MACIEJ SZYMANOWICZ

TOPOGRAFIA SUKCESU[1]

WPROWADZENIE

Lata dwudzieste to okres prosperity idei piktorialnych, szerzonych przez środowiska fotograficzne skupione przede wszystkim w czterech ośrodkach: Wilnie, Lwowie, Poznaniu i Warszawie. Przypomnijmy tu kilka faktów, które dzięki klarowności nieformalnego programu, opartego przede wszystkim na estetycznych wzorcach Fotoklubu Paryskiego, doprowadziły do szybkiego stworzenia zaplecza organizacyjnego ruchu piktorialnego, a także do jego dominacji w większości instytucji zajmujących się fotografią artystyczną. Mam tu na myśli nie tylko zarząd nad wystawami i piśmiennictwem fachowym, ale przede wszystkim opanowanie szkolnictwa wyższego. Dominacja tego środowiska spowodowana była w dużej mierze jego elitarnym charakterem. Członkowie, rekrutujący się z inteligencji i ziemiaństwa, byli niezależni finansowo, dzięki czemu mogli opłacać z własnych funduszy wystawy i towarzyszące im publikacje.

Kulminacyjnym punktem rozwoju nurtu jest przełom lat 20/30, kiedy to w 1929 roku w uznaniu zasług Tadeusz Pruszkowski, dyrektor działu sztuki na PWK w Poznaniu, daje Janowi Bułhakowi[2] wolną rękę

---

[1] Artykuł jest znacznie zmodyfikowaną wersją trzeciego rozdziału pracy doktorskiej pt. *Miejsce piktorializmu w historii polskiej fotografii dwudziestolecia międzywojennego* napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Piotrowskiego i obronionej na UAM w Poznaniu w 2004 roku. Fragmenty niniejszego artykułu był już wykorzystane w następujących publikacjach: *Dylematy piktorializmu. O polskiej fotografii artystycznej lat trzydziestych,* „Format" 41/2002, *Śląska idylla. O przemyśle, folklorze i fotografii lat 30.",* Kwartalnik „Fotografia" 2004, nr 13 oraz *Śląskiej idylli ciąg dalszy...,* Kwartalnik „Fotografia" 2004, nr 16.

[2] Jan Bułhak (1876-1950), fotograf i publicysta, wywarł znaczny wpływ na rozwój fotografii w Polsce okresu międzywojennego i powojennego. Był teoretykiem i popularyzatorem piktorializmu w Polsce. Był kierownikiem Zakładu Fotografii Artystycznej przy Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie. W latach 20. XX

w zorganizowaniu działu fotografii. Wreszcie w 1931 roku warszawska Zachęta przeznacza dla fotografiki jedną salę na salonie wiosennym, co było dla środowiska Bułhaka punktem zwrotnym oznaczającym oficjalne jej uznanie w świecie sztuki. Na ten starannie zbudowany gmach estetyki piktorialnej cień rzuciło kilka nowych zjawisk: rozwój kultury masowej, a w szczególności ilustrowanych pism wielonakładowych, wprowadzenie na rynek w 1925 roku małoobrazkowej Leiki oraz pochód nowych tendencji estetycznych określanych zbiorczym mianem Nowej Fotografii związanej ze środowiskami Bauhausu, a także Nowej Rzeczowości, amerykańskiej Straight Photography, oraz fotografii sowieckiej.

Zwróćmy tu jedynie uwagę na kilka elementów związanych z zastosowaniem nowej technologii małoobrazkowej i konsekwencji wykorzystania jej w fotografii piktorialnej. Doprowadziła ona do zakwestionowania dotychczasowego paradygmatu twórczego, sformułowanego przez Roberta de la Sizeranne, pierwszego z teoretyków nurtu, który w swej rozprawie z 1900 roku *Czy fotografia jest sztuką?* na zadane w tytule pytanie odpowiedział twierdząco, wytaczając trzy argumenty na poparcie takiej tezy. Pierwszym był świadomy wybór i kompozycja motywu, drugi i trzeci dotyczyły technologii samodzielnego i kreatywnego opracowania najpierw materiału negatywowego, a potem pozytywowego. Zabiegi te umożliwiały nadanie indywidualnego piętna odbitce fotograficznej, przy czym odnosiło się to do opracowania pozytywu w tzw. technikach szlachetnych, upodabniających zdjęcie do dzieł malarstwa i grafiki[3]. Dwa pierwsze punkty nie były jeszcze dla Sizeranne'a na tyle odmienne od powszechnej praktyki fotograficznej, by móc na ich podstawie wyrokować o autonomii i szlachetności estetyki piktorialnej, o tym decydować miał trzeci punkt w jego teorii. Pisał: „Klisze robi przede wszystkim maszyna, dopiero kopia, tak samo, jak styl, jest odzwierciedleniem człowieka"[4]. Jak wskazywał Aleksander Zakrzewski, Sizeranne pisząc o indywidualnym opracowaniu odbitki miał na myśli technikę gumową jako ówcześnie najbardziej rozpowszechnioną z technik szlachetnych[5]. Techniki szlachetne były wykorzystywane przez piktorialistów dla podniesienia rangi artystycznej fotografii.

---

wieku był organizatorem życia fotograficznego w Polsce, w tym współzałożycielem i prezesem Fotoklubu Wileńskiego (1928) i Fotoklubu Polskiego (1929), a po II wojnie światowej – Związku Polskich Artystów Fotografów (1947), który od 1952 istnieje pod nazwą Związku Polskich Artystów Fotografików. Autor kilkunastu książek z zakresu estetyki i techniki fotografii między innymi: *Fotografika* (1930), *Estetyka światła* (1936), *Polska Fotografia Ojczysta* (1939), *Fotografia Ojczysta* (1951).

[3] R. de la Sizeranne, *Czy fotografia jest sztuką?*, „Obscura" 1983, nr 3.

[4] Ibidem.

[5] A. Zakrzewski, *Robert de la Sizeranne o fotografji*, „Almanach Fotografiki Wileńskiej", Wilno 1931

Pokolenie Sizeranne'a przypisywało stosowaniu technik szlachetnych bardzo konkretny sens. Umożliwiały one ingerencję w obraz fotograficzny poprzez możliwość „wyretuszowania" zbędnych fragmentów zakłócających jedność motywu i akademicką kompozycję, a także zmiękczały obraz zacierając szczegóły wywołane ostrym rysunkiem obiektywu. Były ważnym argumentem w dyskusji o tym, czy fotografia jest sztuką. Kluczowe dla zrozumienia sensu zastosowania technik szlachetnych było przekonanie ówczesnej publiczności o ułomności fotografii, gdyż bardziej wierzono, że to świat, a nie fotograf stwarza obrazy. Kłam temu zadawały właśnie techniki szlachetne. Podkreślano ich katartyczny charakter pozwalający na zrzucenie jarzma mechaniczności procesu. Ingerencja manualna pełniła tu tę samą funkcję co ślad pędzla na płótnie. Ów ślad powstający przez nakładane ręcznie na powierzchnie zdjęcia retusze, barwniki czy werniks, pozwalały obrazowi stać się oryginałem, unikatem strząsającym z siebie przypadkowość przynależną mechanicznemu zapisowi. Robert de la Sizeranne dowodził, iż aby otrzymać fotografię artystyczną, trzeba przede wszystkim nadać jej „...pewne piętno osobiste, pewien mniej lub więcej wyraźny ślad ręki ludzkiej, a nie martwej maszyny"[6].

[6] Techniki te, wymagające czasochłonnej pracy nad odbitką, odwoływały się do mitu artysty-demiurga zmagającego się z materią. Marian Dederko pisał: „Nikt nie może sobie wyobrazić tych zachwytów i tej emocji, jaką przeżywa gumista czy bromoleista w czasie roboty. Jak z kamienia pod ciosami dłuta rzeźbiarza wyłaniają się z wolna żywe kształty zaklętego w nim posągu, tak tutaj warstwa po warstwie występują nowe efekty, nowe szczegóły i nowe drogi, któremi artysta dąży" (M. Dederko, *Brom w ofensywie*, „Fotograf Polski" 1931, nr 3). Stosowanie technik szlachetnych było utożsamione z wolnością gestu artystycznego, umożliwiającego pozbycie się w obrazie tego, co naskórkowe. Wreszcie przy opracowaniu pozytywu w technikach szlachetnych nie ma możliwości wykonania drugiej idealnie takiej samej odbitki, co oddalało fotografię od wyklętej przez piktorialistów powtarzalności maszynowego procesu produkcyjnego. W postawę piktorialisty wpisany był mit romantycznego artysty poszukującego indywidualnej drogi, techniki szlachetne pozwalały na budowę indywidualnego języka artystycznego. Wreszcie, oryginalność traktowano jako miarę wartości artystycznej danego dzieła. Łączyło się to z dwoma osobnymi aspektami. Pierwszy związany był z rozpropagowanym w kręgach piktorialnych kultem geniuszu artystycznego. Wierzono, że oryginał wychodzący spod ręki mistrza cechuje się unikalnością oraz charakterem indywidualnym. Oczywiście takie przekonanie sięga swymi korzeniami do rozpowszechnionego od doby renesansu kultu wielkich artystów. Z drugiej strony dążenie do uzyskania unikatowej odbitki miało też wymiar czysto komercyjny, bowiem fotografie sprzedawano na organizowanych przez piktorialistów salonach, a użycie techniki np. gumowej gwarantowało nabywcy posiadanie oryginału (C. Puyo pisał, iż w latach 1890-1905 sprzedawano na międzynarodowych salonach fotografie w cenach aż do 800 franków za sztukę. Podaję za: T. Cyprian, *Przegląd prasy fachowej*, „Polski Przegląd Fotograficzny" 1929, nr 2). Techniki szlachetne były w opozycji do czysto fotograficznych właściwości wynikających z medium fotograficznego. Dążenia piktorialistów w obszarze technologii miały jednak ściśle nakreślone granice. Interpretacja obrazu nigdy nie

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA POZNAŃ

Nagłe wprowadzenie w 1925 r. do obiegu taniego poręcznego aparatu zrodziło całe zastępy nowych fotografów, już nie rekrutujących się z bogatych elit. Za pomocą małoobrazkowej Leiki dokonała się w Polsce przebudowa struktury społecznej ludzi zajmujących się fotografią. Rok produkcji Leiki to jednocześnie moment demokratyzowania się medium. To spośród jej użytkowników rekrutowali się przyszli fotografowie funkcjonujący w prasie wielonakładowej. Dzięki zasadzie otwartości prasy, każdy mógł w niej drukować. Jednocześnie owa wielomilionowa armia fotografów-amatorów stanowiła publiczność odbierającą wyłącznie drukowaną fotografię. Fotografia ta, nie posiadająca świadomości tradycji obrazowania, nie narzucała sobie barier, z zapamiętaniem badała przestrzeń, często tworząc nowatorskie prace. Piktorializm, stojący do tej pory na szczycie hierarchii, został zagrożony izolacją. Dotychczas piktorialiści zawiadujący szkolnictwem wyższym i posiadający klarowny program estetyczny byli niekwestionowanymi liderami. Kultura masowa przełamywała ten monopol, demontując arystokratyczną profesję artysty fotografa.

Nowa Fotografia nie tylko uderzała w pozycję społeczną fotografów, ale także zakwestionowała trzy wyróżnione przez Sizeranne'a zasadnicze punkty leżące u podstaw światopoglądu piktorialnego. Technologia małoobrazkowa uderzała w pierwszy i najważniejszy moment kreacji obrazu fotograficznego, tj. komponowania na matówce, ten moment, kiedy fotograf, mówiąc słowami Bułhaka, pod wpływem napięcia emocjonalnego staje się równy innym artystom[7]. Łatwość i szybkość obsługi aparatu małoobrazkowego prowadziła do trywializacji ceremoniału fotografowania. Fotografia małoobrazkowa, posługując się dla rozpoznania motywu wizjerem celownikowym, nie pozwalała na tak dokładną i przemyślaną kompozycję, stąd też aparaty na taśmę filmową, umożliwiające szybkie wykonanie z ręki 36-klatkowego filmu, w mniemaniu piktorialistów zbliżały fotografię do mechanizmu kamery filmowej. Z kolei szybkie wykonywanie zdjęć było dla środowiska bliskie ruchom machinalnym, nawykowym, a nie artystycznemu gestowi kreacji obrazu.

Leikę utożsamiano z duchem ery przemysłowej, przeciw której zrazu zdecydowanie się opowiedziano, tak samo jak przeciw urbanizacji życia. Urbanizm poprzez jeden ze swoich wytworów – kamerę małoobrazkową podważał rytuał pracy, stając się zagrożeniem dla artystyczności samego obrazu. Niechęć do urbanizmu miała zatem dwojakie podłoże. Był on

---

mogła wyjść poza zasadę gwarantującą „czystość" dyscypliny, którą Bułhak definiował: „...wszystko dla poprawienia już istniejącej treści negatywu nic – dla jej dokomponowania i rozszerzenia, wszystko w odejmowaniu, uwydatnianiu ale nic – w dodawaniu" (J. Bułhak, *Technika bromowa*, Wilno 1933, s. 77-78).

[7] J. Bułhak, *Estetyka światła*, Wilno 1936, s. 60.

zagrożeniem dla fotografii jako sztuki, i z punktu widzenia technologicznego, i z tematycznego, z powodu przecięcia tradycyjnej ikonografii. Bułhak głosił zasadę, że „fotografia jest oparta na odwiecznych kanonach sztuk pięknych". Piewcy nowych kamer założyli natomiast demontaż owego uzależnienia. Drugi i trzeci punkt Sizeranne'a został zakwestionowany równie kategorycznie co pierwszy, Nowa Fotografia opowiedziała się za mechanizmem opracowania negatywowo-pozytywowego, zdecydowanie odrzucając manualizm jako niezgodny z naturą medium fotograficznego.

Postulaty Nowej Fotografii, z pozoru nie do przyjęcia, zaczęły jednak już w początku lat trzydziestych mocno oddziaływać na polskich piktorialistów[8]. Na owo zainteresowanie wpłynęło kilka czynników: były nim

[8] Również wcześniej, choć na mniejszą skalę, dyskutowano nad przyjęciem nowej technologii. Pierwsza dyskusja pojawiła się na łamach Polskiego Przeglądu Fotograficznego i trwała od numeru sierpniowego z 1925 roku do kwietniowego z 1926 roku. Nowa technologia niemal natychmiast wywołała dyskusję w środowisku piktorialistów i stała się pierwszym elementem destabilizującym od wewnątrz strukturę zasad estetycznych wypracowanych w obszarze piktorializmu. Dyskusja ta określiła punkty sporne w obszarze zarówno technologii, jak i estetyki, które będą dzieliły środowisko na dwie frakcje: umiarkowanie nowoczesną i tradycyjną stojącą na straży dziewiętnastowiecznych reguł. Dyskusja prowadzona ówcześnie przez Witolda Marczewskiego i Jana Bułhaka określi podstawowe różnice między dwoma odmiennymi stanowiskami, do których będą się odwoływali kolejni dyskutanci na przestrzeni następnego dziesięciolecia. Bułhak komentując aprobujący nową technologię artykuł Marczewskiego, swój wywód rozpoczął słowami: „Szybki i wszechstronny rozwój kamery amatorskiej, małej, ręcznej i migawkowej, był fatalny dla fotografii artystycznej i zatrzymał jej rozkwit na długie dziesięciolecia" (J. Bułhak, *Rola kamery i obiektywu w rozwoju fotografii artystycznej*, „Polski Przegląd Fotograficzny" 1925, nr 9). Bułhak ukazał także największe jego zdaniem wady nowej technologii: wmontowane na stałe krótkoogniskowe obiektywy, celownik zamiast matówki czy wreszcie wykluczenie statywu z procesu fotografowania. Spór ten dotyczył *de facto* czegoś znacznie poważniejszego od kwestii czysto warsztatowych, mianowicie dwóch odmiennych strategii obserwacji świata oraz komponowania obrazów. Przypomnijmy pierwszy punkt zależny od artysty fotografa według teorii Roberta de la Sizeranne'a. Opierał się on na świadomym wyborze wycinka rzeczywistości w jego „momencie estetycznym" i zwielokrotnieniu go poprzez kompozycję obrazu opartą na renesansowych wzorcach perspektywy linearnej. Gdy Sizeranne formułował swój pogląd, miał na myśli kompozycje na szkle matowym wykonywane przy pomocy wielkoformatowej kamery, która w połączeniu z koniecznością rozstawienia jej na statywie dawała fotografowi poczucie zbliżenia do sposobu pracy malarza pejzażysty pracującego na sztalugach w plenerze. Charakterystyczne dla tej metody pracy było to, iż aparat niejako udostępniał obraz za pomocą działającego jak lornetka długoogniskowego obiektywu, motyw był tu „wyławiany" z obserwowanej przestrzeni poprzez przeszukiwanie horyzontu. Kompozycja obrazu na szkle matowym aparatu standardowo w wymiarach 13/18 cm. Pozwalała nie tylko ujrzeć obraz w jego przyszłej ekspozycyjnej wielkości, ale przede wszystkim umożliwiała utrwalenie skończonego obrazu. Bułhak powiadał o swoich pracach, że tak je komponuje, by ich później już nie kadrować w procesie wywołania. Świadomy wybór utrwalanej rzeczywistości był jednym z pod-

bez wątpienia zatrata elitarnego charakteru salonów fotograficznych, których otwarta konkursowa formuła dopuszczała nowych twórców, nie pracujących już w technikach szlachetnych. Jednym z tych czynników były również pokazy nowoczesnej małoobrazkowej fotografii w ramach międzynarodowych salonów fotografiki, m.in.: spektakularny pokaz w 1935 roku pt. *Sto zdjęć Leiką z całego świata*. Inspiracje płynęły także z zagranicznej prasy fachowej, a także z pism wielonakładowych. Na przełomie lat 20. i 30. skonfrontowały się zatem dwa sposoby widzenia: pierwszy, piktorialny, oparty na syntetyzmie widzenia i zastosowaniu długoogniskowych obiektywów, pozwalających – jak by powiedział Bułhak – na racjonalną kompozycję, drugi zaś oparty na analizie struktur przedmiotu, szerokokątnej optyce, a także na nowych punktach widzenia. Naoczne uzmysłowienie nowej estetyki pozwoliło wielu z piktorialistów na rewizję poglądów dotyczących nowych sposobów widzenia i „przezbrojenie" się w Leiki. Należeli do nich np. Antoni Wieczorek, Jerzy Stalony-Dobrzański, hr. Stefan Plater-Zyberk czy Tadeusz Cyprian. Wdzierająca się do świata piktorialnej fotografii nowa estetyka doprowadziła w pierwszej połowie lat trzydziestych do silnego kryzysu w łonie grupy. Wreszcie na rozdarcie nurtu od wewnątrz wpłynęło zaangażowanie się pewnej grupy piktorialistów (np. Jana Bułhaka, Antoniego Wieczorka, hr. Stefana Plater-Zyberka, Konrada Hoffmana) w obszar kultu-

---

stawowych punktów w teorii piktorialnej. Marczewski, w odróżnieniu od Bułhaka, proponował użycie małej kamery z krótkoogniskową optyką, argumentując, że nawet w sytuacjach, gdy fotografującego interesują dalsze partie krajobrazu wymagające tradycyjnie przybliżenia teleobiektywem, można temu zaradzić, kadrując zbędne elementy obrazu pod powiększalnikiem, tak by uzyskać pożądany efekt. W konsekwencji takiego postępowania ostateczny kąt obrazu jest ustalany dopiero w procesie pozytywowym. Dodatkowo ówczesnym małoobrazkowym kamerom posiadającym „celowniki niezależne" towarzyszyło zjawisko paralaksy, polegające na ukazaniu przedmiotu pod nieznacznie innym kątem, niż „widzi" obiektyw. W wyniku tego zjawiska obraz utrwalony na negatywie różni się od tego widzianego w celowniku, zatem zdjęcia powstałe aparatem małoobrazkowym nie gwarantowały stuprocentowego przeniesienia wizji fotografa na materiał światłoczuły, kwestionując tym samym pierwszy punkt Sizeranne'a.

Mała kamera naruszała rytuał powstania obrazu jeszcze w inny sposób. Kamera małoobrazkowa z wizjerem celownikowym wprowadzała nowy, bezpośredni sposób obserwacji. Sprzężenie celownika z okiem nie tylko skłaniało ku odkrywaniu nowych punktów widzenia, ale też powoływało voyeurystyczny charakter postrzeżenia rzeczywistości. Kamera stała się przedłużeniem narządu wzroku z pominięciem pośredniego elementu matówki. Dodatkowo ze zmianą optyki zmieniła się odległość fotografa od obiektu, przy użyciu tradycyjnych długoogniskowych obiektywów występowała konieczność dużego oddalenia. Perspektywa uzyskana przy użyciu obiektywów szerokokątnych wciąga w pole obserwacji te powierzchnie, które są najbliżej. Obraz powstały przy użyciu takiej optyki charakteryzuje się niemożnością jednoznacznego odczytania przestrzeni, przez – niedopuszczalne w teorii piktorialnej – zniekształcenia optyczne.

ry masowej. Podejmowali oni tematy związane z krajoznawstwem bądź reportażem. Wywarło to wpływ na popularyzację estetyki czystej fotografii z pominięciem manualizmu, pozbawionego racji bytu w strukturze kultury masowej, w której od 1926 roku obowiązywało prawo autorskie obejmujące również fotografię, co nie tylko zapewniało honorarium, ale przede wszystkim umożliwiało wpływ autora na druk jego zdjęć. Zresztą rok 1926 wydaje się graniczny z jeszcze jednego powodu. Jak zauważył Stanisław Schonfeldt[9] na łamach „Fotografa Polskiego", właśnie w tym roku nastąpiła na polskim rynku wydawniczym prawdziwa erupcja fotografii prasowej, która pociągnęła za sobą nie tylko utworzenie nowej masowej publiczności nie znającej piktorialnych wzorców, ale też umożliwiła rozpoczęcie procesu komercjalizacji środowiska Bułhaka.

Charakterystycznym głosem, ukazującym dezorientację w obozie piktorialistów jako konsekwencję demokratyzacji medium, jest tekst Konrada Hoffmana pt. *O nadprodukcji w fotografice*[10] z lipca 1933 roku, wyrażający typowy dla tych lat strach przed zatratą indywidualności. Hoffman przytacza w nim statystykę udziału nowych nieznanych autorów polskiego pochodzenia w corocznych międzynarodowych salonach fotografii. Wskazuje tu na niekontrolowany zalew salonów pracami nieznanych autorów, porównuje salon z 1928 roku, który zawierał prace 16 znanych artystów i 12 debiutantów, z diametralnie odmienną sytuacją w roku 1932 – na 19 uznanych artystów przypada aż 86 debiutujących. W konkluzji stwierdza: „Wystawy fotografii, w konsekwencji zbytniej gościnności, przestają być miernikiem wartości twórczych artystów-fotografów, bo przez otwarcie bram swoich dla pseudo-talentów, usiłujących pod płaszczykiem za bardzo tolerancyjnej fotografiki zdobyć stempel artyzmu, wystawy te obniżają wysoką godność sztuki fotograficznej, jaką dzierży fotografika na równi z innymi sztukami plastycznymi".

To, co brzemienne w skutki dla obrazu polskiej fotografii, to uznanie, że zalew salonów nowymi nazwiskami jest warunkowany łatwym dostępem do małoobrazkowych aparatów oraz łatwością opracowania powiększenia w technice czysto fotograficznej. Te dwa czynniki, przynoszące jego zdaniem „płytkość łatwej techniki", były powodem tytułowej nadprodukcji w fotografice. Jednak Hoffmanowi nie chodziło o całkowite odrzucenie użycia nowych technologii, gdyż sam, na potrzeby prasy, je stosował, ale o wskazanie na nieprzystojącą salonom modernizację oraz o konieczność stworzenia mocno zakreślonej granicy, chroniącej salony przed standaryzacją technologiczną. Dalej zauważał, że: „...potrzeba stosowania technik indywidualnych nigdy nie była tak jaskrawo konieczną

[9] S. Schonfeld, *Rzut oka wstecz*, „Fotograf Polski" 1927, nr 1.

[10] K. Hoffman, *O nadprodukcji w fotografice*, „Fotograf Polski" 1933, nr 7.

jak obecnie" a „... przetłok, guma czy bromolej, pozwoliłyby się nam lepiej zorientować się w istotnych wartościach kulturalnych, estetycznych czy artystycznych nowych fotografików, pozwoliłyby na rzeczowo pojętą klasyfikację i w umiejętnie przeprowadzonej eliminacji wyłączyłyby pseudotalenty, które stworzyła czy przyciągnęła łatwość i wzmożona przez udoskonalenia techniczna przypadkowość pracy fotograficznej". Hoffman traktował zatem przebrzmiałe już techniki szlachetne jako swoisty „pancerz" dla ocalenia elitaryzmu salonów fotograficznych. Postawa twórcza utrzymująca na piedestale techniki szlachetne i tendencje malarskie zaważyła na ostro rysującym się już w pierwszej połowie lat trzydziestych rozdziale pomiędzy dwiema strategiami twórczymi.

W konsekwencji otoczenie zamkniętych pokazów fotografiki – takich jak np. ten odbywający się na wiosennych salonach Zachęty – parawanem złożonym ze zrodzonych w końcu XIX wieku reguł, wywodzących się z Fotoklubu Paryskiego, w latach trzydziestych było już anachronizmem. Publiczność wychowana na ilustracji prasowej opartej na maksimum informacji i czysto fotograficznych środkach wyrazu traciła zrozumienie dla poszukiwań piktorialistów. Świadczą o tym wymownie komentarze prasowe towarzyszące pokazowi w Zachęcie w 1933 roku, które z goryczą przytoczył Klemens Składanek w „Fotografie Polskim"[11]. Przypomnijmy jeden z nich: „Nasza fotografia artystyczna najniesłuszniej w świecie mozoli się na imitowaniu pewnych i to przeważnie przebrzmiałych kierunków malarstwa. Dlatego należałoby zwrócić się do naszych fotografów artystów z apelem, by swą wielką wiedzę i umiejętność fachową wyzyskali w kierunku odkrywania w naturze nowego i niedostrzeżonego dotąd przez nikogo piękna". Nie odosobnione opinie tego typu pochodzące spoza środowiska wpływały na wzrastające poczucie izolacji estetyki piktorialnej.

W tej atmosferze powstał głośny tekst Tadeusza Cypriana pt. *Splendid isolation* opublikowany w kwietniu 1934 r. na łamach „Fotografa Polskiego"[12]. Po raz pierwszy w środowisku doszła w nim do głosu opinia o całkowitym wyizolowaniu sztuki-fotografii w społeczeństwie, ale co najważniejsze, określono tu remedium na tę dolegliwość, którym było odwołanie się do robiącego zawrotną karierę od początku lat trzydziestych pojęcia propagandy państwowej. Cyprian dowodził w swoim artykule, iż „ ... aby zainteresować naszą pracą społeczeństwo i władze, musimy pokazać im takie prace, które poza walorami czysto artystycznymi miałyby jakąś wartość praktyczną. Fotografia jest jak stworzona do celów propagandy, a propaganda dziś jest hasłem dnia w każdej formie

[11] K. Składanek, *Na marginesie wystawy w Zachęcie*, „Fotograf Polski" 1933, nr 5.
[12] T. Cyprian, *Splendid isolation*, „Fotograf Polski" 1934, nr 4.

i w każdym kraju. Od propagandy ustroju w Rosji i Niemczech aż do propagandy piękna kraju w Szwajcarii czy Włoszech, nie ma kraju i nie ma dziedziny, w której by propagandzie tej nie służyła najintensywniej właśnie fotografia". Dalej apeluje o „... zejście na niziny celowości, nie opuszczając platformy artyzmu". Przekonywał tu o konieczności tworzenia kolekcji reprezentacyjnych fotografii ukazujących pejzaż, architekturę i inne przejawy życia państwowego nadających się do reprodukcji, a więc, co znamienne, z pominięciem zastosowania technik szlachetnych. Był to z jednej strony apel o uderzenie w komercyjny rynek profesjonalną ilustracją mogącą przełamać izolację, z drugiej o dowartościowanie tematyki krajoznawczej.

PROPAGANDA I FOTOGRAFIA OJCZYSTA

Zapytajmy, czym była propaganda, owo „hasło dnia" przytoczone przez Cypriana. W latach trzydziestych w powszechnym obiegu zaczęły lawinowo pojawiać się, wychodzące nierzadko spod pióra ideologów sanacyjnych, publikacje dotyczące tego terminu. Należy podkreślić, że większa ich część była inspirowana po 1933 roku doświadczeniami niemieckimi. Przyjrzyjmy się kilku aspektom tego problemu na podstawie publikacji z lat 1930-1937. Władysław Baliński w 1930 roku pisał, że „... istota propagandy polega na oddziaływaniu na opinię publiczną, na wprowadzeniu indywidualnych sądów o pewnych zjawiskach do świata sądów społeczeństwa"[13]. Tadeusz Unkiewicz natomiast w 1937 roku zwracał uwagę na rolę symboliki w propagandzie[14]. W tym samym roku Jerzy Życki w książce *Propaganda polityczna w Polsce w świetle postulatów chwili*, pisał o roli sztuki i artysty w mechanizmie propagandy następująco: „Piękne niewątpliwie hasła o wolności ducha artysty, o międzynarodowej sztuce, będą musiały uczynić ustępstwa na rzecz zasady: sztuka powinna być wychowawczynią narodu i powinna służyć zasadzie dobra ogółu (...). Artyści muszą zrozumieć, iż nadeszły czasy, w których o ile chcą się utrzymywać na powierzchni, muszą utrzymywać żywy i stały kontakt ze społeczeństwem i jego życiem. I jeszcze jedno. O ile tendencja sztuki (...) ma zadośćuczynić założeniom propagandowym, to trzeba tę tendencję tak misternie wpleść, w oprawę artystyczną, aby nie uwypuklała się zbyt jaskrawo, nie wysuwała się na plan pierwszy"[15].

---

[13] W. Baliński, *Propaganda*, Warszawa 1930, s. 8.

[14] T. Unkiewicz, *Uwagi o propagandzie*, Warszawa 1937, s. 28.

[15] J. Życki, *Propaganda polityczna w Polsce w świetle postulatów chwili*, Warszawa 1937, s. 17-18.

1. Prof. P. Lüking, T. Bobrowiski, K. Bożekowski, J. Neuman podczas spotkania w Warszawie w listopadzie 1935 roku

Pozostawmy na razie ten zlepek postulatów oraz ich realizację w kręgu Bułhaka, by przyjrzeć się dwóm wydarzeniom, które wywarły wpływ na wykorzystanie fotografii do celów propagandowych. Mam na myśli wystawę fotografii sowieckiej z 1934 r. prezentowanej pod patronatem MSZ-u oraz wizytę w Warszawie w listopadzie 1935 roku Prezydenta Związku Towarzystw Fotograficznych w Niemczech prof. Paula Lükinga, który szczegółowo przedstawił program niemieckiej Heimatphotographie[16], która z kolei stała się wzorem dla polskiego programu Fotografii Ojczystej.

[16] W faszystowskich Niemczech idea Heimatphotographie została wprzęgnięta w aparat oficjalnej propagandy, co zauważali współcześni komentatorzy np. taki komentarz pojawił się już w październikowym numerze fotografa Polskiego z 1933 roku w rubryce pt. „Przegląd Prasy Zagranicznej". Sama idea Heimatphotographie jest jednak znacznie starsza i jak pisze Marta Leśniakowska – jej geneza leży u źródeł ogólnoeuropejskiego zjawiska Heimatschutzstil, czyli stylu ochrony ojczystego krajobrazu. „Idea ta, wywodząca się z angielskich programów ochrony, sformułowana na gruncie neoromantyzmu, tendencji narodowych, oraz jako przejaw wczesnych europejskich koncepcji ekologicznych powiązanych z ruchem regionalistycznym, obejmowała też aspekt estetyczno-kulturowy, który ujęty był – mniej lub bardziej jawnie – w kształt myśli politycznej. Ten ogólnoeuropejski ruch ochrony ojczystego krajobrazu za pośrednictwem właśnie albumów i wydawnictw fotograficznych kreował wizerunek tzw. rodzimego krajobrazu w jego aspekcie estetyczno-etnograficznym – zgodnie z założeniem, iż pewne widoki i motywy mogą być desygnatami

W związku z tym, iż pierwsze z wydarzeń było tylko epizodem dla estetyki salonów, skoncentrujmy uwagę na programie Heimatphotographie, który został zaadaptowany przez Bułhaka w 1937 r. pod nazwą Fotografii Ojczystej. W strukturach niemieckiego związku każdy z nowo przybyłych członków był obligatoryjnie włączany do tego projektu, a tematy były mu nierzadko narzucane z góry. Jako cel Heimatphotographie wytyczono „pogłębianie myśli o ojczyźnie i pomnożenie radości płynącej z jej osobliwego piękna"[17]. Zadaniem jej było „utrwalenie właściwości, a zwłaszcza piękności danej dzielnicy lub okręgu kraju, celem zwrócenia na niego uwagi powszechnej, także tworzenie dokumentów dzieł natury i kultury szczególnie w odniesieniu do rzeczy przemijających, a wartościowych ze stanowiska wiedzy o ojczyźnie". Program sam definiowano jako: „rzeczowe zobrazowanie kraju, jego pejzażu i ludzi oraz działań i dzieł ludzkich w przeszłości i teraźniejszości'. Terenem pracy miała być: „Ziemia w znamiennych rysach jej powierzchni, krajobraz, a w nim architektura, osiedla ludzkie, a także wizerunki typowych okazów, grup plemiennych, zawodów, ubiorów, uroczystości, zwyczajów, obyczajów". Dodatkowo nacisk był położony na doskonałą jakość techniczną odbitki umożliwiającą druk oraz towarzyszący jej opis pozwalający na łatwą identyfikację topograficzną miejsca, gdzie zdjęcie zostało wykonane.

Te, zdawałoby się neutralne w sensie politycznym, wskazania Heimatphotographie miały za sobą jednak głębszy sens w ideowej strukturze III Rzeszy. Gdy zestawi się pozornie neutralne niemieckie „krajowidoki" z zamieszkującymi je nieco nieprzystającymi do stechnicyzowanej rzeczywistości III Rzeszy wieśniakami, których archaiczno-etnograficzny charakter podkreślano w zdjęciach, z ideologią faszystowską, odkrywają głębszy sens tych zorganizowanych akcji dokumentalnych. Jeden z ideologów nazizmu Alfred Rosenberg w *Micie XX wieku* przeciwstawiał kulturę kosmopolitycznej aglomeracji, z ich „rasowym chaosem (...) kulturze wsi – w chłopstwie widział ostoję nacjonalizmu"[18]. Jak pisze Czesław Madajczak: „Faszyzm szukał przede wszystkim więzi z kulturą ludową pojętą jako mistyka krwi i ziemi", a sztuka miała się kierować „... odczuciem duszy zbiorowości narodowej, kryterium (jej zaś – przyp. M.S.) miała stanowić tradycja ludowa"[19].

---

elementów „typowo narodowych". Leśniakowska jako wczesny przykład takiej postawy podaje album fotografii Paula Schultze Naumburga pt. *Die Entstellung unseres Landes* z 1909 roku. Jego autora określa jako teoretyka i duchowego ojca fotografii ojczystej. Wszystkie informacje podaję za: M. Leśniakowska, *U źródeł polskiej fotografiki*, „Dagerotyp" 1994, nr 3.

[17] J. Bułhak, *Linie wytyczne Fotografii Ojczystej*, „Przegląd Fotograficzny" 1938, nr 2.

[18] Podaję za: Cz. Madajczak, *Kultura europejska a faszyzm*, Wrocław 1979, s. 55.

[19] Cz. Madajczak, *Kultura europejska a faszyzm*, Wrocław 1979, s. 60.

Reakcja na wizytę prof. Lükinga była natychmiastowa. W grudniu 1935 r. ukazał się artykuł majora Tadeusza Bobrowskiego, jednego z gospodarzy tego historycznego spotkania i ówczesnego prezesa Polskiego Towarzystwa Fotograficznego pt. *O czynnik społeczny w ruchu fotograficznym*[20]. Autor zawarł w nim kilka postulatów sformułowanych na podstawie doświadczeń niemieckich. Najważniejszym z nich było wzorem niemieckim zinstytucjonalizowanie działalności fotografów amatorów i zaangażowanie ich w celowe dokumentowanie krajobrazu i folkloru polskiego. Akcję tę miał prowadzić Związek Polskich Towarzystw Fotograficznych przy współpracy Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, całością natomiast wykonanej pracy chciano zainteresować do celów propagandowych czynniki oficjalne. Jednak idea niemieckiej Heimatphotographie na dobre zagościła w Polsce dopiero od 1937 roku wraz z powołaniem do życia przez Jana Bułhaka jej polskiego odpowiednika – Fotografii Ojczystej.

Czynników sprzyjających polsko-niemieckiej współpracy kulturalnej można wskazać kilka. Z pewnością przyjazne stosunki budował zawarty w styczniu 1934 roku pakt o nieagresji, najważniejsze było jednak potępienie w faszystowskich Niemczech idei sztuki awangardowej, tak ostro krytykowanej również w środowisku piktorialnym. Zwrócenie się ku wzorcom klasycznej sztuki greckiej, a także romantyzmowi niemieckiemu z wyraźnym kursem ku unarodowieniu kultury pozwoliło na zbliżenie dotąd przeciwstawnych sobie środowisk. Toteż nic dziwnego, że już w *Estetyce światła* Bułhak, opierając się na znajomości programu Heimatphotographie, zwraca uwagę na wspólnotę kultury Polski i faszystowskich Niemiec w opozycji do kultury amerykańskiej, której krąg wrażliwości zacieśniał do cechy „...wielkomiejskiej pogoni za światem przedmiotów materialnych, związanych z pieniądzem i jego użyciem, (oraz – przyp. M.S.) niearyjskiego i niesłowiańskiego zamykania oczu na przyrodę, powietrze i słońce". Dalej powiadał: „wyraża się w niem (temacie urbanistycznym – przyp. M.S.) bez reszty mizerna i bezpłodna maskineria duszy kupieckiej i handlarskiej, która nie widzi słońca, a goni po rynsztokach za sytością i zyskiem". Konkluduje: „... nie tędy droga dla nas Aryjczyków i Słowian, posiadających takie głębiny duszy bogatej i zdrowej"[21]. Były też inne czynniki, które zdecydowały o zainteresowaniu Heimatphotographie.

Po pierwsze, bazowała ona na fotografii krajoznawczej, która za wyjątkiem dostosowania się do wymogów masowego druku, pozwalała na utrzymanie dotychczasowego status quo tematycznego i w dużej mie-

[20] T. Bobrowski, *O czynnik społeczny w ruchu fotograficznym*, „Fotograf Polski" 1935, nr 12.

[21] J. Bułhak, *Estetyka światła*, Wilno 1936, s. 91.

rze kompozycyjnego. Heimatphotographie wreszcie, co najważniejsze, potwierdzała pomimo modyfikacji technologicznych słuszność wcześniejszych poszukiwań piktorialistów w zakresie tematu pejzażu oraz młodopolskiego zainteresowania folklorem. Nie dezawuowała jak Nowa Fotografia wzorca piktorialnego. Krajoznawstwo zresztą posiadało już sporą tradycję w dokonaniach wielu z twórców związanych z piktorializmem. Jakkolwiek wielu z autorów zajmowało się wcześniej tą tematyką za pośrednictwem m.in. Referatu Turystyki przy Ministerstwie Robót Publicznych, którym kierował od 1919 roku dr Mieczysław Orłowicz, to fotografię krajoznawczą do połowy lat trzydziestych traktowano jako twórczość drugorzędną o charakterze zarobkowym. Szczególnie jaskrawym przykładem takiej postawy był Jan Bułhak, który od czasu utraty swojego majątku w 1920 roku utrzymywał się właśnie między innymi z fotografii krajoznawczej nastawionej na potrzeby druku, współpracując z tygodnikiem „Świat", koncernem IKC, a także z redakcji wielotomowego dzieła *Polska w krajobrazie i zabytkach*. On sam jednak, do powołania programu Fotografii Ojczystej, ostro rozgraniczał działalność artystyczną i komercyjną, której owocem były właśnie fotografie krajoznawcze[22].

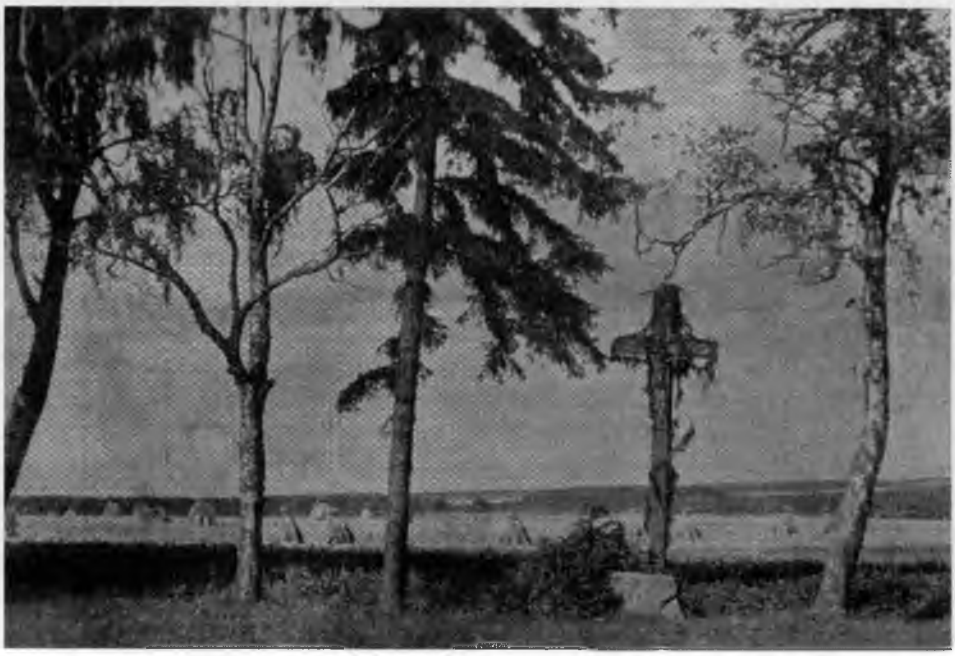
Drugim czynnikiem budującym podatny grunt pod przyjęcie programu Fotografii Ojczystej była kwestia poszukiwania formy narodowej. W kwietniu 1935 roku Antoni Wieczorek, diagnozując stan polskiej fotografii, pisał, iż w ostatnich latach podobnie jak np. w Hiszpanii i ZSRR, w Polsce „... istnieje uświadomiona tendencja w kierunku unarodowienia fotografii, czyli uczynienia ją taką, aby wydobyć na jaw specyficzny polski temperament, albo jakbyśmy to inaczej określili – okazać się światu w polskiej formie"[23]. Dalej zauważa, iż nie są jeszcze wykrystalizowane środki do osiągnięcia tego celu. Wieczorek, mówiąc o tendencji ostatnich lat, z pewnością miał na myśli dyskusję rozpoczętą przez Bułhaka tekstem pt. *Narodowość w fotografice*, opublikowanym w „Almanachu Fotografiki Wileńskiej" w 1931 roku[24]. Bułhak wskazywał w nim na koniecz-

[22] Dobitnie o tym stosunku świadczy napisany przez Antoniego Wieczorka w 1934 list otwarty do Bułhaka z okazji ukazania się jego książki o technice wtórnika. Wieczorek zwraca w nim uwagę, że Bułhak „odmawiając czystej technice fotograficznej możności ujawnienia stylu i artyzmu (potępia – przyp. M.S.) trzon własnej twórczości tkwiącej wszystkimi korzeniami w surowym purytańskim negatywie". Oczywiście miał tu na myśli wykonywane na potrzeby kultury masowej dokumenty krajoznawcze. (A. Wieczorek, *List otwarty do prof. J. Bułhaka*, „Fotograf Polski" 1934, nr 3.

[23] A. Wieczorek, *Fotografia polska wczoraj a dziś*, „Fotograf Polski" 1935, nr 4.

[24] Dyskusja rozpoczęła się *de facto* od artykułu Wieczorka pt. „Narodowość a fotografika" wydrukowanego w styczniowym numerze „Miesięcznika Fotograficznego" z 1931 roku. Autor jednak założył brak możliwości budowy formy narodowej w fotografii, którą rozumiał jako medium o wyrazie kosmopolitycznym. W moim przekonaniu to tekst Bułhaka rozpoczął prawdziwą dyskusję nad unaradawianiem fotografii.

ność wzniesienia oręża przeciw kosmopolityzmowi wyrażającemu się według niego w zainteresowaniu Nowej Fotografii urbanizmem. Sama idea umiejętności odbicia „duszy narodu" w fotografii nie była nowa. Już w 1919 roku Bułhak w swym wykładzie pt. „Fotografia artystyczna a krajobraz rodzimy" starał się zaprezentować własną wykładnię sztuki opartą na wzorcach francuskich, na tle których wskazywał najbardziej adekwatny dla polskiego artysty temat krajobrazu. Zaprezentował tu jednak tylko zbiór luźnych uwag dotyczących tematyki narodowej.



2. Jan Bułhak, *Krzyż przydrożny,* zdjęcie opublikowane w książce *Polska Fotografia Ojczysta* w 1939 roku

W moim przekonaniu, dopiero tekst z Almanachu był pierwszą próbą rzetelnego skodyfikowania narodowej tematyki, określonej na zasadzie polemicznej w stosunku do poszukiwań Nowej Fotografii, co z góry narzucało konieczność podania gotowych receptur. Bułhak założył tu, iż każda nacja posiada pewne wspólne warunki psychiczne, kształtowane przede wszystkim przez krajobraz, tradycję i historię. Stąd też, aby przedstawić „koloryt narodowy", należało odwołać się z jednej strony do idei romantyczno-szlacheckich, z drugiej zaś ukazać supremację przyrody nad miastem na zasadzie opozycji do ówczesnych dążeń Nowej Fotografii. Tekst ten niewiele jednak zmienił w ówczesnym krajobrazie foto-

grafii, z wyjątkiem rozpoczęcia dyskusji nad jej unaradawianiem. Powodu tak nikłego oddziaływania jego postulatu należy upatrywać w tym, że Bułhak za kluczowe dla poszukiwań narodowej formy uznał techniki szlachetne, jako te, które umożliwiają najpełniejsze panowanie nad stroną formalną zdjęcia. Tekst ten raczej sankcjonował dotychczasowe poczynania grupy, nie wskazując w pełni nowej drogi.

3. Jan Bułhak, *Kościół w Kalwarii, woj. Wileńskie,* zdjęcie opublikowane w książce *Polska Fotografia Ojczysta* w 1939 roku

Wśród piktorialistów panowało przekonanie, że idea polskości emanuje z obrazu poprzez temat, który był z jednej strony odbiciem idei złotego wieku szlacheckiego za pośrednictwem otwartych pejzaży przywołujących mit dzikich pól, z drugiej poprzez zbliżenie do treści utworów romantycznych oraz polskiego malarstwa XIX i początku XX wieku (np. twórczości Józefa Chełmońskiego, Jana Stanisławskiego czy Ferdynanda Ruszczyca). Kontynuowano więc tak stereotypowe tematy jak orka, sceny rodzajowe z życia dworów szlacheckich czy przełomowe stany w przyrodzie takie jak np. burze. Lapidarnie mówiąc, polskość rozumiano jako pewną ideę niemal mistycznie unoszącą się nad polskim pejzażem, której nie trzeba było wiązać z konkretnymi punktami topograficznymi. Wzo-

rzec ten, oparty tylko na intuicji, powielający w tym czasie mocno krytykowany paradygmat manualnego opracowania odbitki nie był w stanie, jak to zauważył Antoni Wieczorek, spełnić wszystkich pokładanych w nim nadziei co do treści i formy narodowej. Dlatego program Fotografii Ojczystej o skodyfikowanych regułach okazał się idealnym rozwiązaniem problemu unarodowienia fotografii.

4. Jan Bułhak, *Droga od Ostrowia nad jeziorem Narocz*, zdjęcie opublikowane w książce *Polska Fotografia Ojczysta* w 1939 roku

Trzecim czynnikiem, który wreszcie zadecydował o przyjęciu programu zaangażowanego w problemy propagandowe, było zejście się światopoglądu elity rządzącej po 1926 r. z poszukiwaniami piktorialistów. Na światopoglądzie tym zaciążyło odwołanie się do tego samego wzorca ideologicznego, mianowicie romantyzmu. W środowisku piktorialnym wzorce romantyczne eksploatowano już od samego początku, choć najsilniej obecne były w twórczości samego Bułhaka, który dokumentował miejsca związane z Mickiewiczem, przedstawiał apologetyczne wizje soplicowskich kresów, a także, co charakterystyczne w jego twórczości, odwoływał się do romantycznego wzorca prymatu natury nad człowiekiem, który najpełniej charakteryzował „naturocentryczny" charakter jego twór-

czości. Do tego wzorca odwoływały się również elity władzy. Jak pisze Leszek Kamiński: „... silne zakorzenienie w tradycji narodowej utożsamianej z romantyczno-niepodległościową było stałym elementem działalności i wystąpień politycznych Piłsudskiego i jego zwolenników"[25]. A „... jednym z podstawowych założeń lansowanej przez sanację polityki kulturalnej było ukazanie literatury romantycznej jako wzoru literatury zaangażowanej w istotne sprawy narodu, żyjącej jego życiem. Miał być to wzór dla pisarzy współczesnych. Zalecano im sięganie do Romantyzmu jako najpełniejszego wyrazu polskości"[26].

Podobnie eksploatowano tradycję powstań narodowych, które złączono w jeden szereg z tradycją legionów Piłsudskiego, co dawało indegnat do sprawowania władzy w odrodzonym państwie[27]. Sanacja w ślad za romantyzmem kultywowała indywidualizm jednostki, który przejawiał się w kulcie Piłsudskiego, Mickiewicza, Słowackiego i Norwida. Sam zaś Piłsudski, podobnie jak Bułhak pochodzący z Kresów, idealizował je w swoich wystąpieniach. Istotny wpływ kultury ziemiańskiej na obóz sanacyjny był związany z pochodzeniem społecznym przywódców, którzy „... w znacznym stopniu stanowili wychodźców ze sfer ziemiańsko-szlacheckich"[28]. Samego Naczelnika w oficjalnej propagandzie przedstawiano jako „dobrego szlachcica"[29]. Jak zauważa Andrzej Stewar: „Piłsudski stylizował się wedle wzorów sarmacko-szlacheckich, styl jego wojskowej dyktatury nawiązywał do tradycji hetmanatu. Jego portret, pędzla Wojciecha Kossaka, upowszechniony masowo po roku 1926, przedstawiał dyktatora jako Polonusa starej daty, jakby wyciętego z gawęd Rzewuskiego czy Pola. Maskarada sarmacka nie stanowiła przecież jedynie czczej zabawy – wiązała się jakoś z programem politycznym"[30].

Dla większości piktorialistów na czele z Janem Bułhakiem[31] sanacja była bezpośrednim przedstawicielem ich klasy społecznej[32]. Struktura

---

[25] L. Kamiński, *Romantyzm a ideologia*, Wrocław 1980, s. 20.

[26] Ibidem, s. 40.

[27] J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce*, Poznań 2002, s. 216.

[28] Ibidem, s. 213.

[29] Ibidem.

[30] A. Stewar, *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Warszawa 1958, s. 113.

[31] Postać Józefa Piłsudskiego dla samego Bułhaka odgrywała niezwykle istotną rolę, w dużej mierze przez wspólne kresowe pochodzenie, ale też przez kontakt Naczelnika z Uniwersytetem Wileńskim, którego działalność wspierał. W 1924 roku, kiedy w obliczu bardzo złej sytuacji finansowej rektor rozważał zamknięcie Wydziału Sztuk Pięknych, Marszałek Piłsudski osobiście interweniował w jego obronie, co było związane z jego bliską znajomością z Ferdynandem Ruszczycem. Ruszczyc wielokrotnie dawał wyraz swojemu poparciu dla osoby Marszałka, między innymi 19 marca 1932 wygłosił apologetyczny w swym charakterze wykład pt. „Stosunek Marszałka Piłsudskiego do Wilna". (F. Ruszczyc, *Liść wawrzynu i płatek róży*, Wilno 1937, s. 184). Poglądy Ruszczyca nie były bez

5. Jan Bułhak, *Budownictwo drzewne, spichlerz w Rudnikach pod Nowogródkiem*, zdjęcie opublikowane w książce *Polska Fotografia Ojczysta* w 1939 roku

rządów sanacyjnych, o czym pisał Janusz Żarnowski, opierała się w dużej mierze na ziemiaństwie[33], zwłaszcza kresowym, z którego pochodził główny ideolog Fotografii Ojczystej Jan Bułhak. Drugim ważnym zapleczem władz była inteligencja mająca pochodzenie szlacheckie. Tu wystarczy wspomnieć nazwisko kolejnego z członków kapituły seniorów Fotoklubu Polskiego, Witolda Romera. Wprawdzie zdecydowana większość środowiska piktorialistów rekrutowała się z inteligencji pracującej,

znaczenia dla Jana Bułhaka, który jeden z albumów ze swojej serii pt. „Polska w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka" poświęcił osobie Naczelnika. Na album składało się 50 fotografii, w tym portrety Marszałka, widoki miejsc, z którymi Piłsudski był związany na Wileńszczyźnie i zdjęcia z 1919 roku ukazujące odzyskanie przez Piłsudskiego Wilna. Informacje dotyczące albumu podaję za reklamą zamieszczoną (w:) *Fotografia w szkole*, Poznań 1934.

[32] Jednym z dowodów akceptacji przez środowisko piktorialne władzy sanacyjnej było włączenie się piktorialistów w takie przedsięwzięcia sponsorowane przez rząd, jak np. konkurs zorganizowany przez główną księgarnię wojskową na najlepszy portret Marszałka Piłsudskiego, którego jury obok Bolesława Wieniawy-Długoszewskiego i płk. Adama Koca stanowili fotografowie piktorialiści: Marian Dederko i Jan Neuman. „Fotograf Polski" 1936, nr 3.

[33] J. Żarnowski, *Społeczeństwo drugiej Rzeczpospolitej*, Warszawa 1973, s. 286.

to jednak na nią również wpływał etos oraz styl życia szlachty. Związane było to z pochodzeniem polskiej inteligencji ukształtowanej w osiemnastym wieku głównie ze zdeklasowanej szlachty[34]. Fotografia Ojczysta, odwołująca się podobnie jak władze do angażowania się w istotne sprawy narodu, oparta na romantycznych wzorach z wyszczególnieniem tradycji Mickiewicza i kresowości, była w dużej mierze powieleniem wcześniejszej

6. Jan Bułhak, *Bohdanów „Przysady"*, zdjęcie opublikowane w książce *Polska Fotografia Ojczysta* w 1939 roku

[34] J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce*, Poznań 2002, s. 199.

działalności Bułhaka i jego środowiska. W Polsce romantyczne poczucie misji wobec narodu związane z dziewiętnastowieczną „... ideologią pracy kulturalno-oświatowej (...), opartej o potrzebę narodowego uświadomienia zaczęto wiązać z systemem propagandy rządów sanacyjnych płynnie stapiając w praktyce te dwa elementy”[35].

7. Jan Bułhak, *Dwór Nacz, przysady topolowe,* zdjęcie opublikowane w książce *Polska Fotografia Ojczysta* w 1939 roku

Poczucie odpowiedzialności wobec społeczeństwa i nowego państwa było również rozpropagowane w środowisku piktorialnym, stanowiąc fundament jego romantycznego światopoglądu. Wystarczy wspomnieć tu pierwszy regulamin Fotoklubu Polskiego, w którym narzucano jego członkom obowiązek udziału w zagranicznych salonach fotografii, co rozumiano jako moralną powinność polskiego artysty, który powinien głosić imię nowego państwa w świecie. W 1928 roku Bułhak pisał o tej powinności „... nasza rola nie ogranicza się do izolowanej pracy naukowej czy artystycznej, imię polskiego artysty zobowiązuje już w fotografii podobnie jak w innych odłamach sztuki do pewnych przymusów i danin społecznych, tego wymaga od nas powaga i wielkość Rzeczypo-

[35] A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 1980, s. 408.

spolitej"[36]. Ten postulat obowiązku wobec społeczeństwa, tu jeszcze dotyczącego udziału w wystawach zagranicznych, w latach trzydziestych został rozszerzony na obecność w kulturze masowej, czego ostatecznym spełnieniem był program Fotografii Ojczystej.

Zapytajmy teraz o różnice pomiędzy niemieckim wzorcem a polską wersją. W lutym 1938 r., na łamach „Przeglądu Fotograficznego", Bułhak przedstawił pełny program niemieckiej Heimatphotographie z koniecznymi na polskie potrzeby korektami. Dwie z nich wydają się bardzo istotne. Po pierwsze do zadań Fotografii Ojczystej oprócz dokumentowania dzieł natury i kultury dołączył dzieła cywilizacji. Druga poprawka była najważniejsza, dotyczyła bowiem formalnej strony realizacji zdjęć. Bułhak stwierdził, że położenie nacisku na artystyczną kompozycję zdjęcia, przestrzegającą tak elementarnych zasad budowy obrazu – dla praktyki piktorialnej – jak np. hierarchizacja planów, nie osłabia informacyjnej strony fotografii, co założyli niemieccy autorzy programu, lecz ją potęguje[37].

Fotografia Ojczysta miała zatem „pouczać i zachwycać", co pozwalało odgraniczać ją również od dawnej polskiej fotografii krajoznawczej. Wyszukana estetyka oparta na hierarchizacji planów w kompozycji i odpowiednio dobranym oświetleniu miała poprzez harmonijnie zbudowany obraz potęgować wymowę tej fotografii i zwiększać jej siłę perswazyjną. Bułhak pisał, iż Fotografia Ojczysta: „... byt swój chce oprzeć o «wiedzę o ojczyźnie», ale tę wiedzę, czyli dokumentację obrazową, uszlachetni przez sojusz z estetyką". Relacjonując w 1938 r. Pierwszą Polską Wystawę Fotografii Ojczystej, stwierdził, iż „... wystawa ta oznacza nowy etap w pogłębianiu naszej świadomości narodowej, stanowi pierwszy przegląd naszych sił i zasobów, zarówno w zobrazowaniu piękna Ojczyzny, jak w uwypukleniu jej wartości materialnych i moralnych"[38]. W 1939 w broszurze *Polska Fotografia Ojczysta* pisał, iż jest ona wynikiem „... odczucia nowej potrzeby – potrzeby unarodowienia naszej fotografii amatorskiej i skierowanie jej działań w łożyska kooperatywnego uświadomienia (...). Widział w tym „... nakaz dnia dzisiejszego, w związku z ogólnymi prądami nacjonalistycznymi"[39]. A w treści czysto polskiej, wspartej komentarzami do zdjęć, widział możliwość „unarodowienia" fotografii. Natomiast od dawnej krajoznawczej fotografii różniło Fotografię Ojczystą rozszerzenie tematów „... o wszystko, co będąc polskie, syci naszą prawowitą dumę narodową, przez wydobycie i pokazanie naszych wartości

[36] J. Bułhak, *Powinności społeczne polskiej fotografiki*, „Fotograf Polski" 1928, nr 11.

[37] Idem, *Linie wytyczne Fotografii Ojczystej*, „Przegląd Fotograficzny" 1938, nr 2.

[38] Idem, *Pierwsza polska wystawa Fotografii Ojczystej*, „Przegląd Fotograficzny" 1938, nr 7.

[39] Idem, *Polska Fotografia Ojczysta*, Poznań 1939, s. 4.

we wszystkich dziedzinach życia"[40]. W owej broszurze – co zresztą zastrzegł sam autor – szerzej omawiał jedynie tematy, które podtrzymywały romantyczno-szlachecką mitologię narodową, będącą dla niego znakiem rozpoznawczym polskości, np. dwory szlacheckie, pejzaże czy folklor. Jednak w innej ze swoich prac, zawartej w tomie *Fotografia w szkole*[41] pisał o konieczności utrwalania: „...ośrodków życia nowoczesnego oraz przemysłu"[42] podając przykłady Śląska, Zagłębia Dąbrowieckiego oraz portu gdyńskiego.

Czym więc była Fotografia Ojczysta? Była bez wątpienia programem nobilitującym oraz dowartościowującym działania komercyjne twórców z kręgu Bułhaka poprzez przypisanie im misji społecznej, której początki sięgają połowy lat dwudziestych, a ich historię wyznaczają takie przedsięwzięcia jak seria wydawnicza pt. „Polska w krajobrazie i zabytkach", udział w prasie masowej czy seria widokówek wydawanych przez Książnicę Atlas. Zastanówmy się, co poza sferą ideologiczną, a więc w sferze formalnej, wniósł program posługujący się dokumentalną fotografią dostosowaną do wymogów reprodukcji. Dokument był rzecz jasna najbardziej adekwatny do celów propagandowych, gdyż w najpełniejszy sposób opisywał wybrane fakty z rzeczywistości. W tym wypadku: „Zdjęcia opisują zewnętrzny wygląd rzeczy (a – przyp. M.S.) ich potencjalna wartość jako dzieła sztuki wynika z założenia, że istnieje związek między ich wyglądem a znaczeniem"[43]. Toteż kiedy Witold Romer, pisząc w 1937 roku o konieczności ukazywania piękna kraju, zauważa, że „idea «sztuki dla sztuki» coraz bardziej staje się przeżytkiem"[44], słowa jego były bardzo blisko nie tylko poglądów Bułhaka, ale też Jana Życkiego, autora wcześniej wspomnianej broszury pt. *Propaganda polityczna w Polsce w świetle postulatów chwili*. Jako jeden z aktualnych postulatów podawał on: „Przeoranie przeszłości – celem wydobycia prawdziwego oblicza dawnej Rzeczypospolitej i zanalizowanie dziejów Polski, zastąpienie ckliwych oleodruków historycznych powiązaniem teraźniejszości z ubiegłymi stuleciami pod kątem widzenia propagandy politycznej"[45]. Gdybyśmy w uproszczeniu uznali fotografie pejzażu opracowane w technikach szla-

---

[40] Ibidem, s. 13.

[41] *Fotografia w szkole* doczekała się dwóch wydań w 1934 i 1936 roku i była pozycją o niezwykle silnym wpływie na edukację szkolną, o czym świadczą bardzo duże nakłady. Drugie wydanie osiągnęło nakład aż 35 000 egzemplarzy, co jak na wydawnictwo o tematyce fotograficznej było wydarzeniem bezprecedensowym.

[42] J. Bułhak, *Poznawajcie Polskę*, (w:) *Fotografia w szkole*, Poznań 1936.

[43] J. Szarkowski, *Tradycja „kresowa" w fotografii amerykańskiej*, „Fotografia" 1984, nr 4.

[44] W. Romer, *Piękno krajobrazu Polski*, „Fotograf Polski" 1937, nr 5.

[45] J. Życki, *Propaganda polityczna w Polsce w świetle postulatów chwili*, Warszawa 1937, s. 29.

chetnych jako owe ckliwe oleodruki, a program Fotografii Ojczystej, w którym prym wiódł krajobraz okraszony osiągnięciami techniki, jako powiązanie teraźniejszości z ubiegłymi stuleciami, moglibyśmy w tym miejscu przynajmniej od strony zaangażowania ideologicznego przerwać rozważania. W środowisku jednak nie było tak jednoznacznej zgody na oddzielenie starego myślenia i zaangażowanie się w idee utylitaryzmu sztuki. Fotografia Ojczysta nierozłącznie związana z drukiem była oparta na uniformizmie technicznym wykluczającym możliwość użycia indywidualnych technik, co uderzało w lansowane wcześniej wzory francuskie. Drugą sprawą, komplikującą gremialne przyjęcie programu w środowisku, była kwestia ekspozycji. Wystawy Fotografii Ojczystej odbywały się na tych samych zasadach jak wcześniejsze salony fotografiki, co wpływało na brak czystości technologicznej, bowiem wielu artystów jedynie połowicznie brało udział w programie, tworząc tylko na potrzeby wystaw nadal stosowali oni techniki szlachetne. Obawiając się wykluczenia z elitarnego obiegu sztuki fotografii i rytuału odbioru, traktowali Fotografię Ojczystą jedynie jako hasło bez zrozumienia społecznego i komercyjnego sensu programu. Kontynuowali tym samym rozdział na salonową sztukę wyższą, opracowaną w technikach szlachetnych i tą niższą, ich zdaniem schlebiającą masowym gustom, opartą na standaryzacji technologicznej. Dlatego nie dziwi krytyczna recenzja z Pierwszej Polskiej Wystawy Fotografii Ojczystej, zorganizowanej pod patronatem Ministerstwa Spraw Zagranicznych, pióra Mariana Dederki, który podkreślał, że owszem, prace są bardzo piękne i artystyczne, ale „... są za subtelne, za mało mają walorów plakatowych, a przecież do reklamy ma służyć przede wszystkim plakat”[46].

Pomimo rozproszenia ideologicznego lat trzydziestych i braku pełnej zgody tak ważnych twórców, jak choćby Józef Świtkowski i Tadeusz Wański, Witold Romer czy Antoni Wieczorek – na zmiany proponowane przez Jana Bułhaka – można ogólnie stwierdzić, iż w końcu lat trzydziestych nastąpiła krystalizacja, która rozpoczęła się przekształceniem fotografii w projekt Fotografii Ojczystej. Co istotne, nobilitacja dokumentu do rangi dzieła sztuki mogła nastąpić dopiero na podbudowie teoretycznej, którą dała właśnie Fotografia Ojczysta. W środowisku nastąpił proces wypierania artystowskiej formy na rzecz dokumentu. Przesunięcie to mogło się dokonać dzięki wchłonięciu przez program starych receptur kompozycyjnych, a także części tematyki z najważniejszym pejzażem oscylującym w kręgu tradycji szlachecko-ziemiańskiej oraz spełnienie ciągle aktualnego wzorca posłannictwa artysty wobec społeczeństwa. Był

[46] Podaję za: I. Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii,* Warszawa 1982, s. 367.

to zatem konglomerat starej tematyki i postawy zaangażowanego artysty z nowa technologią. Ów splot był dla Bułhaka zdrową, opartą na tradycji, modernizacją sztuki fotografii. Odnowa nastąpiła poprzez powrót do tradycyjnej tematyki oraz symboliki po okresie rozdrobnienia lat trzydziestych. Zainteresowanie dokumentem w środowisku piktorialistów narastało od końca lat dwudziestych, przy czym dopiero kwestia utylitaryzmu sztuki oraz aspekt propagandowy skodyfikowany w Fotografii Ojczystej nadały wysoki status dokumentowi.

8. Jan Bułhak, *Nowogródek, Hale targowe,* zdjęcie opublikowane w książce *Polska Fotografia Ojczysta* w 1939 roku

Program Fotografii Ojczystej, poza problemem zaangażowania ideologicznego fotografii w system rządów sanacyjnych, budzi jeszcze jedno zasadnicze pytanie o to, jak w obliczu zmian tematycznych następowała ewolucja formy zdjęć. Najważniejsza gałąź Fotografii Ojczystej związana z pejzażem uległa niewielkiej przemianie, pomimo deklarowanej jedności z wcześniejszymi poszukiwaniami. I oczywiście nie mam tu na myśli zaistniałych w obszarze technologii zmian, a moje uwagi dotyczą kwestii kompozycji.

Wydaje się, że najważniejsza różnica w sensie formalnym dotyczy konieczności kreacji obrazu spełniającego kryterium informacyjności

9. Jan Bułhak, *Szlachcic zagrodowy*, zdjęcie opublikowane w książce *Polska Fotografia Ojczysta* w 1939 roku

umożliwiającej – jakby powiedział Bułhak – dotarcie do owej „polskiej prawdy" co, przede wszystkim, wymuszało budowę zdecydowanie bardziej czytelnego zdjęcia, nie tylko poprzez zmianę technologii, ale też rozszerzenie skali głębi ostrości w zdjęciu na wszystkie plany. Ta korekta konieczna dla rozszerzenia komunikatywności obrazu przyniosła zasadniczą modyfikację w konstrukcji przestrzennej prac.

ŚLĄSK

Najważniejsze jednak przemiany dokonały się w fotografii architektury za sprawą rozszerzenia tematyki o elementy urbanistyczne. Apologetyczne wizje polskiego przemysłu w latach trzydziestych pojawiły się

w kręgu zainteresowań piktorialistów za sprawą prac Stefana Plater-Zyberka czy Witolda Romera, ale prawdziwą eksplozję tej tematyki wywołały wystawy przygotowane w ramach programu Fotografii Ojczystej. Jednym z najbardziej spektakularnych wydarzeń była zorganizowana przez Śląskie Towarzystwo Miłośników Fotografii oraz Związek Propagandy Turystyki Województwa Śląskiego wystawa pt. „Piękno Ziemi Śląskiej". Wystawa odbyła się w dn. 1-15 listopada 1938 roku w Katowicach w Salach Recepcyjnych Sejmu Śląskiego pod protektoratem Wojewody Śląskiego Michała Grażyńskiego. Ekspozycji towarzyszył katalog w formie albumu z obszernymi tekstami Jana Bułhaka i Gustawa Morcinka. Szczególnie ważny był tekst Bułhaka pt. *Istota Fotografii Ojczystej*[47]. Wystawa ta była, w moim przekonaniu, niezwykle dojrzałą realizacją postulatów propagandowych w obrębie programu Fotografii Ojczystej. Politycznie znaczące było miejsce ekspozycji. Podobnie nie bez znaczenia był temat. Śląsk był bowiem, obok Gdyni i Centralnego Okręgu Przemysłowego, ukazywany w propagandzie państwowej jako sztandarowy przykład modernizacji kraju. Wystawa ta nie przez przypadek uzyskała wsparcie ze strony władz województwa[48]. Od czasu ogłoszenia przez wicepremiera Eugeniusza Kwiatkowskiego w czerwcu 1936 roku planu czteroletniego określającego kierunek rozwoju gospodarki polskiej, między innymi Województwo Śląskie znalazło się w centrum uwagi propagandy państwowej. Plan został oparty na trzech podstawowych założeniach: zwiększenie potencjału zbrojeniowego, stworzenie warunków do systematycznego uprzemysłowienia kraju oraz zaktywizowanie obszarów wschodniej i zachodniej Polski[49]. Drugi punkt jest szczególnie dla nas istotny, gdyż zdecydowana większość inwestycji przemysłowych została

[47] Wszystkie informacje podaję za katalogiem wystawy wydanym w 1938 roku pod tytułem *Piękno Ziemi Śląskiej.*

[48] Na wsparcie tezy o prawdopodobnym dofinansowaniu wystawy przez władzę województwa przytoczmy wypowiedź jednego z uczestników wystawy. Antoni Wieczorek pisał o wystawie: „katalog jej (...) jest pod każdym względem najpiękniejszym bodaj katalogiem wystawy fotografiki, jaki się w Polsce dotychczas ukazał. (...) Pierwsza [wystawa śląska – M.S.] – jak to zwykle bywa – nie miała tak wielkiego poparcia i protektoratu Województwa Śląskiego, jak obecna. (...) Obecnie trzeba mu [Śląskiemu Tow. Miłośników Fotografii – M.S.] powinszować, że zdołało w zgodnej współpracy z Województwem doprowadzić do tak pięknej wystawy" (A. Wieczorek, *Na marginesie śląskiej wystawy fotografiki w Katowicach,* „Przegląd Fotograficzny" 1938, nr 10). Biorąc pod uwagę słowa Wieczorka i fakt, że ekspozycja została zorganizowana w tak znaczącym politycznie miejscu, jak sale Sejmu Śląskiego, oraz to, że jej tematyka dotyczyła obrazowania ówcześnie najbardziej zindustrializowanej dzielnicy kraju, której rozwój był mocno eksploatowany w rządowych wydawnictwach, należy sądzić, że wystawa była wsparta finansowo przez władze. Podobnie opublikowanie znakomicie wydanego katalogu o niezwykłej objętości, jak na owe czasy, było najprawdopodobniej efektem dotacji finansowej władz.

[49] Z. Landau, W. Roszkowski, *Polityka gospodarcza II RP i PRL*, Warszawa 1995, s. 69.

ulokowana w obszarze tzw. Centralnego Okręgu Przemysłowego. Prowadzona od lutego 1937 roku intensywna rozbudowa infrastruktury gospodarczej na terenie COP-u miała określony cel polityczny i propagandowy, którym było według słów Zbigniewa Landaua pokazanie, iż „... sanacja jest w stanie zapewnić rozwój gospodarczy Polski. Przy koncentracji nakładów inwestycyjnych na ograniczonym obszarze efekty były bardziej odczuwalne niż przy próbach inwestowania na terenie całego państwa"[50]. Budowie COP-u nadano wymiar propagandowy, miał on na celu ratować nadwerężony wysokim bezrobociem i kilkuletnim kryzysem gospodarczym wizerunek obozu rządzącego. Jak zauważył S. Lauterbach, „Hasło budowy COP miało pobudzić w społeczeństwie przekonanie o wkraczaniu Polski w nową fazę rozwoju gospodarczego"[51]. Iluzja modernizacji państwa nie mogła się jednak opierać tylko na jednym filarze, w propagandzie używano znanych już przykładów śląskiego przemysłu oraz portu gdyńskiego.

O wadze tych dwóch ośrodków świadczą słowa Eugeniusza Kwiatkowskiego, który pisał: „Gdy więc dziś obracamy się wstecz i spoglądamy z oddali kilkunastu lat na początek odbudowy nowej, państwowej Polski to widzimy, że po zakończeniu wstrząsów wojennych pozostaliśmy wolni w Ojczyźnie tak zniszczonej, tak zrujnowanej, tak wszechstronnie obrabowanej z wartości materialnych, jak żaden inny naród w Europie. Rolnictwo, przemysł, handel, wiele miast, komunikacje, szkoły, kościoły, mosty, system pieniężny i kredytowy, organizacja pracy i życia – wszystko to leżało w gruzach. Żadnych odszkodowań nie otrzymaliśmy, na żadną obcą pomoc nie mogliśmy rachować. Ale przecież z tego wielkiego rozrachunku dziejowego wyszliśmy posiadając dwa szczerozłote dukaty. Na dorobek. To Pomorze i Śląsk; to dwa realne symbole: przemysłu i handlu światowego. Dwa kamienie węgielne, które mogą się stać podstawą najgruntowniejszej przebudowy naszego państwa, które rozszerzają widnokrąg naszej pracy w nieskończoność"[52].

Nietrudno dojść do konstatacji, iż wystawa wpisywała się w znacznie szerszy kontekst polityczny, a wyasygnowanie środków finansowych na wydanie obszernego katalogu było celowym działaniem propagandowym.

W tej niezwykle istotnej dla programu Fotografii Ojczystej imprezie ujawnia się napięcie pomiędzy dotychczasową postawą antymodernistyczną a koniecznością obrazowania zindustrializowanej dzielnicy. Przypomnijmy, że twórczość środowiska polskich piktorialistów skupio-

---

[50] Ibidem, s. 71.

[51] S. Lauterbach, *Inwestycje polityczne,* „Polityka Gospodarcza" 1939, nr 1, s. 1. Cytat podaję za: Z. Landau, W. Roszkowski, op. cit., s. 71.

[52] E. Kwiatkowski, *Cud nad Odrą,* (przedmowa do:) G. Morcinek, *Śląsk,* Poznań 1933.

nych wokół Jana Bułhaka była przed powołaniem do życia programu Fotografii Ojczystej ukierunkowana przede wszystkim na tematykę pejzażową. Wzorem było tu przede wszystkim polskie malarstwo dziewiętnastowieczne oraz szeroko pojmowana tradycja romantyczna. Poddanie się bieżącej koniunkturze politycznej, zmuszało do redefiniowania dotychczasowej postawy. Napięcia dotyczyły formy zdjęć, ale też były widoczne w tekstach teoretycznych. Niemal jednocześnie z wystawą w lipcu 1938 roku Jan Bułhak opublikował tekst pt. *Amerykanizm a Fotografia Ojczysta*, w którym starał się określić najbardziej adekwatne dla programu tematy. Autor użył w tekście określenia „amerykanizm". Pisał, iż „Amerykanizm – to wyłączna predylekcja do motywów z życia wielkomiejskiego, industrialnego, sportowego i zbiorowego. To motywy przepełnione mrowiskiem ludzkim, czyniące jak najwięcej hałasu, ruchu i wrzasku. To ujęcia i skróty jak najbardziej nieoczekiwane, nie oglądające się na poprawność kompozycji, a w dziwaczności upatrujące namiastkę wartości". Dalej pisał, że „Amerykanizm lekceważy pejzaż natury swobodnej i nieujarzmionej, bojkotuje tematy refleksyjno-uczuciowe, a natomiast popiera świat wytwórczości, zmechanizowania..." W swej krytyce Bułhak zauważy, że „Jesteśmy narodem rolniczym, nie przemysłowym, narodem wiejskim, a nie miastowym, chłopskim i szlacheckim, a nie proletariackim i kupieckim"[53]. Takie rozumowanie prowadziło Bułhaka do następujących wniosków. Po pierwsze, fotografia posługująca się tego rodzaju tematyką oraz nowoczesną poetyką ma charakter kosmopolityczny, który nie pasuje do założeń programu. Po drugie, tematyka industrialna, oderwana od przyrody, nie przystaje do charakteru polskiego krajobrazu. Fotografie, które zostały opublikowane w katalogu wystawy pt. *Piękno Ziemi Śląskiej* ukazują, w jaki sposób osiągnięto kompromis pomiędzy propagacją rozwijającego się przemysłu a tradycją romantyczną.

To, w jaki sposób starano się przełamać kosmopolityczny charakter industrializmu, pokazuje między innymi sposób ujęcia fabryki w fotografii *Las kominów* autorstwa Jana Bułhaka. Autor przedstawił tu architekturę fabryki „zatopioną" w rozległy pejzaż. Główny akcent został położony na warunki atmosferyczne – niebo, które przedstawiono na krawędzi zmroku, zajmuje 2/3 powierzchni zdjęcia. Dodatkowo bryłę budynku sprowadzono do niemal jednolitej ciemnoszarej plamy. To konturowe przedstawienie fabryki ma charakter zdecydowanie bardziej symboliczny niż dokumentalny. Odbija się w nim znany z romantyzmu temat przeciwstawienia sił natury człowiekowi. Nasuwa się pytanie, dlaczego Bułhak tak rygorystycznie zredukował formę budynku? Być

[53] J. Bułhak, *Amerykanizm a Fotografia Ojczysta*, „Przegląd Fotograficzny" 1938, nr 7.

może jest to próba nawiązania do formy obrazu piktorialnego. Fotografia ta nie jest jednak typowa dla programu, gdyż nie spełnia podstawowego kryterium związanego z informacyjnym charakterem przekazu fotograficznego.

10. Jan Bułhak, *Las kominów,* zdjęcie opublikowane w katalogu *Piękno Ziemi Śląskiej* w 1938 roku

Fotografie zbudowane w ten sposób i funkcjonujące w obszarze Fotografii Ojczystej to rzadkość. Kompromis pomiędzy tematyką industrialną i narodową starano się osiągnąć w odmienny sposób. Na wielu fotografiach Śląska budowano iluzje symbiozy nowoczesności i rolniczego krajobrazu. Pokazywano słupy wysokiego napięcia na polach pokrytych snopami zbóż czy mknące samochody po drogach wijących się pośród alei brzozowych. Widoczne napięcie między romantycznymi a industrialnymi elementami krajobrazu niszczy decorum tych fotografii. Stworzona przez Bułhaka wizja przemysłu wynikała z chęci połączenia dwóch przeciwstawnych elementów: autorytetu państwowego z agrarnymi tradycjami „szlacheckiego" narodu. Złączenie w fotografiach tradycji ziemiańskiej z industrializmem przyczyniło się do nadania modernizacji charakteru konserwatywnego, ale też umożliwiło – zdaniem Bułhaka – stworzenie narodowej wersji fotografii przemysłowej. Śląski przemysł ukazany pod

postacią industrialnych pejzaży mógł ilustrować sens i zarazem credo Fotografii Ojczystej zawarte we wstępie do katalogu wystawy, w którym czytamy: „Dzisiejsza fotografia ojczysta rodzi się niewątpliwie z prądów zdrowego nacjonalizmu, nurtującego całą Europę, z pragnienia, by wszystko, co własne, narodowe, poznać, zobrazować, pokazać, a następnie – pomnożyć, wywyższyć, rozwinąć, wzbogacić. Dzisiejsza fotografia dobrowolnie zaprzęga się w służbę idei państwa, zespolonego ściśle z narodem i ojczyzną"[54].

11. Wiktor Pawlak, *Wysokie napięcie*, zdjęcie opublikowane w katalogu *Piękno Ziemi Śląskiej* w 1938 roku

[54] J. Bułhak, *Istota Fotografii Ojczystej,* (w:) *Piękno Ziemi Śląskiej*, [katalog wystawy], Katowice 1938, s. 3.

Osobną kartą był zaprezentowany na wystawie zestaw fotografii autorstwa Antoniego Wieczorka. Stanowi on inny wariant propagandowo-symbolicznej opowieści o Śląsku. Fotografie wchodzące w jego skład pierwotnie zostały przygotowane na potrzeby wydawnictwa jubileuszowego Fabryk Związków Azotowych w Mościcach i Chorzowie. Zdjęcia te, wykonane aparatem małoobrazkowym stanowią jeden z najciekawszych przykładów fotografii reportażowej w przedwojennej Polsce. Wieczorek ukazał hale fabryczne jako tajemnicze miejsca przesycone wewnętrznym światłem. Niejednoznaczność fotografowanej przestrzeni podkreślił płytką

12. Jan Bułhak, *Wicher*, zdjęcie opublikowane w katalogu *Piękno Ziemi Śląskiej* w 1938 roku

13. Jan Bułhak, *Krajobraz górnośląski*, zdjęcie opublikowane w katalogu *Piękno Ziemi Śląskiej* w 1938 roku

głębią ostrości i dużymi kontrastami. Pomimo ekspresyjnego charakteru tych fotografii były one pełne optymizmu i akceptacji dla zarejestrowanej rzeczywistości. Autor wyeksponował takie elementy, jak rytmika i ludzki sztafaż perfekcyjnie wpisany w rozległe przestrzenie wnętrz fabrycznych. Charakterystyczne, iż pomimo dużych zbliżeń, sylwetki ludzi sprowadził do jednorodnych czarnych plam. Odindywidualizowane postacie ludzkie zapełniające fabryki wpisują się w rytmikę codziennie powielanych w procesie produkcyjnym czynności. Anonimowość bohaterów pozwala przedstawić ich jako jednorodną grupę, uczestniczącą w zbiorowym heroicznym wysiłku. Wysiłku, który ma wspólny, określony cel, jest godny podziwu i wpływa na bieg historii. W cyklu Wieczorka mamy do czynienia z idealizującym przedstawieniem przemysłu śląskiego. O swoich fotografiach niezwykle sugestywnie pisał autor w artykule pt. *Zdjęcia wielkiego przemysłu*. Tekst ten opisuje sposób pracy, jak i motywacje autora oraz jest wskazówką do odczytania zdjęć. Fotografie te należy rozumieć jako apologetyczną wizję rozwijającego się państwa. Nie bez znaczenia jest fakt, że to ówczesny prezydent Ignacy Mościcki był założycielem przemysłu azotowego w II RP. Zresztą sam tekst był mu po-

święcony. Być może najistotniejszy jest akapit wstępny, manifestujący zgodność autora z linią polityczno-gospodarczą sanacji i traktujący o całościowym rozwoju kraju, którego symbolem mają być zakłady azotowe. Wieczorek pisze: „Nie brak nam różnego rodzaju malkontentów politycznych, gospodarczych i innych, ludzi wiecznie zrzędzących i z niczego

14. Antoni Wieczorek, *W karbidowni chorzowskiej*, zdjęcie opublikowane w katalogu *Piękno Ziemi Śląskiej* w 1938 roku

niezadowolonych, których należałoby wieźć czym prędzej do będących w ruchu ośrodków wielkiego przemysłu, jak do sanatoriów – i nic i poza tym nie mówić, nic nie zachwalać. Niech się napatrzą, bo olbrzymi impet dokonywanej dniem i nocą pracy, jej niezwykłe i nieustające napięcie dynamiczne musi się udzielić, jak kojące lekarstwo każdemu, komu duszy nie przeżarł ze szczętem jad nihilizmu. Głos czynu i heroizm pracy grzmi o wiele donioślej niż hasła polityczne, zaś na natury bardziej ospałe i bierne działa, jak uderzenie pałką w łeb. W tym uzdrawiającym oszołomieniu nie rozróżnia się już pracy lepszej i gorszej, przyjemnej lub nieprzyjemnej, umysłowej albo fizycznej. Widzi się tylko rosnącą wielkość Państwa i to jest uczucie dominujące”[55].

[55] A. Wieczorek, *Zdjęcia wielkiego przemysłu*, „Nowości Fotograficzne” 1938, nr 2.

Drugim, obok przedstawień rozwijającego się przemysłu, równie mocno wyeksponowanym na wystawie wątkiem tematycznym, były quasi-etnograficzne portrety chłopstwa, ilustrujące folklorystyczną specyfikę regionu. Warto zwrócić uwagę na te fotografie ze względu na to, ile miejsca

15. Józef Dańda, okładka katalogu *Piękno Ziemi Śląskiej* opublikowanego w 1938 roku

poświęcono im w katalogu wystawy. Tego typu wyobrażenia także łączyły się ze strategią Heimatphotographie, w której ten dział określany był mianem Heimatkunde, ale również ze wcześniejszymi poszukiwaniami piktorialistów, np. omawianych prac Bułhaka. Jedna z fotografii o tej tematyce została wyeksponowana na jego okładce i z pewnością ona jak i pozostałe miały na celu neutralizować modernistyczny wyraz wydawnictwa i wystawy. Próba ujęcia specyfiki Śląska poprzez uważną obserwację folkloru łączyła się z bardzo istotnym dla programu pojęciem

16. Stanisław Gąsiorowski, *Po nabożeństwie w Istebnej,* zdjęcie opublikowane w katalogu *Piękno Ziemi Śląskiej* w 1938 roku

regionalizmu. Ekspozycja charakterystycznych dla danego regionu cech pozwalała na określenie jego specyfiki, co było jedną z naczelnych zasad programu. Bułhak pisał, iż „... nasze odrębności dzielnicowe są ważne i cenne nie dlatego, że się przeciwstawiają cechom charakterystycznym dzielnic innych, lecz – przeciwnie – dlatego, że tworzą jedność w wielości, że się uzupełniają wzajemnie i składają na całość zharmonizowaną, powabną i potężną właśnie dzięki tej zjednoczonej wielkości"[56]. W jaki sposób katalogowano różnice pomiędzy mieszkańcami poszczególnych dziel-

[56] Fragment referatu Jana Bułhaka pt. *Czego nas uczy fotografia hiszpańska*, wygłoszony podczas Zjazdu Polskich Towarzystw Fotograficznych w Warszawie w dniu 31 X 1937 roku. Podaję za: S. Turski, *Fotografia i Kultura Narodowa*, „Przegląd Fotograficzny" 1937, nr 12.

nic? Dokonywano tego za pomocą prezentacji „inwentarza kulturowego", ograniczonego jednak do elementów folklorystycznych. Różnice regionalne ukazywano głównie za pomocą prezentacji strojów ludowych, tradycyjnych rzemiosł, obrzędów religijnych, architektury tradycyjnych gospodarstw wiejskich oraz architektury sakralnej. Bardzo istotne było tu ukazanie pobożności ludowej traktowanej jako część tradycji narodowej.

17. Wilhelm Ludwik, *Stara Ślązaczka,* zdjęcie opublikowane w katalogu *Piękno Ziemi Śląskiej* w 1938 roku

W tego typu fotografiach szczególnie celował śląski fotograf Józef Dańda. Z pełną konsekwencją eliminowano tu pytania o poziom ekonomiczny danego gospodarstwa czy o stopień jego modernizacji. W tych malowniczych przedstawieniach ludu poszukiwano – podobnie jak w ówczesnej III Rzeszy – korzeni dla współczesnego społeczeństwa. Zgodnie z oczekiwaniami ideologów sanacyjnych starano się dotrzeć do „źródeł życia polskiego". Wizja „nieskalanego" zmianami cywilizacyjnymi prostego ludu, traktowanego jako kolebka współczesnego narodu, budowała mit pań-

stwa. W efekcie powstała kuriozalna wizja społeczeństwa śląskiego. Studiując katalog wystawy, można odnieść wrażenie, iż na terenie pomiędzy gigantycznymi fabrykami rozciąga się folklorystyczny skansen. Charakterystyczne, iż w zaprezentowanej wizji najbardziej uprzemysłowionej dzielnicy kraju zabrakło miejsca dla pogłębionej analizy klasy robotniczej. Dotyczy to nie tylko braku studiów fizjonomicznych śląskich robotników, ale także wybiórczej prezentacji architektury mieszkaniowej. Na podstawie materiału zaprezentowanego w katalogu wystawy można odnieść wrażenie, że malownicze zagrody wiejskie stanowią socjalne zaplecze śląskich robotników.

18. Józef Dańda, *Babcia śląska*, zdjęcie opublikowane w katalogu *Piękno Ziemi Śląskiej* w 1938 roku

Folklorystyczna maskarada typowa dla wszystkich przedsięwzięć firmowanych hasłem Fotografii Ojczystej miała w zamierzeniu budować wizerunek państwa opartego na tradycyjnych wartościach. W ten sposób starano się zredukować napięcie pomiędzy szybko modernizującym się kra-

jem a jego tradycyjnymi korzeniami. O konieczności obrazowania tych dwóch, zdawałoby się przeciwstawnych sobie wizerunków państwa, tak pisał Jan Bułhak: „... w piśmiennictwie fotograficznym należy dziś zapomnieć na jakiś czas o kontrowersjach estetycznych i skierować tematowość

19. Karol Machaczek, *Procesja górnośląska,* zdjęcie opublikowane w katalogu *Piękno Ziemi Śląskiej* w 1938 roku

w łożysko regionalistyczne, do uprzytomnienia sobie tego, co Polska posiada cennego w przeszłości i do pokazywania nowych wartości, jakie wytwarza jej warsztat państwowy i społeczny. Trzeba dużo mówić i pisać o nowej służbie, do której powinniśmy zaprząc kamerę fotograficzną"[57]. Złączenie przeszłości z teraźniejszością miało w zamierzeniu tworzyć narodowy mit, o którym J. Bleiber pisał: „Mit ten jest emocjonalną syntezą obrazów, pojęć i wierzeń, związanych z przeszłym, aktualnym i przyszłym życiem narodu, strukturą psychiczną, dzięki której jednostka jest (...) ogniskiem myśli wzruszeń i czynów nie mieszczących się w jej cechach konstytutywnych jako indywiduum"[58].

[57] Ibidem.

[58] J. Bleiber, *Państwo a wychowanie*, „Droga" 1935, nr 10. Podaję za: L. Kamiński, *Romantyzm a ideologia,* Wrocław–Warszawa 1980, s. 31.

20. Henryk Poddębski, *Kościółek w Boronowie,* zdjęcie opublikowane w katalogu *Piękno Ziemi Śląskiej* w 1938 roku

21. Tadeusz Wański, *Zagroda wiejska*, zdjęcie opublikowane w katalogu *Piękno Ziemi Śląskiej* w 1938 roku

Oczywiście nie oznacza to, że wystawa był jednostajnie zbudowana. Jednak poza wcześniej omówionymi pracami Wieczorka, które stanowią bardzo indywidualny akcent, nie sposób znaleźć w katalogu innych oryginalnych pomysłów wychodzących poza opisane schematy. Wprawdzie w całym wydawnictwie znajduje się kilka prac nie wpisujących się w omówione konwencje wizualne, jednak są to neutralne w swej formie zdjęcia dokumentujące architekturę miejską i przemysłową.

22. Leon Dymek, *Zagroda pod Nową Wsią*, zdjęcie opublikowane w katalogu *Piękno Ziemi Śląskiej* w 1938 roku

Na układzie wystawy z pewnością odbiła się w niezwykle wyrazisty sposób prowadzona przez polskich fotografów debata nad relacjami pomiędzy naturą i technologią. Charakterystyczny wydaje się fakt, że al-

bum towarzyszący wystawie został tak skonstruowany, by nacisk został rozłożony na dwa przeciwstawne sobie aspekty. Strategia taka była również charakterystyczna dla oficjalnej propagandy państwowej. Polegało to na budowaniu przywiązania do państwa przez afirmację tradycji oraz budowanie poczucia dumy narodowej dzięki prezentacji osiągnięć rozwijającego się kraju. Zatem istotność wystawy, a w szczególności jej katalogu, polega na zastosowaniu bardzo dojrzałej formy dyskursu propagandowego.

GDYNIA

Na wsparcie tezy o uczestnictwie piktorialistów w działaniach propagandowych przywołajmy jeszcze jedno wydarzenie. Niemal równocześnie z wystawą śląską został ogłoszony regulamin XIX Dorocznej Wystawy Fotografii Polskiej[59], w którym ogłoszono, iż w jej ramach odbędzie się Wystawa Fotografiki Morskiej[60] pod protektoratem gen. Stanisława

[59] *Komunikaty,* „Przegląd Fotograficzny" 1938, nr 11-12.

[60] Omówienie wystawy ukazało się w artykule Witolda Romera *Ogólnopolska wystawa fotografiki we Lwowie,* zamieszczonym w „Przeglądzie Fotograficznym" z lutego 1939 roku. Romer pisał: „Odrębną salę stanowi wystawa morska. Aby o niej słów parę powiedzieć trzeba pokrótce nakreślić tło, na którym prace te powstają. Przed niewielu jeszcze laty morze było dla Polaka pojęciem najzupełniej obcem. Znaczenie tego słowa zamykało się w plażach Bałtyku, Adriatyku czy Riviery. Prawdziwe morze, prawdziwe żeglarstwo znane było tylko w powieści. Ale odzyskanie niepodległości i szeroka inicjatywa rządu stworzyła warunki najzupełniej nowe. Polski handel zagraniczny, który był dotąd tylko lądowy stał się w niesłychanie krótkim czasie morskim. Dzisiaj 78% naszego tonażu eksportujemy i przewozimy drogą wodną, ale z tego niestety tylko 13% odpływa i przychodzi pod naszą banderą. Podobnie jak w wielu dziedzinach, tak i tu gros pracy spełniają za nas obcy, zbierając wszystkie za nas korzyści. Koniecznym się zdaje ogromny wysiłek w tym kierunku, konieczna zdecydowana zmiana nastawienia społeczeństwa do tych spraw. Zrozumiało to społeczeństwo, zrozumiał Lwów dowodząc, że zasługuje nadal na nadaną mu przez Długosza jeszcze nazwą trzeciej stolicy Polski, na równi z Warszawą i Krakowem. W r. 1933 otwarty zostaje pierwszy międzynarodowy akademicki obóz morski w Jastarni z poważnym udziałem inicjatywy lwowskiej. (...) Wypływają na morze ludzie młodzi pełni zapału i żarliwości, w niezwykłym u nas nastroju zgodnej współpracy i dyscypliny. Wypływają na długie dni i tygodnie kontemplacyjnej zadumy na spokojnych połyskliwych falach przeplatane zmaganiami żądającymi najwyższego długotrwałego wysiłku, dokładnego wypełnienia zadania, pełnego napięcia woli. Zmaganiami, w których nieraz życie stawką bywa. I przywożą stamtąd zdjęcia. (...) Wystawę tę powstałą dzięki inicjatywie lwowskich ośrodków morskich A.Z.M i L.M.K. wciągnęło L.T.F. [Lwowskie Towarzystwo fotograficzne – M.S.] w listę swych programowych wystaw fotografii ojczystej urządzanych równolegle z dorocznymi wystawami fotografiki. Fotografię ojczystą rozumiemy bowiem jako fotografię artystyczną w służbie kraju. Wiemy zaś, że okręt na morzu to cząstka ojczyzny".

Kwaśniewskiego, Prezesa Zarządu Głównego Ligi Morskiej i Kolonialnej. Regulamin tej wystawy głosił, że „Treścią obrazów ma być nie tylko morze, lecz i wszystkie przejawy życia z niem związane, jak sceny na wybrzeżu, na statkach, zdjęcia z portów, miast wybrzeża, szkół morskich, ćwiczeń marynarzy itp., ponadto wszystkie zdjęcia mogące przysłużyć się propagandzie morza, jak kajakarstwo, sport żeglarski, pływactwo itp." Natomiast „nagrody w formie zakupów najbardziej wartościowych obrazów wyznaczyły instytucje państwowe, prywatne, oraz poszczególne osoby i organizacje." Przytoczony regulamin wystawy jest dość typowym dla imprez wchodzących w skład programu Fotografii Ojczystej. I mówi o uwikłaniu jego w dyskurs propagandy państwowej[61].

Zaangażowanie w organizacje najważniejszego dorocznego krajowego pokazu fotografii artystycznej stowarzyszenia niezwykle blisko związanego z systemem władzy i jego aparatem propagandowym jest faktem wskazującym na polityczne zaangażowanie piktorialistów. Przypomnę, że Liga Morska i Kolonialna domagała się w latach trzydziestych rewizji Traktatu Wersalskiego i przyznania Polsce przez Ligę Narodów terytoriów zamorskich. Liga również wspierała polską marynarkę wojenną.

Katalog do tej wystawy nie był jednak tak obszerny jak wydawnictwo towarzyszące wystawie „Piękno Ziemi Śląskiej", dlatego w zamian proponuję przyjrzeć się innej powstałej o kilka lat wcześniej publikacji, w której powstanie byli zaangażowani fotografowie współpracujący z Janem Bułhakiem. Mam tu na myśli modelowy dla przedstawień przedwojennego wybrzeża album pt. *Gdynia*[62] wydany przez Naszą Księgarnię w 1934 roku, w którym wykorzystano wizualną retorykę zbieżną z założeniami, później sformułowanej „Fotografii Ojczystej". Środowisko piktorialistów pomimo zainteresowania tematyką polskiego wybrzeża nie pozostawiło po sobie żadnej zwartej publikacji na ten temat. Dlatego jako przykład podaję album, który jest egzemplifikacją najbardziej typowych strategii wizualnych związanych z przedstawieniami portu gdyńskiego.

Budowa portu gdyńskiego była z pewnością największą inwestycją w Polsce dwudziestolecia międzywojennego. Rozpoczęła się w 1924 roku i niemal od samego początku ogniskowała uwagę szerokiej publiczności, stając się symbolem rozwoju i modernizacji odrodzonego państwa. Entuzjazm społeczeństwa w stosunku do portu i spraw morskich wzrastał proporcjonalnie do postępów budowy oraz ogromnego zaangażowania się państwowego aparatu propagandowego w upowszechnianie wiedzy na

[61] Fragmenty regulaminu przytoczyłem na podstawie informacji zawartych w „Przeglądzie Fotograficznym" 1938, nr 11/12.

[62] Zdjęcia do wydawnictwa dostarczyli między innymi: Henryk Poddębski, Zdzisław Marcinkowski oraz agencja Photo-Plat Stefana Plater-Zyberka.

ten temat. Sprawy morskie pojawiły się w centrum uwagi społeczeństwa szczególnie mocno w latach trzydziestych, kiedy to, jak wspomina Wincenty Bartosiak, „Gdynia stała się świętością narodową, jak Częstochowa. Na Święto Morza przyjeżdżały do Gdyni pielgrzymki z całej Polski (...) ten pęd Polaków do morza miał coś osobliwego, coś z obrzędu. Ludzie z nabożeństwem wchodzili do morza, żegnali się morską wodą, zabierali butelki z morską wodą dla tych, którzy pozostali w domu. Gdynia przedstawiała niezwykły obraz w czasie Święta Morza: pielgrzymi obozowali na ulicach, skwerach, trawnikach, spali pod gołym niebem. Tak naród polski wracał nad morze"[63].

Ta superbudowa II Rzeczypospolitej była jednym z najpopularniejszych tematów w ówczesnej polskiej fotografii. Ogólnonarodowa fascynacja powstającym portem przyniosła tysiące masowych publikacji sławiących jego rozwój. Charakterystyczne, iż niezależnie, czy miały one charakter artystyczny, komercyjny, czy były sponsorowane przez rząd, panował w nich niezmącony nastrój optymizmu. Wraz z postępującym zainteresowaniem budową następowała znaczna ideologizacja wydawnictw związanych z portem gdyńskim. Wobec oczekiwań zarówno władzy jak i obywateli wysyłane przekazy utraciły swą neutralność. Wydawnictwa trafiające do rąk czytelników skonwencjonalizowały się w swoim przekazie, dobrowolnie przyjmując treści propagandowe ukazujące potęgę polskiej gospodarki, ale również militarną. Rozwój portu był utożsamiany z osiągnięciami władzy, ale też stanowił symbol odnowy Państwa. Dlatego można powiedzieć, że retoryka władzy zawładnęła i uschematyzowała wizerunek portu i to ona wytworzyła system oczekiwań społecznych wobec superbudowy. Budowa portu gdyńskiego miała doniosłe znaczenie, bowiem wokół niej starano się integrować i aktywizować społeczeństwo II Rzeczypospolitej. Niebagatelną rolę w tym procesie odegrała prorządowa Liga Morska i Kolonialna, która w drugiej połowie lat trzydziestych stała się największą masową organizacją II Rzeczypospolitej skupiającą niemal milion członków w 1939 roku[64]. O roli, jaką ona odegrała, świadczą słowa wicepremiera Eugeniusza Kwiatkowskiego wygłoszone w 1937 roku podczas Walnego Zjazdu Delegatów Ligi Morskiej i Kolonialnej w 1937 roku „Ona [Liga Morska i Kolonialna – przyp. M.S.] tworzyła psychikę morską w Polsce, zaczęła przerabiać miliony mózgów ludzkich nastawionych na sprawy lądowe, odwróconych od morza, nie rozumiejących wartości: mózgów, które nie były nastawione na trwałość wysiłku w kierunku morza. Właśnie ta organizacja zaczęła wszczepiać to przekonanie, że tam leży jeden z kamieni węgielnych bytu i przyszłości Polski. Zaczęła wszczepiać pogląd, że bez tego małego

[63] Podaję za: T. Białas, *Liga Morska i kolonialna 1930-1939*, Gdańsk 1983, s. 252.
[64] Ibidem, s. 39.

skrawka wybrzeża nie ma zjednoczonej Polski, że gdyby ktoś wyciągnął rękę po jeden metr ziemi, to cała Polska musi stanąć w jego obronie. I wówczas powoli powstała ta właśnie atmosfera zrozumienia, że Gdynia to nie jest jakieś jedno ze setek miast Polski, to nie jakiś warsztat pracy i handlu, lecz symbol twórczości i woli całego społeczeństwa i Narodu polskiego, że jest to wykwit naszej kultury 20-to wiekowej, że jest to rzetelnie odzyskane prawo, które mieliśmy niegdyś na Bałtyku i które teraz skoncentrowane zostało w postaci słowa – Gdynia"[65].

Można wskazać cały wokabularz środków wizualnych stosowanych w przedstawieniach Gdyni. Przyjrzyjmy się zatem wspomnianemu wcześniej albumowi *Gdynia* wydanemu w Warszawie w 1934 roku. Zawiera on 93 fotografie o tematyce i układzie ilustrującym rozwój i znaczenie portu. Album ten odzwierciedla nastrój optymizmu panujący wokół budowy, ale też obnaża pełen zakres wizualnych środków propagandowych stosowanych w publikacjach dotyczących tego tematu. Jest niezwykle precyzyjnie skonstruowany według określonego scenariusza. Spróbujmy zastanowić się nad sensem układu książki i znaczeniem poszczególnych fotografii.

Układ zdjęć w albumie ma znaczącą w sensie ideowym narrację, w której w sposób chronologiczny starano się odtworzyć historię portu. Pierwsze fotografie ilustrują rozwój osady poprzez ukazanie widoków Gdyni przed rozpoczęciem budowy portu oraz rdzennych mieszkańców Pomorza: Kaszubów. W kolejnych sekwencjach zdjęć zostaje wskazanych kilka punktów węzłowych kształtujących dynamikę rozwoju portu: nowa infrastruktura portowa, flota handlowa i marynarka wojenna. Autorzy albumu ukazali zatem rozwój portu w sposób linearny. Przyjrzyjmy się w bardziej szczegółowy sposób poszczególnym częściom wydawnictwa.

Kluczowe dla odczytania ideowego sensu wydają się pierwsze strony albumu, na których za pośrednictwem historii starano się zaprezentować niezbywalne prawa II Rzeczypospolitej do wybrzeża morskiego. Przynależność tzw. Korytarza do Polski od samego początku budziła wątpliwości na arenie międzynarodowej, skutecznie podsycane przez niemiecką dyplomację[66]. Poczucie niepewności dodatkowo wzmacniał układ polityczny władz Wolnego Miasta Gdańsk. Zatem podkreślenie polskich korzeni Pomorza stanowiło niezbywalny element każdego wydawnictwa poświęconego polskiemu wybrzeżu. Pierwsze strony albumu poświęcono więc jego rdzennym mieszkańcom. Kaszubi zostali tu ukazani jako odwieczni strażnicy polskości, o czym świadczyć miały tradycyjne wnętrza, ubiory, ale też wielowiekowe rytuały rybackie. Odwiecznie powielane przez Kaszubów gesty i obrzędy miały uświadamiać wielowiekową tra-

[65] E. Kwiatkowski, *„... morze pracy i morze zadań"*, „Morze" 1937, nr 6.

[66] Problem ten istniał szczególnie mocno przed 1934 r. oraz w ostatnich miesiącach przed wybuchem II wojny światowej.

dycję słowiańską na wybrzeżu, jej trwałość i stabilność. Krótko mówiąc, Kaszubi niejako legitymizowali przynależność wybrzeża do odrodzonego kraju. O tym, w jaki sposób w sanacyjnej retoryce budowano mit polskiego wybrzeża w oparciu o Kaszubów świadczą słowa głównego ideologa Ligi Morskiej i Kolonialnej gen. Gustawa Orlicz-Dreszera, który pisał:

23. *Wnętrze chaty rybackiej,* zdjęcie opublikowane w albumie *Gdynia* w 1934 roku

„Dzisiaj, gdy po tysiącu prawie lat, po raz drugi od podstaw buduje się Państwo Polskie, twórczą wolą Naczelnika, krwawym wysiłkiem żołnierza i ofiarnym trudem narodu powołane do życia, niechaj nie będzie zapomniana przeszłość w wypadki doniosłe brzemienna i niech nas nauczy trzeźwo i odważnie patrzeć na prawdę dziejową, nienaruszoną od wieków: Niezależna Rzeczypospolita Polska może istnieć tylko oparta o morze i własne porty, dające wolne wyjście na świat. Mały skrawek brzegu morskiego, uratowany dla Polski z wielkiego historycznego dziedzictwa, przez skromny rolniczy i rybacki, polski lud Kaszubów, winien się stać olbrzymim bastionem gospodarczym, na którym budować będą pokolenia polskie osiedla i porty na lądzie, potężną marynarkę na morzu"[67].

[67] G. Orlicz-Dreszer, (wstęp do książki), (w:) J. Smoleński, *Morze i Pomorze*, Poznań 1932, s. 3.

Początek jednokierunkowej historycznej narracji ma jeszcze jeden aspekt. Na początkowych kartach albumu poza Kaszubami ukazane są pary zdjęć zestawione na zasadzie kontrastu przedstawiające widoki pewnych miejsc i budynków użyteczności publicznej przed i po rozbudowie portu. Za przykład niech posłużą zdjęcia przedstawiające dworzec kolejowy. Pierwsze, mniejsze, ukazuje niewielkich rozmiarów dworzec, drugie, dwukrotnie większe, bryłę nowoczesnego dworca wybudowanego w trakcie rozbudowy portu. Dodajmy, dworca przypominającego swą formą tradycyjną bryłę polskiego dworu z alkierzami. Nie jest to jednak prosta komparatystyka ukazująca rozwój osady. Zdjęcia opatrzone są wartościującymi komentarzami. Pierwszemu towarzyszy podpis: „Dworzec za czasów niemieckich", drugiemu: „Obecny dworzec kolejowy". Zatem czasy zaborów zostały przeciwstawione *prosperity* restytuowanej Polski. To z kolei miało znaczenie daleko wykraczające poza problem Gdyni.

24. *Dworzec kolejowy za czasów niemieckich* i *Obecny dworzec kolejowy,* zdjęcia opublikowane w albumie *Gdynia* w 1934 roku

Zasadniczą część albumu stanowią zdjęcia przedstawiające widok portu. Kompozycja większości zdjęć zbudowana jest w podobny sposób. Przestrzeń zwykle starano się tu ukazywać w regularnym rytmicznym

porządku poddanym geometrycznym rygorom. Oczywiście można powiedzieć, że zindustrializowana przestrzeń obudowana metalowymi konstrukcjami jest szczególnie predestynowana do tego rodzaju przedstawień. Konstatacja taka jednak byłaby zbyt oczywista. Geometryzacja ma tu swój jasno określony cel, szczególnie mocno uwidoczniony w zdjęciach

25. *Gmach Urzędu Pocztowo-Telegraficznego,* zdjęcie opublikowane w albumie *Gdynia* w 1934 roku

przedstawiających z dystansu miasto i zabudowania portowe. W zdjęciach tych łączono geometrię z otwartą przestrzenią za pomocą, na przykład, rytmiki następujących po sobie, wrzynających się w morze falochronów lub innych elementów infrastruktury portowej. Geometria, rytmika, szeroki plan i horyzontalizm budują monumentalne przedstawienia. Zdjęcia te obrazują ogromną skalę największego przedsięwzięcia ówczesnej polskiej gospodarki – czy lepiej powiedzieć – sugerując ją, ukazują rzecz z pozoru niemożliwą: opanowanie żywiołu morskiego. Ukazanie tej dominacji było tym cenniejsze, że na początku la trzydziestych trwał spór z Senatem Wolnego Miasta Gdańska, który złożył oskarżenie do Ligi Narodów o bezprawne wybudowanie przez Polskę portu w Gdyni. Wła-

dze Gdańska domagały się roztoczenia kontroli nad portem przez Ligę i wstrzymania dalszej rozbudowy, a niemiecki apel znalazł wielu zwolenników w Genewie. Spór ostatecznie został zażegnany dopiero w 1934 roku[68].

26. *Widok na port z mola węglowego,* zdjęcie opublikowane w albumie *Gdynia* w 1934 roku

Nowoczesny charakter Gdyni pokazano również za pomocą przedstawień nowo wybudowanych arterii komunikacyjnych oraz gmachów państwowych i użyteczności publicznej. Zdjęcia tych ostatnich posiadają – nazwijmy to umownie – „oficjalny" charakter. Prezentacja obiektu zawsze dokonana jest z niewielkiego dystansu, a jego przedstawienie wypełnia niemal cały kadr. Zwykle sfotografowany jest z niewielkiego ukosa, tak by światłocieniem podkreślić bryłę budynku. Efekt niejednokrotnie podkreślano ujęciem z perspektywy żabiej, całość dopełniała architektura obłocznego nieba.

[68] Informacje dotyczące sporu o port gdyński, podaję za: B. Dopierała, *Wokół polityki morskiej Drugiej Rzeczpospolitej*, Poznań 1978, s. 313-314.

27. *Dźwig-wywrotnica, przesypujący całe wagony węgla na okręt,* zdjęcie opublikowane w albumie *Gdynia* w 1934 roku

Monumentalne formy, służące apologii największego osiągnięcia przedwojennej gospodarki, to cecha charakterystyczna niemal wszystkich zdjęć ukazanych w albumie. Jeden z ciekawszych przykładów tego rodzaju fotografii odnajduje w zdjęciach przedstawiających wypełnione magazyny portowe. W zdjęciach tych połączono dwa aspekty: z jednej strony zaprezentowano wielką skalę budynków, z drugiej podkreślono ich zawartość. Ukazanie akumulacji jednorodnych składowanych pak i skrzyń pozwoliło stworzyć wrażenie obfitości.

Zasadniczym jednak tematem – poza przedstawieniami portu – była polska flota. Fotografie są tu ukazane w dwóch odrębnych zbiorach. Jako pierwsze – zaraz po zdjęciach portu – zostały przedstawione statki handlowe i pasażerskie. Ich przynależność do Polski manifestowano poprzez ekspozycję narodowej bandery oraz polskich nazw na kadłubach (notabene ujętych w monumentalizującej perspektywie żabiej oraz z lotu ptaka). Te ostatnie – poprzedzające wizerunki floty wojennej – stanowią dla narracji albumowej niezwykle istotne ogniwo. Autorzy bowiem wybrali fotografie, na których ukazano transatlantyki noszące imiona bohaterów walk narodowowyzwoleńczych: Kazimierza Pułaskiego i Tadeusza

28. *Skład wolnocłowy bawełny,* zdjęcie opublikowane w albumie *Gdynia* w 1934 roku

Kościuszki, tym samym wskazując na tradycje polskiego oręża i jej współczesną kontynuację. Obok przedstawień okrętów, znaczące ideowo wydają się zdjęcia ukazujące Marszałka Piłsudskiego i Prezydenta Ignacego Mościckiego wizytujących największe polskie jednostki wojenne. Wprowadzenie tych zdjęć do albumu miało określony cel: wskazanie na dyspozytorów armii, którzy jednocześnie pełnią funkcję strażników bezpieczeństwa narodowego.

Znamienne, że przedstawienia wojska i władz państwowych zamykają album. Ważkość ostatniej sekwencji zdjęć w albumie ujawnia się szczególnie mocno na poziomie linearnej, historycznej narracji. Jej początek wyznaczają „odwieczni strażnicy" polskości, Kaszubi, których dzieło kontynuują władze sanacyjne. Tym samym władze zostają wpisane w szereg bojowników o wolność i są gwarantem bezpieczeństwa narodowego.

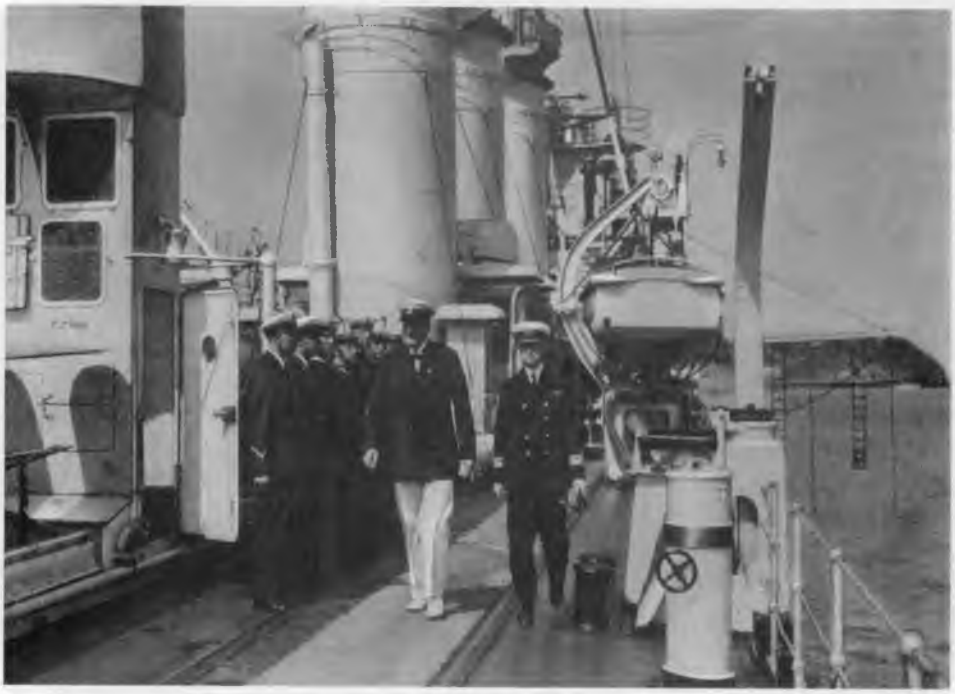
Śląsk i Gdynia – dla propagandy państwowej – mają jeszcze jeden, niezwykle istotny aspekt. Przywołajmy jeszcze raz słowa Eugeniusza Kwiatkowskiego: „Pomorze i Śląsk są podstawą niezależności gospodarczej i politycznej Polski". Dalej pisał: „Polska bez wolnego, nieskrępowa-

nego dostępu do morza musiałaby się albo gospodarczo udusić, zbankrutować, albo musiałaby dobrowolnie włączyć się do systemu gospodarczego jednego z dwóch swoich potężnych sąsiadów, ze wszystkimi politycznymi konsekwencjami tego kroku. Ale swobodnego wyboru nie miałaby"[69].

29. *Przyjazd do portu okrętu transatlantyckiego „Pułaski"*, zdjęcie opublikowane w albumie *Gdynia* w 1934 roku

Gra zatem była zdecydowanie bardziej skomplikowana. Rozbudowa Śląska i Gdyni to pierwszy krok ku ucieleśnieniu wyrażonych przez Kwiatkowskiego marzeń o autarkii odrodzonego kraju. Marzenie to obudowane było całym szeregiem działań propagandowych, które miały wspierać dążenia władz oraz budować iluzje samowystarczalności, a przynajmniej wskazywać jak blisko tego celu znalazł się odrodzony kraj. Współpraca środowiska piktorialistów z Ligą Morska i Kolonialną oznaczała włączenie się w budowę wizji nowego wielkiego państwa. Liga, wspierając rozbudowę portu gdyńskiego, widziała w nim przyczółek dla przyszłych

[69] E. Kwiatkowski, *Dysproporcje*, Kraków 1932, Podaję za: B. Dopierała, op. cit., s. 292-293.



30. *Pan Prezydent na pokładzie okrętu wojennego „Wicher"*, zdjęcie opublikowane w albumie *Gdynia* w 1934 roku

działań kolonizacyjnych. Działacze Ligi u schyłku lat trzydziestych utożsamiali wielkość narodu z rozwojem przestrzennym państwa i domagali się rewizji Traktatu Wersalskiego w sprawie przyznania Polsce kolonii zamorskich. Rozwój terytorialny widziano w kategoriach konieczności, czemu wielokrotnie dawano wyraz na łamach wydawanego przez Ligę tygodnika „Morze i Kolonie".

PODSUMOWANIE

Na zakończenie rozważań ujawniających problem uczestnictwa piktorialistów w życiu społeczeństwa, zwróćmy uwagę na ewolucję fotografii spod znaku piktorializmu, która bez wątpienia szła w kierunku dokumentaryzmu, nadawania fotografowanemu obiektowi konkretnego miejsca w topografii terenowej oraz czasie. Ruch ten przesuwał zainteresowanie z miejsc „imaginacyjnych", powstałych przez zatarcie cech szczególnych (za pomocą technik szlachetnych), ku miejscom konkretnym. Równolegle dyskurs teoretyczny piktorialistów uległ daleko idącej

nacjonalizacji i polityzacji. Droga tego ruchu rozpoczyna się w polskiej fotografii piktorialnej od wileńskich dokumentów Bułhaka, poprzez obecność Leiki w środowisku, aż do Fotografii Ojczystej, która w sposób najpełniejszy realizuje dokumentalną tendencję w polskiej fotografii. Program ten pozwolił piktorialistom na ocalenie swoich idei, choć w zmiennych warunkach technologicznych. Petryfikacja tematu pejzażowego umożliwiła im pomimo przyjęcia do swej twórczości postulatów propagandowych utrzymanie continnum kompozycyjno-tematycznego. Można więc powiedzieć o drodze dokumentu w środowisku piktorialnym, używając słów Wiktora Szkłowskiego, iż dokonała się w latach trzydziestych „kanonizacja form peryferyjnych"[70]. Nie oznacza to jednak zerwania z wcześniejszym sposobem uprawiania fotografii. Znamiennym wydaje się fakt, że jednocześnie z największa ofensywą propagandową na rzecz upowszechnienia Fotografii Ojczystej wydawany jest na łamach „Przeglądu Fotograficznego" w latach 1936-1938 cykl artykułów autorstwa M.C. de Senteula pt. *Gramatyka artyzmu fotograficznego czyli o potrzebie jego kodyfikacji* w tłumaczeniu Jana Bułhaka. To późne dzieło z zakresu estetyki fotografii piktorialnej odwoływało się bezpośrednio do wcześniejszych prac Roberta de la Sizeranne'a, Constanta Puyo i Roberta Demachego. Pomimo że uwzględniono w nim zmiany technologiczne, oraz postęp, który został dokonany w estetyce fotograficznej za sprawą awangardowej fotografii, tekst w podstawowych założeniach nie odbiegał od linii wytyczonej przez Roberta de la Sizeranne'a. Tak więc fotografia dokumentalna z każdym rokiem umacniająca swoje pozycje w środowisku polskich piktorialistów nie wyparła całkowicie tradycyjnej estetyki piktorialnej, której zresztą była ona w pewnym sensie pochodną. Podobnie jak starano się „oswoić" na potrzeby salonów awangardową estetykę fotografii spod znaku nowej rzeczowości, to samo zostało dokonane w obszarze fotografii dokumentalnej, którą dostosowano do wymogów wcześniej wyznawanych zasad estetycznych.

TOPOGRAPHY OF SUCCESS

Summary

The 1920s were a period of rapid development of pictoral photography in Poland, culminating at the turn of 1930s. The main theorist of Polish pictoral photography was Jan Bułhak who lived in Vilnius. At the same time, new aesthetic trends, referred to as the New Photography, were triggered by the rise of mass culture, in particular the growing importance of the illustrated magazines addressed to

[70] Podaję za: S. Magala, *Szkoła widzenia*, Wrocław 2000, s. 37.

the general public, as well as by technological innovations, such as the introduction in 1925 of the 35-milimeter film Leica camera. The young artists questioned the original model of the pictoral photography, proposed by Robert de la Sizeranne, the first theorist of the pictorial movement, who in his essay of 1900, called "Is Photography an Art?," gave an affirmative answer to the title question, providing three arguments to support his point. The first concerned the conscious choice and composition of the motif, while the other two pertained to the individual and creative treatment of the negative and then the positive. As a result, each single print would acquire a unique character, particularly due to processing the positive by the so-called advanced techniques which made photographs similar to paintings and graphics.

Even though the postulates of the New Photography seemed untenable, already in the 1930s they started influencing Polish pictorialists. In April 1934, Tadeusz Cyprian published in the *Polish Photographer* his famous essay "Splendid Isolation." For the first time Cyprian made there a claim that the pictorial photography was totally isolated from the social context and he postulated some remedies, such as its use in the official state propaganda. Cyprian's effort was actually inspired by Professor Paul Lueking, President of the Association of Photographic Societies in Germany, who in November 1935 visited Poland. During his visit, Lueking presented in detail the German program of the *Heimatphotographie*, which became a model for the Polish Homeland Photography. The program was defined in terms of "objective picturing of the country, its landscape, and its people, as well as human action and achievements in the past and present." The proper scenery was the "land and the crucial features of its surface; the landscape and the architecture, human settlements, as well as images of typical specimens, tribal groups, occupations, costumes, ceremonies, customs, and habits." What was also stressed was the high quality of print which could be easily reproduced, and the proper description facilitating easy identification of the photographed sites.

The author analyzes the reasons why the ideas of the post-1926 power elite coincided with the pictorialist experiments, which resulted in the official program of the Homeland Photography, developed for the propaganda use. Szymanowicz considers basic visual strategies employed in the program, observed in exhibited and published photographs of Silesia and the port of Gdynia. The importance of those two sites for the Homeland Photography stemmed from the fact that the Silesian industry and the Gdynia harbor infrastructure were, according to the official propaganda, the main examples of Poland's ongoing modernization before World War II.