



Grzegorz Bojanowski

ALEKSANDER ZAKRZEWSKI

FOTOGRAFIK - WILEŃSKI I ŁÓDZKI

Grzegorz Bojanowski

Aleksander Zakrzewski

(1907-1993)

F O T O G R A F I K
- WILEŃSKI I ŁÓDZKI

Wydawca:
Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne
Łódź, ul. Piotrkowska 102

Redakcja:
Grzegorz Bojanowski
Robert Tarczyński

Projekt okładki:
Robert Tarczyński

Układ graficzny:
Robert Tarczyński

Na okładce wykorzystano zdjęcie
A. Zakrzewskiego *Motywy wrocławskie* 1948, guma

Druk i oprawa:
Drukarnia CUK

Copyright © Grzegorz Bojanowski 2020
Copyright © Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne 2020

Nie kopiuj, nie publikuj w Internecie.
Cytując fragmenty, nie zmieniaj ich treści i zawsze podawaj źródło ich pochodzenia.

ISBN
978-83-920092-3-8

Zadanie „Monografia, Aleksander Zakrzewski - twórczość i życie”
zostało zrealizowane dzięki dofinansowaniu z budżetu Miasta Łodzi





Fot. M. Araszewski, ok. 1985

Aleksander
Łachnowski.

Spis treści

WSTĘP	6
WILNO	10
ŻYCIE KULTURALNE WILNA	11
JAN BUŁHAK	12
POCZĄTKI TWÓRCZOŚCI ALEKSANDRA ZAKRZEWSKIEGO	13
WILEŃSKIE ORGANIZACJE FOTOGRAFICZNE	14
FOTOKLUB WILEŃSKI	17
TWÓRCZOŚĆ CZŁONKÓW FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO	20
WILEŃSKA FOTOGRAFIA ALEKSANDRA ZAKRZEWSKIEGO	25
OKRES II WOJNY ŚWIATOWEJ	34
UCZESTNICTWO W ŻYCIU ŁÓDZKIEGO ŚRODOWISKA FOTOGRAFICZNEGO	35
TWÓRCZOŚĆ FOTOGRAFICZNA 1948-1985	37
WARSZTAT FOTOGRAFICZNY	42
DZIAŁALNOŚĆ PEDAGOGICZNA I PUBLICYSTYCZNA	43
SZKIC DO PORTRETU	44
PODSUMOWANIE	45
PRZYPISY	47
ZAŁĄCZNIKI	51
BIBLIOGRAFIA	74
SPIS ILUSTRACJI	75
INDEKS OSÓB	76

WSTĘP

W blisko 160-letniej historii fotografii w Łodzi oraz w ponad 100-letnim istnieniu zorganizowanego ruchu fotografii amatorskiej - w tej dziedzinie rzemiosła i sztuki pojawiło się wiele indywidualności artystycznych i organizatorskich. Pionierami w sferze działalności zawodowej był Józef Zajączkowski (1815-1905) i Dominik Zoner (1822-1885), którzy prowadzili w latach 60. XIX w. pierwsze w Łodzi zakłady fotograficzne. Natomiast miłośnicy fotografii pojawili się na przełomie XIX i XX w., a pierwsze stowarzyszenie - Klub Miłośników Fotografii powstało w 1916 r. (zarejestrowane dwa lata później). W czasie półtorawiecznych dziejów - mieszkało, pracowało i tworzyło w Łodzi liczne grono fotografów zawodowych, miłośników fotografii, artystów fotografików, fotoreporterów, a także społeczników zaangażowanych w działalność na rzecz fotografii. Nie brak wyjątkowych postaci, talentów artystycznych, rzutkich organizatorów, którzy swoimi działaniami na trwałe wpisało się w historię łódzkiej fotografii (i nie tylko łódzkiej). Ich nazwiska pojawiają się w różnych tekstach i opracowaniach o charakterze ogólnohistorycznym. Ale wielu zasługuje na szersze, niż encyklopedyczny biogram, przedstawienie ich życiorysu, działalności i dorobku artystycznego. Istnieje potrzeba opracowywania rzetelnych ujęć monograficznych, w pierwszym rzędzie o charakterze faktograficznym, a w mniejszym stopniu interpretacyjno-krytycznym. Dotyczy to ludzi, środowisk, towarzystw fotograficznych, grup twórczych czy periodycznych wydarzeń artystycznych.¹

Jednak z ubolewaniem trzeba stwierdzić, że do tej pory powstały nieliczne opracowania dotyczące określonych aspektów fotografii łódzkiej wybranych z całych jej dziejów. Jeśli chodzi o zajmujące mnie tutaj prezentacje indywidualnych postaci, to ukazały się niepełne monografie Bronisława Wilkoszewskiego (1847-1901), Włodzimierza Pfeiffera (1890-1941) oraz Eugeniusza Hanemana (1917-2014)². Ponadto należy odnotować kilka przyczynkarskich tekstów biograficzno-krytycznych zamieszczonych w katalogach towarzyszących wystawom. W pewnym stopniu do monograficznych albumów można zaliczyć: *Łódź, jaką znam* Wacława Bilińskiego 1965, *Expressem przez PRL* Eugeniusza Kudaja 2013, *Sentymentalna podróż po Łodzi* W. Pfeiffera 2009, *Łódź* B. Wilkoszewskiego 1995.³ Ta bardzo skromna lista bibliograficzna unaocznia, jak wiele jest do zrobienia, by zapłacić luki w obrazie fotografii łódzkiej. Jej bogate i wielowątkowe dziedzictwo ciągle czeka na swych historyków.

Spośród dziesiątek osób ze świata fotografii łódzkiej godnych szerszej prezentacji wybrałem ALEKSANDRA ZAKRZEWSKIEGO (1907-1993). To interesująca postać. Działalność i twórczość Zakrzewskiego jest posadowiona w dwóch diametralnie odmiennych światach (nie tylko fotograficznych). W latach 20. i 30. XX w. w Wilnie, gdzie spędził młodość, gdzie „narodził się” jako fotografik, gdzie należał do legendarnego Fotoklubu Wileńskiego założonego przez Jana Bułhaka, kluczowej postaci polskiej fotografii artystycznej. A po 1945 r. Zakrzewski osiadł w Łodzi, gdzie od 1947 r. przez długie lata był chyba najbardziej znanym nauczycielem Technikum Fotograficznego, a w 1949 r. współtworzył Oddział Łódzki Polskiego Towarzystwa Fotograficznego (dziś ŁTF) oraz kontynuował działalność artystyczną w szeregach Związku Polskich Artystów Fotografików,

Nadrzędnym celem powstania publikacji (obok biografii osobistej) jest wszechstronna prezentacja oryginalnej twórczości fotograficznej Zakrzewskiego. Choć niezbyt liczna, była zauważona przez krytykę, pisano o niej w wielu powystawowych recenzjach, znajdowała uznanie. W okresie wileńskim eksponowana w kraju i na europejskich salonach fotograficznych, dziś rzadko pokazywana i nieco zapomniana. Fotografia powojenna stylistycznie i tematycznie tworzyła ciągłość z okresem poprzednim, lecz pozostawała w cieniu wiodących nurtów polskiej fotografii lat 60. i 70. Dzieło Zakrzewskiego jest stosunkowo skromne i nie otwiera nowych horyzontów sztuki fotograficznej, ale warto jest przypomnienia i utrwalenia, choćby po to, by posłużyło do badań czy tworzenia syntez historii fotografii. Jestem przekonany, że w dziejach fotografii łódzkiej (a wcześniej - wileńskiej) biografia, a przede wszystkim twórczość Aleksandra Zakrzewskiego jest wystarczająca bogata, iż nie powinna pozostawać jedynie w pamięci osób mu bliskich. Powinna być trwale obecna w formie publikacji monograficznej, tym bardziej, że mimo niemal półwiecznej działalności fotograficznej i pedagogicznej w naszym mieście, Zakrzewski pozostaje osobą mało znaną, podobnie jak jego fotografia (a wiem to z doświadczenia), nawet przez fotografików.

Monografia *Aleksander Zakrzewski (1907-1993) Fotografik - wileński i łódzki* ma formę opisowo-faktograficzną (z akcentem na opis) ujętą w ciąg chronologiczny. To swego rodzaju przewodnik (mam nadzieję - obiektywny)

po życiu osobistym, twórczości fotograficznej i osiągnięciach, warsztacie technicznym, działalności publicystycznej i pedagogicznej, aktywności społecznej - zarówno w okresie wileńskim, jak i po II wojnie światowej w Łodzi. Zasadniczym źródłem informacji były katalogi wystaw z lat 1927-1999, czasopisma fotograficzne z lat 1926-1938 oraz 1948-1986, dwa almanachy fotograficzne (1931, 1934), spisane wspomnienia członków Fotoklubu Wileńskiego Edmunda Zdanowskiego 1971 i samego Zakrzewskiego 1984. Natomiast wszystkie dane biograficzne są zaczerpnięte z kilku własnoręcznie sporządzonych życiorysów oraz rozmów, które w latach 1984-1987 odbyłem z artystą.

Ton publikacji nadają opisy prac i wystaw słowami obserwatorów życia wystawienniczego z czasów współczesnych wydarzeniom, uzupełnione licznymi reprodukcjami fotografii Zakrzewskiego, które są integralną częścią tekstu. Obficie korzystałem z recenzji i zdecydowałem się na dłuższe fragmenty cytatów (zaznaczone wcięciem tekstu), aby nie wypaczać myśli recenzentów i nie pozbawiać oryginalnej składni. Natomiast pisownia wszystkich cytowanych tekstów została poprawiona zgodnie i obowiązującymi obecnie normami (nie dotyczy to tekstów zamieszczanych w Załącznikach). Wszystkie cytaty są udokumentowane w przypisach.

Unikałem komentarza, a tam gdzie się pojawia pełni funkcję wyjaśniającą lub dopełniającą omawiane kwestie. Nieliczne osobiste refleksje nie mają charakteru watościującego. W tekst publikacji wplotłem kilka zdjęć dokumentalnych. Dla dopełnienia całokształtu biografii Zakrzewskiego zamieszczam szereg załączników, wśród nich teksty Bułhaka, Farbotki, Zdanowskiego i Zakrzewskiego oraz zestawienia własne dokumentujące różne aspekty działalności artysty.

Fotograficznej biografii Aleksandra Zakrzewskiego nie można oderwać od rzeczywistości, w której przyszło mu żyć i tworzyć, a szczególnie od Wilna. Tu mieszkał 20. lat, tu się uczył i studiował, tu był wieloletnim nauczycielem szkół wileńskich, tu pracował w miejskiej administracji, tu prowadził swój zakład fotograficzny. Z kolei mówiąc o działalności ściśle artystycznej Zakrzewskiego trudno nie wględnąć ani życia kulturalnego Wilna, ani osoby Jana Bułhaka, ani wileńskiego środowiska fotograficznego. A szczególnie nie sposób pominąć Fotoklubu Wileńskiego przez który wiodła fotograficzna droga artysty. Toteż wszystkie wymienione wątki - poszerzające perspektywę poznawczą - mają swoje akapity w odpowiednich miejscach tekstu zasadniczego (także w Załącznikach).

Monografię otwiera szkicowy obraz miasta Wilna, jego inspirującego wpływu na twórczość w wielu dziedzinach sztuki oraz przekrój kulturalnych placówek Wilna i ich działalności, zwłaszcza te przejawy, które miały związek ze środowiskiem fotograficznym. Tę część tekstu uzupełniam opisem miasta pozostawionym w sentymentalnych wspomnieniach Zdanowskiego. Rozbudowując wileński okres biografii Zakrzewskiego miałem na uwadze i to, że historia tego środowiska nie jest powszechnie znana, a przecież miało istotny wpływ na fotografię artystyczną międzywojnia. Poza Jerzym Piwowarskim⁴ żaden historyk fotografii nie zgłębił tego tematu w stopniu zadowalającym. Fotoklub Wileński nie miał swoich kronikarzy, jedynie okazjonalne wspomnienia pozostawiło dwóch jego członków: E. Zdanowski i A. Zakrzewski.

Monografia nie wyczerpuje tematu, ale w szerokim zakresie daje pogląd o miejscu i roli Zakrzewskiego w historii fotografii polskiej, a przez opis i reproduktowane prace w stopniu - jak sądzę - przynajmniej dobrym charakteryzuje twórczość artysty. Mam nadzieję, że publikacja wzbogaci wiedzę historyczną i w małej części zapełni niedostatek opracowań dokumentujących przeszłość łódzkiej fotografii. Reasumując, moim zamierzeniem było przedstawienie uporządkowanego i w miarę pełnego obrazu drogi artystycznej Aleksandra Zakrzewskiego oraz historycznie udokumentowanie jego dorobku i działalności na polu fotografii. W jakim stopniu to mi się udało zrealizować pozostawiam ocenie czytelników.

Wstęp chciałem zakończyć krótką relacją z pracy nad monografią oraz kontaktów z artystą. Zdecydowana większość tekstu powstała za życia bohatera tej publikacji, jako że pierwotnie był to tekst odczytu przygotowany z okazji 60-rocznicy działalności artystycznej, która przypadała w 1987 r. Ilustrowany odczyt został wygłoszony dwukrotnie w Łodzi w środowiskach ZPAF i ŁTF życzliwie przyjęty przez licznych słuchaczy (m.in. Urszulę Czarторыską, wówczas kierownika Działu Fotografii i Sztuk Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi). Odczyt o twórczości Zakrzewskiego wygłosiłem też na forum ogólnopolskiego pleneru górskiego ZPAF w Wiśle. Pierwotna wersja tekstu została w 2020 r. poszerzona i uzupełniona oraz gruntownie przeredagowana, i zgodnie z wymogami publikacji historycznej opatrzona przypisami. Dla formalności dodam, że finalizację poprzedził długi etap gromadzenia materiałów - kwerenda czasopism i zasobów archiwalnych szeregu instytucji, reproduktowanie prac i naturalnie spotkania z samym artystą.

Aleksandra Zakrzewskiego znałem prawie 20 lat, początkowo z widzenia, a od 1980 r. regularnie widywaliśmy się na zebraniach Okręgu Łódzkiego ZPAF. Natomiast przez trzy lata 1984-1987 kiedy powstawała biografia, byłem w bliskich kontaktach osobistych. Przez szereg wieczorów (także po śmierci artysty) z niezmienną wnikliwością poznawałem jego twórczość fotograficzną. Bezpośrednie obcowanie z pracami, które pół wieku temu zdobyły wystawy fotograficzne Europy, a nawet w dalekiej Ameryce sprawiało radość. Bowiem czym innym jest widzieć prace ekspozowane na ścianach sali wystawowej, a czym innym móc trzymać je w ręku, zwłaszcza w przypadku prac Zakrzewskiego, których gros to nieduże formaty opracowane w technikach szlachetnych. To skrócenie dystansu: dzieło - odbiorca, przynosiło nowe wrażenia, dopełniało i poszerzało wiedzę o oglądanych pracach. Zdjęcia zaciękały jakby na nowo, dostrzegało się niewidoczne w galerii szczegóły obrazu, kunszt warsztatowy, powierzchnię użytego papieru, a na odwrocie - różne adnotacje i pamiątkowe nalepki świączące o wystawienniczej drodze pracy. I tak poznając zdjęcia, miałem przed sobą, po przeciwnej stronie stołu, ich autora - Polaka z Kresów, ucznia Jana Bułhaka, co razem tworzyło jedyną w swoim rodzaju pełnię świadectwa historii. Miałem podwójną satysfakcję - obcowanie z historią fotografii polskiej i z jej żywym współtwórcą. Byłem wdzięczny panu Aleksandrowi, że dostarczył mi tak niepowtarzalnych doznań. Zresztą nie tylko mnie. Bowiem raz się zdarzyło, że wizytę Zakrzewskiemu złożyłem razem z jego kolegą z łódzkiego PTF Henrykiem Nadziakiewiczem. I podczas wspólnego oglądania prac, w pewnym momencie Nadziakiewicz wyraźnie zachwycony, i wręcz poruszony zdjęciami zimowymi, zwracając się do ich autora powiedział: „ooo... panie profesorze! czuje się tu te smaczki... te subtelności... ten powiew estetyki i uroku zimy.”

Podczas kolejnych moich spotkań Zakrzewski życzliwie dzielił się ze mną wspomnieniami z Wilna, o dziwnych zdarzeniach z czasów prowadzenia swojego zakładu fotograficznego o mało zachęcającej nazwie *Pod psem*, szczególnie swojej „kuchni fotograficznej”, losami życia osobistego, udostępniał unikalne materiały dokumentalne. Natomiast już przy zastawionym stole mogłem kosztować rarytasy kuchni wileńszczyzny. Smak malutkich kołdunów przygotowanych przez jego żonę Wandę i zapijanych oryginalną nalewką dziewięciusił jest nie do zastąpienia.

Kilkakrotnie miałem przyjemność gościć w domu państwa Zakrzewskich przy ul. Wyspiańskiego w Łodzi i przeżywać w pokoju-gabinie pana Aleksandra na pięterku, na które wchodziło się wąziutkimi schodami - niepowtarzalne wnętrze, niepowtarzalny gospodarz, niepowtarzalny nastrój...

Łódź, luty-maj 2020

Aleksander Zakrzewski,

jako autor fotografii, znakomicie zaczynał:

rok 1926 - publiczny debiut, reprodukcja zdjęcia *Złocienie* na okładce „Polskiego Przeglądu Fotograficznego”,

rok 1927 - debiut wystawienniczy na XI Wystawie Fotografii Artystycznej we Lwowie; w tym samym roku udział w I Międzynarodowym Salonie Fotografii Artystycznej w Warszawie oraz w Salonie Jesiennym i Wystawie Fotografii Krajobrazów Polski w Wilnie,

rok 1928 - to już sukcesy międzynarodowe, udziały na wystawach w Pradze, Londynie, Kiszyniowie, dyplom w konkursie „Camery” w Lucernie.

Nie zaskakuje więc, że nazwisko Aleksandra Zakrzewskiego trafia na listę *Who is Who Pictorial Photography* 1928 publikowanej w bostońskim „American Annual of Photography”. A w kraju już cieszył się takim uznaniem, że kiedy w 1929 r. Towarzystwo Przyrodnicze im. Staszica w Łodzi przygotowując wystawę *Przyroda Polski, jej piękno i ochrona* zwróciło się do redakcji „Fotografa Polskiego” o adresy najwybitniejszych fotografów amatorów to otrzymało listę 21 nazwisk wśród których znalazł się też Zakrzewski⁵. W debiutanckim okresie działalności fotograficznej - lata 1926-1929 - Zakrzewski już osiągnął wysoki poziom artystyczny i od samego początku pozostawał osobny ze swoim obrazowaniem świata. Prace jego zostały zauważone i dobrze przyjęte przez krytykę. To efektowne entré Zakrzewskiego do fotografii polskiej.

Jednak poznawanie fotografii początkowo nie napawało optymizmem. W 1918 r. , 11-letni Aleksander zaczyna interesować się fotografią i podejmując próbę skonstruowania aparatu. Po wielu latach tak wspominał to wydarzenie: „Pierwszy aparat fotograficzny z tektury zrobiłem sam. Był bardzo dobry, oparty na najlepszych wzorach, jak wszystko w owym kraju. Tylko z uwagi na niedoskonałość wykończenia nie można było otrzymać ani jednego zdjęcia. Przepuszczał światło. Pierwszym prawdziwym aparatem był skrzynkowy 6x9 cm z opadowymi kasetami, bez wizjera. Kopiowałem na papierze celuloidowym, a utrwaląłem w wirażfiksażu”⁶.

Ale... zacznijmy od początku.

Aleksander Alojzy Zakrzewski (syn Szymona i Tekli) urodził się 20 czerwca 1907 r. w osadzie kolejowej Ziłan w Kurlandii (dzisiaj północna Łotwa), gdzie ojciec pracował jako urzędnik kolejowy; matka zajmowała się domem. W latach 1908 - 1923 rodzina zamieszkiwała w Moskwie, gdzie ojciec został służbowo przeniesiony. Następne dwa lata mieszkali w Suwałkach, a w lipcu 1925 r. rodzina osiadła na stałe w Wilnie na Rossie. Tutaj w 1929 r. Zakrzewski ukończył Seminarium Nauczycielskie im. Tomasza Zana, a eksternistyczny egzamin maturalny o profilu matematyczno-przyrodniczym zdał w 1933 r.

W latach 1933 - 1939 studiował na wydziale Prawa i Nauk Społecznych Uniwersytetu Stefana Batorego; dyplom 12.12.1939 r. W latach 1929 - do 1.02.1940 r. pracował jako nauczyciel w kilku szkołach w Wilnie.

Zostawmy na razie informacje biograficzne i... popatrzmy na Wilno.

WILNO

Najpierw nieco statystyki. W roku 1919 Wilno liczyło prawie 129 tys. mieszkańców, w tym 72,4 tys. Polaków, 46,5 tys. Żydów, 2,9 tys. Litwinów, 1,8 tys. Białorusinów.⁷ Dla porównania - w roku 2004 Wilno liczyło 540 tys. obywateli, w tym 102 tys. Polaków.⁸

Jak już mówiłem, w lipcu 1925 r. Zakrzewski zamieszkał w Wilnie, które w jego artystycznej drodze odegrało zasadniczą rolę. Zresztą nie tylko dla niego. Od wieków Wilno było aktywnym ośrodkiem polskiej kultury i sztuki. Począwszy od założonej przez króla Stefana Batorego w 1578 r. Akademii (P. Skarga, J. Wujek), poprzez okres romantyzmu początku XIX w. (A. Mickiewicz, J. Słowacki, W. Syrokomla, S. Moniuszko, F. Smuglewicz), po lata 20. i 30. XX w. (Cz. Miłosz, W. Hulewicz, J. Osterwa, F. Ruszczyk, J. Bułhak i inni). Nas interesuje Wilno, jako ośrodek kultury polskiej lat 1919 - 1939.

Różnorodność walorów tego legendarnego miejsca nie pozostawała bez wpływu na twórczość literacką, poetycką, plastyczną i fotograficzną. Dziedzictwo historyczne, naważstwa kulturowe, zabytki architektury, układ urbanistyczny, położenie geograficzne, niepospolite walory krajobrazowe nadawały specyficzny klimat miastu twórczo wykorzystywany przez artystów. Najwięcej świadectw zauroczenia Wilnem znajdziemy w dziełach literackich. Odrębną rolę w ukazywaniu wizerunku Wilna odgrywała fotografia. Przywoływanie architektury Wilna oraz krajobrazów wokołowieńskich, jako czynników dziełotwórczych fotografii znajdujemy u wielu autorów piszących o fotografii wileńskiej tego okresu. Inspirującą rolę miejsca swojej egzystencji wskazywał przede wszystkim Bułhak, związany z tym regionem od urodzenia, ale i wielu innych fotografów czerpiących tematykę tego miasta do pracy artystycznej. Niezwykle interesujące są wspomnienia artystów pracujących i tworzących w międzywojennym Wilnie m.in. J. Kłosa, T. Niesiołowskiego, Cz. Miłosa, A. Rymkiewicza, S. Lorentza, T. Łopalewskiego.⁹ Lecz w tym miejscu oddam głos artyście fotografikowi Edmundowi Zdanowskiemu (1905 - 1983), jednemu z filarów Fotoklubu Wileńskiego. Zdanowski, po 40. latach, tak wspominał Wilno:

[...] „Przy okazji wspomnień myśl biegnie ku miastu, w którego scenerii to się działo. Jeżeli nie wgłębiać się w rozwojową treść wileńskiej społeczności miejskiej, zróżnicowanej klasowo, narodowościowo i wyznaniowo, można było ulec wrażeniu, że Miasto położone na uboczu od zgiełku dynamicznych i wielkich spraw, na najdalszym krańcu i zakątku ówczesnej Polski «B», żyło w tym okresie w nastroju litewskiej bogatej legendy, historycznej dalekiej i bliższej przeszłości świetnej i tragicznej, wśród dominujących urbanistycznie wspaniałych zabytków architektury, przede wszystkim licznych świątyń (ponad 30), grających dzwonami, malowniczych uroczystych świąt i nabożeństw oraz dorocznych kiermaszów ludowych (jarmarków). Położone w doskonale wybranym gedyminowskim miejscu, w dolinie nad Wilią i Wilenką, współżyło ono z niezagospodarowaną przyrodą, wkraczającą ze wzgórz do zabytkowego miasta, owianego mickiewiczowską poezją i echem moniuszkowskich pieśni. Swoistemu urokowi i pięknu Miasta ulegał nieświadomie czy świadomie każdy mieszkaniec i każdy przybysz. Urok ten sprzyjał artystycznej twórczości, pobudzając wyobraźnię, zabarwiając ją kontemplacją i romantyzmem - inspirującym realne poczynania.” [...]



2. Jan Bułhak *Wilno - widok ogólny*, ok. 1912-1916.

spodarowaną przyrodą, wkraczającą ze wzgórz do zabytkowego miasta, owianego mickiewiczowską poezją i echem moniuszkowskich pieśni. Swoistemu urokowi i pięknu Miasta ulegał nieświadomie czy świadomie każdy mieszkaniec i każdy przybysz. Urok ten sprzyjał artystycznej twórczości, pobudzając wyobraźnię, zabarwiając ją kontemplacją i romantyzmem - inspirującym realne poczynania.” [...]

Natomiast Antoni Wieczorek (1890 - 1940), fotografik zamieszkały na stałe w Zakopanem po wizycie w Wilnie w 1937 r. skonstatował, że nawet gdyby nie było Bułhaka w Wilnie to i tak tam musiałaby się narodzić fotografia artystyczna, takie jest ciśnienie otoczenia, przyrody i dorobku kultur.¹¹ Czy potrzeba coś więcej do tego dodać?

ŻYCIE KULTURALNE WILNA

Nie wnikając w szczegóły - bo temat obszerny - warto poznać główne instytucje kultury i sztuki oraz ludzi z nimi związanych zwłaszcza, że niektóre placówki miały związki z fotografią. Pomijam występujące po 1918 r. kwestie polityczno-społeczne czy trudne uwarunkowania narodowościowe, zwłaszcza powikłania polsko-litewskie, bo to skomplikowane problemy, i ciągle niejednoznacznie oceniane przez historyków. Przypomnę tylko, że Litwa oficjalnie była w stanie wojny z Polską aż do 1938 r., kiedy to nawiązano stosunki dyplomatyczne.¹² Zakrzewski w swojej autobiografii z 1982 r. tak widział współżycie pomiędzy nacjami:

[...] „Sąsiedztwo wielu narodowości w Wilnie - Polacy, Litwini, Rosjanie, Białorusini, Żydzi, Karaimi, Tatarzy - przyczyniło się do powstania i zacieśniania więzów towarzyskich, powiązań rodzinnych i przyjaźni. Zakłócanie spokoju szło najczęściej z zewnątrz”.¹³

Niestabilna sytuacja polityczna na szczęście nie wpływała w sposób zasadniczy na rozwój życia kulturalnego i artystycznego w Wilnie.

W październiku 1919 r. reaktywowano Uniwersytet Wileński Stefana Batorego, który od samego początku stał się centrum życia naukowego i kulturalnego całego miasta. Wśród profesorów tej uczelni byli m.in. tacy luminarze nauki jak Stanisław Pigoń, Konrad Górski, Manfred Kridl, Władysław Tatarkiewicz czy Stanisław Lorentz. A na Wydziale Sztuk Pięknych: Juliusz Kłos, Tymon Niesiołowski, Zbigniew Pronaszko, Ludomir Slendziński, Jan Bułhak (o nim dalej) i oczywiście dziekan Wydziału - artysta malarz Ferdynand Ruszczyk („odkrywcą” Bułhaka jako fotografa artysty). Ruszczyk to jedna z barwniejszych postaci przedwojennego Wilna. Człowiek o ogromnym autorytecie, organizator życia artystycznego w mieście, a także słynnych prywatnych rautów w swoim dworcu, gdzie spotykał się cały establishment ówczesnego Wilna.

Mówiąc o sztukach plastycznych należy przypomnieć, że w maju 1920 r.¹⁴ z inicjatywy L. Slendzińskiego i krytyka S. Woźnickiego powstało Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków. Prezesem został Slendziński, pełniąc tę funkcję do końca istnienia Towarzystwa. WTAP hołdowało zachowawczym tendencjom, neoklasycznym, w sztuce. Natomiast ruch awangardowy, o orientacji konstruktywistycznej był związany z działalnością Władysława Strzemińskiego (który w 1923 r. na krótko osiedlił się w Wilnie) oraz Litwina Witolda Kajruksztisa, malarza i krytyka mieszkającego w Wilnie od 1921 r. Obaj artyści byli organizatorami słynnej wystawy konstruktywistów pn. *Nowa Sztuka* otwartej w maju 1923 r.¹⁵ Należy odnotować, że wileńskie środowisko plastyczne z lat 1919-1945 było tematem monograficznej wystawy zorganizowanej przez Kazimierza Brakonieckiego i Biuro Wystaw Artystycznych w Olsztynie w 1989 r. Wystawa prezentowała także duży zestaw prac fotograficznych kilku autorów, głównie J. Bułhaka i B. i E. Zdanowskich oraz m.in. jedną pracę A. Zakrzewskiego.¹⁶

Niezwykłe interesujące było środowisko literackie Wilna. Jeszcze przed I wojną światową istniało samokształceniowe Koło Artystyczne, w którym uczestniczyli również fotografowie - J. Bułhak i Jan Kurusza-Worobjew. W 1922 r. powstało Koło Nowości Literackich, a w 1925 r., wraz z przyjazdem Witolda Hulewicz, powstaje Związek Literatów Polskich, W. Hulewicz to kolejna wielka postać kultury wileńskiej - prezes ZLP, inicjator słynnych Śród Literackich w klasztorze Bazylianów obok celi Konrada, kierownik Polskiego Radia w Wilnie, poeta, krytyk, redaktor „Tygodnika Wileńskiego”, (ukazującego się od 1925 r., który zamieszczał zdjęcia Bułhaka).

Na początku lat 20. powstają pisma codzienne: „Słowo” (w kilku nr majowych w 1937 r. publikowało rozmowy z fotografikami wileńskimi, m.in. z Zakrzewskim)¹⁷, „Kurier” i „Dziennik Wileński”, które odegrały poważną rolę w kształtowaniu się ruchu literackiego. Złuszczane przez S. Cata-Mackiewicza „Słowo”, na łamach którego nieco później wyrósł dodatek „Żagary” o radykalnym programie literackim i społecznym. „Żagary” to przede wszystkim pismo Drugiej Awangardy, poetów i pisarzy - Bujnickiego, Zagórskiego, Putramenta, Miłosza i innych.¹⁸ Wymienione organizacje oraz kilka innych (w sumie osiem, niestety bez fotograficznych, ale z Kołem Miłośników Wilna związane go przez Bułhaka i Ruszczyca) w końcu 1932 r. utworzyły tzw. Erwuzę czyli Radę Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych (RWZA) na czele której stanął L. Slendziński.

Rada miała w mieście dość ekskluzywny, towarzysko-kabaretowy klub „Smorgonia”, w którym prym wiodła 33-osobowa Banda Cyganów, do której, jako jedyny fotograf należał J. Bułhak.¹⁹

Równie ciekawe było życie teatralne ze słynną „Redutą” Juliusza Osterwy występującą na scenie Teatru na Pohu-

lance. Popularnością cieszyły się przedstawienia Towarzystwa Muzycznego „Lutnia” (po wojnie osiadłej w Łodzi pod szyldem Teatr Komедии Muzycznej). Warto jeszcze wspomnieć, że po wojnie znalazło się w Łodzi także Towarzystwo Mandolinistów „Kaskada” założone w Wilnie w 1922 r. przez Edwarda Ciukszę (1905-1970). W latach 50. już jako Łódzka Orkiestra Mandolinistów była popularnym zespołem muzyki rozrywkowej Radia Łódź.²⁰ Miejszem spotkań cyganerii artystycznej Wilna była kawiarnia Rudnickiego.

Skupiłem się na polskich środowiskach artystycznych, ale nie wolno zapominać, że w Wilnie istniały i działały również stowarzyszenia litewskie i białoruskie, które niekiedy ze sobą współpracowały.²¹

JAN BUŁHAK

Przejdźmy do fotografii. Na hasło: fotografia w Wilnie – historycy i miłośnicy tej dziedziny sztuki bez wahania w pierwszej kolejności wymienią nazwisko Jana Bułhaka i Fotoklub Wileński.

Jan Bułhak (1876-1950) to pierwszoplanowa postać polskiej fotografii - twórca idei fotografii artystycznej (Foto-Grafika, 1929), teoretyk fotografii, autor książek i unikalnych albumów, znakomity polemista, autor niezliczonych artykułów rozsypanych we wszystkich pismach fotograficznych okresu międzywojennego. Jednak w odniesieniu do opisywanych czasów i środowiska, na pierwszym miejscu należy wymienić funkcję kierownika Zakładu Fotografii Artystycznej USB. A to dlatego, że w przedwojennym Wilnie o fotografii mówiło się od samego początku z wysokiego szczebla - z katedry uniwersyteckiej.

Na otwartym w 1919 r. Uniwersytecie Stefana Batorego, w ramach Wydziału Sztuk Pięknych zaczyna funkcjonować Zakład Fotografii Artystycznej (pierwszy w polskim szkolnictwie wyższym). Prowadzenie Zakładu z rekomendacji dziekana Wydziału Sztuk Pięknych F. Ruszczycy, zostało powierzone Janowi Bułhakowi. „Odkrywcą” Bułhaka jest właśnie Ruszczyc, który wyciągnął go z ziemiańskich opłotków Peresieki i przekonał do zajęcia się na poważnie fotografią, którą Bułhak już od dawna się zajmował. Bułhak przeniósł się do Wilna w 1912 r., gdzie z inicjatywy Ruszczycy i za jego namową oraz przy poparciu władz miejskich, zakłada własną pracownię fotograficzną, której głównym zadaniem było inwentaryzowanie zabytkowej architektury wileńszczyzny. Pracę tę wykonuje, z małymi przerwami, również w czasie I wojny światowej; w sumie powstało kilka tysięcy zdjęć. Po ukończeniu fotograficznego rejestru zabytków, pozycja Bułhaka w środowisku kulturalnym Wilna niebywale wzrosła, czego efektem było powierzenie mu funkcji kierownika uniwersyteckiego Zakładu Fotografii Artystycznej, którą sprawował przez 20 lat. Wkrótce Bułhak staje się człowiekiem-instytucją, dziś symbolem polskiej fotografiki, której był mocodawcą.

Aktywność fotograficzna Bułhaka była wielokierunkowa, co obrazuje poniższe zestawienie:

- kontynuowanie i rozszerzanie, wraz z J. Kłosem (również wielkim miłośnikiem fotografii i pięknych pań) fotografowania zabytków i krajobrazów Wilna i okolic, ale również widoków i zabytków szeregu innych miast i regionów Polski; do 1938 r. opracował 200 albumów pod wspólnym tytułem *Polska w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka*; Wilno i Wileńszczyznę przedstawiało 5 000 zdjęć²² (cały dorobek Bułhaka spalił się podczas walk z Niemcami o Wilno w akcji AK „Ostra Brama” 10.07.1944 r.);²³

- kierowanie, wraz z asystentem Bronisławem Zapaśnikiem, Zakładem Fotografii Artystycznej w strukturze Wydziału Sztuk Pięknych USB; natomiast dla studentów pozostałych wydziałów prowadził oddzielne wykłady o fotografii artystycznej;

- inicjuje zrzeszenie się amatorów fotografii i w 1927 r. powstaje Wileńskie Towarzystwo Miłośników Fotografii, któremu przez pewien czas prezesuje, a z którego kilka miesięcy później wyłania się ekskluzywny Fotoklub Wileński pod jego przewodnictwem;

- prowadzi własny zakład fotograficzny, gdzie wśród pomocników i jednocześnie uczniów był także E. Zdanowski, którego w 1930 r. powołał na kierownika pracowni fotograficznej na USB;

- nie zaniedbuje własnej twórczości fotograficznej, dopracowuje teoretyczne podstawy fotografii artystycznej - fotografiki - której podręcznik ukazał się w 1931 r. w Warszawie.

Wymieniłem działalność Bułhaka w Wilnie, lecz Bułhak był niezwykle zaangażowany w ogólnopolskie życie fotograficzne, by wymienić - krzewienie fotografii artystycznej, organizowanie wystaw krajowych i międzynarodowych, utworzenie w 1930 r. i przewodniczenie Fotoklubem Polski, integrowanie ruchu fotografii amatorskiej, rozległą działalność publicystyczną. Do tej pory o Janie Bułhaku napisano wiele książek, okolicznościowych tekstów i wspomnień; rejestr bibliograficzny jest imponujący.

POCZĄTKI TWÓRCZOŚCI ALEKSANDRA ZAKRZEWSKIEGO

Powracam do miejsca, w którym przerwałem opowieść o artyście. A zatem - jest rok 1925, lipiec, Wilno.

Osiemnastoletni Aleksander o już rozbudzonych zainteresowaniach fotografią (jak pamiętamy aparat fotograficzny budował sobie wiele lat wcześniej), chodząc i uważnie rozglądając się po nieznanym mieście (właśnie zamieszkał w nim na stałe) nie może nie zauważyć wyróżniającej się witryny zakładu fotograficznego przy ul. Jagiellońskiej 8 z szyldem: „Jan Bułhak”. Nazwisko właściciela nie było obce Zakrzewskiemu, gdyż z jego zdjęciami reprodukowanymi w tygodniku „Iskry” zetknął się już wcześniej. Jednak - wspomina Zakrzewski - „do bezpośredniego skontaktowania się z Bułhakiem nie miałem odwagi”²⁴. Dziś można powiedzieć - nie na długo, gdyż po próbie wstąpienia do Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii w Warszawie (nieudanej z braku członków wprowadzających), zostaje polecony przez to Towarzystwo właśnie Bułhakowi. I po otrzymaniu od niego zaproszenia - wspomina dalej Zakrzewski - „udałem się do mego Mistrza i doznałem bardzo serdecznego przyjęcia”²⁵.

Nie znamy fotograficznych pierwocin Zakrzewskiego, które prawdopodobnie jesienią 1926 r. przedstawił Bułhakowi. Musiały jednak na tyle zainteresować Mistrza, że dostrzeg w zdjęciach młodego zapaleńca iskrę talentu. Bułhak po obejrzeniu zdjęć postawił Zakrzewskiemu trzy warunki niezbędne do dalszego rozwoju twórczości.

1. Posiadanie aparatu formatu 10x15 cm z długoogniskowym obiektywem i potrójnym wyciągiem mieszka.
2. Indywidualne wywoływanie każdej płyty w wyrównawczym wywoływaczu pirogalusowym.
3. Uczęszczanie na wykłady z fotografii prowadzone przez niego na Uniwersytecie Wileńskim.²⁶

Zalecenia Bułhaka Zakrzewski z entuzjazmem wprowadził w czyn. Kupił aparat, został słuchaczem wykładów Bułhaka (pomimo, że nie był studentem USB) od końca 1926 r. przez około dwa lata.²⁷ Rozwój artystyczny musiał postępować szybko, do wkrótce jego zdjęcia znalazły się na pierwszej stronie pisma fotograficznego i na ustach ówczesnych recenzentów.



3. Okładka „Polskiego Przeglądu Fotograficznego” 1926 nr 10

Nastąpiło to w październiku 1926 r. i datę tę należy przyjąć za początek udokumentowanej twórczości fotograficznej Zakrzewskiego, a reprodukowane na okładce nr 10 wychodzącego w Poznaniu „Polskiego Przeglądu Fotograficznego” zdjęcie pt. *Złocenie* za pierwszy, publiczny pokaz prac. *Złocenie* - zdjęcie przedstawiające zarośnięty ogród pełen jesiennych, wysokich kwiatów - uzyskały II nagrodę w III konkursie fotograficznym wspomnianego miesięcznika. W sprawozdaniu z konkursu Bolesław Gardulski pisał (o tym zdjęciu i dwóch innych *Wozy* i *Sień*):

„Wiele subtelności w rysunku i piękne rozmieszczenie światła wykazują prace p. Zakrzewskiego. [...] Zdjęcia zrobione zwykłym monoklem przysłoniętym na F:12,5, wykazują znakomitą perspektywę i miękkość rysunku, [oraz] rozmieszczenie poszczególnych planów dobre”. [...]”²⁸

Nie mniej przychylną ocenę uzyskały dwie prace Zakrzewskiego nadesłane na IV konkurs tego pisma pod hasłem „Miasto” rozstrzygniętego w styczniu 1927 r. Podobnie jak w poprzednim konkursie, tak i tym razem za zdjęcie pt. *Wilno o zachodzie* Zakrzewski uzyskał II nagrodę w wysokości 30 zł.²⁹ Zdjęcia zostały reprodukowane na łamach „Polskiego Przeglądu Fotograficznego, gdzie w stałej rubryce „Nasze ilustracje” Tadeusz Cyprian tak je ocenił:

„Obie prace Zakrzewskiego cechuje umiejętne i ostrożne szafowanie masami, ale podczas gdy *Wilno o zachodzie* łudząco przypomina prace Bułhaka i mimo doskonałego ujęcia tematu traci przez to na oryginalności twórczej, [to] *Fragment z kościoła św. Jana* może śmiało znaleźć się w największym «Salonie» światowym. Rzadko spotyka się podobnie wzorową kompozycję. Autor rozwiązuje niesłychanie trudne zadanie zharmonizowania fragmentów wnętrza z figurami w sposób mistrzowski, a śmiało akcentowane linie pionowe, surowa prostota i przemyślenie każdego najmniejszego fragmentu składają się na pracę rzeczywiście niepospolitą”. [...]”³⁰



4. A. Zakrzewski *O zachodzie* 1926; format 14,7x9,0 cm.



5. A. Zakrzewski *Fragment kościoła św. Jana* 1926; brom, format 13,7x8,5 cm

Natomiast B. Gardulski w sprawozdaniu z tego konkursu zapewniał:

[...] „Poważnym rywalem p. Mioduszeńskiego [zdobywcy I nagrody] okazał się p. A. Zakrzewski, który swymi ostatnimi pracami wstępnym bojem zdobył sobie miejsce w rzędzie bardzo poważnych artystów”. [...] ³¹

W zacytowanej opinii Cypriana, trzeba zwrócić uwagę na fakt, że już od pierwszych prezentacji zdjęć Zakrzewskiego, choć życzliwie przyjmowanych przez sprawozdawców, są akcentowane wpływy fotografii Bułhaka na twórczość Zakrzewskiego. Takie sugestie (zresztą nie tylko w odniesieniu do zdjęć Zakrzewskiego) będzie wyrażało wielu autorów kolejnych powystawowych recenzji, o czym szerzej w dalszej części monografii. Tymczasem ponownie przerwam opowieść o twórczości Zakrzewskiego, gdyż koniecznym jest przedstawienie całego środowiska fotograficznego Wilna, do którego od początku należał, i które artystycznie go kształtowało,

WILEŃSKIE ORGANIZACJE FOTOGRAFICZNE

Po zakończeniu wojny i odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 r. ruch miłośników fotografii nie od razu uobecnił się w życiu społecznym. Istniejące pod zaborami nieliczne polskie stowarzyszenia fotograficzne dopiero po kilku latach, przystosowując się do nowych warunków, stopniowo podejmowały działalność organizacyjną. Dotyczyło to również wystawiennictwa i czasopism fotograficznych. Historyk fotografii, Lech Lechowicz, jako przyczynę takiego stanu rzeczy upatrywał w niespokojnej sytuacji politycznej wokół państwa polskiego, która przysparzała wielorakich problemów i nie sprzyjała stabilizacji młodej, rozwijającej się Polski. ³² Zapewne były też powody mniejszej wagi, a wszystko razem spowalniało tempo rozwoju życia fotograficznego w Polsce.

Najwcześniej uaktywniło się stowarzyszenie w Warszawie w 1919 r. (założone w 1901 r.), a kolejne dopiero w 1924 r.: we Lwowie (założone w 1891 r.) i w Poznaniu (założone w 1895 r.); tu też w 1925 r. zaczęło ukazywać się pierwsze czasopismo fotograficzne „Światłocien”. Najpóźniej miłośnicy fotografii wznowili swoją działalność w Krakowie w 1927 r. (założone w 1902 r.). Wśród dużych ośrodków miejskich jedynie w Łodzi powstało nowe stowarzy-

szenie w 1918 r. (nieformalnie istniejące od 1916 r.), ale późniejsze lata wykazały że w gronie wymienionych było najmniej aktywne. Wśród mniejszych i prowincjonalnych miejscowości bardziej widoczne organizacyjnie w latach 30. były ośrodki fotograficzne w Krzemieńcu, Tarnowie, Stanisławowie, Toruniu, Kielcach, Lublinie.³³

Przełomem w polskiej fotografii artystycznej były lata 1925-1927. Czas brzemienny w wiele ważnych wydarzeń: wystaw ogólnopolskich, I Międzynarodowego Salonu Fotografii w Polsce 1927, konsolidacji ruchu amatorskiego podczas pierwszego Zjazdu Towarzystw Miłośników Fotografii 1927, nawiązywania żywych kontaktów, a nawet odkrywania istnienia innych ośrodków fotograficznych, inicjowanie wydawnictw nowych pism poświęconych fotografii,³⁴ powstawania nowych zrzeszeń fotograficznych.

Po tym okresie ożywczych inicjatyw, fotografia polska osiągnęła pełną stabilizację, którą zniweczyła II wojna światowa.

W Wilnie zorganizowane środowisko fotograficzne powstało dopiero w roku 1927. Trudno powiedzieć dlaczego nastąpiło to aż tak późno, skoro wileńskie instytucje kultury działały od dawna (o czym już pisałem), a nawet istniał Zakład Fotografii Artystycznej na USB.

Sam Bułhak nie potrafił tego wytłumaczyć, lakonicznie stwierdzając:

[...] „przed paru laty nie było w Wilnie nic i nikogo oprócz dwóch oklepanych już nazwisk, że wówczas każdy amator ukrywał swe obrazki jak grzechy śmiertelne, i jeden nic o drugim nie wiedział.” [...] ³⁵

Dopowiem, że te dwa „oklepane nazwiska” to Jan Bułhak i Jan Kurusza-Worobjew (1879-1939). Znakomity portrecista, nagrodzony złotym medalem na I Wszechpolskiej Wystawie Fotografii zorganizowanej przez poznański miesięcznik „Światłocien” w 1923 r. (Zresztą drugi równorzędny złoty medal uzyskał Bułhak za zdjęcia pejzażowe). Warto jeszcze dodać, że Kurusza-Worobjew miał odmienne podejście do fotografii artystycznej, nie zgadzał się z estetyką Bułhaka, co poniekąd było powodem - mimo znakomitych walorów artystycznych portretów Kuruszy-Worobjewa - nie zaproszenia go do Fotoklubu Wileńskiego. Zakrzewski wręcz twierdził, że obaj panowie pokłócili się, co - nie wykluczone - mogło skutkować ostracyzmem ze strony Bułhaka. Wróćmy jednak do przerwanej wątku.

Opóźniony w stosunku do innych miast Polski start organizacyjny nie wywołał poczucia kompleksu wileńskich fotografów, a wręcz przeciwnie - można by powiedzieć - z nawiązką nadrobili straty. Wybuchła fotografia wileńska, której detonatorem był Bułhak. Wkrótce środowisko wileńskie prowadząc ożywioną działalność organizacyjną i wystawienniczą stało się artystyczną czołówką kraju. Antoni Wieczorek w artykule *Fotografia na tle współczesności* („Foto” 1933 nr 4) pierwszeństwo przyznał Wilnu pisząc:

[...] Dopiero czasy powojenne, a szczególnie ostatnie dziesięciolecie ma do zanotowania silnie wzmożony ruch artystyczno-fograficzny, którego głównym ośrodkiem jest Wilno, po czym idzie Warszawa, Lwów, Krzemieniec i Poznań.” [...]

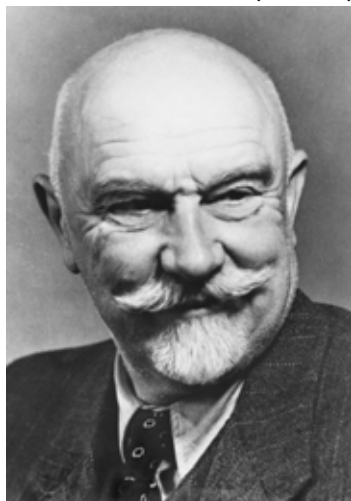
Panorama środowisk fotograficznych Wilna jest wąska. Chronologicznie pierwszym stowarzyszeniem, założonym w lutym 1927 r., był Cech Fotografów Chrześcijan skupiający fotografów zawodowych. Na czele Cechu stanął (co dla wielu może być zaskakujące) Jan Bułhak, który w tym czasie uzyskał uprawnienia mistrzowskie. Sekretarzem wybrano J. Kuruszę-Worobjewa, dotychczasowego prezesa komisji organizacyjnej Cechu.³⁶

Amatorzy zrzeszyli się prawdopodobnie w marcu 1927 r., kiedy to z inicjatywy 20 założycieli powstało Wileńskie Towarzystwo Miłośników Fotografii. Prezesem został Oktawiusz Rackiewicz, a kierownikiem artystycznym J. Bułhak.³⁷ W 1929 r. funkcję prezesa objął Wojciech Buyko, a rok później ponownie Bułhak. W tym samym roku Zakrzewski pełnił funkcję zastępcy skarbnika, a w 1931 r. pełnił w zarządzie funkcję referenta wycieczkowego.³⁸ Nie znana jest końcowa data funkcjonowania Towarzystwa, można jednak przypuszczać, że WTMF przestało istnieć w 1933 r., gdyż Almanach Fotografiki Polskiej 1934 nie wymienia Towarzystwa w rejestrze zrzeszeń fotograficznych Polski. Zebrania członków Towarzystwa odbywały się w domu Bułhaka przy ul. Jagiellońskiej, a od jesieni 1931 r. w lokalu własnym przy ul. Mickiewicza. W tym czasie WTMF zrzeszało 92 członków.³⁹

Cofnijmy się jeszcze do początku 1927 r., bowiem niemal równocześnie z powstaniem Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii wyłonił się z jego szeregów pięcioosobowy zespół (nie jest znany jego skład, poza Bułhakiem), który przejął nazwę Fotoklub Wileński.⁴⁰ To jeden z istotnych momentów w historii polskiej fotografii artystycznej w okresie międzywojennym. Inicjatorem był Jan Bułhak. „Członkiem Fotoklubu może być każdy, z pośród Wileń-

skiego Towarzystwa Miłośników Fotografii kto zostanie doń przyjęty jednogłośnie przez ogół członków miejscowych Fotoklubu” - głosił Statut; jednocześnie zaznaczono, że osoby niebędące członkami WTMF nie mogą kandydować do Fotoklubu.⁴¹

Genezę powstania Fotoklubu opisał sam Bułhak w artykule zamieszczonym w „Almanachu Fotografiki Wileńskiej 1931”. Zaczęło się od tego, że nieliczni wówczas (w 1926 r.) amatorzy fotografii - był wśród nich Zakrzewski - przychodzili po porady do Bułhaka. Wkrótce jednak stwierdził, że takie indywidualne i chaotyczne konsultacje zabierają mu zbyt wiele czasu, więc zaproponował wspólne spotkania w jednym czasie. Postanowiono zbierać się w czwartki w g. 21-24, w domu Bułhaka. Na spotkania przynoszono zdjęcia lub negatywy, przeglądano pisma fotograficzne, omawiano obsyłanie wystaw. We wspomnianym artykule Bułhak napisał:



6. Jan Bułhak ok. 1938. Fot. A.Zakrzewski

[...] „Gdy w zimie 1927 r. powstał w Wilnie nasz Fotoklub, my, cośmy go stworzyli, nie wiedzieliśmy jeszcze przez pewien czas o jego istnieniu. A to dlatego, że nie teoria ani wola pojedynczej osoby go zrodziła, tylko - samo życie. Powstał nieznacznie i z cicha, bez programu i wzoru, wynikł samorzutnie, jako następstwo naturalne i konieczne obcowania kilku ludzi, zbliżonych przez wspólne zainteresowania.” [...] ⁴²

Prezesował Bułhak przy aktywnej współpracy Józefa Farbotki, Kazimierza Lelewicza i sekretarza Fotoklubu Stanisława Turskiego. Fotoklub Wileński i Towarzystwo Miłośników Fotografii żyli i pracowali, w pełnej symbiozie, bo „i tu i tam - to byli zawsze ci sami ludzie”, a dalej „ludzi i środki dawało T.M.F., ale walory duchowe, zapał i bezinteresowność pracy, spójnię moralną czerpano z Fotoklubu” - pisał Bułhak w cytowanym już artykule. Oba ugrupowania miały swoją siedzibę w jednym miejscu, czyli w pracowni Bułhaka. Wszyscy członkowie Fotoklubu, a w końcu 1927 r. było ich 12, byli jednocześnie członkami Towarzystwa, pełniąc w nim również funkcje w zarządzie, o czym już wspominałem. Takie współistnienie obu ugrupowań, jednak przy wyraźnej domina-

cji Fotoklubu, nie trwało długo. Wiosną 1930 r. nastąpiło rozdzielenie obu zrzeszeń.⁴³ Do tego czasu spirytus movens całości środowiska był niewątpliwie Bułhak. Spełniał rolę inspiratora wszelkich działań artystycznych, a zwartość organizacyjna stwarzała doskonałą platformę do ich realizacji. Znacznie mniej wiadomo o aktywności fotograficznej innych członków Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii, lecz z pewnością było to środowisko bardziej zróżnicowane pod względem poziomu artystycznego.

Jako odrębne środowisko można jeszcze wymienić studentów uczestniczących w zajęciach Zakładu Fotografii Artystycznej Uniwersytetu Stefana Batorego (wykłady Bułhaka i ćwiczenia praktyczne). Ze względu na oczywistą fluktuację osobową, środowisko studenckie nie miało własnej struktury organizacyjnej, ale co pewien czas odbywały się wspólne ekspozycje prac.

FOTOKLUB WILEŃSKI

Po ogólnej prezentacji środowisk fotograficznych Wilna, zapoznajmy się bliżej z artystyczną czołówką, czyli działalnością Fotoklubu Wileńskiego, bowiem wg zgodnej opinii historyków - fotografia artystyczna w Wilnie okresu międzywojennego jest sygnowana przez to ugrupowanie. Fotoklub nadał nowego oblicza środowisku wileńskich miłośników fotografii. Rzecz jasna, było to także udziałem Aleksandra Zakrzewskiego, dla którego - przecież początku jego istnienia, musiało być zaszczytem. Kariera fotograficzna Zakrzewskiego (innych członków też) niewątpliwie zależała od Fotoklubu; dzięki niemu zaistniał w fotografii polskiej.

Niezaprzeczalny sukces Fotoklubu jest zdumiewający i godny podziwu, co podkreślali już ówcześni publicyści fotograficzni. A z dzisiejszej perspektywy, historia Fotoklubu Wileńskiego to jednocześnie znaczący składnik całej historii fotografii polskiej, również z mocnym wpływem na jej dzieje po 1945 r.

Nieliczne i jak pisał Bułhak - „prywatne” ugrupowanie wkrótce na tyle rozwinęło swoją działalność, że stało się wizytówką fotografii artystycznej w Polsce, dystansując większe i o długich tradycjach fotograficznych środowiska Lwowa, Poznania czy Warszawy. Dzięki autorytetowi i tytanicznej pracy Bułhaka, ekspansywności wystawienniczej w kraju i za granicą, rozgłos Fotoklubu Wileńskiego w fotografii polskiej nastąpił błyskawicznie. W przywołanym już artykule z 1931 r. Bułhak pisał: „[Klub] „zaznaczył się od razu pewną tężyzną i żywotnością, którą mu wkrótce przyznały inne zrzeszenia fotograficzne” (Dodam, że tekst Bułhaka, na który kilkakrotnie się powoływałem jest zupełnie wyjątkowy i wart zacytowania w całości, tym bardziej, że publikacja z której pochodzi jest bibliotecznym rarytatem; patrz Załącznik nr 5),

Obserwatorzy życia fotograficznego w okresie międzywojennym mieli wycucie wagi środowiska wileńskiego (głównie działalności Fotoklubu) dla rozwoju fotografii polskiej czemu dawali wyraz na łamach czasopism fotograficznych. Warto zapoznać się z wypowiedzią Antoniego Wieczorka, fotografa i recenzenta, związanego ze środowiskiem lwowskim. W obszernym tekście z 1937 r. pt. *O kierunkach polskiej fotografii* czołową rolę w odradzaniu się fotografii w Polsce po I wojnie światowej przypisuje J. Bułhakowi i Wilnie. M. in. czytamy:

[...] „Wilno urasta wkrótce do rzędu głównego ośrodka polskiej fotografii artystycznej [...] Cokolwiek ważnego stanie się w późniejszych latach w polskiej fotografii, to będzie to wynikiem duchowej inspiracji Wilna i jego ludzi z Bułhakiem na czele. W ogóle Bułhakowi przypadł w udziale zaszczyt tworzenia historycznych wartości naszej fotografii.” [...]”⁴⁴

I jeszcze refleksja jednego z aktywistów Fotoklubu Wileńskiego Edmunda Zdanowskiego, który we wspomnianym już tekście z 1971 r. napisał:

[...] „Fotoklub Wileński wyłonił się z Wileńskiego T-wa Fotograficznego przez kameralne skupienie się kilku osób a następnie powiększał się na zasadzie jednogłośniego przyjmowania wyróżniających się twórczym zaangażowaniem czy działalnością na rzecz twórczości fotograficznej.

W wileńskiej społeczności fotoklubowej różnicowały się wyraziście i odznaczały się indywidualne skłonności: zainteresowania twórcze, aspiracje artystyczne lub fotograficzna działalność społeczna. I to zaangażowanie spajało fotoklubową wspólnotę, nie dotykając i szanując odmienne osobiste poglądy czy przekonania społeczno-polityczne.

Niewyczerpanie twórcza i inspiratorska natura Bułhaka w takim klimacie znajdowała żywy oddźwięk zgodny i także kontrowersyjny.

Jego twórcza pasja i żarliwość, osiągane i wysuwane do osiągnięcia cele w działalności, wysokie poczucie i doskonała umiejętność organizacji pracy, wpływały na fotoklubowiczów i każdy starał się pełnić członkowską powinność absolutnie nienagannie.” [...]”⁴⁵

Jak widać z powyższych cytatów, rolę kreatora wileńskiego środowiska twórców fotografii artystycznej wszyscy przypisują Bułhakowi. Ale Bułhak zajmował się też sprawami powszednimi Fotoklubu:

[...] „jak tylko zgromadził dookoła siebie w Wilnie grupę młodych, to pakuje razem ich obrazy, często bez ich wiedzy i na swój koszt robi powiększenia, aby tam w różnych miastach Europy i Ameryki pokazać szkołę wileńską. Pamiętać, napisać, posłać na czas, ospałych podniecić lub za nich w końcu

zrobić oto są cechy niezwykle u poety-artysty. Praca, energia są tak silne, jak zachwyt artystyczny. To razem szybko i trwale zjednuje mu przyjaciół, których ma taką niezliczoną ilość i różnorodność. [...] Pod wpływem mistrza i przy jego zawsze ofiarnej pomocy inni też biorą się do pracy i Wilno w świecie fotograficznym zaczyna odgrywać poważną rolę zbiorowo” [...] pisał S. Turski w 1936 r.⁴⁶

Czyli realizacja działalności wystawienniczej Fotoklubu spoczywała na barkach Bułhaka, co potwierdził w swoich wspomnieniach Zakrzewski:

[...] „Wtedy nie robiło się tyle zdjęć co teraz [1987 r.], myśmy byli w Fotoklubie bardzo leniwi. Bułhak nas gonił do roboty, sam wysyłał nasze zdjęcia na wystawy, a nawet sam podpisywał nasze zdjęcia”.

Natomiast w odniesieniu do składu osobowego powiedział:

„w Fotoklubie byli sami Polacy, ale nie było żadnych przeszkód, aby byli Litwini; był tylko jeden Białorusin - Farbotko”⁴⁷

Członkowie Fotoklubu zbierali się w mieszkaniu-pracowni prezesa Jana Bułhaka przy ul. Jagiellońskiej 8; były to comiesięczne „wieczory poniedziałkowe.” Szczegółową relację z tych zebrań, a także towarzyski klimat spotkań przedstawił E. Zdanowski we wspomnieniach z 1971 r. Tekst Zdanowskiego, napisany po czterech dziesięcioleciach, to jedyny materiał wspomnieniowy członka Fotoklubu (niestety pozostający w rękopisie). Wprawdzie istnieją jeszcze napisane w 1984 r. wspomnienia Zakrzewskiego, ale są poświęcone prawie wyłącznie Bułhakowi. Szkoda, że poczet wspomnień członków Fotoklubu jest taki krótki.

Zdanowski w swoich nostalgicznych wspomnieniach skupił się na trzech członkach określając ich „osobistościami triumwiratu fotoklubowego”. Byli to - Jan Bułhak, Stanisław Turski i ks. Piotr Śledziewski. Autor z nieukrywaną satysfakcją wspomina swoją współpracę i bliskie kontakty z Bułhakiem u którego uczył się rzemiosła fotograficznego, a w 1930 r. został kierownikiem pracowni fotograficznej przy Zakładzie Fotografii Artystycznej USB. Z podziwem wyraża się o dokonaniach Turskiego i o szerokich zainteresowaniach filozoficznych i estetycznych Śledziewskiego. Ale dla tematyki tego rozdziału niezwykle cenne są te fragmenty wspomnień Zdanowskiego, które opisują spotkania członków poświęcone obowiązkowym pokazom prac. Przykładowo, jak wyliczył Farbotko, w 1935 r. na 10 zebraniach 14 autorów zgłosiło do oceny 213 prac, a za dobre uznano 167 obrazów.⁴⁸ Krytyczne oceny i polemiki pomiędzy Bułhakiem a Turskim są interesującym świadectwem autentycznego życia Fotoklubu. (Cytaty ze wspomnień Zdanowskiego mówiące o tej kwestii, jako uzupełnienie tekstu Bułhaka *O Fotoklubie Wileńskim* - patrz Załącznik nr 9). Zdanowski kończy swoje wspomnienia słowami:

[...] „Towarzyski klimat fotoklubowy nie był wyłącznie poważny czy podniosły. Przy herbatce z lampką wina (dosłownie!) bywały miłe i żartobliwe niuanse. Wyrazem tego może posłużyć wierszowane «Sprawozdanie roczne», zagadki i figlarna groteska fotograficzna Henryka Hermanowicza” - i przytacza dwa wierszyki pióra Farbotki.⁴⁹

Rymowane wierszyki to dowcipne mini charakterystyki członków Fotoklubu i uprawianej przez nich fotografii (zob. Załącznik nr 8) Natomiast jeśli chodzi o Hermanowicza to nie był członkiem Fotoklubu, a zaprzyjaźniony ze środowiskiem. Fotoklub Wileński na zebraniu miesięcznym 5.01.1936 r. uroczystie obchodził 30-lecie pracy artystycznej J. Bułhaka. Swojemu Mistrzowi wręczono tekę prac wszystkich członków, w której znalazła się też praca Zakrzewskiego.⁵⁰

Dobrą atmosferę panującą w Fotoklubie zakłócił artykuł T. Bobrowskiego w „Fotografie Polskim” w 1935 r. Autor zarzucił, że Bułhak nie jest związany z działalnością Fotoklubu Wileńskiego. Replikował autor ukrywający się pod inicjałami D. L. na łamach „Przeglądu Fotograficznego” 1936 nr 1 pisząc m.in.

[...] „członkowie Fotoklubu od wielu lat pracują razem z Bułhakiem organizacyjnie i artystycznie [...] tworzą zespół towarzyski i przyjacielski, któremu są obce tak częste gdzie indziej zawiści i intrygi, tworzą żywy organizm, którego nieraz zazdrośczone Wilnie i który uważano za wzór godny naśladowania”.

Fotoklub Wileński poza działalnością stricte artystyczną członków i ekspozycjami ich twórczości na wystawach krajowych i salonach międzynarodowych, był aktywny organizacyjnie. Urządzał w Wilnie wystawy fotografii artystycznej (1927-1938) i raz Międzynarodowy Salon Fotografii w Polsce (1930). W czasie trwania wystawy odbył się w Wilnie 8-9.06.1930 r. IV Zjazd Delegatów Towarzystw Fotograficznych w Polsce, na którym środowisko wileń-

skie reprezentował m.in. A. Zakrzewski.⁵¹ Poza tym Fotoklub organizował wystawy prac swoich członków na terenie Wilna i w kilku miastach Polski.⁵² Fotoklub podjął też działalność wydawniczą w czym nieocenione zasługi położył Stanisław Turski (1904-1987). Był wydawcą i redaktorem „Przeglądu Fotograficznego” - w latach 1935-1939 organu Fotoklubu Wileńskiego.

Wydarzeniem o dużym znaczeniu dla fotografii polskiej była inicjatywa publikacji albumów będących reprezentatywnymi pokazami osiągnięć polskiej fotografii artystycznej. Albumy o takim profilu były nowatorskim wydawnictwem w Polsce. Ukazały się trzy almanachy w latach 1931, 1934 i 1937. Pierwszy publikował prace wyłącznie wileńskie (88 stron, 40 ilustracji, kosztował 12,50 zł), dwa kolejne prezentowały fotografię artystyczną wszystkich ośrodków Polski.⁵³ W 1929 r. członkowie Fotoklubu (m.in. Zakrzewski) wygłosili cykl wykładów o fotografii w Wileńskiej Rozgłośni Polskiego Radia.

Przez cały okres istnienia, Fotoklub nie miał problemów administracyjnych, finansowych i lokalowych. Jako prywatny zespół kilkunastu osób funkcjonował bez żadnych wymogów formalnych. To tętniące życiem domostwo artystyczne było w jednych rękach i w jednym miejscu - to Bułhak i jego mieszkanie, gospodarz i dusza towarzystwa. Pod okiem takiego Mistrza wszystko kwitło... a owoce są powszechnie znane.

Zasługi Fotoklubu Wileńskiego dla rozwoju fotografii artystycznej, jej krzewienia poprzez wystawiennictwo, publicystykę, wydawnictwa - w czym szczególną rolę pełniły trzy almanachy - są oczywiste. Fotoklub z Bułhakien na czele to niezwykle zespół twórczych ludzi i kawał historii polskiej mozaiki fotograficznej lat międzywojennych. Wspólnota idei i wspólnota towarzyska - to klucz sukcesów Fotoklubu. Po wielu latach, Zdanowski całą działalność Fotoklubu podsumował krótko: „Wszystkie te wileńskie akcje fotograficzne wykonał niepełny dziesiątek społecznie zaangażowanych ludzi, skupionych wokół osoby Jana Bułhaka”.⁵⁴ Oto co znaczy osobowość prezesa!

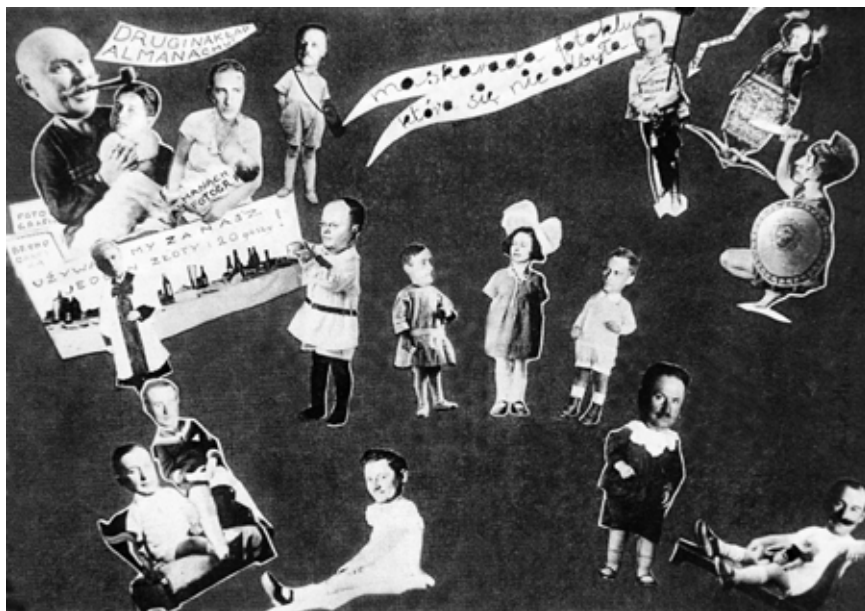
Wileńskie środowisko fotograficzne zalicza do jednego z najbardziej znaczących w Polsce wielu współczesnych historyków fotografii, m.in. U. Czartoryska, J. Piwowarski, L. Lechowicz, M. Plater-Zyberk. Otwartą kwestią jest czy aktywność Fotoklubu znacząco wpłynęła na poziom polskiej fotografii.

Z dzisiejszej perspektywy historycznej niewiele można wskazać grup artystycznych działających w polskiej fotografii po 1945 r., które dorównywałyby pozycji Fotoklubu Wileńskiego w latach 20. i 30. XX w. Moim zdaniem, może to być jedynie toruńsko-łódzka grupa Zero 61. (oczywiście pomijając kwestie artystyczne, bo w tym przypadku to wartości nieporównywalne).

A oto Fotoklub Wileński oficjalnie...



7. „Wieczór poniedziałkowy” FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO, dom J. Bułhaka, Wilno 1931 r. Stoją od lewej: Kazimierz Dąbrowski, Józef ks. Drucki-Lubecki, ks. Piotr Śledziwski, Stanisław Turski, Jan Bułhak, Edmund Zdanowski, Aleksander Zakrzewski; siedzą od lewej: Józef Farbotko, Stefan Lewandowski, Bolesława Zdanowska, Włodzimierz Krukowski, Piotr Kamieniecki, Franciszek Tyman, Kazimierz Lelewicz.
Foto. Janusz Bułhak, (ze zbiorów A. Zakrzewskiego, Łódź).



8. Fotoklub Wileński w fotomontażu H. Hermanowicza, ok. 1934; A. Zakrzewski pierwszy od prawej w środkowym rzędzie.

TWÓRCZOŚĆ CZŁONKÓW FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO

Fotografia artystyczna wilnian to obszerne zagadnienie i jej prezentacja - choćby pobieżna - przerastałaby ramy tego opracowania. Skorzystam więc z wielu recenzji na bieżąco komentujących wspólne wystawy Fotoklubu lub prace jego członków prezentowane na innych wystawach zwracając, z oczywistych powodów, szczególną uwagę na pojawiające się wzmianki o fotografiach Zakrzewskiego. Zacznę jednak od uogólniającej charakterystyki fotografii Fotoklubu poczynionej już po II wojnie światowej (w 1951 r.) przez Henryka Derczyńskiego. Autor napisał:

„Fotoklub Wileński wytwarza własny styl pracy artystyczno-fotograficznej, którą cechuje wzorowa kompozycja, umiłowanie linii i plamy w obrazie fotograficznym, impresjonistyczne oddanie walo-
rów. Niemniej ze szkoły tej wyszło szereg dzieł o dużym napięciu twórczej myśli i uczucia, oddających ze szczerem realizmem przemijające fragmenty współczesnego życia. Liczne ówczesne obrazy wystawione dzisiaj nic nie straciłyby ze swych wartości społecznych i artystycznych.”⁵⁵

Z grona Fotoklubu najbardziej interesującą twórczością wyróżniającą się sposobem obrazowania i odrębną tematyką odznaczali się: Jan Bułhak, Edmund Zdanowski, Piotr Śledziewski, Kazimierz Lelewicz, Bolesława Zdanowska, Wojciech Buyko i Aleksander Zakrzewski.

Zamieszczony poniżej wybór cytatów (w porządku chronologicznym) przynosi szereg cennych informacji o tematyce i estetyce fotografii wilnian, ale także o jej autorach jakoby wzorujących się (też Zakrzewski) na bułhowskiej fotografii. Ten aspekt fotografii członków Fotoklubu zajmował niemal wszystkich autorów recenzji (choć kryteria oceny były niejednakowe) publikowanych w czasopismach fotograficznych w latach 20. i 30. Już od pierwszych prezentacji prac wilnian autorzy powystawowych komentarzy wskazywali na wpływ, a nawet naśladownictwo stylistyki fotografii Bułhaka. Przypomnę, że cytowany już Tadeusz Cyprian o pracy Zakrzewskiego reprodukowanej w „Polskim Przeglądzie Fotograficznym” w 1927 r. pisał:

[...] „*«Wilno o zachodzie»* łudząco przypomina prace Bułhaka i mimo doskonałego ujęcia traci przez to na oryginalności twórczej”. [...]”⁵⁶

Józef Świtkowski w recenzji z XI Wystawy Fotografii Artystycznej we Lwowie w maju 1927 r. o pracach grupy wileńskiej eksponowanych w sąsiedztwie prac Bułhaka zauważył:

[...] „jak silny jest wpływ indywidualności mistrza na uczniów, a przyczyniła się do tego jeszcze wspólna wszystkim technika bromosrebrowa wyłącznie”, ale - „nie pozostawały w cieniu i niektóre prace jego uczniów, jak [...] Buyki, Turskiego, Zakrzewskiego i Zdanowskiego”.⁵⁷

Franciszek Tyman (członek Fotoklubu) omawiając Wystawę Krajobrazu Polskiego, która była eksponowana w Wilnie w lipcu 1927 r. chwalić prace Zakrzewskiego i przewidując mu karierę, jednocześnie wytknął mu wpływ Bułhaka. W recenzji czytamy:

[...] „Z grupy uczniów Bułhaka zwracały na siebie uwagę prace Turskiego i Zakrzewskiego. Ostatni bardzo ciekawie się zapowiada i w przyszłości, przypuszczam, rozsławi swe imię nawet poza granicami Polski. Dzisiaj wykazuje zdumiewające opanowanie techniki, co się zaś tyczy kompozycji, to nie tylko jest pod wpływem swego profesora, ale go ślepo naśladuje. Że jest jeszcze bardzo młody, więc nie wątpię, iż szybko wyrobi swoją indywidualność artystyczną.”⁵⁸

Nie są znane prace Zakrzewskiego eksponowane na tej wystawie, ale można przypuszczać, że były to zdjęcia motywów zimowych.

Klemens Składanek recenzując I Międzynarodowy Salon Fotografiki w Polsce w 1927 r. wysoko ocenił prace Zakrzewskiego plasując je tuż za Bułhakiem i zauważył:

[...] „Wyszedł ze szkoły Bułhaka i tworzy jeszcze pod jego wpływem, ale już są przebliski oryginalnej twórczej inwencji”.⁵⁹

Jan A. Neuman w recenzji wystawy Fotoklubu Wileńskiego eksponowanej w lokalu PTF w Warszawie w grudniu 1931 r. tak ocenił wpływ Bułhaka na jego uczniów:

„«Grupa Wileńska» tak dziś powszechnie nazywana - to zespół uczniów Jana Bułhaka. Obdarzony ogromną energią i inicjatywą, zajął się on gorąco propagandą fotografii na terenie kresów północno-wschodnich. Było to lat temu niewiele - już w wolnej niepodległej Polsce. I powstała liczna już dziś i bardzo aktywna «wileńska rodzina fotograficzna». Potężna indywidualność, jaką jest Jan Bułhak, prezes Fotoklubu Polskiego, roztoczyła swój wpływ i na uczniów jego naśladujących z małymi wyjątkami swego nauczyciela co do tematów, jak i sposobów wykonania, podania, techniki itp. Pewien wyjątek stanowią tu Zdanowscy, którzy pracują więcej na «swoją sposób».

Wpływ Bułhaka na artystów wileńskich, przysparza niewątpliwie obu stronom wiele splendoru, chętnie jednak widzielibyśmy większą samodzielność, która przyczyniłaby się do urozmaicenia równocześnie wywieszonych eksponatów”.⁶⁰

W obszernej recenzji wystawy Fotoklubu w 1933 r. Jan Sunderland nieco inaczej i w szerszym kontekście widział wpływy.

„Fotoklub wileński grupuje się koło osoby prof. Bułhaka, wyrósł na gruncie propagandy sztuki fotograficznej, dokonywanej przykładem i słowem. W artykule pt. *Narodowość w fotografice* pisał Bułhak o fotografice polskiej: «Z natury związanej ze wsią, z ziemią, stoimy na gruncie ziemi-matki, i nawet uwięzieni w mieście, stronimy od jego trywialności i brzydoty, a szukamy promienistości słońca w krętym zaułku, duszy, przeglądającej przez ludzkie oczy, surowej poezji pracy i gorączkowego tętna wysiłku i ruchu - dostojnych pierwiastków trwałości i ludzkości». Cechy te ujawniają się u wszystkich członków fotoklubu wileńskiego. Plon jego pracy wyrósł przede wszystkim z umiłowania natury, swobodnego rozkwitu pól i lasów, współzycia słońca i zieleni z architekturą dostojnego miasta Wilna. Wileńskanie pracują techniką bromową, wzbogacając czasem za pomocą wtórnika papierowego; dążą więc do osiągnięcia efektów pracy wyłącznie przez wybór tematu, w mniejszym zaś stopniu przez przetwarzanie” [...]”⁶¹

Ten sam publicysta omawiając kolejną wystawę Fotoklubu Wileńskiego w lokalu PTF w Warszawie w 1937 r. pisał:

[...] „Wilno jest sobie wierne. Fotoklub zgrupowany koło Bułhaka, powstały z jego tchnienia, nie szuka nowych ideałów. Trwa przy kulcie przyrody, opracowuje ją czysto fotograficznie w bromie, czasem tylko uszlachetnionym metodą wtórnika. Jak zawsze przeważają pejzaże, zwłaszcza drzewa i obłoki. Odwieczne tematy, odwieczne piękno. A tylko - znać pracę nad ciągłym pogłębianiem swego stosunku - ludzi-artystów - do przyrody, do jej piękna. Dlatego praca artystyczna wilnian, pozornie nie nowa, jest daleka od maniery, od przeżuwania rzeczy znanych. To samo, lecz inaczej. Szerzej, głębiej. Wskutek tego też obecna wystawa przejdzie zapewne niemal niepostrzeżona przez świat fotograficzny”. [...] ⁶²

Witold Romer à propos XVIII Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii we Lwowie w 1938 r. pisał:

[...] „Jest Wilno wychowane na romantycznych architekturach Bułhaka pełnych bogatych półtonów i atmosfery. Wszystkie prace tej grupy autorów na ogół jasne i lekkie tonalnie przesiąknięte są tym nastrojem”. [...] ⁶³

I jeszcze dwie krytyczne opinie o twórczości całego środowiska wileńskiego. Marian Dederko (twórca nowej techniki - fotonitu) tak w 1937 r. pisał o autorach z Wilna:

[...] „Odnosi się wrażenie, jak gdyby szukał [Bułhak - G.B.] jakiegoś nowego nie określonego wyrazu artystycznego, kiedy inni wilnianie, których twórczość urabiała się pod jego przemożnym wpływem, pogrążają się w piękną i estetyczną, lecz zniewieściałą miękkość i subtelność”. [...] ⁶⁴

Dobitniej skrytykował Antoni Wieczorek (orędownik czystości techniki bromu i zwolennik aparatu małoobrazkowego), który kilka lat wcześniej pierwszeństwo w fotografii polskiej przyznał Wilnu (patrz cytaty na s.15), to w artykule *Gawędy artystyczne* („Foto” 1937 nr 2, s.15) pisał:

[...] „fotografia wileńska jest statyczna i obcy jest jej dynamizm - wszelkiego żywiołu i świata pracy. Stąd ekspansja fotograficzna Wilna na resztę Polski musi grzeszyć doktrynerską jednostronnością tematów i ich technicznego opracowania”. [...]

Odmienne zdanie na temat wpływu Bułhaka na twórczość członków Fotoklubu wyraził A. Charkiewicz w artykule zamieszczonym w wileńskim „Słowie”:

[...] „Bułhak nie stworzył i nie zabrał indywidualności innych artystów, słabszych od niego. Fotografikom wileńskim można zarzucić nie kokieterystę, ale raczej przesadną skromność”. [...] ⁶⁵

Po wielu latach, w 1971 r., w podobnym tonie wypowiedział się członek Fotoklubu Zdanowski, którego fragment wspomnień cytowałem już na stronie 17.

Przegląd opinii zakończy istotnym wyznaniem poczynionym w 1936 r. (a więc po 10 latach współdziałania z Bułhakiem) przez jednego z filarów Fotoklubu Wileńskiego Piotra Śledzińskiego:

[...] „Otwarcie przyznajemy się, że my tu w Wilnie, uczniowie Bułhaka, po uszy siedzimy w jego fotografii. Nie tylko zresztą my.” [...] Dalej pisze, że został zaniepokojony jego nowym hasłem: „fotografujcie sercem!”, bo to hasło jest „od dawna w Wilnie nas obowiązującym, tworzenia serdecznego”. [...] ⁶⁶

Pozwolę sobie uzupełnić słowa księdza Piotra: „po uszy” - to w idei fotografii artystycznej, „tworzenia serdecznego” - to bez odczuwania i myślenia nie powstaną dzieła sztuki. I niech to będzie swoistym komentarzem - otwartym interpretacyjnie - przytoczonych wypowiedzi recenzentów.

Na marginesie dodam, że w recenzjach publikowanych w „Miesięczniku Fotograficznym” ukazującym się we Lwowie zaskakuje brak dłuższych akapitów poświęconych autorom wileńskim. Nie wiadomo, czy między oboma środowiskami występowały jakieś niesnaski, czy też zwykła konkurencja. Faktem jest natomiast, że „Fotoklub Wileński solidarnie wstrzymał się od udziału w Salonie” o czym donosił Józef Świtkowski w recenzji z VI Międzynarodowego Salonu Fotografiki w Polsce, który odbył się we Lwowie w 1932 r. ⁶⁷

Wszystkie zdjęcia Fotoklubu Wileńskiego wysyłane na wystawcy były opatrzone dwujęzycznymi nalepkami z ozdobnym inicjałem lub stemplem Fotoklubu.

Po lekturze tyłu recenzji, których autorzy usilnie sugerowali wpływ fotografii Bułhaka na twórczość członków Fotoklubu, można by wysnuć fałszywy (?) wniosek o wtórności fotografii fotoklubowiczów, a przynajmniej o zapatrzeniu się w fotografię Mistrza. Tę kwestię wnikliwie zanalizował historyk fotografii Jerzy Piwowarski w obszernym studium zatytułowanym *Wileńska fotografia i jej twórcy: «Bułhakowe dzieci» czy artyści niezależni?*⁶⁸ W konkluzji jego wywodów czytamy m.in.:

[...] „cechą całej grupy mogła być wspólna wszystkim świadomość fotografii jako środka przekazu plastycznego, a także stosowanie [...] wysokich standardów jakościowych dot. kompozycji i techniki wykonania.” A dalej - [...] „używany wobec jego członków [Fotoklubu –G.B.] termin «szkoła» można definiować jako samokształceniowa grupa twórcza, lecz nieposiadająca jednolitego, wspólnego dla wszystkich członków programu artystycznego.”

Piwowarski zwrócił też uwagę, że na funkcjonowanie w ówczesnych recenzjach określenie „szkoła wileńska” mógł mieć wpływ sam Bułhak, który samodzielnie wysyłał na wystawy prace członków (o czym wspominali też cytowani już przeze mnie Turski i Zakrzewski, s.17-18) i „tak przygotowywany środowiskowy zestaw posiadał «profil estetyczny» dający w konsekwencji podstawę do utrwalania wspomnianego określenia”.

Po przedstawieniu opinii historyka, chciałbym w tym miejscu zaprezentować mój punkt widzenia na omawianą kwestię. Otóż na podstawie znanych mi prac wilnian nie podzielał w pełni opinii autorów recenzji opublikowanych w latach 20. i 30. XX w. Piszę: „nie w pełni”, ponieważ, choć nie dostrzegam formalnych zapożyczeń od Mistrza, to jednak trudno zaprzeczyć, że wizualny klimat fotografii środowiska Fotoklubu ma stylistyczne walory wspólne z częścią fotografii Bułhaka.

Ale czy to wystarczająca przesłanka, by wyrażać opinię, że jest to skutek oddziaływania fotografii Bułhaka? Zamiast analizować walory kreacyjne, recenzenci ograniczali się do stwierdzenia: wpływ Bułhaka. W ówczesnych recenzjach zdumiewające jest i to, że nawet wtedy, gdy prace wilnian budziły uznanie, to komentatorzy i tak nie omieszkali wtrącić uwagę o nie jasnych wpływach Bułhaka.

Oczywiście, człowiek o tak silnej osobowości i autorytecie, jakim cieszył się Jan Bułhak, mógł ukierunkowywać myślenie o fotografii skupionych wokół niego mniej doświadczonych fotograficznie młodym kolegom, ale werbalnie chyba nie narzucał własnych poglądów estetycznych. Można przypuszczać, że stawiał sobie za cel stymulowanie rozwoju artystycznego, i jego słuchacze sugestie Mistrza w pewnym stopniu chłonęli.⁶⁹ Sądzę jednak, że nie ulegali wpływom Bułhaka, przecież nie brakowało im bynajmniej talentu, by wypracować własną odrębność artystyczną; nie zatarali własnego postrzegania świata. Historyk fotografii, Adam Sobota zauważył:

[...] „Ciekawe, że wpływ artystycznej metody Jana Bułhaka nie jest wyraźnie odczuwalny w fotografiach nawet najbliższych mu fotografików z Fotoklubu Wileńskiego, jak np. Wojciecha Buyki, Marii Panasewicz, Piotra Śledzińskiego, Aleksandra Zakrzewskiego czy Bolesławy i Edmunda Zdanowskich; ich fotografie mają swój własny klimat noszący ślad indywidualności autora.”⁷⁰

Zresztą kwestia wpływów Bułhaka tak uporczywie obecna w tekstach publicystów chyba nie budziła tyle emocji wśród samych fotoklubowiczów, co właśnie wśród recenzentów. Odnoszę wrażenie, że ich opinie mimo woli przyczyniły się do stworzenia legendy „szkoły Bułhaka”, z którą dzisiaj zmagają się badacze, a która przeszkadza narracji historycznej. Naturalnie, można szukać analogii, wspólnych cech stylistycznych czy walorów estetycznych, ale będą to rozważania akademickie, które - jak sądzę - nie podważą wartości artystycznych prac żadnego autora z osobna, ani dziedzictwa Fotoklubu Wileńskiego w całości.

Ale jest też druga strona medalu.

Lektura dziesiątek recenzji powystawowych uświadamia, że nie było to zjawisko marginalne, ale kwestia ogólniejsza, i może warto poświęcić jej chwilę refleksji. Może wypowiedzi recenzentów na temat korelacji twórczości członków Fotoklubu z estetyką fotografii Bułhaka jednak, po bez mała stuleciu, nie straciły aktualności i nie należy



9. Pamiątkowa nalepka na zdjęcia członków Fotoklubu Wileńskiego, 8,6x10,5 cm (na odwrocie zdjęcia A. Zakrzewskiego „Jabłoni” 1929)

zbyt pochopnie je negować. Przecież nie ma podstaw by kwestionować wielogłos kompetentnych publicystów z całej Polski i - co ważne - jednocześnie wybitnych fotografików.

Dlaczego mamy im nie ufać (niedorzecznością jest podejrzewanie ich o deprecjonowanie fotografii członków Fotoklubu) skoro widzieli nieporównywalnie więcej od nas. Przecież na wystawach mieli bezpośredni kontakt z setkami prac (często zablokowanych środowiskami) - i tak przez 15 lat. Więc chyba nie bez racji zwracali uwagę na podobieństwa stylistyczne pomiędzy fotografią Bułhaka a pracami innych autorów z Wilna. A sam fakt powtarzających się odniesień do twórczości Bułhaka może jednak świadczyć o tym, że musiało to być narzucającym się wyróżnikiem fotografii wileńskiej, którego dzisiaj nie dostrzegamy.

Oczywiście, nie musimy podzielać poglądów ówczesnych krytyków fotografii, ich przekonania nie mogą determinować czy być pryzmatem przy ocenie twórczości wilnian przez obecnych historyków fotografii, ale też stanowiska krytyków z lat międzywojennych nie można nie brać pod uwagę. Nawet wtedy, gdy wrażenia wizualne - i w nich szukanie podobieństw z fotografią Bułhaka - oraz subiektywizm połączony z ekscytacją recenzentów dominowały nad racjonalną oceną prac.

Zapiskane w tyłu recenzjach oddziaływanie Bułhaka nabrało cech tradycji, z którą współcześni badacze muszą się zmierzyć na drodze kreowania własnej interpretacji twórczości wileńskich fotografików.

I tu pojawia się problem. Historycy fotografii mają dzisiaj do dyspozycji o wiele mniej oryginalnych prac z tego okresu (straty wojenne)⁷¹ przechowywanych w muzealnych zbiorach i kilkadziesiąt marnej jakości reprodukcji w czasopiśmie, a to - jak sądzę - stosunkowo skromny materiał badawczy, by podjąć dyskurs z tezą krytyków sprzed kilkudziesięciu lat o wpływach Bułhaka na fotografię członków Fotoklubu Wileńskiego. Niedostateczna ilość źródeł ikonograficznych nie pozwala, moim zdaniem, zasadniczo przewartościować obrazu twórczości wilnian obecnego w tekstach ówczesnych publicystów. Dlatego zbędne jest rozstrzyganie kwestii czy mieli oni powód by tyle razy pisać o wpływach Bułhaka i czy jawiąca się w ich tekstach fotografia członków Fotoklubu jest prawdziwym obrazem ich twórczości.

I jeszcze jedna uwaga. Nie będzie odkrywcza, raczej przypomnieniem. Fotografia, którą w tamtych czasach widzieli recenzenci, paradoksalnie, nie jest tą samą, którą oglądamy dzisiaj. Widzimy to samo - ale nie tak samo. To, co było znaczące wówczas, nie musi być znaczące dzisiaj. Łączą nas te same prace fotograficzne, ale wiele dzieli: czas, wiedza historyczna, postrzeganie przeszłości, kryteria wartościowania, wyobrażenia. Krytycy ciągle reedukują dzieła. To jeden z cudownych atutów sztuki przyzwalający - na nieustanne odkrywanie jej treści i formy na nowo; podobnie jak można to czynić z pięknem przyrody, duchem poezji, misterium miłości - wieczne nienasycenie.

Wracając do Zakrzewskiego - jego twórczość miała własną siłę artystyczną, wpływ buhakowskiego obrazowania jest mało zauważalny. Poza kilkoma podobieństwami wynikającymi raczej z natury fotografowanego motywu, np. zaulek Bernardyński w Wilnie czy wozy chłopskie (dwa zdjęcia podobne do ujęć Bułhaka jakie znam) nie dostrzegam bezpośredniej inspiracji zdjęciami Mistrza Bułhaka. Zresztą i on sam widział pewną odrębność zdjęć Zakrzewskiego, podobnie Turski (o czym dalej) i Śledziwski. W wywiadzie dla wileńskiego „Słowa” na pytanie dziennikarki: „A kto w Wilnie z fotoklubistów próbował wyjść poza ramki naturalizmu?”, Śledziwski odpowiedział:

[...] „Pytanie krępujące. Nie wezmą mi chyba za złe koledzy jeśli odważę się wymienić ich nazwiska: pp. Zdanowska, Panasewicz, Farbotko, Lelewicz, Zakrzewski, no i prowadzący dialog z panią. P. Turski, wydawca «Przeglądu Fotograficznego» jest gorącym stronnikiem fotograficznego nowatorstwa, a p. Bułhak siłą rzeczy najpoważniejszym oponentem, mimo, iż dzięki swemu temperamentowi artystycznemu w rzeczy samej uderzać umie dobrze w klawisze nowoczesności.”⁷²

WILEŃSKA FOTOGRAFIA ALEKSANDRA ZAKRZEWSKIEGO

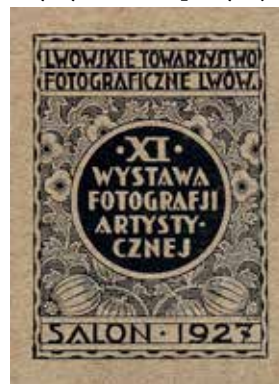
Przedstawiłem tło wileńskiej egzystencji Zakrzewskiego. Opisałem miasto, wileńskie centra kultury, rozwój środowiska fotograficznego i jego głównego animatora Jana Bułhaka, a przede wszystkim istotny dla biografii Zakrzewskiego - Fotoklub Wileński. Pora więc skupić uwagę na przewodnim temacie publikacji - twórczości jednego z członków Fotoklubu Aleksandra Zakrzewskiego.

Wilno było miastem jego młodości i dojrzewania - życiowego i artystycznego. Tu poznał, i można by powiedzieć - zakochał się w fotografii. Pobyt w Wilnie, a nade wszystko poznanie Bułhaka pogłębiło tę pasję. Zakrzewski debiutował w roku 1926, ale właściwa działalność fotograficzna i pochód zdjęć przez wystawy w kraju i za granicą zaczęła się rok później, i przeszła najśmielsze oczekiwania autora.

W maju 1927 r. na XI Ogólnopolskim Salonie Fotografii Artystycznej we Lwowie, J. Bułhak oraz 17 jego uczniów, którzy debiutowali wystawienniczo - wśród nich Zakrzewski - zaprezentowali swoje prace w imponującej ilości 84 zdjęć na 332 eksponowane. Tak liczny udział autorów z jednego stowarzyszenia oraz jednakowa dla wszystkich eksponowanych zdjęć technika - czysty brom - był w tym czasie ewenementem, skwapliwie odnotowanym przez recenzentów. M.in. przez J. Świtkowskiego, którego fragment sprawozdania z wystawy cytowałem powyżej.



10. Ekspozycja XI Wystawy Fotografii Artystycznej we Lwowie 1927.
Miejsce debiutu A. Zakrzewskiego. Repr. w „Miesięcznik Fotograficzny” 1927 nr 89



11. Fragment okładki katalogu XI Wystawy Fotografii Artystycznej. Salon 1927. Lwów.

Na lwowskim Salonie Zakrzewski wystawił pięć prac o tematyce zimowej. Nie były to obrazy żywiołu natury. Zdjęcia znamionowała cisza i prostota ujęcia małego wycinka zimowego pejzażu, nomen omen - chłodne studium natury, bez piktorialnych smaczków. Autor wykazał się artystyczną odwagą, gdyż w tamtych czasach był to inny sposób fotografowania przyrody, a przede wszystkim inna estetyka. Dla ówczesnych obserwatorów życia wystawienniczego takie widzenie rzeczywistości było na tyle odmienne, że prace te nie mogły zostać niezauważone. Cztery zdjęcia zimowe z wystawy lwowskiej zostały eksponowane na I Międzynarodowym Salonie Fotografii Artystycznej w Polsce, który odbył się w Warszawie, we wrześniu 1927 r. Praca *Zimowy strumień* została zreprodukowana w katalogu wystawy.⁷³ Ukazały się liczne powystawowe recenzje, a prace Zakrzewskiego zostały doskonale przyjęte przez krytykę. Klemens Składanek pisał:

[...] „Poza Bułhakiem na czoło grupy wileńskiej wysuwa się A. Zakrzewski, jego pejzaże są dociągnięte w każdym calu. Wyszedł ze szkoły Bułhaka i tworzy jeszcze pod jego wpływem, ale już są przebliski oryginalnej twórczej inwencji i o ile te zasoby będzie umiał odpowiednio rozwinąć, załbysnie na firmamencie naszego światka fotograficznego jako gwiazda pierwszej wielkości.” [...] ⁷⁴

Marian Dederko:

[...] „Cztery prace A. Zakrzewskiego są wybitnie dobre i cieszą się ogólnym uznaniem”. [...] ⁷⁵

Omówienie wystawy zamieścił również „Tygodnik Ilustrowany”, reprodukując Zakrzewskiego *Strumień*, a recenzent W. H. m.in. napisał: [...] „Tak odczute krajobrazy wiejskie, jakie dają Osterloff i Zakrzewski z trudem odnajdziemy w dziale cudzoziemskim”. [...] ⁷⁶



12. A. Zakrzewski *Strumyk w zimie* 1926; brom, format 21,0x16,0



13. A. Zakrzewski *Zimowa droga*. Repr. w „Fotograf Polski” 1927 nr 5

Fotografie z Salonu warszawskiego zostały przeniesione do Wilna i uzupełnione pracami wilnian, powtórnie eksponowane jako „Salon Jesienny”. To kolejna udana prezentacja i pochwały nie omijały Zakrzewskiego, który wystawił te same prace co we Lwowie i w Warszawie. Entuzjastycznie prace swojego ucznia ocenił Bułhak pisząc:

[...] Najmłodszy z młodych, Zakrzewski, zdobył już sobie zasłużony rozgłos w kraju, a ostatnio i w Szwajcarii (dyplom «Camery») doskonale syntetycznymi krajobrazami zimowymi. Wybitną cechą jest w nich dobra szkoła i świadome poczucie waloru i kompozycyjnej jedni. Na określenie kierunku psychicznego wypadnie jeszcze poczekać, co zrozumiałe, zważywszy na młody wiek tego bardzo pracowitego, uprzączego i zdolnego autora.⁷⁷

F. Tyman określił prace Zakrzewskiego jako „pełne wdzięku”, a kończąc recenzję o Wileńskim Salonie Jesiennym skonstratował:

[...] „Wystawa odniosła duży sukces moralny, zainteresowała Wilno, pobudziła ludzi do uznania wartości artystycznych fotografii”. [...] ⁷⁸

Zimowe zdjęcia Zakrzewskiego były także eksponowane za granicą, gdzie również zostały docenione. W lutym 1928 r. na XIII Konkursie Amatorów na Dzieło, zorganizowanym przez opiniotwórcze czasopismo fotograficzne „Camera” w Lucernie praca *Zimowy strumień* przyniosła autorowi dyplom uznania. Również dyplom uznania przyznano Zakrzewskiemu za zdjęcia zimowe na Wołyńskiej Wystawie Fotografii Krzemieniec-Łuck-Równe w 1928 r. Jeszcze w tym samym roku pojedyncze zdjęcia zimowe eksponowano na wystawach w Pradze, Londynie, Kiszyniowie, Lwowie i Wilnie. Natomiast jedna z prac *Osty* zgłoszona na XI Doroczny Konkurs Fotografii Amerykańskiej otrzymała Wyróżnienie Honorowe i w latach 1931-1932 była w zestawie pokonkursowym eksponowana w 21 amerykańskich klubach fotograficznych m.in. w Nowym Yorku, Bostonie, Filadelfii, Rochester, Denwer, Chicago, Detroit działających na terenie 11 wschodnio-północnych stanów USA. Z uznaniem o zdjęciu pisał Tadeusz Cyprian:

„Zakrzewskiego *Osty* są jedną z tych rzadko spotykanych kompozycji, których hasłem jest prostota. Osypany puchem śnieżnym oset, stok, na którym niewidzialny przedmiot rzuca cudowne cienie, oto temat. Ujęcie jego mistrzowskie; znać szybkie dojrzewanie poważnego talentu.”⁷⁹

Podsumowując, zima była najczęstszym tematem w początkowym okresie działalności fotograficznej Zakrzewskiego. Dzisiaj oglądając te zdjęcia odnoszę wrażenie, że nastrój zimy sprawiał autorowi radość. Na tle fotografii innych członków Fotoklubu Wileńskiego, ale i fotografii polskiej tego okresu, te prace Zakrzewskiego wyróżniały się. Nie miały owej impresjonistycznej stylistyki często widocznej w fotografii krajobrazowej, ani szerokich ujęć, ani mgiełek perspektywy, ani harmonijnych walorów światłocieniowych, ani miękko wywołanych negatywów. Wprost przeciwnie - zaskakiwały graficznością, kontrastem światła i cienia uwypuklającym strukturę materii, małym motywem i ciasnym kadrowaniem. Takimi walorami odznacza się też kilka zdjęć zimowych powstałych w późniejszym okresie, np. *Śnieg* z 1938 r.



14. A. Zakrzewski, *Osty* 1927; brom, format 22,7x15,1



15. Pamiątkowe nalepki na odwrocie zdjęcia *Osty* eksponowanego w USA w latach 1931-1932

Do kompletu zdjęć zimowych Zakrzewskiego należy dołączyć jedno znane szersze ujęcie fragmentu pejzażu *Zimowa droga* reprodukowane w „Fotografie Polskim” w 1927 r. oraz pracę *Zima* zamieszczoną w „Polskim Przeglądzie Fotograficznym” w 1930 r. Obie prace, a zwłaszcza narracyjna *Zima*, są pewną obocznością tematyki zimowej w fotografii Zakrzewskiego, ale przydają jej kolorytu. Ostatnią pracę wnikliwie skomentował B. Gardulski:



16. A. Zakrzewski *Zima* (też pod tytułem, *Anhelli*) Repr. w „Polski Przegląd Fotograficzny” 1930 nr 2

[...] „Pan Zakrzewski z dawna już dał się poznać jako pracownik nieprzeciętnej miary, a obraz jego *Zima* to istotnie pięknie skomponowana alegoria tej na szereg miesięcy w lód zakuwającej nas pory roku. Biała postać - widmo północy - stopione z bryłami lodu, słabymi, nie grzejącymi promieniami północnego słońca oświetlonymi, wpatrzone w tę bezbrzeżną, smutną, białą dal, daje nam wizję śmierci białej co rok u nas się srożącej i przejmującej zgrozą. Chciałoby się wołać, aby wizja ta przepadła, by te okowy lodu pękły - by słońce jasne stopiło je i by jak najprędzej przyszła wiosna - a z nią młodość, radość i życie.[...]”⁸⁰

W latach 1927-1930 zimowe zdjęcia Zakrzewskiego były wielokrotnie prezentowane na wystawach w kraju (oraz na jednej w 1934 r.) i za granicą przynosząc autorowi popularność, a także wyróżnienia i pochlebne oceny. Łącznie było to kilkanaście prac, niekiedy wymienianych w recenzjach, m.in. w powyżej cytowanych. Wspomnę jeszcze o jednej, gdzie pada nazwisko Zakrzewskiego, choć nie uczestniczył w tej wystawie. Otóż J. Sunderland recenzując indywidualną wystawę Mariana Krysztofika (członka Fotoklubu Wileńskiego) eksponowaną w lokalu PTF w Warszawie w 1934 r. tak scharakteryzował zimę na zdjęciach trzech autorów zajmujących się tą tematyką:

[...] „Śnieg Wieczorka jest śniegiem narciarzy, śnieg Zakrzewskiego - śniegiem malarza, a śnieg Krysztofika jest wielką dalą myśliwego lub wędrowca.”⁸¹

Osobiście inaczej postrzegam śnieg Zakrzewskiego, więc nie podzielam opinii Sunderlanda. Natomiast zimowe zdjęcia Zakrzewskiego narzucają skojarzenia ze zdjęciami Wieczorka, ale gdy tę kwestię poruszyłem w rozmowie z autorem, odpowiedział, że zdjęcia Wieczorka znał z reprodukcji, ale nimi się nie inspirował.

Dziesięciolecie odzyskania niepodległości przez Polskę zostało uczczone m.in. przez zorganizowanie Powszechnej Wystawy Krajowej, która odbyła się w maju 1929 r. w Poznaniu. Było to ważne wydarzenie także dla polskiej fotografii, bowiem jako jedna z dziedzin sztuki została włączona do wielkiego pokazu osiągnięć powojennej sztuki polskiej - od konstruktywizmu do sztuki użytkowej. Było to ukoronowaniem wysiłku Jana Bułhaka w propagowaniu fotografii artystycznej, dla której zaproponował nazwę - fotografika. Bułhak był komisarzem działu fotografiki, w którym eksponowano 290 prac 59 autorów; zestaw Fotoklubu Wileńskiego prezentowano w oddzielnym bloku. Jedenastu jego członkom, biorących udział w wystawie przyznano zbiorowy dyplom uznania. W recenzji z wystawy B. Gardulski pisał:

[...] „Wilno chce prześcignąć Warszawę w rywalizacji ze Lwowem, a ma silnych współzawodników [...] Wilno ma wiele szacunku dla t.zw. wielkiego motywu w dziedzinie studium z natury i w tej dziedzinie jest pod przemożnym wpływem mistrza Bułhaka [...] wszystko swoje, proste i w tej prostocie piękne”. [...]”⁸²

W zestawie Fotoklubu Zakrzewski był reprezentowany 7 pracami. Pięć z nich to znane już zdjęcia zimowe, z których wg Świtkowskiego na wyróżnienie zasługiwała praca *Strumień*.⁸³ Natomiast dwa zdjęcia były tematyczną nowością.

Dotychczas Zakrzewski fotograficzne motywy znajdował w przyrodzie lub obiektach architektonicznych, teraz swoje zainteresowania skierował ku martwej naturze. Warto dokładniej przyjrzeć się rezultatom tej nowej fascynacji. Szukał odmiany swojej twórczości, zaczął fotografować realność stworzoną przez siebie, a nie jak wcześniej - przez świat natury. W atelier aranżował różne rekwizyty, tworząc z niewielkiej ilości elementów mniej lub bardziej wyszukane układy kompozycyjne. Poszerzył tematykę swoich penetracji artystycznych, natomiast niezmiennie pozostało operowanie kadrem zdjęcia - ciasne ujęcia, skupienie uwagi na jednym motywie. Fotografował banalne przedmioty: szklanki, talerze, ciastka, ale bynajmniej nie banalnie. Na tle fotografii ośrodka wileńskiego tak kreowane prace Zakrzewskiego nosiły cechy nowatorstwa, a przynajmniej świeżości. Na obecność takiej fotografii w twórczości wilnian zwrócił też uwagę Lech Lechowicz:

[...] „Niektórzy z reprezentantów tego środowiska interesowali się także pojedynczym przedmiotem, jak Kazimierz Lelewicz (1896-1986) czy Aleksander Zakrzewski (1907-1993).”⁸⁴

Zdjęcia atelierowe są rzadkością w fotografii Zakrzewskiego, wykonywał je sporadycznie co jakiś czas, pewnie jako chwilowa odskocznia od pleneru. W latach 1929-1932 powstało zaledwie kilka, ale w dorobku Zakrzewskiego są znaczące, i niektóre z nich umieszczam w galerii najbardziej interesujących jego prac. Pierwszym zdjęciem nie plenerowego obiektu były szklanki sfotografowane w 1928 r. A zdjęcie to tak zanalizował Tadeusz Cyprian:



[...] „Zakrzewskiego *Szkoła* to próba sprawności fotografa w walce z oporną materią. Bo czyż może być coś mniej podatnego, mniej ciekawego, jak cztery szklanki z pospolitego grubego szkła, nie dające refleksów ani błysków kryształu? [...] To też eksperymenty tego rodzaju, jakiego przedstawicielem jest obrazek Zakrzewskiego, mają także rację bytu, nie tylko jako wyładowanie się chęci do pracy autora, lecz jako trudny nieraz problem techniczny. A ten ujęty został przez Zakrzewskiego doskonale, oddanie światła jest bardzo interesujące, a kompozycja bez zarzutu.”⁸⁵

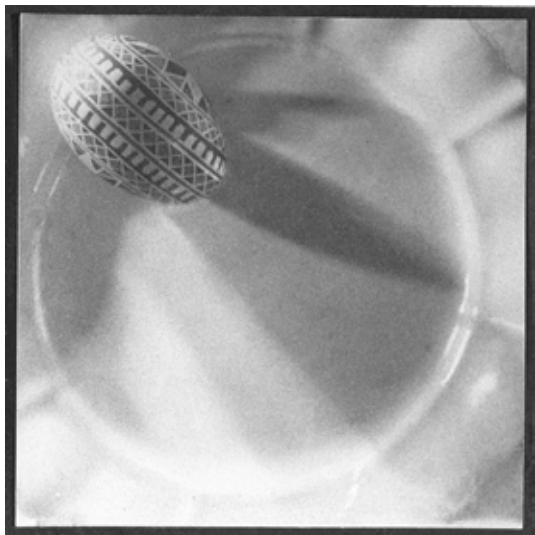
17. A. Zakrzewski *Szkoła* 1928; brom, format 16,0x24,0 Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

Dodam, że to zdjęcie w konkursie fotograficznym Fabryki Płyt Fotograficznych „Stafr” zostało wyróżnione nagrodą w postaci 5 tuzinów płyt. Zdjęcie *Szkoła* dzięki zastosowaniu tych samych środków wyrazu, tzn. małego mo-

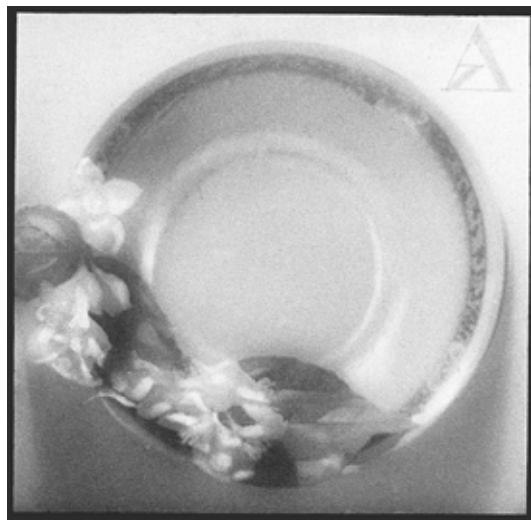
tytu w ostrych kontrastach światłocienia można jeszcze przyrównać do wcześniej omawianych zdjęć zimowych, to następne prace już zdecydowanie od nich odbiegają.

Po 1930 r. twórczość Zakrzewskiego zaczyna pogrążyć się w piktorializm (z nielicznymi wyjątkami), co było przeciwieństwem artystycznych poszukiwań poprzedniego okresu. Zerwał z ewidentnym realizmem, wzbogacił warsztat fotograficzny i środki wyrazu. Pojawiły się techniki szlachetne (guma, złotobrom) i miękkość odbitki pozytywowej. Jest to widoczne zarówno w zdjęciach pejzażowych i architektury, gdzie zespolenie obrazu z techniką gumy jest szczególnie udane, jak i w martwych naturach, które trzeba by raczej nazwać kompozycjami rodzajowymi. Popatrzmy uważniej na dwa takie zdjęcia: *Pisanka* i *Koło w kwadracie* z 1932 r. Autor zastosował ascetyczną kompozycję dwóch elementów, kontrast przedmiotów, kontrast materii i w końcu kontrast kształtów. Dominuje subtelność, rozmyte kontury, pastelowe plamy światłocienia, ale i precyzja rysunku. Cechą tych zdjęć jest i to, że są to ujęcia w rzucie płaskim.

Tytułem kompozycji - *Koło w kwadracie* - autor akcentował geometryczne kształty widoczne w obrazie: okrągły talerz z kilkoma okręgami oraz kwadratowy format zdjęcia podkreślony czarną obwódką. Rzeczywiście, w obu zdjęciach geometria porządkuje obraz, ale nie ona stanowi - przynajmniej nie głównie - o walorach tych kompozycji. W obu dekoracyjnych układach wzrok przykuwają rekwizyty odważnie umieszczone na skraju kadru (bez istotnej przeciwwagi), łamią utarte zasady kompozycyjne i rozsadzają zamknięty okrąg talerza. Raz jest to rozedrgana gałązka kwiecia, na poły abstrakcyjny strzęp, a w drugim - pisanka wypełniona regularnym deseniem wzmocniona długim cieniem. Tła tych przedmiotów - talerze o zróżnicowanej czytelności tworzą kompozycję zamkniętą, a dodane nieoczekiwanie rekwizyty efektownie je otwierają. I właśnie ta nieoczywistość intryguje, a to jest największym walorem tych prac. Dwie wystylizowane martwe natury urzekają prostotą, subtelnością nastroju, swoistym szeptem przedmiotów. Są odświeżającymi etiudami w fotografii Zakrzewskiego. Przy swoich niewielkich formatach (*Pisanka* 15x15, a *Koło w kwadracie* 16,7x16,7 cm) fascynują powabem delikatności (w oryginale, bo reprodukcja nie jest w stanie tego oddać).



18. A. Zakrzewski *Pisanka* ok.1932; brom, format 15,0x15,0. Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi



19. A. Zakrzewski *Koło w kwadracie* 1932; brom, format 16,7x16,7

Mglistość tych prac kontrastuje z przejrzystością zdjęć zimowych, impresyjna dekoratywność kontra materialność przyrody, jednak niezależnie od tematu i użytych środków wyrazu widoczne jest piętno estetyki fotografii Zakrzewskiego. Bawił się kompozycjami przedmiotów, ale zdjęcia nie ulegały zmianom stylistycznym, zmieniły się tylko fotografowane motywy. I tak: przejrzystość rzeczy - w naturze motywy zimowe, w atelier szklanki i obwarzanki, impresje - w naturze pejzaże i chmurne nieba, w atelier zamglony talerz. Inny obszar doświadczenia - środki ekspresji te same.

Obie prace (pojedynczo lub łącznie) były eksponowane na kilku wystawach: w Wilnie, Tarnowie, Kielcach, Lublinie i w 1938 r. we Lwowie na XVIII Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii. Tę ostatnią zrecenzował W. Romer, który

Koło w kwadracie oraz pracę o zupełnie innym temacie *Krucyfiks* wykonaną w technice gumy określił jako „interesujące studia dekoracyjne”.⁸⁶ Natomiast na wystawie w Los Angeles w 1933 r. *Koło w kwadracie* zostało wycenione na 5 \$; niestety praca nie znalazła nabywcy.⁸⁷ Martwe natury były tematem ożywczym w twórczości Zakrzewskiego, i może szkoda, że po kilku próbach porzucił ten rodzaj fotografii. Czy nie był zadowolony z rezultatów? Czy zabrakło pomysłów? A może uznał, że to nie jego świat. Zamykając ten wątek twórczości artysty trzeba jeszcze wspomnieć o dwóch pracach, które autor zaliczył do modnego w latach 30. nurtu nowej rzeczowości. Z taką atrybucją nie zgodził się Jan. A. Neuman. Recenzując wystawę wilnian w lokalu PTF w Warszawie w 1931r. m.in. napisał:



20. A. Zakrzewski *Obwarzanki* 1931; brom, format 20,0x16,0
Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

[...] Zakrzewskiego *Próbka nowej rzeczowości* jest dobrze skomponowaną martwą naturą o miękkim, zsynchronizowanym rysunku nie zgadza się wskutek tego z tytułem. Przyzwyczajaliśmy się bowiem rozumieć pod «nową rzeczowością» między innymi prace oddające charakter materii z przesadną wprost wyrazistością i ostrością.” [...] ⁸⁸

Trzeba wyjaśnić, że taki tytuł pracy nie pojawia się w żadnych katalogach, wymieniają go tylko w swoich recenzjach Neuman i Sunderland w „Gazecie Polskiej”. Ale wg wyjaśnień autora chodzi o *Obwarzanki z makiem*.⁸⁹ Sunderland o zdjęciach Zakrzewskiego (drugim była *Katedra św. Jana*) napisał: [...] „Obie prace mają smak i kulturę”. [...] ⁹⁰

Ostatnią martwą naturę którą chcę przedstawić, jednocześnie ostatnia sfotografowana przez Zakrzewskiego - to osobliwość w jego twórczości. Autor zdobył się na pewną ekstrawagancję próbując sił w fotografii reklamowej (choć to za dużo powiedziane) z własnym opracowaniem plastycznym (jako żywo przypominającym plakaty T. Gronowskiego). Rezultat był skromny, powstało przyciężkie, o schematycznym układzie elementów zdjęcie, znacznie odbiegające od czysto estetycznych prac Zakrzewskiego. Pozostaje zagadką, czy zdjęcie rzeczywiście pełniło funkcję reklamy wina (np. w witrynie sklepowej), czy było tylko autorskim eksperymentem.

Musiał jednak je cenić, skoro w wywiadzie udzielonym wileńskiemu „Słownu” w 1937 r. o zdjęciu tym powiedział: [...] „Plakat-reklama: Pijcie wina Makowskiego! nie ma nic wspólnego z jakimś nastrojem, z przynależności rasowej i gatunkiem zapisana w 100% w metryce «nowej rzeczowości»”

A rozmówczyni tak podsumowała wywiad z Zakrzewskim: „Najprawdziwsza pod słońcem, nęcąca słodkim winem zwykła butelka, a z drugiej strony - delikatne i koronkowe, zamglone i dalekie, japońskie krzewy, rozkwitające pąki, słońce we mgłach, poświata księżycy i symboliczny, biały kwiat wiśni. Cóż za przedziwne zestawienie!”⁹¹

Właśnie - przedziwne zestawienie. Też mnie to nurtowało oglądając prace Zakrzewskiego. Dlaczego autor, przez wiele lat rzeczowo fotografujący przyrodę i architekturę (zawsze w bliskich planach), zdobywający za takie prace uznanie, nagrody, pozytywne recenzje - nawet samego Bułhaka, zaczął stosować piktorialne środki wyrazu - techniki szlachetne, walorową miękkość odbitki, malowniczość obrazowania. Nie wiadomo co skłoniło Zakrzewskiego do takiego fotografowania; na moje pytanie, odpowiedział lakonicznie - „tak wyszło”. A może, jak wyznał Bułhak w artykule *Moja technika*: „porzuciłem technikę, by tworzyć obrazy”.⁹² Artystyczna wolności!

Zresztą pod tym względem - stosowania różnej estetyki i sposobów obrazowania - Zakrzewski nie był wyjątkiem. Niejednolitość postawy artystycznej cechuje twórczość wielu wybitnych fotografików okresu międzywojennego (Romera, Cypriana, Neumana). Zauważalna jest również mała spójność teoretycznej koncepcji fotografii w ogólności (może poza Bułhakiem, Świtkowskim, Wieczorkiem), brak sprecyzowanego programu twórczego, rozmijanie się teorii z praktyką artystyczną.



21. A. Zakrzewski *Pijcie wina H. Makowskiego* 1934; brom, format planszy 21,5x17,7
(zdjęcie 19,0x15,5)

Ale wróćmy do twórczości Zakrzewskiego. W latach 1930-1938 powstało kilkanaście zdjęć pejzaży i architektury w stylistyce impresjonistycznej. Były wykonane w różnych technikach: brom, wtórniki, bromolej, fresson, złotobrom, guma barwiona; kilka tematów było fotografowanych monoklami. Nawiązując do technik szlachetnych warto w tym miejscu przytoczyć słowa J. Świtkowskiego, który recenzując XVIII Wystawę Fotografiki Polskiej we Lwowie w 1938 r. zwrócił uwagę, że:

[...] „Fotografia polska wyzwala się już wyraźnie spod naśladownictwa, obcych prawdziwej sztuce, kierunków realistyczno rzeczowych, a nawet zaczyna sięgać z powrotem do lekceważonych jeszcze niedawno technik swobodnych, o czym świadczy wzrost liczby prac wykonanych w gumie, przetłokiem i wtórnikiem”.[...]”⁹³

Świtkowski nie wymienił żadnego nazwiska, natomiast wiadomo, że dwie z trzech prac Zakrzewskiego były opracowane w technice gumy. Była to rzadkość, gdyż wg Janiny Mierzeckiej (lwowianki) środowisko wileńskie nie interesowało się technikami szlachetnymi. Na marginesie dodam, że w tych latach nazwisko Zakrzewskiego sporadycznie pojawiało się w recenzjach wystawowych.

Pozwolę sobie na małą dygresję. Otóż uważam, że prace wykonane w technikach szlachetnych nie powinno się poddawać zbyt wnikliwej analizie formalnej, bo drobiazgowy komentarz odbiera zdjęciom aurę zjawiskowości i poetykę obrazu. Niweczy to, co w fotografii piktorialnej jest najważniejsze - walory estetyczne i wizualną ekspresywność, czystą przyjemność oglądania. Popatrzmy zatem na reprodukowane poniżej prace, wysmakowane kompozycyjnie i kolorowo prace. Zjawiskowy, zachwycający subtelnością, zamglony pejzaż oraz okolony żywą przyrodą motyw architektoniczny. *Słoneczko we mgle* to klasyczny przykład fotografii malowniczej (jednoznacznie kojarzony z piktorializmem), której źródło Urszula Czartoryska upatrywała w malarstwie impresjonistycznym⁹⁴. Obie prace to reprezentatywne przykłady powstających w latach 30. zdjęć Zakrzewskiego.



22. A. Zakrzewski *Kościół św. Aleksandra w Warszawie* 1930; fresson. Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi



23. A. Zakrzewski *Słoneczko we mgle*. Repr. w Almanach Fotografiki Wileńskiej 1931, plansza VI

Zamykając prezentację twórczości Zakrzewskiego z okresu wileńskiego trzeba jeszcze wspomnieć o kilku tematach czy zainteresowaniach fotograficznych, których nie rozwinął, a które dopełniają jego artystyczny wizerunek. Pisałem już o próbach z fotografią reklamową i krótkofalowym zainteresowaniem się martwą naturą. Innym tematem, który okazjonalnie występuje w fotografii Zakrzewskiego jest człowiek ukazywany, czy to w formie portretu, czy postać ujęta w szerszym otoczeniu. Po latach artysta wyznał, że aparat z mieszkim przeszkadzał w fotografowaniu ludzi.

Znanych jest zaledwie kilka zdjęć portretowych - jedno z początku twórczości: *Wiśnie* z 1927 r., a następne powstały dopiero w końcu lat 30 np. portret 96-letniego kołchoźnika z 1939 r. czy subtelny portret dziewczynki w kapeluszu z 1943 r.; oba wykonane w technice złotobromu (dwa z wymienionych omawiam w dalszej części). Z prac ukazujących człowieka w szerszym planie na wzmiankę zasługują: nietypowe ujęcia żęcia zboża *Kosiarz* z 1928 r., liryczna *Sielanka* z 1927 r. oraz pogodna scenka rodzinna *Pociechy* z 1947 r.; dwa ostatnie wykonane w technice gumy, a efekt osiągnięty w *Pociechach* łądząco przypomina włoskie drzeworyty chiaroscuro z XVIII w. Odnoszę jednak wrażenie, że mimo obecności człowieka - nawet z prostymi wątkami narracyjnymi - to jednak walory piktorialne (w większości prac) są czynnikiem dominującym,

Zakrzewski eksperymentował w tworzeniu ekspresyjnych prac o charakterze fotomontażu z wykorzystaniem dekoracyjnych szablonów nakładanych na obraz. Np. *Ora pro nobis* z 1938 r. czy praca bez tytułu z 1939 r. przedstawiająca sylwetkę kobiety otoczoną gałązkami z liści na tle chmurnego nieba.

Należy też odnotować, że kilka zdjęć Zakrzewskiego znana jest wyłącznie z reprodukcji zamieszczonych w czasopiśmie fotograficznych, w Almanachu Fotografiki Wileńskiej 1931 oraz Almanachu Fotografiki Polskiej 1934, m.in. pejzaże, portret, martwa natura, architektura Wilna.

Prezentację wileńskiego etapu twórczości Zakrzewskiego zakończę dłuższym akapitem z recenzji Dederki, która ukazała się na łamach „Fotografa Polskiego” po ostatniej zbiorowej wystawie Fotoklubu Wileńskiego w lokalu Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie w 1937 r. (poprzednie odbyły się w latach 1931, 1933 i 1936). Tekst Dederki, choć nie wymienia żadnego nazwiska autora biorącego udział w wystawie, to w dużej mierze można odnieść do zdjęć Zakrzewskiego powyżej zamieszczonych. Marian Dederko pisał:

[...] „Są tam znakomite kartony, mocno związane z coraz więcej schodzącym z mody impresjonizmem fotograficznym, choć impresjonizm jest tutaj podany w formie bardzo szlachetnej i wykwintnej. Bo musimy to przyznać, cała szkoła wileńska stanowi w sobie odrębną jednostkę, jakby wyspę, w bogatej już teraz polskiej twórczości fotograficznej. Miękkie bardzo i dyskretne traktowanie motywu z mocnym uwzględnieniem nastroju: subtelna technika bromowa oraz unikanie zbyt mocnych i brutalnych kontrastów - oto są najcharakterystyczniejsze właściwości fotograficznej twórczości Wilna”. [...]”⁹⁵



24. A. Zakrzewski *Złocienie*
1930; brom, format 17,2x9,2



25. A. Zakrzewski *Wiosna* 1928
(1938?); brom, format 24,0x13,0.
Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

Tę samą wystawę recenzował również Jan Sunderland na łamach „Gazety Polskiej”:

[...] „Wilno jest sobie wierne. Trwa przy kulcie przyrody. [...] Odwieczne tematy, wieczne piękno. [...] Może najwyraźniej stosuje się to do Krysztofika i Zakrzewskiego. Obaj wykazują ogromnie ujmującą subtelność - pierwszy w jasnych, bardzo rysunkowo ujętych krajobrazach, drugi w niezmiernie wyszukanych w arabesce, miniaturowych kompozycjach *Złocieni* oraz niebotycznych *Chmur* [...]”⁹⁶

Zakrzewski uczestniczył w trzech pokazach twórczości Fotoklubu Wileńskiego w Warszawie. Ekspozycje nie miały drukowanych katalogów, ale zastanawia mnie, że Zakrzewski w swojej dokumentacji udziałów w wystawach nie wymienia zbiorowych prezentacji Fotoklubu, bądź co bądź w prestiżowym miejscu, jakim był lokal Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie. Trudno przyjąć żeby nie wiedział, choć z drugiej strony, może to potwierdzać cytowane już słowa Zakrzewskiego, że Bułhak „sam wysyłał nasze zdjęcia na wystawy”.

Ostatnią przed II wojną światową wystawą w której uczestniczył Zakrzewski był konkurs-wystawa „Piękno Wilna i Ziemi Wileńskiej” we wrześniu 1938 r., na którym otrzymał wyróżnienie.

Statystyczny bilans działalności artystycznej Zakrzewskiego w latach 1926-1939 jest następujący:

- uczestniczył w 24 wystawach w kraju oraz 6 za granicą + 1 eksponowana 21 razy na terenie USA;
- prezentował 37 prac, wielokrotnie eksponowane;
- co roku tworzył zaledwie kilka nowych zdjęć;
- 19 prac było reprodukowane w czasopismach fotograficznych, almanachach fotograficznych oraz w „Tygodniku Ilustrowanym” i „Słowie”;
- opublikował 15 artykułów oraz 7 przeglądów prasy fachowej zamieszczonych w pismach fotograficznych w latach 1928 - 1933.

Fotografia Aleksandra Zakrzewskiego w całym okresie wileńskim była wysoko ceniona przez jego kolegów z Fotoklubu Wileńskiego, których powyżej już cytowałem - Bułhak, Tyman, Śledziewski. Do ich opinii, które na bieżąco komentowały twórczość Zakrzewskiego warto dodać głos Stanisława Turskiego, który na moją prośbę tak w 1985 r. wspominał swojego kolegę:

„Aleksander Zakrzewski jako członek Fotoklubu Wileńskiego był autorem oryginalnych, unikalnych prac fotograficznych. Prace te nie tylko tematycznie, lecz także technicznie, zbliżone do fotomontażu wywoływały w tym okresie czasu zarazem pewne zdziwienie lub nawet opory wśród kolegów. Pokazywane na zebraniach były przez członków w pewnym stopniu kwestionowane, że technicznie jakby wykraczały poza fotografię, zbliżone do fotomontażu. Były to zdjęcia bardzo dekoracyjne i wyróżniały się swą stylowością. Dziś oczywiście nasze spojrzenie byłoby odmienne na te prace i może byśmy kwestionowali za zbyt ukryty fotomontaż. Zakrzewski był skromny i bronił się spokojnie przed krytyką, lecz robił dalej w tym stylu swoje prace. Na zebraniach pokazywał ich niewiele, wymagały one więcej trudu i czasu a także wyboru do prezentacji.”⁹⁷

Wyeksponowałem wileńską świetność twórczości Aleksandra Zakrzewskiego z dwóch powodów (poza walorami artystycznymi). Po pierwsze - dzisiaj jest mało znana, a po drugie - w takiej skali nie powtórzyła się po II wojnie światowej, gdy zamieszkał w Łodzi.

OKRES II WOJNY ŚWIATOWEJ

Wybuch wojny w 1939 r. rozproszył zasłużone i dynamicznie działające środowisko fotograficzne Wilna, choć indywidualnie nie wszyscy zaprzestali działalności fotograficznej. Na terenie Wilna okres wojny znacznie różnił się od sytuacji w innych miastach i pozostałym obszarze okupowanej przez Niemców Polski. W październiku 1939 r. Wilno zostaje włączone do Litwy, a w czerwcu 1940 r. powstaje Litewska Republika Socjalistyczna ze stolicą w Wilnie. Następuje względne uspokojenie i normalizacja życia codziennego. W czerwcu 1941 r. Wilno dostaje się pod okupację nacierającej na wschód Armii Niemieckiej, co spotkało się, jak twierdził Zakrzewski, nawet z pewnym zadowoleniem ze strony ludności litewskiej.

Obowiązywał zakaz fotografowania, ale dotyczyło to wyłącznie wojsk niemieckich (choć wg Zakrzewskiego Zdanowscy mogli w Wilnie fotografować także armię okupanta). W zajętej przez Niemców Wilnie Zakrzewski nie przestaje fotografować. Po zamknięciu w lutym 1940 r. Szkoły Kolejowej, w której był nauczycielem, podjął pracę w zarządzie administracji domów znacjonalizowanych, gdzie pracował w latach 1940-1943. Nudne zajęcie go nie zadowalało, więc postanowił otworzyć zakład fotograficzny, i w 1942 r. zaczął ubiegać się o lokal. Jako że był Polakiem sprawa ciągnęła się przez kilka miesięcy, ale ostatecznie niejedna „butelczyna samogonu” - jak wspominał Zakrzewski - załatwiła wszystko.⁹⁸ Firma pod nieco przewrotną nazwą „Foto pod psem” mieściła się przy ul. Hetmańskiej 2 i funkcjonowała w latach 1943 - do 15 lipca 1944 r., to jest do chwili wkroczenia Armii Czerwonej i zajęcia Wilna. Nie mógł dalej prowadzić zakładu więc wrócił do pracy w administracji domów znacjonalizowanych, gdzie był zatrudniony do grudnia 1944 r.⁹⁹

W swoim atelier Zakrzewski wykonywał standardowe zdjęcia portretowe, choć zdarzały się małe perełki, jak np. piękny portret dziecka opracowany w technice złotobromu.

We wcześniejszej działalności fotograficznej tematyka portretowa nie była mu bliska, nie często zdarzały się takie zdjęcia. Zresztą w ogóle sporadycznie fotografował człowieka (o czym już pisałem). Toteż tym bardziej trzeba przypomnieć dwa znane dzisiaj portrety, pod względem techniki i czasowo od siebie odległe: *Wiśnie* z 1927 r. oraz już wymieniony portret dziewczynki bez tytułu z 1943 r. O pierwszym B. Gardulski pisał:

[...] „Symboliczna kompozycja p. Zakrzewskiego *Wiśnie* nosi w sobie cechy tak zwanej szkoły wileńskiej. Dział portretowy jest tam silnie reprezentowany, a autor pod jego wpływem posuwa się dalej, bo do kompozycji symbolicznej. Młoda kobieta z zagadkowym wyrazem twarzy, z gałązkami wiśni owocem pokrytymi naokoło głowy. Młoda kobieta i dojrzały wiosenny owoc - tak sobie można przedstawić też boginię starosłowiańską wiosny. Myśl dobra - w realizacji tylko w jednym kierunku nieco niedociągnięta, bo główna rzecz, owa gałąź wiśni, za słabo zaznaczona może wskutek mniej korzystnego oświetlenia”¹⁰⁰



26. A. Zakrzewski *Wiśnie*.
Repr. w „Polski Przegląd
Fotograficzny” 1927 nr 11.



27. A. Zakrzewski
[Portret dziewczynki w kapeluszu]
1943; złotobrom,
format 17,0x12,6. Wł. ŁTF



28. A. Zakrzewski [*Katedra wileńska w nocy*] 1940;
brom, format 22,7x17,9

Pendant pracy *Wiśnie* może być późniejsze zdjęcie *Zima* z 1930 r., które przedstawiłem na stronie 27. Dwie prace - jakże różne - którymi autor chciał zobrazować swoje wizje dwóch pór roku.

Drugi portret powstał w czasie wojny. Kontrastuje z pierwszym delikatnością obrazu, subtelnością urody dziewczynki, choć obie modelki łączą kwiaty. Portret *Wiśnie*, w sumie dość banalny, to czysty brom, a portret dziewczynki wykonany jest w technice złotobromu. Po raz pierwszy eksponowany na retrospektywnej wystawie członków ŁTF w 1979 r. wzbudził żywe zainteresowanie publiczności.

Wracam do wojennego Wilna. Jak już wspomniałem można było fotografować miasto, i Zakrzewski z tego korzystał, m.in. fotografując iluminowane zabytki Wilna. Reprodukowana obok katedra to jedna z piękniejszych prac Zakrzewskiego. Zwraca też uwagę, rzadko spotykana w jego twórczości, wieloplanowość obrazu.

W latach 1945 - 1946 trwała repatriacja Ludności polskiej z Litwy (już wtedy Republiki ZSRR). Wszyscy członkowie Fotoklubu Wileńskiego, którzy przeżyli wojnę opuścili Wilno i osiedlili się w różnych miastach Polski. Zakrzewski wraz z rodzicami i siostrą, w styczniu 1945 r. przenoszą się do Białegostoku, a 2 sierpnia do Łodzi, gdzie zamieszkują w domku jednorodzinny przy ul. Wyspiańskiego (na tzw. osiedlu biskupim z końca lat 20.). Od 1 lutego do grudnia 1945 r. był przedstawicielem Rządu do spraw ewakuacji ludności rosyjskiej i białoruskiej w Okręgu Bielsk Podlaski, a później Łódź.¹⁰¹

UCZESTNICTWO W ŻYCIU ŁÓDZKIEGO ŚRODOWISKA FOTOGRAFICZNEGO

Z wileńskich fotografików, dwóch członków Fotoklubu Wileńskiego zamieszkało w 1945 r. w Łodzi - oprócz Zakrzewskiego, Józef Farbotko (w listopadzie, po uwolnieniu z łagru). Obaj po pewnym okresie społecznej aklimatyzacji, włączyli się w proces formowania się łódzkiego środowiska fotograficznego. W powojennej Polsce szybko zaczął odradzać się ruch fotograficzny i życie artystyczne. Już w 1945 r. powstały pierwsze stowarzyszenia miłośników fotografii - w Poznaniu i Grodzisku Mazowieckim oraz eksponowano pierwsze wystawy. Zaczęły funkcjonować szkoły fotograficzne w Warszawie, Katowicach, Gdyni i w Łodzi. Także w Łodzi, w maju 1945 r. rozpoczął działalność ogólnopolski Klub Filmowców Wąskiej Taśmy RP, w którego strukturach istniała również sekcja fotografii.

Mieszkający w Łodzi - ale i przybysze z różnych stron Polski - miłośnicy fotografii, zawodowi fotografowie i kupcy branży fotograficznej zaczynają się konsolidować i dojrzewa idea zrzeszenia się. Najpierw, w listopadzie 1947 r. zostaje powołany Klub Miłośników Fotografii, którego pod swój dach przygarnia Polska YMCA.¹⁰² Oczywiście wśród członków KMF nie mogło zabraknąć A. Zakrzewskiego, który nieco wcześniej, w styczniu, podjął pracę nauczyciela fotografii w Liceum Fotograficznym. Dwa lata później, w marcu 1949 r. Zakrzewski i Farbotko stali się współzałożycielami Oddziału Łódzkiego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, którego legalizacja nastąpiła w lipcu 1949 r.¹⁰³ Oddział wyłonił się z KMF, ale w rzeczywistości był efektem odgórnie narzuconej centralizacji całego życia artystycznego w Polsce.

Aktywność Zakrzewskiego w obu organizacjach szczególnie się nie wyróżniała, nie wpływał w sposób zauważalny na oblicze tych stowarzyszeń. W Klubie Miłośników Fotografii Polskiej YMCA przez jedną kadencję 1948 - 1949 był członkiem zarządu, wchodził w skład jury kwalifikującego prace na jubileuszową wystawę YMCA w Szczecinie, a w roku 1949 brał udział w pracach komitetu organizacyjnego wystawy „Łódź w fotografii”.

Większe zaangażowanie społeczne Zakrzewskiego wiąże się z działalnością Oddziału Łódzkiego PTF, od 1961 r. Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego, z którym był związany do końca życia.

W latach 1949 - 1953, przez trzy kadencje był członkiem Komisji Kwalifikacyjnej. W roku 1950, przez kilka miesięcy pełnił funkcję przewodniczącego Sekcji Fotografiki Oddziału, ale nie przejawiał inicjatywy organizacyjnej,

za co był krytykowany przez zarząd. W latach 1954 - 1955, przez jedną kadencję był członkiem Sądu Koleżeńskiego. Na ogólnych zebraniach członków udzielał się jako prelegent. W latach 1950 - 1951 wygłosił kilka odczytów o tematyce technicznej, a także zatytułowany „Idea i jej realizacja”, który „wywołał bardzo ożywioną dyskusję” - jak napisano w sprawozdaniu z działalności. Oczywiście nie mogło zabraknąć przedstawienia twórczości Jana Bułhaka po jego śmierci w 1950 r.¹⁰⁴

Bardzo pasywne społecznie było kilkanaście następnych lat. Dopiero w 1965 r. został członkiem Sądu Koleżeńskiego, którym pozostawał do 1985 r., ani razu nie uczestnicząc w rozprawie, bo taka konieczność nigdy w środowisku się nie zdarzyła. W latach 70. często zasiadał w jury oceniającego zdjęcia zgłoszone do prowadzonego przez ŁTF konkursu miesięca. Natomiast w ustanowionym przez ZPAF Roku Jana Bułhaka 1977, na wieczorze wtorkowym ŁTF podzielił się wspomnieniami o swoim Mistrzu.

Aleksander Zakrzewski 3.11.1949 r. został przyjęty w poczet członków Polskiego Związku Fotografów z nr legitymacji 52.¹⁰⁵ (PZF w 1953 r. zmienił nazwę na Związek Polskich Artystów Fotografików). Również w ZPAF, którego statutową jednostką był Okręg Łódzki, biernie uczestniczył w życiu organizacyjnym. Jedynie (z racji wykształcenia) był wybierany do składu Sądu Koleżeńskiego, którego był członkiem w latach 1964-1976. W czasie kadencji 1973-1976 był także członkiem Sądu Koleżeńskiego I instancji władz centralnych ZPAF. Cała aktywność w szeregach Związku ograniczała się do uczestniczenia w życiu wystawienniczym (o czym dalej).

Przynależność do ZPAF - organizacji zawodowo-twórczej dawała uprawnienia do wykonywania wolnego zawodu fotografa. W latach 1956-1981 Zakrzewski umiarkowanie z tej możliwości korzystał wykonując nie absorbujące czasowo zlecenia (fotografia użytkowa i dokumentalna) uzyskiwane poprzez Pracownię Sztuk Plastycznych. Natomiast po przejściu na emeryturę w 1973 r. prowadził w miejscu zamieszkania własne, niewielkie (4,5 m²) studio fotograficzne, wykonując portrety dzieciom, podobnie, jak w swoim zakładzie fotograficznym w Wilnie.

Za społeczną działalność w obu organizacjach oraz pracę artystyczną w dziedzinie fotografii został wyróżniony m.in. Złotą Honorową Odznaką ŁTF 1983, tytułem Honorowego Członka ŁTF 1984, Złotym Medalem ŁTF za Twórczość Artystyczną 1987, Medalem im. Jana Bułhaka 1985, Medalem 150-lecia Fotografii 1989, Medalem Okręgu Łódzkiego ZPAF 1991. Ponadto Międzynarodowa Federacja Sztuki Fotograficznej w 1967 r. przyznała A. Zakrzewskiemu tytuł Artiste FIAP, a Walny Zjazd członków ZPAF w 1982 r. obdarzył godnością Honorowego Członka ZPAF.¹⁰⁶

Środowisko łódzkich fotografików szczególnie uroczyście upamiętniło jubileuszowe rocznice Aleksandra Zakrzewskiego - 80-lecie urodzin i 60-lecie działalności artystycznej przypadające w 1987 r. Z tej okazji zorganizowano rozszerzone zebranie Okręgu Łódzkiego ZPAF z udziałem zaproszonych gości. Jubilat uhonorowano Medalem 40-lecia ZPAF, a G. Bojanowski wygłosił okolicznościowy referat o twórczości artysty.



29. Jubileusz 60-lecia pracy artystycznej A. Zakrzewskiego; za stołem, szósty od lewej - jubilat z małżonką. Salon Fotografiki ŁTF 23.11.1987. Fot. K. Janaszewski

TWÓRCZOŚĆ FOTOGRAFICZNA 1948 - 1985

Pomimo całkowitej zmiany rzeczywistości, jaką los mu zgotował - zamieszkanie w Łodzi, bytowanie w odmiennych od wileńskich strukturach społecznych i środowiskach fotograficznych - Zakrzewski zachował tożsamość swojej twórczości. Doświadczenia artystyczne okresu wileńskiego kontynuował w Łodzi. Jego fotografia nie utraciła ciągłości tematyčno-stylistycznej i w gruncie rzeczy fotografia „wileńska” i „łódzka” niczym się nie różnią (może tylko brakuje impresyjnych motywów pejzażowych). Ale... po kolei.



30. A. Zakrzewski *Wybuch chmury* 1936; złotobrom. Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

Po II wojnie światowej łódzkie środowisko fotograficzne dopiero w 1948 r. zorganizowało pierwszy pokaz swojej twórczości. Była to wystawa członków Klubu Miłośników Fotografii Polskiej YMCA eksponowana w jej siedzibie przy ul. Moniuszki w marcu tego roku. Udziałem w tej wystawie Zakrzewski rozpoczął nowy okres działalności artystycznej, ale jeszcze nie nowy etap twórczości. Prezentował siedem prac powstałych w Wilnie, które szczęśliwie ocalały i przywiózł je do Łodzi.

Nowe zdjęcia, otwierające łódzką twórczość fotograficzną Zakrzewskiego prezentowała dopiero kolejna wystawa zorganizowana przez Klub w lutym 1949 r. Był to otwarty konkurs, a następnie wystawa „Łódź w fotografii” pod patronatem władz miasta. Wydarzenie prestiżowe ze względów propagandowych i szeroko nagłaśniane przez

prasę. Na wystawie dominowała tematyka człowieka przy pracy ukazanego w duchu idei realizmu socjalistycznego, bo wówczas inaczej być nie mogło. Problematyka zupełnie Zakrzewskiemu obca. Dlatego w jego zestawie prac nie było zdjęć przodujących włókniarek, a tematy które lubił - fragmentaryczne ujęcia łódzkiej architektury, tym razem sakralnej i fabrycznej. Za pracę *Łódź - miasto kominów* otrzymał nagrodę Wydziału Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego. Recenzując wystawę Bolesław Modrzejewski tak ją ocenił:

[...] „W dziale artystycznym zwraca uwagę bardzo proste pod względem kompozycyjnym zdjęcie czterech dymiących kominów na tle nieba. Właśnie przez swą prostotę i nieprzeładowanie, zdjęcie posiada swoją wymowę artystyczną.” [...] ¹⁰⁷

Dla porządku dodam, że wg katalogu, poza zdjęciami architektury, Zakrzewski przedstawił kilka zdjęć laboratorium Politechniki Łódzkiej, lecz nie znany jest charakter tych zdjęć.

W 1950 r. na II Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii PTF we Wrocławiu eksponowano dwa zdjęcia Zakrzewskiego. Uwagę recenzentów zwróciło zdjęcie zatytułowane *Walczymy z analfabetyzmem*, którego propagandowy wydźwięk był aż nadto czytelny. Tematyka poruszająca aktualny problem społeczny przyświecała ówczesnej rzeczywistości i była jak najbardziej pożądana na wystawach. Toteż pracę Zakrzewskiego wyróżnili recenzenci.



31. A. Zakrzewski *Walczymy z analfabetyzmem* 1949; brom., format 23,5x29,5 (na zdjęciu ręka matki autora)

W „Świecie Fotografii” J. Sunderland pisał:

[...] „A. Zakrzewski i M. Wojtkiewicz zaatakowali temat odkryty przez Bietkowskiego [...]: walkę z analfabetyzmem, usymbolizowaną zestawieniem rąk dojrzałego człowieka i niewyrobionym, z trudem opanowanym pismem. Zaatakowali z powodzeniem; zwłaszcza Zakrzewski (stary uczeń Bułhaka).” ¹⁰⁸

A w „Gazecie Robotniczej” czytamy:

[...] „Siłą ekspresji odznaczają się prace H. Markiewicza, F. Kaczanowskiego, A. Zakrzewskiego *Walczymy z analfabetyzmem*. To ostatnie zdjęcie w wymownym i plastycznym skrócie przedstawia jedno z ważnych zagadnień naszej współczesności.” [...] ¹⁰⁹

Zdjęcie było tematycznym novum w twórczości Zakrzewskiego, choć pod względem formalnym - kadrowania i ujmowania motywu - nawiązywało do wcześniejszych prac np. *Szkło czy Obwarzanki*. Czy zdjęcie było odpowiedzią na potrzeby społecznego zaangażowania fotografów trudno domniemywać. Faktem jest, że w jego dorobku pozostało epizodem.

W okresie łódzkim architektura zogniskowała znaczną część poczynań artystycznych Zakrzewskiego, ale nie była tematem dziewiczym. Obiektem jego zainteresowania była już na progu drogi fotograficznej. Początkowo były to zdjęcia realistyczne, a później w stylistyce piktorialnych impresji. Przypomnę, że w czasach wileńskich były to zdjęcia zaułków miejskich, jak choćby pierwsze publikowane zdjęcie z 1926 r. czy wnętrze kościoła fotografowane w roku następnym. Może zaskakiwać, że mimo fotogeniczności Wilna, w fotografii Zakrzewskiego istnieją nieliczne prace poświęcone temu miastu. A jeśli już, to tak piękne, jak *Fragment kościoła św. Jana* z 1926 r. czy nocne zdjęcie iluminowanej katedry z 1941 r. W latach 30. poza kilkoma zdjęciami kościołów warszawskich, nie znajdziemy motywów architektonicznych w fotografii Zakrzewskiego. Wrócił do tej tematyki i artystycznie rozwinął dopiero w latach 40. i 50. już w Łodzi, i był to temat wiodący. Ale znowu, podobnie jak Wilno, miasto zamieszkania nie stało się szczególnym tematem fotograficznych penetracji architektury.

Ulubionym tematem była zabytkowa architektura Gdańska - miasta, którym się zachwycił i gdzie często bywał (mieszkał tu brat żony Zakrzewskiego). Z resztą, Gdańsk znał już wcześniej, gdzie m.in. w 1928 r. przez dwie godziny fotografował stocznnię Schihau¹¹⁰ (po wojnie im. Lenina). Pod koniec lat 40. fotografował zniszczenia wojenne (choć nie tylko), głównie gdańskiej starówki. Powstało szereg interesujących prac, przy czym warstwa dokumentalna była cechą drugorzędną. Ruiny wojenne były w tym czasie popularnym tematem zdjęć wielu fotografików, ale w fotografii Zakrzewskiego nie są dramatycznym świadectwem barbarzyństwa, jak np. Warszawa w fotografii L. Sempolińskiego, a wizualną kreacją w stylistyce piktorializmu. Poprzez zastosowanie techniki gumy uwolnił zdjęcie od dosłowności, przydając mu estetyzującego klimatu. Zdjęcia te w latach 50., a i później, były wielokrotnie eksponowane i nagradzane. M.in. w 1956 r. w konkursie „Poznajemy pamiątki polskości Gdańska i Dolnego Powiśla” uzyskały II nagrodę.¹¹¹

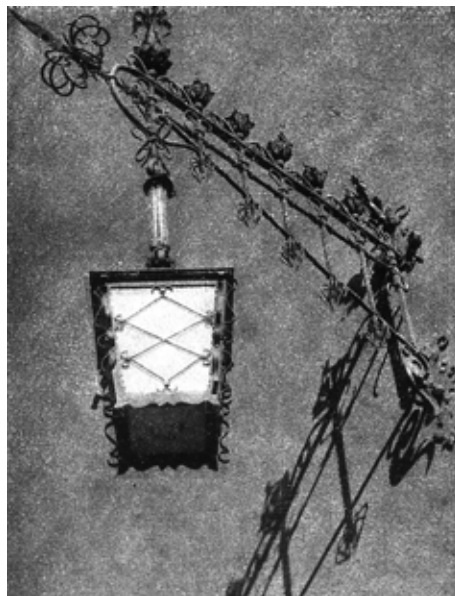
Gdańskie motywy ...



32. A. Zakrzewski *Gdańsk 46 - kościół św. Mikołaja* 1946; guma, format 16,7x22,5



33. A. Zakrzewski *Wejście do piwnic ratusza gdańskiego* 1960; guma, format 27,0x21,7



34. A. Zakrzewski *Latarnia* ok. 1954; brom, format 40,0x30,0

I rzecz znamienna. Zdjęcia te, podobnie jak przedwojenne zdjęcia zimowe, w większości ukazują fragment, nawet detal architektoniczny, szczegół - owe małe motywy (także obecne w martwych naturach), na które tak wrażliwe jest oko Zakrzewskiego. Nigdy nie fotografował obiektów architektonicznych w szerokim planie, a kadrując, najczęściej pozbawiał możliwości identyfikacji obiektu i miejsca. Architekturę ujmując statycznie, jednoplanowo, najczęściej frontalnie, bez lub z małą głębią perspektywy. Motyw szczelnie wypełnia kadr, akcentuje rolę światła w obrazie. Zdarzało się, że główny motyw zdjęcia okalał ornamentem - pozostającym w dużym kontraście walorowym - z gałęzi drzew, a sporadycznie całym drzewem. Niekiedy na pierwszym planie umieszczał elementy martwe - dekoracyjne, metalowe balustrady czy podziały okienne - uzyskując kontrast rytmów i płaszczyzn walorowych. Wiele zdjęć architektury opracowywał w technice gumy, w ten sposób zacierając nadmierną realność i twardość obiektu, lecz bez deformacji formy. Obrazy zharmonizowane z ciemną barwą brązów i skopiowane na fakturowym papierze sprawiają wrażenie, że patrzymy na pokryte patyną wieków mury. Szczególnie udany efekt takiego sposobu kreowania obrazu osiągnął artysta w świetnym zdjęciu *Chatka w Mikołajkach* z 1946 r., gdzie chropowatość podłoża wręcz wtopiła się w drewniany murz prastarej chaty.



35. A. Zakrzewski *Chatka w Mikołajkach* 1946; guma, format 16,5x21,3.

ekspresję obrazu, podłoże z papieru czerpanego przydawał zdjęciom walorów estetycznych.

Wybór w latach 50., a nawet 60. tak zdawałoby się dawno przebrzmiałej techniki może zaskakiwać, że nurt czy estetyka nie z tej epoki. Oczywiście, w tym czasie kanon fotografii artystycznej Zakrzewskiego zupełnie nie przystawał do ówczesnej rzeczywistości polskiej fotografii; ze stylistyką swojej twórczości był prawie osamotniony. Ale autor szedł zawsze jakby pod prąd powszechnym nurtom. Gdy w latach 20. większość fotografików przedstawiała świat impresyjnie (nawet w zdjęciach o charakterze reportażowym), Zakrzewski fotografował zimę tak werystycznie, że wręcz czuło się strukturę śniegu. Natomiast w latach 50. kiedy obowiązywał realizm socjalistyczny Zakrzewski wrócił do technik szlachetnych nawiązując do estetyki piktorializmu. Poprzez technikę gumy i, potęgując

Wiem, że puryści fotografii przytoczą dziesiątki mniej lub bardziej sensownych argumentów przeciw nurtowi fotografii piktorialnej, zwłaszcza „odgrzanej” po II wojnie światowej. Zresztą już w początkowym okresie piktorializmu na przełomie XIX i XX w. współcześni mu obserwatorzy też nie byli bezkrytyczni. Oczywiście można kwestionować stosowanie technik szlachetnych (zresztą, jak każdego innych), jakoby obcych naturze fotografii, ale nie zmienia to faktu, że piktorializm jest niezbywalnym składnikiem powszechnej historii fotografii. Był to nurt obecny w twórczości wielu znakomitych - dziś klasyków - fotografów świata i Polski. Najcenniejsze prace, o ponadczasowych walorach artystycznych są przywoływane i omawiane w kolejnych publikacjach historycznych. „Od piktorializmu zaczyna się historia fotografii artystycznej w jej pełnej postaci” [...] - jednoznacznie stwierdził historyk fotografii Lech Lechowicz.¹¹² Odrębnym zagadnieniem jest status piktorialistów i ich dzieł w sztuce fotografii. Dobrze znane są z fotobiografistyki znaczne rozbieżności w ocenie dokonań czołowych przedstawicieli tego nurtu fotografii. Nie miejsce na polemikę, zwrócę tylko uwagę na opinię cytowanej już U. Czartoryskiej. Ta wybitna znawczyni tematu opisując zależności estetyki fotograficznej od malarstwa i naśladowanie przez fotografów drugiej połowy XIX i początku XX w. różnych stylów malarstwa (nawet XVII - wiecznej) podsumowała: „Każda kolejna zmiana stylu była motywowana tym że dopiero ona wyniesie fotografię na wyżyny sztuki [...] istotnie wszystkie te style pozostawiły po sobie wartościowe dzieła”.¹¹³ Mowa oczywiście o fotografii zachodnioeuropejskiej.

Odniesienie fotografii Zakrzewskiego do piktorializmu jest oczywiste, i jakkolwiek by jego twórczość oceniać, w tym nurcie jest jej miejsce i jej estetyka określa walory artystyczne jego prac. Jednak piktorializm tej fotografii nie zaliczam do klasyki gatunku, a określiłbym jako piktorializm racjonalistyczny. Zakrzewski nie osiągnął wyżyn stylistycznego kreacjonizmu, tym niemniej jego doświadczenia przyniosły ciekawe rezultaty i na gruncie polskiej fotografii zasługują na uwagę. A zdolność krytycznego dystansu pozwoli jej przetrwać w historii. Tworzenie powinno sprawiać radość. A skoro kilkadziesiąt lat uprawiał fotografię piktorialną, to znaczy, że ten nurt odpowiadał jego upodobaniom estetycznymi i był adekwatny do obrazowania swojego widzenia rzeczywistości. Czy stara, dobra, fotografia piktorialna dziś obniża wartość twórczości Zakrzewskiego, czy wręcz przeciwnie - nobilituje? Kwestię pozostawiam bez odpowiedzi.

Aleksander Zakrzewski aktywnie uczestniczył w wystawiennictwie Okręgu Łódzkiego ZPAF. W latach 1951 - 1981 brał udział we wszystkich organizowanych ekspozycjach. Było to dwanaście dorocznych, Okręgowych prezentacji twórczości członków, które odbywały się w latach 1951 - 1969. W następnych latach były to wystawy tematyczne, kolejno – „Elta”, „Plastycy”, „Strażacy”, „Łódzkie przemiany” i „40 razy o kobiecie”.¹¹⁴ Tematem zdjęć Zakrzewskiego prezentowanych na dorocznych wystawach Okręgu Łódzkiego, a także na kilku Ogólnopolskich Wystawach ZPAF,

była architektura, m. in. powyżej opisane zdjęcia. Dominowały motywy gdańskie, ale także zdjęcia z Łodzi, Wrocławia, Łowicza, zdjęcia przywożone z wycieczek do czeskiej Pragi i Jugosławii. Zdjęcia architektury sfotografowanej na adriatyckiej wyspie Brač, odwrócił walorowo i poddał grafizacji, sprowadzając budynki do pozbawionych szczegółów brył. Wystawy tematyczne Okręgu Łódzkiego ZPAF były pokłosiem jednodniowych plenerów fotograficznych (oprócz wystawy „Plastycy”), i zdecydowana większość prac miała charakter reportażowy. Zdjęcia Zakrzewskiego nie wychodziły poza standardowe ujęcia. Ciekawsze były zdjęcia prezentowane na wystawach z cyklu „Łódź - portret miasta” organizowanych przez łódzkie BWA i Okręg Łódzki ZPAF. W edycji z 1979 r. zwracał uwagę zestaw prac *Plac Wolności*, w którym to charakterystyczne miejsce Łodzi zostało pokazane w konwencji na poły impresyjnego reportażu.



36. A. Zakrzewski *Su Petru* 1964 neg. (pow. 1980); brom

Zakrzewski był autorem zaledwie dwóch wystaw indywidualnych. W 1981 r. w Galerii Bałuckiej BWA prezentował wystawę fotografii „Łódź stara i nowa.” Wystawa o charakterze dokumentalnym obrazowała przemiany w architekturze i urbanistycie Łodzi na przykładzie zdjęć wykonanych w końcu XIX w. przez znanego fotografa Bronisława Wilkoszewskiego. Była to konfrontacja 30. zdjęć współczesnych, autorstwa Zakrzewskiego z 30. reprodukowanymi z albumu Wilkoszewskiego.

Znacznie ciekawszym, o dużych walorach artystycznych i wymiarze historycznym był retrospektywny przegląd twórczości Aleksandra Zakrzewskiego przygotowany z inicjatywy Okręgu Łódzkiego ZPAF i ŁTF.

Wystawa odbyła się w 1985 r. w Salonie Fotografiki ŁTF i składała się z 56 prac z lat 1927-1981. Autor wyeksponował głównie architekturę (z przewagą zdjęć powstałych po 1945 r.) - dawny Gdańsk i w czasie odbudowy po zniszczeniach wojennych, pejzaże architektoniczne Wilna i współczesnej Łodzi, kilka portretów i zdjęć rodzajowych. Pewien niedosyt sprawiał brak, otwierających drogę artystyczną Zakrzewskiego, zdjęć zimowych.

Eugeniusz Haneman w katalogu towarzyszącym wystawie pisał:

[...] „Z tych niewielkich obrazków emanuje jakaś siła, przyciągająca nas i zmuszająca do zadumy, do zatrzymania się na nimi i do refleksji nad zmiennością upodobań ludzkich i niezmiennością kanonów piękna. [...] W dalszym ciągu czujemy w tych obrazach rękę mistrza, śmiem powiedzieć - poetę, wypowiadającego się nie słowem, lecz obrazem.” [...] ¹¹⁵

Niedostatek autorskich wystaw Zakrzewskiego sprawiał, że jego postać i fotografia szerszej publiczności była mało znana. Toteż wystawa retrospektywna - z powiewem tak odległej przeszłości - była właściwie odkryciem jego twórczości, przynosząc zwiedzającym i środowisku fotograficznemu wiele satysfakcji. Tylko dziennikarze łódzkich gazet zajmujący się tematyką kulturalną nie zauważyli tego wyjątkowego pokazu.

Aleksander Zakrzewski w wywiadzie udzielonym w 1937 r. wileńskiemu „Słownu” na pytanie: czy fotografia jest sztuką? odpowiedział:

[...] „Oczywiście! Fotografia powinna znaleźć swoje, jej tylko właściwe miejsce w sztuce. O tym miejscu decyduje zdolność utrwalania zjawisk krótkotrwałych, szybko przemijających oraz zdolność odtwarzania materiału przedmiotów fotografowanych.” [...] ¹¹⁶

Zakrzewski podkreślił impresyjność i namacalność obrazowania rzeczywistości w fotografii. Myślę, że obie cechy znajdujemy w jego twórczości.



37. A. Zakrzewski Plac Wolności IV 1979; brom, format 40,0x50,0



38. Wernisaż wystawy retrospektywnej A. Zakrzewskiego. Salon Fotografiki ŁTF 22.12.1985. Od lewej: W. Maciejewski (sekretarz Okręgu Łódzkiego ZPAF), autor wystawy, Z. Rzeźniacki (prezes ŁTF). Fot. W. Małek

WARSZTAT FOTOGRAFICZNY

Zajrzyjmy teraz do ciemni fotograficznej Zakrzewskiego, by poznać jakich używał chemikaliów i materiałów światłoczułych, jakie stosował techniczne zabiegi by osiągnąć zamierzony efekt artystyczny, a także czym fotografował. W okresie wileńskim pierwszym aparatem Zakrzewskiego był Ernemann Heag XI formatu 10x15 cm z obiektywem typu aplant (układ złożony z dwu symetrycznych achromatów eliminujących błędy odwzorowania) o ogniskowej 16,5 cm. Do tego aparatu dorobił skrzynkę przedłużającą do 50 cm odległość od obiektywu do negatywu; skrzynka była wsuwana w miejsce kasety. Aparat uzupełnił monoklem o ogniskowej 33 cm i świetle 1:8 z filtrem żółtym.¹¹⁷ Następnym aparatem był Silar 9x12 cm z potrójnym wyciągiem mieszka i obiektywem Hugo Mayera 15,3 cm z migawką Compur oraz obiektywy dodatkowe 22 i 32 cm. Używał też lustrzanki dwuobiektywowej Rolleiflex 6x6 cm z obiektywem Planar 80 mm i świetle 1:2,8. W 1931 r. aparat był nowością techniczną i kosztował ok. 500 zł. W latach 60. i później fotografował też aparatem Pentacon six 6x6.

Negatywami były polskie klisze firmy Orion. W swoich biografiach Zakrzewski nie wymienia innych marek, ale musiał też używać wyrobów innych firm, gdyż Orion funkcjonował tylko w 1935 r. w Kielcach. Materiałami pozytywowymi były papiery Gevalux aksamitny, Agfabrovira, Edelmat kremowy, Royal Kodak oraz papiery wytwórni Franaszek. Gdy była potrzeba korzystał z powiększalnika w pracowni fotograficznej Uniwersytetu Stefana Batorego. Chemikalia do obróbki materiałów fotograficznych sporządzał we własnym zakresie: do negatywów - wyrównawczy wywoływacz pirogalusowy, a do pozytywów - wywoływacz metol-hydrochinonowy. W materiały fotograficzne zaopatrzał się w czterech istniejących foto-składach w Wilnie.

Jak już pisałem, Zakrzewski w swojej praktyce fotograficznej stosował kilka technik szlachetnych. Najczęściej była to jedna z najbardziej rozpowszechnionych technik szlachetnych, czyli - guma, „uznawana za królową technik artystycznych” (A. Sobota).

Twórcą metody gumy (należącej do technik chromianowych) był francuski malarz i fotograf Robert Demachy (1859-1938), który pierwsze prace wykonane tą metodą zaprezentował na salonie fotograficznym zorganizowanym przez Photo-Club de Paris w 1894 r. Guma pozwalała na wielorakie manualne ingerowanie w obraz w czasie wywoływania, jednak Zakrzewski ich nie stosował, jego prace to guma w najprostrzej postaci. Była to guma jednowarstwowa, tzn. że negatyw był naświetlany tylko raz. Technicznymi czynnikami kreującymi estetyką obrazu była emulsja składająca się z mieszaniny gumy arabskiej i światłoczułych chemikaliów z dodatkiem pigmentu. Drugim czynnikiem było podłoże, w postaci grubofakturowego papieru czerpanego. Gumy Zakrzewskiego mają ziemisto-brązową tonację lub odcień czerwony, nie wiadomo jednak jakich używał barwników. Technika gumy stosował do końca lat 50. XX w.

Na moje pytanie o powody stosowania tej techniki odpowiedział: „guma jest więcej malarska, dlatego ją czasami używam.”¹¹⁸

Niekiedy autor dokładnie opisał techniczne parametry prac. Np. na odwrocie pracy *O zachodzie* z 1926 r. czytamy: „płyta Awiatar, monokl f.12,5, przysłona f.20, filtr 6x, papier Royal Kodaka zabarwiony w carbonie, a potem w słabym roztworze eozyny”. Portret dziewczynki z 1943 r. jest wykonany monoklem 40 cm, powiększony na papierze Agfabrovira i poddany tonowaniu. Natomiast jeśli chodzi o konturową delikatność obrazu *Koło w kwadracie* autor powiedział, że „gdy to zdjęcie naświetlałem pod powiększalnikiem, to chuchnąłem w obiektyw”. W zbiorach rodziny autora, które miałem okazję oglądać w 1999 r. znajdowało się szereg wycinanek i napisów do eksperymentów z fotografią reklamową oraz szablony różnych motywów przygotowanych do wkopiowywania w powiększenia.

DZIAŁALNOŚĆ PEDAGOGICZNA I PUBLICYSTYCZNA

Dla Zakrzewskiego sprawą pierwszoplanową była działalność artystyczna, ale to nie jedyny przejaw wykorzystywania fotografii. Zajmował się też pisanem o fotografii, a po II wojnie światowej także jej nauczaniem. Aktywność Zakrzewskiego w obu ostatnich wymienionych sferach działania przebiegała równolegle w okresie wileńskim (z tym, że wtedy jeszcze nie nauczał fotografii), a po 1945 r. kontynuował tylko pracę pedagogiczną.

Zawód nauczyciela chyba odpowiadał Zakrzewskiemu, bo uprawiał go całe życie; poniekąd kosztem własnej twórczości fotograficznej, zwłaszcza po 1949 r. kiedy został członkiem Polskiego Związku Fotografów. Już w latach 30. ubiegłego wieku po ukończeniu Seminarium Nauczycielskiego im. T. Zana oddał się pracy dydaktycznej. Najpierw był nauczycielem w dwóch szkołach podstawowych (1929-1931), a następnie w Szkole Kolejowej w Wilnie (1931- do 1.02.1940); niestety nie wiadomo jakich przedmiotów nauczał. Pisał także o fotografii, co można traktować jako rodzaj formy edukacyjnej. Co pewien czas na zebraniach Fotoklubu Wileńskiego wygłaszał swoje teksty, które Farbotko określił jako „krótkie, żywe referaty”¹¹⁹ (też nie jest znana tematyka tych wystąpień).

Aktywność ściśle publicystyczną przejawiał w latach 1928-1939. Współpracował z wieloma czasopismami fotograficznymi, które drukowały jego artykuły popularyzujące fotografię. Były to: „Fotograf Polski” (1928, 1931, 1934), „Polski Przegląd Fotograficzny” (1930), „Przegląd Fotograficzny” (1935, 1936, 1938), „Miesięcznik Fotograficzny” (1931) i „Nowości Fotograficzne” (1939).¹²⁰ Teksty Zakrzewskiego to praktyczne wiadomości zorientowane głównie na problematykę techniczną i technologiczną, choć były też artykuły dotyczące estetyki i historii fotografii. Jego artykuły świadczą o rozpiętości zainteresowań i swobodzie narracyjnej o poruszanych tematach. Ale szczególnie wart przypomnienia jest, napisany piękną polszczyzną, tekst publikowany w Almanachu Fotografiki Wileńskiej 1931.¹²¹ Artykuł przybliżał poglądy francuskiego krytyka i teoretyka sztuki Roberta de la Sizeranne’a (1866-1932), jednego z pierwszych, który sformułował estetyczne podstawy fotografii jako sztuki. Jego rozważania *Czy fotografia jest sztuką?* ukazały się w 1900 r. w Paryżu, a w polskim tłumaczeniu w 1907 r. we Lwowie. (Z uwagi na historyczne walory, tekst Zakrzewskiego w całości zamieszczam w Załącznikach).

Wg Mariana Szulca¹²² Zakrzewski pod inicjałami A. Z. zamieszczał na łamach „Przeglądu Fotograficznego” w latach 1935-1936 omówienia wybranych artykułów z wiedeńskiej „Die Galerie”, z „Revue Francuise”, „Camery”, „Photofreund” i innych.

Po II wojnie światowej, już w Łodzi, nie podjął działalności publicystycznej. Jedynym tekstem opublikowanym po 1945 r. są biograficzne wspomnienia o Janie Bułhaku zamieszczone w Biuletynach Okręgu Łódzkiego ZPAF.¹²³

Zakrzewskiego pochłonął zawód nauczycielski. W latach 1947-1973 był wykładowcą w Technikum Fotograficznym w Łodzi. Prowadził przedmiot pn. „Fotografia”, którego zajęcia odbywały się w wymiarze trzech lekcji tygodniowo. Program nauczania obejmował podstawowe zagadnienia z dziedziny fotografii - optyka, chemia i materiały fotograficzne, sprzęt zdjęciowy. Na potrzeby dydaktyczne opracował kilka (nieopublikowanych) skryptów m. in. „Optyka” 130 s., „Fotografia krajobrazu” 48 s., „Wiadomości o portrecie” 20 s.

W latach 1960 -1976 był przewodniczącym Komisji Egzaminacyjnej na czeladnika i mistrza w zawodzie - fotograf, funkcjonującej przy Kuratorium Łódzkiego Okręgu Szkolnego. Natomiast, jako artysta fotografik był członkiem Komisji Rzeczników przy Pracowni Sztuk Plastycznych w latach 1966-1981.

Prowadzenie zajęć i sam prof. Zakrzewski obrosły już legendą wśród dawnych uczniów Technikum Fotograficznego. Krzysztof Tomaszewski (absolwent z r. 1974) wspominał: „Różnie był postrzegany przez uczniów, kto miał dobre wyniki, ten go lubił, słabsi raczej mniej. Był wymagający, ale nie surowy. Nie tolerował rozmów w czasie lekcji, przylapanych wypraszał z klasy. Na lekcjach demonstrował własny stary sprzęt zdjęciowy, a także przynosił trudno dostępne czasopisma fotograficzne. Jako pedagog akcentował konieczność dobrego opanowania arkanów zawodu, aby w przyszłości móc czerpać z niego korzyści. Profesor nieczęsto wspominał swoją wileńską przeszłość i współpracę z J. Bułhakiem, Na lekcjach nie poruszał tematyki fotografii artystycznej (nie mieściła się w programie przedmiotu), natomiast doceniał próby fotograficzne swoich uczniów idące w tym kierunku.”¹²⁴

A inny absolwent Technikum Fotograficznego Zbigniew W. Nowak podsumował:

[...] „Swoją wiedzę i postawą w stosunku do młodzieży zdobył serdeczną sympatię około pół tysiąca nowych adeptów fotografii. Sam do dziś [tekst z 1986 r.] pamięta każdego z nich, zaś kilkudziesięciu wychowanków często zachodzi do swego Nauczyciela porozmawiać - nie tylko o fotografii.” [...] ¹²⁵

Dodam, że kilku absolwentów obecnie prowadzi w Łodzi znane zakłady i studia fotograficzne. Wielu było lub jest członkami Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego i z powodzeniem zajmuje się twórczością fotograficzną.

SZKIC DO PORTRETU

Monografia pozostawiałaby pewien niedosyt, gdyby zabrakło choćby krótkiej charakterystyki sylwetki i rysu osobowości bohatera publikacji oraz jego fotograficznych wizerunków.

Aleksander Zakrzewski, dla bliskich przyjaciół - Oleś, był niewysokiego wzrostu. Człowiekiem statecznym, mało mównym, sprawiający wrażenie osoby życiowo zdystansowanej, uosobienie spokoju. Na zebraniach w środowiskach fotograficznych Łodzi, towarzysko był jakby nieobecny, nie zwracał na siebie uwagi. Rzadko zabierał głos, a jeśli już, to wypowiadał się lakonicznie, krótkimi zdaniami (z lekko kresowym akcentem). Zresztą tę cechę Zakrzewskiego już w 1937 r. uwypuklił Farbotko. W rytmowanej liście członków Fotoklubu Wileńskiego napisał:

[...] „Obrazkami nie zarzuca, Mową zebrzań nie zakłóca.”
[...]

Nie był obdarzony umiejętnością emfaticznego wysławiania się, ale w żadnym stopniu nie utrudniało to prowadzenia zajęć lekcyjnych w szkołach czy rozmowach w węższym gronie.

Zakrzewski był wyrozumiały w ocenie twórczości innych fotografów, co było zauważalne np. gdy zasiadał w jury konkursów miesiąca w ŁTF. Chodził na wernisaże i z uwagą przyglądał się twórczości kolegów ze ZPAF, lecz nigdy nie polemizował.

Obok fotografii pasjonowała go muzyka klasyczna, ale słuchana na żywo. Był stałym bywalcem Teatru Wielkiego i filharmonii. Syn Jerzy wspominał, że już w czasach wileńskich ojca ciekawiło kino, a po wojnie był częstym widzem filmów w kinach łódzkich. Do kina i muzeum sztuki chodził ze swoimi dziećmi. Lubił piarstwo publicystyczne Z. Nowakowskiego (od 1939 r. na emigracji w Londynie), którego publikacji poszukiwał w antykwariatach; a także twórczość M. Wańkowicza.

W 1947 r. Zakrzewski ożenił się z panną Wandą (1918-2008), również repatriantką z Wilna, z którą miał dwoje dzieci - Jerzego i Marka. Synowie jednak nie poszli w ślady ojca, i nie podjęli profesji fotografa, choć Jerzy pomagał ojcu w ciemni.

Aleksander Zakrzewski zmarł 23 lipca 1993 r. i został pochowany na cmentarzu przy ul. Piaski w Łodzi.



39. A. Zakrzewski ok. 1932-1936. Fot. B. Zdanowska



40. Autoportret 1963

PODSUMOWANIE

Wieloletnie obcowanie i wnikliwa analiza fotografii Aleksandra Zakrzewskiego pozwoliły na sformułowanie ogólnej charakterystyki jego dorobku. Przede wszystkim zadziwia widoczny od samego początku działalności fotograficznej wysoki poziom świadomości artystycznej i poczucia estetyki. Nie ma u Zakrzewskiego okresu poszukiwań. Nie ma narastania czy nawarstwiania się sposobów obrazowania rzeczywistości. Oczywiście, ostateczną ocenę można byłoby dokonać po obejrzeniu wszystkich zrobionych negatywów, ale na podstawie cytowanych wypowiedzi: Farbotki („obrazkami nie zarzuca”), Turskiego („pokazywał ich niewiele”), a i samego artysty („wtedy nie robiło się tyle zdjęć co teraz”) - chyba nie było znacząco więcej negatywów niż gotowych prac. Szacuję, że w okresie wileńskim mógł wykonać 40-50 zdjęć.

Nie ulega wątpliwości, że świadomość artystyczną Zakrzewskiego kształtowały wykłady Bułhaka na USB, a także obcowanie z niepoślednim fotograficznym gremium Fotoklubu Wileńskiego - jego wewnętrzną aurą i swoistym poletkiem doświadczalnym w sferze fotografii. Zdobywana tu i tam wiedza rozwijała talent fotografa. Rodowód fotografii Zakrzewskiego jest wileński i wpisuje się w szeroki krąg estetycznego kanonu fotografii tego środowiska, ale jego twórczość nie jest echem ani środowiska, ani stylistyki fotografii Jana Bułhaka.

Całokształt twórczości fotograficznej Zakrzewskiego to spójna wypowiedź artystyczna, która - jak już zaznaczyłem - wykrystalizowała się w pierwszych latach działalności. Harmonijnie się rozwijała, konsekwentnie stylistycznie realizowana, piękna wizualnie - pozostawała przez ponad pół wieku aktywności fotograficznej na równym poziomie artystycznym.

W twórczości Zakrzewskiego nie da się wyszczególnić faz rozwoju artystycznego czy absorbującą autora w określonych czasach tematykę. Nie było nowych odsłon widzenia, ani form jego artykulacji w fotografii. Jeżeli koniecznym byłoby wskazanie jakichś wyróżników, to jedyny logiczny podział fotografii Zakrzewskiego ogranicza się do wyodrębnienia okresu wileńskiego (w którym dominują motywy pejzażowe, bez otwartych krajobrazów) oraz okresu łódzkiego (w którym dominuje architektura i motywy miejskiego pejzażu, a brak krajobrazów i tematów przyrodniczych).

Realistyczne zdjęcia zimowe z końca lat 20. były rezultatem świadomej intuicji (jakkolwiek to rozumieć) wyboru atrakcyjnego motywu przyrodniczego. Natomiast zdjęcia architektoniczne z lat 40. i 50. są rezultatem świadomej kreacji o piktorialnej proveniencji. Po minimalistycznych środkach obrazowania, w dużym stopniu zawartych w kadrze, Zakrzewski zaczął zwiększać ekspresję obrazu używając technicznych sposobów zmiany jego wizualnego wyrazu. Przez długie lata tkwił w nurcie piktorializmu, którego formalnym wyróżnikiem w przypadku jego fotografii jest guma i fakturowe podłoże papieru czerpanego.

Twórczość Zakrzewskiego pozostawała na uboczu głównych nurtów fotografii, zawsze kierował się własną twórczą wyobraźnią. Nie gonił za nowatorstwem, ani nie tworzył prac pod z góry przyjęte koncepty artystyczne. O ile wileńska twórczość Zakrzewskiego wpisywała się w ogólny obraz polskiej fotografii artystycznej lat 20. i 30., to jego twórczość po II wojnie światowej już nie. Wyrosła z lat minionych i estetycznie w nich pozostała. Nie wpasował się (nawet nie próbował) w nowe nurty fotografii.

Twórczość Zakrzewskiego nie jest wykładnikiem jakiegokolwiek idei pozafotograficznej. Nie ma odniesień do literatury, filozofii, nurtów plastycznych, poszukiwań formalnych. Nie wywołuje metaforycznych skojarzeń - niczego nie sugeruje poza realnością obrazu. Autor w najmniejszym stopniu nie interpretuje świata - szuka i ujawnia jego piękno, ale nie w samym widoku (takie były tylko zdjęcia zimowe), a w artystycznej wizji.

Twórczość Zakrzewskiego jest skoncentrowana na samej fotografii. Odzwierciedla kontakt autora prawie wyłącznie ze światem natury i kultury. Fotografował to, co uważał za warte zobrazowania, używając takich środków wyrazu do których był przekonany. Powstałe zdjęcia są czystymi obrazami kierującymi widza do odczuć estetycznych. Bo prymat estetyki (ale nie manierycznej, a w szlachetnym wydaniu), nad przedmiotową realnością zdjęcia, jest widoczny w większości prac. To twórczość klasyczna, mocno osadzona w „epoce wileńskiej”, przekaz prosty i komunikatywny, atrakcyjny wizualnie.

W żadnym okresie życia artysty przemiany dokonujące się w fotografii nie budziły w nim inspiracji artystycznych, nie był zapatrzoną w żaden nurt. Źródło fotograficznej twórczości Zakrzewskiego zaczęło wybijać w Wilnie,

i myślę, że tam pozostało. Podwójna przynależność Zakrzewskiego do dwóch zupełnie różnych kręgów fotograficznych - wileńskiego i łódzkiego - nie spowodowała rozdwojenia (czy pęknięcia) twórczości. Zmiana miejsca bytowania nie naruszyła ukształtowanego stylu wypowiedzi artystycznej, nic nie zachwiało postawy twórczej. Zdjęcia z okresu łódzkiego potwierdzają wierność autora do obranego sposobu widzenia i wartości estetycznych. Twórca bez niespodzianek.

Przez cały okres aktywności fotograficznej, Zakrzewski poruszał się z jednakową swobodą w technice czystego bromu, jak i w technikach szlachetnych, używanych jednak z umiarem. W pracach z lat 40. i 50. opracowywanych w technice gumy nie zauważam archaiczności techniki, a po prostu świadome wykorzystywanie dawnych środków wyrazu dla podkreślenia cech fotografowanych motywów, np. rozkładu materii w obiektach zniszczonych wojną. Fotograficzne spojrzenie Zakrzewskiego koncentrowało się na małym wycinku rzeczywistości, czasem na detalu, na jednym przedmiocie. Obiekty czy fragmenty pejzażu są centralnie ujmowane, najczęściej ciasno kadrowane (bez relacji przestrzennych), statyczna i prosta kompozycja, obraz nie przeładowany realiami. Prace cechuje dobry warsztat i staranne wykończenie.

Fotografia Zakrzewskiego to wizualizm osadzony w nurcie piktorializmu. Artystyczną jakość i charakter fotografii Zakrzewskiego nadawały techniki szlachetne, stosowane przede wszystkim w motywach architektonicznych, a w mniejszym stopniu sposób ujmowania rzeczywistości. Kreationie wykorzystana technika gumy czy fresson przydały pracom walory piktorialnej estetyki. A sama architektura - zarówno fotografowana realistycznie, jak i opracowana w nurcie piktorializmu - była powracającym i wyróżniającym się tematem twórczości Zakrzewskiego.

Fotografia Aleksandra Zakrzewskiego ma charakter artystycznego uniwersalizmu. Jednakże dostrzega się w jego pracach rys. odrębnej wrażliwości wizualnej, wprawdzie nie w takim stopniu, aby można mówić o pełnej indywidualności, ale też nie można jego prac zaliczyć do powszechnego obrazowania. Choć Zakrzewski nie wyznaczał nowych trendów fotografii, nie poszukiwał efektownej stylistyki, i nie stworzył własnego stylu - to jego relatywnie skromna twórczość jest ważna, nie tylko w aspekcie historycznym. Nawet wyjęta z kontekstu Fotoklubu Wileńskiego nie traci na wartości. Fotografia Zakrzewskiego zachowała swój żywy urok. Ale nie w znaczeniu sentymentu do przeszłości, a raczej żyjącej w dzisiejszych czasach arystokratki, która swoją obecnością świadczy o świetności swojego rodu. Podobnie jest ze zdjęciami Zakrzewskiego - emanują inną epoką, aurą minionej stylistyki, kanonem ładnego obrazka. Czas nie odebrał przyjemności obcowania z wiekową fotografią. To twórczość interesująca nie tylko dla historyka fotografii, ale także dla dzisiejszego odbiorcy (a może - zwłaszcza dzisiejszego).

Twórczość Aleksandra Zakrzewskiego to kameralny świat wizualnej harmonii. To fotografia z namysłem powstająca, pełna estetycznego ładu, pięknego obrazowania. Taka, jakim był jej autor - o stoickiej naturze, niespieszny, życzliwy ludziom i światu.

lipiec 2020

Przypisy

1. Taką formę ujmowania historii fotografii rozpoczął w latach 80. XX w. Aleksander Żakowicz, a później dołączył Jerzy Piwowarski - pracownicy naukowi Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie (dziś Akademia im. Jana Długosza). Ich badania historyczne przyniosły szereg wartościowych publikacji dotyczących polskiej fotografii do 1939 r. Wymienieni byli również promotorami wielu prac magisterskich poświęconych historii fotografii napisanych przez studentów macierzystej uczelni.
2. J. Strzałkowski: *Paweł Bronisław Wilkoszewski. Pionier fotografii łódzkiej*. Łódź 1996. - J. Jędrachowicz: *Eugeniusz Haneman*. Łódź 1999. - M. Budziarek: *Włodzimierz Pfeiffer 1890-1941. Księgarz łódzki. Esperantysta. Artysta fotografik*. Toruń 2006.
3. W. Biliński: *Łódź, jaką znam*. Łódź 1963. - E. Kudaj: *Expressem przez PRL*. Łódź 2013. - *Łódź. Album Bronisława Wilkoszewskiego po stu latach*. Łódź 1995. (Publikacja jest powieleniem pomysłu wystawy A. Zakrzewskiego *Łódź stara i nowa* 1981 przedstawiająca konfrontację zdjęć Wilkoszewskiego z widokami współczesnymi). - *Sentymentalna podróż po Łodzi* [Album fotografii W. Pfeiffera]. Łódź 2009.
4. Jerzy Piwowarski: *Wileńskie środowisko fotograficzne w okresie międzywojennym*. Częstochowa 2016.
5. Archiwum Państwowe Łódź. Akta Towarzystwa Przyrodniczego im. S. Staszica. Sygn. 241/II p.57. Dodam, że wskazano też jednego łodzianina - Wiktora Jekimenkę.
6. A. Zakrzewski [Życiorys własnoręcznie napisany] 21.03.1982, mps. 7 s., npbl. (Wszystkie dane biograficzne zamieszczone w monografii pochodzą z pisanych i niepisanych wspomnień autora przechowywane w Kartotece osobowej Okręgu Łódzkiego ZPAF oraz w zbiorach autora monografii).
7. Wielka Ilustrowana Encyklopedia Powszechna. Kraków 1932; hasło: Wilno.
8. *Litwa. Zarys wiedzy o kraju*. Wilno 2005.
9. Wątki wileńskie obejmujące okres 1919-1939 znajdziemy m.in.: T. Niesiołowski: *Wspomnienia*. Warszawa 1963. - T. Łopalewski: *Czasy dobre i złe*. Warszawa 1966. - Miesięcznik „Poezja” 1981 nr 5/6 (tu wspomnienia Cz. Miłosza, A. Rymkiewicza i innych). - S. Lorentz: *Album wileńskie*. Warszawa 1986 (tu J. Kłos: *Przewodnik krajoznawczy po Wilnie*). - J. Bułhak: *Dwadzieścia sześć lat z Ruszczycem*. Wilno 1939. - Problematykę wileńszczyzny, z blokiem tekstów dotyczących Wilna, prezentuje numer monograficzny „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”. 1993 nr 3-4.
10. Edmund Zdanowski: *Fotograficzne środowisko wileńskie (wspomnienia i refleksje)*. Gdynia 1971. Tekst przygotowany na I Sympozjum Historii Fotografii ZPAF w Lublinie 8-10.10.1971. (kopia mps w Archiwum ŁTF).
11. A. Wieczorek: *Odkrywam Wilno*. „Nowości Fotograficzne” 1937 nr 2, s.1-7.
12. Sejm Rzeczypospolitej 6.04.1922 r. uchwalił ustawę o objęciu Wileńszczyzny przez władze Polski.
13. A. Zakrzewski [Życiorys...], op.cit.
14. *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920-1930*. Wilno 1930.
15. A. Turowski: *Konstrukttywizm polski*. Warszawa 1981, s. 44.
16. *Wileńskie środowisko artystyczne 1919-1945*. BWA Olsztyn 1989.
- Katalog zawiera bogatą dokumentację artystyczną, biograficzną i bibliograficzną oraz teksty poświęcone życiu artystycznemu Wilna. Cenne uwagi o narodzinach fotografii wileńskiej zawiera tekst Lecha Lechowicza: *Wilno i «fotografika»*, s. 43-44.
17. „Przegląd Fotograficzny” nr 5 z 1937 r. określił wywiady w „Słowie”, jako prawdziwe wydarzenie ze świata krytyki artystycznej, gdyż prasa codzienna Wilna pomijała życie artystyczne sztuk plastycznych, a szczególnie fotografię.
18. *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1985; hasła: Wilno i Żagary.
19. S. Lorentz; *Album wileńskie ...*, op.cit., s.18-24. W Klubie Smorgonia powstał taki wierszyk o Bułhaku:
„Jan Bułhak.
Piękna nasza Polska cała,
odkąd sfotografowana.
To odkrywca jest prawdziwy,
co ją ujął obiektywem.
Potem tylko wyszło dziwnie,
że zarobił – subiektywnie.”
20. J. Warzecha *Przewrotny duch wszystkich mandolinistów*; W: *Barwny świat mikrofonu. Wspomnienia radiowców*. WŁ Łódź 1983. - A tak na marginesie, to przydałaby się monografia poświęcona repatriantom wileńskim zamieszkałym w Łodzi po 1945 r. Wszak wśród nich było wielu wybitnych ludzi kultury i nauki.
21. O wspólnych przedsięwzięciach artystycznych szeroko opisują autorzy tekstów zamieszczonych w kat. wyst. *Wileńskie środowisko artystyczne 1919-1945*, op.cit.
22. *Polska w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka*. Wilno 1938, [ulotka informacyjna].

23. M. Plater-Zyberk: *Jan Bułhak. Fotografik*. Warszawa 2006, s. 203-207.
24. A. Zakrzewski: *Wspomnienia o Bułhaku*. Część I. W: [Biuletyn Okręgu Łódzkiego ZPAF] 1983 nr 3-4, s. 71.
25. Tamże, s.72.
26. Interesujący opis wykładów Bułhaka i funkcjonowania pracowni fotograficznej na USB zawierają Zakrzewskiego *Wspomnienia o Bułhaku*. Część II. W: [Biuletyn Okręgu Łódzkiego ZPAF] 1984 nr 5-6.
27. W różnych tekstach wspomnieniowych i danych biograficznych Zakrzewskiego występują rozbieżności co do okresu uczęszczania na wykłady Bułhaka na USB. Raz podaje, że było to od końca 1926 r. przez ok. dwa lata; w innym miejscu, jako początek zajęć podaje rok 1927. Natomiast w Ankiecie dla redakcji Międzynarodowej Encyklopedii Fotograficznej 1983 r. napisał: „nauka zawodu 1926 - 1930 u Jana Bułhaka w Wilnie”. Najdłuższy okres nauki fotografii podał w liście do I. Płazewskiego z 15.04.1975 r. „studia fotograficzne na Uniwersytecie Stefana Batorego w latach 1926 - 1939 (sic) u Jana Bułhaka”. (I. Płazewski: *Słownik fotografów polskich [materiały]*. Instytut Sztuki PAN nr inw. 1402 k. 1394)
28. B. Gardulski: *Sprawozdanie z III konkursu P.P.F.*, „Polski Przegląd Fotograficzny” 1926 nr 10, s.6.
29. Tenże: *Sprawozdanie z IV konkursu P.P.F.* „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927 nr 1, s.11.
30. T. Cyprian: *Nasze ilustracje*. Tamże s. 6.
31. B. Gardulski: *Sprawozdanie z IV Konkursu...*, op cit.
32. L. Lechowicz: *Historia fotografii. Część 1/1839-1939*. Łódź 2012; s.199-201.
33. *Almanach Fotografiki Wileńskiej 1931* wymienia 16, a *Almanach Fotografiki Polskiej 1934* - już 55 stowarzyszeń fotograficznych istniejących w Polsce w 1933 r. Tenże *Almanach* na s.42-46 publikuje „Spis adresowy fotografików polskich wystawiających swe prace w latach 1927-1933”. Listę zawierającą 410 osób I. Płazewski poddał analizie pod względem ich zamieszkania, a rezultaty ujął statystycznie. Wyliczył, że w głównych ośrodkach artystycznego życia fotograficznego - Warszawa, Lwów, Kraków, Wilno i Poznań - mieszkało 232 autorów (57 % wszystkich). W kolejnych 9 miastach mieszkało 93 fotografików (23%), a reszta - 85 osób (20%) osiedlona była aż w 39 miejscowościach (też wsiach). (I. Płazewski: *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*. Warszawa 1982, s.276-277.
34. Były to wychodzące od 1925 r.: „Fotograf Polski” Warszawa, „Polski Przegląd Fotograficzny” Poznań, „Miesięcznik Fotograficzny” Lwów.
35. J. Bułhak: *Wileński Salon Jesienny 1927*. „Fotograf Polski” 1927 nr 12, s. 249.
36. *Założenie Cechu Fotografów Chrześcian w Wilnie*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927 nr 2, s. 32.
37. *Wileńskie Towarzystwo Miłośników Fotografii*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927 nr 4, s. 68.
38. „Fotograf Polski” 1931 nr 5, s. 99.
39. Szerzej o działalności Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii W: J. Piwowarski: *Wileńskie...*, op.cit. s.29-33.
40. Wg artykułu *Z życia Fotoklubu Wileńskiego*: 7.02.1937 r. obchodzono uroczystości 10-lecie Klubu, co by świadczyło, że Klub powstał w lutym 1927 r. („Przegląd Fotograficzny” 1937 nr 2, s. 41). Natomiast w tekście nie są wymienione nazwiska pięciu założycieli. - Wg Zakrzewskiego byli to: Bułhak, Turski, Farbotko, Rackiewicz i Zakrzewski (wywiad własny 10.11.1987).- Tej kwestii nie rozstrzyga też Piwowarski pisząc, że do założycieli należeli Bułhak i m.in. Krukowski i Zakrzewski (J. Piwowarski: *Wileńskie...*, op.cit. s. 35).
41. *Statut Fotoklubu Wileńskiego*. W: *Almanach Fotografiki Wileńskiej 1931*, s. 55-56.
42. J. Bułhak: *O Fotoklubie Wileńskim*, W: *Almanach...*, op.cit., s. 51.
43. Tamże, s. 53.
44. A. Wieczorek: *O kierunkach polskiej fotografii*. „Wiadomości Fotograficzne” 1937 nr 11, s. 201-204.
45. E. Zdanowski: *Fotograficzne...* op. cit.
46. P. Śledziwski, S. Turski: *Jan Bułhak - trzydziestolecie pracy artystycznej*. Wilno 1936, s. 5-6,
47. A. Zakrzewski, wywiad własny 10.11.1987 r.
48. *Z życia stowarzyszeń*. „Przegląd Fotograficzny” 1935 nr 4, s. 17.
49. E. Zdanowski : *Fotograficzne ...*, op.cit.
50. „Przegląd Fotograficzny” 1936 nr 1, s.20. - Tekę obrazów opatrzone okolicznościową dedykacją, która zaczynała się tak: „Kochany Mistrzu, oto zbiór naszych obrazów, w których znajdziesz część Ciebie i niejedno miłe Ci wspomnienie. Może stanie Tobie przed oczyma ten i ów nieśmiały Twój nieznajomy, który kiedyś przyszedł poznać Cię i odtąd, radą i wiedzą Twą wsparty, począł iść za Tobą. Przemierzył wiele kroków trudnych i długich, nosząc w swoim Twoje, Mistrzu serce.” [...] W: P. Śledziwski i S. Turski *Jan Bułhak...* op.cit.
51. „Fotograf Polski” 1930 nr 9, s. 183. - „Miesięcznik Fotograficzny” 1930 nr 128, s. 117-120.
52. Niestety, łódzianie nie mieli możliwości podziwiania twórczości fotograficznej wilnian. Na jedynej wystawie ogólnopolskiej, jaką zorganizował Łódzki Klub Miłośników Fotografii w 1927 r. środowisko wileńskie reprezentował tylko Bułhak prezentując 17 prac. w większości pejzaże, *Katalog Jubileuszowej Wystawy Fotografii Artystycznej Klubu Miłośników Fotografii w Łodzi*

- z udziałem pokrewnych organizacji Warszawy, Lwowa, Poznania i Wilna. Luty 1927 roku. 4 s.
53. Pierwszym w historii polskiej fotografii w ogóle był *Album fotografów polskich* wydany we Lwowie w 1905 r. pod red. H. Mi-kolascha. - Szczegółowy opis publikacji zob. I. Płużewski: *Zaginiony almanach*. „Fotografia” 1960 nr 6, s.183-184.
54. E. Zdanowski: *Fotograficzne...*, op.cit.
55. H. Derczyński: Wstęp. W: J. Bułhak *Fotografia ojczysta*. Wrocław 1951, s. VI.
56. T. Cyprian: *Nasze ilustracje*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927 nr 1, s. 6-7.
57. J. Świątkowski: *XI Wystawa Fotografii Artystycznej we Lwowie*. Tamże nr 6, s. 90-94. - Podobne uwagi o piętnie Bułhaka wi-docznym w fotografii jego uczniów też w recenzji Świątkowskiego: «*Salon 1927*» we Lwowie. „Miesięcznik Fotograficzny” 1927 nr 89, s. 65-70.
58. F. Tyman: *Wystawa fotograficzna w Wilnie*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927 nr 9, s. 144-146.
59. K. Składanek: *Pierwszy Międzynarodowy Salon w Polsce*. Tamże nr 10, s. 155.
60. J. A. Neuman: 3 wystawy zbiorowe PTF. „Fotograf Polski” 1932 nr 1, s. 8.
61. J. Sunderland: *Wystawa Fotoklubu Wileńskiego*. Tamże, 1933 nr 5, s. 95.
62. J.S.: *Polskie Towarzystwo Fotograficzne. Wystawa Fotoklubu Wileńskiego*. „Gazeta Polska” 1937 nr 72, s. 7.
63. W. Romer: *XVIII Ogólnopolska Wystawa Fotografiki we Lwowie*. „Przegląd Fotograficzny” 1938 nr 6, s. 103.
64. M. Dederko: *Trzy wystawy w PTF*. „Fotograf Polski” 1937 nr 2, s. 17.
65. A. Charkiewicz, art. w „Słowie” 23.02.1936. Cytuję za A. Zakrzewski : *Wspomnienia o Bułhaku cz. II*, op.cit.
66. P. Śledziwski, S. Turski: *Jan Bułhak...*, op.cit. s. 10.
67. J. Świątkowski: *VI Salon Międzynarodowy w Polsce*. „Kamera Polska” 1932 nr 11, s.161-165. – J. Piwowarski wyjaśnił, że brak udziału w Salonie Fotoklubu Wileńskiego wynikało ze zbyt wysokiego wpisowego, które wynosiło 1\$ (J. Piwowarski : *Wileń-skie...*, op.cit. s.39).
68. J. Piwowarski: *Wileńskie...*, op.cit. s. 47-65; wszystkie cytaty pochodzą z tego rozdziału.
69. Dzisiaj żałuję, że nie rozmawiałem z Zakrzewskim o roli Bułhaka w kształtowaniu artystycznym członków Fotoklubu. Rów-nież nie pytałem o relacje międzyludzkie w tym kameralnym gronie - o przyjaźnie, emocje, niesnaski. No cóż, szkoda...
70. A. Sobota: *Międzywojenna fotografia artystyczna w Polsce a pikturalizm*. „Fotografia” 1977 nr 4, s. 6.
71. Zwracał na to uwagę J. Piwowarski: *Wileńskie...*, op.cit., s. 49.
72. „Słowo” 2.05.1937. Cytuję za E. Zdanowski: *Fotograficzne...*, op.cit.
73. I Międzynarodowy Salon Fotografii Artystycznej. Warszawa 1927. Kat. wyst. (eksponowano 489 prac, w tym 136 z Polski, 213 autorów; warto dodać, że pokazano również prace 4 łódzian, a zdjęcie W. Jekimenki reprodukowano w kat.).
74. K. Składanek: *Pierwszy...*, op.cit.
75. M. Dederko: *Pierwszy Międzynarodowy Salon Fotografii Artystycznej w Warszawie*. „Fotograf Polski” 1927 nr 9, s. 175.
76. W. H.: *Pierwszy Międzynarodowy Salon Fotografii Artystycznej w Warszawie*. „Tygodnik Ilustrowany” 1927 nr 39, s. 785-786.
77. J. Bułhak: *Wileński Salon Jesienny 1927*. „Fotograf Polski” 1927 nr 12, s.249.
78. F. Tyman: *Wystawa Fotografii Artystycznej w Wilnie*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927 nr 12, s. 205. Szkoda, że Tyman nie podał szczegółów na czym polegał społeczny rezonans wystawy, gdyż informacje o działalności Towarzystwa w sferze publicznej są białą kartą historii.
79. T. Cyprian: *Nasze ilustracje*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927 nr 2. - Wykaz miejsc, gdzie była eksponowana praca zawiera nalepka dołączona do zdjęcia.
80. B. Gardulski: *Nasze ilustracje*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1930 nr 2, s.37.
81. J. Sunderland, „Gazeta Polska” 22.11.1934 (cytat za I. Płużewski: *Spojrzenie...*, op.cit. s. 347).
82. B. Gardulski: *Fotografia polska na P.W.K. w Poznaniu*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1929 nr 8, s. 139.
83. J. Świątkowski: *Dziesięciolecie fotografiki polskiej*. „Miesięcznik Fotograficzny” 1929 nr 115, s. 99-102.
84. L. Lechowicz: *Historia...*, op.cit. s.202.
85. T. Cyprian: *Nasze ilustracje*, „Polski Przegląd Fotograficzny” 1928 nr 9, s.151.
86. W. Romer: *XVIII Ogólnopolska Wystawa Fotografiki we Lwowie*. „Przegląd Fotograficzny” 1938 nr 6, s. 103.
87. 16th Annual Salon of Pictorial Photography. Los Angeles, San Francisco 1933. Kat. wyst. Zakrzewski był jedynym autorem z Polski; ceny zdjęć wahały się od 2,5 do 50 \$.
88. J. A. Neuman: 3 wystawy..., op.cit.
89. Wywiad własny 10.11.1987.
90. J. Sunderland, „Gazeta Polska” 21.12.1931.
91. *Przez szkła obiektywu - rozmowy z fotografami wileńskimi. Japoński motyw*. „Słowo” 1937 nr 144, s. 6. (wywiady przeprowa-dzała Jadwiga Ewa Dziewulska podpisująca się Eddy).
92. J. Bułhak: *Moja technika*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1930 nr 8.

93. J. Świtowski: *XVIII Wystawa Doroczna Fotografiki Polskiej*. „Nowości Fotograficzne” 1938 nr 2, s. 34.
94. U. Czartoryska: *Przygody plastyczne fotografii* Warszawa 1965, s.12.
95. M. Dederko: *Trzy wystawy w PTF*. „Fotograf Polski” 1937 nr 2, s. 17
96. J. Sunderland: *Polskie Towarzystwo Fotograficzne. Wystawa Fotoklubu Wileńskiego*. „Gazeta Polska” 1937 nr 72, s. 7.
97. S. Turski, list do autora monografii, Warszawa 10.01.1985 r., mps 1 s. (w zbiorach autora)
98. Szczegółowe zmagania z biurokracją litewską w ubieganiu się o przyznanie lokalu, a także późniejszych kontrolach funkcjonowania zakładu Zakrzewski opisał we wspomnianym tekście z 1982 r. Mps. npbl. 7s. w zbiorach Okręgu Łódzkiego ZPAF.
99. Kartoteka osobowa A. Zakrzewskiego. Akta Okręgu Łódzkiego ZPAF.
100. B. Gardulski: *Sprawozdanie z VI konkursu fotograficznego P.P.F.*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927 nr 11.
101. Kartoteka... op.cit.
102. G. Bojanowski: *Krótką historią Klubu Miłośników Fotografii przy Polskiej YMCA w Łodzi 1947-1950*. W: Oddział Łódzki Polskiego Towarzystwa Fotograficznego 1949-1961. Kronika. Łódź 2019, s. 145-148
103. G. Bojanowski: *Oddział Łódzki...*, op.cit., s. 13
104. Tamże, s. 18-26.
105. Archiwum ZPAF Warszawa, akta osobowe.
106. Kartoteka..., op.cit.
107. B. Modrzejewski: *Wystawa fotograficzna w Łodzi*. „Świat Fotografii” 1949 nr 12, s. 31-33.
108. J. Sunderland: *Recenzja z II Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki we Wrocławiu*. „Świat Fotografii” 1950 nr 17, s. 10-15.
109. (e. r.): *Na Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki. Od portretu do krajobrazu*. „Gazeta Robotnicza” Wrocław 1950 marzec.
110. A. Zakrzewski [Życiorys...] op.cit.
111. „Fotografia” 1956 nr 7.
112. L. Lechowicz: *Historia...*, op.cit. s. 125. - Zob. też klasyczne opracowania historii fotografii światowej m.in. M. i M. Auer: *Encyclopédie internationale des photographes de 1839 à nos jours*. Vols. 1-2. Hermance 1985.- H. Gernsheim: *Creative Photography: Aesthetic Trends 1839-1960*. Mineola 1991. - *The History of European Photography 1900-1939*. Bratysława 2010. - B. Newhall: *The History of Photography*. New York 1994. - N. Rosenblum: *Historia fotografii światowej*. Bielsko-Biała 2005. - Wśród tych publikacji wyróżnia się znakomite opracowanie autorstwa L. Lechowicza (pierwsze polskie ujęcie powszechnej historii fotografii). Autor nieco odmiennie od dotychczasowych opracowań interpretuje wydarzenia zachodzące w świecie fotografii (gdzie indziej kładzie akcenty), a publikacja zachwyca doborem reprodukcji prac, które bezspornie dowodzą, że fotografia jest sztuką.
113. U. Czartoryska: *Przygody ...*, op.cit. s.9.
114. Zob. Wystawiennictwo A. Zakrzewskiego, Załączniki nr 12.
115. *Aleksander Zakrzewski Salon Fotografiki ŁTF*, grudzień 1985, Kat. wyst. wstęp E. Haneman; 16 s., 10 il. cz.-b., portret autora.
116. *Przez szkła obiektywu...* op.cit. Cały wywiad zob. Załączniki nr 3
117. Dokładny opis całej przeprowadzonej modyfikacji aparatu autor przedstawił w artykule *Monokl i jego zastosowanie w fotografii artystycznej*. „Fotograf Polski” 1928 nr 2, s. 34-37.- Artykuł Zakrzewskiego wzmiankował B. Gardulski w „Przeglądzie Fotograficznym” 1928 nr 4, s. 69 oraz „Monthly Abstract Bulletin” Rochestr N.Y. 1928, s.566.
118. Wszystkie cytaty w tym rozdziale pochodzą z wywiadu z artystą w dniu 10.11.1987 r. (zapiski w zbiorach autora).
119. E. Zdanowski: *Fotograficzne...*, op.cit.
120. Wykaz publikacji A. Zakrzewskiego zawiera Załącznik nr 10
121. A. Zakrzewski: *Robert de la Sizeranne o fotografii*. W: Almanach Fotografiki Wileńskiej 1931 s. 45-50. - O nurcie fotografii piktorialnej też w „Obscura” 1983 nr 3 i 4 (tu m.in. pełny tekst de la Sizeranne’a *Czy fotografia jest sztuką?*). - historię nurtu piktorializmu w fotografii światowej, głównie europejskiej, i jego recepcji w fotografii polskiej szeroko przedstawił Adam Sobota w publikacji *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii XIX i XX wieku*. Warszawa 2001. - Przy okazji krótka polemika z autorem. Otóż nie podzielam poglądów tego cenionego krytyka i historyka fotografii, który w wymienionej publikacji, klasyczny nurt fotografii początku XX w. rozciąga na fotografię lat 50. i 60., m.in. E. Hartwiga (s.126) i P. Pierścińskiego (s.133-134). Piktorializm jest nurtem historycznie zamkniętym. Oczywiście, zostały środki wyrazu, którymi można się inspirować, a nawet wprost nawiązywać, co nie jest w twórczości czymś wyjątkowym. Czerpanie np. z Demachy’ owskich źródeł nie jest naganne, artystyczna użyteczność jakiegos nurtu sztuki może nie mieć końca. I cóż z tego, że nowe dzieła będą przypominać starych mistrzów. Jednakże powstałe prace trzeba już określać innym mianem - post- lub neopiktorializmem. Szkoda że A. Sobota nie użył takiego określenia a pod taką nazwą mógłbym umieścić część fotografii Hartwiga i Pierścińskiego, bo związki z estetyką klasycznego piktorializmu są widoczne. A poza tym piktorializm - moim zdaniem - należałoby utożsamiać wyłącznie z warsztatem technik szlachetnych, co pozwoliło by uniknąć niepotrzebnego gmatwania w sferze estetyki. Zresztą pośrednio przyznaje

mi rację A. Sobota pisząc: „Jakkolwiek piktorializmu nie można ściśle łączyć z konkretnymi odmianami techniki fotograficznej, to jego cechą było stosowanie wielu technik specjalnych [podkreślenie - G.B.] nazywanych też «szlachetnymi», służących do specyficznego opracowania ostatecznego obrazu pozytywowego.” [...] (s.116).

122. M. Szulc: Materiały do historii fotografii polskiej. I. Bibliografia 1836-1956. Warszawa 1963.

123. A. Zakrzewski: Wspomnienia o Bułhaku. [Biuletyn] Związek Polskich Artystów Fotografików Okręg Łódzki [nr] 3-4 [1983] s. 71-80 oraz [nr] 5-6 [1984] s. 39-63.

124. K. Tomaszewski, wywiad własny 10.03.2020 r.

125. Zbigniew W. Nowak: *Fotografować należy sercem*. „Kalejdoskop” 1987 nr 11 , s. 12-13.

ZAŁĄCZNIKI

1. A. Zakrzewski *Robert de la Sizeranne o fotografii*. W: „Almanach. Fotografiki Wileńskiej 1931”, s. 45-50 (fot. cyfrowa).
2. A. Zakrzewski *Linia widnokładu w krajobrazie*. W: „Miesięcznik Fotograficzny” 1931 nr 135, s. 36-38. (odpis).
3. *Japoński motyw* - wywiad z A. Zakrzewskim. W: „Słowo” 27.05.1937, nr 144, s. 6 (odpis).
4. A. Zakrzewski *100-lecie fotografii czyli o poprzednikach ludzi zapatrzonych w słońce*. W: „Nowości Fotograficzne 139 nr 1, s. 33-37 (odpis).
5. J. Bułhak *O Fotoklubie Wileńskim*. W: „Almanach Fotografiki Wileńskiej 1931”, s. 51-54 (odpis).
6. Statut Fotoklubu Wileńskiego. W: „Almanach Fotografiki Wileńskiej 1931, s. 55-56 (odpis).
7. J. Farbotko *Sprawozdanie roczne* [1934] W: E. Zdanowski: *Fotograficzne środowisko wileńskie (wspomnienia i refleksje)* Gdynia 1971. Mps npbl. s. 15-18 (odpis).
8. J. Farbotko *Lista członków Fotoklubu Wileńskiego, stan na dzień 1 marca 1937 r.* W: E. Zdanowski: *Fotograficzne...*, op.cit. s. 18-19 (odpis).
9. E. Zdanowski: *Fotograficzne...*, op.cit. s. 13-14 (odpis).
10. Wykaz publikacji artykułów A. Zakrzewskiego 1928-1939, 1983-1984.
11. Wykaz prac eksponowanych na wystawach fotograficznych w latach 1927-1938 (tabela, oprac. własne).
12. Wykaz wystaw fotograficznych z udziałem prac A. Zakrzewskiego 1927-1999. (tabela, oprac. własne).
13. Reprodukcyjne prac A. Zakrzewskiego w drukach zwartych.
14. Prace A. Zakrzewskiego w zbiorach.
15. Odznaczenia i honory.

A. ZAKRZEWSKI

ROBERT DE LA SIZERANNE O FOTOGRAFJI

(STRESZCZENIE)

Dopiero zaczynają milknąć w Polsce uprzedzone głosy urzędowych krytyków starszego autoramentu, które wbrew oczywistości odmawiały fotografice prawa do artystycznego szlachectwa i usiłowały bez powodzenia spychać ją po staremu do rzędu procederów technicznych. Chwila ta jest może najwłaściwsza do przypomnienia, co sądziła o fotografice już przed ćwierćwieczem krytyka artystyczna francuska w osobie jednego ze swych najbardziej poważnych i utalentowanych przedstawicieli.

W roku 1907 wyszła u Altenberga we Lwowie, niewielka, ale wartościowa książka p. t. „Podstawy kultury estetycznej”, gdzie pomiędzy innemi znajduje się praca Roberta de la Sizeranne'a p. t. „Czy fotografia jest sztuką” w przekładzie polskim d-ra Wł. Witwickiego. Oryginał jej francuski datować się musiał zatem jeszcze o kilka lat wcześniej i pochodzić z doby zaczątków rozwojowych fotografii artystycznej w Europie. Epoka ta odpowiada w fotografice polskiej grubym mrokom estetycznym, nic więc dziwnego, że ukazanie się tej książki u nas było przedwczesne i przeszło bez echa. Dzisiaj dopiero, gdy już mało kto o niej pamięta, ocenić można wagę i wartość poruszonych tam zagadnień. Powtórzmy po 24 latach w krótkim streszczeniu, co sądził o fotografice, jeszcze niemowlęcej, znakomity esteta francuski, co pisał w epoce pierwocin jej artystycznego usamodzielnienia, gdy miał wszelkie prawo nic o niem nie wiedzieć, a rodzącą się sztukę sądzić conajmniej z tak stronnictwem uprzedzeniem, jakie w dzisiejszej Polsce pomiędzy innymi cechuje stanowisko p. St. Pińkowskiego w tej samej sprawie (Mysł Narodowa 1930 Nr. 41 i 47, 1931 Nr. 2 i 3).

„Zmieniło się coś w estetyce rysunku, w poglądach na piękno obrazów, wykonanych dwiema tylko barwami, czarną i białą. Nowe prądy powstały wśród fotografów. Zaczynają chodzić innemi drogami...” Temi słowy rozpoczyna Sizeranne charakterystykę fotografa „nowoczesnego” (zapewne z 1900 r.), który nie stosuje wzorem swych poprzedników przy portretowaniu „żelaznej szubienicy, ani ławeczki i balustrady ogrodowej, ani też nie powtarza wciąż wzorów chemicznych, ani formułek: „proszę się nie ruszać”, a natomiast „lubi właśnie to wszystko, co się rusza: obłoki, liście, wodę, spojrzenie, uśmiech...”. Fotografowie „zrzucili z ramion czarne zasłony i stają wobec tłumu poprostu: wyglądają mniej na magików, a zato więcej na ludzi... Nie chowają się po ciemniach i laboratorjach, ale lubią szeroki świat—naturę—chodzą i czegoś szukają”...

Zwiedzając ówczesne wystawy fotograficzne (prawdopodobnie z przed 1900 r.) Sizeranne zdumiewa się na widok ich nowej i cennej treści. Widzi narodziny „sztuki jakiejś.

która się budzi skromnie i bez hałasu i pompy", a przez publiczność została przyjęta z entuzjazmem. Jednakże na wystawach między publicznością „kręciły się i figury niespokojne.... to artyści może, zatrwożeni jak ten, co przechadzając się po polu, ujrzał na krańcach swej ziemi sylwetę przednich straży najeźdźców.... to może krytycy, którzy *całe życie dowodzili z pomocą sylogizmów doskonale skonstruowanych, że nigdy fotografia nie potrafi dawać efektów, zbliżonych do wyglądu akwaforty, lub rysunku węglowego**). To może w końcu idealisci, których smutkiem i niepewnością o jutro napawał ten najazd nauki na dziedzinę sztuk pięknych....".

Zagadnienie, czy fotografia jest sztuką rozwiązuje Sizeranne w pięciu rozdziałach, zatytułowanych: „Wady fotografii”, „Trzy momenty, zależne od artysty”, „Nowe dzieła i nowe idee”, „Niewłaściwe pretensje fotografii”, „Powrót idealizmu”. Streszczamy je tu kolejno.

Sizeranne przyznaje, że fotografia posiada pewne cechy, które oddalają ją nie tylko od Piękna, ale i od Prawdy. Wymienia przesadną perspektywę, fałszywe oddanie tonów barwnych, nadmierną ścisłość w szczegółach, rozczłonkowanie motywu, brak syntezy. Uznaje słuszność tych zarzutów, ale jednocześnie stwierdza, że należy je stawiać nie fotografii, lecz tylko fotografom, którzy się z nią nieumiejętnie obchodzą. Zresztą odpowiedzialność za to ponoszą nietylko ludzie, ile epoka, okres naukowego rozwoju fotografii, kiedy jej usprawnienie techniczne przesłoniło możliwość walorów artystycznych. Wskutek tego nadużywanie właściwości fotografii uważano za jej najwyższą chlubę, unikano stonowania i plastyczności, ceniono płaskie oświetlenie frontowe, lubowano się w precyzji i mnogości szczegółów. W owych czasach powstała absurdalna zasada o konieczności fotografowania plecami do słońca, a „kiedy w r. 1853 sir Wiliam Newton, a później pp. John Leighton i Buss oświadczyli w angielskich towarzystwach fotograficznych, że nie wszystkie plany w zdjęciu powinny być traktowane z jednakową ostrością, że pewne linje powinny prawie gubić się w głębi, podniosła się przeciw nim burza protestów. Co? Poświęcić choćby jedną trawkę, choćby włos, choćby kamień? Nigdy!” To też wówczas mieli prawo artyści odmawiać utworom fotograficznym wszelkiej wartości estetycznej. Wówczas—ale nie później.

Przeminął okres tego zaślepienia, przyszły inne czasy i inni ludzie—przyszli C. Puyo, R. Demachy, M. Bucquet, Maskell, Kühn, Henneberg, Holland Day i Horsley Hinton. Znikła perspektywa przesadna i przykra dla oka, znikła analizująca szczegółowość—pozostało ujęcie syntetyczne, a niebo otrzymało ton i chmury. „Wyszukali też nowe pory pracy. Nie te godziny, a których słońce ukazuje wszystko, co tylko można widzieć, ale godziny bliskie zmroku, w których się człowiek tego i owego musi domyślać. Przypomnieli sobie, że artysta błędzi, jeśli chce wszystko powiedzieć w dziele sztuki, bo wobec rzeczy, dokładnie określonych, wyobraźnia widza nie ma powietrza do lotu. Przeciwnie, tylko przez rzeczy niedopowiedziane idzie droga do nieskończoności.... Mgliste potrak-

towanie jest jak nadzieja, ostre—jak stan posiadania.... Niedopowiedzenie w sztuce, tworzy to, co w życiu dać może tylko stan kto wie, czy nie najmiłszy: ta rozkoszna niepewność duszy, która się kołysze nadzieją, a jeszcze nie posiada pewności; kiedy upragniony przedmiot już zaczyna się ukazywać, a pragnie się go tem goręcej, że go uchwycić nie można; kiedy się wszystko przeczuwa, a niczego nie ma w ręku, kiedy postać ludzka i pejzaż, niebo i ziemia i miłość nawet mającye tylko w mgłach świtania, a nie rzuca się w oczy w ostrych, zdecydowanych blaskach południa...."

Fotograf, który już umie kierować świadomie przebiegiem pracy fotograficznej, potrafi usunąć z niego wady i braki, cechujące jej technikę. Jednakże pozbycie się ich nie stwarza jeszcze dzieła sztuki. Muszą się znaleźć pewne warunki dodatnie, któreby mogły nadać obrazowi piętno indywidualne, czyniąc go nie reprodukcją natury, ale taką jej interpretacją, żeby „oprócz piękna przedmiotu przedstawionego, który jest oczywiście poza artystą, było jeszcze i piękno pomysłu, kompozycji, odczucia, które mieszka tylko w duszy człowieka”.

Sposobność do interpretacji osobistej motywu następuje się fotografowi w trzech różnych momentach. Pierwszym jest kompozycja obrazu, układ syntetyczny jego poszczególnych części. „Wykwintny fotograf wyszukał miejsce, czas, twarze, kostjomy: wie jakich ruchów potrzebuje w obrazie, wie jaką grupę chce zbudować... W głowie ma już obraz gotowy... zacznie odtwarzać rzeczywistość dopiero wtedy, gdy mu ona da kompozycję wysnioną—nie prędzej i nie później... Wówczas, w tej chwili upatrzonej, z chęcią światła notuje na płycie czulej to, czego chciał, szukał, co przygotowywał długo..... Czy potrafi kto powiedzieć, że to nie była kompozycja, że tu nie było czynnego udziału artysty?...."

Drugim momentem interpretacji jest wykonanie negatywu, czyli jego wywołanie i dostosowanie jego właściwości tonalnych do powziętego założenia plastycznego. Sizeranne mówi stosunkowo niewiele o tym etapie pracy fotografika, który wówczas był jeszcze niedość udoskonalony, ale o ileżby więcej mógł o nim powiedzieć, gdyby pisał swoje uwagi dzisiaj, gdy już w samym negatywie osiąga fotograf wnikliwie czujący cuda harmonji tonów!

Moment trzeci, to uczucie, nieomylnie kierujące fotografem przy wykonaniu ostatecznem obrazu pozytywowego techniką indywidualną (Sizeranne ma na myśli sposób gumowy, gdyż innych wówczas jeszcze prawdopodobnie nie znano). „Osobiste upodobanie artysty najwięcej wpływa na jakość kopji pozytywowej. Negatyw robi przedewszystkiem maszyna, dopiero pozytyw tak samo, jak styl, jest odzwierciedleniem człowieka... odbitka kontaktowa i obraz wykończony... jest to ta sama kanwa, ale zupełnie inny haft; to tylko słowa takie same, ale zupełnie inna melodia. Co wpływa na tę zmianę? Kwas jakiś? Nie kwas—tylko uczucie. Jakież nowe ciało? Nie ciało—tylko dusza... Obrazu dziś już nie trzeba moczyć w złotowej lub srebrowej kąpieli. Dziś się go umieszcza na

podstawionej płycie, niby akwarelę. Ze ściśniętej gąbki padają na nią brylantowe krople czystej wody. Pod tym deszczem, rozumnie kierowanym, rodzą się, rosną i rozjaśniają rysy fotografowanej twarzy... I tak jak dziecko, kiedy się budzi, tak obraz powoli, leniwie otwiera usta i oczy... cienie stają się bardziej subtelne. Zaczynają mówić w półuśmiechu—powiedzą wszystko, skoro się zatrzyma ręka artysty... Taka fotografia powstała przy współdziałaniu rozumu i serca i dlatego może nosić ślady błędów i szaleństw, ale może też mieć rysy prawdy i ukochania. A jeżeli taka fotografia będzie piękna, jakże ją mamy nazwać?... Powiemy może, że nie jest dziełem sztuki dlatego, że ją słownik nazywa foto-grafią, zamiast zaliczyć do litografii albo rysunków węglem czy sangwiną... Czy może dlatego, że artysta, robiąc ją, *nie trzymał w palcach kawałka zwęglonego drewna, tylko wziął w pewien sposób promień słońca do ręki?*...^(*).

W rozdziale trzecim (Nowe dzieła—nowe idee) Sizeranne mówi, że nie można odsądzać fotografii od miana sztuki, jeśli stało się faktem, że jej utwory wywołują w widzach emocje artystyczne tej samej skali i głębi, jak dzieła innych sztuk plastycznych. Czyżby miała ją dyskredytować techniczna szybkość i pozorna łatwość wykonania, przy pewnej sztywności techniki, czy wreszcie wielokrotność sporządzanych kopii? Nie ocenia się przecież wartości artystycznej dzieła stopniem trudności użytej techniki i rysunek tuszem nie jest mniej wartościowy od ołówkowego dlatego, że w pierwszym wypadku można szybciej założyć ton nieba i ziemi. Skrępowanie w oddziaływaniu na treść rysunkową i tonalną w fotografii także nie może samo stanowić ujemnie o artyzmie, gdyż w każdej technice grafiki czystej, pomimo jej większej swobody, wolę artysty w pewnej mierze ogranicza rodzaj narzędzia i charakter materiału. A co do wielokrotności, to po pierwsze istnieje ona wogóle w grafice, nie przynosząc jej tem większej ujemy, a potem w fotografii zachodzi ona tylko przy pospolitej pracy mechanicznej: artysta rzadko i niechętnie powtarza obraz raz wykonany, a jeśli to nawet uczyni, to podda go bezwiednie takim zmianom, że otrzyma coś nowego, co już nie jest duplikatem.

Wzamian za swe techniczne ograniczenia fotografia daje możliwości, niedostępne żadnej innej technice plastycznej: dokładność rysunku, niesłychanie wierną i modelację tonalną, miękką i pieściwą. „Są to pewne nieuchwytnie przejścia z światła do cienia, które na nachylonych powierzchniach figur, na wielościennych bryłach ciała wywołują cienie... cienie lekkie i rozwiewne, niby tchnienie dziecięce... i na tym polu fotografii nic nie dorówna”. Wreszcie fotografia doskonale umie pochwycić i utrwalić zjawiska ciekawe a nieuchwytnie, bądź z powodu swej krótkotrwałości, bądź też dlatego, że jest ich zawiele naraz, czy to „rozliczne połyski skrzydeł kołujących gołębi”, czy „dołki na policzku niewieścim, które przelotny śmiech wywołuje”, czy „nagły skurcz mięśni niespodzianie zaskoczonego człowieka”, czy „tłum ludzi, skłębiony w ścisku”, — „słowem to wszystko, co się gwałtownie porusza, chwileje, pada, płonie, lśni, kurczy lub uśmiecha pod wpływem rozkoszy, gniewu, burzy, płomienia, wiatru albo siły ciężkości...”.

W rozdziale o „niewłaściwych pretensjach fotografii” Sizeranne wypowiada ostrzeżenie przed przecenianiem wartości dokumentarnej, jaką się odznacza fotografia w chwytności ruchu i poucza o tym, że prawda naukowa rzadko jest prawdą artystyczną. Był czas, powiada, gdy naukowcy wynajdywali coraz ściślejsze narzędzia optyczne w fotografii, „którymi celowali do ptaków, a byliby celowali nawet do aniołów, nie żeby te niewinne istoty uśmiercać, ale żeby się dowiedzieć, jakie też nieestetyczne pozycje przybierają, latając po powietrzu; żeby ich wyobrażeniom zabrać coś więcej, niż życie; żeby im zabrać—piękno!” Badając życie za pomocą udoskonaleń fotograficzno-naukowych, „chronofotografowie” dowiedli, „że u największych mistrzów pendzla konie nigdy nie galopują prawidłowo, a ludzie nie biegną, jak należy, kobiety nie tańczą według wszelkich praw i gdyby tylko byli dalej prowadzili badania, byłoby się z pewnością pokazało, że o lataniu pojęcia nie miał ani gołąb, wracający do Arki, ani Duch Święty nad głową Boga Ojca, ani św. Michał, ani cherubini i serafini, których widzimy na starych malowidłach. Sztuka nie miała wogóle pojęcia o ruchu, dopiero nauka miała ją o tem pouczyć”.

„Odkrycia” te zachęciły niektórych plastyków do ich wyzyskania w swych dziełach. Skutek był oplakany. Zatrzymano ruch, wszystko, co było żywe, zamarło. Znikła prawda artystyczna, a jej miejsce zajęła prawda naukowa i stworzyła w obrazach i rzeźbach karykaturę ruchu. Niebawem cofnięto się z tej obłądnej drogi, gdyż zrozumiano, że o co innego idzie nauce, a czego innego szuka artysta. Nauka jest analizą, sztuka—syntezą. Fotografowie dzięki temu uzyskali cenną przestrożę, że nie tylko nie powinni mieć ambicji naukowego poprawiania rysunku odręcznego, lecz przeciwnie—powinni się sami uczyć u sztuk plastycznych, jak mają nagiąć technikę fotograficzną do wymowy artystycznej. Sztuka zwyciężyła naukę w fotografii i chociaż ta walka do dziś dnia nie jest zakończona, zwycięstwa sztuki nad nauką powtarzają się ciągle i one decydują o całej przyszłości fotografii. A powracając do kwestji ruchu, powiada Sizeranne, że nie interesujemy się każdym jego szczegółem z osobna, tylko jakąś ogólną syntezą rytmiczną ruchu zupełnie tak samo, jak nikt w orkiestrze nie troszczy się przecież o to, by osobno usłyszeć poszczególny dźwięk puzonu czy fagotu i woli słuchać i słyszeć cały zespół muzyczny. Więc i fotograf powinien pamiętać, że analiza zabija ruch i rodzi martwość i że tak właśnie działa aparat fotograficzny w rękach niepowołanych, ponieważ oddaje dokładnie nie tylko to co widzi oko ludzkie, ale ukazuje i to, czego oko człowieka nie widzi, a czego oko artysty—widzieć nie chce. Takie są niebezpieczeństwa, jakimi zagraża fotografowi naukowość, źle zrozumiana i nie poddana jednemu słusznemu sprawdzianowi sztuki.

Ostatni rozdział pracy Sizeranne’a brzmi, jak zwycięska fanfara. Skończyła się walka między chronofotografami a artystami. Zwyciężyli ludzie żywi. Przekonali, że *praca fotograficzna musi poprzedzić wykształcenie estetyczne**). Że wiedza fotograficzna jest bezsilna i jałowa, jeśli nie jest podporządkowana sprawdzianowi artystycznemu. Dzięki temu fotografia pozbyła się analizy w ruchu, w rysunku, w tonach. Przemówiła synteza. Fo-

tografowie już nie kopują natury—oni ją interpretują. Odrzucają szczegóły zbyteczne, wprowadzają uogólnienia. Powracają pokornie do Kanossy estetyki. Mówią o „jedności motywu”, o „równowadze linii”, o „koniecznych odpowiednikach”, występują przeciw „szczegółom, rozpraszaającym uwagę i odwodzącym ją od centru estetycznego w obrazie”. Studjują przyrodę i sztukę, chcą poznać zasady piękna, by je stosować w swych utworach. Nie ogłaszają żadnych śmiałych manifestów, nie próbują detronizować żadnej z sztuk istniejących... „Nie rościmy sobie pretensji do tytułów artystów, mówili w r. 1896, publiczność, obznajmiona z dziełami sztuki, sama będzie wiedziała, czy ma nam ten tytuł przyznać, jeśli uzna, żeśmy nań już zasłużyli”. Dziś fotografowie, to już nie są magicy, wojujący formułkami chemicznymi, dziś „sekret ich leży w głowie, w oku, w ręce, w piersi...”.

A na zakończenie Robert de la Sizeranne przypomina alegorię w muzeum watykańskim, gdzie wśród Sztuk i Nauk, składających hołd Religji widzi się i Fotografję ze swym „okrutnym” przyrządem w ręku.

Wreszcie cytuje wiersz papieża Leona XIII o „Ars photographica”:

„...imagine naturae Apelles aemulus

non pulchriorem pingeret...”.

i kończy pytaniem, „czy to, co się dziś wydaje przesadą poetycką, *nie będzie prawdą dnia jutrzejszego?*”^{*)}).

^{*)} Podkreślenia sprawozdawcy.

LINJA WIDNOKRĘGU W KRAJOBRAZIE

Widnokrąg daje fotografowi wiele okazji do popełniania błędów natury estetycznej. Linja widnokręgu często na obrazku fotograficznym dzieli go w nieznosnie brzydki sposób na dwie równe części, które różnią się między sobą tem, że jedna połowa przedstawiająca ziemię jest ciemna, natomiast druga — obrazująca niebo — znacznie jaśniejsza.

Obrazek taki nie wzbudzi zainteresowania w widzu o dostatecznie rozwiniętym smaku estetycznym i nigdy nie wyrwie na nim tego wrażenia, jakie miał autor w chwili tworzenia owego obrazka, kiedy piękno przyrody wzbudziło w nim zachwyt i skłoniło go do odfotografowania pięknego zjawiska.

Jaki wyszedł z tego obrazek, możemy poznać oglądając tak zwane „fotografie” zawodowe i amatorskie. Po wykończeniu odbitki zastanawiamy się nieraz z namysłem, czy to warto było fotografować. Gdzie się podziała owa piękna gra światła i owa delikatnie przymglona, ginąca w oddali linja widnokręgu.

Czy naprawdę widnokrąg jest tak trudny do oddania we fotografii, że rzadko kiedy może dać zadowalające wyniki?

Zapoznajmy się z kilkoma dziełami fotograficznymi, gdzie takie „trudne” zadanie jest rozwiązane conajmniej zadowalająco.

Mamy tu obrazek J. Bułhaka „Snopy”. W jaki sposób artysta uniknął niemiłego rozdziwku tonów, ciemnych i jasnych, które się spotyka w czasie fotografowania obiektów takich, jak niebo i ziemia?

Na obrazkach amatorskich przedmioty takie, jak niebo, wypadają zazwyczaj jako przesadnie białe, zaś inne, odpowiadające częściom ciemniejszym, jako czarne. W tym zaś obrazku płaszczyzny te zostały zharmonizowane, do-prowadzone niemal do jednego szarego tonu. Linja widnokręgu utonęła gdzieś w dali i miejscami ledwo jest zaznaczona.

W obrazku „Zachód” mamy przykład artystycznego ujęcia wody i nieba.

W tym wypadku, jak poprzednio, zastosował artysta ten sam sposób — zharmonizował górną część obrazka z dolną; ale teraz posunął się do skali walorów nie jasno-szarej jak poprzednio, tylko dalej — prawie do czarnej.

W obrazku pierwszym linja widnokręgu zniknęła, zlewając się gdzieś z obłokami, tu natomiast występuje całkiem wyraźnie. Las na horyzoncie jest czarny, ale z tą czernią stara się rywalizować ciemny ton jeziora, przez co długi pas dalekiego lasu nie psuje harmonji, zaś pięknie pofalowana sylwetka odbicia słońca prowadzi jasną linią wzrok ku słońcu.

Postaramy się teraz zanalizować sposób postępowania fotografa, który chce uniknąć brzydkiej linii widnokręgu. Widnokrąg dzieli przeważnie, jak to zaznaczyliśmy na początku, obrazek fotograficzny na dwie części, które różnią się zazwyczaj między sobą tonem.

Wielki kontrast, z jakim tu mamy do czynienia, jest przyczyną nieestetycznego wyglądu takiego fotogramu. Z tego powodu zastosujemy środki, które będą łagodziły kontrast, jednakowoż sposób postępowania nic zawsze będzie ten sam.

Jeżeli linja widnokręgu jest piękna, n. p. posiada ciekawy kształt, i jest urozmaicona przedmiotami interesującymi pod względem estetycznym, wówczas oczywiście linję tę należy podkreślić tak, żeby zwracała uwagę widza, jak to jest w obrazku „Zachód”.

Jeżeli natomiast linja ta jest jednostajna, monotonna, nieinteresująca, musimy wyzbyc się jej, a więc zharmonizować z otoczeniem. Przeprowadzić to da się wieloma sposobami.

Jednym z takich sposobów jest użycie filtru przy naświetlaniu płyty. Postępuje się wtedy w taki sposób: jeżeli spodziewamy się otrzymać część górną jasną a dolną ciemną, musimy w celu zrównoważenia tej różnicy tonów zastosować taki filtr, któryby barwy nieba oddał prawie w takim natężeniu jak ziemię. Im ciemniejsze niebo ma być na obrazku, tem ciemniejszy musimy zastosować filtr. W wypadku tym staramy się zharmonizować stopnie jasności nieba i ziemi, doprowadzając je do tonów na ogół ciemnych.

Możemy też uczynić inaczej; mianowicie jeżeli zamierzamy obrazek mieć w tonach jasnych, musimy wówczas również stosować filtr, lecz wtedy płytę należy mocno przeświecić, miękko wywołać i przy kopjowaniu zastosować odpowiednie środki, w celu wydobycia silniejszych światła z szarego, monotonnego naogół obrazka. Naprzykład przy technice bromowej zastosować możemy papier kontrastowo kopijujący, albo osłabiacz Farmera.

O ileby zharmonizowanie jasnego tonu nieba z ciemnym tonem ziemi nie dało się przeprowadzić w czasie naświetlania i wywoływania płyty, wówczas można tego dokonać przy kopiowaniu za pomocą przysłaniania teksturą jasnych części negatywu i jednocześnie obfitem naświetlaniu ciemnych części tegoż.

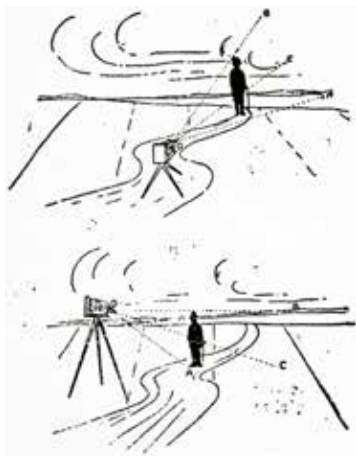
Należy tego przestrzegać, ponieważ obiekty dalszoplanowe są oddzielone od widza szeroką warstwą powietrza, przez co są daleko jaśniejsze (bledsze) i mniej dokładnie przez nas widziane, niż przedmioty blisko nas leżące.

Czasem w podobnych wypadkach oddadzą cenne usługi filtry stopniowane. Przyda się to wtedy, gdy niebo jest bardzo jasno oświetlone, a ziemia stosunkowo ciemna, co się zdarza najczęściej wieczorem, o zachodzie słońca. Filtrów stopniowanych nie można stosować, jeżeli na pierwszym planie występują przedmioty wysokie (np. wieża), gdyż naświetlenie ich na płycie nie będzie równomierne, a skutek tego będzie chyba dla każdego zrozumiały.

Niedociągnięcia, które mogą powstać przy stosowaniu rozmaitych sposobów harmonizowania części górnej i dolnej, można naprawić zapomocą retuszu, albo innemi środkami właściwemi danej technice. — Naprzykład w bromie posługujemy się osłabiaczem farmerowskim, w gumie stosujemy, pendzle i t. d.

Przy komponowaniu obrazu należy zwrócić baczną uwagę na rozmieszczenie linii horyzontu. Nic należy tej linii umieszczać pośrodku obrazu, jakgdyby go połowiła, lecz musi być zdecydowana przewaga albo nieba, albo ziemi. Najlepiej zastosować przy komponowaniu prawo złotego podziału, o którym szerzej pisze J. Switkowski w czerwcowym numerze „Miesięcznika Fotograficznego” z r. 1930. Prawo to wyraża się temi słowy: „Całość tak się ma do części większej, jak część większa do części mniejszej. W liczbach zaś wygląda to w ten sposób: 13:8= 8:5.

Oczywiście, stosując tę zasadę w praktyce, nie posługujemy się ani linijką, ani rachunkiem. Stosunek ten należy uchwycić „na oko” nie zaś wymierzaniem i obliczaniem.



Czasami zdarzają się wypadki, kiedy pomimo największego wysiłku fotograf nie ma możliwości wkomponować w obrazek należyte widnokręgu. W takim razie należy go wyrzucić i komponować obrazek tak, żeby ta linia na nim nie była widoczna.

Wówczas możemy mieć wypadki: albo na obrazie będzie samo niebo, albo tylko sama ziemia

Niebo, które ma stanowić tło obrazu, ostatni plan, możemy otrzymać przy niskim ustawieniu aparatu i skierowaniu obiektywu tak, żeby linia znacząca kierunek nastawienia obiektywu (oś główna) w miarę oddalania się od fotografującego, oddalała się jednocześnie od ziemi.

Jeżeli za tło fotografowanego obiektu ma służyć ziemia, wtedy, stanowisko aparatu fotograficznego będzie stosunkowo wysokie, zaś obiektyw będzie skierowany tak, że linia znacząca kierunek obiektywu w miarę oddalania się od fotografa będzie zbliżała się ku ziemi.

W ten sposób nie wprowadzimy nieba w obrazek, a tem samem i linii horyzontu.

Nieco dokładniej przedstawione jest to na obu rycinach, gdzie OC jest właśnie linią wskazującą kierunek obiektywu (oś główna), zaś linie OB i OA ramionami kąta widzenia obiektywu; wskazują one nam pole działania obiektywu. Widzimy, że widnokrąg pozostaje poza polem widzenia obiektywu. Jak to wygląda na zdjęciu, okazują obrazki zniżniarzy otrzymane przy tych nastawieniach aparatu.

Poznaliśmy środki, którymi możemy uniknąć brzydkiej linii widnokręgu — lecz to jest za mało; należy jeszcze umieć osądzić, kiedy owa linia jest brzydka, a kiedy piękna i należyte skomponowana

w naszym obrazku.

Tu technika nic nie pomoże. Fotograf musi posiadać smak estetyczny. Tego zaś nabywa się z biegiem czasu — kiedy się obcuje z dziełami sztuki. W braku tych, gdyż niezawsze fotograf musi posiadać smak estetyczny, można zapoznać się z reprodukcjami dzieł Sztuki w wydawnictwach specjalnych i czasopismach.

„Miesięcznik Fotograficzny” 1931 nr 135, s.36-38 (odpis)

P.S. Powyższe rozważania mają wartość historyczną. Jednak postanowiłem je przypomnieć by pokazać, ile ówczesny fotograf musiał pokonać technicznych trudności na drodze do uzyskania poprawnego obrazu pozytywowego; w porównaniu ze swobodą wizualizacji obrazu, którą umożliwiają komputerowe programy doby dzisiejszej.

Załącznik nr 3

„Japoński MOTYW” [wywiad z Aleksandrem Zakrzewskim]

Na pierwszym planie kilka drobnych i wiotkich, zwisających gałązek, dalekie słońce za mgłą, motyw kwiatu jabłoni na krawędzi porcelanowego talerza, gałąź kwitnąca... Japończyzna. W ten sposób mniej więcej można scharakteryzować ogólny ton, a przynajmniej ton większości prac p. Aleksandra Zakrzewskiego.

- Nie lubię pstrokaczny - powiada autor - uważam że tło powinno być dostosowane do całości, jak najbardziej zharmonizowane, a ponieważ o takie zestawienie niełatwo, niejednokrotnie przynoszę ze sobą z dalekiej włości nader skromne i nieliczne trofea.

- Jak się pan ustosunkowuje do tej tak obecnie gorąco dyskutowanej <<nowej rzeczowości>>?

- Stosowanie rozmaitych trików fotograficznych, a nawet i nie fotograficznych, jak np. rysunku, wycinanki, barwy - nie uważam za niewłaściwość estetyczną, o ile, rzecz oczywista z jakichkolwiek względów nie można takiego tworu nazwać fotografią, czy też fotografiką, - ale nie szkodzi, niech się jej stanie ten zaszczyt, że w jakiś mniej, lub bardziej pośredni sposób przyczyniła się do powstania dzieła, które ucieszyło czyjeś oko, lub serce.

- Fotografia... jest sztuką?

- Oczywiście! Fotografia powinna znaleźć swoje, jej tylko właściwe miejsce w sztuce. O tym miejscu decyduje zdolność utrwalania zjawisk krótkotrwałych, szybko przemijających, oraz zdolność odtwarzania materiału przedmiotów fotograficznych.

- A jak się ma zabierać do roboty domorosły fotoamator?

- Przede wszystkim niech nie kupuje na początek drogiego aparatu, wystarczy całkiem zwykły, kilkunasto-złotowy <<Kodak>>. I - niech zaczyna partolicić.

- A tematy? Jakie tematy poleca Pan na początek?

- W pierwszej linii przedmioty, co do których jest zainteresowany uczuciowo. Najlepiej więc osoby z najbliższego otoczenia. Jak go raz drugi zwymyślają, że wyszli potwornie i całkiem do ludzi nie podobni, to się będzie na przyszłość starał że omal ze skóry nie wyskoczy. Radzę też zaglądać od czasu do czasu do miesięczników i wydawnictw fotograficznych.

- Czy pan zawsze wybiera podobne tematy? Te zamglone i delikatne, prędzej zaczarowane wizje, niż zwykłe widoki?

- O nie. Jako dowód pokażę pani zdjęcia, które wybrałem do reprodukcji. Plakat-reklama: pijcie wina Makowskiego! Zresztą nie mające nic wspólnego z jakimś nastrojem, z przynależności rasowej i gatunkowej zapisane w 100 % w metryce <<nowej rzeczowości>>.

Najprawdziwsza i najpospolitsza pod słońcem, nęcąca słodkim winem zwykła butelka, a z drugiej strony - delikatne i koronkowe, zamglone i dalekie, japońskie krzewy, rozkwitające pąki, słońce we mgłach, poświata księżyca i symboliczny, biały kwiat wiśni. Cóż za przedziwne zestawienie!

Słowo 27.05.1937 r., nr 144 s. 6 (odpis). Przy tekście repr. zdj. *Pijcie wina H. Makowskiego*. Wywiad przeprowadziła Eddy [Jadwiga Ewa Dziewulska]

100-lecie fotografii czyli o poprzednikach ludzi zapatrzonych w słońce.

Z początku spokrewniano ich z rysownikami, potem — gdy zaczęli badać życie za pomocą bardzo wymyślnych maszynek — mówiono, że odkryli błędy u największych mistrzów pędzla, że... u nich konie nigdy nie galopowały prawidłowo, a ludzie nigdy nie biegną jak należy, kobiety nie tańczą według wszelkich praw i gdyby dalej prowadzili badania, byłoby się z pewnością pokazało, że o lataniu pojęcia nie miał ani gołąb wracający do Arki, ani Duch Święty nad głową Boga Ojca, ani św. Michał, ani cherubini, ani serafini, których widzimy na starych malowidłach.

Umieją dokładnie rysować nie posługując się ołówkiem, umieją „doskonale pochwycić i utrwalić zjawiska ciekawe i nieuchwytne, bądź z powodu swej krótkotrwałości, bądź też dlatego, że jest ich za wiele naraz”, czy to „rozliczne połyski skrzydeł kołujących gołębi”, czy „dołki na policzku niewieścim, które przelotny śmiech wywołuje”, czy „nagły skurcz mięśni niespodzianie zaskoczonego człowieka”, czy „tłum ludzi, skłębiony w ścisłu”, — słowem to wszystko, co się gwałtownie porusza, chwieje, pada, płonie, łśni, kurczy lub uśmiecha pod wpływem rozkoszy, gniewu, burzy, płomienia, wiatru albo siły ciężkości”.

Kiedy przyszedł wiek XX „zrzucili z ramion czarne zasłony i stoją wobec tłumu po prostu: wyglądają mniej na magików, a za to więcej na ludzi... Nie chowają się po ciemniach i laboratoriach, ale lubią szeroki świat — naturę — chodzą i czegoś szukają”. Pełno ich wszędzie.

Są podobno spowinowaceni z Wielkim Leonardo da Vinci.

Mówię o f o t o g r a f i a c h .

Już w starożytności znany był fakt płowienia barw pod wpływem promieni słonecznych. Średniowieczni alchemicy również wiedzieli o działaniu słońca na niektóre związki chemiczne, jednak zmiany te przypisywano nie tyle światłu, ile ciepłu słonecznemu. Stwierdzonym jest, że Albertowi Magnusowi, alchemikowi z XIII wieku znane było czernienie ciał organicznych pod wpływem soli srebra. Koło roku 1600 umiano już sporządzić chlorek srebra, zaś w 1614 r. lekarz Angelo Sala odkrył zjawisko czernienia papieru nasączonego roztworem azotanu srebra. Angielski przyrodnik Robert Boyle tłumaczy to zjawisko działaniem powietrza.

Do właściwego pojmowania tych zjawisk dochodzi w XVIII wieku niemiecki naturalista i polihistor Jan Henryk Schulze, którego odkrycie uważają niektórzy za początek fotografii. J. H. Schulze był profesorem anatomii i chirurgii w Altorfie. Około r. 1720 robił próby nad sporządzeniem samoświecącej substancji. Kiedy zwilżył kredę za pomocą kwasu azotowego z domieszką soli srebra, zauważył, że mieszanina ta ciemnieje pod wpływem słońca.

Doświadczenie to opisuje on w ten sposób: „Dokonywałem tę pracę przy otwartym oknie, do którego wpadały promienie słoneczne.

Podziwiałem zmianę koloru tej mieszaniny na jej powierzchni, kiedy ona z barwy białej przechodziła w ciemno-czerwoną z odcieniem fioletowym. Zdziwiło mnie jednak to, gdy spostrzegłem, że części mieszaniny, na które słońce nie działało, owej barwy wcale nie posiadały.

Przyjaciele moi tłumaczyli to zjawisko działaniem ciepła. W tym celu, żeby przekonać się o prawdziwości tych przypuszczeń, ogrzewaliśmy silnie zawartość flaszki — oczekiwanych zmian nie zauważyliśmy jednak. Barwa mieszaniny pozostała taka sama, jak i przed doświadczeniem. Było to dowodem, że zjawisko owo nie powstaje skutkiem działania ciepła. W tym celu, żeby dowieść, że nie ciepło, lecz światło słoneczne ma tutaj znaczenie, potrząsałem zawartą w flasce mieszaninę, przez co następowało mieszanie się cząstek naświetlonych z nienaświetlonymi i barwa znikała. Teraz znów wystawiałem na działanie światła słonecznego i przeciągałem nitkę od szyjki flaszki prostopadłe do dna.

Przez kilka godzin flaszka pozostawała pod działaniem promieni słonecznych, chroniliśmy ją od zakłóceń i nawet najmniejszych wstrząsów. Po pewnym czasie zauważyliśmy, że płyn w flasce pociemniał, a kiedy wyjęliśmy ostrożnie nitkę — warstwa płynu, która znajdowała się w cieniu nitki — pozostała bez zmian, miała taką samą barwę, jaką posiadał płyn od strony, z której światło słoneczne bezpośrednio nie działało. Taki sam wynik dały doświadczenia, gdy zamiast nitki stosowaliśmy koński włos, potem ludzki i wreszcie nić srebrną. To było dowodem, że zmiany te nie zależą w żadnym razie od ciepła w ogóle, ani też od ciepła słonecznego, ale tylko od światła, które daje słońce. Potem próbowałem zastąpić nitkę większymi przedmiotami. Wycinałem w papierze wyrazy i zdania. Owijałem flaszkę tymi szablonami, a po naświetleniu w promieniach słońca otrzymywałem taki sam rezultat jak i w poprzednich doświadczeniach.”

Tak wyglądały pierwsze poważniejsze doświadczenia z solami srebra.

J. H. Schulze pierwszy otrzymał negatywową kopię nitki i pozytywową kopię szablonu papierowego. Były to jednak obrazy, o ile to można tak nazwać, bardzo nietrwałe. W ciągu dalszych doświadczeń zrozumiał Schulze, że zjawisko ciemnienia wspomnianej mieszaniny, możliwe jest również przy świetle rozproszonym. Jako praktyczne zastosowanie tego odkrycia, wskazywał na możliwość wykrywania soli srebra w minerałach, wyraził również przypuszczenie, że w przyszłości uczeni znajdą jakieś inne zastosowanie tych zjawisk. Tym zastosowaniem stała się fotografia.

Miało jeszcze upłynąć sto lat z górą nim wynaleziono fotografię. W okresie tym myślano nieraz o sposobach utrwalania obrazów natury. Tak np. w roku 1761 niejaki Tyfon de la Roche zamierza utrwalić obraz odbity w lustrze za pomocą jakiejś kleistej substancji powlekającej lustro. Substancja taka wg jego przypuszczeń po szybkim wyschnięciu zatrzymywałaby obraz odbity w lustrze.

W r. 1835 proboszcz Filip Hoffmeister z Schmalkalden spodziewa się otrzymać obraz, opierając się na własności blakowania pewnych barwników pod wpływem działania słońca.

Potem za pomocą napyłania farby chce otrzymać piękny barwny obraz. Należy zauważyć, że ten ostatni projekt po kilku dziesiątkach lat znalazł urzeczywistnienie w postaci t. zw. techniki bromolejowej.

W owych czasach były to jednak tylko fantazje, a projektodawcy często nawet nie czynili żadnych prób w kierunku urzeczywistnienia swych zamierzeń. Odkrycie J. H. Schulzego nie przebrzmiało bez echa. Badano dalej sole srebra. Okazało się, że nie tylko chlorek srebra, ale jodek i bromek srebra mają podobne własności. Spostrzeżono, że owe związki są czułe na promienie ultrafioletowe, fioletowe i niebieskie.

To już decydowało o oświeceniu ciemni fotograficznej. Chlorek srebra używano do wyrobu sympatycznego atramentu. Robili z tego użytek czarownicy, oszuści i szulerzy.

W r. 1777 chemik Scheele umie już zatrzymać barwę pociemniałych soli srebra z pomocą amoniaku. O tiosiarczanie sodu — utrwalaczu dziś powszechnie stosowanym — dowiedziano się w roku 1802, kiedy Vauquelin odkrył go w odpadkach sody metodą Leblanca. W tymże roku 1802 angił Thomas Wedgwood razem z chemikiem Humptry Davy ogłaszają sposób utrwalania obrazów drogą działania światła na azotan srebra.

Tutaj należy zauważyć, że na wynalazek fotografii złożyły się dwa elementy: materiał światłoczuły i kamera. Dotychczas przedstawiłem pobieżnie historię materiału światłoczułego. Należy się też kilka słów i kamerze.

Wzmiankę o ciemni fotograficznej, a właściwie o camerze-obscure spotykamy w manuskryptach Leonarda da Vinci. Pisze on, że obrazy oświetlonych przedmiotów występują wyraźnie, jeżeli promienie światła odbite od nich przechodzą do ciemnego pokoju przez mały otworek. Obrazy tych przedmiotów ukazują się w prawdziwych kształtach i kolorach i dają się ułować na „białej kartce papieru” umieszczonej na drodze tych promieni.

Za wynalazcę camery-obscure uważa się jednak J. B. Portę (1538— 1613), zaś o Leonardo mówi się, że tylko sformułował i przekazał swoje obserwacje o własnościach światła dalszym pokoleniom. Ostatecznego poglądu jednak w kwestii tej dotychczas nie ustalono.

Niépce, Daguerre i Talbot — oto nazwiska związane z wynalezieniem fotografii.

Przed rokiem 1833 dwaj francuzi Daguerre i Niépce dokonywali doświadczeń w dziedzinie, którą później nazwano fotografią. N. Niépce (1765—1833) początkowo był nauczycielem, potem oficerem, w końcu poświęcił się pracom badawczym w dziedzinie nauki i przemysłu. J. M. Daguerre (1787 — 1851) początkowo pracował jako malarz teatralny, potem wstąpił się jako wynalazca dioramy.

W r. 1816 Niépce zainteresował się wytrawianiem drukarskich płyt za pomocą naświetlania warstwy asfaltu na metalu. Po tym dąży do otrzymania obrazu bezpośrednio w camerze-obscure.

W r. 1833 po śmierci Niépce'a J. M. Daguerre kontynuuje te doświadczenia i w r. 1839 ogłasza nowy wynalazek, który został nazwany „Dagerrotypią”. Dagerrotypia polegała na tym, że posrebrzone miedziane płyty poddawano działaniu parze jodu. W ten sposób warstwa srebra zamieniała się w czuły na światło jodek srebra. Płytę taką naświetlano w camerze-obscure i po tym wywoływano w parze rtęci. Otrzymywało się od razu pozytyw. Wywołany obraz utrwalano w roztworze tiosiarczany sodu. Powielanie tego obrazu było niemożliwe ze względu na nieprzeźroczystość płyty metalowej.

Zaledwie ukazała się pierwsza wiadomość o wynalezieniu dagerotypii, gdy William Henry Fox Talbot ogłasza nowy wynalazek zwany „talbotypią”. Talbot otrzymywał obraz na papierze, który naświetlał również w camerze-obscure. W ten sposób William Henry Fox Talbot jest wynalazcą papieru negatywowego. Jego jednak obrazy nie odznaczały się taką ostrością rysunku jak dagerotypy, dlatego nie zdobyły takiego uznania, jakiego należałoby się spodziewać. Pomimo to jednak wynalazek Talbota a nie zaś Daguerre'a jest podstawą dzisiejszej fotografii. W 20 lat później talbotypia całkowicie wyparła dagerotypię.

Do takiego rozpowszechnienia fotografii, jakim ona dziś się cieszy, przyczyniło się dopiero wynalezienie t. zw. płyt suchych.

Pierwsze aparaty fotograficzne podobne były do dzisiejszych Superbów czy Rolleiflexów, składały się z dwóch kamer umieszczonych jedna nad drugą. Jedna z nich była właściwym aparatem fotograficznym, druga służyła jako wizjer. Aparat taki był ciężki i niezgrabny. W czasach owych nie troszczono się jednak o zmniejszenie wagi, ani wymiarów. Wprost przeciwnie — właśnie te cechy ze względu na długą ekspozycję decydowały o ostrości zdjęć.

O ile wynalazcy Niépce, Daguerre i Talbot poświęcili się nowemu wynalazkowi z całym zapalem, o tyle publiczność patrzyła na tę nowinkę z niechęcią, a czasem i nienawiścią. Zaś rysownicy i karykaturzyści wypowiedzieli nowonarodzonej fotografii walkę na śmierć i życie.

„Nowości Fotograficzne”, 1939 nr 1, s. 33-37. (odpis)

Załącznik nr 5

J. Bułhak

O FOTOKLUBIE WILEŃSKIM

Le Photoclub de Wilno * The Photoclub of Wilno * Der Photoklub von Wilno

(Z POWODU TRZYLECIA JEGO ISTNIENIA)

Gdy w zimie 1927 roku powstał w Wilnie nasz Fotoklub, my, cośmy go stworzyli, nie wiedzieliśmy jeszcze przez pewien czas o jego istnieniu. A to dlatego, że nie teoria, ani wola pojedynczej osoby go zrodziła, tylko — samo życie. Powstał nieznacznie i z cicha, bez programu i wzoru, wynikł samorzutnie, jako następstwo naturalne i konieczne obcowania kilku ludzi, zbliżonych przez wspólne zainteresowania. Dlatego może zaznaczyć się od razu pewną tężyzną i żywotnością, którą mu wkrótce przyznały inne zrzeszenia fotograficzne.

Żołźycielem Fotoklubu opinia powszechna nazywa podpisanego, ale z większą może słusznością tytuł ten należałoby przypisać solidarnie kilku pierwszym członkom tego „nieumyślnego” stowarzyszenia. Zaczęło się od tego, że to ten, to ów z nieznanych mi jeszcze wówczas amatorów-fotografów wileńskich przychodził do mnie z negatywami lub odbitkami w kieszeni po krytykę lub poradę. Nawykły dotychczas do całkowitego osamotnienia w mej pracy, przyjmowałem tych gości z otwartymi rękami i chętnie dzieliłem się tem, czem chata była bogata. Niebawem stwierdziłem z dużym zadowoleniem, że koleżeństwo pracy jest niezmiernie cenne i nadaje jej nowe walory; że wytwarza ono pewną atmosferę łączności, w której pracuje się raźniej i owocniej. Z czasem, gdy zauważyłem, że te zresztą bardzo miłe pogawędki zabierają mi więcej czasu, niż go miałem do rozporządzenia, i gdy liczba towarzyszy znaku fotograficznego się zwiększała, wpadłem na myśl uregulowania tej sprawy z zobopólnym pożytkiem. Zaproponowałem swym nowym znajomym, żebyśmy zamiast wyśpiewywać duety, w których pierwszy głos był zawsze niezmienny, spróbowali stworzyć — orkiestrę. Mając dość zasobną bibliotekę i dobór pisma fachowych, poradziłem, byśmy się zbierali u mnie

wszyscy raz na tydzień w określonych godzinach wieczornych, po ukończeniu zajęć. W ten sposób powstały „Czwartki” Fotoklubu, na które pomiędzy 9 a 12 wieczorem schodziło się narazie kilka, potem już kilkanaście osób. Nazwa Fotoklubu Wileńskiego znalazła się w toku rzeczy sama, a niepisany statut został zredagowany w jednym jedynym paragrafie, głoszącym, że dalsi członkowie Fotoklubu mogą być przyjmowani nieinaczej, jak jednogłośnie. Miało to na celu utrzymanie w towarzystwie poważnego poziomu artystycznego i ścisłej solidarności koleżeńskiej.

Prezesem siłą faktu stał się podpisany. I potoczyły się czwartki za czwartkiem przez lat parę w nieprzymuszonym i chętnym obcowaniu, które tak zbliżyło członków, że wkrótce tworzyli jakby jedną rodzinę fotograficzną.

Pierwsze trzylecie istnienia Fotoklubu, zamknięte z końcem ubiegłego roku, przeszło w sposób dość chaotyczny, gdyż całkowicie zdany na łaskę dowolności, przypadku i wszelkiej indywidualnej inicjatywy. Wieczorami schodziło się bractwo fotograficzne; ten przynosił obrazek wykończony, ów tylko negatyw, inny jeszcze przychodził z obiektywem, kamerą albo z chętką do gawędzenia o tych rzeczach. Na miejscu przeglądano najnowsze pisma polskie i obce, ostatnie katalogi salonów międzynarodowych, almanachy i podręczniki. Omawiano wspólne obsyłanie wystaw, wiadomości z towarzystw i z redakcji, wreszcie i pilniejsze sprawy zarządu Towarzystwa Miłośników Fotografii, bo wszak i tu i tam—to byli zawsze ci sami ludzie. Słowem—było „w Polsce jak kto chce”. Fotoklub prosperował, jak umiał, w stanie doskonałej anarchii. Prezes jego wołał cieszyć się z rosnącej liczby członków, z wzmagającego się ich zainteresowania fotografią i z ugruntowującej się wzajemnej sympatii, niż wprowadzać ściślejsze rygory porządkowe i ujmować wieczory w ramy regulaminów, czekając, aż towarzystwo samo odczuje potrzebę takiego uporządkowania. Sprawy ludzkie posiadają swoje etapy rozwojowe w czasie tak samo, jak wzrost rośliny i kwiatu — nie należy przedwcześnie, a gwałtownie rostwierać pączków; gdy przyjdzie pora — same rozwiną się i zakwitną.

Jednakże trzylecie Fotoklubu nieprzeszło bez wyraźnego pożytku. Ustalono sprawdziany porównawcze artyzmu fotograficznego, sięgając aż do poziomów najwyższych, nauczono się odróżniać dzieła fotografii od produkcji fotografii, oswojono się z obsyłaniem wystaw, nabrano poczucia swych sił i chęci do pracy. Wzięto zbiorowy i liczny udział w wystawach we Lwowie, Krzemieńcu i Kiszyniowie, udział, który został wszędzie pochlebnie zauważony, a prócz tego mniejszymi grupkami uczestniczono w kilku znaczniejszych salonach zagranicznych, gdzie nawet zdobyto parę zaszczytnych odznaczeń. Pierwsze lody zostały przełamane: członkowie Fotoklubu wyszli z dawnej inercji, zabrali się ochoczo do pracy, a obsyłanie wystaw nauczyli się uważać za pewien obowiązek, połączony z uprawnionym zaspokojeniem ambicji artystycznej.

Przypadek łącznie z koniecznością zrzędziły, że prawie wszyscy członkowie Fotoklubu należeli jednocześnie do Zarządu Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii, co było wydarzeniem pomyślnym dla obydwu zrzeseń, gdyż powodowało ściślejsze zespolenie i większą sprężystość działalności. To też wszystkie ważniejsze prace w ten trzylecie trzeba zapisać jednocześnie na dobro wspólne, i jeżeli wymienimy trzy wystawy ogólnie - polskie, dwie serje kursów teoretycznych i praktycznych dla początkujących, serję odczytów przez radio i czwarty Międzynarodowy Salon Fotografiki w Polsce wszystko dokonane w Wilnie przez garstkę ludzi, nie sięgającą liczby dziesięciu i urządzone z wyraźnym, powszechnie uznanem powodzeniem i nie tylko bez deficytu, ale nawet z jakimś zyskiem materialnym, —to obok Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii z pewnością nienajmniejszą część tej zasługi może przypisać sobie Fotoklub. Ludzi i środki dawało T. M. F., ale walory duchowe, zapał i bezinteresowność pracy, spójnię moralną czerpano z Fotoklubu. Powodzenie, osiągnięte w przytoczonych imprezach zawdzięczamy nie tylko umiętej i gorliwej działalności wszystkich członków, której tu dank należy oddać wypadła, ale, i to przedewszystkiem—naprawdę bezprzykładnie ofiarnej, gorliwej i kompetentnej pracy dwóch filarów Towarzystwa M. F.—sekretarza p. Kazimierza Lelewicza i skarbnika—p. Józefa Farbotki, pracy zasługującej na najwyższe uznanie i wdzięczność całej społeczności fotograficznej wileńskiej. Śmiało rzec można, że bez pełnej oddania pomocy tych dwóch osób nie zdołalibyśmy się wykazać tak poważną ilością i jakością dokonań, nie chcąc i nie mogąc dochodzić, na rachunek którego stowarzyszenia należałoby zapisać te lub inne pozycje, skoro wszystkie zawdzięczały swoje istnienie zawsze tym samym osobom, tylko występującym to jako członkowie T. M. F., to jako członkowie Fotoklubu.

Dla rozwoju tego ostatniego szczególnie zasługi położył p. Stanisław Turski, sekretarz i skarbnik Fotoklubu w jednej osobie, który potrafił pchnąć go na nowe tory dzięki swej energicznej inicjatywie. P. Turski słusznie zauważył, że już nieco zadługo trwa poczciwa i miła chaotyczność czwartków Fotoklubu i potrafił miękkości jego prezesa przeciwstawić własną sprężystą pomysłowość, która przywiodła do uchwalenia pierwszych norm porządkowych, wyrażonych w zredagowanym przez niego i uchwalonym przez członków statucie.

Przeprowadzono ścisły rozdział posiedzeń Zarządu T. M. F. od zebrań Fotoklubu i formalny zakaz mieszania jednego z drugim. Obrano pierwszy poniedziałek miesiąca za stały termin zgromadzeń Fotoklubu, połączonych ze składkową herbatą i od wiosny 1930 r. wprowadzono w czyn te uchwały, co nadało „wieczorom poniedziałkowym” charakter coraz przyjemniejszych zebrań towarzyskich przy zachowaniu, a nawet wzmoczeniu ich artystycznej wydajności.

Dzięki niezmordowanej inicjatywie sekretarza została założona księga pamiątkowa Fotoklubu i ostatecznie ustalony jego statut. Oprócz krótkiej redakcji statutu dla wewnętrznego użytku, zredagowano jeszcze gwoły powszechnej zabawie „Wesoły statut niesmutnego towarzystwa F. K.” na przytoczenie którego tutaj już braknie miejsca. Z normalnego statutu wymienimy tę pożyteczną uchwałę, że członek F. K., który nie przyniesie na zebranie miesięczne własnej nowej pracy plastycznej lub teoretycznej, musi wpłacić do kasy towarzystwa pięć złotych. Punkt ten jest przestrzegany ściśle i jednomyślnie, gdyż posiada obosieczną użyteczność artystyczną i materialną.

Po skończonem trzyleciu istnienia Fotoklubu członkowie jego przyszli zgodnie do przekonania, że nie można dłużej odkładać wydania Wileńskiego Almanachu Fotograficznego, o którym się dotychczas tylko marzyło.

Skoro pokutujący już tak długo w sferze dobrych chęci projekt ogólnopolskiego rocznika fotografiki nie może się dotąd przyoblec w ciało, Wilno musi przemówić samo, bez oglądania się na inne miasta i stolicy Polski. Obliczono kosztorys, materiały i szanse, wybrano komitet redakcyjny, wydrukowano odezwe-prospekt i rozpoczęto pracę. Dzisiaj nie czas jeszcze mówić więcej o tej sprawie, która się dopiero staje, ale Fotoklub Wileński jest młody, pomimo, że jego siedemnastu członków liczy razem przeszło sześćset lat, a posiadając skarb młodości ducha, potrafi mierzyć siły na zamiary i wierzy, że sprosta i temu niełatwemu zadaniu.

Tak pokrótce wygląda trzyletnia historia Fotoklubu w suchym przedmiotowym opisie sprawozdawcy, który, pisząc pro foro externo, uważał tę przedmiotowość za rodzaj obowiązku reprezentacyjnego. W rzeczywistości jednak te trzy lata—to różnobarwne i różnolite pasmo, utkane z żartobliwej pracy i z pracowitego żartu. Pracowano dużo, śmiano się i weselono—jeszcze więcej. Tylko teutończyk podporządkowuje

wszystkie objawy życia tablicom przepisów i zakazów i osiąga doskonałą bezbarwność i nudę—nawet przy piciu piwa. Inaczej rozwiązuje zagadnienie pracy wydanej gallijczyk, który umie robić dużo i dobrze bez utraty wesołego uśmiechu i bez wyrzeczenia się płochy żartobliwości. Wesołość jest w życiu człowieka ten samem, czem promień słońca na chmurnej szarzyźnie nieba. Więc i polski klub fotograficzny w Wilnie wolał czuć się bliższym Francji, niż Niemiec i, wzrastając samorzutnie, jak trawa po deszczu na niekoszonej miedzy, znajdował czas i na pracę i na zabawę, a nigdy nie miał ambicji utworzenia kapituły augurów, celebrujących na koturnach pompacyjne ceremonjały. I jeszcze jednym może się Fotoklub pochwalić: obce mu były i są zawiści, intrygi i antagonizmy, tak często psujące pracę zbiorową. Fotoklub działał i działa w całkowitem koleżeńskim porozumieniu i przyjacielskiej zgodzie. Bawi się wesoło, jak młodzież na szkolnej ławie, ale jak ta młodzież, ma głęboko wpojone dążenia i ukochania, któremi są dobro i rozkwit polskiej sztuki fotograficznej.

Hasło to jednoczyło nas dotychczas stale i nie zawiodło nigdy. Obyż tak było i na najdłuższe lata!

„Almanach Fotografiki Wileńskiej” 1931, s. 51-54 (odpis).

Załącznik nr 6

STATUT FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO

§ 1. Celem Fotoklubu Wileńskiego, jako stowarzyszenia o charakterze prywatnym i zamkniętym, jest łączenie przyjemnego z pożytecznym w zakresie fotografiki na gruncie towarzyskim. Nie wykluczając żadnych wspólnych imprez artystycznych, Fotoklub ma za główne zadanie krzewienie w drodze towarzyskiego obcowania pracy artystycznej o jak najwyższym poziomie i jej zbiorowe manifestowanie na wystawach i w wydawnictwach krajowych i zagranicznych.

§ 2. Członkiem Fotoklubu może być każdy, z pośród członków Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii kto zostanie doń przyjęty *jednogłośnie* przez ogół członków miejscowych Fotoklubu. Motywowanie głosowania nie jest obowiązujące. Nienależenie do Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii uniemożliwia samo kandydowanie do Fotoklubu.

§ 3. Członek Fotoklubu jest obowiązany dopełnić na każdym miesięcznym zebraniu jednego z trzech następujących warunków:

a) przedstawić do oceny zbiorowej conajmniej jedną nową pracę fotograficzną, odpowiadającą poziomowi artystycznemu autora, w stanie możliwie wykonczonym.

b) wygłosić lub przedstawić na piśmie pracę teoretyczną z dziedziny fotografii lub estetyki.

c) opłacić pięć złotych na rzecz funduszu Fotoklubu.

§ 4. Pierwsze nieusprawiedliwione uchylenie się od tego obowiązku pociąga ustne ostrzeżenie ze strony prezesa i dla wyrównania wymaga podwójnego świadczenia w zakresie § 3 ze strony członka w miesiącu następnym. Dwa uchylenia się z rzędu powodują drugie ostrzeżenie, wymagające dla wyrównania trzykrotnego świadczenia w najbliższym terminie następnym. Trzy kolejne uchylenia się od wymienionych świadczeń powodują bezapelacyjnie wykreślenie z liczby członków Fotoklubu. Poważne okoliczności, usprawiedliwiające nieczynność członka, będą uwzględnione, jeśli zostały zgłoszone w ciągu miesiąca.

§ 5. Zebrania Fotoklubu odbywają się w pierwszy poniedziałek każdego miesiąca o godzinie 7-mej wieczorem ze składką herbatą o godzinie 9 wieczorem. Składka, nie przekraczająca trzech złotych, winna być uiszczona doraźnie na ręce skarbnika. Zebrania miesięczne odbywają się bez uprzedniego zawiadomienia, a członek, który o dobę zawczasu nie odwoła swego udziału, opłaca składkę pomimo nieobecności.

§ 6. Na życzenie większości członków mogą się odbywać zebrania dodatkowe w środku miesiąca bez rygorów, przewidzianych w § 3.

§ 7. Zebrania Fotoklubu ulegają przerwie letniej po zebraniu czerwcowym i zostają wznowione z początkiem października.

§ 8. Zarząd Fotoklubu stanowią prezes Jan Bułhak i sekretarz-skarbnik Stanisław Turski. Funkcje swoje pełnią bezterminowo, do wypowiedzenia lub do otrzymania dymisji. Udzielenie dymisji odbywa się zwykłą większością głosów, ale nowe wybory muszą być jednogłośnie.

§ 9. Komisję rewizyjną wyłania ogólne zgromadzenie członków na ostatnim zebraniu przedwakacyjnym.

§ 10. Dla oceny prac członków zostanie uchwalony osobny regulamin.

SKŁAD OSOBISTY FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO

Liste des membres du Photoclub de Wilno * List of members of the Photoclub of Wilno * Verzeichniss der Mitglieder des Photoklubs von Wilno

- | | |
|--------------------------|--------------------------------|
| 1. Jan Bułhak | 11. Stanisław Turski |
| 2. Kazimierz Dąmbrowski | 12. Franciszek Tyman |
| 3. Józef Farbotko | 13. Edmund Zdanowski |
| 4. Piotr Kamieniecki | 14. Bolesława Zdanowska |
| 5. Włodzimierz Krukowski | 15. Aleksander Zakrzewski |
| 6. Jan Kruszyński | |
| 7. Kazimierz Lelewicz | <i>Członkowie zamiejscowi:</i> |
| 8. Stefan Lewandowski | 16. Wojciech Buyko |
| 9. Józef Rożnowski | 17. Jan Misiewicz |
| 10. Piotr Śledziewski | |

„Almanach Fotografiki Wileńskiej” 1931, s. 55-56. (odpis).

SPRAWOZDANIE ROCZNE

Rok za rokiem, krok za krokiem
 Za postępem my zdążamy,
 Uzbrojeni szklanem okiem
 Dzieła sztuki wytwarzamy.

Już zostały cztery teki
 Najcenniejszych prac zebrane
 I w rejestrze, po wsze wieki
 Tak mniej więcej zapisane:

ACHREMOWICZ, nowy członek
 Prac do teki nie mógł składać,
 Bo wciąż z Turskim szukał czcionek
 Wydawnictwo by zakładać.

BULHAK senior: — domy, dachy
 Żniwa, kotki jak markizy,
 Wizja miasta, leśne strachy
 I... sądowe ekspertyzy.

BULHAK junior: - trupie twarze,
 Portret ojca, szpony, główki,
 Spacer babki, dwa pejzaże
 I ... egzemplarz „Batorówki”.

BUYKO: - portret swej dzieciny,
 Ornamenty, jabłka, kwiaty,
 Szklanka z wodą, łódzie, trzciny,
 Okulary i dwie chaty.

DRUCKI: - jeszcze wciąż rozważa
 Jakie lepsze aparaty?
 I dlatego dzieł nie stwarza
 A pisuje referaty.

U FARBOTKI: - rybak, fale,
 Dąbek, pieski, kawał nieba,
 No i ... k w i t y, lecz tych wcale
 Tu wymienienia nie potrzeba.

KAMIENIECKI: - ongiś stworzył
 bromoleju twarz dzieciny,
 Lecz do teki tylko złożył,
 Smutny pejzaż i wierzbiny.

KRUSZYŃSKIEGO: - leśne drogi,
 Zmrok nad rzeką, Tatr szczeliny,
 Preparaty z histologii
 I broszury z tej dziedziny.

KRUKOWSKIEGO: - kwiat jabłoni,
 Trzy koniki, dziewczę wiejskie,
 Trudno więcej, gdy człek goni
 Na egzamina szoferskie.

KRYSZTOFIKA: - krzaki, cienie,
 Gałązeczki, śnieg i balje,
 Z nad Bałtyku różne znaki
 I ... plażowe aktualje.

LELEWICZA: - mosty, tumy,
 Typ staruszek, portret starca,
 Ludzie pracy i albumy
 Dla von Berga i von Szwarcza.

Brzeg Naroczy, strach węgorki,
 Połów, kajak, Jurek miły,
 Turowicza portret hoży
 Dziełem panny MARII były.

POSTĘPSKIEGO: dziadźko, prządko,
 Fragment pola dość nie brzydki,
 W drzwiach malarskie nieporządki
 I saperskie gołe łydki.

ŚLEDZIEWSKIEGO - dar jesieni,
 Drzewa w śniegu, dwa grzybeczki...
 Rudnickiego światłocienie
 Do następnej złożył teczkę.

TURSKI: - twórca nalepaczki,
 Fotogramów dziś nie stwarza,
 Bo wydaje wciąż książeczki
 I “Przeglądem” nas obdarza.

Port w Nicei, piękne góry,
 Śliczne panie, które słał,
 Kawalkadę, ogrom chmury ...
 Nam TUROWICZ pozostawił.

Nadniemeńską burzą wielką
 TYMAN teki nasze zdoła...
 A do dalszych tek swą Leiką
 rodzajowe grupki robi.

Chłopców cienie, część Modlina,
 Drzewa kształtu węzowego,
 Zakamarki aż z Lublina: -
 Są to dzieła WRZEŚNIEWSKIEGO.

ZAKRZEWSKIEGO: - brzoza latem,
 Gałąź, chmury..., aparaty
 Monoklowe, a poza tem
 Krótkie, żywe referaty.

ZDANOWSKIEGO - baloniki,
 Karabinki maszynowe,
 Dorożkarze, wazoniki,
 Oraz typy Kaziukowe.

PANI BOLI - znany Wańka,
 Pan Kurator, choineczka,
 Dziewczę z dzbanem i bez dzbanka
 I Bimbusia, jej córeczka.

Dzieła wyżej opisane.
 To prawdziwe białe kruki,
 Były nawet wystawiane
 Aż w Zachęcie — domie sztuki.
 I w salonach zagranicznych
 Nie ostatnie miejsce miały:
 Bo nie ściany w salach licznych,
 A przedsionki ozdabiały.
 Sławą tą opromienieni,
 W swe zdolności my wierzymy
 A w wyścigu niestrudzeni,
 Dużo nowych dzieł stworzymy.
 Wszak o wartość prac nie dbamy,
 Lecz by dużo dał ich każdy:
 Przy ocenie - dobrze znamy -
 Wszystkie przejdą jako gwiazdy.
 Komuż mówić o walorach?
 Z kim omawiać światłocienie,
 Kompozycję, grę w kolorach
 Lub porządne wykończenie?
 To nie dla nas! My pragniemy
 Światu podać myśl w nas żywą:
 Nic wspólnego mieć nie chcemy
 Z fotografią prawdziwą.

E. Zdanowski: *Fotograficzne środowisko wileńskie (wspomnienia i refleksje)*. Gdynia, kwiecień-sierpień 1971. Mps npbl., 29 s, (kopia w Archiwum ŁTF). Tekst skorygowany w oparciu o maszynopis w zbiorach A. Zakrzewskiego. - *Sprawozdanie roczne* J. Piwowarski błędnie przypisuje H. Hermanowiczowi i datuje na 1937 r. (J. Piwowarski: *Wileńskie...* op.cit., il. 10-11). Tymczasem A. Zakrzewski twierdził, że tekst jest autorstwa J. Farbotki i powstał ok. 1934 r. Potwierdza to pośrednio również analiza leksykalna obu rymowanek. Niejasne sformułowanie ostatnich dwóch wersów A. Zakrzewski wyjaśnił, że chodzi o nową rzeczowość. (Rozmowa z artystą 01.1985 r.).

Lista

Członków Fotoklubu Wileńskiego

stan na dzień 1 marca 1937 r.

- 1/ Pan z fajeczką bez czupryny
Robi zdjęcia z kolubryny.
- 2/ Student, muzyk i polityk
A w „Przeglądzie” stały krytyk.
- 3/ Szukał trzciniek, znalazł kwiatki
Swoją ogródek dzieli w kratki.
- 4/ Lubi robić, więcej gadać
I dokładnie „wódzię” badać.
- 5/ Farbą, pędzlem wciąż pracuje,
Zdjęcie jako szkic traktuje.
- 6/ Ze emeryt - pełen dumy,
Bo ma zamiar robić gumy.
- 7/ Wówczas dużo prac nam złoży,
Gdy ktoś Fordo-Lejkę stworzy.
- 8/ Duch nauki go przenika,
Z naszych zebrań często znika.
- 9/ Z Lejką tak już umie radzić,
Że małżonkę gotów zdradzić.
- 10/ Robi dużo ładnych fotek,
Lecz jest mistrzem ... anegdotek.
- 11/ Obrazkami nie zarzuca,
Mową zebrań nie zakłóca.

- 12/ Urlopową dostał kartę,
go u niewiast pełni wartę.
 - 13/ Wciąż się w Lopie swoim grzebie,
Więc powiększać będzie w niebie.
 - 14/ W Białostockiej mieszka stronie,
Prac dostarczać ma w wagonie.
 - 15/ Rekolekcje wciąż sprawuje
I dlatego kratki snuje.
 - 16/ Wciąż wydaje, redaguje,
Lecz terminów nie pilnuje.
 - 17/ W Fotoklubie rzadko bywa,
Lnianych błon do zdjęć używa,
 - 18/ Brew rześista czoło zdobi,
Zdjęcia tylko w nocy robi.
 - 19/ Duże zdjęcia marynuje,
Nam... -fragmenty pokazuje,
 - 20/ W działkach swoich się lubuje,
Tylko twarze portretuje,
 - 21/ Lubi temat proletarski,
Ale obiad zjadłby „barski”.
- Listę ułożył ten, co
Przyźnie łatkę każdą zwrotką,
a nazywa się... Farbotko,

E. Zdanowski: *Fotograficzne środowisko wileńskie (wspomnienia i refleksje)*. Gdynia, kwiecień-sierpień 1971. Mps npbl., 29 s. (kopia w Archiwum ŁTF; odpis) Wg wyjaśnień A. Zakrzewskiego wersy J. Farbotki dotyczą w kolejności: Jana Bułhaka, Janusza Bułhaka, W. Buyki, J. Drucki-Lubeckiego, J. Hoppena, P. Kamienieckiego, W. Krukowskiego, J. Kruszyńskiego, J. Krysztofika, K. Lelewicza, A. Zakrzewskiego, J. Postępskiego, S. Romera (był prezesem ligi Obrony Powietrznej), ?, P. Śledzińskiego, S. Turskiego, ?, ?, B. Zdanowskiej, E. Zdanowskiego. (Rozmowa z A. Zakrzewskim, 01.1985).

[Edmund Zdanowski]

[...] „W młodych oczach fotoklubowych p. Turski odznaczał się szczególną odwagą wypowiadania przed Bułhakiem swoich artystycznych poglądów i ocen, poszerzających lub przeciwstawnych poglądom i ocenom Prezesa. Każdy członek Fotoklubu, regulaminowo przedstawiający prace do oceny na miesięcznych wieczorach poniedziałkowych był przejęty i zaciekawiony oczekiwaną oceną Bułhaka i żywił nadzieję na obronę p. Turskiego. Obrona ta odznaczała się umiejętnością zwracania uwagi na cechy i wartości, pomijane lub nowatorskie, odbiegające czasem daleko od poglądu Prezesa. Bez tej obrony niektóre wartościowe prace mogłyby nie uzyskać aprobaty Mistrza. Dzięki dyskusji poszerzało się spojrzenie, rozumienie i wiedza o twórczych możliwościach ogólnych i osobistych. Bułhak albo milczeniem przyjmował przeciwną rację, albo polemizował lub godził się na nią ale nigdy nie sprzeciwiał się stanowczo. Nawet skrajna różnica zdań czy poglądów nie zakłócała towarzyskiego klimatu i przyjaznych stosunków z adwersarzem. Przedyskutowana praca była przyjmowana przez głosowanie, wynik przeważnie popierał większością czy jednogłośnie rację obrońcy.

Był to zawsze bardzo emocjonujący punkt porządku dziennego.

Jeden egzemplarz przyjętej pracy musiał być złożony do Teki Fotoklubu. /Teka podzieliła los zbiorów Bułhaka .../.

Omawianie prac skupiało się przede wszystkim na ocenie formalnych wartości kompozycji. Uwaga na nie kierowana nie obejmowała stale i równorzędnie dokumentalnego zapisu, informacji fotograficznej, jego wymowy i znaczenia.

Aktualną nawet była jakiś czas dewiza nie ważne jest „Co” - ważne jest „Jak”. Bardzo szanowane były i cenione prace mistrzowsko wykonane w minionych lub przemijających technikach, wypartych lub wypieranych przez technikę bromową lub wykonane nowym sposobem.

Jan Bułhak wysoko cenił prace tematycznie odbiegające od jego upodobań, jeżeli widział w nich jedność i zwartość motywu, harmonijność plam walorowych lub ich wyważony kontrast, bogactwo światłocienia oraz nastrojowość i jeżeli te wartości charakteryzowały i autora i jego indywidualny styl.

Podobnie odnosił się do powiększeń małoobrazkowych, co nie przeszkadzało mu występować przeciwko aparatom małoobrazkowym z argumentem niemożności bezpośredniej, należytej kompozycji na miniaturowej płaszczyźnie a tym bardziej przez wizjer-celownik. [...]

W: *Fotograficzne środowisko wileńskie (wspomnienia i refleksje)* Gdynia 1971; fragment (odpis.)

Artykuły Aleksandra Zakrzewskiego

ALMANACH FOTOGRAFIKI WILEŃSKIEJ 1931 Wilno

s. 45-50 - *Robert de la Sizeranne o fotografii*

FOTOGRAF POLSKI. Warszawa

- 1928, nr 2, s. 34-57 - *Monokl i jego zastosowanie w fotografii artystycznej*
1931, nr 4, s. 72 - *Barwienie odbitek za pomocą siarczku sodowego i «Carbonu».*
1934, nr 4, s. 86 - *Z przeszłości fotografii cz. I.*
nr 5, s. 110 - *Z przeszłości fotografii cz. II.*

MIESIĘCZNIK FOTOGRAFICZNY. Lwów

- 1931, nr 135, s. 36-38 - *Linia widnokreśgu w krajobrazie.*

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE. Bydgoszcz

- 1939, nr 1, s. 33-37 - *100-lecie fotografii czyli o poprzednikach ludzi zapatrzonych w słońce.*

POLSKI PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY. Poznań

- 1930, nr 3, s. 56-59 - *Montaż obrazów fotograficznych. (Jaka musi być wielkość kartonu na który mamy nakleić fotogram),*
nr 5, s. 99 - *Oprawa obrazów fotograficznych. (O powierzchni, barwie i szerokości pól papierów podkładowych użytych do montowania).*
nr 7, s. 144 - *Oprawa obrazów fotograficznych. (Jak montują obrazy niektórzy fotograficy w czasach obecnych).*
nr 9, s. 191 - *Mycie zanieczyszczonych wanien fotograficznych.*
nr 12, s. 249-252 - *Obiektywy krótkoogniskowe i ich wady. Artykuł wygłoszony w Radio Wileńskim 13.12.1929 r.*

PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY. Wilno

- 1935, nr 2, s. 13 - *Przegląd prasy: Die Galerie 10/35.*
nr 3, s. 18-19 - *Przegląd prasy: Photofreund nr 20, Fotografische Rundschau nr 19, 20, 21.*
nr 4, s. 13 - *Przegląd prasy: Die Galerie 11 /35.*
1936, nr 1, s. 13-15 - *Przegląd prasy: [z 7 pism].*
nr 2, s. 41-42 - *Przegląd prasy: Die Galerie 1/36, broszura A.Grabnera Perspektive nach Wunsch.*
nr 4, s. 78-81 - *Przegląd prasy: [z 10 pism].*
s. 85 - *Nowości fotograficzne na Targach Lipskich.*
1938, nr 5, s. 82-87 - *Montowanie zdjęć fotograficznych.*
nr 9, s. 159-162 - *Latarnia do ciemni fotograficznej.*
nr 10, s. 182-185 - *Tonowanie papierów wywoływanych.*

[Biuletyn] ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW FOTOGRAFIKÓW OKRĘG ŁÓDZKI.

- 1983, nr 3-4, s. 71-80 - *Wspomnienia o Bułhaku cz. I*
1984, nr 5-6, s. 39-63 - *Wspomnienia o Bułhaku cz. II*

Aleksander Zakrzewski
Spis prac eksponowanych na wystawach 1927-1938

L.p.	Tytuł pracy	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	Liczba udziałów prac
1	Osty	2+1*		1	1	10	11		1					27
2	Zimowy strumień I	2+1*	3	1	1				1					9
3	Zimowy strumień II	2+1*												3
4	Krajobraz zimowy	1												1
5	Ploty	2+1*												3
6	Anielli		1						1					2
7	Zima			1	1				1					3
8	Lód			1	1				1					3
9	Szkło			1	1									2
10	Oplotki			1	1				1					3
11	Kosiarz			1	1									2
12	Słoneczko we mgle				1		1				2		2	6
13	Katedra św. Jana					1								1
14	Próbka nowej rzeczywistości					1							1**	2
15	Pisanka						1	1						2
16	Koło w kwadracie							2			2		2	6
17	Brzoza I							1			2			3
18	Słowianki							1						1
19	Krajobraz							1						1
20	Oplatek wigilijny							1						1
21	Śnieg								1				1	2
22	Gałązka									1	2			3
23	Wycinanki ludowe									2	1			3
24	Plot										1			1
25	Lato										2		1	3
26	Trzy krzyże										1			1
27	Pijcie wina Makowskiego										2			2
28	Dziewczynka z kotem										1		1	2
29	Brzoza II										1	1	1	3
30	Złocenie											1		1
31	Chmury											1		1
32	Jabłoń												1	1
33	Krucyfiks												1	1
34	Madonna												1	1
35	Jesień												1	1
36	Głóg												1	1
37	Choinka												1	1
Ilość prac eksponowanych w danym roku		13	4	7	8	12	13	7	7	3	17	3	15	109
Ilość wystaw w danym roku		4	5+1	1	2	11	12	2	1	2	4	3	4	51 wystaw + 1 konkurs
		- 2 wyst. brak kat.	- 2 wyst. brak kat.								- 1 wyst. brak kat.	- 1 wyst. brak spisu prac w kat.		

* - Prawdopodobnie eksponowane na salonie jesiennym w Wilnie.

** - Jako *Odważnik z makiem*

Źródło: Opracowanie własne na podstawie katalogów wystaw.

ALEKSANDER ZAKRZEWSKI - udziały w wystawach

1927 XI WYSTAWA FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ. Lwów

144. Osty	brom
115. Zimowy strumień	brom
116. Zimowy strumień	brom
117. Krajobraz zimowy	brom
118. Płoty	brom

rec.: M. Dederko: *XI Salon Fotografii Artystycznej we Lwowie*. „Fotograf Polski” 1927 nr 5.

J. Świtkowski: *XI Wystawa Fotografii Artystycznej, we Lwowie*, „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927 nr 6.

WYSTAWA FOTOGRAFICZNA KRAJOBRAZU POLSKI. Wilno

(brak kat.)

rec.: F. Tyman: *Wystawa fotograficzna w Wilnie*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927 nr 9.

I MIĘDZYNARODOWY SALON FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ. Warszawa

484. Zimowy strumień	brom (repr. w kat.)
485. Osty	brom
486. Płoty	brom
487. Zimowy strumień	brom

rec.: W. H.: *Pierwszy Międzynarodowy Salon Fotografii Artystycznej w Warszawie*. „Tygodnik Ilustrowany” 1927 nr 39; J. Bułhak,

M. Dederko: *Pierwszy Międzynarodowy Salon Fotografii Artystycznej w Warszawie*. „Fotograf Polski” 1927 nr 9.

J. Świtkowski: *Salon Międzynarodowy i Zjazd fotograficzny w Warszawie*. „Miesięcznik Fotograficzny” 1927 nr 94.

K. Składanek: *Pierwszy Międzynarodowy Salon w Polsce*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927 nr 10.

SALON JESIENNY. Wilno

(wybór zdjęć z Salonu w Warszawie oraz dodani autorzy z Wilna) (brak kat.)

rec.: A. S.: *Wystawa Ogólnopolska Fotografii Artystycznej w Wilnie*. „Miesięcznik Fotograficzny” 1927 nr 95; J. Bułhak *Wileński Salon Jesienny 1927*. „Fotograf Polski” 1927 nr 12.

F. Tyman: *Wystawa Fotografii Artystycznej w Wilnie*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927 nr 12.

1928 XIII AMATEUR - WETTBEWERB FÜR VORGESCHRITTENE. Lucerna

(brak kat., wg infor. z dyplomu: Bach in Winter)

I MEZINÁRODNI FOTOGRAFICKÝ SALON V PRAZE. Praga

411. Zavatý potok	brom
-------------------	------

II MIĘDZYNARODOWY SALON FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ W POLSCE. Lwów - Wilno

223. Anhelli brom

rec.: B. Gardulski: *II Międzynarodowy Salon Fotografii Artystycznej we Lwowie*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1928 nr 9.

M. Dederko, K. Składanek: *II Międzynarodowy Salon Fotografii Artystycznej we Lwowie*. „Fotograf Polski” 1928 nr 10.

73rd INTERNATIONAL ANNUAL EXHIBITION OF THE ROYAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY. Londyn

85. The Brook

MIĘDZYNARODOWY SALON FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ w Bessarabii. Kiszyniów

(brak kat., wg „Fotografa Polskiego” nr 6 i 8 z 1928 r. - 4 prace)

WOŁYŃSKA WYSTAWA FOTOGRAFII. Krzemieniec-Luck-Równe

(brak kat., wg „Fotografa Polskiego” nr 3 z 1929 r. oraz „Polskiego Przeglądu Fotograficznego” nr 5 z 1929 r. - dyplom uznania)

1929 POWSZECHNA WYSTAWA KRAJOWA - DZIAŁ SZTUKI. Poznań

2669. Zima	brom
2670. Strumień	brom
2671. Łód	brom
2672. Osty	brom
2673. Szkło	brom
2674. Opłotki	brom
2675. Kosiarz	brom

rec.: J. Świtkowski: *Dziesięciolecie fotografii polskiej*. „Miesięcznik Fotograficzny” 1929 nr 115 (lipiec);

B. Gardulski: *Fotografika polska na P.W.K. w Poznaniu*. „Polski Przegląd Fotograficzny” 1929 nr 8.

1930 II OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFIKI. Wilno

(przeniesiony Dział Fotografii z PWK w Poznaniu)

282. Zima	brom
283. Strumień	brom

284. Łód	brom
285. Osty	brom
286. Szkło	brom
287. Opłotki	brom
288. Kosiarz	brom

IV MIĘDZYNARODOWY SALON FOTOGRAFIKI W POLSCE. Wilno

361. Słoneczko we mgle	brom
------------------------	------

1931 WYSTAWA GRUPY WILEŃSKIEJ w PTF. Warszawa

(brak kat., wg rec. J. Sunderlanda -

- | | |
|-----------------------------|------|
| 1. Katedra św. Jana | guma |
| 2. Próbką nowej rzeczowości | brom |

rec.: J. Sunderland, „Gazeta Polska” 21,12.1931;

J. A. Neuman: 3 wystawy zbiorowe PTF. „Fotograf Polski” 1932 nr 1.

ELEVENTH ANNUAL COMPETITION OF AMERICAN PHOTOGRAPHY 1931-1932

Osty brom

(brak kat.: wg nalepek na zdjęciu, pokonkursowa wystawa była eksponowana w 21 amerykańskich klubach fotograficznych działających na terenie 11 wschodnio-północnych stanów USA)

1932 I OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFIKI. Tarnów

324. Pisanka	brom
325. Słoneczko we mgle	brom

1933 16th ANNUAL SALON of PICTORIAL PHOTOGRAPHY. Los Angeles, San Francisco

266. Kreis in Quadrat brom \$5

III WYSTAWA FOTOGRAFIKI. Wilno

262. Brzoza	brom
263. Słowianki	guma
264. Krajobraz	brom
265. Opłatek wigilijny	guma
266. Pisanka	brom
267. Koło w kwadracie	

1934 OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFIKI. Krzemieniec

221. Opłotki	brom
222. Śnieg	brom
223. Anelli	brom
224. Zima	brom
225. Zimowy strumień	brom
226. Łód	brom
227. Osty	brom

1935 III WYSTAWA FOTOGRAFIKI POLSKIEJ. Warszawa

389. Gałązka	brom
390. Wycinanki ludowe	guma

WYSTAWA FOTOGRAFIKI POLSKIEJ. Poznań

(brak kat., wg nalepki na odwrocie tekturki ze zdjęciem - Wycinanki ludowe)

1936 IV WYSTAWA FOTOGRAFIKI. Wilno

(z okazji wiosennych uroczystości św. Kazimierza)

133. Płot	
134. Lato	brom
135. Koło w kwadracie	brom
136. Słoneczko we mgle	brom
137. Trzy krzyże	
138. Pijcie wina Makowskiego	brom
139. Brzoza	brom

XVI DOROCZNA WYSTAWA FOTOGRAFIKI POLSKIEJ. Lwów

352. Wycinanki ludowe	guma
353. Gałązka	brom
354. Dziewczynka z kotem	guma

rec.: A. Oblas: XVI Doroczna Wystawa Fotografiki Polskiej we Lwowie. „Przegląd Fotograficzny” 1936 nr 7-8; też w lwowskim „Nowym Wieku”, 20.03.

OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFIKI. Kielce

- | | |
|------------------------------|------|
| 309. Lato | brom |
| 310. Brzoza | brom |
| 311. Koło w kwadracie | brom |
| 312. Słoneczko | brom |
| 313. Gałązka | brom |
| 314. Pijcie wina Makowskiego | brom |
| 315. Brzoza II | brom |

rec.: T. Cyprian *Ogólnopolska Wystawa Fotografiki w Kielcach*. „Przegląd Fotograficzny” 1936 nr 12.

WYSTAWA FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO. Warszawa

(brak kat.)

rec.: A. J. Neuman, „Fotograf Polski” 1936 nr 5;

J. Sunderland, „Gazeta Polska” 1936 1.05.

1937 XXXII SALON INTERNATIONAL d'ART PHOTOGRAPHIQUE. Paryż

740. Bouleaux

WYSTAWA FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO w PTE. Warszawa

(brak kat.) - wg rec. J. Sunderlanda -

1. Złocenie

2. Chmury

rec.: J. Sunderland, „Gazeta Polska” 1937 nr 72

WYSTAWA POKONKURSOWA FIRMY FOTON „WSPOMNIENIA WAKACYJNE”

(w kat. brak spisu prac; prace artysty nagrodzono dyplomem honorowym oraz kompletem papierów i chemikaliów firmy Foton)

1938 WYSTAWA FOTOGRAFIKI POLSKIEJ. Lublin

- | | |
|-----------------------|------|
| 302. Koło w kwadracie | brom |
| 303. Lato | brom |
| 304. Słoneczko | brom |
| 305. Brzoza | brom |
| 306. Jabłoń | brom |
| 307. Śnieg | brom |

XVIII DOROCZNA WYSTAWA FOTOGRAFIKI POLSKIEJ. Lwów

- | | |
|--------------------------|------|
| 368. Koło w kwadracie | brom |
| 369. Dziewczynka z kotem | guma |
| 370. Krucyfiks | guma |

rec.: W. Romer *XVIII Ogólnopolska- Wystawa Fotografiki we Lwowie*. „Przegląd Fotograficzny” 1938 nr 6.

OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFICZNA „PIĘKNO WILNA I ZIEMI WILEŃSKIEJ. Wilno

120. Madonna w kaplicy przy sercu Marszałka na Rossie
121. Jesień (nagroda XIV „Przeglądu Fotograficznego”)
122. Głóg
123. Choinka
124. Obwarzanki z makiem

V INTERNATIONALE FOTO-KONGRESS AU3STBLUNG. Wiedeń

339. Sonnenschein brom

1948 WYSTAWA PRAC FOTOGRAFICZNYCH CZŁONKÓW KLUBU MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII POLSKIEJ YMCA. Łódź

- | | |
|---|-----------|
| 139. Krucyfiks | guma |
| 140. Matka Bolesciwa | brom |
| 141. Chmura za wzgórzem | złotobrom |
| 142. Sylwetka L. | brom |
| 143. Kościół św. Aleksandra w Warszawie | brom |
| 144. Katedra św. Jana | brom |
| 145. Dziewczę z kotem | brom |

1949 „ŁÓDŹ W FOTOGRAFII” Wystawa pokonkursowa. Łódź

376. Łódź - miasto kominów (nagroda Wydziału Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego)
377. Ogrodzenie przy kościele N.M.P.
378. Fabryka „Plihal”
379. Fragment studni na pl. Wolności
380. Katedra św. Stanisława
381. Kościół Garnizonowy
- 382-383. Świadełwo przeszłości Łodzi z kościoła św. Anny

- 384-387. Politechnika Łódzka - laboratorium
 rec.: M. Schulc: *Łódź w fotografii*. „Świat Fotografii” 1949 nr 12;
 B. Modrzejewski *Wystawa fotograficzna w Łodzi*. „Świat Fotografii” 1949 nr 12.
- 1930** 3 DOROCZNY POKAZ PRAG CZŁONKÓW KLUBU MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII. Łódź
 57. Nowa Ruda
 58. Chojnasty
 59. Walczymy z analfabetyzmem (w plebiscycie publiczności praca zajęła III miejsce)
- II OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFIKI PTF. Wrocław
 130. Nowa Ruda brom
 131. Walczymy z analfabetyzmem brom
- rec.: J. Sunderland *Recenzja*. „Świat Fotografii” 1950 nr 17
 T. Broniewski *Uwagi krytyczne*. „Świat Fotografii” 1950 nr 17
 e.r.: *Od portretu do krajobrazu*. „Gazeta Robotnicza” 1950
- WYSTAWA FOTOGRAFIKI CZŁONKÓW POLSKIEGO ZWIĄZKU FOTOGRAFIKÓW. Warszawa
 1. Walczymy z analfabetyzmem brom
- 1951** WYSTAWA FOTOGRAFIKI POLSKIEJ. Łódź
 (powtórna ekspozycja wystawy z Warszawy)
 1. Walczymy z analfabetyzmem
- Wystawa była uzupełniona, jako odrębny dział, pracami członków Oddziału Łódzkiego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego
 50. Fragment studni na pl. Wolności
 51. We mgle
- 1954** IV OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFIKI. Warszawa
 289. Gdańsk 1948 r. przetłok
- I DOROCZNA OKRĘGOWA WYSTAWA FOTOGRAFIKI ZWIĄZKU POLSKICH ARTYSTÓW FOTOGRAFIKÓW. Łódź
 73. Motyw z Gdańska brom
 74. Latarnia brom
 75. Światła brom
 76. Chatka guma
 77. Motyw z Gdańska brom
- 1955** II DOROCZNA OKRĘGOWA WYSTAWA FOTOGRAFIKI ZPAF. Łódź
 70. Stare Miasto brom
- WYSTAWA FOTOGRAFIKI POLSKIEJ. Pekin
 (brak kat., wg informacji autora - 1 zdjęcie)
- 1956** „POZNAJEMY PAMIĄTKI POLSKOŚCI GDAŃSKA I DOLNEGO POWIŚŁA”. Gdańsk
 (brak kat., wg „Fotografii” 1956 nr 7 - II nagroda ex aequo)
- III OKRĘGOWA WYSTAWA FOTOGRAFIKI ZPAF. Łódź
 74. Z okien pociągu brom
 75. Ratusz Gdański II guma
 76. Pocięchy
- 1958** „Z KAMERĄ PO ŚWIECIE”. Warszawa
 (dwie prace)
- IV DOROCZNA WYSTAWA FOTOGRAFIKI ZPAF. Łódź (też ekspozycje w Sieradzu i Piotrkowie)
 78. Gdańska latarnia (repr. w kat.)
 79. W Gdańsku I
 80. W Gdańsku II
 81. W Gdańsku III
 82. W Gdańsku IV
 83. W Gdańsku V
 84. Gdynia
- 1959** V DOROCZNA WYSTAWA FOTOGRAFIKÓW OKRĘGU ŁÓDZKIEGO ZPAF. Łódź
 72. Stary Ratusz w Pradze
 73. Światłocię praski
 74. Epitafium Tycho de Brache
- VIII OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFIKI ZPAF. Warszawa
 222. Maszkaron gdański brom
- 1960** III OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFII MARYNISTYCZNEJ. Warszawa
 (dwie prace)
- 1961** X OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFIKI ZPAF. Warszawa
 215. Kompozycja tragiczna brom

VII OKRĘGOWA WYSTAWA FOTOGRAFIKI „Z WĘDRÓWEK PO ZIEMI ŁÓDZKIEJ” Łódź

110. Z Muzeum Narodowego w Nieborowie

111. Ul. Wąska 4, Łowicz

112. Tomaszów Mazowiecki

113. Procedamus in pace

1962 VIII DOROCZNA WYSTAWA FOTOGRAFIKI ZPAF DELEGATURY ŁÓDZKIEJ. Łódź

75. Spacerkiem po Wiśle

76. Nad Motławą

77. Dni Gdańska

78. Studnia Neptuna

79. Gdańska uliczka

SZEGED ÉS TESTVÉRVÁROSAI NEMZETKÖZI FÉNYKÉPKIÁLLITÁS. Szeged

44. A horgony

45. Neptun-kut

OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFII KRAJOZNAWCZEJ „PIEŚŃ O ZIEMI NASZEJ”. Bytom

472. Drzwi żelazne na wieżę Jacek, Gdańsk

1963 IX DOROCZNA OKRĘGOWA WYSTAWA FOTOGRAFIKI. Łódź

66. Faktura

67. xxx

68. xxx

1965 X DOROCZNA OKRĘGOWA WYSTAWA FOTOGRAFIKI ZPAF. Łódź

62. Chaos i zniszczenie

63. Odbudowa

64. Rytm Wielkiego Młyna (repr. w kat.)

1967 XI OKRĘGOWA WYSTAWA FOTOGRAFIKI ZPAF W ŁÓDZI. Łódź

89. Radogoszcz (repr. w kat.)

90. Kołobrzeg

1969 XII OKRĘGOWA WYSTAWA ZPAF W ŁÓDZI. Łódź

98. Z cyklu: Architektura z wyspy Brać

99. Z cyklu: Architektury z wyspy Brać

100. Z cyklu: Architektura z wyspy Brać

1970 „ELTA” - IMPRESJE FOTOGRAFICZNE. Łódź

(w kat. brak spisu prac, repr. 1 zdjęcie)

1971 ZYBYTKOWA ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO PRZEMYSŁOWE ŁÓDZI. Łódź

(brak kat., wg informacji autora - 26 zdjęć)

1972 „PLASTYCY”. WYSTAWA FOTOGRAFIKI ZWIĄZKU POLSKICH ARTYSTÓW FOTOGRAFIKÓW W ŁÓDZI. Łódź

(w zapr.-kat. brak spisu prac)

1973 „STRAŻACY”. WYSTAWA FOTOGRAFIKI OKRĘGU ŁÓDZKIEGO ZPAF. Łódź

(w kat. brak spisu prac, wg informacji autora - 5 zdjęć, 2 zdjęcia repr. w kat.5)

1974 „ŁÓDZKIE PRZEMIANY”. WYSTAWA FOTOGRAFIKI ZWIĄZKU POLSKICH ARTYSTÓW FOTOGRAFIKÓW W ŁÓDZI. Łódź

(w zapr.-kat. brak spisu prac)

1975 „40 RAZY O KOBIECIE”. WYSTAWA FOTOGRAFIKI OKRĘGU ŁÓDZKIEGO ZPAF. Łódź

(w zapr.-kat. brak spisu prac)

1979 „ŁÓDŹ - PORTRET MIASTA”. WYSTAWA MALARSTWA I FOTOGRAFIKI. Łódź

1-10. Z albumu B. Wilkoszewskiego

2. Plac Wolności I

3. Plac Wolności II

4. Plac Wolności IV

5. Plac Wolności V

6. Plac Wolności VI

7. Plac Wolności VIII

8. Plac Wolności IX

FOTOGRAFIE ARTYSTYCZNE 1949 - 1979 CZŁONKÓW ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO. WYSTAWA RETROSPEKTYWNA. Łódź

(bez. kat., wg spisu prac w maszynopisie - 2 prace:

Gdańsk - Kościół św. Mikołaja 1946, guma

xxx [portret] 1943, złotobrom

1981 „ŁÓDŹ STARA I NOWA. INDYWIDUALNA WYSTAWA FOTOGRAFII. Łódź

(brak kat., wg informacji autora - 30 zdjęć własnych oraz 30 reprodukowanych z XIX w. albumu B. Wilkoszewskiego)

- FOTOGRAFIA. WYSTAWA FOTOGRAFIKI OKRĘGU ŁÓDZKIEGO ZPAF. Łódź
(w kat. brak spisu prac, z autopsji - 4 prace, 1 zdjęcie repr. w kat.)
- „ŁÓDŹ - PORTRET MIASTA”. WYSTAWA MALARSTWA I FOTOGRAFIKI. Łódź
41. Portret Albina Łubniewicza
42. Portret Wacława Wołosewicza
- 1985 ALEKSANDER ZAKRZEWSKI. [RETROSPEKTYWNA WYSTAWA FOTOGRAFIKI]. Łódź
56 prac z lat 1927 - 1981, w kat. repr. 10 zdjęć
- 1989 RETROSPEKTYWNA WYSTAWA TWÓRCZOŚCI CZŁONKÓW ŁTF. Łódź
(bez kat., wg spisu prac w maszynopisie -
77. Fabryka Plihla w Łodzi 1949
78. xxx [portret dziewczynki] 1943 złotobrom
- WILEŃSKIE ŚRODOWISKO ARTYSTYCZNE 1919 - 1945. Olsztyn
1. Cumulus 1936 złotobrom (wł. Muz. Sztuki Łódź)
- 150 LAT FOTOGRAFII W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO WE WROCŁAWIU. Wrocław
(brak kat., z autopsji - Chrystus ukrzyżowany 1933, guma dwubarwna (wł. Muzeum Narodowe Wrocław)
- 1997 PORTRET W TWÓRCZOŚCI CZŁONKÓW ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO. Łódź
69. xxx [portret dziewczynki w kapeluszu] 1943, złotobrom 17,0x12,6, repr. w kat. (wł. ŁTF)
rec.: G. Bojanowski *Galeria sztuki portretowania*. „Kalejdoskop” 1998 nr 1.
- 1999 50 LAT ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO. (WYSTAWA JUBILEUSZOWA 1949-1999. Łódź
248. xxx [portret dziewczynki w kapeluszu], 1943, złotobrom
249. Gdańsk, 1946, guma trójwarstwowa (repr. w kat.)
250. Chatka w Mikołajkach, 1946, guma
251. Walczymy z analfabetyzmem, 1950, brom

Źródło: Opracowanie własne na podstawie katalogów wystaw, w nielicznych przypadkach wg informacji rozsyłanych w czasopiśmie fotograficznym lub wyjaśnień autora. Liczby przed tytułem prac są numeracją w spisach katalogowych. Rubryka recenzje uwzględnia wyłącznie teksty odnoszące się do prac artysty lub jego samego, i jako takie są jednocześnie bibliografią A. Zakrzewskiego.

Załącznik nr 13

REPRODUKCJE PRAC W ALBUMACH I PUBLIKACJACH ZWARTYCH

1. Almanach Fotografiki Wileńskiej 1931. Wilno
- trzy prace: „Słońce we mgle”, „Białe kwiaty”, „Krucyfiks”.
2. Almanach Fotografiki Polskiej 1934. Wilno
- „Pisanka”.
3. „Łódź”. WŁ Łódź 1969
- „Festyn majowy”.
4. „Ziemia łódzka”. WŁ Łódź 1972
- cztery zdjęcia.
5. I. Płazewski: *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*. PIW Warszawa 1982 - s.293 „Szkoło”.
6. Album Jubileuszowy 1947 - 1987. Okręg Łódzki ZPAF. Łódź 1987
- trzy oryginalne prace: „Hvar, Su Petru”
7. J. Piwowarski: *Wileńskie środowisko fotograficzne w okresie międzywojennym*. Akademia im. Jana Długosza. Częstochowa 2016
trzy prace: „Pisanka”, [Wilno-pl. Katedralny w nocy], [popiersie Stefana Batorego na USB].

Załącznik nr 14

PRACE W ZBIORACH

- | | |
|--------------------------------------|-----------------|
| 1. Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne | 3 prace. |
| 2. Muzeum Sztuki w Łodzi | - 10 prac. |
| 3. Muzeum Narodowe we Wrocławiu | - 1 praca. |
| 4. Muzeum Miasta Łodzi | - teka autorska |
| 5. Rodziny artyści | |

ODZNACZENIA I HONORY

1. Artiste FIAP 1967
2. Złoty Krzyż Zasługi 1973
3. Dyplom Honorowy Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego 1974
4. Srebrna Odznaka Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce 1979
5. Dyplom Honorowy ŁTF 1980
6. Tytuł Honorowego Członka Związku Polskich Artystów Fotografików 1982
7. Złota Honorowa Odznaka ŁTF 1983
8. Tytuł Honorowego Członka ŁTF 1984
9. Medal Pamiątkowy ZPAF 1985
10. Medal im. Jana Bułhaka ZPAF 1985
11. Medal 40-lecia ZPAF 1987
12. Złoty Medal ŁTF za Twórczość Artystyczną 1987
13. Honorowa Odznaka Miasta Łodzi 1988
14. Medal 150-lecia Fotografii 1989
15. Medal Okręgu Łódzkiego ZPAF 1991

BIBLIOGRAFIA

1. *Almanach Fotografiki Wileńskiej* 1931 - Wilno.
2. *Almanach Fotografiki Polskiej* 1934. Wilno.
3. U. Czartoryska: *Przygody plastyczne fotografii*. WAiF Warszawa 1965
4. E. Zdanowski: *Fotograficzne środowisko wileńskie (wspomnienia i refleksje)*. Gdynia 1971. Mps npbl.
5. J. Mierzecka: *Cale życie z fotografią*. WL Kraków 1981
6. I. Płażewski: *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*. PIW Warszawa 1987. (s. 193-197, 204-205, 230-231, 242- Zakrzewski, 246- portret Zakrzewskiego, 286-293 i 347 - o Zakrzewskim).
7. S. Lorentz: *Album wileńskie*. PIW Warszawa 1986.
8. *Wileńskie środowisko artystyczne 1919 - 1945*. BWA Olsztyn 1989. Kat. wystawy.
9. A. Sobota: *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*. WN Scholar Warszawa 2001.
10. M. Plater-Zyberk: *Jan Bułhak (1876-1950). Fotografik* Muzeum Narodowe Warszawa 2006.
11. *Fotografowie 1946-2006. Słownik biograficzny fotografów polskich (ZPAF)*. ZPAF Warszawa 2006.
12. L. Lechowicz: *Historia fotografii. Część 1/1839-1939*. PWSFTviT Łódź 2012.
13. J. Piwowarski: *Wileńskie środowisko fotograficzne w okresie międzywojennym*. Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie. Częstochowa 2016.
14. Czasopisma fotograficzne: „Fotograf Polski” 1926-1939, „Polski Przegląd Fotograficzny” 1926-1930, „Miesięcznik Fotograficzny” 1926-1931, „Wiadomości Fotograficzne” 1932-1939, „Przegląd Fotograficzny” 1935-1939, „Świat Fotografii” 1947-1949.
15. Wybrane pisma codzienne: „Słowo” Wilno, „Gazeta Polska” Warszawa.
16. Katalogi wystaw ekspozycyjnych w Polsce i za granicą w latach 1927- 1939. Wykorzystano zbiory ZPAF, Instytutu Sztuki PAN, Biblioteki UW, Biblioteki UŁ, Muzeum Sztuki w Łodzi, A. Zakrzewskiego. Katalogi z lat 1947-1999 w zbiorach ZPAF, ŁTF, własnym.

SPIS ILUSTRACJI

1. Aleksander Zakrzewski we własnej pracowni, 1985. Fot. M. Araszewski	s. 3
2. Jan Bułhak „Wilno - widok ogólny”, ok. 1912-1916. Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi	s. 10
3. Okładka „Polskiego Przeglądu Fotograficznego” 1926 nr 10.	s. 13
4. A. Zakrzewski „O zachodzie” 1926; 14,7x9,0 cm	s. 14
5. A. Zakrzewski „Fragment kościoła św. Jana” 1926; brom, 13,7x8,5	s. 14
6. Portret Jana Bułhaka, ok. 1938. Fot. A. Zakrzewski	s. 16
7. „Wieczór poniedziałkowy” Fotoklubu Wileńskiego w domu Jana Bułhaka, jesień 1931. Fot. Janusz Bułhak	s. 19
8. Fotoklub Wileński w fotomontażu H. Hermanowicza, ok. 1934	s. 20
9. Pamiątkowa nalepka na zdjęcia członków Fotoklubu Wileńskiego, 8,6x10,5 cm (na odwrocie zdjęcia A. Zakrzewskiego „Jabłoń” 1929)	s. 23
10. Ekspozycja XI Ogólnopolskiego Salonu Fotografii Artystycznej we Lwowie 1927 r. Rep. w „Miesięczniku Fotograficznym” 1927 nr 83	s. 25
11. Fragment okładki katalogu XI Wystawy Fotografii Artystycznej. Salon 1927 Lwów	s. 25
12. A. Zakrzewski „Strumyk w zimie” 1926 r.; brom, 21,0x16,0 cm	s. 26
13. A. Zakrzewski „Zimowa droga”. Repr. w „Fotograf Polski” 1927 nr 5	s. 26
14. A. Zakrzewski „Osty” 1927, brom, 22,7x15,1 cm	s. 27
15. Pamiątkowe nalepki na odwrocie zdjęcia „Osty” eksponowanego w USA w latach 1931-1932	s. 27
16. A. Zakrzewski „Zima”. Repr. w „Polski Przegląd Fotograficzny” 1930 nr 2. (Praca występuje też pod tytułem „Anhelli”)	s. 27
17. A. Zakrzewski „Szkło” 1928; brom, 16,0x24,0 cm. Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi	
18. A. Zakrzewski „Pisanka” ok. 1932; brom, 15,0x15,0 cm. Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi	s. 28
19. A. Zakrzewski „Koło w kwadracie” 1932; brom, 16,6x16,7 cm.	s. 29
20. A. Zakrzewski „Obwarzanki” 1931; brom, 20,0x16,0 cm. Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi	s. 30
21. A. Zakrzewski „Pijcie wina H. Makowskiego” 1934; brom, 19,0x15,5 cm (na planszy 21,5x17,7 cm), proj. plakatu	s. 30
22. A. Zakrzewski „kościół św. Aleksandra w Warszawie” 1930; fresson. Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi	s. 31
23. A. Zakrzewski „Słońce we mgle”. Repr. w <i>Almanach Fotografiki Wileńskiej</i> 1931, plansza VI	s. 31
24. A. Zakrzewski „Złocenie” 1930; brom, 17,2x9,2 cm	s. 32
25. A. Zakrzewski „Wiosna” 1928 (1938?); brom, 24,0x13,0 cm. Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi	s. 32
26. A. Zakrzewski „Wiśnie”. Repr. w „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927 nr 11	s. 34
27. A. Zakrzewski [portret dziewczynki w kapeluszu] 1943 złotobrom, 17,0x12,6 cm. Wł. Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne	s. 34
28. A. Zakrzewski [katedra wileńska w nocy] 1940; brom, 22,7x17,9 cm.	s. 35
29. Jubileusz 60-lecia pracy artystycznej A. Zakrzewskiego. Salon Fotografiki ŁTF 23.11.1987. Fot. K. Janaszewski	s. 36
30. A. Zakrzewski „Wybuch chmury” 1936; złotobrom. Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi	s. 37
31. A. Zakrzewski „Walczymy z analfabetyzmem” 1949; brom, 23,5x29,5 cm (na zdjęciu ręka matki autora)	s. 37
32. A. Zakrzewski „Gdańsk 46 - kościół św. Mikołaja” 1946; guma, 16,7x22,5 cm	s. 38
33. A. Zakrzewski „Wejście do piwnic ratusza gdańskiego” 1960; guma, 27,0x21,7 cm	s. 39
34. A. Zakrzewski „Latarnia” ok. 1954; brom, 40,0x30,0 cm	s. 39
35. A. Zakrzewski „Chatka w Mikołajkach” 1946; guma, 16,5x21,3 cm.	s. 39
36. A. Zakrzewski „Su Petru” 1964 neg. (pow. 1980); brom, 40,0x40,0 cm.	s. 40
37. A. Zakrzewski „Plac Wolności IV” 1979; brom, 40,0x50,0 cm.	s. 41
38. Wernisaż wystawy retrospektywnej A. Zakrzewskiego. Salon Fotografiki ŁTF 22.12.1985. Fot. W. Małek	s. 41
39. A. Zakrzewski, ok. 1932-1936. Fot. B. Zdanowska	s. 44
40. Autoportret 1963	s. 44

Wszystkie reprodukcje prac A. Zakrzewskiego oraz publikacji wykonał Grzegorz Bojanowski.

Indeks osobowy

Wykaz pomija nazwisko A. Zakrzewskiego , bo praktycznie pojawia się na każdej stronie. Kursywą zaznaczono numery stron oraz osoby pojawiające się wyłącznie w przypisach.

- Auer M. i M.* – 50
Barory Stefan, król Polski – 10
Biliński Wacław – 6, 47
Bobrowski Tadeusz – 18
Bojanowski Grzegorz – 36, 50
Brakoniecki Kazimierz – 11
Budziarek Marek – 47
Bujnicki Teodor – 11
Bulhak Jan – 6, 7, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 33, 43, 45, 47, 48, 49
Buyko Wojciech – 15, 20, 21, 23
Charkiewicz A. – 22, 49
Ciuksza Edward - 12
Cyprian Tadeusz – 13, 14, 20, 26, 28, 30, 48, 49
Czartoryska Urszula – 7, 19, 31, 40, 50
Dederko Marian – 22, 25, 32, 50
Demachy Robert – 42
Derczyński Henryk – 20, 48
D. L. – 18
Dziewulska Ewa Jadwiga (Eddy) – 49
Farbotko Józef – 7, 16, 18, 24, 35, 44, 45, 48
Gardulski Bolesław – 13, 14, 27, 28, 34, 48, 49, 50
Gernsheim Helmut – 50
Górski Konrad – 11
Gronowski Tadeusz – 30
Haneman Eugeniusz – 6, 47, 50
Hartwig Edward – 50
Herrmanowicz Henryk – 18
Hulewicz Witold – 10, 11
Jekimenko Witold – 47
Jędrachowicz Jadwiga – 47
Kaczanowski Feliks – 37
Kajruksztis Witold – 11
Kłos Juliusz – 10, 11, 12, 47
Kridl Manfred – 11
Krukowski Kazimierz – 48
Krysztofik Marian - 27, 32
Kudaj Eugeniusz – 6, 47
Kurusza-Worobjew Jan – 11, 15
Lechowicz Lech – 14, 19, 28, 40, 47, 48, 49, 50
Lelewicz Kazimierz – 16, 20, 24, 28
Lorentz Stanisław – 10, 11, 47
Łopalewski Tadeusz – 10, 47
Mackiewicz-Cat Stanisław – 11
Markiewicz Henryk – 37
Mickiewicz Adam – 10
Mierzecka Janinina – 31
Miłosz Czesław – 10, 11, 47
Modrzejewski Bolesław – 37, 50
Moniuszko Stanisław – 10
Nadziakiewicz Henryk – 8
Neuman Jan Alojzy – 21, 30, 49
Newhall Beaumont – 50
Niesiołowski Tymon – 10, 11, 47
Nowak W. Zbigniew – 44, 51
Nowakowski Zygmunt – 44
Osterloff Edmund – 25
Osterwa Juliusz – 10, 11
Pasewicz Maria – 23, 24
Pfeiffer Włodzimierz – 6, 47
Pierściński Paweł – 50
Pigoń Stanisław – 11
Piwowarski Jerzy – 7, 19, 23, 47, 48, 49
Plater Zyberk Małgorzata – 19, 47
Plażewski Ignacy – 48
Pronaszko Zbigniew – 11
Putrament Jerzy – 11
Rackiewicz Oktawiusz – 15, 48
Romer Witold – 22, 29, 30, 49
Rosenblum N. – 50
Rudnicki, Kawiarnia – 12
Ruszczyc Ferdynand – 10, 11, 12
Rymkiewicz Aleksander – 10, 47
Sempoliński Leonard – 38
Sizeranne de la Robert – 43, 50
Skarga Piotr – 10
Składanek Klemens – 21, 25, 49
Slendziński Ludomir – 11
Słowacki Juliusz – 10
Smuglewicz Franciszek – 10
Sobota Adam – 23, 42, 49, 50
Strzałkowski Jacek – 47
Strzeмиński Władysław – 11
Sunerland Jan – 21, 27, 30, 32, 37, 49, 50
Syrokomla Władysław – 10
Szulc Marian – 43, 50
Śledziwski Piotr – 18, 20, 22, 23, 24, 33, 48, 49
Świątkowski Józef – 21, 22, 25, 28, 30, 31, 50
Tatarkiewicz Władysław – 11
Tomaszewski Krzysztof – 43, 51
Turowski Andrzej – 47
Turski Stanisław – 16, 18, 19, 21, 23, 24, 33, 45, 47, 50
Tyman Franciszek – 21, 26, 36, 49
Wańkowicz Melchior – 44
Warzecha Jarosław – 47
Wieczorek Antoni – 10, 15, 17, 22, 27, 28, 30, 47, 48
Wilkożewski Bronisław – 6, 41, 47
Wojtkiewicz Mikołaj – 37
Woźnicki Stanisław – 11
Wujek Jakub – 47
Zajączkowski Józef – 6
Zagórski Jerzy – 11
Zakrzewska Wanda – 8, 44
Zakrzewski Jerzy – 44
Zapaśnik Bronisław – 12
Zdanowska Bolesława – 20, 23, 24
Zdanowski Edmund – 7, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 34, 47, 48, 49, 50
Zoner Dominik – 6
Żakowicz Aleksander – 47