

Adam Sobota

Muzeum Narodowe, Wrocław

Zbiory fotografii lwowskiej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu

Dział Fotografii, mający na celu gromadzenie przykładów fotografii artystycznej, powstał w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w roku 1963 (nosił wówczas nazwę Gabinetu Fotografiki Muzeum Śląskiego). Jego zbiory, które dzisiaj liczą około 11 tysięcy fotografii, obejmują cały okres historii tej dziedziny. Przeważają w nich przykłady fotografii piktorialnej, awangardowej, jak też indywidualistycznie traktowanego dokumentu, mniej jest natomiast fotografii rzemieślniczej, chociaż nie wyklucza się też fotografii interesujących z punktu widzenia samej historii.

Był to pierwszy tego typu dział w polskim muzealnictwie. Powstał dzięki staraniom fotografa-artysty Henryka Derczyńskiego, który osiedlił się we Wrocławiu w roku 1948. Zgromadził on kolekcję 276 prac polskich fotografów, na podstawie której uzyskał zgodę na założenie muzealnego działu i pracę jako jego kierownik. W 1963 r. w tej kolekcji były 44 fotografie autorów ze Lwowa (Mikolascha, Romera, Neumana, Świtkowskiego), z czego 30 wykonanych przed wojną. Jednak pochodzący ze Lwowa twórcy fotografii, jacy od 1945 r. osiedlali się we Wrocławiu, wkrótce zasilili tę kolekcję wieloma innymi pracami. Byli to tacy autorzy, jak: Witold Romer, Bronisław Kupiec, Janina Mierzecka, Aleksander Krzywobłocki, Bożena Michalik, Tadeusz Porębski czy Władysław Markocki, którzy pod względem aktywności i jakości swoich prac zdominowali środowisko wrocławskiej fotografii aż do lat sześćdziesiątych.

Do powiększania tej kolekcji wiele zrobiła Janina Mierzecka, która mieszkała we Wrocławiu w latach 1949 – 1970. Przekazywała do muzeum wyszukiwane przez siebie prace, głównie lwowskich fotografów, i publikowała artykuły na ich temat. W 1973 r. zorganizowała w Warszawie i Wrocławiu wystawę „Henryk Mikolasch i jemu współcześni”, a działalność taką kontynuowała jej córka, Aleksandra Garlicka, która zorganizowała m.in. w warszawskiej „Zachęcie” wielką wystawę „Lwowiaci i ich miasto 1860 – 1945” w roku 1991. Muzeum Narodowe we Wrocławiu zorganizowało wiele monograficznych wystaw lwowskich twórców fotografii, wraz z naukowymi opracowaniami: Aleksandra Krzywobłockiego (1975), Janiny Mierzeckiej (1978), Witolda Romera (1983), Jana Neumana (1984), Henryka Mikolascha (1987, we współpracy z A. Żakowiczem). Prace takie wykorzystywano na wielu innych historycznych wystawach, z których najważniejsze to: „Foto-

grafia we Lwowie do r. 1939” (1991) i „Polska fotografia 1900 – 1939” (prezentowana w Polsce i na Węgrzech w latach 1995 – 96). Było tak, ponieważ fotografia polska w zbiorach wrocławskich jest szczególnie dobrze reprezentowana przez prace ze środowiska lwowskiego.

Obecnie takich prac jest około 910, 66 autorów. Nie podaję dokładnej liczby tylko dlatego, że pewni autorzy (np. Jan Neuman) związani byli tylko czasowo ze Lwowem, a nie zawsze można dokładnie wydatować ich prace. Nie włączam też do tej liczby prac wymienionych wyżej autorów, które powstały już we Wrocławiu (ok. 160 fotografii). Niektórzy z nich, jak Bronisław Kupiec, nie przywieźli ze sobą ze Lwowa żadnych swoich prac, za wyjątkiem niektórych negatywów.

Zbiór ten można podzielić na dwie części. Jedna to fotografie rzemieślnicze z lat 1843 – ok. 1930, a drugi stanowią artystyczne realizacje fotoamatorów-piktorialistów oraz przedstawicieli sztuki awangardowej. Poniżej podaję listę autorów w tych dwóch grupach, wraz z ilością posiadanych prac. Jeżeli dany autor ma prace sprzed II wojny światowej i późniejsze, wykonane po wyjeździe ze Lwowa, podaję kolejno dwie liczby. W dalszej części charakteryzuję najciekawsze zespoły prac oraz omawiam bliżej twórczość najważniejszych autorów, za wyjątkiem tych, którzy mają w tej książce osobne omówienia.

Fotografia rzemieślnicza

Adela (1)	Apisdorf — Helios (1)
Bahrynowicz i Stetkiewicz (1)	Benesz Władysław (1)
Bergtraun M. (3)	Błachowski L. (3)
Boguszewski J. (1)	Brand Bernhardt i Eder Józef (6)
Eder Józef (6)	Gołębiowski J. (1)
Henner Józef (9)	Jaworski T. (1)
Kirchner R. (1)	Klaften Z. (1)
Koutnik (2)	Krygowski B. (2)
Lissa N. (4)	Lissa i Wybranowski (1)
Maria (2)	Mazur D. (2)
Nieznani (7)	Pfleger Karol (1)
Pijanowski S. T. (1)	Podolski J. (1)
Pressler M. (1)	Rodecki Stanisław (6)
Schaller Robert (1)	Stahl J. (1)
Statkiewicz B. (1)	Szajnok Teodor (6)
Trzemeski Edward (14)	Vimpeller S. Z. (1)
Wieleżyński Leszek (1)	Wysiekierski J. (2)

W tym zespole najcenniejszą pozycją jest 5 dagerotypów wykonanych przez nieznanego fotografa w latach 1843 – 1854, przedstawiających członków lwowskich rodzin Hausnerów i Kratterów. Fotografie najpewniej wykonano w Brodach, ewentualnie we Lwowie. Są to:

- Portret Elise Hausner, ok. 1843, 8,5 x 6,6 (10,6 x 8,7) cm.
- Portret Fryderyka Hausnera, 1844, 9,6 x 7,4 (14,9 x 12,5)
- Portret Ludwiki Kratter z 2 córkami, 1846, 9,7 x 7,3 (15,1 x 12,3)
- Portret Emilii i Leopoldyny Kratter, 1846, 8,6 x 6,7 (12,7 x 11,4)
- Portret Elise Kratter (z domu Hausner), 1854, 10,2 x 7,5 (16,7 x 14,3)

Inny ciekawy przykład to dwa portrety w technice ambrotypii, wykonane w roku 1862 we Lwowie bądź Wiedniu, przedstawiające Władysława Moscha (dyrektora Izby Skarbowej we Lwowie) i dwójkę jego dzieci (firma Koutnik, wymiary 14 x 11 i 16 x 13,2 cm).

Fotografia piktorialna i awangardowa:

Balicki Aleksander (16 z lat ok. 1935 – 1941)
Bednarczuk Władysław (36 z lat ok. 1920 – 1940)
Bieniawski Zbigniew (1, ok. 1930)
Borysowski Jerzy (6, ok. 1980)
Broniewski Tadeusz (6, ok. 1930)
Groer Franciszek (425, 1912 – 1939)
Huber Rudolf i Zofia (4, lata 1920.)
Kołodziej Mieczysław (1, 1935 r.)
Krzywobłocki Aleksander (6 + 40, ok. 1930 – 1973)
Kuczyński Eugeniusz (1, ok. 1930 r.)
Lenkiewicz Adam (20, ok. 1920 – 1935)
Lilien Adam (2, ok. 1900 r.)
Lutyk Leon (1, 1936 r.)
Maciejko Tadeusz (13 + 4, 1936 – 1955)
Michalik Bożena (9 + 59, 1936 – 1965)
Mierzecka Janina (45 + 71, ok. 1925 – 1970)
Mikolasch Henryk (32, ok. 1905 – 1930)
Neuman Jan (31, ok. 1929 – 1937)
Pazirski Stefan (14, lata 1920.)
Porębski Tadeusz (69 + 13, ok. 1936 – 1960)
Progulski Andrzej (1, 1938 r.)
Puchalski Włodzimierz (7 + 12, ok. 1935 – 1970)
Rodkowski Juliusz (1, 1939 r.)
Romer Witold (32 + 25, 1925 – 1960)
Sielska Margit (3, 1934 r.)
Sklepiński Karol (3, ok. 1890 r.)
Stromenger Karol (41, ok. 1890)
Świtkowski Józef (36, ok. 1900 – 1930)

W zbiorach wrocławskich dobrze reprezentowani są artyści omawiani w tej książce w osobnych tekstach: Henryk Mikolasch, Witold Romer i Józef Świtkowski. Wśród prac Mikolascha 26 to egzemplarze wystawowe, w tym 15 przetłoków, 6 w technice gumy wielobarwnej, 3 bromoleje i 3 prace w technice bromosrebrowej. Ponadto są 4 autochromy 9 x 12 cm i jedno przezrocze czarno-białe na szkle. Jest też album z 54 fotograficznymi reprodukcjami akwarel Henryka Mikolascha (wykonywanymi najczęściej na podstawie fotografii). Warto dodać, że kilka oryginalnych akwarel tego artysty (w tym jeden autoportret) znajduje się w zbiorach Działu Malarstwa.

Wśród prac Witolda Romera ważną grupą jest 10 izohelii, powstających od roku 1931. Jego wczesne prace były często opracowywane w technice przetłoku (11, w tym 3 wielobarwne), a z lat 1930. pochodzą też najbardziej nowoczesne, dynamiczne kompozycje w czystej technice bromowej (np. *Papier* i *Miasto* z roku 1936). 8 tego typu prac jest jesz-

cze w Dziale Fotografii dodatkowo jako depozyt mieszkającej we Wrocławiu rodziny autora, która posiada dużą część jego archiwum.

Z zestawu Józefa Świtkowskiego 12 prac pochodzi z wczesnego okresu (ok. 1900 – 1910), w tym 4 w technice gumy i 2 autoportrety. Pozostałe prace są stykowymi odbitkami z klisz 9 x 12 cm i przedstawiają pejzaże oraz sceny plenerowe z lat 1909 – 1931. W depozycie rodziny autora jest jeszcze wykonana przez Świtkowskiego przeglądarka do zdjęć stereoskopowych z kilkoma kompletami fotografii oraz zestaw kilkunastu okolicznościowych fotografii i reprodukcji.

Karol Stromenger

Początki fotografii amatorskiej ilustruje bardzo interesujący zbiór 41 fotografii związanych z osobą Karola Stromengera (1848 – 1895), lwowskiego adwokata, który w 1891 r. został pierwszym prezesem Klubu Miłośników Sztuki Fotograficznej we Lwowie. Sam Stromenger jest autorem około 30 z nich, inne wykonało kilka zaprzyjaźnionych z nim osób (fotograf Józef Henner, aptekarz Karol Sklepiński, oficer Adam Pirgo), a jeszcze inne dotyczą już jego córki Jadwigi w późniejszym okresie. Karol Stromenger, wraz ze swoim bratem Janem, był współzałożycielem Klubu Miłośników Sztuki Fotograficznej i wziął udział w pierwszej klubowej wystawie w 1894 r. Janina Mierzecka [1] uznała go za pierwszego artystę w tym środowisku — niestety, znane są dzisiaj tylko jego fotografie o charakterze rodzinno-pamiątkowym, wykonane przeważnie na celodynowych papierach (są też 2 cyanotypie). Często robią wrażenie jedynie szkicu do ostatecznej pracy i nie były poddane dokładnej obróbce, można jednak docenić duży zmysł obserwacyjny autora i jego wyobraźnię plastyczną. Potrafi zachować spontaniczność kontaktu z otoczeniem i podkreślać dynamikę życiowych sytuacji. Np. ukośne ujęcie z okna na ludzi oglądających przedstawienie teatru marionetek uderza ukazaniem wielorakości mimiki i ruchów ludzi. Przemarsz oddziału wojska czy ściana z plakatami w czterech językach to również intrygujące obrazy. W największym stopniu jednak autor przybliżył nam sytuacje i portrety wyrażające atmosferę i relacje pomiędzy licznymi członkami jego rodziny. Daje nam odczuć, że to rodzina jest najwyższą wartością i robi to w sposób niemal zupełnie pozbawiony autorytaryzmu.

Franciszek Groer

Jeden z najwybitniejszych piktorialistów [2] w 1. połowie XX wieku, Franciszek Groer (1887 – 1965), reprezentowany jest w zbiorach aż 425 wystawowymi egzemplarzami prac, co pozwala wyjątkowo dokładnie poznać jego twórczość. Pochodził z zamożnej rodziny i już jako dziecko, podróżując z ojcem, poznawał muzea i galerie całej Europy. Przez rok studiował muzykę w Warszawie, a w latach 1906 – 1911 studiował medycynę we Wrocławiu. W roku 1914 nostryfikował dyplom lekarski w Wiedniu. W 1918 r. otrzymał Katedrę Pediatrii na Uniwersytecie we Lwowie, gdzie był profesorem do lat II wojny światowej. Po wojnie był profesorem Śląskiej Akademii Medycznej, a od 1951 r. dyrektorem Instytutu Matki i Dziecka w Warszawie. Jego dorosłe życie wypełniała praktyka lekarska i praca naukowa w dziedzinie medycyny. Wolne chwile poświęcał dwóm swoim pasjom: muzykologii i fotografii.

Z jego wspomnień wynika, że pierwszy aparat fotograficzny posiadał już w wieku lat jedenastu, ale poważniejsze wysiłki w dziedzinie fotografii, przy pomocy lepszego sprzętu, czynił od 1910 roku. Nie był zwykłym fotoamatorem. Wszechstronne zainteresowania,

staranna edukacja i kulturalna ogłada nabyta przez wychowanie sprawiły, że i w fotografii stał się perfekcjonistą, zarówno pod względem technicznym, jak i pod względem umiejętności odtwarzania inspirujących go ulotnych sytuacji i nastrojów. Fotografował bardzo różne tematy; niektóre miały związek z jego praktyką lekarską, ale większość powstawała w czasie podróży naukowych i turystycznych po całej Europie i do USA oraz w czasie spacerów po Lwowie. W latach dwudziestych zaczął, za namową przyjaciół, wysyłać swoje prace na wystawy na całym świecie, ale zasadniczo trzymał się na uboczu życia środowisk fotograficznych. Dopiero w końcu lat trzydziestych został członkiem Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego, a wiosną 1939 r. miał we Lwowie swoją pierwszą wystawę indywidualną. To wydarzenie w zasadzie zamyka jednocześnie jego działalność na polu fotografii, ponieważ wybuch wojny zmienił zupełnie warunki jego działalności. Widać więc z tego, że fotograficzna pasja wiązała się u niego ściśle z pewnym stylem życia, środowiskiem oraz typem wrażliwości, któremu odpowiadała właściwy dla tamtej epoki rodzaj estetyki fotograficznej.

Chociaż w latach trzydziestych Groer unowocześniał swój warsztat fotograficzny, to jego twórczość reprezentuje raczej spójny piktorialny model fotografii. Korzystał bardzo często z technik chromianowych (pigment, przetłok, carbro), które rozpraszały kontury przedmiotów i zarysowywały obraz barwnymi plamami na podłożu o widocznej fakturze, co nasuwało skojarzenia z techniką akwareli czy rysunku. W późniejszych latach efekt taki uzyskiwał dzięki specjalnym obiektywom czy nasadkom „zmiękczyjącym”, przez co obraz stawał się nieostry i zatopiony w poświacie sugerującej wizyjność czy baśniowość nawet najwykleszych scen (jak na zdjęciu ukazującym ludzi w pasażu). Z drugiej jednak strony w latach trzydziestych stworzył wiele prac o wyrazistym, dokumentalnym charakterze, opisujących sytuacje na ulicach, scenki obyczajowe czy przedmioty. Zawsze jednak przestrzegał zasad jedności głównego motywu, wyrazistego rytmu kompozycji i pełnego skoncentrowania uwagi widza w kadrze.

W swoich odbitkach systematycznie dążył do łagodzenia kontrastów tonalnych, za barwiając wysokie światła np. beżową tonacją i nadając ciepły odcień głębokim cieniom. Preferował też paletę szarości i brązów w pracach, gdzie samodzielnie wprowadzał barwnik do emulsji. Tak więc nawet w scenach rejestrowanych na ulicach miast, ze stalowymi konstrukcjami czy samochodami, odróżnia się od wybierających takie motywy przedstawicieli fotograficznej awangardy, gdyż sygnałem nowoczesności był raczej ostry kontrast na czarno-białych odbitkach, podkreślający wyizolowanie motywu. U Groera natomiast nawet postaci w ruchu ukazane są w powiązaniu z architektonicznym czy przyrodniczym obramowaniem, tak że uwaga widza kierowana jest w pierwszym rzędzie ku uogólniającym spostrzeżeniom. Ruchy osób widocznych w kadrze rozłożone są z reguły tak, że chociaż kierują się w różne strony, to jednak wzajemnie się równoważą. Np. na jednej z fotografii z 1939 r. dwóch mężczyzn rozmawia ze sobą na ulicy, ujęci są ukośnie i widoczni po lewej pod reklamą „Tu najtaniej”. Mężczyzna zwrócony twarzą do kamery coś mówi z ożywieniem i jedną dłoń wysunął przed siebie wnętrzem do dołu. Ten gest wprowadza ruch, ale zarazem stabilizuje scenę; jest ona też zakomponowana tak, że „złoty środek” wypada dokładnie pośrodku odległości między twarzą a dłonią mężczyzny. Podobne zrównoważenie dynamiki można wykazać m.in. na przykładzie portretu młodej kobiety w kapeluszu, trzymającej w dłoni zapalonego papierosa. Jej twarz widoczna jest frontalnie po lewej u góry, okolona szerokim rondem kapelusza, poza tym widać tylko część skreconych w prawo ramion i złożone ręce z papierosem, a dym unoszący się z niego koresponduje

z twarzą, zajmując miejsce po przeciwnej stronie obrazu. Kompozycja ta może się kojarzyć z motywami *vanitas*, ale nie ma w sobie nic melancholijnego; refleksja ta wydaje się tak przelotna, jak trzask migawki, ale zarazem tak trwała, jak efekt tego dźwięku.

Groer potrafił wykorzystać technikę dla wywołania wrażenia najbardziej intymnych i subtelnych przeżyć w sytuacjach, które mogą być uchwycone tylko fotograficznie, gdyż są ulotnym stanem natury, chwilową grą światłocienia, nieoczekiwanym spotkaniem. Ranga tematów nie ma dla niego żadnego znaczenia. Sfotografował na przykład stare okno z rozbitą szybą, gdzie kurz i uszkodzenia powodują intrygujące zaburzenia światła i rysunku szczegółów. Gdzie indziej interesuje go tylko gra cieni rzucanych przez kratę na schody. Fotografując architekturę często dodatkowo podkreślał rytmy narzucane przez elementy budowli a także przez jej otoczenie i dostosowywał do nich ułożenie kamery, a także format fotografii, w razie potrzeby swobodnie naruszając zasady rzemieślniczej poprawności. Był też świetnym portrecistą, który zarazem potrafił stworzyć wrażenie bliskiego kontaktu z modelami, a jednocześnie podkreślić swobodę zachowań tych osób, jakby nieświadomych fotografowania. Różnicując na wiele sposobów fakturę obrazów, ich tonację i ukazując całe bogactwo światłocienia, starał się wciągnąć obserwatora w obręb kadru, aby przełamać barierę czysto optycznego, dystansującego oglądu. W kontakcie z tymi pracami mamy silne wrażenie obcowania z indywidualną psychiką autora, ze stanami emocjonalnymi, które nie poddają się werbalizacji, a są wynikiem najbardziej elementarnych impulsów kierujących osobowością.

Władysław Bednarczuk

Złożony z prac wystawowych i pamiątkowych fotografii zestaw Władysława Bednarczuka (1904 – 1944) ukazuje go jako twórcę nietypowego, co wynikało już choćby z tego, że związany był mocno ze środowiskiem rzemieślniczym. Piktorialiści, rekrutujący się w zasadzie spośród inteligencji, podkreślali swój amatorski status i własne bezinteresowne nastawienie *miłośnika* przeciwstawiali komercyjnej i sztampowej praktyce rzemieślników. Nieprzypadkowo więc wśród kilkunastu założycieli Klubu Miłośników Sztuki Fotograficznej we Lwowie był tylko jeden fotograf zawodowy, Teodor Szajnok, postać skądinąd wybitna w swoim zawodzie. Szybko ustaliła się praktyka osobnych wystaw rzemieślników i fotoamatorów, a odstępstwa od niej były nieliczne.

Władysław Bednarczuk pochodził z biednej robotniczej rodziny i jeszcze jako dziecko zaczął terminować w zakładach fotograficznych we Lwowie i Stanisławowie. Możliwość oglądania twórczości fotograficznej na wyższym poziomie w bardzo aktywnym pod tym względem środowisku lwowskim rozbudziła w Bednarczuku podobne ambicje. W roku 1927 Henryk Mikolasch pozwolił mu uczyć przez jeden rok na kurs fotografii artystycznej, jaki prowadził na Politechnice Lwowskiej. Po tym Władysław Bednarczuk zaczął wysyłać swoje prace na wystawy krajowe i zagraniczne, odnosząc tam spore sukcesy, został też członkiem Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego. Np. w Urugwaju w 1930 r. otrzymał medal za pracę pt. *Konstrukcja*, w której owiązany sznurkiem rulon kartonu i stojąca przed nim para starych butów i laseczka sugestywnie przywodziły na myśl postać sławnego aktora i reżysera filmowego Charliego Chaplina (zarówno ta praca, jak i medal są w kolekcji muzeum). Niespokojny charakter tego autora i pewne kompleksy związane z pochodzeniem społecznym skłaniały go do działań, które w środowisku piktorialistów, a tym bardziej rzemieślników, mogły być uważane za ekstrawaganckie. Świadczą o tym ekspresyjne fotomontaże, w których nieraz przedstawiał siebie samego z symbolami

śmierci, w innych pracach pojawiają się postacie rodem z ludowych opowieści: demony, dziewoje, starcy-bajarze. Zachowała się też seria małych autoportretów, gdzie przybiera różne miny oraz pozy. Korzystał chętnie z technik chromianowych (przetłoku, bromoleju), czasami podmalowywał fotografie dla dodania im silnej ekspresji; opracował też własną technikę pozytywową, tzw. *fotoryt*, gdzie uzyskiwał gęstą fakturę drobnych spękań, nadającą obrazowi graficzny charakter, najprawdopodobniej poprzez podgrzewanie emulsji.

W wielu swoich fotografiach podejmował też temat pracy fizycznej i czynił ich bohaterem robotnika (np. prace: *Ceglarz*, *Król kamieni*, *Kilof* z lat 1930 – 1932). Bednarczuk z przekonań politycznych był socjalistą i z pewnością docierały do niego echa różnych akcji nurtu „fotografii robotniczej”, który rozwijał się zarówno w Rosji Sowieckiej, jak i w Europie Zachodniej oraz USA, z inspiracji partii lewicowych. Akcje te miały na celu dokumentowanie warunków życia klasy robotniczej, wciąganie tych środowisk w działalność kulturalną i budzenie tam świadomości politycznej, sterowanej najczęściej przez komunistyczną międzynarodówkę. Estetyka „fotografii robotniczej” najczęściej opierała się na bezpośrednich i prostych relacjach z miejsc pracy czy zamieszkania „proletariuszy” albo z różnych manifestacji, a przy fotografowaniu w zasadzie unikano zabiegów typowych dla piktorializmu, które były w tym kręgu uznawane za „mieszczańską estetyzację”. Fotografia o takim nastawieniu powstawała licznie w sąsiednich krajach (Rosja Sowiecka, Niemcy, Czechosłowacja), natomiast w Polsce było jej zdecydowanie mniej. To właśnie Bednarczuk w 1936 r. zorganizował jedyną w Polsce wystawę wpisującą się w ten nurt, a była nią Pierwsza Ogólnokrajowa Wystawa Fotografii Robotniczej, zapraszając do udziału szeregowych pracowników zakładów fotograficznych i robotników-fotoamatorów. Skandalem dla wielu osób stało się wydrukowanie przez Bednarczuka zaproszeń w sześciu językach, skierowanych także do mniejszości narodowych oraz zawarta tam informacja, że prace powinny odpowiadać tematycznie poglądom klasy robotniczej i że jury będzie się kierowało etyką robotniczą. Autor tego tekstu nie wyjaśniał co prawda znaczenia tych określeń i do końca pozostało to niejasne, jako że zawartość tej wystawy w niewielkim stopniu egzemplifikowała bojowe zapowiedzi.

Sama Wystawa Fotografii Robotniczej była niewątpliwie imprezą polityczną, wspieraną przez działaczy Polskiej Partii Socjalistycznej i ruchu ludowego, natomiast formułą artystyczną, odróżniającą wystawę od typowych „salonów fotografii artystycznej”, miało być w zamierzeniu organizatora coś w rodzaju realizmu socjalistycznego, który mógł jeszcze w ówczesnej sytuacji Polski aspirować do rangi sztuki niezależnej. Spośród 21 autorów uczestniczących w wystawie najlepiej wypadł sam Bednarczuk, którego praca *Ręce mocarne* (w zbiorach muzeum), przedstawiająca uniesione zaciśnięte dłonie, prowokacyjnie zdobiła okładkę katalogu. Inne prace nie były jednak zbyt wywrotowe; naśladowały piktorialne formuły i najczęściej starały się nobilitować proletariacki temat jak najbardziej „drobnomieszczańską” oprawą. Bednarczuk w istocie potwierdził, że jego główną ambicją jest bardzo ogólnie rozumiana sztuka, a nie polityka.

Władysław Bednarczuk był członkiem Związku Pracowników Fotograficznych, który istniał we Lwowie od 1908 r. i przy którym założył on Koło Miłośników Fotografii. Zaszczepienie twórczych aspiracji na społecznych nizinach było dla niego celem, któremu poświęcił wiele energii. Kiedy w 1937 r. otworzył wreszcie we Lwowie swój własny zakład fotograficzny, nazwał go Pracownią Wartościowej Podobizny. Wojna i tragiczna śmierć w roku 1944 nie pozwoliły mu na rozwinięcie dalszej działalności. Jego dorobek jest jednak bogaty (choć zachowany tylko fragmentarycznie) i ukazuje go jako twórczą

osobowość łączącą w sobie różne wątki: skłonność do piktorialnego estetyzmu, spontaniczną wyobraźnię ludowego artysty, narcyzm, jak i pragnienie przebudowy społecznej poprzez sztukę. Jego prace emanują i fascynują tym wewnętrznym rozdarciem ich autora, które ujawniło się w pełni poprzez sztukę.

Aleksander Krzywobłocki

Jego prace z czasu działalności w lwowskiej awangardowej grupie „artesa” (1929 – 1935) należą do najlepszych w Europie przykładów fotografii i fotomontaży w nurcie surrealizmu. Niestety, zachowało się niewiele tych wczesnych prac. W Muzeum Narodowym we Wrocławiu jest 6 oryginałów (5 fotografii inscenizowanych i portretowych oraz 1 fotokolaż), a kilka głównie roboczych odbitek posiada Muzeum Sztuki w Łodzi. Pozostałe wczesne prace tego artysty są znane z reprodukcji (m.in. z ilustracji w książce Aliny Lam *Kometa Halleya* wydanej we Lwowie w 1934 r.).

Aleksander Krzywobłocki (1901 – 1979) urodził się we Lwowie i tam na Politechnice studiował architekturę (dyplom w 1928 r.), zaliczając też roczny kurs fotografii u Henryka Mikolascha. Pracował we Lwowie jako architekt i konserwator zabytków. Był autorem wielu zrealizowanych projektów, a wystawiał też intencjonalne modele architektury, jako formę awangardowej rzeźby. Jednak stałą formą jego twórczości stał się fotomontaż, a właściwie fotokolaż, jako że naklejał obok siebie fragmenty fotografii. Przyjęta w okresie „artesu”, którego był współzałożycielem, metoda surrealistyczna była dla niego podstawową dyrektywą postępowania. Realizację prac zaczynał od gromadzenia fotografii, reprodukcji, wycinków, związanych w jakiś sposób z wewnętrznymi przeżyciami. Temu materiałowi pozostawiał pewną swobodę, starając się nie dopuścić do łączenia go według przyjętych z góry założeń. Zakładał jakby wewnętrzną zdolność przedmiotów do tworzenia im tylko właściwych związków. Jak napisał we wspomnieniach: „materiał zawiera już w sobie utrwalaony (archetypiczny) ładunek napięcia, tłący, iskrzący [...] w następujących wybuchach inspiracji”. Dopiero sugestywność jakiegoś zderzenia przedmiotów wywołuje wizję całości, uzupełnianą intuicyjnie dodawanymi elementami. „Ważny jest w momencie montażu [...] czynnik uczuleniowo-sublimujący, nastawienie na pewne formy, kształty, układy, emocje — przekazywane, emanujące w foto-elemencie — które, przy montowaniu całości jeszcze nasycaam, wzmacniam w potędze wydobywanego wyrazu plastycznego”. W takim momencie artysta starał się oddalić od siebie wszelkie wpływy zewnętrzne, wyizolować się tak, aby inspirujący go przedmiot (motyw) skupił wokół siebie inne, zgodnie z niepowtarzalnym, jedynym w wewnętrznym odczuciu twórcy sposobem. Wyczulony na nastrój, klimat Krzywobłocki poddawał się niekiedy inspirującemu wpływowi muzyki — kilka jego kompozycji powstało „na podkładzie” muzyki Szopena.

Kolejne cykle jego montaży powstawały już we Wrocławiu w latach 1948 – 1949 (21 prac w zbiorach muzeum), w 1955 r. (5 prac w zbiorach) i w latach 1970 – 1973 (14 prac w zbiorach). Cykle te różnią się nieco typem elementów używanych do kompozycji, ale zachowywana jest tam ta sama metoda i klimat. Po roku 1945 Aleksander Krzywobłocki działał raczej na uboczu głównego nurtu życia artystycznego w Polsce, ale stopniowo był coraz bardziej doceniany jako klasyk europejskiej awangardy, począwszy od retrospektywnej wystawy „artesa” w Muzeum Śląskim we Wrocławiu w roku 1969 [3]. Muzeum posiada (poza pracami Krzywobłockiego) jeszcze kilkadziesiąt obrazów i grafik artystów z tej grupy. Wśród nich w Dziale Fotografii są jeszcze trzy fotokolaże **Margit Sielskiej** z roku 1934.

Jan Neuman

Urodził się we Lwowie w 1900 r. i zmarł tamże w roku 1941. Studiował architekturę na Politechnice Lwowskiej i w tym czasie (1924) przeszedł kurs fotografii u Henryka Mikolascha. Ostatecznie został jego asystentem w Instytucie Fotografii, w 1926 r. miał swoją pierwszą wystawę indywidualną i działał już w Lwowskim Towarzystwie Fotograficznym. W 1931 r. wyjechał do Wiednia studiować fotografię u Rudolfa Koppitza, a później przeniósł się do Warszawy. Od września 1939 r. do tragicznej śmierci w czerwcu 1941 r. ponownie pracował w Instytucie Fotografii Politechniki Lwowskiej.

Najciekawsze prace Jana Neumana pochodzą z okresu lwowskiego (1925 – 1931) i obejmują portrety, zdjęcia architektury, antywojenne fotomontaże i symbolicznie traktowane przedstawienia nowoczesnej techniki (samoloty, aparatura radiowa, mikroskopy). W zbiorach muzealnych jest 15 prac tego typu, opracowanych w technikach przetłoku, bromoleju i gumy. Szczególnie jest to, że Neuman łączył tradycyjne piktorialne techniki z jak najbardziej nowoczesną tematyką i wyobraźnią. Podobnie zresztą postępował Władysław Bednarczyk i, niekiedy, Witold Romer czy Franciszek Groer. Można więc zaryzykować twierdzenie o specyfice środowiska lwowskiego, wzmocnionej po 1931 r. upowszechniającą się tam izohelią. Był to ciekawy mariaż tradycji i nowoczesności, sytuujący się pomiędzy dwoma antagonistycznymi obozami fotografii artystycznej w latach pomiędzy I a II wojną światową.

Tadeusz Maciejko

Urodzony w 1903 r. w Gwoźdźcu (Stanisławowskie), zmarł w Gliwicach w 1979 r. Fotografiją zajął się w czasie studiów na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej (1935 – 1937), po czym zarzucił studia i pracował w laboratorium fotograficznym tej uczelni. Jako członek Technicznego Koła Fotografów na Politechnice organizował wystawy i nawiązywał międzynarodowe kontakty z podobnymi fotoklubami. Był członkiem Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego. Interesował się także filmem, teatrem i aktorstwem. Od roku 1945 mieszkał w Gliwicach i pracował jako fotograf.

Skromny zestaw prac T. Maciejki z lat 1930. świadczy jednak o jego nieprzeciętnych zdolnościach i zainteresowaniach. 4 prace mają raczej tradycyjny piktorialny charakter (widok katedry, portret kobiety i motywy natury), natomiast trzy studia architektury nawiązują do wzorów fotografii „Bauhausu”, a fotografia baletu i autoportret z rzeźbą ciekawie podejmują stylistykę ekspresjonizmu. Są tu jeszcze trzy fotomontaże reklamowe, w tym jeden poświęcony kamerze „Leica”, oraz autoportret przy wykonywaniu afisza dla Dorocznej Wystawy Fotografii studentów Politechniki Lwowskiej. Z tego akademickiego kręgu wywodzi się jeszcze kilku innych interesujących twórców fotografii, reprezentowanych jednak w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu skromnymi zestawami (Baliński, Bieniawski, Kołodziej, Lutyk, Porębski).