PRZEGLĄD ZACHODNI
2018, nr 3

MONIKA PIOTROWSKA
Poznań

KONSEKWENCJE PRYMATU PIKTORIALIZMU W MIĘDZYWOJENNEJ FOTOGRAFII POLSKIEJ

KILKA ASPEKTÓW

Celem artykułu jest nakreślenie kontekstów społecznych, które przesądziły na długie dekady o zachowawczej formie polskiej fotografii kojarzonej ze sztuką, mimo że fotografia ta powstawała w okresie budowy nowego, młodego państwa. Temat jest o tyle istotny, że sytuacja powtórzyła się krótko po II wojnie światowej, czyli przy kolejnym formowaniu państwa od nowa. Analiza skupia się na środowisku poznańskim, które jest przypadkiem szczególnym, jako że przed 1919 r. zmierzało ono w kierunku, w jakim poszli fotografowie niemieccy. Cieszyło się więc typowym w Niemczech uznaniem świata artystycznego dla fotografii jako nowej dziedziny sztuki, czego wyrazem było np. włączanie prac fotografów do wystaw artystycznych[1]. W Poznaniu istniał też ten sam, co w Niemczech, grunt pod rozwój Nowej Rzeczowości – dokumentacji świata otaczającego z dbałością o obiektywizm, z którym estetyka nie miała walczyć, a współbrzmieć. Była i podstawa do rozkwitu żywej fotografii portretowej tej rangi artystycznej, co twórczość słynnej Lotte Jacobi, przez ponad 20 lat mieszkanki Poznania, zanim na przełomie 1920 i 1921 r. wyjechała do Berlina[2]. Mimo to publicyści i teoretycy polskiej fotografii międzywojennej uznawali za artystyczną tylko zdjęcia podporządkowane malarskiej estetyce, a nie czysto fotograficznym walorom dokumentalnym. Promowany piktorializm, przyswojony w Polsce szeroko z dużym opóźnieniem (przełom lat 20./30. XX w.) i głównie *via* środowisko francuskie skupione w *Photo-Club de Paris*, zdominował kształcenie w zakresie fotografii artystycznej doby międzywojnia[3], konsekwentnie odmawiając cech artystycznych nowo narodzonej fotografii reportażowej czy w ogóle prasowej.

---

[1] Pisze o tym m.in. J. Mulczyński, *Wystawy fotograficzne w Poznaniu do 1939 roku*, „Kronika Miasta Poznania" 2011/3 („Fotografia"), s. 128.

[2] Na temat Lotte Jacobi *vide*: strony m.in. *Jewish Women Archiv* (autorstwa M. Levenson Ross, https://jwa.org/encyclopedia/article/jacobi-lotte, dostęp: 20.08.2018), University of New Hampshire (http://www.library.unh.edu/find/archives/collections/lotte-jacobi-papers-1898-2000, dostęp: 20.08.2018); w druku ukazała się biografia np. M. Beckers i E. Moortgat, *Atelier Lotte Jacobi: Berlin, New York*, Berlin 1997 i 1998.

[3] Odnoszę się tutaj do okresu upowszechnienia piktorializmu w licznych amatorskich organizacjach fotograficznych międzywojnia, a nie do pionierskiej twórczości sprzed I wojny światowej, utrzymanej

Analizę opieram w przewadze na materiałach kronikarskich, biograficznych, w tym dokumentach osobistych i wywiadach z fotografami lub ich rodzinami, na opracowaniach źródłowych wykorzystujących lub autorstwa tzw. świadków epoki. Uważam, że właśnie takie źródła pozwalają dotrzeć do mentalności i systemów kulturowych ludzi minionego okresu. Przy badaniu problemu pod kątem społecznym to sprawa kluczowa, co przyjmuję za autorem zasady współczynnika humanistycznego Florianem Znanieckim. Pomocą służy mi też wiedza pozaźródłowa, którą Witold Molik rozumie jako nabytą w ciągu życia badacza.

Piktorializm to nurt fotografii sentymentalnej, sięgający w Europie Zachodniej końca XIX w. Wspomniany *Photo-Club de Paris*, jedno z jego źródeł, powstał w 1888 r. W tym też roku firma Kodak wypuściła na rynek pierwszy tani aparat fotograficzny, co pozwoliło na rozwój ruchu amatorskiego. Między piktorializmem a fotografami amatorami istnieje związek, choć „ojcowie" tego nurtu rekrutowali się z burżuazji i zajęli fotografią niezależnie od potanienia sprzętu, a z pobudek snobistycznych, zyskując wysoką znajomość rzemiosła, tylko nie potwierdzoną certyfikatem Izby rzemieślniczej. Przychodząc spoza kręgu profesjonalistów, wnieśli nowe wartości. Odbiło się to w poglądach wpływowego dyrektora hamburskiej *Kunsthalle* Alfreda Lichtwarka. Niemiec nie tylko zorganizował w 1893 r. pierwszą międzynarodową wystawę fotografii amatorskiej, lecz przekonywał tam, że właśnie amatorzy dokonają odnowy fotografii[4]. Można przyjąć, że piktorialiści uczynili to, interpretując rzeczywistość na sposób malarski w miejsce relacjonowania świata w duchu czysto dokumentalnym. Nie chcieli pogodzić się z mechanicznym charakterem warsztatu fotografa i usiłowali nobilitować fotografię przez korzystanie ze szlachetnych technik, które wymagały ręcznej pracy nad odbitką, a nadto likwidowały nielubianą szczegółowość obrazu, utrwalonego na negatywie. Tendencje te wyczerpały się na Zachodzie w trakcie I wojny światowej, a najpóźniej ok. 1920 r.

Polski piktorializm został wyczerpująco opisany przez Macieja Szymanowicza w pracy doktorskiej *Miejsce piktorializmu w historii polskiej fotografii dwudziestolecia międzywojennego*[5]. Celem niniejszego artykułu jest natomiast zwrócenie uwagi na kilka społecznych aspektów recepcji bądź odrzucenia tego nurtu. Pierwszy to sposób kształcenia w końcu XIX w. i początkach XX w. polskich fotografów i jego wpływ na wybór przez nich drogi fotograficznej. Drugi – słabość środowiska fotografów międzywojnia, które miało ogromne trudności, by się integrować, a w efekcie nie wypracowało demokratycznego współistnienia. Przedstawiając oba aspekty, posiłkować będę się biografiami kilku związanych z Poznaniem fotografów różnych generacji oraz odniesieniami do fotografii zachodniej, zwłaszcza niemieckiej. Jako trzeci aspekt

---

w tej estetyce, wówczas bardzo elitarnej i jeszcze nowej. W międzywojniu nurt ewoluował w kierunku koncentracji na kompozycji malarskiej i stosowania prostszych zabiegów na negatywach i odbitkach, a odchodzenia od trudnych technik szlachetnych.

[4] Wygłosił o tym wykład na w/w wystawie, ogłoszony drukiem w 1894 r. pt.: *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*.

[5] Praca napisana pod kierunkiem prof. Piotra Piotrowskiego, obroniona na UAM w Poznaniu w 2004 r.

przywołam sposób podejścia do czystego dokumentu[6] przed i po II wojnie światowej w wyniku narzucenia piktorialistycznego systemu wartości polskiej fotografii międzywojnia.

Co takiego stało się z fotografią końca XIX w., że Alfred Lichtwark oczekiwał jej odnowy, a w 1897 r. stwierdził, że „dyletantyzm klas wyższych jest sztuką narodową epoki"[7]? Od 1890 r. amatorzy z najwyższych klas społecznych, odwołując się do sztuki, rozpoczęli starania o uwolnienie fotografii od „sztampowych retuszy" i „rupieci z atelier". Po półwieczu od momentu powstania, wciąż młoda dziedzina wpadła w zastój ze względu na ścieżkę kształcenia jej adeptów. Edukacja odbywała się pozastrukturalnie przez terminowanie w zakładach fotograficznych. Założony w 1888 r. zakład szkolny w Wiedniu *Lehr- und Versuchanstalt fűr Photographie und Reproduktionsverfahren* należał do najwcześniejszych takich instytucji. W Monachium podobna placówka otwarta została w 1900 r. Jedyna polska szkoła fotografii pod zaborami – Jadwigi Golcz i ks. Włodzimierza Kirchnera – działała w latach 1906-1913 w Warszawie.

Istniejące, znane pracownie fotograficzne w końcu XIX w. miały jednak doskonały warsztat, po nauki do nich trafiała więc większość adeptów, nierzadko i amatorzy. Polacy mogli terminować w zakładach miejscowych, ale w końcu XIX w. zdobywanie najnowszej wiedzy technicznej i kontaktu z wielkomiejską kulturą *belle époque*, tak istotnych dla poziomu uprawianej fotografii, musiały odbywać się w dużych ośrodkach europejskich. Niemcy były szczególnie interesującym rejonem z powodu słynnych wyrobów optycznych zakładów Zeissa. Modelową niemiecką drogę artystyczną fotografa, urodzonego pod rządami cesarza Rzeszy na przełomie XIX i XX w., przeszedł Roman S. Ulatowski (1881-1959). Syn wiejskiego murarza spod Wągrowca zaczął od terminowania w znanej poznańskiej pracowni fotograficznej E. Mirskiej[8]. Ze szkolną znajomością języka zaborcy w 1898 r. wyjechał kolejno do Drezna, Monachium i Berlina – pięknych miast o bogatym życiu kulturalnym i wielkich muzeach. Świadomie docierał do zakładów fotografii artystycznej, jakim było i atelier Mirskiej, oczywiście w innej skali. Rola takich pracowni polegała w dużym stopniu na wyszukanej dokumentacji kultury, sztuki i portretowaniu związanych z nią osobowości; w artystyczny sposób ujmowano też w ślad za tym portrety zwyczajnych klientów. Produkowano pocztówki z widokami, reprodukcjami, portretami rodziny cesarskiej, karty wizytowe z wizerunkami właścicieli itp., kompozycyjnie wzorowane na starym malarstwie, zarazem z ogromną dbałością o walor dokumentalny, przyrodzony technice fotograficznej.

Ulatowski, terminujący jako asystent u Edwina Raupa w Dreźnie, operator u Gerhardta Lützela w Monachium i Paula Gericke w Berlinie, trafił ostatecznie w 1903 r. do berlińskiego atelier Juliusa Corneliusa Schaarwächtera, noszącego ty-

---

[6] Rozumiem przez to fotografię obiektywnie utrwalającą otaczający świat z użyciem techniki tylko fotografii przypisanej.

[7] *Chronik 1908-1998. DVF* (*Deutscher Verband fűr Fotografie e.V.*), s. 8/9, http://www.dvf-westfalen.de/dokumente/dvf-chronik-1908-1998.pdf, dostęp: 20.08.2018.

[8] O szczegółach życia R. S. Ulatowskiego za: H. Kondziela, *Roman Stefan Ulatowski*, Poznań, 1964.

tuł nadwornego fotografa cesarza. W stolicy miał on aż dwie pracownie[9], był jurorem w międzynarodowych konkursach, zdobywał medale na wystawach w świątyniach sztuki Brukseli, Wiednia, Filadelfii itp.[10] Tacy fotografowie utrwalali model fotografii artystycznej, ale zarazem użytkowej, podwyższając poziom tej ostatniej. Poziom ów osiągnął Ulatowski[11]. Dzięki niemieckiej edukacji takim rzemiosłem operował też ojciec wspomnianej na początku Lotte Jacobi, Sigismund, z takiego warsztatu wyszła i ona sama jako fotografka. Co więcej - na podobnym poziomie w użytkowej fotografii artystycznej wykształcił się późniejszy czołowy propagator piktorializmu w Polsce Jan Bułhak (1876-1950), tyle że był ziemianinem i amatorem, który dopiero mając lat 36 uczył się u Hugona Erfurtha w Dreźnie (w 1912 r.). Nie przypadkiem też wszyscy wymienieni trafili do Berlina lub/i Drezna, ponieważ razem z Hamburgiem stanowiły one trzy kluczowe ośrodki rozkwitu fotografii amatorskiej, która faktycznie odnowiła fotografię zawodowców[12]. Na przełomie XIX i XX w. wysokiej klasy profesjonaliści i amatorzy penetrowali wzajemnie swoje środowiska, brali też udział we wspólnych konkursach i wystawach (również w Poznaniu[13]). Do tych doświadczeń Ulatowski miał się odwołać, gdy włączył się w organizację życia fotograficznego w odrodzonej Polsce, zwłaszcza, że I wojna światowa rozmyła podział na zawodowców i amatorów.

Wcześniej, po powrocie do Poznania w 1905 r. został kierownikiem dawnej pracowni Mirskiej, a od 1908 r. usamodzielnił się w Bydgoszczy. Tuż przed wybuchem I wojny światowej przeniósł się znów do Poznania i otworzył Pracownię Fotografii Artystycznej R. S. Ulatowskiego. Wszędzie udowadniał, że jest wybitnym fotografem i zarazem znawcą sztuki, „po fragmencie obrazu umiał poznać nieomylnie epokę, a nawet autora dzieła"[14]. Pozycję zawodową w międzywojniu zdobył jako doskonały portrecista, wykonawca najlepszych reprodukcji dzieł sztuki oraz fotograf zabytków Poznania i Wielkopolski, o które zabiegali wydawcy, również zagraniczni. Pokolenie Ulatowskiego, a tym bardziej wcześniejsze, jak Jacobi ojca, uprawiało do końca życia tę wzbogaconą przez amatorów, artystyczną pod względem estetycznym, a wierną w sensie dokumentalnym, profesjonalną fotografię. Dlatego po zniszczeniach wojennych spuścizna Ulatowskiego stanowiła „wprost bezcenny dziś materiał ikonograficzny"[15].

---

[9] Na podst.: https://de.wikipedia.org/wiki/Julius_Cornelius_Schaarwächter#cite_note-Danuta_Thiel-Melerski-9 i H. Baden Pritchard, F.C.S., *The Photographic Studios of Europe*, London 1882, s. 227-232.

[10] Te wiadomości podawał na karcie wizytowej; jej reprodukcja i opis dostępne pod: http://www.fotorevers.eu/de/fotograf/Schaarw!E4chter/1772/ , dostęp: 20.08.2018.

[11] Zdobywał też laury w konkursach, które tak, jak inni właściciele zakładów o poziomie artystycznym anonsował klientom; *vide*: „Dziennik Poznański" nr 49, 1.03.1914 r.; reprodukcja anonsu w: M. Malinowski, *Roman Stefan Ulatowski – fotograf, który malował obiektywem*, w: KMP, *op. cit*., s. 170.

[12] Poza uczynieniem pejzażu tematem głównym dała zdecydowane impulsy do uwolnienia się fotografii od stereotypów zawodowych atelier, np. wyprowadzając z nich portret do mieszkań portretowanych i propagując oświetlenie naturalne; E. Kaufhold, *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986, zwł. s. 65-110.

[13] *Vide*: J. Mulczyński, *op. cit*.

[14] Za Ignacym Płażewskim w: *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii,* PIW 1982, s. 201.

[15] H. Kondziela, *op. cit*., s. 20.

I wojna rozpowszechniła użycie tanich aparatów do zdjęć reporterskich przez rzesze powołanych do wojska. Karierę amatora, który takim sposobem uzyskał wybitną sprawność warsztatową, egzemplifikuje początkowa działalność Tadeusza Cypriana (1898-1979), związanego okresowo z Poznaniem. Urodzony w Galicji syn inspektora uprawy tytoniu[16], zainteresował się fotografią w latach szkolnych. Po maturze chciał studiować chemię na Uniwersytecie Lwowskim – procesy chemiczne stanowiły lwią część ówczesnego rzemiosła fotograficznego. Niemal równocześnie został jednak zmobilizowany do wojska austriackiego. Po kampanii na froncie włoskim znalazł się w obozie jenieckim, dokąd ściągnął pocztą literaturę m.in. chemiczną i fotograficzną. W ten sposób dalej uczył się fotografii i ciągle ją praktykował, także w lotnictwie francuskim, do którego trafił w końcu 1918 r.[17] Jego okres zdjęć reportażowych (w tym zdjęć lotniczych dla wojska) przeciągnął się do powrotu do kraju i studiów prawniczych na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Zainteresowani uprawianiem fotografii mieli w Polsce od 1919 r. już wyraźny wybór między nauką fotografii artystycznej lub użytkowej, tzn. wykonywanej w zakładach fotograficznych i reporterskiej, nauczanej w redakcjach prasowych. Mogli też podjąć równoczesną naukę techniki i sztuki fotografii w toku studiów. We Lwowie i Wilnie powstały na uczelniach pracownie fotografii, które nawet jeśli nie miały w nazwie edukacji artystycznej, oferowały ją dzięki osobowości wykładowców[18]. Tylko w Poznaniu, prowadzona od 1920 r. pracownia w uniwersyteckim Zakładzie Chemii Fizycznej kształciła zdecydowanie fachowców dla przemysłu. Od listopada 1919 r. do kwietnia 1921 r. działał też Wydział Fotografii w Poznańskiej Szkole Sztuk Zdobniczych, ucząc na potrzeby przemysłu i dziennikarstwa[19], co stanowiło podobny wyjątek.

Cyprian nie wykorzystał tych ofert z powodów finansowych. Ostatecznie więc wojna przesądziła o tym, że Cyprian nie przeszedł zawodowej edukacji fotograficznej i wybrał inną profesję, prawniczą, ale też wojna pchnęła go ku fotografii reporterskiej. W czasie studiów współpracował z „Tygodnikiem Sportowym" i „Przeglądem Sportowym" (tu jako jedyny fotoreporter)[20]. Uznać można, że był wtedy przykładem

---

[16] Dane osobowe Tadeusza Cypriana zaczerpnęłam z jego dokumentów i własnoręcznych życiorysów, znajdujących się w zbiorach poznańskiego Archiwum PAN (PAN Archiwum w Warszawie Oddział w Poznaniu, dalej AW PAN), sygn. P. III – 73.

[17] Trafił tam, ponieważ zapisał się do Armii Polskiej (Hallera). Notatnik T. Cypriana (Dzienniki z okresu niewoli włoskiej, 1917-1918), w zbiorach AW PAN, *op. cit*., j. 96.

[18] W 1919 r. powstał Zakład Fotografii Artystycznej na Uniwersytecie Wileńskim (pod kier. J. Bułhaka), w 1922 r. Zakład Fotografii na Politechnice Lwowskiej (pod kier. Henryka Mikolascha) i pracownia fotografii przy katedrze archeologii na lwowskim Uniwersytecie Jana Kazimierza (prowadzona przez Józefa Świtkowskiego); I. Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982, s. 196-198.

[19] J. Mulczyński, *Kształcenie w dziedzinie fotografii artystycznej w Poznaniu*, w: KMP, *op. cit*., s. 265-266

[20] Cyprian już w 1917 r. oceniał swój dorobek na ok. 900 zdjęć. AW PAN, *op. cit*., Aneks 13, j. 96 i j. 100. 5, k. 63.

amatora, który odnawia fotografię, aczkolwiek nie w taki sposób, jaki w 1893 r. miał na myśli Lichtwark.

Cyprian wybrał najbardziej zaskakujący wariant rozwoju. W 1923 r. jako sędzia osiadł w Poznaniu i nagle został piktorialistą. Wydaje się, że jako prawnik czuł snobistyczne zobowiązania towarzyskie, konieczność przyłączenia się do społecznej elity, a w Polsce amatorzy, znów jak w końcu XIX w., rekrutowali się z górnych warstw społecznych (o czym niżej). Na Zachodzie rozwijała się wtedy nowoczesna fotografia dokumentalna zawodowców-artystów, jak w berlińskim koncernie prasowym Ullsteina, gdzie publikowali lub już wkrótce mieli publikować właściciele atelier fotograficznych, m.in. Waldemar Titzenthaler i Hugo Erfurth (ten sam, który uczył Bułhaka), Sigismund i Lotte Jacobi, oraz amatorzy, którzy zostali zawodowcami, jak Erich Salomon, Alfred Eisendstaedt, Martin Munkácsi, Germain Krull (urodzona w Poznaniu), Andre Kertész i inni. W powojennych Niemczech do ok. 1926 r. ruch amatorski przeżywał regres, zaś później zaczął podnosić się dlatego, że do spółki z zawodowcami podjął pracę nad uświadomieniem wartości „prawdziwej fotografii" społeczeństwu[21]. Polskie próby demokratyzacji stosunków w środowisku fotograficznym kończyły się fiaskiem. Zaraz po odrodzeniu państwa Ulatowski utworzył w Poznaniu Zachodniopolski Związek Fotografów Zawodowych ZZFZ, ale działał dalej, by scalić środowiska całego kraju. Jako prezes ZZFZ w 1923 r. zwołał w Poznaniu ogólnopolski zjazd fotografów zawodowych, by negocjowali w sprawie utworzenia jednej, „wszechpolskiej" organizacji fotograficznej. Miała zadbać o poziom fotografii polskiej „we wszystkich jej gatunkach"[22] i występować w obronie interesów fotografów. Do jej powstania jednak nie doszło, przede wszystkim dlatego, że delegacja warszawska zażądała wyłączenia fotografów żydowskich. Trzeba tu wyjaśnić, że Żydzi stanowili – jak podaje skrupulatny świadek epoki Ignacy Płażewski – prawie połowę profesjonalnych fotografów w Polsce[23]. Linia podziału miała też bardziej generalny charakter: leżała pomiędzy fotografami zawodowcami a „fotografikami". Do pierwszych należeli rzemieślnicy z zakładów fotograficznych i fotoreporterzy, do drugich – częściowo również właściciele zakładów fotograficznych, lecz tych określanych raczej „pracowniami" (*vide*: Pracownia Fotografii Artystycznej samego Ulatowskiego) oraz członkowie stowarzyszeń i klubów fotograficznych, tzn. amatorzy. Obie grupy niekoniecznie były zantagonizowane, czego przykładem inicjatywa Ulatowskiego, lecz w ciągu międzywojnia konflikt rósł.

Ulatowskiemu w 1923 r. udało się, poza organizacją zjazdu, wydać dzień przed nim pierwszy numer miesięcznika fotograficznego „Światłocień" (by podnosić poziom polskiej fotografii), otwarta też została wspomniana ogólnopolska wystawa o tym samym tytule (by podnosić świadomość fotograficzną społeczeństwa). Wobec szalejącej inflacji publikacja czasopisma była „niezwykłym czynem obywatelskim"[24]

---

[21] *Chronik 1908-1998. DVF*, *op. cit*., s. 15.

[22] Za: I. Płażewski, *op. cit*., s. 203

[23] Dokładnie: ok. 45%, *ibidem*.

[24] Za: I Płażewski, *op. cit*., s. 202

(w tym czasie niemieckie związki nieskutecznie zmagały się z drożyzną). Doceniono również wystawę – prace przejęło do zbiorów Muzeum Wielkopolskie (obecnie Muzeum Narodowe w Poznaniu). W 1924 r. udało się też Ulatowskiemu w końcu zorganizować konferencję fotografów z całej Polski i powołać do życia Centralny Związek Stowarzyszeń Fotograficznych CZSF, lecz w tym samym roku z powodów finansowych upadł „Światłocień"[25], a po kilku latach rozpadł się CZSF. „Środowisko było słabe" – miał powiedzieć na to Ulatowski[26]. Rozczarowany wycofał się z działalności społecznej i zajął się swoją pracą i barwnym życiem towarzyskim wśród artystów.

W wystawie fotograficznej „Światłocień" brał udział Cyprian. Przy tym zetknął się z Janem Bułhakiem, co musiało przesądzić[27] o tym, że poświęcił się w fotografii starym technikom gumy oraz przetłoków, tworząc w duchu piktorializmu. Tę estetykę poznał prawdopodobnie jeszcze jako gimnazjalista we Lwowie (uprawiał ją tam Henryk Mikolasch i jego krąg); poświęcając się jej dopiero teraz, przyjął zdecydowanie polski, konserwatywny kierunek rozwijania swej pasji, podporządkowując się – jak wyżej wskazałam – społecznym konwenansom. Piktorializm był prądem elit. Powstałe w 1924 r. poznańskie Towarzystwo Miłośników Fotografii, w którym wkrótce uaktywnił się Cyprian, zakładało grono akademików, prawników i przedsiębiorcy z branży fotografii[28]. Związkom piktorialistów z sanacją sporo miejsca poświęcił Szymanowicz[29]. Wspomniał, że powiązanie środowiskowe z sanacją miał sam Jan Bułhak przez przynależność do kresowego ziemiaństwa. Chcę tu dodatkowo zwrócić uwagę na konsekwencje utraty przez niego dóbr na Kresach w 1920 r., na mocy traktatu ryskiego.

Urodzony w majątku ziemskim koło Nowogródka, niedaleko Czombrowa, utożsamianego z legendarnym Soplicowem, Bułhak – można śmiało powiedzieć – kreował się na Mickiewicza fotografii. Dworki i sioła, zagajniki, łany zbóż i rzędy wierzb przydrożnych, mieszkańcy wiosek - „prosty lud" - skojarzenie z prologiem z *Pana Tadeusza* podczas oglądania jego prac z tomów *Litwa* (1911-1920) jest nieuniknione. Bułhak miał poważne *ego*, a w 1920 r. został właściwie banitą. Fotografia stała się jedynym jego źródłem utrzymania i oznaczania pozycji społecznej, walczył więc o pozycję przywódczą. To wiele wyjaśnia, dlaczego nie urodzony w domu murarza Ulatowski, a Bułhak stał się liderem artystycznie snobującego się środowiska.

---

[25] „Światłocień" miał ze względu na swój artystyczny profil zbyt mało abonentów.

[26] Ze wspomnień Marka Ulatowskiego, wnuka R. S. Ulatowskiego, których autorka wysłuchała w lutym 2015 r.

[27] Cyprian pisze o tym: „zetknąłem się po raz pierwszy z Bułhakiem, który ocenił dodatnio moją pracę i swoją indywidualnością wywarł na mnie duży wpływ"; w: *Fotograficzny życiorys*, 1974, AW PAN, *op. cit*., j. 90., k. 7.

[28] M.in. prof. Stanisław Horoszkiewicz z Zakładu Medycyny Sądowej Uniwersytetu Poznańskiego, prokurator Bolesław Gardulski, właściciel sklepu i hurtowni Foto-Greger Kazmierz Greger; J. Piwowarski, *Poznańskie Towarzystwo Miłośników Fotografii (1924-1939)*, w: KMP, *op. cit*., s. 147-148; *Spis lekarzy wielkopolskich 1939*; Fotograf Polski R. 14: 1929, nr 4, s. 82.

[29] Nie tylko we wspomnianej wcześniej jego pracy doktorskiej, lecz także kilku artykułach, np.: M. Szymanowicz, *Topografia sukcesu*, w: w: „Artium Quaestiones", Poznań 2006, tom XVII, s. 90-94.

Resztę wyjaśnia słabość środowiska zawodowców. Wynikała z wykształcenia: wprawdzie liczba zakładów fotograficznych przekraczała półtora tysiąca, lecz w znakomitej większości ich właściciele nie mieli pretensji artystycznych ani takich ambicji jak Ulatowski. Tych, którzy je mieli, było zaledwie kilkudziesięciu[30], czyli nie więcej niż dwa procent. Owe dwa procent zaczęło zaś walczyć o „artyzm" w polskiej fotografii, który z pewnością nie wszystkich interesował[31]. Bułhak potrafił narzucić go skuteczniej niż demokratycznie nastawiony Ulatowski, bo wyrażał się z patosem i bez pardonu grał na emocjach. „Sztuka urodziła się nie w murowanych więzieniach mieszkalnych, lecz w wolnem powietrzu, zieleni i słońcu" – pisał w 1929 r., w którym po dwóch dekadach swej fotograficznej i publicystycznej kariery[32] zbierał plony z forsowania piktorializmu jako wzorca fotografii pojmowanej jako sztuka: został komisarzem prezentacji w dziale polskiej fotografii na poznańskiej Powszechnej Wystawie Krajowej oraz współzałożycielem i prezesem elitarnego Fotoklubu Polskiego, wybranym także w 1929 r. w Poznaniu podczas III Międzynarodowego Salonu Fotografii Artystycznej, połączonego ze Zjazdem Delegatów Polskich Towarzystw Fotograficznych. To była dla niego istotna nobilitacja, przywództwo w kreśleniu artystycznych perspektyw i rozstrzygnięć równoważyło zbyt niski próg wymagań, jakie musiał spełniać, wykonując fotografię na zamówienie, z której się utrzymywał – m.in. krajoznawczą dla koncernu prasowego IKC[33]. Zasłaniając się dobrem sztuki, atakował w zgodzie z najgorszymi trendami nadchodzącej dekady, stygmatyzując i wykluczając. „We fotografice Ameryka północna i Niemcy przodują w propagandzie motywu pseudo-urbanistycznego" – pisał w tym samym miejscu, a fotografom z tych kręgów zarzucił „obracanie się wyłącznie w kole trywialnej bezduszności materialnego życia wielkomiejskiego", które miało być według niego „niewolnictwem duszy" i „cechą niearyjskiego zamykania oczu na przyrodę, powietrze i słońce"[34]. Krytykując nowoczesną w treści i formie fotografię lat 20./30. XX w. okazał jawny konserwatyzm i rasizm:

> „Nowość mody i stempla amerykańskiego w dzisiejszych czasach dolarowo-murzyńskiej barbarji imponuje łatwo umysłom mniej krytycznym i popycha je na manowce szkodliwego naśladownictwa. Nie tędy droga dla Was, Aryjczyków i Słowian, posiadających tyle tajników i głębin duszy bogatej i zdrowej"[35].

---

[30] I. Płażewski, *op. cit*., s. 202.

[31] Świadczy o tym mała liczba abonentów „Światłocienia".

[32] Już w 1927 r. J. Bułhak otrzymał za swą intensywną działalność wystawienniczą w Polsce i zagranicą Krzyż Oficerski Orderu Polonia Restituta (za zasługi na polu propagandy Polski). J. Płażewski, *op. cit*., s. 317.

[33] M. Szymanowicz, *Topografia...*, *op. cit*., s. 87.

[34] Wszystkie cytaty w tym akapicie z: J. Bułhak, *Motyw klasyczny a motyw „urbanistyczny" we fotografice*, w: *Niektóre zagadnienia fotografiki polskiej*, Lwowskie Towarzystwo Fotograficzne, Lwów 1929, s. 8, 7, 8 [pisownia oryginalna].

[35] *Ibidem*, s. 10 [pisownia oryginalna].

Tego rodzaju późniejsze, publiczne deklaracje „ojca polskiej fotografii" są znane, Szymanowicz przytacza je z tekstu Bułhaka z 1936 r. (*Estetyka światła*). W dużym stopniu fotograf powtarza tam swe sformułowania sprzed siedmiu lat. Odrzucenie czystego, „trywialnie materialnego" dokumentu jako sztuki zyskało tu wyczerpującą wykładnię. Ów rok 1929 ma jednak niebagatelne znaczenie dla interpretacji przyczyn nieustającego rozdźwięku pomiędzy międzywojennymi fotografami zawodowymi a „fotografikami". Jak mógł reagować na podobne wypowiedzi – trawestując Bułhaka – obracający się wyłącznie w kole trywialnej bezduszności materialnego życia wielkomiejskiego zwyczajny polski fotoreporter?

Takim był Zbigniew Zielonacki (1910-1981), syn właścicieli poznańskiej manufaktury karmelków. Po maturze w humanistycznym gimnazjum obrał bezpretensjonalną ścieżkę do celu: jako siedemnastolatek, w 1927 r., pojawił się w redakcji polskiego giganta na rynku dzienników „Ilustrowanego Kuriera Codziennego"[36], należącego do koncernu IKC, dla którego pracował i Bułhak. Po dwóch latach został kierownikiem działu foto w poznańskiej filii tej gazety[37], a z początkiem listopada 1930 r. przeszedł na bliźniaczą posadę w „Kurierze Poznańskim". Od początku wykazywał zaangażowanie typowe dla tego zawodu, mówiono o nim „ten z Kuriera"; potrafił m.in. wejść w środek zamieszek pomiędzy wrogie grupy zwolenników endecji i sanacji, a redakcja nieraz pokrywała straty sprzętu. Nigdy nie opuścił swego miasta; pracując w konserwatywnym środowisku endeckiego pisma, do 1945 r. nie zbliżył się nawet do poziomu najsłynniejszych fotoreporterów jego generacji, zaczynających karierę w niedalekich Niemczech, jak Robert Capa czy David Seymour. Ale w swym mieście mógł wszystko. Intensywną obecność Bułhaka w Poznaniu musiał zauważyć lub dokumentować. Fotoreporter na uwagi o „trywialnej bezduszności" materii miejskiej wzruszyłby ramionami i poszedł swoją drogą. Tak właśnie postąpili fotografowie prasowi w 1933 r., tworząc – po dwóch latach zabiegów – Syndykat Fotoreporterów Polskich, gdy Syndykat Dziennikarzy Polskich nie zechciał przyjąć ich we własne szeregi, a krytycy i literatura przedmiotu w niepodległym państwie z reguły przemilczały ich działalność[38]. Wtedy zaczął się, nigdy niezakończony, „mecz" prasa-artyści. Co ciekawe, stało się tak, mimo że 1) artyści zaczęli zauważać, jak dalece społeczeństwo z szerokim dostępem do fotografii prasowej nie akceptowało wówczas piktorializmu i podjęli starania jego uwspółcześnienia, 2) prasa krytykowała archaizm piktorializmu[39].

W międzywojniu „polska fotografia prasowa przeżyła błyskawiczny rozwój i ukazywała praktycznie każdy aspekt życia w II RP", jak ocenia Marcin Krzanic-

---

[36] *IKC* ukazywał się od 1910 r. Jako jedyny polski dziennik przetrwał w ciągłej sprzedaży do wybuchu II wojny światowej, już w czasie I wojny osiągnął nakład 125 tys. egz., a redakcje miał w dwunastu miastach w Polsce i wielu stolicach europejskich.

[37] Informacje o wykształceniu i szczegółach pracy reporterskiej Z. Zielonackiego na podst. artykułu T. Świtały *Zbigniew Zielonacki*, w: KMP, 1971/1, s. 145-155 (dział *Sylwetki Poznańskie*).

[38] W. Żdżarski, *Historia fotografii warszawskiej*, PWN, Warszawa 1974, s. 190.

[39] M. Szymanowicz dowodzi tego na podstawie artykułów Klemensa Składanka (z 1933 r.) i T. Cypriana (1934); *Topografia...*, s. 82. Wkład Cypriana szkicuję poniżej.

ki, autor interdyscyplinarnego studium nad polskim fotoreportażem dwudziestolecia w kontekście propagandy[40]. Podaje, że ważne wydarzenia utrwalali z czasem mnodzy fotografowie. W kraju powstało kilka agencji fotograficznych, np. potężny Światowid, obsługujący m.in. IKC[41].

Każdy wydawca prasowy tworzył własną pracownię. Etatowy fotoreporter traktowany był jednak jak bezimienny rzemieślnik, o ile nie wyrobnik. Fotografie w gazetach podpisywano nazwiskami autorów tylko, gdy nie należeli do redakcji, bardzo rzadko bywało inaczej; nazwisko Zielonackiego można odnaleźć np. w „Orędowniku"[42] – czasopiśmie, w którym nie był zatrudniony. Nazwiskiem autora opatrywano też wszystkie materiały nadesłane przez tzw. amatorów, do których najczęściej należeli przedstawiciele inteligencji (najlepiej z tytułem naukowym) i ziemiaństwa, pisujący i fotografujący z zagranicy dla tygodników lub nawet dzienników, podróżując po świecie. Ta grupa, złożona w dużym stopniu z dyletantów i zwyczajnych turystów, w Polsce liczna i wpływowa ze względu na powiązania towarzyskie z redaktorami naczelnymi bądź właścicielami wydawnictw, doprowadzała do rozpaczy Kazimierza Nowaka, wyjątkowego w 1 poł. lat 30. XX w., autentycznie zaangażowanego reportera i fotoreportera, podróżującego po kolonialnej Afryce. Dobrze urodzeni turyści, a częściej turystki, śląc swe – jak to nazywał Nowak – „blagierskie" korespondencje z Czarnego Lądu, zabierały mu chleb i zakłamywały obraz tamtejszego życia[43]. Nowak, ze swoim empatycznym i społecznym, a nie antropologicznym podejściem do życia autochtonicznych mieszkańców Afryki, stanowił zupełnie odrębne zjawisko wśród różnego rodzaju ówczesnych badaczy tego rejonu. Jego podejście było wręcz utopijne, w cytowanym liście pojawia się m.in. taka refleksja: „Dziś zaczynam zagłębiać się w system polityczny Afryki – w jej ‚dzisiaj' i ‚jutro', obmyślam sposoby stworzenia nowej Afryki – Afryki nie kolonii, ale Afryki naszej, dla ludzi tych, którzy nie mają widoków egzystencji w przeludnionej Europie". To niezwykły przypadek polskiego niemal intelektualisty (w sensie jakości jego przemyśleń), o niejasnych galicyjskich korzeniach, który doświadczył najgorszych konsekwencji kryzysu lat 20./30. XX w., a usiłował z nich wyjść i utrzymać rodzinę pod Poznaniem, zostając reporterem i przemierzając samotnie i bez pieniędzy 40 000 kilometrów na obcym lądzie. Był zawodnikiem nie tylko w meczu prasa – artyści, lecz także Nowak *contra* prasa[44]. Jego zdjęcia i relacje, zwłaszcza od 1933 r. są chyba najmocniejszą ilustracją

---

[40] M. Krzanicki, *Fotografia i propaganda. Polski fotoreportaż prasowy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2013, cytat: s. 35.

[41] Wymienianych jest 5 agencji; za: W. Żdżarski, *op. cit*., s. 190-191.

[42] „Orędownik" nr 42, 21.02.1938, s. 5.

[43] Sytuację tę K. Nowak kreśli, popierając przykładami, w liście do żony z dn. 19.11.1935 r., wysłanym z Quesso nad rzeką Sanga, wówczas w Kongo Francuskim; wybrane listy autorce udostępnił wydawca Wydawnictwo Sorus, a ukażą się one w jednym z publikowanych od 2014 r. czterech tomów zbioru: K. Nowak, *Listy z Afryki do żony. Korespondencja z podróży 1931-1936*.

[44] Nowak często nie rozpoznawał swoich tekstów po ingerencjach redakcji, musiał poza tym ciągle walczyć o to, by były publikowane, a od tego dosłownie zależało, kiedy zje następny posiłek. Po powrocie do Poznania w 1936 r. pozostał niedoceniony, a wkrótce zmarł z wyczerpania, jak ocenił po latach Ryszard Kapuściński (podczas odsłonięcia tablicy pamiątkowej K. Nowaka na Dworcu Głównym w Poznaniu).

kontrastu pomiędzy piktorialistyczną i szowinistyczną koncepcją Bułhaka a światopoglądem nowoczesnego fotoreportera. Wymagają wnikliwych badań.

Fotoreporter Zielonacki chleba był pewny, ale jego zdjęcia z pewnością nie należały do „blagierskich". Niemniej kierunki wyznaczane polskiej fotografii przez Bułhaka miały poważny wpływ na sytuację wszystkich fotografów prasowych. Podczas gdy w Berlinie zaczynała się błyskotliwa kariera Ericha Salomona, który robiąc zdjęcia politykom był zarazem lwem salonowym jak oni[45], gdy tamże Lotte Jacobi wykonywała w pracowni ojca pierwsze niewystudiowane portrety artystów i intelektualistów (m.in. Alberta Einsteina), wchodząc w ich świat jako im równa[46], Bułhak wygłosił referat *O emancypacji fotografii artystycznej w Polsce* (w 1927 r.), jak już sam tytuł wskazuje - policzek wobec licznych właścicieli zwyczajnych zakładów fotograficznych i fotoreporterów. Myśl Ulatowskiego o zjednoczeniu i edukacji całej braci fotograficznej upadła ostatecznie. Działo się to na zjeździe fotografów-amatorów, stowarzyszonych jako miłośnicy fotografii. W jego efekcie powołano do życia Związek Polskich Towarzystw Fotograficznych PTF[47]. Został wtedy przypieczętowany sens słowa *amator* bądź *miłośnik* fotografii jako określenie tego, który para się fotografią z pasji dla sztuki. Bułhak nadał im miano *fotografik*, które przetrwało do dziś, choćby w nazwie Związku Polskich Artystów Fotografików.

Żywotność słowa *fotografik* nie zaskakuje. Umiejętnie umacniano pozycję amatorów przez wystawy[48], zjazdy i elitarne czasopisma *stricte* fotograficzne, które zawsze podpisywały zdjęcia nazwiskami autorów. Fotografia piktorialna była snobistyczna, stanowiąc emanację struktury państwa, opartej na ziemiaństwie[49]. Należy to podkreślić, by przedstawiać powody ciągle powracającego w Polsce fenomenu odwracania się od klasycznej fotografii dokumentalnej i fotoreportażu. Poznańskie osobowości ze świata fotograficznego przyjęły trzy odrębne postawy wobec silnego lobbingu piktorialistów, które egzemplifikują trzy rodzaje reakcji w całym środowisku.

---

[45] Erich Salomon (1886-1944) – berliński prawnik, od 1925 r. jeden z pierwszych fotoreporterów, których zdjęcia sygnowano imieniem i nazwiskiem w publikacjach. Przeszedł do historii dzięki zakulisowym zdjęciom polityków w Europie i USA, wykonywanym podczas międzynarodowych konferencji. Był pierwszym fotografem, którego wpuszczono na zdjęcia do Białego Domu; https://de.wikipedia.org/wiki/Erich_Salomon.

[46] Lotte Jacobi (1896-1990), córka Sigismunda Jacobiego (1860-1935), właściciela atelier fotograficznego w Poznaniu w latach 1898-1919?, a następnie w Berlinie w latach 1920-1935, w 1935 r. wyemigrowała do USA, gdzie kontynuowała karierę fotograficzną; *op. cit*., a także: J. Kubiak, *Lotte Jacobi – Poznań, Berlin, Nowy Jork*, w: KMP 2011/3, *op. cit*., s. 212-219.

[47] Zjazd Polskich Miłośników Fotografii, zrealizowany przez Polskie Towarzystwo Miłośników Fotografii w Warszawie w 1927 r.; I. Płażewski, *op.cit.,* s. 250

[48] Wyczerpującej dokumentacji wystaw dostarcza Jerzy Piwowarski w *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*, Częstochowa 2002.

[49] Idem w artykule *Jan Bułhak – „enfant terrible" polskiej fotografii?* („Prace naukowe AJD. Edukacja plastyczna. Fotografia", T. 8, Częstochowa 2013, s. 65/66) wyciąga w tym kontekście chybiony wniosek, że prace Bułhaka „nie były w stanie w radykalny sposób wpływać na praktykę fotografii artystycznej", gdyż uwagę jego twórczości poświęcali ludzie już podobnie ukierunkowani, o „zbieżnych pokoleniowo kompetencjach artystycznych". Bułhak był ziemianinem, miał silną legitymację do wytyczania stylu.

Doskonały fachowiec, ale i artysta Ulatowski uczestniczył w życiu amatorskich towarzystw, choć intensywnie tylko przez kilka lat – do momentu rozczarowania wewnątrzśrodowiskowymi swarami. Fotoreporter Zielonacki wybrał własną, niezależną drogę, nie oglądając się zupełnie na owo środowisko. Zrealizował się ostatecznie w styczniu 1945 r., gdy stworzył dokumentację na miarę fotoreportera wojennego: szedł najzupełniej dosłownie w kurzu i łunach dogasających bitew o kolejne kwartały miasta, wystawiony na kule. Wykazywał świadomość wagi tworzonego dokumentu; odbitki wielkości pocztówki naklejał na karty formatu A2 i dokładnie opisywał. Powstał rodzaj kroniki tamtych dni[50], dokładny obraz wydarzeń, zniszczeń, później przywracania życia miasta, w tym fotografie trupów nieuprzątniętych spod gilotyn w więzieniu przy Młyńskiej, sądzenia i stracenia Arthura Greisera, pochówków żołnierzy na dziedzińcu Zamku i na obecnym Placu A. Mickiewicza, transportów jeńców, ich prac przy odgruzowywaniu, powrotów mieszkańców, defilad wojsk radzieckich, *etc*. Przekazał obrazy z miejsca akcji, tego, co widział. Był niezależny jak Nowak; tamten zapłacił jednak za swą odrębność najwyższą cenę, natomiast Zielonacki w 1947 r. zdecydował się jeden raz na udział w zbiorowej „I ogólnopolskiej wystawie fotografiki". Można przypuszczać, że nastąpiło to pod wpływem namowy członków PTF, ze względu na jakość jego zdjęć z wyzwalania Poznania; niektóre, z powodu dymów nad spalonym miastem, mają nawet cechy piktorialne. Ale fotoreporter nie był skłonny do artystowskich dywagacji, jakie odbywały się na spotkaniach towarzystw fotograficznych; forma – nieustający przedmiot rozważań członków towarzystw – stanowiła dla niego rzecz czysto techniczną, narzędzie do przekazania informacji. Cechowały go zdecydowanie oraz refleks, obce piktorialistom.

Zielonacki wystawiał po wojnie, ale sam, na wystawach nie artystycznych, a reporterskich – z przesłaniem emocjonalno-informacyjnym. To przykład postawy całego środowiska polskich fotoreporterów powojennych[51], którzy skupiali się we własnych organizacjach, wystawiali prace np. w Międzynarodowym Klubie Prasy i Książki, poza galeriami, starając się ignorować środowisko *fotografików*[52]. Gwałtowny wzrost zainteresowania przeżyli dopiero w latach 80. XX w., pod wpływem wydarzeń politycz-

---

[50] Zbiór Z. Zielonackiego, który posiada do dziś rodzina, jest mocno zdekompletowany i nieuporządkowany z powodu niedbałości. Negatywy zostały na pocz. lat 90. XX w. spalone. Zachowane odbitki, zeskanowane przez miejskie Cyfrowe Repozytorium Lokalne CYRYL, można obecnie oglądać na jego stronach internetowych pod: http://www.cyryl.poznan.pl/.

[51] O środowisku warszawskim w takim kontekście opowiada sporo J. Kosidowski, *Zawód: fotoreporterzy*, Warszawa 1984. To jego środowisko – fotoreporterów tygodnika „Świat" zaopiekowało się Henri Cartier-Bressonem, wysłanym przez „Life" do Polski w 1956 r. Na fali „odwilży" i w połączeniu z głośną wystawą „The Family of Man", prezentowaną w Europie od jesieni 1955 r. (zach. Niemcy), w Polsce od jesieni 1959 r., wywołało to, moim zdaniem, zainteresowanie krytyki fotografią społeczną i fotoreportażem od 1956 r. i okresowe promowanie przez krytyków, opisane przez K. Ziębińską-Lewandowską, w: *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989*, Warszawa 2014, s. 99-150.

[52] Potwierdziłam to w wywiadach z poznańskimi fotoreporterami lat 80. XX w., jakie przeprowadziłam w latach 2008-2017. Członkostwo w ZPAF niektórych krajowych fotografów prasowych w minionej epoce nie zmienia zasięgu fenomenu odrzucania przez nich tożsamości artystycznej.

nych, które wywołały falę powszechnego uznania dla dokumentu (każdego rodzaju). Ten podziw przetrwał do lat 90., w których polscy fotoreporterzy i fotografowie społeczni wreszcie zaczęli być opłacani porównywalnie do zachodnich. Nadal jednak nie byli u siebie traktowani jak artyści w swoim fachu, a sami, co istotne, nie chcieli być nazywani *fotografikami*.[53] To ostatnie jest żywe i dziś, natomiast po 2000 r. globalna tendencja do estetyzacji fotografii dokumentalnej doprowadziła w Polsce do nawrotu lekceważenia klasycznego fotoreportażu przez środowiska artystyczne, kuratorów i recenzentów. Ten proces się nasila, o czym traktuję w cyklu felietonów z lat 2006-2016[54].

Tadeusz Cyprian wybrał najbardziej zaskakujące stanowisko wobec piktorializmu. Znacznie młodszy od profesjonalisty i artysty, urodzonego w 1876 r. Bułhaka, był od 1923 r. pod jego wpływem, rozwijał się jednak konkurencyjnie. Z jednej strony nie przestawał jak tamten intensywnie obsyłać swymi pracami wystawy krajowe oraz zagraniczne, i tworzył w pracochłonnych technikach artystycznych fotografie o malowniczych kompozycjach. Z drugiej – w decydującym 1929 r., gdy został sekretarzem III Międzynarodowego Salonu Fotografii Artystycznej, w tej samej publikacji, w której Bułhak zadeklarował się ostro przeciw fotografii awangardowej i nowoczesnej, Cyprian opublikował tekst pt. *Brom w ofenzywie*. „Techniki szlachetne, a raczej (…) bromolej, dał ludziom w ręce broń wysoce obosieczną”[55] – ogłosił na wstępie. Anglosasi, podawał, w 90-95% nie wystawiają już bromolejów. „Twórczość rozpoczyna się od kompozycji na miejscu, a więc od negatywu” – stwierdzał bezlitośnie, dodając, że szlachetna technika nie uszlachetnia źle naświetlonej klatki, niezłapania konturu, ostrości itp. Trzeba „przyznać się, żeśmy przegapili parę lat, i nadrobić stracony czas” – oceniał trzeźwo. Nadal tworzył potem fotografie-obrazy, sprowadzając do piktorialnych form nawet momentalne kadry z ulicy, lecz wykonywał je w prostej technice bromowej. Równocześnie rozpoczął bardzo szeroką działalność publicystyczną na temat fotografii w ogóle[56], zostając przy tym gorącym, najzupełniej nowoczesnym propagatorem szybkich, prostych aparatów małoobrazkowych. Jego koledzy rozpoczęli odchodzenie od piktorialnych technik w latach 30.; Bułhak w 1934 r. zrobił ustępstwo, opracowując prostszą od szlachetnych metodę wtórnika[57], a na pełny odwrót zdecydował się po sformułowaniu programu Fotografii Ojczystej, tj. dopiero

---

[53] Postawę powojennych fotoreporterów dobrze puentuje wypowiedź śląskiego fotografa Władysława Morawskiego: „Kiedyś interesowałem się fotografią artystyczną i doszedłem do wniosku, że więcej w tym było pozerstwa niż wartości dla mnie istotnych”, w: A. Gola, *Poziom na dwa łamy. Śląska fotografia prasowa w ‘Trybunie Robotniczej’ i ‘Dzienniku Zachodnim’ 1960-1989*, Katowice 2015. Publikacja Goli to rzadkie kompendium wiedzy o fotoreporterach polskich, na przykładzie środowiska śląskiego.

[54] *Fotograf poeta. Katastrofa* humanistów, Poznań 2016 (na okładce widnieje pseudonim autorki: Marcin Buras), idem, *Dokument deklaracyjny,* w: katalog III Wielkopolskiego Festiwalu Fotografii im. I. Zjeżdżałki, WBPiCK, Poznań 2016.

[55] *Niektóre zagadnienia…*, s.13.

[56] Pisał podręczniki i setki artykułów, m.in. w: „Polski Przegląd Fotograficzny”, „Fotograf Polski”, „Miesięcznik Fotograficzny”, „Wiadomości Fotograficzne”, „Il corriere fotografico”, „Photofreund”, „Photographische Rundschau und Mitteilung”, „La Revue Francaise de Photographie”; T. Cyprian, *Fotograficzny życiorys*, k. 7-9,11.

[57] J. Płażewski, *op. cit*., s. 345.

w 1938 r.[58] Estetyka piktorialnej kompozycji w tym programie, nastawionym na masową publikację propagandowego obrazu kraju, trzymała się jednak mocno, potrzebna do dalszego zaspokajania snobizmu, więc wbrew opinii Szymanowicza[59] Fotografia Ojczysta dokument wykorzystała, a nie nobilitowała.

Gdy spojrzeć na liczbę książek fotograficznych, które Cyprian wydał w latach 1926-1938, czyli 18 (!), i w następnych latach (4) – niemal wszystkie w charakterze podręczników dla każdego i na temat dokumentowania życia codziennego, gdy pomyśleć, że już jeden z pierwszych – *Krótki podręcznik fotografii ALFA* z 1930 r. miał 10 edycji i w sumie 120 tys. egzemplarzy nakładu, a *Fotografia, technika i technologia* z 1950 r. miała 10 wydań[60], to wypadnie przyznać, iż to on wychował kilkaset tysięcy amatorów dokumentalistów. Cyprian przez tę edukację nie tylko upowszechnił, lecz i nobilitował fotografię obiektywnie utrwalającą otaczający świat z użyciem techniki tylko fotografii przypisanej. Dokonał tego jednak wśród przeciętnych klientów sklepów fotograficznych, a nie we własnym środowisku artystów fotografów.

Mgr Monika Piotrowska, Fundacja Instytut Fotografii „Pro Fotografia" (biuro@profotografia.pl)

Słowa kluczowe: piktorializm, fotograf zawodowy, fotograf amator, edukacja fotograficzna, snobizm, konserwatyzm artystowski

Keywords: pictorialism, professional photographer, amateur photographer, photographic education, snobbery, artistic conservatism

ABSTRACT

In the interwar period, the conservative form of Polish photography meant as art was determined by social contexts at a time when the Poles restored their young statehood. This is the main subject of my text, which I use, however, to indicate the repercussions of the described phenomenon that last to this day.

The above mentioned form was dictated by the backward Polish pictorialism of the turn of the 1920s and 1930s imposed by the domination of aesthetics over documentary value, contrary to western tendencies. Even after the Second World War professional photographers refused to acknowledge the artistic character of the new born reportage or press photography. My research work focuses on the Poznań environment, which before 1919 followed in the footsteps of German photographers and tended towards valuing the document like Neue Sachlichkeit *and high-quality press photography, but nevertheless yielded to the pressure of pictorialism. It was an archaic snobbery that prevented a Western type democratization of relationships between professional photographers and the circles of artistic amateurs.*

Following Florian Znaniecki, the author of the principle of the humanistic coefficient, I try to retrieve the mentality and cultural systems of the past period. In my research, therefore, I mostly use chronicles, biographical materials, including personal documents and interviews, as well as studies based on these sources or written by witnesses of the era.

---

[58] Datowanie za: M. Szymanowicz, *Topografia...*, s. 95. Tam też wykładnia Fotografii Ojczystej, rezygnującej z technik szlachetnych w imię dotarcia do masowego odbiorcy, s. 83-99.

[59] Szymanowicz przyznaje, że Fotografia Ojczysta „była programem nobilitującym oraz dowartościowującym działania komercyjne twórców z kręgu Bułhaka", lecz wyrokuje, że nadała wysoki status dokumentowi i ten status podbudowała; *ibidem*, s. 96-98.

[60] T. Cyprian, *Fotograficzny życiorys...*; S. Wojnecki, *Prof. dr Tadeusz Cyprian – epoka i pojęcie polskiej fotografii*, *w*: *Tadeusz Cyprian ur. 1898 – zm. 1979,* katalog wystawy Okręg Wielkopolski ZPAF, Warszawa-Poznań 1983 (strony niepaginowane).