

Małe conieco nie tylko o fotografii

Witold Englender

Zdjęcia na okładce: Paweł Janczaruk

Projekt okładki: Paweł Janczaruk

Opracowanie graficzne: Paweł Janczaruk

Copyright © Witold Englender

2009 © PaJa Zielona Góra

Skład i opracowanie: PaJa

Korekta: Barbara Englender, Magda Strzałkowska

Adiustacja: Paweł Janczaruk

Wszystkie ilustracje pochodzą ze zbiorów własnych autora, poza ilustracjami PD. Zdjęcia oznaczone jako PD-old umieszczone są w Wikimedia Commons, repozytorium wolnych zasobów projektów Fundacji Wikimedia. Natomiast zdjęcie PD-USGov-Military-Marines zawierają materiały pierwotnie własności United States Marine Corps, a którymi obecnie dysponuje U.S. federal. Natomiast U.S. federal udostępnił zdjęcia w publicznej domenie.

ISBN 978 - 83 - 925983 - 4 - 3

ZAMEK SZTUK

www.broniszow.ovh.org/
www.szort.pl/broniszow/
<http://lft.alterio.webd.pl/>
www.besa.redblog.gazetalubuska.pl

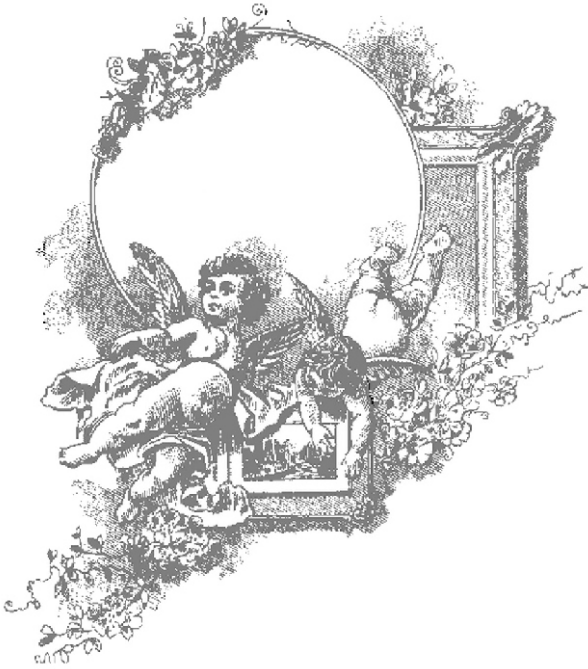
e-mail: foto@gazetalubuska.pl
601584764@interia.pl

skype: gl5170

Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne
ul. Zyty 20/9
65-046 Zielona Góra
tel. 0-601 58 47 64

Bank PKO BP 91 1020 5402 0000 0102 0157 7436
KRS - 27491
REGON 970697151
NIP 9730809233

Wydanie I
Nakład 300 egz.
druk ukończono VI/2009
Druk : Zakład poligrafii
EURODRUK
Zielona Góra, ul. Maciejowicka



Małe conieco nie tylko o fotografii

Witold Englender

Zielona Góra 2009



LUBUSKIE TOWARZYSTWO FOTOGRAFICZNE
w Zielonej Górze

Patronat medialny:



GAZETA LUBUSKA
w Zielonej Górze

Wydano dzięki
pomocy finansowej
Urzędu Miasta Zielona Góra

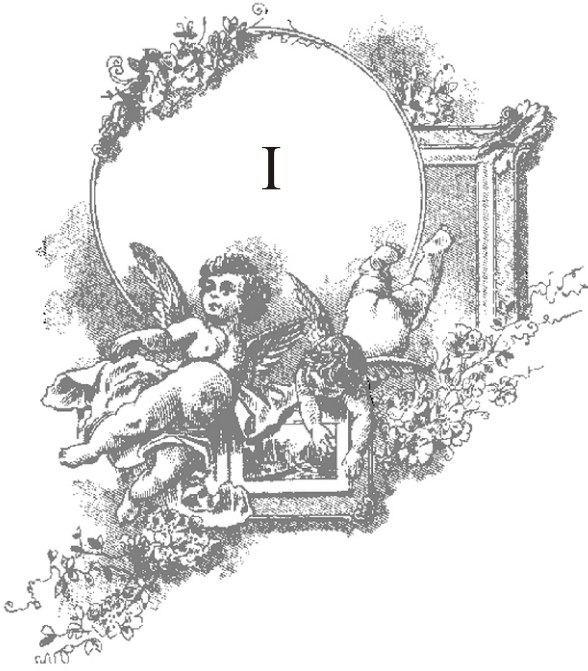


Zrealizowano
przy pomocy finansowej
Województwa Lubuskiego



Dofinansowano z budżetu
Gminy Koźuchów





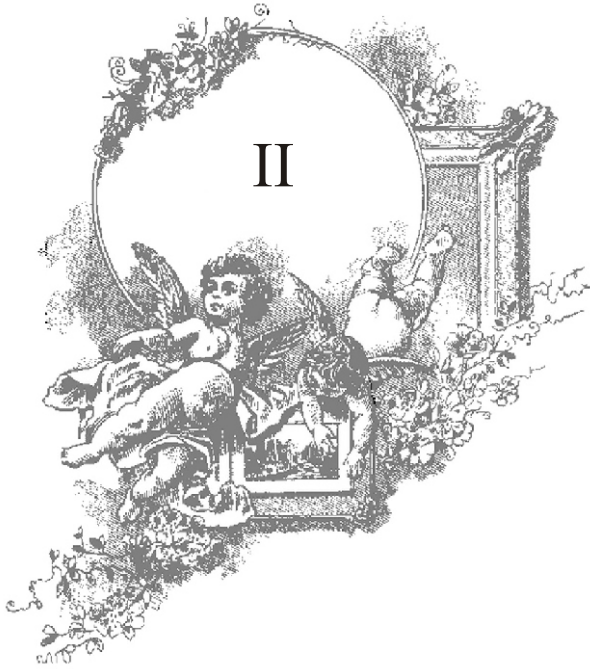
Wstęp,
czyli
Małe conieco nie tylko o fotografii

Wstęp, czyli Małe conieco nie tylko o fotografii



róba usprawiedliwienia. Gdy zaproponowano mi wydanie moich felietonów, a raczej pogaduszek o fotografii nie mogłem odmówić. Któż potrafiłby odmówić Pawłowi Janczarukowi? A w dodatku przyjemność to wielka widzieć swe twory w druku. Ale niedługo przyszło otrzeźwienie w towarzystwie przerażenia. Przecież trzeba to wszystko zebrać, poukładać, popoprawiać. Zdecydowałem się nie ruszać tekstów i pozostawić je w stanie pierwotnym (po usunięciu wkręconych w międzyczasie błędów interpunkcyjnych czy też przyprawieniu "zjedzonych ogonków") oraz dodaniu uzupełnień, jeśli jakieś fakty wyłoniły się w międzyczasie. Jedynie całkowitej przebudowie musiał ulec tekst o "Walerym", o czym później. W zbiorze znajdują się teksty w większości pisane jako uzupełnienie wystaw w Galerii "Ciasna" w Jastrzębiu czy wystawopokazów na Ogólnopolskich Warsztatach Fotograficznych w Broniszowie, niektóre zaś na tychże Warsztatach były "prelekcjami". Łatwo i przyjemnie pisze się pogaduszki na lubiane tematy, mniej lub bardziej z fotografią związane, jeżeli są one tylko przedstawieniem własnych myśli i poglądów. Znacznie trudniej, jeżeli jest to opracowanie choć trochę historyczne, a biograficzne w szczególności. Źródła trudnodostępne, w dodatku niejednokrotnie ze sobą sprzeczne, czynią zamęt i sprowadzają na manowce. Po napisaniu, wydrukowaniu i przeczytaniu przez, mam nadzieję, spore grono osób, wyłażą nowe informacje, pojawiają się wątpliwości. Teraz, gdy ma być wydany zbiór, staram się ponaprawiać błędy. I tu się kłania historia zakładu "Walery" w Paryżu. Felieton mój był jednym z pierwszych w Polsce przedstawieniem działalności Stanisława Juliana Ostroroga i jego syna Stanisława Juliana Ignacego. Opierałem się na dostępnych polskich źródłach (Plutecka i Garztecki oraz Płazewski) oraz, też niezbyt licznych, francuskich i angielskich wyłuskanych z encyklopedii oraz opracowań fotograficznych. Już po wydrukowaniu w kilku pismach fotograficznych otrzymałem cenne sprostowania od potomkini, pani Anny Ostroróg. Mogłem spocząć na laurach? Nic bardziej błędnego. Zajęty innymi sprawami od czasu do czasu jednak penetrowałem zasoby internetu (i nie tylko) szukając nowości o "Walerym", gdyż zafascynowany twórczością tego zakładu jestem nadal. Zamiast pewności jakiegokolwiek coraz więcej wątpliwości się z nich wyłania, coraz trudniej zadecydować komu wierzyć, na czyich informacjach się oprzeć. Tak więc poprawiony felieton będzie tylko kolejną próbą przybliżenia, podstawą do krytyki, impulsem do dalszych poszukiwań. I to piszę dla ostrzeżenia i nauki tym, którzy

z niezachwianą pewnością chcą tworzyć historię i ferować wyroki w jej imieniu. Nie tylko historię fotografii. Piszący drobne formy (felietony, pogadanki i inne takie) mają tę przewagę nad naukowcami wszelkiej maści, że nie muszą podawać bibliografii. Niby powinni, ale nie muszą. Z tego też prawa skorzystałem, ale na drodze wyjątku, żeby pokazać iż napisanie trzech stron maszynopisu może być całkiem pracochłonne i nie aż takie lekkie, pozwoliłem sobie do felietonów o fotografii japońskiej dołączyć spis źródeł, z których korzystałem. Rozrósłby się on nieco, gdyż już po jego napisaniu wydano w Polsce kilka ciekawych prac z tego zakresu. W zbioru znajdują się rzeczy stricte fotograficzne, półfotograficzne i ciut tylko fotograficzne ułożone niezbyt logicznie, niezbyt nawet zgodnie z czasem ich powstania. Ot tak, żeby można sobie otworzyć w dowolnym miejscu i odnaleźć coś, co może zainteresuje, może rozbawi, a może choć zdenerwuje. Byle tylko nie pozostawiło całkiem obojętnym. Reprodukcje pochodzą w znakomitej większości z moich zbiorów, natomiast te, które nie pochodzą, są na licencji Public Domain PD-old czyli od śmierci autora minęło więcej niż 70 lat, a inne prawa autorskie (zwłaszcza prawa własnościowe) nie wchodzą w grę. Dla stuprocentowej pewności są z Wikimedia Commons, repozytorium wolnych zasobów projektów Fundacji Wikimedia i wszystkie mają odpowiedni opis ze wskazaniem licencji oraz miejsca pobrania.



Piszę sobie,
czyli
nieporadnik własny

Piszę sobie, czyli nieporadnik własny

“Czasem to aż człowieka ssie w dołku, żeby się wygadać”



darza się (stanowczo zbyt często, żeby to pominąć, a zbyt rzadko, żeby polećtało ego), że ktoś mnie pyta - czemu?, jak?, po co?, skąd?

Jeszcze częściej sam sobie takie pytania zadaję, zwłaszcza, gdy coś mi wpadnie w oko lub ucho. Wtedy to pojawia się Temat. Nieraz pozostaje w zawieszeniu długo, gdzieś tam drążąc świadomość, jak kornik stary mebel, ale są też tematy nachalne, które życzą sobie natychmiastowego zajęcia się nimi. Pół biedy jeszcze, gdy wymagają tylko ruszenia szarych komórek i wytrząśnięcia z nich tego, co się nazbierało przez lata. znacznie gorzej, gdy wymagają podania ścisłych danych, a całkiem już źle jest wtedy, gdy Tematem zostanie jakiś Stary Fotograf, którego zdjęcie mnie poruszyło, a wiadomości o nim tyle, co kot napłakał (lub kilka kotów znacznie różniących się w opiniach).

Pierwszy przypadek jest prosty. Temat jest, długopis zawsze się znajdzie i jakieś kartki. Potrzebne jest tylko spokojne miejsce i trochę czasu. Wystarczy godzinka lub trzy. Felieton gotowy. Potem musi się trochę odleżeć. Jeżeli go nie zgubię to za jakiś czas biorę się do czytania, poprawiania lub... pisania od nowa. Na koniec korekta rodzinna i można już wysyłać.

Ale gdy Temat jest ścisły, a co gorsze historyczny, to zaczyna się problem. Krótka notatka, żeby nie zapomnieć, o co właściwie mi chodzi i do roboty. Zaczyna się polowanie. Na fakty, daty i zdarzenia. Doskonałym miejscem na takie łowy jest obecnie internet. Wyszukiwanie danych proste, szybkie i darmowe. Trzeba tylko umieć je odnaleźć, a potem najczęściej przetłumaczyć z paru, prawie zupełnie nieznanymi, języków. Jednak na tym polowaniu można nieraz ustrzelić skunksa miast bawołu. Informacji w internecie jest dużo, zbyt dużo nawet i trzeba do nich podchodzić z rezerwą oraz ostrożnie (patrz skunks!). Jest olbrzymia ilość informacji niesprawdzonych czy fałszywych, publikowanych przez ludzi nieodpowiedzialnych lub tylko niedoinformowanych, a działających w dobrej wierze. Są też świadomie preparowane dla różnych celów. I nie dotyczy to tylko fotografii, ale wszystkiego. Stąd też zasada ograniczonego zaufania obowiązuje tu nie mniej niż na polskich drogach. Trzeba sprawdzać, porównywać i jeszcze raz sprawdzać. Wierzyć raczej oficjalnym stronom np. muzealnym niż najbardziej choćby zapalonym i elokwentnym amatorom. Nawet Wikipedii można ufać tylko częściowo. Tworzona przez, w większej części, amatorów, może wprowadzać w błąd. Informacje w niej są wprawdzie sprawdzane, ale do czasu ich uaktualnienia czy korekty można się nieźle naciąć.

Internet jest jednak w czymś niezastąpiony. W znalezieniu źródeł, na które powołują się nieraz piszący, a do których trzeba jednak sięgnąć samemu. Znajduję tytuł książki czy opracowania i zaczynam, niestety nie zawsze udane, poszukiwania. Jednak co papier, to papier. Wprawdzie wszystko znieśie, ale jest niezmienny, a przez to bardziej wiarygodny. Stąd też następne miejsce, po krześle przed komputerem, to krzesło w bibliotece. I to niejednej. Człowiek sam nie wie, czego można się dokopać i to nie tylko w wielkich bibliotekach. I we własnej, osiedlowej, znajdzie się na półce rzeczy niespodziewane i nigdzie indziej nieosiągalne. I to też nic nie kosztuje oprócz straconych dla rodziny godzin czy dni. Nieraz jednak trzeba wydać parę złotych na zakup bardzo starej (antykwarjat, też internetowy) lub bardzo nowej pozycji (zaprzyjaźniona księgarnia, która ściągnie za 2-3 dni potrzebną książkę, czy sklep internetowy, co trwa nieco dłużej, ale wychodzi taniej). W obu wypadkach przydatne bardzo są portale aukcyjne, na których można zdobyć prawie wszystko.

Jeszcze prasa tematyczna i specjalistyczna. Stare numery "Foto" czy też "Fotografii" są kopalnią wiedzy. Publikowali w nich tak wielcy znawcy tematów, zwłaszcza związanych z historią i teorią fotografii, jak Garzdecki, Żdzarski, Płażewski, Mossakowska, Ihnatowicz i inni. Naprawdę warto jest poświęcić połowę komórki lub pawlacza, żeby to mieć pod ręką. W wypadku tragicznego wprost braku miejsca, choć wycięte co ważniejsze artykuły. Ale to już sprawy techniczne i do nich teraz przejdę.

Pisanie, nawet drobnych form, wymaga uporządkowania, a nawet pedanterii, piszącego. Literatura, notatki i cytaty na papierowych fiszkach lub wprowadzone do komputera, gotowe utwory, utwory w trakcie pisania, tematy na następne - to wszystko powinno znajdować się posegregowane w/g czytelnego klucza w specjalnych teczkach na półce czy w katalogach na dysku. Jak to wygląda u mnie? Prawie tak samo. Wycinki, notatki na luźnych kartkach, niezrealizowane fiszki biblioteczne, płaczą się po całym domu. Trzy zeszyty, w których zapisuję, co podłeci, też w różnych miejscach, a jeden z nich zawsze przy sobie. Najczęściej nie ten, który jest właśnie potrzebny.

A w komputerze już lepiej - ogólny katalog jest, ale w nim całe stado podkatalogów, podpodkatalogów itd. oraz różnych luźnych notatek, których tytuły naprowadzają na treść tychże może jeszcze przez tydzień po ich napisaniu. Różne wersje felietonów w różnych miejscach. Oraz ciągły brak czasu i chęci, żeby to sobie uporządkować. W dodatku jeszcze ładnych parę giga zdjęć przewidzianych jako ilustracje i stanowiących materiał poznawczy. Jak ja się w tym wszystkim poruszam, jak znajduję rzeczy potrzebne? Sam nie wiem, ale nieraz przeklinam grubymi słowy swe bałaganiarstwo.

Zapomniałem wcześniej napisać o tym, co jest najważniejsze w felietonie, nawet fotograficznym. Podstawą jest tytuł, który musi przyciągnąć oko i zachęcić do przeczytania choćby trzech pierwszych zdań. Bardzo dobrze jest jeszcze, jeśli w tych zdaniach znajdzie się odpowiedni cytat lub motto. Związane, lecz nie dosłownie, z treścią.

A gdy dziełko jest już gotowe, trzeba pomyśleć o publikacji (można też tworzyć do szuflady i liczyć na wydanie pośmiertne).

Dobrze jest, gdy było to pisane na zamówienie i łamy już czekają, gorzej znacznie, gdy pisze się "z potrzeby serca".

Możliwości druku jest wiele, ale wybór trudny. W zależności od tematu, jego wagi i jakości trzeba przeprowadzić pierwszą selekcję. Następna dopiero to nasze oczekiwania co do nakładu, sławy i finansów, najczęściej mocno zawyżone. Jeżeli już piszę o rzeczach niszowych, jak choćby historia fotografii, to nie mogę spodziewać się publikacji w wysokonakładowych i dobrze płacących tytułach. Pozostają przeto mniej lub bardziej wyspecjalizowane pisma fotograficzne oraz wydawnictwa okazjonalne (tu ukłon w kierunku organizatorów Warsztatów w Broniszowie, którzy zawsze wydają materiały powarsztatowe terminowo, na wysokim poziomie zarówno merytorycznym jak i estetycznym i to od wielu lat).

Przy założeniu, że wszyscy są chętni do zamieszczenia publikacji, należy teraz dokonać wyboru pod względem stosunku cena/jakość lub tylko mając na uwadze finanse.

Wydawnictwa można z grubsza podzielić na 4 grupy:

- te, które płacą dobrze (gatunek na wymarcu), najczęściej mają duże wymagania, nieraz całkiem irracjonalne,
 - te, które udają, że płacą, ale nie ingerują w teksty,
 - te, które nic nie płacą, ale dają egzemplarze autorskie (czasem),
- oraz grupa czwarta, czyli te, do których trzeba dopłacać lub, w najlepszym wypadku, wyjść na zero.

Do grupy trzeciej, a zwłaszcza czwartej, wbrew zasadzie "płacisz to masz", zaliczają się pisma fotograficzne z górnej półki. Przykładem może być kwartalnik "History of Photography", pismo wybitnie specjalistyczne, jedno z najbardziej cenionych i o najwyższej wiarygodności. Zaczęło wychodzić w 1976 roku na Uniwersytecie stanowym w Pensylwanii, prowadzone przez K. Henischa, profesora historii fotografii na wydziale Historii Sztuki. Specjalizacji swojej nie uzyskał na studiach, ale jako samouk - z zawodu fizyk od laserów. Jest to dobry drogowskaz dla tych, którzy traktują swoje hobby poważnie. Cała redakcja "History of Photography" pracuje bez wynagrodzeń, a autorzy nie dostają honorarium tylko 50 egzemplarzy autorskich. To jest i tak dużo, gdyż istnieją pisma fotograficzne m.in. w Wielkiej Brytanii, gdzie autor zaakceptowanej do druku pracy musi jeszcze pokryć częściowo koszt druku. Nie są to kwoty zatrważające, nie przekraczają 200 funtów, a prestiż uzyskany z ukazania się nazwiska w danym tytule jest tego wart. A to dlatego, że jest gwarancją wysokiego poziomu pracy recenzowanej przez trzy niezależne autorytety w danej dziedzinie.

Czyli nie dość, że temat musi być oryginalny i doskonale opracowany, to jeszcze musi się te drobne z kieszeni wysupłać.

Dla mnie skrajności odpadają. Pisząc dla własnej przyjemności (a może kilku

jeszcze czytających) mogę sobie pozwolić na rozbuchaną swobodę w wyborze tematu, formy i języka, jakim piszę, a to wyklucza zarówno pierwszą, jak i czwartą grupę. Piszę więc wtedy, gdy chcę i o czym chcę, nikt mnie nie pogania, nie dzwoni. Sam sobie sterem itd.

Ale do tego trzeba być już szczęśliwym emerytem.

A tu kilka prawd elementarnych:

1/ Gdy przez cały dzień nie możesz znaleźć okularów, zagładnij do lodówki. Dotyczy to też nożyczek czy portfela, ale już w żadnym wypadku wątróbek z drobiu.

2/ Jeśli jesteś pewien, że coś zapamiętasz, pożegnaj się z tym na zawsze. Dotyczy to też rzeczy zapisanych na luźnych kartkach, ale już nie notatek na opakowaniach papierosów.

3/ Każda znaleziona w wyszukiwarkach bardzo ważna strona, jeśli nie zostanie zapisana lub dodana do ulubionych, drugi raz już się nie pokaże choćbyś zaklinał ją wszystkimi słowami kluczowymi.

4/ Zapisalesz sobie cytaty nie zapisując autora? Na wieki pozostanie dla Ciebie anonimowy.

5/ Jeżeli w trakcie nocnego pisania sięgniesz na ślepo po pastylkę pobudzającą z pewnością łykniesz valium.



Bardzo krótka
i
bardzo subiektywna historia fotografii

Bardzo krótka i bardzo subiektywna historia fotografii



nia 19 sierpnia 1839 roku na posiedzeniu Akademii Nauk w Paryżu, opublikowano szczegóły wynalazku malowania światłem, jego technologię, czyli proces fotografowania, który nazwano wówczas dagerotypią. I tak oto fotografia stała się własnością ogólną, wolną od opłat patentowych itp. A wynalazek ten był dzieckiem dwóch Francuzów - Jacques Louis Daguerre'a i, nieżyjącego już wtedy, Nicephore Niepce'a. Ale, choć data ta jest uznawana za początek fotografii, trzeba sięgnąć wstecz.

Pierwsza zachowana fotografia jest dziełem właśnie Nicephore Niepce'a i powstała w 1826 roku czyli 13 lat przed ogłoszeniem wynalazku.

Żeby to zdjęcie powstało były jednak konieczne setki lat i wielu wynalazców z dziedziny optyki, chemii i fizyki, toteż pora na trochę prehistorii. Już w okresie starożytności, szukać należy początków fotografii.

Camera obscura, czyli pierwowzór aparatu fotograficznego, znana była prawdopodobnie budowniczym piramid, a z całkowitą pewnością używał jej arabski uczony Ibn al Haitham Alhazen z Basry (956-1038). Dokładny opis znany jest z dzieł Rogera Bacona (1214 - 1294) z XIII wieku, natomiast działanie ładnie i krótko opisał sam Leonardo da Vinci "Gdy fronton domu lub krajobraz jest oświetlony słońcem, a w zaciemnionej ścianie znajdującej się naprzeciw domu uczyni się otwór, to oświetlone przedmioty będą wysyłać przez ten otwór swój obraz i obraz ten będzie odwrócony". Wystarczyło już tylko dołożyć soczewki (zrobił to w 1550 roku Girolamo Cardano) i już mamy prawdziwy aparat fotograficzny. Reszta przecież to już tylko dodatkowe ułatwienia dla fotografującego, czasami niezmiernie utrudniające fotografowanie.

Potrzebny teraz jeszcze jest materiał światłoczuły.

Badania nad światłoczułością rozpoczął Arystoteles (VI w. pne), potem Marcus Vitruwiusz (I w. ne), ale przydatne dla fotografii to dopiero w XIII wieku, gdy Albertusowi Magnusowi udało się rozpuszczenie srebra w kwasie azotowym, czyli uzyskanie azotanu srebra, podstawowej substancji używanej w fotografii oraz stwierdzenie działania światła na nią. I jeszcze należy wymienić następnych, też alchemików, zasłużonych - Angelo Sala i Robert Boyle (uzyskanie chlorku srebra). I już można było zabrać się do fotografowania. Pod koniec XVIII wieku Jacques Charles uzyskiwał sylwetki cieni rzuconych przez model na papier pokryty solami srebra, a w 1802 Thomas Wedgwood publikuje "Sprawozdanie o metodzie odbijania obrazów ze

szkła i sporządzania sylwetek w camera obscura". Wszystko byłoby dobrze, ale obrazów powstałych nie można było utrwalić. I tu właśnie Niepce i Daguerre poradzili sobie z tym problemem zostając ojcami fotografii. Daguerre powierzchnię metalowej (srebrnej lub posrebrzanej) płytki poddawał działaniu par jodu otrzymując światłoczuły jodek srebra, a następnie naświetlał. Po wywołaniu w związkach rtęci i utrwaleniu w tiosiarczanie sodu (to zasługa Wiliama Herschela, który w 1819 odkrył jego właściwość) otrzymywał gotowy dagerotyp. Dagerotyp był jednocześnie pozytywem i negatywem w zależności od kąta patrzenia i miał jedną zasadniczą wadę - nie można było go powielić. Był jednostkowy.

W tym samym czasie w Anglii William Henry Fox Talbot pracował nad swoim wynalazkiem fotografii negatywowo - pozytywowej. Zarówno negatyw, jak i pozytyw były wykonywane na papierze pokrytym substancją światłoczułą. Można było wykonywać kopie, ale znów jakość była znacznie gorsza niż w dagerotypach. Na tej zasadzie (negatyw/pozytyw) działa cała współczesna fotografia, pomijając cyfrową.

Dagerotypia została wyparta przez tańsze metody i właściwie była popularna tylko do ok. 1850 roku. Jedną z technik fotograficznych, które nastąpiły potem była ambrotypia. Powstała w 1852 roku i różniła się niewiele od dagerotypii. Fotografia była też równocześnie pozytywem i negatywem, też występowała w jednym egzemplarzu, tylko zamiast płytki srebrnej była używana szklana. Na nią to nakładano emulsję kolodionową, naświetlano, wywoływano, utrwalano, a następnie przygotowywano do oglądania. W tym celu płytkę szklaną należało z przeciwnej do obrazu strony zamalować na czarno, często też używano zamiast farby materiału. Właściwie można jeszcze przesunąć trochę czas powstania ambrotypii do 1847 roku i eksperymentów Niépce de Saint Victor z powlekaniem płyt szklanych warstwą albuminową nasyoną jodkiem potasowym i doczulaną w roztworze azotanu srebrowego, ale to były tylko eksperymenty bez zastosowania praktycznego.

I jeszcze jedna z młodszych sióstr dagerotypii - ferrotypia. Tu używano pomalowanej na czarno płytki żelaza pokrytej emulsją. Ferrotypia utrzymała się najdłużej, była najtańsza, bardzo łatwa w użyciu, a efekty dawała bardzo dobre. Ferrotypia jeszcze w okresie międzywojennym była popularna (choć przecież fotografia negatywowo osiągnęła pełny rozkwit), stosowana zwłaszcza do "fotografii momentalnej" przez ulicznych fotografów. I na tym można by zakończyć historię fotografii pozytywowej, ale dla przyzwoitości trzeba jeszcze dołączyć tu, jako ostatnie ogniwo, fotografie polaroidowe (początek to rok 1947) na innej zasadzie wprawdzie powstające, ale też tylko pozytywowe (choć, jak wiadomo, polaroidy negatywowo-pozytywowe zaistniały też później).

Natomiast rozwój fotografii dającej możliwość multiplikowania czyli opartej na zasadach negatyw/pozytyw był burzliwy i bardzo szybki. Metoda mokrego kolodionu, opracowana w 1851 roku przez Fryderyka Scotta Archera, gdy fotograf przygotowywał emulsję samodzielnie i sam nosił na kliszę szklaną bezpośrednio przed zrobieniem

zdjęcia, mogłaby się wydawać obecnie zniechęcająca do jakiegokolwiek robienia zdjęć, zwłaszcza, że czasy naświetlania (już bardzo krótkie!) były kilkusekundowe. A wtedy... Robiono tak reportaże, a nie tylko portrety, także reportaże wojenne, z linii frontów wojny krymskiej w 1853 roku. Emulsja sucha, a tym samym możliwość wcześniejszego przygotowywania płyt światłoczułych, w konsekwencji prowadziła do powstania zakładów produkujących klisze dla coraz szerszego kręgu, coraz mniej zaawansowanych technicznie, odbiorców. Już w 1876 roku Liverpool Dry Plate Company rozpoczyna na dużą skalę produkcję suchych płyt bromożelatynowych. Przejście ze "szlachetnej" techniki mokrego kolodionu do "plebejskiej" suchego było, według niektórych, jedną z przyczyn zarzucenia fotografii przez Charles Lutwidge Dodgson'a (skądinąd znanego jako autora "Alicji w Krainie Czarów").

Następstwem tego procesu ułatwiania pracy, a zarazem obniżania kosztów, było wprowadzenie błon ciętych (1887), a następnie zwojowych na podkładzie celuloidowym, do których zaraz w 1888 roku wymyślono aparat o nazwie Kodak. Nieco później (1891) Thomas A. Edison opracował perforowaną błonę zwojową o szerokości 35 mm jako błonę filmową - aparat fotograficzny do niej pojawił się w 1914, ale na produkcję masową musiał poczekać do 1925 roku, gdy firma Leitz wypuszcza pierwszą Leicę (o wielkości klatki 24 x 36 mm, co już pozostało standardem). Były to aparaty dalmierzowe. Lustrzanki pojawiły się w 1928 - dwuobiektywowy Rolleiflex (format 6x6 cm), a pierwsza jednoobiektywowa lustrzanka w 1933 - Exakta (4,5x6 cm), rok później jednoobiektywowa lustrzanka na film 35 mm, Kine-Exakta.

A fotografia barwna? Początki nie były łatwe. Zanim fotografia uzyskiwała kolor właściwy zdjęcia podkolorowywano i robili to specjaliści pracownicy w zakładach fotograficznych od samego początku fotografii. Stąd to tak częste dagerotypy czy ambrotypy "barwne". Pierwszy film barwny pojawił się w sprzedaży w 1935 roku (Kodak), ale teoretyczne zasady barwnej fotografii opracował już w 1855 roku Clark Maxwell, a w 1891 powstają pierwsze zdjęcia trójbarwne wykonane jednym aparatem.

I to właściwie wszystko o "kamieniach milowych" fotografii. Historię fotografii można też pisać całkiem inaczej, ujmując ludzi, którzy wnieśli doświadczenie, badania i wiedzę, można też opierać się na piśmiennictwie fotograficznym i szybkości rozprzestrzeniania niesionej przez nie informacji, można zająć się aspektami artystycznymi w fotografii i, w związku z tym, artystami, wystawami oraz medalami, można opracowywać trendy i nurty aż do współczesności, można o wkładzie Polaków, można...

Specjalnie do wystawy "Piekarzanie w starej fotografii" (komisarz Leon Wostal)
MBP Piekary Śl. maj/czerwiec 2008

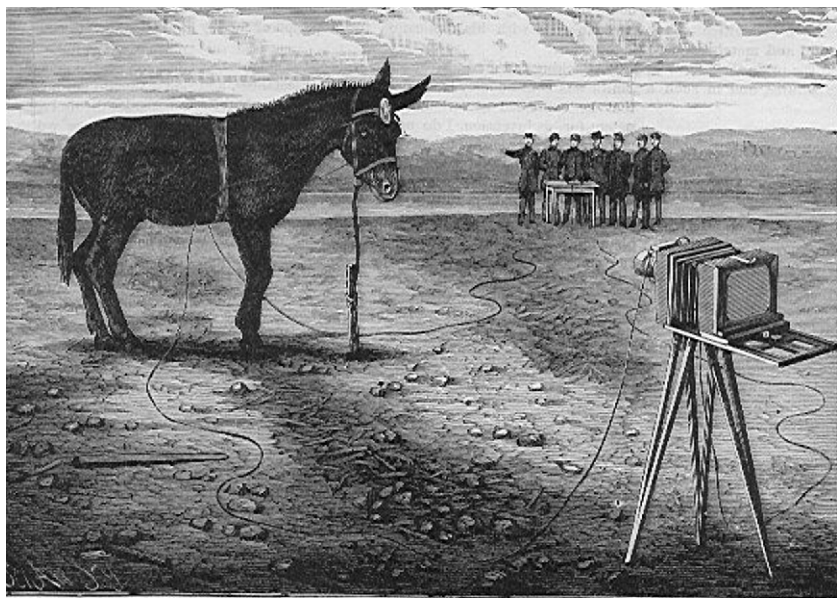
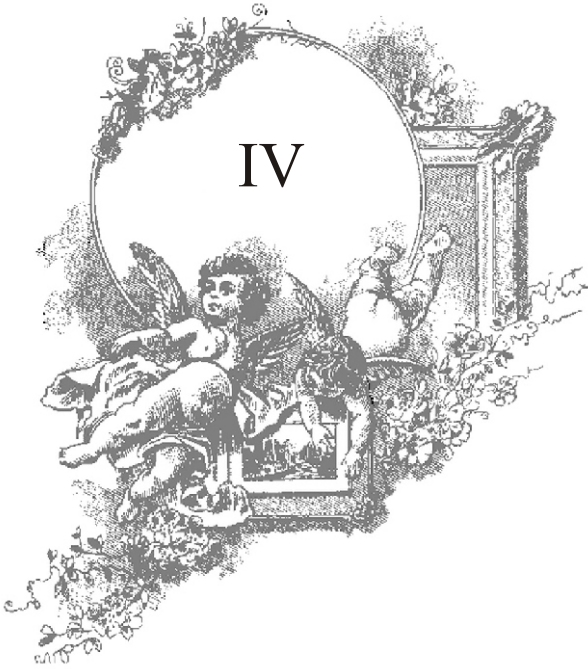


Fig. 1.—INSTANTANEOUS PHOTOGRAPHY.—BEFORE THE EXPLOSION.

"Przed wybuchem - fotografia momentalna"
ilustracja prasowa
ok. 1870



O dzieciach i cmentarzach,
czyli
jeszcze przed

O dzieciach i cmentarzach, czyli jeszcze przed

Ze starych katalogów



estem dzieckiem o szeroko otwartych oczach.

Chłonę nimi rzeczy, ludzi, świat.

Nic dziwcie się, że

Tak często wymiotuję...

Dlaczego fotografuję? Zacząłem mając 6 lat, gdy dostałem aparat "Kodak Baby". I potem, przez 33 lata*, zmieniałem tylko aparaty. Brałem udział w kilkudziesięciu wystawach, w Polsce i na świecie. Ale nie to jest ważne. Fotografia dla mnie - to nie hobby, to raczej próba określenia się, a może nawet sposób na życie. Jestem członkiem JFK"N" dlatego, że mogę w nim pozostać sobą pośród lepiej fotografujących - w klubie, w którym nie ingeruje się w temat i sposób wypowiedzi, ale wymaga, by fotografia, którą się robi, była fotografią dobrą...

Chciałem dosięgnąć do parapetu,

Wyciągałem ręce ku górze

I stawałem na palcach, ale nie mogłem.

Wiem - nigdy już nie będę taki mały.

Dlaczego fotografuję dzieci? Nie dlatego, że są takie ładniutkie, czyściutkie, grzeczniutkie. Albo umorusane. I takie fotogeniczne. I że jest to temat lubiany przez Ciocie i Wujków Jurorów. Dziecko ma swój świat, własny, i swój własny czas, inny niż świat i czas ludzi dorosłych. Stykają się one i zazębiają, ale nie są tym samym. I w tym świecie i czasie - swoim - dziecko może być bardzo samotne lub bardzo szczęśliwe - inaczej niż dorośli, co nie znaczy, że mniej. To chciałbym pokazać, o tym opowiadać ...

Dziecko wychodzi z domu ...

Dziecko wychodzi na ulicę ...

Jego czas jest zamknięty ...

Jego świat jest zamknięty ...

Przeminął - i już nie wróci.

Moja dziewczyna widzi we mnie nastolatka, który - taki duży - bawił się z nią i opowiadał bajki. Ja widzę dziewczynkę o najpiękniejszych i najmądrzejszych oczach.

Dlatego jesteśmy... Jeżeli nie zachowałeś w sobie nic z dziecka, którym byłeś, jeśli zatrzasnąłeś drzwi do tamtego świata - nie możesz mówić, że żyjesz. I niech cię zje Babilon.

Z katalogu wystawy indywidualnej "Świat dziecka", Burgas, wrzesień 1986.

Od autorów:

Jesteśmy małżeństwem od 8* lat. Fotografujemy natomiast od zawsze. Ta wystawa, złożona ze zdjęć wykonanych przez nas - czasem nie wiemy nawet, które zdjęcie czyje - w latach 1969 - 1989 jest efektem fascynacji przemijającym czasem. Czasem, który jest różny i inaczej biegnie dla każdego człowieka, każdej rzeczy czy nawet idei.

Czas Tych, którzy odeszli przesuwa się poza krótki okres bytu realnego i płynie dalej dwoma nurtami - rzeczowym poprzez materialne ślady Ich istnienia i niematerialnym, w pamięci pozostających.

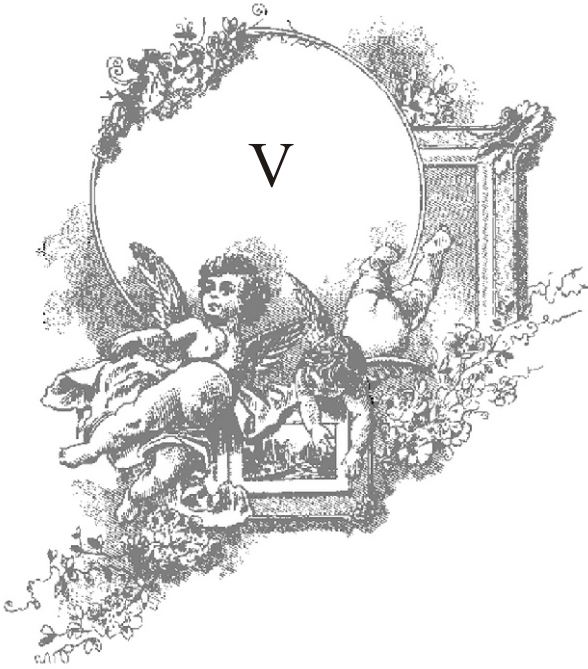
Miejscem, gdzie oba nurty Ich czasu łączą się jest cmentarz. Tam najlepiej widać, jak Pamięć może utrzymywać przy życiu nawet maluczkich.

Groby zaniedbane, lampki palące się na zwykłych mogiłach, piękne pomniki, tablice "ku czci" - różną bywa Pamięć. Pamięć całych pokoleń i tylko najbliższych, tych, którzy już odeszli albo wkrótce odejdą.

Wystawa złożona jest ze zdjęć nie wybranych tak, by składały się w logiczną całość, gdyż życie i śmierć nie są logiczne. Do pewnego stopnia jest to wybór losowy z wieluset negatywów wykonanych w nekropoliach wielkich i całkiem małych, znanych i zapomnianych, wypielegnowanych i niszczonych celowo. Jedyną w pełni zamierzoną rzeczą jest podział na trzy grupy: pomniki "ku czci" - cmentarze - kirkuty. Są więc pomniki bohaterów narodowych, wielkich indywidualności. Jest rząd krzyży jednoramiennych - katolickich, protestanckich i dwuramiennych - prawosławnych. Są prostokątne obeliski na żydowskich cmentarzach i strzeliste na muzułmańskich. Różne symbole i sposoby upamiętnienia dawnych istnień. I jedna Pamięć potrzebna wszystkim narodom i religiom świata.

Z katalogu wystawy wspólnej z Magdaleną Strzałkowską-Englander "Postoje pamięci", Jastrzębie, 1994.

* obecnie już znacznie więcej!



Prolegomena chochlikologii fotograficznej,
czyli
prawdziwa historia fotografii

Prolegomena chochlikologii fotograficznej, czyli prawdziwa historia fotografii

“Rincewind przykleknął, by lepiej uchwycić obraz, i nacisnął zaczarowany guzik.

- Nic z tego - powiedziało pudełko. - Skończyła się różowa.

Przed okiem maga otworzyły się niezauważone do tej chwili drzwiczki. Wychyliła się z nich mała, zielona, pokryta obrzydliwymi brodawkami człekokształtna postać, wskazała trzymaną w dłoni pomazaną farbami paletę i wrzasnęła na niego.

- Nie mam różowej! - skrzeczał homunkulus. - Widzisz? Przecież to bez sensu, żebyś ciągle naciskał tę dźwignię, kiedy zabrakło różowej. Chyba jasne? Jak chcesz na różowo, to nie trzeba było robić tylu obrazków młodych dam. Chyba jasne? Od tej chwili, przyjacielu, wyłącznie czarno-białe. Zrozumiałeś?

- Zrozumiałem. Tak. No pewnie - potwierdził Rincewind.

W ciemnym kącie pudełka zdołał dostrzec sztalugi i maleńkie nie zasłane łóżko. Miał nadzieję, że mu się przywidziało.

- To sobie zapamiętaj - burknął chochlik i trzasnął drzwiami...”

Terry Pratchett, "Kolor magii".



ajwiększy autorytet chochlikologii fotograficznej, Terry Pratchett, w swym wiekopomnym dziele "Ruchome obrazki" doskonale przedstawił rolę chochlików w powstaniu i rozwoju sztuki filmowej. Jego dzieła pozostałe nieraz uwzględniają temat historii i techniki fotografii oraz udziału dominującego w nich Małych Ludów. Niestety jednak uczynił to odnosząc się do jednego okresu ich działalności i wyłącznie w realiach Świata Dysku.

Chcąc dać obraz pełny, poczynając od zarania fotografii, a nawet okresu przedfotograficznego, do chwili obecnej z pewnym uwarunkowaniem prekognicyjnym musiałem więc przekopać się przez kilometry dzieł różnych - od stricte fotograficznych i technicznych do zbiorów baśni różnych narodów. Olbrzymia ta praca zaowocowała poniższym, z konieczności bardzo zwięzłym, opracowaniem.

Jest ono, bez fałszywej skromności, pierwszym i jedynym dotąd w naszej, jakże technicyzowanej i zlaicyzowanej, rzeczywistości, w której rolę chochlików zupełnie się pomija, a nawet wymazuje używając wyrafinowanych metod socjotechnicznych.

1/ O chochlikach jako takich (a jeśli nie takich, to jakich i dlaczego?). Chochliki zaliczają się do ras "legendarnych" z tej samej grupy, co gnomy, koboldy i skrzaty. Do Małych Ludów, ale zupełnie z powyższymi niespokrewnione, należą też krasnoludy

i niziołki (w 2003 roku odkryto w jaskini Liang Bua na Flores szkielety niziołków, zwanych też hobbitami, żyjących równocześnie z Homo Erectus i nazwano Homo Floresiensis - <http://serwisy.gazeta.pl/nauka/1,72395,3283827.html>). Tu trzeba wspomnieć, że swój wkład w fotografię wniosły nie tylko chochliki. Był to jednak wkład marginalny. W dalszej części pokrótce omówię rolę koboldów, natomiast krasnoludki też mają swoje miejsce, choć jedynie jednostkowe w rozwoju technik fotograficznych. Mianowicie siusiąjąc do mleka i w ten sposób je zakwaszając bezwiednie tworzyły płyn do tonowania zdjęć na ciepły brązowy kolor, używano go często do fotografii zwanej artystyczną w czasach real socjalizmu z braku innych substancji tonujących. Płyn ten też, w różnych odmianach, pod nazwą kwaśnego (zsiadłego) mleka lub kefiru niezbędny jest podczas poranków na Warsztatach czy Sympozjach fotograficznych. Wróćmy jednak do chochlików. Z natury swej są porywcze, nieco przewrotne, lecz mają duże zdolności "artystyczne" graniczące wręcz z obsesją obrazonaśladowczą. W czasach pierwotnych, jeszcze przedpotopowych, ujęcie swym chuciom dawały rzeźbiąc w kamieniach osadowych (lub właśnie osadzających się) listeczki, kosteczki, szkieleciki i inne takie odpady pozwierzące pieczołowicie obecnie zbierane i opisywane jako skamieniałości. Chochlicze plemiona, naonczas bardzo liczne i dobrze zbudowane, z czasem zmniejszyły znacznie swą liczebność i mocno zmarniały. Okres świetności rzeźbiarskiej minął bezpowrotnie. Tu i ówdzie coś tam jeszcze sobie rzeźbiły, ale musiały szukać już innych sposobów na wypełnienie czasu. Niewielka grupa, obdarzona jakimś tam muzycznym słuchem, pracowała jako echo (obecnie, wraz z powstaniem rapu i tym podobnych hiphopów, rozgościła się w przemyśle muzycznym). Pozostałym do zajęcia się malarstwem zabrakło jednego - wyobraźni. Potrafiły wyłącznie odtwarzać i kopiować (niektóre z licznie pojawiających się na bazarach i Allegro nieudolnych podróbek Nikifora Krynickiego można im chyba przypisać). Obserwowały z nadzieją ludzi, którzy, i owszem, mieli wyobraźnię, malować potrafili, ale z dokładnością byli na bakier. Nawet przez wiele wieków nie potrafili poradzić sobie z perspektywą! Starali się jednak coś na to poradzić i tu szanse chochlików rosły.

2/ Pierwsze próby z Camera Obscura wzbudziły nadzieje chochlików na jakąś przydatność człowieka. Ich delikatne, wręcz ulotne, znikające natychmiast z zajęciem słońca za chmurę, rysunki wykorzystywali malarze chlapiąc farbą przy użyciu swych wielkich pędzli. Podobieństwo do natury było już duże, ale w dalszym ciągu ludzką ręką robione, więc dokładność wiele pozostawiała do życzenia (ponoć jedno z pierwszych zdań w języku chochliczym, które w kronikach zanotowano, zostało wypowiedziane podczas takiego seansu i brzmiało "ożesz, a miało być podobne, spadam!").

3/ Pierwsze próby z uzyskaniem tzw., o ironio, "materiałów światłoczułych" zostały przyjęte przez chochliki z aplauzem. Wszak nie mogły malując ujawniać się, lepiej żeby poszło to karb chemii i tym podobnych sztuczek. A już użycie płyt asfaltowych ściągnęło zastępy gnomów dzikich, a mocnych, które, nie mając możliwości działania w Camera Obscura, rzuciły się z wielkim zapałem kilofami asfalt w miejscach naświetlonych kując.

Choć krótki to był okres użycia asfaltu, gnomy te utworzyły boczną linię populacji i w sposób atawistyczny w dalszym ciągu kują asfalt, ale już na naszych drogach, stąd te ciągle niewiadomoskąd pojawiające się dziury w jezdniach. Nawet w Sejmie powstało lobby chochlikoidalne wydające zakaz poruszania się TIR'ów po drogach w czasie ich wzmożonej aktywności (upały, weekendy). (Pierwszy trwały obraz na asfalcie syryjskim uzyskał w 1826 r. Nicephore Niepce. Wymagało to 8 godzin naświetlania w świetle słonecznym.)

4/ Chochliki, a zwycięstwo dagerotypii. Obserwując równocześnie toczące się próby uzyskania obrazu fotograficznego przez Daguerra i Talbota można było przewidzieć, kto w tym wyścigu wygra. Chochliki popierały Daguerra. A czemuż to, można zapytać? Tu konieczne jest rozwianie mitu o konieczności używania soli srebra, o ich światłoczułości. Prawda jest taka, że chochliki, jak i inne pokrewne z nimi ludy, kochają srebro (a także inne metale szlachetne, stąd też wymyślone przez nie tonowanie w solach złota i platyny miast choćby w pospolitych produktach wydalniczych krasnoludów) i zapłatę za malowanie zdjęć same w nim sobie pobierają. Dlatego praca na płytkach srebrnych czy też srebrzonych przynosiła im znacznie większe dochody niż na papierze pokrytym emulsją. A w dodatku właśnie chochliki (a nie Daguerrowa żona, wbrew powszechnemu mniemaniu) do odkrycia działania par rtęci na naświetloną płytkę się przyczyniły. Stało się to przypadkiem podczas balangi w szafie, gdy, już nieco podchmielone, przewróciły butelkę. Spowodowało to, prócz znanych z podręczników skutków czyli wywołania obrazu utajonego, także gigantycznego kaca dnia następnego.

5/ Rozwój fotografii i jego wpływ na chochliki.

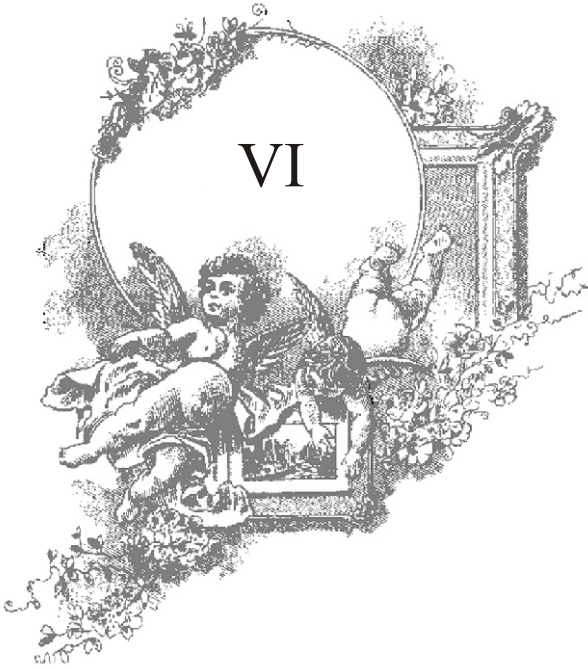
Wynalazek mokrej, a niedługo później suchej płyty został przyjęty ze zrozumieniem, a nawet częściową aprobatą. Zawsze coś z tego srebra można było uszczknąć, a wielkoformatowe aparaty kliszowe dawały doskonałe warunki mieszkaniowe. W takim aparacie pracujący gnom mieścił się z całą rodziną, a i znajomych na pokerka mógł zaprosić. Bogate życie towarzyskie, a zwłaszcza zapraszanie lub zjawianie się nieproszonych koboldów powodowało skutki niezamierzone, jak podmiana klisz i dwukrotne naświetlenie. Koboldy uwielbiały też zjeżdżanie po jeszcze nie wyschniętej emulsji, co skutkowało powstawaniem rys i smug na niej. Warunki pracy chochlików pogorszyły się znacznie wraz z wynalezieniem błony zwojowej, a zwłaszcza małoobrazkowej. Tu już pracę mogły znaleźć wyłącznie chochliki mizernej postury. Dostosowując się do warunków chochliki fotograficzne wręcz karłowaciały. (Tu trzeba koniecznie dodać dygresję. Chochliki mają wielkie zdolności przystosowawcze i ich ewolucja wywołana czynnikami zewnętrznymi przebiega prawie natychmiastowo. Przykładem mogą być chochliki zajmujące się pracą ciemniową i malujące odbitki w wywoływaczu - stały się dwudyszne i potrafiły oddychać skrzelami w środowisku tak przecież nieprzyjawnym). Odbijało się to też, niestety, na ich zdolnościach. Już nie potrafiły uzyskać takiej ostrości i dokładności odzwierciedlenia. Następnym wielkim ciosem było wynalezienie fotografii barwnej. Chochliki same na siebie ten bat ukręciły

chcąc być jeszcze lepsze, jeszcze realistyczniej oddające rzeczywistość. Dotychczas każdy chochlik, nawet daltonista, mógł się zajmować fotografią. Należałoby wyjaśnić samą technikę wykonywania negatywów - polegało to na zamalowywaniu miejsc oświetlonych na kliszy czy błonie odpowiednio rozcieńczoną "farbą chochlików" do uzyskania równego nasycenia. Obecnie, nie dość, że ciasnota spowodowana była mniejszym formatem aparatów, ale i kubelki z różnobarwnymi farbami zajmowały dużo miejsca. Długoletnie badania wykazały, że oprócz degradacji wzrostu i umysłu znacząco się obniżył czas życia chochlików wraz ze wzrostem "szybkostrzelności" aparatów fotograficznych, poczynając już od fotorewolweru Brandla. Konieczność coraz szybszego wykonywania pracy wpłynęła na tempo przemiany materii (liniowo), a redukcja wzrostu nałożyła się na to (logarytmicznie) co spowodowało znaczące skrócenie życia (odwrotnie proporcjonalnie).

Wraz z rozwojem fotografii wzrasta zainteresowanie nią koboldów. Te istoty, zawsze skore do psucia, zmieniania czy fałszowania, zaczęły od prymitywnych chwytów w stylu rwania perforacji filmów, żeby wszystkie zdjęcia na jednej klatce były. Ale z czasem wsiąkły w artystyczne sfery całkowicie. Zaczęły wymyślać filtry fałszujące rzeczywistość, jakieś mgiełki, gwiazdki, "diamenty Brezniewa". Ale to wszystko było im mało. W końcu wymyśliły rzecz najstraszniejszą - Photoshopa! I w ten sposób uśmierciły to, co w fotografii dla chochlików (i nie tylko) było najważniejsze - wiarygodność. A fotografom odebrały dar myślenia, przewidywania i tzw. twórczego trudu. Zrobiły coś chyba jeszcze gorszego - pomogły w wynalezieniu fotografii cyfrowej. Teraz w "cyfrach" siedzą ograniczone chochliki, które potrafią tylko w systemie dwójkowym stuknąć dłutem w matrycę.

A cyfroidalni fotografowie robią 2000 zdjęć "do skasowania" nie dbając o to, że dla zaspokojenia ich artystycznej czy też nibydokumentalnej pasji giną pokolenia przepracowanych chochlików, które z trudnością nawet znajdują czas na rozmnażanie. A w komputerach zacierają już rączki koboldy odpalając następny zestaw filtrów "każdy jest Artystom" czy też "olejne wymalówki ze zdjęcia".

I jeszcze odpowiedź na nurtujące wiele osób pytanie - jak powstają w takim razie stereofotografie? Odpowiedź jest banalnie prosta - zajmują się tym często występujące chochliki syjamskie.



O dwóch takich,
co fotografowali

*Muszę teraz poprawić powyższe na "miałem". W 2005 roku odnalazła się bliska rodzina doktora Niedzielskiego i, dzięki temu felietonowi opublikowanemu tu i ówdzie, dotarła do mnie. Zdjęcia zostały jej przekazane i mam dużą satysfakcję, że znalazły dobre miejsce. Oprócz tak właściwej funkcji pamiątek rodzinnych mają też posłużyć do większego opracowania biograficznego.

Jastrzębie 2002

O dwóch takich, co fotografowali



awsze tak było, że oprócz wielkich, znanych fotografów istniało też znacznie więcej dobrych, bardzo dobrych, a może nawet i znakomitych nieznanych, robiących zdjęcia "dla siebie". Czasami, po latach, są odkrywane ich prace i zapaleni historycy fotografii odgrzebują spod pyłu dziejów ich żywot. Znakomitym przykładem jest Michał Greim fotograf zawodowy z Kamieńca Podolskiego i tytaniczna praca Juliusza Garzteckiego, który odtworzył życiorys tego Mistrza, odnalazł dokumenty, korespondencję i zdjęcia Greima, a potem napisał fascynującą książkę o nim "Mistrz zapomniany".

Ja chciałbym przedstawić dwóch fotografów (zaznaczam, że nie uważam się w związku z tym za odkrywcę).

Może nie wielkich, ale na pewno nieznanych. Nie zetknęli się, zupełnie inne były ich losy, ale łączyło ich kilka rzeczy - byli amatorami, to znaczy samoukami miłującymi fotografię, a także mieszkali we Wschodniej Galicji, niedaleko od siebie, bo ze Lwowa do Sanoka nie ma nawet 150 kilometrów.

Jednym z nich był mój Dziadek ze strony Matki Marian Weber ze Lwowa, drugim dr Kazimierz Niedzielski z Sanoka. Przewrotność Historii sprawiła, że po moim Dziadku pozostało mi niewiele zdjęć, gdyż większość z nich, jak i innych pamiątek rodzinnych, zaginęła lub została zniszczona podczas wysiedlenia Rodziców ze Lwowa w 1945 roku, a zdjęć zupełnie mi nieznanego dr Niedzielskiego - znalezionych na strychu, a przekazanych mi przez jednego ze spadkobierców, mam ok. 2000 nie licząc kilkunastu negatywów szklanych*. Po protekcji zacznę od Mariana Webera.

Urodził się 10.12.1880 we Lwowie. Od 14 roku życia organizował hufce koleżeńskie w gimnazjach lwowskich (za co był z nich usuwany przez c. k. władze). Uczył się też krótko w szkole kadeckiej, potem złożył egzamin dojrzałości i zaczął pracować w Magistracie Miejskim, następnie w austr. kolejach państwowych. W 1903 był jednym z założycieli Polskiego Towarzystwa Gimnastycznego Sokół II, w 1911 zorganizował we Lwowie Towarzystwo "Strzelcy" oraz Chorągiew Lwowską "Drużyn Bartoszewych", której był komendantem do 1914 r. Aresztowany w Suchoj za ukrywanie młodzieży polskiej przed mobilizacją do armii austriackiej.

W czasie Obrony Lwowa w 1918 r. brał udział w walkach zarówno w mieście, jak i pod Gródkiem Jagiellońskim. Wielokrotnie odznaczony m. in. "Krzyżem Walecznych" i "Krzyżem Obrony Lwowa".

W wolnej Polsce pracował jako urzędnik kolejowy do emerytury, zajmując się pracą społeczną m. in. organizując letni wypoczynek dla ubogich dzieci. Zmarł tragicznie przed II wojną światową.

Fotografię uprawiał od dzieciństwa, najstarsze zachowane Jego zdjęcie pochodzi z 1903 roku.

Pomimo nadmiaru tuszy i nadmiaru zajęć, zwłaszcza już na emeryturze, wyjeżdżał często "w teren" z rodziną i aparatem. Przede wszystkim zajmował się fotografią przyrodniczą i krajobrazową, dokumentował cerkwie małopolskie i życie ludności na terenach wschodniej Galicji, Pokucia i Huculszczyzny, ale tych zdjęć zostało się tylko kilka w jedynym albumie rodzinnym. Więcej jest, rzecz jasna, zdjęć rodziny i przyjaciół, a zwłaszcza żony i córki - w tym bardzo dobre portrety.

O drugim z nich wiem bardzo niewiele. Zmobilizowany do armii austriackiej, w okresie I wojny pełnił funkcję sanitariusza. W 1916 roku przeniesiony do rezerwy. Po wojnie ukończył studia medyczne we Lwowie i pracował jako lekarz w Sanoku. Tam też miał prywatną praktykę i własny dom położony w centrum miasta. Zmarł w latach siedemdziesiątych.

Podczas służby w armii, jak można wnosić ze zdjęć, był na froncie wschodnim i na Bałkanach. Przebywał także na południu Europy, w szpitalu wojskowym, prawdopodobnie jako rekonwalescent po doznanych ranach i stąd przedwczesne zwolnienie z wojska.

Fotografował bardzo dużo. Był rasowym reporterem. Wprawdzie brak jest zdjęć bezpośrednio z walk, ale fotografie z lazaretów polowych i ogólnie "tyłów" oddają znakomicie atmosferę tej, jeszcze trochę cywilizowanej, wojny. Po wojnie fotografował bardzo dużo. Był wszędzie, gdzie coś się działo ciekawego - od Targów Wschodnich we Lwowie po odpust w małym, prowincjonalnym miasteczku. Zachowały się też Jego zdjęcia z wycieczki na Bałkany i do Włoch.

Zdjęcia zarówno jednego, jak i drugiego amatora mogłyby stanowić doskonały materiał dokumentacyjny gdyby nie jeden drobiazg. Obaj nie mieli zwyczaju opisywać swoich zdjęć. Nikt też nie zadbał, żeby za Ich życia to uzupełnić. Bezpośredni potomkowie, którzy mogliby jeszcze pamiętać coś z opowiadań zmarli lub się rozproszyli, a pokolenia następne nic już nie wiedzą.

Stąd też prośba do wszystkich fotografujących - opisujcie zdjęcia! Nie jest ważne to, że wszystko wiecie o osobach, miejscach i zdarzeniach. Nie jesteśmy wieczni, a kiedyś, za wiele lat, w czasach, gdy już nie będzie materialnych fotografii i ktoś znajdzie takie zdjęcie z wycieczki, w której uczestniczył "X" z rodziną i fotografował nieistniejące już zabytki, zabraknie mu tego opisu i gotów będzie przekląć wasze prochy. A to jest niebezpieczne.

I druga prośba - jeżeli w domu znajdziecie stare fotografie i kogoś, kto jeszcze może o nich opowiedzieć - skorzystajcie z tego. Zróbcie notatki i to tak, żeby od tych zdjęć "nie uciekły" nigdy. To się komuś przyda. Gwarantuję.



ok. 1916
fot. dr Kazimierz Niedzielski



ok. 1935
fot. Marian Weber



Fernande Barrey,
czyli
rzecz o modelce, fotografii i malarzu

Fernande Barrey, czyli rzecz o modelce, fotografii i malarzu



Fernande Barrey urodziła się ok. 1892-3 roku w Paryżu. Już jako nastolatka zaczęła pracować w najstarszym zawodzie świata. Wiadomo to z rejestru prostytutek paryskiej policji w 1912 roku. I pozostałaby w nim, jak tysiące innych dziewcząt o równej urodzie, mimo rozlicznych zalet ciała i ducha gdyby nie przypadek. Przypadek zresztą nie raz jej sprzyjał, a ona wiedziała, jak z niego skorzystać i jak mu pomóc.

Mieszkała w małym, tanim hotelu w centrum Paryża, który sąsiadował prawie (o dwa numery) z pracownią zdobywającego właśnie popularność (i pieniądze) fotografa nagich dam Jean'a Agélou. Spotkanie tych dwojga przypadkowe z pewnością acz nieuniknione, spowodowało w ich życiu przełom. Niespełna dwudziestoletnia Fernande okazała się wspaniałą modelką, a jej kształty dokładnie odpowiadały gustom ówczesnych koneserów. A w dodatku miała zmysł do interesów. Nie porzuciła, rzecz jasna, od razu poprzedniego zajęcia (z czegoś trzeba wszak żyć), a swe nowe zajęcie modelki potrafiła wykorzystać do reklamowania nie tylko swych wdzięków, ale i usług. Gdy wydawane przez J.A. (tak sygnował je Jean Agélou) frywolne pocztówki zaczęły robić furorę, a Amerykanie w Paryżu kupowali je tuzinami poddając się bez oporów modzie, Fernande na odwrocie niektórych z nich umieściła swój adres. Te swoiste reklamówki rozprowadzane były po stosunkowo niskiej cenie lub pozostawiane w kawiarniach i hotelach paryskich powodując stały napływ bogatej klienteli. Wtedy darmowe lub prawie darmowe, wydawane w niskim nakładzie, obecnie osiągają na giełdach cenę 250-300 dolarów, ponad dziesięciokrotnie przewyższając cenę innych pocztówek erotycznych. Proszę to sobie przeliczyć na obowiązujące euro.

Trzeba tu wspomnieć parę słów o ówczesnej moralności. W oczach mieszczańskich prostytutki żyły na moralnym dnie, ale bardzo niewiele wyżej od nich plasowały się modelki, szansonistki i cały ten artystyczny światek. Może wielkie artystki operowe i dramatyczne, może uznawani malarze i kompozytorzy zasługiwali na to, żeby zabiegać o ich względy. Ale nie cyganeria. Do prostytutek się chodziło, płaciło i zapominało, "malaria" to hołota bez grosza i bez zasad, a fotograf - nawet nie artysta tylko rzemieślnik. Trochę przesadzam, bo to już nie był dziewiętnasty wiek, ale i tak pełnili oni funkcję służebną i ręki podawać nie należało. A w dodatku byli tak strasznie niemoralni! Dlatego też trzymali się razem, pili i bawili się razem i głodowali nieraz też razem. Trudno, po tylu latach, dowieść, do kiedy Fernande wykonywała swój dodatkowy,

a może główny zawód. Jedno jest pewne, że w marcu 1917 spotkała w Café Rotonde młodego, dobrze się zapowiadającego japońskiego artystę Tsugaharu (Tsuguharu) Foujita (1886-1968). Był to, urodzony w 1886 roku, syn lekarza Armii Cesarskiej w randze generała, z dobrej szlacheckiej rodziny. Studiował w Tokio sztukę zachodnią, w trakcie studiów ożenił się z Tomiko, a po skończeniu - rozwiódł. W 1913 roku z ojcowskim błogosławieństwem i niewielką pensją udał się na dalsze studia do Paryża. Tu zamieszkał w hotelu "Odessa". Niedługo potem już wystawiał na Salonie Jesiennym, ale jego praca pozostała niezauważona. Porzucił więc malarstwo klasyczne i zaczął tworzyć w kręgu Picassa najpierw, a następnie zafascynowało go malarstwo Celnika Rousseau. W tym stylu zrobił cykl widoków Paryża i zaczęto już o nim mówić i wystawiać jego prace.

I zaikrzyła między nimi miłość tak wielka, że następnego dnia obudził się w jej pokoju przy Rue Delambre 5, a już po 13 dniach odbył się huczny ślub z udziałem paryskiej cyganerii. Fernande była przedstawiana jako aktorka. Czy nią była też, nie wiadomo, zresztą granica była płynna i wszystkie lepsze "panienki" tak się nazywały. Na weselu byli m. in. Picasso, Braque, Modigliani i Apollinaire. Potem zamieszkali w luksusowym mieszkaniu na Montparnasse przez które przewijały się tłumy przyjaciół (teraz obecnych w każdej encyklopedii).

Po ślubie tym okazało się, że Fernande jest prawdziwą kobietą interesu. Znalazła dla męża pracownię w nieczynnej stajni w okolicy Café Rotonde, a następnie poznała z marszandem George Chéron, który zorganizował mu pierwszą wystawę indywidualną. I właściwie teraz zaczęła się jego kariera. Po zakończeniu I Wojny zaczął się popyt na młodych artystów. Foujita stał się modny, jego obrazy były kupowane i dobrze oceniane przez krytyków. Zaczęto go nazywać "Nasz Japoński Paryżanin". Druga wystawa w 1921 przyniosła mu duży rozgłos. A o rozgłos trzeba dbać. Prasa, zwłaszcza brukowa, opisywała ich życie prywatne i towarzyskie. Puszczono też w obieg plotkę, że nie są małżeństwem. Potem dementował ją Ossip Zadkine, słynny rzeźbiarz, a świadek na ich ślubie. Ciągłe przyjęcia, skandaliki i bogate życie towarzyskie nie przeszkadzały w karierze, wręcz przeciwnie. Kilka wystaw rocznie, wszędzie. Londyn, Berlin, Nowy Jork, Chicago. I w Paryżu w galeriach, bankach, gdzie tylko chcieli. A chcieli wszyscy. Nawet Salon Jesienny. A za tym sukcesem stała Fernande pilnując reklamy i finansów. Także pozując, teraz malarzom. Między innymi Modiglianemu. Foujita malował - rocznie ok. 200 obrazów, akwareli, litografii nie licząc rysunków i portretów na zamówienie. Miewał też w tym przerwy - Fernande przez trzy dni zwiedzała szpitale i kostnice, podczas gdy on, z pewną Rosjanką...

Małżeństwo się rozpadło, rozwód nastąpił w 1923 roku.

I od tej pory o Fernande już nic nie wiadomo, ani jako o modelce, aktorce czy prostytutce. Brak jej nazwiska w archiwach i rejestrach policyjnych. Przez pewien czas przypuszczano, że związała się z Picassem i że obraz "La belle Fernande" ją przedstawia. Jednak to nie ona lecz Fernande Olivier pozowała.

/Teraz proszę przeczytać uzupełnienia!/

Tsuguharu Foujita był coraz bardziej sławny, znany i ceniony (także finansowo). W 1925 została mu przyznana francuska Legia Honorowa (mówił, że będzie ją przypinał na bale przebierańców), w tym czasie kupił też wielki dom przy Bulwarze Montsouris i po raz trzeci się ożenił.

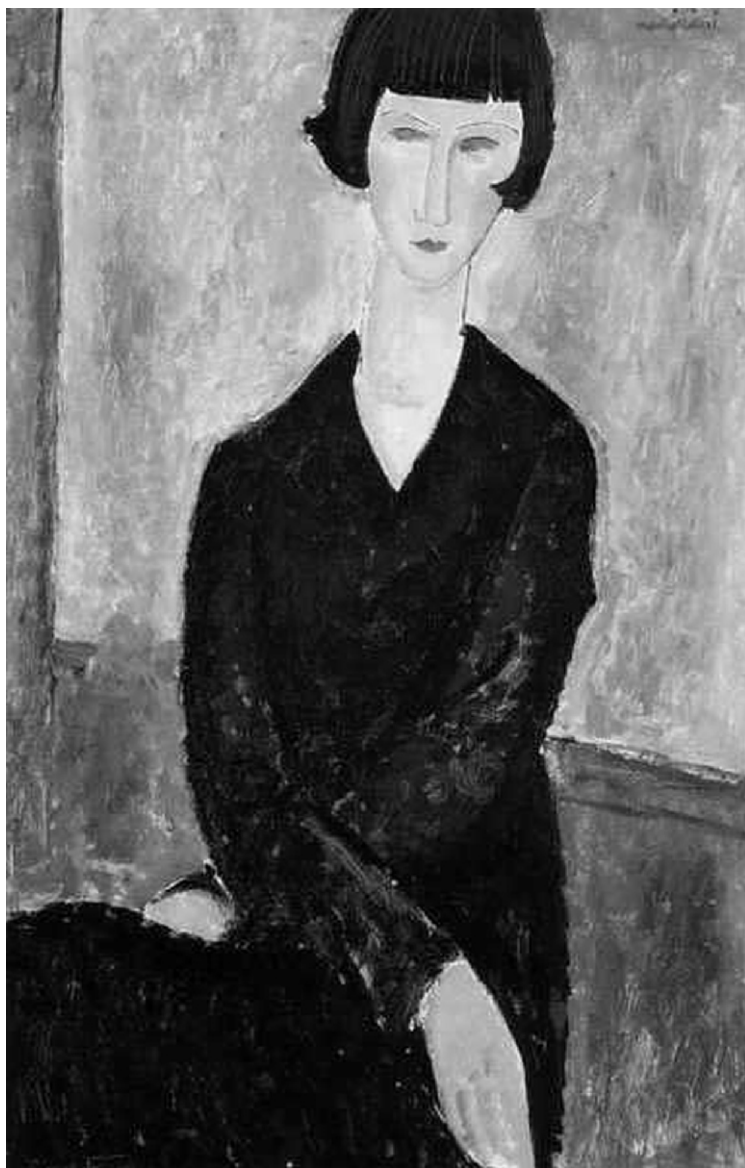
A zapomniałem o Fotografii. Nie zrobił wielkiej kariery, pozostał autorem niezliczonych pocztówek pań mniej lub bardziej roznegliżowanych, a najczęściej doszczętnie. Przynosiło mu to uznanie, a także całkiem niezłe pieniądze. Miał kilka modelek, choćby Maud d'Orby - śpiewaczkę operową, ale żadnej tak dobrej, jak Fernande i z żadną nie związał się (fotograficznie) na dłużej. Wraz z bratem Georgem założył nawet własne wydawnictwo. Zmarł w 1921, w wieku 42 lat. Został "odkryty" znacznie później, dopiero w maju 2006 wydano obszerną monografię napisaną przez Christiana Bourdon i Jean-Pierre Bourgeron "Jean Agélu: de l'académisme a la photographie de charme" w znanym wydawnictwie Marval.

Trochę uzupełnień do biografii Fernande Barrey na podstawie źródeł późniejszych.

Urodziła się 9 stycznia 1893 w Saint-Valery-sur-Somme (lub już w Paryżu, stamtąd w każdym razie pochodzili jej rodzice); zmarła 14 lipca 1960 w Paryżu (inne źródła podają 1962). Do Paryża przybyła w roku 1908 (pierwszy zapis w rejestrach policji). Ślub z Tsuguharu Foujita odbył się 14 marca 1917 w ratuszu, a wesele ponoć za pożyczone pieniądze. Fernande studiowała krótko malarstwo, ale po ślubie zrezygnowała ze studiów w Ecole des Beaux-Arts. Rozwód formalny nastąpił w 1928 roku, a nie tylko on był winien. Fernande mieszała kochanków, wśród nich kuzyna Tsuguharu - Koyanagi, także malarza. Do śmierci mieszkała bardzo skromnie na Montparnasse utrzymując się z malowania i... pomocy finansowej byłego męża, który nigdy nie zapomniał, że ona właśnie go wylansowała.



63/539, serie 15
pocztówka
fot. Jean Agérou



"Porträt von Fernande Barrey", ok. 1917
obraz olejny
Amedeo Modigliani

PD-old (str. 296)



Długonosi fotografowie w Japonii,
czyli
jak się to zaczęło

Długonosi fotografowie w Japonii, czyli jak się to zaczęło



ak Japonia odkryła fotografię albo fotografia Japonię czyli długonosi fotografowie w Kraju Kwitnącej Wiśni przełomu epoki Edo (1603-1868) i Meiji (1868-1912)

Trzy pierwsze rzeczy, które pomyślicie słysząc "Japonia"?
Elektronika, sushi i ... gejsze.

A w XIX wieku? Samuraje, bushido i ... gejsze.

Dlatego nie będzie tu nic o gejszach, a jeżeli nawet, to niewiele.

Japonia była państwem zamkniętym na zachodnie nowinki. Przez długie lata nie wpuszczano nawet na jej teren "długonosych diabłów", jak nazywali przedstawiciele białej rasy. Trudno się temu dziwić. Państwo położone na wyspach czyli naturalnie odgradzone od reszty świata wykształciło własną, hermetyczną i ksenofobiczną, cywilizację i kulturę, a że czyniło to tysiące lat, przeto każda inna wydawała mu się chora. Rozwinięty system klasowy oparty na pojęciu honoru, honoru, który był ponad wszystkim, złamanie zasad jego kodeksu powodowało śmierć cywilną i nie tylko. Każdy wie, co to bushido i sepuku, prawda? A w dodatku państwem tym rządził cesarz, który był bogiem. Stąd też kontakty ze światem zewnętrznym sprowadzały się prawie wyłącznie do podbojów i (bardzo ograniczonego, tylko z Holandią w porcie Nagasaki) handlu.

Przełom epoki Edo i Meiji to najpierw powolne, a potem wręcz lawinowe wpuszczanie świata zewnętrznego. Istna powódź. Można to nazwać koniecznością dziejową, początkiem "globalnej wioski" czy też wynikiem militarystycznych zapędów władzy (Japonia prowadziła w tym czasie wojny z Chinami i Rosją). Kończył się świat samurajów, zaczynał świat kapitału.

I na szczęście była już wtedy fotografia, która pozwoliła to zapisać.

Pierwszy fotograf ze swym wielkim aparatem zszedł (według wersji oficjalnej) w 1854 roku z wojennego okrętu "Mississippi" (dla pewności towarzyszył mu także "Susquehanna") Stanów Zjednoczonych komandora Matthew C. Perry w porcie Edo. Wraz z nim drugi oficjalny artysta zakontraktowany na tę wyprawę: William Heine (Peter Bernard Wilhelm Heine) - litograf. Nie była to pierwsza wizyta okrętów USA w Japonii, ale pierwsza tak udana i udokumentowana; już od ok. 1808 roku usiłowano dotrzeć do Państwa Środka, ale raczej z miernymi efektami. Fotograf dostał zlecenie na

wykonanie zdjęć ilustrujących tę wizytę i zrobił ich ponad 200. Nazywał się Eliphalet Brown Junior. Urodzony w 1816 roku w Massachusetts był nie tylko fotografem, ale też malarzem portrecistą i litografem. Wydany w 1856 roku dziennik wyprawy Perry'ego z ilustracjami w/g jego dagerotypów przez Samuela Wellsa Williama przyniósł mu sławę i zapewnił miejsce w historii fotografii. Niestety nie zachowało się prawie nic z jego spuścizny - dagerotypy spłonęły w pożarze.

Niektóre źródła twierdzą jednak, że nie był on prekursorem, że już Holendrzy wykonali pierwsze zdjęcia podczas swych wcześniejszych kontaktów handlowych. Nie ma jednak na to dowodów. Jeśli były zrobione jakieś dagerotypy to nie dotwały do naszych czasów lub leżą spokojnie, jeszcze nie skatalogowane, w magazynie muzealnym i czekają na odkrycie. Znane jest też nazwisko japońskiego handlarza Ueno Shítmojo (w innej transkrypcji Shunnojo, który w 1843 lub 1848 wraz z Holendrami udał się do Europy stamtąd przywiózł aparat do dagerotypii), prawdopodobne jest też, że wykonał nim pierwszy dagerotyp. I tylko tyle. Dlatego też uznaje się najczęściej, że fotografia zaczęła się w Japonii w roku 1854, a nie 1843.

Rosjanie nie mogli być gorsi od Amerykanów (skąd my to znamy?) i już niedługo po Perry'm do Japonii przyplłynął w 1855 rosyjski statek, którego kapitan Aleksander Możajski wykonał dagerotypy świątyń w Shimoda. I tak zaczęła się ekspansja fotografii w Kraju Kwitnącej Wiśni. Przybywali następni fotografowie z zachodu, uczyli swych japońskich następców.

W 1859 roku Amerykanin Orrin E. Freeman założył w Jokohamie pierwsze studio fotograficzne, następny zagraniczny gość w Jokohamie to Anglik William Saunders (Brytyjczyk zamieszkały w Chinach), który spędził trzy miesiące 1862 roku intensywnie fotografując zabytki i ludzi w Edo (Tokio), Kamakura i Kanazawa. Był pierwszym fotografem, któremu udało się zrobić zdjęcia Rady Samurajów, gdy towarzyszył amerykańskiemu dyplomacie Robertowi Pruyn na Zamku Edo. Sławę zdobył jednak dopiero po powrocie do Szanghaju na zdjęciach z Chin.

Francuz P. Rossier przybył do Nagasaki i mieszkał tam w latach 1859-60 fotografując i ucząc fotografii, współpracował z młodymi, później znanymi, fotografami japońskimi Maeda Genzo, Ueno Hikoma (syn Ueno Shítmojo) i Fukurawa Shunpei. Dwaj ostatni podstaw fotografii nauczyli się od Juliusa S. C. Pompe van Meerdervoort w Instytucie Medycyny (zresztą pierwszy zachowany dagerotyp wykonany przez Japończyka jest też dziełem naukowca Ichiki Shiro - portret władcy Satsumy).

Jednak ci zachodni fotografowie, chociaż byli prekursorami, nie pozostawili bogatej spuścizny fotograficznej, a sami zbytnio nie byli znani. Wpłynęła na to też wspomniana sytuacja polityczna Japonii.

Dopiero Felice Beato uzyskał sławę i duże pieniądze fotografując dziewiętnastowieczną Japonię. Anglik, urodzony w Grecji w 1825 roku, osiedlił się w Jokohamie w roku 1863. Przedtem wykonywał zawód fotografa prasowego, rasowego

reportera wojennego. Był obecny z aparatem na Wojnie Krymskiej w 1855, buncie sipajów w Indiach w 1858 i podczas zajęcia Pekinu przez wojska brytyjskie i francuskie w 1860 podczas Drugiej Wojny Opiumowej, w tym samym roku był też w Birmie.

W Jokohamie założył zakład fotograficzny z Charlesem Wirgmannem (poznany w Chinach artystą angielskim) o nazwie "Beato & Wirgmann, Artist & Photographers", potem "F. Beato & Company". Był wszechstronny. Oprócz typowych prac studyjnych wykonał niezliczoną ilość scen rodzajowych, zdjęć etnograficznych, krajobrazowych i zabytków. Zdjęcia te wykonywał jeżdżąc po Japonii, a następnie sprzedawał licznie już się pojawiającym po 1868 roku turystom. Pozostawił po sobie tysiące zdjęć dokumentujących upadek ery samurajów i początek imperialnej Japonii. W pierwszym roku po zamieszkaniu w Japonii zdołał sfotografować Edo, miejsce niedostępne dla cudzoziemców, jedynie dla dyplomatów. Był wszędzie, gdzie coś się działo i był potrzebny fotoreporter - na brytyjskim okręcie flagowym pod Shimonosheki (bunt w 1864) i podczas otwarcia pierwszej linii kolejowej w 1872. Był także twórcą agencji fotograficznej "Yokohama Shasin". Wprowadził modę na zdjęcia ręcznie kolorowane i zatrudniał do tego kilku japońskich artystów. Prawdziwych artystów, przeto zdjęcia te nie miały wiele wspólnego z kiczem późniejszych "kolorowanek". Natomiast dużo ze słynnymi drzeworytami japońskimi, zwłaszcza motywy gejsz i samurajów, pięknie upozowanych we wnętrzach lub ukwieconych ogrodach. Wydał dwa albumy "Photographic Views of Japan" i "Native types of Japan" w 1868 roku.

W 1867 ograniczył działalność fotograficzną i zabrał się do interesów - hotelarstwo, turystyka, handel. W 1877 sprzedał swoje studio konkurentowi, baronowi Raimundowi von Stillfried und Rattenitz.

W interesach szło mu różnie, a kiedy w 1884 roku opuszczał Japonię, rodzina musiała opłacić jego przejazd do Anglii. Tam znów zajął się fotografią i interesami. Zmarł w 1908 roku.

Jego następca, baron Raimund von Stillfried und Rathenitz (1839-1911), drugi Wielki Fotograf Japonii pochodził z Austrii. Był malarzem i fotografem, a zasłynął zwłaszcza portretami XIX-wiecznych Japończyków.

W Jokohamie osiedlił się w 1868 roku, a już trzy lata później otworzył własny zakład pod nazwą "Messrs. Stillfried & Co.", a od 1874 "Japan Photographic Association" (Nihon Shashin-sha). W 1875 wszedł w spółkę z Hermannem Andersenem i zakład znów zmienił nazwę na "Stillfried & Andersen and the Japan Photographic Association". W 1877 kupił studio F. Beato wraz z wyposażeniem i negatywami. Rok później spółka się rozpadła na skutek nieporozumień finansowych i baron Stillfried przeniósł się do Kanda (Tokio). Fotografował nadal, a nawet został rządowym ekspertem w sprawach fotografii i litografii. Do Jokohamy powrócił w 1879 roku po przybyciu tam jego młodszego brata Franza, a w 1881 wyjechał z Japonii do Hong Kongu. Studio pod niezmienną nazwą prowadził Andersen do 1884 roku, gdy sprzedał je... jego bratu.

Franz Stillfried teraz znów zmienił sztyl na "Baron Stillfried". niektóre źródła podają, że w tym samym roku przejął je Kusakabe Kimbei - uczeń Felice Beato i współpracownik barona Raimunda von Stillfried und Rathenitz, który miał już własną firmę "Kimbei Photo Studio" i był jednym z najbardziej cenionych fotografów japońskich. Specjalnością jego były przezrocza i albumy eksportowane do Stanów Zjednoczonych a także bardzo chętnie kupowane przez turystów. Zdjęcia Kusakabe były utrzymane w stylu jego mistrzów.

Trzecim wielkim cudzoziemskim fotografem był Włoch Adolfo Farsari (1841 - 1898), który przybył do Japonii w 1873 roku.

Początkowo był handlarzem tytoniem.

Fotografii zaczął się uczyć w 1883, a zawodowo zajął się nią od 1885 roku, kiedy kupił od Franza Stillfrieda "Japan Photographic Association". Po wielkim pożarze, który całkowicie zniszczył zakład, rozbudował go pod nazwą "A. Farsari & Company" i zatrudnił w nim ponad 30 pracowników - fotografów, retuszerów i malarzy. Prowadził go do 1890 roku, w którym powrócił do Włoch. Był to ostatni cudzoziemski zakład fotograficzny w Japonii. Działał jeszcze do 1917 roku pozostając jednym z największych w Jokohamie.

To było trzech największych, a może najbardziej płodnych fotografów tego okresu. Ale byli jeszcze inni cudzoziemcy związani z fotografią japońską przełomu wieków. Może jeszcze wymienię dwóch.

John Reddie Black (1827 - 1880) - brytyjczyk, a dokładniej Szkot. Po nieudanych operacjach finansowych w Australii, gdzie udał się w 1854 roku z Londynu osiedlił się w Jokohamie w 1863 roku. Już po dwóch latach został jednym z dyrektorów "The Japan Herald", a od 1867 wydawcą "The Japan Gazette" w Jokohamie. Wprowadził ilustracje fotograficzne w "The Far East". Była to pierwsza gazeta w Japonii, a być może na Dalekim Wschodzie, w której użyto odbitek albuminowych.

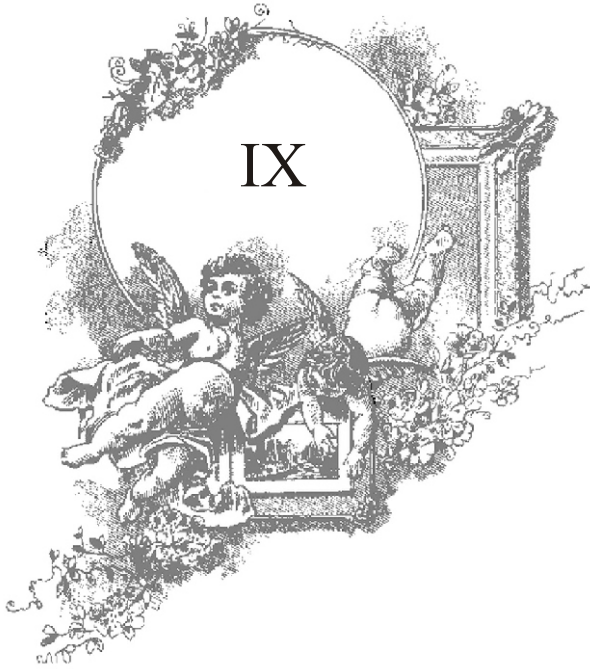
Józef Antonowicz Gosikiewicz, pierwszy rosyjski konsul w Hakodate w 1858 roku. Uczył fotografii pierwszego japońskiego zawodowego fotografa w Hokkaido - Kizu Kokichi oraz Yanagawa Shunzo i Yokoyama Matsusaburo. Zdobyli oni później duże uznanie w kraju.

Omówiłem tu w skrócie najbardziej znanych fotografów z Zachodu, o japońskich tylko napomykając. A należy im się rozdział równie obszerny. Zaczynali gdy tylko można było się zająć fotografią, a opóźnienie w stosunku do europejskiej wynikało przecież tylko z przyczyn politycznych. Stworzyli niepowtarzalny styl wczesnej japońskiej fotografii będący konglomeratem wzorów branych ze swych cudzoziemskich mistrzów (a oni uprawiali fotografię, jak na egzotyczne kraje przystało, przede wszystkim etnograficzną czy też przeznaczoną dla turystów) i z tradycji malarstwa japońskiego.



"Japanese girl playing on gekin", ok. 1890
numer katalogowy B 1007
fot. baron Raimund von Stillfried und Rathenitz (1839-1911)

PD-old (str. 296)



Niegdysiejsze gejsze,
czyli
o wczesnej japońskiej fotografii

Niegdysiejsze gejsze, czyli o wczesnej japońskiej fotografii



tóż to jest gejsza?

Najczęściej uważa się, że jest to rodzaj lepszej, ba - najlepszej, prostytutki. Nic bardziej błędnego. Zawód gejszy z seksem ma naprawdę niewiele wspólnego zgoła.

Nazwa "gejsza" pochodzi od słów "gej" - sztuka i "sia" - towarzystwo czyli jest to artystka, artystka spędzania wolnego czasu, umilania życia mężczyznom - samurajom. I tak powinno być! Kobieta to wszak wypoczynek wojownika.

Zostać gejszą nie było łatwo. Nauka zaczynała się w bardzo młodym wieku, najczęściej gejszami zostawały dziewczynki 10-12 letnie na mocy kontraktu między rodzicami i okasan, która jest czymś pośrednim między opiekunką, a kierowniczką szkoły dla dziewcząt, w dodatku właścicielką herbaciarni zatrudniającej gejsze.

Dziewczynka już musiała się wyróżniać urodą, gracją, inteligencją i talentem w kilku dziedzinach sztuki. Teraz czekało ją wiele lat nauki (jeśli nie podołała została oddawana do domu publicznego) etykiety i ceremonii (m. in. parzenia herbaty), tańca, śpiewu, gry na instrumentach, kaligrafii oraz obycia co obejmowało właściwie wszystko od historii powszechnej do sztuki uwodzenia.

Szkolenie miało trzy etapy:

- Shikomi czyli służąca do wszystkiego, ciężko pracująca i niepewna jutra, pod ciągłą obserwacją swej patronki,

- Maiko, praktykantka, która dostaje opiekunkę spośród doświadczonych gejsz (onesan) odpowiadającą za jej naukę. Teraz zaczynają się lekcje śpiewu, tańca, gry na instrumentach, a przede wszystkim obserwowanie swej opiekunki przy pracy. Już się ubiera w jedwabne, bogate stroje, używa makijażu. Ale te stroje są inne niż onesan, makijaż i fryzura też je odróżnia,

- Onesan czyli gejsza z certyfikatem. Po ukończeniu okresu praktyki odbywa się ceremonia nadania nowego imienia i od tego momentu gejsza może już obsługiwać klientów.

Na czym to polega? Towarzyszy im, zabawia rozmową, flirtuje (zupełnie niezobowiązująco, od dalszego ciągu są kurtyzany), zabawia muzyką i, co najważniejsze, nalewa sake. Inne czynności przy stole należą do służących. A gość nie jest przygodnym klientem. Herbaciarnie są rodzajem ekskluzywnych klubów, gdzie bywają tylko stali klienci, gdzie trzeba mieć wprowadzających, a i to nie zapewni od razu

spotkania z gejszą. A gdy już jest się uprzywilejowanym i ma możliwość uzyskania towarzystwa gejszy podczas pobytu to trzeba przygotować się na duże koszty. Oczywiście gejszy się nie płaci, rachunki raz na miesiąc właścicielka wysyła do żony. Gejsza może co najwyżej przyjąć prezent - piękny pakunczek, którego zawartością są pieniądze.

Jest jeszcze czwarty stopień wtajemniczenia, to okasan, właścicielka herbaciarni i opiekunka (a zarazem też właścicielka) pracujących w niej gejsz.

Tak to wyglądało dawniej, tak też prawie jest teraz.

Całość w otoczce ceremoniału i pewnej tajemniczości.

Któż więc mógł zrobić zdjęcia gejszom - tylko Japończyk, który znał i rozumiał tradycję, który mógł być dopuszczony do wnętrza herbaciarni. Zamorscy fotografowie też fotografowali gejsze, rzecz jasna, były przecież najbarwniejszym i najbardziej fascynującym elementem krajobrazu Japonii, ale było to właściwie zdjęcia manekinów w strój gejszy przybranych. Nie była wszakże to tylko ich wina, wymagania etykiety sprawiły, że zdjęcia gejsz musiały odpowiadać pewnym ustalonym zasadom.

Japońscy fotografowie mniej uwagi tym właśnie zasadom poświęcali, gdyż znali je i mogli swobodniej się poruszać w ich ramach.

Teraz więc trochę o kilku z nich.

Ojcem fotografii japońskiej nazwany jest Ueno Hikoma (1838 - 1904). Po ukończeniu studiów chemicznych (u Juliusa S. C. Pompe van Meerdervoort, też fotografa!) w Instytucie Medycyny w Nagasaki, tam już zajął się konstruowaniem aparatów fotograficznych i opracowywaniem odczynników chemicznych, uczył się fotografii u francuskiego fotografa Roche i w 1862 roku opublikował wraz z Horie Kuwajiro trzypięciowy podręcznik opisujący m. in. dokładny proces mokrego kolodionu, w tym samym roku otworzył pierwsze w pełni japońskie studio fotograficzne w Nagasaki "Ueno Satsueikyoku". Studio to szybko stało się znane, portretowali się w nim ludzie z wyższych sfer japońskich i obcy dostojnicy jak przyszły car Mikołaj II podczas swej podróży po Japonii. Sławny samuraj Sakamoto Ryoma też pozował mu do portretu, który zyskał rozgłos w ówczesnej Japonii, a teraz jest reprodukowany we wszystkich wydawnictwach. Jednak nie tylko te portrety przyniosły mu sławę. W 1874 roku zrobił pierwsze w Japonii zdjęcie planety - Wenus podczas przejścia przez tarczę słoneczną, a trzy lata później pracował jako fotograf wojenny podczas Buntu Mandarynów. W jego studio praktykowali najwięksi fotografowie XIX-wiecznej Japonii Uchida Kuichi (stał się potem znany jako najlepszy fotograf w Tokio. Słynne są jego portrety cesarza i cesarzowej Meiji z 1872 roku) i Tomishige Rihei. Jego studio opisał w jednej ze swych powieści dalekowschodnich "Madam Chryzanteme" znany pisarz francuski Pierre Loti. Zdobył też uznanie za granicą. W 1893 roku na światowej Wystawie w Chicago jego prace zdobyły nagrodę "Good Taste and Artistic Finish". Był obecny nie tylko w kraju - otworzył też filie swego zakładu we Władywostoku

w 1890 oraz w Szanghaju i Hong Kong w 1891. Skąd wzięło się w nim to zamiłowanie do fotografii? Chyba, jak często się to zdarza, była to skaza genetyczna. Jego ojciec Ueno Shunnojo (Shítmojo) był jednym z nielicznych Japończyków studiujących na Zachodzie. Równocześnie był handlowcem i producentem azotanu potasu oraz... perkalu. Z jednej podróży handlowej przywiózł w 1843 (1848, 49 - różne źródła) aparat do dagerotypii prezentując go panu Shimazu Nariakira.

A cała rodzina od wielu pokoleń była artystyczna i słynęła z malowania "portretów przodków".

Drugim ojcem (a gdzie te matki?) japońskiej fotografii jest Shimooka Renjo (1823 - 1914), który założył drugie studio w Jokohamie. W wieku 13 lat przybył do Tokio i zaczął się uczyć malarstwa u jednego z mistrzów rysunku Kano Tosen. Zainteresował się fotografią w 1844 roku po zobaczeniu pierwszego dagerotypu. Rozpoczął naukę fotografii u Holendra Henry Heuskena (tłumacza konsula Townsenda Harrisa). Gdy Jokohama została otwarta dla cudzoziemców 1859 roku przeniósł się tam i pracował u amerykańskiego kupca Raphaela Schoyera dalej szkoląc się fotograficznie u amerykańczyka Johna Wilsona, od którego odkupił sprzęt fotograficzny otwierając własne studio w 1862. Klientelą na początku byli prawie wyłącznie obcokrajowcy, ale z czasem zdobył też powodzenie u Japończyków. Rok później przeniósł studio do ekskluzywnej dzielnicy, następnie zaczął otwierać filie swego zakładu w innych miejscowościach. Praktykowali u niego znani fotografowie Usui Shuzaburo, Suzuki Shin'ichi I, i Esaki Reiji. Słynął z doskonałych portretów i zdjęć rodzajowych. Nie pozostawał wierny fotografii usiłując zdobyć sukces i pieniądze w innych profesjach. Imał się wszystkiego. Otworzył linię autobusową między Tokio i Jokohamą, handlował kawą, wprowadzał salony bilardowe i na koniec prawie się zrujnował usiłując zrobić sieć młeczarni z importowanymi z Europy krowami. W 1872 roku został chrześcijaninem, a w 1876 zrezygnował z fotografii i przeniósł się do Tokio, gdzie zajmował się malowaniem teł do zakładów fotograficznych i panoram. A interes przejął jego syn.

Obecnie w miejscowości Shimoda jest Muzeum Fotografii imienia Shimooka Renjo.

Innym bardzo znanym fotografem był Kozaburo Tamamura (1856 - 1923). Zaczynał w Tokio w 1874 roku prowadząc sklep z artykułami fotograficznymi, a następnie przeniósł się do Jokohamy, gdzie w 1883 roku otworzył własne studio. Jego specjalnością były albumy fotograficzne dla turystów (i na eksport) zawierające oprócz licznych zdjęć znanych zabytków także fotografię etnograficzną (to, co się u nas w tym czasie nazywało "typy") i portrety samurajów oraz gejsz. Na takie pamiątki z podróży był olbrzymi popyt, zwłaszcza że zdjęcia były mistrzowsko wykonane. Wykonywał fotografie albuminowe i fototypie, bardzo często ręcznie kolorowane. W najlepszych czasach ok. 1905 roku zatrudnił ponad 100 "kolorystów", a jego roczna

sprzedaż osiągała 180 000 zdjęć! Prawdopodobnie był też współpracownikiem agencji fotograficznej "Yokohama Shasin" Felice Beato.

Był też w tych samych czasach inny fotograf o tym samym nazwisku, Kihei Tamamura, ale o nim niewiele wiadomo, a jeszcze w Kobe spotkać można fotografa o tym nazwisku (imię nieznane) wydającego serię niewielkich albumów z życia Japończyków (niektóre źródła twierdzą, że mogła to być filia naszego Tamamury).

Zachowały się niektóre z albumów Kozaburo Tamamury:

- Słynne widoki Japonii - 12 czarnobiałych fototypii z opisami w języku angielskim ok. 1900,

- Trzytomowy album widoków - każdy z nich zawiera 24 kolorowane fototypie ok. 1910,

- Album zawierający 50 zdjęć kobiet - 25 portretów, w tym 19 studyjnych oraz 25 scen rodzajowych ok. 1910,

oraz, najbardziej pasujący do tego tematu,

- Jeden dzień z pamiętnika młodej damy - 24 kolorowane fototypie z angielskim opisem z 1904 roku. Opowieść zaczyna się od wyboru kimona poprzez ceremonię parzenia herbaty, grę w "koto" i wyprawę rikszą na zakupy aż do kolacji z wypaleniem fajki przed położeniem się do łóżeczka. Bardzo poprawne zdjęcia, bez żadnej nagości!

Kusakabe Kimbei (1841-1934).

Naukę fotografii rozpoczął w wieku 15 lat u Felice Beato, potem terminował u barona von Stillfried. Po jego wyjeździe założył własne studio w 1880 roku w Jokohamie. Używał odkupionych wcześniej klisz von Stillfrieda, a także Felice Beato włączając je do własnych albumów. Uznaniem cieszyły się (już jego własne) portrety psychologiczne i widoki kraju fotografowane w stylu malarstwa japońskiego. Do odbitek stosował papier albuminowy i własnoręcznie robioną emulsję na bazie białek z kurzych jaj. Zdjęcia były ręcznie barwione, charakterystyczne dla jego warsztatu kolory pastelowe z dużą ilością brązów. Jako pocztówki i albumy miały duże wzięcie wśród turystów. Większość jego prac znajduje się w zbiorach zagranicznych i dlatego jest bardziej znany na Zachodzie niż we własnym kraju.

Kazumasa Ogawa (1860-1929).

Uważany jest za jednego z pionierów fotografii i fototypii w Japonii. W latach 1882 - 84 studiował fotografię oraz jej wykorzystanie w technikach drukarskich w Bostonie (USA). Po powrocie do Japonii otwiera zakład fotograficzny w Tokio, a w 1888 "Tsukiji Kampan Seizo Kaisha" przedsiębiorstwo produkujące suche płyty dla fotografów. Niestety zbankrutowało ono szybko. Rok później otwiera inny zakład - druku kalotypowego, pierwszy w Japonii pod nazwą "Ogawa Shashin Seihan-jo". Opracowuje technologię łączenia obrazu z tekstem na jednej drukarskiej płycie miedzianej. Jest też w latach 1889 - 94 redaktorem Shashin Shimpo pierwszej wyłącznie fotograficznej

gazety w Azji Wschodniej oraz magazynu Kokka ("National Essence"). Członek Założyciel Japońskiego Towarzystwa Fotograficznego, pierwszej amatorskiej fotograficznej organizacji w Japonii. Dużo i dobrze fotografował, ale jego największą zasługą było udostępnienie fotografii dzięki technikom drukarskim.

Można by jeszcze długo wymieniać, bo w 1870 roku było już ponad 100 japońskich fotografów zawodowych. Rosła stale ich ilość, a równocześnie rozwijał się też przemysł fotograficzny. Z dużym opóźnieniem (suche płyty zaczęto produkować dopiero w 1902 roku, pierwszy aparat na błonę zwojową w 1929 w mało znanej firmie Minolta), ale dynamicznie. Co teraz bardzo łatwo możemy zauważyć!

1/ Dagerotyp ten autorstwa Ichiki Shiro - portret Księcia Pana Shimazu Nariakira, dla którego to właśnie Ueno Shitmojo przywiózł "maszynę do zdejmowania postaci"- odkryto dopiero w 1976 roku. Znajduje się on obecnie w Muzeum Shuseikan w Kagoshimie. Ichiki Shiro tak opisuje w roku 1884 swoje pierwsze próby fotografii:

"Wiosną 4 roku Ansei (1857 r.) dla zapoczątkowania w Japonii sztuki fotograficznej z rozkazu Jego Wysokości Księcia sprowadzono od Holendrów i Japończyków przyrządy i chemikalia służące do wykonania podobizny. Jego Wysokość raczył rozkazać Matsugi Hiroyasu i Kawa-moto Komin przetłumaczenie holenderskich ksiąg, natomiast Ugaki Hi-kouemon i ja zaszczytzeni zostaliśmy rozkazem przeprowadzenia badań praktycznych. W tamtych czasach nawet na Zachodzie nie znana była jeszcze sztuka robienia zdjęć na papierze, istniała jedynie metoda odbijania na srebrnej lub porcelanowej płytce. Badania przeprowadzaliśmy bez żadnego instruktażu, opierając się jedynie na tłumaczeniu. Ponawialiśmy doświadczenia kilkaset razy, ale długo nie udało się nam uzyskać odbicia. Mimo to kontynuowaliśmy prace, dążąc do uzyskania choćby czegoś w rodzaju zarysu postaci. Za każdym razem Jego Wysokość raczył przychodzić na miejsce doświadczeń i bywało, że własnymi rękoma raczył dokonywać prób. Jednakże gdy nabraliśmy nieco więcej wprawy, pewnego dnia (początek września 4 roku Ansei), gdy jak zwykle Jego Wysokość raczył przybyć na miejsce eksperymentów (...), otrzymaliśmy specjalny rozkaz, by usilnie prowadząc badania dojść do perfekcji w sztuce fotografowania. 16 dnia 9 miesiąca tego samego roku (16 września 1857) wypogodziło się i zrobiły się dobre warunki do robienia zdjęć. Od rana Jego Wysokość raczył własną ręką robić próby. Ośmieliliśmy się zrobić zdjęcie Jego Księżęcej Mości i trzy czy cztery razy udało się nam dobrze sfotografować (...) Następnego dnia była piękna pogoda. Przed południem z czią wykonaliśmy trzy zdjęcia w miejscu odpoczynku Jego Wysokości w ogrodzie - tego dnia nosić raczył ceremonialną szatę kamishimo. Jego Wysokość raczył je obejrzeć z zainteresowaniem, razem z kilkoma osobami ze świąty. Trzy spośród nich tak bardzo przypadły mu do gustu, że przeznaczył je na podarunki (...) Było to 17 dnia 9 miesiąca 4 roku Ansei. Również i później robiliśmy badania i położyliśmy pewne zasługi. Była to pierwsza jaskółka sztuki fotograficznej

w Japonii (...) Ponieważ zafascynowani byliśmy tą sztuką pracując dzień po dniu, opanowaliśmy ją, zapoczątkowując jej dzisiejszy wspaniały rozkwit. Tę cenną sztukę, która, jak mówi rozkaz Jaśnie Pana, pozwala po stu latach ujrzeć postacie zmarłych rodziców, zawdzięczamy całkowicie dalekowzroczności poprzedniego Księcia Pana". Cytat pochodzi z artykułu Aleksandry Garlickiej "Shashin czyli odbicie prawdy" zamieszczonego w kwartalniku "Fotografia" 3 (29) z 1983 roku.

Literatura:

- PhotoGuide Japan (photojpn.org and photoguidejapan.com)
 La Luz en la Ampliación (www.fotomundo.com)
 V&A - Out of Japan (www.vam.ac.uk)
 Philipp March Old Japan Photography (www.oldjapan.philipp-march.com)
 Felice Beato, Un photographe reporter au Japon (1863-68) i Photographies du Baron von Stillfried c.1875 (www.hypnos-photo.com)
 La fotografia in Giappone - Koruyo.it (www.kojuryu.it)
 Photographic Views of Meiji: A Portrait of Old Japan (albumen.stanford.edu)
 Early photography in Japan (About.com)
 Felice Beato - The Royal Photographic Society (www.rps.org)
 Felice Beato - Getty Museum (www.getty.edu)
 Japan Photographic Association, Yokohama (Baron Raimund Von Stillfried and Hermann Andersen) - The American Photography Museum (www.photographymuseum.com)
 Gli esordi della fotografia giapponese - (www.nipponico.com/tesi/virdis_rita/)
 Artfacts.Net: Felice Beato und Baron von Stillfried (www.artfacts.net/index.php?pageType/exhibitionInfo/exhibition/4341)
 Images of Old Japan - Meiji Photographs (1867 - 1912) (64.180.110.181/preview/previews/11-2004/Meijiphotos.html)
 Felice A. Beato en Japón (www.fotomundo.com/historia/autores/felice.shtml)
 Japanese Old Photographs in Bakumatsu-meiji Period (oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/unive/)
 Bennett, Terry: Early Japanese Images, Tokyo (Charles E. Tuttle Publishing Co.), 1997
 The Daguerreian Annual 1990, Official Yearbook of the Daguerreian Society
 Early Japanese Images, Rutland, Vermont, Charles E. Tuttle Company, 1996
 Japan: Photographs 1854-1905, New York, 1979 (Clark Worswick)

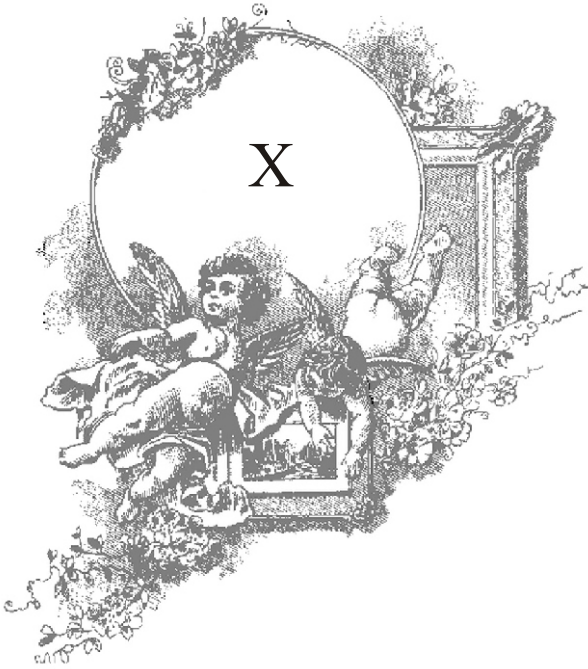


“Gejsze”
ok. 1904
pocztówka



996. Feeding pet birds.

“Feeding pet birds”
234
pocztówka



Frida Kahlo (żona Diego Rivery - malarka)
jako spinacz,
czyli jednak o fotografii,
a właściwie o Guillermo Kahlo,
wielkim fotografie Meksyku

Frida Kahlo (żona Diego Rivery - malarka) jako spinacz, czyli jednak o fotografii, a właściwie o Guillermo Kahlo, wielkim fotografie Meksyku



rida Kahlo - meksykańska malarka, częściowo prymitywistka, częściowo surrealistka, żona Diego Rivery, słynnego malarza muralisty, była dwustronnie genetycznie obciążona fotografią. Aż dziw, że sama nie fotografowała prawie wcale.

Zacznijmy od strony matki - dziadek Fridy Antonio Calderón był zawodowym fotografem indiańskiego pochodzenia, który z żoną (córką generała hiszpańskiego) Isobel González y González spłodził 12 dzieci. Najstarsza z nich, Matilde Calderón y González, została matką Fridy.

Ojciec Fridy Guillermo Kahlo przybył do Meksyku w 1891 roku nosząc jeszcze imię Wilhelm i będąc biedny jak mysz kościelna. Był synem węgierskich Żydów z Arad (obecnie Rumunia), którzy wyemigrowali do Niemiec, osiedli w Baden-Baden, gdzie w 1872 roku się urodził.

Jego ojciec był jubilerem, ale też pośrednio związanym z fotografią, gdyż zajmował się sprzedażą artykułów fotograficznych. Wilhelm został, częściowo przymusowo, wyeksportowany do Meksyku po śmierci matki i drugim ożenku ojca, z funduszami wystarczającym na przejazd w jedną stronę. W Meksyku miał się różnych zajęć handlowych - kasjer w sklepie ze szkłem, potem sprzedawca w księgarni, a w końcu w sklepie jubilerskim. Ożenił się po raz pierwszy w 1894 roku z Meksykanką, która zmarła przy porodzie drugiej córki po czterech latach małżeństwa. Niedługo później wziął ślub z Matilde Calderón i fotografią. Żona to bowiem przekonała go do tego zawodu, a teść pożyczył aparat i wraz z nim udał się w podróż po Meksyku. Nie była to wyprawa dla przyjemności, ale dla pieniędzy i sławy.

Rząd Meksyku chciał wydać, z okazji setnej rocznicy niepodległości przypadającej w 1910 roku, serię wielkoformatowych publikacji i minister skarbu José Ives Limantour zlecił wykonanie części fotograficznej właśnie im. Zadanie to zajęło 4 lata (1904 - 1908), w ciągu których zrobili ponad 900 zdjęć obiektów architektonicznych na kliszach przygotowanych przez Kahlo.

Zdjęcia te, doskonałe pod względem technicznym i kompozycyjnym, były równocześnie w pełni dokumentacyjnymi.

Zlecenie to dało Kahlo nie tylko znaczne profity finansowe (oby teraz fotograf mógł choć w części tak zarobić!), ale też tytuł "pierwszego oficjalnego fotografa meksykańskiej spuścizny kulturowej", co wybitnie dopomogło świeżo założonemu zakładowi przy Avenida 16 de Septiembre w stolicy Meksyku. Zakład ten reklamował się

następująco: "Guillermo Kahlo specjalizuje się w fotografowaniu krajobrazów, budowli, wnętrz oraz wykonuje zdjęcia na zamówienie, w Stolicy lub każdym innym miejscu Republiki".* Zdjęć ludzi raczej nie chciał robić, twierdząc że "nie zamierza poprawiać paskudztw, będących Bożym dziełem".* Znane są jednak znakomite portrety członków rodziny i prominentnych osób z ówczesnego rządu Porfirio Diaza. Zakład prosperował bardzo dobrze, co pozwalało na utrzymanie licznej rodziny. Oprócz dwóch córek z pierwszego małżeństwa (oddanych do klasztoru) Guillermo Kahlo miał z Matildą jeszcze cztery: Matilda, Adriana, Frida (a właściwie Magdalena Carmen Frida) i najmłodszą Cristinę. Pieniądzy z albumów 1910 roku wystarczyło nawet na wybudowanie domu w ekskluzywnej dzielnicy Coyoacán. Dobre czasy skończyły się wraz z rewolucją 1910 i obaleniem dyktatora Porfirio Diaza w maju 1911. 10 lat trwająca wojna domowa nie sprzyjała fotografii. Zapasy z rządowego zlecenia wyczerpały się, trzeba było wziąć hipotekę na dom, sprzedać francuskie meble, a nawet wynajmować pokoje, żeby móc się utrzymać.

Po wyklarowaniu sytuacji politycznej i fotografowi zaczęło się nieco lepiej powodzić. Wprawdzie musiał robić to, czego nie lubił czyli zdjęcia ludzi, ale zlecenia były, a tym samym i dochody. Pracownię miał teraz na rogu Madero i Motoliny, w samym centrum stolicy, nad sklepem jubilerskim La Perla, w który pracował po przyjeździe do Meksyku. Niewielka ona była - ciemnia i atelier wyposażone zgodnie z ówczesnymi potrzebami w kamerę studyjną wielkoformatową oraz mniejsze aparaty, a także niezbędne dla zachowania klimatu zdjęć portretowych dywany, tła, krzeselka, kolumny i inne takie drobiazgi. Oraz okazałych rozmiarów model lokomotywy! A w rogu, w starym meksykańskim dzbanie, pędzle, za nim zaś ukryte pudło z farbami i paleta.

Ulubienicą Kahlo była Frida, którą już w dzieciństwie nauczył posługiwania się aparatem fotograficznym. Nie poszła jednak w jego ślady, na co miał nadzieję, ale została malarką, także trochę pod jego wpływem. Guillermo Kahlo malował po amatorsku, najchętniej krajobrazy i przyrodę. Jego wyprawy fotograficzno-malarskie z córką do parku miejskiego nieraz kończyły się niezbyt przyjemnie - Kahlo był epileptykiem, ataki zdarzały się na ulicy, a córka musiała go ratować. "Pilnowałam, by natychmiast podsunąć mu pod nos alkohol czy eter, z drugiej uważałam, żeby nie ukradziono mu aparatu"*.

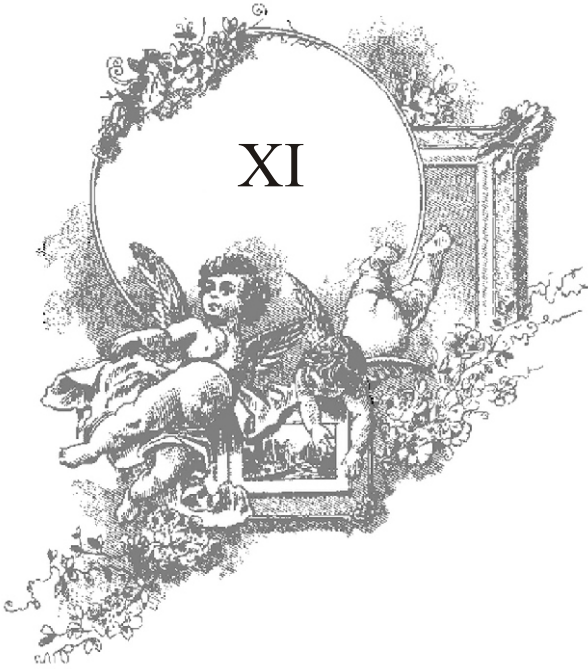
W 1927 roku zmieniła się znów siedziba pracowni Guillermo Kahlo. Teraz mieściła się na ulicy Uruguay 51. Zarobki nadal były nietęgę. Wprawdzie trzy córki były zamężne (najmłodsza w 1928 wyszła za mąż), ale leczenie Fridy, która w młodości uległa bardzo ciężkiemu wypadkowi, było kosztowne i nawet na nie rodziny nie było stać. Dopiero jej małżeństwo w 1929 roku ze starszym znacznie, ale bogatym i znanym artystą Diego Rivera uratowało sytuację. Diego wykupił hipotekę wiszącą na domu od kilkunastu lat. Ale proszę nie myśleć, że było to małżeństwo z wyrachowania! Frida kochała się w Riverze od czasów szkoły średniej (z przerwami), on także całe lata ją emablował (też z przerwami na dwa małżeństwa i luźne związki). W każdym bądź

razie rodzice byli małżeństwu przeciwni i na ślubie pojawił się tylko ojciec, który podczas ceremonii powstał i zapytał "Panowie, to na pewno nie jest teatr?"*

Aż do śmierci w 1941 roku Kahlo pracował w swym atelier regularnie wychodząc ok. 8 rano z domu w Coyocán. Wbrew obowiązującym niepisanim zasadom nie wracał na obiad i sjętę - zbyt daleko było studio położone. Chłopak na posyłki codziennie donosił mu przygotowany przez żonę koszyk z prowiantem. On zaś wracał z pracy wieczorem i, jeszcze przed kolacją, zamykał się w swym pokoju, gdzie godzinę grał na fortepianie utwory Beethovena lub Johanna Straussa. Potem samotnie jadł kolację i znów grał lub czytał. A czytał przede wszystkim filozofów ("dzięki filozofii ludzie stają się bardziej roztropni i chętniej wypełniają obowiązki"*.) z Schopenhauerem na czele, a także ulubionych autorów niemieckich - Schillera i Goethego. Ataki epilepsji dawniej pojawiające się co 1-1,5 miesiąca, w wieku starszym zaczęły się nasilać, znacznie utrudniając pracę. Zmarł w 1941 roku na atak serca, mając zaledwie 69 lat.

* Cytaty za Hayden Herrera "Frida, życie i twórczość Fridy Kahlo" w tłumaczeniu Barbary Cendrowskiej wyd. Świat Książki 2003.

Ze względu na obowiązujący w Meksyku przedłużony do 100 lat okres ochrony prawem autorskim nie mogę dać tu żadnych ilustracji (brak zgody, a nawet odpowiedzi Odpowiednich Jednostek), ale chętny czytelnik znajdzie w internecie kilka zdjęć tego artysty umieszczonych prawnie lub bezprawnie.



Kolekcja czy zbiór
- słów kilka
tyczących zbieractwa wszelkiego,
a fotografom też mogących się przydać

Kolekcja czy zbiór - słów kilka dotyczących zbieractwa wszelkiego, a fotografom też mogących się przydać



języku potocznym słowa zbieractwo i kolekcjonerstwo, a tym samym zbiór i kolekcja występują zamiennie. Tymczasem, aby zbiór mógł pretendować do miana kolekcji, musi spełnić dodatkowo kilka warunków. I tu trzeba powołać się na autorytety w tej dziedzinie. Będzie to Krzysztof Pomian, a w szczególności jego książka "Zbieracze i osobliwości" dotycząca wprawdzie kolekcji weneckich wieku XVI i XVII, ale określająca dokładnie warunki, nazewnictwo i metody badawcze. Czym więc kolekcja różni się od zbioru przedmiotów?

Cztery są cechy niezbędne, aby Wasz zbiór fotografii nazwać się mógł kolekcją.

1/Muszą być wyłączone z obiegu użytkowego.

Kolekcją nie jest więc zbiór zdjęć autorskich przeznaczonych do wystawiania i wysyłania na wszelakie konkursy, nie jest też album rodzinny oglądany wieczorami dla ukontentowania starszych, a zanudzenia młodszych krewnych, ani nawet najwspanialszy zbiór dagerotypów w antykwariacie. Wszystkie one posiadają znaczenie użytkowe w sensie wymiany wartości materialnych, uczuciowych, czy prestiżowych.

2/Muszą być poddane ochronie i konserwacji.

Stąd też leżące na strychu i częściowo zapomniane fotografie, negatywy i sprzęt po dziadku (nawet nie wiem jak utalentowanym i sławnym) choć nie są używane, do miana kolekcji w żadnym wypadku pretendować nie mogą. Trzeba je najpierw znieść do mieszkania, odkurzyć i oczyścić. Konserwację jednak lepiej pozostawić fachowcom, bo domowymi metodami więcej można popsuć niż naprawić. Wystarczy zabezpieczyć przed uszkodzeniami mechanicznymi i bezpośrednim dostępem światła dziennego. Nie narażać też na wpływy wszechobecnej chemii - nowe meble, kleje i plastiki wszelakie są zabójcze dla starych zdjęć. Nasi przodkowie wiedzieli, co robią, przechowując swe fotografie w albumach z wycięciami na każde z nich, bez podklejania, a z dostępem powietrza, gdyż zdjęcia powinny oddychać. Oczywiście należy je też chronić przed złodziejami, pożarem i powodzią.

3/Muszą być wystawione do oglądania w miejscu do tego przeznaczonym.

i związany z tym następny punkt

4/Muszą być zamknięte.

Nie oznacza to zamknięcia w sejfie, gdyż wtedy nie jest to kolekcja, ale lokata i to niezbyt raczej udana, lecz stworzenie z niej jedności - nierozdzielnego zespołu składników. Dodać tu należy, że kolekcja nie musi być jednorodna czy jednotematyczna.

Klasycznym przykładem różnorodności eksponatów może być XIX-wieczna kolekcja Izabeli Czartoryskiej, w której, w wybudowanym w celu jej pomieszczenia Domku Gotyckim w puławskiej Arkadii, sąsiadowały ze sobą obrazy wielkich mistrzów ("Dama z gronostajem" Leonarda da Vinci, "Pejzaż z miłosiernym samarytaninem" Rembrandta, "Portret młodzieńca" Rafaela), krzesło Szekspira i własnoręcznie zebrany mech z kręgów kamiennych w Stonehenge. Dlatego, gdy zbiór zawiera oprócz fotografii także sprzęt, literaturę, czy też, przykładowo, litografie - pozostaje nadal kolekcją spełniając wcześniej podane założenia.

Jeśli chodzi o punkt trzeci - rygorystyczne traktowanie go wymaga przestrzeni (galeria), w której zbiory zaistnieją. Na przestrzeń tę składa się nie tylko miejsce, ale też sposób ekspozycji, oświetlenie, a nawet organizacja ruchu oglądających. Takich warunków jednak przeciętny prywatny kolekcjoner w Polsce nie spełni w swoim M-4. A nawet, gdy po jego śmierci kolekcja zostanie przekazana do Muzeum Sztuki, Historii i Kultury Fotograficznej (jeśli coś takiego powstanie - nie mówię tu o istniejących!) więcej niż wątpliwe jest by wymóg ten został zachowany.

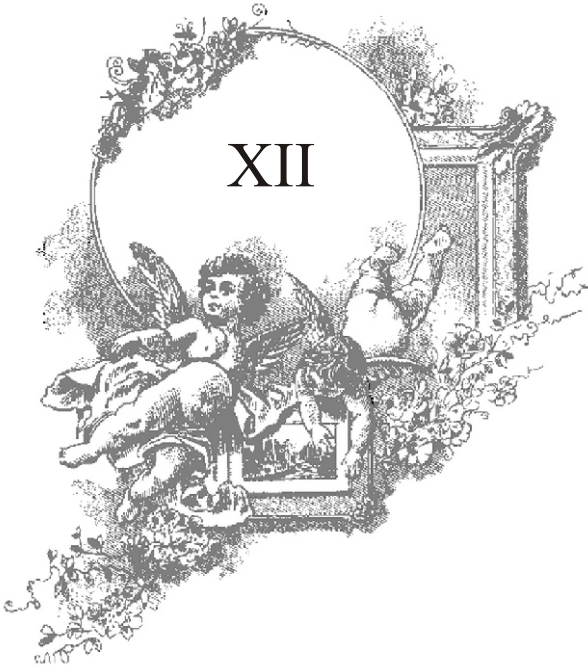
Traktując punkty 3 i 4 razem można postulować pewne minimum - kolekcja musi pozostać nierozdzieloną całością, nie może być dzielona i zbywana częściowo, podlegając natomiast powiększeniu dzięki zakupom (darowiznom, wyludzeniom itp.) dalszych eksponatów oraz musi być udostępniona całościowo lub częściowo na wystawach tematycznych czy problemowych. Najważniejsze jest, żeby była pokazywana szerokim (mniej lub więcej) gremiom, podlegała dzięki temu ocenie i mogła służyć jako materiał badawczy i porównawczy.

Nieliczne prywatne zbiory fotografii spełniają te zasady, niewiele jest więc kolekcjami chociaż ich posiadacze z pewnością są kolekcjonerami zamiłowanymi. Na przeszkodzie stoi przede wszystkim brak możliwości wystawienniczych, niewielka jeszcze świadomość "galerników" i muzealników, że fotografia sama w sobie godna jest pokazania - nie mówię tu o zdjęciach Sławnych Osób od pieluszki do poduszki, a zbiory prywatne nie muszą być wcale gorsze niż te, które spoczywają w piwnicy Muzeum. Zapomina się przy tym, że znaczna część zbiorów muzealnych to kolekcje prywatne pozyskane lub przejęte i niejednokrotnie w sposób barbarzyński podzielone nawet między kilka instytucji. Dotyczy to, rzecz jasna, nie tylko zbiorów fotografii, ale także dzieł sztuki, sztuki użytkowej czy przedmiotów naturalnych.

A rozbiór kolekcji to odebranie jej duszy, którą przekazał człowiek ją tworzący dobierając ją i kształtując według własnego smaku.



ok. 1910
ferrotyp



Człowiek z obu stron lustra

Człowiek z obu stron lustra



to nie czytał "Alicji w krainie czarów" Lewisa Carrolla? Nie widzę.

A kto wie, kim był Charles Lutwidge Dodgson?

Tu już znacznie gorzej.

Lewis Carroll to pseudonim Charles Lutwidge Dodgson'a.

O to, żeby tych dwu postaci nie łączyć, zadbał już sam autor "Alicji" oddzielając dokładnie swoje życie literackie od osobistego i to do tego stopnia, że nie odbierał listów do L. Carrolla, a gdy ktoś usiłował z nim rozmawiać o "Alicji", wpadał we wściekłość. Nie był jednak w tym zbyt konsekwentny wysyłając do swych przyjaciół egzemplarze (z autografem) każdego wydania swych książek dla dzieci. Natomiast prace naukowe i popularyzatorskie - specjalizował się w matematyce i geometrii, był wykładowcą na wydziale matematyki w Oksfordzie - publikował już pod własnym nazwiskiem. I pod tymże był i jest znany jako fotograf.

C. L. Dodgson urodził się 27.01.1832 jako trzecie spośród 11 dzieci, a pierwszy syn, duchownego z Daresbury w hrabstwie Cheshire (kłania się tu Cheshirski Kot!). Jako dziecko pisał do "domowej gazety" opowiadania i poematy, zajmował się też układaniem kalamburów, teatrem marionetek i sztuczkami magicznymi. Gdy miał 11 lat, rodzina przeprowadziła się do Yorkshire i w wieku 12 lat zaczął uczęszczać do szkoły w Richmond. Ukończył z wyróżnieniem studia matematyczne w Christ Church przy Oksfordzie, w międzyczasie zajmując się pisaniem poezji. W 1861 wyświęcony na diakona, dalszych święceń jednak nie przyjmował, gdyż uważał, że przeszkodą w wypełnianiu obowiązków duchownych może być jego lekkie jąkanie i nieśmiałość. Został więc wykładowcą matematyki w Oksfordzie. I tu zaczyna się nasza opowieść. Dokładnie w roku 1855 nastąpiły dwa wydarzenia, które stworzyły wielkiego fotografa dzieci.

Do Oksfordu przyjeżdża nowy dziekan - Henry Liddell - wraz z dziećmi: synem i trzema córkami Loriną, Alice i Edith. Dodgson poznaje ich w sierpniu i zaprzyjaźnia z rodziną, a zwłaszcza dziećmi i siostrzenicą dziekana. Drugie wydarzenie, to poznanie podczas letnich wakacji fotografii, do czego przyczynił się jego wujek, Lutwidge Skeffington. Uważnie obserwuje jego zmagania z fotografią, opisuje je z humorem i... jego aparatem robi pierwsze zdjęcie - całkiem nieudane. Już w marcu 1856 roku Dodgson jedzie do Londynu z przyjacielem Reginaldem Southey, gdzie kupuje aparat za 15 funtów. Musiał to być dobry aparat, bo w tamtych czasach 15 funtów to było sporo. Zaczyna fotografować namiętnie. Jest to okres mokrego kolodionu i przygotowanie

materiałów fotograficznych wymaga dużych umiejętności, cierpliwości i dokładności. Szklany negatyw sam autor musi dokładnie pokryć własnoręcznie przygotowaną emulsją i, dopóki jest jeszcze wilgotny, zrobić zdjęcie. Dodgsonowi to nie przeszkadza, w bardzo krótkim czasie opanowuje do perfekcji technikę. Zaczyna od fotografowania budynków, posągów, przyrody, ale szybko przechodzi do portretu. Zaczyna, rzecz jasna, od swojego przyjaciela, ustawiając go na tle specjalnie zrobionego tła w ogrodzie uczelni.

A potem fotografuje przede wszystkim dzieci. Głównie dziewczynki ("czy ja muszę chcieć fotografować chłopców?"), córki przyjaciół i bliskich znajomych. Jest to jego ulubiony temat, a dziewczynki są jego przyjaciółkami. Jedną z pierwszych takich modelek zostaje właśnie Alicja Liddell, ta sama, dla której wymyślił podczas "rodzinnej wycieczki" Tamizą 4 lipca 1862, a następnie spisał i, po długich namowach, wydał w 1869 roku "Alicję w Krainie Czarów". Prowadzi pamiętnik, gdzie notuje wszystkie swoje plany zdjęciowe, uwagi o modelkach (w marcu 1863 r. miał zapisane - w kolejności alfabetycznej w/g imion - 103 dziewczynki, które chciał fotografować) i przemyślenia. Jest pedantem, kataloguje swoje notatki i listy (a napisał ich ponad 97.000, co w obecnych czasach upadku epistolografii może wprost przerażać).

W sesjach zdjęciowych, połączonych nieraz z "kinderbalem" bierze udział czasami jedno dziecko, a innym razem kilkanaścioro. Warunki są uprzednio bardzo dokładnie ustalone z rodzicami dzieci i spisane, aby nie pozostawiać wątpliwości. Rodzice nie mogą być obecni - jest tylko fotograf i modelki. Wyjątkiem były pierwsze lata fotografowania Alicji i jej siostr, gdy matka wymuszała swoją obecność przy nieukrywanej niechęci zarówno fotografa, jak i modelkę. Przez nią zresztą stosunki między rodziną Liddellów a Dodgsonem stały się raczej chłodne. Charakter tej pani wyśmiewali studenci Christus Church w licznych przyspiewkach, a Lewis Carroll pewnymi jej cechami obdarował Królową Kier i Księżnę.

Dzieci były pozowane i przebierane np. za żebraczki albo zupełnie swobodne. Nie zapominajmy, że były to lata osiemdziesiąte XIX wieku i swoboda zupełna nie mogła być ze względu choćby na długie czasy naświetlania. Nieraz też fotografowane były w, jak to wtedy mówiono, "stroju naturalnym", czyli częściowo lub całkowicie nagie. Pierwsze takie zdjęcie zrobił prawdopodobnie 21 maja 1867, a modelką była Beatrice Latham. W tamtych czasach, pomimo tak osławionego dziewiętnastowiecznego purytyzmu, nie było w tym nic zdrożnego. Inne niż obecnie było pojmowanie seksualizmu, nagości i "przyzwoitości". Wykonuje tysiące zdjęć dziewczynek w wieku od paru do kilkunastu lat. Starsze, gdy zaczęły zmieniać się w panienki, już go, jako modele, nie interesowały. Twierdzi, że tracą niewymuszoną naturalność i świeżość. Tak było też z Alice Liddell. Gdy dziewczynka podrosła, znajomość z Dodgsonem rozluźniła się, aż do tego stopnia, że nie był obecny na jej ślubie. Ale i tu dużą rolę odegrała jej matka ciągle Dodgsonowi nieprzychylna.

Jednak niektóre przyjaźnie ostały się. Najdłużej chyba z Gertrude Chataway, której

poświęcił "Wyprawę na żmirlacza" - poemat absurdalny (miała wtedy 8 lat), a listy pisywał do niej nawet, gdy była już dorosłą, prawie trzydziestoletnią, kobietą. Ma też, rzecz jasna inne ulubione modelki, które fotografuje wielokrotnie przez kilka lat z rzędu. Jedną z ostatnich była Xie Kitchin - córka Georga Williama Kitchin dziekana w Winchester i Durham, której pierwsze zdjęcie wykonał w 1868 roku, gdy miała 4 lata i fotografował ją ponad 50 razy aż do końca swej kariery fotograficznej. Fotografuje swoje siostry. Zdjęcia niby typowe: siedem dziewcząt ustawionych według wzrostu jako siedem panien młodych oczekujących daremnie na siedmiu braci - księżąt lub też jednakowo ubrane i uczesane gładko. Jednak nie są one tylko pamiątką, ale mówią o wiktoriańskim traktowaniu dziecka nie jako podmiotu lecz tylko materiału na dorosłego. Staje po dziecinnej stronie barykady w walce między oczekiwaniami dorosłych, a buntem dziecka. Dlatego też Marina Warner podczas otwarcia rocznicowej wystawy w Narodowej Galerii Portretu w Londynie w 1998 roku nazywa go "naturalnym ojcem pokolenia Woodstock", a jedna z jego modelek Dymphna Ellis w swych wspomnieniach pisze "czuliśmy, że był jednym z nas i po naszej stronie przeciw wszystkim dorosłym". W odróżnieniu od Margaret Camerron (drugiej wielkiej, bardziej znanej i w ówczesnych czasach znacznie bardziej cenionej) jego zdjęcia cechuje perfekcjonizm po względem technicznym. Camerron nieraz wypuszczała zdjęcia niedopracowane, z porysowanych czy zabrudzonych negatywów. Różniła się też podejściem do modela. Jej prace to teatralnie skomponowane sceny religijne czy mitologiczne. Osoba na fotografii rzadko kiedy była sobą, a znacznie częściej Akteonem czy Ledą, a nagość musiała znajdować usprawiedliwienie w fabule zdjęcia. Dodgson natomiast fotografuje człowieka dla niego samego starając się oddać jego charakter. Dużą uwagę przywiązuje do układu rąk modela - one wiele mówią o portretowanym! Nie unika też dowcipu, co, przy mocno napuszonych portretach zarówno malarskich, jak i fotograficznych tamtych lat, było ewenementem. Słynne jest zdjęcie Reginalda Suthey'a ze szkieletem i czaszkami, gdzie portretowany stoi w tej samej pozycji co równy mu wzrostem szkielet i, trzymając rękę na "ramieniu", jest jakby jego alter ego.

Dotyczy to także innych jego zdjęć, na których są osoby znane jak książę Leopold, syn królowej Wiktorii, artysta Dante Gabriel Rosetti - z lekko przelewającym się przez kamizelkę brzuszkiem, czy też liczni profesorowie oksfordzkiej uczelni. Fotografie tych uczonych do pewnego stopnia pomogły mu w uzyskaniu zgody na wybudowanie w 1868 roku atelier nad mieszkaniem Dodgsona w Christ Church. A atelier było naprawdę piękne, duże, z przeszkłonym dachem. Dawało możliwości wykonywania fotografii na najwyższym poziomie dzięki dobremu, regulowanemu oświetleniu. Wszystko wygląda bardzo optymistycznie - pan Dodgson ma pracę, którą lubi (jego zainteresowania zawodowe, zwłaszcza logiką matematyczną, owocują wieloma książkami, w tym popularnymi do dziś grami matematycznymi i słownymi dla dzieci), sławę oraz pieniądze (zdobyte wydanymi powieściami o Alicji, a także poezjami), a także hobby dające satysfakcję i uznanie.

Nagle jednak następuje koniec. Z niezupełnie znanych przyczyn Dodgson porzuca fotografię w 1880 roku. Być może zaważyły na tej decyzji coraz liczniejsze głosy krytykujących jego prace, znany jest, późniejszy wprawdzie nieco, przykry list od siostry. Może, jak uważają niektórzy, trochę tu też miejsca na snobizm? Odejście od mokrego kolodionu do suchej płyty spowodowało, że fotografia przestała być sztuką elitarną, dla wybranych, którzy mieli duże umiejętności i też niezgorszą gotówkę. A może nieprzypadkowa jest zbieżność dat ze ślubem Alicji Liddell z Reginaldem Hargreaves? Najbardziej prozaiczne i chyba też przekonywujące wyjaśnienie to, że gdy rosła sprzedaż książek, a pisarstwo dawało mu już bardzo dobre dochody, chciał się całkowicie na tym skoncentrować. Chyba nigdy się nie dowiemy prawdy!

Rok później przestaje także wykładać. W tym czasie porządkuje swoje archiwum usuwając niewielką część zdjęć. Od 1885 roku poświęca się wyłącznie pisaniu, powstaje dwuczęściowy poemat dydaktyczny "Sylwia i Bruno", kilka książek dotyczących matematyki i logiki oraz inne.

Zmarł na bronchit 14 stycznia 1898 w domu siostr w Guildford 13 dni przed 66 urodzinami. Po jego śmierci spadkobiercy dokończyli pogromu niszcząc negatywy i odbitki zdjęć dzieci (zwłaszcza nagich - te zniszczono wszystkie, zachowały się pojedyncze w innych zbiorach), a także znaczną część korespondencji i notatek. Nawet z pamiętnika wyrwano strony dotyczące Alicji Liddell - być może za namową jej rodziny, gdyż jej matka znacznie wcześniej spaliła wszystkie listy od Dodgsona do Alicji. Pozostał sławny wyłącznie jako Lewis Carroll - autor "Alicji", o Dodgsonie i jego osiągnięciach w fotografii zapomniano całkowicie. Ponowne odkrycie to dopiero połowa wieku dwudziestego. Zaczynają się poszukiwania zdjęć, informacji. Powstają instytucje badające jego twórczość fotograficzną. W setną rocznicę jego śmierci otwiera się kilka wystaw poświęconych jego twórczości, ale na jednej z największych, organizowanej przez Harry Ransom Humanities Center przy Uniwersytecie w Austin - Teksas, zdjęć było tylko około siedemdziesięciu. Tyle udało się zebrać.



“Xie Kitchin in 'Tea merchant (on duty)'”, 14 July 1873
fot. Lewis Carroll

PD-old (str. 296)



Fotografia
w
seansach mediumicznych
XIX i początku XX wieku

Literatura:

Julian Ochorowicz - Zjawiska mediumiczne;

Artur Conan Doyle - Wspomnienia i przygody /tłum. F.S./;

Paweł Heuzé - Czy umarli żyją? /tłum. Józef Wasowski/;

K.Flammarion - Domy, w których straszy;

Encyklopedia zjawisk paranormalnych - pr. zb.;

Histoire du spiritisme scientifique - pr.zb.;

R. G. Medhurst & K. M. Goldney - William Crookes and the physical phenomena of Mediumship /Proceedings of the Society for Psychical Research 54, 1964/;

materiały The First Spiritual Temple;

materiały Spiritual Photo Gallery.

Fotografia

W

seansach mediumicznych XIX i początku XX wieku



stęp.

W latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku wielce modne stało się określenie "medium fotografii". Medium to można było spotkać w każdym piśmie fotograficznym po kilkakroć, czasami miało ono sens, ale najczęściej nie. Straszło wszędzie. Pisali wielcy, średni i malutcy, dołączę więc i ja choć trochę inaczej.

A rzecz będzie o fotografowaniu "zjawisk nadprzyrodzonych": duchów, ekto plazmy, lewitacji i in.

Seanse spirytystyczne stały się powszechną rozrywką w wieku XIX, gdy za przywoływanie zmarłych nie można już było zostać spalonym na stosie, ani zamkniętym w miejscu odosobnienia, ale wręcz przeciwnie, stawało się osobą godną zainteresowania.

Wprowadzenie.

Ten wspaniały XIX wiek. Wiek wynalazków, poszukiwań materialnego i duchowego rozwoju człowieka, fascynacji Wschodem, mistyką i ezoteryką. A równocześnie wiek wojen toczących się wszędzie i ze wszystkimi, niewolnictwa, ciężkiej pracy dzieci i wojujących o prawa kobiet feministek. I wiek w którym wynaleziono fotografię. Umowną datą jest 7 stycznia 1839 roku, kiedy Jacques Louis Mandé Daguerre na posiedzeniu Akademii Sztuk i Nauk w Paryżu przekazał "do ogólnego i powszechnego użytkowania" wynalazek, wspólnie z J. Nicéphorem Niépce, opracowany - zdejmowania obrazów światłem. Była to dagerotypia czyli powstawanie fotografii na srebrnej, wypolerowanej płycie pod wpływem par jodu. Był to równocześnie pozytyw i negatyw obrazu, dzieło jednostkowe i niepowtarzalne. W tym samym okresie Anglik Wiliam Henry Fox Talbot opracował metodę dającą negatywy papierowy z którego można było wykonać pewną ilość pozytywowych kopii. Jednak pierwszeństwo oddaje się Daguerrowi - jego fotografie były dokładniejsze, trwalsze, a wynalazca miał większą siłę przebicia. Niezależnie od sposobu wykonanie zdjęcia wymagało bardzo długiego czasu - w zależności od oświetlenia od kilku minut do pół godziny (tak długo było naświetlane najbardziej znane jego zdjęcie z 1838 roku - widok ulicy w Paryżu).

Pierwsze zastosowania fotografii.

Wynalazek fotografii, możliwość obiektywnego zarejestrowania tego, co widzimy, wywołał olbrzymi entuzjazm wśród osób zajmujących się badaniem zjawisk

niematerialnych - zarówno spirytystów, mediumistów jak i sceptyków. Nareszcie powstała możliwość udowodnienia istnienia (lub nieistnienia - w zależności od nastawienia) duchów, ektoplazmy, lewitacji i innych zjawisk towarzyszącym seansom z użyciem medium. Konstruktor stereoskopu - David Brewster tak pisał w 1856 roku: "Dla celu zabawy, fotograf może prowadzić nas nawet do królestw nadprzyrodzonych. Jego sztuka umożliwia mu spowodowanie duchowego zjawienia się jednej albo więcej postaci, i pokazania ich jako "tworów eteru" wśród zwykłej rzeczywistości stereoskopowego obrazu". Tu mała dygresja. Wprowadzone rozróżnienie spirytystów i mediumistów nie jest moją fanaberią, ale ma długą już tradycję. W bardzo wielkim skrócie - spirytyści uznają, że w trakcie seansów pojawiają się duchy osób zmarłych, natomiast mediumiści, że jest to objaw działania sił psychicznych medium, materializacja niematerialnego albo nieznanego stanów materii. Nie to jednak jest tematem niniejszego. Z zastosowaniem zdjęć do badań mediumistycznych trzeba było poczekać na dalszy rozwój fotografii. Długi czas naświetlania i konieczność dobrego oświetlenia pomieszczenia, w którym seans się odbywał, utrudniał, a praktycznie uniemożliwiał robienie zdjęć w trakcie seansów, które, jak wiadomo, wymagają ograniczonego do minimum światła. Nieliczne tylko media zgadzały (i zgadzają) się na przeprowadzenie seansów w dostatecznym oświetleniu, a efekty seansów są wtedy znacznie mniej spektakularne. Z problemem tym poradzono sobie częściowo stosując tzw. oświetlenie momentalne czyli odpowiednik współczesnych lamp błyskowych. Było to oświetlenie magnezjowe - gwałtownie zapalająca się magnezja dawała dostateczną ilość światła do wykonania zdjęcia. Niestety, najczęściej kończyły się to przerwaniem seansu w najlepszym razie, a zdarzały się wypadki szoku nie tylko u medium, ale także uczestników seansu.

Niewiele niestety zdjęć wykonanych w czasach początków fotografii się zachowało. Istnieją zdjęcia, na których widoczne są "duchy" wykonane przypadkowo, a duch to osoba poruszona na skutek długiego czasu naświetlania. Jedno z pierwszych takich zdjęć, wykonane ok. 1850 roku, przedstawia widok ulicy w Londynie z dorożką na pierwszym planie i przezroczystą postacią na tle ogrodu. Są też zdjęcia spreparowane przez dwukrotne naświetlenie negatywu (przypadkowe lub zamierzone) czy też pozytywu. Nierzadko fotografie takie mogą budzić podziw swoją jakością przy bardzo jeszcze skromnej, a wielce pracochłonnej technice, gdzie samo przygotowanie materiału światłoczułego trwało kilka godzin, a najdrobniejszy błąd niweczył całą pracę. Teraz, w dobie komputerów, wykonanie montażu zdjęć dla osiągnięcia efektu pojawienia się postaci nie z tej ziemi to, nawet dla niewprawnej osoby, kwestia minut, w połowie wieku XIX była to wielogodzinna praca mistrza. Nie chcę się tu zajmować fałszerstwami, ale zdjęciami wykonywanymi podczas seansów w dobrej wierze, w celach naukowych i przy użyciu metod starających się wykluczyć wszelkie możliwości manipulacji.

Jak wyglądał taki seans? Medium, prowadzący i uczestnicy siedzieli wokół stołu

w zaciemnionym pokoju trzymając się za ręce, a jeden - fotograf - w kącie stał przy swoim sprzęcie, aby, na dany znak, podpalić kopczyk magnezji w metalowej rynience i równocześnie zdjęć osłonę z obiektywu aparatu fotograficznego. Rozlegał się huk lub przerażające syczenie magnezji, oślepiła jaskrawe światło, a następnie cuchnący dym zasnuwał pomieszczenie. Nie sprzyjało to skupieniu niezbędnemu w trakcie seansów, a w dodatku rodziło zwykle podejrzenia, że osoba będąca poza kręgiem może dokonywać manipulacji. W późniejszym czasie usprawniono nieco ten proces i odpalanie magnezji odbywało się zdalnie.

Seanse dokumentowane fotograficznie w XIX wieku.

Wiele osób związanych z nauką brało udział w seansach mediumicznych. Z największych można wymienić naszą rodaczkę Marię Skłodowską - Curie, sir Williama Crookes'a - fizyka i chemika, odkrywcę talu i toru, Kamila Flammariona - astronoma, Karola Richet - lekarza, noblistę. Maria Curie kontakt miała raczej sporadyczny, ale trzej wyżej wymienieni zajmowali się badaniami "zjawisk nadprzyrodzonych". Różnili się w poglądach na temat przyczyn tych zjawisk, ale ich nie negowali, wręcz przeciwnie, starali się poznać ich źródła. Nie skłaniali się do spirytyzmu, usiłowali tłumaczyć te zjawiska na sposób naukowy. Wykorzystywali w tym celu, oczywiście, także fotografię. Zwłaszcza William Crookes przeprowadził wiele doświadczeń z medium Florence Cook i wykonał liczne fotografie "ducha" podającego się za Katie King. W tym wypadku nie miał zbytnich problemów z wykonaniem zdjęć, gdyż, niejednokrotnie, materializacje odbywały się przy pełnym świetle. Nie tylko naukowcy zajmowali się spirytyzmem czy mediumizmem. Słynny autor Sherlocka Holmesa, Sir Artur Conan Doyle (z zawodu lekarz) był zagorzałym zwolennikiem badań metapsychicznych. W młodości i na studiach "materialista medyczny" zaczął od badań telepatii jako zjawiska psychicznego by w latach późniejszych brać udział w wielu seansach, także z wykorzystaniem fotografii, a fotografem był zapalonym. Wspomina o tym w swoich "Wspomnieniach i przygodach", ale brak tam opisów samych doświadczeń. Napisał kilkanaście książek związanych ze spirytyzmem m.in. "Historię spirytyzmu" ("History of Spiritualism", 1926), a jedną bardzo dla tego tematu ważną "The Case For Psychic Photography" ("Rzecz o fotografii parapsychicznej") i jej właśnie nie udało mi się w żaden sposób zdobyć. Conan Doyle jeszcze po śmierci swoje zainteresowanie tematem potwierdzał materializując się na seansach m.in. 27 czerwca 1932 z medium Mary Marshall co zarejestrował na fotografii Dr. Thomas Glendenning Hamilton. Jest to conajmniej dziwne, gdyż Conan Doyle był raczej mediumistą, niż spirytystą, choć po śmierci syna zaczął się skłaniać ku spirytyzmowi. Bardzo ciekawe zdjęcia tworzenia się i formowania "ciała astralnego" wykonali panowie Beattie i Thomson w latach 1872 - 1873, fotografując co kilka sekund narastanie tzw. mgławicy poczynając od plamy świetlnej poprzez kształty nieokreślone aż do w pełni ukształtowanej postaci. Wykonali kilkaset zdjęć, z których ok. 60 było udanych, a zestaw 32 udostępnił szerokiemu gremium. 16 z tych zdjęć opublikował Aksakow w książce

"Animismus und Spiritismus", a wiadomości o nich ukazały się w renomowanych pismach fotograficznych "British Journal of Photography" i "Photographic News" w 1872 roku. Co ciekawsze, nie wszyscy uczestnicy seansów, na których te zdjęcia były wykonywane, widzieli postacie na nich ujęte we wczesnej fazie formowania. Widziało je medium i opis ich, zanotowany podczas seansu, był zgodny z tym, co następnie widniało na zdjęciu. Przypuszczano więc, że medium wytwarza zmiany fizyczne, które mogą nie być odbierane przez oko ludzkie, ale widoczne na materiale światłoczułym. Z polskich eksperymentatorów należy koniecznie uwzględnić Juliana Ochorowicza, który przeprowadził wiele seansów ze słynną Eusapią Palladino, medium z Włoch. Wykonywał je zarówno we Włoszech, jak i w Polsce, zapraszając Eusapię do Warszawy. Wiele z tych seansów było dokumentowanych na zdjęciach wykonywanych nie tylko przez Ochorowicza np. we Włoszech, gdzie seanse odbywały się u autora słynnej kurtyny w krakowskim Teatrze im. Słowackiego - Henryka Siemiradzkiego, wykonywał je malarz Władysław Bakałowicz. "Dzięki pomocy pana Bakałowicza, znanego malarza, w rogu pokoju ustawiony był aparat fotograficzny z automatyczną lampą magnezjową. Gdy nastąpiło uniesienie stołu, na dany znak pan Bakałowicz naciskał stopą gruszkę kauczukową, leżącą na ziemi, wówczas proszek magnezjowy, wstrzyknięty do lampki spirytusowej ciągle się palącej, wybuchał snopem światła i aparat chwycił wszystko, co w danej chwili mogło być widzialne."

Julian Ochorowicz "Zjawiska mediumiczne" - napisane w 1893 /z opisu seansu w maju 1893 z Eusapią Palladino/.

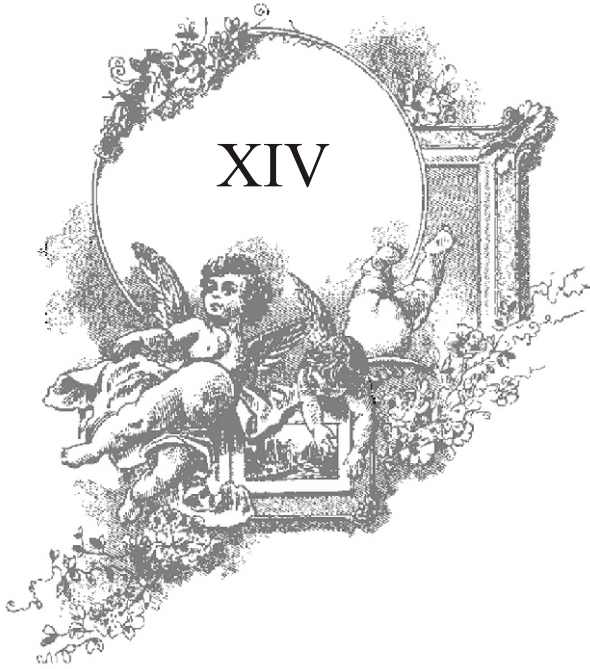
Seanse były prowadzone przy świetle przyciemnionym, a zdjęcia robiono przy użyciu magnezji. Także seanse z innym medium J. Ochorowicza, p. Stanisławą Tomczyk były fotografowane, a ich opisy znalazły się w "Annales de sciences psychiques" z 1912 roku. Uzyskał on zdjęcia "rąk fluidycznych" czyli poszczególnych stopni materializacji rąk.

Podsumowanie.

Fotografia mediumiczna, spirytystyczna, astralna czy też astrofotografia - są to różne nazwy dotyczące jednego procesu - udokumentowania zjawisk zachodzących w trakcie seansów lub też samoczynnie, a mających podłoże niematerialne, nie dające się wyjaśnić metodami naukowymi. W wieku XIX i na początku wieku XX uważana za jedyne narzędzie obiektywne, którego można w tym celu użyć. Niestety, rozwój techniki fotograficznej, możliwość coraz lepiej wykonywanych i coraz trudniejszych do zdemaskowania fałszerstw podważył zaufanie do fotografii do tego stopnia, że od lat czterdziestych XX wieku zauważa się odejście od niej w eksperymentach mediumicznych. Obecnie, przy rozwiniętej technice komputerowej obróbki zdjęć, fotografia nie może być uważana za dowód, ale jedynie służyć jako instrument pomocniczy, a może już nawet tylko jako "zdjęcie pamiątkowe".



“Transcendentalni fotografie ducha” Br. Jakob Nowak w otoczeniu duchów.
Czechy, lata międzywojenne.



Po prostu monidła

Po prostu monidła



nadszedł czas straszny, czas Monidła! Zacznijmy może od określenia, co to są monidła. Najkrótsza definicja encyklopedyczna jest prosta - "realistyczny portret namalowany na podstawie fotografii. Czasem synonim kiczu". Nazwa stała się ogólnie znana w Polsce po projekcji filmu Antoniego Krauzego "Monidła" opartego na opowiadaniu Himmilsbacha. Należałoby chyba przypomnieć treść filmu, bo powstał w czasach już tak odległych, że większość czytających może go nie znać. Pan zbierający zlecenia na monidła zjawia się w domu Przeciętnego Obywatela, pana Kamińskiego i dzięki sile perswazji, jakiej teraz nawet na Studiach Marketingu nie nauczą, namawia go do zamówienia dwóch - syna Kazia i Portretu Ślubnego. Z powodu braku zdjęcia ślubnego dostaje fotografię z pogrzebu teściowej ze wskazaniem, które to osoby mają być na ślubnym. Pobiera z góry zaliczkę w postaci dwutygodniowej wypłaty i znika pozostawiając Obywatela na pastwę żony pozbawionej pieniędzy na życie. Ład domowy zostaje zniszczony, ale wszystko wraca do normy gdy pojawiają się przepiękne zdjęcia-obrazy. Zachwyt nie zna granic, pomimo że Artysta pomylił żonę z jej siostrą. Chyba tylko monidła spośród wszystkich rodzajów fotografii doczekały się filmu, w którym grały główną, tytułową rolę. Monidła w większości to zdjęcia ślubne, na których para młoda czule wpatrzona w siebie lub obiektyw olśniewa kreacjami i wdziękiem. Ale nie tylko. Prawie tak samo często są spotykane monidła komunijne, znacznie natomiast mniej spotyka się monideł indywidualnych, wykonanych bez szczególnej okazji, czy nawet z tak ważnych powodów, jak przyjazd synka z wojska po przysiędze. Zamawiano je także po śmierci jakiegoś ważnego członka rodziny, wybierając najlepsze z wcześniej wykonanych zdjęć. Niejednokrotnie jechały one do krewnych za Ocean. A za Oceanem środowiska polonijne nie pozostawały bez własnych monideł. Zakłady prowadzone przez Polaków w Stanach oferowały podobną usługę, jak choćby w Chicago "American Photo Art Studio" prowadzony przez S. Adamkiewicza czy Kosciuszko Photo Art Company. Żeby nie wydawało się, że monidła są specjalnością polską wspomnę tu o, wprawdzie dość marginalnej, roli jaką odgrywały w filmie Kusturicy "Czarny kot, biały kot". Pojawiły się w nim kilkakrotnie - u wezłowania łoża jednego z romskich "królów" monidło ślubne z piątą, najukochańszą, żoną, a u drugiego, jeszcze beżzennego, monidłowe portrety przodków.

Historię monidła mają imponującą, bo datującą się na same początki fotografii.

Wszak już w połowie XIX wieku zakłady fotograficzne reklamowały się wykonywaniem "portretów podług zdjęć aż do naturalnej wielkości", oferowały portrety kolorowane, niejednokrotnie metoda barwienia czy też zabezpieczenia zdjęcia była patentowana. Taki patent miała na przykład w latach międzywojennych "Jedyna w Polsce wytwórnia patentowanych portretów >>Semi - Email<<, Zakład Portretowy i Fotograficzny >>Moderne<< w Kielcach". W Kielcach też mieściło się Przedsiębiorstwo Artystycznych Portretów "Ursus", do którego wysyłał zdjęcia w celu "zmonidłowania" nawet Leo Beer z Karwiny.

Trochę o przodkach monideł czyli fotografii "barwnej" przełomu XIX i XX wieku.

Samo podkolorowywanie zdjęć wykonywali zatrudnieni w zakładach fotograficznych fachowcy - retuszerzy, którzy także i tę sztukę opanowali. Nieraz byli to studenci sztuk pięknych, a nawet znani malarze mający przejściowe trudności finansowe. W początkach fotografii wiele zakładów otwierali właśnie malarze. Kilka przykładów: S. Rodecki we Lwowie "malarz i fotograf z Warszawy", Piotr Pawłowski w Płocku "artysta malarz", tak samo I. Eisner w Przemyślu, W. Drożdżewicz w Samborze, K. Lewandowski w Stanisławowie, B. Rapacki też w Stanisławowie (przed 1880!), Sachowicz w Warszawie "Artysta Malarz Miniatur", E. Fiegler - "Portraitmaler & Photograph" w Raciborzu, a nawet malarze akademicy - Klempfner M. "Fotograf und academische Maler" w Pradze czy Berka A. "academische Maler & Photograph" w Aussig lub Otto Bielfeldt z Marienbadu. Odbijało się to także w nazwach zakładów - Bernhard Brand i Józef Eder "zakład malarsko - fotograficzny" we Lwowie czy też "Sztuka" Zakład Artystyczno Malarski w Krośnie, a nawet "Stella" - "akwarelista i artysta Fotograf we Lwowie, członek honorowy akademij sztuki we Włoszech". Ale nie były to jeszcze monidła prawdziwe, te dopiero wyewoluowały później. Trudno jest określić granicę między "portretem artystycznie kolorowanym", a monidłem. Zależy to w dużej mierze od smaku osoby oceniającej. Równie trudno podać czas ich powstania, takie typowe, przaśne wprost, już w okresie międzywojennym się pojawiały, choć jeszcze nazwy swej nie miały.

W Polsce największy popyt na monidła przypada na lata 50 - 70 XX wieku, lata "zgrzebnego socjalizmu", awansu społecznego "człowieka prostego", który miał być solą ziemi i siłą wiodącą na drodze ku... Człowiek ten awans swój społeczny czymś musiał udokumentować. Jako że dóbr materialnych na rynku po prostu nie było, przeto z wypłaty zawsze można było coś odłożyć, a i pożyczkę nieoprocentowaną w zakładzie pracy dostać czy z ORS skorzystać. I zaopatrzyć się w Symbole Dostatku. Takim symbolem była meblóścianka na wysoki połysk (wystana lub na zapisy), kryształ na niej (załatwione), koszula "nonajron" (ze zrzutów) czy płaszcz ortalionowy, najlepiej włoski (też ze zrzutów). Dla młodszych wyjaśnienie znaczenia "ze zrzutów" - niektórzy Polacy dostawali zagraniczne paczki od rodziny, której na zgniłym zachodzie nie można było mieć. I właśnie o zawartości tych paczek (a mogły tam być takie rarytasy, jak kawa, sardynki czy nawet majteczki z koronką) tak mówiło się nawiązując do alianckich

zrzutów spadochronowych w okupacyjnej Polsce. A monidło było ukoronowaniem Symboli. Zwłaszcza dla klasy chłopo-robotników, którzy wykorzeni ze swojego środowiska próbowali znaleźć miejsce w socjalistycznym mieście. Można to było dostrzec na fotografiach Zofii Rydet z cyklu "Zapis socjologiczny". Dokumentowane przez ok. 20 lat wnętrza wraz z ich mieszkańcami, począwszy od zabitych deskami wsi podhalańskich czy lubelskich po "wielkowiejskie" blokowiska Śląska, były próbą przedstawienia obrazu polskiego społeczeństwa. Zauważyć można w nich, jak wiszące na ścianach wiejskich chałup "obrazy święte", nieraz jeszcze XIX-wieczne oleodruki, zastępowane są przez monidła i jelenie na rykowisku wraz z tzw. Awansem Społecznym i równoczesnym odcinaniem od korzeni. (Tu mała dygresja - oleodruki, które niegdyś też były wyklęte jako symbol złego smaku, obecnie awansowały do miana dzieł sztuki, są przedmiotem kolekcjonerstwa osiągając nieraz zawrotne ceny na aukcjach.) Skąd zapotrzebowanie na coś takiego? Można tu rozróżnić dwie warstwy: jawną, sentymentalną - obraz taki ma przypominać i pozwolić zachować w pamięci osoby czy też chwile ważne i ukrytą - chęć pewnej nobilitacji na zasadzie "portretu przodka". Choć pierwsza eksponowana jest publicznie ("to był ślub w zupełnie starym stylu") ważniejsza znacznie jest druga. Wszak wystarczyłoby powiesić zdjęcie ślubne odpowiedniej wielkości. Nie, trzeba mieć "obraz". Wprawdzie jest to pseudoobraz, z prawdziwym niewiele mający wspólnego, ale stawiający wyżej w oczach sąsiadów. Przenoszący, w mniemaniu posiadaczy, na następny stopień w hierarchii społecznej.

Jak ono powstawało? Monidło klasyczne, najczęściej z fotografii biorące, było wykonywane na powiększeniu fotograficznym, na matowym papierze, poprzez pokolorowanie go. Używano w tym celu najczęściej farb anilinowych, akwareli, pastelów, czy nawet "kredek dziecięcych, komplet 12 sztuk", nieliczni potrafili sprowadzić z NRD "Echte Fotofarben". Malowano całość zdjęcia upodabniając je jak najbardziej do obrazu superrealistycznego, ale też podkolorowywano nieraz wyłącznie usta, policzki, oczka i włosy - reszta pozostawała zdjęciem. A jeśli trzeba było, jak w filmie, połączyć dwa zdjęcia, czy też usunąć niepotrzebne osoby, stosowano fotomontaż. Zdjęcia reprodukowano, robiono kopie starając się zachować proporcje, naklejano na podkład i reprodukowano powtórnie uprzednio retuszując miejsca łączeń. Z tej reprodukcji wykonywano odbitkę, a potem monidło. Robiono też monidła stricte malarskie przenosząc zdjęcie metodą kratkowania lub rzutując negatyw na papier i potem malując. Efekty były różne, ale najczęściej przyprawiające o ból zębów. Nabywcy byli jednak zachwyceni i o to chodziło. Z fotografii atelierowej monidła przejęły upodobanie do sztafażu, zresztą jest to zrozumiałe - na zdjęciu były kolumnienki, tła czy też kotary, to i na monidle można je było łatwo ująć. Ale dochodziła też nowa jakość. Do zdjęć legitymacyjnych, z których niejednokrotnie powstawał ślubny portret, trzeba było coś dołożyć, żeby podnieść poziom (a tym samym i cenę) oraz upodobnić do prawdziwego dzieła sztuki. Stąd też porządny artysta monidlarz miał swoje ulubione szablony, które do zdjęć dodawał. I, jeśli się miało szczęście zobaczyć większą ilość monideł, które wyszły

z jednego warsztatu, doznawało się wrażenia pewnego deja vu. Różne panie w takich samych sukniach, nieodzowne, a wielokroć powielane, boa z piór czy bukiety kwiatów, marynarki panów jakby od jednego krawca. A dzieciątka komunijne z taką samą książeczką do nabożeństwa, na takim samym klęczniku czy przy jednakowej kolumience. Robiono to często metodą zwaną "główka i kopyto". Tylko główki - twarze się zmieniały, reszta była wynikiem jednorazowego natchnienia artysty, a także jego znakiem rozpoznawczym. Producenci monideł zarabiali na owe, socjalistyczne, czasy całkiem sporo, ale nie stanowili zagrożenia dla Systemu. Było ich stosunkowo niewielu, przeto mogli pracować spokojnie, nie narażając się na nagonkę, domiary czy inspekcje jak inni przedstawiciele prywatnej inicjatywy, choćby przykładowi "badylarze".

Należałoby przypuszczać, że wraz z rozpowszechnieniem się i znacznym obniżeniem cen, a podwyższeniem jakości fotografii barwnej, monidła zginą śmiercią naturalną. Monidło klasyczne powstałe w okresie fotografii czarnobiałej, przetrwało początki fotografii barwnej - drogiej i trudnodostępnej (można tu przypomnieć, że pierwsze zdjęcia barwne wykonywano już w 1872 roku), a nawet i teraz, w dobie fotografii cyfrowej, jeszcze się nie poddało.

Obecnie, gdy na skutek transformacji pojawiły się dobra dostępne, Polska przestała być prowincją i stała Europą, a fotografia barwna ma doskonałością i trwałością obrazu, monidła powinny stracić rację bytu. Nic bardziej błędnego, kultura hamburgera i MTV dodała im skrzydeł, choć wymusiła ewolucję. Ewolucję techniczno-fotograficzną i jakościową. A w dodatku awansowały na "dzieła sztuki". Oczywiście nie są to już monidła klasyczne, ale wzięły od swych poprzedników upodobanie do jak najlepszego odwzorowania podobieństwa osób przy równoczesnym maksymalnym ich upiększeniu oraz upodobnieniu do malarskiego dzieła. Nazwa też się ostała zarówno w języku potocznym, jak i hermetycznym języku Artystów i Krytyków, obejmuje jednak także inne obiekty sztuki fotograficzno - malarskiej. Obecność monideł we współczesnym świecie zauważamy na dwóch płaszczyznach - tradycyjnej czyli użytkowej i artystycznej. Wejście komputerów z oprogramowaniem graficznym spowodowało, że praktycznie każdy może sobie zrobić monidło ze zdjęcia. Wystarczy włączyć odpowiedni filtr i jednym kliknięciem stworzyć "obraz olejny" czy "pastel", a nawet czarnobiałe zmienić w barwne. Bez wysiłku, a nawet wiedzy, uzyskać wspaniałe efekty najczęściej wybitnie monidłowate. Utarło się mniemanie, że komputer potrafi z marnego zdjęcia zrobić arcydzieło, szkoda tylko, że arcydzieło kiczu. Już samo określenie "zdjęcie ostro szopowane" czy też "tuningowane" (ja tego nie wymyśliłem, to się spotyka w portalach czy też na blogach fotograficznych) daje już przedsmak efektów owych działań. Teraz można je sobie wydrukować na dobrej drukarce i dobrym papierze lub nawet płótnie, a potem powiesić. W domu lub, nie daj Boże, na wystawie. Tak działają amatorzy, ale istnieją nadal prawdziwi fachowcy, producenci monideł. Pięknie błyszczący olej zamówiony przez internet z naszego zdjęcia legitymacyjnego czy też, nieodłączny naszej sarmacko-mieszkańskiej kulturze, "portret przodka", zawsze będzie

ozdobą salonu. Ciężar odbiorcy monideł przeniósł się z klasy robotniczo-chłopskiej na nową warstwę średnią czy też lekkopółśrednią. I stąd powodzenie malujących, niejednokrotnie z wyższym wykształceniem plastycznym, monidlarzy. Ogłaszają się najczęściej w internecie. Adresy tych lepszych, ale unikających fiskusa, przenoszą się pocztą pantoflową, są także jawnie reklamujący się wizytówkami, a nawet plakatami, choćby w katowickich restauracjach. Kilka przykładowych ogłoszeń:

"Portret olejny na płótnie ze zdjęcia na zamówienie na przykład. 60x80 cm za 300 zł (do 3000 zł) E. M. proponuje portret na zamówienie. Przesyłasz zdjęcie pocztą elektroniczną i uzgadniasz warunki, oczekujesz ok. 4 tygodnie, obraz gotowy i suchy przesyłany jest w paczce za zaliczeniem pocztowym, a wcześniej otrzymujesz zdjęcie obrazu do akceptacji."

"PORTRETY - dlaczego? Portret może uszlachetnić i dodać klasy każdemu wnętrzu. Może być ciepłym wspomnieniem przeszłości. Portret do salonu, portret do biura, do dziecięcego pokoju czy do sypialni..."

Portret przodków, portret ślubny, a może saga rodzinna? Szczególna pamiątka dla współczesnych i dla potomnych..."

"N. R. S. - profesjonalnie wykonane portrety. Tradycyjny portret olejny, współczesny lub w uzgodnionym ze zleceniodawcą stylu z przeszłych epok (renesans, barok, portret sarmacki). Portret ze zdjęcia lub pozowany." Istnieje też formalna grupa artystów, dobrych artystów - kopistów, którzy pod przewodnictwem Mistrza, prócz kopii i pastiszy, wykonują portrety przodków na zamówienie - w stylu dowolnym, czy to wczesnych flamandów, czy też postimpresjonistów. Ceny są wysokie, ale jakość techniczna to wynagradza. Inaczej działa "Holistyczna Agencja Reklamowa" oferująca m. in. zaproszenia ślubne, na których mamy główki i kończyny przyszłych małżonków wmontowane w "Pocałunek" Klimta. Ale pora skończyć z komercją, czas na artyzm! W ostatnich latach pojawiają się coraz częściej wystawy monideł. I to nie tylko prawdziwych, starych monideł, ale też współcześnie wykonanych na ich obraz i podobieństwo, przy użyciu wyrafinowanych technik fotograficznych. Wystawy monideł, portretów malowanych z fotografii, można było zobaczyć choćby w ubiegłym roku w Bibliotece Gminnej w Józefowie (duża wystawa przekrojowa fotografii ślubnych od 1932 do 2004) czy na Ogólnopolskich Warsztatach Fotograficznych w Broniszowie (ponad 100 monideł od 1917 roku do późnych lat siedemdziesiątych). A artyści fotografowie monidła też robią i wystawiają. Ewa Martyniszyn miała pod koniec 2006 roku we Wrocławiu wystawę dwudziestu portretów młodych par oprawionych w stare, odrapane ramy. Ludzie ci, ubrani współcześnie, z gadżetami XXI wieku i w pozach swobodnych, pozowali do zdjęć. Byłyby to przeciętne, choć nietypowe, zdjęcia ślubne, ale po pokolorowaniu na starą modłę zyskały pewien urok starości i otoczkę kiczu.

W Bydgoszczy, w Galerii "Mózg", we wrześniu 2007 otwarto wystawę "Monidła" Joanny Wróblewskiej. Wystawę podyplomową (Autorka jest absolwentką Grafiki na

Wydziale Sztuk Pięknych UMK, specjalność: Plastyka Intermedialna), niezwykle, gdyż wykorzystującą tworzenie ubiorów i wnętrz, fotografię i projektowanie graficzne. Z ubiegłowiecznymi monidłami niewiele ona miała wspólnego z wyjątkiem inspiracji. Autorka mówi w wywiadzie: ">>Monidło<< rozumiem więc jako symbol przeszłości, obszar wspomnień, które mieszają się z własnymi doświadczeniami, wyobrażeniami i historią. >>Monidła<< to pewnego rodzaju refleksja nad rzeczywistością, przemijaniem i pamięcią". Te wystawy były przez autorki przemyślane, opracowane, z dużym nakładem sił i środków zrealizowane. Niosły przesłanie. Też w 2007 roku odbyła się w galerii Centrum Kultury AGORA we Wrocławiu wystawa prac malarskich Kazimierza Franczuka pt. "Monidłując w samotności - pod nosem >>plotę androny<<". Oprócz tytułu z klasycznymi monidłami nie miała wiele wspólnego. Były to dojrzałe dzieła, oparte na klasykach malarstwa, zwłaszcza renesansu. Ale trzeba tu ją ująć dla udowodnienia, że nazwa "monidło" nie może być stosowana tylko dla wytworów fotograficznego kiczu. Słowo to uzyskało własne życie wchodząc w obszary Sztuki. Natomiast zgroza ogarnia gdy na Salonach, fotograficznych rzecz jasna, przybywa zdjęć, których autorem głównym jest Photoshop lub jego krewni. Kilka lat temu - chyba w 2002 - miałem niewątpliwą przyjemność oglądania wystawy autorskiej zdjęć w formacie 100x120 będących kompilacją monideł, postkarasiowych fotoratur i socplakatu. A wszystko podlane sosikiem ekologiczno-charyzmatycznym. Wykonał te dzieła członek znaczącego Towarzystwa Fotograficznego. W innej galerii znów słodziutkie przeróbki portretów pozowanych z dobudowanymi, jak w starej fotografii atelierowej, tłami. Ale nie były to dawne tła, malowane na płótnie w celu zrobienia wrażenia przestrzeni, imitowania wnętrza, budowania nastroju. To były, w sposób chyba losowy wklejane, krajobrazy podrabiające pastel, czysto jeleniorykowiskowe. O takich i amatorskich współczesnych monidłach, zwłaszcza komputerowo "malowanych" pisze w Farenheit.net Jan Cebula - fantasta i fotograf: "Produkcja monideł w ludzkim stadzie pełni rolę taką, jak produkcja wszelkiej sztuki: buduje społeczną pozycję ich producenta, a czasami nawet przynosi walutowe zyski. Najmniej wymierną wartość mają monidła sentymentalne. To rodzaj dziwnej działalności, którą człowiek prawdopodobnie wykonuje podobnie jak rozwiązywanie krzyżówek dla zabicia czasu. Monidła sentymentalne nie podlegają prawie żadnym rozsądnym regułom. Istnieje na pewno jeden co najmniej wymierny zysk z ich tworzenia: zdobywanie doświadczenia. Podejrzewamy istnienie drugiego, wyrabiania gustu, wyobraźni, umiejętności patrzenia. Ale tylko podejrzewamy."

Jeszcze suplement. Dodatkową radość mogą spowodować, nieraz przytrafiające się, znaleziska w postaci dołączonych do monideł zleceń czy też uwag zamawiającego i Twórcy. W moich zbiorach mam wiele zdjęć czy negatywów według których wykonywano monidła. Opisów jednak niedużo. Ale pozwolę sobie zacytować jedno z krótkich, a treściwych zleceń: "Proszę o pełny kolor, na cywilno. Zbędnych usunąć.". I faktycznie, zbędnych usunięto - dwoje komunijnych dzieci, które do rodziny nie

należały, a kolor jest bardzo pełny! Znacznie pełniejszy niż na będącej podstawą dzieła odbitce "barwnej" (papier ORWO) 6x9. Smaczniejsze rodzyнки na IV konkursie "Złocisty Jantar" pokazał Władysław Grochowski w pracy "Album zdjęć rodzinnych", będącej faktycznie albumem reprodukcji zdjęć, które posłużyły wcześniej do produkcji monideł oraz zleceń zamawiających. Trzy z nich przytoczę. "30x40, kolor (tło zielone), garnitur wizytowy, dodać włosy na łysinie, uczesanie na bok" - ze zdjęcia legitymacyjnego mężczyzny z wysookim czołem i rozchełstanej koszuli. "Ślubny. Orginał, pana obniżyć, pół-kolor, 30x40" - chyba panna młoda zdjęła szpilki do zdjęcia. "Ślubny z girlandą. Panu załorzyć krawat. Foto na dejdzie". Ale najlepsza jest reklamacja, a właściwie list protestacyjny. "DO SPÓŁDZIELNI PRACY FOTO >>ZORZA<<. Odsyłam zrobiony portret, gdyż żadnego podobieństwa mej twarzy nie ma. Twarz z jednej strony wygląda jak u człowieka chorego na tak zwaną chorobę >>świnkę<<. Zeza od urodzenia nie miałem. Moi koledzy, którzy mnie znają od dzieciństwa, nie mogli znaleźć najmniejszego podobieństwa mego. Wasz agent, który przyjmuje zamówienia, powinien być fachowcem, znać się na zdjęciach, z których można wykonać dobry portret lub nie. Trzeba będzie Waszą firmę umieścić w prasie, że tak dobrze wykonujecie zleczone Warn prace jak również do fali 49. Jaki partacz robił ten portret nie wiedząc że twarz z jednej strony jest opuchnięta i oczy z zezem. Fachowiec ten nie zna pewnie retuszu. Z brakorobami prowadzi się walkę i brakorobom położy się kres - skończyły się już czasy żerowania na klasie robotniczej. Dla człowieka pracy suma 260 zł to jest dość dużo, ażeby wyrzucać pieniądze jak w błoto. Proszę zrobić mi drugi portret lub zwrócić pieniądze. Inaczej sprawę skieruję tam, gdzie osiągnę jakiś rezultat. Czekam odpowiedzi. Augustów 20.1.1954. Podpis nieczytelny".

Pisownia, rzecz jasna, oryginalna!

Na wystawie-pokazie w Broniszowie (OWFwB'2007) większość współczesnych monideł (ok. 100 sztuk) stanowiły prace Floriana Green'a. Był to artysta kielecki żyjący w latach 1909 - 1986. W czasie wojny walczył w 21 p.p. W Borach Tucholskich, został wzięty do niewoli niemieckiej, z której zwolniony był w 1941 roku. Przed samą wojną zamieszkał z rodziną w Łucku, który znalazł się pod okupacją radziecką. Rodzina, obawiając się pogromów ukraińskich, zdecydowała się na ucieczkę "przez zieloną granicę" do Generalnej Guberni, po wyjściu z obozu dołączył do niej osiadając znowu w Kielcach i tam otwierając zakład fotograficzny, który długo prowadził. Kolekcjoner i znawca antyków, część zbiorów przekazał Muzeum w Kielcach.

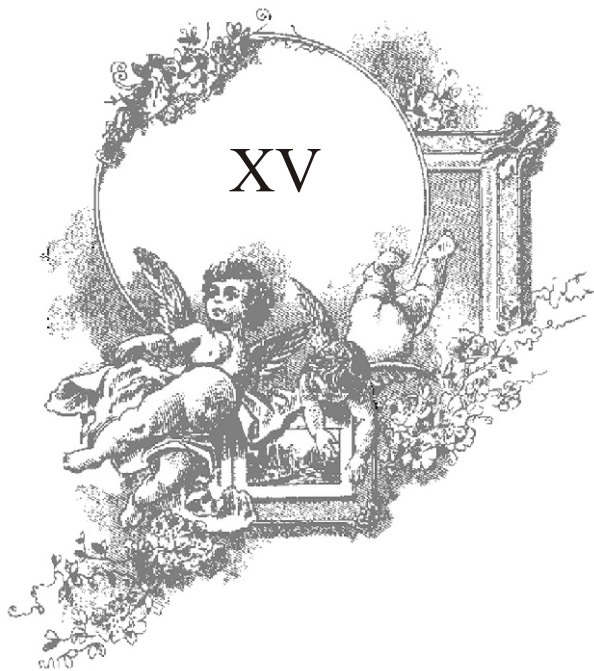
/za "Saga Polskich Greenów", Ryszard Łęski/

Pozostałe były autorów anonimowych z lat 1900-1930, a wszystkie pochodzą ze zbiorów własnych.

Monidła były też prezentowane na wystawce (15 sztuk ślubnych) w Muzeum w Rybniku podczas konferencji "Fotografia portretowa jako źródło interdyscyplinarne" 4.02.2008 oraz wystawie "Monidła" w galerii "Ciasna" w Jastrzębiu /kwiecień-maj 2008/ (65 sztuk z lat 1914 do 1980).



“Portret ślubny”
monidło
fot. Florian Green



Sfery magiczne fotografii,
czyli
nasza mała nieśmiertelność

Sfery magiczne fotografii, czyli nasza mała nieśmiertelność

“Przemija postać świata...”



tym bardziej postać nasza. Rośniemy, zmieniamy się, a w końcu umieramy. Umiera też jakiś czas później i pamięć o nas. My, prostaczkowie, nie możemy obecnie liczyć na więcej niż jedno, dwa pokolenia pamięci. Pamięci coraz bardziej zredukowanej i szczątkowej. A potem? A potem umrzemy do końca.

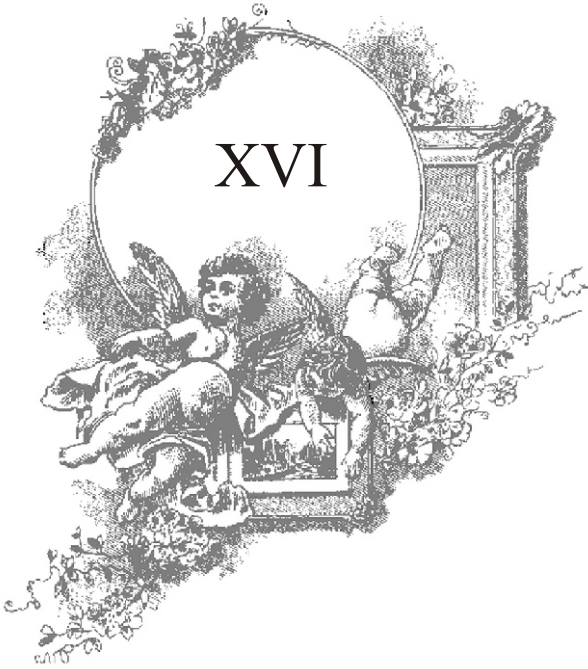
Jeszcze wiek XIX i początek XX pozwalał przetrwać pamięci dłużej. Rodziny wielopokoleniowe, niewielka migracja przy równocześnie dużym otwarciu świata (pomimo gorszej komunikacji), bezpośrednie kontakty w obrębie grup społecznych, zawodowych czy przyjacielskich sprzyjały temu. A jeszcze bardziej - rozwinięta epistolografia (któż teraz pisze długie i piękne listy? - wysyła się maile i SMS-y) i pamiętnikarstwo. Tych, co już dawno odeszli, można było odnaleźć we wspomnieniach ich bliskich, znajomych i potomków oraz we wspomnieniach spisanych. I czasu i ochoty było więcej na obcowanie z przodkami. Teraz znacznie bardziej ciekawi nas kolejny odcinek serialu czy też gapienie się na Big Brother. Zastąpią nam rodzinę i znajomych, żyjemy częściowo cudzym życiem. Właśnie wynalazek telewizji - ogólnodostępnych ruchomych obrazków, które można oglądać siedząc razem, lecz będąc osobno - zakończył definitywnie epokę rozmów, wspomnień, a zwłaszcza pamięci. Ale miało być o fotografii w jej aspekcie magicznym, a nie o jej nieco wulgarniej wnuczce. W kulturze zwanej europejską, gdzie, dla unieśmiertelnienia się, od wieków wykonywano portrety osób ważnych i bogatych, dzięki czemu mogły one żyć wiecznie dzięki sztuce (a artyści, zapewniając im chwałę, mogli jeść od czasu do czasu), powstanie fotografii nie było szokiem. Było to też jakby malarstwo, jakościowo gorsze, ale, z czasem, dokładniejsze. A przede wszystkim tańsze, dostępne dla klasy średniej. Pozwalało na uwiecznianie twarzy, postaci w pozie godnej i wystudiowanej. Oprócz słów mamy więc i obraz czyli prawie całość osoby. Dochodzą tu jeszcze rzeczy pozostawione - wybudowany dom czy choćby zachowany w rupieciach wachlarz lub kotyliion z dawno przebrzmiałego balu. Obraz - fotografia jest jednak najważniejszy. Jest "prawdomówny". Można spojrzeć w oczy, próbować odczytać charakter (albo, jak kto woli, duszę). Na tyle prawdziwy, że służy do identyfikacji człowieka. Stąd właśnie, z tej prawdziwości podobizny, fotografia zaczęła czerpać profity. Każdy szanujący się obywatel ziemski czy mieszczanin mógł przekazać siebie, a dzięki powtarzalności mógł zrobić to wielokrotnie. Powstała moda na wręczanie zdjęć razem z kartami wizytowym i, a nawet zamiast nich. Najpopularniejszy właśnie format zdjęć nosi nazwę "carte de

visite", format większy to "gabinetowy" - służył już tylko rodzinie i bliskim znajomym. Takie zdjęcie stojące na biurku w gabinecie lub w serwantce w salonie zapewniało stałą obecność osoby. Nasi drodzy nieobecni (chwilowo czy też wieczyście) mogli być z nami. Formaty te uwzględniały dziewiętnastowieczne albumy na zdjęcia z wycięciami do wsuwania zdjęcia gabinetowych i wizytowych (naklejanie zdjęć i niszczenie ich marnym, a zwłaszcza dobrym klejem, bo klej z kasztanów czy mąki zdjęciom nie szkodził zbyt - to już wiek dwudziesty, wiek bylejakości), zwykle pięknie wykończone, a szacunek dla fotografii i osób na nich ujętych widoczny był też w oprawach ze skóry, półskórka albo materiałów szlachetnych z metalowymi zdobieniami, zameczkami i narożnikami. Fotografia to w postaci czystej. Nie mogła ona wystarczyć - zdjęcia zaczęto oprawiać w broszki, pierścionki, tworząc biżuterię fotograficzną, zdjęcia bliskich noszono w medalionach na szyi, jak dawniej miniatury malarskie, zdjęciami ozdabiano wazony, zastawę stołową, a nawet zegary ścienne co wprowadzało dodatkowy czynnik przemijania czasu zewnętrznego do niezmienności konterfektów. Fotografie opanowały też sferę funebralną - nie mówię tu o zdjęciach pośmiertnych, ale o fotografiach nagrobnych na porcelanie i metalu, osadzanych w pomnikach cmentarnych, zdarzało się nawet, że wykonywano urny na prochy zmarłych z ich zdjęciami, przechowując je w domu na dość widocznym miejscu. Wszystko to służyło przedłużeniu życia poza życie, pamięci poza pamięć. W niektórych wierzeniach dusza żyje tak długo, jak długo ją ktoś wspomina. Stąd wyliczanie przodków np. w pieśniach ludów Oceanii i nie tylko, a w naszym kręgu kulturowo - religijnym pozostałością pewną są "dziady" i "zaduszki", oswojone i zasymilowane z czasów jeszcze pogańskich. Fotografia bardzo pomaga w tym naszej podświadomości czy też przedświadomości.

Teraz, w wieku XXI, zużywamy kilometry taśmy fotograficznej (filmowej, wideo, bajtów pamięci), a na pewien mistycyzm brakuje już czasu, na zastanowienie się, na wspomnienie. Zdjęcia nie są już, jak dawniej, czymś specjalnym, odświętnym. Nie trzeba iść do fotografa, nie ma ceremonii pozowania (choć istnieje jeszcze kilka zakładów, w których zrobienie zdjęcia, nawet legitymacyjnego, jest przeżyciem!). Zdjęcia robimy szybko, dużo i byle jak, dajemy filmy do "labów", a odbitki po obejrzeniu najczęściej wrzucamy do jakiegoś pudła, gdzie leżą sobie pokrywając się kurzem, bo są już inne, nowsze. Jak na ironię nadzieję można pokładać w medium najnowszym - w internecie, gdzie powstały serwisy genealogiczne i jedni tworzą historię rodzin, inni poszukują pamięci. Niektóre serwisy są bezpłatne, inne za niewielką opłatą udostępniają bazy informacji, a także zdjęć naszych nieobecnych. Powstają też "blogi" - odpowiedniki niedzisiejszych pamiętników czy raptularzy. A co raz zaistniało w internecie teoretycznie pozostanie w nim na wieki. Każde, choć przypadkowo wygenerowane wyszukiwarką, wejście na stronę z nazwiskiem czy zdjęciem osoby pobudzi jej duszę do dalszego życia. Przypomina to trochę tybetańskie młynki modlitewne poruszane przez wiatr albo przypadkowych przechodniów.



“Z albumem zdjęć”
ok. 1920 - 30



O prawdzie fotografii
i
kilku innych rzeczach nieważnych

O prawdzie fotografii i kilku innych rzeczach nieważnych

“Jedyna prawda to uczyć się, jak uwolnić się od chorej namiętności prawdy”

Umberto Eco.

“Zdjęcia nie kłamią, jednak kłamcy mogą fotografować”

Lewis Hine



dy wynaleziono fotografię, a wyniki trudu fotografa dawały się już jako rozpoznać nie stanowiąc wyłącznie zbioru plam białych i czarnych, zaczęto się zachwycać, że nareszcie będzie można prawdziwie i uczciwie odwzorowywać otaczający świat. Prawdziwie i uczciwie? Uszczęśliwieni byli malarze. Mieli możliwość otrzymania "póz naturalnych człowieka", według których można było oddać ustawienie postaci. Mniej znacznie ci, którym fotografia wykazała, że człowiek takiej postawy, jak na ich obrazach, przybierać nie może bez zbytniego wysiłku lub długotrwałego treningu. Doskonałą pomocą była też fotografia dla portrecistów, choć innego zdania był Stanisław Julian Ignacy hrabia Ostroróg, fotograf, właściciel zakładu "Walery" w Paryżu (o nim osobny felieton tu jest), który w wywiadzie dla "The Woman at Home" w 1894 roku mówi "Wielki malarz może obserwować osobę, studiując różne wyrazy twarzy i dopiero później namalować postać z konkretnym wyrazem twarzy. Lecz aparat jest tak szybki, że może utrwalić tylko jeden wyraz twarzy, który może być lub nie, tym najbardziej odpowiednim, może być tylko częścią wyrazu twarzy, podobnie jak mówca, któremu przerwie się w pół zdania" (tłumaczenie Anny Skowrońskiej). Ale to jest zdanie fotografa. Wiadomo, każdy chce swą pracę pokazać jako trudniejszą i wymagającą większego talentu. Także geodeci i wojskowi przyjęli ten wynalazek z wdzięcznością ze względu na możliwość dokładniejszego i szybszego sporządzania map czy odnajdywania stanowisk wroga (już w I Wojnie Światowej zdjęcia lotnicze były na sporą skalę wykorzystywane). Możliwość zarejestrowania poszczególnych faz ruchu ludzi i zwierząt (ukłony dla pana Muybridge'a) przydatna była nie tylko artystom, ale i lekarzom, a nawet konstruktorom uprzęży. A reportaż i fotografia prasowa? Dokładnie, prawdziwie i ze szczegółami można było nareszcie odwzorować wydarzenia, które dotychczas znano tylko z rysunków zależnych nie tylko od umiejętności, ale i nastawienia ich autora. Koniec wszelkich wątpliwości i niedomówień, jesteśmy posiadaczami Prawdy Absolutnej! Ta Prawda Absolutna była gwałcona już od poczęcia. Kilkunasto, a nawet kilkudziesięciminutowe naświetlanie dagerotypu powodowało, że klisze były "puste", nawet żywego ducha na nich nie było. Cóż tedy robili sprzedawcy tychże? Domalowywali powozy, ludzi i zwierzęta. Pierwsze zdjęcie "reporterskie" z człowiekiem na ulicy, słynny "czyścibut i jego klient" Daguerra też jest podejrzane. Któż przez minimum kilkanaście minut (i to gdyby słońce wprost lało się z nieba)

utrzymałby w tej samej pozie całe ciało i cylinder na głowie? Raczej nie przypadkowy klient, ale ktoś, kogo fotograf prosił o "zamrożenie się" na czas wykonania zdjęcia. Czyli zdjęcie reżyserowane. Nie byłby to grzech, gdyż nigdy Daguerre nie mówił, że jest to reportaż. Ale grzeszne byłoby już reżyserowanie zdjęć typowo reportażowych. A z reportażem od samego początku było różnie. Już w czasach Komuny Paryskiej (18 marca do 28 maja 1871), gdy wykonanie zdjęcia wymagało długiego czasu naświetlania i o typowym reportażu właściwie nie powinno się mówić, fotografowie starali się przekazać jak najwierniej ówczesne wydarzenia. Był to początek reportażu wojennego. Tacy fotografowie jak Fenton, Brady czy Bracquehais dokumentowali miejsca, ludzi i zdarzenia. Ludzie wprawdzie musieli chwilę pewną pozostać w bezruchu, ale zdjęcia te były autentyczne, wykonane w miejscach walk, z osobami w nich uczestniczącymi, a fotografowie musieli z narażeniem życia i zdrowia nosić swój naprawdę ciężki sprzęt z barykady na barykadę. Inni zaś z tych wydarzeń ciągnęli niezłe profity robiąc zdjęcia już po fakcie. Fotografowali ruiny, niedopalone zgliszcza, leżące jeszcze trupy i szybciułtko odbijali w dużym nakładzie sprzedając jako *carte de visite* czy nawet albumy. Jeszcze nic zdrożnego, ale posuwali się niekiedy do fałszerstwa. Malowniczo układane zwłoki, ściągnięte z różnych miejsc i pięknie sfotografowane, dostają równie piękne nazwy jak choćby "koledzy, których śmierć złączyła". Robili to najwięksi z ówczesnych fotografów - Disdéri (słynne zdjęcie zabitych komunardów jest montażem), Marconi, Liebert. A Ernest Eugene Appert wykonywał perfekcyjne fotomontaże, tak doskonałe, że do obecnych czasów uważane były za autentyczne zdjęcia reportażowe. Fałszował nie tylko zdjęcia, udało mu się sfalszować także historię. Jego zdjęcie rozstrzelania generałów Lecomte i Thomasa ilustruje podręczniki, choć złożone zostało z dwóch co najmniej zdjęć albowiem wyrok został wykonany w różnym czasie i miejscu. Podejrzenie takiego nieetycznego działania padło nawet na samego Roberta Capę (Endre Ernő Friedmann), jednego z najbardziej znanych reporterów wojennych. Podawano w wątpliwość autentyczność jego (chyba najślawniejszego) zdjęcia pokazującego śmierć republikańskiego milicjanta podczas wojny domowej w Hiszpanii. Zdjęcia, które obiegało cały świat i znajduje się w każdym wydawnictwie traktującym o reportażu wojennym. Podobno miało być ono wykonane na tyłach, podobno Capa przyznał się do tego w testamencie. Podobno odnaleziono rodzinę zabitego milicjanta, która potwierdziła autentyczność zdjęcia. Podobno. Co z tego jest prawdą?

Ale nie trzeba się posuwać aż do fałszerstwa, żeby stracić autentyczność zdjęcia. Tu przykładem może być też już nieco stara, bo z 1979 roku, ale wręcz podręcznikowa Sprawa Baughmanna. I. Ross Baughmann wykonał serię trzech zdjęć pokazujących torturowanie przez białych komandosów czarnych Rodezyjczyków. Za te zdjęcia otrzymał nagrodę Pulitzera w 1978 roku, zostały też nominowane do nagrody im. Roberta Cappy. Obie te nagrody są nobilitacją dla reportera - nagroda Pulitzera za najlepsze zdjęcie roku, a Cappy za reportaż wojenny wykonany z narażeniem życia.

Nagrody im. Capy jednak Baughmann nie dostał. Dlaczego? Zarzuty były trzy:

- 1/ Podejrzanie o zmanipulowanie czy wyreżyserowanie sytuacji,
- 2/ Obecność aparatu w rękach fotografa mogła zdopingować żołnierzy do nadgorliwości,
- 3/ Reporter był ubrany w mundur komandosa i miał broń, co jest sprzeczne z etyką reportera.

Każdy z tych zarzutów z osobna powinien wykluczyć przyznanie nagrody i jury, choć niejednogłośnie, tak zrobiło. Dyskusja rozpoczęła się później i podzieliła zarówno reporterów jak i jurorów, a właściwie cały fotograficzny świat. I to w każdym z tych trzech punktów Baughmann miał obrońców i przeciwników. Obecnie trudno już być czystym. Czasy się zmieniły, wojny i konflikty narodowościowe stały się bardziej faktem medialnym niż tragedią jednostek, a niemały udział w tym mają wszechobecne media epatujące okrucieństwem, powodując dalsze zobojętnienie społeczeństw. Cóż, dobra wiadomość to żadna wiadomość. Trzeba już nie tyle czego, żeby wstrząsnąć czytelnikiem czy widzom. Reporter musi to znaleźć, a nawet pomóc trochę rzeczywistości, żeby zdobyć pieniądze, rozgłos, a może nawet sławę. Wszystko to musi się przełożyć na Oglądalność, współczesnego bożka mediów. Skończyły się lata, gdy mówiono, że reporter musi być jak gaz szlachetny - bezbarwny, bezwonny i nie wchodzący w żadne reakcje z otoczeniem. Ale miało być o prawdzie, a tu się i etyka wcisnęła, a może nawet prosta przyzwoitość. Doskonałym przykładem prawdziwości i rzetelności fotografii może być fotografia prasowa wczesnego ZSRR. Było takie słynne zdjęcie Batuszki Stalina na trybunie zmieniające się wielokrotnie. Osoby, które utraciły łaski Ojca Narodu (a utracenie łask skutkowało także utratą życia lub, w najlepszym wypadku, długoletnią katorgą) znikają w tajemniczy sposób z tego zdjęcia albo były zastępowane przez inne. Popadały w niebyt i, jeśli dobrze pamiętam, w ciągu jednego roku potrafiły zająć trzy takie zmiany. A były to czasy fotografii klasycznej i trzeba było wycinać nożyczkami! Słynne zdjęcie z lipca 1922 roku, na którym siedzą sobie w Gorkach przyjaźnie się uśmiechając Stalin z Leninem jest też fotomontażem. Koło Lenina siedział wtedy naprawdę Mołotow, ale właśnie tracił zaufanie i zastąpiono go Stalinem, który wtedy potrzebował poparcia.

Pozostając przy Związku Radzieckim tow. Breżniew na wcześniejszych zdjęciach nie miał na zdjęciach charakterystycznej "myszki" na czole. Dopiero, gdy ZSRR postawił na jawność i otwartość czyli tzw. Głasnost, znamię to mogło się pojawić i na oficjalnych zdjęciach. I jeszcze raz o naszym Wielkim Bracie - zdjęcie żołnierza zatykającego sztandar na gmachy Reichstagu w zdobytym Berlinie też musiało być wyretuszowane. Ręka Trzymająca Drzewce była zbyt obrosnięta zdobycznymi zegarkami. Zresztą było to już nie pierwsze podejście do tej sceny. Pierwsza wersja odpadła, gdyż żołnierz (Abdulchakim Ismailow) okazał się Czeceńcem, przy drugiej dopiero redaktor naczelny agencji TASS zwrócił uwagę na trofea i autor, Jewgienij Chałdej, igielką je wyskrobywał.

Przykłady takiej manipulacji i użycia fotografii do celów propagandowych można znaleźć w każdym kraju i ustroju, ale z tych anegdot śmiałem się w młodości (po cichu, bo można było i za opowiadanie dowcipów porządnie poznać jakieś więzienie, a w latach wcześniejszych nieco także zwiedzić Daleki Wschód) i dlatego je tu przypominam. Zatykanie flag to temat bardzo mocny, nawet Amerykanie w okresie, gdy nie mieli znaczących zwycięstw, a trzeba było podreperować ducha w narodzie i przywrócić chwałę walczących z Japończykami wojsk, też sobie wetknęli flagę na szczycie Suribachi na maleńkiej wysepce Iwo Jima. Zdjęcie tego czynu wykonane przez Joe Rosenthala 23 lutego (dostał za nie Nagrodę Pulitzera) pojawiło się 25 lutego 1945 w "New York Times" na stronie pierwszej, a potem stało się jednym z najczęściej drukowanych jako symbol bohaterstwa. Ale syn uczestnika tego spektaklu mówi, że była to jedna z nielicznych chwil, kiedy jego ojciec, John Bradley, nie robił nic bohaterskiego. W dodatku były równocześnie stawiane dwie flagi i perypetie fotografa, spóźnionego nieco, nadawałyby się na osobną opowieść. Na podstawie walk o wyspę zrealizowano kilka filmów, w każdym mocno eksponując tę scenę, a w 1945 zatykacze flagi jeździli po całych Stanach z tournée mającym zachęcać rodaków do składek publicznych na rzecz armii. Inne zdjęcie zatknięcia tam flagi (mniejszej) wykonał też Louis R. Lowery, (USMC, staff photographer for "Leatherneck" magazine), ale nie zdobyło aż takiej popularności. Włączam ten przykład tutaj gdyż wprawdzie walki były ciężkie, zginęło tam 22 tysiące Japończyków i 26 tysięcy Amerykanów, wysepka była punktem strategicznym, ale zdjęcie wykonano już po zakończeniu walk, a jako bohaterscy żołnierze jeździli wybrani ze względu na urodę, postawę i poprawność polityczną trzej (spośród sześciu będących na zdjęciu) członkowie oddziału.

Skończę z reportażem i może coś o fotografii krajobrazu?

Ale już tylko współcześnie, w czasach zamierzchłych, żeby poprawić zdjęcie, trzeba było dużo cierpliwości, umiejętności i zmarnowanego papieru. Marzeniem, żartobliwym zresztą, było wynalezienie filtra "antydrutowego", zmorą krajobrazistów były właśnie druty wysokiego napięcia i tym podobne dodatki. Niestety, takie rzeczy trzeba było mozolnie wyskrobywać skalpelem, a częściej złamaną żyłką "Krwawa Lux", można było też retuszować na negatywach - teoretycznie, zdawało to egzamin tylko przy większych formatach, przy filmie małoobrazkowym nie do pomyślenia. Teraz, dla uzyskania "ładności" zdjęcia używamy dowolnego programu graficznego (obiecałem sobie, że nie użyję tu nazwy Photo Shop!). Odplamkowanie, a nawet wyretuszowanie tych przeklętych drutów tak, jakby to były rysy na negatywie, jest jeszcze zrozumiałe i dopuszczalne. Ale co myśleć o usunięciu pasów ostrzegawczych z całej alei drzew i transplantacji niemalowanej kory? Czy też sklonowaniu i dołożeniu dwóch hałd do trzeciej, istniejącej realnie, bo "kiedyś były trzy"? Obydwa przykłady autentyczne. Fotografia krajobrazu jest też rodzajem dokumentu i nie powinno się dla uzyskania efektów estetycznych nadmiernie weń ingerować. Któż może jednak określić granice dopuszczalnej ingerencji oprócz autora zdjęcia? Jurorzy konkursu czy

komisarze wystawy, którzy tych widoków najprawdopodobniej nigdy nie widzieli, nie mogą nic powiedzieć, chyba że domalówki zostały zrobione tak prymitywnie, że aż w oczy biją. Portret też bywa zakłamywany. Słynna była ongiś pończoszka Nasierowskiej powodująca zmiękczenie obrazu i nadanie robionym przez nią portretem specyficznego nastroju, a fotografowanym paniom dodanie urody i ujęcie lat. Teraz w zestawie filtrów graficznych jest nawet coś takiego, jak "piękna skóra" - filtr automatycznie wygładzający zmarszczki szybciej niż renomowane kremy, ale równocześnie spłycający charakter osoby fotografowanej. Komputer nie myśli i nie ma hamulców. W czasach tradycyjnej, czarnobiałej, fotografii też stosowano filtry (takie nakręcane na obiektyw, a nie włączane kliknięciem) dające możliwość poprawiania świata. Zestaw takich filtrów - barwne, zmiękczone, dyfuzory, polaryzacyjne i cała gama innych, nieźle obciążał torbę fotografa artystycznego. Cóż więc z tą prawdą i dosłownością fotografii? Jeśli nawet pominąć świadome zafalszowania, użycie przyborów do zmieniania rzeczywistości, zawsze jest jakaś ingerencja człowieka w temat. Przecież obraz na zdjęciu zależy także od tego, jak ustawi się fotograf, co ukryje, a co uwydatni na pierwszym planie. Od tego, jakiego obiektywu użyje i jaką głębią ostrości będzie operował, a nawet od pory dnia i pogody, jakie sobie wybierze na wyjście w plener. Robiąc zdjęcie tego samego obiektu można uzyskać zarówno optymistyczny, jak i pesymistyczny wydźwięk nie posługując się "pomocnikami", ale wykorzystując zastane warunki oświetlenia i swe umiejętności. Nie należy przeto wymagać od fotografii prawdy bezwzględnej, ale od fotografa uczciwości - jak najbardziej. Obecne możliwości, jakie daje fotografia cyfrowa, komputerowa obróbka obrazu i łatwość manipulacji wodzą na pokuszenie, ale spróbujemy jednak tej pokusie się oprzeć.

Oczywiście w granicach rozsądku.

Podsumowanie:

Jeśli mówimy o prawdzie w fotografii, pomyślmy, czy nie jest to aby trzeci jej rodzaj w/g Księdza Tischnera.

1/ Zdjęcie Roberta Capy jest chronione prawami autorskimi i nie możemy go tu zreprodukować. Można je zobaczyć na stronie <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/storyville/pop-ups/republican.shtml> lub http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Capa_Death_of_a_Loyalist_Soldier.jpg

2/Zdjęcie "Lenin i Stalin" PD-old

Plik Lenin and Stalin.jpg umieszczony jest w Wikimedia Commons, repozytorium wolnych zasobów projektów Fundacji Wikimedia. This work was in the public domain in Russia according to Law No. 5351-I of Russia of July 9, 1993 (with revisions) on Copyrights and Neighbouring Rights. But the current status of this work is unknown because of the entering in force of Book IV of the Civil Code of the Russian Federation on January 1, 2008.

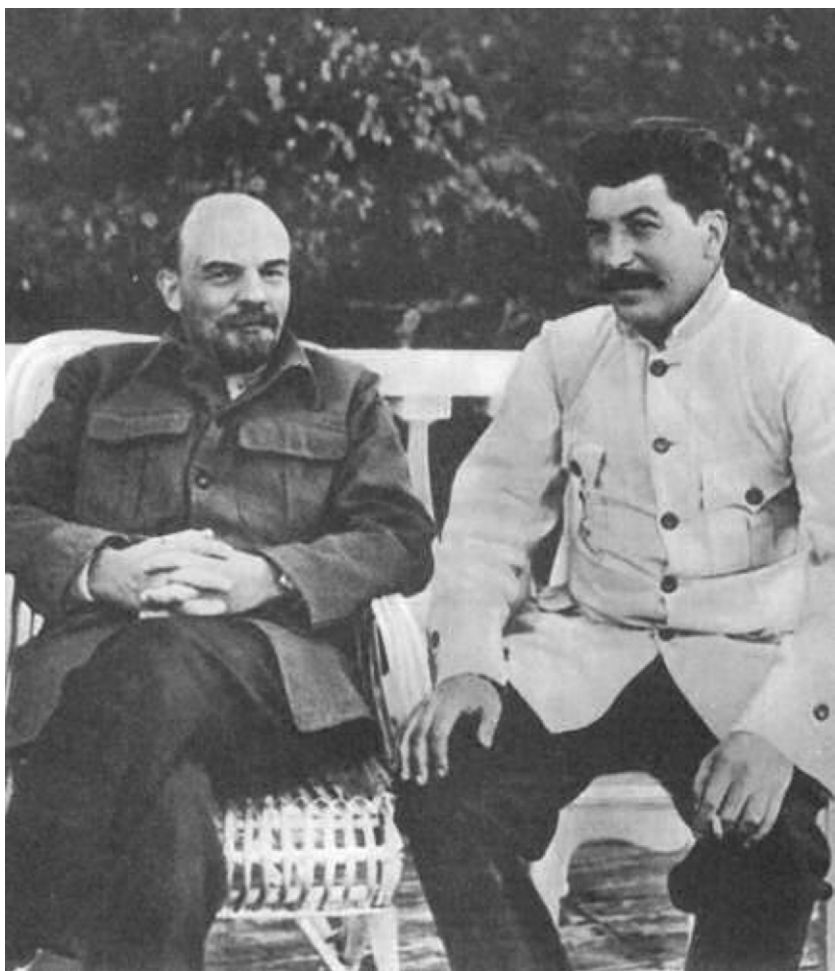
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lenin_and_stalin.jpg

3/ Zdjęcie Jewgenija Chaldej jest chronione prawami autorskimi i nie możemy go tu zreprodukować. Można je zobaczyć na stronie <http://www.chaldej.de/>

4/Zdjęcie "Mała flaga nad Iwo Jima" PD-USGov-Military-Marines

This image Iwo_Jima.jpg is in the public domain because it contains materials that originally came from the United States Marine Corps. As a work of the U.S. federal government, the image is in the public domain. First Iwo Jima Flag Raising. Small flag carried ashore by the 2d Battalion, 28th Marines is planted atop Mount Suribachi at 1020, 23 February 1945 Author: Staff Sergeant Louis R. Lowery, USMC, staff photographer for "Leatherneck" magazine. Z artykułu http://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Iwo_Jima

5/Natomiast zdjęcie Joe Rosenthala jest chronione prawami autorskimi i nie możemy go tu zreprodukować. Można je zobaczyć w Wikipedii pod adresem http://en.wikipedia.org/wiki/Image:WW2_Iwo_Jima_flag_raising.jpg



„Lenin and Stalin”, Gorki (Soviet Union) 1922
fot. AFP/Getty Images



“First Iwo Jima Flag Raising. Small flag carried ashore by the 2d Battalion, 28th Marines is planted atop Mount Suribachi at 1020, 23 February 1945”
fot. staff sergeant Louis R. Lowery, USMC, "Leatherneck" magazine



O prawie do praw,
czyli
krótka historia powstawania prawa
do własności intelektualnej

O prawie do praw, czyli krótka historia powstawania prawa do własności intelektualnej



prawie do praw, czyli - zaliż prawa autorskie są prawami naturalnymi i jak z nich naturalnie korzystać, żeby nie stracić, alibo też pociągniętym nie zostać. Krótka historia powstawania prawa do własności intelektualnej, a od pewnego czasu ze szczególnym uwzględnieniem fotografii.

1/Wstęp.

Prawo autorskie, zwane też czasem prawem do własności intelektualnej, choć nie tak dawno powstało, jest w kręgu zainteresowań zarówno twórców, wynalazców i tym podobnych mózgowców (dawców), jak i korzystających z produktów ich wiedzy i wyobraźni (biorców), oraz prawników i etyków. Prawnicy, rzecz zrozumiała, prawo to tworzą, dopieszczają, żeby potem, korzystając z luk i kruczków, czerpać niezgorsze korzyści.

Ale etycy, skąd tu etycy? Cóż mają do praw regulujących własność dzieł różnych? Otóż niektórzy z nich twierdzą, że wszystko, co jest możliwe we wszechświecie jest nieuchronne i wszystkie wynalazki muszą się wynaleźć, a wszystkie dzieła sztuki powstać. Tym samym nie ma tu żadnej zasługi odkrywcy czy twórcy. Nie powinien więc z tego powodu czerpać korzyści materialnych, a kradzież jego pomysłu/patentu/utworu nie jest kradzieżą, gdyż nic on nie traci, jest tylko pozbawiony zysku. Uściślając - może czerpać korzyści, ale nie są one należne i nie powinny być gwarantowane prawnie. Nie powinien być więc uznawany za twórcę, a co najwyżej odkrywcę i to najlepiej anonimowego.

Ale to tylko margines. Prawo takie istnieje i przez większość nie jest kwestionowane (co nie znaczy, że z lepszym lub z gorszym skutkiem nie omijane).

2/Historia prawa autorskiego i pobocznych.

2-1 Prehistoria.

Można z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuszczać, że ludzie od początku przywiązywali wielką wagę do swej własności intelektualnej - podkreślam "swej", a nie cudzej! I już na najwcześniejszym stopniu rozwoju starali się ją chronić i uczynić z niej źródło profitów. Oczami duszy widzę naszego praprzodka, który odkrył sposób osadzania ociosanego na ostro kamienia w rozwidlonym kiju i wynalazł nowy, skuteczniejszy rodzaj maczugi. Sposób ten z pewnością starał się zachować w tajemnicy szcząc się lepszymi osiągnięciami w polowaniu i rozbijactwie głów wrogów. Czy też

artysta, który pierwszy zrozumiał, że rozartą ochrę należy z łojem wymieszać, żeby trzymało się to ścian jaskini, a obraz jelenia, czy też innego zwierza, wyglądał jak żywy i długo świeżością świecił. Po namalowaniu zaś Autor bił się w piersi oburącz wołając przytem "Arrgh! Arrgh! Whhr! Uuups!" co w wolnym tłumaczeniu znaczy - moje to dzieło, niech go nikt nie próbuje naśladować, a, gdybym już umiał pisać, to pod nim byłby podpis: Lhreonhrardo dhra Vrhinczrhi!.

Okrzyki te zostały skodyfikowane znacznie, znacznie później.

2-2 Prawo przed prawem.

Przez długie wieki twórca nie był zauważany jako podmiot. Częstokroć był niewolnikiem i wcale nie miał lepszych warunków niż pierwszy lepszy woźnica. W starożytnej Grecji czy Rzymie nie tylko artyści, ale i uczeni bywali ludźmi podległymi. Toteż ich dzieła nie były ich własnością, ale Pana. Także wolni artyści praw wielkich nie mieli. Nawet w rozkwicie renesansu ceniono dzieła, a nie twórców, wynajmując ich, odstępując sobie, choć nieraz jeden książę drugiemu potrafił malarza porwać z zamku. Nie dla jego talentu, ale dzieł, którymi mógł się poszczycić.

Próby pewnych uregulowań prawnych były już czynione w czasach Cesarstwa Rzymskiego, ale też właściwie tylko dla pożytku posiadających lub handlujących wytworami intelektu. Autor nie był chroniony i nie miał zapewnionych korzyści majątkowych ze swej pracy. Ot, miska zupy dla niewolnika lub trochę drobnych za gotowe dzieło wyzwolenca.

Chcąc zapewnić sobie choć trochę udziału w wieczności, jeśli w teraźniejszości nie udawało się, autorzy podpisywali swoje prace (od początku Sztuki Wszelkiej) ryjąc swoje imię w kamieniu czy kładąc autograf na obrazie. Takie podpisy można już spotkać w piramidach starożytnego Egiptu, ale i tak dumni ze swych osiągnięć architekci czy malarze nie mogli protestować, gdy ktoś kopiował ich pomysł na szyb wentylacyjny czy też nowe przedstawienie hieroglifu z ozdóbkami. Trzeba jednak przyznać, że oni mieli się dobrze - byli sownie wynagradzani, a nawet mieli prawo do własnego grobowca niedaleko od piramidy i, czasami, do zabalsamowania.

2-2 Prawo dla wydawców

Do czasu wynalezienia druku książki były przepisywane ręcznie, nakład pracy przy zrobieniu kopii był równoważny stworzeniu dzieła. Nikt więc raczej nie przejmował się oryginalnością pierwowzoru, zwłaszcza że monopol miały praktycznie klasztory, a księgi nieczęsto znajdowały się poza ich zbiorami. Oczywiście istniały też prywatne, a nawet ogólnie dostępne biblioteki, ale one też korzystały z pracy skrybów klasztornych. Kiedy jednak ruchome czcionki Gutenberga (tu taki mały odnośnik - Gutenberg nie był wynalazcą ruchomych czcionek, używano ich na Dalekim Wschodzie 1000 lat wcześniej, a on sam podobno zawdzięczał wynalazek Holendrowi Laurensowi Janszoonowi Costerowi, którego czeladnik mu ten patent sprzedał) pozwoliły niewielkimi siłami i środkami drukować duże nakłady, a pirackie drukarnie zaczęły wypuszczać książki odbierając tym samym zarobek legalnym wydawcom, zaczęto

myśleć o zagwarantowaniu im praw.

Pierwociny prawa autorskiego nie chroniły autorów, ale tylko wydawców. Prawdopodobnie pierwsze zastrzeżenie praw autorskich było w roku 1486 w Wenecji do dzieła "Rerum venetarum ab Urbe condita opus" (autor Marcus Antonius Coccius Sabellicus). Regularnie zaczęto przyznawać uprawnienia do wydawania poszczególnych tytułów od 1492. Były udzielane one na czas określony, nie więcej niż 14 lat. W Anglii takie uprawnienia były dwuletnie, pierwszy w 1513 i podlegały ustawom o monopolach (tak, jak na inne dobra wspólnego użytku, choćby węgiel, sól czy piwo), wyłączono je dopiero za czasów panowania królowej Anny w 1709 r. W latach od 1557 do 1709 monopol branży wydawniczej oraz na ustanawianie i egzekwowanie tych praw miała Stationers' Company (była też od 1662 do pewnego stopnia cenzorem, mając prawo wstrzymania każdego druku heretyckiego czy naruszającego obyczajność). Zakupiony utwór stanowił jej wyłączną, wieczystą własność, autor nie miał prawa do dodatkowych tantiem od sprzedaży i nie mógł publikować swego dzieła na własny rachunek. W Niemczech w 1512 po raz pierwszy wprowadzono ochronę (oczywiście dla wydawcy) na wydanie całości prac, w tym także na te, jeszcze nie napisane, astronoma, astrologa i matematyka Johanna Stadiusa z Flandrii.

W Niemczech też wprowadzono w 1794 roku po raz pierwszy międzynarodowe prawo autorskie zapewniając ochronę dzieł autorów niemieckich i zagranicznych (których prace były reprezentowane przez wydawców biorących udział w targach książki we Frankfurcie i Lipsku) przed nieautoryzowanymi przedrukami we wszystkich krajach zrzeszonych.

2-3 Prawa dla twórcy.

Jedną z pierwszych prób ustanowienia praw autorskich do swojego dzieła uczynił kompozytor Salomon Rossi zwany Il Ebreo (ok. 1570 - 1630) żyjący na dworze Gonzagów w Mantui, który w 1623 dołączył do tomu z hebrajskimi psalmami - "Hashirim Asher Lishlomo" zapis kłótny rabinicznej spadającej na tego, który ośmielił się bez zezwolenia to powielić.

Oficjalnie jednak chyba pierwszym był sir Francis Bacon, który wystąpił przeciw monopolowi Stationers' Company w parlamencie brytyjskim twierdząc, że każdy twórca, który wnosi coś nowego "dla dobra publicznego", powinien otrzymać królewski przywilej decydowania o swym wynalazku czy idei i czerpania korzyści choćby przez czas ograniczony.

Ale dopiero Statut Królowej Anny z 1710 o przydługim tytule "An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned" uporządkował po raz pierwszy sprawy praw autorskich i jakieś małe przywileje dał także twórcom. Wyłączność na druk Stationers' Company została ograniczona do 21 lat na prace już wydane i 14 na późniejsze, równocześnie została zobowiązana do przekazywania egzemplarzy każdej książki do Biblioteki Królewskiej, biblioteki w Oksfordzie,

Cambridge, St Andrews, Glasgow, Aberdeen i Edynburgu, a od 1801 do Trinity College i King's Inns w Dublinie. Czyli po raz pierwszy wprowadzono "obowiązek" podobny do tego, jaki obecnie jest wymagany przy druku wydawnictw z numerem ISBN.

2-4 Ochrona prawa autorskiego - metody.

Niewiele wiemy o próbach obrony swych praw do spuścizny intelektualnej w czasach odległych, ale jeden przykład trzeba tu podać.

A było to jeszcze przed jakimkolwiek zdefiniowaniem prawa twórców czy też posiadaczy dzieła. Rzecz działa się w Irlandii w latach 560-561 n.e. Święty Kolumba z Iony (nie mylić ze świętym Kolumbanem!), wielki bibliofil, a zarazem opat klasztoru w Durrow, wypożyczył sobie od równie świętego Finniana z Moville (dawniej jego nauczyciela i przewodnika duchowego) cenny Psalterz. Oczywiście oddał w terminie, ale okazało się, że chyłkiem zdążył sporządzić jego odpis. W Finnianie krew zawrzała i zażądał zwrotu także tej kopii. Sprawa oparła się o sąd królewski. Król Diarmaid wydał wyrok nakazujący zwrot, a uczynił to w słowach "Czyja krowa, tego też i cielę" co się rozwija w "Każde potomstwo książki należy do książki, tak jak cielę do krowy". Jest to pierwsze znane orzeczenie w sprawach Copyright i oznacza to, co i teraz - zakaz kopiowania czy powielania bez zgody właściciela oryginału.

Kolumba jednak z wyrokiem się nie zgodził, zamiast odwołać się do wyższej instancji zebrał spokrewnione oraz zaprzyjaźnione klany i ruszył na króla. Bitwę wygrał, po obu stronach zginęło ok. 6000 ludzi, ale wyrokiem zwołanego później synodu został ukarany. Są różne wersje tej kary. W ramach zadośćuczynienia za śmierć chrześcijan miał nawrócić taką samą liczbę pogan, inne źródła podają, że został ekskomunikowany i wygnany z Irlandii.

Pewne jest, że dwa lata później w 563 roku założył klasztor na wyspie Iona w zachodniej Szkocji i ze zmiennym powodzeniem nawracał Piktów. Był też pierwszym świadkiem istnienia potwora z Loch Ness, którego odegnał od zaatakowanego człowieka znakiem krzyża (inna wersja - wskrzesił tegoż człowieka już po zabiciu go przez potwora).

3. Początki kodyfikacji praw autorskich w odniesieniu do fotografii.

3-1 Fotografia w Polsce pod rozbiorami.

Fotografia dotarła na ziemię polską zaraz po jej wynalezieniu, a można powiedzieć, że nawet przed. Pierwsze zdjęcia wykonał Maksymilian Strasz z Kielc na przełomie czerwca i lipca 1839, a więc jeszcze przed oficjalnym ogłoszeniem powstania tego wynalazku przez Daguerra 19 sierpnia w paryskiej Akademii Nauk. Korzystał z informacji zamieszczonych w prasie angielskiej. Niewiele później na terenie Polski pojawili się równocześnie fotografowie wędrowni, amatorzy dagerotypiści i pierwsze zakłady stałe. W Warszawie w 1843 roku działało 7 dagerotypistów, a w 1845 zanotowano już 3 zakłady stałe.

W innych większych miastach także równie szybko rozwijała się fotografia, a mniejsze miejscowości od samego początku mogły liczyć na sezonowe wizyty

fotografów, którzy po zdjęciu podobizn wszystkich chętnych przenieśli się do następnego miasteczka.

Jednak pomimo popularności fotografii nie była ona zaliczana do sztuk pięknych (zresztą w ogóle nie uważano jej za sztukę) i nie miała ochrony prawnej. Dyskusje prowadzono od zarania, a argumenty przeciwników były czasami wręcz kuriozalne - jest to rzemiosło czyli zwykły wynalazek, a artystą malującym obraz jest słońce, które przecież za swą pracę wynagrodzenia nie pobiera. Zagrożeni zmniejszeniem dochodów portreciści grzmieli: "szarlataneria", "tylko portrety trupów robić można", "dagerotypować każdego można nauczyć, a Artystę tworzą wieki". Zwolennicy ochrony powoływali się przede wszystkim na wartość dokumentacyjną fotografii, ale też i na wkład artystyczny przy ułożeniu grup i sztafażu, dobraniu kostiumów, oświetlenia, a następnie retuszu i "podmalówek". Dodatkowym argumentem było to, że po zdjęciu można było nawet poznać, z jakiego dobrego zakładu wyszło, czyli fotograf nadawał indywidualną wartość swojemu dziełu.

3-2 Wprowadzenie fotografii do prawa autorskiego.

W Polsce obowiązywały prawa trzech zaborców i w różnym czasie oraz różniące się zakresem zapisy dotyczące fotografii zostały dodane do praw poszczególnych państw.

Najwcześniej w 1857 roku w Rosji. Prawa autorskie były tam częścią ustawy o cenzurze i artykuł 324. ustawy zrównywał fotografię z innymi utworami artystycznymi i architektonicznymi, ale warunki korzystania z jej ochrony były naprawdę skomplikowane do tego stopnia, że fotografowie praktycznie z niej nie korzystali. Fotografia została w sposób biurokratyczny dopisana do innych utworów, a warunki nie były możliwe do spełnienia. Chociażby konieczność przedstawienia każdego dzieła wraz z opisem odpowiedniemu sądowi w celu zdobycia potwierdzenia prawa własności autorskiej, a następnie przedstawienia tegoż cesarskiej akademii wraz z dwiema odbitkami. Akademia ogłaszała by o tym fakcie na koszt fotografa.

Zmieniono to ustawą z 1911 roku, w której wyodrębniono już prace fotograficzne. Zmiany oparto przede wszystkim na prawie niemieckim, nadając pełne prawa autorskie wykonawcy zdjęcia, lecz z pewnymi ograniczeniami. Konieczne stało się uwzględnienie na odbitkach danych autora z adresem i rokiem wykonania pracy. Wyjątkiem było prawo do portretu dla zamawiającej go osoby, dozwolony użytek prywatny obejmujący wykonanie kopii dla osobistych celów, eksponowanie na wystawie publicznej oraz umieszczenie w pracy naukowej jako wyjaśnienie tekstu. Bardzo szkodliwe dla fotografów było zezwolenie na wykorzystywanie zdjęć w zdobnictwie i wzornictwie przemysłowym w ramach dozwolonego użytku, czyli z pominięciem praw autorskich.

Wprowadzony został czas trwania ochrony 10 lat od pierwszej publikacji, przedłużony do 25 lat dla serii zdjęć o szczególnych walorach i 50 lat dla fotografii wchodzących w skład utworów literackich. Niemcy w 1867 roku wydały specjalną ustawę dotyczącą wyłącznie fotografii jako dzieła chronionego. Tu warunkiem ochrony

prawnej było umieszczenie na oryginale i każdej odbitce zdjęcia lub kartonie, na którym była naklejona, nazwiska fotografa (nazwy firmy), adresu oraz roku wykonania pierwszej kopii. Okres trwania ochrony prawnej fotografii został wyznaczony na 5 lat, najkrótszy z obowiązujących. Dodatkowo wyjątkiem były portrety na zamówienie, do których praw autorskich nie miał fotograf lecz zamawiający. Ustawę tę zmieniono w 1907 roku, rozszerzając definicję utworów fotograficznych także na wykonane sposobem podobnym do fotografii i zrównując z innymi działami sztuki plastycznej, literatury, muzyki i wzornictwa. Zniesiono konieczność podawania danych autora na odbitkach, ale wprowadzono pojęcie użytku publicznego jako odstępstwa od praw autorskich portretowanego. Oznaczało to, że prawa do portretu nadal miał zamawiający, ale można było bez zgody upowszechniać zdjęcia, na których osoby są tylko częścią krajobrazu, zgromadzeń publicznych, portrety z dziedziny historii lub jeśli służy to wyższym interesom sztuki. Oczywiście wyjątkiem też zostały objęte listy gończe!

Czas ochrony przedłużono do 10 lat.

Najpóźniej w zaborze austriackim pomyślano o regulacjach prawnych, bo dopiero w 1895 roku (od 9 lat obowiązywała już konwencja berneńska, o której później). W ustawie tej fotografia została włączona w skład pozostałych utworów artystycznych, ale podano jej bardzo szeroką definicję pozwalającą objąć ochroną każdą fotografię niezależnie od jej walorów artystycznych czy dokumentacyjnych. Tak jak w ustawodawstwie niemieckim odbitka musiała być opisana, a własność praw autorskich do portretu miał zamawiający, chyba że był wykonany dla celów urzędowych. Okres trwania ochrony to 10 lat.

3-3 Pierwsze próby ujednoczenia praw autorskich.

W 1886 roku w Bernie powstała pierwsza międzynarodowa ustawa dotycząca praw autorskich tzw. Konwencja Berneńska o ochronie utworów literackich i artystycznych. Fotografia została w niej ujęta po macoszemu i pozostawiła ją właściwie w całości wewnętrznym prawom kraju działania fotografa. Jedynie odstąpiła od obligatoryjnego wymogu podawania jakichkolwiek danych na odbitkach. Nie ustalała też czasu trwania ochrony praw autorskich z wyjątkiem postanowienia, że fotografia przedmiotu objętego ochroną prawa autorskiego korzysta z równie długiej ochrony co przedmiot na niej ujęty. Konwencję tę podpisało 14 państw, ale nie było wśród nich Niemiec i Austrii, w związku z czym na tych terenach panowało wyłącznie prawo wewnętrzne.

W 1896 roku uzupełniono Konwencję o tzw. Akt Paryski. Fotografię nadal pozostawiono do dyspozycji państw członkowskich, ale wydano zalecenie ujednoczenia czasu ochrony prac fotograficznych do 15 lat. Następne poprawki przyniosła dopiero redakcja berlińska Konwencji w 1908 roku, która już szerzej zajęła się utworami fotograficznymi.

Podano definicję podlegających ochronie utworów fotograficznych oraz otrzymanych w sposób podobny do fotografii oraz zobowiązano wszystkie państwa sygnujące konwencję do zapewnienia tej ochrony. Ochrona związana z prawami

autorskimi pozostała nadal w gestii poszczególnych państw z zastrzeżeniem, że autor żądający ochrony w jakimkolwiek państwie członkowskim nie może jej uzyskać na czas dłuższy niż przewidują przepisy kraju, w którym powstał utwór czyli kraju działania fotografa.

3-4 Prawo autorskie dot. fotografii w Polsce międzywojennej.

Po odzyskaniu niepodległości w Polsce obowiązywały równolegle trzy ustawy o prawie autorskim: niemiecka (1907), austriacka (1895) i rosyjska (1911). Próby ujednoczenia rozpoczęto już w 1919, a po podpisaniu Konwencji Berneńskiej w 1920 stało się to konieczne i pilne. Prace powołanego komitetu trwały 6 lat od sporządzenia pierwszego projektu, który był konsultowany nie tylko z prawnikami i urzędnikami ministerialnymi, ale także z przedstawicielami wszystkich środowisk twórczych.

Już samo dołączenie fotografii do sztuk pięknych budziło kontrowersje, zgodzono się jednak, że jest sztuką, choć pośledniejszą, co musi skutkować zastrzeżeniem autora o chęci uzyskania praw autorskich. 26 marca 1926 roku uchwalono ustawę o prawach autorskich, która (z drobnymi poprawkami) obowiązywała do 1952 roku.

Główne jej założenia:

- "Przedmiotem prawa autorskiego jest od chwili ustalenia w jakiegokolwiek postaci (...) każdy przejaw działalności duchowej, noszący cechę osobistej twórczości". A wśród przedmiotów prawa wymieniono zdjęcia fotograficzne lub otrzymane w podobny do fotografii sposób.

- Prawo autorskie do fotografii obowiązuje pod warunkiem zastrzeżenia na odbitkach i reprodukcjach fotograficznych. Zastrzeżenie ma być w postaci roku wykonania zdjęcia (nie jest konieczne podawania danych autora).

- Prawo autorskie przysługuje przedsiębiorcy (zakładowi fotograficznemu), a w wypadku zamówienia - zamawiającemu (portretowanemu). Dotyczy to praw majątkowych, prawa osobiste pozostają przy autorze zdjęcia.

- Dla wykonania prawa autorskiego do portretu niezbędna jest zgoda portretowanego. Nie dotyczy to: a/ opłaconego pozowania, b/ wizerunków osób znanych, jeśli nie było zastrzeżenia przy pozowaniu, c/ osób będących elementem krajobrazu, uczestników zgromadzeń publicznych.

- W ramach użytku publicznego można było publikować czy w inny sposób udostępniać fotografie o ile nie było to robione dla zysku. Obejmowało to m.in. publikacje naukowe czy szkolne pod warunkiem, że zdjęcie było już uprzednio publikowane. Zezwalało się także na przenoszenie bez ograniczeń utworów fotograficznych do innych dziedzin sztuki (grafika, malarstwo itp.), oczywiście niedopuszczalne było przenoszenie w drugą stronę - ze Sztuki Prawdziwej do fotografii.

- W ramach użytku prywatnego można było kopiować i powielać w inny sposób fotografie.

- Czas ochrony praw autorskich to 10 lat od wykonania zdjęcia (dla wszystkich innych przedmiotów prawa autorskiego było to 50 lat!). Jedynie dla serii zdjęć mających

szczególne walory artystyczne lub naukowe, okres ten ulega przedłużeniu do 50 lat. Jak widać fotografia została włączona do grona sztuk pięknych, ale jako uboga krewna. Nie zmieniła też tego następna ustawa.

3-5 Prawo autorskie - ustawa z 1952 roku.

Ustawa o prawie autorskim z 10 lipca 1952 roku bazowała na ustawie z 1926. Podam tu tylko istotne różnice dotyczące fotografii.

- Konieczność zastrzeżenia na utworze fotograficznym, że jest on przedmiotem prawa autorskiego, a na odbitkach i reprodukcjach roku wykonania. Oznaczało to, że zastrzeżenie takie musiało znajdować się na negatywie zdjęcia (copyright).

- Czas ochrony zaczynał się od pierwszej publikacji utworu, co stało w sprzeczności z koniecznością podawania roku wykonania.

- Użytek publiczny został zachowany z ustawy 1926 roku, ale dodatkowo z ochrony prawem autorskim zostały wyłączone "reporterskie zdjęcia fotograficzne".

- Czas ochrony pozostawiono dziesięcioletni przy 20 latach dla innych utworów.

3-6 Prawo autorskie - ustawa z 1994 roku.

Ustawa ta wreszcie zrównała utwory fotograficzne z pozostałymi działami sztuki uwzględniając jednak specyfikę działalności fotograficznej.

- Fotografia została umieszczona pośród innych rodzajów dzieł podlegających ochronie prawa autorskiego.

- Zniesiona została konieczność zastrzeżenia dla uzyskania ochrony.

- Pożytek publiczny pozostał prawie niezmieniony, ale zdjęcia reportażowe mogą być rozpowszechniane przy konieczności wynagrodzenia autorskiego. Opublikowane już wcześniej fotografie mogą być użyte w encyklopediach i innych wydawnictwach naukowych wyłącznie za zgodą autora i przy zapewnieniu wynagrodzenia.

- Czas ochrony zrównano z pozostałymi utworami i wyznaczono na 50 lat.

- "Prawo do twarzy" czyli ochrona podobizny nie zmieniło się.

3-7 Prawo autorskie - ustawa z 2000 roku.

Pomiędzy rokiem 1994 a 2000 wprowadzono kilka poprawek do prawa autorskiego, a w 2000 roku wypuszczono ustawę o zmianie ustawy z 1994, a następnie tekst jednolity z poprawkami, ale dalej jako ustawa z 1994.

Jedyną właściwie znaczącą zmianą dotyczącą wszystkich autorów, w tym fotografów, było wydłużenie czasu ochrony utworów z pięćdziesięciu do 70 lat od śmierci twórcy lub współtwórcy, który przeżył pozostałych.

Podwyższono też kary za łamanie praw autorskich: "Kto przywłaszcza sobie autorstwo albo wprowadza w błąd co do autorstwa całości lub części cudzego utworu albo artystycznego wykonania, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 3", a za piractwo podlega karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2.

Większość zmian dotyczyła utworów audiowizualnych, publikacji radiowych, telewizyjnych, bardzo wiele poprawek i zmian ustawy stanowiły przepisy dotyczące

internetu oraz programów komputerowych, baz danych oraz związane z ogólnie pojętymi "nowymi mediami".

3-8 Prawo autorskie - ustawa z 2006 roku - Załącznik do obwieszczenia Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 17 maja 2006 r.

Poprawki i zmiany prawa autorskiego występujące nieraz i co rok (2002, 2003, 2004, 2006), zmusiły do następnego ujednoczenia ustawy. W dalszym ciągu opiera się ona na ustawie z 1994 roku. Jest to fundament, na którym następcy coraz to nowe dobudówki stawiają. Pewne zmiany wymogło na nas wstąpienie do UE, ale nieliczne, albowiem prawo autorskie podlega głównie regulacji wewnętrznej. Przede wszystkim wdrożono postanowienia dyrektywy 2004/48/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 29 kwietnia 2004r. w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej. Także zmiany innych przepisów prawnych w tym czasie, choćby kodeksu karnego, musiało znaleźć odbicie i w tej ustawie. Czyli mniej o samym prawie, więcej o jego przestrzeganiu, a zwłaszcza karaniu za nieprzestrzeganie. Tu sobie pozwolę wkleić kilka w/g mnie interesujących, a mało znanych fragmentów, chyba przydatnych dla fotografów:

Art. 7. Jeżeli umowy międzynarodowe, których Rzeczpospolita Polska jest stroną, przewidują dalej idącą ochronę, niż to wynika z ustawy, do nie opublikowanych utworów obywateli polskich albo do utworów opublikowanych po raz pierwszy na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej lub równocześnie na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej albo opublikowanych po raz pierwszy w języku polskim - stosuje się postanowienia tych umów.

Art. 25.1. Wolno rozpowszechniać w celach informacyjnych w prasie, radiu i telewizji: c) aktualne wypowiedzi i fotografie reporterskie (tu trzeba dodać, że odpłatnie!).

Art. 32. 1. Właściciel egzemplarza utworu plastycznego może go wystawiać publicznie, jeżeli nie łączy się z tym osiąganie korzyści majątkowych.

2. W razie podjęcia decyzji o zniszczeniu oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego znajdującego się w miejscu publicznie dostępnym, właściciel jest obowiązany złożyć twórcy utworu lub jego bliskim ofertę sprzedaży, jeżeli porozumienie się z nim, celem złożenia oferty, jest możliwe. Górną granicę ceny określa wartość materiałów. Jeżeli sprzedaż nie jest możliwa, właściciel jest obowiązany umożliwić twórcy sporządzenie kopii bądź - zależnie od rodzaju utworu - stosownej dokumentacji. Art. 33. Wolno rozpowszechniać:

1) utwory wystawione na stałe na ogólnie dostępnych drogach, ulicach, placach lub w ogrodach, jednakże nie do tego samego użytku;

2) utwory wystawione w publicznie dostępnych zbiorach, takich jak muzea, galerie, sale wystawowe, lecz tylko w katalogach i w wydawnictwach publikowanych dla promocji tych utworów, a także w sprawozdaniach o aktualnych wydarzeniach w prasie i telewizji, jednakże w granicach uzasadnionych celem informacji;

3) w encyklopediach i atlasach - opublikowane utwory plastyczne i fotograficzne, o ile nawiązanie porozumienia z twórcą celem uzyskania jego zezwolenia napotyka trudne do przewyciężenia przeszkody. Twórcy przysługuje wówczas prawo do wynagrodzenia.

Art. 34. Można korzystać z utworów w granicach dozwolonego użytku pod warunkiem wymienienia imienia i nazwiska twórcy oraz źródła. Podanie twórcy i źródła powinno uwzględniać istniejące możliwości. Twórcy nie przysługuje prawo do wynagrodzenia, chyba że ustawa stanowi inaczej.

Art. 35. Dozwolony użytek nie może naruszać normalnego korzystania z utworu lub godzić w słuszne interesy twórcy.

Art. 57. 1. Jeżeli nabywca autorskich praw majątkowych lub licencjobiorca, który zobowiązał się do rozpowszechniania utworu, nie przystąpi do rozpowszechniania w umówionym terminie, a w jego braku - w ciągu dwóch lat od przyjęcia utworu, twórca może odstąpić od umowy lub ją wypowiedzieć i domagać się naprawienia szkody po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu, nie krótszego niż sześć miesięcy.

2. Jeżeli wskutek okoliczności, za które nabywca lub licencjobiorca ponosi odpowiedzialność, utwór nie został udostępniony publiczności, twórca może się domagać, zamiast naprawienia poniesionej szkody, podwójnego wynagrodzenia w stosunku do określonego w umowie o rozpowszechnienie utworu, chyba że licencja jest niewyłączna.

Art. 78. 1. Twórca, którego autorskie prawa osobiste zostały zagrożone cudzym działaniem, może żądać zaniechania tego działania. W razie dokonanego naruszenia może także żądać, aby osoba, która dopuściła się naruszenia, dopełniła czynności potrzebnych do usunięcia jego skutków, w szczególności aby złożyła publiczne oświadczenie o odpowiedniej treści i formie. Jeżeli naruszenie było zawinione, sąd może przyznać twórcy odpowiednią sumę pieniężną tytułem zadośćuczynienia za doznaną krzywdę lub - na żądanie twórcy - zobowiązać sprawcę, aby uiścił odpowiednią sumę pieniężną na wskazany przez twórcę cel społeczny. Warto też zapamiętać, że przy każdej dalszej odsprzedaży naszych zdjęć należy nam się też "dola" i jest to ujęte w ustawie.

Art. 79. 1. Twórca może żądać od osoby, która naruszyła jego autorskie prawa majątkowe, zaniechania naruszenia, wydania uzyskanych korzyści albo zapłacenia w podwójnej, a w przypadku gdy naruszenie jest zawinione, potrójnej wysokości stosownego wynagrodzenia z chwili jego dochodzenia; twórca może również żądać naprawienia wyrządzonej szkody, jeżeli działanie naruszającego było zawinione. Ochrona wizerunku czyli tzw. "prawo do twarzy" praktycznie się nie zmieniło i brzmi jak następuje:

Art. 81. 1. Rozpowszechnianie wizerunku wymaga zezwolenia osoby na nim przedstawionej. W braku wyraźnego zastrzeżenia zezwolenie nie jest wymagane, jeżeli osoba ta otrzymała umówioną zapłatę za pozowanie.

2. Zezwolenia nie wymaga rozpowszechnianie wizerunku:

1) osoby powszechnie znanej, jeżeli wizerunek wykonano w związku z pełnieniem przez nią funkcji publicznych, w szczególności politycznych, społecznych, zawodowych;

2) osoby stanowiącej jedynie szczegół całości takiej jak zgromadzenie, krajobraz, publiczna impreza.

Art. 83. Do roszczeń w przypadku rozpowszechniania wizerunku osoby na nim przedstawionej oraz rozpowszechniania korespondencji bez wymaganego zezwolenia osoby, do której została skierowana, stosuje się odpowiednio przepis art. 78 ust. 1; roszczeń tych nie można dochodzić po upływie dwudziestu lat od śmierci tych osób.

A tu się toczył spór pewien:

Art. 104. 1. Organizacjami zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi, zwanymi dalej "organizacjami zbiorowego zarządzania", w rozumieniu ustawy, są stowarzyszenia zrzeszające twórców, artystów wykonawców, producentów lub organizacje radiowe i telewizyjne, których statutowym zadaniem jest zbiorowe zarządzanie i ochrona powierzonych im praw autorskich lub praw pokrewnych oraz wykonywanie uprawnień wynikających z ustawy.

ZPAF miał uprawnienia do reprezentowania swych członków, ale też i fotografów niezrzeszonych w ramach zarządzania prawami autorskimi. UOKiK zauważył, że prowadzona działalność nosi znamiona działań monopolistycznych ze względu na konieczność oddania pod zarządek całości ochrony bez możliwości wyłączenia jakichkolwiek pól eksploatacji oraz niemożności swobody wyboru OZZ (organizacji zbiorowego zarządzania) na poszczególnych polach eksploatacji. Ufff! Ale to jest specjalistyczny język.

W każdym bądź razie ZPAF musiał ustąpić i odstąpić. I od dnia 25 września 2006 r. ZPAF zmienił zasady wykonywania zbiorowego zarządku prawami autorskimi do utworów fotograficznych. Na mocy uchwały nr 13 Zarządu Głównego ZPAF władze ZPAF zdecydowały tego dnia o zmodyfikowaniu stosowanych zasad wykonywania zbiorowego zarządku prawami autorskimi do utworów fotograficznych. Zainteresowanym mogę przesłać cały wyrok. Czyta się!

4 - Prawo autorskie w 2008 roku. Obowiązuje ustawa z 2006 roku, ale już zaczynają drzeć fundamenty i zanoszą się na następną zmianę. 8 kwietnia 2008 r. w Senacie odbyła się konferencja "Jak stworzyć prawo autorskie na miarę XXI wieku - pierwsze kroki", zorganizowana przez Komisję Gospodarki Narodowej. Wielu poważnych ludzi dyskutowało nad kształtem obecnym ustawy i koniecznością zmian.

Stwierdzono, że obecne prawo autorskie nie przystaje do rzeczywistości XXI wieku, niektóre przepisy, a zwłaszcza definicje, tworzą chaos zamiast porządku. Czyli musimy już myśleć o nowych przepisach, z którymi trzeba się będzie zapoznać. Sądzę jednak, że Ustawa z 1994 znów zostanie tylko popoprawiana, pouzupełniana i może kilka definicji będzie uwspółcześnionych.

Pewne jest, że zostaną ukrócone zapędy organizacji zbiorowego zarządzania

prawami autorskimi do monopolizowania swych działań, obiecano także, że prawo będzie mniej dbać o ich interes, a zacznie zajmować się twórcami i ich pożytkiem. Tu już raczej jest sprawa obecnych przepisów wykonawczych i nikłego nadzoru. Postulowano też stworzenie odrębnej ustawy o OZZtach.

Także nowa ustawa ma usunąć, jeszcze istniejące, niezgodności z prawem międzynarodowym.

Pożyjemy, zobaczymy.

Napisane na podstawie dzienników urzędowych, tekstów ustaw i konwencji oraz opracowań znalezionych w internecie, a nawet nieraz nabytych w księgarniach. Prapoczątki prehistoryczne odgrzebałem we własnej informacji genetycznej.

Powyższy tekst nie może służyć jako podstawa prawna przy sporach związanych z prawem autorskim w którąkolwiek stronę. Do tego służy samodzielne zapoznanie się z ustawą, a jeszcze lepiej - poznanie prawnika.

GNIĘZNO

naprzeciw gimnazyum



P. Gdeczyk z. d. Eitner
geb. Eitner.

GNESEN

gegenüber dem Gymnasium.

1895.

Die Platte bleibt reservirt.

Gniezno 1895
rewers zdjęcia
fot. P. Gdeczyk



Na dwoje babka wróżyła,
czyli
też o prawie autorskim

Na dwoje babka wróżyła, czyli też o prawie autorskim



a dwoje babka wróżyła, czyli troszkę o prawie autorskim i własności intelektualnej nie tylko dla fotografów ze szczególnym uwzględnieniem wszechobecnego internetu. Zastrzegam z góry, że nie będzie tu szczegółowych przepisów, paragrafów i porad prawnych. Albowiem "potrzeba jest matką wynalazków", co można sobie też wytłumaczyć jako "potrzebujący sam sobie musi to wynaleźć". Dwie przeciwstawne potrzeby ma fotograf (i nie tylko) w obecnych czasach, czasach rozbuchanej informacji, internetu, czyli stron www, blogów, portali, forów i innych dziwnie brzmiących nazw. Chce, żeby jego prace były równocześnie ogólnie znane i dostępne, a zarazem jak najdokładniej chronione, ale chce też wykorzystywać prace innych, nawet już dawno zmarłych autorów, w celach choćby ilustracyjnych. Te dwie prawie wykluczające się potrzeby stara się pogodzić stosowna ustawa. Ale o ustawach dotyczących prawa autorskiego już napisałem, a właściwie o historii tworzenia tegoż prawa. Teraz pora na kilka luźnych tematów z tym związanych.

Nad wszystkimi ustawami stoi zasada "uczciwego wykorzystania" (fair use). Stoi, ale nie u nas tylko w USA i powoływanie się na nią, polecane przez niektórych wyjaśniaczy prawa autorskiego, zwłaszcza na forach internetowych, może powodować nieprzewidziane skutki, z których najprzyjemniejszym jeszcze będzie homerycki śmiech sędziego. U nas zasada zbliżona to "użytek własny", czyli możliwość wykorzystania cudzych prac prywatnie, dla siebie lub osób bliskich (to się sprawdza częściowo przy płytach z muzyką) i tzw. "prawo cytatu" (też radzę nie używać tej nazwy przy prawnikach) zezwalające na użycie w swoich pracach części pracy cudzej jako cytatów, wycinków czy odnośników. Muszą być one jednak odpowiednio oznaczone z podaniem autora oryginału oraz miejsca pobrania (dane książki z uwzględnieniem strony, wydania i wydawcy, strony internetowej z linkowaniem do strony głównej, a nie tylko podstrony, z której pobrano cytat). Cytat może być tylko niewielką częścią dzieła własnego i w dodatku sensowną. Ale i tak potrzebna jest zgoda cytowanego autora. Teoretycznie, praktycznie bowiem, przy wykorzystaniu ułamkowej części pracy, o zgodę tę nikt się raczej nie ubiega. Może to jednak czasami być źródłem kłopotów dla cytatobiorcy.

Może jednak najpierw należałoby określić, co podlega ochronie prawa autorskiego? Praktycznie wszystko, co wymagało pracy intelektu i zdolności wszelkich, czyli zarówno dysertacja o rozmnażaniu obleńców w terenie podmokłym jak i obsceniczny

wierszyk wymyślony i wydrapany na ścianie w publicznej toalecie, portret olejny i bazgroł konferencyjny. Zdjęcie bardzo artystyczne i wnuczka Józia na nocniczku są objęte ochroną prawa. I nic nigdzie nie trzeba zgłaszać, dzieło staje się chronione automatycznie, bezpośrednio po skończeniu, a nieraz nawet i przed. Trzeba tylko umieć udowodnić swe autorstwo, a utwór musi być identyfikowalny jako oryginał. Dobrze jednak jest dla pewności umieścić w nim informacje o autorze np. na zdjęciu czy grafice publikowanej w internecie umieścić podpis lub znak wodny, a stronę internetową podpisać i umieścić w znacznikach sobie tylko znany kod, który pozwoli łatwo odnaleźć ją skopiowaną w całości i umieszczoną w internecie. Oczywiście nie działa to przy subtelniejszych metodach kradzieży. Nie zawsze Autor Dzieła jest właścicielem prawa autorskiego do niego. Jeżeli jest zatrudniony w firmie, robi je dla niej, na jej zlecenie, w czasie pracy lub jest to określone w umowie o pracę lub dzieło - prawa autorskie posiada pracodawca z chwilą przyjęcia utworu. Ale jest tu pewien kruczek - jeżeli umowa nie stawia innych warunków, a pracodawca w ciągu dwóch lat nie wykorzysta dzieła przeznaczonego do tego, to autor może dać na piśmie termin ostateczny, po upływie którego prawa autorskie wracają do twórcy. Wszystko to dotyczy praw majątkowych, natomiast prawa osobiste nie podlegają żadnym ograniczeniom, w tym czasowym. A jest to przede wszystkim prawo do autorstwa utworu, oznaczania go swoim nazwiskiem/pseudonimem, nienaruszalności treści i formy utworu. Majątkowe prawa autorskie wygasają 70 lat po śmierci twórcy lub ostatniego ze współtwórców (poprawka do prawa autorskiego z 2006 roku, wcześniej było to 50 lat), w przypadku dzieła anonimowego lub gdy prawa autorskie przysługują innej osobie niż autor - od pierwszej publikacji. Dotyczy to Polski i większości krajów europejskich. Są jednak takie, w których ten czas jest znacznie przedłużony np. Meksyk - 100 lat, Kolumbia - 80, Gwatemala, Honduras i Samoa - 75, a Wybrzeże Kości Słoniowej 99 lat!

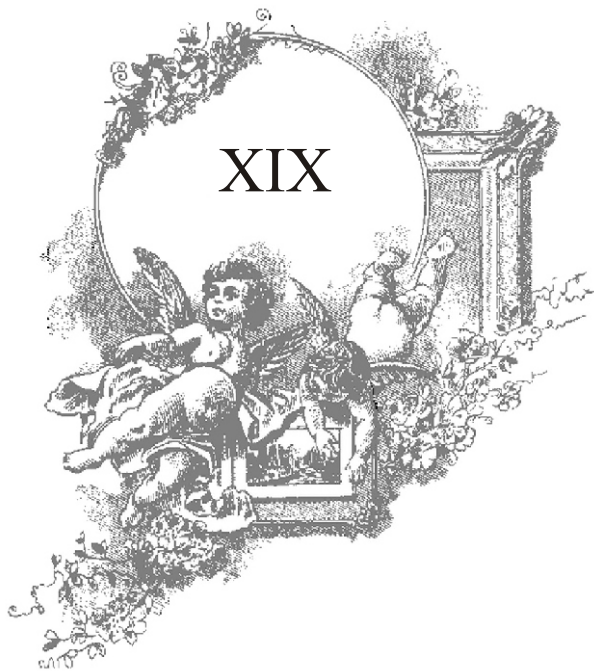
Ustawa precyzuje wszelkie niuanse dotyczące wynagrodzenia za dzieło, jego rozpowszechniania i powielania oraz przekazywania praw osobom trzecim. Jest to tak dokładne, że w razie potrzeby wystarczy zajrzeć do ustawy, przeczytać, a dopiero potem prosić prawnika o pomoc. W dobie internetu bardzo łatwo można dotrzeć do tekstu/zdjęcia/grafiki potrzebnej nam, ściągnąć na dysk i... I tu się zaczynają schody. Pomińmy na razie dzieła starsze niż ustawowe 70 lat (choć i tu można naruszyć, oprócz przeterminowanych praw autorskich, prawa własności do dzieła jednostkowego). Znajdujemy zdjęcie, które pasuje jak ulał do naszej strony internetowej. Czy możemy je sobie na nią wkleić? Jeżeli nie mamy zgody autora lub nie jest na jasno określonej licencji Public Domain - w żadnym wypadku. Nie możemy go też przetworzyć, użyć do kolaży, a nawet przerobić na ruchomy gif czy fraktal. Możemy wyłącznie pooglądać sobie na monitorze i żałować, że nie nasze. To samo dotyczy stron internetowych, z których ani całości, ani nawet fragmentów źródła użyć nie można jeśli choć trochę jest w nich oryginalnej myśli autora. Oczywiście, można łatwo znaleźć darmowe szablony udostępnione przez autorów, ale strony autorskiej ruszyć nie wolno. Grafiki i zdjęcia też

znajdziemy całkiem za darmo choćby w bankach fotografii, ale i tu potrzebna jest rozważa. Istnieje wiele stron oferujących bezpłatnie grafiki i fotografie, lecz część ich jest robiona przez ludzi, którzy z prawem autorskim są na bakier i uważają, że jeżeli udało im się coś ściągnąć, zebrać i udostępnić, to już jest w porządku. Na jednej z najpopularniejszych stron udostępniającej darmowe gify, którymi tak lubimy ozdabiać swoje strony (im więcej ruchu, koloru i muzyczki tym strona piękniejsza), spora część grafik jest, niestety, piracka. Szczęśliwy użytkownik może niespodziewanie całkiem dostać maila z prośbą o usunięcie ozdóbki i powinien się cieszyć, że tylko to go spotkało. Całkowicie legalnie można używać grafiki (w tym zdjęć) na licencji Public Domain (PD), GNU, BSD, CeCILL, ale pod pewnymi, określonymi w licencjach, warunkami. I tu trochę informacji oraz opisów najpopularniejszych znaczników PD. PD-polish - własność publiczna, można używać bez ograniczeń. Była opublikowana w Polsce przed 23 maja 1994 bez zastrzeżenia praw autorskich; PD-polishsymbol - grafiki, dokumenty, znaki i symbole stworzone przez polski rząd (tu jest haczyk, gdyż teoretycznie wszystkie są dopuszczone do użytkowania, ale większość agend rządowych nie uwalnia dokumentów znajdujących się na ich stronach); PD-art - grafika jest własnością publiczną, stworzona przez artystę, który zmarł ponad 70 lat wcześniej; PD-old - tak stara, że prawa autorskie bezsprzecznie wygasły; PD-self - autor zrzekł się praw autorskich na rzecz ogółu, uwolnił dzieło; PD-US - w USA nie była objęta prawem autorskim lub była opublikowana przed 1945 rokiem, podobnie jest z innymi krajami np. PD-India (grafika z Indii przed 1945 rokiem lub dokumenty rządowe), PD-Soviet (powstała w ZSRR przed 27 maja 1973). Oznaczenia PD mogą dotyczyć też grafik z poszczególnych wydawnictw np. PD-Britannica - grafika z 11 wydania Encyclopaedia Britannica (1911). Dlaczego aż tyle o tym piszę, choć z takimi oznaczeniami raczej się nie spotykamy? Standard ten wprowadziła już obowiązkowo Wikipedia dla używanej na jej stronach grafiki.

Coraz częściej zaczynają go też używać wydawnictwa zarówno internetowe, jak i papierowe. Niestety, nie jest on jeszcze zbyt popularny, a takie uporządkowanie byłoby przecież bardzo przydatne. Używanie grafik na licencji PD wymaga podania odpowiedniego znacznika oraz autora (jeśli jest znany) i źródła, z którego grafikę zaczerpnięto. Dotyczy to też licencji GNU, BSD i CeCILL. Jeszcze istnieją rozwinięcia znaczników zgodnych z Creative Commons, podają one warunki korzystania, państwo, na prawie którego są oparte itd. itp. Wszystko to można znaleźć w internecie przez Wikipedię, polecam. Czym jeszcze można uzupełnić stronę internetową oprócz prac własnych, udostępnionych legalnie lub opłaconych (oczywiście z pełnym opisem autorstwa tychże)? Wszystkie wydawnictwa rządowe (ustawy, regulaminy, godła, flagi) i agend rządowych prawie wszystkich państw. Dlaczego prawie? Jest kilka państwek mających odmienne uregulowania prawne, ale wątpię, czy ktoś nawet (oprócz ich rządów i prawników) o tym wie. Cóż, jeśli są państwa utrzymujące się z wydobycia ropy, to istnieją też takie, których budżet pochodzi choćby z emisji walorów filatelistycznych.

Możemy też umieścić miniaturki dowolnych grafik opublikowanych w internecie z linkiem do strony, z której pochodzą i dokładnym jej opisem. Właściciele niektórych stron nie bardzo lubią, żeby odnośnik wiódł do podstrony, a nie strony głównej. Nie ma to żadnych umocowań prawnych, ale dla zaoszczędzenia nerwów własnych i Tej Drugiej Strony dobrze jest zlinkować także stronę główną. Wilk syty, owca cała, a jeden link więcej na stronie nie zaszkodzi. Natomiast linkowanie bezpośrednie do grafik na stronie cudzej kłóci się z netykietą (czyli zasadami dobrego wychowania w internecie), a zamieszczenie cudzej grafiki na stronie własnej przez bezpośrednie "ściągnięcie" znacznikiem "img" jest już naruszeniem prawa, choć przecież sama grafika pozostaje nadal na stronie właściciela, a u nas jest tylko widoczna. Co można zrobić, gdy nasze wypieszczone zdjęcie wylądowało na cudzej stronie? Można napisać do jej właściciela grzecznie, ale stanowczo, z prośbą o jego usunięcie, a jeśli to nie skutkuje - do właściciela serwera, na którym strona się znajduje. Jak i to nie skutkuje pozostaje tylko dobry prawnik i sąd. Ale trzeba pamiętać o tym, że to na nas spoczywa ciężar udowodnienia własności zdjęcia. Najczęściej wystarczy mieć to zdjęcie "w oryginale" czyli naturalnej wielkości bez obróbki i kompresji pod internet. A jeśli zdjęcie zostało podebrane z naszego serwera? Tu już tylko wyobraźnia niech działa, na co je chwilowo podmienić, żeby złodzieja ośmieszyć nie popadając samemu w konflikt z prawem. Internet, choć wydaje się że panują w nim prawa buszu, a ogrom informacji lawinowo rosnącej nie daje się kontrolować, jednak też podlega prawom ogólnym. I są jednostki, które wyszukują plagiaty, zapożyczenia itp. próby łamania praw autorskich. Monitorowane są jego zasoby zwłaszcza pod względem plagiatów prac naukowych, ale nie tylko. I naprawdę lepiej być w zgodzie z przepisami, poznać je w miarę dokładnie, żeby nie mieć grubych nieprzyjemności.

Teraz coś w drugą stronę - piszecie, rysujecie czy fotografujecie i Publikujecie! Dając swoją pracę do publikacji uważajcie na jedno zwłaszcza - nie wyrażajcie zgody na wyłączenie nadzoru autorskiego. Coś takiego często usiłują wydawcy wcisnąć w umowie (oczywiście małymi literkami), a oznacza to, że Szanowny Wydawca może sobie pohulać zmieniając, skracać i przerabiając waszą pracę aż do upojenia. I po fakcie sami jej nie poznacie. Stąd też konieczność otrzymania, w każdym przypadku, pracy do ostatecznej korekty i zatwierdzenia przed publikacją. Drugi kruczek - udostępniając wasze dzieła zgadzacie się na jednorazową publikację. I niech nikt nie usiłuje wam wmówić, że wydawca ma prawo dać je choćby na archiwalne CD. Potrzebna jest do tego dodatkowa umowa. Albowiem licencja niewyłączna, która jest podstawową, umożliwia tylko daną publikację. Chyba że podpisaliście umowę na wyłączność - wtedy wydawca robi z waszą pracą co tylko chce (oczywiście w ramach prawa autorskiego i z zagwarantowaniem gratyfikacji), a autor nie może już tego sam nigdzie indziej publikować. Mamy więc wyłączność, niewyłączność, a dochodzi jeszcze ograniczona wyłączność. Tu można przykładowo udzielić komuś wyłączności na internet czy też wydawnictwa papierowe.



Raj utracony
w/g Mamuta

Raj utracony w/g Mamuta

“Wydaje się, że przedmiot, który kamera usiłuje uchwycić, ulatnia się wraz z rosnącą doskonałością techniki fotograficznej”.

Siegfried Kracauer "Die Photographie" 1927



ak widać, już w latach trzydziestych dwudziestego wieku objawiał się lęk przed zdominowaniem fotografii jakością techniczną, przed zabiciem "sacrum" przez "profanum". Nie tylko u Kracauera i nie on pierwszy poruszał ten temat. Każdorazowa duża zmiana jakościowa fotografii, każdorazowa rewolucja w dziedzinie sprzętu, chemii czy też optyki fotograficznej wywoływała dyskusje, w których brali udział (nie tylko fotografujący) zagorzali zwolennicy postępu technicznego i ich przeciwnicy broniący okopów wartości ludzkiego umysłu i pracy osobistej. Dyskusje te poruszały też filozofów, socjologów, psychologów oraz całe rzesze osób z fotografią zupełnie niezwiązanych. Oczywiście rzesze tych, co byli zainteresowani czymś więcej niż tylko zjadaniem zdobytego chleba i dążeniem do zwiększenia jego ilości.

Można znaleźć kilka takich punktów zapalnych w historii fotografii, po których ogłaszano jej upadek, degradację czy choćby tylko "odartystycznienie".

Należy tu już samych początków sięgnąć, do konfliktów dagerotypistów ze zwolennikami nowinek czyli fotografii negatywowej. Dagerotyp jakością znacznie przewyższał talbotypię czy też pierwsze odbitki albuminowe. Bogactwo półtonów, jakość odwzorowania, były nieporównywalne. I jeszcze, podawana jako zaleta, jednostkowość dagerotypu zbliżająca go dodatkowo do pojęcia dzieła sztuki. I to, oczywiście, malarstwa, a nie technik powtarzalnych. Sam Daguerre protestował przeciwkojarzeniu dagerotypii z grafiką.

Był tym wręcz oburzony.

Argumenty zwolenników postępu, zawsze jednakowe, niezależne od czasu i przedmiotu dyskusji to Szybkość, Łatwość, Taniość i Dostępność (S., Ł., T., D.).

Przeciwnicy stawiali na Artyzm, Jakość, Elitarność (A., J., E.). Fotografia do Sztuki zaliczać się mogła wyłącznie dzięki powyższym trzem cechom. A wtedy właśnie, na samym już początku fotografii, rozpoczęła się dyskusja, czy fotografia może być sztuką czy też rzemiosłem jedynie. Dyskusja ta zresztą do teraz rozstrzygnięta nie jest. Ale to już inna bajeczka.

Następny punkt krytyczny to wprowadzenie klisz suchych, konfekcjonowanych i do nabycia w papierniach, drogeriach i innych sklepach. Teraz już nie tylko Amatorzy Sztuki Fotograficznej, którzy, emulsję przygotowawszy, na płycie szklanej sami ją rozsmarowywali przed zrobieniem zdjęcia, ale i zwykli amatorzy parać się mogli fotografią byle trochę pieniędzy na sprzęt i klisze wydać mogli. Pozostawała jeszcze

praca ciemniowa, która jakiś odsiew ludzi leniwych i astmatyków powodowała.

Rewolucją prawdziwą stało się jednak wprowadzenie przez Kodaka filmów zwojowych wraz z ofertą ich pełnej obróbki. W środowisku zawrzało. Wszak oznaczało to spopolitowanie fotografii. Nic już teraz nie trzeba było umieć, nie wiedzieć. Wystarczyło założyć (a nieraz nawet i tego nie) film, a potem wypstrykawszy go, chwalić się do woli zdjęciami. Mogli to robić nawet stróż i przekupka (ale raczej do głowy im takie ekscesy nie przychodziły).

Ogłoszono Pierwszy Upadek Fotografii. A niedługo potem Drugi, wraz z wprowadzeniem filmu małoobrazkowego. Jeszcze film dwunastoklatkowy zmuszał do zastanowienia się nad ujęciem, oświetleniem, a nieraz nawet nad sensem wykonania zdjęcia. Szkoda było klatkę zmarnować. Ale teraz 36 klatek typowego filmu małoobrazkowego już pozwalało na rozrzutność.

I trzeba tu przyznać trochę racji malkontentom.

Rozwój fotografii amatorskiej zbiegł się nieprzypadkowo ze znacznym obniżeniem jakości fotografii rzemieślniczej. Zakłady fotograficzne, które w XIX i na początku XX wieku za punkt honoru miały wystawianie swych prac na konkursach i salonach, a medalami zdobytymi szczyliły się i z tonu spuścić nie mogły, teraz musiały zająć się zdjęciami amatorskimi. Z przymusu i dla pieniędzy. A masowe wykonywanie zamówień "wywołać i po jednym z dobrych" nie mogło pozostać bez wpływu na prace własne. Wiadomo - zły pieniądz wypiera dobry.

I potoczyło się z górki.

Narastająca rzesza amatorów dla których trzeba było robić coraz lepsze, a zarazem coraz mniej pozostawiające do myślenia, aparaty. Wbudowane światłomierze, bardziej automatyczna automatyka, "samostrzące" obiektywy. A dla tych małuczkich z małuczkich "idiotenaparaty", z których "każde zdjęcie będzie dobre".

Oczywiście wśród tych amatorów znajduje się też grupka ludzi z ambicjami i talentem, którzy dzięki tym ułatwieniom, a także pomimo nich, starają się robić dobrą fotografię. Nawet tę z przydomkiem "artystyczna". Jeszcze warto tu wtrącić słówko o bocznej linii ewolucji czyli polaroidzie. Wymyślono to w latach 60 XX wieku (mniej więcej wtedy też powstała pierwsza lalka Barbie), żeby zdjęcie natychmiast można było zobaczyć i modelowi dać. Z początku jakość była straszliwa, potem coraz lepsza, ale nawet wprowadzenie negatywu, żeby pozytyw można było powtórzyć, nie mogło spowodować rozkwitu tej gałęzi. Fotografia polaroidowa jeszcze gdzieś na obrzeżach się utrzymuje jako endemit. Tak naprawdę przydatna była w fotografii studyjnej i reklamowej jako sprawdzian oświetlenia i kompozycji przed wykonaniem prawdziwego, wielkoformatowego zdjęcia.

Niewiele lat temu zaczęła się znów rewolucja, największa z dotychczasowych i też wielce kontrowersyjna. Weszła fotografa cyfrowa. Weszła z rozmachem, fanfarami, głosząc śmierć tradycyjnej i oferując "zupełnie nową jakość". Jakość ta z początku, choć z pewnością nowa, nie była zatrważająca. Ot, odbitkę 9x13 można było zrobić, żeby do

mniej wymagającej gazety prowincjonalnej "newsa" wsadzić. Ale już było wiadomo, że jest to lawina i, jak ona, nie da się zatrzymać. Wciąż lepsze i większe pojemnościowo matryce (cały w tym właśnie problem), coraz większa możliwość ingerencji w parametry zdjęcia w trakcie robienia go, zmniejszająca się bezwładność, powodują, że fotografa cyfrowa opanowuje rynek.

Z atrybutów Ś., Ł., T., D. przeważa tu taniłość. Sam sprzęt, i owszem, może osiągnąć cenę średniej klasy samochodu (ale i dobry analog też!), ale ceny z czasem spadają przecież. Jednak fotografować można sobie, ile tylko karta pomieści, całkiem bezpłatnie. Hulaj dusza, piekła nie ma. Zaleta ta, według zwolenników największa, staje się największą wadą dla fotograficznych purystów. Możliwość wykonania dowolnej ilości zdjęć bez hamulców, choćby finansowych, może spowodować odmóżdzenie fotografa (sam znam działających zgodnie z zasadą - zrobię 2000 i ze trzy się wybiorą, a nawet nią się szczycących). Przecież tego organu nie trzeba już używać - są odpowiednie programy w aparacie, wystarczy je tylko włączyć, a potem Photoshop załatwi resztę. Najważniejszym przyciskiem w aparacie, po spuście, zdaje się być dla cyfrowców "Skasuj".

Rzecz jasna, taka łatwość fotografowania jest niezaprzeczalnie przydatna przy reportażu, zwłaszcza w warunkach terenowych, co, przy możliwości natychmiastowego przesłania zdjęć do redakcji, daje niespotykaną dotąd szybkość i aktualność przekazu.

Jednak tu zajmujemy się fotografią amatorską, taką bardziej ambitną.

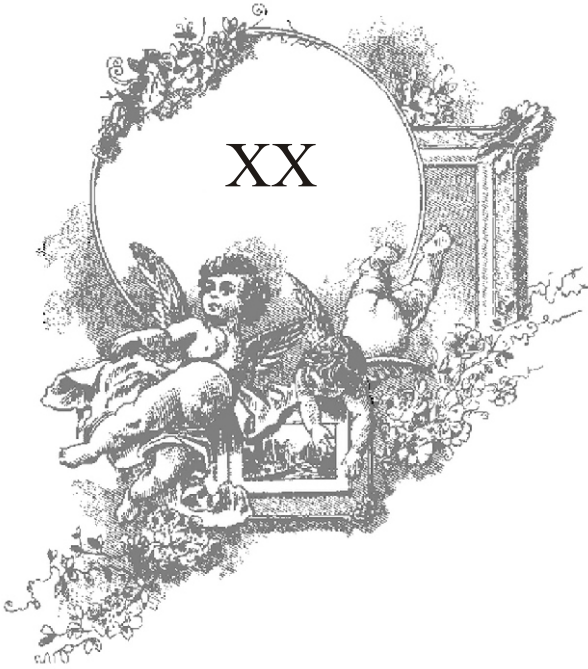
Dostępność i łatwość obsługi (po przeczytaniu grubej instrukcji, polecamy długie zimowe wieczory) są tu także obecne. Gorzej jednak z szybkością. Bezwładność, jaka występuje w aparatach cyfrowych, tym bardziej jest powalająca im aparat tańszy. Droższe modele walczą z nią wytrwale. Ale zwiększająca się w nich ilość ustawień, programów i innych balansów wyrównuje to znakomicie. Zresztą w aparatach analogowych też występuje ta zależność, że im droższy, bardziej skomplikowany i uprogramowany, tym więcej czasu trzeba poświęcić na myślenie "jak zrobić" zamiast "co i po co robię".

A co z Artyzmem, Jakością i Elitarnością?

Pierwszy, jak zawsze, zależy od Autora zdjęć, jego wrażliwości, talentu i wiedzy. Jakość coraz lepsza, ale... Zdjęcia cyfrowe można odróżnić gołym, może uprzedzonym, okiem, nawet wtedy, gdy piksele nie wysypują się z ramy. Zdjęcie to wydaje się jakby płaskie, widoczne są szумы i zawirowania kolorystyczne, zwłaszcza na miejscach przenikania barw różnych, a płaszczyzny jednobarwne są po prostu płaszczyzną. A przeciętni Autorzy Cyfrowi starają się jeszcze, żeby wysycony kolor aż bił w oczy, ostrość diamentu cięła szkło (uwaga na ramy!) nie bacząc na to, że na wyostrzonych krawędziach zęby, jak w starej pile widoczne, a prawdziwość zdjęcia była zerowa poprzez usunięcie tego, co się nie komponuje (w ich zamyśle) i dodanie "chmurków i aniołków".

Co nam zostało? Elitarność. Ta jest obecnie zarezerwowana już tylko dla robiących

fotografię czarnobiałą na prawdziwych papierach barytowych, horrendalnie wprost drogich, w zaciszu ciemni, z rękami upapranymi odczynnikami. Niedługo już jednak obejmie wszystkich analogowców, nawet tych, co z labów korzystają. Czy ja już coś pisałem o wypieraniu dobrego pieniądza przez zły?



Przy rogatec,
we własnym namiocie...

Przy rogatce, we własnym namiocie...



znakowań fotografii, sygnatur autorskich można doszukać się już w czasach samych początków fotografii - na odwrotnej stronie płytki dagerotypu lub na passe-partout czy ramkach, w których były przechowywane. Znane są nalepki firmowe zakładu Karola Beyera z Warszawy na dagerotypach z lat 1845 - 50. Nie było to jednak zasadą także ze względu na unikalność i rzadkość dagerotypów. Dopiero wraz z rozpowszechnieniem się fotografii na podłożu papierowym oznakowania stały się czymś bardziej pospolitym. Do ok. 1860 roku miały postać przede wszystkim podpisu (lub faksymile) i pieczętki z adresem na odwrotnej stronie zdjęcia. Potem nastąpiło rozbudowanie o elementy graficzne aż do wspaniałych litograficznych rewersów kartonów firmowych zakładów fotograficznych. Można rozróżnić 4 typy oznakowań - podpis autora fotografii (bardzo rzadko), pieczętka firmowa, sucha pieczęć i drukowany rewers kartonu firmowego. Niejednokrotnie występowały one w połączeniu np. rewers + sucha pieczęć. Oznakowanie zdjęć miało kilka podstawowych zadań:

- a/ identyfikacyjne;
- b/ informacyjne;
- c/ reklamowe.

Ad. a/ Najprostsze to nazwisko autora, czy też nazwa firmy. Dochodził do tego adres, często tylko nazwa miejscowości.

Ad. b/ Tu należy wydzielić część adresową, gdzie podaje się oprócz dokładnego adresu także punkty orientacyjne (przy rogatce we własnym namiocie /D. Klar - Kraków/, obok kasyna wojskowego /S. Balicer - Kraków/, naprzeciw centralnej stacji elektrycznej /E. Jurkiewicz - Przemysł/), plany miast, a nawet, przy firmach mających większy zasięg, mapki z oznaczeniem miejscowości, w których filie się znajdują (J. Tyraspolski - Łódź, Warszawa, Petersburg, Odessa, Woroneż). Do grupy tej można zaliczyć też litografie na których zamieszczony jest widok fasady budynku mieszczącego dany zakład fotograficzny. Często spotykane są informacje o autorze zdjęć bądź właścicielu firmy (długoletni były retuszer C.K. nadwornego zakładu /"Kordyan" - Kraków/, zaprzysiężony stały rzeczoznawca C.K. sądu krajowego /Leo Sprung - Kraków/) i specjalnościach firmy (fotografia teatrów /J. Golcz - Warszawa/, ...dla fotografii w kolorach - wynalazek własny /Jurkiewicz i Ska - Przemysł/) oraz udogodnieniach dla klientów (własny samochód do zamówień na prowincję

/Wł. J. Gargul - Bochnia/, kostiumy dla P. T. Publiczności do dyspozycji /"Rembrandt" - Stanisławów/).

Ad. c/ Osobną grupą są napisy reklamowe. Dawni fotografowie znali dobrze wartość odpowiedniego przedstawienia siebie, swojego zakładu i umiejętności poprzez podanie dotychczasowych sukcesów. Na rewersach zdjęć spotykamy wyszczególnione dokładnie wszystkie nagrody na konkursach i wystawach fotograficznych niejednokrotnie z reprodukcją medali (rzecz jasna z obydwu stron, bo ilość wzrasta tym samym), dyplomy, nagrody rzeczowe i inne pochwały pochodzące od głów koronowanych i członków ich rodzin (zaszczycony podarunkiem Jego Cesarskiej Wysokości Następcy Tronu Wielkiego Księcia Michała Aleksandrowicza /"Rembrandt" - Łódź, M. Arbus - Sosnowice/, ...J.C.M. Mikołaja II-go: złoty portcygar z herbem Państwa /C. Lindner - Warszawa/, pisma pochwalne Jego Ces. i Król. Mości Cesarza, ...Najd. Arcyks. Następcy Tronu /N. Lissa - Lwów/). Często spotykany tytuł nadwornego fotografa nie był zbyt trudny do uzyskania, gdyż wystarczyło, żeby na C. K. dwór przyjęto kilka zdjęć, albo fotografował się w zakładzie ktoś z rodziny Habsburgów, a autor ich już mógł tego tytułu używać. Na pograniczu informacji i reklamy znajdują się "wiadomości handlowe", o tym, co jeszcze w zakładzie tym zamówić można. A najczęściej są to, oprócz wszelkiego typu zdjęć na różnych podłożach (od szkła do kości słoniowej) i każdej wielkości, tak, jak i dzisiaj, aparaty i inne przybory fotograficzne, ramy i passe - partout. Wiele zakładów "malarsko - fotograficznych" oferowało też portrety według zdjęć: od pastelów do olejnych. W swej części opisowej rewersy starych zdjęć są istną skarbnicą wiadomości dla ludzi interesujących się historią (nie tylko) fotografii. Po inseratach prasowych i, bardzo rzadko w tych czasach występujących, drukach reklamowych jest to najlepsze źródło informacji o okresie działalności zakładów fotograficznych, zmianach lokalu i właścicieli, a także o stopniu zaawansowania fotografii na danym terenie. Skorzystać wiele mogą nie tylko historycy fotografii, ale też i osoby zajmujące się historią architektury, stroju itp. ze względu na pojawiające się na odwrocie zdjęć widoki miast, ulic, a nawet wnętrz. Przechodząc do samych litografii zdobiących rewersy zdjęć należy powiedzieć, że zasięg poszczególnych zakładów litograficznych na terenie Polski przed 1914 rokiem pokrywał się, co jest w pełni zrozumiałe, z obszarem zaborów. Wyjątkiem były zakłady litograficzne wiedeńskie, najbardziej podówczas cenione, których prace można spotkać nie tylko na ziemiach polskich należących do monarchii austro-węgierskiej, ale też i w pozostałych zaborach. Do najbardziej popularnych wiedeńskich litografów, z prac których korzystali nasi fotografowie, można zaliczyć następujących:

Sigm. Bondy (czasami sygnujący prace "Esbe") - Cieszyn, Kraków, Lwów, Przemyśl, Rzeszów, Tarnów, ale też Łódź i Warszawa;

K. Krziwanek (spotykany we wszystkich zaborach) - Bielsko, Brzeżany, Cieszyn, Gdańsk, Głubczyce, Jarosław, Kielce, Kołomyja, Kraków, Lwów, Piotrków, Przemyśl, Stanisławów, Tarnów, Włocławek, Złoczów, Żywiec;

Bernhard Wachtl - Bielsko, Bochnia, Brzeżany, Cieszyn, Chyrów, Horodenka, Kałusz, Kraków, Lwów, Nowy Sącz, Przemyśl, Rzeszów, Skoczów, Stanisławów, Stryj, Tarnopol, Tarnów.

Oczywiście Wiedeń nie miał monopolu na wykonywanie rewersów dla naszych fotografów. Także bogatą reprezentację miał Berlin, Drezno czy Frankfurt, a w Polsce przede wszystkim Warszawa. Tu wyróżniali się zwłaszcza M. Ellebrand, H. Kohn, Otton Fleck i mocno związana z Wiedniem firma Kühle, Miksche & Türk (tam występowała jako Kühle & Miksche), ale żadna z nich nie miała zasięgu ponadrozbiorowego (choć rewersy wykonane przez nie można znaleźć w Mińsku, Moskwie czy też Sewastopolu). Zakłady fotograficzne często nie były wierne jednemu litografowi. Zmieniały ich z różnych powodów, a nieraz w tym samym okresie korzystały z litografii wykonywanych przez dwie firmy. Jednak można na podstawie autorstwa litografii na rewersie zdjęcia niejednokrotnie określić dość dokładnie czas jego powstania przez porównanie ze zdjęciami datowanymi. Przykładowo firma Karoli & Pusch w Warszawie w różnych okresach korzystała z litografii m. in. W. Hormann & Co. - Berlin; I. Skamoni (Szarl i Skamoni) - St. Petersburg; M. Ellebrand, H. Kohn, Kühle, Miksche i Türk - Warszawa, a Szymon Balicer w Krakowie rozpoczynał od używania rewersów firm Brunck F. Sohne z Norymbergi i Huth Gebruder z Drezna, aby potem pozostać wiernym firmom wiedeńskim: K. Krziwanek, Kühle & Miksche, E. Türkel, L. Türkel, B. Wachtl.

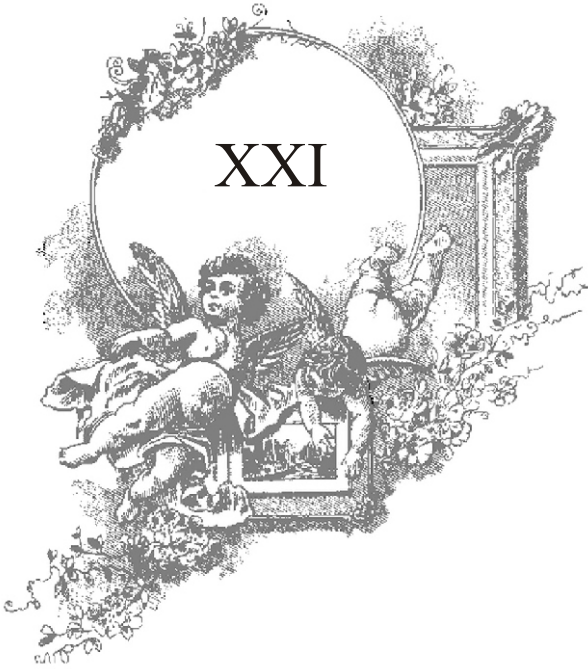
Pominałem tutaj zupełnie sprawę wartości artystycznej tych rewersów, choćby dlatego, że secesja nadal wzbudza bardzo mieszane odczucia wśród oglądających. Niektórzy nazywają ją sztuką mieszczańską, żeby nie powiedzieć kiczem. Dla mnie te częściowo rozneglizowane muzy z aparatem fotograficznym w ręku czy też pyzate (i w dodatku całkiem już gołe) amorki z malarską paletą są na odwrocie zdjęcia nobliwego mieszczanina albo przepięknej damy w kapeluszu przybranym piórami czymś po prostu wrzuszającym.

Przy rogatce, we własnym namiocie...

Małe conieco nie tylko o fotografii



Hongkong
rewers zdjęcia
fot. A Cheong



"Fotografia rzemieślnicza
na Śląsku XIX/XX w."
w Galerii "Ciasna"
w Jastrzębiu (lipiec - sierpień 2000 r.)

"Fotografia rzemieślnicza na Śląsku XIX/XX w."
w Galerii "Ciasna"
w Jastrzębiu (lipiec - sierpień 2000 r.)



Historia fotografii rzemieślniczej na Górnym Śląsku jest bardzo mało znana. W wydawnictwach zajmujących się fotografią polską brak często najmniejszej wzmianki o istnieniu takowej na tym terenie. Powodem jest być może to, że zajmowali się tym rzemiosłem ludzie o niemieckich nazwiskach, co, do pewnego czasu, stanowiło pewne tabu dla piszących, a zwłaszcza wydających. O fotografii amatorskiej tym bardziej milczano zwłaszcza, że w okresie międzywojennym, w wystawach ogólnopolskich autorzy ze Śląska nie brali udziału. Dopiero teraz pojawiają się znakomite, towarzyszące znaczącym wystawom, nieraz stanowiące ich katalogi, materiały dotyczące fotografów śląskich. Przykładem może być tegoroczna wystawa w Muzeum Miejskim w Chorzowie poświęcona fotografii rodziny Tschentscher z Królewskiej Huty - obecnie Chorzów (ojciec Julius, synowie - Theodor i Heinrich) z pięknym katalogiem opracowanym przez kustosa tegoż Muzeum Renatę Skoczek-Kulpa, czy też wcześniejsza, w 1998 roku, w Muzeum Miejskim w Zabrze - Karla-Ludwiga Maxa Steckela - też z Chorzowa w opracowaniu Piotra Hnatyszyna i Bogusława Małuseckiego. Są to jednak wyjątki. Brak jest całościowego opracowania, a oprócz wyżej wspomnianych doskonałych fotografów istnieli przecież w tym czasie inni, też dobrzy, a niesłusznie zapomniani.

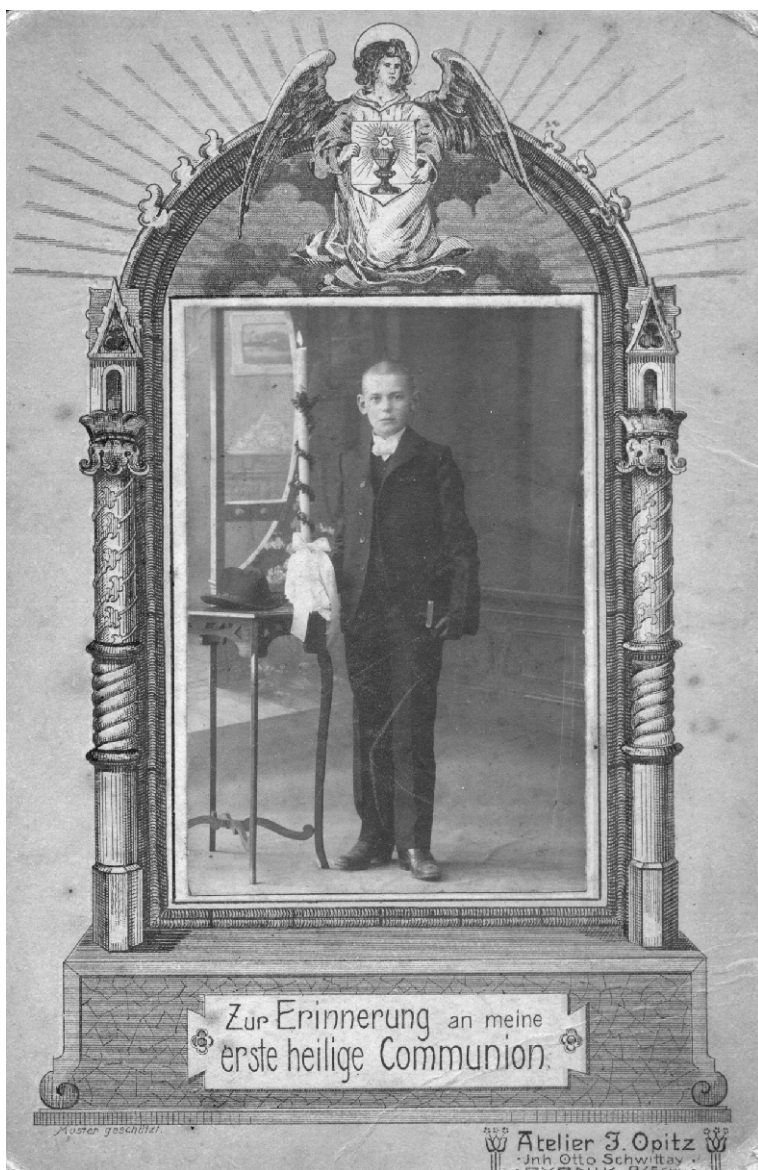
Na Śląsku bowiem, tak jak i w innych rejonach, już prawie bezpośrednio po wynalezieniu fotografii znaleźli się ludzie, którzy opanowali ten kunszt i uczynili z niego zawód starając się równocześnie być jak najlepsi zarówno pod względem technicznym, ale też i artystycznym. Pierwsi fotografowie wędrowni pojawili się na ziemiach Górnego Śląska na początku lat pięćdziesiątych XIX wieku. Wiadomości o nich możemy odnaleźć w prasie, gdzie umieszczali swe reklamy, podając czas i miejsce pobytu w danej miejscowości oraz swoje specjalności fotograficzne. Jedno z pierwszych takich ogłoszeń umieszczono w "Beuthener Kreisblatt" w czerwcu 1854 roku. Fotograf R. Liebsz zawiadamiał, że zatrzymawszy się w domu przy Rynku pod numerem 25 "poleca szanownej publiczności swe usługi i wykonuje codziennie bez względu na pogodę świetlno-papierowe obrazy po niskiej cenie" (za: Renata Skoczek-Kulpa, *Atelier fotograficzne rodziny Tschentscher w Królewskiej Hucie* [w:] "Zeszyty Chorzowskie", Chorzów 1998, t. 3.). Nie był przecież jedyny. Fotografowie tacy jak on przemierzali kraj wożąc ze sobą całe atelier. A nie było to mało. Oprócz namiotu - ciemni musiał mieć ze sobą sprzęt, czyli aparat ważący kilkanaście kilogramów i statyw, zapas płyt szklanych,

papierów fotograficznych i chemikaliów do sporządzania negatywów i pozytywów oraz niejednokrotnie cały zestaw teł (różnego rodzaju draperie, parawany, aplikacje) i akcesoriów, jak choćby specjalny przyrząd do podtrzymywania głowy i ramion fotografowanej osoby. Pamiętajmy też o tym, że w tych czasach format zdjęcia zależał od formatu negatywu szklanego (kopiowanie stykowe), przeto płyty negatywowe musiały być w przynajmniej dwóch typowych rozmiarach - wizytowym i gabinetowym. Zawód fotografa wędrownego wygaszał wraz z powstawaniem zakładów fotograficznych we wszystkich większych miejscowościach, ale przez długi jeszcze czas fotografowie wyjeżdżali na prowincję pozostając tam przez czas potrzebny do sfotografowania wszystkich chętnych. Wielu spośród działających na terenie Górnego Śląska fotografów (i zakładów fotograficznych) wartych jest osobnego omówienia. Wymagałoby to jednak olbrzymiej pracy polegającej na dotarciu do pozostałych po nich zdjęć będących jeszcze w posiadaniu różnych instytucji, jak np. muzeów, archiwów, czy też parafii oraz osób prywatnych, a także przekopania się przez tony prasy zwłaszcza niemieckojęzycznej z tamtych lat. Dlatego też jest to zadanie raczej dla muzealników i historyków niż dla najbardziej nawet zapalonych amatorów. A spośród wielu przykładem mogą być z Bytomia Carl Liebert, oprócz zakładu fotograficznego prowadzący też światłodrukarnię, który w 1872 roku zdobył nagrodę na wystawie w Poznaniu, czy też doskonały, choć nie wystawiający Rudolf Kessel. Bardzo dobrą jakością zdjęć mogła się też pochwalić "Germania" we wszystkich swych oddziałach- w Bytomiu, Chorzowie, Katowicach i in.

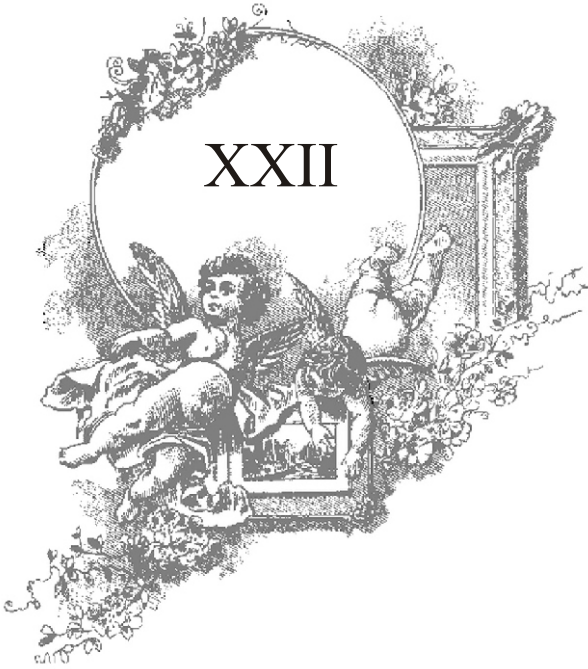
W Gliwicach Carl Volkmann dbał nie tylko o jakość zdjęć, ale też i starał się je odpowiednio ozdobić, stąd zdjęcia z uroczystości takich, jak komunია czy konfirmacja miały bogate passe-partout wykonywane m.in. u Paula Leinerta w Dreźnie. Chorzów oprócz tak znanych i już zaznaczonych wyżej fotografów jak Max Steckel i Tschentscherowie miał też inne liczące się zakłady fotograficzne np. Paul Hildebrandt, którego firma istniała nieprzerwanie od przełomu wieków do okupacji. Na terenie Bielska, Rybnika, Wodzisławia i Jastrzębia działały zakłady rodziny Josepha Schreinera nagradzanego na wystawach w Cieszynie (1880), Przemyślu (1882) i Bielsku (1892). W Raciborzu Joseph Axmann szczylił się złotym medalem na wystawie w Wiedniu w 1904 r. A tuż obok, w Zagłębiu (zabór rosyjski), w Sosnowcu działały zakłady fotograficzne M. Arbus (i Synowie) z filiami w Będzinie, Częstochowie, Zawierciu, Nowo-Radomsku, Kutnie i Kole "zaszczycony podarunkiem Jego Cesarskiej Wysokości Następcy Tronu Wielkiego Księcia Michała Aleksandrowicza". I wielu, wielu innych z różnych miejscowości. Na jastrzębskiej wystawie pokazano ok. 100 prac ze śląskich zakładów fotograficznych (po jednej z każdego) od końca XIX wieku do lat dwudziestych naszego wieku, znajdujących się w zbiorach galerii. Oprócz dużych miast, w których działało w tym czasie kilkanaście, a nieraz i kilkadziesiąt firm zaprezentowano też zakłady z małych miejscowości, gdzie istniał najwyżej jeden fotograf, albo tylko filia dużego zakładu z innego, nieraz

odległego miasta. W większości zdjęcia pochodziły z Górnego Śląska i Zagłębia, ale dołączono też Śląsk Cieszyński, gdzie fotografia rzemieślnicza dobrze prosperowała, a cieszyńskie zakłady cieszyły się zasłużoną renomą w monarchii austrowęgierskiej. Fotografiom towarzyszyły stare mapy Śląska drukowane w miesięczniku "u nas" wydawanym przez GOK w Gorzycach.

Nie była to pierwsza tego typu wystawa w Jastrzębiu. Jastrzębski Klub Fotograficzny "Niezależni" już w 1974 zorganizował wystawę "Stara fotografia - wiek XIX" liczącą 288 zdjęć ze zbiorów prywatnych członków Klubu, a w latach późniejszych jeszcze kilkanaście wystaw dotyczących historii fotografii zarówno ogólnych jak i tematycznych na terenie miasta, a także w innych ośrodkach w Polsce. Wszystkie te wystawy cieszyły się dużą popularnością (także w mediach) i ponadprzeciętną ilością odwiedzających. Miejmy nadzieję, że przyczyniły się też do uratowania przed zniszczeniem choćby kilku starych fotografii.



“Zur Erinnerung an meine erste heilige Communion”, Rybnik
fot. Otto Schwittay



Szkic do artykułu o historii stereofotografii
lub
"w stronę trzeciego wymiaru"

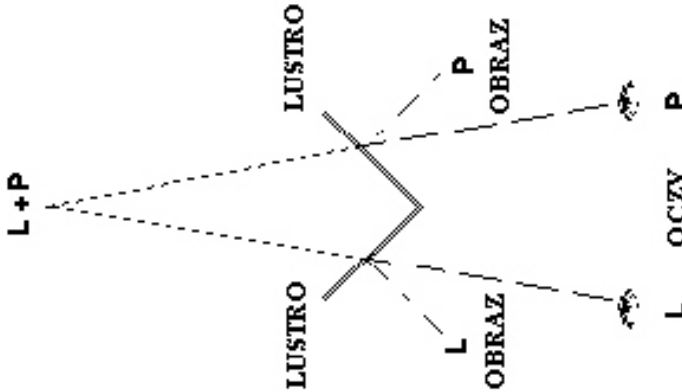
Szkic do artykułu o historii stereofotografii lub "w stronę trzeciego wymiaru".



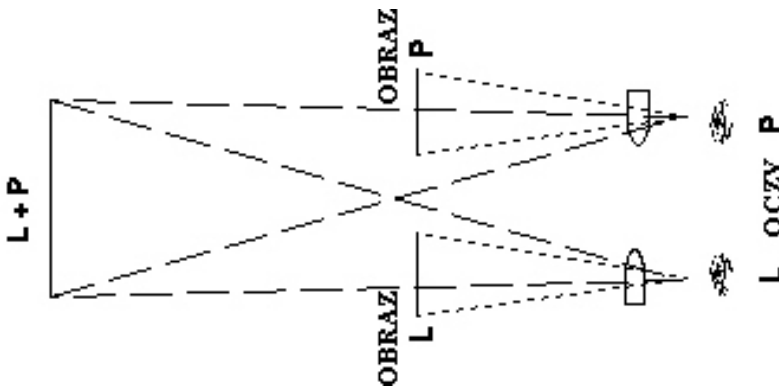
otografia jeszcze na dobre nie wyszła z pieluch, a już chciało się czegoś więcej niż tylko jak najlepszego odwzorowania rzeczywistości na płaszczyźnie płytki dagerotypu czy odbitki papierowej. Zaczęły się próby dotarcia do trzeciego wymiaru. Powstała stereofotografia. Pierwsze zdjęcia stereoskopowe, czyli stereopary, wykonano jeszcze w technice dagerotypu przy użyciu dwóch aparatów fotograficznych już ok. 1844 roku (wszelkie datowanie w prapoczątkach fotografii jest trudne, nawet rok wynalezienia fotografii jest przecież tylko umowny), ale dopiero wejście mokrej płyty, a z nią powtarzalności zdjęcia i ciągle unowocześnianie, a tym samym upraszczanie techniki, technologii i chemii w fotografii spowodowało rozwój stereofotografii. Na czym to polega? W skrócie - widzenie dwuoczne, przy usytuowaniu tychże w jednej płaszczyźnie, a w pewnej odległości od siebie powoduje, że obrazy z oka lewego i prawego, "nakładając się" na siebie w mózgu człowieka dają wrażenie trójwymiarowości. To samo wrażenie uzyskujemy oglądając dwa płaskie obrazy tego samego przedmiotu w ten sposób, że oko prawe widzi wyłącznie obraz prawy, a lewe - lewy. Obrazy te (rysunki lub fotografie) muszą być wykonane tak, jakbyśmy widzieli przedmiot poszczególnymi oczami. W fotografii warunek ten spełniony jest, gdy osie optyczne dwu aparatów lub obiektywów jednego stereoaparatu są do siebie równoległe, a odległość między nimi wynosi 6 - 7 cm. Stereoparę można też wykonać nawet jednym aparatem, przesuwając go prostopadłe do osi optycznej o tę odległość (pseudostereopara). Zdjęcia muszą być naświetlone tak samo, przeto musi być zsynchronizowana migawka w aparatach dwuobiektywowych. Szerokość wykonanego obrazu fotograficznego również nie powinna przekraczać 6,5 cm.

Jeden z pierwszych aparatów dwuobiektywowych specjalnie dla tych celów wykonano w 1853 roku w Anglii, ale już cztery lata wcześniej szkocki fizyk sir Dawid Brewster skonstruował stereoskop. Potem, na przełomie lat pięćdziesiątych XIX wieku, wybuchła prawdziwa epidemia stereofotografii. Na miliony liczone wyprodukowane stereoskopy i specjalne aparaty fotograficzne. A robiono je w wielu krajach, także w Polsce w firmie FOS produkowano w 1904 roku aparat "Stereotres" na płyty szklane 6x13 cm z trzema obiektywami - dwoma zdjęciowymi i celowniczym. Do oglądania wykonanych zdjęć służyły stereoskopy, czyli przegładarki stereoskopowe. Zwykle była to lekka kasetka z otworami na oczy i rączką do podtrzymywania. Wyróżnia się dwa typy stereoskopów ze względu na ich konstrukcję.

a/ Wheatstone'a, gdzie nałożenie połowicznych obrazów osiąga się za pomocą dwu lusterek nachylonych do siebie pod kątem prostym, a do otworów ocznych ok. 45 stopni. Zdjęcia umieszczano z lewej i prawej strony aparatu.

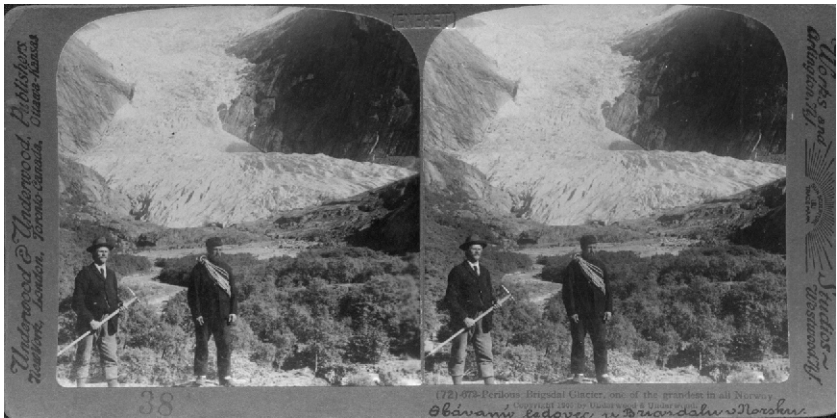


b/ Brewstera, znacznie bardziej rozpowszechniony, z dwoma soczewkami półpryzmatycznymi, w którym zdjęcia umieszcza się na wprost oczu. Na podstawie tego stereoskopu powstały następne, już coraz bardziej nowoczesne przeglądarki stereoskopowe.



Z czasem stereoskopy udoskonalano, dając możliwość regulacji ostrości na poszczególnych soczewkach (oczach), czy też odstępów soczewek (rozstaw oczu). Pierwszy stereoskop składany - "kieszonkowy" zaprezentowano i opatentowano w Filadelfii na początku 1853 roku. Zdjęcia wykonywali wszyscy, zarówno zawodowcy, jak i amatorzy. Największe powodzenie miały stereofotografie krajoznawcze. Wielkim entuzjastą i propagatorem był znany fotograf Oliver W. Holmes, który w 1859 roku napisał artykuł "Stereoskop i stereofotografia", gdzie zachęcał czytelników do poznawania świata przez oglądanie stereozdjęć, a podczas podróży nierozstawiania się

z aparatem fotograficznym. Twierdził w nim, że "te same rzeczy, których malarz nie zauważy, albo przedstawi byle jak, fotograf utrwali dokładnie i właśnie to daje właściwy pogląd współczesnym". Nie napisał już o nas, czyli przyszłych, dla których te zdjęcia są niezastąpionym materiałem historycznym. W Stanach Zjednoczonych, jak i w innych państwach, wielkie wydawnictwa wysyłały swoich reporterów do wszystkich znaczących i ciekawych miejsc świata w celu zrobienia stereofotografii. Wydawane w dużych nakładach rozchodziły się one później w niesamowitych wprost ilościach w wielu krajach. Przykładem takiego wydawnictwa może być Underwood & Underwood, dla którego pracowało kilka innych firm wydawniczych i fotograficznych w USA, wydające oprócz liczącej kilkanaście tysięcy pozycji serii zdjęć z Ameryki, także serie ze wszystkich kontynentów (są tam nawet zdjęcia z Polski) czy Keystone View Company. Nie tylko krajoznawstwo było tematem fotografii stereoskopowych - robiono też zdjęcia teatralne, sceny rodzajowe czy tak ongiś modne "żywe obrazy" oraz fotografie służące do celów naukowych. I nie musiały wcale być na podłożu nieprzezroczystym. Robiono w tych czasach też przezroczca na podłożu szklanym lub papierowym, kolorowane. A co u nas? Jeden z największych i najlepszych fotografów XIX wieku, a postać wielce malownicza, Jan Mieczkowski, który własny zakład w Warszawie otworzył w 1847 roku, przedtem pracując w zakładzie K. Szczodrowskiego i jeżdżąc po kraju jako wędrowny dagerotypista, wykonał cykl stereoskopowych widoków Warszawy pracując nad tym przez ponad rok. W Krakowie Walery Rzewuski wykonywał zdjęcia stereoskopowe widoków i zabytków Krakowa (robił je jednym aparatem przesuwając go na specjalnej deseczce), a w jesieni 1860 z wyjazdu na Podhale przywiózł zestaw stereofotografii z Zakopanego, Kościeliska i okolicy. Był to rok, w którym założył dopiero swój zakład! W tymże Krakowie w Archiwum Państwowym znajduje się zbiór kilkudziesięciu stereofotografii z powstałego w 1856 roku zakładu Walerego Maliszewskiego. Są to tylko przykłady. Zajmujących się tą dziedziną fotografii było w Polsce wielu i to od samego początku. Także wśród amatorów. Na początku wieku wykonywał stereozdjęcia Eugeniusz Jaksa - Małachowski, a oprócz tego, że sam fotografował, miał bogaty zbiór ze swoich podróży - kilkaset zdjęć opisanych i numerowanych! Tak było na początku. A później szał osłabł, ale stereofotografia nie zakończyła swej kariery. Powstały fotoplastykony (w Polsce jeszcze teraz są czynne przynajmniej dwa), stereoskopowe zdjęcia lotnicze pozwoliły na sporządzanie dokładnych map, a w czasie drugiej wojny zaprzęgnięta została do niechlubnych działań propagandowych - Oberkommando der Wehrmacht wydało dla swoich żołnierzy cykle zdjęć stereoskopowych z poszczególnych frontów w albumie z dołączonym składanym stereoskopem (bardzo niskiej jakości). Ale to już inna bajeczka.



“Perlosdalen Glaciers, one of the grandest in all Norway” 1905
stereofotografia
fot. Underwood & Underwood



Barwione przezrocze papierowe opisane ręcznie Marconi
Lwów przełom XIX i XX wieku



Sukcesorzy - hobby
czy
uwarunkowanie genetyczne?

Sukcesorzy - hobby czy uwarunkowanie genetyczne?



zanowni zbieracze fotografii - początkujący, zaawansowani, zawodowi...

Jesteśmy spadkobiercami wielu pokoleń i tysiącleci i możemy być z tego dumni! Niech tam żony (mężowie, dzieci - niepotrzebne skreślić) mówią o marnotrawieniu skąpych budżetów domowych - za nami stoją wieki! Za pierwszych kolekcjonerów uznano mieszkańców groty Hiemy w departamencie Arcy-sur-Cure we Francji, w której, podczas badań archeologicznych, odnaleziono zbiór kawałków pirytu o kształtach dziwacznych, skamieliny polipa kulistego z miocenu i wielką spiralną muszlę. Rzeczy te były z pewnością niepotrzebne, lecz razem nieprzypadkowo zebrane, bo piękne, dziwne i rzadkie. A było to 40 - 60 tysięcy lat temu. Nigdy nie dowiemy się, kto był tym pierwszym kolekcjonerem i czy często miał wymówki od reszty plemienia za zagrąkanie mieszkania. W późniejszych wykopaliskach znajduje się nieraz zbiory przedmiotów naturalnych, a od okresu górnego paleolitu można wśród nich spotkać już dzieła sztuki wykonane ludzką ręką. Świadczy to nie tylko o istnieniu kultury, sztuki, religii i języka, ale, przede wszystkim, o istnieniu nas - kolekcjonerów. Wraz z rozwojem społeczeństw, powstawaniem nowych rodzajów twórczości, nowych nauk, wierzeń itd., itd. kolekcjonerstwo rozwijało się. Zbierali władcy dla podwyższenia swego splendoru, możni dla dorównania władcom, snobi dla dorównania powyższym, zbierali esteci i maniacy, a nawet restauratorzy (bo czym miał im za obiad zapłacić mało znany malarz?). Powstawały kolekcje złożone z minerałów, skamielin, roślin suszonych i zwierząt wypchanych, monet, medali, rzeźb, obrazów, porcelanowych nocników, lalek i zbroi. Wszystkiego. Nic więc dziwnego, że, gdy powstała fotografia, zaczęto zbierać także zdjęcia. Początki nie były łatwe. Dagerotypy bardzo rzadkie i drogie, inne rodzaje fotografii jak np. ferrotypie i talbotypie, tańsze, ale też trudno dostępne. Posiadali je więc nieliczni. Dopiero upowszechnienie odbitek pozytywowych na papierze wprowadziło je, może jeszcze nie pod strzechy, ale do średnio zamożnych domów. Pięknie oprawione albumy rodzinne pęczniały. Oprócz zdjęć rodzinnych szybko zaczęto zbierać także inne. XIX-wieczni fotografowie jednocześnie tworzyli modę, jak i spełniali oczekiwania potencjalnych zbieraczy. W renomowanych zakładach fotograficznych można było kupić zdjęcia krajobrazów i zabytków okolicznych, reprodukcje dzieł sztuki, podobizny ludzi sławnych czy też "typy ludzkie". Zdjęcia te były dostępne pojedynczo lub całymi seriami nie tylko w zakładach fotograficznych, ale też w składach piśmiennych

materiałów, sklepach z artykułami fotograficznymi i artystycznymi oraz księgarniach. W każdym większym mieście można było znaleźć niejednego zakład specjalizujący się w fotografii widoków i nabyć tam album lub tekę zdjęć. W Krakowie słynął takimi zdjęciami Krieger, we Lwowie Trzemeski, w Warszawie Brandel. W fotografii krajoobrazowej dużym wzięciem cieszyły się zdjęcia z Tatr, na które modę wprowadził Awit Szubert w Krakowie, a także stereofotografie i panoramy. Na te ostatnie jednak mało kogo było stać, były bowiem znacznie droższe, wykonywane w kilku zaledwie egzemplarzach i nabywane zwłaszcza przez instytucje miejskie. Stąd tak niewiele zachowanych do chwili obecnej. Zdjęcia krajoznawcze, zwane wówczas "widokami" zyskały olbrzymią popularność w formie pocztówek i pozostało im to do teraz. Któż z nas nie zbierał widokówek w młodości? Innym popularnym tematem były fotografie osób znanych. Poczynając od głów koronowanych, poprzez polityków, wodzów i księży, aż do najpopularniejszych, rzecz jasna, aktorek. Fotografie teatralne wykonywało wiele zakładów, a na rewersach zdjęć z nich wychodzących widniały stosowne napisy (Fotografja Teatrów i Towarzystwa Sztuk Pięknych - J. Golcz, Phot. de Theatres et de la Société de Beaux Arts - E Troczewski -Warszawa). Fotografie to były statyczne, a ukazywały znanych i mniej znanych aktorów w kostiumach scenicznych, sztywno upozowanych. Na reportaż ze sceny przyjdzie pora znacznie później. I jeszcze jeden temat w XIX wieku bardzo popularny, a wśród współczesnych zbieraczy prawie zapomniany. Fotografia etnograficzna czyli "typy i scenki". Dzięki tej modzie możemy obecnie poznać wygląd przedstawicieli dawno już wymarłych zawodów i ludowych stroi nieprzetworzonych jeszcze przez "Cepelię". Zdjęcia takie, choć wykonywane najczęściej w atelier, a pozujący był uprzednio wymyty i odpowiednio upozowany, zachowały charakter dokumentu. Dopiero własny wynalazek "fotorewolweru" pozwolił Konradowi Brandlowi z Warszawy na rejestrowanie scenek rodzajowych w plenerze miejskim. Typy wiejskie i regionalne to też specjalność wielu fotografów, ale trzeba tu koniecznie wymienić przynajmniej Michała Greima z Kamieńca Podolskiego.

Takie tematy gromadzono wszędzie, polską natomiast specjalnością były zdjęcia związane z Powstaniem Styczniowym. Było to zbieractwo sentymentalne, żeby nie powiedzieć patriotyczne. Wykonywane w dużych ilościach i kolportowane we wszystkich zaborach zdjęcia znajdowały miejsce w albumach rodzinnych obok portretów osób uczestniczących w tym powstaniu. Zdjęcie pięciu poległych podczas manifestacji w Warszawie 27 lutego 1861, wykonane w zakładzie Beyera, rozeszło się wśród setek tysięcy polskich rodzin. Dużym wzięciem cieszyły się też portrety straconych w 1892 roku zamachowców, a później - fotografie przywódców Powstania. Zdjęcia powstańców wykonywały zakłady w większości miast na terenie Polski. Na represje (do zesłania na Sybir włącznie) narażali się fotografowani, fotografujący i posiadacze zdjęć. Karol Bayer, właśnie za wykonywanie zdjęć niedozwolonych, był dwukrotnie aresztowany i spędził dwa lata na zsyłce w Nowochapiorsku. Zbieranie zaczynało się zwykle niewinnie: od zdjęć własnej rodziny i osób zaprzyjaźnionych,

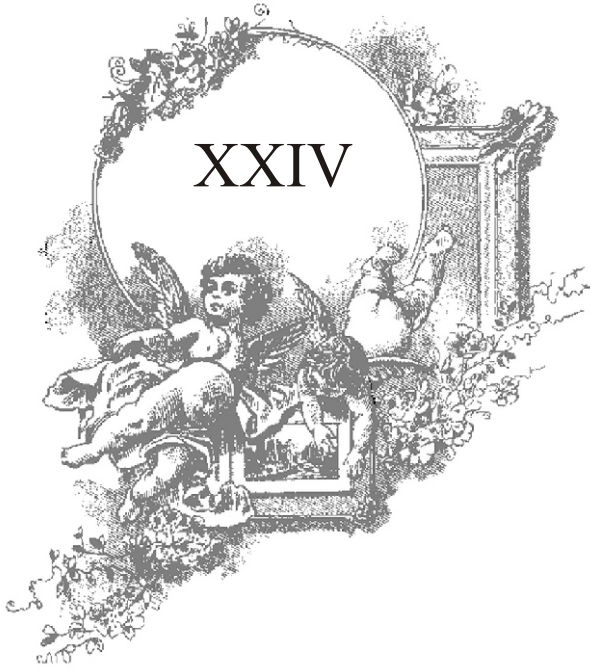
dopiero kupno pierwszego, zauważonego na witrynie zakładu fotograficznego, zdjęcia wywoływało lawinę u osób podatnych na kolekcjonerskiego bakcyła. Nie mówię tu o ludziach, którzy gromadzili zdjęcia jako uzupełnienie do kolekcji tematycznej czy też byli z fotografią związani, ale o przeciętnych śmiertelnikach. Podobne to było do zbierania znaczków, fotografia była traktowana jako przedmiot, a nie dzieło sztuki. Kolekcjonowanie "fotografii artystycznej" we współczesnym rozumieniu stanowiło margines. Zdjęcia takie wykonywano, byli wielcy artyści, ale zbieraczy niewielu. Nie zapominajmy, że przez długie lata odmawiano fotografii jakichkolwiek wartości artystycznych uważając, że może służyć wyłącznie do celów dokumentacji. Lepszej lub gorszej w zależności od opanowania warsztatu i "duszy" fotografa. Obecnie sytuacja się zmieniła radykalnie. Kupuje się "fotografie artystyczne", większą uwagę zwracając na nazwisko fotografa niż na temat, a niejednokrotnie i jakość zdjęcia. Fotografia zaczęła być towarem i lokatą kapitału. O dobrej, starej, fotografii rzemieślniczej zapomniano. Liczą się zdjęcia fotografów o uznanej marce (i to liczą się nieraz na tysiące obecnie euro) - zdjęcie Julii Cameron, stan średni, na aukcji internetowej w lutym 2002 sprzedano za 1700 dolarów, podczas gdy bardzo dobre zdjęcie z dziewiętnastowiecznego warsztatu jest wyceniane na kilka lub kilkanaście, a i wtedy rzadko znajduje nabywcę. Przykładowo - na aukcji GoAntiques wystawione są zdjęcia z epoki wiktoriańskiej (lata 80-te XIX wieku) w stylu J. Cameron i na pewno nie gorsze niż jej, w cenie ok. 15 dolarów (choćby portret dziecka datowany 1890 ze znakomitego zakładu Lamsona w Portland), a nawet i po 6 dolarów, gdy firma jest mniej znana. Wyższe ceny mogą osiągnąć zdjęcia z krajów dalekich - modne są teraz Indie, Japonia i Chiny (tu ceny sięgają nawet kilkuset USD, zwłaszcza za zdjęcia ręcznie kolorowane) i, rzecz jasna, nagość. Nasz rodak Walery*, w Paryżu mający swój zakład, wykonał w 1920 roku serię 100 aktów występując pod pseudonimem Laryew. Te zdjęcia są teraz w GoAntiques wycenione po 75 dolarów, nie znalazły jednak od kilku miesięcy nabywcy. Rozpiętość cen jest olbrzymia: Bygone Photo Shop oferuje pojedyncze zdjęcia rzemieślnicze z XIX wieku już od 2 funtów, a domniemane, gdyż ekspert Edward Wakeling nie udzielił potwierdzenia autentyczności, zdjęcie Lewisa Carrola (Charles Lutwidge Dodgson) z 1860 roku (odbitka wykonana ok. 1880) przedstawiające rodzinę Liddell wyceniono w Antiqnet.com na 2500 dolarów, ale to jest rarytas, gdyż większość spuścizny tego wielkiego fotografa została przez niego, a potem spadkobierców, zniszczona. Tak to wygląda tam, gdzie istnieje normalny rynek sztuki. U nas za takie samo zdjęcie w zależności od miejsca, gdzie chcemy je kupić, możemy spodziewać się cen różniących się nawet kilkudziesięciokrotnie. Niektóre instytucje (nie chcę robić kryptoreklamy i nie napiszę, które to) dążąc do Europy mają ceny przewyższające znacznie średnie z aukcji europejskich, inne dopasowują się do sytuacji w portfelu potencjalnego nabywcy. Nie mamy aukcji internetowych zajmujących się jedynie drobnymi starociami, a zwłaszcza fotografią. W Allegro można wylicytować bezpiecznie stare zdjęcia, ale oferta jest tam niewielka, natomiast ceny przystępne, w granicach 10 złotych za zdjęcie

gabinetowe. Kupowanie przez internet jest jednak hazardem, gdyż zdjęcie znamy z reprodukcji, a nieraz tylko opisu. W niektórych antykwiariatach jest duży wybór zdjęć, plusem jest możliwość dokładnego obejrzenia okazu, ceny różnią się bardzo, ale najczęściej są przyzwoite. Na giełdach staroci zdjęcia pojawiają się okazjonalnie, nieraz trzeba kupić cały album dla jednego, pożądanego przez nas zdjęcia, można się potargować. Warto więc się zastanowić przed kupnem zdjęcia - chyba, że serce się do niego wyrywa. A wtedy szalejemy, nie bacząc na cenę.

*Walery - Stanisław Julian Ignacy Ostroróg, syn Stanisława Juliana hrabiego Ostroroga z rodu Nałęczów i Walerii Teodozji Gwozdeckiej. Pseudonim artystyczny używany przez obydwu - o nich osobny felieton.



“Wędrowni muzycy”
zdjęcie formatu pocztówkowego
prawdopodobnie ok. 1920 roku



Skąd wzięli się polscy fotografowie
na Syberii,
czyli
Stryj nie był wyjątkiem

Skąd wzięli się polscy fotografowie na Syberii, czyli Stryj nie był wyjątkiem

Wprowadzenie czy też wyprowadzenie do wystawy
Zofii Lubczyńskiej "Notatnik Stryja"



Syberia, kraj daleki, dziki i bardzo źle się kojarzący Polakom. Przecież Bracia Rosjanie wysyłali tam naszych rodaków od wielu wieków i niezależnie od panującego ustroju. Pierwsze wielkie zsyłki na Sybir to przełom wieku XVI i XVII, wtedy powstały pierwsze karne kolonie - zaczątki późniejszych miast, ostatnie (oby!) już po drugiej Wojnie Światowej. Syberia to olbrzymi kraj, ponad 30% obecnej Rosji, pełen wszelkich bogactw mineralnych i uważany za niezamieszkały. Potrzebni byli więc ludzie do kolonizacji. Wywożono przeto w dzikie strony tysiące ludzi, wśród nich wielu niepokornych "polaczków". Osiedlano ich w miejscach, skąd nie można było uciec, nawet nie byli potrzebni ludzie do pilnowania. Setki, tysiące kilometrów "przestrzeni wolności" bezludnej i nie do przebycia. Ale nie tylko osadnicy byli potrzebni jako budowniczości wsi i miasteczek, w których można się zatrzymać z drogocennym transportem. Kraj trzeba było poznać, pomierzyć, opisać i, co najważniejsze, odnaleźć złoża złota czy szlachetnych kamieni. Stąd też organizowano wyprawy badawcze w tereny niepoznane i zapełniano białe plamy na mapach. Byli do tego potrzebni geolodzy, geodeci, rysownicy, antropolodzy, nawet ornitologowie i inni specjaliści. Dlatego oprócz zesłańców przybywali też na te tereny ludzie wolni szukając dobrych zarobków, ciekawej pracy, dreszczyku emocji w spotkaniu z nieznanym, a czasem chcąc zatrzeć ślady. Końcówka XIX wieku i początek XX to okres, kiedy dobrowolnie na Syberię przybyło ok. 50 000 Polaków. Wielu, zarówno spośród zesłańców, jak i "dobrowolców", fotografowało. Niektórzy już wcześniej, inni uczyli się tego fachu na miejscu.

Spśród fotografujących badaczy można wymienić przede wszystkim Benedykta Dybowskiego (1833-1930). "Bez wątpienia można go zaliczyć do najznakomitszych polskich odkrywców świata" /Maria Dybowska/. Po przegranej Powstaniu Styczniowym został skazany w 1863 roku w Procesie Traugutta na śmierć. Wyrok udało się zamienić na katorgę, a potem zesłanie na Syberię. Tam brał udział w wielu ekspedycjach badawczych w latach 1879-1883, zainteresowany przede wszystkim kulturą ludów zamieszkujących te tereny. Fotografował dużo, pozostało do teraz kilkaset zdjęć z Kamczatki rozproszonych w zbiorach muzealnych i prywatnych.

Inny, Jan Stróżecki, socjalista z przekonań i działań został aresztowany i po dwóch latach więzienia zesłany w 1896 na 8 lat na Syberię. Miał przedtem bliskie związki z fotografią - mieszkał jako sublokator u Kazimiery Twardzickiej (bardzo znany zakład

fotograficzny w Warszawie). Na zesłanie zabrał ze sobą aparat, klisze i... podręczniki fotografii. Pierwsze zdjęcie wykonał, płynąc statkiem w dół Leny na miejsce zesłania do Sriedniekołymska, patrząc jednym okiem w dal, a drugim do podręcznika. Podróż trwała kilka miesięcy toteż zrobił dość sporo klisz i wysiadł już jako fotograf z pewnymi umiejętnościami. Podczas pobytu na Syberii nie mógł opędzić się wprost od chętnych do portretowania (za darmo!). Dlatego też portrety przeważają w jego dorobku, ale także zasłynął fotografią etnograficzną, krajobrazową i naukową. Brał udział w wielu wyprawach, z których zwykle przywoził udane zdjęcia, choć z najciekawszej ekspedycji w 1901 - odkrycie całego mamuta nad Bierzowką - wszystkie negatywy przejął jej kierownik. Spuścizna po Stróżeckim to prawdopodobnie kilka tysięcy zdjęć rozproszonych po świecie. Niektóre z nich po powrocie z zesłania wydał w Paryżu jako pocztówki, a wracając miał ich ze sobą ok. pięciuset.

Mniej znanym fotografem Syberii końca XIX wieku był Roman Szwoynicki, który po upadku Powstania Styczniowego, w którym brał udział uczniem jeszcze będąc, dwa lata spędził w więzieniu i został zesłany do guberni kazańskiej. Tam dopiero zetknął się z fotografią. Pozostało po nim niewiele zdjęć, niektóre z przypisywanych Szwoynickiemu mogą być autorstwa jego przyjaciela, też zesłańca, też pasjonata fotografii, Lucjana Kraszewskiego, brata Józefa Ignacego (tak, tego najpłodniejszego pisarza). Zdjęcia przedstawiają przede wszystkim polskich zesłańców. Czemu jego i Lucjana Kraszewskiego tu wymieniam? Byli to najprawdopodobniej autorzy pierwszych polskich zdjęć na Syberii - w latach 1865-1868, a Szwoynicki przez krótki czas prowadził nawet zakład fotograficzny w Kazaniu. Po powrocie ze zsyłki ukończył studia i został dość wziętym malarzem.

Skoro już poruszyłem temat fotografii rzemieślniczej to dodać trzeba, że wśród zesłańców znalazło się wielu pracowników zakładów fotograficznych z Królestwa Polskiego. Zakładali oni na Syberii swoje atelier we wszystkich miastach i miasteczkach. Słynęli z doskonałej jakości wykonywanych zdjęć. Określenie "polski fotograf" było synonimem "bardzo dobry fotograf" nie tylko na Syberii, ale w całej Rosji. A co dopiero "warszawski fotograf"! Aleksander Maciesza podaje w "Historii fotografii polskiej w latach 1839-1889", że w latach osiemdziesiątych istniały w Tomsku aż trzy "Fotografie Warszawskie" - N. Ginłowicza, Macewicza i Sp. oraz Jerzyńskiego. Natomiast Waław Sieroszewski, znany pisarz, w książce "Polscy na Syberii" pisze: "Do roku 1894 w miastach syberyjskich prawie wszystkie apteki, składy apteczne, zakłady fotograficzne, księgarnie, rytownie, jubilerie, zakłady zegarmistrzowskie, wytwórnie mebli, fryzjernie, cukiernie, kwaciarnie, magazyny mód, lepsze hotele i restauracje były w rękach Polaków lub zostały pierwotnie przez nich założone".

I takie były początki fotografii polskiej na Syberii. Osiedli tam potomkowie zesłańców kształcili się u swych mistrzów, a następne transporty Polaków aż do lat pięćdziesiątych XX wieku dostarczały nowej krwi. Ale to już temat na znacznie dłuższą bajeczkę.



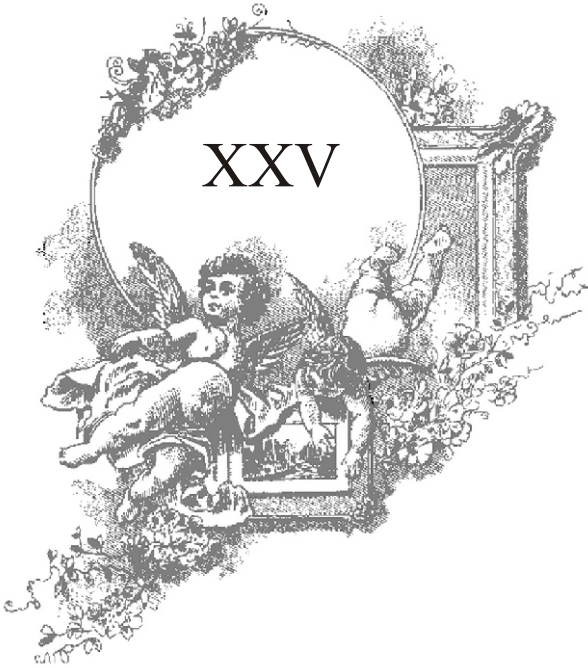
“Notatnik stryja”

Budowa kolei transsyberyjskiej na odcinku Orenburg - Orsk w latach 1915-1918
fot. Edward Chętkowski (1887-1941)



“Notatnik stryja”

Budowa kolei transsyberyjskiej na odcinku Orenburg - Orsk w latach 1915-1918
fot. Edward Chętkowski (1887-1941)



Teatr w fotografii, fotografia w teatrze
w Polsce przełomu XIX i XX wieku

Spis treści:

- 1/ Teatr XIX wieku czyli jak komedianci zmieniali się w gwiazdy.
- 2/ Kult aktorek, rywalizacja, nasze największe gwiazdy.
- 3/ Wejście fotografii, cartes de visite jako przedmiot kolekcjonerstwa i nie tylko.
- 4/ Wykorzystanie fotografii w teatrze i vice versa.
- 5/ Fotografowie teatralni, specyfika fotografii teatralnej.
- 6/ Marginalia.

Teatr w fotografii, fotografia w teatrze w Polsce przełomu XIX i XX wieku

“...z fotografią donii tej pod kołderką się chowałem
i z nią razem zasypiałem, wciąż całując obraz jej...”



zkoda, że jeszcze nie istniała fotografia w czasie, gdy trupa niejakiego Szekspira przemierzała Anglię w przerwach pomiędzy występami w stolicy. Teraz dzieła klasyczne, wystawiane z pietyzmem na największych scenach, dyskutowane i opracowywane słowo po słowie, stanowiące przedmiot sporów uczonych i temat wielu prac nie tylko magisterskich, wówczas grane były na estradzie z desek ułożonych pośród błota, w otoczeniu chrząkających świni i przy akompaniamencie odgłosów pijanej tłuszczy.

Tak to się toczyło życie komediantów, ludzi zarazem wielbionych i pogardzanych. Aktorzy plasowali się społecznie pomiędzy rzemieślnikami, a mętami. Aktorki, uważane za ładacznicę, często zresztą nimi też były na drugim etapie (znamienitsze zostawały nałożnicami), a co lepsze "panienki" kazały nazywać się aktorkami, choć scena, na której występowały, bardzo specyficzna i kameralna była.

Dopiero wiek XIX, a zwłaszcza druga jego połowa, to okres podwyższenia statusu społecznego tej profesji. Choć i na początku wieku XX niezbyt wypadało zaprosić aktorów "na pokoje", chyba że otoczonych już nimbem sławy.

Mowa tu o teatrach i aktorach dramatycznych, czyli z najwyższej półki. Muza podkasana czyli wodewil, kabaret, operetka nawet, za siedlisko rozpusty wszelkiej dłużej znacznie jeszcze była uważana.

XIX wiek w Polsce to trzy zaborcy i trzy zupełnie różne środowiska teatralne. W każdym jednak zaborze istniały teatry stałe z renomą, z doskonałą obsadą aktorską i zróżnicowanym repertuarem. Repertuar musiał być bowiem taki, żeby teatr mógł się utrzymać (nie zawsze się to udawało), a aktorzy dostać gażę, co było jeszcze radsze. Grano więc sztuki wielkie i sztuczdyła, na każdy gust i smak. Premier musiało być dużo, sztuki nieraz spadały z afisza po kilku przedstawieniach, inne utrzymywały się miesiącami. I mniej zależało to od ich jakości niż tego, czy uwielbiana przez widzów diva w nich grała. Chodziło się "na Ładnowską", a nie "na Moliera". Obecnie też przecież można usłyszeć takie dialogi: "Idę dziś na Jandę", "O, jaka sztuka?", "Nie pamiętam". Najlepsze, najpopularniejsze aktorki obrzucane były kwiatami i diamentami. Stąd też ostra rywalizacja między nimi, a delikatne Julie potrafiły sobie nieraz za kulisami garść włosów wyrwać czy też przypadkiem podpalić kostium tuż przed wyjściem na scenę.

Nieobce było to nawet tak wielkim aktorkom, jak Modrzejewska czy Wisnowska. Obydwie wielkie i piękne. Obydwie startowały od zera, ale tylko Modrzejewska zdobyła

sławę międzynarodową, Wisnowska nie zdążyła. Żył szybko i ostro, rywalizując o palmę pierwszeństwa z Jadwigą Czaki, zmarła tragicznie w wieku 26 lat na progu wielkiej kariery, zastrzelona przez oficera.

Po tym przydługim wstępie najwyższa pora użyć wreszcie słowa fotografia i o niej pisać.

Przedmiot uwielbienia trzeba mieć przy sobie, choćby pod postacią konterfektu. W czasach wcześniejszych mogli sobie tylko naprawdę bogaci pozwolić na posiadanie miniaturowej na kości słoniowej czy też obrazu olejnego swej uwielbianej aktorki. Techniki powtarzalne przybliżyły aktorów ich wielbicielom ze stanów niższych lub o chudszy portfelu. Zwłaszcza litograficzne podobizny występujące na plakatach, w zbiorach nut czy recenzjach prasowych. Czasem nawet kolorowane akwarelą. W Polsce pierwsza najprawdopodobniej była ręcznie barwiona litografia przedstawiająca Wojciecha Bogusławskiego w roli Nałęcza zamieszczona w "Tygodniku Polskim i Zagranicznym" w 1818 roku.

Nie napisałem o programach teatralnych? To nie objaw postępującej sklerozy. Programy pojawiły się w teatrach bardzo późno, dopiero na początku XX wieku. Przedtem były tylko afisze teatralne, popularne już w wieku XVIII. Zawierały one pełną obsadę, nieraz streszczenie sztuki, recenzje i reklamy. I odpowiednią do tego wielkość ok. 30x40 i więcej. A, gdy w 1867 wprowadzono w warszawskich teatrach przymus używania języka rosyjskiego (przedstawienia po polsku, administracja po rosyjsku!), afisze podzielono na dwie części różniące się tylko językiem (niepotrzebne pół odcinano i wyrzucano). I z taką płachtą widz siedział sobie w teatrze, czytał i oglądał litograficzne portrety, nieraz już ze zdjęć powstałe, głównych aktorów. Na samym koniuszku XIX wieku wymyślono, jeszcze większe wprawdzie, ale dające się składać, afisze będące prototypem obecnych programów. I w nich już niejednokrotnie można było znaleźć zdjęcia.

Gdzie jeszcze fotografie aktorów spotkać można było? W gablotach przed teatrem, na wystawach księgarń i papierni, ale przede wszystkim w przepastnych albumach miłośników i kolekcjonerów. Zastąpiły one litograficzne portrety dodawane do wydawnictw związanych z teatrem. Wychodzące w latach 1834-41 "Teatra Warszawskie" zawierały prócz tekstów i nut portret aktora w jego ulubionej pozie i geście, a pod nim słowa, które w tym momencie wypowiadał. Punktem honoru każdego wielbiciela teatru było zebranie kompletu tychże. Zbieracze mogli znaleźć też portrety aktorów (najpierw litograficzne, potem fotograficzne) w pudełkach cygar, czekoladkach czy też puszkach z herbatą.

I, rzecz jasna, można było nabyć bardzo tanio odpowiedni album do wklejania. Nihil novi...! Od drugiej połowy stulecia fotografia zarówno oryginalna, na kartonikach obficie zdobionych i złożonych, jak i reprodukcje "podług fotogramu" metodą drzeworytu czy też litografii, a od końca wieku kliszy siatkowej, opanowała rynek. Stała się obecna w książkach, na okładkach zbiorów nut, a zwłaszcza pocztówkach.

Te wydawano w seriach dokumentujących role znanych aktorów lub też poszczególne przedstawienia. Już w latach sześćdziesiątych wieku XIX we wszystkich większych miastach posiadających stałe teatry byli fotografowie specjalizujący się w fotografii teatralnej. Przede wszystkim wykonywali zdjęcia aktorów (szły jak ciepłe bułeczki), grupy i serie z przedstawień, a niektórzy też "galanterię pamiątkową" - broszki czy medaliony, papierońce, a nawet przyciski do papieru ze zdjęciem najmłodniejszego aktora/aktorki. Najbardziej znani, umieszczający na rewersach swych zdjęć napisy "Fotografija Teatrów", to niejednokrotnie najwięksi z ówczesnych fotografów. W Warszawie choćby tytułem "Fotografja Teatrów Rządowych oraz Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych" posługiwali się Karoli, Pusch, Troczewski i Jadwiga Golcz. Tak też było i w innych ośrodkach. We Lwowie Bahrynowicz i Statkiewicz oraz Eder, Zeuschner w Poznaniu, nie inaczej w Krakowie, Wilnie, Łodzi, wszędzie fotografowie na usługi aktorów byli, rzecz jasna nie tylko z zamiłowania do teatru, ale dla czystego zysku. Nie zapominajmy jednak, że w Polsce podzielonej łatwiej było pojechać z Warszawy do Petersburga czy Odessy niż do Krakowa (choć i między zaborami granice aż tak szczelne nie były, jak nie tak dawno w naszym Bloku Wschodnim) toteż nasi aktorzy często występowali poza granicami Rzplitej i tam się także dawali zdejmować. Dlatego też nie omieszkam wspomnieć o najbardziej znanych zakładach, jak petersburski Butrymowicz (Boutrimovitsch - Photogr. de Thaetres Imperiaux) lub Wezenberg, który miał "na stałym składzie" zdjęcia nie tylko aktorów, z Modrzejewską włącznie, ale też najznamienszych pisarzy, poetów i kompozytorów czy moskiewski K. A. Fischer (fotograf imperatorskich uniwersytetów i teatrów) ze zdjęciami Gorkiego i Szaliapina lub tamże nasz rodak M. Konarski. Aktorzy często dedykowali swe zdjęcia wielbicielom i mecenasom (obecnie nazywa się to znacznie mniej ładnie - sponsor), ale też kolegom po fachu. Stąd też zdjęcia wielkich aktorów można spotkać nieraz z kilkoma nawet dedykacjami na odwrocie. Takie zdjęcie dla młodej, jeszcze nieznannej aktorki było do pewnego stopnia talizmanem, dowodem uznania, a nawet dawało fory przy angażu do jakiegoś (raczej prowincjonalnego) teatru - "no proszę, a mi sama xxx dała to zdjęcie na dowód talentu". Takie zdjęcie mogło być latami przechowywane i przekazywane dalej. Na wystawie "Teatr polski XIX wieku" w Teatrze Wielkim w roku 1969 była eksponowana fotografia ze zbioru Elżbiety Barszczewskiej, na odwrocie której znajdowały się takie oto dedykacje: "Fotografię tę otrzymałam w chwili, gdy rozpoczynałam pracę artystyczną od św. pamięci Heleny Modrzejewskiej, dziś ofiaruję ją pani Jadwidze Bukojemskiej, artystce Teatru Polskiego. K. Lewicka, Kraków 5.6.1950", a poniżej "Z kolei ofiarowuję fotografię sławnej Modrzejewskiej uroczej koleżance Elżbiecie Barszczewskiej. J. Bukojemska, wrzesień 1954". Samo to zdjęcie też ma historię swoją. Wykonane w nowojorskim zakładzie Savony w 1886 roku przedstawiało Modrzejewską w kostiumie Safo z tragedii Grillparzera, w której odniosła duży sukces w 1874 roku. A w zakładzie Savony mogli się fotografować tylko najwięksi, znani i uznani aktorzy. Jeśli udało się tam zrobić sobie fotografię komuś u progu kariery,

to już miał ją zapewnioną! Same fotografie teatralne, wbrew współczesnym wyobrażeniom, nie miały nic wspólnego z reportażem. Były to upozowane zdjęcia aktorów lub też ich grup w układzie i pozie jakiejś sceny z granej przez nich sztuki. Przypominały modne naongis, a obecnie zupełnie zapomniane "żywe obrazy". Wykonywane były często nawet nie w teatrze, ale w atelier fotografa, gdzie można było spokojnie ustawić oświetlenie, doprowadzić do porządku makijaż i uporządkować strój. Tylko nieliczni fotografowie mieli wstęp do teatru ze swym sprzętem. Taka sesja odbywała się zwykle jeszcze przed próbą generalną, żeby zdjęcia mogły zareklamować spektakl. Nie było to proste. Równocześnie w teatrze szła jedna sztuka, przygotowywano ze dwie następne, zmieniał się skład zespołu, zjawiali zaproszeni aktorzy z zewnątrz, których koniecznie trzeba było też zdjąć. Co innego ze sztukami, które miały już z góry zapewnione powodzenie i ich granie zanosilo się na długie miesiące, nawet z wyjazdami do innych ośrodków. Tu już robiono całe serie zdjęć ze wszystkich aktów, później właśnie rozprowadzane też jako pocztówki.

Największą wagę przywiązywano do oświetlenia, zresztą początki fotografii to perfekcyjność oświetlenia właśnie. Dobre potrafiło odmłodzić, w latach już będącą, artystkę grającą nastoletnią Julię czy też dodać powagi i uroku pozostającemu zazwyczaj na rauszu Casanowie. Tło też było bardzo ważne, neutralne raczej dla portretów, ale bogate dla scen zbiorowych. Często wykorzystywane przy zdjęciach w teatrze dekoracje ze sztuki zmieniano czy też uzupełniano dla dodania "realizmu". I co jeszcze? Jeszcze człowiek zwany pozerem musiał aktora lub grupę ich ustawić, czyli upozować. Bardzo to ważna funkcja była, czasem sam mistrz to robił, ale też często specjalny pracownik zakładu, który "miał oko" i tylko tym się zajmował. Była to zwykle kompozycja klasyczna, z zachowaniem wszystkich reguł malarstwa (a tym samym i fotografii). Równocześnie zaakcentowany musiał być każdy gest i emocje nim wyrażone, z pewną przesadą właściwą owemu okresowi. Aż nieraz żał, że obecni fotografowie tego nie potrafią lub też nadmiar "artyzmu" zmusza ich do robienia zdjęć ewidentnie łamiących reguły, a nawet poczucie dobrego smaku.

Oprócz teatrów stałych istniały w tamtym okresie liczne teatry objazdowe czy też trupy aktorskie, które z kilkoma sztukami przemieszczały się po kraju dając spektakle w prowincjonalnych teatrach, a nawet w salach prowizorycznie przystosowanych. W takich peregrinacjach niejednokrotnie uczestniczyli też najlepsi aktorzy, żeby cokolwiek budżet podreperować. Płace bowiem były mizerne i nieregularne. Teatry wciąż borykały się z problemami finansowymi, aktorzy nieraz musieli uciekać się do strajku, żeby swe gaże uzyskać. Stąd też przerwa wakacyjna w miastach dawała im możliwość wyjazdu. Takie właśnie wyjazdy były poprzedzane afiszami i zdjęciami i w jakiejś Pipidówce najpierw pojawiał się impresario, lokalnej gazecie donosząc zdjęcia i recenzje nader pochlebne (trzeba było nieraz trochę podlać Pana Redaktora, stąd wybierano do takich celów osoby z najmocniejszą głową i darem przekonywania) oraz oplakatowując całe miasteczko. A sale teatralne miały wtedy nie tylko takie miasta jak

Cieszyn czy Radom. Były one we wszystkich miejscowościach uzdrowiskowych, nawet najmniejszych i w prawie każdej szczytającej się posiadaniem szkoły średniej. To się jakoś łączyło wykształcenie, wychowanie i sztuka. Nie tylko przez odbiór tej sztuki, ale też czynne uprawianie. Nader liczne były teatry amatorskie czy to poszczególnych zawodów (kolejarskie, urzędnicze), czy też przyszkolne, albo przez samych mieszkańców, lubowników teatru założone. One też wykorzystywały fotografię. Nieco inaczej, bo nie dla reklamy, ale raczej dokumentacji i celów pamiątkowych. Zdjęcia te luźniejszą mają formę, dla obniżenia kosztów najczęściej przez amatorów są wykonywane. I przez to może nawet są ciekawsze.

Wspomniałem wcześniej o "żywych obrazach", obecnie sztuce zupełnie zapomnianej, natomiast w czasach, gdy nie było telewizji, internetu i podobnych zdobyczy cywilizacji, a ludzie miast biernie patrzeć w ekran zajmowali się tak niepraktycznymi rzeczami jak czytanie książek, granie na pianinie czy też pisanie memuarów. Cóż to był "żywy obraz"? Grupa ludzi przygotowywała sobie stroje, następnie upozowywała się na scenie czy też w kącie salonu i trwała w bezruchu. Dziwne, prawda? Pozostali mieli odgadnąć, co sobą przedstawiali - najczęściej były to sceny mitologiczne, cytaty z książek popularnych i sztuk, ale też niejednokrotnie alegorie i moralitety. Coś się chyba z czasów przedszkolnych zaczyna przypominać? Tak, jeszcze przedszkolaki tylko tę sztukę znają.



CABINET

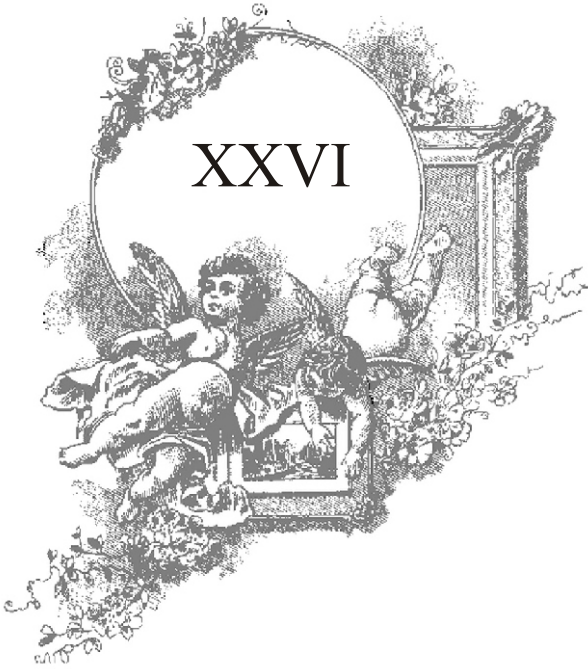


PORTRAIT

“Cabinet portrait”
tableau
fot. Vinc. Budil



Nowy Sącz
fot. "Janina"



O tłach,
czyli
apoteoza drugiego planu!

O tłach, czyli apoteoza drugiego planu!



ażdy fotografujący wie, a przynajmniej wiedzieć powinien, że w zdjęciu liczy się nie tylko główny motyw, ale też i to, co za nim. Drugi plan może zniszczyć dobry obraz, a uratować mierny. Dotyczy to nie tylko, rzecz jasna, fotografii. W średniowiecznym i wczesnorennesansowym malarstwie portretowym z równym pietyzmem malarze cyzelowali krajobraz widoczny za malutkim okienkiem znajdującym się gdzieś tam w rogu obrazu, jak źrenicę oka. Okienko to znajdowało się oczywiście w jedynym właściwym miejscu, a jego wielkość też była idealnie dopasowana. Fałdy draperii za plecami Madonny ułożone były tak, żeby podkreślić jej macierzyńską urodę, drzewo za boschowskim Wędrowcem było nie tylko symbolem drogi, zerwania czy przemiany, ale przede wszystkim ważnym elementem kompozycji obrazu utrzymującym jego równowagę. I tak można wymieniać bez końca i cytować obrazy czy to impresjonistów (choćby "Zabawa w chowanego" Berty Morisot), czy też nawet kubistów. Niezależnie od wieku, stylu i mody drugi plan miał coś do powiedzenia i nie było to mało.

Utarło się nawet powiedzenie "mistrz drugiego planu" (choć w odniesieniu już do innych dziedzin sztuki).

I po tym przydługim wstępie można już przejść do właściwego tematu, czyli roli tła w fotografii, w szczególności rzemieślniczej. Pierwsze zdjęcia portretowe były wykonywane na tle neutralnym, najczęściej białym. Wpływały na to czynniki zarówno techniczne spowodowane niedoskonałością sprzętu i materiałów, jak też i społeczne. Pierwszymi zamawiającymi swe portrety fotograficzne były osoby "ze świecznika" dobrze urodzone i dobrze sytuowane, nie pozbawione też dobrego smaku (oraz ich naśladowcy z klasy średniej). Ale im bardziej fotografia stawała się dostępna, tańsza, im mniejsza odległość dzieliła klienta od fotografa, tym bardziej gust pospolity pod postacią klientów masowych wkraczał do salonów fotograficznych. A taki klient chciał, żeby było pięknie, bogato i jak u jaśniepaństwa. Fotografowie się dostosowali i w ich atelier pojawiły się kolumnienki, balustradki, wypchane łabędzie i TŁA. Wspaniale malowane krajobrazy i wnętrza, ogrody i pałace. Ich jakość artystyczna zależała nie tylko od fotografa zamawiającego je u lepszych lub gorszych malarzy czy też wykonywanych samodzielnie, ale, w przeważającej mierze, od gustu klientów. Toteż na starych zdjęciach atelierowych można zobaczyć zarówno powodujące gęsią skórę bohomazy, jak i swoiste dzieła sztuki. Widoki były miękkie, nieostre, miały stanowić namiastkę

odwzorowania perspektywy powietrznej, choć zdarzały się też bardzo realistycznie oddane z pełnym bogactwem szczegółów, dosłownie dominujące na zdjęciu i przytłaczające swym "pięknem" biedną ofiarę sztuki fotograficznej. Każdy szanujący się zakład fotograficzny musiał mieć zbiór telf, kotar, parawanów malowanych oraz różnych przydatnych drobiazgów, począwszy od złamanej kolumny dwumetrowej wielkości, poprzez balustradki i sztuczne drzewka do gipsowych piesków i pluszowych misiów, nie zapominając o niezbędnych książkach dla intelektualistów. A, gdy w latach dwudziestych XX wieku modny stał się Orient, trzeba było ponieść wydatki na wachlarze i posążki Buddy oraz nowe, japońszczyzną tchnące, parawany i, z dużym wysiłkiem poskręcane, gałęzie (najczęściej z papiermache). Ale tu już nieco odbiegłem od tematu zasadniczego czyli telf. Z grubsza można je podzielić na "zewewnętrzne" i "wewnętrzne". Zewnętrzne to krajobrazy i ich fragmenty. Najczęściej spotykane, o charakterze rustykalnym, to zamglone pejzaże z drzewami stanowiącymi oprawę osób pozujących, parkowe alejki, których przedłużeniem była całkiem już realna ławeczka czy balustrada, do której mozolnie fotograf dopasowywał siedzącego modela. Nieraz zabawnie kontrastował bogato rzeźbiony fotel, z którego prawie zwisał brzuchaty mieszczuch, ze znajdującym się w tle sielskim krajobrazem ozdobionym kluczem dzikich gęsi. Inne tła znów miały nobilitować. Na nich wznosiły się pałace, ruiny starożytnych zamków mających symbolizować szlacheckie, a może nawet arystokratyczne pochodzenie przeróżnych handlarzy drobniacą. Te tła były już malowane inaczej, z dbałością o szczegóły. W pałacu można policzyć okna, ruiny ozdabia puszczyk, nastroju może dodać też przebiegający wilk.

Natomiast wnętrza spotyka się rzadziej, a może są tak dobrze namalowane, że nie można ich odróżnić od naturalnych? Jakiś pokój ze stylowymi meblami, kawałek biblioteczki, okno z zarysami krajobrazu. Lustro, w którym nic się nie odbija, albo autentyczne udatnie wpasowane w dzieło malarza. A przed nim piękna dama w kapeluszu z rajarami albo sztywno upozowana młoda para. Czymżeż byłoby takie zdjęcie bez odpowiedniego tła? Znacznie rzadziej zdarzają się tła inne niż te typowe. Spotkać okazjonalnie można brzeg morza na płótnie (a plażę w postaci trzech wiaderek piasku na podłodze atelier) czy też same fale, przed którymi w tekturowej łodzi na podbój świata udaje się mały marynarz. Staranność wykonania tła niejednokrotnie nie szła w parze ze starannością fotografa. Bardzo często widać na zdjęciach, jak trawa z leśnej polany spoczywa sobie w nierównych i obstrzępionych fałdach na tureckim dywanie, a strumień wpływa pod biedermajerskie biureczko. Prawdziwi fachowcy potrafili zamaskować te przejścia, stworzyć pełną uludę i z kiczowatych elementów zbudować nastrój. Byli jednak w mniejszości i z czasem prawie wymarli. Tła stosowane obecnie w zakładach fotograficznych krzyczą kolorami, rażą swoją nachalnością, wprost rozpychają się. A fotografowie i fotografowani nawet tego nie zauważają. Są już znieczuleni beczelną reklamą wpychającą się w każdy zakątek życia, wideoklipami rodem z MTV, prostackim wszechobecnym kiczem, którego już nie można nazwać

"sztuką szczęścia". Tła, produkowane masowo, cięte "z metra" nie mają już duszy i uroku tych dawnych, które mogły być śmieszne, bez gustu, ale nie obrażały nas. Co najwyżej nasze poczucie smaku. I to byłoby dobre, mocne zakończenie, ale nie można pominąć milczeniem teł atelierowych, które wybrały żywot na świeżym powietrzu. Dla ułatwienia życia wszelkim turystom i pątnikom nawiedzającym sławne miejscowości, a chcącym to udokumentować zdjęciem, fotografowie wyszli na zewnątrz z malowidłami przedstawiającymi widoki szczególne. Nad morzem przeto można było sobie zrobić zdjęcie na tle, proszę odgadnąć, pięknie namalowanych fal morskich ze statkiem, mewami i napisem "Pamiątka z...", w Częstochowie na tle 2,5 x 2,5m wielkiego Klasztoru Jasnogórskiego nabazgranego na prześcieradle przez domorosłego artystę. A dla specjalnych koneserów wykonywano tekturowe obrazy z otworami na główki. I tak pan Izidor Kupś raz mógł pokazać swą fizys na kolanach pięknej plażowiczki spoczywającą, to znów w królewskim stroju zasiadał na tronie czy też zalotnie spoglądał z okienka samolotu rejsowego "Pyzdry Niżne - Nowy Jork".

I to już jest koniec!

O tłach, czyli apoteoza drugiego planu!

Małe conieco nie tylko o fotografii



“Pamiątka z kurortu”
Cabinet portrait



zdjęcie pocztówkowe
okres międzywojenny



Zakład fotograficzny
rodziny Tschentscherów w Chorzowie

Opracowano na podstawie:

- Renata Skoczek-Kulpa, *Atelier fotograficzne rodziny Tschentscher w Królewskiej Hucie* [w:] "Zeszyty Chorzowskie", Chorzów 1998, t. 3.

- Renata Skoczek-Kulpa, *Fotografowie dawnego Chorzowa. Zakład fotograficzny rodziny Tschentscher 1870-1930*, Chorzów 2000. (Katalog wystawy Muzeum w Chorzowie marzec - maj 2000)

za wiedzą i zgodą Autorki, za co Jej serdecznie dziękuję - tym bardziej, że zebranie tych danych wymagało wieloletnich poszukiwań źródłowych.

Z ostatniej chwili!

Udało mi się kupić w antykwaracie zdjęcie wykonane w zakładzie Heinricha Tschentschera w Nysie (Neisse) w 1894 roku! Teraz trzeba już tylko pogrzebać w starych dokumentach, żeby więcej o tym, nieznanym dotąd, epizodzie z życia rodziny Tschentscherów się dowiedzieć.

Jastrzębie 2001 - 2004

Zakład fotograficzny rodziny Tschentscherów w Chorzowie



d marca do maja 2000 w Muzeum w Chorzowie można było zobaczyć wystawę prezentującą najstarszy i najdłużej istniejący zakład fotograficzny w Chorzowie, a zarazem jeden z najstarszych na Górnym Śląsku. Wystawa ta była wielka i piękna - stare fotografie ze zbiorów chorzowskiego Muzeum oraz wypożyczone z innych placówek, a także od osób prywatnych, sprzęt fotograficzny z przełomu wieków (w większości ze zbiorów p. Jadwigi Trochowej z Mysłowic) i towarzyszący jej katalog autorstwa p. Renaty Skoczek - Kulpa (kustosza Muzeum w Chorzowie) stanowiący kompendium wiedzy o zakładzie Tschentscherów. Jako, że wystawy zobaczyć już nie można, a katalog trudno byłoby zdobyć pozwolę sobie w skrócie wielkim przedstawić dzieje tego zakładu.

Julius Tschentscher urodzony w 1819 roku Strzelinie na Dolnym Śląsku zamieszkał ok. roku 1841 wraz z żoną Teklą z domu Gajdetzka z Gliwic w Chorzowie (ówczesna nazwa miasta Königshütte - Królewska Huta). Wykonywał różne zawody - był agentem ubezpieczeniowym i, prawdopodobnie, fryzjerem. Kiedy i jak nauczył się fotografii, nie wiemy. Chyba był samoukiem, gdyż w pobliżu nie było zakładu, w którym mógłby terminować. Na poważnie zajął się fotografią ok. 1858 - 59 roku. Pierwsza udokumentowana wiadomość o rozpoczęciu działalności w zawodzie fotografa pochodzi z roku 1871, w którym rozpoczął budowę zakładu w ogrodzie przy gospodzie Schalla przy Kronprinzenstrasse (obecnie 3 Maja). Był to drewniany budynek z czterema pomieszczeniami: dwie ciemnie, atelier do wykonywania zdjęć i pokój "biurowy" będący równocześnie przebieralnią. Atelier miało przeszklony dach spadzisty i duże okna w ścianie od północnej strony. Fotografowano wtedy przy świetle naturalnym, rozproszonym, a jego natężenie i kierunek regulowano przy pomocy zasłon umieszczonych wewnątrz atelier. Przy budowie następnych atelier zachowano tę samą zasadę oświetlenia. Ten zakład był jak na owe czasy ze wszech miar nowoczesny, nie zachowały się niestety żadne informacje o jego wyposażeniu i używanym sprzęcie. Sądząc po zachowanych zdjęciach, nie mogły jednak odbiegać od ówczesnego standardu dla dobrych zakładów. Julius Tschentscher zajmował się przede wszystkim fotografią portretową, która stanowiła podstawowe źródło utrzymania rodziny. A nie była ona mała, gdyż miał 7 synów i dwie córki.

Około 1877 roku zakład zmienił siedzibę i mieścił się na przystosowanym poddaszu budynku przy Rynku. Atelier było duże - ponad 50 m, natomiast nie było tam specjalnego

pomieszczenia na ciemnie, prawdopodobnie po zasłonięciu okien pełniło tę rolę drugie. Lokal ten przejął po wędrownym fotografie angielskim Samuelu Langfieri, od którego odkupił też nieodebrane zdjęcia i klisze, a nawet przez krótki czas używał jego kartonów firmowych zaklejając nazwisko swoim. Wtedy też zaczął oferować swym klientom powiększenia, zwiększyła się także ilość rekwizytów i teł używanych przy portretowaniu. Zakład ten był jedynym w latach 80-tych nie tylko w Królewskiej Hucie, ale i okolicy, wyróżniał się też znakomitą jakością zdjęć i nadążaniem za technicznymi "nowinkami". Nic więc dziwnego, że oprócz zleceń prywatnych otrzymywał je też od instytucji miejskich. Przykładem może być tableau upamiętniające uratowanie 43 górników zasypanych przez tydzień w kopalni "Deutschland" do którego wykonał 43 portrety ocalonych, 18 portretów ratowników i kierujących akcją oraz zdjęcie miejsca katastrofy - można je było zobaczyć na wystawie! Sam Tschentscher był cenionym obywatelem miasta, członkiem rady miejskiej od 1873 do 1890.

W 1891 nastąpiła następna przeprowadzka zakładu do nowego lokalu przy Tempelstrasse (obecnie Powstańców), gdzie całe drugie piętro zostało zaprojektowane jako atelier fotograficzne. W tym czasie oprócz Juliusa w zakładzie pracowali dwaj z jego synów Theodor i Heinrich, a przez pewien czas pomocnikiem jego był słynny fotograf górnośląski Max Steckel.

Julius Tschentscher zmarł w 1892 roku, a po jego śmierci zakład przejął syn Theodor, który znowu zmienił lokal i w 1897 roku przeniósł się do nowego budynku kupionego po drugiej stronie ulicy. Pomimo istniejącej już dużej konkurencji - w najbliższym sąsiedztwie zakład Steckela i kilka innych w mieście, prosperował znakomicie. Bogate wyposażenie zakładu składało się z wielu stylowych mebli, malowanych ekranów i innych przedmiotów wykorzystywanych przy portretowaniu. Można je zobaczyć na zachowanych zdjęciach. Oprócz portretu specjalizował się w fotografii krajobrazu i architektury, zwłaszcza przemysłowej, wydawał pocztówki, wykonywał też biżuterię z portretami. W roku 1899 zdobył I nagrodę na wystawie w Hamburgu, co oczywiście natychmiast na rewersach zdjęć zaznaczył. Był to okres największego rozkwitu firmy, która miała też w latach 1897 - 1918 filię w Mysłowicach. Theodorowi pomagał w pracy brat Heinrich, który powrócił w latach 20-tych z Niemiec, gdzie przez pewien czas prowadził własny zakład fotograficzny w Mannheim. Jednak lata dwudzieste to powolna utrata znaczenia firmy ze względu na konkurencję nowocześniejszych zakładów fotograficznych w Królewskiej Hucie, a także usytuowanie atelier na trzecim piętrze (bez windy), co było wprawdzie konieczne dla fotografowania przy świetle dziennym, ale nowe zakłady używające światła elektrycznego mieściły się na parterze lub pierwszym piętrze i nie zmuszały klientów do wspinaczki. Zakład mimo to istniał aż do 1929 roku. W tym roku (31 maja) zmarł Theodor, po jego śmierci kilka miesięcy zakład prowadził Heinrich, który zmarł niedługo po bracie, bo 7 stycznia 1930 r.



Mysłowice
fot. Th. Tschentscher



Dlaczego warto zbierać stare fotografie,
czyli
jak zostać utopcem?
Pisane trochę wbrew własnym interesom

Dlaczego warto zbierać stare fotografie, czyli jak zostać utopcem? Pisane trochę wbrew własnym interesom



tare zdjęcia nie są jeszcze w Polsce uważane za dzieła sztuki i, chociaż wywóz ich za granicę nie jest zgodny z prawem, nie można ich jeszcze zobaczyć w Domach Aukcyjnych lecz tylko w niektórych antykwariatach i na targach staroci. Niedługo się to jednak zmieni i wtedy zaczniemy się zastanawiać, dlaczego dotychczas nie kupowaliśmy ich. I dlaczego pozwoliliśmy, żeby po śmierci Cioci, Dziadka, Stryjenki, Sąsiada (niepotrzebne skreślić) wszystkie Ich "szpargały", razem ze zdjęciami oczywiście, bo przecież nikt tych ludzi już nie znał, znalazły się na makulaturze, a może nawet na śmietniku - przecież nikt teraz nie zbiera makulatury. A strata będzie nieodwracalna. Fotografie, jako medium powtarzalne, długo nie były uważane za dzieła sztuki, które muszą przecież być jednostkowe. Dopiero nie tak dawno zaczęto je za takie uważać, ale... Ale muszą to być zdjęcia wykonane przez znanego (to znaczy "upublicznionego" przez prasę i literaturę specjalistyczną) fotografa. I muszą jeszcze mieć Przymiotnik. Zdjęcie z Jedynie Słusznym Przymiotnikiem to "FOTOGRAFIA ARTYSTYCZNA". Istnieje jeszcze dopuszczalny przymiotnik "reportażowa", a "fotografia rzemieślnicza" deprecjonuje całkiem zdjęcie w oczach (i portfelu) kupującego. Dla mnie jest to duży plus, bo zbieram właśnie zdjęcia rzemieślnicze. Jest kilka powodów, dla których można i trzeba takie zdjęcia zbierać, a równocześnie sposobów na usprawiedliwienie dodatkowych wydatków przed rodziną. Do niektórych - racjonalistów - najbardziej przemówi to, że za czas jakiś nie będzie ich już na rynku na skutek generalnych porządków w szufladach, zwiększenia się mobilności ludności, a tym samym ograniczenia koniecznego bagażu i, co można już od pewnego czasu zaobserwować, "powrotu do korzeni". Czyli: co nie zostanie wyrzucone - będzie skrzętnie przechowywane w rodowych szkatułach na zasadzie "portretu przodka". Do innych - estetów - przemówi nie tylko niezaprzeczalne piękno fotografii, ale też grafika znajdująca się na rewersach zdjęć, a do historyków duży ładunek informacji o architekturze, strojach i obyczajach wieku fin de sieclu czy szalonych lat dwudziestych. A jeżeli już zdecydujemy się zbierać, to powstaje problem jakie fotografie zbierać, bo zacząć można od gromadzenia wszystkiego, ale po jakimś czasie trzeba zdecydować się na specjalizację. Można zbierać tematycznie i tu przykładowo:

- militaryści i pacyfści mogą zbierać zdjęcia wojskowych, bardzo malownicze ze względu na mundury i pamięć o Szwejku;
- monarchiści - osoby związane z dworami panującymi (a było ich w tamtych

czasach znacznie więcej niż obecnie!);

- turyści zdjęcia krajoznawcze, a zwłaszcza stereofotografie i pamiątki z wyjazdów do wód;

- lekarze i hipochondrycy na starych zdjęciach znajdują szpitale i kurorty, a nawet zamiłowani górnicy, sklepikarze i cykliści wybiorą coś dla siebie.

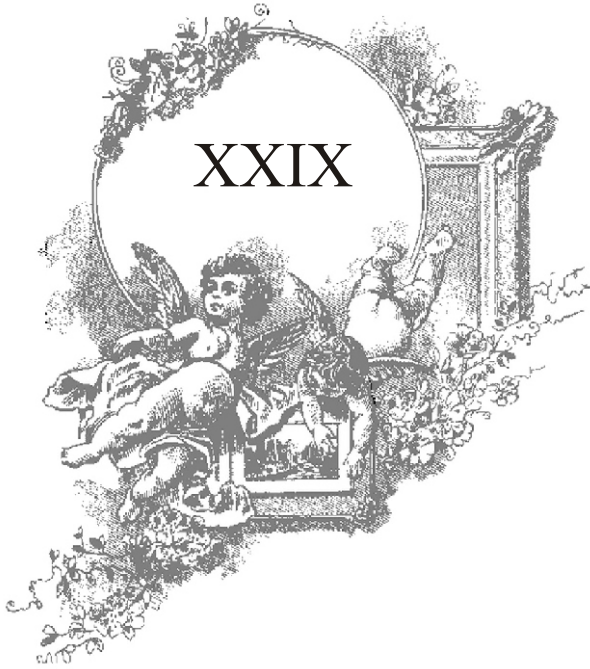
Można poświęcić swój czas i pieniądze na kompletowanie fotografii z podróży sentymentalnych do miejsc dzieciństwa naszych przodków, można zbierać portrety dam (lub panów w zależności od upodobania), artystów znanych i tych, o których dawno już zapomniano, a nawet akty, bo nagie ciało fotografowano od samego zarania fotografii. Pamiętajmy też o tym, że pomimo wieku XXI, internetu, fotolabów i innych osiągnięć świat zmienia się w globalną, ale jednak wioskę i, gdzieś w głębi, w każdym jeszcze tkwi przekonanie, że fotografia oprócz zatrzymania obrazu zatrzymuje też część duszy. Więc jak utopce z czeskich bajek w porcelanowych kubkach zbierajmy ułamki duszyczek na zdjęciach. A kiedy po latach wyrzeczeń i pozostawieniu w swych zbiorach dużego kawałka serca i wszystkich zaskórniaków pójdziemy na spotkanie z autorami tych zdjęć rodzina z ulgą spakuje je do pudeł po margarynie i złoży w piwnicy, albo przekaże do muzeum (gdzie też znajdują się w piwnicy). Może jednak będą miały szczęście i znajdą następnego pasjonata?



“Krykiet”
1912



“Praca”
zdjęcie formatu pocztówkowego
okres międzywojenny



Zakłady fotograficzne "Walery",
czyli
hrabia Ostroróg Ojciec i Syn za granicą

Zakłady fotograficzne "Walery", czyli hrabia Ostroróg Ojciec i Syn za granicą



ak już we wstępie do tego zbioru felietonów zaznaczyłem, jest on jedynym, który wymagał dużych poprawek, tak dużych, że właściwie został napisany na nowo. Na przestrzeni kilku lat pojawiły się nowe dane, dogrzebano się do nowych dokumentów, poprawiono błędy w dotychczasowych opracowaniach, na których się opierałem. I tu chciałem bardzo podziękować pani Anecie Ostroróg za zweryfikowanie błędów popełnionych w pierwotnej wersji felietonu, a następnie nieustającą pomoc i dzielenie się odkryciami z kwerend w Anglii i Francji. Podziękowania należy też tu umieścić dla pana Raya Fowke, niestrudzonego tropiciela śladów Ostrorogów. Wielką pomocą okazał się wywiad ze Stanisławem Julianem Ignacym hr. Ostrorogiem przeprowadzony w 1894 roku dla "The Woman at Home", przesłany mi przez panią Anetę Ostroróg wraz z tłumaczeniem p. Anny Skowrońskiej.

I jeszcze dziękuję pani Małgorzacie Grąbczewskiej, która w ostatniej niemal chwili uratowała mnie przed blamażem prostując informację o Aleksandrze Kenie oraz pomogła w kilku innych ważnych dla felietonu sprawach.

Stanisław Julian hrabia Ostroróg urodził się w 1833 lub 1834 roku w Mohylewie na Litwie. Jak wielu Polaków z jego pokolenia musiał wybrać życie poza krajem. Wykształcenie otrzymał wojskowe w Szkole Paziów w Petersburgu, otrzymując stopień kapitana. Podczas Wojny Krymskiej walczył po stronie tureckiej (czyli brytyjsko-francuskiej) w polskiej Dywizji Kozaków Sułtańskich gen. Zamoyskiego. Po zakończeniu wojny znalazł się w Anglii w dość opłakanych warunkach finansowych (majątek na Litwie został odebrany przez władze carskie po powstaniu styczniowym lub na skutek udziału w Wojnie Krymskiej "po niewłaściwej stronie"), a następnie we Francji.

Był człowiekiem utalentowanym w wielu dziedzinach - pisał wiersze, opatentował urządzenie muzyczne łączące perkusję z organami, przedtem jeszcze był projektantem pomnika Władysława Warneńczyka postawionego w 1856 roku w Warnie. W dzisiejszych czasach może to budzić zdziwienie, ale wówczas niczym nadzwyczajnym nie było, że zawodowy wojskowy jest poetą, muzykiem i plastykiem.

Wtedy ludzi (z odpowiednich sfer) kształcono wszechstronnie. Przynajmniej dwa języki, fortepian, malarstwo i literatura, to był standard dla panienek, dla chłopców dochodziły jeszcze sztuki wojenne i nauki ścisłe. Ale porzućmy dygresje i powróćmy do hrabiego Ostroroga i fotografii. Zetknął się z fotografią prawdopodobnie już podczas

Wojny Krymskiej i, w/g Nadara, dagerotypował w Warnie /1/, być może wtedy poznał Carola Szathmari (Károly Szathmáry Papp lub też Carol Popp de Szathmáry 1812-1887), znanego fotografa wojennego, który później, w 1874 roku, portretował się w jego paryskim zakładzie /2/.

Stanisław Julian Ostroróg w 1862 roku uzyskał brytyjskie obywatelstwo i ożenił z Teodozją Walerią Gwozdecką, a dwa lata później założył swoje pierwsze studio fotograficzne w Marsylii przy Boulevard du Musée 14 (1864) działające do ok. 1870 roku. Drugi zakład otwiera w 1865 roku w Paryżu przy rue de Londres 9 bis. Zakłady te noszą nazwę "Walery" od przybranego pseudonimu artystycznego Ostroroga - Stanislaus Walery (prawdopodobnie od drugiego imienia żony). Zdobywa sławę i popularność oraz wiele nagród na wystawach fotograficznych m.in. w Paryżu i Wiedniu, a w 1867 roku zostaje członkiem Societé Française de Photographie.

Zatrudnił w swoim zakładzie wielu Polaków, niektórzy z nich otwierali potem własne zakłady i tworzyli historię fotografii.

W paryskim zakładzie pracowali między innymi Włodzimierz Zagórski - dobry fotograf, ale znacznie gorszy finansista (zarabiał u Walerego 300 franków miesięcznie, co nie było małą sumką, i wszystkie oszczędności potrafił stracić), syn Karola Beyera jednego z największych fotografów warszawskich, który od 1872 roku (lub 1874, jak podają "Kłosa" - jest kierownikiem generalnym zakładu "Walery" w Paryżu) został "głównym kierownikiem i wykonawcą" /3/. Widać tu "dobrą rękę" Walerego. Jest on fotografem cenionym zarówno za jakość, jak i nowatorskie podejście do fotografii, dlatego w jego zakładzie częstymi gośćmi byli ludzie z najwyższych sfer. Wszystko układało się jak najlepiej, ale już w roku 1878 z różnych przyczyn zaczęły się problemy finansowe, majątek Walerego stopniał prawie do zera i w następnym roku musiał sprzedać wszystko (a było tego dość dużo, kupił bowiem wcześniej także kilka nieruchomości), łącznie z zakładem i domem przy rue de Londres 9 bis. Przenosi się wtedy do Anglii, a do fotografii powraca w 1884 roku zakładając w Londynie w 1884 przy Conduit Street studio mające się zajmować emalią na miedzi, lecz szybko przekształcone w fotograficzne. I słusznie. Już w 1886 roku uzyskuje tytuł "Photographer to the Queen" wykonując bardzo udane zdjęcia królowej Wiktorii. Nie jest to jedyna koronowana głowa fotografowana przez Stanisława Juliana Ostroroga, jest też autorem podobizny Szacha Persji Nassredina, w/g tego zdjęcia John Alfred Vinter sporządził olejny portret w 1889 roku z okazji jego wizyty w Anglii, sprzedany na aukcji w 2007 roku za 260,000 funtów.

Mówiąc tu o sławnych ludziach, trzeba jeszcze dodać, że niekiedy przypisuje mu się autorstwo zdjęcia Adama Mickiewicza na łożu śmierci w 1855 roku, ale nie ma na to żadnych dowodów.

Fotografował tak znane osoby jak Wiktor Hugo, Arthur Seymour Sullivan, Oskar Wilde czy Sarah Bernhardt (znane jest jej zdjęcie wykonane po 1880, a opublikowane przez wydawnictwo Goupil & Co w styczniu 1889 roku). Siedziba firmy

zmienia się w 1886 roku. Od tego czasu mieści się przy reprezentacyjnej londyńskiej Regent Street pod numerem 164 i nosi nazwę "Walery Limited". Prawdopodobnie posiada też filię przy Muswell Hill. Stanisław Julian Ostroróg zmarł w 1890 roku /4/ lub w 1899 /5/ w Londynie, a jego studio wraz z nazwą "Walery" i takim nom de guerre przejmują jego syn Stanisław Julian Ignacy.

Urodził się on w 1863 roku jako pierwszy z dwojga synów (młodszy Leon Walerian 1867 - 1932) Stanisława Juliana Ostroroga w Anglii, ale dzieciństwo spędził w Polsce. Za namową ojca, zgodnie z rodzinną tradycją, wybrał zawód wojskowego, został oficerem Królewskiej Artylerii brytyjskiej po studiach w ekskluzywnej szkole wojskowej Woolwich (Royal Military Academy), ale zrezygnował z kariery i udał się do Paryża, gdzie uczył się fotografii przez dwa lata.

Powrócił do Londynu, gdzie pomagał ojcu w zakładzie. Jednak nie przez cały czas. Spędził rok w Meksyku przy budowie kolei, był też w Południowej Afryce - wiadomo, że tam fotografował, ale zdjęcia się nie zachowały lub nie zostały dotąd odkryte.

Już od początku swej działalności dążył do maksymalnego uproszczenia wystroju studia portretowego. Zrezygnował z tak modnych naówczas teli, kolumnienek, balustrad itp. ozdóbek. Zresztą jego ojciec także wyznawał zasadę prostoty i perfekcji w fotografii. Zaczął też wprowadzać na szerszą skalę format "mignon" (midget) zamiast carte de visite, a oprócz klasycznych odbitek bromowych także platynotypię. Korzystał jeszcze z podpórek pod głowę przy portretowaniu, niezbędnych ze względu na dość długi czas naświetlania klisz. Wzorem ojca zwracał dużą uwagę na ułożenie rąk, wyznając zasadę (znaną wszystkim dobrym fotografom), że jest to jedna z najważniejszych rzeczy dla oddania charakteru osoby portretowanej.

Do oświetlenia używał już także światła elektrycznego, ale tylko w ostateczności. Sam będąc jego zwolennikiem musiał liczyć się ze zdaniem klientów, a dla nich było ono zbyt jaskrawe i nieludzkie.

Londyński zakład "Walery" w dalszym ciągu utrzymuje tytuł "Fotografa Królewskiego", co pewien czas Walery zapraszany jest do zamku Windsor w celu zrobienia portretów królowej Wiktorii. Portretuje też księżnę Walii, a księżę Connaught niejednokrotnie przybywa osobiście do zakładu w Londynie.

Do 1908 roku przy Baker Street 51 istniał zakład "Ellis & Walery". Założony został w 1884 przez Alfreda Ellisa, początkowo jako "Alfred Ellis", a nazwa została zmieniona na "Alfred Ellis & Walery" po tym, jak Ostroróg został współnikiem. Choć większość źródeł podaje rok 1900 należałoby jednak przyjąć za National Portrait Gallery z Londynu, że firma ta działała od ok. 1890 roku, gdyż są zdjęcia z tą sygnaturą datowane na lata wcześniejsze, jak zdjęcia Oskara Wilde'a prawdopodobnie z marca 1892. Trudno byłoby zresztą zawiązać spółkę z osobą nieżyjącą, a Alfred Ellis zmarł w 1899 roku. Ale, czy działała równocześnie z zakładem Walerego przy Regent Street, pozostaje jeszcze do odkrycia.

Stanisław Julian Ignacy ok. 1900 roku przenosi się do Paryża, gdzie otwiera,

a właściwie odtwarza zakład "Walery", działając jako Lucien Walery. Nie jest to jego jedyny pseudonim artystyczny, ale o tym później.

Specjalizuje się w fotografii aktorek i tancerek najbardziej znanych warieté i kabaretów paryskich Moulin Rouge, Casino de Paris czy Folies Bergere. Fotografie te były wydawane jako pocztówki w dużych nakładach i do dzisiejszych czasów zachowało się ich sporo. Są łatwo rozpoznawalne jeszcze przed zobaczeniem sygnatury, miały bowiem swój styl, zdjęcia były delikatnie kolorowane, a sztafaż dostosowany do roli i osobowości artysty. Walery był uważany za jednego z najlepszych i popularnych fotografów na tym polu działających, konkurując przede wszystkim z Leopoldem Reutlingerem, synem i następcą Charlesa. Był też współautorem afiszów i programów teatralnych, zdjęcia sygnowane "Walery" można znaleźć też w prasie i wydawnictwach poświęconych "podkasanej muzyce". Ale nie tylko.

W dorobku firmy znajdujemy zdjęcia największych sław, jak Josephine Baker, "kobieta - szpieg", a równocześnie wspaniała piosenkarka i aktorka, Mata Hari czy tancerka Anna Pawłowa.. Także aktorzy filmowi, jak Maurice Chevalier, fotografowali się w studio "Walery".

Zasłynął jednak także w całkiem innej dziedzinie fotografii. Pod łatwo rozszyfrowywalnym pseudonimem Laryew i, rzadziej, Yrelaw robił akty. Jako Laryew stworzył w 1920-30 roku serię 100 aktów, które też zostały później wydane jako pocztówki. Akty te, jak na owe czasy bardzo nowoczesne, przedstawiały ciało kobiece bez obowiązującego wtedy sztafażu. Doskonale wymodelowane światłem, na tle gładkiej lub czasem nieco zmarszczonej jednobarwnej draperii bliższe były fotografii współczesnej niż lat międzywojennych. Znane są też z tego okresu jego układy akrobatyczne i "kulturyistyczne" wszystkie wykonane perfekcyjnie i z wycuciem dobrego smaku.

Natomiast nieliczne z sygnaturą "Walery" z lat 1910-1915 są jeszcze bardzo pruderyjne i "słodziutkie". Panie w trykotach udających nagość, barwione pastelowo, różnią się znacznie od tych z lat dwudziestych, których ciało potraktowane jest dosłownie, pozbawione nie tylko odzieży, ale też towarzyszącej anegdoty, a zwłaszcza umowności - i to zarówno akty kobiece, jak i męskie.

Wielce jest prawdopodobne, ale nie ma wystarczających bezpośrednich dowodów, że akty z ok. 1900 roku, sygnowane SW są też jego autorstwa.

Niedawno próbowano sugerować, że międzywojenne akty Walerego wykonał nie on, ale pracujący w tym zakładzie fotograf o nazwisku Charles Auguste Varsavaux. Jednak obecnie uważa się, że to jeszcze jeden z jego pseudonimów. Także niektóre źródła podają, że Lucien Walery nie jest tożsamy ze Stanisławem Julianem Ignacym Ostrorogiem i akty sygnowane Laryew nie wyszły ze studia "Walery", lecz są dziełem zupełnie niezwiązanego z nim fotografa. Uważam to za bardziej niż wątpliwe. Żeby było jeszcze trudniej zorientować się w działalności Stanisława Juliana Ignacego to, oprócz licznych pseudonimów, w późniejszych latach życia używał nazwiska Naleoj!

Stanisław Julian Ignacy Ostroróg zmarł 22.07.1929 w Paryżu na zawał serca, a jego prochy zostały przeniesione do Londynu (te informacje pochodzą od Raya Fowke, dotychczas podawano rok śmierci 1935, a nawet 1955). Miał syna (jego brat bliźniak zmarł zaraz po urodzeniu) z Joyce Audrey Rede Fowke urodzonego 2.04.1898 (Stanisław Jan Ostroróg, zmienił potem nazwisko na John Armstrong i, jak dotąd, więcej nic o nim nie wiadomo) oraz dwie córki - Joyce Audrey Hope Ostrorog (ur. 1899 zmarła bezdzietnie) i Sally Isabella Joyce Ostrorog (1909-1984), której mężem został Leith Alexander Riddell.

Dostałem informację, że w prasie francuskiej z lat trzydziestych, (niestety bez dokładniejszych danych, mój informator miał w rękę jedynie wycinek), w notatce o występie rewiowym, była wymieniona "medemoiselle Walery, córka znanego paryskiego fotografa". Ale żadna z córek nie była aktorką czy tancerką! Przeglądając zaś aukcje internetowe natknąłem się (i nie kupiłem - przelicytowano mnie znacznie) na zdjęcie, też z tych lat, pięknej blondyneczki z wytłoczonym podpisem Desiré Waléry.

Co pozostało po tych fotografiach oprócz zagadek?

Kilkadziesiąt zdjęć z okresu londyńskiego, jeszcze mniej z wczesnego paryskiego i marsylskiego, w zbiorach muzealnych (w prywatnych z pewnością wielokrotnie więcej), kilkaset pocztówek Walerego syna oraz zdjęcia w kilku wydawnictwach i nieliczne zachowane afisze kabaretowe z jego zdjęciami. Nie jest to wiele, jeśli wiadomo, że w ciągu pierwszych 10 lat w Londynie wykonano w zakładzie Walerego 40-50 tysięcy zdjęć.

Obecnie bardzo trudno jest znaleźć oryginalne zdjęcia z pracowni "Walery", nieco częściej pojawiają się pocztówki, ale popularne są ich reprinty. Wydano kilkanaście serii z kabaretowymi divami lat międzywojennych, znajdują się wśród nich też wykonane przez Walerego, niektóre łatwe do odróżnienia od oryginałów, ale są też udatnie je naśladowujące. Stąd polecana jest rozważa przy zakupach, zwłaszcza przez internet.

/1/ za: Aneta Ostroróg "Znany-nieznany-zapomniany. Nieco informacji o Stanisławie Julianie Ostrorogu". Dagerotyp nr 14/2005.

/2/ za: Waclaw Żdżarski "Pierwszy fotoreporter wojenny". Foto nr 11/1979.

/3/ Tu było dotychczas ", a także Aleksander Ken, późniejszy właściciel wraz z Janem Lewickim zakładu w Warszawie, a po Powstaniu 1863 roku (znów emigrant!) własnego zakładu w Paryżu (uhonorowany za zasługi dla fotografii włoskim orderem Św. Maurycego i Łazarza).", ale w ostatniej chwili dowiedziałem się, że Ken nie mógł pracować u Walerego, gdyż już wcześniej, od 1859, miał własny zakład w Paryżu. Za: Małgorzata Grąbczewska "Polscy fotografowie w Paryżu w drugiej połowie XIX wieku - zarys problematyki" "Dagerotyp" nr 17/2009, w druku.

/4/ za: Aneta Ostroróg "Znany-nieznany-zapomniany. Nieco informacji o Stanisławie Julianie Ostrorogu". Dagerotyp nr 14/2005.

/5/ za: Małgorzata Grąbczewska "Polscy fotografowie w Paryżu w drugiej połowie XIX wieku - zarys problematyki" "Dagerotyp" nr 17/2009, w druku.



MR. CHARLES HAWTREY.

ALFRED ELLIS
& WALERY

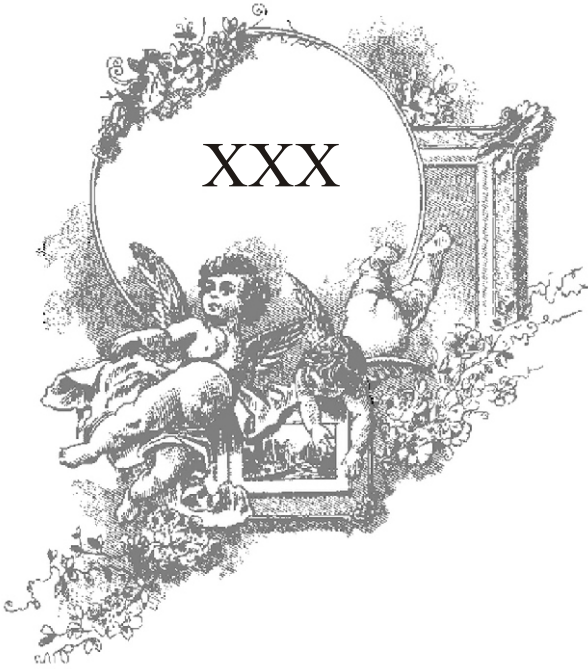
51. BAKER STREET
LONDON, W.

mr. Charles Hawtrej, Londyn
ok. 1890
fot. Alfred Ellis & Walery (Stanisław Julian Ostroróg)



Chcę wspomnień ból walzeroniu
To jej istota
Życie, jak powój - oziemia
Cisza dętko

“Walery” Paris
ok. 1920
fot. Stanisław Julian Ignacy Ostroróg



Kobiece ciało to nie jest grecka waza,
czyli
początek aktu lub akt początku fotografii

Kobiece ciało to nie jest grecka waza, czyli początek aktu lub akt początku fotografii



uż starożytni Egipcjanie... Może jednak zacząć od początku. Człowiek, a zwłaszcza mężczyzna, gołe ciało oglądał z przyjemnością od zawsze, a z jeszcze większą odkąd ciało to zaczęło zakrywać. Oglądanie (i korzystanie) twórczej duszy nie wystarczało. Powstał więc pierwszy akt. Kiedy się to stało - nie wiadomo. Można sądzić, że wtedy, gdy człowiek spionizował się i uwolnił ręce. Najstarsze przedstawienia nagiego ciała znane są już z wykopalisk epoki kamiennej. Słynna Wenus z Willendorfu, jak na nasz gust stanowczo zbyt tęga, według uczonych ma być boginią płodności. Kto to wie? Może jest to rzeźba wykonana dla wodza szczepu łowców mamutów na obraz i podobieństwo jego ukochanej żony? Ciekawe, jakie honorarium dostał artysta?

Z upływem wieków malarze i rzeźbiarze tworzyli dzieła mniej lub bardziej roznegliżowane.

Zależało to od panujących obyczajów, religii i skłonności władców. Nawet jednak w najbardziej pruderyjnych czasach udawało się coś z nagości przemycić.

Fotografia miała nieszczęście narodzić się w epoce wiktoriańskiej, gdy panie chodziły odziane aż po same pięty. Jednak artyści tworzyli w tym czasie dzieła o tematyce religijnej i wzorujące się na sztuce antycznej, w których temat usprawiedliwiał goliznę. Sceny Sądu Ostatecznego, kuszenia świętych czy też rajskich ogrodów same się prosiły o wstawienie jak największej ilości nagości. A mitologia, często i chętnie obmalowywana przez dziewiętnastowiecznych artystów, też dawała doskonałe pole do popisu dla znawców i amatorów golizny.

Fotografowie nie byli gorsi. Fotografia, młodsza siostra malarstwa, stosowała kompozycje i układy naśladujące lub mające pierwowzór w obrazach i rzeźbach. Oprócz artystycznych i kulturowych uwarunkowań istniała też konkretna przyczyna statycznego pozowania modelek - długi czas naświetlania, w czasach dagerotypu osiągający nieraz i pół godziny. Łatwiej było więc zrobić leżącą Danae czy Ledę z łabędziem (wypchanym) niż Dianę na polowaniu.

Najwcześniejsze, znane nam, akty fotograficzne N.P.Lerebours'a pochodzą z 1840 roku, czyli już w rok po oficjalnym wynalezieniu fotografii istnieli dagerotypiści tym tematem się zajmujący. Wczesne fotografie aktu nie były jednak tylko odwzorowaniem czy też namiastką malarstwa - miały też na malarstwo wpływ, gdyż stosowali je jako "podstawy" do obrazów nawet tak wielcy jak Delacroix, który

współpracował z panem Durien, też Eugene, prezesem Societe Français de Photographie. A pan Lerebours w gazetach od 1841 roku umieszczał inseraty w prasie o wykonywaniu "póz", czyli damskich i męskich aktów, "dla pożytku panów Artystów".

Oprócz fotografów wielkich i znanych aktem zajmowała się cała rzesza pomniejszych, pozujących swe modelki na tle malowanych pięknie pejzaży i wnętrz, dodających niezbędne kolumnienki, wazy i inne bibeloty. Zdjęcia te, już jako pocztówki, miały wielkie wzięcie wśród szerokiego grona (zwłaszcza panów). O pocztówkach może jednak kiedy indziej napisać.

Wraz ze skracaniem się czasu wykonywania zdjęcia (czulsze materiały fotograficzne) modelki uzyskały większą swobodę, a równocześnie zaczęły tracić resztki okrywającej je odzieży oraz otaczające je przedmioty i usprawiedliwiające nagość fabuły. Jednym z pierwszych fotografów "zdejmujących" ciało kobiece dla niego samego, bez zbędnego sztafażu, był Polak, Stanisław Ostroróg, który w Paryżu pod pseudonimem "Walery" miał doskonale prosperujący zakład fotograficzny i słynął ze zdjęć aktorek i tancerek kabaretowych przełomu wieków.

Lata 80-te XIX wieku to już fotografia ruchu, także w akcie. Anglik Edward Muybridge przy pomocy kilkunastu sprzężonych aparatów fotograficznych rejestrował nie tylko etapy ruchu biegnącego konia, o czym pisze się we wszystkich podręcznikach fotografii, ale też poruszających się skąpo lub wcale nieprzyodzianych niewiast. Modelkami były panie z półświatka najczęściej, w większości anonimowe, lecz niektóre zdobywały popularność, a nawet sławę. Przykładem znakomitym może być Fernande Barrey, zaczynająca karierę jako nieletnia prostytutka, a potem dzięki pozowaniu też naonczas mało znanemu fotografowi, Jean Agelou, zostaje żoną jednego z bardziej popularnych malarzy tamtych czasów Tsugaharu (Tsuguharu) Foujita i obraca w towarzystwie takich sław jak Picasso.

W oficjalnym obiegu akt fotograficzny zagościł dość późno. Nawet w pismach fotograficznych po raz pierwszy pokazano zdjęcie nagiej kobiety dopiero w 1902 roku. Zdobył się na to Stieglitz w swoim "Camera Work".

A tak obecnie rozpowszechnione kalendarze z panienkami (wydają je w ramach reklamy zarówno producenci bielizny, jak i traktorów, czy nawet salcesonu) też mają długą historię. Pierwszy kalendarz z aktem na okładce wydano w 1913 roku. Była to reprodukcja obrazu Paula Chabasa. Akt fotograficzny pojawił się w kalendarzu dopiero parę lat później.

Czasy zmieniały się, zmieniały się też i dekoracje. W "szalonych latach dwudziestych", wraz z fascynacją Dalekim Wschodem, doszły częste elementy orientalne, a nawet fotografowano już tylko ciało dla ciała. Nic w tym dziwnego skoro w teatrzykach i kabaretach występowały tancerki nawet bez strusiego pióra zastępującego listek figowy. Także znane artystki nie obawiały się pokazać nago - jeżeli tylko były odpowiednio zbudowane. Przykładem bardzo dobrym mogą być Mata Hari, znana bardziej jako kobieta-szpieg niż aktorka i piosenkarka, czy też czarnoskóra,

długonoga piękność - Josephine Baker.

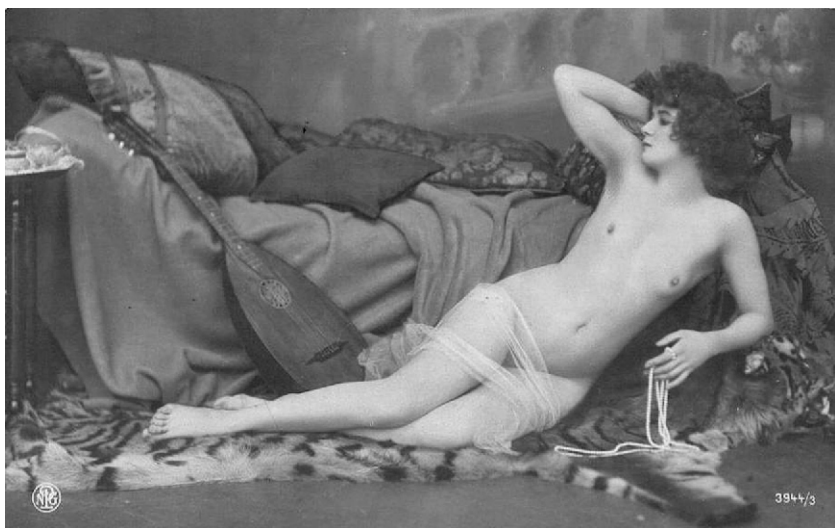
I tu pora zakończyć, bo zaczyna się już akt "współczesny", a ten temat pozostawiam innym.

Jeszcze tylko kilka słów o "sztuce użytkowej". Równoległe z aktem artystycznym powstawały też zdjęcia pornograficzne. Temat to wstydlivy i pomijany milczeniem, ale niejednokrotnie dzielny wojak z licznych frontów I Wojny Światowej w swym plecaku oprócz zdjęcia ukochanej nosił serię pocztówek erotycznych. Czasy to były zresztą takie, że nikogo nie szokowało, gdy zacny mieszczanin oprócz prawowitej żony miał też kochankę, a i do zamtuzów zachodził. Byle robił to dyskretnie. Zachowało się niewiele takich zdjęć do naszych czasów i są wyjątkowo rzadko eksponowane publicznie. Stąd też mało kto widział te zdjęcia w oryginale - można o nich czasem przeczytać w powieściach "z epoki". A nasi przodkowie mieli bogatą wyobraźnię i wydawcy współczesnych pisemek mogliby ich zadziwić wyłącznie techniką - fotograficzną.

Felieton ten był publikowany wcześniej w prasie fotograficznej ("Twój Magazyn Fotograficzny", "Foto-Mania", "Materiały Ogólnopolskich Warsztatów Fotograficznych w Broniszowie") i nie tylko. Dla potrzeb bieżących został nieco zmieniony i uzupełniony, ale zmiany tylko kosmetyczne zostały zrobione.

Kobiece ciało to nie jest grecka waza, czyli początek aktu lub akt początku fotografii

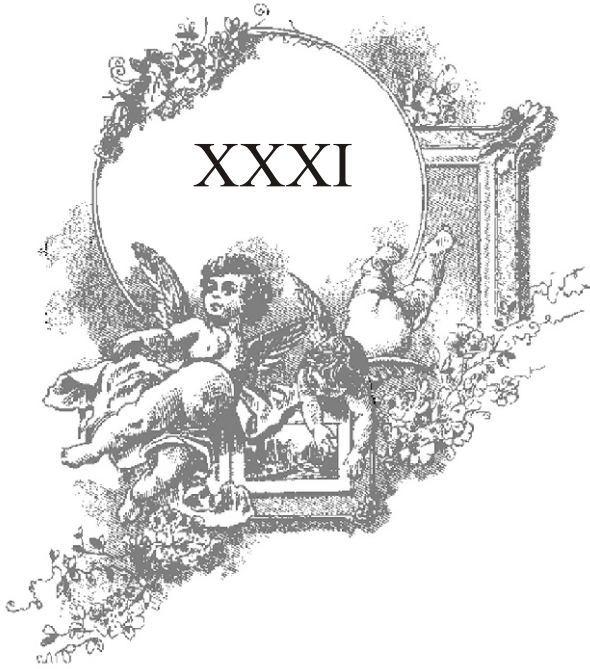
Małe conieco nie tylko o fotografii



ok. 1920
pocztówka
wyd. NPG



ok. 1930
pocztówka francuska
bez oznaczenia wydawcy



Jak to na wojence ładnie,
czyli
słów kilka o początkach fotografii wojennej

Jak to na wojence ładnie, czyli słów kilka o początkach fotografii wojennej



swojej książce "Z historii fotografii wojennej" Henryk Latoś użył jako motto słów Edwarda Steichena: "Gdybyśmy byli w stanie sfotografować wojnę taką, jaka ona jest w rzeczywistości odstraszyłoby to wszystkich od prowadzenia wojen w przyszłości". Naiwny idealizm to, czy idealna naiwność? Przecież, gdyby się nawet udało (a fotografia nie ujmie oddziaływania na inne zmysły prócz wzroku - wszak niemniej aktywny jest słuch i węch, nie mówiąc już o nieprzekazywalnych odczuciach osobistych uczestnika jak ból, strach, nienawiść), to kto za takie zdjęcia fotografowi zapłaci, kto opublikuje, a zwłaszcza - kto będzie chciał oglądać. Przecież, przy najbardziej drastycznych zdjęciach wystaw "World Press Photo", nie słyszy się rozmów o cierpieniu, ale komentarze na temat światła, barwy i kompozycji.

Dlatego pisząc o fotografii wojennej wolę zacytować Kiplinga: "Atoli było rzeczą ze wszech miar nieodzowną, żeby tam w Anglii poczciwi ludkowie mogli przy śniadaniu zabawiać się, niepokoić lub zaciekawiać wieścią, czy Gordon żyje, czy zginął, albo czy połowa wojsk angielskich została rozbita w puch na pustynnych piaskach" ("Światło, które zgasło"). Książka ta poświęcona jest wprawdzie nie fotoreporterowi, ale rysownikowi wojennemu, ale jest to tylko niewielki detal techniczny. Sprawozdania z pól bitewnych były "od zawsze" bardzo pożądane przez tych, którzy pozostawali w domu. "Muzo, męża opiewaj...". Nasi musieli być dzielni, wrogowie okrutni, nasi dumni i zwycięscy, tamci pokonani i upokorzeni. Sama opowieść nie wystarczała, potrzebne były ilustracje. Dostępne wszystkim. Najpierw kute w kamieniu i malowane na ścianach pałaców i świątyń, a po wynalezieniu druku i gazet codziennych można się już było, nawet z domu nie ruszając, napawać glorią zwycięstw i cierpieć porażki.

Rzesza nieprzeliczona korespondentów wojennych była zawsze na miejscu - jedni pisali, drudzy rysowali, wszystko dla nas. Ginęli też dla nas. Wynalazek fotografii wcale nie uprościł ich życia, wręcz przeciwnie - zamiast szkicownika i ołówka trzeba było dźwigać kilkanaście kilogramów sprzętu i materiałów, a w dodatku walczący nie chcieli nieruchomieć na te kilka sekund potrzebnych do zrobienia zdjęcia. Pierwsze, na szeroką skalę, działania fotoreporterów wojennych, obecnych na froncie, zaistniały podczas wojny krymskiej 1853 - 1856. Fotografowali tam zmagania bitewne nie byle jacy fotografowie, bo Karol Szathmary Papp i Roger Fenton. Powstała też już wtedy nowa specjalność fotografa wojskowego. Dowódcą jednostki fotograficznej został, jak to

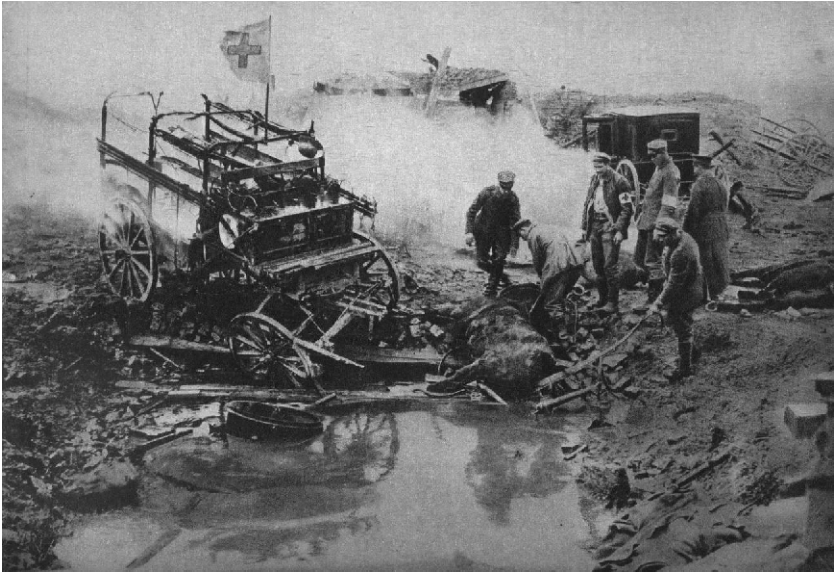
w wojsku, wyznaczony rozkazem, a nie mający dotychczas styczności z fotografią, kapitan John Hackett, jego pomocnikami dwaj kaprale - saperzy. Żeby jednak można było mieć także zdjęcia, a nie tylko jednostkę, zawarto sześciomiesięczną umowę z cywilnym fotografem Richardem Nicklinem. Wśród pierwszych wojennych fotografów nie mogło zabraknąć Polaków. Za początek niektórzy uważają słynne zdjęcia pięciu poległych podczas manifestacji 27 lutego 1861 wykonane w zakładzie Beyera w Warszawie. Było to jednak zdjęcie bardziej polityczne niż wojenne, a w dodatku powstałe w atelier. Można wszakże przypuszczać, że wcześniej też robiono zdjęcia związane choćby z powstaniem krakowskim 1846 roku, brak na to dotychczas dowodów. Z powstania styczniowego znane są zdjęcia wykonywane m.in. przez Walerego Rzewuskiego (też niestety w zakładzie) i ciągle prowadzone są spory, czy Rzewuski był i fotografował w obozie Langiewicza - byłby to pierwszy prawdziwy polski reportaż wojenny.

Pewne natomiast jest, że dwaj Polacy Karol Józef Migurski z Odessy i, krótko, Józef Kordysz z Kijowa - obaj fotografowie zawodowi - robili zdjęcia podczas wojny bałkańskiej od 1877 roku. Migurski dorobił się nawet (i natychmiast utracił aż do kompletnego bankructwa) sporej fortuny na tych zdjęciach. Oczywiście, nie byli tam sami. Mieli swoich pomocników, retuszerów, kopistów. Przy okazji fotografii wojennej zbierali też materiały do później wydawanych albumów robiąc "widoki i typy". I Wojna Światowa, zwana wtedy Wielką Wojną, gdyż jeszcze następnej nie przewidywano, zbiegła się w czasie z rozkwitem fotografii, a zarówno technika jak i przystępność sprzętu i materiałów pozwoliły nie tylko fotografom zawodowym, ale i amatorom na dokumentowanie działań wszystkich armii. "Szybkostrelne" i o niewielkich wymiarach aparaty i konfekcjonowany materiał negatywowy pozwalały na robienie zdjęć także podczas walk. Prasa ilustrowana, prawie całkowicie opanowana już przez fotografię, potrzebowała każdej ilości zdjęć reporterskich, propaganda wojskowa - podnoszących ducha, sztaby - rozpoznawczych (duża rola zwłaszcza zdjęć lotniczych), a żony i narzeczone pamiątkowych. Zarówno oficjalne, jak i pamiątkowe zdjęcia nie mogły oddawać prawdy o wojnie. Żołnierz musiał być zadowolony z życia i mieć wyglancowane buty, sprzęt wojskowy też musiał błyszczeć czystością i nowoczesnością, jeńcy byli brudni i zarośnięci, a "nasi" ranni uśmiechnięci i dokładnie opatrzeni. Trzeba jeszcze dodać osobną grupę, a są to zdjęcia humorystyczne, wprost tryskające dowcipem koszarowym w celu zwiększenia dobrego nastroju wojaków.

Tyle w tym było prawdy o wojnie co na festiwalu w Kołobrzegu. Byli jednak nieliczni fotografowie tak zawodowi, jak i (a zwłaszcza?) amatorzy, którzy oprócz zdjęć słusznych robili też prawdziwe. Ale tych zdjęć, w porównaniu z oficjalnymi, zachowało się niewiele. W większości są to autorzy anonimowi, żołnierze wrogich sobie armii, którym udało się zachować aparat i używać go. Nieliczni przeżyli, nieliczni dalej zajmowali się fotografią, a tylko jednostki z tych zdjęć wykonanych na froncie zbudowały sobie sławę. Przykładem takim może być André Kertész - Węgier wcielony

do wojska w wieku 20 lat wraz ze swym aparatem marki Ica. Fotografował wszędzie - podczas walk, marszu i odpoczynku, a zwłaszcza w szpitalach polowych, lazaretach, w czym nie ma nic dziwnego, gdyż, sam ranny, poznał dokładnie wojskową służbę zdrowia. Miał dużo szczęścia, nie tylko dlatego, że przeżył wojnę, ale przede wszystkim, że miał mądrego dowódcę, który na fotografię nie tylko zezwalał, ale nawet nosił się z zamiarem wydania po wojnie albumu z tymi zdjęciami. Niestety, większość zdjęć wojennych Kertésza uległa zniszczeniu lub zaginęła. Z Polaków trudno jest wyróżnić kogoś specjalnie. Byli, walczyli i fotografowali we wszystkich armiach, po każdej stronie frontu. Ich zdjęcia ukazywały się w prasie, najczęściej nie były podpisane, jak większość ówczesnych fotografii prasowych. W domowych archiwach można jeszcze teraz odkryć nieznanne zdjęcia amatorskie z I Wojny. O jednym z takich amatorów - doktorze Niedzielskim z Sanoka - trochę napisałem w innym felietonie.

Korzystałem, a i innym to polecam, między innymi z "Z historii fotografii wojennej" Henryka Latosia i "Fotografowie nietypowi" Grażyny Pluteckiej i Juliusza Garzdeckiego.



“Niemiecki lazaret polowy po angielskim ostrzale”
I wojna światowa



“Ładowanie rannych jeńców do pociągu lazaretowego
ku dalszemu odtransportowaniu ich do Niemiec”
I wojna światowa



Byłem tu - Zenek,
czyli
małe conieco
nie tylko o fotografii turystycznej

Byłem tu - Zenek, czyli małe conieco nie tylko o fotografii turystycznej

“Chodzi o to, że podróże i oglądanie jest wspaniałe, ale przyjemność to także to, że się gdzieś było. Rozumiesz, układanie obrazków w albumie i wspomnianie wszystkiego”.

Dwukwiat w "Blask fantastyczny"
Terry Pratchett.



znów zacznę od moich prawie rówieśników, czyli łowców mamutów. W jaskiniach, gdzie koczowali nasi przodkowie, zarówno bezpośredni - Homo Sapiens, jak i spokrewnieni Neandertalczycy, spotyka się podczas badań archeologicznych nie tylko obgryzione kości i ślady ogniska. Ściany wielu z nich pokrywają rysunki zwierząt i ludzi tworzone przez wiele pokoleń przedstawicieli kultury oryńskiej i magdaleńskiej pod koniec epoki lodowej (ok. 15.000 lat temu), czyli SZTUKA. Ale nie tylko. Często trafiają się wyryte czy namalowane symbole i znaki nierozszyfrowane w większości do teraz, a i szanse na ich odgadnięcie są nikłe. Są wśród nich nachalnie czytelne, jak okrąg z promieniami (słoneczko), strzały i dzidy, ale są też i inne, nie pasujące do stereotypów i archetypów. Nie tylko w tych słynnych i wszędzie opisywanych jaskiniach Francji (Lascaux czy Chaffaund) i Hiszpanii (Altamira), ale też na dalekim Borneo, gdzie kilka lat temu odkryto negatywowe odbitki dłoni pokrytych znakami tajemniczymi, a liczące ok. 10.000 lat. I tu pozwolę sobie na rewolucyjną wprost interpretację tych wszystkich symboli. One znaczą właśnie "byłem tu - Zenek"! Tenże Zenek wraz ze swym cywilizacyjnym rozwojem (Zenka Neandertalczyka pozostawimy już w spokoju - został przerobiony na pokarm przez Zenka H. S.) zaznaczał swą obecność w coraz ciekawszych miejscach i w coraz to bardziej skomplikowany sposób. Gdy już wynaleziono dla niego pismo, pokrywał swym imieniem górskie szczyty, zabytki poprzednich cywilizacji i co grubsze drzewa. Zwłaszcza zabytki są ulubione przez Zenka niezależnie od czasu i kręgu kulturowego. Zenon Grek rył swe imię wśród, dobrze jeszcze nie wyschniętych, hieroglifów starożytnego Egiptu, Zenek z armii Aleksandra Macedońskiego pozostawił swe ślady na ścianach świątyń indyjskich, a żołnierze Napoleona - gdzie tylko mogli. Nawiasem mówiąc, te barbarzyńskie Zenkowe zachowania, choć niszczyły zabytki i dzieła sztuki, niejednokrotnie stanowiły pomoc dla archeologów i historyków - choćby w datowaniu. Żeby trochę mu dopomóc i ucywilizować działania, wynaleziono księgi pamiątkowe, w których mógł się wpisać i swe głębokie przemyślenia pozostawić. Były one wyłożone (to już nasze czasy - wiek XVII-XIX, kiedy turystyka stała się

obowiązkową i modną rozrywką, a nie tylko dodatkiem do wojen krzyżowych i handlu), w miejscowościach i miejscach masowo odwiedzanych. A różne te odczucia swe Zenek manifestował! Pewien Zenek Polonus w wieku XVII przez ojca swego wysłany, dla rozszerzenia horyzontów, w podróż po Europie skonstatował, przez Pireneje przejeżdżając, "góry takie kamienne, że aż się splunąć chce". Taką księgę wyłożono i u nas w 1696 roku na Śnieżce, sławy złej zażywającej ze względu na zamieszkuje ją, od czasów pogańskich, siły nieczyste przeróżne. Nie na szczycie, ale w budzie niejakiego Samuela, gdzie na ostatni popas turyści w drodze na wierzchołek stawali. Wpisy te się zachowały wydrukowane w 1736 roku w trzech tomach i o Zenku wiele dowiedzieć można by się było, gdyby wydawca selekcji nie dokonał usuwając "wszystko co płaskie i głupie", a pozostawiając tylko "osobliwe i wzniosłe". Szkoda. Ale to nie było jeszcze to, o czym Zenek naprawdę marzył. Byłem tu, ale kto to widzi? Przecież znajomi nie muszą się wcale wybrać właśnie tam, gdzie był. Trzeba mieć pamiętkę, a zarazem dowód swej bytności. Może to być ręka Wenus czy nos Sfinksa, ale i ryzyko przy zdobywaniu i transport trudny, a w dodatku ile rąk taka Wenus może mieć?

Powstał więc przemysł produkujący dla Zenka przedmioty z obrazkiem malowanym i odpowiednim napisem, czyli dowód niezbity. I przywoził on z wojaży nocniczki z gejzerem, świętą figurkę (jak żywą, choć z gipsu), kubeczek do wody leczniczej z jakiegoś Badu, a jeśli smak miał lepszy i kieszonkę pełniejszą to i wedutę ręcznie malowaną. Też i własną podobiznę narysowaną na tle Atrakcji Turystycznej lub choćby syluety z czarnego papieru wycinane przez przydeptakowego artystę. I stała się fotografia. A Zenek stwierdził, że jest to dobre i na to właśnie przez całe wieki czekał. Relacje Zenkowo-fotograficzne należy teraz już naukowo (koniec z żartami!) podzielić na trzy grupy główne, a w razie potrzeby i na podgrupy.

1. Zenek bywa i ma aparat fotograficzny.
2. Zenek bywa i nie ma aparatu.
3. Zenek nie bywa, a chciałby wiedzieć, gdzie bywać.

Może jeszcze, zanim zaczniemy te grupy omawiać, warto dodać, że początki nie były lekkie zarówno w sensie przenośnym, jak i dosłownym. Sam sprzęt ważył kilkadziesiąt kilogramów wraz z niezbędnymi odczynnikami i kliszami szklanymi. A jeszcze umiejętności i cierpliwość trzeba było mieć, żeby sobie emulsję zrobić, klisze pokryć, jeszcze mokre naświetlić, wywołać i, nie tłukąc, do domu powrócić. To nie dla naszego bohatera, ale dla Amatora zajęcie. Albo dla Fotografą, który i sławę i interes znajdzie w miejscach słabo dostępnych, a modnych swój sprzęt rozstawiając i zdejmując "widoki oraz postaci". W Tatry nasze już z samym początkiem fotografii ruszyli wielcy fotografowie, tacy jak Walery Rzewuski, Awit Szubert czy Walery Eliaz Radzikowski. Z Krakowa wynajmowali furę, na którą ładowali cały swój majdan i do Zakopanego zmierzali. A tam wynajmowali Górali do przeniesienia wszystkiego we właściwe miejsce, z którego mogli jedno czy też kilka zdjęć zrobić. Potem zbieranie wszystkiego i przenoszenie na inne miejsce. Wykonanie jednego ujęcia to był cały dzień, a i to jeszcze

jeśli pogoda była łaskawa i po dojściu na miejsce łać nie zaczęło, co w Tatrach jest zasadą. Pomyślcie o tym, drodzy Zenkowie Cyfrówkowi, strzelający setki, jeśli nie tysiące zdjęć naraz, żeby sobie coś z tego wybrać. Ale wróćmy do naszego Zenka.

Ad primum: Zenek bywa i ma aparat. I tu mamy trzy podgrupy:

1a - Zenek bywa i ma aparat. Ma też filmy (a może cyfrówkę) i jakieś tam zaplecze finansowe. Robi więc zdjęcia wszystkiego, co widzi, a wydaje mu się godne uwiecznienia. Powtarza przeto ujęcia setek poprzedników, nie bacząc na to, że w każdym kiosku może za niecałą złotówkę kupić takie same pocztówki. Nie omieszka obfotografować zabytków, przy których w danej chwili się znalazł, nie zważając na oświetlenie - przecież nie można się zastanawiać, gdy następne zdjęcia już czekają. Żeby zrobić więcej i więcej (co nie znaczy - zobaczyć) zwiedza "po japońsku" zatrzymując auto na 1/125 sekundy, by cyknąć fotkę przez okienko. Będzie co pokazywać po powrocie, prawda? A jeśli ma się pojemną kartę w "cyfrze" to już w domu, pokryjomu, wykasuje Zenek Aparatczyk te całkiem zbędne i nieudane 99% bajtów.

1b - Zenek bywa, ma aparat i rodzinę. Tu już pełnia szczęścia i rozpasania. W każdym miejscu żona (lub mąż - żeby uniknąć podejrzeń o seksizm) i cudowne dzieci. Nie jest ważne, że z głowy im wyrasta jakieś drzewo, nie jest ważne, że najistotniejsze części Pomnika Czynu zakrywa rozwiany włos Małżonki. Zenek Rodzinny musi przecież zapłacić album, żeby Krewni i Znajomi mieli co podziwiać przez cały rok. Nie dba przytem o straty finansowe i moralne. Na plaży w Łebie czy innych Sopotach pozwala morzu wlewać się do wnętrza aparatu, a piaskowi rysować obiektyw i wchodzić w trybiki. Byłe wytrzymał do końca urlopu. Łapie każdego przechodnia, który ma na sobie sprzęt odpowiedniej klasy, żeby zrobił zdjęcie całej rodziny. A po powrocie wspólnie kompletują album.

1c - Zenek bywa, ma aparat i ambicje. Można go spotkać wszędzie i rozpoznać po kilku cechach głównych, a to: przemieszczającej się ruchem płynnym, we wszystkich kierunkach, głowie (poszukiwanie tematu), częstym, a nagłym zatrzymywaniu i następnie tańcu w miejscu (trzy kroczki w prawo, w lewo trzy) z przykucami, a nawet polegiwaniem oraz po aparacie w ciągłym pogotowiu z kilkoma obiektywami pod ręką. Zenek Ambitny powoduje często wypadki drogowe, wkraczając nagle na środek jezdni, skąd ma najlepsze ujęcie. Efektem wyjazdu na wakacje najczęściej bywa udział w wystawach i konkursach, jakaś wystawa indywidualna i, być może, jedno dobre zdjęcie, z którego jest naprawdę zadowolony (chyba, że jest to Zenek Jestemnajwspanialszy). Ale o tym to już innym razem, bo konkurso- i wystawomania to temat dłuższej bajeczki. Na codzień możecie go zobaczyć w lusterku przy goleniu lub poprawianiu makijażu.

Ad secundum - Zenek bywa i nie ma aparatu. Tak się zdarzało, dawniej częściej, ale i obecnie jest to możliwe pomimo dostępności wszelkich przyborów do fotografowania, bo co dostają dzieci na komunię najczęściej? Komputer, rower i aparat fotograficzny. Cóż więc miał biedak zrobić? Kupował widokówki i leporella (harmonijki zdjęć), ciut

wcześniej zdjęcia na kartonie złożonym, widoczki miejscowości zatopione pod szkłem przycisków do papierów czy bibularzy (kto dziś wie, co to takiego?), a nawet szklanych kulach, gdzie przy poruszaniu śnieg padał na zamczyk albo fale morskie z powabnymi syrenami obmywały brzeg. Zdarzały się nawet szklane blaty do stolików ze zdjęciem. A jeśli i swoją podobiznę chciał mieć? Po miastach i zdrojowiskach spacerowali fotografowie uliczni oferując mu zdjęcia "á la minute" lub też mógł włożyć głowę w otwory teł pięknie malowanych, przedstawiających to, co za plecami lub pójść do fotografa dobrego. A tacy zjeżdżali w sezonie do miejscowości wczasowych lub utrzymywali w nich filie. Tak robili choćby Stanisław Bizański z Krakowa mający filie w Zakopanem i Krynicy (lata 90 XIX wieku) czy też W. Drożdżewicz mający Atelier "Maryla" w Kołomyi działający latem w Truskawcu "w miejscu kąpielowym", St. Stadler z Tarnowa z filią w Rabce (też w miejscu kąpielowym), a w moim Jastrzębiu (Bad Königsdorf Jastrzemb) na przełomie wieków rezydowała filia Schreinera z Rybnika. W Zakopanem od wieków mieszkał biały, nadgryziony przez mole niedźwiedź, z którym można sobie było zrobić zdjęcie na tle tatrzańskich szczytów. Teraz też tam jest, ale z czasem dorobił się licznej rodziny rozsianej po całym kraju, a zwłaszcza nad Bałtykiem. Będąc tam ostatnio spotkałem się z Kubusiem Puchatkiem, który pozował do zdjęć z Królikiem i Tygrysem, a biedny Kłapouchy pozwalał nawet na sobie siadać. I o mało mnie nie zdeptał na plaży Shrek (lipiec 2005, plaża niestrzeżona w Dźwirzynie).

Ad tertium - Zenek nie bywa. Z różnych przyczyn nie chce lub nie może jeździć po świecie, a chce poznać co ciekawsze jego kawałki. Dawno, dawno temu, gdy jeszcze nie było telewizji (to chyba nie jest możliwe?) i nie można było włączyć Discovery czy National Geographic, Zenek nie był wcale odcięty od wiadomości o świecie. Zawsze znalazł się ktoś, kto gdzieś był i o tym chciał opowiedzieć (nawet przed wynalezieniem mowy nasz przodek, bijąc się w pierś i machając owłosionymi łapami przekazywał wrażenia z podróży - najczęściej chodziło tu o mamuty i korzonki oraz płęć przeciwną). Potem wynaleziono pismo i można było poczytać sobie opisy podróży do krajów dalekich, niejednokrotnie bogato ilustrowane rysunkami jedno nogich i dwugłowych mieszkańców tych ziem i ich hodowlanych zwierząt, z których do najprawdopodobniejszych zaliczano jednorożce, a do zmyślonych chyba - żyrafy. A jeżeli mieszkało się na zabitej dechami wsi i nie umiało czytać, a nawet książeczka do nabożeństwa była tylko jedna w powiecie? Zawsze istnieli wędrowcy różni - bazarze, kotlarze, smolarze i inni wolni ludzie, którzy za poczęstunek w karczmie opowiadali o tym, co w swych wędrowkach widzieli. A im bardziej ten poczęstunek był podlewany, tym opowieści barwniejsze. Wielmoże sprowadzali zaś obrazy czy gobeliny z widokami krajów przeróżnych - od własnych włości poczynając, a na Raju kończąc. Na własne oczy też wiele zobaczyć można było. Z wojen wygranych przywożono jeńców, zwierzęta egzotyczne i przedmioty, a jeśli wojna była przegrana to można było się napawać widokami innych krajów będąc pędzonym w pochodzie triumfalnym, a potem drepcząc

w kieracie. Ilustrowane księgi i encyklopedie trafiły "pod strzechy" dopiero po wynalezieniu druku, a na dobre rozprzestrzeniły, gdy miast pracochłonnych drzeworytów zaczęto używać litografii. A gdy zaczęły wychodzić gazety to, odgadując Zenkowe potrzeby, niedługo już powstały specjalistyczne podręczniki, turystyczne, czyli krajoznawcze. Choć i zajmujące się zagadnieniami ogólnymi też swój kącik krajoznawczy miały. "Tygodnik ilustrowany" wychodzący w Warszawie od 1859 roku wprowadził na stałe ilustracje fotograficzne już w roku 1862. A, jak już wcześniej pisałem, niełatwe było zdobycie fotografii. Ale, żeby Zenka zapotrzebowanie zaspokoić, powstawały nawet agencje fotograficzne wysyłające swoich przedstawicieli w najdalsze i najdziwsze zakątki świata. W Stanach Underwood & Underwood czy Keystone View Company wydawały tysiące stereofotografii z całego naszego globu w takim nakładzie, żeby dla Zenków wystarczyło, a pracowali dla nich fotografowie na wszystkich kontynentach. Teraz podobne działania prowadzi National Geographic, zatrudniając fotografów najlepszych z najlepszych.

Jak to wyglądało dawniej w Polsce? Już w 1840 roku Marcin Zaleski, profesor Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie użył dagerotypów Warszawy, Krakowa i Wilna do wykonania wedyt. W roku następnym Moritz Scholtz, też warszawiak, zaczął wydawać serie litograficznych widoków Warszawy na podstawie własnych dagerotypów.

I dalej Warszawa, 1844 rok, Karol Bayer otworzył zakład fotograficzny, w którym zajmował się też reportażem i fotografią dokumentacyjną, wyjeżdżał w fotograficzne wojaże po Polsce, czego efektem były albumy fotograficzne m. in. Warszawy, Krakowa, Gdańska, Częstochowy. Już nie w stolicy, ale w Krakowie, Walery Rzewuski w 1859 roku wybrał się na pierwszą wyprawę fotograficzną w Tatry, inny zaś krakowiak, Awit Szubert, kontynuował tematykę górską wydając m.in. "Album widoków tatrzańskich" (1876) oraz "Widoki Tatr i Pienin" (1878) z oryginalnymi fotografiami.

W mniejszych ośrodkach też nie próżnowano. W Zgierzu w 1860 roku otworzył zakład fotograf Józef Zajączkowski (przeniósł się później do Jasła), dokumentował on zamki małopolskie, wydając albumy światłodrukowe. W Kaliszu działał Teofil Boretti, jego dziełem były "Album stron rodzinnych Adama Mickiewicza" i "Album pamiątkowych widoków nowogródzkiego i słuckiego powiatów" wydane w 1869 roku. W niewielkim, położonym na Kresach, Kamieńcu Podolskim w 1868 roku Michał Greim wydał światłodrukowe albumy fotografii kamienieckich. Ten, jeden z największych fotografów ówczesnych, zajmował się fotografią krajoznawczą, etnograficzną i reportażem, współpracował z uniwersytetami i prasą.

A mówiąc o Kresach, nie można zapomnieć o Lwowie, gdzie fotografia od samego początku stała na najwyższym poziomie. Tamże w 1869 roku wydał "Album krasiczyńskie" i "Album żółkiewskie" Teodor Szajnok. Prasa też nie próżnowała. "Tygodnik Ilustrowany" ogłosił w 1901 roku konkurs na fotografie krajoznawcze. Pokłosiem tego była pierwsza Wystawa Fotografii Artystycznej w Warszawie z udziałem amatorów. I to nie tylko ogólnopolska! "Nowa Gazeta Łódzka" ogłosiła w 1907 roku,

zakończony wystawą konkurs na fotografię krajoznawczą. W tymże roku w Polskim Towarzystwie Krajoznawczym powstała Sekcja Wystawiennicza, która w roku następnym przekształciła się w Komisję Fotograficzną. Ta w 1909 roku wydała broszurę "Fotografia i rysunek na wycieczce" Mikołaja Wisznickiego. Był to pierwszy podręcznik polski skierowany właśnie do naszego Zenka.

A czego się można spodziewać w nie tak dalekiej przyszłości? Zakończenie pesymistyczne. Wraz z rozwojem biotechnologii wynaleziono i wprowadzono do powszechnego użycia sprzężenie oka ludzkiego z kamerą cyfrową i podskórnym wszczepionym minidyskiem o niewyobrażalnej wprost pojemności. Pokaz zdjęć z dwutygodniowego urlopu będzie trwał nieprzerwanie conajmniej trzy tygodnie. Ufff! Zakończenie optymistyczne. Rodzina Zenka Rodzinnego wraca zmęczona ciężko wypoczętym dniem do domku na kempingu (na Marsie). Kolacja, mycie zębów i do łóżeczek. Zapadają ciemności. Z lekkim skrzypieniem uchylają się drzwi domku. Zenek wysuwa głowę - patrzy w lewo, w prawo, w ręce błyszczy nóż. Na paluszkach podchodzi do domku Recepcji. I ryje - "byłem tu, Zenek". Jednak ludzkość nie zginie!



Abbazia, 1913



Hamburg - autobus wycieczkowy
ok. 1930 roku



Fotograf!
Ty złodzieju!

Fotograf! Ty złodzieju!



zymże jest kradzież? Zabraniam czegoś, co nie jest nasze bez woli i wiedzy osoby, do której owo coś należy. Czyż nie?

Plemiona pierwotne, a w początkach fotografii nie całkiem pierwotne narody i jednostki uważały, że fotografujący kradnie duszę lub jej cząstkę. Stąd też opory przed robieniem zdjęć. Może się to wydawać śmieszne nam, fotografom, którzy doskonale wiemy, że zdjęcie polega tylko na przeniesieniu obrazu z zewnątrz do wnętrza tej magicznej skrzynki i zatrzymaniu go tam na materiale światłoczułym. Reszta jest (nie, nie milczeniem) tylko techniką i chemią.

Czy jednak całkiem słusznie?

Jakie mamy prawo do zabrania czegoś, co do nas nie należy, czyjeś twarzy, postaci? Gdyż jest to zabranie w sposób całkiem realny - wszak mamy ją, mamy na zdjęciu czy twardym dysku. Wprawdzie osobie fotografowanej niczego nie brakuje, lecz jednak czegoś ją pozbawiono - prywatności chociażby. I nie mówię tu o publikowaniu w jakikolwiek sposób (prasa, wystawy), gdyż przepisy dość dobrze określają "prawo do twarzy", podając w jakich przypadkach potrzebna jest zgoda fotografowanego, w jaki sposób ma być wyrażona, precyzując sprawę zapłaty oraz kary za przekroczenie zasad. Są to sprawy oczywiste, które każdemu fotografującemu powinny być znane, żeby kiedyś nie stanął przed obliczem Sędziego w oczekiwaniu na wyrok.

Tu mowa o zwykłym fotografowaniu, o czynności wycelowania obiektywu i naciśnięcia spustu.

Przecież widząc "ten właśnie moment", wyraz twarzy człowieka w tłumie na ulicy czy też innym dostępnym miejscu nie pytamy "Czy Pan pozwoli sobie zrobić zdjęcie?". Przecież stracimy ujęcie - przeto strzelamy szybko i idziemy dalej zadowoleni, że mamy następne trofeum. A obiekt pozostaje nieświadomy tego, że jego twarz jest już nie tylko jego. Jest nasza. Mamy ją! I, jak dobrze pójdzie, nie poniesiemy konsekwencji. Język polski określa fotografowanie jako "robienie zdjęć". Samo to pojęcie zakłada, że jesteśmy twórcami zdjęcia, że ono należy do nas (czyli też i obraz na nim zatrzymany), że zainwestowaliśmy w aparat, film, odbitki, a patrząc głębiej także w naukę fotografii czy nasz dotychczasowy rozwój plastyczny. Mamy więc do niego pełne prawo jako dzieła rąk naszych.

Ale już w języku angielskim nie jest to takie proste, w każdym razie semantycznie. Oni mówią "taking photography" czyli brać zdjęcie. Jeśli "brać" to znaczy, że ktoś musi

je dać lub je komuś weźmiemy. I daje je nam świadomie czy też bezwiednie nasz model. A my jesteśmy otwarci na branie wszystkiego! Czy dlatego początki stanowienia "prawa do twarzy" wyszły z krajów anglojęzycznych? Czy semantyczne różnice, czy też wysoka kultura prawna o tym zadecydowały? Trudno powiedzieć.

Ale wróćmy do naszych dylematów moralnych.

Fotografując, z góry niejako zakładamy zgodę obiektu na wykonanie zdjęcia. Takie założenie a priori nieraz pryska jak mydlana bańka, gdy stajemy oko w oko z człowiekiem słusznej postawy pytającym "Kto Ci pozwolił zrobić mi (mojej żonie, dziecku) zdjęcie?". Zaczniemy mu opowiadać, że prawo do twarzy obowiązuje dopiero z chwilą opublikowania zdjęcia. Nie polecam, może to się skończyć tym, że do naszej twarzy (a zarazem dużej części konta w banku) prawo dostanie dentysta. Trzeba uszy po sobie położyć, przeproszać i kajać się lub udawać głupiego - w zależności od okoliczności. Dobrze tu się mają posiadacze aparatów cyfrowych, którzy na poczekaniu mogą zdjęcie skasować, ale analogowcy? 36 klatek prześwietlić, z czego 35 to z pewnością "klaty życia". Potrzebna jest jednak raczej dyplomacja.

Lecz, jeśli uznajemy prawo do twarzy, prawo do prywatności, to niby dlaczego w moim aparacie ma się znaleźć nie tylko zdjęcie twarzy czy postaci, ale też cudzego domu? On także nie należy do nas, ma swego właściciela. A ten właściciel też może zaprotestować, gdy fotografujemy. I tak się zdarza!

Tu można zrozumieć opór, już nie ten częściowo irracjonalny, metafizyczny. Właściciel domu obawia się, że chcemy przygotować napad i w tym celu rozeznajemy posiadłość lub chcemy wybudować sobie taki sam gwałcą prawa autorskie architekta. A może rozwodząca się żona potrzebuje materiałów dowodowych? Można to doprowadzić do absurdu. Wszak łąka, drzewo, samochód też mają swoich właścicieli. Cóż pozostałoby do fotografowania? Portrety studyjne, fotografia przyrodnicza, makrofotografia?

Co z reportażem? Tylko na zlecenie spust surówki z bardzo wielkiego pieca, a może dojenie krów w gospodarstwie pełnomlecznym. I to z pisemną zgodą dojkarki i krowy. Bo wyobraźmy sobie karambol w centrum miasta. Przed wyciągnięciem aparatu chwila zastanowienia - prawo do twarzy 276 osób (uczestnicy karambolu, gapie, policja i ta pani z pieskiem na 7 piętrze), prawa moralne właściciela skasowanego autobusu i malucha, co go skasował, projektanta szyldu pizzerii w tle i MZOM (lampa przy chodniku). Jeszcze etatowy reporter Głosu Dolnokłajskiego ma dobrze - za jego "grzechy" odpowiada w znacznej części redakcja (gdy jest na służbie), ale co ma zrobić wolny strzelec? Pozostaje ślalom między przepisami, normami zwyczajowymi i Widmem Dentysty. Nie popadajmy więc w skrajności i znajźmy lukę między Ascetyzmem i Bezczelnością. Wtedy, przy odrobinie ryzyka (podniesiony poziom adrenaliny wspomaga talent), zrobimy dobre, a nawet bardzo dobre zdjęcia.

I powtarzajmy sobie dewizę starożytnych hippisów "żyj i daj żyć" (a w przerwach w fotografowaniu - "róbmy miłość, nie wojnę") - jeśli swoją fotografią nie krzywdzimy

modela jesteśmy moralnie usprawiedliwieni. Zwłaszcza, gdy nie zauważy, że mu to zdjęcie zrobiliśmy.

P.S. 1. Stanley Milgram, wykładowca psychologii na Uniwersytecie Miejskim w Nowym Jorku, w latach 70tych ubiegłego wieku dokonał eksperymentu polegającego na wyjściu z "ekipą fotograficzną" studentów do centrum miasta i pytaniu przechodniów o zgodę na zrobienie im zdjęcia. Spośród ponad 100 osób 35% zgodziło się, pozostali odmówili mniej lub bardziej zdecydowanie. Tak było na ulicy, natomiast w parku rozkład był już 50/50, a spośród 6 osób wylegujących się na trawce aż 5 zgodziło się bez oporów. Wniosek stąd wypływa taki, że nastawienie Dawcy Twarzy do Biorcy zależne jest też od miejsca, czasu i sytuacji psychologicznej.

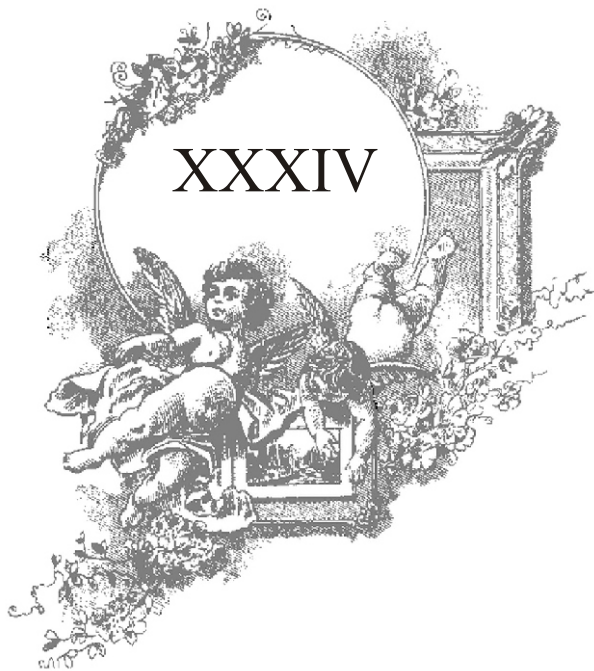
P.S. 2. Obecnie Mikołaj Grynberg przeprowadza wielki projekt "Dużo Kobiet". Na ulicach miast rozstawia w ruchliwym miejscu sprzęt, wiesza tło i fotografuje kobiety śpieszące do swych rozlicznych zajęć. Robi to za ich wiedzą, z podpisaniem zgody na publikację. Zaczął w Polsce, teraz w Rio de Janeiro na dworcu Central do Brasil, w sierpniu (2006) będzie na Majdanie w Kijowie, potem planowane Meksyk, Peru, Kambodża, Nowy Jork i Tel Awiw. Bardzo interesujące będą jego obserwacje reakcji na tak widoczną obecność fotografa w wielu krajach o różnej tradycji i kulturze. Teraz mówi już o wielkiej różnicy między Europą, gdzie ludzie przyśpieszają kroku i starają się stać niewidoczni, a Brazylią. Tam na 50 kobiet odmówiły mu tylko dwie. A pozowanie nie było płatne, modelki dostawały tylko odbitkę polaroidową na pamiątkę. W dodatku mogły się spóźnić na pociąg.

Ciekawy mógłby się okazać eksperyment wykonany w Polsce na populacji miast, miasteczek i wsi z przeprowadzeniem analizy uwzględniającej wiek, wykształcenie, zawód, stan cywilny i inne czynniki, jak choćby posiadane hobby. Oraz powtórzenie go w odstępie kilkuletnim wraz z narastającym nasyceniem populacją fotografujących.

Moje obserwacje, w żadnym razie nie pretendujące do miana badań choćciutnaukowych, z kilkudziesięciu lat chodzenia z aparatem dają mi podstawę do mniemania, że największą aprobatę fotografujący znajdują w miejscowościach większych, w których istnieje silny ruch fotoamatorski, a widok człowieka z okiem w celowniku aparatu spowszedniał (dotyczy to też miejscowości turystycznych, ale w mniejszym stopniu) i, co może wydać się nielogiczne, małych miejscowościach typu wiejskiego, w których równocześnie jest największa rozpiętość odbioru emocjonalnego (od próśb o zdjęcie do użycia sztachet z płotu). Małe, zapyziałe miasteczka, odwracają się do fotografa tyłem będąc do niego jeszcze bardziej negatywnie nastawione niż do innych "obcych".

Fotograf! Ty złodzieju!

Małe conieco nie tylko o fotografii



Biografia

Biografia



itold Englender
 ul. Katowicka 17/25
 44-335 Jastrzębie
 tel. 4716456
 e-mail: ciasna@gazeta.pl

W latach 1964 - 1972 członek Krakowskiego Towarzystwa Fotograficznego, od 1973 do 2008 roku członek Jastrzębskiego Klubu Fotograficznego "Niezależni", instruktor Harcerskiej Agencji Fotograficznej (1973-75), członek Grupy Twórczej A-74 (1974-79), członek honorowy Lubuskiego Towarzystwa Fotograficznego od 2001, członek Towarzystwa Miłośników Ziemi Jastrzębskiej od 2001.

W 1992 roku uzyskał tytuł artysty (AFIAP) nadany przez Federation Internationale de l'Art Photographique, w 1999 tytuł Członka Honorowego Stowarzyszenia Twórców - Fotoklub Rzeczypospolitej Polskiej "Zasłużony dla Fotografii Polskiej", w 2007 medal srebrny zdfp, ma jeszcze srebrną odznakę FASFwP. W 2002 roku Prezydent Miasta przyznał mu Nagrodę Miasta Jastrzębie Zdrój za całokształt działalności w dziedzinie twórczości artystycznej oraz za upowszechnianie kultury.

Kolekcjoner starej fotografii - kolekcja ponad 6000 zdjęć i organizator wystaw popularyzujących historię fotografii.

Od 1968 roku zorganizował ze swoich zbiorów wystawy związane z historią fotografii:

- "Z szuflady Witolda Englendera" - Kraków, SAiW, 1968;
- "Stara fotografia- wiek XIX" - Jastrzębie, ZOPAŚT, 1974 - współautor;
- "Fotografia rzemieślnicza na Śląsku z przełomu XIX i XX w." Jastrzębie, Kaktus, 1976;
- "Dziecko w starej fotografii" - Jastrzębie, Kaktus, 1977;
- "Mini fotoplastikon- pokaz stereofotografii 1893-1906" Jastrzębie, JKF"N", 1978;
- "Wystawa Urzędowych Zdjęć Wojskowych z okresu I wojny światowej"- Jastrzębie, JKF"N", 1978;
- "II Pokaz stereofotografii (1896-1908)" - Jastrzębie JKF"N", 1978;
- "Najmiłościwiej Nam Panujący Cesarz Franciszek Józef I - opiekunem sportu,

turystyki i wypoczynku" - Jastrzębie, KMPiK i Bibl. Miejska, 1982, Opole, Galeria Związków Twórczych -VI Symp. Fot. Krajozn. "Praca i odpoczynek", 1986;

- "Piękne kobiety przełomu wieku XIX/XX i ci wspaniali mężczyźni w swych twarzowych mundurach" - Jastrzębie, KMPiK, Bibl. Miejska, Kaktus, 1983;

- "Urok starej fotografii" - Jastrzębie, JFK"N", 1985;

- "Portret Przełomu Wieków" - Jastrzębie, JFK"N", 1989;

- "150 fot na 150 lat" - Jastrzębie, JFK"N", KMPiK, KŚT, 1989 - współautor;

- "Dziecko w fotografii XIX/XX w." - Jastrzębie, MOK, 1997, Katowice, MBP, 2001, Wodzisław, MBP, Broniszów, Warsztaty Fotograficzne, 2002, MBP Gliwice, 2004 i in.;

- "O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie zdjęcia" - Jastrzębie, MOK, 1998, Łaziska Górne, PiMBP, 2000, Broniszów, Warsztaty Fotograficzne i in.;

- "Reklama na rewersach starych zdjęć, czyli Alicji odsłona druga" - Jastrzębie, Galeria "Ciasna", Broniszów, XII Warsztaty Fotograficzne, 1999 i in.;

- "Pokaz XIX-wiecznych stereofotografii" - Broniszów, Warsztaty Fotograficzne, 1999-2008;

- "Śląska Fotografia Rzemieślnicza XIX/XX w." - Jastrzębie, Galeria "Ciasna", 2000;

- "I Wojna Światowa w fotografii czyli jak to na wojence ładnie..." - Katowice, MBP, 2002, Jastrzębie, Galeria "Ciasna", Broniszów, Warsztaty Fotograficzne i jeszcze ok. 5 ekspozycji;

- "Człowiek z obu stron lustra - Lewis Carroll" - Broniszów, Warsztaty Fotograficzne, 2002;

- ">>Walery<< Paris - polski fotograf francuskich kabaretów XIX/XX w." - Jastrzębie, "Ciasna", 2003, Broniszów, Warsztaty Fotograficzne;

- "Niegdyśejsze gejsze czyli o wczesnej japońskiej fotografii" - Jastrzębie, "Ciasna", 2005, Broniszów, Warsztaty Fotograficzne i jeszcze ok 10 ekspozycji;

- "Kobiece ciało to nie jest grecka waza, czyli początek aktu lub akt początku fotografii" - Broniszów, Warsztaty Fotograficzne i jeszcze ok 5 ekspozycji;

- "Monidła" - Broniszów, Warsztaty Fotograficzne, 2007, Jastrzębie, "Ciasna", 2008;

- "Po prostu monidła" - Rybnik, Muzeum, 2008;

- "Śląskie dzieci na starej fotografii" - Jastrzębie, "Ciasna", 2008/09

Udział w ogólnopolskich wystawach:

- "Fotografia Polskiej Wsi- Chłopów Polskich" - Warszawa, 1984, (objazdowa) - nagroda;

- "Inteligencja w fotografii XIX/XX w." - Warszawa, Polskie Towarzystwo Historyczne, 1994 (objazdowa) - wyróżnienie;

- "Rodzina Śląska w dawnej fotografii" - Bytom, Muzeum Górnośląskie, 1998;

- "Fotografowie Dawnego Chorzowa - Zakład fotograficzny rodziny Tschentscher 1870-1930" - Chorzów, Muzeum, 2000;

- "Dziecko w obiektywie historii. Górny Śląsk i pogranicze" - Bytom, Muzeum, 2006, powtórzona w Rumunii, Niemczech i Skandynawii;
- "Ślubuję Ci miłość" - Rybnik, Muzeum, 2007;
- "Piotrkowanie na starej fotografii" - Piotrków, Muzeum, 2007.

Fotografia własna:

Konkursy i wystawy ogólnopolskie i międzynarodowe: 270 akceptacji na 209 wystawach, w tym m. in. "Kobieta-portret, pejzaż, akt" czyli pierwsza "Venus" w Krakowie, "ASSOFOTO'75" w byłym ZSRR, "I Int. Exh. of Photography" - Ludvigshafen (RFN), "II Intern. Herrschinger Fotowoche" - Frieding (RFN), Annual Competition "Men in Action" - Frieding (RFN), "Howrah Colour Salon" - Howrah (Indie), "Wettbewerb- Kinder von Heute eine Hoffnung auf die Zukunft" w Belgii, "Biennal Intern. de Fot. Camara Club Sabadell" w Hiszpanii, "Smethwick Colour Int. Exh." w Anglii, "Oslo Color Slide Exh." w Norwegii, "Algarve Photo Salon" w Portugalii, "Salo de Fot. de Muntanya" - Barcelona (Hiszpania), "Phot Comp. of Envir. Cons." - Szolnok (Węgry), "Salon Foto Club" - Buenos Aires (Argentyna), "Birkenhead Int. Col. Salon" w Anglii, "A Day's Exhib. of Phot". (wyst. zaproszeniowa) - Brno (CSRS), „One Day of Mine” (wyst. zaproszeniowa) - Brno (CSRS), "Człowiek XX w." (wyst. zaproszeniowa) - Brno (CSRS), "Salon Int. de Art Fot. >>Foto- Sport90<<" - Brasov (Rumunia), "Festival Mondial de l'images de Montagna" - Antibes (Francja). Na nich zdobyto trochę nagród: I-8, II-4, III-1 wyróżnień-19

Udział w wystawach zbiorowych Krakowskiego Towarzystwa Fotograficznego m. in. w Norymberdze i we Lwowie. Udział we wszystkich edycjach Ogólnopolskiego Konkursu "Spotkania z Fotografiami", Konfrontacji i Wystaw polsko-bułgarskich ("Probuda"/"Niezależni"), Wystaw Przeglądowych organizowanych przez JFK "Niezależni" oraz wszystkich wystawach zbiorowych JFK "N".

Wystawy indywidualne:

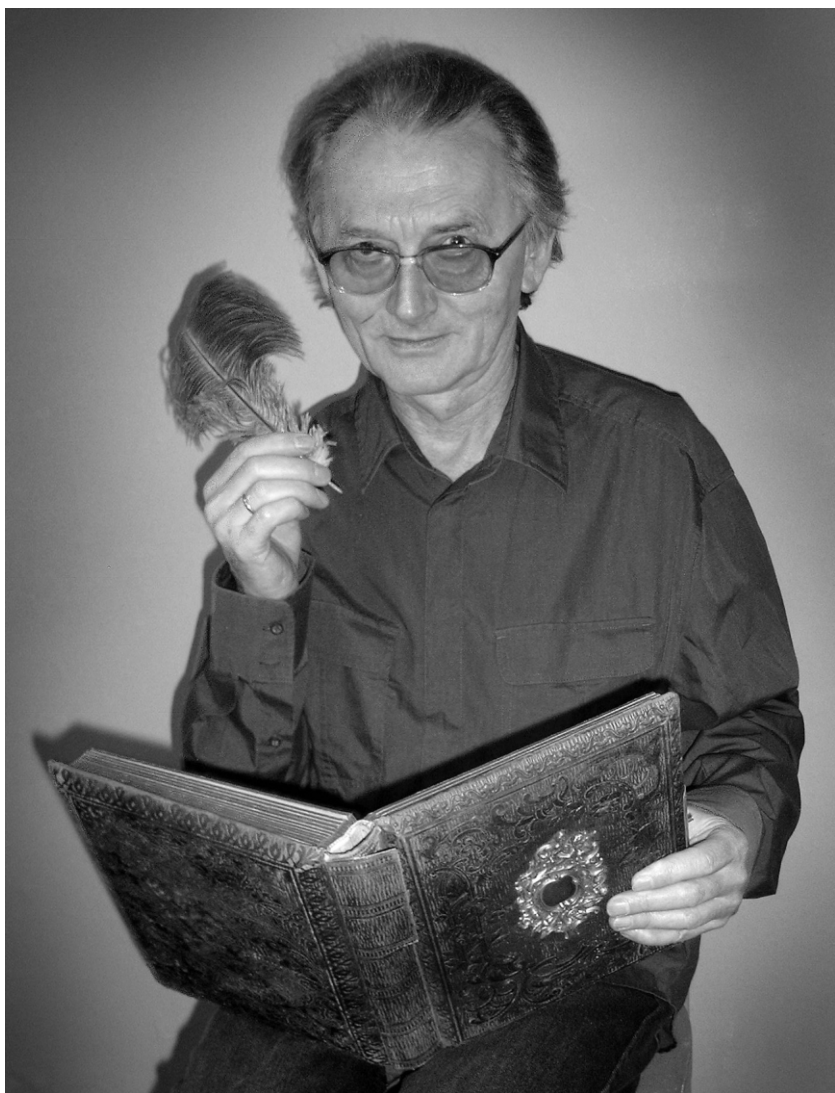
- "Z szuflady Witolda Englendera" - Kraków, SAIW, 1968;
- "Postoje pamięci" - z Magdaleną Strzałkowską-Englender ok. 15 ekspozycji od 1994;
- "Dziecko" - 5 ekspozycji od 1979;
- "Świat dziecka'86" w Burgas (Bułgaria);
- "Dziecko w fotografii" - z Magdaleną Strzałkowską-Englender i Barbarą Englender ok. 10 ekspozycji od 1997;
- "Kapliczki i krzyże przydrożne" - 4 ekspozycje od 1989;
- "Nagrobki z cmentarzy żydowskich Szydłowca, Józefowa i Leska", wystawa towarzysząca symposium "Dzieje wodzisławskich Żydów", 2002;
- "Miejsca" w ramach II OFFO 2007, Galeria "Projekt" w Zielonej Górze i Galeria "Ciasna" 2008;

Autor felietonów na temat historii fotografii publikowanych w prasie fotograficznej: "Twój Magazyn fotograficzny", "Foto Mania", "Materiały Warsztatów Fotograficznych - Broniszów", "Pozytyw" i in. oraz w internecie, autor strony internetowej "Galeria Starej Fotografii" - strona w budowie.

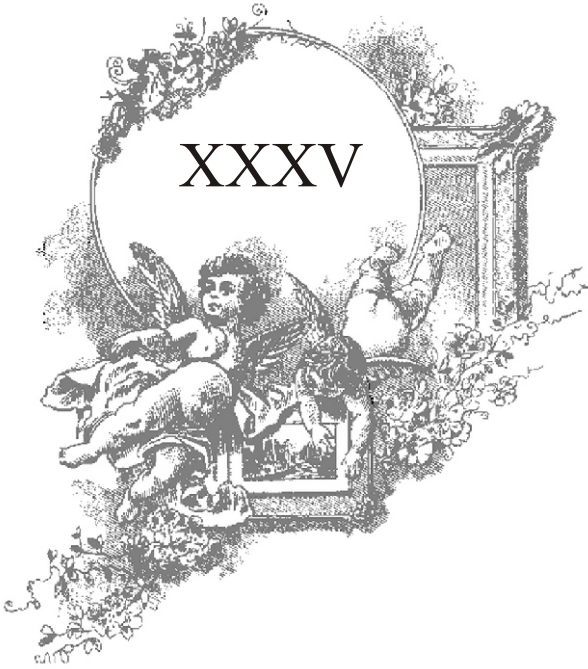
Organizator Ogólnopolskiej Wystawy Zaproszeniowej pod patronatem Stowarzyszenia Pastelistów Polskich "12 pasteli - 12 Autorów" 2001/2002 - 12 ekspozycji. Współorganizator I, II i III Ogólnopolskiego Festiwalu Fotografii Otworkowej OFFO.

Wykłady na Ogólnopolskich Warsztatach Fotograficznych w Broniszowie od 1999 roku. Wykłady z historii fotografii na Uniwersytecie III Wieku w Jastrzębiu, 2003. Prelekcja "Niegdyśejsze gejsze czyli o wczesnej fotografii japońskiej" na Ogólnopolskich Warsztatach Fotograficznych "Krajobraz w fotografii" w Wągrowcu, 2006. Prelekcja "Po prostu monidła" na konferencji "Fotografia portretowa jako źródło interdyscyplinarne" - Rybnik, Muzeum, 2008. Prelekcja i pokaz "Fotografia frywolna" - DK Chwałowice, 2009.

Od 1997 roku prowadzi własną, niekomercyjną galerię wystawową Galeria "Ciasna" w Jastrzębiu, w której prezentowane są zmieniane co miesiąc wystawy plastyki, fotografii, a także związane z historią ogólną i historią fotografii Jastrzębiu (do końca 2008 roku 126 wystaw).



“Koszalek”
Jastrzębie Zdr. 2009
fot. Barbara Englender



Spis pism zwartych i rozwartych

Spis pism zwartych i rozwartych

I/ Wstęp, czyli Małe conieco nie tylko o fotografii	str. 5
II/ Piszę sobie, czyli nieporadnik własny	str. 9
III/ Bardzo krótka i bardzo subiektywna historia fotografii	str. 15
IV/ O dzieciach i cmentarzach, czyli jeszcze przed. Ze starych katalogów	str. 23
V/ Prolegomena chochlikologii fotograficznej, czyli prawdziwa historia fotografii	str. 27
VI/ O dwóch takich, co fotografowali	str. 33
VII/ Fernande Barrey, czyli rzecz o modelce, fotografii i malarzu	str. 41
VIII/ Długonosi fotografowie w Japonii, czyli jak to się zaczęło	str. 51
IX/ Niegdysiejsze gejsze, czyli o wczesnej japońskiej fotografii	str. 59
X/ Frida Kahlo (żona Diego Rivery - malarka) jako spinacz, czyli jednak o fotografii, a właściwie o Guillermo Kahlo, wielkim fotografie Meksyku	str. 71
XI/ Kolekcja czy zbiór - słów kilka dotyczących zbieractwa wszelkiego, a fotografom też mogących się przydać	str. 77
XII/ Człowiek z obu stron lustra	str. 83
XIII/ Fotografia w seansach mediumicznych XIX i początku XX wieku	str. 91
XIV/ Po prostu monidła	str. 99
XV/ Sfery magiczne fotografii, czyli nasza mała nieśmiertelność	str. 111
XVI/ O prawdzie fotografii i kilku innych rzeczach nieważnych	str. 117
XVII/ O prawie do praw, czyli krótka historia powstawania prawa do własności intelektualnej	str. 129
XVIII/ Na dwoje babka wróżyła, czyli też o prawie autorskim	str. 145
XIX/ Raj utracony w/g Mamuta	str. 151
XX/ Przy rogatce, we własnym namiocie...	str. 157
XXI/ "Fotografia rzemieślnicza na Śląsku XIX/XX w." w Galerii "Ciasna" w Jastrzębiu (czerwiec - lipiec 2000 r.)	str. 165
XXII/ Szkic do artykułu o historii stereofotografii lub "w stronę trzeciego wymiaru"	str. 173
XXIII/ Sukcesorzy - hobby czy uwarunkowanie genetyczne?	str. 183
XXIV/ Skąd wzięli się polscy fotografowie na Syberii, czyli Stryj nie był wyjątkiem	str. 191
XXV/ Teatr w fotografii, fotografia w teatrze w Polsce przełomu XIX i XX wieku	str. 199
XXVI/ O tłach, czyli apoteoza drugiego planu!	str. 211

XXVII/ Zakład fotograficzny rodziny Tschentscherów w Chorzowie	str. 221
XXVIII/ Dlaczego warto zbierać stare fotografie, czyli jak zostać utopcem?	str. 227
XXIX/ Zakłady fotograficzne "Walery", czyli hrabia Ostroróg Ojciec i Syn za granicą	str. 235
XXX/ Kobiece ciało to nie jest grecka waza, czyli początek aktu lub akt początku fotografii	str. 247
XXXI/ Jak to na wojence ładnie, czyli słów kilka o początkach fotografii wojennej	str. 257
XXXII/ Byłem tu - Zenek, czyli małe conieco nie tylko o fotografii turystycznej	str. 267
XXXIII/ Fotograf! Ty złodzieju!	str. 279
XXXIV/ Biografia	str. 285

Ilustracje PD:

1/ "Porträt von Fernande Barrey", ok. 1917, obraz olejny, Amedeo Modigliani, PD-old (This image is in the public domain because its copyright has expired. This applies to the United States, Canada, the European Union and those countries with a copyright term of life of the author plus 70 years) str. 48

2/ "Japanese girl playing on gekin", ok. 1890, number katalogowy B 1007, fot. baron Raimund von Stillfried und Rathenitz (1839-1911) PD-old (This image is in the public domain because its copyright has expired. This applies to the United States, Canada, the European Union and those countries with a copyright term of life of the author plus 70 years) str. 56

3/ "Xie Kitchin in 'Tea merchant (on duty)'", 14 July 1873, fot. Lewis Carroll, PD-old (This image is in the public domain because its copyright has expired. This applies to the United States, Canada, the European Union and those countries with a copyright term of life of the author plus 70 years) str. 88

4/ "Lenin and Stalin", Gorki (Soviet Union) 1922, fot. AFP/Getty Images PD-old Plik Lenin and Stalin.jpg umieszczony jest w Wikimedia Commons, repozytorium wolnych zasobów projektów Fundacji Wikimedia. (This work was in the public domain in Russia according to Law No. 5351-I of Russia of July 9, 1993 (with revisions) on Copyrights and Neighbouring Rights. But the current status of this work is unknown because of the entering in force of Book IV of the Civil Code of the Russian Federation on January 1, 2008.) str. 125

5/ "First Iwo Jima Flag Raising. Small flag carried ashore by the 2d Battalion, 28th Marines is planted atop Mount Suribachi at 1020, 23 February 1945", fot. staff sergeant Louis R. Lowery, USMC, "Leatherneck" magazine PD-USGov-Military-Marines (This image Iwo_Jima.jpg is in the public domain because it contains materials that originally came from the United States Marine Corps. As a work of the U.S. federal government, the image is in the public domain. First Iwo Jima Flag Raising. Small flag carried ashore by the 2d Battalion, 28th Marines is planted atop Mount Suribachi at 1020, 23 February 1945) str. 127