

Opis bibliograficzny: Urszula Czartoryska, *Czego fotografowie poszukują?*, „Fotografia”, 1971, nr 6, s. 123 – 140

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: fotografia poszukująca, konceptualizm, reprodukcja, fotografia subiektywna

Tekst:

Zjawisko „fotografii poszukującej” w Polsce jest ciekawym nurtem, którego manifestacja w Galerii Współczesnej w Warszawie w styczniu br. ma swoją historię (od 1948), swoich animatorów, outsiderów i maruderów, podział na pokolenia, obejmuje też dwa wzajemnie polemizujące programy, ma swoich „plastyków” i swoich „filmowców” (czyli prócz fotografów angażuje autorów, którzy zarazem są plastykami lub też twórcami filmów, co z natury rzeczy rozszerza ich horyzonty w kwestiach dotyczących fotografii).

Na wystawie „Fotografii subiektywnej” w Krakowie w sierpniu 1968 r. układ sił był inny niż obecnie. Świeżość propozycji pewnych grup (np. Zbigniew Łagocki, Wojciech Plewiński, Wacław Nowak) była bardziej przekonująca niż obecnie, inne stanowiska ledwie się rysowały, jeszcze inne (np. Józef Robakowski) nie zapowiadały w pełni kierunku ich dalszego rozwoju. Jerzy Lewczyński, rewelacja roku 1971, pokazał w 1968 rzeczy znane już wcześniej. Natalia i Andrzej Lachowiczowie byli nieobecni. Większe też było na „Subiektywnej” rozproszenie wartości: zjawiska, które dziś wydają się prawie całkowicie wygasłe, wówczas jeszcze obiecywały coś względnie ciekawego.

W rozwoju wypadków między wystawą „Fotografii subiektywnej”, a „Poszukującymi” z 1971 ważne jest między innymi okrzepnięcie tych prób, które traktują zdjęcie nie jako skończone, dwuwymiarowe dzieło do „smakowania”, lecz jako ogniwo pokazu pełniejszego, mającego swą odrębną logikę. Przypomnijmy: w Krakowie jedynie Zbigniew Dłubak swą „Ikonosferą” (drugą, po pierwszej z 1967 r.) i Zdzisław Walter swym zespołem zdjęć (krąg jednakowych wyciętych sylwetek mężczyzny ustawiony na podłodze wokół lampy) — zapowiadali te próby

aranżowania „environments”, jakie dziś widzimy na wystawach indywidualnych i ostatnio warszawskiej zbiorowej. Po „Subiektywnej” ubolewałam, że nie widać, iżby fotografowie śledzili rewolucję artystyczną, która obecnie kwestionuje wyłączność produkowania i wystawiania dzieł sztuki „sztalugowych”, przeznaczonych do wnętrza galeryjnego.

Sytuacja nieustannie się zmienia. Zdjęcie — jako pojedyncza kompozycja o tradycyjnie pojmowanych funkcjach estetycznych w pewnych wypadkach traci rację bytu, bo jest półśrodkiem w porównaniu do tych środków, jakie ustalają na nowo stosunek zdjęcia fotograficznego do rzeczywistości. Zmiany nastąpiły u nas oczywiście nie z jednej wystawy zbiorowej na drugą, lecz występowały stopniowo, w różnych środowiskach i przy różnych okazjach. Od czasu pionierskiego, osamotnionego pokazu Marka Holzmana w „Zachęcie” w 1964 r., opartego na demonstracji niezliczonych „obrazków gotowych”, pierwszy przestrzenny układ dziesiątków fotosów, traktowany jako jednolity przekaz, przypominam sobie z Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w 1966 r. Był to Feliksa Falka ciasny labirynt z fryzem nonszalancko dobranych reklamowych i reporterskich małych zdjęć (który z pewnością inspirował później twórców innych labiryntów, Michała Boguckiego i Jacka Laskusa). Przytoczyć tu też trzeba „environment” fotograficzny plastyka Zbigniewa Gostomskiego z Festiwalu „Złoto Grono w Zielonej Górze w 1967, po trzecie — ekspozycję w starej kuźni w Toruniu. urządzoną przez grupę „Zero-61” w 1969.

[s. 125] Były to ogniwa ewolucji, od jednorodnego ciągu fotosów w Puławach, wykorzystanych przez plastyka, po chaos i celowe spięcia treści zdjęć Robakowskiego, Wojciecha Bruszewskiego i innych — z bynajmniej nie neutralnym wnętrzem zrujnowanej kuźni. Być może, kuźnia mąciła ekspresję zdjęć, ale przecież uświadomiła obecnym, że każde zdjęcie może mieć swoje własne „życie”, które bardziej odnosi się wprost do rzeczywistości niż do uładzonego szeregu zdjęć „wystawowych”. Ta myśl o fotografii jako o zapisie rzeczywistości „wprost”, przewija się w dalszych realizacjach z pogranicza fotografii, w których jednak — co bardzo ważne — wcale nie chodzi tylko o fotografię.

Tak właśnie posłużył się fotografią Włodzimierz Borowski, plastyk, autor m.in. kilku happeningów. W Galerii „Od Nowa” w Poznaniu w 1968 r. rozwiesił swoje wielkie podobizny, po czym w trakcie akcji torturował je przez wydłubywanie w nich oczu podświetlonych lampkami, odtwarzając jednocześnie z magnetofonu swój własny, przerażający krzyk bólu. Powtórzenie tego pomysłu widzieliśmy w Galerii Współczesnej w Warszawie, pod nazwą „Koda do 8 Pokazu Synkretycznego”. W ten sposób w Poznaniu — zdjęcia swoje, a kiedy indziej we Wrocławiu — wizerunki przyjaciół, bezwiednych uczestników happeningu („Antyhappening”, 1969), traktował Borowski nie jako „portrety”, ale jako tożsamość postaci

ludzkiej, jej „alter ego”. Takie względne pojęcie „identyfikacji” Borowski rozwinął w kolejnej realizacji, przygotowanej na Plener Plastyczny w Osiekach w 1970 r. (o której pisał ostatnio Antoni Dzieduszycki w „Fotografii” nr 5/71). Posługując się tam kilkoma fotografiami, na których widnieje on sam, podpisując się coraz to innymi imionami, zakwestionował tożsamość fotografii i ich „przystawalność” do określonej osoby, skoro nie odmienia się powierzchowność tej osoby wraz z kolejnymi zmianami imienia. Borowski nie brał udziału w wystawie „Fotografów poszukujących”, w istocie nie czuje się fotografem. Ale tak już dziś jest, że można wpływać na kształtowanie się nowych funkcji i nowych wcieleń jakiejś dyscypliny, samemu jej nie uprawiając w dosłownym znaczeniu tego słowa.

Przypomnijmy też udział Wiesława Hudona w wysuwie „Informacja-Wyobrażnia-Działanie” w Galerii Współczesnej latem 1970, gdzie pokazał on serie zdjęć i przezroczy siebie samego w różnych pozycjach i punktach widzenia, często ujęte w sekundowych odstępach czasu.

Nowe spojrzenie na utwór plastyczny przez zmienioną funkcję fotografii, w tym wypadku reprodukcyjnej, czy pseudoreprodukcyjnej, zademonstrowali swego czasu członkowie krakowskiej „Drugiej Grupy” (Wacław i Lesław Janiccy, Jacek Stokłosa). Autorzy ci jeszcze parę lat temu tworzyli przede wszystkim montaż fotograficzny, przewrotnie egocentryczne, bo z własnymi podobiznami bliźniaków Janickich, unoszących się wysoko wśród zabytkowej architektury włoskiej. Później, występując na „Złotym Gronie” w 1969, ukazali coś nowego: kpinę z dewaluacji pojęcia „oryginału” w sztuce. Aranżując celowo jarmarczną reklamę wokół swej produkcji, tworzyli prymitywne kopie — odbitki graficzne dzieł sztuki. W ten sposób pojęciu reprodukcji nadali treść groteskowego pastiszu raczej niż celebrowanej kopii, posłużyli się bronią, znaną obrazoburcom od kilkudziesięciu lat — humorem, wcale zresztą nie pretendującym do wyrafinowania, tylko rubasznym, jakby ludowym. Ten humor powraca w „Kąpieli według Ingresa”, z wysuwu „Fotografów poszukujących”, fotografii przedstawiającej całą postać Janickiego, odbitej na dużym jak prześcieradło płótnie i zamoczonej w wannie. Wydarzenie pod nazwą „Zapis bromowy” „Drugiej [s.126] Grupy”, który odbył się wiosną 1969 r. w Galerii „Foksal” w Warszawie, pozostawił produkt w postaci długiej roli naświetlonego papieru, na którym powtarza się wielokrotnie odcisk ciała dziewczyny. Naświetlenie i wywołanie tego „zapisu” na oczach publiczności było z przewrotną powagą przeprowadzoną dokumentacją mijających nut (na każdym odcinku zapisano: g. 19.15, 19.20, 19.25 itd.), a zarazem na poły mechaniczną produkcją ogromnego fresku. Na wystawie „Fotografów poszukujących” „zapis bromowy” leżał zwinięty w kacie, jako rodzaj pamiątki z wydarzenia i — także — jako eksponat. Później „Druga Grupa” pokazała nowe realizacje „z pogranicza” także w „Krzysztoforach” w Krakowie (luty 1971). Swego czasu również i inni

młodzi plastycy z Krakowa — Tomasz Wawrak, Stanisław Szczepański i Mieczysław Dymny zabawili się w „przedrzeźnianie” dawnych obrazów za pomocą pseudoreprodukcji: sfotografowali się w pozach i z rekwizytami znanymi ze słynnych portretów, np. wyreżyserowali wiernie „Damę z łasiczką” Leonarda da Vinci (1969). Tkwi w tym obrazoburstwo, żart i hołd zarazem, poczucie iluzji i złośliwa analiza wszelkich stereotypów ikonograficznych, jakie trwają w umyśle każdego nabywcy pocztówkowych reprodukcji. Ta podwójna rola fotografii na wystawach, przede wszystkim plastycznych, to znak czasu, znak, że dokument fotograficzny zatracą swą autonomiczność jako przedmiot sztuki — w tych wypadkach, kiedy towarzyszy realizacji plastycznej nowego rodzaju, lub jest jej składnikiem.

[s. 128] Taki nowy rodzaj uprawia między innymi malarz Ireneusz Pierzgalski z Łodzi, który tworzy wielkie „obrazy” złożone z rządów klatek-fotosów, własnych lub cudzych, pojedynczych lub repetowanych, czarno-białych lub ostatnio podbarwionych. Owe tablice Pierzgalskiego, które widziałam po raz pierwszy zimą 1969 roku w Galerii „Od Nowa” w Poznaniu, uderzają swą „komórkową” strukturą i przypominają wielką płachtę stykowych odbitek jakiegoś nie istniejącego w rzeczywistości reportażu o świecie. Uderzają też ustawiczością powtarzających się motywów, mozaikowością kolejnych klatek, repetycjami, efektem różnych parafraz motywu i jednego motywu w drugim. Pierzgalski jest też autorem dziwnego „Odczytu”, który — zarejestrowany na taśmie magnetofonowej i na przezroczach — jest konglomeratem banalnych sentencji i cytatów, uwag ogólnikowych i szczegółowych informacji, a obok tego stanowi, ukazaną w serii przezroczy, wizję detali murów sfotografowanych na ulicach Łodzi i mieszaninę fotografii reklamowych, reprodukcji, krajobrazów, zdjęć naukowych, skopiowanych z niezliczonych źródeł. I ten odczyt demonstruje przekonanie Pierzgalskiego o mozaikowej strukturze świata, a raczej może o mozaikowej i chaotycznej strukturze tych bodźców, które drogą masowych środków przekazu atakują nas co dzień. Collage’owy „Odczyt” Pierzgalskiego, to parodia stanu umysłów współczesnych ludzi, którzy nie potrafią w sposób selektywny zapanować nad natłokiem obrazków i komunikatów, ale zarazem i samodzielne dzieło sztuki, w którym autor precyzyjnie dobrał efekty monotonii i momenty napięcia, deformacje i bezosobowy tok pokazu, zarówno w doborze przezroczy, jak i zapisie magnetofonowym humorystycznego wykładu. Fotografie — własne, pstryknięte w najbliższym otoczeniu pracowni, choćby z okna, i cudze, wyszperane z najrozmaitszych źródeł — zajmują takie miejsce w twórczości Ireneusza Pierzgalskiego, jakie wynika z nowoczesnego rozumienia ewolucji sztuk plastycznych. Dla plastyki fotografia jest takim samym równouprawnionym tworzywem, jak inne, po prostu dziś bardziej adekwatnym do wrażliwości człowieka niż jakiegokolwiek tworzywo tradycyjne, mogącym więc unieść ten przekaz, który

autor chce wyrazić. Zamieszczone w kwietniowym numerze „Fotografii” z br. przykłady Andy Warhola, Richarda Hamiltona i Michaela Snow, przekonują nas o tym w tym samym stopniu, co twórczość Pierzgałskiego.

Wróćmy do uczestników grupy toruńskiej. Centrum ich działalności przesunęło się do Łodzi, bo Robakowski, a później Bruszewski i Andrzej Różycki podjęli studia w tamtejszej Szkole Filmowej. Widoczne już w zakamarkach kuźni próby zatarcia granicy między zdjęciem a przedmiotami zwykłymi i w ogóle otoczeniem kontynuowali oni na różne sposoby. Dowiodła tego wystawa tych trzech autorów w warsztatach gospodarczych PWSTiF wiosną 1970 i wkrótce potem pokaz Robakowskiego w Łódzkim Towarzystwie Fotograficznym.

Różycki pokazuje zdjęcia, czasem zatarte, zszarzałe lub podarte, nie całkowicie zrozumiałe w treści akcji, która się na nich rozgrywa, jakby „nieudane”. Ta ich dziwna cecha — zaniechanie, zanim osiągną tradycyjnie pojętą doskonałość — nadaje im piętno wizji sennej; niektóre z nich, szczególnie wyraziste, jak dokument (zdechły pies), nie przeczą tej [s. 129] imaginatywności wizji, czynią ją tym bardziej bliską i dotkliwą, jak widziadło. Bruszewski i Robakowski, na odwrót, demonstrują rzeczywistość nie od strony ekspresji lirycznej, lecz jej najprostszej, rzeczowej wegetacji i zmysłowej dotykaności. Taką „magię” rzeczy — pozbawioną oczywiście wszelkich czarów — uprawia Bruszewski: uszył wór ze światłoczułego płótna, naświetlonego zdjęciem postaci ludzkiej; rozproszył też na przestrzeni korytarzy rozcięte na paski ogromne powiększenie ucha. Film krótkometrażowy, który pokazał na wystawie „Fotografów poszukujących”, także polega na obserwacji rzeczy w sposób jakby minimalistyczny, sprowadzony do śledzenia potocznych przedmiotów i błahych ruchów jakiegoś staruszka. W tym założeniu film jest konsekwentny i zwarty, pozbawiony dłużyzn, co często zdarza się w filmach tego typu.

Robakowski inaczej. Nie licząc „talbotowskiego” czarno-białego śladu ciała ułożonej pod łóżkiem [s. 132] dziewczyny, gdzie radykalnie poprzestał na graficznym zarysie ciała i siatki łóżka, rezygnując z wszelkich dodatkowych efektów — autor ten w zasadzie przywiązuje dużą wagę do interwencji, przeprowadzonej na gotowych zdjęciach. Reżyseria wszakże nie ma na celu niezwykłości fotografowanej sytuacji (ostentacyjnie nieefektywne są jego frontalne niby-portrety). Inwencja Robakowskiego koncentruje się dopiero na aranżowaniu odbioru fotografii przez widza. Widz ma sobie poruszać zdjęciami w przyrządach optycznych, patrzeć na nie z różnych stron, bo są naklejone na formy przestrzenne lub — w jednym wypadku na obrotowe wałki.

Zamysł Robakowskiego polega, jak sędzę, na jakby opóźnionym działaniu. Najpierw pozwala on rzeczywistości na niezmaconą rejestrację i dopiero rezultat tej rejestracji kształtuje na użytek

widza. Ten charakterystyczny rys obserwujemy też w jego filmie, wyświetlanym na wystawie. Film ten nakręcony jest nieruchomą kamerą wysoko ustawioną na cały dzień naprzeciw placu targowego; dopiero skopiowanie taśmy tak, aby bez dodatkowych zabiegów montażu uzyskać przyspieszone, absurdałne tempo projekcji — uczyniło z materiału gotowy utwór. Tradycyjne kryteria sztuki filmowej są tu nie na miejscu, podobnie jak w stosunku do wielu współczesnych filmów eksperymentalnych czy „underground”, gdyż jedynym bohaterem filmu Robakowskiego jest po prostu zjawisko mijania czasu, modelowane dowolnie, ukazane w sposób przekonywająco plastyczny.

Na początku niniejszego tekstu wspomniałam o tym, że w łonie „fotografii poszukującej” mamy do czynienia z dwiema polemicznymi postawami, Chodzi tu o rozbieżność między postawą środowiska toruńsko-lódzkiego a postawą środowiska wrocławskiego, w nim przede wszystkim Andrzeja Lachowicza. Już na sympozjum toruńskim z okazji wystawy w starej kuźni słyszeliśmy zarzuty Lachowicza, że nagromadzenie fotografii we wnętrzu tak

(dokończenie ze str. 132)

dominującym nad zdjęciami, jak to miało miejsce w kuźni — jest efekciarskie i mąci tak pożądaną współczesną prostotę wypowiedzi, Sądzę, że zarzut efekciarstwa tym bardziej dotyczy dziś trójwymiarowych realizacji np. Robakowskiego na ostatniej wystawie. Nie pretenduję do ścisłego zrelacjonowania wątków tej polemiki, bo jest to niemożliwe, i wypadałoby raczej udzielić głosu zainteresowanym stronom. Trzeba jednak powtórzyć, że z kolei Bruszewski zarzucił Lachowiczowi na ostatnim sympozjum warszawskim mętność jego własnego programu. Taka polaryzacja postaw jest bardzo korzystna i sądzę, że z czasem ułatwi ona krystalizację programu zarówno Lachowicza, jak i Robakowskiego i Bruszewskiego, oczyszczając je z tego, co powierzchowne i nieprzemyślane, albo wtórne.

O realizacjach Natalii i Andrzeja Lachowiczów oraz Zdzisława Jurkiewicza, które najpierw pokazane były w Osiekach i na wrocławskim pokazie „Sztuki pojęciowej” — pisał już Antoni Dzieduszycki. Zarówno Jurkiewicza seria zdjęć dziewczyny owijanej w płótno i płachta tautologicznie podpisanego płótna na (co składa się na utwór „Nie wierz oczom”), jak i realizacje Lachowiczów stanowią propozycję uczestnictwa w „sztuce konceptualnej”. Ten nowy gatunek sztuki, obecny dziś w wielu krajach, wyznacza fotografii nową zupełnie funkcję, funkcję między innymi rejestracji dzieł przemijających — o czym szerzej napiszę w następnym artykule.

Lachowicz proponuje sztukę, którą nazwał „permanentną” — której, o ile zrozumiałam, przejawem jest m.in. stopniowanie wybranych wizerunków twarzy lub wybranych czcionek w skali od małych do nieskończenie wielkich, permanentnie rozrastających się. Natalia

Lachowicz chce zwrócić uwagę na neutralną rejestrację upływającego czasu [s. 139] (fotografując w ciągu doby wskazówki budzika) i demonstruje zdjęcia twarzy Jerzego Ludwińskiego, naklejone na wielkich sześcianach rozrzuconych luzem, manifestując w ten sposób sceptycyzm wobec wszelkich prób „przygwożdżenia” tożsamości człowieka.

Różnica między „Wrocławiem” a „Łodzią” dotyczy rozumienia pojęcia rejestracji fotograficznej. W środowisku łódzkim — fotograf, podobnie jak filmowiec, pozostaje nadal podmiotem obserwacji świata, a rezultat jego pracy mówi coś o świecie „z krwi i kości”, choćby to był świat na chwilę zamrożony czy przekształcony, ale w gruncie rzeczy od fotografa niezawisły. Po drugiej stronie, po stronie trójki wrocławian, jest właściwa pewnym środowiskom „byłych” plastyków koncepcja fotografii jako projekcji pojęć i dokonań efemerycznych. Fotografia jest tu traktowana jakby mimochodem, aczkolwiek jest niezbędna. W tym gatunku sztuki rzeczą bardzo ważną jest niepoddawanie się mylącym interpretacjom. W istocie z „fotografią poszukującą” nie ma to wiele wspólnego, bo dla wyznawców tej ostatniej klisza i odbitka wciąż jest tworzywem — tak dla Zbigniewa Dłubaka, jak Andrzeja Pawłowskiego, Zdzisława Waltera, Wojciecha Plewińskiego, Wacława Nowaka, Józefa Robakowskiego, Krzysztofa Malskiego, Jerzego Lewczyńskiego, Jadwigi Przybylak, czy wreszcie Ireneusza Pierzgalskiego. Obecność np. Lachowicza na tej wystawie sugerowała bezwiednie widzom, że mają patrzeć na jego realizacje tak samo, jak na prace innych autorów, podczas gdy jemu chodzi nie o tworzywo fotograficzne i nie o obraz rzeczywistości, tylko o ryzykowny pomysł, jak za pomocą „próbki” dowieść ciągłego charakteru zjawisk artystycznych w ogóle, od skali malej po ogromną.

Ciekawe, że na sympozjum zarówno autorzy łódzcy — w osobie Bruszewskiego i Robakowskiego, jak i wrocławscy — w osobie Lachowicza, w swych wystąpieniach wyrażali się zgodnie z wielkim szacunkiem o udziale Zbigniewa Dłubaka w omawianej wystawie. W realizacji Dłubaka uderza celowo minimalistyczny program poznawczy tautologicznych powtórzeń na zdjęciach przedstawiających użytkowe przedmioty z wyposażenia pomocniczych pomieszczeń Galerii — od rur wodociągowych czy gaśnicy aż po przedziurawione płótno na blejtramie. Tautologia polegała tu na zawieszeniu każdego zdjęcia tuż przy obiekcie, które ono przedstawia, na korytarzu czy schodach.

Ale ten minimalistyczny program samych zdjęć rozszerza się, jeśli rozumieć je jako ilustrację ogólniejszych rozważań Dłubaka o poznawalności świata, o możliwości definiowania czegokolwiek za pomocą narzędzi wizualnych. W porównaniu do pierwszej i drugiej „Ikonosfery” Dłubak narzucił sobie teraz korzystną dyscyplinę i zwięzłość. Nie chcę przez to sugerować, że np. „Ikonosferę I” cechował brak zwięzłości, bo przecież właśnie obfitość zdjęć,

ich natarczywość, była jej najsilniejszym środkiem wyrazu i najbardziej przekonującym atutem. Po prostu Dłubak, wciąż pamiętając swoje rzeczowe i chłodne zdjęcia sprzed dwudziestu lat, teraz zapragnął skrajnej koncentracji i lakoniczności. Na marginesie wspomnę, że programowo bezosobowe, typowe dla Dłubaka traktowanie tematu aktu, dziś udzieliło się jego epigonom, dając rezultaty bardzo wątle i wtórne.

Dlatego uważam udział Jerzego Lewczyńskiego w wystawie „Poszukujących” za prawdziwą rewelację?

Dlatego, że Lewczyński postawił kwestię stosunku fotografii do rzeczywistości na diametralnie różnej od tamtych wszystkich płaszczyźnie intelektualnej. On jeden udowodnił, że być „fotografem” to funkcja ani nie pomocnicza, ani przestarzała. Zdruzgotał tu za jednym zamachem wszystkie usiłowania „udziwnienia” fotografii przez kilkunastu autorów, tu nie wyliczonych, udowadniając im zarazem albo idącą za modą galanterię, albo kokieterię ekspresjonistyczną. Jednocześnie Lewczyński, bez kompleksów, stanął jako równorzędny adwersarz tych uczestników wystawy, którzy patrzą na świat jak Dłubak, przez okulary celowo zmniejszające pole widzenia. Udziela też widzowi wytchnienia po próbach zbyt przeładowanych nadmiarem pomysłowości.

Pamiętamy Lewczyńskiego „składanki” z kilku zdjęć cudzych i własnych, z bazgrołami dziecięcymi, starymi sztychami, zdjęciami komunistycznymi itp. Dziś posłużył się on też zdjęciem cudzym, ale jednym, integralnym: zdjęciem ludzi, gramolących się tłumnie z bezkształtnymi tobołami do przeładowanego pociągu w pamiętnym roku 1945. Niektóre z tych twarze są umieszczone dodatkowo na powiększeniach powyżej lub poniżej całości. Jest w interpretacji Lewczyńskiego powiew tamtych lat i uwaga skoncentrowana na poszczególnych ludziach, jest pytanie o ich dalsze losy, w ciągu następnych dwudziestu paru lat.

Ale jest tu też uderzająco współczesna koncepcja fotografii, świadoma jakby „na drugim planie” przemian plastyki i literatury. Literatury niefikcyjnej i nieozdobnej, takiej, jaką reprezentuje np. „Pamiętnik z Powstania Warszawskiego” Mirona Białoszewskiego, szczegółowy i wyrazisty zapis każdej minuty strachu i zapobiegliwych starań o przeżycie. Co do stosunku Lewczyńskiego do plastyki — to znać w nim równoległość do tych doświadczeń choćby takich jak Warhola i Jacqueta — które w autentyku, jego wycinku i zbliżeniu, w jego powieleniu, a przede wszystkim trafnym wyborze, widzą całą godność kreacji. Przecież twórca mec-art, Alain Jacquet, który wystawiał zresztą w Polsce, też w zdjęciu fotograficznym, w wybranych zeń detalach („Śniadanie na trawie”), widzi ślad rzeczywistości, która „zapisuje się sama”. Świadom tych dokonań na terenie plastyki, Lewczyński pozostaje na swym miejscu, na miejscu mądrego fotografa. Już nawet trudno byłoby go dziś nazwać scenarzystą, co narzucało

się, gdy wykonywał swoje składanki z różnych obrazków, wzajemnie obcych. Nie jest scenarzystą, bo dokonał swej „kreacji” jakby jednym tylko, prostym działaniem.

Warto śledzić uważnie aktywność wszystkich, którzy realizują dziś przeróżne dzieła drogą wykorzystania materiału fotograficznego, bo materiał ten jest w stanie przynieść nam przekaz wiedzy o świecie i o procesie twórczym, jakiego jeszcze kilkanaście lat temu nie byliśmy w stanie przewidzieć.

[s. 140] W momencie, kiedy fotografia prasowa, czy reporterska, jest w zasadzie z różnych względów w naszym kraju jałowa, warto w oczekiwaniu jej odnowy tym baczniej obserwować nieco odmienne gatunki fotografii, niż ona jest w stanie zaproponować. Ale bądźmy zarazem krytycznie usposobieni do zjawisk wtórnych, marginalnych, które obrastają każdą autentyczną próbę, wypaczając jej sens i dostarczając tym samym argumentów przeciwnikom „fotografii poszukującej”.