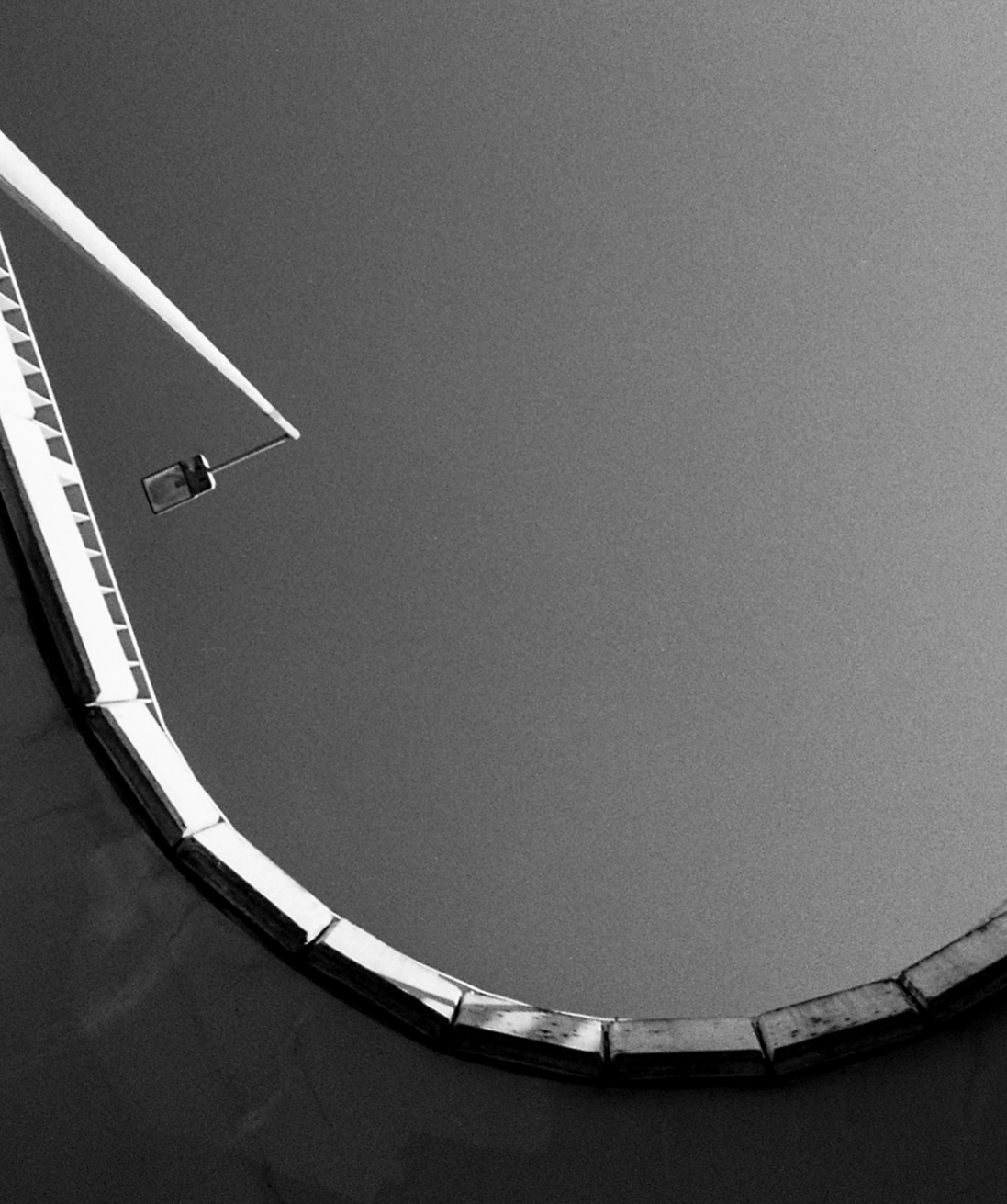




Marcin Kania

W świetle zastanym

Marcin Kania

W świetle zastanym

Szkice o fotografii

Wydawnictwo Tercja
Kraków 2024

Patroni:



Fotoklub RP

gazeta
MYSLENICKA



Wydawca:

Wydawnictwo i Drukarnia TERCJA
ul. Golikówka 77/1, 30-723 Kraków
tercja-tercja1@o2.p

Opieka językowa:
Mulvis Studio

Fotografie, jeśli nie oznaczono inaczej,
pochodzą od autora

ISBN 978-83-65225-46-7

© Copyright by Marcin Kania
Kraków 2024

All rights reserved

ZAMIAST WSTĘPU

1. Sztuczna inteligencja nie nadchodzi — ona już jest. Fotografia wygenerowana przez algorytm zdobyła (jakże dotąd prestiżową) pierwszą nagrodę w konkursie Sony World Photography w kategorii otwartej, czyli kreatywnej. Po zdobyciu nagrody niemiecki artysta Boris Eldagsen ogłosił, że przyznanie tego zaszczytnego wyróżnienia traktuje jako moment historyczny, albowiem po raz pierwszy (i dodajmy: niemal chwilę po upowszechnieniu) efekt działalności sztucznej inteligencji na niwie sztuki został doceniony przez znaczne grono ekspertów. Po fali komentarzy Eldagsen odmówił przyjęcia nagrody, po czym skomentował swój udział w zamieszaniu: „Zgłosiłem się jako beczelna małpa, aby dowiedzieć się, czy konkursy są przygotowane na zgłoszenia prac generowanych przez algorytmy. Widać, że nie są” (za: „Rzeczpospolita” 14.4.2023). Czy na pewno? Pewne jest natomiast, że ujęcie zatytułowane *Pseudoamnesia*, stylizowane na fotografię analogową z pierwszej połowy XX stulecia, przeszło już do historii. Pisząc przekornie: historii jakże współczesnej.

2. Tymczasem w lipcu b.r. wykonana iPhonem fotografia autorstwa Suzy Dougherty (aktorki) została usunięta z konkursu. Powód? Jury wydarzenia, organizowanego przez australijski sklep fotograficzny w Sydney Charing Cross Photo, uznało, że obraz został wykonany przy wykorzystaniu systemu sztucznej inteligencji. Ponoć nie został, co autorka udowadniała, a czego do końca nie dało się dociec organizatorom konkursu (m.in. na kanwie metadanych). W efekcie w przyszłym roku p. Dougherty będzie mogła wziąć udział w kolejnej edycji konkursu, ale w tym roku jej praca została zdyskwalifikowana. (za: iTHardware, 19.7.2023). Na zamieszanu stracili na pewno organizatorzy wydarzenia, straciła też autorka. Jedynym zwycięzcą jest sama praca. Być może dzięki opisanemu zamieszaniu w ogóle o niej wiemy...

3. A może czeka nas powrót do fotografii analogowej, do ujęć utwalonych chemicznie na kliszach, błonach i filmach? Być może z takimi materiałami będziemy przychodzić do sądu, być może takie materiały będą znów brane pod uwagę przez policję. Wywołana tradycyjnie lub maszynowa klisza bądź błona fotograficzna — do czasu skanowania — nie ma styczności ze światem cyfrowym. Jest brutalnie analogowa.



Jan Bułhak, trzciny nad Jeziorem Narocz, przed 1935 r.

OBRAZY Z PRZESZŁOŚCI

Obrazy wyłaniają się z nurtu dziejów. Oto widok z okna posiadłości Le Gras na francuskiej prowincji, oto dziwnie opustoszały Bulwar du Temple w Paryżu, oto widok na Pałac na Wodzie z Teatru na Wyspie w warszawskich Łazienkach, oto delikatne trzciny tańczą z wiatrem na brzegu jeziora Narocz (Czytelniku-Widzu, czy słyszysz ich szelest i radosny plusk wody?).

Pierwsze z przywołanych ujęć wykonał w roku 1826 lub 1827 pionier chemicznego rejestrowania obrazów Joseph Nicéphore Niepce (1765–1833), drugie powstało dzięki staraniom Louisa Daguerre’a (1787–1851), malarza i wynalazcy, którego do dziś określa się mianem ojca fotografii (choć w istocie patronuje on jednej z jej technik — dagerotypii). Trzecie ujęcie należy do wielce zasłużonego dla kultury polskiej fotografa Konrada Brandla (1838–1920), zaś autorem ostatniego z wymienionych foto-obrazów jest twórca i promotor pojęcia „fotografika” Jan Bułhak (1876–1950).

Nikogo z nam współczesnych nie było ma świecie, gdy powstały prace Niepce’a, Daguerre’a i Brandla. Najstarszą żyjącą osobą jest obecnie pani Maria Branyas Morera z Hiszpanii. Superstulotka urodziła się 4 marca 1907 roku (a więc na długo przed obiema wojnami światowymi, erą atomu, lądowaniem człowieka na Księżycu oraz wynalezieniem fotografii cyfrowej), liczy zatem 116 lat i cztery miesiące. Brandel wykonywał zdjęcia Warszawy w latach 70. XIX stulecia, Bułhak odwiedzał jezioro Narocz — największy tego typu akwen wodny Drugiej Rzeczypospolitej — w połowie lat 30. XX wieku (w roku 1935 poświęcił mu album, pani Morera miała wtedy 28 lat i mieszkała w USA). Szczególnie ostatnie zdjęcie wydaje się niezwykle metaforyczne. Od czasów Heraklita wyobrażamy sobie czas jako wodę. W te same fale nie da się wejść dwa razy. Święty Augustyn w *Wyznaniach* pisał, że czas „nie spoczywa, ale płynie bez przestanku i przez nasze zmysły nowe zawsze przeprowadza wrażenia, a na umyśle dziwne robi odmiany” (za: Kraków 1847, s. 91). Zmianie ulega także otaczająca nas rzeczywistość. Paryski bulwar, okno w Le Gras, ulice Warszawy nie wyglądają już dziś tak, jak dekady temu. Także trzciny nad jeziorem — obecnie zlokalizowanym poza granicami Polski — są kolejnymi generacjami tych, które przykuły uwagę Bułhaka...

Cofnijmy się w czasie bardziej. Nie o dekadę, nie o wiek ani nawet nie o tysiąc lat. Cofnijmy się do początków, do momentu, w którym nasz staruszek-wszechświat przeżywał właśnie dzieciństwo. Oto w styczniu 1990 roku gazety w wielu krajach wydrukowały czerwono-niebieski plamisty obraz przedstawiający — jak napisał popularyzator nauki prof. Paul Davies — „ni mniej, ni więcej, tylko narodziny wszechświata”. Była to mapa cieplna wykonana przez satelitę COBE (Cosmic Background Explorer), skonstruowanego po to, by z kosmicznego promieniowania tła (CMB), a zatem z morza mikrofal pamiętających czasy Wielkiego Wybuchu, pozyskać najważniejsze informacje i obrazy. Stephen Hawking (1942–2018) uznał fakt uchwycenia pobłysku Wielkiego Wybuchu za jedno z najważniejszych dokonań naukowych ludzkości (P. Davies, *Co pożera Wszechświat?*, Kraków 2022). W roku 2013 Europejska Agencja Kosmiczna (ESA) opublikowała natomiast bardzo szczegółowy, składający się z milionów pikseli obraz całego nieba, „prezentujący temperaturę relikтового promieniowania CMB pochodzącego z różnych kierunków przestrzeni”. Jest to fotografia przedstawiająca wszechświat liczący około 380 tysięcy lat od Wielkiego Wybuchu (za: T. Hertog, *O pochodzeniu czasu*, Poznań 2023). Promieniowanie to podróżowało przez rozszerzający się kosmos około 13,8 miliarda lat, nim uchwycił je teleskop kosmiczny Planck. Dla porównania — najstarsza fotografia, czyli udanie zarejestrowany i utrwalony przez człowieka obraz otaczającego nas świata, liczy około 197 pełnych obrotów Ziemi wokół jej dziennej gwiazdy. To — podając w uproszczeniu i całkowicie orientacyjnie — 0,000001427 procent wieku wszechświata ($\approx 14 \times 10^{-7}$).

Cóż, czas płynie, a my... My drżymy na wietrze niczym trawy nad jeziora Narocz. Pokrzepia nas jedynie Blaise Pascal, który spostrzegł, że człowiek jest co prawda trzcina (najwątlejszą na świecie), ale trzcina myślącą...

ŚWIATOWY DZIEŃ FOTOGRAFII

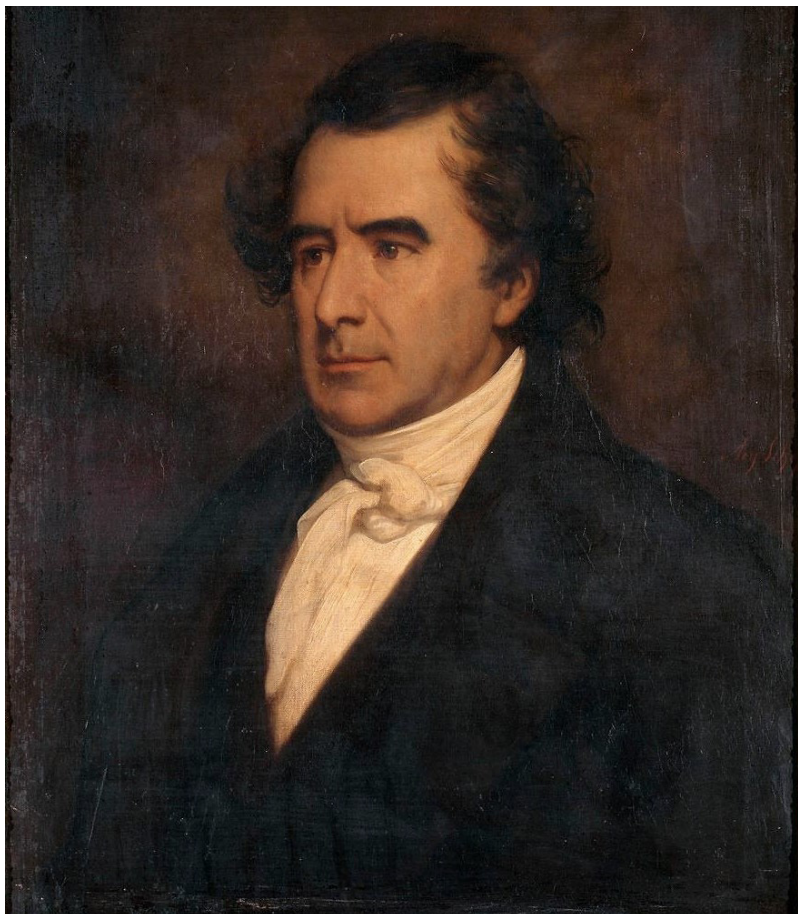
W dniu 19 sierpnia obchodzimy Światowy Dzień Fotografii. Jest to upamiętnienie sławnego wystąpienia, jakie miało miejsce w Paryżu w roku 1839, w wypełnionej słuchaczami auli Francuskiej Akademii Nauk.

Podczas swojego przemówienia znakomity fizyk, pisarz i mąż stanu Franciszek Arago (1786–1853), w obecności Louisa Jacquesa Daguerre’a (1787–1851) oraz potomków zmarłego w lipcu 1833 roku Józefa Niecephore’a Niepce’a, uroczyście przedstawił metodę tworzenia dagerotypów, czyli obrazów powstających przy użyciu camery obscury i chemii. Prezentacja wywołała wielkie poruszenie nie tylko w środowisku uczonych i artystów, ale także wśród zainteresowanych nowościami obywateli (z których wielu stało się z czasem fotoamatorami). Radość była ogromna, albowiem ogłoszono, że zaprezentowana technologia jest „darem Francji dla świata”, co w praktyce oznaczało, że państwo Ludwika Filipa I oddaje ją do użytku bezpłatnie. Po druzgoczących klęskach militarnych, które zakończyły erę Napoleona I Bonapartego (cesarz, jako „jeniec Europy”, zmarł na Wyspie Świętej Heleny w maju 1821 roku), a także poważnych kryzysach gospodarczych, społecznych i politycznych przełomu lat 20. i 30. XIX wieku (z rewolucją lipcową na czele) błyskotliwy sukces na polu nauki został nad Sekwaną przyjęty z aplauzem. Dzięki niemu Francja wyprzedziła w swych osiągnięciach wielką rywalkę — Anglię (zob. działalność Williama Talbota) i inne kraje europejskie. Z czasem ów wynalazek zyskał nową (ogólną) nazwę: fotografia, wywiedzioną przez angielskiego astronoma, fizyka i chemika sir Johna Herschela (1792–1871) z zestawienia greckich słów: *phōtós* — światło i *graphé* — rysowanie.

Wieści na temat wynalazku pojawiły się na ziemiach polskich błyskawicznie. Już w środę 6 lutego — a zatem kilka tygodni po pierwszych sygnałach płynących z Francji — na łamach „Wiadomości Handlowych i Przemysłowych” (nr 264) ukazał się artykuł pt. *O działaniu światła*, poświęcony metodzie opracowanej przez Daguerre’a. Autor tekstu informował, że dzięki temu wynalazkowi w ciągu około 10 minut można uzyskać „doskonale i wydatnie odcieniony rysunek na kształt rysunku tuszem zrobionego”. Jak oceniał piszący — była to „rzecz sama z siebie nader piękna”, prawdziwe

świadcstwo tryumfu człowieka na polu nauki. W sobotę 13 lipca ta sama gazeta ogłosiła na pierwszej stronie pisemną wypowiedź Maksymiliana Strasza (1804–1885) pt. *Sposób przenoszenia przedmiotów na papier za pomocą camera obscura, przez wpływ samego światła* (nr 308). Jak zauważył badacz dziejów rodzimej fotografii Aleksander Maciesza (1875–1945) — kielecki inżynier okazał się „pierwszym miłośnikiem fotografii w Polsce”, jej zdolnym propagatorem oraz poczytnym publicystą. Co istotne — swoje wczesne prace fotograficzne Strasz wykonał metodą Talbota, a ich próbki przesłał do redakcji, ku wielkiemu zainteresowaniu dziennikarzy oraz czytelników. We wtorek 13 sierpnia, czyli na sześć dni przed uroczystym wystąpieniem Arago, warszawska „Gazeta Codzienna” ogłosiła obszerny artykuł pt. *Zdanie sprawy pana Arago o dagerotypie*, w którym przywołano słowa francuskiego badacza wypowiedziane podczas obrad Izby Deputowanych w początku lipca tegoż roku (nr 2568). Z kolei w sobotę 31 sierpnia „Gazeta Codzienna” — jako pierwszy periodyk w Polsce (co ustalił Ignacy Płazewski) — opublikowała zapis „Postępowania pana Daguerre’a w utwierdzaniu obrazów przez promienie światła” (nr 2585). Był to szczegółowo opracowany opis metody wykonywania dagerotypów. Jeszcze staranniej metodę tę opisał Maksymilian Strasz na łamach „Wiadomości Handlowych i Przemysłowych” (nr 336; tu też informacje o metodzie Breyera), a kilka dni później ta sama gazeta poświęciła opisowi systemu tworzenia dagerotypów ponad połowę numeru (nr 338).

Niebawem w języku polskim ukazała się broszura autorstwa Louisa Daguerre’a, dedykowana metodzie tworzenia dagerotypów. W bibliotekach cyfrowych współczesny czytelnik bez trudu odnajdzie tłumaczenie pióra Seweryna Mielżyńskiego (malarza oraz powstańca listopadowego), wydrukowane w Poznaniu nakładem braci Szerków, oraz wersję przygotowaną przez E. Grabowskiego i powieloną w warszawskiej, wówczas bardzo nowoczesnej drukarni Juliana Kaczanowskiego. Choć obie publikacje noszą datę: rok 1840, do rąk czytelników jako pierwsze trafiło jednak prawdopodobnie wydawnictwo poznańskie. W piątek 6 grudnia 1839 roku „Kurier Warszawski” donosił bowiem, że „dziełko to nabyć [już] można w księgarni [wydawniczej] S. H. Merzbacha przy ulicy Miodowej” w cenie 2 złotych i 15 groszy za egzemplarz (nr 325, s. 1). Druga z wymienionych publikacji była z kolei dystrybuowana



François Jean Dominique Arago (mal. Ary Scheffer; domena publiczna)

przez księgarnię Samuela Orgelbranda w cenie 2 zł, doczekała się nadto wzmianek w „Gazecie Codziennej” (numery: 2737 (s. 1) i 2799 (s. 1) z 1840 roku).

W ten sposób, 184 lata temu, do świadomości oraz praktyki społecznej przeniknął wspaniały wynalazek technicznego wytwarzania obrazów widzialnego świata. Obecnie bez fotografii — analogowej lub cyfrowej — nie wyobrażamy sobie rzeczywistości i wizualnych świadectw o niej.



Foto Mieczysław Wielomski. Praca zawiera fragment obrazu Jeana Bérauda pt. *W pracowni* (Paryż 1880 r., obecnie w zbiorach Van Gogh Muzeum w Amsterdamie).

PRZENIKANIE

W *Sklepach cynamonowych* Brunona Schulza (1892–1942), w opowiadaniu zatytułowanym *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, znajdujemy następujące słowa: „Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa [...], która nas nęci do formowania”. Dalej zaś: „Cała materia faluje od nieskończonych możliwości [...]”. Czekając na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się ona w sobie bez końca [...]” (Warszawa 1934, s. 71). Zapamiętajmy z tej wypowiedzi trzy istotne terminy: „duch”, „materia” oraz „nieskończoność”. Niech staną się one naszymi przewodnikami po jednym z cykli prac Mieczysława Wielomskiego (1948–2018), zbiorze przepełnionym intelektualnym namysłem, emocjami, świadomością skończoności życia oraz przeświadczeniem o nieśmiertelnej witalności idei i sztuki.

Wiemy, że Mieczysław Wielomski cenił prozę samotnika z Drohobycza. Być może, wędrując ulicami i uliczkami miast bądź miasteczek Górnego Śląska, wyobrażał sobie, że przemierza pełną tajemnic Ulicę Krokodyli — magiczny zakątek zlokalizowany na pograniczu tego i nie-tego świata, arterię, w obrębie której silnie skondensowana, pełna znaczeń materia zakrzywia czasoprzestrzeń tak, jak w znanej nam rzeczywistości czynią wyłącznie supermasywne obiekty kosmiczne. Jako twórca, Mieczysław Wielomski także dokonywał korekt czasu, przestrzeni oraz miejsca. Ważnym świadectwem wspomnianych zabiegów kreacyjnych stał się zbiór prac zatytułowany: *Nie ma pamięci o tych, którzy żyli* — *opus magnum* przygotowywane przez artystę w ostatnich latach życia. Zauważmy, że tytuł dzieła zaczerpnięty został ze Starotestamentowej Księgi Koheleta — księgi dydaktycznej, zawierającej słowa Mędrca, który w dobrej wierze odsłania wiedzę na temat nietrwałości świata doczesnego. Czytamy: „Nie ma pamięci o tych, co dawniej żyli, / ani też o tych, co będą kiedyś żyli, / nie będzie wspomnienia u tych, co będą potem (Koh 1, 11; za: Biblia Tysiąclecia, Warszawa 1965).

Nie będzie? A może właśnie za sprawą kreacyjnej siły materii i artystycznej inwencji artysty przeszłość, teraźniejszość oraz przyszłość staną się na moment (i umownie) jednym punktem, przenikną się wzajemnie, dając nową jakość i nową, jakże odmienną rzeczywistość. Na niwie sztuk plastycznych taki rodzaj narracji można uzyskać głów-

nie za sprawą głębokiej ingerencji w strukturę dzieła wizualnego — ingerencji zarówno w jego treść, jak i zawierającą ową treść materię. Mieczysław Wielomski skorzystał z fotomontażu — techniki stosowanej przez artystów niemal od początku istnienia fotografii (warto przywołać prace Oscara Gustava Rejlandera, Henry'ego Peacha Robinsona lub Williama Notmana, powstałe około połowy XIX wieku). Fotomontaż — jak podpowiada Henryk Latoś — jest obrazem uzyskanym poprzez kombinacyjne ułożenie fragmentów kilku zdjęć (*1000 słów o fotografii*, s. 99). Przejścia pomiędzy tworzącymi nową jakość elementami mogą być ostre, wyraźne (jak np. w pracach Aleksandra Rodcenki) lub subtelne w formie, lecz konkretne w treści.

Przyjrzyjmy się pracom autorstwa Mieczysława Wielomskiego. Podstawą do ich powstania stał się zbiór fotografii przedstawiających od dawna opuszczone wnętrza kamienic oraz domów — na Śląsku i w innych miejscach Polski (kilka ujęć powstało w bliskiej naszym sercom Lanckoronie). Za pomocą techniki komputerowej obrazy prezentujące zrujnowane klatki schodowe, zdewastowane pokoje oraz popękane fasady połączone zostały z reprodukcjami obrazów malarzy francuskich i duńskich, tworzących w okresie tzw. *belle époque* (1871–1914), a także po I wojnie światowej. Oto bowiem w jednym z opuszczonych wnętrz subtelnie materializują się postaci z obrazu *La Pâtisserie Gloppe* (*Cukiernia Gloppe*, 1899) pędzla Jeana Bérauda (1849–1935), w innym zaś pojawia się zadumana persona z obrazu *W pracowni* tegoż samego malarza. Ale to nie koniec podjętych przez polskiego fotografa zabiegów intertekstualnych (czy raczej intergraficznych, choć o fotografii myśleć należy jako o skupisku merytorycznym, którego zrozumienie gwarantuje uważna lektura). Na innych fotogramach pojawiają się postaci z dzieł Henry'ego Gervexa (1852–1929), Vilhelma Hammershøia (1864–1916) oraz Carla Vilhelma Holsøego (1863–1935). Na gruncie literaturoznawczym intertekstualnością nazywamy zabiegi, które wiążą dane dzieło „w sposób widoczny bądź ukryty z innymi tekstami” (z definicji autorstwa Gérarda Genette'a). W taki sposób powstają palimpsesty, patchworki, a w obrębie sztuk wizualnych – kolaże i różne formy fotomontażu (H. Latoś wymienia fotomontaże: pozytywowy, negatywowy oraz uzyskiwany bezpośrednio w aparacie, obecnie natomiast najczęściej spotykamy zestawienia zdj  e   przygotowane w programie komputerowym).

Jak pisał Bruno Schulz: „materia faluje od nieskończonych możliwości”. Można ją syntetyzować, przebudowywać, formować lub deformować. Można ją także rozdzierać na części lub łączyć w formy nowe, inne niż zastane. Można też w dzieło tchnąć ducha, obdarowując je częstką siebie...

Cykl fotografii autorstwa Mieczysława Wielomskiego został udostępniony odbiorcom w piątek 17 marca 2023 r. w Galerii mgFoto. Zachowane prace na życzenie przyjaciół Mistrza zostały w sierpniu 2021 roku zeskanowane w Oddziale Digitalizacji i Reprografii Biblioteki Głównej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Uzyskane wówczas pliki o wysokich walorach technicznych (od 600 do 1200 punktów na cal, rozmiar brutto $\geq 60 \times 40$ cm) posłużyły do wykonania bieżących reprodukcji. Ekspozycja upamiętnia piątą rocznicę śmierci Artysty.

Pamięć o Mieczysławie Wielomskim pielęgnuje jego rodzina oraz artyści zrzeszeni w Stowarzyszeniu „Przeciw Nicości”. Będą o Nim pamiętać także młode pokolenia fotografów, którzy poznają Mistrza poprzez jego prace. Na tym polega siła ducha artysty, kreatywna właściwość materii oraz nieskończoność formotwórczych możliwości sztuki. Sztuki, która nie przemija...



POECI, FOTOGRAF I NOC

Noc — kraina wyobraźni. Kontynent fantasmagorii, marzeń sennych i przeczuć. Głęбина widziadeł i pokus, samotna wyspa oddechu. Wyzwolenie z dnia. Inne sny niesie lekka noc letnia, inne — wietrzna, wilgotna noc listopadowa.

Noc ciepła, „od gwiazd mrugawicy” kołysać będzie swój bezmiar „w sąsiednie bezmiary” [1]. Noc jesienna, deszczem lub śniegiem chłostana, „dziwnym [niekiedy] przemawia [do zbłąkanych] zjawiskiem” [2]. W nocy cienie lub wizje „przesuwają się i giną w ciemności” [3], niczym stacyjki kolejowe wyrosłe na szlaku donikąd. Bywa, że „czarne noce chodzą po błękicie” [4], rzeczą pewną jest, że noc gwiezdna zmierzchem zakwitnie u proga. Gdy zapuka nam w okno — zapalmy dla niej latarnię. Jej płomień winien „zgasnąć w tej szybie, a w tamtej zapłonąć” [znów 1].

Oto obraz latarni — samotnych wojowników. Wytarczają nam ścieżki wśród mroku i cieni. Gwiazda-latarnia „błyszczcy [gdzieś] w haremie niebios” [5], ziemską latarnia pozwala bezpieczniejszemu stąpać przechodniom...

Źródła cytatów: [1] Bolesław Leśmian, *Ląka*, 1937, s. 85; [2] Stanisław Wyspiański, *Noc listopadowa*, 1924, scena III; [3] Władysław St. Reymont, *Ziemia obiecana*, 1898, t. II, s. 360; [4] Edward Słoński, *Noc*, 1902, s. 72; [5] Adam Mickiewicz, *Bakczysaraj w nocy* [w:] *Sonetów krymskie* 1898, s. 7.







W tekście wykorzystano fotografie autorstwa Marcina Kwarty z cyklu: *Historie nie do końca oczywiste*

HISTORIE NIEOCZYWISTE

Mężczyzna doczłapał do niewysokich schodów, opadł na nie ciężko i znieruchomiał. Jeszcze głowę zdążył podeprzeć dłonią, jeszcze ramieniem bezpiecznie oparł się o mur, jeszcze torbę podróżną ułożył obok siebie, po czym — jak pisał Wieszc z Zaosia (k. Nowogródka) — zwyciężył naszego wędrowca sen twardy, „brat śmierci”. Czy ów poddany Hypnosa zdążył zauważyć przekrzywiony znak drogowy B-36, stanowczo informujący o zakazie zatrzymywania się i postoju? Czy przeczytał wypisany czarną farbą na ścianie slogan: „Ludzi kocha się za to, że są idealni”? Napiszmy niejednoznacznie: być może tak, zapewne nie. Człowieka tego dostrzegł jednak fotograf, bładym światem przemierzający ulice i zakamarki Zielonej Góry. Dostrzegł, skierował nań obiektyw i jednym wyzwoleniem migawki uwiecznił — jako całość — śpiącego, napis oraz znak. W ten oto sposób powstała miniatura, jednoklatkowa opowieść o człowieku uwikłanym w przestrzeń, czas i własne słabości. Dodajmy — opowieść nie do końca oczywista.

Internetowy słownik języka polskiego podpowiada, że oczywistością nazywamy coś, co „nie budzi żadnych wątpliwości”. Oznacza to, że oczywiste przedmioty bądź zjawiska nie powodują w ich obserwatorach dysonansu poznawczego. Przeciwnieństwem oczywistości jest to, co nieoczywiste — a zatem to, co zmusza odbiorcę do przekraczania schematów myślowych, burzenia ustalonych modeli interpretacyjnych, wychodzenia poza językowo-obrazowe pewniki, słowem — coś aktywizującego adresatów do działań interpretacyjnych, a nawet wyobrażeniowych. Na granicy pomiędzy oczywistością i jej brakiem rozpościera się z kolei szeroka kraina światłocienia. To przestrzeń nie całkiem oczywistych zdarzeń, niezbyt jasnych odczytań, nie do końca wypowiedzianych słów. Miejsce wypełnione realizmem, ale w jego odmianie magicznej. To przestrzeń oczywisto-nieoczywista — wyobrażona, choć realna.

Do tej przestrzeni (będącej swoistą linią demarkacyjną między skrajnościami) chętnie zabiera swoich odbiorców Marcin Kwarta (ur. 1978) — artysta fotograf, wiceprezes Fotoklubu RP, założyciel i kierujący Fundacją Foto-Pozytyw, nade wszystko zaś autor rozwojowego cyklu pt. *Historie nie do końca oczywiste*. Za jedną z takich historii można uznać samo spotkanie naszego artysty z fotografią. „Nie





umiałem grać na gitarze, jak moi koledzy” — wspomina — „Sięgnąłem zatem po aparat fotograficzny, aby reagować twórczo na świat i samego siebie”. Marcina Kwartę nie zainteresowały jednak ułożone kadry krajobrazowo-przyrodnicze. Z małoobrazkowym Zenitem AM2 wolał wędrować ulicami rodzinnego Radomska lub ościennej Łodzi, kierując obiektyw na betonowo-asfaltowe otoczenie i jego mieszkańców. Od zawsze interesował go bowiem człowiek „odziany w miasto”, istota uwikłana w lepsze bądź gorsze stosunki z aglomeracją i ludźmi, którzy ją tworzą. Na ulicy znajdował tematy do cykli zdjęć spod znaku street photo lub fotografii socjologicznej. Portretował, zaprzyjaźniał się z fotografowanymi osobami, skracał dystans między sobą a nimi. Poznawał, a dopiero później uwieczniał ich oblicza na kliszy lub w pamięci aparatu cyfrowego. W ten sposób spotkał wiele interesujących osób. Jedną z nich jest pani Małgorzata, opiekunka bezdomnych futrzaków, nazywana przez przyjaciół „Kocią Mamą”. Pani Małgorzata także ma swój nieoczywisty portret, ilustrujący jej ciekawą historię i pełną poświęcenia misję ratowania głodujących zwierząt.

Naszemu artyście od lat towarzyszy przekonanie, że świat w istocie jest inny, niż nam się wydaje, a wszelkie pobieżne oglądy rzeczywistości nie przybliżają nas do jej zrozumienia. „Patrzeć” nie zawsze oznacza „widzieć” — „widzieć” natomiast nie równa się prawidłowemu rozumieniu. Można patrzeć i niewiele zrozumieć, można też dotrzeć do sedna jakiegoś zjawiska, nie będąc nawet jego naocznym świadkiem. To sprawia, że świat jest bardziej skomplikowany, niż myślimy...

Inny fotogram. Sterany życiem żuraw na podwoziu Stara 660 o nośności 4,5 tony i sześciocyndrowym silniku gaźnikowym o mocy około 100 koni mechanicznych przyczaił się na piaszczystym poboczu. Wysiężnik pojazdu dumnie pręży się w niebo, niczym bukszpryt żaglowca, który właśnie wypływa na szerokie wody. O potężny przedni zderzak opiera się kierowca. Sprężyscie salutuje do obiektywu dwoma palcami, udając że melduje dobrze wykonane zadanie, albo deklaruje: „Wodzu — z tobą wszędzie!” Żuraw salutuje niebu, kierowca — nam. Pstryk — zdjęcie zarejestrowane. Inny obraz. Kobieta pędzi na rowerze pustą ulicą. Dookoła asfalt, beton i cegła. Na skrzynce wysokiego napięcia ktoś namalował motyla. Delikatność rysunku wyraźnie kontrastuje z brutalną estetyką otoczenia. Studium i punctum — rzekłby Barthes. Decydujący moment — podpowiada Cartier-Bresson. Pstryk.

A tutaj inne, bardzo metaforyczne ujęcie. Dwoje ludzi przechodzi przez zabytkową bramę. Słońce rzuca na budowlę długi cień, kreśląc na zdyscyplinowane ułożonych ceglach zarys innego budynku. Dzielą płaszczyznę na pół. U góry dominuje słońce, od dołu zakrada się zmierzch. Oto magia obrazu, magia opowieści. Dwoje ludzi pozostaje w cieniu, ponad nimi rozpościera się jasność. On idzie szybkim, sprężystym krokiem, ona — wolnym, nieco wymuszonym. On — młodszy — zdąża do strefy światła, ona — starsza — pozostanie w smudze cienia. Trwanie i przemijanie. Pstryk.

Tych nie do końca oczywistych kadrów jest o wiele więcej. Przemierzający przestrzeń industrialną Marcin Kwarta stara się polować na nie niemal codziennie. Jako edukator i założyciel Fundacji Foto-Pozytyw zachęca także młodych ludzi do świadomego patrzenia na świat przez wizjer aparatu fotograficznego lub przez kamerkę telefonu komórkowego. „Na tym polega sztafeta pokoleń” — mówi. „Uczymy się także po to, by uczyć innych”.

A nieoczywistość? Ona jest wokół nas i wciąż czeka na nasze spojrzenie...



(zdjęcie ilustracyjne)

OBRAZY Z CZASU CIENIA

We wtorek 24 stycznia b.r. o godz. 18:00 w Galerii mgFoto odbył się wernisaż wystawy Lilianny Wolnik pt. *Spleen — czas cienia*. Poniżej prezentujemy kilka słów o tej interesującej ekspozycji.

„W życia wędrówce, na połowie czasu / Obrawszy błędne manowców koleje / Pośród ciemnego znalazłem się lasu / O, jakże ciężko wysłowić tę knieję, / Te puszczy pustynnych zaciernione dzicze! / Kiedy przypomnę, dusza mi truchleje”. Przytoczone słowa pochodzą z poematu Dantego Alighieri pt. *Boska komedia* (tłum. E. Porębowicz) — utworu będącego arcydziełem literatury europejskiej oraz niewyczerpalnym źródłem inspiracji twórczych. Przypomnijmy — dzieło to opowiada o wędrówce po zaświatach narratora, porte parole samego autora. Po Piekło i Czysta artystę oprowadzają: wielki poeta starożytnego Rzymu Wergiliusz (autor *Eneidy*, 70–19 p.n.e.) oraz św. Bernard z Clairvaux (1090–1153), po Raju zaś — ukochana Dantego Beatrycze. Katabaza, jakiej doświadcza piszący, kończy się odnalezieniem ośnienia, Boskiej esencji oraz Miłości, która posiada ogromną moc sprawczą.

Przywołuję utwór włoskiego mistrza nie bez przyczyny. Cykl fotografii autorstwa Lilianny Wolnik — choć noszący tytuł *Spleen*, który wskazuje na inspiracje obcym i polskim modernizmem — w swej fabularnej osnowie zawiera uniwersalny motyw peregrynacji, czyli przemierzania mniej lub bardziej znanej przestrzeni w celu odnalezienia kogoś bądź czegoś (własnego „ja”, prawdy, piękna itp.). Niczym narrator z utworu Dantego, współczesna artystka musi odbyć katabazę, ale w jej odmianie szczególnej. Mamy bowiem do czynienia z zejściem nie w odległe, magiczne bądź mitologiczne zaświaty, ale w mroczną rzeczywistość najbliższej codzienności. Obcujemy z wejściem w świat realny, zastany, jednakże dalece odmieniony. Cykl *Spleen* powstał bowiem w warunkach, których powojenne pokolenie mieszkańców naszego globu wcześniej nie doświadczyło. W latach 2020–2021 epidemia wirusa Covid-19 doprowadziła do serii tzw. lockdownów, czyli powszechnych ograniczeń przemieszczania się ludności. Pamiętamy tamte chwile. Staliśmy się więźniami własnych domów, aresztantami w mieszkaniach, z których za pośrednictwem mediów masowych obserwowaliśmy nie do końca zrozumiałą, jakże straszną rzeczywistość.

W tym trudnym okresie Lilianna Wolnik — doświadczona artystka wizualna — przygotowała zbiór fotografii obrazujących ten aspekt pandemicznych realiów. Cykl *Spleen — czas cienia* to niezwykle spójna opowieść o życiu odizolowanej od świata twórczyni. Zestaw zaczyna się od spojrzenia w szczelnie zamknięte okno, za którym lepka maź ni-to-dnia, ni-to-świtu sygnalizuje bliżej nieokreśloną terażniejszość. Jak sama artystka powiedziała: „W tamtych dniach światło poranka codziennie przynosiło ciemność”. Następnie widz dostrzega elementy otaczającej artystkę dusznej przestrzeni. Przyczajony kot, wazon z kwiatami, lampa, cienie na ścianie, filiżanki z kawą ujęte zostały z wykorzystaniem poetyki snu, jawią się zatem nie jako namacalne przedmioty, ale jako ich fantasmagoryczne wcielenia, senne interpretacje. We własnym domu osoba fotografująca staje się zabłąkanym wędrowcem, przemierzającym tę zmienioną przestrzeń bez mapy, bez drogowskazów, na wycucie, a nawet — na przeczucie. W tym miejscu naszych rozważań warto przywołać znakomity tekst Aleksandra Wata (1900–1967) pt. *Wiersz ostatni* (dzieło napisane na krótko przed samobójstwem autora): „Schodzenie / schodzenie [...] ciągle w dół schodzenie / a jutro stwierdzą / to tylko trzy łokcie pod ziemią”. Oto stopnie katabazy, oto szczeble nieubłaganego osuwania się w czeluść, utkaną z osobliwej mieszaniny racjonalnego strachu i irracjonalnych lęków. W przestrzeni Piekła rzeczywistość zakrzywia się, niczym w horyzoncie zdarzeń czarnej dziury. Po przekroczeniu tej granicy znana człowiekowi czasoprzestrzeń przestaje istnieć.

Następuje jednak zwrot akcji. Pojawia się bowiem Przewodniczka. W *Boskiej komedii* jest nią Beatrycze, w cyklu *Spleen* natomiast to Matka artystki. Ciepłe spojrzenie rodzicielki zdaje się mówić: „Nie wszystko stracone. Przetrwamy to razem”. Rozpoczyna się tym samym dalszy etap domowej wędrówki, tym razem jednak wiodący w górę, do światła! Pojawiają się: wierny pies, sylwetki domowników, wspólny stół, ulubione naczynia, promienie słońca. Bliscy ludzie i bliskie przedmioty. Mimo, że śmierć wciąż jest obecna za progiem, to jednak jej makabryczne płasy (owo *modern dance macabre*) nie docierają do bezpiecznej, prywatnej przystani. Z czasem staną się jedynie śladem na szkle.

Podróż, nawet ta bliska albo najbliższa (odbywana po domu, mieszkaniu lub ich otoczeniu), ma swoje zakończenie. W omawianym cyklu

następuje wyjście ku światłu. Oto bowiem na fotografii wieńczącej ekspozycję pojawia się sama artystka. Widok jej twarzy niweczy obezwładniającą anonimowość wcześniejszych ujęć. Dostrzegamy oczy twórczyni — zwierciadła duszy osoby wyzwolonej z więzów lęku.

Cykl Lilianny Wolnik pt. *Spleen — czas cienia* jest dziełem zdyscyplinowanym pod względem tematycznym oraz formalnym. Odznacza się uważnie skomponowaną architekturą prowadzenia narracji, a także precyzyjnie dobraną i spójną estetyką kadrów. Można w nim zauważyć odniesienia do literatury i zjawisk kulturowych poprzednich epok. Temat katabazy, czyli wędrówki po zaświatach, znamy przede wszystkim z *Boskiej komedii* Dantego (schyłek średniowiecza, zapowiedź renesansu), tymczasem pojęcie spleenu odnosi widza do dzieł artystów spod znaku *fin de siècle'u* i dekadentyzmu (schyłek XIX stulecia). Oczywiście konotacji literackich znajdziemy o wiele więcej (Boccaccio, deMaistre, Camus). Nade wszystko jednak omawiany zestaw fotografii stanowi intymny komentarz autorki do odosobnienia w czasach pandemicznego „zamknięcia” (to już wiek XXI). Jest przez to dziełem niezwykle aktualnym i bogatym w znaczenia.



Mieczysław Wielomski (foto Zbigniew Podsiadło)

„ZAWSZE WZWYŻ” WSPOMNIENIE O MIECZYSŁAWIE WIELOMSKIM

4 marca bieżącego roku minie pięć lat od śmierci Mieczysława Wielomskiego (1948–2018) – wybitnego polskiego fotografa, pedagoga oraz założyciela kilku formacji artystycznych. O życiu i twórczości Mistrza opowiada Lucyna Romańska, artystka fotograf oraz prezes Stowarzyszenia Fotograficznego „Przeciw Nicości”.

Marcin Kania: Jakim artystą był pan Wielomski? Jak wyglądał jego dzień pracy?

Lucyna Romańska: Artystą był niepokornym, chociaż – gdy poznałam go w roku 2008 – twierdził, że stał się już „bardzo grzeczny”. Jako człowiek i artysta Mieczysław miał w naturze coś takiego, co określiłabym jako „grunt to bunt”. Z tej postawy, chociaż często irytującej, wyrosła jednak wspiana sztuka. Na plenerach obserwowałam, że często szedł w przeciwnym niż wszyscy kierunku. Nie wiem, czy robił to świadomie, czy miał jakiś instynkt żeby szukać motywów tam, gdzie nikt inny ich nie zobaczy. W okresie naszej znajomości na pewno nie pojechałby fotografować czegoś, co zostało już sfotografowane tysiącrotnie. Wyznawał także zasadę „Semper in altum”, czyli „Zawsze wzwyż”. Nie odcinał kuponów od dawnych sukcesów. Uważał, że jako artysta ma obowiązek poszukiwania nowych dróg twórczych. Znajomi z „czasów analogowych” chyba mieli mu nawet za złe, że tak ostro odcinał się od dawnej twórczości.

Widywałam go głównie przy okazji plenerów i wystaw, ale mogę powiedzieć, że fotografował niemal każdego dnia i niemal codziennie siadał przed komputerem. Do „dnia pracy” zaliczał także kawę wypijaną w kawiarni oraz lekturę książki. Jeśli nie czytał o fotografii lub malarstwie to sięgał po kryminał.

W jakich okolicznościach poznała Pani Mieczysława Wielomskiego?

Takimi spotkaniami rządzą przypadki. Mój syn Wojtek, który uczył się w gimnazjum i od roku już fotografował, bardzo chciał uczestniczyć

w zajęciach fotograficznych. Przez przypadek dowiedziałam się, że w Czechowicach-Dziedzicach mieszka i tworzy artysta-fotografik Mieczysław Wielomski, i że od października rozpocznie cykl warsztatów. Ponieważ Mietek barwnie opowiadał o sztuce, a mnie takie tematy zawsze interesowały, siedziałam razem z Wojtkiem na zajęciach i słuchałam. W pewnym momencie zaczęłam jeździć z synem na plenery, już nie jako opiekunka małolata, ale jako osoba fotografująca. Później, stopniowo, zaczęłam uczestniczyć w pracach nad organizowaniem wystaw i konkursów. W taki sposób w moim życiu zagościła fotografia.

Sformułowane przez Mieczysława Wielomskiego idee nowoczesnego piktorializmu ożywiły twórczość wielu fotografów. Jak doszło do opracowania tych założeń?

„Wielom” dobrze wiedział czego chce od fotografii. Prowadził grupę Landskapistów, która z powodzeniem pokazywała swoje prace w całej Polsce i zdobywała nagrody, w tym nagrodę brytyjskiego Królewskiego Towarzystwa Fotograficznego. Już wtedy tę twórczość nazywał piktorialną. Wiedział wszystko na jej temat, znał prace ważnych twórców z przełomu XIX i XX wieku, dzięki czemu z łatwością mógł popularyzować tę formę artystycznego wyrazu. Od młodości fascynował się malarstwem i fotografią. Twierdził, że wraz z fotografią cyfrową pojawiły się możliwości twórcze o jakich zawsze marzył. Styl, który stworzył, daleki był od artystycznego wzoru pierwszych piktorialistów. Prace mistrzów sprzed stu lat są głównie – upraszczając sprawę – dekoracyjne. Wielu twórców odżegnuje się od nadmiernej ingerencji w zdjęcie, natomiast ci pierwsi piktorialiści dali Wielomskiemu odwagę „mieszania” w kadrze. Przy czym jego fotografia wyszła daleko poza estetyzowanie, skupiła się bowiem na aspektach społecznych oraz na refleksji na temat sztuki i spraw egzystencjalnych. Do cech charakterystycznych jego twórczości zaliczę zatem inspirację malarstwem oraz literaturą piękną.

Jaka jest kondycja modern piktorializmu po śmierci Mistrza?

Niewielu artystów uprawia ten rodzaj fotografii, ale nie postrzegabym tego jako porażki. Po prostu nie jest to styl, który „żre się łyżkami”. Poza



Mieczysław Wielomski, prace z cyklu: *Nie ma pamięci o tych, którzy żyli*

tym nie każdy ma taką wyobraźnię oraz – zwyczajnie – odwagę. Jestem jednak przekonana, że dzięki Wielomskiemu wzrosła świadomość odbiorców i recepcja tej fotografii jest już znacznie lepsza. Goniłwa za perfekcją techniczną w pewnym momencie zabija ducha fotografii.

Co w fotografii najbardziej cieszyło Mistrza? Co go irytowało?

Miał taką ideę, takie nierealne marzenie, żeby towarzysko trwały lata 70. i 80. XX wieku, ale technicznie były już czasy fotografii cyfrowej. W latach „analogowych” ludzie licznie wyjeżdżali na plenery i chętnie spotykali się na wystawach. W siermiężnym okresie komuny ogromną wartością było spotkanie drugiego człowieka, który pokazywał swoje fotografie i opowiadał o nich. Według Mietka czasy Internetu zabiły ducha spotkań bezpośrednich, przyniosły jednak narzędzia, które wcześniej nawet nie śniły się artystom.

Wiem, że Mieczysław Wielomski nie lubił rozmów na temat technikaliów. Czy rzeczywiście sprawy związane ze sprzętem fotograficznym były dla niego aż tak drugorzędne?

To prawda, że „brzydził się” rozmowami na temat sprzętu. Powtarzał starą prawdę: „Pokaż mi zdjęcie, a nie aparat, którym je zrobiłeś”. Bardzo często jednak demonstrował możliwości kreatywnego wykorzystania programów graficznych do obróbki zdjęć. Przed spotkaniem z Mietkiem byłam przekonana, że aplikacje te służą głównie redakcjom kolorowych pism do wygładzania zmarszczek celebrytom. Warto podkreślić, że wykorzystania tych narzędzi do celów artystycznych „Wielom” uczył się sam. Później pokazywał chętnym wszystkie „chwyty”, które odkrył. Gdy zwracałam mu uwagę, że zbyt łatwo rozdać swoją wiedzę odpowiadał, że nie zabierze jej do grobu, więc jeśli ktoś z niej skorzysta – to znakomicie.

Na koniec porozmawiajmy o działalności Stowarzyszenia. Jakie wyzwania stawiacie sobie w roku 2023?

Dla stowarzyszenia fotograficznego priorytety są zawsze te same – fotografować i organizować wystawy, żeby nie poprzestać na pokazywaniu

zdjęć wyłącznie w wirtualnym świecie. Tej zasady Mieczysław Wielomski zawsze przestrzegał. Zapraszam zatem do naszej galerii „Weranda”, zlokalizowanej w uroczym uzdrowisku Goczałkowice-Zdrój opodal Pszczyny. Mam także nadzieję, że latem ogłosimy już ósmą edycję konkursu „Polska jest piękna”. Przypomnę, że jego pomysłodawcą był właśnie Mieczysław Wielomski.



POWROTY Z ZAPOMNIENIA

W dniach 26 i 27 sierpnia bieżącego roku w Konwencie Braci Bonifratrów w Zebrzydowicach odbył się dwudniowy wernisaż niezwyklej wystawy...

Swoje prace przestawili artyści reprezentujący różne obszary sztuk plastycznych. Danka Jaworska (ur. 1951 r.) jest cenioną malarką, absolwentką warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz paryskiej École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs. Choć na co dzień mieszka i pracuje w Sztokholmie, to jednak chętnie i często powraca do Polski, aby szukać inspiracji, malować oraz osobiście spotykać się z odbiorcami swojej twórczości. Ewa Budzowska (ur. 1969) z kolei to ceniona rzeźbiarka. Ukończyła słynne Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Jana Matejki w Nowym Wiśniczu, gdzie pod opieką Eugeniusza Molskiego (ur. 1942) zdobywała wiedzę w zakresie rzeźby ceramicznej. Artystka prowadzi obecnie autorską galerię sztuki w Lanckoronie, swoje prace prezentuje także na wystawach w kraju i za granicą. Artur Brocki (ur. 1982) z powodzeniem uprawia natomiast fotografię cyfrową. Należy do Towarzystwa Fotograficznego „Idia” oraz Stowarzyszenia Fotograficznego „Przeciw Nicości”. Artysta określa siebie mianem fotografa religijnego, interesuje go bowiem uwiecznianie na zdjęciach różnych aspektów życia duchowego. Szczególną rolę w twórczości Artura pełni rodzinna Kalwaria Zebrzydowska. Artysta od lat rejestruje aparatem ważne wydarzenia religijne, pielgrzymów, a także architekturę sakralną (zwłaszcza Drózek). Jest ponadto autorem cenionych cykli fotograficznych: *Calvaria Mystica* (2021), *Ecce Homo. Misterium Kalwaryjskie* (2022), *Lanckorona — studium nocy* (2022) oraz *Udręka i ekstaza* (2022).

Podczas sierpniowego wernisażu troje artystów zaprezentowało prace skupione wokół problematyki przemijania oraz ocalania od zapomnienia. Danka Jaworska przedstawiła portrety olejne inspirowane ceramicznymi medalionami nagrobnymi (w Konwencie pokazano 20 portretów i 18 reprodukcji medalionów). Prace powstały na kanwie przykładów reprezentatywnych, pochodzących m.in. z Cmentarza Łyczakowskiego we Lwowie (rok założenia: 1786), wileńskiej nekropolii Na Rossie (rok 1801), Powązek (rok 1792) oraz Cmentarza Żydowskiego w Warszawie (rok 1806). W oparciu o obserwacje,

przemyslenia i przeżycia autorka wykreowała niezwykle spójny zestaw obrazów olejnych, przedstawiających wizerunki (lub rekonstrukcje wizerunków) osób, które dawno temu odeszły do Wieczności. Ponieważ wiele z medalionów zostało uszkodzonych — przez czas, bądź celowo — zadaniem artystki stało się ocalenie ich od zapomnienia. Warto podkreślić, że omawiany cykl był wcześniej prezentowany m.in. w Muzeum Zespołu Synagogałnego we Włodawie oraz w Willi Domańskich w Nawojowej Górze (pokazano wówczas większą liczbę prac). Dokumentację fotograficzną medalionów zrealizowała na prośbę malarki Anna Berglöf ze Sztokholmu.

Efekty opisanych poszukiwań twórczych Artur Brocki dopełnił ujęciami wykonanymi na cmentarzu w Zebrzydowicach. Zlokalizowana opodal kościoła św. Michała Archanioła nekropolia jest miejscem spoczynku mieszkańców Zebrzydowic i Kalwarii Zebrzydowskiej, są tu też pochowani uczestnicy styczniowej insurekcji (1863–1864) oraz żołnierze walczący w I wojnie światowej. Artysta zaprezentował 12 prac o wymiarach 120 × 100 centymetrów, wydrukowanych na tkaninie. Ten rodzaj „foto-sztandarów” wydał mu się najbardziej odpowiedni w odniesieniu do miejsca (obiekt sakralny) oraz tematu wystawy (majestat śmierci). Uwagę odbiorców zwróciło szczególnie ujęcie kamienia nagrobnego z 1843 roku. Obecne na nim epitafium wyryto sto osiemdziesiąt lat temu, w całkowicie innych warunkach politycznych, społecznych i gospodarczych. Jedynie śmierć dla wszystkich jest takim samym, nieuchronnym zwieńczeniem ziemskiej wędrówki... Ewa Budzowska z kolei wypełniła wystawienniczą przestrzeń ceramicznymi rzeźbami lanckorońskich aniołów oraz postaciami ze świata wyobraźni (niezwykle ceramiczne głowy). Warto przypomnieć, że anioły to byty duchowe, które wcielają w czyn wolę Boga. Ich personifikacje są częstym motywem architektury sakralnej oraz ornamentyki funeralnej. Pojawiają się także w tradycji ludowej, malarstwie oraz literaturze (zwłaszcza romantycznej i modernistycznej).

Interesującym elementem wystawy okazały się także zbiory pamiątek po przodkach, zgrabnie dopasowane do konkretnych portretów malarskich. Odwiedzający mogli zobaczyć przedmioty osobiste z przeszłości, takie jak książeczki do nabożeństwa, szkaplerzyki i medaliki, różańce, biżuterię, rękawiczki, przybory do golenia, dziecięce zabawki, a nawet małe buki. Pamięć o zmarłych zawiera się wszak rów-

nież w przedmiotach, które odchodzący po sobie zostawili (lub mogli zostawić). Ukazanie ich na wystawie to jedna z form tytułowego powrotu z zapomnienia oraz ocalania przed niepamięcią. To także znakomity sposób na zaprezentowanie dawno minionego świata ludzi i otaczających ich obiektów. Zauważmy, że z upływem czasu przedmioty codziennego użytku nabierają cech eksponatów muzealnych...

Na sukces tego dwudniowego artystycznego wydarzenia bezapelacyjnie wpłynęły: wybór dzieł, postawa twórcza autorów, miejsce oraz sposób pokazania prac, a także znakomita atmosfera wernisażu, ubogaconego o elementy prezentacji teatralnej, takie jak: gra świateł, precyzyjnie dobrana muzyka oraz niezwykle zapachy. Kuratorkami ekspozycji były panie: Anna Ciecieręga oraz Zofia Oszacka. Fotografie na afisz towarzyszący wystawie wykonał w technice mokrej płyty kolodionowej artysta fotograf Stanisław Jawor (TF „Idia”). Wybór tej metody uwieczniania obrazu był celowy. Proces kolodionowy został bowiem opracowany w połowie XIX stulecia i do dziś nie odszedł w zapomnienie. Wymaga on od twórców: precyzji, umiejętności oraz czasu. Ekspozycję można oglądać do piątku 15 września. Warto!

P.S. Niestety, z uwagi na bezpieczeństwo wystawionych w Konwencie prac Autorzy zostali poproszeni o wcześniejsze złożenie ekspozycji. Prace można było oglądać jedynie do 8 września. Szkoda.



PIĘKNO KRAJOBRAZU

Fotografia ojczysta — wiek XXI to tytuł wystawy, którą do końca września możemy oglądać w „Starym Kinie” w Kalwarii Zebrzydowskiej.

Jej autorem jest Mirosław Rak (ur. 1960) — artysta fotograf od lat związany z takimi formacjami twórczymi jak: Fotoklub RP, Stowarzyszenie Fotograficzne „Przeciw Nicości” oraz Grupa AF13. Mirosław Rak uprawia fotografię modern piktorialną, czyli odmianę piktorializmu zaproponowaną na początku bieżącego wieku przez Mieczysława Wielomskiego (1948–2018). Piktorializm był nurtem w fotografii artystycznej zrodzonym u kresu XIX stulecia w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej. Zakładał zerwanie z mechanicznym wytworzeniem obrazu fotograficznego na rzecz głębokiej ingerencji artysty w ostateczny wygląd dzieła. Piktorialiści wykorzystywali w swej pracy techniki szlachetne, takie jak: guma chromianowa, przetłok, olej czy bromolej. Inspirowało ich malarstwo. Na świecie głównymi przedstawicielami tego nurtu stali się: Alfred Stieglitz, Edward Steichen oraz grono autorów związanych z czasopismem „Camera Work” (wydawany w latach 1903–1917). W odrodzonej Rzeczypospolitej wielkim propagatorem sztuki piktorialnej stał się Jan Bułhak (1876–1950). Zasady tego kierunku wyłożył m.in. w książkach: *Fotografika. Zarys fotografii artystycznej* (Warszawa, ca. 1929) oraz *Estetyka światła* (Wilno 1936). Po II wojnie światowej, za sprawą niektórych teoretyków fotografii, poglądy estetyczne Bułhaka zanegowano, a piktorializm odesłano do lamusa. Współcześnie nurt ten — w nowoczesnej, cyfrowej odsłonie — wypromował pochodzący ze Śląska artysta fotograf Mieczysław Wielomski. To właśnie podczas organizowanych przez niego warsztatów i plenerów Mirosław Rak przejął filozofię tworzenia i przetwarzania obrazu fotograficznego w duchu modern piktorializmu. Przejął nadto — postulowane przez Bułhaka i Wielomskiego — idee tworzenia fotografii ojczystej, tj. takiej, dla której rodzimy krajobraz staje się głównym punktem artystycznych poszukiwań.

Na wystawie w Kalwarii zaprezentowano 20 fotografii pejzażowych o wymiarach 100 × 70 cm. Cykl ten stanowi pokłosie wielu lat wędrówek Mirosława Raka po Polsce z cyfrowym aparatem fotograficznym. Oglądający mogą zobaczyć na zdjęciach m.in.: opactwo oo.

Benedyktynów w Tyńcu, kadry z Tatr, zamglone Pieniny, fotogeniczną drogę na Ponidziu oraz słynne hałdy „Paciorkowce” z Bierunia. Duże wrażenie na widzach wywiera utrzymany w melancholijnym nastroju obraz rozłożystego drzewa, rosnącego w rodzinnej miejscowości Mamy artysty na Polesiu. Wszystko ukazane zostało w duchu nowoczesnego piktorializmu. W epoce „ostrych”, wyrazistych i krzykliwych obrazów, subtelne widoki urokliwych zakątków naszej Ojczyzny zapewnią od-
wiedzającym odrobinę „oka-wytchnienia”.

DWANAŚCIE AKAPITÓW

Po opublikowaniu na łamach „Gazety Myślenickiej” w sierpniu b.r. artykułu na temat Światowego Dnia Fotografii zostałem poproszony przez kilkoro Czytelników o rozwinięcie niektórych podjętych przeze mnie wątków. Czynię to z przyjemnością. Aby utrzymać skondensowaną strukturę artykułu każdy jego akapit rozpoczynam od numeru porządkowego.

JEDEN. Światowy Dzień Fotografii obchodzimy 19 sierpnia. W dniu tym (a był to poniedziałek 1839 roku) Franciszek Arago podczas uroczystego posiedzenia Francuskiej Akademii Nauk omówił i zaprezentował metodę wytwarzania dagerotypów. Poinformował też, że król Francji Ludwik Filip I Burbon oddaje tę technologię światu w darze. Nie było to jednak pierwsze omówienie dagerotechniki przez Arago. Francuski mąż stanu referował ją w styczniu (w Akademii Nauk) i lipcu (przed Izbą Deputowanych). Pamiętajmy, że w tym czasie swe wynalazki zaczęli ogłaszać inni pionierzy fotografii — Anglik William Henry Fox Talbot oraz Francuz Hipolit Bayard. Mimo to miano twórcy fotografii uroczyście przyznane zostało Daguerre’owi.

DWA. Louis Jacques Daguerre — zwany „ojcem fotografii” — jest w istocie „ojcem dagerotypii”, a zatem techniki otrzymywania i utrwalania obrazu unikatowego (tj. pozbawionego możliwości powielania) na miedzianej płytce pokrytej warstwą jodku srebra. Bliższa współczesnej fotografii — czyli technice rejestrowania oraz zwielokrotniania obrazu wytworzonego za pomocą światła — stała się negatywowo-pozytywowa metoda opracowana przez Talbota.

TRZY. Daguerre nie pracował sam. Znaczący wkład w powstanie dagerotypii wniósł inny francuski wynalazca Joseph Nicéphore Niepce. Niepce’owi nie było dane ukończyć dzieła. Po krótkiej i ciężkiej chorobie odszedł do Wieczności 5 lipca 1833 roku. Jego prace kontynuował m.in. syn Izydor.

CZTERY. Już Niepce, pracując nad możliwością chemicznego utrwalania obrazu, zastanawiał się nad nazwą nowej technologii. Zaproponował termin: heliografia, wskazujący na wiodącą rolę światła słonecznego w procesie powstawania obrazu (Helios to w mitologii greckiej bóg Słońca). Heliografia nie upowszechniła się tak, jak da-

gerotypia, dała jednak początek technice druku wklęsłego zwanego heliograviurą lub fotograviurą.

PIĘĆ. Talbot natomiast określał swą metodę mianem kalotypii. Uznał, że u podstaw chemicznego wykonywania obrazów leży potrzeba poszukiwania piękna. W nazwie tej da się wyczuć inspirację terminem: kalokagatia, oznaczającym połączenie dobra z pięknem („kalos kai agathos” po grecku oznacza „piękny i dobry”). Tymczasem człon „-typia” odnosi nas do grupy wyrazów związanych znaczeniowo ze sposobami drukowania lub tłoczenia materiałów graficznych. Jest to zatem wskazanie na technologiczny aspekt wynalazku.

SZEŚĆ. Metoda wynaleziona przez Talbota, oprócz wspomnianej już nazwy kalotypia, określana jest także mianem talbotypii, na cześć jej wynalazcy.

SIEDEM. Z kolei termin niepcotypia odnosi się do zastosowanego około 1847 roku sposobu fotografowania na szklanym podłożu światłoczułym. Jego autorem był Abel Niepce de Saint-Victor (1805–1870), kuzyn Niecephore’a. Jak zauważa Henryk Latoś (powojenny badacz fotografii), choć niepcotypowe płyty dawały ładny, drobnoziarnisty obraz, powstałe wizerunki okazały się nietrwałe.

OSIEM. Termin: fotografia zawdzięczamy sir Johnowi Herschelowi (1792–1871) — angielskiemu astronomowi, fizykowi i chemikowi. W dniu 14 marca 1839 roku w referacie wygłoszonym przed Royal Society of London badacz ten użył słów: photography, emulsion, positive i negative. Jak podaje Josef Maria Eder w książce „Historia fotografii” (korzystam z angielskiego tłumaczenia pióra Edwarda Epsteana) słowo: fotografia po raz pierwszy miało pojawić się jednak w berlińskiej gazecie „Vossische Zeitung” w dniu 25 lutego 1839 roku (nr 47). Rzeczywiście, obszerny artykuł, sygnowany inicjałami J.M., traktuje o działalności Daguerre’a i Talbota. Autorem wspomnianego tekstu był — jak ustalił Eder — niemiecki astronom Johann von Maedler (zm. 1874). Trudno jednak orzec, na ile użyty termin wynikał z inicjatywy słowotwórczej Maedlera, a na ile był jedynie wynikiem jego dziennikarsko-naukowych dociekań. Złożony ciężką gotyką czcionką artykuł stanowi obecnie cenny dowód zainteresowania XIX-wiecznej prasy nową metodą tworzenia obrazów.

DZIEWIĘĆ. Uznaje się, że pierwszą historią fotografii polskiej jest książka lekarza oraz artysty fotografa Aleksandra Macieszy (1875–

1945). Publikacja miała ukazać się w sierpniu 1939 roku z okazji stulecia wynalezienia i ogłoszenia fotografii jako metody twórczej. Niestety, wybuch II wojny światowej zniweczył te plany. Praca Macieszy wyszła drukiem dopiero w 1972 roku, dzięki staraniom Towarzystwa Naukowego Płockiego. Jest to zatem najstarsze opublikowane wydawnictwo zwarte, poświęcone dziejom fotografii na ziemiach polskich. Obejmuje lata 1839–1889 i stanowi ważne źródło wiedzy o przeszłości tego medium.

DZIESIEĆ. W przedmowie do książki Macieszy znakomity polski fotografik Marian Szulc wspomniał o innym dziele dedykowanym historii rodzimej fotografii. Jego autorem miał być warszawski fotograf i poeta Władysław Karoli (1869–1913), a rzecz miała powstać przed 1896 rokiem. Losy i zawartość wymienionej rozprawy pozostają nieznane. Warto zauważyć, że w roku 1896 Karoli liczył dopiero 27 lat...

JEDENAŚCIE. Czy możemy mówić o ojcu fotografii polskiej? Aleksander Maciesza dowodził, że był nim Maksymilian Strasz (1804–1885), kielecki inżynier żywo zainteresowany technikami chemicznego utrwalania obrazów. Tezę swą Maciesza udowadniał w obszernym artykule napisanym dla „Fotografa Polskiego” (zeszyty 3 i 4 z 1938 roku). Przez późniejszych badaczy zasadność tego stwierdzenia została jednak podana w wątpliwość, szczególnie, że Maciesza chętnie z niego korzystał. Dla przykładu: „ojcem fotografii artystycznej” mianował Marcina Zaleskiego (1796–1877), malarza oraz dagerotypistę.

DWANAŚCIE. Bezsprzecznie ojcem fotografiki polskiej jest natomiast Jan Bułhak. Założenia nowego nurtu artysta ten wyłożył m.in. w książce „Fotografika. Zarys fotografii ojczystej” z roku 1929. Bułhak przyswoił także rodzimej teorii fotografii pojęcie „momentu magicznego”. Miała to być wyjątkowa w swej wymowie chwila, której wyłonienie z nurtu rzeczywistości świadczyło o kunszcie fotografującego.

Dzieje fotografii — rodzimej oraz zagranicznej — kryją w sobie o wiele więcej tajemnic. Pisząc niniejszy artykuł zwróciłem uwagę na fakt, że cytowany przeze mnie Josef Maria Eder (1855–1944), austriacki chemik, fotograf i publicysta, posiadał polskie korzenie. Jego mama Karolina była córką Ludwika von Bortuskiego, który po trzecim rozbiórze Polski (1795), z przyczyn politycznych oraz ekonomicznych, wyjechał za granicę (osiadł w Dolnej Austrii). Świat jest mały, co widać... jak na zdjęciu.

BIBLIOGRAFIA

Poniżej podaję listę wybranych wydawnictw zwartych o fotografii, które na co dzień towarzyszą mi w pracy pisarskiej. To wybór subiektywny, na tyle jednak zdyscyplinowany, by wskazane tytuły móc zalecić młodemu czytelnikowi-fotoamatorowi jako lekturę obowiązkową.

Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996 i nast.
* Berger J., *Zrozumieć fotografię*, Warszawa 2023 * Bułhak J., *Estetyka światła*, Wilno 1935 * Bułhak J., *Fotografia ojczysta*, Warszawa 1951 * Bułhak J., *Fotografika. Zarys fotografii artystycznej*, ok. 1929 * Brauchitsch B., *Mała historia fotografii*, Warszawa 2016 * Czartoryska U., *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965 * Dederko W., *Warsztat techniczny artysty fotografa*, Warszawa 1985 * Dederko W., Mariański R., *Reportaż fotograficzny*, Warszawa 1973 * Eder J.M., *History of photography*, Nowy Jork 1972 * Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, Warszawa 2015 * *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, wstęp J. Kurowicki, Toruń 1999 * Garztecki J., *Trzecie oko*, Kraków 1975 * *Historia fotografii*, red. J. Hacking, Warszawa 2021 * Kosidowski J., *Zawód: fotoreporter*, Warszawa 1984 * Ligocki A., *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków 1987 * Lowe P., *1001 fotografii, które musisz zobaczyć*, Warszawa 2018 * Maciesza A., *Historia fotografii polskiej w latach 1839–1889*, Płock 1972 * Latoś H., *1000 słów o fotografii*, Warszawa 1976 i nast. * Latoś H., *500 zagadek fotograficznych*, Warszawa 1974 i nast. * Latoś H., *Okiem cyklopa*, Warszawa 1972 * Lechowicz L., *Historia fotografii cz. 1: 1839–1939*, Łódź 2012 * Magała S., *Fotografia w kulturze współczesnej*, Warszawa 1982 * Olek J., *Nie tylko o fotografii*, Kraków 2020 * Płażewski, I., *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982 * Potyrała K., Paśko J.R., *Fotografia i dydaktyka*, Kraków 2016 * Potocka A. M., *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warszawa 2010 * Puchalski W., *Bezkrwawe łowy*, Warszawa 1954 * Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007 * Sontag S., *O fotografii*, Warszawa 1986 i nast. * Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Kraków 2007 * Sunderland J., *Estetyka i sztuka fotografii*, Kraków 1979 * Tomaszczuk Z., *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*, Września 2003 * Źdźarski W., *Zaczął się od Daguerre’a... Szkice z dziejów fotografii XIX w.*, Warszawa 1977.

SPIS TREŚCI

Zamiast wstępu	5
Obrazy z przeszłości	7
Światowy Dzień Fotografii	9
Przenikanie	13
Poei, fotograf i noc	17
Historie nieoczywiste	21
Obrazy z <i>Czasu cienia</i>	27
„Zawsze wzwyż”. Wspomnienie o Mieczysławie Wielomskim	31
Powroty z zapomnienia	37
Piękno krajobrazu	41
Dwanaście akapitów	43
Bibliografia	46



Marcin Kania (ur. 1980 w Krakowie) jest doktorem nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa, projektantem książek i okładek. W latach 2009–2017 był redaktorem naczelnym pisma Uniwersytetu Pedagogicznego „Konspekt”. W roku 2018 powołał do istnienia internetowe pismo „mgFoto Magazyn”. Zawodowo zajmuje się digitalizacją i reprografią tekstów drukowanych oraz materiałów ilustracyjnych. Jest także wykładowcą przedmiotów związanych z fotografią oraz DTP. Naukowo interesuje go historia druku polskiego, polskiej i obcej myśli projektanckiej, literatura piękna oraz dzieje fotografii. Opiekuje się twórczością Antoniego Euzebiusza Balickiego i Henryka Różyckiego. Należy do Fotoklubu RP oraz Towarzystwa Fotograficznego „Idia”. Autor książki: *Za pomocą światła. Szkice o fotografiach i fotografii* (2023) oraz albumu *Fotowędrówka po Skawinie* (2023).

Zawarte w niniejszej książce artykuły oraz fotografie w roku 2023 były publikowane na łamach „Gazety Myślenickiej”.