

Weronika Kobylińska-Bunsch

3/11

„Fotografia egzystencjalna” Zdzisława Beksińskiego

Rozgłos Zdzisławowi Beksińskiemu przyniosło malarstwo będące zręcznym połączeniem figuralizmu, dobrego warsztatu i prowokacyjnych tematów. Stylistyka jego obrazów – ulegająca zmianom, jednak wciąż brawurowo łącząca feerię barw i kontrowersyjne motywy – fascynowała i dzieliła środowisko na zadeklarowanych entuzjastów i zgorzonych oponentów. Budząca sprzeczne uczucia postawa artystyczna doczekała się licznych komentarzy na łamach prasy, zarówno codziennej, jak i specjalistycznej. Próbowano zdefiniować ową „trudną do werbalizacji Tajemnicę”¹ artysty, przez innych określaną mianem „psychotycznego wizjonerstwa”². Wobec materii tak dyskusyjnej historia sztuki pozostawała bezradna. Mimo licznych artykułów, wywiadów z artystą i prób ujęć monograficznych pozostajemy wciąż w kręgu problematyki z zakresu estetyki i nierozstrzygalnych pytań o istotę kategorii takich jak pastisz czy kicz. Beksiński zaś, konsekwentnie kreując swój wizerunek – zdystansowanego do rzeczywistości kuglarza i mistyfikatora – przysłonił pozamalarskie sfery swojej działalności, choć jego dorobek jest niezwykle zróżnicowany. Obejmuje on, poza obrazami, również rzeźbę, heliotypię, rysunek, malarstwo materii i fotografię³. Przedmiotem niniejszej analizy są właśnie wykonane w latach 50. XX wieku i zachowane w zbiorach

-
- 1 A. Urbanowicz, [Wstęp], w: *Zdzisław Beksiński. Malarstwo ze zbiorów Aleksandra Szydły*, red. I. Neubauer, Galeria Katowice Pracowni Sztuk Plastycznych – Związku Polskich Artystów Plastyków, Katowice 1973, s. nlb.
 - 2 A. Mazur, *Wylizane malarstwo*, „Newsweek Polska” 2005, nr 9, s. 85.
 - 3 Pamięć o zróżnicowanym dorobku Beksińskiego jest pielęgnowana przez Muzeum Historyczne w Sanoku, które podejmuje działania mające na celu rozwój badań nad jego twórczością.

Muzeum Historycznego w Sanoku⁴ figuratywne, inscenizowane fotografie Zdzisława Beksińskiego, wymykające się gatunkowej klasyfikacji. Specyfika tych zdjęć powoduje, że przekraczają one ramy definicyjne tradycyjnie wyznaczone przez pojęcia „portretu” i „aktu”. Przedstawiona tu interpretacja wskazuje, że zbiór ten, pozornie zróżnicowany, charakteryzuje wspólna podstawa ideowa, która pozwala określić omawiane prace mianem „fotografii egzystencjalnych”⁵. Ciało ludzkie w ramach tej grupy zdjęć staje się terytorium nieustannych eksperymentów formalnych. Finezyjnie wykorzystując nieszablonowe rozwiązania kompozycyjne i pomysłowo operując różnego rodzaju parametrami technicznymi, artysta odrzuca werystyczne odtworzenie wyglądu postaci.

Analiza podjęta z perspektywy tych zapomnianych czy marginalizowanych prac może zaowocować przełamaniem dotychczasowej stagnacji w podejmowanym na temat dzieł Beksińskiego dyskursie poprzez, po pierwsze, wyróżnienie wątku dotąd niezauważanego w jego twórczości; po drugie – porównanie z realizacjami innych twórców, których język artystycznego wyrazu cechuje podobieństwo ze sposobem obrazowania i opisywania rzeczywistości przez Beksińskiego.

Namysł nad dorobkiem Beksińskiego uwzględniający dwie powyższe kwestie pozwoli na wpisanie dotąd niedającego się wpisać w żadne kanony artysty w orbitę zjawisk powojennej sztuki polskiej⁶.

-
- 4 Dyrekcji i pracownikom Muzeum Historycznego w Sanoku składam podziękowania za zgodę na przeprowadzenie kwerendy w 2013 roku i umożliwienie mi zapoznania się z dostępnymi w danym momencie materiałami. Artykuł ten nie powstałby bez życzliwej pomocy pana Wiesława Banacha oraz pani Doroty Szomko-Osękowskiej.
 - 5 Należy podkreślić, że fotografie Zdzisława Beksińskiego są niezwykle zróżnicowane tematycznie. Wykonywał on między innymi pejzaże, abstrakcje, „reportaże” oraz zestawy fotografii. Bogactwo i heterogeniczność przedmiotu badań powoduje, że analiza prac Beksińskiego rozumiana tak, jak w dotychczasowej literaturze przedmiotu – jako podstawowa charakterystyka wszystkich podejmowanych przez niego gatunków, pozostaje na poziomie znacznej ogólności. Monograficzne ujęcie wszystkich podejmowanych przez Beksińskiego motywów przekraczałaby jednak możliwości niniejszej pracy. W centrum moich zainteresowań postawiłam zatem jedną, spójną stylistycznie i treściowo kategorię zdjęć Beksińskiego.
 - 6 Twórczość Beksińskiego była dotąd rozpatrywana przede wszystkim w odniesieniu do najbliższego mu obszaru: polskiej fotografii. Jego prace zestawiano z dorobkiem jego przyjaciół z nieformalnej grupy twórczej, którą tworzył z Jerzym Lewczyńskim i Bronisławem Schlabsem. Reprezentowali oni jednak zdecydowanie odmienne postawy, jakkolwiek podejmowali wspólne inicjatywy twórcze i prowadzili ożywioną

Radosny impresjonizm czy niepokojąca ekspresja?

Za punkt wyjścia do analizy języka fotograficznej wypowiedzi Zdzisława Beksińskiego może posłużyć z pozoru mało istotne zdjęcie, przypominające typową produkcję przeznaczoną do rodzinnych, pamiątkowych albumów: portret żony artysty – Zofii – z lipca 1953 roku, na którym modelka obraca twarz w kierunku źródła światła i ma zamknięte oczy. Wiesław Banach sugerował, że pochodzące z tego okresu realizacje to pogodne obrazy idyllicznej rzeczywistości upamiętnianej na przekór trudnej sytuacji życiowej artysty⁷. Tezie tej sprzyja fakt, że prace Beksińskiego wykonywane na początku lat 50. wydają się wizualnie spokrewnione z niezwykle żywotną polską tradycją piktorialną – Juliusz Garztecki określał je wręcz mianem „najklasycystycznych fotogramów w stylu Bułhaka czy Wańskiego”⁸. Niejednoznaczność ekstatycznego rozedrgania form nakazuje jednak weryfikację dotychczasowych stanowisk i zakwestionowanie założenia o optymistycznej atmosferze tychże prac. Stanowiący ich doskonałą egzemplifikację portret Zofii mimo miękkiego rysunku bynajmniej nie jest niewinnym spojrzeniem na ukochaną. Istotnym elementem budującym poetykę tej fotografii jest bowiem nałożona na cały obraz specyficzna ziarnista faktura, wyraźna

korespondencję. Schlabs po 1957 roku realizował przede wszystkim prace w poetyce abstrakcyjnej, naznaczonej silną ingerencją gestu twórczego. Jego koledzy po latach przyznają, że zawsze był on w ich grupie samotnym indywidualistą; zob. W. Nowicki, *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2012, s. 25. Z kolei sposoby konstruowania kadrów przez Lewczyńskiego i Beksińskiego wydają się pod wieloma względami analogiczne, ale prace Lewczyńskiego odróżnia obecne w nich echo historii. Gliwicki fotograf podejmował narrację m.in. o konkretnych wydarzeniach historycznych, co potwierdził np. w wywiadzie z Krzysztofem Jureckim; zob. K. Jurecki, K. Makowski, *Słowo o fotografii*, ACGM Lodart, Łódź 2003, s. 160. Ponadto często włączał do swoich realizacji ślady przeszłości w postaci napisów, numerów lub dat. Beksiński określał to mianem „fotografii pisanej” i był jej zdecydowanie przeciwny; zob. np. O. Ptak, *Jerzozwierz. Portrety i autoportrety Jerzego Lewczyńskiego*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2012, s. 73. Sanockiego fotografa interesowała bowiem uniwersalna pojemność semantyczna daleko idącej symplifikacji i wykorzystanie figury ludzkiej. Jego dramatyczne obrazy z kolei obce były estetyce Lewczyńskiego; zob. np. O. Ptak, *Jerzozwierz...*, op. cit., s. 113. Podsumowując: ten krąg najbliższych analogii nie pomaga w interpretacji dorobku Beksińskiego, natomiast zestawienie go z pewną postawą zauważalną w innych mediach oraz w innych obszarach czasowych, pozwala stwierdzić, że jest on członkiem specyficznie rozumianej generacji artystów.

7 W. Banach, *Foto Beksiński*, Wydawnictwo Bosz, Olszanica 2011, s. 26.

8 J. Garztecki, *Człowiek z kamerą. Zdzisław Beksiński, czyli osobno*, „Fotografia” 1966, nr 10, s. 277.



Zdzisław Beksiński, *Bez tytułu [Portret Zofii Beksińskiej]*, 1953, fotografia (pozytyw na papierze), 10,6 × 15,5 cm, Muzeum Historyczne w Sanoku, nr inw. MHS/FA/264

63 „Fotografia egzystencjalna” Zdzisława Beksińskiego

zwłaszcza w obszarach szarości. Efekt ów deformuje i okalecza kobiecy portret; oszpecenie skóry modelki kreuje wizję szczególnie niepokojącą⁹. Krótkie adnotacje techniczne artysty zamieszczone pod tą fotografią – „P-98 raster” oraz „WAZELINA »CIAPKANA« SZMATKA” – pomagają częściowo wyjaśnić zastosowaną tu technikę. „Raster” jest terminem stosowanym w fotografii już od lat 20. Wtedy to pojawiły się specjalne celuloidowe folie pokryte negatywowym obrazem różnych faktur plastycznych (na przykład grubo malowanego obrazu olejnego), które pozwalały na dodanie określonego deseni na powierzchni zdjęcia¹⁰. Po wojnie pojęcie to zaczęło być utożsamiane z nazwą całej techniki, polegającej na umieszczeniu między obiektywem powiększalnika a emulsją papieru najrozmaitszych przedmiotów, które miały nadawać obrazowi nową teksturę (stosowano między innymi tkaniny o różnym splocie, kryształy soli, popiół). Dla uzyskania dodatkowych efektów wizualnych Beksiński wykorzystał w tym przypadku wazelinę, czego efektem są widoczne na zdjęciu nieregularne, białe smugi. Technika ta jednak nie powoduje silnego rozproszenia konturów, jakie możemy zaobserwować na omawianym portrecie. Ów fotograficzny ekwiwalent malarskiego sfumato został osiągnięty dzięki wykorzystaniu filtrów efektywnych, na co wskazują inne adnotacje artysty, którymi opatrzył analogiczne realizacje (na przykład: „duto-3”)¹¹. Zachowane liczne odbitki jednej fotografii, o odmiennym finalnym wyglądzie, oraz znajdujące się na odwrociach odbitek wystawowych przesyłanych na Komisje Artystyczne ZPAF specyfikacje techniczne wskazują, że eksperymentalne zabiegi Beksiński przeprowadzał najczęściej na etapie pracy w ciemni. Dopiero podczas obróbki zdjęć pod powiększalnikiem artysta decydował się na dywersyfikację materiału wyjściowego zapisanego na negatywie, wykorzystując różne techniki manipulacji¹². Celowe dążenie do uzyskania nietypowej stylistyki obrazu (pierwotnie uchodzącego za powszedni i banalny) zobowiązuje nas do postawienia pytania, jak należy interpretować to nasycone mglistą poświatą zdjęcie.

9 Zabieg ten przypomina te stosowane później przez artystę w grafice i malarstwie; zob. *Zdzisław Beksiński. Antologia twórczości. Cz. 1 Fotografia*, oprac. J. Barycki, W. Banach, Fundacja Beksiński, Rzeszów 2007, s. 16.

10 W. Dederko, *Warsztat techniczny artysty fotografa*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1985, s. 128–130.

11 O budowie i stosowaniu nasadek duto zob. T. Cyprian, *Fotografia: technika i technologia*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 1970, s. 79, 285, 397.

12 Taka analiza zamysłu artystycznego jest możliwa dzięki zachowaniu w Muzeum Historycznym w Sanoku oryginalnych autorskich odbitek.

Portret Zofii Beksińskiej, który mógłby uchodzić wyłącznie za element wernakularnej¹³ ikonosfery, okazuje się być realizacją, w której silnie uobecnia się prawdopodobnie najważniejszy dla fotograficznej działalności Beksińskiego motyw – okaleczonego, ułomnego ciała kobiecego. Promienie słoneczne tylko pozornie nasycają tę fotografię czułym i radosnym nastrojem – rażą one modelkę tak silnie, że musi ona zamknąć oczy. Większa część twarzy Beksińskiej została pozbawiona wszelkich szczegółów – partie najwyższych światła zostały całkowicie rozbielone. Tego typu zabieg stanowi podręcznikowy przykład „niepoprawnej” ekspozycji i prześwietlenia fotografii. Zdjęcie jest „zbyt” jasne – policzki, nos i powieki to puste plamy, przez które przeziera biel papieru fotograficznego. Pola szarości wypełnia zaś porowata, niemiła dla oka faktura, uzyskana za pomocą rastra. Wykorzystane środki techniczne stanowią zatem antytezę zwykle stosowanych w fotografii portretowej (szczególnie kobiecej) narzędzi. Zakwestionowanie klasycznego sposobu obrazowania może być rozumiane, zgodnie z propozycją Anny Szyjkowskiej-Piotrowskiej, jako plastyczny wyraz problematyki oscylującej wokół utraty tożsamości, kryzysu jednostki¹⁴. Mglistość form osiągnęła niepokojące stadium zatarcia granic pomiędzy podstawowymi kategoriami obecności i nieobecności. Okazuje się, że mamy do czynienia z wizerunkiem odartym z cech indywidualnych: fryzura – traci swój kształt poprzez całkowite rozmycie przejść pomiędzy kosmykami włosów; oczy – pozostają zamknięte. Wytworzona wokół ciała kobiety łuna zdaje się ukazywać stopniowe rozwiewanie się materii w przestrzeni. Musimy zatem odrzucić pierwotne przypuszczenie, że mamy do czynienia z wysublimowanym upamiętnieniem żony. Beksiński zamiast portretować konkretną jednostkę rozpatruje jej istnienie w szerszej optyce egzystencjalnej¹⁵.

13 O pojęciu wernakularności w fotografii zob. C. Chéroux, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, przeł. T. Swoboda, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2014.

14 Autorka odwołuje się do prac innych artystów, ale jej propozycja interpretacyjna może zostać wykorzystana także w tym wypadku; zob. A. Szyjkowska-Piotrowska, *Twarz jako muzeum znaczeń*, w: *Medium a doświadczenie*, red. A. Drzał-Sierocka, M. Skrzeczkowski, Oficyna, Łódź 2011, s. 246–250.

15 Opisany sposób traktowania jednostki artysta stosował również w przypadku wizerunków męskich. Zob. nietytułowane zdjęcie z 1953 roku (nr inw. MHS/FA/270), ukazujące twarz mężczyzny w dużym zbliżeniu i poddane technice „ciapkowania szmatką” lub *Rozkład* (nr inw. MHS/FA/26).

Sposoby obrazowania człowieka

Omawiany wyżej wizerunek jest symptomatyczny dla fotograficznej twórczości Beksińskiego: początek jego działalności cechuje zainteresowanie przedstawieniem konkretnej osoby, jednak świadome zacieranie konturów czy powielenie kształtów z pewnym przesunięciem powodowały nieczytelność sylwetek, ich swoiste rozedrganie. Podobne efekty artysta osiągał również za sprawą ciekawej kompozycji czy śmiałych efektów oświetleniowych. Beksiński przekształcał w ten sposób portret wybranej postaci w efemeryczną i niepokojącą wizję. To właśnie zabieg uniwersalizacji, koncentracja na kondycji człowieka, a nie na określonej indywidualności, stały się kluczowym elementem wypowiedzi tego artysty. Potwierdzają to jego późniejsze realizacje, na przykład fotomontaż przywodzący na myśl rozbity szklany negatyw. Dramatyzm sceny został spotęgowany wysoką kontrastowością obrazu. Zdecydowana dominacja ciemnych tonów redukuje detale, sprowadza wizerunek niemal do samego obrysu głowy modelki. Twarz, naznaczona rysami i pęknięciami, zostaje poddana dekonstrukcji; cielesność – warunek ludzkiej obecności – ulega rozbiściu. Zarysowania podsuwają trop interpretacyjny: zdjęcie wydaje się być metaforycznym obrazem człowieka kruchej i dotkniętego kryzysem¹⁶. Konsekwentne podążanie przez artystę tym tropem doprowadziło do powstania wizerunków wypełnionych czarnymi otchłaniami nicości, na których figura ludzka staje się całkowicie anonimowa¹⁷.

Analogiczną stylistykę Beksiński adaptował dla studiów nagiego ciała kobiecego. W tych realizacjach ukochana osoba nie staje się obiektem seksualnej fascynacji ani zestetyzowanym przedmiotem męskiego spojrzenia¹⁸. Na jednym z aktów z 1957 roku bezbronna kobieta siedzi skulona w surowym, obskurnym pomieszczeniu o chropowatych ścianach. Atrybuty kobiecości pozostają niedostrzegalne, zaś twarz jest

16 Zob. także *Odłamek I* z 1958 (nr inw. MHS/FA/10), gdzie mamy do czynienia z analogicznym „rozbiściem” wizerunku.

17 Zob. także *Portret pana R.* (negatyw, nr inw. MHS/142/483), a także nietytułowany portret ojca artysty (z 1957, negatyw, nr inw. MHS/117/394) lub *Portret Stefana S.* (ok. 1957, nr inw. XIII-1920, jako jedyny podany tu przykład pochodzi z Muzeum Narodowego we Wrocławiu).

18 W. Banach, *Czy Beksiński mógłby stać się drugim Andy Warholem?*, w: *Między Warholem a Beksińskim: antypody kultury*, red. W. Banach, E. Kasprzak, Muzeum Historyczne w Sanoku, Sanok 2007, s. 31.



Zdzisław Beksiński, *Bez tytułu*, b.d., fotografia (pozytyw na papierze),
20 × 15 cm, Muzeum Historyczne w Sanoku, nr inw. MHS/FA/202



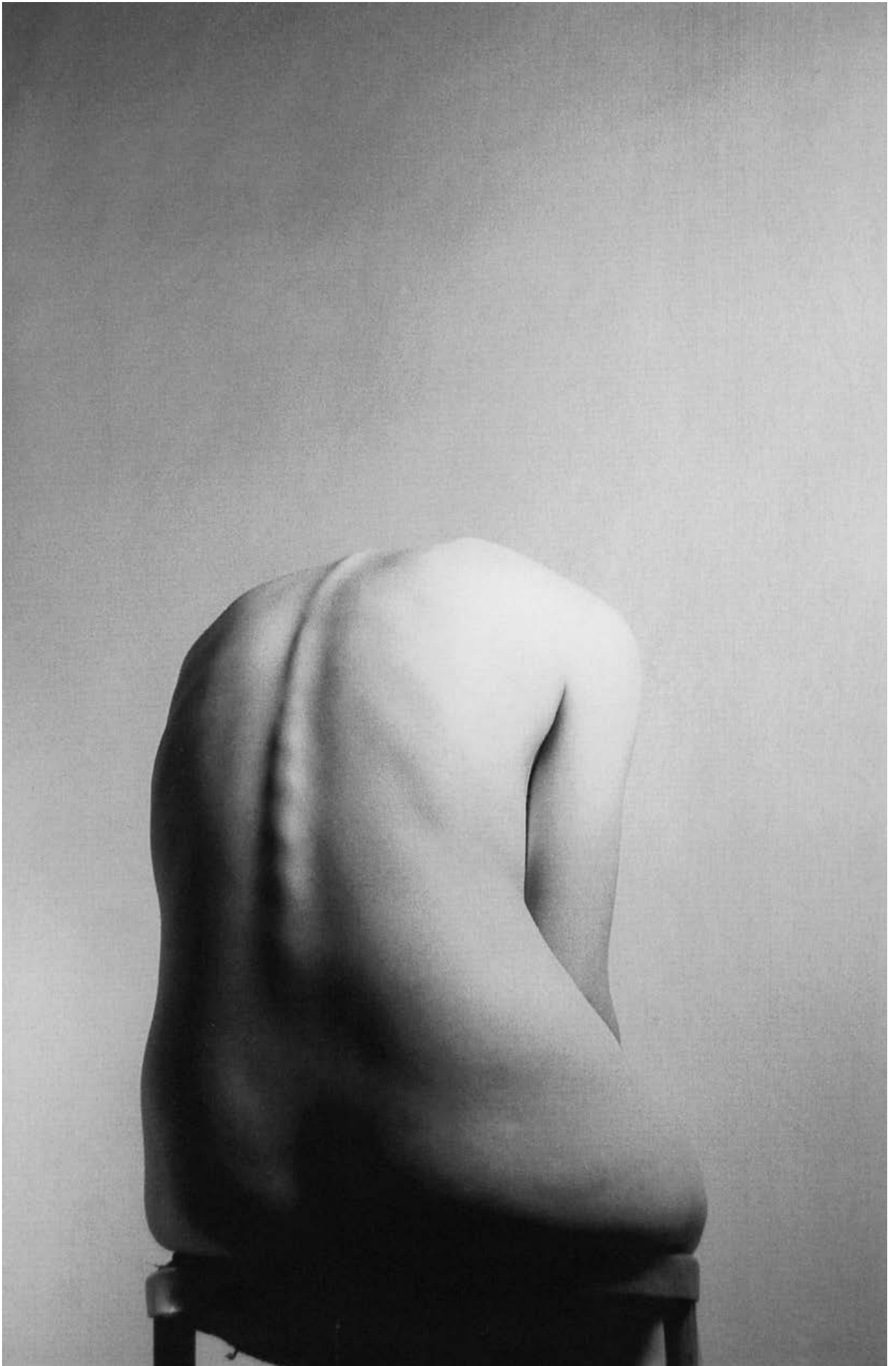
Zdzisław Beksiński, *Dziewczyna*, 1957, fotografia (pozytyw na papierze),
18,5 × 29,5 cm, Muzeum Historyczne w Sanoku, nr inw. MHS/FA/107



Zdzisław Beksiński, *Bez tytułu*, 1957, fotografia (pozytyw na papierze),
23,9 × 24,1 cm, Muzeum Historyczne w Sanoku, nr inw. MHS/FA/88



Zdzisław Beksiński, *Akt*, ok. 1957, fotografia (negatyw), Muzeum Historyczne
w Sanoku, nr inw. MHS/8/39





Zdzisław Beksiński, *Gorset sadysty*, ok. 1957, fotografia (pozytyw na papierze),
28,2 × 17,3 cm, Muzeum Historyczne w Sanoku, nr inw. MHS/FA/108

71 „Fotografia egzystencjalna” Zdzisława Beksińskiego

przesłonięta metalowym słupem. Budując ten obraz, artysta położył nacisk nie tylko na współpracę z modelką i odpowiednie zaaranżowanie sceny, ale posługiwał się również zabiegami wypracowanymi we wcześniejszej twórczości „portretowej”. Nienaturalna faktura skóry, o dużym stopniu ziarnistości, przypomina zmiany chorobowe – jest nieestetyczna i odpychająca, podobnie jak w wykonanym cztery lata wcześniej wizerunku żony. Beksiński wykreował w tej fotografii napięcie kompozycyjne zaburzające równowagę sceny. Usytuowanie plamy ciała modelki i wertykalnej linii słupa na obrzeżu fotografii jest zabiegiem dynamizującym statyczny kadr. Modelka znajduje się na samym skraju zdjęcia, które nieoczekiwanie kończy się na wysokości jej ramienia – w obrębie pola obrazowego mieści się tylko jedna jej ręka. Cięcie to zostaje powtórzone przez dramatyczne „przejście” ciemnego słupa przez kobiece ciało. Artysta przeciwstawia się wszelkim zaleceniom klasyków gatunku¹⁹, fotografując modelkę w pozie, która raczej zdaje się sugerować brzydotę i niezgrabność jej ciała niż sprzyjać jego jak najkorzystniejszej prezentacji.

Wypracowaną przez Beksińskiego strategię charakteryzowała siła wizualnej brutalności, czego przykładem jest zdjęcie, na którym siedząca modelka jest tak mocno pochylona, że jej głowa jest niewidoczna. Obraz ten jest przykładem skrajnej symplifikacji środków wyrazu. W układzie o centralnym charakterze główny motyw – zarys mebla i siedząca na nim postać – zawieszona są na tle ściany miękkich szarości. Zasadniczą oś znaczeniową stanowi zaginająca się linia kręgosłupa modelki. Boczne oświetlenie, uwydatniając poszczególne kręgi, czyni z tej części układu kostnego bruzdę, skazę na ciełe. Pozbawienie modelki głowy budziło skojarzenie ze zniszczonymi przez czas rzeźbami antycznymi – w ten sposób posągowe postaci Beksińskiego rozpatrywała współczesna mu krytyka²⁰. Jednak dekapitacja jest środkiem mającym raczej na celu właśnie zachwianie równowagi tej statycznej kompozycji. Dochodzi tu do istotnego przeniesienia akcentów: z klasycznej, harmonijnej estetyki ku

19 Piktorialna stylistyka spowodowała, że akt w polskiej fotografii został ograniczony do manekinów w akademickich pozach; za przykład mogą służyć wczesne realizacje Jana Bułhaka lub Benedykta Jerzego Dorysa. Późniejsze wzorce aktów zob. W. Pawelec, *Fotografia aktu*, Videograf II, Katowice 1999.

20 W krytycznej recenzji z wystawy *Trzech twórców* Lech Grabowski przychylnie odniósł się właśnie do aktów Beksińskiego – jako przypominających „piękny wizerunek rzeźbionego w kamieniu posągu”; L. Grabowski, *Błędne drogi nowoczesności*, „Fotografia” 1958, nr 9, s. 425.

bezkompromisowemu przedstawieniu martwego korpusu. Skulona postać, stająca się figurą człowieka w ogóle, doświadcza klęski i upokorzenia.

Gorset sadysty

Gorset sadysty to fotografia skupiająca wszystkie zasadnicze elementy estetyki Beksińskiego. Obraz ten splata ze sobą najważniejsze z zasygnalizowanych w niniejszym artykule wątków, a mianowicie: typ obrazowania oparty na brutalnym (w rozstrzygnięciu technologicznym) realizmie; radykalną w swym wyrazie fotograficzną kreację sytuacji; tematykę, w której artysta, wychodząc od ludzkiej, anonimowej cielesności, traktuje o sytuacji ludzkiej egzystencji.

O fotografii tej pisał, w tonie dość lekkim i ironicznym, Juliusz Garztecki: „Postać stojąca, ujęcie od strony pleców, konwencjonalne oświetlenie, poza bardzo akademicka. Tyle że sama modelka obwiązana jest kilkadziesiąt razy, jak baleron, cienkim sznurkiem i do tego widać ją poprzez bardzo czarną, bliską obiektywu i dlatego nieostrą ramę okienną. Cała wystawa, a ten akt w szczególności, wywołała burzliwą dyskusję i sprzeczne opinie w książce pamiątkowej. [...] Ten jeden »sznurkowy« akt już wiele mówi o samym Beksińskim: jest bowiem i kpiną z akademizmu, i przyśmiewką z udziwniania na siłę, i równocześnie pracą jak najbardziej serio, rzetelną fotograficzną robotą”²¹.

Nie można zaprzeczyć, że Beksiński kpił z dziennikarzy, którym udzielał wywiadów, jak i twórczości własnej²² bądź cudzej²³. Jednak analizowana fotografia wydaje się stanowić podsumowanie poszukiwań Beksińskiego z okresu, w którym obcy był mu pastisz. Podejście metodologiczne sytuujące prace Beksińskiego w zbiorze obejmującym persyflaż wydaje się nieadekwatne w przypadku tak dramatycznego wizerunku jak *Gorset sadysty*. W przygotowanej przez Jerzego Lewczyńskiego *Antologii fotografii polskiej* pod reprodukcją tego zdjęcia znajduje się krótki opis, utrzymany w tonie zupełnie odmiennym niż przyjęty przez Garzteckiego. Według noty zdjęcie przedstawia metaforyczny gorset uciskający współczesnego człowieka²⁴. Należy podkreślić, że pierwotnie w *Antologii*

21 J. Garztecki, op. cit., s. 227.

22 Zob. Z. Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, PIW, Warszawa 1987, s. 183–201.

23 Zob. W. Siemiński, *Sztuka jako odcisk palca. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Waldemar Siemiński*, „Nowy Wyraz. Miesięcznik Literacki Młodych” 1976, nr 4, s. 62.

24 J. Lewczyński, *Antologia fotografii polskiej 1839–1989*, Wydawnictwo LUCRUM, Bielsko-Biała 1999, s. 120.

73 „Fotografia egzystencjalna” Zdzisława Beksińskiego

Lewczyński zamierzał zamieścić inną fotografię. Świadczy o tym list z 25 lutego 1994 roku (w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku), w którym przesyła koledze z Sanoka formularz do wypełnienia oraz wglądówkę swojej propozycji. Beksiński prawdopodobnie przesłał Lewczyńskiemu odpowiedź z uwagami i prośbą o zmianę reprodukcji w publikacji²⁵. Fakt ten potwierdza, że zdjęcie to było dla artysty również pewnym podsumowaniem jego działalności fotograficznej. Opis zamieszczony w *Antologii* wydaje się tym istotniejszy, że był konsultowany z samym Beksińskim.

W *Gorsecie sadysty* modelka jest pozbawiona głowy, artysta sprowadza jej postać do anonimowego korpusu, na który pada dramatyczny cień. Próba werbalizacji podjętego tematu sprowadza się do porównania: artysta fotografuje kobietę, która jest oplątana sznurem jak kawałek mięsa po uboju. Ta drastyczna konstrukcja semantyczna uruchamia w wyobraźni widza asocjacje z nieobcym sztuce europejskiej motywem rozplatanego wołu. Beksiński zatem nie tyle wchodzi w ironiczną polemikę z akademizmem, co w znaczeniową korelację z dziełami pędzla artystów takich jak Rembrandt czy Chaim Soutine. Beksiński sznuruje ludzkie ciało, kładąc akcent na jego materialny wymiar. Człowiek zostaje zniewolony przez własną cielesność²⁶.

W orbicie sztuki polskiej

Ciała poddane represji wprowadzają do swoich ekspresyjnych prac, posługując się metodami podobnymi do rozwiązań Beksińskiego, twórcy tacy jak Andrzej Wróblewski czy Magdalena Abakanowicz. Przywołanie nazwisk artystów posługujących się tak odmiennymi środkami wyrazu

25 Nie zachowała się odpowiedź Beksińskiego na ów list, co potwierdza kwerenda przeprowadzona przez Olgę Ptak; zob. *Zdzisław Beksiński. Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, oprac. O. Ptak, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2015.

26 Dobór analizowanych wyżej przykładów fotografii Beksińskiego mógłby sugerować konieczność zastosowania optyki feministycznej do ich interpretacji i doszukiwania się w twórczości artysty fetyszyzacji ciała kobiecego czy nadawania przez niego ciału kobiety form fallicznych. Jednakże w obszernym zbiorze zdjęć Beksińskiego w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku (ok. 1500 obiektów) znaleźć można wiele przykładów ukazywania męskich postaci w analogiczny sposób. Takie same metody artysta stosował w fotografii inscenizowanej, do której wykorzystywał rzeźby własnego autorstwa – ukazujące zarówno sylwetki kobiece, jak i męskie. W przypisach podaję analogie dla przywoływanych przeze mnie zdjęć.

nie ma na celu wykazania bezpośrednich zależności między nimi²⁷. Zestawienie to jest próbą wskazania korelacji pomiędzy zdjęciami sanocznego fotografa a pewną tendencją ideową, z uwzględnieniem odrębności technicznej i chronologicznej jego dorobku oraz specyfiki ośrodka jego działalności²⁸. Proponowana przez Beksińskiego formuła, oparta na emblematycznych wizerunkach ciała ludzkiego pozbawionego tożsamości, była niekompatybilna ze współczesnymi mu zjawiskami w polskiej fotografii (jego sposób ukazywania człowieka jako materii zniszczonej i wadliwej przyjęto ze zgorznięciem²⁹), dlatego można ją prześledzić, inspirując się metodą Aby'ego Warburga, podważającą sztuczne granice i podziały na media³⁰. Podjęcie prób podobnych zestawień ma na celu nie tyle śledzenie wędrówek formuł obrazowych, co raczej odsłonięcie zasobu zbiorowej pamięci kulturowej³¹. Zrozumienie intelektualnego przesłania prac Beksińskiego jest możliwe dzięki wskazaniu podobieństw wizualnej wyobraźni „artystów osobnych” – łączy ich wspólnota zainteresowań ciałem bezimiennym jako polem napięć znaczeniowych. Każdy z tych artystów poddaje człowieka procesom plastycznej dezintegracji; każdy tworzy nowe organizmy: „niepokojące hybrydy sytuujące się na granicy rozpoznawalnego i nierozpoznawalnego”³².

Zarówno Wróblewski, jak i Abakanowicz dokonują zabiegu dekapitacji człowieka, tak zbieżnego ze sposobem kreacji obrazu przez Beksińskiego. Usunięcie twarzy (co oznacza tu postawienie filozoficznego pytania o stan podmiotu) poprzez wyznaczenie granicy realizacji

27 Choć sam Beksiński powoływał się na „ducha Wróblewskiego” jako tendencję bliską mu ideowo; zob. W. Skrodzki, *Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Projekt” 1981, nr 6, s. 17.

28 Wymienieni artyści, choć łączy ich w pewien sposób rama PRL, reprezentują różne media, działali w różnych miastach i w różnym czasie, odebrali także odmienne wykształcenie.

29 W. Kiciński, *Sztuka upartych poszukiwań*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 288, s. 10.

30 A. Turowski, *Historia sztuki w dobie szaleństwa*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2/3, s. 12.

31 R. Kasperowicz, *Obraz w koncepcji Aby'ego Warburga*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2/3, s. 37.

32 Jak pisze o zdeformowanych organizmach u Andrzeja Wróblewskiego Joanna Kordjak-Piotrowska; zob. eadem, *Po końcu świata / po śmierci / znalazłem się w środku życia / stwarzałem siebie / budowałem życie / ludzi zwierzęta obrazy*, w: *Andrzej Wróblewski 1927–1957. Wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie w 50. rocznicę śmierci Andrzeja Wróblewskiego*, red. J. Gmurek, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007, s. 125.

75 „Fotografia egzystencjalna” Zdzisława Beksińskiego

malarskiej na wysokości szyi portretowanych, widoczne jest w dziełach Wróblewskiego, takich jak *Pranie*³³ czy *Rozmowa*³⁴. Abakanowicz także sprowadza postać ludzką do bezgłowego korpusu, na przykład w cyklu *Tłum*³⁵. Trzej wymienieni twórcy, każdy na swój sposób, prowadzą narrację, w której ciało – warunek ludzkiej obecności – ulega rozpadowi. W ich pracach ciało wyznacza granice ludzkiego podmiotu, a zabiegi polegające na jego dekonstrukcji – odłączeniu fragmentów, usunięciu szczegółów, zlikwidowaniu zasadniczych komponentów – służą przedstawieniu procesów stopniowego urzeczowienia człowieka. Prace Andrzeja Wróblewskiego wypełniają często syntetycznie ujęte plamy barwne, układające się w sylwetki bezimiennych postaci (*Kompozycja*, 1957³⁶). Jedynym detalem dookreślającym płaskie „ludzkopodobne” formy stają się poprzeczne cięcia blizn, jak w przypadku pracy *Człowiek rozdarty I* z 1956 roku³⁷. Magdalena Abakanowicz również rezygnuje z niuansowania figur swych wieloelementowych zespołów rzeźbiarskich. Cykl *Plecy*³⁸ tworzą pozbawione rąk i głów zunifikowane ciała, które różnicuje tylko nieregularny rozkład splotu tkaniny jutowej, czyli „dynamika tworzywa”³⁹. Nieciekawy, bury materiał przejmuje władzę nad ciałem reprezentowanych ludzi – zacierając wszelkie rysy indywidualne; ciało wydaje się ulegać rozkładowi. Abakanowicz poddaje człowieka defragmentacji, a następnie multiplikacji, potęgując wrażenie osamotnienia w tłumie. Choć pozostałości ludzkich sylwetek występują w grupie o ogromnej skali – wszystkie pozostają anonimowe i wyalienowane. Prace z tego zespołu rzeźbiarskiego wchodziły w skład cyklu *Alteracje*. Tytułowy niepokój staje się zasadniczą właściwością ludzkiej egzystencji ukazywanej zarówno przez Abakanowicz, jak i Beksińskiego. Oboje nasycają swoje dzieła gorzkim nastrojem niepewności i pesymizmu. Każdy z przywołanych artystów opowiada się za zbrutalizowaną,

33 Andrzej Wróblewski, *Pranie*, 1956, olej, płótno, 150 × 120 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.

34 Andrzej Wróblewski, *Rozmowa*, 1956, akwarela, gwasz, papier, 21,5 × 41,6 cm, wł. prywatna.

35 Magdalena Abakanowicz, *Tłum*, 1986–1994, tkanina jutowa i żywice, 26 × (175 × 55 × 39) cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

36 Andrzej Wróblewski, *Kompozycja [Rodzina]*, 1957, olej, płótno, 150 × 132 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie.

37 Andrzej Wróblewski, *Człowiek rozdarty I*, 1956, gwasz, papier, 42 × 29,4 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

38 Magdalena Abakanowicz, *Plecy*, 1976–1979, tkanina jutowa i żywice, 26 × (69 × 56 × 66) cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

39 K. Staszak, *Zza kulis*, „Arteon” 2013, nr 9, s. 23.

sugestywną figuratywnością doprowadzaną do krawędzi wytrzymałości konwencji⁴⁰. Być może Andrzej Wróblewski nie tyle, jak chciałaby Joanna Kordjak-Piotrowska, „domyka tradycję katastrofizmu modernistycznego”⁴¹, ale pospołu z innymi indywidualnościami twórczymi, takimi jak sanocki fotograf i znana rzeźbiarka – otwiera rozdział polskiej sztuki egzystencjalnej opartej na motywie ciała poddanego destrukcji?

Podsumowanie

Pragnąc podsumować rozważania o sposobach ukazywania człowieka przez Beksińskiego, należy zasygnalizować potencjał i znaczenie pojęcia „fotografia egzystencjalna”. Termin ten pojawia się, jako krótka wzmianka, w katalogu wystawy *Egzystencje*, która prezentowana była w 2005 roku. Znaczący tytuł ekspozycji był wówczas przede wszystkim nawiązaniem do nazwy cyklu Zbigniewa Dłubaka, od którego Kordjak-Piotrowska rozpoczęła narrację o polskiej fotografii lat 50. XX wieku⁴², nie zaś propozycją nowej interpretacji prezentowanych w warszawskim Muzeum Narodowym zjawisk. W towarzyszącej *Egzystencjom* publikacji kuratorka nazwała fotografię Beksińskiego egzystencjalną, jednak nie zdefiniowała tego pojęcia i zastosowała je wyłącznie do sylwetki tego konkretnego artysty⁴³. Jednakże, jak zwrócił uwagę Adam Sobota, wątki egzystencjalne w fotografii tego okresu można dostrzec również w kontekście analizy prac Jerzego Lewczyńskiego⁴⁴. Termin „fotografia egzystencjalna”, który nie zaistniał w dotychczasowym dyskursie, wydaje się niezwykle trafnie oddawać naturę artystycznych poszukiwań takich artystów, jak właśnie Beksiński czy Lewczyński, ale także Marek Piasecki czy Bronisław Schlabs. Zarazem pojęcie to wymaga pewnego doprecyzowania, jeśli miałyby istotnie posłużyć w przyszłości jako narzędzie naukowego ujmowania zjawisk artystycznych⁴⁵.

40 J. Modzelewski, *Cisza i lekki smutek*, w: *Andrzej Wróblewski nieznan*, red. J. Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 1993, s. 23.

41 J. Kordjak-Piotrowska, *Po końcu...*, op. cit., s. 78.

42 Co krytykował na przykład Krzysztof Jurecki; zob. idem, *Egzystencje*, „Kwartalnik Fotografia” 2005, nr 19, s. 81.

43 J. Kordjak-Piotrowska, *Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.*, w: *Egzystencje*, red. R. Szwander, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 12.

44 A. Sobota, *Konceptualność fotografii*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004, s. 16.

45 Czy możliwa jest inna interpretacja inspiracji artystycznych i filozoficznych omawianych w niniejszym artykule fotografii Zdzisława

Próbując wstępnie dookreślić ów termin, warto posłużyć się koncepcją zarysowaną przez Karola Toeplitza w książce *Egzystencjalizm jako zjawisko kulturowe*. Tłumacz prac Sørensa Kierkegaarda i uczeń Leszka Kołakowskiego poświęcił rozdział swej publikacji obecności wątków egzystencjalnych w plastyce⁴⁶. Toeplitz podkreśla, że artystów nie należy rozpatrywać jako „egzystencjalistów, lecz jako tych, którzy podejmowali niektóre problemy egzystencjalne i w duchu tej refleksji je prezentowali”⁴⁷. Rola plastyki w tej koncepcji nie zostaje sprowadzona do przetłumaczenia myśli określonej filozofii na język

Beksińskiego? Już Alfred Ligocki w 1958 roku sygnalizował istnienie podobieństw między Beksińskim a Dalim; zob. A. Ligocki, *Antyfotografia*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 442–445. Wydźwięk publikowanych w latach 50. XX wieku recenzji prac Beksińskiego wahał się od pozytywnych po pejoratywne, ale w jednym, zasadniczym aspekcie głos krytyków był jednomyślny: wizualne „fortele” Beksińskiego miały być pastiszową odpowiedzią na przedwojenne osiągnięcia awangardy; zob. J. Roszko, *Rozdroże fotografii*, „Dziennik Polski” 1957, nr 150, s. 4. Także w najnowszych opracowaniach w kontekście jego prac fotograficznych pojawiają się wzmianki o ich ekspresjonistyczno-surrealistycznym rodowodzie; K. Jurecki, *Fotografia a malarstwo w twórczości Zdzisława Beksińskiego*, w: *Zdzisław Beksiński. Od awangardy do postmodernizmu*, red. M. Jurecka, Muzeum Regionalne w Kutnie, Kutno 1993, s. 8. W opinii Adama Soboty źródło inspiracji dla Beksińskiego stanowiły realizacje László Moholya-Nagya i Mana Raya; zob. A. Sobota, op. cit., s. 40. Określenie fotografii Beksińskiego mianem „surrealistycznych” wymagałoby jednak uzasadnienia, gdyż epitet ten implikuje nie tylko nierealną, nierzeczywistą specyfikę obrazowania, ale przede wszystkim – ideową korelację z nurtem surrealizmu. (O dużym wpływie i inspiracji surrealizmem w dorobku Beksińskiego i Lewczyńskiego pisała m.in. J. Kordjak-Piotrowska, *Polska fotografia...*, op. cit., s. 12). Próba spojrzenia na zdjęcia Beksińskiego przez pryzmat konkretnych prac przynależących do szeroko rozumianego obszaru surrealistycznego sposobu obrazowania wykazała jednak, że nie tam należy lokować źródło jego twórczości; zob. W. Kobylińska-Bunsch, „Fotografia egzystencjalna” w twórczości Zdzisława Beksińskiego, praca magisterska w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 2014 (w przygotowaniu do druku).

46 Śladów egzystencjalizmu poszukiwano w różnych przejawach sztuki, m.in. filmie francuskim, malarstwie (np. w twórczości artystów takich jak Bernard Buffet, Balthus, Bram van Velde) czy rzeźbie (zwłaszcza Alberto Giacometti). Zagadnienie to przekracza jednak ramy tego artykułu. O narracji kuratorskiej, której przedmiotem była „sztuka egzystencjalistyczna”, zob. *Paris Post War: Art and Existentialism 1944–1954*, red. F. Morris, Tate Gallery, London 1993.

47 K. Toeplitz, *Egzystencjalizm jako zjawisko kulturowe*, Akademia Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk 1983, s. 73.

sztuki⁴⁸. Zdaniem Toeplitza artysta dokonuje własnych, indywidualnych rozstrzygnięć, w orbicie zainteresowań stawiając te same zagadnienia i ukazując je z tej samej co egzystencjaliści perspektywy.

Porównując ze sobą świat plastyki i filozofii, należy pamiętać o tym, że stosując termin „egzystencjalizm”, posługujemy się uproszczeniem, które w pewnym stopniu fałszuje skomplikowaną strukturę tej myśli filozoficznej⁴⁹. Uchwycenie wspólnych dla tego „kierunku” poglądów jest utrudnione również ze względu na fakt, że koncepcje samych filozofów stanowiły dynamicznie zmieniające się „byty”, które dojrzewały i ewoluowały. *Słowa* Jeana-Paula Sartre’a mają zasadniczo inną wymowę niż jego prace z lat 40. Albert Camus, który tak gorąco sprzeciwiał się włączaniu go w omawiany nurt, jest autorem dzieł stanowiących dziś sztandarowy przykład literatury egzystencjalnej⁵⁰. „Filozofowie egzystencji” często odwoływali się do specyficznych ludzkich przeżyć czy odczuć. Posługiwali się terminami takimi jak samotność, absurd czy obcość bytu – doświadczenia te zaś stanowiły doskonały temat form literackich, a nie tylko ściśle filozoficznych. Literatura (lub jak w przypadku Kierkegaarda dzieła paraliterackie) dopełniała zatem w zasadniczy sposób pewne wątki myśli egzystencjalnej, tym trudniejszej do jednoznacznego sprecyzowania. Zasadniczo jednak – mimo różnicowania postaw w ramach tego nurtu – podstawowe kwestie pozostawały dla wielu myślicieli wspólne, co w opinii badaczy uprawnia do stosowania, opatrzonego pewnego zastrzeżeniami, terminu „egzystencjalizm”.

Pierwszy wybór pism egzystencjalistów został wydany w Polsce dopiero w 1965 roku, staraniami Krzysztofa Pomiana i Leszka Kołakowskiego⁵¹. Tom ten poprzedzały przede wszystkim zdawkowe wzmianki i krytyczne omówienia, przekształcające istotę koncepcji filozofów egzystencji. Większe szanse publikacji miały przekazujące ich myśl w sposób zawołowany dzieła literackie (na przykład w 1947 roku na łamach

48 Analogiczną propozycję rozumienia korelacji dorobku Francisca Bacona z literaturą proponuje John Hatch. Brytyjski historyk sztuki zaznacza, że jego zadaniem nie jest wyrysowanie prostej, ciągłej linii paralelności, ale utworzenie pryzmatu, który pozwala lepiej wniknąć w atmosferę prac artysty; zob. J. Hatch, *Fatum as Theme and Method in the Work of Francis Bacon*, „Artibus et Historiae” 1998, nr 37, s. 165–167.

49 A. Miś, *Egzystencjalizm*, w: *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, red. L. Nowak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 296.

50 W. Szydłowska, *Camus i filozofia*, w: *Camus*, red. E. Borowska, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 16–18.

51 Zob. *Filozofia egzystencjalna. Wybrane teksty z historii filozofii*, oprac. L. Kołakowski, K. Pomian, PWN, Warszawa 1965.

79 „Fotografia egzystencjalna” Zdzisława Beksińskiego

„Przekroju” opublikowano sztukę Sartre’a *Ladacznica z zasadami*⁵²), które znalazły swój oddźwięk w polskim teatrze absurdu⁵³. Egzystencjalizm zarówno w 40.⁵⁴, jak i 50. był pojęciem o pejoratywnych konotacjach. W 1955 roku Ogólnopolską Wystawę Młodej Plastyki w Arsenale Paolo Ricci krytykował przede wszystkim właśnie za jej antyhumanizm i pesymistyczny egzystencjalizm⁵⁵. Pomimo pojawiających się na łamach polskiej prasy artykułów prezentujących negatywne nastawienie do egzystencjalizmu (a może właśnie dzięki nim) ta myśl filozoficzna wkroczyła, choć okrężnymi drogami⁵⁶, do polskiego środowiska artystycznego. Nie należy zatem mówić o bezpośredniej recepcji, ale o pewnym pobrzmiwającym w sztuce polskiej echu filozofii Sartre’a czy Camusa.

Karol Toeplitz za wspólny mianownik dla prac plastycznych o egzystencjalnym charakterze obiera artystyczny sposób ujęcia „prawdy, którą się żyje”⁵⁷. Kategoria ta nabiera naczelnej rangi w analizowanym systemie filozoficznym, ponieważ człowiek tylko poprzez świadomość swojej sytuacji egzystencjalnej uzyskuje status egzystencji autentycznej. Cena za uzyskanie pełnej autonomii jest jednak wysoka. Prawda, tkwiąc w samej jednostce, stawia ją wobec konieczności samodzielnego o sobie rozstrzygnięcia i samotnej konfrontacji z rzeczywistością, gdyż – jak pisał Leszek Kołakowski – „niebo wartości zwierzchnich jest puste”⁵⁸. Egzystencjalizm można rozpatrywać jako apel, który

52 J.-P. Sartre, *Ladacznica z zasadami* (cz. 1 i 2), przeł. J. Kott, „Przekrój” 1947, nr 129 i 130, s. 6–7.

53 O intelektualnym (również egzystencjalnym) rodowodzie teatru absurdu zob. A. Krajewska, *Dramat absurdu w Polsce*, Wydawnictwa Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1996, s. 13–15.

54 K. Kasprzak, *Odtwarzanie portretu człowieka po katastrofie. Egzystencjalizm a malarstwo polskie*, w: *Odwilż. Sztuka około 1956 roku*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1996, s. 60.

55 B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, PWN, Warszawa 1988, s. 81.

56 Do środowiska intelektualistów lektury filozoficzne docierały różnymi drogami, co ukazywała też wystawa *Mapa. Migracje artystyczne a zimna wojna* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie (30.11.2013–9.02.2014.). Na ekspozycji pokazującej sposoby kontaktów z kulturą Zachodu zaprezentowano fragment biblioteki Mieczysława Porębskiego. Zacytowano też jego wypowiedź o przywożonych w latach 40. z Paryża do Polski lekturach (wśród których były również pozycje Sartre’a).

57 K. Toeplitz, op. cit., s. 72–74.

58 L. Kołakowski, *Filozofia egzystencji i porażka egzystencji*, w: *Filozofia egzystencjalna...*, op. cit., s. 20.

nie określa, jakiego wyboru należy dokonać, a jedynie unaocznia jego nieuchronność. Jednocześnie jednak towarzysząca świadomości wolność staje się ciężarem – człowiek musi bezustannie decydować i projektować siebie. Egzystencjalizm ukazywał zatem trud i zagrożenia, jakie napotyka podmiot na drodze prób samookreślenia siebie.

Filozofia ta była aktualną odpowiedzią na doświadczenia powojennego społeczeństwa, dotkniętego upadkiem dotychczasowego porządku. Namysł artystów i filozofów nakierowany był na pytanie o sens świata po katastrofie⁵⁹. Twórczość fotograficzna Beksińskiego, nasycona lekturą Stanisława Ignacego Witkiewicza, Franza Kafki, Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza i Sartre'a⁶⁰, „jest uzmysłowieniem wyznania braku wiary i dehumanizacji, z jednoczesnym krytycznym stosunkiem do świata z końca wieku, którego naczelną kategorią jest chaos”⁶¹. Sanocki artysta poszukiwał własnej ikonografii i indywidualnego stylu dla wyrażenia stanu charakterystycznego dla społeczeństwa, które próbuje się odnaleźć po przejściu apokalipsy (także w obliczu jej nowej fali)⁶². Beksiński jednak – podobnie jak Andrzej Wróblewski czy Magdalena Abakanowicz – przekroczył problematykę Zagłady, gdyż poruszane przez niego treści nabierają charakteru uniwersalnego. Jego prace przekraczają narrację o określonych wydarzeniach historycznych. Beksiński opowiada o dramatach ludzkich, w których główną rolę odgrywa *everyman* – jego losy wymykają się konkretyzacji.

Jednostka zajmuje w fotograficznym dorobku Beksińskiego, tak samo jak w analizowanym systemie filozoficznym, miejsce o szczególnej wadze. Artysta posługuje się uniwersalną formułą ciała bezimiennego, znajdującego się w sytuacji granicznej – tak Karl Jaspers nazywał moment, w którym ujawnia się „problematyczność bytu świata i mojego bytu w świecie”⁶³. Bohaterowie zdjęć Beksińskiego są sami w pustych, jałowych przestrzeniach. Muszą się skonfrontować się ze światem, który odbierają jako obojętny i obcy. Znajdują się w tak samo absurdalnej pod względem

59 M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 8–10.

60 J. Lewczyński, *Moje rozmowy o fotografii ze Zdzisławem Beksińskim*, w: *Zdzisław Beksiński. Od awangardy do postmodernizmu*, op. cit., s. 4.

61 K. Jurecki, *Między postawą awangardową a postmodernizmem*, w: *ibidem*, s. 12.

62 Artysta wielokrotnie wyrażał przeciw wobec ówczesnego ustroju; zob. A. Sobota, op. cit., s. 18.

63 K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska, M. Kwieciński, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 198.

egzystencjalnym sytuacji, jak Camusowski Syzyf – zanurzeni są w rzeczywistości, której nie da się oswoić, która pozostaje poza ich wpływem⁶⁴. Jednak Syzyf, choć pojmuje bezsensowność swego wysiłku, nie próbuje uciec od swego losu, ani też nie popada w melancholię. Jego bunt wobec rzeczywistości to „pewność przytłaczającego losu bez rezygnacji, która powinna jej towarzyszyć”⁶⁵. Zaproponowana przez Camusa koncepcja bohatera wyróżniała go spośród egzystencjalistów, o czym najdobitniej świadczy zakończenie *Człowieka zbuntowanego* zdaniem: „Trzeba wyobrazić sobie Syzyfa szczęśliwym”⁶⁶. Z podobnej perspektywy interpretuje późne, dramatyczne gwasze Andrzeja Wróblewskiego Anna Markowska: „Wróblewski opowiada nam o tym, że nie wie, jak żyć, że pogodził się z życiem bez wiary w zmartwychwstanie i odkupienie”⁶⁷. Beksiński zaś bynajmniej nie ukazywał jednostki akceptującej swoją sytuację, co najdobitniej poświadcza choćby omawiany wyżej *Gorset sadysty*. W świecie sanockiego fotografa człowiek – rozbity, rozczłonkowany i anonimowy – jest napiętnowany tą nieuchronną właściwością ludzkiego istnienia, jaką jest kruchość i śmiertelność. Opowiadanie o bólu jednostki okazuje się tematem obsesyjnie powracającym w twórczości Beksińskiego. Przybierało ono tylko różne formy – od rozedrganych portretów kobiecych po ewokujące tragizm obrazy postaci, których cielesność rozstaje rozbita przez kadr.

Wspólną dla wszystkich omawianych fotografii Zdzisława Beksińskiego problematykę wyznacza określony sposób narracji o jednostce wyobcowanej, zanurzonej w niesprzyjającej rzeczywistości. W przywołanych realizacjach – przekraczających tradycyjnie pojmowany portret czy fotografię aktu – Zdzisław Beksiński utożsamia się z odwiecznymi doświadczeniami, jakie dotyczą ludzkiej społeczności – poczuciem klęski i dramatu. Ciało bezosobowe to figura „skazanej na wolność” jednostki, napiętnowanej poczuciem lęku i doświadczeniem egzystencjalnego zagrożenia. Z wachlarza prac Beksińskiego wyłaniają się ciała nieestetyczne, odpychające i postarzone. Ukazywał on obszar cielesności odrzuconej, wykluczonej

64 W. Herman, *Filozofia egzystencjalna*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2001, s. 69.

65 W. Szydłowska, *Albert Camus: czerń i słońce*, w: *Camus*, op. cit., s. 21.

66 A. Camus, *Mit Syzyfa*, w: idem, *Eseje*, przeł. J. Guze, PIW, Warszawa 1971, s. 194.

67 A. Markowska, *Orfickie transkrypcje granicy. Późne gwasze Andrzeja Wróblewskiego*, w: *Andrzej Wróblewski 1927–1957. Wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie w 50. rocznicę śmierci*, red. J. Gmurek, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007, s. 163.

z fotografii funkcjonującej w ramach oficjalnej strefy wizualnej PRL. Ostentacyjnie unaoczniał procesy stopniowej erozji i rozkładu ludzkiej materii, czego apogeum stanowią bezosobowe, anonimowe formy bytu. Wychodząc od biologicznej brzydoty ludzkiego ciała – porowatości faktur skóry, głębi pustych oczodołów – Beksiński ukazywał rozkład wewnętrzny. Degradacja ciała ludzkiego przekłada się na wyjałowienie tego, co znajduje się pod warstwą naskórka⁶⁸. Jak jednak określić tę konfigurację artystyczną, która na gruncie fotografii łączyła „ducha Wróblewskiego”⁶⁹ ze specyficznym sposobem obrazowania, którego punktem wyjścia był figuralizm, balansujący na granicy konwencji realistycznej? Propozycją, opatrzoną klauzulą hipotezy, może być właśnie termin „fotografia egzystencjalna”⁷⁰.

68 Omawiana w artykule fotografia „portretowa” jest tylko jednym z wielu gatunków fotografii, za pośrednictwem których Beksiński konsekwentnie realizował swoją strategię artystyczną. Na temat obecności wątków egzystencjalnych np. w jego zdjęciach prowincji zob. W. Kobylińska-Bunsch, *Peryferie w cieniu wojny i egzystencjalnej katastrofy – o metaforycznych obrazach prowincji w dorobku Zdzisława Beksińskiego i Jerzego Lewczyńskiego*, w: *Regiony wyobraźni. Peryferyjność w kulturze XIX–XXI wieku. XIV seminarium metodologiczne Katedry Teorii Sztuki i Historii Doktryn Artystycznych KUL*, red. M. Lachowski, Lublin 2016 (w przygotowaniu do druku).

69 W. Skrodzki, op. cit., 17.

70 Propozycja klasyfikacyjna umieszczająca obrazy fotograficzne Beksińskiego w kategorii sztuki egzystencjalistycznej może być w przyszłości wykorzystana także wobec innych dzieł fotografii polskiej tego czasu, ale również może pomóc zrewidować myślenie o różnych formułach realizmu w ówczesnej plastyce. Szerokie zakreślenie egzystencjalnego nurtu w polskiej sztuce powojennej stanowi próbę odnalezienia w niej zapomnianego, nigdy nierozwiniętego w PRL dążenia do istotnego realizmu – twórczości określającej się jako diagnoza społeczna, a zarazem odbicie stanu społeczności i kraju. Zob. E. Grabska, „*Puisque réalisme il y a*”, czyli o tym, co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, red. T. Hrankowska, PWN, Warszawa 1987, s. 375–384.

Weronika Kobylińska-Bunsch
Zdzisław Beksiński's Existential
Photography

The purpose of this study is to investigate figurative photographs taken by Zdzisław Beksiński between 1952 and 1959. The main aim of this thesis is to define the style of the photographs, where the human and his existential situation are the main subject. Moreover, the analysed works of Beksiński can enrich and diversify the knowledge about the artist, who is mostly known for his paintings. Beksiński's innovative photographs anticipated experimental style in the Polish photography after the World War II and the artistic phenomena of the 1960s. Beksiński's visual language was clearly in opposition to the expectations of the Polish photographic milieu. Therefore the paper describes the methods used by the artist to break through the canon. Furthermore, this study investigates the reason why his proposal was considered too radical and generated aesthetical and ideological conflicts. The attempt to describe Beksiński's works is accompanied by the reflections on the possibility of defining a wider phenomenon – 'existential art'. The thesis is based on Beksiński's works and archives from the Historical Museum in Sanok (Muzeum Historyczne w Sanoku).

Weronika Kobylińska-Bunsch – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim i studium Związku Polskich Artystów Fotografików. Odbyła staże w polskich (Centrum Sztuki Współczesnej, Muzeum Pałac w Wilanowie, Polska Agencja Prasowa) i zagranicznych (Bodemuseum w Berlinie) instytucjach kultury. Prowadzi zajęcia dla studentów w IHS UW z zakresu historii fotografii oraz bierze udział w projekcie badawczym dr hab. Gabrieli Świtek *Historia wystaw w Zachęcie – Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970*, opracowując archiwalia związane z historią polskiej fotografii. Przygotowuje rozprawę doktorską pod opieką prof. Andrzeja Pieńkosa o polskiej przed- i powojennej fotografii awangardowej na Wydziale Historycznym UW w Instytucie Historii Sztuki.