

KAMILA DWORNICZAK-LEŚNIAK  
UNIwersytet Warszawski

## FOTOGRAFIA A NARODZINY AWANGARDY W POLSCE

W 1913 r. we Lwowie miała miejsce „Wystawa futurystów, kubistów i ekspresjonistów”, zorganizowana przez Herwartha Waldena. W katalogu ekspozycji znalazł się tekst Władysława Witwickiego prezentujący nowe zjawiska, w sposób typowy dla krytyki artystycznej owego czasu pozbawiony głębszego zrozumienia zróżnicowanego charakteru nowych nurtów<sup>1</sup>. Kilka lat wcześniej Witwicki przetłumaczył esej Roberta de la Sizeranne’a *Czy fotografia jest sztuką?*, wyznaczający kierunek myślenia o fotografii artystycznej w następnych dekadach<sup>2</sup>. W przedmowie zauważono, że „fotografia zastępuje oko ludzkie, zawsze subiektywne, »okiem obiektywnym«; ona to zatem dała powód do dyskusji w szeregu kwestii, dotyczących stosunku wzroku do sztuki”<sup>3</sup>, doskonale zdając sobie sprawę przynajmniej z tego faktu, iż fotografia jest narzędziem umożliwiającym analizę widzenia, a zatem i bodźcem do rekonfiguracji w obszarze estetyki. Takie stwierdzenie wydaje się znaczące w momencie, gdy struktura świata, przestrzeń i czas stawały się przedmiotem dyskusji nie tylko naukowców, ale także artystów. Geometria euklidesowa traciła swoje niepodzielne panowanie na rzecz popularyzującej się koncepcji geometrii eliptycznej Bernharda Riemanna, wyznaczającej jeden z fundamentów „awangardowego przełomu”; drugim było nowe ujęcie procesu poznawczego człowieka Henri Bergsona. Pod znakiem zapytania stanęła nie tylko perspektywa renesansowa, ale sama rzeczywistość jawiła się jako niepewna, dostępna fragmentarycznie. Fotografia towarzyszyła rozważaniom nad relacją pomiędzy podmiotem a rzeczywistością, okiem a obrazem<sup>4</sup>.

Historia fotografii w Polsce w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości w dużej mierze jest obszarem nierozpoznanym przez badaczy<sup>5</sup>. Prócz fotografii dokumentalnej, w większości amatorskiej, na ten okres przypadają pierwsze dokonania Jana Bułhaka (dokumentacja Wilna 1912–1919), tworzące podwaliny pod późniejszy program „fotografii ojczyste”<sup>6</sup>. Choć można dopatrywać się przejawów „awangardowej”

<sup>1</sup> [W. Witwicki], *Wstęp*, [w:] *Wystawa futurystów, kubistów, ekspresjonistów*. Katalog wystawy, Lwów 1913. Wstęp nie został podpisany, jednak archiwalia wskazują na autorstwo Witwickiego, P. Strożek, *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909–1939. Obecność – kontakty – wydarzenia*, Warszawa 2012, s. 49.

<sup>2</sup> R. de la Sizeranne, *Czy fotografia jest sztuką?*, [w:] *Podstawy kultury estetycznej: Frimmel – Lichtwark – Sizeranne*, Lwów–Warszawa 1907, s. 114–172. Tekst, który szczegółowo prezentował założenia piktorializmu, w 1907 r. niewątpliwie jeszcze progresywne, aktualny będzie w Polsce jeszcze w latach 30., głównie w środowisku skupionym wokół Jana Bułhaka: A. Zakrzewski, *Robert de la Sizeranne o fotografii*, „Almanach Fotografiki Wileńskiej”, 1931, s. 45–50.

<sup>3</sup> *Podstawy kultury estetycznej...*, s. 1. Brak nazwiska autora krótkiej przedmowy zatytułowanej *Od wydawców*, komitet wydawniczy stanowili: Jan Gwałbert Pawlikowski, Józef Nusbaum, Kazimierz Twardowski, Jan Kasprowicz.

<sup>4</sup> M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku*, tłum. M. Kwiek, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Ośiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 77–93.

<sup>5</sup> Wynika to zarówno z fragmentarycznego zachowania materiału, jak i czynników historycznych. Po dezintegracji środowiska fotograficznego, spowodowanego wydarzeniami wojennymi, rozwój struktur organizacyjnych w poszczególnych ośrodkach kraju przebiegał odmiennie (zróżnicowana geograficznie była także świadomość fotografii przed I wojną światową). Rekonstrukcja procesów artystycznych wymaga zatem szczególnie wnikliwego podejścia.

<sup>6</sup> Inauguracyjny wykład Jana Bułhaka wygłoszony po objęciu kierownictwa w nowo powstałym Zakładzie Fotografii Artystycznej Uniwersytetu Stefana Batorego (1919) zatytułowany był znamienne *Fotografia artystyczna a krajobraz rodzimy*.

inspiracji w ówczesnej fotografii Bulhaka, zainteresowania jego samego, a także skupionego wokół niego środowiska sięgały przede wszystkim malarstwa realistycznego, symbolicznego, impresjonistycznego, postimpresjonistycznego, a także bliskich im zagadnień estetycznych<sup>7</sup>. Jeszcze w drugiej dekadzie XX w. awangardowe rozwiązania plastyczne w fotografii – lub choćby inspirowane awangardową refleksją – właściwie nie pojawiały się, poza sporadycznymi przypadkami, na przykład twórczością Jana Alojzego Neumana, Mariana Dederki<sup>8</sup>, Aleksandra Krzywobłockiego, związanego później z lwowskim „Artesem”. W sposób charakterystyczny dla polskiej fotografii nowatorskie rozwiązania opierały się przede wszystkim na „technikach szlachetnych”, manualnym opracowaniu odbitki, właściwym dla estetyki piktorialnej<sup>9</sup>. Pierwsze publikacje na temat „nowego widzenia”, uniwersalnej formuły „awangardowego” języka fotograficznego, pojawiły się na łamach prasy dopiero w 1929 r.<sup>10</sup> W środowisku lwowskim, tuż po 1918 r. najbardziej nowatorskim jeśli chodzi o znajomość nowoczesnych tendencji, a także słynącym z dobrych kontaktów pomiędzy fotoamatorami a plastykami, w 1926 r. doszło do znaczącego incydentu – komisja, złożona z członków Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, zaprotestowała przeciwko wystawianiu w jednej sali fotografii i akwrel Henryka Mikolascha, grożąc zamknięciem wystawy; w rezultacie „intermedialny” pokaz nie odbył się<sup>11</sup>.

Na tle instytucjonalnego i intelektualnego „zapóźnienia”, płynącego w dużej mierze z trudności w określeniu artystycznego statusu fotografii, wyłaniają się dzisiaj pojedyncze fotografie-ikony, z *Portretem wielokrotnym* Witkacego na czele (datowanym na ok. 1917). Jest to zresztą przykład znamieny – z jednej strony quasi-dokument indywidualnego doświadczenia, także wojennego, z drugiej – cokolwiek jednak przeceniany – awangardowy eksperyment, powtarzający, świadomie lub nie, gest Umberto Boccioniego z 1912 r.<sup>12</sup> Witkacy, „bawiąc się w fotografię”, utrzymywał kontakty z wieloma osobami, aktywnymi w ówczesnym środowisku fotograficznym – w zakładach niektórych profesjonalnych fotografów realizował swoje „pozowane sesje”<sup>13</sup>. Twórczość fotograficzna Witkiewicza stanowi istotny moment w historii medium – symbolicznie łączy twórczość amatorską z poszukiwaniami awangardowymi<sup>14</sup>. Interpretacje

<sup>7</sup> Warto pamiętać, że Zakład Bulhaka był jedyną placówką, gdzie fotografię wykładano w ramach zajęć wydziału artystycznego. Na kształtowanie się estetycznych poglądów Bulhaka, a także programu zajęć uniwersyteckich, znaczący wpływ miała bliska przyjaźń z Ferdynandem Ruszczycem, zob. M. Szymanowicz, *Pomiędzy fotografią a malarstwem. O współpracy Jana Bulhaka z Ferdynandem Ruszczycem*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXI, 2006, s. 115–142; J. Piwowarski, *Wileńskie środowisko fotograficzne w okresie międzywojennym*, Częstochowa 2016, s. 21–27.

<sup>8</sup> W 1922 r. Marian Dederko wraz z synem Witoldem wymyślił technikę fotonitu, w której wykonał szereg prac, datowanych na 2. połowę lat 20. XX w. Technika ta polegała na opracowaniu negatywu za pomocą węgla i kredy, retuszu nieakceptowanych fragmentów, cieni i dodawaniu nowych (w procesie pozytywowym, na powiększeniu), w rezultacie uzyskać można było efekt „stylizowania” na nowoczesne kierunki malarskie. Prace Dederki wywoływały wiele kontrowersji, m.in. co do kwalifikacji takich prac jako fotografii: „Jeżeli tedy [...] porywa się na pomysły kubistyczne czy futurystyczne, to tym samym stawia siebie poza nawiasem fotografii. Nie znaczy to, jakby wskutek tego [fotonit – uzup. K.D.L.] nie mógł być sztuką i znaczy tylko, że nie w fotografice jest jego miejsce”, J. Świtkowski, *Fotografika i fotonizm*, „Polski Przegląd Fotograficzny”, 1930, nr 7, s. 141.

<sup>9</sup> Man Ray i inni surrealiści stosowali pseudosolaryzację – technikę polegającą na częściowym odwróceniu wartości walorowych obrazu na skutek czasowego włączenia światła w trakcie wywoływania odbitki; w eksperymentach polskich fotografików jednak więcej zależało od przypadku niż manualnego działania.

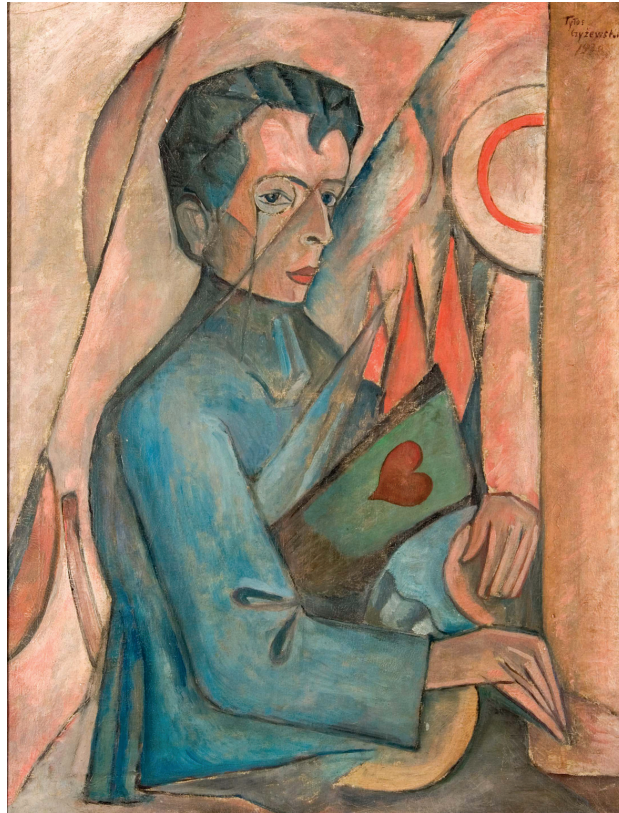
<sup>10</sup> „Nowe widzenie” polegało na wykorzystywaniu „czystej” fotografii dokumentalnej, a także ciasnego kadru, skrótów perspektywicznych, zabiegów rytmizujących, zorientowanych na poszukiwanie struktur geometrycznych, wiązało się także z nową postawą fotografa – freelancera, twórcy i zarazem wnikliwego obserwatora rzeczywistości. W krytyce fotograficznej w Polsce od końca lat 20. XX w. nazywano tę formułę twórczości „Nową Rzeczowością”, zapożyczając określenie ze sztuki niemieckiej; m.in. J. Świtkowski, *Fotografika współczesna*, „Miesięcznik Fotograficzny”, 1929, nr 2, s. 19.

<sup>11</sup> J. Piwowarski, *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*, Częstochowa 2002, s. 47–48. Wystawy fotograficzno-malarskie (o charakterze przeglądów studenckich) organizował już wcześniej Jan Bulhak, w 1927 r. miała miejsce wystawa zbiorowa w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, gdzie swoje prace pokazał Karol Hiller, w 1928 r. odbył się warszawski Salon Modernistów. Jednak krytyka fotograficzna nie odnotowała tych faktów.

<sup>12</sup> Na temat interpretacji autoportretu zob. m.in. M. Michałowska, *Autoportret: fotografia w poszukiwaniu twarzy Innego – na motywach „Autoportretu wielokrotnego w lustrach 1915–1917”*, [w:] *Powroty do Witkacego Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, Słupsk, 7–8 maja 2004*, red. J. Tarnowski, Słupsk 2006, s. 63–75; S. Okołowicz, *Stanisława Ignacego Witkiewicza „Portret wielokrotny”, „Fotografia wielokrotna” czy „Fotografia pięciokrotna?”*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXI, 2006, s. 153–171; P. Strożek, *„Ja – My” – studium zwielokrotnionej osobowości. O fotograficznych portretach włoskich futurystów i Witkacego*, [w:] *Witkacy: bliski czy daleki? Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17–19 września 2009*, red. J. Degler, Słupsk 2013, s. 403–418.

<sup>13</sup> Znana wypowiedź: „Zajmujecie się fotografią, a ja się nią bawię” pochodzi z rozmowy z Marianem i Witoldem Dederkami, cyt. za: *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, wybór i oprac. E. Franczak, S. Okołowicz, Kraków 1986, s. 25. Wspomniane zakłady fotograficzne należały m.in. do Mariana Dederki (Warszawa), Henryka Schabenbecka (Zakopane), Włodzimierza Kirchnera (Warszawa).

<sup>14</sup> Zob. A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Warszawa 2009, s. 117–121.



1. Tytus Czyżewski, *Portret Brunona Jasińskiego*, 1920, olej, płótno, 80 × 62 cm, Łódź, Muzeum Sztuki

jego fotografii z przełomu pierwszej i drugiej dekady XX w. przywołują rozmaite wątki: biograficzne, autotematyczne, a także wpisujące się w refleksję nad obrazowaniem futurystycznym, dadaistycznym, surrealistycznym. Niezauważone pozostają jednak fotograficzne inspiracje i asocjacje innych przedstawicieli wczesnej polskiej awangardy, wyrażone nie tylko w twórczości plastycznej, ale także w tekstach – czy to poetyckich, czy też teoretycznych lub wspomnieniowych. Są one marginalne i być może z tego powodu nigdy nie były przedmiotem namysłu. Wydaje się jednak, że osadzone w odpowiednim kontekście mogłyby dopełnić pejzaż pierwszych lat refleksji i twórczości awangardowej w Polsce.

#### MEDIO-MAGNETYCZNE ATELIER

Problematykę intermedialną, tak charakterystyczną dla nowoczesnej kondycji fotografii, wprowadza wielokrotnie analizowany wiersz Tytusa Czyżewskiego *Mediumiczno-magnetyczna fotografia poety Brunona Jasińskiego (zdjęta przy świetle gilotynowym)* z tomu *Noc – dzień* (1922)<sup>15</sup>. Sugeruje on „intermedialne” zestawienie z *Portretem Brunona Jasińskiego* namalowanym przez Czyżewskiego dwa lata wcześniej (il. 1)<sup>16</sup>. Interpretacja obu dzieł w kategoriach semiotycznych skłaniałaby do identyfikacji potrójnego

<sup>15</sup> Opublikowany – w futurystycznym wariacie ortograficznym – po raz pierwszy w: *Nuż w bżuhu. 2 jednodźwuka futurystów. Wydańe nadzwyczajne*, red. B. Jasiński, A. Stern, Warszawa, listopad 1921, s. 1, następnie w tomie *Noc – dzień. Mechaniczny instykt elektryczny*, Kraków 1922. Wiersz został zreinterpretowany „filmowo” przez Józefa Robakowskiego, zob. F. Lipiński, *Tytus Czyżewski w filmowym, medio-magnetycznym atelier Józefa Robakowskiego*, [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017, s. 267–278.

<sup>16</sup> Relacje pomiędzy utworami poetyckimi i obrazami w twórczości Czyżewskiego analizowano wielokrotnie, zob. m.in. A. Bałuch, *Wstęp*, [w:] T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Bałuch, Wrocław 1992, s. XXII; B. Śniecikowska, *Tekst i obraz w twórczości Tytusa Czyżewskiego – o artystycznej unii personalnej*, [w:] *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcji polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 55–85; A. Smaga, *Formizm w poezji Tytusa Czyżewskiego*, Warszawa 2010, s. 113.



rodu, literackiego, obrazowego i fotograficznego<sup>17</sup>, chociaż ten trzeci pojawia się wyłącznie jako element świata przedstawionego wiersza. Konceptualnie bowiem zarówno utwór poetycki, jak i obraz są „fotografiami” – wywodzą się z „medio-magnetycznego fotograficznego atelier Tytusa Czyżewskiego”. Podmiot liryczny, możliwy do utożsamienia z autorem – oraz tym, który siebie w tomie kilkakrotnie nazywał „medium”<sup>18</sup> – ustawia aparat, kąpie kliszę w „złotej wodzie”, kopiuje na „bromopapierze”, by w końcu wywołać „widmową twarz” tytułowego poety. Wiernie oddany proces fotograficzny staje się metaforą tak charakterystycznej dla Czyżewskiego metody konstruowanego świata poetyckiego, opartej na poszukiwaniu „realistycznego psychizmu”<sup>19</sup>, „formy wewnętrznej”<sup>20</sup>. W jej ramach mieści się zarówno dążenie do irracjonalności i Bergsonowskie akcentowanie roli intuicji w odbieraniu bodźców płynących z rzeczywistości, jak i kubizacja – organizacja wrażeń podług technicznego porządku, struktury; stąd przydawanie logicznej konstrukcji złożonym fenomenom, takim jak wizje, halucynacje, sny.

Metodę Czyżewskiego najczęściej interpretowano w kontekście teorii wielości rzeczywistości Leona Chwistka, postrzeganej jako fundamentalny punkt odniesienia dla formizmu<sup>21</sup>. W jego ujęciu sztuka zawsze zachowywała związek z rzeczywistością, jednakże owa rzeczywistość mogła być rozmaicie definiowana i wyrażana przez poznające podmioty, stąd uznanie rozmaitych formuł stylowych<sup>22</sup>. Formizm, na czele z twórczością Czyżewskiego, reprezentował zdaniem Chwistka czwarty typ stosunku do świata rzeczy, czyli „rzeczywistość wizjonerów”. Najpełniej manifestowała się ona poprzez kontemplację, w doświadczeniu mistycznym lub poetyckim – tu swoje miejsce miały sny, halucynacje, wizje, marzenia, ekstazy. Tak pojmowana rzeczywistość była podstawą koncepcji nowej sztuki, określanej przez Chwistka mianem futuryzmu<sup>23</sup>. Zasadą konstruowania portretu byłoby więc „życie się z modelem na tyle bliskie, ażeby wyobrażenie modelu stało się jednym z elementów rzeczywistości, w której [artysta – uzup. K.D.L.] się znajduje”<sup>24</sup>. Czytelne jest powinowactwo z futurystyczną koncepcją malarstwa, ujętą w teoretyczną wykładnię „dynamizmu malarskiego” przez Umberto Boccioniego – artysta powinien re-kreować własne doświadczenie rzeczywistości, sytuując widza w „centrum obrazu”.

Podmiot liryczny wiersza Czyżewskiego najpierw prowokuje stan transu lub hipnozy (zwrot „taka-hu”, „taka-hu” przywołuje na myśl szamańskie zaklęcia i obecny jest także w innych wierszach), potem snuje wizję rozczłonkowanej, nierzeczywistej postaci. Był ten nie jest ani podmiotem mówiącym utworu, autorem, ani tytułowym portretowanym – lub odwrotnie: jest jednym i drugim. Mamy do czynienia z transgresją, portret staje się autoportretem, autoportret – portretem, nie jest pewne, kto ustawia „aparat” oraz do kogo należy wywołana z kliszy „widmowa twarz”. W obrazie malarskim sylwetka zbudowana jest z pryzmatycznych, warstwowo układających się form, względem siebie przesuniętych, niespójnych. Prawa strona diagonalnie przeciętej twarzy jest wyraźnie skubizowana, prawe oko portretowanego uwypuklone monoklem, jednak lewa połowa oblicza nosi cechy indywidualne, dalekie echo mimetycznego (fotograficznego?) podobieństwa. Stonowana, opalizująca, w partii twarzy różowa, bladoczerwona kolorystyka przywołuje na myśl „tonację” wizualną wiersza („toniesz w pomarańczowej wodzie”, „i widzę twoje czoło / oświecone z boku luną pożarów [...]”). Pojawia się wrażenie, że portretowany obserwowany jest przez filtr owego „medio-magnetycznego” obiektywu, który zabarwia go, odmienia. Fotograficzność konwencjonalna (mechaniczna, odwzorowująca)

<sup>17</sup> Poezję Czyżewskiego w perspektywie intermedialności, wielokodowości, a także „medialnej wielodyspozycyjności” interpretował Sławomir Sobieraj: S. Sobieraj, *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*, Siedlce 2009, s. 115–142.

<sup>18</sup> Np. w wierszach *Medium* oraz *Transcendentalne panopticum* (tam znany fragment: „ja medium samego siebie / pierwszy elektromagnetyczny / poeta i malarz / tytus czyzewski”) z tomu *Noc – dzień*. Rodzaj obrazowania, jaki towarzyszy tym utworom, odwołuje się często do doświadczeń wojennych lub wspomnień, aktualizacji przeszłości.

<sup>19</sup> T. Czyżewski, *Mój futurizm*, „Zwrotnica”, 1923, nr 6, s. 185.

<sup>20</sup> A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski. Malarz – poeta*, Warszawa 2006, s. 22–23.

<sup>21</sup> Chwistek po raz pierwszy opublikował teorię na łamach „Masek” w 1918 r. (z. 1–4), następnie zaś w książce *Wielość rzeczywistości* (1921). Tezy zostały rozwinięte w opublikowanej w 1924 r. na łamach „Przeglądu Współczesnego” (t. IX, nr 24) pracy *Wielość rzeczywistości w sztuce*.

<sup>22</sup> Występuje tu dwojake rozumienie terminu „realistyczny”, wskazuje on na: 1) stosunek podmiotu do rzeczywistości (punktem wyjścia jest „realizm naturalny”, ufundowany na przekonaniu o bezpośrednim poznaniu rzeczy – jednakże rzeczywistość można pojmować rozmaicie, jak zastrzega Chwistek, zarówno to, co bezpośrednio dane, jak i to, co widzialne, jest wieloznaczne; rzeczywistość odpowiada jednemu z możliwych pojęć tejże, stąd „wielość rzeczywistości”), 2) relację podobieństwa pomiędzy przedmiotem a jego obrazem („kopiowanie natury” oparte przede wszystkim na wiedzy o jej własnościach fizycznych, odpowiednik „rzeczywistości fizykalnej”).

<sup>23</sup> L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce* (1918), [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004, s. 16.

<sup>24</sup> Ważna jest tutaj nie relacja podobieństwa, ale „siła sugestii”; L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości* (1921), [w:] idem, *Wybór pism...*, s. 58.

staje się fotograficznością nadprzyrodzoną (ujawniającą to, co niewidoczne). W ujęciu Chwistka byłyby to różnica pomiędzy „rzeczywistością fizykalną” i odpowiadającym jej realizmem (opartym na kopiowaniu natury przez pryzmat „schematu” naukowej wiedzy<sup>25</sup>) a „rzeczywistością wizjonerów” i odpowiadającym jej futuryzmem. Metafora fotografii jest zatem dla Czyżewskiego niezwykle użyteczna ze względu na jego autorską koncepcję twórczości, w której awangardowy postulat odnowienia formy podług rytmu współczesności współbrzmi z romantycznymi, a nawet „neosentymentalnymi” toposami<sup>26</sup>.

Zagłębiając się w sferę wyobraźni poetyckiej autora, można byłoby szukać innych elementów, które użyteczność owej metafory czynią jeszcze bardziej wyraźną – funkcja światła, jako emanacji bytu duchowego, tak ważna w obrazowaniu Czyżewskiego, jest w końcu zasadą działania samej fotografii. W ujęciu Rolanda Barthes’a działanie promieni świetlnych, wiążące fotografowany podmiot z oglądającym obraz, stanowiło o magicznym statusie medium<sup>27</sup>. Podobne znaczenie miało funkcjonujące od początku istnienia fotografii określenie „pisanie światłem”<sup>28</sup>. W nieco późniejszym wierszu *hamlet w piwnicy* (1923) „ciemnia optyczna” zapewne nie bez powodu posłużyła autorowi za metaforę duszy<sup>29</sup>. Można wyobrazić sobie, że to, co zostało zobaczone przez „oko” obiektywu, wpisane zostało już w błonę fotograficzną jako „obraz utajony”, bytuje tylko potencjalnie, jakby wciąż wewnątrz ciemni optycznej, z której może się wyłonić w postaci odbitki. Fotografia w poetyckiej interpretacji Czyżewskiego – jako analogia procesu magicznego – jest adekwatnym narzędziem w rękach „medium”, taką zaś rolę wyznaczył sobie twórca.

#### ODREALNIONY ZAPIS RZECZYWISTOŚCI

W okresie międzywojennym w polskiej prasie trudno odnaleźć jakiegokolwiek informacje poświęcone fotografii futurystycznej<sup>30</sup>. Jednak świadomość kontaktów polskiego środowiska artystycznego z Marinettim oraz jego otoczeniem, a zwłaszcza z Francją, gdzie większość manifestów ukazywała się niemal jednocześnie, pozwala przypuszczać, że nie było to zagadnienie zupełnie nieznanne w Polsce<sup>31</sup>. Anton Giulio Bragaglia, twórca teorii futurystycznej fotografii, miał kontakty z Polakami, ale dopiero w połowie lat 20. i dotyczyły one działalności teatralnej<sup>32</sup>. Jego refleksja o fotografii wywołała jednak duże poruszenie w środowisku artystycznym i chociażby dlatego mogła być znana szerszym kręgom – ostatecznie bowiem Bragaglia został wydalony z ruchu futurystycznego pod zarzutem deprecjonowania malarstwa<sup>33</sup>. Teoria Bragaglii – jako manifest *Fotodinamismo futurista* – po raz pierwszy opublikowana została w grudniu 1911 r. (druga i trzecia edycja ukazały się w 1913). Eksperymenty fotograficzne autora, które przeprowadzał wspólnie ze swymi braćmi, Arturem i Carlem, sięgają jednak 1910 r. Zaproponowali oni alternatywne wobec schematyzmu chronofotografii Étienne’a-Jules’a Mareya ujęcie ruchu (il. 2), wykorzystując znacznie wydłużony czas ekspozycji i wielokrotne naświetlanie kliszy. W rezultacie na odbitce pojawiały się ekspresyjne, zwielokrotnione bądź pryzmatycznie rozszczepione wizerunki. Fotografia oddalała się od zwykłej rejestracji, tak pogardzanego przez futurystów „brutalnego, statycznego realizmu”, stając się „fotodynamiką”<sup>34</sup>. Technika ta szczególnie dobrze nadawała się do rejestracji postaci ludzkich, dzięki niej

<sup>25</sup> Chwistek widział realizm jako „bezstylowy” przede wszystkim w świetle doświadczenia fotografii – wyznaczyła ona bowiem schemat potocznego odwzorowania rzeczywistości, przyczyniając się do zniwelowania indywidualnych różnic pomiędzy twórcami.

<sup>26</sup> Problem genezy i analogii wątków wizyjnych jest kwestią wciąż dyskutowaną przez badaczy literatury (także w odniesieniu do poetów tzw. Drugiej Awangardy, wileńskiej i lubelskiej, dla których twórczość Czyżewskiego była istotnym punktem odniesienia).

<sup>27</sup> Wyrażana oczywiście w eseju *La chambre claire* (1980).

<sup>28</sup> F. Brunet, *Photography and Literature*, London 2009, s. 13–34.

<sup>29</sup> Pierwodruk w: „Zwrotnica”, 1923, nr 4, s. 101.

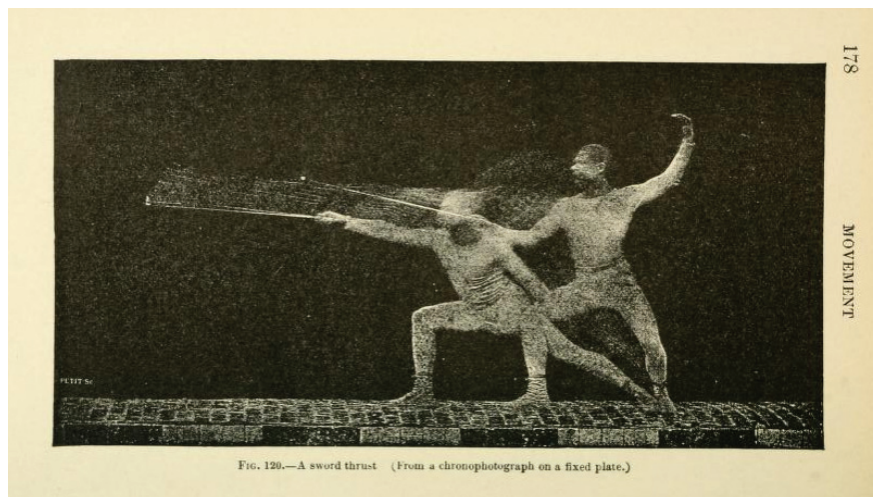
<sup>30</sup> Zwrócił na to uwagę Przemysław Strożek, *Marinetti i futuryzm...*, s. 285.

<sup>31</sup> Czyżewski za pośrednictwem kręgu Apollinaire’a znał m.in. pismo „Lacerba” i twórczość florenckich futurystów. Ponadto za pośrednictwem Louisa Marcoussisa otrzymywał, jako redaktor „Formistów”, francuskie pisma „Nord-Sud” (redagowane przez Apollinaire’a, Pierre’a Reverdy’ego i Maxa Jacoba) i „Sic” (wydawane przez Pierre’a Alberta-Birota). Zob. m.in. P. Strożek, *Pismo „Formiści” i początki międzynarodowych kontaktów polskiej awangardy (1919–1921)*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXVIII, 2013, s. 71–87.

<sup>32</sup> Strożek, *Marinetti i futuryzm...*, s. 165.

<sup>33</sup> Na temat konfliktu pomiędzy Bragaglią i Boccionim oraz Marinettim zob. P. Strożek, *Fotodinamismo 100! Bragaglia, Boccioni, Bergson i problemy futurystycznej fotografii*, „Konteksty”, 2011, nr 2–3, s. 299–304; na temat dwuznacznej relacji pomiędzy malarstwem futurystycznym a fotografią: A. Scharf, *Art and Photography*, Baltimore 1975, s. 255–268; G. Lista, *Futurism and Photography*, London 2003.

<sup>34</sup> A.G. Bragaglia, *Futurist Photodynamism*, trans. L. Rainey, „Modernism/modernity”, 2008, no. 2, s. 365.



2. Étienne-Jules Marey, *Pchnięcie szablą*, studium chronofotograficzne, przed 1895, reprodukcja za: E.J. Marey, *Movement*, New York 1895, s. 178

można było bowiem uzyskać wrażenie „wibracji energii” gestów. Prócz nowej formalnej struktury obrazu uzyskiwano więc wrażenie intensyfikacji „życia psychicznego” fotografowanego podmiotu – tak ważny dla Czyżewskiego „realistyczny psychizm”.

Także dla analizującego proces twórczy Chwistka istotny był aspekt czasu:

Rzeczywistość wrażeń reprodukowanych, z jaką ma do czynienia futurizm, posiada nieraz tak szybką zmienność, że artysta zmuszony jest zrezygnować z wydobycia z niej jednego charakterystycznego momentu, godząc się na projekcję w przestrzeni dłuższego odcinka czasu. [...] Problemy futurizmu polegają bowiem przede wszystkim na wywołaniu wizji<sup>35</sup>.

W drugiej wersji rozprawy *Wielość rzeczywistości w sztuce* (1921) wprowadził wyraźne odniesienia do fotografii. Dając wyraz typowej jeszcze w wieku XIX postawie, widział medium w kategoriach relacji podobieństwa pomiędzy rzeczywistością a jej obrazem. Skorzystał z przykładu fotografii, by zbudować argument przeciwko konieczności „naturalistycznego” naśladownictwa:

Jeśli mam naśladować rzeczywistość, to jaką? Czy właśnie tę, której odbicie znajduję w fotografii lub malowidłach wzorowanych na niej?<sup>36</sup>

Z drugiej jednak strony dostrzegał „niepewność” interpretacji obrazu fotograficznego, jego ontologiczną niestabilność, będącą pochodną indywidualnego stosunku podmiotu do rzeczywistości – oczywiście ten przewrót w teorii poznania dokonuje się pod wpływem Bergsona, na co zwracał uwagę sam autor:

Cóż mam jednak robić, jeśli nie wierzę, że rzeczywistość poznaję pośrednio za pomocą promieni świetlnych, jak tego chce realizm racjonalny? Cóż mam robić, jeśli żyję np. w rzeczywistości wrażeń zmysłowych, a teorię promieniowania uważam tylko za wygodną hipotezę orientacyjną? Czy wtedy fotografia może być dla mnie czym innym, jak tylko diagramatem obcym rzeczywistości, rodzajem słownika, służącego do przetłumaczenia rzeczywistości na język konwencjonalny? Albo jeśli żyję w rzeczywistości naturalnej, cóż mogą mnie obchodzić skrót i światłocienie fotografii, skoro wiem, że np. ciało ludzkie posiada budowę symetryczną, a skóra zabarwiona jest jednostajnie, np. białą, czarno lub żółto? Ale jeśli, co obecnie jest bardzo prawdopodobne, jestem właśnie w tym położeniu, że rzeczywistość wyobrażeń zaczyna mi się narzucać z coraz większą siłą, spychając na dalszy plan wszystkie inne rzeczywistości, to wtedy postulat fotografii staje się po prostu paradoksem, którego ani na chwilę nie mogę wziąć serio<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce* (1918), [w:] idem, *Wybór pism...*, s. 16.

<sup>36</sup> Chwistek, *Wielość rzeczywistości* (1921), [w:] idem, *Wybór pism...*, s. 51.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 52.





3. Leon Chwistek, *Szermierka*, ok. 1919, olej, tektura, 70 × 100 cm, Kraków, Muzeum Narodowe

Prezentowane przez Chwistka ujęcie fotografii koresponduje z niechęcią włoskich futurystów do medium „mechanicznego” – obraz fotograficzny pojmowany jako kopia rzeczywistości jest bowiem według niego „sprzeczny z istotą sztuki”, stanowi wyłącznie „ilustrację”<sup>38</sup>. Jeśli zatem fotografia miałaby być dziedziną artystyczną, musiałaby oddawać subiektywny stosunek podmiotu do świata – zostać zastosowana podług rzeczywistości wyobrażeń, która interesuje danego twórcę.

Pomiędzy dwiema wersjami teorii Chwistka sytuuje się istotny moment jego twórczości malarskiej, który umownie można nazwać „fotograficznym”, mianowicie obraz *Szermierka* (1919), wprost łączony z malarstwem włoskich futurystów (il. 3). Pobrzmiewa w nim echo chronofotografii Mareya, na co również zwracano uwagę<sup>39</sup>. Poza odwzorowaniem faz ruchu i ujęciem ich w syntetyczny obraz studia te przyczyniły się do intensyfikacji zainteresowania fizjologią widzenia. Dla awangardowych teoretyków i artystów szczególnie atrakcyjne było powiązanie doświadczenia subiektywnej percepcji z organizacją rzeczywistości, także w aspekcie zainteresowania dynamizmem, symultanicznością, rytmem. Również Tadeusz Peiper pisał o „psychografii rytmu”, widząc ją jako źródło metafory, istotę wiersza, w którym „słowny ekwiwalent oddalał się coraz bardziej od imienia rzeczy”<sup>40</sup>. Studia chronograficzne można więc widzieć jako istotne źródło szeroko pojętego obrazowania awangardowego. Ostatecznie również dla Bragaglia kluczowym elementem koncepcji medium fotograficznego był rytm, rozumiany jako oddanie konstrukcji przedmiotu, jego wolumenu, gęstości, kubatury, niemającej nic wspólnego z wizerunkiem rzeczy opartym na podobieństwie. Formalna struktura przedmiotu, czy to „skubizowana”, czy też odrealniona w inny sposób, w każdym razie przekształcona podług prawideł eksperymentu, służyć miała osiągnięciu efektu odrywania się od rzeczywistości fizycznej, „zapisaniu rzeczywistości w sposób nierzeczywisty”<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 55–56.

<sup>39</sup> Dostrzegł to m.in. Waław Husarski, a Julian Rottersmann przywołał w tym kontekście prace Severiniego. Więcej zob. M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015, s. 275.

<sup>40</sup> T. Peiper, *Rytm nowoczesny*, [w:] idem, *Tędy; Nowe usta*, red. T. Podoska, *Pisma*, t. 1, Kraków 1972, s. 83. Na zagadnienie tak rozumianego rytmu w kontekście refleksji Peipera i jego zainteresowania filmem awangardowym zwrócił uwagę Andrzej Turowski: A. Turowski, *O rozkwitającej formie Tadeusza Peipera*, [w:] *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*, red. P. Rypson, Warszawa 2015, s. 387–388.

<sup>41</sup> Bragaglia, *op. cit.*, s. 366.

## FOTOGRAFIA JEST JAKĄŚ INNĄ ISTOTĄ...

Fotografia w ujęciu proponowanym przez Bragaglię mogła być środkiem wiwisekcji rzeczywistości, ale także narzędziem diagnostycznym, zarówno w aspekcie autoanalizy, jak i kształtowania intuicyjnego „głębokiego widzenia”:

[...] jesteśmy w stanie tak ustawić mechanizm podporządkowanej nam kamery, że może ona zarejestrować naszą wrażliwość – przełamać prawa obiektywnej rzeczywistości tak dalece, iż możemy nawet skłonić aparat do wydobycia transcendentnego wymiaru przedmiotu, na granicy możliwości mechanicznej natury fotografii<sup>42</sup>.

Ambiwalencja fotografii – polegająca na rejestrowaniu rzeczywistości i przekroczeniu widzialności – podsumowuje koncepcję „fotodynamizmu” i pozwala wpisać ją w ramy *stricte* modernistycznego ujęcia medium, które polegało na podkreślaniu specyfiki techniki fotograficznej przy jednoczesnym zapewnieniu swobody kreacji. Jeśli zatem Czyżewski znał manifest bądź prace włoskiego futurysty, fotografia tym bardziej mogła posłużyć jako nośna metafora określenia własnego sposobu tworzenia, a nawet rozumienia procesu twórczego; w każdym razie mielibyśmy tutaj do czynienia z dość osobliwą, „intermedialną” recepcją awangardowej fotografii. Pozwoliłaby ona w sposób dość jasny i precyzyjny opisać zjawisko „mediumizmu”, tak charakterystyczne dla autokreacji Czyżewskiego jako malarza-poety.

Jednakże nie wyłącznie fotodynamizm mógłby być punktem odniesienia dla owej postawy. Fotografia – właśnie jako narzędzie rejestracji fenomenów nadprzyrodzonych – była przedmiotem zainteresowania kręgów artystycznych już na przełomie XIX i XX w., także we Francji. Fascynował się tym zwłaszcza Apollinaire<sup>43</sup>. Prócz różnych wariantów fotografii spirytystycznej zwrócono uwagę na fotografię rentgenowską, a także eksperymenty Louisa Dargeta, dotyczące „fotografii myśli ludzkich”, materii duchowej, nazwanej przez niego „promieniami V” (il. 4). Apollinaire miał książkę Dargeta, wydaną w 1909 r. *Exposé des différents méthodes pour l'obtention de photographies fluïdo-magnétiques et spirites. Rayons V. (Vitaux)*, właśnie wówczas Czyżewski przebywał w Paryżu<sup>44</sup>. W tamtym czasie fotografie *les rayons humaine* były zresztą dość popularne, publikowano je między innymi w 1912 r. na łamach pisma spirytystycznego „La Vie Mystérieuse”, a w związku z tragicznym bilansem I wojny światowej zainteresowanie tymi fotograficznymi „fenomenami” znacznie wzrosło. Rozczłonkowane, sfragmentaryzowane i jakby „prześwielone” ciało portretowanego w wierszu Czyżewskiego, a także pastelowe, opalizujące odcienie cienko kładzionej na obrazie farby, podwójna natura realistycznego i nie-realistycznego zarazem oblicza doskonale oddają również i tę właściwość nowoczesnej fotografii<sup>45</sup>. Czy to w kodyfikacji futurystycznej, czy też spirytystycznej – staje się ona tyleż technicznym, modernizacyjnym narzędziem w rękę awangardzisty, co wehikułem umożliwiającym – za pomocą gestu magicznego – ujawnienie i zatrzymanie delikatnej materii ducha, materializację wyobrażeń czy wspomnień. Apollinaire dał wyraz takiej romantycznej wykładni medium w jednym z utworów ujętych w *Kaligramach*, poświęconym fotografii Madeleine Pagès: „Jesteś fotografio

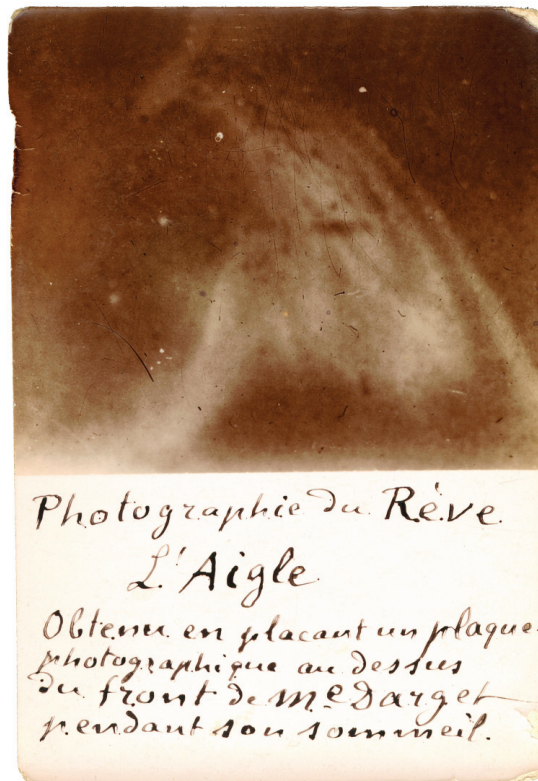
<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 365.

<sup>43</sup> Sekretarzem Apollinaire’a był w latach 1906–1907 Adolf Besler, Czyżewski, przebywając po raz pierwszy w Paryżu w latach 1907–1909, miał z nim liczne kontakty.

<sup>44</sup> A. Hicken, *Apollinaire, Cubism and Orphism*, Oxford 2002, s. 15. Zjawiska nadprzyrodzone (mediumizm, magnetyzm) były przedmiotem analizy w jedynej zorientowanej na fotografię interpretacji wiersza Czyżewskiego, której autorem jest Cezary Zalewski; stwierdził on, że utwór z powodu „spirytystycznych” odniesień sprawiał badaczy literatury w zakłopotanie, stąd ratowali się oni ucieczką w intersemiotyczność. Zalewski wykorzystał publikację Juliana Ochorowicza (*Psychologia i medycyna*, 1917), by wyjaśnić, że Czyżewskiemu chodziło najpierw o uchwycenie zjawiska emanacji ektoplazmy (w którym pojawiały się części ciała), a następnie snu magnetycznego, pokrewnego hipnozie. Fotografia miałaby towarzyszyć obu stanom, autor jednak nie podejmuje wątku fotografii spirytystycznej ani koncepcji awangardowych. C. Zalewski, *Jedyna chwila. Fotografowanie w poezji polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie”, 2007, nr 3, s. 58–68.

<sup>45</sup> Na temat pokrewieństwa fotografii spirytystycznej i koncepcji Bragaglii: M. Braun, *Fantasmes des vivants et des morts. Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible*, „Études Photographiques”, 1996, no. 1, s. 41–55. W Polsce fotografią spirytystyczną zajmowano się w kręgu Juliana Ochorowicza; warto w tym miejscu wspomnieć, że cytowany wcześniej Józef Świtkowski, lwowski fotograf-piktorialista i jeden z najbardziej znanych w okresie międzywojennym krytyków fotograficznych, był także cenionym parapsychologiem i okultystą, w książce *Okultyzm i magia w świetle parapsychologii* (1939) rozdział poświęcił fotografii zjawisk nadprzyrodzonych („niewidzialnych”): „Zdjęcia takie wymagały niewątpliwie jakiegoś medium, którym bywał zwykle sam fotograf lub jego pomocnik, czasem także osoba pozująca do zdjęcia [...]”, J. Świtkowski, *Okultyzm i magia w świetle parapsychologii*, Lwów 1939, s. 125. Sam Świtkowski wykonywał zdjęcia sugerujące takie fenomeny, wyglądające jak typowe przykłady „malarzkiej” fotografii inscenizowanej.





4. Louis Darget, *Photographie du L'Aigle*. Obtenue en plaçant un plaque photographique au dessus du front de Mme Darget pendant son sommeil, Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg

jak dym bijący z żaru / Którym jest jej piękno / W Tobie / Fotografio / Są omdlałe dźwięki / Słysząc w nich / Śpiew z deklamacją / Fotografio jesteś jak cień / Słońca / Którym jest jej piękno<sup>46</sup>. W zastanawiający, choć być może z punktu widzenia refleksji awangardowej zupełnie oczywisty sposób wiersz koresponduje ze wspomnieniami Chwistka, dotyczącymi wojennej genezy teorii wielości rzeczywistości:

Liczyłem się z tym, że zginę, i postanowiłem spisać myśli, jakie nasuwało mi zagadnienie rzeczywistości. [...] Fizyczny pogląd na świat, który prowadzi do uznania fotografii za właściwy obraz rzeczywistości, jest przecież tylko konwenans. Nosilem z sobą fotografię narzeczonej i wkrótce przekonałem się, że nie tylko nie przypomina mi jej, ale podstawiła się na jej miejsce i zaciera wspomnienia. Ostatecznie przyszedłem do przekonania, że ta fotografia jest jakąś inną istotą, którą także kocham i która stara się zważyć we mnie tęsknotę za tamtą<sup>47</sup>.

Przewrotna negacja dokumentalności, a zarazem uznanie pojedynczej fotografii jako odrębnego bytu, nie-tożsamego „sobowtóra”, halucynacji, wyrażona na marginesie refleksji o nowym języku artystycznym, wydaje się stanowić sedno futurystycznego namysłu nad medium. Tak pojmowaną fotografię można byłoby widzieć także w świetle Freudowskiej kategorii „niesamowitego”. Jawi się ona jako środek analizy widzenia, wiążącego czas i przestrzeń, ale także może stać się zupełnie nową realnością, zupełnie jak w refleksji Barthes'a. Intermedialny „portret” Jasieńskiego byłby zatem lapidarnym, poetycko-wizualnym traktatem fotograficznym, także dlatego, że to właśnie w wizerunku ludzkiej twarzy, angażującym

<sup>46</sup> G. Apollinaire, *Fotografia*, tłum. A. Ważyk, [w:] idem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1968. Pierwsza wersja wiersza była datowana na 13 października 1915, w *Kaligramach* poeta umieścił drugą wersję, która stała się podstawą tłumaczenia Adama Ważyka. Zob. C. Scott, *Apollinaire and Madeleine Pagès: translating the photography of a relationship*, „Forum for Modern Language Studies”, 2002, vol. 38, s. 302–314; J. Arrouye, *Apollinaire et la Photographie*, „Répertoire de la Photolittérature Ancienne et Contemporaine” [online], <http://phlit.org/press/?p=2233> (dostęp: 26.06.2018).

<sup>47</sup> L. Chwistek, *Moja walka o nową formę w sztuce* (1935), [w:] idem, *Wybór pism...*, s. 240.



5. Tytus Czyżewski, *Widok z aeroplanu*, 1922–1923, reprodukcja za: „Tygodnik Ilustrowany”, 1923, nr 44, s. 708

miłość i pamięć, tkwi namiastka magii; z niego – wbrew technicyzacji – „po raz ostatni tchnie aura”<sup>48</sup>. „Widmowość” dotyczy nie tylko wykreowanego świata poetyckiego, porządku formalnego, ale stanowi ontologiczną własność samego obrazu<sup>49</sup>.

#### ZA MNĄ WIĘC TOWARZYSZE AWIATORZY...

Na początku lat 20. powstały zaginione dziś obrazy Tytusa Czyżewskiego, prezentujące pejzaże z lotu ptaka – *Widok z aeroplanu*, datowany na 1922 lub 1923 r., znany z reprodukcji w „Tygodniku Ilustrowanym” (il. 5), *Widok z aeroplanu*, datowany na 1922 lub 1927 r.<sup>50</sup> Małgorzata Geron zauważyła, że pod względem kompozycyjnym interesująca jest zwłaszcza pierwsza z prac, w której pionowe i poziome formy dzielą płaszczyznę obrazu na dziesięć niezależnych części; każda prezentuje odrębny fragment krajobrazu, ujęty z innego punktu widzenia, w innym momencie. Mielibyśmy zatem do czynienia z kolażem zróżnicowanych rzutów perspektywicznych, z jednej strony przywołującym na myśl futurystyczną symultaniczność, z drugiej – strukturę fotomontażu lub sekwencyjnego montażu filmowego<sup>51</sup>. Reprezentację fragmentarycznego a zarazem totalnego widzenia niewątpliwie wsparłaby realizacja tematu w formule „obrazu wielopłaszczyznowego”, o którego istnieniu wiadomo tylko z katalogu I Wystawy Ekspresjonistów Polskich w Krakowie (*Pejzaż z aeroplanem*<sup>52</sup>). Z tego samego okresu – około 1923 r. – pochodzą kompozycje Władysława Strzemińskiego, w których dostrzec można bliskie suprematyzmowi rozmieszczenie form geometrycznych w przestrzeni: *Kompozycja syntetyczna 1*, 1923, *Kompozycja postsuprematyczna 2*, 1923<sup>53</sup> (il. 6, 7). W tym przypadku również dostrzeżono pokrewieństwo obrazów z przetworzonym widokiem z wysokości<sup>54</sup>.

<sup>48</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 215.

<sup>49</sup> Jak w dyskursie o widmach Jacques’a Derridy, na ten temat zob. P. Mościcki, *Odrodzenie aury z ducha fotogenii*, „Teksty Drugie”, 2016, nr 2, s. 87–101.

<sup>50</sup> *Formiści*, red. I. Jakimowicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989, s. 45 (poz. 187, 191); Geron, *op. cit.*, s. 309.

<sup>51</sup> Korzystanie z mechanizmów kompozycji, charakterystycznych dla montażu filmowego zauważył u Czyżewskiego Jan Józef Lipski: J.J. Lipski, *O twórczości Tytusa Czyżewskiego*, „Twórczość”, 1960, nr 6, s. 69.

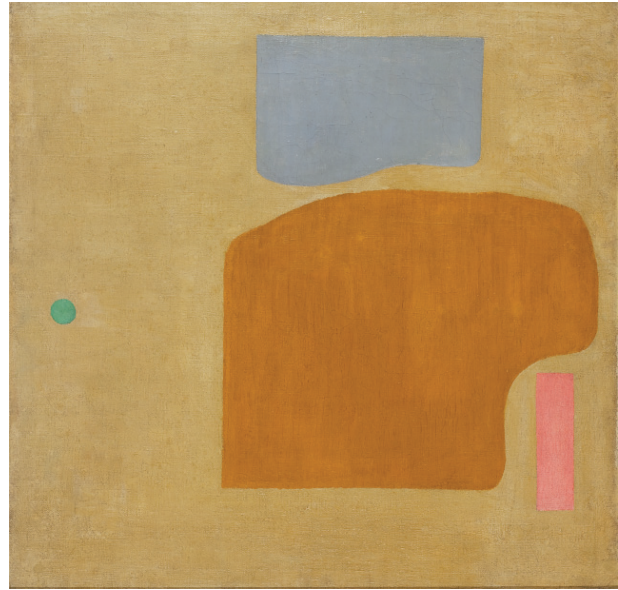
<sup>52</sup> *Pejzaż z aeroplanem* nie jest znany z reprodukcji, pojawił się w spisie prac *Katalogu I Wystawy Ekspresjonistów Polskich*, TPSP, Kraków 1917 (poz. 63); Geron, *op. cit.*, s. 314.

<sup>53</sup> Obie prace znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi; prawdopodobnie były prezentowane na Wystawie Nowej Sztuki w Wilnie w 1923 r., wg: *W 70. rocznicę Wystawy Nowej Sztuki Wilno 1923*. Katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1993.

<sup>54</sup> I. Luba, E.P. Wawer, *Władysław Strzemiński. Zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznannej biografii 1893–1917*, Łódź 2017.



6. Władysław Strzemiński, *Kompozycja syntetyczna 1*, 1923, olej, płótno, 62 × 52 cm, Łódź, Muzeum Sztuki



7. Władysław Strzemiński, *Kompozycja postsuprematyczna 2*, 1923, olej, płótno, 65 × 66 cm, Łódź, Muzeum Sztuki

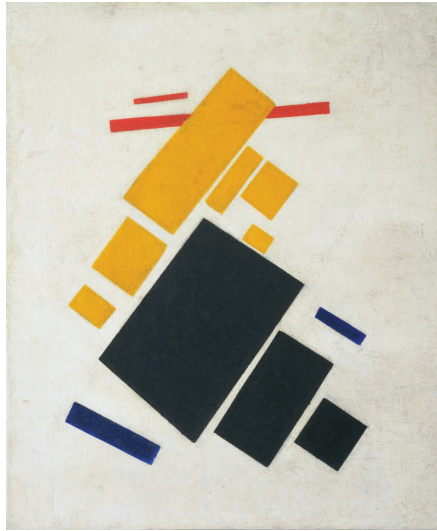
O ile w polskiej literaturze tego rodzaju obrazowanie z rzadką łączono z inspiracjami fotografią lotniczą, dostrzegając w nich awangardową fascynację nowoczesną maszyną – samolotem, futurystycznymi teoriami i związkami z obrazowaniem poetyckim, o tyle nowe spojrzenie oferują badania nad twórczością Kazimierza Malewicza, który już w 1915 r. – najwcześniejszym okresie suprematystycznym – malował obrazy wyraźnie nawiązujące do widoków z samolotu (*Aeroplan w locie*, 1915; il. 8). Obok różnorodnych czynników, którym przypisuje się wpływ na ukształtowanie się teorii Malewicza, to jest odnowienie zainteresowania metafizyką ikony, filozoficzne rozważania nad czwartym wymiarem Piotra Uspienskiego, teoria pozarozumowej poezji, *zaum*, umieszcza się także impuls płynący z nowych możliwości fotograficznego rejestrowania świata, zintensyfikowanych przez dynamikę wydarzeń wojennych<sup>55</sup>. Przykładów dostarczają autorskie wykresy – zwłaszcza tablica analityczna, stworzona około 1925 r., prezentująca schematycznie relacje pomiędzy percepcją artysty a otaczającą go rzeczywistością (il. 9). Malewicz zaproponował trzy zestawy obrazów fotograficznych, ujmując je w relacji do trzech aktualnych nurtów awangardowych, kolejno – kubizmu, futuryzmu i suprematyzmu. W pierwszym przypadku są to fotografie architektury wewnątrz, wystaw artystycznych, przedmiotów (instrument, wycinek z gazety), w drugim – życia miejskiego, maszyn (lokomotywa, zeppelin), w trzecim – rozmaitych widoków lotniczych (siedem na dziesięć fotografii prezentuje świat widziany z perspektywy lotu samolotem, z rozmaitych kątów i perspektyw, zarówno widoki miast, jak i przyrody). Nieco inny zestaw fotografii został wykorzystany przez artystę w książce *Die gegenstandslose Welt*<sup>56</sup> – tutaj również posłużył się materiałem, który miał stanowić „suprematystyczny impuls” – na osiem fotografii cztery to ujęcia lotnicze miast, trzy – lecącego samolotu, natomiast jedna przedstawiała płaszczyznę lotniska z samolotami widzianymi z góry (il. 10, 11). Co jednak szczególnie istotne – już w 1913 r., przygotowując ilustracje do libretta futurystycznej opery *Zwycięstwo nad słońcem*, Malewicz wykonał studium przedstawiające bitwę powietrzną (opatrzone komentarzem jakoby było ono adekwatne do wojskowych fotografii lotniczych<sup>57</sup>), a w 1915 r., ogłaszając „nowy realizm” w malarstwie, pisał znamienne, że:

<sup>55</sup> Ch. Lodder, *Transfiguring Reality. Suprematism and the Aerial View*, [w:] *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, ed. M. Dorrain, F. Pousin, London–New York 2013, s. 95–117; eadem, *Malevich, Suprematism and Aerial Photography*, „History of Photography”, 2004, vol. 28, s. 25–40.

<sup>56</sup> K. Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, Albert Langen Verlag, München 1927.

<sup>57</sup> Lodder, *Transfiguring Reality...*, s. 109. Autorka przypuszcza, że następnie na podstawie tegoż wykonał obraz, który mógł być jednym z pierwszych dzieł suprematystycznych. Idąc dalej za jej refleksją, także *Czarny kwadrat* można byłoby widzieć w świetle fotograficznych inspiracji, zwłaszcza biorąc pod uwagę pracę nad rysunkami towarzyszącymi operze *Zwycięstwo nad słońcem*.





8. Kazimierz Malewicz, *Aeroplan w locie*, 1915 (na odwrocie datowany 1914), olej, płótno, 58,1 × 48,3 cm, Nowy Jork, Museum of Modern Art, reprodukcja za: A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002, s. 313

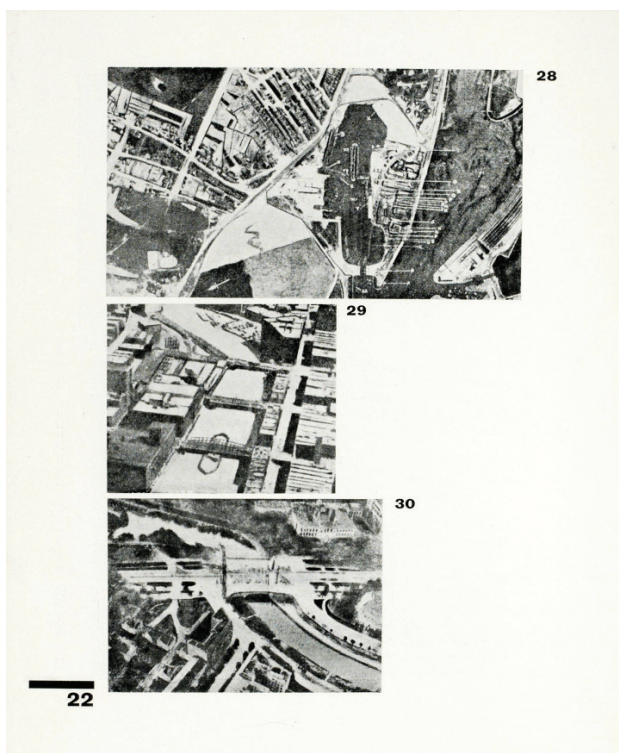


9. Kazimierz Malewicz, *Tablica analityczna*, 1924–1927, papier, odbitki żelatynowo-srebrowe, tusz, 72,4 × 98,4 cm, Nowy Jork, Museum of Modern Art, reprodukcja za: monoscop.org

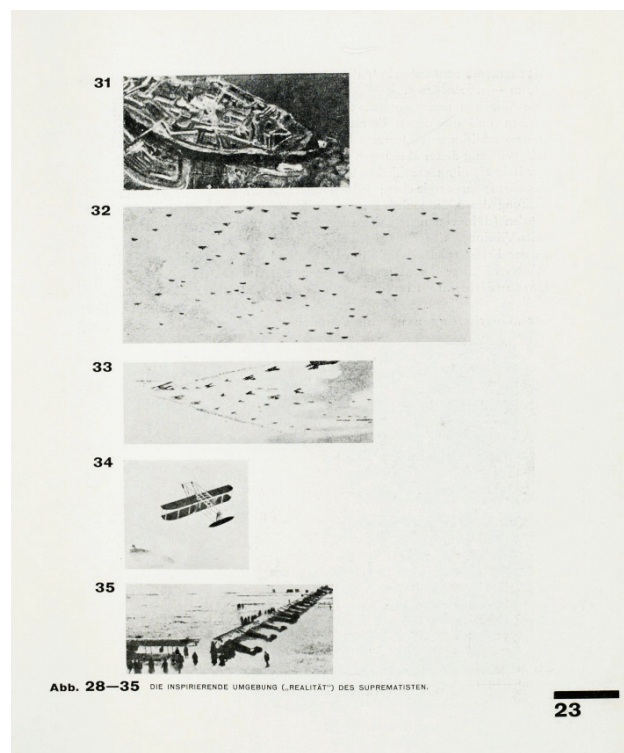
[...] blask elektrycznych lamp, warkot śmigieł, rozbudziły duszę, która dławiała się w katakumbach starego rozumu i oto teraz wyszła tam, gdzie zbiegają się niebo i ziemia. Gdyby wszyscy artyści dostrzegli skrzyżowanie tych niebieskich dróg [...] i to, jak nasze ciała splatają się z chmurami na niebie, przestaliby malować chryzantemy<sup>58</sup>.

Charakterystyczne także dla futuryzmu połączenie fascynacji maszyną i tęsknoty za duchowym odrodzeniem miało wymiar kroku rewolucyjnego, radykalnego, którego ucieleśnieniem był lot samolotem, doświadczenie ekstremalne, przekraczające granice ludzkiego pojmowania, a zarazem naturalne – jak lot

<sup>58</sup> K. Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, tłum. E. Felisiak, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, s. 163.



10. Kazimierz Malewicz, *Die inspirierende umgebund („realität“) des suprematisten*, reprodukcja za: K. Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, Albert Langen Verlag, München 1927, s. 22



11. Kazimierz Malewicz, *Die inspirierende umgebund („realität“) des suprematisten*, reprodukcja za: K. Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, Albert Langen Verlag, München 1927, s. 23

ptaka; na wskroś rzeczywiste i odrealniające. Jedynie fotografia mogła podołać rejestracji tego zjawiska i jako pośrednik posłużyć do opracowania go w innych mediach. Z tego też powodu awiacja była dla Malewicza nie tylko inspiracją formalną („dekonstrukcja, uproszczenia i geometryzacja”<sup>59</sup>), ale także ważną metaforą o charakterze poetyckim, wskazującą na rewolucyjne odejście od konwencji perspektywicznej i iluzji percepcji:

Przebiłem błękitny abażur ograniczeń kolorystycznych i dotarłem do bieli. Za mną więc towarzysze awiatorzy, żeglujcie w otchłań, ja ustawiłem semafony suprematyzmu<sup>60</sup>.

Prócz tego Malewicz, podobnie jak Kandinsky, obawiał się odarcia sztuki abstrakcyjnej ze znaczenia, osunięcia się jej w materializm, dekoracyjność – fotografia lotnicza także w tym przypadku mogła być remedium, dematerializowała bowiem rzeczywistość, oferując nowe jej widzenie, nie traciła jednak kontaktu z przedmiotem. Jakkolwiek kontrowersyjna, warta rozważenia jest także paralela pomiędzy pisaniem ikon i fotografią lotniczą, odnosząca do stanu kontemplacji – wykraczania poza rzeczywistość w wymiarze duchowym i fizycznym. Możliwe stawało się oscylowanie w granicznych stanach ludzkiego doświadczenia, świadomości i percepcji, gdy wszystko to, co zbędne, eliminowane jest ze zmysłowego horyzontu. Oferowany w ten sposób rodzaj błyskawicznej epifanii był możliwy do przeniesienia na płótno za pomocą form możliwie uproszczonych oraz ich rytmu i barwy.

Malewicz, prezentując na petersburskiej wystawie *Czarny kwadrat* w sposób charakterystyczny dla ikony, niewątpliwie sytuował siebie w roli awangardowego, „nowego” mistyka. Zgodnie z teorią czwartego wymiaru, wyrażoną w *Tertium organum*, Uspienski pisał bowiem, że powinnością artysty jest bycie promotorem nowej percepcji świata, „jasnowidzącym”, „magiem”, który widzi to, czego inni nie widzą,

<sup>59</sup> Lodder, *Transfiguring Reality...*, s. 101.

<sup>60</sup> K. Malewicz, *Suprematyzm*, tłum. J. Litwinow, [w:] Turowski, *Między sztuką a komuną...*, s. 229.



i sprawia, by zobaczyli to, czego nie mogą zobaczyć<sup>61</sup>. Był on w stanie przekroczyć ograniczenia czasu i przestrzeni, wznieść się ponad rzeczywistość trójwymiarowej iluzji – także dosłownie, ponieważ Uspienski posłużył się w tym celu metaforą podróży balonem, oferującą doświadczenie symultaniczne. Fotografia lotnicza była symbolem wznoszenia się poza konwencjonalną realność świata, „paradygmatem wizualnym”, rozbijającym konwencjonalną perspektywę i podkreślającym dwuwymiarowość obrazu (odbitki)<sup>62</sup>. W ramach tych zagadnień sytuowała się Malewiczowska „metafizyka przestrzeni”, w której odpowiednikiem malarskiej płaszczyzny była filozoficzna, kosmiczna przestrzeń. W jednym z listów do Michaiła Matuszina artysta pisał:

[...] klucze suprematyzmu prowadzą do odkrycia i poznania rzeczy jeszcze całkowicie nieuświadomionych. Moje nowe malarstwo nie należy wyłącznie do ziemi. Ziemia jest porzucona jak dom stoczony przez korniki. Rzeczywiście, w naturze człowieka, w jego świadomości tkwi dążenie do przestrzeni, ciężenie do oderwania się od ziemskiego globu... Mnie przenosi na bezdenną pustynię, gdzie odczuwa się twórcze punkty wszechświata wokoło siebie<sup>63</sup>.

### AEROPOEZJA

Doświadczenie lotu było jedną z fascynacji futurystycznych poetów. Już w 1914 r. prekursor polskiego futuryzmu, Jerzy Jankowski, opublikował wiersz *Splon lotnika*, prawdopodobnie powstały w związku z jednym z pierwszych na ziemiach polskich wypadków lotniczych<sup>64</sup>, w 1922 r. na łamach „Zwrotnicy” pojawił się natomiast utwór poetycki Artura Marii Swinarskiego *Hymn lotnika*, i w tym samym numerze – *List z Paryża* Czyżewskiego, w którym pisał on o swej podróży do Francji... samolotem:

Moja podróż samolotem była emocją na wskroś współczesną [...]. Gdy człowiek po takiej podróży powietrznej poczyna wreszcie stąpać po ziemi, czuje w nogach jakby ciężar, który przykuwa go do grobu, ziemi<sup>65</sup>.

W tym też czasie Tadeusz Peiper zakreślał horyzont procesów modernizacyjnych w słynnym manifestie *Miasto. Masa. Maszyna*, pisząc między innymi:

Miasto, masa, maszyna i ich pochodne: szybkość, wynalazczość, nowość, potęga człowieka i epoki, zapasy z niebem, lot na stalowych skrzydłach, kąpiel w najświeższej wódce dnia, skok w teraz – stają się dla nas przedmiotem nieznanym uniesień<sup>66</sup>.

Rzecz jasna fascynacja lotnictwem nie dotyczyła wyłącznie awangardzistów, ale także szerokich kręgów polskiego społeczeństwa, wpisywała się bowiem w „konsolidującą” retorykę unowocześnienia i odrodzenia kraju. Znaczenie dla podsycania tego „kultu”, którego przejawem był chociażby warszawski pomnik Lotnika, miała oficjalna propaganda – w 1924 r. wszedł na ekrany polskich kin sensacyjny obraz *Skrzydlaty zwycięzca*, pierwszy polski film ukazujący walki powietrzne i zdjęcia z lotu ptaka<sup>67</sup>. W 1927 r. opublikowano natomiast pierwsze kompleksowe opracowania dotyczące fotografii lotniczej<sup>68</sup>.

<sup>61</sup> Lodder, *Transfiguring Reality...*, s. 107.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 109.

<sup>63</sup> Cyt. za: Kazimierz Malewicz, *Zeszyt teoretyczny Galerii GN*, red. S. Bojko, L. Brogowski, M. Kurewicz, Gdańsk 1983, s. 53.

<sup>64</sup> Śmiertelny wypadek na Polu Mokotowskim, w czasie pokazu lotniczego, miał miejsce 28 marca 1913 r. J. Jankowski, *Splon lotnika*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Z. Jaroński, Wrocław-Kraków 1978, s. 77–81, pierwotny utwór: „Widnokrąg”, 1914, nr 22.

<sup>65</sup> A.M. Swinarski, *Hymn lotnika*, „Zwrotnica”, 1922, nr 3, s. 69; T. Czyżewski, *List z Paryża*, „Zwrotnica”, 1922, nr 3, s. 79. Samolot przedstawia też okładka tegoż numeru „Zwrotnicy” autorstwa Zygmunta Waliszewskiego.

<sup>66</sup> T. Peiper, *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica”, 1922, nr 1, s. 4.

<sup>67</sup> Bohaterem filmu był lotnik, inżynier i wynalazca, dzięki któremu ojczyzna została obroniona przed atakiem gazowym. W obszarze znaleźli się m.in. Stefan Jaracz i Aleksander Zelwerowicz. Za produkcję odpowiadał „Aero-film”, towarzystwo powołane w celu m.in. propagowania polskiego lotnictwa. B.a., *Skrzydlaty zwycięzca. Najnowszy film polski*, „Nowości Ilustrowane”, 1923, nr 52, s. 6–7; St.G., *Skrzydlaty zwycięzca. Pierwszy polski film lotniczy*, „Nowości Ilustrowane”, 1924, nr 18, s. 8.

<sup>68</sup> A. Gosiewski, *Fotografia i aerofotografia*, Warszawa 1927; T. Cyprian, *Fotografia lotnicza*, „Fotograf Polski”, 1927, z. 11, s. 247–250. W 1925 r. we Lwowie ukazała się natomiast broszura Tadeusza Wereszczyńskiego *Fotografia lotnicza dla celów pomiarowych*. Pierwsze publikacje dotyczące tej tematyki na łamach prasy fotograficznej miały miejsce w 1904 r. (fotografie z balonu).



Media mechaniczne, jako nowoczesne z samej swej istoty, doskonale współbrzmiały z wizerunkiem polskiego lotnictwa i przeznaczoną mu funkcją społeczną.

Podczas swego słynnego pobytu w Warszawie w 1927 r. Malewicz odnosił się do metafory lotu, bezpośrednio łącząc ją z genezą suprematyzmu:

Podbój sfer niebiańskich, śmiały rekord wysokości, rzut oka na płaszczyznę świata z niebotycznych wyżyn lotnika sformułował nowe zamilowanie niejako do matematycznego idealizmu. [...] Formy powstają jako dalekie przekształcenia idei przedmiotów<sup>69</sup>.

Zapewne odwoływał się w ten sposób do swych tablic analitycznych, w których ważną rolę odegrały fotografie – były one prezentowane na trwającej wówczas wystawie indywidualnej Malewicza w Polskim Klubie Artystycznym<sup>70</sup>. Doświadczenie włoskiego i rosyjskiego futuryzmu, a także suprematyzmu było już wtedy w Polsce rozpoznane<sup>71</sup>.

Metaforę lotu samolotem, do której odwoływał się zarówno Malewicz, jak i rodzime środowiska artystyczne, należałoby widzieć w kontekście właściwej dla polskich realiów „humanizacji” awangardowego dyskursu modernizacyjnego. Retoryka apoteozy cywilizacji nowoczesnej w polskiej redakcji stawiała w centrum człowieka i jego doświadczenie, w dużej mierze związane z niedawno zakończoną wojną. Ze względu na inny moment czasowy, odmiennie niż w refleksji Włochów, nie była ona dla polskich awangardzistów doświadczeniem oczyszczającym, ale traumą, po której dopiero rodzi się „nowe” – zarówno w wymiarze artystycznym, jak i politycznym<sup>72</sup>. „Nowe” niepozbowione specyficznego, katastroficznego zabarwienia, mającego jednak wymiar podniecającej możliwości, „wielkiej niewiadomej”<sup>73</sup>. Osobnym aspektem wspomnianej sytuacji byłby być może „modernistyczny eskapizm”, płynący z potrzeby zapomnienia o wojennej tragedii i „przykrycia” jej progresywną retoryką artystycznego i narodowego odrodzenia<sup>74</sup>, z którą dobrze korespondowałyby „elitaryzm” doświadczenia lotu. Ambiwalencja funkcji samolotu – będącego przecież, prócz nowoczesnego środka transportu zapewniającego niedostępne wcześniej wrażenie przestrzeni, ruchu, oglądu świata, także bronią – rodziła napięcie pomiędzy wiarą w nowe możliwości człowieka, jego „wyniesieniem” a ryzykiem upadku, uruchamiającym ciąg skojarzeń, także tych z wojennego imaginarium<sup>75</sup>. W wierszu Jankowskiego bohaterstwo, zabarwione osobliwym „pięknem” śmierci w płomieniach, miesza się z brawurą, lekkomyślnością, związaną z zatraceniem się w ferworze nie do końca jeszcze oswojonej mechanicznej potęgi. Suprematystyczna perspektywa – dotykająca zarówno przekształcenia przestrzeni percepcji, jak i oferująca nową duchowość – byłaby polskim artystom zdecydowanie bliższa niż futurystyczny skrajny optymizm także w tym względzie<sup>76</sup>. Być może zatem nie bez powodu w 1927 r. w Warszawie Malewicz wystawił jedną ze swoich wczesnych suprematycznych kompozycji, *Aeroplan w locie* (1915; il. 8), której wariant został zreprodukowany w 1924 r. na łamach „Błoku” (il. 12)<sup>77</sup>. Kopia tego obrazu, autorstwa Henryka Stażewskiego, znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi. Wrażenia, jakie wywoływały

<sup>69</sup> J. Centnerszwer, *Wystawa prof. K. Malewicza (Polski Klub Artystyczny)*, „Nasz Przegląd”, 1927, nr 86, s. 8.

<sup>70</sup> Pisał o nich Mieczysław Szczuka: „Poza obrazami Malewicz wystawił wykresy graficzne – stanowiące próbę teoretycznego ujęcia historii zagadnienia formy w malarstwie [...]”, M. Szczuka, *Pozgonne suprematyzmu*, „Dźwignia”, 1927, nr 2–3, s. 35.

<sup>71</sup> A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002, s. 225–226.

<sup>72</sup> Zjawisko „humanizacji” dotyczy zwłaszcza futuryzmu; „Jajka są broń jedyne godną człowieka cywilizowanego: przypominają ręczne granaty, a nie są śmiertelne. Ściskamy dłoń Francji i Szwajcarii. Marinetti jest nam obcy”, [B. Jasiński], *Nuż w bżuhu*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 31.

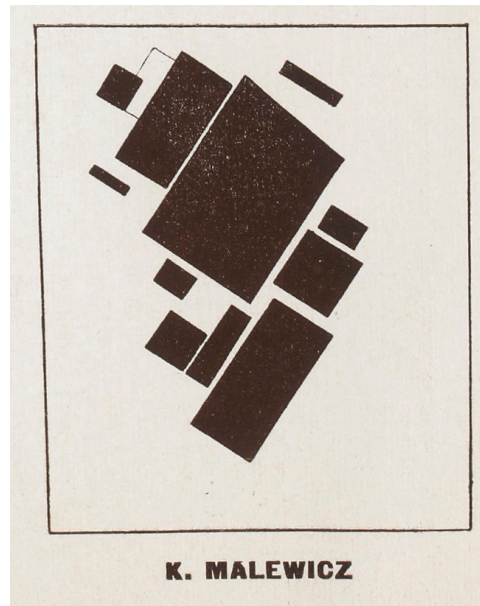
<sup>73</sup> A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 22–23.

<sup>74</sup> A. Turowski, *O rozkwitającej formie Tadeusza Peipera...*, s. 365; P. Rypson, *Od zwrotniczego do papieża awangardy*, [w:] *Papież awangardy...*, s. 272. W tym kontekście widziany mógłby być „fotoreportaż” Tadeusza Peipera z Gdyni, opublikowany w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1930 r.

<sup>75</sup> Choć kojarzony z frontami I wojny światowej, samolot nie był początkowo wykorzystywany w celach bojowych, ale zwiadowczych – jego podstawową funkcją było dostarczanie obrazów: ruchów wojsk, fortyfikacji etc., dopiero później samoloty wyposażono w broń (także maszynową). W niepodległej Polsce po raz pierwszy wykorzystano je w celu bojowym podczas walk polsko-ukraińskich o Lwów.

<sup>76</sup> Tak samo w kontekście konstruktywizmu – widać to m.in. w artykule Strzemińskiego, opublikowanym zaraz po jego przyjeździe do Polski na łamach „Zwrotnicy” (w listopadzie 1922 r.), poświęconym awangardowej sztuce rosyjskiej; krytykuje on tam „materializm” konstruktywizmu oraz jego związku z polityczną ideologią, opowiadając się za programem Malewicza; Turowski, *Malewicz w Warszawie...*, s. 247.

<sup>77</sup> Litografia, wykonana na podstawie albumu *Suprematizm. 34 rysunki* (1920), ukazała się w: „Błok”, 1924, nr 3–4, s. nlb. W 1935 r. ta sama litografia została wykorzystana do zilustrowania dyskusji pomiędzy Chwistkiem a Strzemińskim na łamach „Formy”, w rozmowie obecny był także wątek obrazowania fotograficznego, L. Chwistek, W. Strzemiński, *Dyskusja*, „Forma”, 1935, nr 3.



12. Kazimierz Malewicz, *Aeroplan w locie*, litografia, reprodukcja za: „Blok”, 1924, nr 3–4, s. nlb

kompozycje suprematyczne Malewicza, znane są także ze wspomnień Heleny Syrkusowej, artysta bowiem, wyjeżdżając z Polski, ofiarował architektce oraz jej mężowi, Szymonowi Syrkusowi, obraz oraz makietę planitu; Syrkusowa pisała o tym następująco:

Był to dar bezcenny. Niezwykle zestawienie dynamiki obrazu, w którym artysta przez ukośne zawieszenie czarnego krzyża i małego czerwonego kwadratu w próżni białego tła wywołał wrażenie lotu w przestrzeni...<sup>78</sup>.

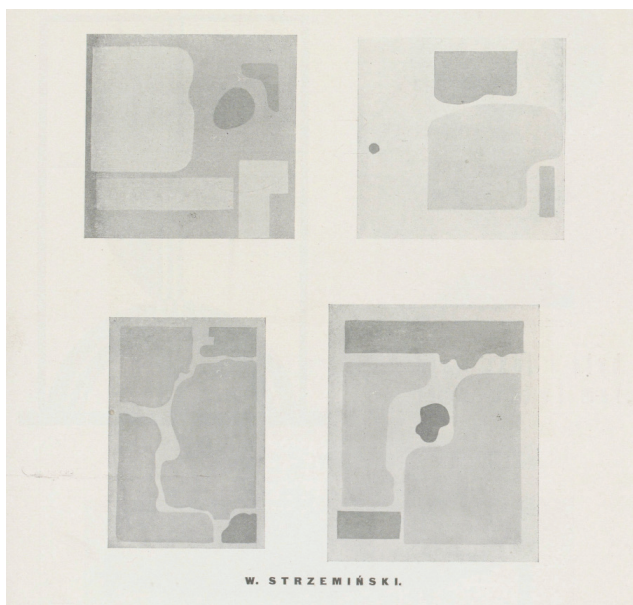
Pejzaże z aeroplanu Czyżewskiego, jak wspomniałam, uchodzą za powstałe po jego własnej podróży do Paryża samolotem w 1922 r., natomiast obrazy Strzemińskiego były efektem zetknięcia się z Malewiczem jeszcze w Rosji – prócz wymienionych wcześniej kompozycji, powstałych w pierwszych latach drugiej dekady, warto zauważyć pojawienie się podobnych, „malewiczowskich” form na jednym z plakatów propagandowych Strzemińskiego z 1920 r., które realizował w Smoleńsku dla Gubernialnego Oddziału Propagandy i Domu Oświaty Armii Czerwonej<sup>79</sup>. Zapewne jednak i Czyżewski znał prace Malewicza, a także jego teksty teoretyczne<sup>80</sup>, zatem w przypadku obu czołowych przedstawicieli polskiej awangardy założyć można pełną świadomość „lotniczych” – a zarazem fotograficznych – źródeł suprematyzmu. Podczas gdy pejzaże Czyżewskiego wydają się typowe dla fascynacji nowym spojrzeniem na świat, zarówno bezpośrednim, jak i zapośredniczonym poprzez inne media, a w rozczłonkowanych, skubizowanych formach, sugerujących widok pól, zabudowań, meandrów rzeki, dostrzec można raczej fascynację możliwością ujmowania na nowo dawnego gatunku malarskiego albo nawet specyficznie „polskiego pejzażu”, o tyle u Strzemińskiego mamy do czynienia ze studiami form, wynikającymi z nurtującego go wówczas problemu integracji plam malarskich z tłem. Jednak co istotne – w obu przypadkach prace noszą w sobie znamiona indywidualnego doświadczenia. Fotografia lotnicza była zapewne dobrze znana Strzemińskiemu z powodu wcześniejszej kariery wojskowej. Można przypuszczać, że był on także zaznajomiony z rzutami okopów i innych zabudowań militarnych<sup>81</sup>. Wydaje się, że takie analogie mogły być w owym czasie czytelne w szerszych kręgach, zastanawiające jest bowiem zestawienie na sąsiednich stronach w 8–9 numerze

<sup>78</sup> Niestety dary zostały skradzione Syrkusom w Warszawie zimą 1945 r., nie zachowała się żadna reprodukcja ani fotografia obrazu; H. Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego*, Warszawa 1976, s. 36–37.

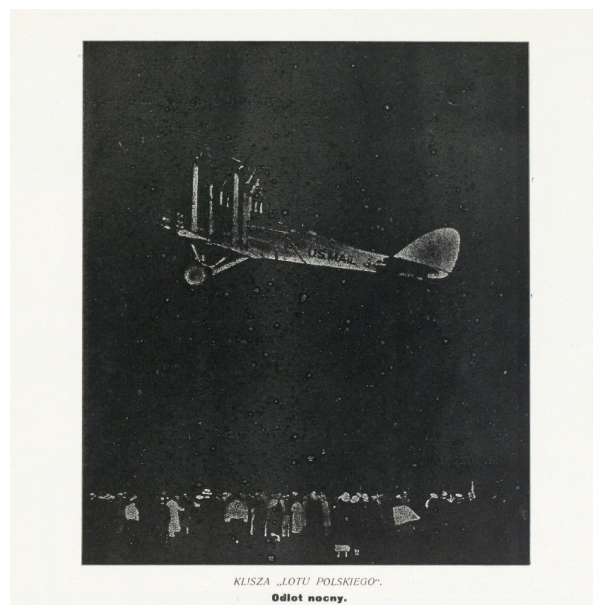
<sup>79</sup> Turowski, *Malewicz w Warszawie...*, s. 239.

<sup>80</sup> Z jednej strony za pośrednictwem znajomości z poetami, którzy przybyli z Rosji, z drugiej – z kręgu francuskiego, z którym utrzymywał bliskie kontakty; zwrócił na to uwagę Andrzej Turowski, pisząc o słabym rozpoznaniu tego faktu przez badaczy, Turowski, *Malewicz w Warszawie...*, s. 255–256.

<sup>81</sup> Kontakt z funkcjonującymi w armii rosyjskiej oddziałami fotograficzno-plastycznymi, przygotowującymi dokumentację na potrzeby wojska, ale także druki propagandowe, zob. Luba, Wawer, *op. cit.*, s. 139–141.



13. Władysław Strzemiński, kompozycje  
[w tym *Kompozycja postsuprematyczna 2*],  
reprodukcja za: „Blok”, 1924, nr 8–9, s. nlb



14. B.a. [„Kliska »Lotu Polskiego«”], *Nocny odlot*,  
reprodukcja za: „Blok”, 1924, nr 8–9, s. nlb

„Blok”, redagowanego przez Mieczysława Szczukę i Teresę Żarnowerównę, postsuprematycznych kompozycji Strzemińskiego i fotografii odwołujących się do lotniczych fascynacji, w tym reprodukcji z kliszy udostępnionej przez pismo „Lot Polski”, którego wydawcą była Liga Obrony Powietrznej Państwa (il. 13, 14)<sup>82</sup>. Także tutaj „aerodynamiczna” wizualność może więc pośredniczyć w procesie uwalniania rzeczywistości obrazowej od sugestii przedmiotowego konkretności. Ów „filtr” nie miałby wyłącznie charakteru formalnej inspiracji, wyposażonej w potencjał refleksji o nowej relacji przestrzeni, czasu, percepcji, ale także postać pokoleniowego doświadczenia. Szeroko pojęta dokumentalność oferowała nową notację realizmu, opartą nie na iluzji, ale na syntetycznym, symultanicznym i momentalnym wewnętrznym przeżyciu podmiotu – znowu można byłoby odwołać się do pojęcia „formy wewnętrznej”, albo teorii wielości rzeczywistości. W tym świetle konsekwentny wydaje się fakt ogłoszonej przez Strzemińskiego na łamach ostatniego numeru „Blok” krytyki suprematyzmu, zawartej w tekście *B = 2*<sup>83</sup>. Polegała ona na zarzucie braku zerwania z pozamalarskimi odniesieniami. Rozwijając w następnych latach swoje stanowisko – ujęte ostatecznie w programowej rozprawie *Unizm w malarstwie* – Strzemiński zdecydowanie odrzucił „dynamizm”, za którym kryło się daleko już przekształcone wrażenie sytuowania człowieka w świecie, na rzecz autonomii obrazu, „czystej wizualności”, mającej oferować *jednoczesność zjawiska wzrokowego*. Pisał o tym następująco:

[...] kształt dynamiczny [...] tworzy część oderwaną, pragnie wylecieć z całości, nie jest zrośnięty ani z powierzchnią obrazu, ani z innymi kształtami, przeto nie może być użyty jako budulec obrazu. Sposób budowy dynamicznej: uderzenia wszystkich kształtów o wszystkie, daje efekt chaosu, chwilowo zatrzymanego w porządku [...]. Kształty nie wyrastają z obrazu, nie są z nim zrośnięte, ani też nie tworzą organizmu przez zrastanie się jednego z drugim. Ich zatrzymanie się na miejscu, niemożliwość opuszczenia miejsca dla siebie przeznaczonego, jest skutkiem działania przymusowego innych kształtów<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> Podobnego zestawienia – litografii „dynamicznego” obrazu Malewicza oraz fotografii samolotu bezsilnikowego Blériota dokonano w drugim numerze „Blok”, redagowanym przez Henryka Stażewskiego; ilustracje towarzyszyły tekstowi Mieczysława Szczuki, *Próba wyjaśnienia nieporozumień wynikających ze stosunku rzeczywistości do Nowej Sztuki*.

<sup>83</sup> W. Strzemiński, *B = 2*, „Blok”, 1924, nr 8–9, s. nlb.

<sup>84</sup> W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928, s. 12. Pokrewna była refleksja Peipera, który w 1923 r. na łamach „Zwrotnicy” pisał, że plastyce obcy jest element „dynamiczności”, T. Peiper, *Futuryzm (analiza i krytyka)*, „Zwrotnica”, 1923, nr 6, s. 172.



Fragment ten świadczy wyraźnie o polemice z suprematyzmem, opis odpowiada „lotniczym” kompozycjom Malewicza, a metaforyka „zatrzymania”, „wylecenia” z całości, tylko potwierdza to wrażenie. Istotne – w kontekście fotograficznej genealogii suprematyzmu, zorientowanej na widoki topograficzne ziemi – wydaje się także następujące spostrzeżenie:

Napięcie kierunkowe jest znakiem ruchu, a więc zawiera w sobie element czasu. Zamiast tego, by na obraz patrzeć i widzieć go, zmuszeni jesteśmy go odczytywać<sup>85</sup>.

W ten sposób Strzemiński zanegował suprematystyczną metafizykę przestrzeni, w której fotografia odegrała istotną rolę.

#### DYMY NAD MIASTEM

Z nowych impulsów konstruktywistycznych, stawiających w centrum zainteresowania zarówno zagadnienie sztuki użytkowej, integracji poezji z plastyką, jak i język wizualnej propagandy, wyłania się zagadnienie fotomontażu<sup>86</sup>. Od publikacji fotomontaży oraz tekstu-manifestu Mieczysława Szczuki (*Fotomontaż – poezoplastyka*), które ukazały się w 1924 r. na łamach „Bloku”<sup>87</sup>, datuje się funkcjonowanie techniki w kręgu polskiej awangardy, początkowo przede wszystkim wśród młodych, radykalnie lewicowych artystów warszawskich. Dalekie echo form suprematycznych – obecne jeszcze na przykład w publikowanych na łamach „Bloku” kompozycjach Teresy Żarnowerówny<sup>88</sup> (il. 15) – ustąpiło zatem eksperymentom z materiałem „gotowym”, wizualnej redakcji radykalnych politycznie treści.

Strzemiński, pomimo krytycznego stosunku do praktycyzmu i agitacyjności w sztuce, także doceniał fotomontaż – powracał do tego tematu w późniejszej dyskusji z Chwistkiem:

Nie ręczne wykonywanie każdego fragmentu, lecz montowanie zdjęć fotograficznych. Nie rysunek i ilustracja, lecz fotomontaż, gdzie minimum ślęczenia i wykonywania, lecz maksimum inwencji i wynalazku<sup>89</sup>.

Widział fotomontaż jako sposób na integrację poezji i malarstwa, na czym szczególnie mu zależało<sup>90</sup>. Szczuka natomiast – w myśl hasła „szybkość, zwięzłość, wszechstronne bogactwo środków”<sup>91</sup> – koncentrował się przede wszystkim na masowej sile jego oddziaływania, możliwości skutecznego funkcjonowania w realiach ekonomicznych, co następnie miało przyczynić się do przełomu w „psychice mas”<sup>92</sup>. Jak zauważył Stanisław Czekalski, z tego wynikało wykorzystanie w fotomontażach fotografii reklamowych – na łamach pierwszego numeru „Bloku” ukazała się na przykład fotografia samochodu Laurin & Klement<sup>93</sup>. W przypadku wczesnych prac Szczuki, publikowanych na łamach pisma, radziecki wzorzec fotomontażu propagandowego wchodził więc w relacje z elementami kapitalistycznej ekonomii (il. 16). Później jednak, zakładając w 1927 r. pismo „Dźwignia”, artysta powrócił do bardziej radykalnego programu artystycznego i społecznego.

<sup>85</sup> Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, s. 12.

<sup>86</sup> Kompleksowo – od strony jego recepcji, jak i interpretacji – zanalizował je Stanisław Czekalski w książce *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000; z tego powodu powracam tylko do niektórych wątków najwcześniejszego jego funkcjonowania, zwłaszcza w pismach awangardowych, ażeby uchwycić sposób rozumienia medium oraz moment, w którym środowiska awangardowe i fotograficzne zaczynają się przenikać.

<sup>87</sup> W numerach 2, 5, 8–9 „Bloku”. Zob. *Mieczysław Szczuka*, oprac. A. Stern, M. Berman, Warszawa 1965, s. 70–73.

<sup>88</sup> Mam na myśli prace zaginione, publikowane na łamach „Bloku” w 1924 (numery 1, 5, 8–9).

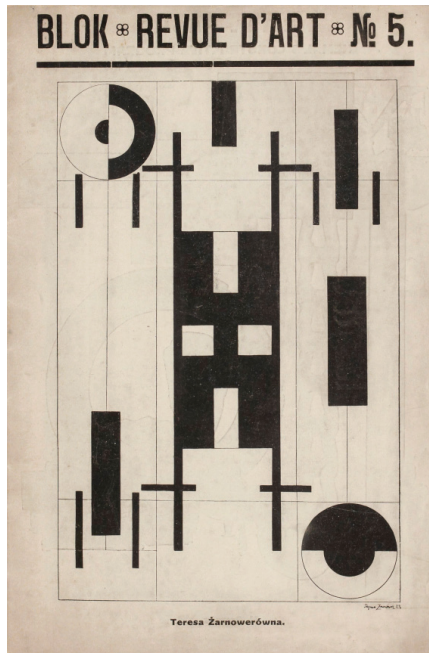
<sup>89</sup> L. Chwistek, W. Strzemiński, *Dyskusja* (1935), [w:] Chwistek, *Wybór pism...*, s. 253, 257.

<sup>90</sup> Zob. m.in. J. Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Łódź 2017, s. 143. Strzemiński – pod pseudonimem Leon Grabowski – w 1938 r. opublikował tom poetycki *Motorem słów*, za układ graficzny odpowiadał jego uczeń Samuel Szczekacz. W wierszu *Robotnicy* odwoływał się do charakterystycznej dla awangardy, lotniczej metaforyki: „robotnicy / nową formujemy statykę panoramy / w aerodynamice pędzącego globu / pokładając pod nieużyteczne skały / dynamit ludzkiego rozumu”; *Motorem słów*, s. nIb.

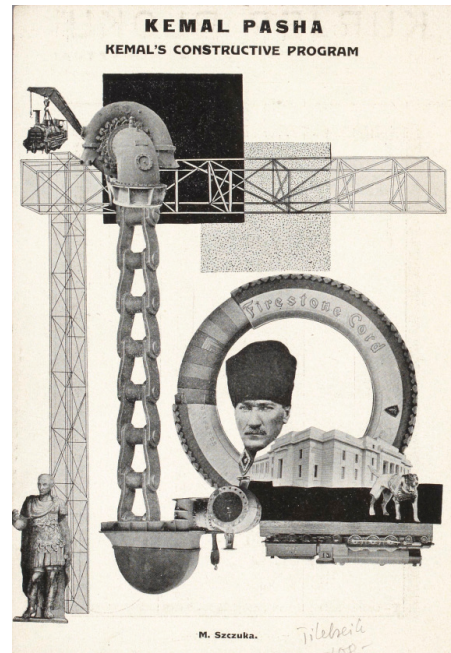
<sup>91</sup> M. Szczuka, *Odczuwa się w całokształcie życia dążenie do zorganizowania pracy ręcznej maszyną*, „Blok”, 1924, nr 1, s. 3.

<sup>92</sup> M. Szczuka, *Próba wyjaśnienia nieporozumień wynikających ze stosunku publiczności do Nowej Sztuki*, „Blok”, 1924, nr 2, s. 4.

<sup>93</sup> S. Czekalski, *Międzynarodówka salonów automobilowych i hagiografia rewolucji. Mieczysław Szczuka na rozdrożach nowej sztuki*, „Artium Quaestiones”, IX, 1998, s. 88. W salonie tej marki miała miejsce pierwsza wystawa grupy.



15. Teresa Żarnowerówna, *Kompozycja*, reprodukcja za: „Blok”, 1924, nr 5, okładka



16. Mieczysław Szczuka, *Kemal Pasha. Kemal's Constructive Program*, fotomontaż, reprodukcja za: „Blok”, 1924, nr 5, s. nlb

W 2–3 numerze „Dźwigni” Szczuka opublikował artykuł *Pozgonne suprematyzmu*, będący krytyczną recenzją wspomnianej indywidualnej wystawy Malewicza w Warszawie. Na ekspozycji, i w towarzyszącym jej wykładzie artysty, istotne miejsce zajęła fotografia oraz nawiązania do doświadczenia lotu – zaprezentowane zostały tablice analityczne, a także między innymi obraz *Aeroplan w locie* (il. 8). Szczuka charakteryzował wystawę jako o kilka lat spóźnioną, a wystawione na niej prace, stanowiące według niego doskonały przykład modernistycznej „sztuki dla sztuki”, określił mianem „abstrakcyjnego malarstwa muzealnego”<sup>94</sup>. Swoje argumenty wsparł tablicą-wykresem pt. *Nowa sztuka – sztuka użyteczna* (il. 17). Była to otwarta polemika z prezentowanym przez Malewicza programem artystycznym: „Załączony na następnych stronicach wykres ilustruje nasz stosunek do tego rodzaju sztuki jaką uprawia p. Malewicz i jemu podobni artyści”<sup>95</sup>. Oznaczone strzałką i podpisem „sztuka dla sztuki”, ostentacyjnie przekreślone zostały tu dwie reprodukcje, jedna z nich to obraz z kubofuturystycznej fazy twórczości Malewicza, druga to jego suprematyczna kompozycja „dynamiczna”. Po stronie „sztuki użytecznej” znalazły się między innymi projekty plakatów i druków propagandowych Szczuki, zakładające elementy fotograficzne, na przykład fotomontaż z okładki jednodniówki *Żądamy amnestii dla więźniów politycznych* z sierpnia 1926 r., w którym wykorzystał fotografię protestującego tłumu. Szczuka, w tonie innym niż Strzemiński, ale dotykając podobnych problemów, zarzucał suprematyzmowi „literackość, wynikającą z działania zestawień abstrakcyjnych kształtów, rzuconych na niezwiązane z nimi tło”, „natrętną metafizykę”, a postawie artysty „romantyzm”<sup>96</sup>. Zestawienie fotografii w planszy „futurystycznej” Malewicza uważał ponadto za nieadekwatne:

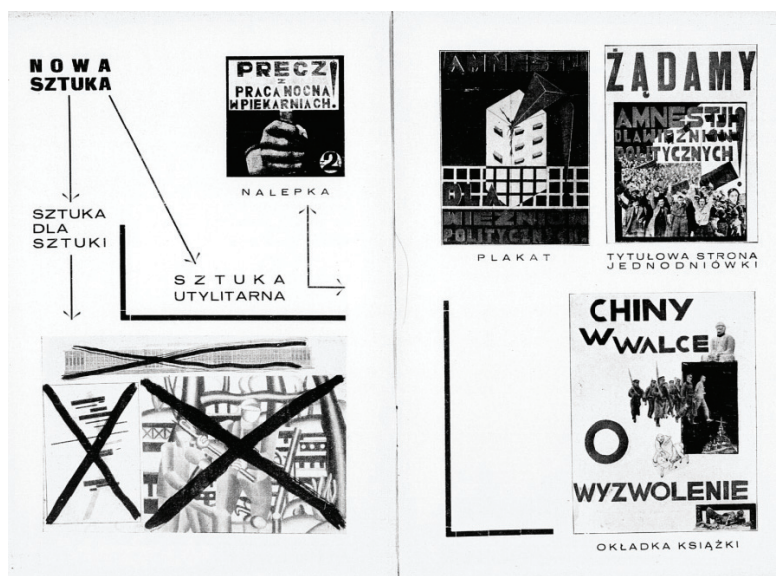
Więc 1-o fotograficzny montaż – mający wyobrażać elementy obrazów futurystycznych – nie daje żadnego pojęcia o zasadach budowy obrazów futurystycznych. Z [...] wielości zjawisk futurysta starał się środkami malarskimi dać jednocześnie zjawiska obrazu – kojarząc najsprzeczniesze elementy (niemożliwe nieraz do wyrażenia środkami malarskimi). Malewicz pokazał nam zamiast tego – parę ułożonych obok siebie fotografii – wyobrażających maszyny, balony, salę tańca itp.<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> Szczuka, *Pozgonne suprematyzmu*, s. 33–34.

<sup>95</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>96</sup> *Ibidem*, s. 34–35.

<sup>97</sup> *Ibidem*, s. 35.



17. Mieczysław Szczuka, *Nowa sztuka – sztuka użyteczna*, reprodukcja za: „Dźwignia”, 1927, nr 2–3

Szczuka charakteryzował zatem takie „zilustrowanie” futuryzmu jako sprowadzające malarstwo do tematu, repertuaru motywów.

W świetle rozważania funkcji fotografii w świadomości polskiej awangardy zestawienie prac Malewicza i Szczuki w ramach jednego wykresu graficznego jest znaczące. Zarówno w przypadku „dynamicznych” kompozycji suprematycznych Malewicza, jak i plakatów Szczuki mamy do czynienia z fotograficzną podstawą obrazowania, choć wyrażoną w sposób odmienny – mogłaby ona symbolicznie reprezentować dwa sposoby wkraczania fotografii do dyskursu awangardowego. Pierwszym, chronologicznie wcześniejszym, byłoby traktowanie jej jako impulsu do rozstrzygnięcia problemów *stricte* formalnych, drugim – wykorzystywanie medium w charakterze materiału „konstrukcyjnego”, wprowadzającego do obrazu istotne elementy treściowe. Ponadto to właśnie fotografia – jako materia tablic poglądowych, wykresów, tworzonych zarówno przez Malewicza, jak i Szczukę – staje się materiałem, dzięki któremu komunikowane są istotne teoretyczne problemy. Widać tu doskonale, że doświadczenie nowego medium ściśle wiązało się z programem awangardowym i wykraczało poza formalne eksperymenty, mogło także służyć jako środek komunikacji, kreowania nowych impulsów artystycznych i ich transmisji.

Tego rodzaju wykresy pojawiały się na łamach pism awangardowych już wcześniej. W 1924 r. w „Blok” ukazała się tablica *Trzy przykłady zagadnień czysto konstrukcyjnych*. Obraz Strzebińskiego – wspomniana w kontekście obrazowania suprematycznego i odwołań fotograficznych *Kompozycja syntetyczna 1* (il. 6) – i kompozycja Żarnowerówny skonfrontowane zostały tutaj z quasi-fotomontażowym, wręcz narracyjnym projektem Szczuki, w którym pojawił się z kolei „fotograficzny” motyw ciągnika gąsienicowego (il. 18, 19)<sup>98</sup>.

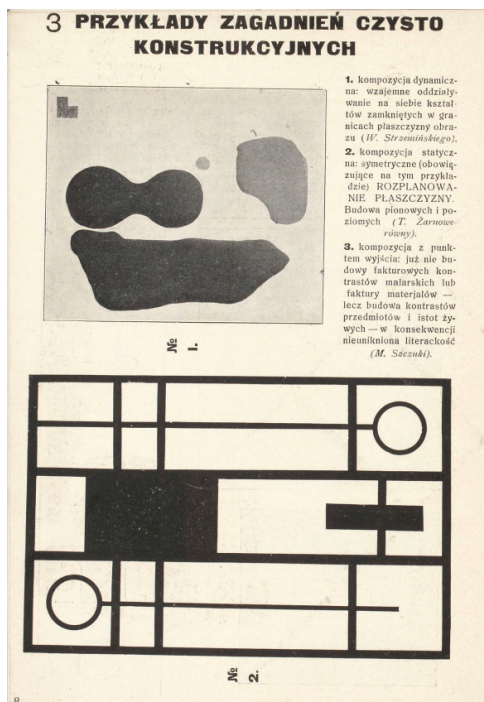
Jednak sposób pojmowania fotografii przez Szczukę można widzieć także w innym świetle – dostrzegał on bowiem nie tylko artystyczną, ekonomiczną i dyskursywną użyteczność medium, ale także możliwość chwywania za jego pomocą niedostępnych potocznie fenomenów rzeczywistości. Już w samym „manifestie” poezoplastyki pisał, że fotomontaż „pozwala na zużytkowanie tych zjawisk, które są niedostępne dla oka ludzkiego – a które czuła klisza fotograficzna może uchwycić”<sup>99</sup>, co fascynowało przecież zarówno Malewicza, jak i futurystów. W tym kontekście warto przywrócić się projektowi Szczuki przeznaczonemu do tomu poetyckiego – fotomontażowej okładce *Dymów nad miastem* Władysława Broniewskiego (1927); il. 20<sup>100</sup>. Symbolicznie spaja ona awangardowe „doświadczenie fotografii” pierwszych lat powojennych w Polsce.

<sup>98</sup> Tablica ukazała się w piątym numerze „Blok”. Stanisław Czekalski przypuszcza, że była ona autorstwa Strzebińskiego.

<sup>99</sup> M. Szczuka, *Fotomontaż – poezoplastyka*, „Blok”, 1924, nr 8–9, s. nlb.

<sup>100</sup> Wcześniej zaprojektował okładkę *Ziemi na lewo* (1924) Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna, której reprodukcja ukazała się w pierwszym numerze „Blok” i była pierwszą pracą fotomontażową artysty; zob. *Mieczysław Szczuka...*, s. 71. Projekt okładki *Dymów nad miastem* jest jedynym zachowanym w oryginale fotomontażem Szczuki.





18. [Władysław Strzemiński?], *Trzy przykłady zagadnień czysto konstrukcyjnych*, tablica 1–2, reprodukcja za: „Blok”, 1924, nr 5, s. 8



19. [Władysław Strzemiński?], *Trzy przykłady zagadnień czysto konstrukcyjnych*, tablica 3, reprodukcja za: „Blok”, 1924, nr 5, s. 9

Podstawowym materiałem są tutaj gazetowe reprodukcje. Dwie zasadnicze części kompozycji przedstawiają widziany z góry tłum<sup>101</sup>. Rozpoznać można w nim przechodniów, siedzące w ciężarówkach, prawdopodobnie brytyjskie, wojsko, a także wyposażonych w rowery strażaków. W górnej części całość spaja przedstawienie elementu konstrukcyjnego, podobnego do fragmentu silnika okrętowego. Za nim, w tle, umieszczono wizerunek industrialnego wnętrza hali, być może stoczniowej, gdzie trwa produkcja. Trudno orzec, jaki jest charakter wytwarzanego materiału – na podstawie skali można byłoby przypuścić, że są to działa okrętowe. Kompozycję w centralnej części integruje postać – sądząc po umundurowaniu – angielskiego żołnierza ze szkockiego regimentu, niosącego broń (produkowany po 1915 r. karabin maszynowy Lewis). Przechodzi on od strony prawej ku lewej pomiędzy powiększonymi fragmentami ludzkich dłoni, niczym nad okopem – jest typową figurą „soldat inconnu”. Typograficznie wkomponowany tytuł tomu podkreśla monumentalność kompozycji, która w projekcie utrzymana jest w charakterystycznej dla prasy kolorystyce brunatno-szarej z czarnym liternictwem, w publikacji – w tonacji błękitnej, kojarzącej się z cyjanotypią.

Utwory Broniewskiego, stanowiące opis rzeczywistości polskiej w kilka lat po wojnie, przesycone są goryczą, rozczarowaniem i przekonaniem o walce, która wciąż się toczy – teraz jednak na froncie rewolucji społecznej, praw robotniczych: „Codziennie w twardej, niemej walce / na gardłach maszyn mdleją palce / [...] i dymy snują się żałobą / kamiennym miastom – żywym grobom...”. Głównym punktem odniesienia dla Broniewskiego-legionisty jest wojna, zatem retoryka rewolucyjna przenika się z metaforą sugerującą żołnierskie, frontowe doświadczenie: „Czy wiecie, jak świszcze i warczy, / pocisk zanim kolumnę rozerwie?”, a także z niepokojem egzystencjalnym, płynącym zapewne też z poczucia straty, nostalgii za utraconą młodością, oraz z charakterystycznego dla ocalałych osamotnienia: „Coraz dłużej nie mogę

<sup>101</sup> Stanisław Czekalski interpretuje owo „zgrupowanie” jako „ruchy wojsk” i sugeruje interpretację w kontekście przewrotu majowego – jeden z wierszy Broniewskiego, *Do towarzyszy broni*, był wyrazem nadziei pokładanych przez Broniewskiego w owym wydarzeniu, Czekalski, *Awangarda i mit...*, s. 92. Zdjęcie tłumy może odnosić się jednak do rzeczywistości wojennej, być może Londynu lat 1915–1916, i prezentować np. wojsko oraz straż pożarną (z prawej strony widoczne wozy strażackie), która była kluczowa dla ratowania miasta przed zniszczeniami, jakie niosły niemieckie zeppelin; później Brytyjczycy opracowali sposób na „likwidację” bombardujących miasto maszyn, które po odpowiednim trafieniu pociskiem wybuchały. Nie wiadomo jednak, w jakim miejscu sytuacja się rozgrywa; istniałaby też możliwość, że to miasto niemieckie, co potęgowałoby antywojenny wydźwięk pracy (raczej jest to mało prawdopodobne, ponieważ oba elementy wydają się pochodzić z tego samego ujęcia; co prawda należy mieć na uwadze, że Szczuka zapewne bardzo precyzyjnie przygotowywał swoje fotomontaże, gromadząc rozmaite wycinki prasowe).



20. Mieczysław Szczuka, *Dymy nad miastem*, ok. 1926, papier, tusz, fotomontaż, 40 × 31 cm, Łódź, Muzeum Sztuki

zasnąć<sup>102</sup>. Poszczególne komponenty fotomontażu Szczuka odpowiadają tym przenikającym się nastrojom – element militarnej maszynerii, ramujący środowisko pracy podporządkowanego robotnika, wyniesiony do roli zwieńczenia kompozycji, góruje nad „miastem”, w którym ludzie, uwikłani w wojnę, przygotowani do gaszenia pożogi, obserwują bliżej niesprecyzowaną przestrzeń, natomiast my, odbiorcy, widzimy ich z perspektywy „sponad”, jeśli przyjąć „londyńską” interpretację fotografii prasowej – na przykład z poziomu balonu zaporowego, służącego do identyfikowania zagrożenia, ale także ochrony obiektów przez zeppelinami, które nie mogły wówczas znacząco się zbliżyć. Dwa pasy z ujętym z góry tłumem rozcięte zostały zapewne z jednego ujęcia i skleione w taki sposób, by odwrócić porządek spojrzenia stojących na fotografii osób – zaakcentowana zostaje ich obojętność, zagubienie, zarówno w stosunku do rzeczywistości fabryk czy stoczni, jak i górującego, odrealnionego za sprawą „nadprzyrodzonej” skali żołnierza. Powiększone ludzkie dłonie, groteskowy „most”, po którym może on przejść dosłownie „nad” miastem, stanowią z jednej strony element teatralny, przypominający dadaistyczne fotomontaże (wówczas byłby to przelamujący patos wierszy sygnał „manipulacji wojskiem”<sup>103</sup>), jak i, być może, nawiązanie do odmiennego porządku rzeczywistości, minionego, nadnaturalnego, traumatycznego, w którym owa postać mogłaby się znajdować. Mamy zatem alternatywę: interpretację antywojenną, zakładającą krytykę imperialnej „militarnej maszyny” (powiększone dłonie zamiast okopu), wyzyskującej lud (robotników, ale także żołnierzy), lub egzystencjalną. Najpewniej zaś intencją autora było ujęcie obu tych porządków. Można byłoby również zastanowić się, czy taki układ elementów nie był próbą umownego „spojenia” sygnalizowanego przez przedstawienie tłumy społeczeństwa za pomocą dwóch usytuowanych „ponad” nim doświadczeń: pracy i wojny. W świetle wierszy Broniewskiego należałoby ową integrację odczytywać oczywiście w kategoriach rewolucyjnych, jako bodziec do buntu, kreowania rzeczywistości – przewrót majowy wpisywałby

<sup>102</sup> Być może z tego powodu zarzucano Broniewskiemu – z pozycji lewicowych krytyków literackich – niedostatek „wycucia społecznego”, liryczne, „psychologizujące” orientowanie się ku przeszłości, zob. A. Stawar, *Poezje Broniewskiego*, „Dźwignia”, 1927, nr 4, s. 35.

<sup>103</sup> Czekański, *Awangarda i mit...*, s. 92.

się w ramy tych nadziei. Na dodatkową uwagę zasługuje fakt, że awangardowa apoteoza maszyny została tutaj zanegowana, nowoczesna produkcja stanowi bowiem narzędzie destrukcyjne – domniemany zepelin, ideał futurysty, niesie śmierć. Podobnie w utworach Broniewskiego – pozytywny aspekt techniki manifestuje się w funkcji „gaszenia” rozpętanej, bezsensownej pożogi. Pacyfistyczna wymowa wierszy była czytelna dla ówczesnych krytyków literackich, dostrzegających umiejętne wydobycie „konkretności wojny”, zakorzenione w indywidualnym doświadczeniu<sup>104</sup>.

Fotografia, widziana w ramach formuły zaangażowanego fotomontażu Szczuki, także nabiera charakteru „rewolucyjnego”, choć w trwałość tej rewolucji artysta powątpiewał. W ostatnim swoim artykule, opublikowanym na łamach „Dźwigni”, dostrzegł przełomowy charakter medium w historii sztuki (kapitalistycznej):

W czasie względnie krótkim zachodzi szereg przełomów w malarstwie: klasycyzm, romantyzm, naturalizm, impresjonizm. W wieku XX zaś zmiany te przybierają tempo po prostu karuzelowe. Pozostaje to w ścisłym związku z postępami techniki. Zapotrzebowanie na portret, pejzaż, malarstwo historyczne i batalistyczne, na ilustrację aktualną itd. pokrywa fotografia i kino, które są bezkonkurencyjne w dokładności, szybkości i taniości w stosunku do pracy artysty [...]. Artyści usuwa się grunt pod nogami, wymykają się całe dziedziny pracy. Pozostają zagadnienia formalne [...], [następnie – uzup. K.D.L.] następuje reakcja: podziw nad cudami techniki (krótkotrwałą zresztą)<sup>105</sup>.

W awangardowym fotomontażu fotografia z jednej strony podkreśla dokumentalność, „fakt”, konkret, odnoszący do społecznego zaangażowania, w wymiarze odautorskiej postawy, ale także wymiernego celu: „proletariatowi potrzeba sztuki, nie jako sztukateryjnej ozdóbki odświętnej, ale sztuki na co dzień”<sup>106</sup>. Z drugiej strony natomiast umożliwia podjęcie „gry” z rzeczywistością i widzem, która ową dokumentalność przekracza, czy nawet zaprzecza jej<sup>107</sup>. Dwuznaczność czyniła fotomontaż gatunkiem niezwykle pojemnym ideowo, możliwym do inkorporowania w ramach rozmaitych strategii twórczych. Myślenie kategoriami montażu można przecież dostrzec także w manifestie futurystycznej fotografii, w którym obraz wyłaniał się dopiero w dialektyce niekoherentnych, poszczególnych zjawisk. W tym miejscu wydają się zatem spotykać reprezentowane przez Czyżewskiego, Chwistka, Strzemińskiego i Szczukę wizje medium, zgodne co do jednego – fotografia sama w sobie nic o rzeczywistości nie mówi, może być albo obietnicą materializacji wyobrazonego, autonomicznym bytem, tajemniczą rzeczywistością samą w sobie, jak fotografia spirytystyczna czy fotografia narzeczona oglądana w okopie, albo niekoherentnym fragmentem, scalonym przez artystę w zupełnie nowe ujęcie rzeczywistości utajonej lub spodziewanej (utopia społeczna Strzemińskiego i Szczuki). Łączenie techniki z charakterem doświadczenia wojennego, którego charakterystyka obejmowałaby rozmaite aspekty „fragmentaryzujące” rzeczywistość, czy to w wymiarze indywidualnego doświadczenia, czy też pokrewnego mu odczucia maszynowej nowoczesności, obu równie „odrealniających”, potwierdza tę obserwację<sup>108</sup>. Być może zatem nie tylko w perspektywie dynamiki procesów artystycznych należałoby widzieć fakt, iż pierwsze fotomontaże, powstające w kręgu fotografii artystycznej, w 1927 r. ochrzczonej przez Bułhaka mianem „fotografiki”, dotyczyły tej tematyki, i to właśnie fotomontaż stał się sposobem wypowiedzi obu środowisk pod koniec lat 20. XX w. (il. 21)<sup>109</sup>.

<sup>104</sup> Stawar, *op. cit.*, s. 36.

<sup>105</sup> M. Szczuka, *Sztuka a rzeczywistość*, „Dźwignia”, 1927, nr 4, s. 16. Szczuka zamierzał rozwinąć zagadnienie wpływu „ideologii burżuazyjnej” na sztukę w aspekcie środków jej upowszechniania, takich jak kino czy reklama; artykuł ukazał się w lipcu, w sierpniu artysta zginął w Tatrach.

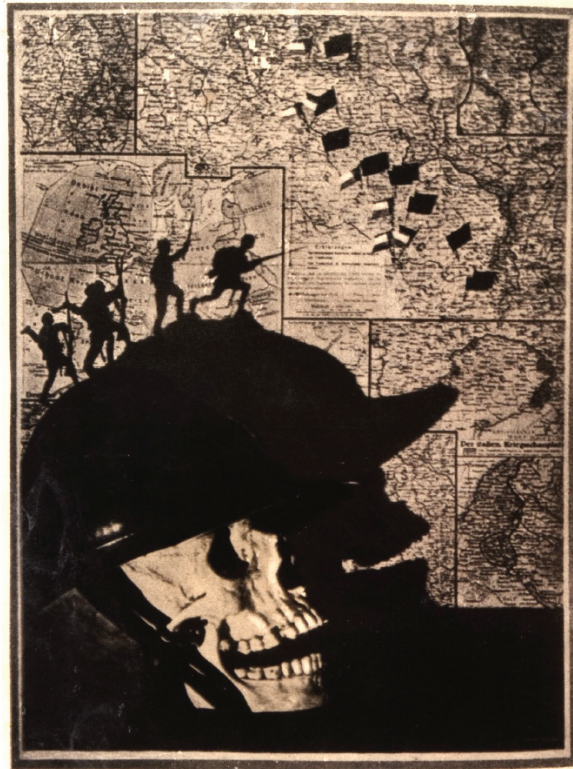
<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>107</sup> Zwrócił na to uwagę S. Czekalski: „Okazuje się, że z tych samych fotografii można spreparować obraz zgoła inny, zmienić znaczenie poszczególnych wycinków rzeczywistości. Fotomontaż był odpowiedzią na mit obiektywizmu fotografii”, Czekalski, *Awangarda i mit...*, s. 25.

<sup>108</sup> Joanna Sosnowska zwróciła uwagę na fakt, że nawiązania do doświadczeń wojennych w twórczości m.in. Szczuki pojawiają się dopiero niemal dekadę po wojnie: J.M. Sosnowska, *Wojna i awangarda. Szczuka i inni*, [w:] *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*. Katalog wystawy, red. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2012, s. 107.

<sup>109</sup> Wciąż jednak dla fotografów było to zjawisko marginesowe; dekadę podsumował J. Świtkowski, pisząc, że „Nowi ludzie, wolni od konserwatywnych przesądów, wnieśli mają tchnienie ożywcze na wszystkie dziedziny twórczości ludzkiej. Jakoż wnoszą je, tępiąc i w cień usuwając wszystko, co było [...]. Stąd futuryzm, stąd Nowa Rzeczowość, stąd abstrakcja w sztukach plastycznych, a we fotografii [...] fotomontaż”, Piwowarski, *Wileńskie środowisko...*, s. 56–57.





21. Jan Alojzy Neuman, 1914–1918, 1926–1928,  
fotomontaż – przetłok, Wrocław, Muzeum Narodowe

\*\*\*

Fotografia w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości stopniowo zyskiwała odrębne miejsce w obszarze refleksji estetycznej i praktyki artystycznej. Chociaż czołowi reprezentanci awangardy nie uprawiali twórczości fotograficznej w ścisłym sensie, a medium funkcjonowało na marginesie kluczowych rozważań, jego ontologiczna i estetyczna jakość została dostrzeżona. Analiza owego faktu pozwala stwierdzić, że awangarda była świadoma miejsca fotografii we współczesnej kulturze, jej znaczenia dla przemian w obszarze sztuki, a także siły społecznego oddziaływania. Awangardowej fotografii do końca lat 20. właściwie jednak nie było – istniała na prawach metafory, sugestywnego przykładu, materiału „plastycznego”, nie sztuki.

Wyjaśnieniem tej sytuacji, a zarazem podsumowaniem niejednoznacznego statusu medium w owym czasie, może być „krótka historia fotografii awangardowej”, wyłożona przez Tadeusza Peipera w przypisie tekstu:

W lecie roku 1923 siedzieliśmy w kilka osób na tarasie krakowskiej Esplanady. Na stole stało puste naczynie, jeszcze nieuprzątnięte przez służbę. Ze spodków, filiżanek, szklanek i łyżek ułożył ktoś budowlę, która podobała się ogólnie. Wówczas Bruno Jasiński wyraził zdanie, że wobec piękna przedmiotów użytkowych zbyt cenną staje się sztuka plastyczna. Sprzeciwiając się temu, namawiałem do sfotografowania owej budowli naczyniowej, a potem proponowałem tworzenie z różnych nowoczesnych przedmiotów kompozycji analogicznych, przeznaczonych do fotografowania i uwzględniających walory fotograficzne. Wśród malarzy znalazł się jeden, który zapalił się do tej idei i podjął się metodycznej jej realizacji. Uznaliśmy, że otwiera się przed nami nowa dziedzina twórczości i w ogniach zapału zaczęliśmy szukać dla niej nazwy; nie czekając długo, ochrzcziliśmy ją mianem fotoformii, jej twór nazwaliśmy fotoformą, a twórcę fotoformatorem. Po pierwszych pracach naszego fotoformatora, wykonanych w najniekorzystniejszych warunkach, a jednak zapowiadających ciekawe wyniki, dowiedzieliśmy się, że w Paryżu Man Ray robi „coś podobnego”. To tak zraziło naszego fotoformatora, że prace swe przerwał. Później okazało się, że Man Rayowi chodzi głównie o grę światła, i że daje on w swych kompozycjach kształty bezprzedmiotowe, podczas gdy fotoformia miała utrwalać nowoczesne przedmioty i piękne kompozycje z nich

utworzone. Stawiając obok fotografowanych pejzażów fotografowane kompozycje przedmiotowe, miała w świecie wzruszeniowym dzisiejszego człowieka równouprawniać z pięknem przyrody piękno wytworów cywilizacji. Lecz trudno. Pracy, porzuconej przez naszego fotoformatora, nie podjął już w Polsce nikt. Tymczasem zagranica innymi drogami i z lepszymi wynikami szła w podobnym kierunku<sup>110</sup>.

Nie wiadomo, który spośród malarzy miał być owym „fotoformatorem”. Wspomniane eksperymenty Man Raya, stanowiące „coś podobnego” do „fotoform”, to niemal abstrakcyjne rayogramy, w których rozmaite przedmioty, kładzione bezpośrednio na światłoczułym papierze, pozostawiały zarysy kształtów. Podobną technikę w tym samym czasie – około 1922 r. – opracował Moholy-Nagy, nazywając stworzone w ten sposób prace fotogramami. Polskim artystom chodziło jednak o coś innego – z opisu wnieść można o „inscenizowanej” poetyce spodziewanych prac. Zamiarem było zatem wykorzystanie fotografii czystej, rejestrującej w celu wydobywania nieoczywistych, estetycznie intrygujących aspektów współczesnej rzeczywistości. Była to strategia rozwijana zwłaszcza przez surrealistów, dla których fotografia stała się medium kluczowym<sup>111</sup>. Podobną do „fotoformii” intuicję w tym samym czasie – około 1927 r. – realizował Aleksander Krzywobłocki, będący wówczas uczniem Henryka Mikolascha na Politechnice Lwowskiej<sup>112</sup>. Przedmioty zastąpił jednak ludźmi i nazwał owe kompozycje „montażami z natury”<sup>113</sup>. Jego twórczość, mimo ścisłych związków artysty z ugrupowaniem „Artes”, często widziana jest jako osobna. Zarazem wydaje się szczególnie znacząca pod względem historycznym – po raz pierwszy bowiem łączy się w niej doświadczenie fotografii „warsztatowej” i awangardowa refleksja. Przemiany, jakie zaszły w świadomości artystów w pierwszej dekadzie niepodległej Polski, niewątpliwie otworzyły fotografów na nowe impulsy – eksperymenty Krzywobłockiego nie są już „zabawami”, jak u Witkacego, ale świadomą kreacją artystyczną. Pomysł „fotoformii” został zatem zrealizowany, ale w innym wariantcie – i w odmiennym środowisku. Wynikiem procesu przyswajania awangardowych tendencji będą rozpoczynające się pod koniec lat 20. debaty pomiędzy piktorialistami a orędownikami „nowego widzenia”, które zamilkną dopiero wraz z wybuchem II wojny światowej.

## PHOTOGRAPHY AND THE BIRTH OF THE AVANT-GARDE IN POLAND

### Summary

Polish photography in the first years after Poland regained independence remains a poorly documented area of research. Studies so far had mostly focused on the interpretation of the works of a few key artists from the avant-garde milieu (Witkacy) or photography (Jan Bulhak). It transpires however, that photography – not only as an artistic practice, but as poetic metaphor or an element of a broader aesthetic reflection – has functioned within the circle of the artistic avant-garde. An analysis of the presence of this medium in the consciousness and creativity of Polish artists allows us to see in a new light certain aspects of their technique and intellectual viewpoint.

The article focuses on selected characteristics of this assimilation of modern reflection on photography by the Polish avant-garde artists in the first decade after the country regained independence. For the Formists – Tytus Czyżewski and Leon Chwistek – photography was an important point of reference as a metaphor of a new, cognitively uncertain, but also “deeper” way of seeing reality. It was an important help in defining the relationship between reality and its image and subject within a broader theoretical program (the theory of plurality of realities). For the Constructivists in turn – with Władysław Strzemiński and Mieczysław Szczuka at the forefront – photography became the means that enabled them to go beyond the usual schemes of capturing the external world, and as part of the concept of photomontage, it became a new material for creating an artistic reality. The dynamics of the process of assimilation of photography by the avant-garde artists was analysed in the context of the reception of new artistic trends born outside of Poland, primarily Futurism (the theory of photography by Anton Giulio Bragaglia) and Suprematism (reflection by Kazimierz Malewicz).

transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek

<sup>110</sup> T. Peiper, *W Bauhausie*, „Zwrotnica”, 1927, nr 12, s. 255. W tekście właściwym Peiper opisywał odbytą wraz z Malewiczem wycieczkę w tejże uczelni, gdzie spotkali „fotomontażystę” Moholy-Nagya.

<sup>111</sup> Na temat roli, jaką fotografia odegrała w czasopiśmie surrealizmu, a także w kształtowaniu się surrealistycznej koncepcji obrazu zob. D. Bate, *Photography & Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London–New York 2003.

<sup>112</sup> Krzywobłocki studiował na Wydziale Architektury, gdzie ukończył również Studium Fotografii, prowadzone przez Henryka Mikolascha – czołowego lwowskiego fotografa i doktora chemii, który od 1921 r. kierował Zakładem Fotografii przy Wydziale Ogólnym Politechniki Lwowskiej. Program Studium obejmował ćwiczenia z fotografii dokumentalnej, artystycznej, optyki fotograficznej, procesów chemicznych, a także zagadnienia estetyczne.

<sup>113</sup> A. Krzywobłocki, *Wydarzenia, wrażenia...*, 1970, s. 4, mps, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.