

MACIEJ SZYMANOWICZ

W POSZUKIWANIU „NARODOWOŚCI W FOTOGRAFICE”

WPROWADZENIE

W styczniu 1931 roku na łamach „Miesięcznika Fotograficznego” ukazał się tekst Antoniego Wieczorka pt. *Narodowość a fotografia*, po którym rozgorzała jedna z najdłuższych i najbardziej brzemiennej w skutki dyskusji w historii polskiej fotografii. Autor swoje dociekania rozpoczął od znamienego stwierdzenia:

Wzdłuż i wszerz Europy rozbrzmiewają dziś hasła unarodowienia sztuki, czyli uczynienia jej taką, aby, mając w sobie zaklęte pierwiastki rasowo-narodowe, niosła je w świat szeroki. Każdy naród pragnie mieć własną narodową sztukę i szuka jej też chętnie w przeszłości, aby się potem móc wykazać odpowiednią tradycją i dokopać się do źródeł, które by pozwoliły pięknie powiązać przeszłość z teraźniejszością¹.

Pytanie, które postawił w artykule, nie dotyczyło jednak ogólnej natury nacjonalizmów oraz ich powiązania ze sferą kultury, lecz możliwości nacechowania pierwiastkami narodowymi zdjęć, co rozpatrywał przez pryzmat właściwości technicznych fotografii². Wieczorek, określając charakter fotografii jako sztuki *stricte* odtwarzającej, uznał, że jej potencjał kreacyjny zawarty jest w sposobach komponowania motywu i doborze tematów, a jakość formalna poszczególnych obrazów jest zależna od „stereotypowej indywidualności soczewki”³. Dlatego dowodził, że to, co powszechnie uchodzi za „objaw rasy czy narodowości”, w fotografii jest skutkiem zaledwie wyboru tematu, uznając ją za sztukę kosmopolityczną: „[...] artysta wobec rysunku soczewki o tyle

¹ A. Wieczorek, *Narodowość a fotografia*, „Miesięcznik Fotograficzny” 1931, 133, s. 4.

² Ibidem, s. 5.

³ Ibidem.

jest bezsilny, że [...] nie jest w stanie zmienić, zindywidualizować jądra rysunku fotograficznego"⁴. Wreszcie, aby dopełnić swojego wywodu, odniósł się do przekonania o konieczności wyrastania z pnia sztuki ludowej tych dzieł, które mają ambicją autorów posiadać pierwiastki narodowe, co, jak podkreślał, z uwagi na specyfikę techniki fotograficznej jest niemożliwe⁵: „wszystko to, co się mówi na temat rasowości i narodowości w fotografii, jest naciągniętym pustym frazesem”⁶. Odrzucenie przez Wieczorka możliwości wprowadzenia pierwiastków narodowych do fotografii nie wynikało bynajmniej z bagatelizowania przez niego problemu, lecz z analizy cech medialnych fotografii.

Podkreślmy jednak, że jego argumentacja zaciążyła na dalszym kształcie debaty, nakierowując ją na problematykę warsztatową. Adwersarze Wieczorka, przyjmując odmienny punkt widzenia, skupią się na obronie tezy o kreatywnym charakterze procesu pozytywowego w fotografii oraz na możliwości jego pełnej kontroli, co w konsekwencji miało potwierdzać zdolność tworzenia zdjęć o cechach narodowych.

W tekście tym zmierzmy się z pytaniami dotyczącymi miejsca owej dyskusji w odniesieniu do logiki rozwoju polskiej fotografii w XX wieku, a także jak sytuowała się ona wobec ewoluującej sytuacji politycznej. Debata nie tyle koncentrowała się na próbie wygenerowania stylu narodowego w fotografii, ile odnosiła się do ogólnego wyobrażenia o „immanentnym charakterze narodowym kultury i sztuki”⁷, przeniesionego do niej za sprawą rozpropagowanych poglądów Johanna G. Herdera czy Jeana J. Rousseau i późniejszej myśli romantycznej przekonania o tym, że każdy naród ma swój osobny charakter – geniusz narodowy⁸. Stąd głównie odnoszono się do ogólnych stwierdzeń dotyczących pierwiastków i wartości narodowych, a często przywoływane pojęcie narodowości w fotografice nie obligowało do poszukiwań nowych formuł stylistycznych.

⁴ Ibidem, s. 6.

⁵ Wieczorek w kolejnym tekście dotyczącym tej tematyki doprecyzowywał swoje stanowisko: „[...] narodowa sztuka zasadza się na tym, że artysta, opierając się na tworzywie ludowym, przetwarza je zupełnie na własny styl, i to w ten sposób, że zatracają się podobieństwa fizyczne, a pozostaje tylko łączność ideowa, łatwo odznaczalna dla ludzi, należących do danej narodowości, a nadzwyczaj oryginalna dla wszystkich innych. Jest to więc najgórniej pojęta stylizacja artystyczna, jest to arcyzm najwyższego gatunku, tkwiący korzeniami w narodzie i o tym właśnie myślałem, powątpiewając w podobne możliwości fotografiki przy dzisiejszym stanie jej rozwoju”. Cyt. za: A. Wieczorek, *Narodowość a fotografika*, „Miesięcznik Fotograficzny” 1931, 140, s. 125.

⁶ A. Wieczorek, *Narodowość a fotografika*, „Miesięcznik Fotograficzny” 1931, 133, s. 6.

⁷ A. Chmielewska, *Charakter narodowy sztuki polskiej w dwudziestolecu międzywojennym. Kontekst polityczny i ideowy*, w: *W kręgu Rytmu. Sztuka polska lat dwudziestych*, red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2006, s. 174.

⁸ Ibidem.

TŁO DYSKUSJI

Dyskusja o narodowości w fotografii została sformułowana w kręgu twórców skupionych wokół estetyki piktorializmu. Nurt ten powstał w końcu XIX wieku i za naczelny cel obrał wynegocjowanie dla fotografii równoprawnego miejsca pośród innych dyscyplin artystycznych. Kluczem do tego miała być umiejętność czerpania z malarstwa wzorów w zakresie kompozycyjno-tematycznym. Dodatkowo piktorialiści, na drodze poszukiwań obrazów spełniających wymogi sztuki, posługiwali się tzw. technikami szlachetnymi, umożliwiającymi wprowadzenie daleko idących ingerencji manualnych w obraz (np. retusze i barwniki), zaświadczały one o – jak górnolotnie podkreślano – wyzwoleniu się fotografów spod dyktatu maszyny. Zatem w praktyce fotografa szczególnie ceniono czynności rzemieślniczo-manualne, na takim postępowaniu zaciążył m.in. późnoromantyczny i tworzony jako kontra do postępujących w XIX wieku procesów industrializacyjnych sposób myślenia Johna Ruskina, filozofa, którego poglądy legły u podstaw piktorializmu. Podkreślmy, że jego apologetą był Robert de la Sizeranne, autor eseju pt. *Czy fotografia jest sztuką?*, który stał się „biblią” piktorializmu⁹. Tak rozumiana fotografia piktorialna była określana w Polsce mianem fotografiki od roku 1927.

Na tak zarysowanym tle należy rozważyć co najmniej dwa podstawowe problemy warunkujące kontekst omawianej dyskusji. Pierwszy z nich jest związany z ówczesną sytuacją piktorializmu, który w tym okresie – pomimo dominacji w polskim środowisku – był już wyraźnie anachroniczną tendencją wobec rozwijających się nowoczesnych kierunków fotografii, a także zmian zachodzących na rynku wydawniczym. Początek lat 30. dla polskich piktorialistów to okres z jednej strony stabilizacji wypracowanych wcześniej formuł instytucjonalnych i wystawienniczych, z drugiej – fermentu teoretycznego wywołanego dokonującymi się przewartościowaniami w sztuce. Jeśli zatem przyjmiemy, że kategoria narodowości w fotografii została wprowadzona jako jedno z centralnych pojęć do polskiej teorii fotografii właśnie na początku lat 30., to rozpatrując ją należy uwzględnić kontekst dyskusji z tendencjami nowoczesnymi w sztuce i kulturze. Zresztą taka była podstawa wypowiedzi Antoniego Wieczorka, jednego z propagatorów nowoczesnej techniki fotograficznej. Autor ten, sam będący czynnym fotografem, zasłynął w latach 30. jako aktywny publicysta i popularyzator fotografii małoobrazkowej oraz zdecydowany zwolennik partycypacji środowiska artystycznego w masowym rynku wydawniczym. Zauważmy zatem, że Wieczorek nie bez przyczyny pominął w swojej wypowiedzi możliwości stojące za instrumentarium piktorializmu.

⁹ Polska edycja tekstu ukazała się w roku 1907.

Wypowiedź ta sprowokowała kolejnych dyskutantów do ataku na tendencje nowoczesne w fotografii. Sama zaś kategoria narodowości w fotografii stanie się dla piktorialistów ważnym narzędziem do przyjęcia antymodernistycznej perspektywy oraz posłuży do przesunięcia wewnątrzśrodowiskowej dyskusji dotyczącej przyszłych dróg rozwojowych fotografii na tradycjonalistyczne tory, pozwalające ominąć dynamikę zmian dokonujących się w światowej fotografii.

Drugim problemem, który należy uwzględnić, analizując zagadnienie narodowości w fotografii, był istniejący w środowisku fotograficznym entuzjazm dla zachowań i działań mających na celu wzmacnianie autorytetu restrytuowanego państwa. Konieczność służby państwu uznawano za oczywisty obowiązek wynikający z ówczesnej sytuacji politycznej. Szczególnie akcentowano postulat stworzenia kultury ogólnonarodowej, znoszący dawne podziały dzielnicowe, oraz konieczność propagowania polskiej sztuki poza granicami kraju¹⁰. W tym zakresie postulaty pokrywały się z tymi szerzonymi przez Mieczysława Tretera – dyrektora powstałego w roku 1926 rządowego Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Zatem można przyjąć, że postawa definiująca rolę sztuki, według określenia Władysława Skoczylasa¹¹, jako czynnika państwowotwórczego była silnie obecna w środowisku fotograficznym, czego potwierdzeniem są słowa jego niekwestionowanego przywódcy Jana Bułhaka, który w roku 1928 podkreślał konieczność „ekspansji zagranicznej”¹² oraz uświadomienia zakresu obowiązków spoczywających na twórcy: „[...] nasza rola nie ogranicza się do izolowanej pracy naukowej czy artystycznej, [...] imię polskiego artysty obowiązuje już w fotografii, podobnie jak w innych odłamach sztuki, do pewnych przymusów i danin społecznych”¹³. Taki propaństwowy sposób myślenia niebawem zostanie zakodowany w statucie powołanego do życia w roku 1929 Fotoklubu Polskiego, organizacji zrzeszającej elitę polskich twórców¹⁴. Na takiej postawie zaciążyły również bezpośrednie kontakty ze środowiskiem plastycznym, szczególnie z takimi twórcami, jak choćby Tadeusz Pruszkowski, z którym Bułhak współpracował w trakcie przygotowywania ekspozycji fotografii na Powszechniej

¹⁰ Państwowotwórcze motywacje polskich twórców zostały omówione w: Chmielewska, *Charakter narodowy sztuki polskiej...*, s. 171–174.

¹¹ Ibidem, s. 173.

¹² J. Bułhak, *Powinności społeczne polskiej foto-grafiki*, „Fotograf Polski” 1928, 10, s. 229.

¹³ J. Bułhak, *Powinności społeczne polskiej foto-grafiki (dokończenie)*, „Fotograf Polski” 1928, 11, s. 253.

¹⁴ Informacje dotyczące organizacji i jej statutu zostały opublikowane m.in. w: *Almanach Fotografiki Wileńskiej*, Wilno–Poznań–Warszawa–Lublin 1931, s. 62–65.

Wystawie Krajowej w Poznaniu w roku 1929. Dodajmy wreszcie, że tocząca się w Polsce dyskusja na temat narodowej fotografii łączy się z powszechnym wówczas w Europie zjawiskiem kreowania stylów narodowych w sztuce i kulturze, które rozkwitało od przełomu XIX i XX wieku.

WARTOŚCI NARODOWE W OBRONIE PIKTORIALNEGO PARADYGMATU

Pierwszy etap dyskusji nad zagadnieniem narodowości w fotografii, będący następstwem też Antoniego Wieczorka, zawiera się w dwóch artykułach z roku 1931: Jana Bułhaka pt. *Narodowość w fotografii* został opublikowany w *Almanachu fotografiki wileńskiej*, drugi – Józefa Świtkowskiego pt. *Narodowość a fotografika* – na łamach „Miesięcznika Fotograficznego”¹⁵. Bułhak, otwierając swoje rozważania, sformułował charakterystyczne w kontekście teorii piktorializmu pytanie: „Czy fotografika rozporządza dość szerokimi środkami, by nadać swym dziełom odrębne piętno narodowe?”¹⁶. Nawiązując tym do słynnego pytania Sizeranne’a „Czy fotografia jest sztuką?”, jednocześnie przejął od klasyka argumentację uprawniającą do pozytywnej na nie odpowiedzi. Jeśli bowiem, jak wnioskował, fotografia dysponuje zbliżonymi do innych dyscyplin artystycznych metodami, to również ma środki do oddania w dziele pierwiastków narodowych.

Na podobnej tezie oparł swoją wypowiedź Józef Świtkowski, którego intencją było ukazanie fotografii (odnosił się tylko do praktyki piktorialnej) jako medium dającego pełnię możliwości twórczych. Zatem główną motywacją do dyskusji z Wieczorkiem była nie tyle chęć udowodnienia tezy o narodowym potencjale sztuki fotograficznej, ile obrona tradycyjnego paradygmatu fotografii piktorialnej. Zresztą te dwie sprawy płynnie łączyły się w wywodzie Świtkowskiego, który dodał do argumentacji gruntowną krytykę m.in. twórczości László Moholy-Nagya, podając go za przykład „buntu nowych kierunków w sztuce”, upatrywanego – posługując się rozważaniami Aleksandra Niklitscheka – w „nieudolności technicznej nowatorów”¹⁷. Świtkowski uznał, że tam, gdzie dla Wieczorka (i jemu podobnych zagranicznych nowatorów) kończy się proces twórczy, czyli w momencie naświetlenia negatywu, tak na-

¹⁵ Zamknięciem pierwszego etapu dyskusji był drugi tekst Antoniego Wieczorka pt. *Narodowość a fotografika* („Miesięcznik Fotograficzny” 1931, 140). W artykule Wieczorek podtrzymał swoje stanowisko oraz omówił tezy adwersarzy.

¹⁶ J. Bułhak, *Narodowość w fotografii. Almanach Fotografiki Wileńskiej*, Wilno–Poznań–Warszawa–Lublin 1931, s. 11.

¹⁷ J. Świtkowski, *Narodowość a fotografika*, „Miesięcznik Fotograficzny” 1931, 134, s. 18.

prawdę rozpoczyna się dopiero droga prawdziwego twórcy, w myśl zasady, że: „Negatyw jest dla fotografa tym, czym wrażenie wzrokowe dla malarza, a dopiero to wrażenie może być punktem wyjściowym obrazu”¹⁸. Natomiast: „Indywidualność twórcy zaczyna się [...] dopiero na pozytywie”¹⁹. Tym samym Świtkowski, odwołując się do teorii piktorializmu, zakwestionował pogląd o niemożności stworzenia stylu narodowego w fotografii.

Powróćmy jeszcze do końcowych partii tekstu Bułhaka, w których zawarł on kilka bardzo interesujących stwierdzeń wyprowadzających dyskusję z modernizmem poza argumentację *stricte* warsztatową. Podjął mianowicie problem „psychiki narodowej”²⁰, którą eksplorował na poziomie analizy podejmowanych przez polskich twórców tematów, jak pisał:

Więc czyż ten wybór nie podkreśla w sposób charakterystyczny naszej narodowej odrębności, naszego odczucia przyrody i człowieka, naszego przeciwstawiania się światu pospolitych i nudnych tworów miejskiego kramarstwa – naszego szerokiego gestu i szlachetniejszego pojmowania życia, zaczerpniętego z soków ziemi, z jej najlepszych pierwiastków rolnych i polnych? Jeśli już polska nie jest „narodem szlacheckim”, jak nim była w wieku XVII, to jednak przez to nie stała się i nie stanie się nigdy narodem mieszczańskim²¹.

To uproszczone charakterologiczne studium zbiorowej świadomości Polaków odsłania jeszcze jeden element dyskusji. Wyrażona w cytowanym tekście, wywodząca się z romantyzmu, opinia Bułhaka o życiu w wielkim mieście ukazuje, że traktował je jako symbol antykultury. Urbanizm, będący dla niego antytezą tradycyjnych wartości, prowadził do utraty kontaktu człowieka z przyrodą, ale również był pojęciem, przez które definiował nowoczesne tendencje w fotografii zagrażające pozycji piktorializmu. Bułhak swoje opinie o mieście rozumianym jako symbol kosmopolityzmu i umasowienia kultury przekładał na nieakceptowaną przez niego fotografię modernistyczną, eksplorującą tematykę urbanizacji i nowoczesnego życia, której symbolem w jego pismach stała się niemiecka nowa rzeczowość (*Neue Sachlichkeit*). Zatem skonstatujmy, że pierwszy etap dyskusji z roku 1931 dotyczył nie tyle prób sformułowania programu fotografii narodowej, ile obrony tradycyjnego paradygmatu piktorializmu²².

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Bułhak, *Narodowość w fotografice...*, s. 12.

²¹ Ibidem, s. 13.

²² Na temat dyskusji Bułhaka z modernistyczną fotografią zob. M. Szymanowicz, *Polski piktorializm pomiędzy estetyką Fotoklubu Paryskiego a językiem Nowej Fotografii*, w: *Fotografia od dagerotypu do galerii Hybrydy*, red. D. Jackiewicz, Warszawa 2008.

PSYCHOSOCJOLOGICZNE PODSTAWY NARODOWOŚCI W FOTOGRAFII

Inaczej prezentują się dociekania Jana Sunderlanda, przedstawione w dwóch następujących tekstach: *Cechy narodowe w fotografii*²³, opublikowanym na łamach „Ziemi” w roku 1932, oraz *Formy geometryczne w sztukach plastycznych* – w „Przeglądzie Współczesnym” w roku 1937.

Wypowiedzi Sunderlanda na tle trwającej na początku lat 30. dyskusji mają charakter niezwykle, będąc *de facto* jedyną kompleksową propozycją intelektualną objaśniającą zagadnienie narodowości w fotografii. Unikatowość dociekań Sunderlanda wynikała z faktu, że zbudował je w odniesieniu do psychologicznych koncepcji Leona Petrażyckiego dotyczących teorii prawa i socjologii. Zainteresowanie Sunderlanda dorobkiem tego cieszącego się na początku XX wieku ogólnoeuropejską sławą uczonego nie było przypadkowe, gdyż jako praktykujący adwokat był wyjątkowo uwrażliwiony na tego rodzaju dyskurs²⁴. Szczególnie istotne dla niego okazały się poglądy Petrażyckiego zawarte w jego fundamentalnym dziele *Wstęp do nauki prawa i moralności. Podstawy psychologii emocjonalnej*²⁵ oraz jego przemyślenia dotyczące socjologii. Sunderland w tekście pt. *Cechy narodowe w fotografii* (odnoszącym się do wcześniejszych stwierdzeń Jana Bułhaka i Antoniego Wieczorka) sformułował pytania o genezę indywidualnych upodobań estetycznych, na które odpowiedzi poszukiwał w „psychologii etniczno-narodowej”²⁶. Sunderland, starając się określić zespół cech charakteryzujących postawy twórcze poszczególnych nacji, odwołał się do rozwiązań proponowanych przez Petrażyckiego, który na gruncie socjologii rozważał genezę przepisów prawnych, odnosząc się do zbiorowych zachowań podlegających „«nieświadomie genialnym» przystosowaniom”²⁷. Petrażycki w swoich dociekaniach akcentował procesy przystosowawcze, w których wyróżniał czynnik wzajemnego oddziaływania psychicznego i emocjonalnego, rozpatrując je w odniesieniu do członków poszczególnych społeczności²⁸. Na bazie analizy zbiorowych zachowań sformu-

²³ Tezy Sunderlanda omówił Józef Świtkowski (podpisany inicjałami A.S.) w tekście pt. *Cechy narodowe w fotografii*, który został opublikowany na łamach „Kamery Polskiej” (1933, 1, 3).

²⁴ Sunderland zaznajomił się z myślą Petrażyckiego przez poznanego w roku 1919 znanego prawnika Jerzego Landego, który był profesorem teorii prawa na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie.

²⁵ Książka pierwotnie wydana po rosyjsku w roku 1905, po polsku – w 1930.

²⁶ J. Sunderland, *Cechy narodowe w fotografii*, „Ziemia” 1932, 10–11–12, s. 258.

²⁷ H. Leszczyńska, *Petrażycki*, Warszawa 1974, s. 25.

²⁸ J. Lande, *Socjologia Petrażyckiego*, „Przegląd Socjologiczny” 1958, 12, s. 261.

mułował teorię postępu społecznego, którą przekładał na rozumienie i logikę rozwoju prawa. Uważał, że istniejące systemy prawne powstawały w wyniku długotrwałych procesów przystosowawczych poszczególnych społeczności, które rozwijały i udoskonalały je dla własnych potrzeb i interesów²⁹. Charakterystyczne, że w teorii rozwoju społecznego Petrażycki operuje „tylko kryteriami celowości, działającymi obiektywnie, choć nieświadomie dla ludzi, w samym procesie rozwoju”³⁰. Owa cechująca ludzkie działania celowość wpływa na mechanizmy obiegu emocji czy ocen wydawanych wewnątrz poszczególnych grup społecznych, jednocześnie filtruje je, przez co pozostają w obiegu jedynie te (według koncepcji doboru naturalnego), które są korzystne dla danej zbiorowości. Swój system myślenia Petrażycki zbudował na kryteriach zaczerpniętych z darwinizmu i dlatego można go lokować w nurcie socjologii ewolucjonistycznej³¹. Innym kluczowym aspektem koncepcji Petrażyckiego było uznanie psychologizmu za podstawę badań w naukach humanistycznych. Jak pisał Henryk Leszczyzna: „Petrażycki zjawiska prawne także uważał za procesy psychiczne. Ten sam charakter – według niego – mają również zjawiska moralne, estetyczne i religijne”³². Dlatego zakładał, że procesy prawne należy badać „metodami psychologicznymi, a więc metodą introspekcji oraz metodą obserwacji zewnętrznej przeżyć cudzych”³³.

Dla Sunderlanda ujmowana w kategoriach ewolucjonistycznych teoria rozwoju społecznego stanie się punktem wyjścia do nakreślenia psychologicznych podstaw twórczości fotograficznej odznaczającej się cechami narodowymi. Sztuka była dla niego wytworem i czynnikiem życia społecznego, które należy rozpatrywać m.in. na bazie charakterystycznego dla danej nacji doświadczenia oraz świadomości zbiorowej. W odniesieniu do polskiej sztuki zakreślił zbiór artystów, których dzieła nacechowane są typowo polskimi wartościami, wskazując malarzy: Leona Wyczółkowskiego, Jana Stanisławskiego, Artura Grottgera, Stanisława Masłowskiego, Józefa Chełmońskiego oraz fotografów: Jana Bułhaka i Stefana Plater-Zyberka³⁴. Sunderland wizję wspólnot artystycznych tworzył na podstawie przekonania, że w każdej społeczności istnieje określony obieg emocji. Dlatego sztuka, będąca wytworem konkretnego społeczeństwa, opiera się na emocjach decydujących o zbioro-

²⁹ Ibidem, s. 254.

³⁰ Ibidem, s. 258.

³¹ A. Kojder, *Idee społeczno-prawne Leona Petrażyckiego i ich współczesne kontynuacje*, w: *Klasyczna socjologia polska i jej współczesna recepcja*, red. J. Mucha, W. Winławski, Toruń 2006, s. 78.

³² Leszczyzna, *Petrażycki*, s. 14.

³³ Lande, *Socjologia Petrażyckiego*, s. 235.

³⁴ Sunderland, *Cechy narodowe w fotografice*, s. 260.

wych zachowaniach, które wpływają na proces twórczy i odbiorczy, stanowiąc o jej swojskości i duchu narodowym³⁵. Za decyzjami artystycznymi i sędami estetycznymi stoi zawsze psychika konkretnego człowieka, będąca ewokacją zbiorowej świadomości danej grupy narodowej³⁶. Prowadząc rozważania z takiej perspektywy, stawia pytanie o możliwość świadomego tworzenia sztuki narodowej. Odpowiadając, uznał, że tylko w znikomej mierze można to osiągnąć, gdyż:

Charakter narodowy dzieła sztuki jest prawie wyłącznie wyrazem stanów i procesów zachodzących w podświadomości. Obraz artystyczny powstaje zasadniczo z emocji estetycznej, z realizacji wizji estetycznej, z realizacji wizji intuicyjnej. Świadoma wola może tylko wprowadzać poprawki [...], nie może natomiast dać konstrukcji artystycznej, nie zastąpi wyładowania się intuicji artystycznej. Tworzenie wyłącznie świadome, mózgowie, da pracę suchą, sztukę kosmopolityczną³⁷.

Tym samym akcentuje, że u podstaw dokonywanych wyborów estetycznych leży świadomość zbiorowa oraz zachowania kierowane przez „nieświadomie genialne” przystosowania.

Sunderland, przekładając swoje rozważania na poziom praktyczny, zauważył, że cechy narodowe w obrazie nie są ściśle powiązane z jego tematyką³⁸. Treść dzieła sytuował w obszarze pozbawionym potencjału, gdyż wybór tematu wynika z racjonalnych decyzji autora i nie podlega procesom podświadomym, jak dowodził, charakter narodowy „wyraża się nie tematem, a podejściem do tematu, i – najbardziej – układem formalnym całego obrazu i jego poszczególnych części, na przykład – rytmem kompozycji, układem rysunkowym, liniowym czy walorowym, plamowym, obecnością elementów geometrycznych lub ich brakiem, stopniem kontrastowości, ostrości, symetrii, układem kompozycji płaskim czy plastycznym, bryłowatym itd. itd.”³⁹.

Myśli dotyczące predylekcji poszczególnych nacji do konkretnych form Sunderland rozwinął w tekście pt. *Formy geometryczne w sztukach plastycznych*, w którym rozważał zagadnienie transformacji na formy plastyczne doświadczeń charakterystycznych dla danej grupy. Wprowadził pojęcie geometryzowania jako jedno z kluczowych zjawisk w sztukach plastycznych, które

³⁵ J. Sunderland, *Estetyka i sztuka fotografii*, Kraków 1979, s. 127.

³⁶ J. Sunderland, „Autobiografia, 1971–76”, Biblioteka Narodowa w Warszawie, mps, s. 77.

³⁷ Sunderland, *Cechy narodowe w fotografii*, s. 262.

³⁸ Ibidem, s. 261.

³⁹ Ibidem.

wywodził z najgłębszych potrzeb ludzkiej psychiki⁴⁰. Twierdził, że głównym celem psychiki ludzkiej jest uświadamianie sobie i poznawanie świata oraz wytwarzanie mechanizmów umożliwiających jego uproszczenie, uznając je za kluczowe w procesach adaptacji całych społeczności do zajmowanych przez nie przestrzeni geograficznych⁴¹. Zatem owo „geometryzowanie” należy rozumieć jako wytwarzanie przez poszczególne nacje charakterystycznych dla nich schematów percepcji rzeczywistości. Proces ten opisywał jako umiejętność zastępowania w „[...] wyobrażeniu rzeczy form złożonych przez formy prostsze, np. linii nieregularnie krzywej przez prostą lub kolistą. Dopiero wybrane i uproszczone obrazy świata i jego licznych składników umysł składa do pamięci, i takie tylko obrazy z niej czerpie”⁴². Sunderland, akcentując psychologiczną podstawę świadomości zbiorowej, determinującej jednostkowe procesy twórcze, wskazywał, że naturalna predylekcja poszczególnych artystów do wykorzystywania określonych form geometrycznych i kompozycyjnych stanowi fundament sztuki wykazującej cechy narodowe. Tym samym uznawał, w duchu ewolucjonizmu, skłonność poszczególnych nacji do określonych form geometrycznych za wytwór przystosowania społecznego, czym przenosił pogląd Petrażyckiego dotyczący rozumienia genezy systemu prawnego⁴³.

Właśnie na takiej podbudowie teoretycznej pojawiły się bardziej uściślające ce stwierdzenia Sunderlanda dotyczące typowych dla polskich twórców form:

Tak więc, wracając do przykładów, polskiej psychice, jej cechom pojęciowym: sentymentowi, marzycielskości, pewnej miękkości – odpowiada zamiłowanie do linii o łagodnych krzywiznach, unikanie zaś linii prostych i łamanych, jako też budowania kompozycji na kątach prostych; dalej, prowadzenie wzroku w dal, w głąb obrazu. Poza tym polska plastyka traktuje obraz raczej konturowo niż plamowo [...], a jeśli nawet plamowo, to w każdym razie plamami odgraniczonymi od siebie wyraźnymi konturami, a nie przechodzącymi jedna w drugą niepostrzeżenie⁴⁴.

Dalej dodawał: „Być może w związku z tym poszukiwaniem form miękkich stoi zamiłowanie do niektórych tematów: do dróg polnych, do drzew, do obłoków (Bułhak, Plater, Chełmoński, Fałat)”⁴⁵. Niestety, Sunderland nigdy bardziej precyzyjnie nie rozwinął swoich rozważań dotyczących fotografii, nie wychodząc poza wyżej przytoczone zdawkowe określenie form geometrycznych rzekomo charakteryzujących polski „gen” artystyczny.

⁴⁰ J. Sunderland, *Formy geometryczne w sztukach plastycznych*, „Przegląd Współczesny” 1937, 8–9, s. 164.

⁴¹ Ibidem, s. 165.

⁴² Ibidem, s. 166.

⁴³ Lande, *Socjologia Petrażyckiego*, s. 230.

⁴⁴ Sunderland, *Cechy narodowe w fotografice*, s. 261.

⁴⁵ Ibidem, s. 262.

I wreszcie ostatnie ważne teoretycznie założenie, mówiące o tym, że sztuka narodowa opiera się na poczuciu swojskości, które tworzy doświadczenie społeczne zbudowane również na kontaktach ze społecznościami zewnętrznymi. Sunderland zakładał ewolucyjność „duszy narodu”, zależną od wchłaniania i przetwarzania impulsów oraz wzorów zewnętrznych, stąd przestrzegał przed sztucznym nadawaniem dziełu wyrazu narodowego, przed wprowadzaniem poprawek czyszczących wytwory artystyczne z obcych naleciałości. Dlatego programu Sunderlanda nie można rozpatrywać wyłącznie na podstawie romantycznych esencjonalnych sposobów definiowania narodu czy rozwijanych w kręgach polskiego ruchu eugenicznego idei darwinizmu społecznego, w którym „to nie kultura, ale biologia, czy ściślej czynniki genetyczne” – czyli czystość idioplazmy zbiorowej – przesądza o żywotności danej nacji⁴⁶.

Warto wreszcie na koniec zauważyć, że propozycja Sunderlanda, pomimo jej genezy ułożonej poza fotografią, nie była oderwana od bieżących ocen sytuacji dyscypliny. W ten sposób należy interpretować jego uwagi na temat kubizmu, które zawarł w tekście o formach geometrycznych. Sunderland, analizując go, przedstawił krytyczną ocenę nowoczesnych kierunków w sztuce, zarzucając im ściśle spekulatywny charakter, niespełniający potrzeb ludzkiej psychiki⁴⁷. Dlatego jego poszukiwania fenotypu narodowego w fotografii należy również sytuować w obrębie antymodernistycznych wypowiedzi powstających w odniesieniu do zagrożenia kulturą urbanistyczną rozumianą jako objaw kosmopolityzmu.

IMPONDERABILIA

Jakkolwiek w obszarze refleksji teoretycznej problem narodowości w fotografii pojawił się dopiero na początku lat 30., to jednak zagadnienie to było już pośrednio podejmowane przed odzyskaniem niepodległości. Przy czym było ono rozpatrywane na kanwie pojęć rodzimości, swojskiego krajobrazu czy ojczyzny regionalnej. Taką postawę można określić za Konradem Górskim jako „patriotyzm biologiczny” – ważny głównie dla tych narodów, które nie posiadały własnej państwowości, łączył się on również z afektywnym sposobem odbioru przyrody rozbudzonym pod wpływem myśli J.J. Rousseau⁴⁸. Taki

⁴⁶ M. Gawin, *Rasa i nowoczesność. Historia polskiego ruchu eugenicznego*, Warszawa 2003, s. 134.

⁴⁷ Sunderland, *Formy geometryczne...*, s. 176.

⁴⁸ Podają za: P. Krakowski, *Nacjonalizm a sztuka patriotyczna*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 16.

sposób myślenia był eksploatowany przez piktorialistów, przykładowo wczesne wypowiedzi Bułhaka koncentrowały się na krajobrazie Kresów (pochodził z Nowogródzczyzny)⁴⁹. Równie ważną podstawą sformułowania wypowiedzi dotyczących narodowości w fotografii były silnie eksploatowane w dyskursie piktorialistów wątki romantyczne – zarówno rodzime (twórczość Mickiewicza), jak i te wypływające z lektury pism Johna Ruskina oraz – już po odzyskaniu niepodległości – aprobatywna postawa wobec służby dla odrodzonego państwa.

Jak zatem rozumieć narodowość w fotografii? Do jakich odnoszono się koncepcji? Jakkolwiek żaden z teoretyków fotografii nie zdefiniował swoich poglądów dotyczących państwa i narodu, to z pewnością akceptowali oni „zasadę narodowości jako podstawy państwa”⁵⁰ sformułowaną przez Pasquale Manciniego w połowie XIX wieku, która stała się fundamentem ukształtowanej postanowieniami traktatu wersalskiego politycznej mapy Europy⁵¹. Gdyby poszukiwać jakiejś uogólnionej formuły rozumienia przez środowisko fotograficzne zagadnień narodowych, to należy wskazać na zakorzenienie ich światopoglądu w romantyzmie, co wpływało na „pojmwanie narodu jako wspólnoty ideologicznej czy to wyznaczonej, jak u Hegla, przez ducha narodu czy – jak u Herdera – przez język, czy wreszcie przez rasę”⁵². Wydaje się, że poglądy dotyczące istoty narodu w środowisku fotograficznym nie były jednoznaczne. Dla Sunderlanda pojęcie narodu łączyło się przede wszystkim ze wspólnotą tworzoną przez historię i kulturę. Bułhak natomiast opisywał jego specyfikę poprzez kreślenie związku czynników etnicznych (rozpatrywanych przez niego w mocno zawężającej perspektywie tradycji szlacheckich) i terytorialnych, odnosił się do zmitologizowanej kategorii związków krwi i ziemi, którą łączył ze specyficznym „zmysłowym” doświadczeniem krajobrazu, wynikającym z charakterystycznych dla Polaków sposobów zamieszkiwania. Owo doświadczenie przestrzeni to jeden z elementów współtworzących psychikę polską, jej – jak podkreślał – „atawistyczne pierwiastki”. Dyskutowane w środowisku fotograficznym na początku lat 30. zagadnienie to w zasadzie różnorodnie rozpatrywane czynniki dziedziczne, stanowiące o fenotypie narodowym. Wyłuskanie owych cech narodowych/dziedzicznych stało się podstawowym zadaniem twórców starających się definiować swoje poczynania w odniesieniu do problematyki narodu.

⁴⁹ Tego rodzaju teksty publikował na łamach pisma „Ziemia. Tygodnik Krajoznawczy Ilustrowany”.

⁵⁰ K. Kersten, *Polska – państwo narodowe. Dylematy i rzeczywistość*, w: *Narody. Jak powstawały i jak wybijały się na niepodległość?*, red. M. Kula, Warszawa 1989, s. 444.

⁵¹ *Ibidem*, s. 447.

⁵² *Ibidem*, s. 445.

Wreszcie na tak zarysowanym tle warto zastanowić się, jak wyrażane w środowisku fotograficznym opinie sytuowały się wobec poglądów głównych opcji politycznych II Rzeczypospolitej. Jeśli rozpatrzmy ogólną postawę polityczną głównych propagatorów narodowości w fotografii, to z pewnością należy umieścić ich w obrębie zwolenników obozu Piłsudskiego. Stanowi o tym szereg związków, w tym również personalnych (na przykład Sunderland był szwagrem Bogusława Miedzińskiego, jednej z centralnych postaci obozu Marszałka), i działań, które szczególnie dadzą znać o sobie w końcu lat 30. Nie oznacza to jednak, że notujemy w środowisku fotograficznym prostą sytuację światopoglądową, opartą na jednowymiarowym i w pełni aprobatywnym stosunku do idei głoszonych przez obóz Piłsudskiego. Szczególnie w tekstach Bułhaka widać wiele poglądów zązębiających się z głoszonymi przez teoretyków sztuki związanych z obozem narododemokratycznym. Wprawdzie w jego wypowiedziach stale była widoczna postawa oparta na swoistej służbie państwowej, traktowanej jako powinność moralna polskiego obywatela, to jednak wydaje się, że forsowana przez sanację w latach 1926–1935 koncepcja narodu państwowego nie w pełni odpowiadała poglądom Bułhaka. Jak pisał Waldemar Paruch, w myśl tej zasady wszyscy obywatele II RP w znaczeniu politycznym mieli być rozumiani jako Polacy⁵³, bowiem „[...] jeśli państwo polskie było siłą sprawczą powstawania narodu, to również spełniało funkcje podmiotu krystalizującego postawy patriotyczne i nacjonalistyczne. Takiej roli odmówiono wspólnocie etniczno-kulturowej [...]”⁵⁴. Z pewnością część poglądów Bułhaka sytuuje się blisko tych ferowanych w środowiskach endeckich. Ich katalog przedstawiła Joanna Sosnowska:

Kulturę miała cechować ta sama organiczność, zespolenie wszystkich elementów będących pochodną związków z przeszłością i konkretnym miejscem na ziemi, ze środowiskiem naturalnym; więzi w makro- i mikroskali, rodzinnych, społecznych i narodowych. Sztuka wyrasta z przyrody [...]. Stosunek do ojczystej ziemi i przyrody nie był zwykłym przejawem uczucia patriotyzmu, ale rodzajem bezpośredniego kontaktu kultury z naturą, długiem wobec niej spłacanym. [...] Rzeczą naturalną w tej sytuacji była szczególna pozycja malarstwa pejzażowego, inspirowanego rodzimymi krajobrazami⁵⁵.

⁵³ W. Paruch, *Myśl polityczna obozu piłsudczykowskiego 1926–1939*, Lublin 2005, s. 388.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ J. Sosnowska, *Sztuka w oczach polskiej prawicy do 1939 roku*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, 46(4), s. 177–178.

Wreszcie postawa Bułhaka i Sunderlanda była zbieżna ze światopoglądem narodowodemokratycznym z uwagi na jego wyraźnie krytyczną opinię wobec nowoczesnych tendencji w sztuce, które kwestionowano z pozycji ochrony kultury narodowej⁵⁶. Natomiast centralne zagadnienie w myśli narodowodemokratycznej, oparte na uznaniu kultury ludowej jako siły mogącej generować kulturę narodową⁵⁷, nie pokrywało się z elitarystycznym myśleniem Bułhaka, łączącym kulturę narodową z tradycją szlachecką. Podobnie teoria fotografii była wolna od jawnie rasistowskich i antysemitycznych wątków, tak charakterystycznych dla publicystyki z kręgu narodowodemokratycznego⁵⁸. Dlatego szczególnie wypowiedzi Bułhaka trzeba traktować jako swoisty amalgamat zrodzony z szeregu inspiracji. Można w nim odnaleźć zarówno charakterystyczne dla obozu rządzącego aprobatywne nastawienie do państwa, Piłsudskiego, Kresów, jak i wiele elementów o proveniencji endeckiej. Opisanie zawieszenie poglądów teoretyków fotografii pomiędzy wartościami głoszonymi przez kręgi sanacyjne i narodowodemokratyczne ustąpi w roku 1935 z uwagi na dokonujące się przewartościowanie w systemie ideowym obozu rządzącego, które nastąpiły po śmierci Piłsudskiego. Wtedy to bowiem obrano kurs na budowę państwa narodowego i zanegowano „cały proces budowania jednolitego narodu państwowego na rzecz uznania jedynie Polaków za gospodarzy w państwie”⁵⁹.

FOTOGRAFIA OJCZYSTA – O ŚCISŁY ZWIĄZEK Z PAŃSTWEM

W połowie lat 30. dyskusja nad zagadnieniem narodowości w fotografii zupełnie zmieniła optykę, czego oznaką było przyjęcie programu fotografii ojczystej, wprowadzonego na wzór niemieckiej *Heimatfotografie*. W Polsce szerokie zainteresowanie nią notujemy od września 1935 roku⁶⁰ i wizyty w Warszawie prezydenta Związku Towarzystw Fotograficznych w Niemczech (Verband Deutscher Fotografenvereine) – prof. Paula Lükinga, który przedstawił jej podstawowe założenia⁶¹. Program ten był próbą połączenia dyskursu

⁵⁶ L. Zdybel, *O narodową kulturę i cywilizację*, w: *Być w narodzie. Szkice o idei narodu, narodowej kulturze i nacjonalizmie*, red. L. Zdybel, Lublin 1998, s. 142.

⁵⁷ Sosnowska, *Sztuka w oczach polskiej prawicy...*, s. 179.

⁵⁸ Ibidem, s. 181.

⁵⁹ Paruch, *Myśl polityczna obozu piłsudczykowskiego...*, s. 419.

⁶⁰ Kluczowy dla rozpropagowania fotografii ojczystej w Polsce był Zjazd Delegatów Polskich Towarzystw Fotograficznych, który odbył się 31 października 1937 roku w Warszawie.

⁶¹ J.A. Neuman, *Niemiecki ruch fotograficzny*, „Fotograf Polski” 1935, 6, s. 22.

o wydzwięku narodowym z postulatami propaństwowymi, miał on w zamierzeniu przynieść dokumentację zasobów przyrodniczo-kulturowych państwa (w zakresie estetyki bazą polskiej redakcji programu miały być wybrane elementy piktorializmu). W odniesieniu do niego środowisko fotograficzne zmieniło retorykę wystąpień dotyczących powinności polskiego twórcy, zaczęto podkreślać konieczność łączenia fotografii z bieżącą racją stanu. Postulat ten wynikał również z ujawniającego się wówczas merkantylnego myślenia, dotyczącego potrzeby pozyskania mecenatu państwowego. Zresztą w takim dążeniu objawiała się charakterystyczna dla polskich środowisk artystycznych (niezależnie od światopoglądu politycznego) fascynacja sytuacją sztuki totalitaryzmu włoskiego, radzieckiego i hitlerowskiego w zakresie objęcia jej opieką i mecenatem⁶².

Rozważając ideową stronę programu fotografii ojczyściej, należy podkreślić, że wykorzystano w niej wcześniejsze rozstrzygnięcia teoretyczne, i tak np. Sunderland powtórzył swoje tezy w katalogu Pierwszej Polskiej Wystawy Fotografii Ojczyściej, eksponowanej w Warszawie na przełomie lat 1938/1939. W programie dominowały jednak poglądy Bułhaka, będące kontynuacją jego rozważań stanowiących konglomerat pojęć krzyżujących się wokół dość swobodnie zestawianych ze sobą problemów związanych z rozumieniem przeszłości narodowej w odniesieniu do tradycji szlachecko-ziemiańskiej. Podobnie utrzymano w programie polemiczny wobec fotografii modernistycznej wątek antyurbanizmu. W myśl rozpisanej przez Bułhaka zasady określającej podstawy ideowe fotografii ojczyściej i jej miejsca wobec nowych kierunków sztuki:

Będzie ona szukała w tematyce fotograficznej – czystego i przejrzystego zwierciadła duchowości narodowej, duchowości polskiej, pierwiastków dziedzicznych atawistycznie od wieków. [...] fotografia ojczysta będzie w przyszłości najlepszym regulatorem niewczesnych zapędów, naśladowujących bezkrytycznie wzory obcej tematyki⁶³.

Bułhak jako główny kodyfikator programu stworzył system obowiązujących w nim tematów – znaków tożsamościowych⁶⁴, będących z jednej strony konsekwencją określonego sposobu ujmowania przeszłości, z drugiej zaś – wynikiem obiektywnych potrzeb propagandy państwowej (w tym lansowanej polityki historycznej), ówczesnych potrzeb turystyki i jej aparatu marketingo-

⁶² Sosnowska, *Sztuka w oczach polskiej prawicy...*, s. 196.

⁶³ J. Bułhak, *Amerykanizm a fotografia ojczysta*, „Przegląd Fotograficzny” 1938, 7, s. 128.

⁶⁴ M. Leśniakowska, *U źródeł polskiej fotografii*, „Dagerotyp” 1994, 3, s. 10.

wego oraz ruchu regionalistycznego. Fotografia ojczysta nie znosiła esencjalnych definicji „narodowości w fotografice”, jednak ten genetyczny wywód nie był najważniejszym elementem programu. Fotografia ojczysta została przedstawiona środowisku fotograficznemu jako projekt wyraźnie odnoszący się do konkretnej rzeczywistości społeczno-politycznej. Jej koncept teoretyczny można rozpatrywać na co najmniej trzech poziomach: po pierwsze – w odniesieniu do wcześniej kreślonych w środowisku fotograficznym koncepcji narodowych, po drugie – jako kontynuację polemiki z nową fotografią, a po trzecie – jako poszukiwanie platformy dla działalności o charakterze państwowotwórczym. Ta ostatnia perspektywa – zdecydowanie dominująca w całym środowisku – szczególnie mocno wybrzmiała w deklaracjach Bułhaka, ogłoszonych z okazji katowickiej wystawy pt. „Piękno ziemi śląskiej” z roku 1938, w których podkreślał służbę fotografii wobec „idei mocarstwowych” państwa⁶⁵. Deklaracja ta padła zaledwie miesiąc po zajęciu przez polskie oddziały Zaolzia, które inkorporowano do województwa śląskiego. Bułhak, powołując się na królujące w Europie „prądy zdrowego nacjonalizmu” i bieżącą sytuację, pisał: „Chwila, w której Ziemia Śląska, będąca na ustach i w sercach wszystkich Polaków [...] – taka chwila jest momentem najodpowiedniejszym do rozważań nad istotą fotografii ojczystej...”⁶⁶. Tym samym nie pozostawiał wątpliwości co do służebnej roli programu wobec bieżących potrzeb państwa. Oczywiście tak zdecydowane deklaracje polityczne pozwalają identyfikować kontekst, w jakim stawiali swoją działalność fotografowie, podkreślmy jednak, że fotografia ojczysta miała przede wszystkim znacznie bardziej prozaiczny wymiar, złączony z celami utylitarnymi, które sytuowano głównie w sferze turystyki, określanej wymogami propagandy państwowej. Zauważmy, że pierwsze próby aktywizacji polskich fotografów pod szyldem fotografii ojczystej przypadają na czas powołania rządowej Ligi Popierania Turystyki w roku 1935, która rozwijała turystykę wewnątrz krajową⁶⁷. Przemysł turystyczny był rozumiany nie tylko jako ważna gałąź gospodarki narodowej, ale również służył jako narzędzie do „wzmacniania poczucia łączności narodowej”⁶⁸.

Jest jeszcze jeden element kluczowy dla zrozumienia państwowotwórczej koncepcji fotografii ojczystej, pośrednio łączący się również z problemem turystyki, jest nim szeroko ówczasie dyskutowane zagadnienie regionalizmu. Było ono też jednym z kluczowych zagadnień niemieckiej *Heimatfotografie*,

⁶⁵ J. Bułhak, *Istota fotografii ojczystej*, w: *I Wystawa Fotografiki Śląskiej pod hasłem „Piękno Ziemi Śląskiej”*, Katalog wystawy, Katowice 1938, s. 3.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ T. Zieliński, *Rola propagandy w organizacji turystyki masowej*, „Reklama” 1936, 3, s. 6.

⁶⁸ M. Fularski, *Turystyka jako dział gospodarki narodowej*, „Reklama” 1936, 3, s. 2.

wyznaczającej strategii pracy niemieckich fotografów i stowarzyszeń utrwalających swoje małe ojczyzny. Należy jednak pamiętać, że w Niemczech popularność koncepcji regionalistycznych wynikała ze specyficznej historii tego kraju, jego wielowiekowego rozbicia, a co za tym idzie – zróżnicowania kulturowego. Regionalizm był tam traktowany jako antidotum na centralizm państwowy, w takim kontekście pojawiła się *Heimatfotografie* na przełomie XIX/XX wieku. Natomiast w odrodzonej Rzeczypospolitej koncepcje regionalistyczne były oparte na odmiennej „dośrodkowej” optyce, akcentującej potrzebę konsolidacji kulturowej polskich ziem po rozbiorach. Polski ruch regionalistyczny, będący punktem odniesienia dla Bułhaka, opierał się na podkreślaniu ujednociających terytorium, dominujących polskich wzorców kulturowych, które wzbogacano o wartości regionalne, niejako dopełniające całościowego obrazu kultury narodowej⁶⁹. Umiejętność uchwycenia odmienności regionalnej była – podobnie jak w Niemczech – uznawana za klucz do całościowego ujęcia terytorium, jednocześnie wyszukiwano takie tematy, które miały zaświadczać o specyficznym polskim fenotypie (np. architektura drewniana, dwory szlacheckie, krzyże przydrożne czy otwarte „kresowe” krajobrazy). W rozważaniach i praktyce Bułhaka regionalność nabierała charakteru dość „gładkiego” katalogu różnorodnych form życia i atrakcji geograficzno-kulturowych w Polsce. Nie tworzył on mapy regionów z wyszczególnionymi napięciami polityczno-ekonomicznymi, społecznymi czy narodowo-religijnymi. Zresztą aspekt wielonarodowego i wielokulturowego państwa nie był w programie podnoszony. Fotografia ojczysta tworzyła iluzję istnienia jednego narodu w ramach zajmowanego terytorium. Była to zatem wizja doskonale wpisująca się w klimat ideowy Polski po roku 1935.

Wreszcie zapytajmy, w jaki sposób rozumiano „prądy zdrowego nacjonalizmu”, na które powoływano się od momentu wprowadzenia fotografii ojczystej? Z szeregu wypowiedzi orbitujących wokół tej problematyki widać, że wszelkie dociekania prowadzono w odniesieniu do zagadnienia narodu, które łączono z problematyką kulturową, to w niej poszukiwano wyznaczników cech narodowych. Podobnie w kontekście kulturowym rozważano proces formowania się narodu i jego etniczne podstawy. Jeśli zatem możemy mówić o obecności idei nacjonalistycznych w środowisku fotograficznym w latach 30. XX wieku, to przede wszystkim w kontekście tzw. nacjonalizmu kulturowego, który został zapoczątkowany przez Herdera.

⁶⁹ Genezę i specyfikę polskiego ruchu regionalistycznego podaję za: M. Grzybowska, *Koncepcje regionalistyczne a podział terytorialny Rzeczypospolitej Polskiej w okresie międzywojennym*, „Samorząd Terytorialny” 2005, 6, s. 31–33.

PO 1945 – TRWANIE IDEI

Budowane po roku 1945 struktury państwowe i scalająca je ideologia były kreowane jako zaprzeczenie przedwojennego porządku. Pomimo to przedwojenne wypowiedzi nie straciły całkowicie na swojej atrakcyjności. Szczególnie w pierwszej powojennej dekadzie dyskurs narodowy okazał się ważnym instrumentem w kreowaniu polityki kulturalnej. Choć okres powojenny nie przyniósł już nowych rozwiązań teoretycznych w odniesieniu do kategorii narodowości w fotografii, to pokrótce przyjrzymy się trwaniu wcześniej wypracowanych rozwiązań teoretycznych.

W pierwszej powojennej pięciolatce szczególną rolę odegrał powrót do fotografii ojczyściej, powtórnie stała się ona jedną z dominujących strategii obrazowania, a jej centralną postacią pozostał Jan Bułhak, który do swojej śmierci (w lutym 1950 roku) będzie aktywnie działał na polu teoretycznym. W tym okresie wydał on szereg tekstów, których głównym celem było dopasowanie wcześniejszych poglądów do nowej sytuacji geopolitycznej. Bułhak w odniesieniu do sfery praktycznej powielił swoje tezy dotyczące koniecznych związków fotografii ojczyściej z mecenatem państwowym, przemysłem turystycznym oraz ruchem regionalistycznym. Wskrzesił też tkwiący w programie potencjał historiozoficzny, przy czym zgodnie z ówczesną polityką historyczną wątki szlacheckie zastąpił piastowskimi. Dodatkowo rozszerzył aspekt społeczny swoich rozważań o dowartościowanie klas pracujących. Należy podkreślić, że powtórnie opracowany program stał się podstawą teoretyczną dokumentacji Ziemi Odzyskanych w praktyce kilku instytucji i organizacji, takich jak: Instytut Zachodni, Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji czy Polskie Towarzystwo Krajoznawcze. Rozważając problem obecności fotografii ojczyściej w powojennej kulturze, należy szczególnie zastanowić się nad tym, że program ten – u swej genezy związany z nacjonalistycznym dyskursem rządów sanacyjnych – znalazł tak szerokie wsparcie w państwie zarządzanym przez komunistów. Odpowiedź tkwi w fakcie, że wojna w sposób niezwykle silny wyostrzyła podziały narodowe, a rząd chętnie odwoływał się do retoryki narodowej, poprzez nią legitymizując swoją władzę⁷⁰. Jednym z elementów owej narodowej legitymizacji władzy była koncepcja piastowska, tworząca podstawę geopolitycznego dyskursu powojennej fotografii ojczyściej.

⁷⁰ Patrz: M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001.

Szeroka dyskusja nad zagadnieniami „narodowości w fotografii” powróciła przy formułowaniu podstaw teoretycznych socrealizmu, zgodnie z hasłem określającym sztukę jako „narodową w formie, socjalistyczną w treści”. Jednak na polu fotografii refleksja dotycząca form narodowych przybrała specyficzny kształt. W zasadzie nie rozważano ich w odniesieniu do bieżącej produkcji artystycznej, rozpatrywano je przede wszystkim w kategoriach historycznych, ujmowanych z pozycji marksistowskich. Wynikało to z faktu, że teoretycy socrealizmu wskazywali, iż jest on syntezą najlepszych tradycji polskiej kultury i nieodzownym etapem na drodze rozwoju sztuki⁷¹. Dlatego w fotografii antenatem socrealizmu obwołano zmarłego u progu nowej epoki Jana Bułhaka, tym samym jego twórczość stała się wzorem, w którym poszukiwano rewolucyjnego potencjału. Wzrastający „kult” Bułhaka nie był przypadkowy, postawa nestora miała przekonywać do przyjęcia metody realizmu, a jego niejednokrotnie manipulowany życiorys oraz wybiórcze oceny uwiarygodniały wprowadzane metody twórcze⁷². Analizowano głównie jego działania na Ziemiach Odzyskanych, dostrzegano w nich skłonność mistrza do realizmu, metodyczność pracy, którą odnoszono do kryteriów naukowych oraz podkreślano jego otwarcie na tematykę przemysłowo-robotniczą⁷³. Tym samym program wyrastający z nacjonalistycznych korzeni przedwojennej Polski stał się jednym z filarów praktyki i teorii fotografii socrealistycznej⁷⁴.

Zmiany, które zaszły w polskiej kulturze na fali procesów odwilżowych, ostatecznie odsunęły na margines teorii fotografii pozostałości przedwojennego dyskursu wspierającego się na treściach nacjonalistycznych. Proces ten można łączyć z wieloma osobnymi problemami. Po pierwsze, na fali negacji socrealizmu odrzucono również deklarowane przez jego ideologów podstawy historyczne kierunku. Dodatkowo program Bułhaka, ukształtowany na bazie romantyzmu, raził anachronizmem. Zatem proces wypierania z pola teoretycznego polskiej fotografii zagadnień narodowych (w kształcie z lat 30.) rozpoczął się zaraz po zakończeniu epoki socrealizmu. W zasadzie ostatnim prominentnym twórcą i propagatorem tez o narodo-

⁷¹ M. Zawodniak, *Teraźniejszość i przeszłość. Studia o życiu literackim socrealizmu*, Bydgoszcz 2007, s. 37.

⁷² Twórczość Bułhaka w pierwszej połowie lat 50. omawiano wielokrotnie m.in. na łamach „Świata Fotografii” i „Fotografii”.

⁷³ M. Schulz, *O fotografii turystycznej*, Warszawa 1952, s. 6.

⁷⁴ Na temat miejsca twórczości Bułhaka w pierwszej dekadzie po drugiej wojnie światowej zob. M. Szymanowicz, *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955*, Poznań 2016.

wych wartościach w fotografii był Paweł Pierściński, główny inicjator tzw. Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, którego prace koncentrowały się na utrwalaniu lokalnego pejzażu. Pierściński w swoich deklaracjach programowych powoływał się na tradycje fotografii krajoznawczej z początku XX wieku i fotografię ojczystą⁷⁵. Elementy, które stanowią o realnym spięciu z programem Bułhaka, to traktowanie fotografii w kategoriach służby społecznej⁷⁶ oraz odwołanie do koncepcji regionalistycznych, które stały się najważniejszym wątkiem dociekań kieleckiego twórcy, podkreślającego rolę „patriotyzmu regionalnego”⁷⁷. Charakterystyczny był też powrót Pierścińskiego do pojmowania twórczości pejzażowej w kategoriach narodowych, o czym pisał: „Stawiam znak równości między polską fotografią krajobrazową i polską fotografią. Upoważnia mnie do tego tradycja, ale i chwila obecna interesującej mnie dyscypliny, a także jej niepodważalny wkład do historii i do kultury polskiej”⁷⁸. Za tak formułowanymi ocenami przeszłości kryły się również poglądy negujące progresywne kierunki sztuki, Pierściński przekonywał, że istnieje stała tendencja do rozpatrywania fotografii w kategoriach jej „przygody z plastyką”, którą rozumiał jako historię awangardy fotograficznej, zarzucając krytykom, iż: „Uzurpują nadrzędność i wyłączność tego nurtu oraz głoszą jego dominację nad polską fotografią”⁷⁹. Wyraźnie zbliżając się do retoryki z przełomu lat 20./30. XX wieku, deklarował konieczność obrony narodowych wartości sztuki. Zwróćmy uwagę, że za sprawą Pierścińskiego poszukiwanie wartości patriotycznych/narodowych w fotografii stało się osobliwą kategorią oporu wobec modernizmu. Postawa Pierścińskiego była w swoim wyrazie ariergardowa, jednak nie można jej traktować jako marginesu. Zyskała ona bowiem szerokie grono sympatyków, dla których platformą stało się organizowane od roku 1971 w Kielcach Biennale Krajobrazu Polskiego, w ramach którego od roku 1977 organizowano sympozja teoretyczne nadające ważną pozycję deklaracjom spod szyldu „fotografii patriotycznej”. Na koniec dodajmy, że wsparciem dla Pierścińskiego była również powszechnie dostrzegana i konsekwentnie prowadzona w oparciu o przedwojenne poglądy działalność publicystyczna Jana Sunderlanda, której ukoronowaniem było wydanie książki pt. *Estetyka i sztuka fotografii* w roku 1979.

⁷⁵ P. Pierściński, *Czas krajobrazu*, Kielce–Kraków 2004, s. 15.

⁷⁶ P. Pierściński, *Polska fotografia krajobrazowa 1944–1984. Zarys monograficzny*, w: *Polska fotografia krajobrazowa 1944–1984*, Katalog wystawy, Kielce 1985, s. 99–100.

⁷⁷ Pierściński, *Czas krajobrazu*, s. 14.

⁷⁸ Pierściński, *Polska fotografia krajobrazowa...*, s. 99.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 106.

PODSUMOWANIE

Debata dotycząca „narodowości w fotografii”, która rozgorzała w latach 30., była pochodną powszechnie dyskutowanej koncepcji sztuki narodowej. Wynikała także z ogólnej sytuacji, w której znalazła się polska fotografia na przełomie lat 20./30. XX wieku, kiedy powstawały ostateczne formy instytucjonalne, skupiające twórców spod szyldu piktorializmu, co zbiegło się w czasie z naporem nowoczesnych tendencji w sztuce oraz wzrostem nastrojów nacjonalistycznych. Dyskusja nad „narodowością w fotografii” była zatem próbą powtórnego zdefiniowania zakresu zadań stojących przed środowiskiem fotograficznym. Zwróćmy jednak uwagę, że największa żywotność tez dotyczących narodowego charakteru fotografii nakłada się na te okresy, w których idee nacjonalistyczne były wykorzystywane przez ośrodki władzy. Dlatego nie jest przypadkiem, że tego rodzaju fotografia szczególnie rozkwitała w schyłkowym okresie rządów obozu Piłsudskiego oraz w pierwszych latach po drugiej wojnie światowej, czyli okresach, kiedy narodowa legitymizacja władzy przeżywała swe apogeum.

Podkreślmy na koniec, że problem obecności dyskursu narodowego w teorii fotografii był pokłosiem zarówno charakterystycznych dla lat 30. sposobów formułowania zadań twórczych, jak i stawianych przez środowisko dezyderatów dotyczących objęcia państwowym mecenatem działalności fotografików, co szczególnie ujawniło się w drugiej połowie lat 30. i pierwszej dekadzie powojennej. Dokonany przez środowisko fotograficzne swoisty gest upolitycznienia dyskursu był narzędziem mającym stabilizować finansowo jego działalność. Silnie ewoluujące postawy luminarzy polskiej fotografii artystycznej wynikały również z uświadomienia roli, jaką może spełniać fotografia w propaństwowej propagandzie, co wpływało na przyjmowanie postaw opartych na wyraźnie zarysowanych przesłankach ideologicznych. Sprzyjały temu również obowiązujące w środowisku normy estetyczne, bazujące na „łatwo” czytelnych dla odbiorców i uświęconych tradycją sposobach utrwalania rzeczywistości, oraz dominująca tematyka dużej części ówczesnej produkcji artystycznej, która skupiała się na zagadnieniach pejzażu czy ukazywaniu zasobów materialnych kraju. Poddana takim schematom fotografia okazała się szczególnie podatna na nadawanie jej różnorodnych pozaartystycznych znaczeń i kontekstów, z czego korzystali zarówno sami twórcy, jak i wykorzystujące ją instytucje, co było szczególnie widoczne po drugiej wojnie światowej. Należy zatem przyjąć, iż nie sposób rozpatrywać ówczesnej „produkcji” artystycznej środowiska fotograficznego bez zrozumienia kontekstu historycznego i krytycznego namysłu nad jej politycznymi uwarunkowaniami.

Maciej Szymanowicz

Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

IN SEARCH FOR THE "NATIONAL FEATURES IN PHOTOGRAPHY"

Summary

The main point of the paper is the interest of Polish photographers in nationalist ideas, which has long been one of the forgotten and overlooked episodes in the history of twentieth-century Polish photography. The issue appeared for the first time in 1931–1933, when Polish photographic magazines published a debate about revealing national traits in a photo. It was an aftermath of the idea of the national style in Polish art, promoted since the early 1920s in relation to the needs of the state that just became independent. The greatest authorities of the time took part in the debate, including Jan Bułhak, Józef Świtkowski, Jan Sunderland, and Antoni Wiczorek, who were the main theorists of the Polish photography in the early 20th century. Analyzing the problem, they reverted to various arguments, from purely formal ones, assuming a characteristic tendency of Polish artists to choose particular forms and types of composition (a view based on the theory of pictorialism), through thematic (referring to collective memory and the historical experience of Poles), sociological, and even legal (based on the ideas of Leon Petrażycki). The same arguments were often used later throughout the century. The paper presents the development and theoretical basis of the debate in the early 1930s, as well as later evolution of the concepts which, coined at that time, contributed to the theory of Polish photography in the 20th century.

Keywords:

photography, national photography, pictorialism, Heimatfotografie, Jan Bułhak (1876–1950), Jan Sunderland (1891–1979)