

Jerzy Piwowski
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Wokół „Piękna Ziemi Śląskiej” i polskiej fotografii lat 30., cz. II

W „Fotografii” nr 14 (2004 r.) zamieszczony został artykuł Macieja Szymanowicza pt. Śląska idylla. O przemyśle, folklorze i fotografii lat 30., którego tezy uznałem za dyskusyjne i wymagające dodatkowego uzasadnienia. Moje uwagi, wraz z odpowiedzią autora polemicznego tekstu, zamieszczono w z. 16/2004. Ponieważ charakter wyjaśnień zrodził kolejne pytania, pozwoliłem sobie na ich przekazanie (mail) do „Fotografii” w dniu 8 czerwca 2005 r. Niestety, z uwagi na problemy z redakcyjnym serwerem, pismo dotarło do adresata dopiero po wymianie korespondencji wyjaśniającej w dniu 21 lipca 2005 r. Znaczne opóźnienie sprawiło, że zarzucono możliwość jego publikacji. Ponieważ celem niniejszego wystąpienia była przede wszystkim możliwość zaprezentowania PT Czytelnikom kolejnych faktów uzupełniających naszą wspólną wiedzę historyczną, pozwoliłem sobie – po niewielkich skrótach – złożyć je wraz z materiałami z aktualnego (2005) Sympozjum Fotografii.

Kwestionując wypowiedź M. Szymanowicza, przede wszystkim chciałem zwrócić uwagę na nadmierne znaczenie, jakie zostało przypisane katowickiej wystawie „Piękno Ziemi Śląskiej” (1937), która może być oceniana w odmienny sposób. Za podobnie dyskusyjne, i również posiadające cechy nadinterpretacji, uznałem także niektóre stwierdzenia dotyczące kondycji ówczesnej polskiej fotografii artystycznej. Ten negatywny odbiór spotęgował sposób wypowiedzi, w którym dominował autorytatywny sposób wypowiedzi („zjawisko zachodzi...” nad – jakże potrzebnym – egocentrycznym („zjawisko **prawdopodobnie** zachodzi...”).

Odpowiadając na moje merytoryczne zastrzeżenia, M. Szymanowicz ekspozował także swoje prawo do indywidualizmu wypowiedzi (czego nie kwestionowałem), wspierając się wybranymi przemyśleniami Leszka Kołakowskiego

i Ernsta Cassirera. Stworzony w ten sposób dosyć jednostronny wizerunek badacza (teoretycznie odległy od mojej postawy) warto, jak sądzę, uzupełnić o kolejną, niewykorzystaną refleksję drugiego z autorów, który uważał, że: „W swoim poszukiwaniu prawdy historyk skrepowany jest tymi samymi regułami co fizyk czy chemik. Musi wykorzystać wszystkie metody działania empirycznego. Musi gromadzić wszystkie dostępne świadectwa, zestawiać i poddawać krytyce wszystkie źródła, jakimi rozporządza. Nie wolno mu zapomnieć ani zaniedbać żadnego szczegółu”¹. Dopiero po spełnieniu tego warunku „ostatnim i decydującym aktem [był] akt twórczej wyobraźni”². Stwierdzenia powyższe traktuję jako zobowiązanie do upowszechniania efektów badań, które winny stanowić stabilny punkt wyjścia dla następców.

Przechodząc do meritum, skupię się na zasadniczych (na szczęście mniej licznych niż w pierwszym artykule) następujących po sobie wątkach. Pierwszy z nich to zarzut, że w swej wypowiedzi deprecjonuję możliwość interpretacji zdjęć, co nie jest zgodne z prawdą, gdyż zadałem wyłącznie pytanie brzmiące: „Czy proporcja ta (6,1%) UPOWAŻNIA [podkr. – JP] do licznych uogólnień itd.” Jak widać, jestem tylko sceptycznie nastawiony do przedstawionych wniosków dotyczących wystawy i ogólnie fotografii polskiej, które powstały na podstawie analizy 32 reprodukcji³ z katalogu wystawy, podczas której zaprezentowano przecież aż 523 fotografie. Podobnie nieuzasadniona jest wysnuta przez Szymanowicza opinia, że domagam się analizy porównawczej wszystkich zdjęć uczestniczących w ekspozycji. Jestem jedynie zwolennikiem wcześniejszego zebrania o nich większej ilości informacji, których mogłyby dostarczyć np. publikowane recenzje. Broniąc swej racji, autor odwołuje się do artykułu Michaela Jenningsa, o którym sam pisze, że analizował weimarską fotografię na podstawie zdjęć zawartych w książkach i katalogach. Zwracam uwagę na liczbę mnogą charakteryzującą wykorzystywane materiały, co pozwala uznać całą procedurę badawczą za rzetelną i pozbawioną przypadkowości, która – niestety – ciąży nad wypowiedzią Szymanowicza.

Pisze on także o niedocenionej przeze mnie kondensacji znaczeń mającej miejsce w katalogach, gdzie wybierano zdjęcia najbardziej odpowiadające organizatorom. Jest to pewność dosyć dyskusyjna, gdyż zakłada prymat koncepcji nad innymi okolicznościami decydującymi o kształcie publikacji, np. technologią. Zważywszy możliwość wykorzystania przez historyka tzw. wiedzy pozaźródłowej, odwołam się do ciągle aktualnych doświadczeń organizatorów wystaw, którzy dokonują doboru ilustracji do katalogu, starając się przewidywać

¹ Cassirer E., *Esej o człowieku*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 326.

² Tamże.

³ Jak przyznał Szymanowicz, kilka z nich nie wpisywało się w omówione przez niego konwencje (sic!), co dodatkowo ogranicza liczbę fotografii uznanych za reprezentatywne.

efekt końcowy druku. Myślę, że jeśli mamy takie bieżące doświadczenia – na problem ten zwracał uwagę np. Roman Burzyński⁴ w 1958 roku (20 lat po śląskiej wystawie), powinniśmy z większym krytycyzmem podchodzić także do publikacji z okresu międzywojennego. Nie widzę powodu, by inaczej potraktować katalog wystawy „Piękno Ziemi Śląskiej”, mimo jego niepodważalnej jakości technicznej.

Do najważniejszych zarzutów Szymanowicz zalicza mój sceptycyzm wobec powiązania państwowego systemu propagandowego z działalnością środowiska fotoamatorów i Fotografią Ojczyzną, który sugeruje twierdząc np.: „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 państwa”⁵. Nie chcąc powielać wcześniejszych argumentów, uzupełnię je o następującą uwagę: jeśli miłośnicy fotografii byli potrzebni agendom rządowym (ideologom), można oczekiwać, że podjęły one systemowe decyzje, których celem byłoby przekonanie do współpracy na zasadzie realizacji odpowiednich dyrektyw (vide np. polski socrealizm). Ponieważ zajmujemy się zagadnieniami mającymi miejsce w drugiej połowie lat 30., przypomnę, że do jednych z ówczesnych problemów miłośników fotografii były utrudnienia w pracy na terenach przygranicznych, co w sposób zasadniczy ograniczało możliwości rejestrowania np. piękna gór. Kwestia ta została poruszona w dniach 31.10–1.11. 1937 roku podczas Zjazdu Delegatów Związku Polskich Towarzystw Fotograficznych w Warszawie, którego uczestnicy podjęli następujące rezolucje:

- „Wszcząć akcję w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, celem unormowania, ujednolicenia i ogłoszenia w prasie dostępnej dla ogółu sprawy zakazów fotografowania w strefach nadgranicznych.
- Dążyć do uzyskania stałego zwolnienia spod zakazów fotografowania tych terenów, które dla turystyki mają specjalne znaczenie.
- Uzyskać wydanie zarządzeń wyjaśniających organom administracji lokalnej w jaki sposób winna być traktowana sprawa zakazów fotografowania.
- Uzyskać w Ministerstwie Komunikacji zezwolenie na fotografowanie z pociągu w biegu oraz w dostępnych dla publiczności miejscach na dworcach kolejowych.
- Wejść w porozumienie z Ligą Popierania Turystyki, Pol. Tow. Tatrzańskim, Związkiem Uzdrowisk, Pol. Tow. Krajoznawczym, Tow. Krzewienia

⁴ Burzyński R., *Fotografia w prasie i książce*, WPL, Warszawa 1958.

⁵ Szymanowicz M., *Śląska idylla. O przemysle, folklorze i fotografii lat 30.*, „Fotografia” 2004, nr 14, s. 101.

Narciarstwa, referatem turystycznym Min. Kom. celem wspólnej akcji dla złagodzenia i uporządkowania zakazów fotografowania na terenie Polski”⁶.

Jak widać z powyższego przykładu, istniejące od lat problemy utrudniające rozwój fotografii krajoznawczej starano się rozwiązywać oddolnie – miłośnicy byli więc petentami urzędów. Sytuację tę potwierdza cytowana w poprzednim wystąpieniu wypowiedź Bułhaka⁷, który w tym samym 1937 roku odwoływał się do „czynników rządowych”, czyli Wydziału Turystyki Ministerstwa Komunikacji oraz Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego i Towarzystw Fotograficznych z propozycją podjęcia wspólnych działań. Żeby sprawdzić, czy opisane wysiłki znalazły swój pozytywny odzew, sięgnijmy do artykułu Władysława Zabierowskiego, który w nr. 5 „Przeglądu Fotograficznego” z 1939 roku opisywał fenomen „modnej” Fotografii Ojczystej. W ostatnim akapicie dotyczącym wytrwałości autor apelował do miłośników: „chodzi o sprawienie, aby to upodobanie nie było przemijające, czasowe. (...) Z chwilą więc kiedy wzięliśmy na siebie odpowiedzialny obowiązek pozostawienia po sobie obrazów-dokumentów naszych czasów, to obowiązek ten należy wypełnić jak najlepiej i traktować go jako stałą, zaszczytną pracę”⁸. Czy uwagi powyższe, skierowane – jak dalej czytamy – „ku pobudzeniu i trwaniu”, miałyby miejsce w sytuacji opieki czynników rządowych? Podobną refleksję budzi nieco wcześniejsza wypowiedź organizatorów I Wystawy Fotografiki „Piękno Huculszczyzny” (Kołomyja 22.1–5.2.1939 r.), którzy gromadząc środki finansowe, konstatowali: „Nie pospieszyły nam z pomocą Instytucje, które zarówno z racji swej ideologii jak i posiadanych na podobne cele funduszy pierwsze na apel nasz stanąć powinny”⁹. To kolejne potwierdzenie, że rozwój Fotografii Ojczystej miał charakter naturalny i pozabawiony odgórnej, systemowej stymulacji.

Następne zagadnienia poruszone przez Szymanowicza dotyczą problemów estetycznych fotografii międzywojennej, rozwoju kultury masowej i Fotografii Ojczystej. Akapit zaczyna się stwierdzeniem, że w swej wypowiedzi podkreślam „niezmiennność problemów estetycznych (...) w całości okresu międzywojennego”, co znowu jest niezgodne z moim tekstem, w którym wyraźnie piszę o dyskusjach na przełomie lat 20. i 30. Były one efektem zaanektowanej w Polsce Nowej Rzeczowości i pokoleniowej zmiany świadomości, „walki starych z młodymi” zauważalnej także w późniejszych latach.

⁶ Rezolucja Zjazdu Delegatów Związku Polskich Towarzystw Fotograficznych, „Fotograf Polski” 1937, nr 8, s. 13.

⁷ Bułhak J., *Regionalizm w fotografii czyli fotografia ojczysta*, „Nowości Fotograficzne” 1937, nr 2, s. 24.

⁸ Zabierowski W., *Obrazami fotograficznymi budujemy pomnik Polski*, „Przegląd Fotograficzny” 1939, nr 5, s. 93.

⁹ *I Wystawa Fotografiki „Piękno Huculszczyzny”*, katalog, Kołomyja 1939, s. 1 nlb.

Następnie autor wyraża przekonanie, że powołanie Fotografii Ojczyźnej było wynikiem przemian kulturowych zachodzących w latach 30. Kontynuując swą wypowiedź, twierdzi on, że miłośnicy nie chcieli być zmarginalizowani i „wielu z nich” (Bułhak, Plater-Zyberk) zaangażowało się w komercyjny rynek. Także „wielu innych dorabiało publikacjami w komercyjnej prasie” (Wieczorek, Hoffman, Gardulski, Cyprian). Abstrahując chwilowo od kwestii ilościowych podanych w artykule przykładów, zwrócę uwagę PT Czytelników na fakt, że Bułhak był ewenementem w środowisku fotograficznym: intensywnie pracując, sprzedawał swoje fotografie, które reklamował na łamach pism, książek fotograficznych, a także za pomocą wydawanych ulotek. Fotografia (w różnych aspektach) była jego konsekwentnym i wieloletnim źródłem utrzymania. Podobnie jednostkowym zjawiskiem była Agencja „Fotoplat” (vel „Photo-Plat”) S. Plater-Zyberk. Z pozostałych nazwisk zwrócę uwagę jeszcze na Konrada Hoffmana, bardzo interesującego autora pochodzącego ze środowiska poznańskiego, który – niestety – zginął tragicznie w 1935 roku, a więc jego udział w sugerowanych przez M. Szymanowicza wydarzeniach uznać należy za zdecydowanie skromniejszy niż sugerowany. Wracając do tezy o komercjalizacji „piktorialistów”, chciałbym jeszcze wyjaśnić, że przez to pojęcie będę rozumiał (mam nadzieję, że w zgodzie z definicją M.S.) twórców (amatorów oraz znacznie mniej licznych fotografów zawodowych), którzy uprawiali fotografię piktorialną, a więc artystyczną. By bliżej określić tę grupę, proponuję utożsamić ją z uczestnikami wystaw fotograficznych, które świadczą o ich kompetencjach artystycznych. Możliwość sprawdzenia tezy o stopniu ich komercjalizacji dawałaby np. systematyczna analiza wybranych tytułów prasy okresu międzywojennego. W ramach prowadzonego przeze mnie seminarium magisterskiego w ubiegłym roku powstała praca¹⁰, której autorka zajęła się fotografią na łamach „Wiadomości Literackich” z lat 1924–39. W zebranych materiale (baza danych zawiera 2 563 rekordy) autorka stwierdziła istnienie 61,4% zdjęć nie podpisanych. Pozostałe były sygnowane przez 174 autorów (w tym 32 firmy). Ze środowiskiem fotoamatorów związanych było 13 twórców, przy czym należy pamiętać, że podaję stan z 15 lat działalności „WL”, a nie interesującej nas drugiej połowy lat 30., oraz że niektóre zamieszczone na łamach pisma prace stanowiły wyłącznie ilustrację do artykułów o aktualnych wystawach fotograficznych. W gronie najaktywniejszych autorów należy wymienić: Jana Bułhaka (16 prac), Benedykta Dorę (44), Antoniego Gürtlera (11), Fryderykę Olesińską (7), Henryka Schabenbecka (7). Pozostali „ulegli komercjalizacji” 1, 2 razy...

¹⁰ Dobrowolska A., „Fotografia jako ilustracja i temat publikacji w «Wiadomościach Literackich» z lat 1924–1939”, praca magisterska, Akademia im. Jan Długosza, Częstochowa 2004.

Ponieważ można uznać, że „Wiadomości Literackie” nie są najlepszym przykładem, innym sposobem na potwierdzenie tezy Szymanowicza byłaby np. analiza zbiorów fotografii prasowej, które gromadzone są m.in. w warszawskim Archiwum Dokumentacji Mechanicznej. Jest to szczególnie miejsce, ponieważ znajduje się tam zespół Agencji „Światowid”, która miała centralę w Krakowie oraz oddziały w większych miastach Polski m.in. Warszawie, dzięki czemu chętni fotoamatorzy (vel piktoriałiści) mogli nawiązać z nimi kontakt zapewniający sprzedaż zdjęć... Informacji do zweryfikowania ich aktywności może dostarczyć publikacja Jana Bonieckiego *Kresy Wschodnie II Rzeczypospolitej w fotografii* (Warszawa 1996), w której – jak pisze sam autor – „niemal wszystkie [zawarte w katalogu] fotografie pochodzą (...) z koncernu prasowego Ilustrowany Kurier Codzienny – Agencja Fotograficzna «Światowid»”¹¹. W gronie 20. najliczniej reprezentowanych fotografów wymienia on tylko dwóch związanych z ruchem amatorskim: Jana Bułhaka i Henryka Gąsiorowskiego. Ogólna analiza „Indeksu osób” pozwala poznać nazwiska jeszcze 10 autorów, których prace występują zdecydowanie mniej licznie. Powtórnie zwracając uwagę, że dane te dotyczą obszaru czasowego znacznie wykraczającego poza drugą połowę lat 30., pozwolę sobie porównać powyższe wyniki z liczbą ok. 1 800, która odpowiada stanowi nazwisk zawartych w indeksie mej książki o wystawiennictwie fotografii artystycznej z lat 1921–39. Niestety, nawet pomniejszona (bardziej realna?) wartość liczbowa nie niweluje pytania o zasadność opinii Szymanowicza sugerującego – na podstawie sześćcioosobowej reprezentacji – komercjalizację znacznie liczniejszej populacji (vel „wielu”) piktorialistów. Czy podane przykłady (nawet akceptując zmarłego Hoffmana) rzeczywiście upoważniają do czynienia tak daleko idących uogólnień? A może problem dotyczy „piktorialistów”, których należy zdefiniować w odmienny niż powyżej sposób?

Ponieważ Szymanowicz utrzymuje opinię o związku miłośników fotografii z systemem komercyjno-społeczno-politycznym, zwrócę jeszcze uwagę, że byli to głównie – jak sama nazwa wskazuje – twórcy, którzy fotografię uprawiali „con amore”, bez konieczności walki o utrzymanie się na rynku, by zarobić na życie. Dwa przytoczone wcześniej przykłady (Bułhak, Plater-Zyberk) należą do nielicznych wyjątków w środowisku fotoamatorów, którego wielkość w 1936 roku szacował Zenon Maksymowicz na 95 000 osób¹²... Oczywiście wartość ta jest hipotetyczna i nie odzwierciedla liczby autorów, których jakość pracy rzeczywiście dawałaby możliwość prowadzenia działalności zarobkowej.

Ponieważ, jak pisał Szymanowicz: „Utrzymanie się w czystej formie estetyki piktorialnej, w obliczu rozwoju fotografii awangardowej, naukowej czy repor-

¹¹ Boniecki J., *Kresy Wschodnie II Rzeczypospolitej w fotografii*, Wyd. DiG, Warszawa 1996, s. 3 nłb.

¹² Maksymowicz Z., *List otwarty do polskich fotoamatorów*, „Ero Foto” 1936, nr 3, s. 19.

terskiej nie było już możliwe w połowie lat 30.”¹³, myślę, że przekonującym uzasadnieniem tej tezy – po ustaleniu listy autorów – byłaby analiza ich twórczości w aspekcie chronologicznym. Działanie to nie znajduje potwierdzenia w przypisach bibliograficznych, co – niestety – każe spodziewać się intuicyjnego charakteru wyrażonej opinii.

W dalszej części swego tekstu M. Szymanowicz odpowiada na szczegółowe zarzuty, wśród których wraca do problematycznego dla mnie uznania wystawy śląskiej za istotniejszą od warszawskiej „Wystawy Fotografii Ojczystej” (1938). Wg autora łamie się przy okazji moja pewność co do apolityczności programu Fotografii Ojczystej, co proponuję przeanalizować jeszcze raz. Jak napisałem o odbywających się w latach 30. wystawach krajoznawczych (**a nie programie Fotografii Ojczystej**): należy je konsekwentnie rozpatrywać w „podobnych kategoriach co wcześniejsze, a więc GŁÓWNIE jako proturystyczne działania marketingowe”. Słowo „głównie” nie oznacza braku wyjątków o odmiennej funkcji, którą uważam za prawdopodobną. Uwaga M. Szymanowicza miałaby zatem rację bytu, gdyby zdanie pozbawione było tego właśnie przysłówka...

Wracając do warszawskiej wystawy, M. Szymanowicz stwierdził, że już wg współczesnych nie spełniła ona pokładanych w niej nadziei, co dokumentuje JEDNĄ (cytowaną za Płażewskim¹⁴) wypowiedzią Mariana Dederki. Jak wskazuje całość tekstu recenzji, stwierdzenie Dederki było konsekwencją założonego przez niego potencjalnego zastosowania dla eksponowanych prac, które widział jako punkt wyjścia do „plakatów, ilustracji i ulotek”¹⁵. Niezgodność z utylitarnymi oczekiwaniami sprawiła, że pisał: „Prace są bardzo piękne, bardzo artystyczne, ale to nie to”¹⁶. Mimo to w następnym zeszycie „Fotografa Polskiego” (2/1939) zamieścił bardziej szczegółową analizę ekspozycji wraz z wspierającymi się i niemal jednobrzmiącymi pozytywnymi opiniami: „Całość wystawy bardzo dobra, a prace z bardzo małymi wyjątkami na bardzo wysokim poziomie” oraz: „W każdym razie wystawa interesująca i na bardzo wysokim poziomie”¹⁷.

Przy okazji warto zwrócić uwagę również na samego autora recenzji: M. Dederko był (wraz z synem Witoldem) wynalazcą techniki „fotonitu”, która była wyrazem sprzeciwu wobec monotonii i „pustki” współczesnej fotografii. Eksperyment ten był bardzo licznie – i najczęściej negatywnie – dyskutowany przez środowisko fotograficzne. Niemal równocześnie artysta z dystansem odniósł się do pierwszych przejawów Nowej Rzeczowości, by następnie zaakcep-

¹³ Szymanowicz M., *Śląskiej idylli ciąg dalszy*, „Fotografia” 2004, nr 16, s. 108.

¹⁴ Płażewski I., *Spojrzenie w przeszłość fotografii polskiej*.

¹⁵ Kruk Zabięło J. [Dederko M.], *Wystawa fotografii ojczystej*, „Fotograf Polski” 1939, nr 1, s. 10.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Kruk Zabięło J. [Dederko M.], *I Polska Wystawa Fotografiki Ojczystej*, „Fotograf Polski” 1939, nr 2, s. 24.

tować walory tej stylistyki, czego przejawem był wstęp do katalogu Wystawy Fotografiki Sowieckiej (1934). Myślę, że ta krótka prezentacja jednoznacznie wskazuje, że jego oczekiwania wobec prac eksponowanych na wystawach mogły wykraczać poza opinie wielu innych autorów. Świadczy to także, że trudno go uznać za środowiskowy „vox populi”...

Jak widać z powyższego, Pierwsza Wystawa Fotografii Ojczystej nie była tak zła, jak przekazał M. Szymanowicz. W zaistniałej sytuacji można zadać retoryczne pytania, co Dederko napisałby o wystawie śląskiej? Czy prezentowane na niej prace spełniłyby jego oczekiwania dot. enigmatycznych „walorów plakato- wych”, których nie miały zdjęcia z Wystawy Fotografii Ojczystej? Szkoda także, że użyta w tekście Szymanowicza wypowiedź Wieczorka (dot. wystawy śląskiej) pochodzi z artykułu **pozbawionego jakichkolwiek informacji o eksponowanych pracach (!)**, co mogłoby stanowić pewien punkt oparcia do dalszych rozważań o znaczeniu ekspozycji dla polskiej fotografii, a także, że nie została zacytowana żadna inna recenzja¹⁸ przybliżająca opinie współczesnych.

Kolejnym potwierdzeniem wyjątkowości śląskiej wystawy miała być jej lokalizacja w gmachu Urzędu Wojewódzkiego-Sejmu Śląskiego. Analizując opracowanie Ludwika Brożka *Wystawy na Śląsku w latach 1932–1937*¹⁹ zauważyć można, że było to jedno z kilku miejsc służących artystycznym ekspozycjom w Katowicach. Pokazy odbywały się m.in. w Domu Oświatowym, hotelu „Savoy”, sali „Wypoczynku”, teatrze rewiowym „Rarytas”, budynku przy torze łyżwiarskim, a później w Domu Sztuki. Sytuację wspomagał interesujący nas Urząd Wojewódzki, gdzie w latach 1933–1937 odbyło się 12 ekspozycji. Do bardzo szczególnych zaliczyłbym I Wszechrzeczową Wystawę Filatelistyczną połączoną z wystawą numizmatyczną i pamiątek z plebiscytu i powstań, która odbyła się w 1934 roku pod protektorem „ministra poczt i telegrafów inż. Emila Kalińskiego, wojewody śląskiego dra Michała Grażyńskiego, biskupa śląskiego Stanisława Adamskiego, generała dra Józefa Zajęca i biskupa-sufragana dra Bromboszcza”²⁰. Jeśli o znaczeniu wystawy może świadczyć liczba protektorów, jednoosobowa opieka wojewody nad wystawą fotograficzną wydaje się uhonorowaniem raczej symbolicznym. Uwagi tej proszę nie traktować w kategoriach rozstrzygających, a jedynie refleksji, jak wielu informacji o śląskiej wystawie jeszcze nie posiadamy...

¹⁸ Wg M. Szulca (*Materiały do historii fotografii polskiej. Bibliografia 1836–1956*, Ossolineum, Wrocław 1963) w prasie fotograficznej ukazała się tylko jedna – prawdopodobnie jednobrzmiąca – anonimowa recenzja w „Foto-Drogiście” i „Przed Obiektywem” (1938, nr 5). Niestety, z uwagi na trzeciorzędną wartość tych pism – nie dysponuję nimi.

¹⁹ Brożek L., *Wystawy na Śląsku w latach 1932–1937*, Drukarnia Dziedzictwa, Katowice 1938

²⁰ Tamże, s. 15.

Obstając przy wyższej randze wystawy warszawskiej, nadal zwracam uwagę na ministerialny protektorat, wydanie katalogu w trzech wersjach językowych oraz – jak donosiła prasa – jej eksponowanie w Atenach. Za Dederką dodam, że warszawską uroczystość otwarcia zaszczycili: minister Szembek oraz „liczni członkowie korpusu dyplomatycznego z p. ambasadorem Francji Noel oraz p. ambasadorem Anglii Kennard na czele”²¹. Myślę, że to wystarczające uzasadnienie mojego sceptycyzmu wobec katowickiej wystawy.

Kończąc swoje wystąpienie M. Szymanowicz zarzucił mi manipulację dotyczącą Fotografii Ojczystej, wskazując na przypis 5 z pierwszego wystąpienia, gdzie napisałem o pracach hiszpańskiego artysty Ortiza Echagüe, które zwróciły uwagę Bułhaka już w 1925 r. Abstrahując od użycia terminu sugerującego moją złą wolę, pragnę zwrócić uwagę, że informacja znalazła się przypisie do tekstu głównego cytowanego fragmentu książki, a więc jest jego uzupełnieniem. Ponadto wynikała ona z bezpośredniej analizy – wskazanego w tekście – artykułu Bułhaka *Regionalizm w fotografii...*²² ze znamienym podtytułem: „Czego Polska może się nauczyć od Hiszpanii”, w którym autor, pisząc ponad 7 stron tekstu, 4 z nich poświęcił twórczości wspomnianego artysty. O fotografii niemieckiej napisał **niemal trzy zdania** i brzmią one następująco: 1) „Jest to «fotografia ojczysta», którą bodaj pierwsze zainicjowały Niemcy w nazwie i treści „Heimat-Photographie” i w szeregu zaplanowanych norm organizacyjnych zmierzających do systematycznego zobrazowania «wiedzy o ojczyźnie»”, 2) „Tam stowarzyszenia i kółka fotograficzne, rozsypane licznie po kraju, otrzymują dyrektywy naczelne i są poddane pewnej kontroli społecznej, która reguluje ich prace i zdąża do uczynienia ich najbardziej wydajnymi i wszechstronnymi”. W trzecim odniósł się jedynie do nazwy: „Zanim rozwinę (...) sposoby stworzenia w Polsce «fotografowania ojczyzny», która nie posiada nawet jeszcze ustalonej nazwy, wskutek czego tłumaczymy ją żywcem z niemiecka przez «fotografię ojczystą» (Heimat-Photographie), chciałbym jej zadania i osiągnięcia przedstawić na żywym przykładzie (...)”²³. Omawianym dalej przykładem była Hiszpania i piewca jej piękna Jose Ortiz Echagüe²⁴... Bułhak zatem orientował się w organizacji fo-

²¹ Kruk Zabiełło J. [Dederko M.], *Wystawa...*, op. cit. s. 10.

²² Bułhak J., *Regionalizm w fotografii czyli fotografia ojczysta, (Czego Polska może się nauczyć od Hiszpanii)*, „Nowości Fotograficzne” 1937, nr 2, s. 17.

²³ Tamże, s. 18.

²⁴ Nazwisko tego artysty Bułhak przytacza także w znanym Szymanowiczowi artykule *Linie wytyczne fotografii ojczystej* („Przegląd Fotograficzny” 1938, nr 2, s. 23), gdzie na dwóch stronach przedstawione zostały pojęcia „Fotografia ojczysta”, „Zadania”, „Teren pracy” i „Wykonanie praktyczne”. Oprócz zasad niemieckich kursywą podano w nich uwagi korygujące przeznaczone dla polskich czytelników, których starano się pobudzić do dyskusji. W ostatnim dziale, pisząc o niewskazanych fotomontażach, zdjęciach odwróconych, czy wykonanych z użyciem technik swobodnych pozwalających uzyskać dowolność i interpretację, Bułhak zauważał: „Czy może

tografii niemieckiej, jednak do zilustrowania idei Fotografii Ojczystej wybrał odpowiednie przykłady pochodzące z innego kraju i znane mu już od 1925 r. Czy to oznacza, że – jak zrozumiał Szymanowicz – uważam „Fotografię Ojczystą” za wytwór hiszpański? Myślę, że prostszym i zgodnym z prawdą wnioskiem powinno być stwierdzenie, że unikam propagowania upraszczającego stwierdzenia o wyłącznie niemieckiej proveniencji polskiej Fotografii Ojczystej.

Uważając, że kwestia ta jest znacznie bardziej złożona, przytoczę kilka wypowiedzi, które m.in. uzasadnią powyższe stanowisko. Według M. Dederki, „Niemcy (...) na IX Salonie [1935] swój dział określili mianem Heimatphotographie. Nasi fotograficy i ci starsi z Bułhakiem na czele i ci młodszy reprezentowani przez Wieczorka przejęli się mocno tym zagadnieniem. Nie przeraziła ich ogromna suchość i zupełnie średni poziom prac niemieckich na IX Salonie, wierzyli oni mocno, że to nowe hasło «Fotografia Ojczysta» da nowe ożywcze soki wysiłkom naszych fotografików. Toteż nie opierali się ani na pracach niemieckich heimatowców, lecz na wyczynach wysoce artystycznych wielkiego hiszpańskiego samotnika Ortiz Echaque, oraz na mocnej i zwartej, lecz o indywidualności zbiorowej grupie fotografiki węgierskiej i jugosławiańskiej»²⁵.

Ciekawych spostrzeżeń skłaniających do refleksji nad rozwojem „Fotografii Ojczystej” w Polsce i jej relacją z praktyką niemiecką dostarcza także sprawozdanie z wspomnianego już Zjazdu Delegatów Towarzystw Fotograficznych w 1937 roku, podczas którego J. Bułhak wygłosił odczyt pt. „Czego nas uczy fotografia hiszpańska?” (o Ortiz’ie Echaque). „Po referacie wywiązała się dłuższa dyskusja na temat fotografii ojczystej i zorganizowania w Polsce pracy nad nią. Omówiono sprawę skomunikowania się z towarzystwami fotograficznymi Niemiec i Węgier, by zapoznać się z organizacją fotografii ojczystej w tych krajach, gdzie stoi ona wysoko, i ewentualnie wykorzystać w Polsce metody pracy, wypróbowane już na tamtych terenach”²⁶. W wyniku dyskusji „Postanowiono [także] urządzać co roku wystawy fotografii ojczystej na wzór odbywającej się we Lwowie wystawy «Piękno krajobrazu Polski»”, a „p. Plater wysunął projekt wydawania zeszytami almanachu fotografii ojczystej”, którego realizację powierzono autorowi pomysłu i Stanisławowi Turskiemu.

Komunikat prasowy warto uzupełnić cytataми z protokołu (ksero maszynopisu w zbiorach autora), wg którego:

— inż. Witold Romer stwierdził, „że nie ma potrzeby sięgania do wzorów zagranicznych, gdyż prof. Bułhak sam jest uosobieniem fotografii ojczystej”,

nazbyt surowe ograniczenie? Należałoby może pozostawić to rzetelności artysty? Przykład: obrazy folklorystyczne Jose’go Ortiz Echaque”...

²⁵ Kruk Zabięło J. [Dederko M.], *Wystawa...*, op. cit., s. 10

²⁶ *Sprawozdanie ze Zjazdu Delegatów Polsk.[ich] Towarzystw Fot.[ograficznych] w Warszawie*, „Przegląd Fotograficzny” 1937, nr 11, s. 205.

- inż. Marian Dederko pragnął „unikać bezduszných wzorów niemieckich, a naśladować raczej Węgrów, których prace są bardziej interesujące ze względu na różnorodność tematu i dużą inicjatywę”,
- Stanisław Turski zaproponował „dołączyć do fotografii ojczystej fotografię przyrodniczą i marynistyczną”.

Powyższe wypowiedzi pozwalają uznać wspomniany Zjazd Delegatów z 1937 r. za zdarzenie zdecydowanie istotne dla rozważań o genezie polskiej „Fotografii Ojczystej” oraz stwarzają asumpt do zweryfikowania znaczenia, jakie M. Szymanowicz przypisuje wizycie w Polsce prof. Paula Lükinga, Prezydenta Związku Zrzeszeń Fotograficznych w Niemczech, który przybył na otwarcie IX Międzynarodowego Salonu w Warszawie. Jak pisał J.A. Neuman, przy okazji przedstawił on w lokalu PTF obraz „organizacji i pracy związków amatorskich niemieckich”, mówiąc m.in. o dwóch poziomach twórczości (podstawowy, tzw. Heimatphotographie, czyli pierwszy stopień wtajemniczenia, oraz zaawansowany, nakładający obowiązek pracy artystycznej oraz uczestnictwa w wystawach). Jeśli powyższe spotkanie można próbować uznać za znaczące dla części członków PTF osobiście uczestniczących w wykładzie, to trudniej podobny walor przypisać cytowanemu ogólnikowemu artykułowi dla czytelników na terenie kraju. Temat nie zyskał także dalszych, bieżących prób jego rozwinięcia.

Zwróć uwagę jeszcze na jedną kwestię: w czasie opisanego Zjazdu zatwierdzono wniosek delegata S. Turskiego, by w zakresie Fotografii Ojczystej znalazła się także tematyka przyrodnicza i marynistyczna, co prawdopodobnie wskazuje na genezę przyszłej lwowskiej Wystawy Fotografiki Morskiej (1939).

Przedstawiając powyższe fakty, pozwolę sobie mieć nadzieję, że stanowią one wystarczające uzasadnienie mego stanowiska, a także uzupełnią polemiczne kwestie z zachowaniem – postulowanej przez E. Cassirera – równowagi między „empiryczną realnością rzeczy” a „darem nieograniczonej wyobraźni”.