyczną, widziano ją w kwestionowaniu modernistycznej koncepcji sztuki[28]. Jak pisał Sobota o „archeologii fotografii", jej strategia polegała na „odnajdywaniu, eksponowaniu, przetwarzaniu i komentowaniu znalezionych fotografii. Stał się [Lewczyński – dop. K. L.] przez

[23] „[...] można powiedzieć, że psychoanaliza i wojna, pamięć zbiorowa i intymne wspomnienia, urok i trauma przeplatają się w »albumie epoki« proponowanym nam przez artystów"; A. Mazur, dz. cyt., s. 129.

[24] *Jerzy Tadeusz Lewczyński. Kalendarium*, [w:] *Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii: prace z lat 1941–2005*, Września 2005, s. 33.

[25] Tamże, s. 32.

[26] Tamże.

[27] J. Lewczyński, *Feliks Łukowski – zapomniany fotograf ziemi tomaszowsko-lubelskiej*, [w:] *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–87...*, s. 91–98.

[28] Zob.: A. Mazur, dz. cyt., s. 132.

to jednym z prekursorów »sztuki przywłaszczania«, która w latach 80. była uważana za jeden z wyznaczników postmodernizmu. Antyfotografia była więc znamiennym wydarzeniem, aczkolwiek nadal jeszcze oczekującym na właściwe uznanie wśród historyków sztuki"[29]. Biorąc pod uwagę społeczne zorientowanie strategii Lewczyńskiego, wypada jednak się zastanowić, czy owo prekursorstwo nie wynikało z przepracowania nie tylko tradycji awangardowej, ale również zainteresowania najbardziej nowatorskimi przejawami fotografii reportażowej (jak widać na przykładzie aranżacji wystawy, blisko jednak związanej z ideami awangardowymi), a idąc dalej – konsekwencji wyciągnięcia wniosków z kontaktu z projektem, kontaktu intensywnego i ważnego, co przyznawał fotograf w przytaczanych już słowach.

Jak wiadomo, „zawłaszczanie" fotografii, zbudowane na przekonaniu o potrzebie wspólnotowego użytkowania zdjęć, było zabiegiem konstytutywnym dla projektu Steichenowskiego, a zarazem kontrowersyjnym. W przypadku Lewczyńskiego, choć w ramach jego twórczości również dokonuje się swego rodzaju aneksja cudzych fotografii, zostało ono jednak odczytane odmiennie, nie jako modernistyczne wyolbrzymienie statusu artysty, w tym przypadku fotografa-kreatora, ale jako otwarcie pola interpretacji ze względu na niedookreślenie znaczeń poszczególnych zdjęć. Strategię Lewczyńskiego rozumiano więc jako manifestację kontekstualnego charakteru fotografii, postmodernistyczne przekonanie o potrzebie, a jednocześnie niemożliwości dotarcia do „prawdy" fotograficznego wizerunku. Czynnikiem różnicującym jest tu zatem sposób ujęcia analogicznych problemów. Lewczyński również wyrażał przekonanie o „demokratyczności" medium, jego uniwersalności, niemal mistycznej komunikatywności, ale wykorzystując fotografie znalezione, prywatne (nie reportażowe o „postulowanej" prywatności, jakie wybrał Steichen) i uwzględniając wszelkie atrybuty ich statusu, takie jak anonimowość, lecz także zniszczenie czy niekompletność, dał wyraz zmianie, jaka dokonała się w myśleniu o fotografii. Obraz fotograficzny w jego ujęciu jest unikatowy, jako „relikwia" apeluje do indywidualnej i zbiorowej pamięci. Na mocy narracji „Rodziny człowieczej" obrazy fotograficzne również odwoływały się do owej sfery, ale zatracały swoją niepowtarzalność, indywidualność, „przedmiotowość". Były raczej wirtualne niż namacalne, mogły być semantycznymi „ikonami" jakiegoś tematu, ale nie „relikwiami". Mimo to krok, jaki dzieli od siebie „summę" fotograficznego modernizmu, jak często postrzegany jest projekt Steichena, od postmodernistycznej koncepcji Lewczyńskiego, nie jest wcale tak znaczny, jak mogłoby się wydawać.

Decentralizacja języka artystycznego, jaką stosował Lewczyński, wybierając strategię montażową, pozwoliła mu wyjść poza ilustracyjność, postulowany realizm i jego ideologiczne uwikłanie. Nie znaczy to jednak, że w twórczości fotografa brakuje odniesień do rzeczywistości. Przesunięcie ciężaru semantycznego na wyobraźnię i zdolności interpretacyjne odbiorcy pozwoliło mu wykreować swego rodzaju pozasystemową przestrzeń kontaktu:

> Lewczyński konsekwentnie wprowadza do swojej sztuki tematy marginalizowane i w dyskursie artystycznym (zwłaszcza w czasach PRL-u) nieobecne lub zawłaszczone przez oficjalną propagandę. Wszystko po to, by poddać je krytycznemu namysłowi i odczarowaniu[30].

Godząc się z tym stwierdzeniem Adama Mazura, warto dodać, że dokonuje się to w ramach określonej, zdywersyfikowanej strategii artystycznej opartej na montażu, polegającej na uniezależnieniu obrazu fotograficznego od jego autora przy jednoczesnym wykreowaniu bezpośredniego odniesienia do rzeczywistości, o którego znaczeniu – wyraźniej niż w odniesieniu do poetyki reportażowej – decydował odbiorca. Strategia ta sprawiała, że obraz fotograficzny mógł zostać niejako wyłączony z systemowego pola odniesień, na pierwszym planie stała bowiem relacja pomiędzy obrazem a widzem, zideologizowana tylko potencjalnie. U Lewczyńskiego obrazy i ich zestawienia poddawane są nieustannej dekonstrukcji, zarówno na prawach strategii artystycznej, jak i w świadomości odbiorcy. Projekt Steichena jawi się natomiast raczej jako nieustanna konstrukcja – odbiorca zmuszony jest do wykreowania spójnej struktury znaczeniowej, co odbywa się w ramach określonego wcześniej systemu – nawet jeśli w tym obszarze możliwe jest konstruowanie wielu rozmaitych narracji, a ów system ma charakter demokratyczny. Przesunięcie w rozumieniu medium fotograficznego, jakie dokonało się w kręgu „antyfotografii", a idąc dalej, w twórczości Lewczyńskiego, ukazywane jest jako jeden z najistotniejszych momentów w historii fotografii polskiej, od którego praktyka artystyczna coraz wyraźniej biegła dwutorowo – w obszarze „gestu plastyczne-

[29] A. Sobota, *Fotografia i antyfotografia...*, s. 95.

[30] A. Mazur, dz. cyt., s. 132.

go" oraz szeroko rozumianej fotografii dokumentalnej. Te dwa nurty miały jednak liczne punkty styczne, a jednym z przykładów owego spotkania jest właśnie twórczość i refleksja Lewczyńskiego, plasująca się na styku praktyk awangardowych i społecznych determinant nowoczesności. Chociaż nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy wystawa Steichena przyczyniła się do zmiany pojmowania fotografii jako środka wypowiedzi artystycznej, niewątpliwie nie pozostała bez związku z dokonującymi się w tym obszarze przewartościowaniami.

SUMMARY

"The Family of Man" Exhibition – towards New forms of Expression

Displayed for the first time in 1955 in the New York Museum of Modern Art, the photographic exhibition "The Family of Man" is perceived as a project important for the history of world photography, but also as a controversial phenomenon. During its 1955–1962 world tour under the auspices of the United States Information Agency, the exhibition generated a varied response that consisted of both enthusiastic and critical reviews.

The article focuses on the problem of the reception of the exhibition in Poland, where it arrived in 1959 thanks to the Union of Polish Photography Artists and its cooperation with the Museum of Culture and Art. While focusing mostly on the spatial design of the exhibition (construction of the narration, the role of organisation of the photographs in space), the author tries to define and interpret the problem of "montage". It is analysed in relation to the execution of the exhibition and the reflections of two photographers important for the Polish after-war photography – Jerzy Lewczyński and Zdzisław Beksiński – on the medium. In effect, the influence of these reflections on their work is defined, as well as the connection between the exhibition and the manners of arranging exhibitions and building visual narrations by the Polish photographers in the 1950s and 1960s.