



Jan Sunderland

**ZARYS DZIEJÓW FOTOGRAFII TATRZAŃSKIEJ
W POLSCE
OD POCZĄTKÓW DO I WOJNY ŚWIATOWEJ**

JAN SUNDERLAND

ZARYS DZIEJÓW FOTOGRAFII TATRZAŃSKIEJ W POLSCE OD POCZĄTKÓW DO I WOJNY ŚWIATOWEJ

(NA PRAWACH RĘKOPISU)

Miłym towarzyszom tatrzańskim :
od mego Ojca (Czarny Staw Gąsienicowy 1902, Świnica 1905) do mojego Jędrka (Świnica 1947)
i mojej Krysi (Zawrat 1953) ; mojej żonie ; Jerzemu Landemu,
Julii Stabrowskiej ; Frankowi Doruli (Z Roztoki do Morskiego Oka 1897) ;
Józkowi Wawrytce (Mnich 1931) ; Marycie Frankowskiej „Zbójeckiemu Lichu”
(tenże Mnich i Lodowy) ; Jankowi „Capowi” Tittenbrunowi (Furkot 1928)
i „Kozickom” B. i J. Tittenbrun (Rysy w śniegu 1927) ; i innym, i innym, i innym.



„Byli hłopycy byli, ale się mineli
I my się miniemy po maluńskiej chwili”

„Zawdy wirhował nie bedzies, ale cos uwirhował, to twoje”

Na okładce wykorzystano zdjęcie Jana Sunderlanda „Mnich”, zdigitalizowane w Pracowni Digitalizacyjnej Biblioteki Głównej PW

Opracowanie wersji elektronicznej tekstu:
Marcin Kalbarczyk

Redakcja dokumentu i projekt okładki
Maria Miller

WARSZAWA

2010

BIBLIOTEKA GŁÓWNA POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

Wstęp.

„To najwięcej ma być z historii; kto jej nie wie i w niej się nie kocha, jest jako dziecko, które ojca i matki nie zna”. Przelóżmy tę myśl Piotra Skargi na język pojęć współczesnych. Powiemy, że nie znając przeszłości, nie możemy określić punktu na spirali rozwoju, na którym się znajdujemy, i nie potrafimy iść świadomie i rozumnie ku przeszłości.

Myśl ta wyraża prawdę nie tylko w stosunku do historii szeroko, ogólnie pojętej. Jest ona równie prawdziwa dla poszczególnych dziedzin ludzkiej myśli i wysiłku ludzkiego; między innymi dla fotografii i fotografiki. Słusznie więc wzywali do pisania historii fotografii: Karoli przed pół wiekiem, Bułhak i dr. Maciesza przed 25 laty, dr. Cyprian obecnie. Historyczne ujęcie sztuki fotograficznej jest nakazem chwili – nakazem każdej chwili: stałym postulatem wszystkich czasów istnienia tej sztuki.

W tym poczuciu zebrało się nas w r. 1953 kilku kolegów i postanowiliśmy wziąć się do pracy. Przy podziale tematów dostały mi się – na moją prośbę – dzieje fotografii tatrzańskiej. Artykuł niniejszy jest owocem tej pracy.

Muszę zaznaczyć, że praca to niełatwa. W porównaniu z innymi krajami, zebranie materiału w Polsce spotyka się ze znacznie poważniejszymi trudnościami. Brak zarówno odpowiednich archiwów fotograficznych, jak i opracowań wstępnych. Mają np. swoją literaturę, i to wcale poważną, D.O.Hill i J.M.Cameron. W języku rosyjskim istnieje praca o historii fotografiki rosyjskiej i inna o rosyjskich fotografach – podróżnikach. U nas prawie wszystko trzeba robić od początku samemu: i szukać materiałów, i systematyzować je pod kątem widzenia czasu, miejsca, środowiska itd., aby z faktów szczególnych móc wysnuwać związki przyczynowe i wnioski ogólne.

Oczywiście, że takiej pracy jeden człowiek nie może wykonać wyczerpująco; zwłaszcza człowiek stale zajęty inną pracą zawodową. Nie może nawet się ustrzec przed błędami, wynikającymi zarówno z błędów w źródłach, których sprawdzenie nie zawsze jest możliwe, jak i operowania zbyt małymi, a często i zbyt przypadkowymi materiałami.

Szczególne utrudnienie stanowi okoliczność, że niektóre fotografie znamy z oryginalnych odbitek i powiększeń, inne tylko z reprodukcji; te zaś często na różne sposoby zniekształcają oryginały: czasem kontrastują, częściej dają obraz zszarzały, prawie zawsze gubią półtony. Nieraz wydawca bezceremonialnie odcinał część obrazu; czasem coś dorysowywał (np. w książce Rafała Malczewskiego „Tatry i Podhale”, Poznań 1935, na str. 155 u góry szachiście dorysowano oczy na opuszczonych powiekach).

Równie poważnym utrudnieniem jest to, że z reguły nie ma sposoby datowania zdjęć. I z tego względu zwracam się do wszystkich czytelników z gorącą i bardzo poważną prośbą o współpracę. Proszę wytykać omyłki w mojej pracy; proszę uzupełniać luki. A nade wszystko proszę o podawanie wszelkich źródeł, jakie przeoczyłem; zbiorów fotografii tatrzańskich, ich reprodukcji, wiadomości w książkach i czasopismach, nawet wspomnień osobistych. Należyta historia fotografii tatrzańskiej może powstać tylko z wysiłku zbiorowego.

Fotografii wytwarza się obecnie tak niezliczoną liczbę milionów, że powszechnie uświadamiamy sobie, iż mowy niema o ich poznaniu, o traktowaniu jako materiału, któryby można było opisać, usystematyzować i scharakteryzować, krótko mówiąc zbadać i opracować.

Stąd pokusa do ograniczenia się do badania produkcji niejako oficjalnej, do rzeczy wystawianych oraz do reprodukowanych, jako to drukowanych albumów, pocztówek, ilustracji w książkach, czasopismach i katalogach wystaw. Po trosze usprawiedliwia to stanowisko okoliczność, że tylko te „uoficjalnione”, zwłaszcza reprodukowane fotografie zostały przeżyte mniej lub więcej masowo, wpływały na kształtowanie się psychiki mniej lub więcej szerokich kół, między innymi na tworzenie się upodobań estetycznych, krajoznawczych itd.

Psychologicznie sprzyja tej skłonności i to, że olbrzymia większość dzieł malarskich itp., omawianych w większości popularnych opracowań historii sztuki jest przechowywana w muzeach, kościołach itp. łatwo dostępnych miejscach, i że ogół zna większość dzieł sztuki z reprodukcji, nawet w krajach znacznie bogatszych w muzea od Polski.

Jednakże godzi się podkreślić fakt, że reprodukcja w pojęciu nowoczesnym, więc reprodukcja istotnie związana z techniką fotograficzną zaczęła grać rolę środka rozpowszechniającego dopiero po wynalezieniu tejże fotografii, i to bynajmniej nie od razu; że uprzednia technika popularyzowania sztuki za pomocą miedzio-, stalo- i drzeworytu ograniczała się do stosunkowo nieznacznej liczby egzemplarzy - setek lub dziesiątków, wyjątkowo tylko osiągając parę tysięcy.

Przy tym wykonanie tych reprodukcji było o wiele trudniejsze i kosztowniejsze niż dzisiejsze fotografie i pochodzące od nich cynkotypie, heliograviury, bądź rotograviury. Toteż mówiąc o dziełach sztuki malarskiej, zwłaszcza przed XIX wiekiem, a już szczególnie do wieku XVI włącznie, mamy do czynienia z dziełami poznawalnymi przeważnie tylko w jednym egzemplarzu, często zamkniętym w zamku czy pałacu właściciela i oglądanym w ciągu wieków przez koło osób nie szersze od tego grona, jakie w XIX wieku ogląda album fotografii rodzinnych, a w XX – album fotografii amatorskich. A jednak są to nieraz dzieła, które zajmują wyjątkowo wysokie stanowiska w dziejach sztuki, zarówno z punktu widzenia czasu ich udostępnienia, jak i z punktu widzenia epoki ich powstania /Giaconda, La Madonna del Gran Duca/.

Przy tym nawet dzieła o nikłym zasięgu oddziaływania mogą mieć duże znaczenie /zwłaszcza zebrane w masie/ jako przejawy gustu, zainteresowań, poglądów, świadomości artystycznej oraz świadomości w zakresie traktowanych tematów. Dlatego, pomimo trudności, często niepodobieństwa, by objąć badaniami cały materiał i traktować równomiernie jego części, w opracowaniu dziejów fotografii tatrzańskiej nie należy pomijać materiału zbiorów prywatnych, nawet zdjęć amatorskich – wspomnień osobistych, w tej mierze, w jakiej je można wyzyskać.

Zwłaszcza że w XIX wieku tych górskich foto-amatorów nie było tak wielu. Koszty fotografowania były dość znaczne, a niewygodny, związane z dźwiganiem ciężkiego i zajmującego dużo miejsca aparatu, klisz szklanych, a w pierwszych czasach również chemikalji tudzież ciemni przenośnej /które niewygodny są bez porównania większe na drogach czyli bezdrożach górskich niż na równinach/ musiały odstraszać niejednego potencjalnego fotografa, choćby był skądinąd entuzjastą i gór i fotografii. Ale ci którzy nimi byli, to nie byli ludzie tuzinkowi. Tatry i Zakopane – to region szczególny, przyciągający mn.w. od połowy XIX wieku znaczny odłam tego, co w Polsce było najbardziej żywe, najbardziej twórcze intelektualnie, najbardziej czynne społecznie i politycznie, Pomijając nawet malarzy: Goszczyński, Chałubiński, Janota, Kraszewski, Sienkiewicz, Żeromski, Tetmajer, Staff, Żuławski, Kaspróvicz, Witkiewicz, Daniłowski, Strug, Matlakowski, Paderewski, Modrzejewska, Noskowski, Karłowicz, Szymanowski, Stryjeński, J.G. Pawlikowski, Marchlewski i tylu, tylu innych -ci, co się otarli o Tatry i Zakopane, na których osobowość, a często i twórczość wywarły one głęboki wpływ, stanowią, dzięki swojej liczbie i wadze gatunkowej, zespół ludzki zupełnie niezwykły, a dla całego życia kulturalnego Polski niezmiernie reprezentacyjny. Dlatego wolno się spodziewać, że i studia nad fotografią tatrzańską mogą odkryć materiały nie pozbawione wartości dla analizy całokształtu kultury polskiej, a przy tym mające dużą wartość specyficzną.

Niniejsze studium nie kusi się o ustalenie tych wartości, ani nawet o zgromadzenie jako-tako wystarczających materiałów. Ale trzeba zacząć. Trzeba postawić na porządku dziennym zagadnienie polskiej fotografii tatrzańskiej jako odrębnej całości, jako jednego z działów tematycznych szerszych zagadnień: polskiej fotografii i fotografiki, polskiej sztuki,

polskiej wrażliwości, polskiej kultury – całości o bogatych nawiązaniach do innych dziedzin życia duchowego i do innych regionów i krajów.

Dochodzi do tego jeszcze jedno. Pod jednym względem polska fotografia tatrzańska wydaje mi się mieć wartość niepowседневną, a dotychczas bodaj że niedostrzeżoną. Oto w niej chyba – obok pracy Mikolascha i jego szkoły oraz niezależnie od niej – rozpoczęły się te poszukiwania, zapewne jeszcze mało świadome, syntezy artystycznej tematu, jego zwartości oraz estetyki formy, jakie położyły kres w Polsce naturalistycznej, gadatliwie drobiazgowej i niewzruszającej fotografii drugiej połowy XIX wieku. Nic dziwnego. Krajobraz górski sam prowadzi za rękę ku szczytom Oszalałom bogactwo tematów; konieczność zakreślania ramy motywu znacznie bardziej świadomie, niż w jakimkolwiek pejzażu równinowym lub tylko pagórkowatym – zakreślania ramy motywu, a przez to wyodrębniania poszczególnych, że się tak wyrażę, „jednostek krajobrazowych” i przetwarzania ich w zespoły kompozycyjne /czyli i zbiorowiska poszczególnych przedmiotów, i zbiorowiska plam oraz konturów, tworzących jakąś harmonię plastyczną, a zarazem jednolitą całość/; poczucie naturalnego i swoistego piękna tych motywów, ich architektury, różnorodności materiałów z jakich się składają, nastrojów jakie wywołują – wszystko to były i są bodźce do tworzenia sztuki, a nie suchych protokołów plastycznych. I dlatego, gdy w dziedzinie fotografii pejzażowej w dolinach za punkt zwrotny uważamy początki twórczości fotograficznej i płomiennej propagandy słownej Jana Bułhaka /więc rok 1909, a w Warszawie sam koniec roku 1910 i r.1911/, to w Tatrach tenże zwrot zapoczątkowują Wanda Herse, M.Dudryk i inni już w latach 1903-09, a poświęcają go ostatecznie Jaroszyński i Lande, ok.r.1911, Schabenbeck i Cyprian po pierwszej wojnie światowej.

CZĘŚĆ I. WIEK DZIEWIĘTNASTY.

Rozdział I.

CZŁOWIEK I GÓRY.

Dzieje stosunku człowieka do przyrody górskiej dzielą się na dwa okresy. W pierwszym – od zarania dziejów do końca XVIII wieku – góry są „okropne”, „straszliwe”; w drugim – „wspaniałe”.

„Prawda, że wysokie przedmioty przyciągają wzrok” pisał Dryden w roku 1667; „lecz przykro mu spoglądać na urwiste skały i gołe góry...” (Dedykacja „Cesarza Indiańskiego i Podboju Meksyku” przytoczone w „A Calendar of British Taste from 1600 to 1800” E.F. Carrita, 1948). A w r.1739 Walpole pisał: „Ostatnie cztery dni przekraczałem Alpy. Takie dzikie (uncouth) skały i tak niemili mieszkańcy. Drogi West’cie, mam nadzieję, że nigdy więcej ich nie ujrzę” tamże, str. 221).

Wydaje się, że na zmianę, jaką zdradzają te określenia („okropne” i „wspaniałe”), złożyło się kilka czynników.

Przede wszystkim – stopniowe opanowywanie gór przez człowieka.

W ciągu długich wieków pozostawały one nietknięte, bezużyteczne dla jego życia gospodarczego i niebezpieczne. Niebezpieczne, o dostępie niewygodnym i nieznanym, więc odstrasające. Lecz pas bezużyteczny powoli kurczył się wraz z rozwojem rolnictwa a czasem i górnictwa w dolinach, pasterstwa na halach, myślistwa na wierchach. Nawiedzali je, z wyłączeniem tylko lodowców i wiecznych śniegów oraz najwyższych skał, myśliwi, bardziej dorywczo poszukiwacze skarbów. W miarę osvajania się z górami, im głębiej sięgało ich poznanie, stawały się one mniej odpychające i „straszliwe”.

Drugą przyczyną przemiany był zapewne wzrost urbanizacji świata. W starożytności, średniowieczu i pierwszych wiekach nowożytnych wieś znakomicie przeważała nad miastem. Żywa przyroda – nieskrępowana roślinność, naturalny układ gruntu, dostęp dla wiatrów, szerokie horyzonty, lasy, pola i łąki – były bliskie, łatwo osiągalne dla mieszczan, a nawet poniekąd nie były obce samym miastom. Komunikacja między miastami odbywała się także na łonie przyrody wiejskiej, wciskającej się bez trudu szerokimi widnokrzami, atmosferą, deszczem i wiatrem od których nie ma ucieczki, do wozów, powozów a nawet karoc i dylizansów. Do przyrody się nie tęskniło, bo miało się jej pod dostatkiem.

Stałe zwiększanie się liczby miast, ogromny wzrost ich rozmiarów; później, w XIX wieku, wprowadzenie i rozwój komunikacji kolejowej, coraz bardziej oddalały życie od przyrody i coraz bardziej budziły atawistyczną potrzebę przyrody nieprzetworzonej. Nie przypadek to, że rzeczona zmiana stosunku do gór przypada na epokę apostołstwa powrotu do natury, jaki głosił Jan Jakób Rousseau i Bernardin de Saint-Pierre. A góry – to natura w stanie najdzikszym, najmniej przetworzonym.

„Nigdy kraj równinny, jakkolwiek by był piękny nie wydał mi się takim” oświadczał Rousseau. „Trzeba mi burzliwych potoków, skał, świerków, czarnych lasów, gór... przepaści po bokach, których bym się bardzo bał.” („Wyznania”, IV, 2)

Trzecim czynnikiem był zapewne romantyzm, zwłaszcza moda bajronizmu, jego poszukiwanie samotności / lub odpowiednia poza/, ponurych nastrojów, tła natury dla tragicznych i utragicznionych przeżyć. Romantyzm kochał się w myśliwych polujących na kozice /Wilhelm Tell Schillera/, pustelnikach w lasach górskich itd. Czatyrdach Mickiewicza, Kordian na szczycie Montblanc Słowackiego z tegoż powstał nastroju.

Wreszcie, tak jak potężnym bodźcem odrodzenia zainteresowania w tymże czasie starożytnością klasyczną było pobudzenie wyobraźni, jakie sprawiło odkrycie ruin Pompei i

Herculanum, tak samo na wyobraźnię podziałało zdobycie szczytu Montblanc przez dr Paccarda i przewodnika Balmata w r.1786 i przez uczonego de Saussure'a w roku następnym.

Od tego czasu siła przyciągająca gór, ich popularność wśród coraz szerszych kół, coraz bardziej rośnie.

Wynalezienie fotografii /1839/ przypada więc w zasadzie już na pełnię drugiego okresu.

W artykule Jana Kantego Turskiego pt. „Kilka rysów fotograficznych z Tatrów” / Tygodnik Ilustrowany r.1860, str.463 i nast. oraz 484 i nast./ znajdujemy echo pierwszego stanowiska, lecz także akceptację drugiego. O Dolinie Pięciu Stawów bowiem powiada autor: „Cała ta okolica ma wyraz dziki, okropny, martwy”; lecz na tejże stronie w opisie Morskiego Oka zaznacza, iż „turnie, strzegące cichych wód jeziora, choć dzikie, tak są przytem wspaniałe, tak poważne i piękne, że wrażenie grozy ustępuje tu jakiemuś powabniejszemu uczuciu”.

ROZDZIAŁ II

PODRÓŻNICY

Kto rozpoczął fotografować Tatry – nie mamy pewności. W grę wchodzi co najmniej czterech fotografów: Rzewuski, Olszyński, Dutkiewicz i Sykta, być może B.Wyspiański. Podaję ich w najbardziej prawdopodobnym porządku, w jakim rozpoczynali działalność fotograficzną w Tatrach.

Nazywam ich „podróżnikami”, gdyż istotnie poznawali Tatry, jak Livingstone i Stanley Afrykę. Przybywali z innego świata, prawdopodobnie z całym poczuciem swej odkrywczości, jak też egzotyizmu tego świata, który zamierzali odkrywać.

W.RZEWUSKI

W swoim „Przewodniku do Tatr, Pienin i Szczawnic” Walery Eljasz Radzikowski pisze: „Fotografie Tatr zdejmował pierwszy r.1859 Walery Rzewuski; zebrał on oprócz różnych widoków trochę typów ludowych” /wyd. z r.1870, str.249/.

Eljasz spędził lato 1859r. w Zakopanem – był to jego pierwszy tam pobyt. Zakopane było wówczas małą wioszczyzną /około 50 domów/ i z pewnością każdy gość wiedział wszystko o wszystkich innych; przewodnik wydał Eljasz jedenaście lat później, w wieku lat 30, więc w pełni sił umysłowych; Rzewuskiego znał z pewnością – fotografował się u niego w Krakowie 20 listopada 1865r. /ponownie w r.1873/; wszystko to przemawia za tym, że data powyższa, podana bez omówień w rodzaju „około”, „prawdopodobnie” itp., została ustalona ściśle.¹

Niestety, z fotografiami tatrzańskimi znanego zawodowego fotografa krakowskiego (ur. 14.IV.1837 – zm. 18.XI.1888) mogłem dotychczas zaznajomić się tylko pośrednio, przez reprodukcję drzeworytniczą.

Począwszy od r.1862 spotykamy się w „Tygodniku Ilustrowanym” z rysunkami na tematy tatrzańskie, wykonanymi „z fotografii Rzewuskiego”. W niewydanych „Dziejach fotografii polskiej w zarysie” Aleksander Maciesza przypisuje Rzewuskiemu fotografie reprodukowane w Tygodniku Ilustrowanym w r. 1860. Sprawę tę rozpatruję niżej pisząc o M. Olszyńskim.

Rocznik 1862 zawiera pięć takich ilustracji do artykułu „Kaźmirza” Łapczyńskiego „Lato pod Pieninami i Tatrami”, mianowicie: w nr.161 z 25 października „Krzepkowski, przewodnik zakopiański, z żoną” /rysował Podbielski/; w nr.162 z 31 października „Dolina Strążyska” i

¹ F.Hoesik („Tatry i Zakopane” cz.II, str. 170, podaje rok 1858, nie wskazując źródła tej informacji).

„Żelazna Brama w Tatrach”; w nr.163 z 8 listopada – „Pisana w Dolinie Kościeliskiej” /od południa/ i „Widok Zawratu” Ostatnie cztery rysował Fabijański.

W „Krzepetowskich” góry są mocno fantastyczne, alpejsko-himalajskie.

Widok Zawratu, która przełęcz jest wyraźnie widoczna i wiernie oddana między urwiskami Małego Kozięgo Wierchu i Zawratowej Turni, musiał by być odfotografowany w okolicy progu Zmarzłego Stawu. Tymczasem na obrazku widnieją trzy dorodne smreki! Zważywszy że zasięg smreków kończy się poniżej Czarnego Stawu Gąsienicowego, poniżej poziomu 1600 metrów n.p.m., a te trzy smreki są umieszczone gdzieś powyżej 1700 mtr., uznać wypada, iż Fabijański obchodził się z fotografią Rzewuskiego tak swobodnie, że trudno z reprodukcji sądzić o pierwowzorze.

Nawiasem mówiąc, takiej samej licencji dopuścił się Al.Kotsis malując pień starego drzewa w dolinie Pięciu Stawów Polskich /”Wycieczka w Tatrzy” z r.1873/.

Ze stanowiska artystycznego najciekawsze są reprodukcje Doliny Strążyskiej i Żelaznej Bramy. Obie przedstawiają tę samą koncepcję kompozycyjną, mianowicie kompozycję jednolitą, zdecydowanie walorową, opartą na mocnym kontraście między jedną stosunkowo niewielką, dominującą plamą jasną wśród przeważających plam ciemniejszych. Czyje to kompozycje, Rzewuskiego, czy rysownika – Fabijańskiego? Odpowiedź stanowczo nie podobna; lecz obejrzenie sporej liczby portretów wykonanych przez Rzewuskiego skłania mnie do przypuszczenia, że tym razem rysunek wiernie odtworzył fotografię; że autorem tych ładnych kompozycji walorowych jest Walery Rzewuski. Tymbardziej że rysunek Fabijańskiego p.t. „Sokolica” w n-rze 160 z 18.X.1862 - w braku wzmianki o fotografii należy sądzić iż jest on wykonany z natury – nie ma tej wartości kompozycyjnej ani tego charakteru walorowego. Również reprodukcje drzeworytnicze dwóch rysunków Ceglińskiego „Zburzony tartak pod Giewontem” i „Dolina Kościeliska z widokiem na Pyszną”, umieszczone na tych samych stronicach co dwie reprodukcje Rzewuskiego są ujęte zupełnie inaczej niż one: są mianowicie całe jasne, konwencjonalnie cieniowane. Nie należy więc domniemywać się jednej manieri, więc i zniekształcenia ze strony szycharza.

Dalsza fotografia Rzewuskiego, reprodukowana w „Tygodniku Ilustrowanym” z 12 marca 1864, przedstawia „Oczepiny w Tatrach” do artykułu W.L.Anczyca pod tymże tytułem. Jest to dobra grupa pozowana, z górującą postacią basisty.

O Rzewuskim pisał Wł.L.A/nczyc/ w „Tygodniku Il.” z 6 czerwca 1868:

„Pomiędzy kilku tysiącami kliszów posiada on wiele takich, które całkiem w obiegu nie były, z tej jedynie przyczyny, że nie chciał nadawać zawodowi swemu cechy spekulacyjnej. Niejednokrotnie ich Tygodnikowi Ilustrowanemu udzielał. Główną zaletą jego fotografii jest umiejętność w użyciu światła, miękkość, harmonia i wdzięk, jakim umie otaczać portretowaną osobę. Pokochał gorąco swą sztukę i usiłuje ciągle ją doskonalić, do czego mu znajomość chemii niemałą jest pomocą” /Rzewuski studiował chemię w szkole technicznej w Krakowie, następnie w Politechnice wiedeńskiej/.

Sąd powyższy, który potwierdzają oględziny portretów Rzewuskiego i przez dzisiejszego widza, stanowi dodatkowy argument za tym, że Strążyska i Żelazna Brama istotnie reprezentują mniej więcej wiernie koncepcję Rzewuskiego, i że jest to koncepcja artystyczna.

Rzewuski był przez dwa dni członkiem Wydziału /tj. zarządu/ Towarzystwa Tatrzańskigo w r,1874, co znaczy, że brał czynny udział w akcji mającej na celu zdemokratyzowanie tego Towarzystwa, znajdującego się w tym czasie, tj. w pierwszym roku po założeniu, w ręku środowiska arystokratyczno-plutokratycznego.

Źródła:

Tygodnik Ilustrowany 1862 i 1864.

Wł.L.A./nczyc/ - „Zakład fotograficzny Walerego Rzewuskiego w Krakowie” Tyg. II. 1868, str.270. Wierchy 1948

Walery Rzewuski, Szkic biograficzny, nakładem rodziny, Kraków 1893
(jako autor podany „jeden ze szczerych zwolenników i przyjaciół nieboszczyka”)

M. OLSZYŃSKI

Marcin Olszyński urodził się ok.r.1830. Jako malarz i wolny słuchacz Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych był pierwszym uczniem Franciszka Kostrzewskiego, starszego odeń o cztery lata. Przez całe życie utrzymywał bliski kontakt z malarzami – przede wszystkim z Kostrzewskim, Wojciechem Gersonem, Józefem Brodowskim i Juljuszem Kossakiem. Pochodząc z zamożnej rodziny „opiekował się gorliwie kolegami, wydatnie im pomagając” /Vetulani, „W.Gerson” str.11-12/. W r.1849 Olszyński bawił wraz z malarzami Kostrzewskim Gersonem i Aleksandrem Rycerskim w Kielcach u mecenasa sztuki i właściciela galerii obrazów, m.in.holenderskich obrazów rodzajowych z XVII wieku, naczelnika powiatu Tomasza Zielińskiego. W lipcu i sierpniu r.1850 Olszyński, Kostrzewski, Gerson i pejzażysta Julian Cegliński robili studia krajobrazowe i rysowali wieśniaków w górach Świętokrzyskich i Ojcowie.

W r.1856 Kostrzewski spędził kilka miesięcy w Paryżu. Stąd pisze do Olszyńskiego: „Znów malarstwo mi w głowę załazi – żebyś tyż (sic!) ty tam był tak dobry na fotografować krów, cieląt chałup etc. etc. – Tu najpierwi artyści zacząwszy od Verneta... wszyscy używają fotografii do pomocy...” I dalej, w tymże liście:

„...proszę Cię fotografuj różne utensylia rodzajowe...”

Tu już mowa o fotografii. Ale jeszcze nie o Tatrach.

W Muzeum Narodowym w Warszawie znajdują się trzy albumy Olszyńskiego a w jednym z nich akwarela Gersona „W Tatrach” datowana r.1860, a przedstawiająca sześciu mężczyzn z koniem na tle pejzażu górskiego. Jeden szkicuje pejzaż, drugi, widziany z profilu, fotografuje za pomocą wielkiej kamery na trójnogu drewnianym. Otóż malarzem jest Schoupe, fotografem Olszyński. Na pierwszym planie widzimy Gersona z towarzyszem – Ceglińskim – przy improwizowanym posiłku. Góral z glicarowską fajką w zębach opiera się o konia / Identyfikacja osób „Cyganeria Malarska” Wrocław 1955/. Pejzaż wydaje się być Doliną Kościeliską; aparat Olszyńskiego jest skierowany ku wschodowi.

Prawdziwość tej akwareli znajduje potwierdzenie w dwóch urywkach „Kroniki Tygodniowej” Tygodnika Ilustrowanego z r.1860, jednego z 28 lipca, drugiego z 25 sierpnia. Z pierwszego dowiadujemy się, że „pp.Gerson, Schoupe i Olszyński wybrali się w podróż do Karpat”; z drugiego, że „parę już tygodni upływa jak Deotyma wróciła z podróży swojej do Karpat odbytej... zwiedzała ona wszystkie najpiękniejsze widoki i położenia tych gór, które, nawiasem mówiąc, czytelnicy nasi wkrótce będą mieli sposobność oglądać w Tygodniku Ilustrowanym. W podróży swojej Deotyma spotkała się z artystami naszymi: Gersonem, Schouppem i Olszyńskim, a spotkanie to miało miejsce w górskiej karczemce, albo raczej w pustkowiu, i za nadejściem dnia dopiero ukazał się gospodarz, zdziwiony gośćmi, których nie często miał sposobność oglądać, zwłaszcza na nocleg. Zapytany czemu nie nocuje w swojej karczemie, odpowiedział iż przyjął ten zwyczaj od czasu jak jego poprzednika zbójcy z żoną i dziećmi zamordowali w tem samym miejscu.” Z opisu Deotymy („Wrażenia z Karpat” Gazeta Warszawska z 23 i 24 grudnia 1860r.) wynika, że spotkanie miało miejsce 29 lipca w Dolinie Kościeliskiej, i że nazajutrz artyści odjechali do Nowego Targu.

Spełnienie zapowiedzi, iż „czytelnicy wkrótce będą mieli sposobność oglądać widoki gór”, znajdujemy w numerach Tygodnika Ilustrowanego z 7 i 22 września tegoż 1860 roku.

Mianowicie wspomniany wyżej artykuł J.K.Turskiego „Kilka rysów fotograficznych z Tatrów” zaopatrzone siedmioma ilustracjami.

Artykuł kończy się słowami: „Na tych ustępach... urywam nateraz opowiadania moje, mające na celu dopomódz wyobraźni do zrozumienia tych widoków i scen z życia górali, jakie fotograf wziął z pierwszej ręki, a ryłec powtórzył”. Zdaje się tedy, iż ilustracje ryto według fotografii. Fotograf nie jest wymieniony ani w artykule, ani w spisie rzeczy. Zdjęcia przedstawiają:

- 1/ Zwóz lnu w Zakopanem.
- 2/ Widok Tatrów ze strony połud.wschodn.pod Kesmarkiem,
- 3/ Małą Łąkę i Czerwony Werch /sic/ w Tatrach,
- 4/ Opowiadanie starego bacy,
- 5/ Taniec weselny górali,
- 6/ Czytanie niedzielne,
- 7/ Kuźnice w Zakopanem

Jak widać, fotograf nie szukał tematów ani za wysoko, ani zbyt głęboko w górach.

Pierwszy drzeworyt nie jest sygnowany. Drugi, trzeci i ostatni mają wyryty monogram „CI” lub „IC”. Czwarty – litery „FK”, oznaczające z pewnością Franciszka Kostrzewskiego. Piąty – te same „FK” oraz „J.Styfi”. Wreszcie „Czytanie niedzielne” – „G.Röber sc. Jasna sprawa, że podpisy te oznaczają rysownika lub rytownika, nie fotografa.

Jeżeli drzeworyty robiono według fotografii, to wydaje się, że ich autorem mógł być tylko Olszyński. Wskazuje na to zapowiedź umieszczenia widoków górskich w ustępie „kroniki”, dotyczącym Olszyńskiego i jego towarzyszy, a bardziej jeszcze – nieprawdopodobieństwo, by istniał drugi taki rarytas – fotograf tatrzański – o którym by „Tygodnik”, drukując reprodukcje jego prac, nie napisał choć połowy tego, co pisał w tymże roku o Olszyńskim, Gersonie i Deotymie.

W niewydanych „Dziejach fotografii polskiej w zarysie” (odpis w PIS w Warszawie, n. inw. 199, Str.29) A.Macieszka przypisuje te zdjęcia Rzewuskiemu, nie podając podstaw swego przypuszczenia. Jednakże styl Rzewuskiego jest inny, bardziej oparty na światłocieniu.

Ale czy pierwowzorem drzeworytów były wogóle fotografie? Interpretacja szafasów górskich jest błędna – górną część załamanego dachu potraktowano jako odrębną nadbudowę /Mała Łąka/; domki w Kuźnicach i Tańcu weselnym nie są góralskie i mają kominy, których stare izby góralskie jak żywo nie posiadają /w Kuźnicach można to tłumaczyć tym, że nie są to domy góralskie, lecz domy przyfabryczne, nie przez górali stawiane – uwaga dyrektora Muzeum Tatrzańskiego – J.Zborowskiego/. Kształty niektórych gór /”Kuźnice”/ są za bardzo sprowadzone do piramid o prawie regularnych ostrych kantach. Tańcem weselnym popisują się słodkie, sentymentalne pejzany z Greuze’a, nie podhalanie – daleko im do prawdziwych górali w realistycznych, choć pozowanych „Oczipinach” Rzewuskiego. Słuchacze Opowiadania Bacy – to typy niewątpliwie dólskie, mazowieckie echa Teniersa, Brouwera i Steena, typowe dla Kostrzewskiego, z wyjątkiem tylko starego bacy z prawdziwie góralską głową, przypominającą jednego z ostatnich kobziarzy – Gładcana Gąsienicę /malowanego przez Augustynowicza/. Widok z Kezmarku wygląda raczej na konwencjonalną wizję rysunkową, nie na obraz fotograficzny. Wreszcie „Zwóz lnu” odbywa się parą koni, a wątpię, by w roku 1860 jakkolwiek fotograf ryzykował kliszę polegając na dostatecznie długotrwałym spokoju rumaków. Więc jedynie Mała Łąka dość wiernie oddanym masywem Krzesanicy, a zwłaszcza głowy czterech górali i jednej góralki w „Czytaniu niedzielnym” sprawiają wrażenie, że pierwowzorem była fotografia i że ten pierwowzór nie uległ poważniejszemu zniekształceniu. Trudno przypuszczać, aby zakończenie artykułu Turskiego było całkowicie niezgodne z rzeczywistością; ale co do żadnego obrazu nie mamy gwarancji, że nie jest rysunkiem Gersona bądź Schouppego albo Ceglińskiego. Tak tedy, jeżeli

omawiane widoki odtwarzają fotografie, to przeważnie zapewne tak zniekształcone, że o osobowości fotografa, o jego wizji, jego podejściu do tematu żadnych wniosków wysnuć nie możemy. Wiemy więc, że Marcin Olszyński fotografował Tatry w r. 1860 – i to jest wszystko co o tym obecnie wiemy z pewnością. Nie wiemy co fotografował i jak. W każdym razie fotografii nie zarzucił, jak widać z listu doń Fr. Kostrzewskiego z kwietnia 1871r.: „Mój Marcin! Proszę Cię bardzo o fotografie moje ale tylko te com ładny co to prawie Anfas ale obok tego proszę Cię koniecznie o parę tych co to powykrzywiane dawniej robione, co to bek i śmiech będę Ci wdzięczny. F.Kost...”

Źródła:

Ir.Jakimowicz – Franciszek Kostrzewski, Warszawa 1952

A.Vetulani – Wojciech Gerson, Warszawa 1952

Tygodnik Ilustrowany, 1860.

Listy F.Kostrzewskiego do M. Olszyńskiego w Państw. Inst. Sztuki.

S.Kozakiewicz, A.Ryszkiewicz – „Cyganeria Malarska”, Wrocław 1955

M. DUTKIEWICZ

Biografię Melecjusza Dutkiewicza urodzonego w r. 1836 podają za A.Karolim: „...urodzony w Sulatowie w Galicji z ojca księdza unickiego. Po skończeniu Gimnazjum OO.Bazylianów w Buczaczu udał się do Wiednia, gdzie w r. 1855 wstąpił na politechnikę, uczęszczając na wydział przyrodniczo-chemiczny, po ukończeniu którego w trzy lata został profesorem nauk przyrodniczych w wiedeńskiej szkole realnej.

Nie widząc na tej drodze dla siebie odpowiedniej przyszłości, nie mogąc samodzielnie badać i doświadczać, zapragnął poświęcić się sztuce fotograficznej. Bodźcem do tego kroku była niezawodnie przyjaźń, zawiązana z przebywającym wówczas w Wiedniu Belgiem van Monckhovenem, gorliwym krzewicielem fotografii, który w następstwie okrył się sławą, jako wynalazca i prawdziwy reformator i przemysłowiec na polu fotografii. Dutkiewicz wstąpił do znanego wówczas i słynnego w Wiedniu zakładu fotograficznego Ludwika Angerera¹ 'noszącego tytuł nadwornej cesarskiej fotografii, z przywilejem wykonywania wszelkich reprodukcji ze słynnej cesarskiej galeryi w Burgu. Wkrótce Dutkiewicz, posiadający wrodzone zdolności i wykształcenie naukowe, został głównym asystentem i, rzec można, prawą ręką zakładu Angerera. Popierany i zachęcany przez swego przełożonego, z zamiłowaniem śledził wszelkie postępy i zastosowania na polu fotograficznym. Zwrócić należy uwagę, iż sztuka fotograficzna w owym czasie posługiwała się tylko metodą dawną kolodyonową, przedstawiającą bardzo wiele trudności manipulacyjnych, a wykonywane przez Dutkiewicza prace, jako wybitnie wyróżniające się, przynosiły zaszczyt i rozgłos zakładowi Angerera. Były to bezpośrednie zdjęcia z natury, grup i portretów, na płytach mających metr wysokości, uroczystości i kostymów dworskich, przepysznych kopii z słynnej galeryi i t.p.

...W r.1861 na żądanie króla szwedzkiego... Angerer wysłał Dutkiewicza do Sztokholmu, gdzie przez rok cały wykonywał zdjęcia na dworze królewskim... W tym samym mniej więcej czasie robił dla Angerera zdjęcia w Karpatach, jako też w Tatrach i Beskidach, gdzie bawił całe lato, robiąc niebezpieczne wówczas wycieczki, z wszystkimi aparatami potrzebnymi fotografowi.”

W r.1865 Dutkiewicz przeniósł się do Warszawy. Dalsze jego dzieje do zgonu w r. 1897 do historii fotografii tatrzańskiej nie należą.

Niestety, nie udało mi się znaleźć fotografii tatrzańskich Dutkiewicza z wyjątkiem jednej jedynej, znajdującej się w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, Należała do Antoniego Kociana w Dolnym Kubinie, od którego ją kupiono 10 lipca 1933r. Rozmiary 18 x 24cm. Jest

¹ Ludwik Angerer 1827-1879 w r. 1857 pierwszy wprowadził w Wiedniu fotograficzne „karty wizytowe” wzorem Disderiego w Paryżu (1854).

ona datowana r.1860, co stanowiłoby czas o rok wcześniejszy od daty pobytu w Tatrach, podanej przez Karolego. Ale Karoli pisze „mniej więcej w tym samym czasie”; w zakresie biografii obejmującej całe życie ludzkie pojęcie „tego samego mniej więcej czasu” może obejmować i rok. Z drugiej strony, położenie daty na fotografii nie jest samo datowane; mogło być dokonane po latach, na podstawie tradycji ustnej i ustalać datę niekoniecznie ściśle.

Reprodukcja w „Księżde Tatr” J.Kurka bez podania autora

Widok przedstawia kilka budynków w Zakopanem ze starym kościołem w środku, widzianym od wschodu, W głębi panorama odległych Tatr Zachodnich; można się domyślać Kominów Tylkowych, Rohaczy, Osobity. Od kościoła ulica po przekątni prowadzi do pierwszego planu, przedstawiającego czy to potok z brzegiem, czy raczej drogę z kamieniami. Góry są mocno podrysowane i dość wyraźnie przeinaczone: prawa strona grzbietu Osobity zupełnie płaska. Również kościół, a zwłaszcza chaty sprawiają wrażenie rysowanych. Zieleń bardzo ciemna. W ogóle góra obrazu, o kompozycji prowadzącej w głąb, wygląda raczej jak rysunek; dół obrazu, ułożony w plany poziome, frontalnie, ma charakter fotograficzny. W sumie pejzaż odznacza się stylem pokrewnym pejzażom połowy XIX wieku, np.Breslauera, Kostrzewskiego, Malinowskiego, trochę Szermentowskiego. O charakterze ówczesnego Zakopanego daje żywe pojęcie w ładnym układzie przedmiotów; w stosunku do samych gór jest raczej lekceważąco naiwny.

Źródła:

A.Karoli – Wspomnienie o ś.p. Meletiuszu Dutkiewiczu, Światło, nr. 10 z r.1899.

Fotografia w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.

URZEDNIK SYKTA

W spuściźnie po Walerym Eljaszu Radzikowskim w zbiorach Witolda Paryskiego w Zakopanem znajduje się siedemnaście fotografii stereoskopowych. Format pojedynczego zdjęcia od 7 x 8 do 8 x 8 ½ cm. Przedstawiają one według notatek na odwrotnej stronie ręką Eljasza:

- 1) i 2) Ogród dworski w Zakopanem (czyli Kuźnice). Na jednym zdjęciu pani w krynolinie, na drugim, z Nosalem w głębi i fontanną na drugim planie, trzy także panie – jedna przed fontanną z jednej strony, dwie za nią z drugiej strony. Krynoliny świadczą, że fotografie powstały najwcześniej w r.1855, najpóźniej w 1868 lub 1869.
- 3) Kuźnice w Jaworzynie Spiskiej z widokiem na szczyt Lodowy, który na jednej połowie znikł zupełnie, na drugiej wyblakł do niepoznania.
- 4) Wielkie źródło w dolinie Kościeliskiej w Tatrach.
- 5) Dolina Kościeliska w Tatrach koło Wielkiego Źródła
- 6) Wodospad zwany Ciekąca w Dolinie Strążysk w Tatrach.
- 7) Dolina Za Bramką w Tatrach.
- 8) Widok w Dolinie Pięciu Stawów ku Świstówce w Tatrach.
- 9) Dolina Strążyska, skały zwane Mnichami lub Kominami.
- 10) Widok z Koziańca na dol.Bystrej z Kuźnicami Zakopiańskimi w Tatrach.
- 11) Dolina Za Bramą w Tatrach.
- 12) Dolina Kościeliska po za Pisaną.
- 13) Dolina za Żelazną Bramą.
- 14) Dolina Kościeliska.
- 15) Źródło Bystrej (Białego Dunajca) na Kalatówkach w Tatrach.
- 16) Kuźnice Zakopiańskie widziane z góry od południa.
- 17) dol. Bystrej w Tatrach, widok z ponad Kuźnic na skały Nosala.

Fotografie te sprawiają na ogół wrażenie chłodu i dużej nieporadności wobec tematu, z którym się autor widocznie nie zżył. Tylko pierwsze dwie są zdecydowanie ładnie i świadomie skomponowane; zwłaszcza udane jest rozstawienie trzech pań w krynolinach i fontanny, czyli temat najmniej górski. Wcale niezła jest dolina Pięciu Stawów (nr.8 w spisie wyżej) z dużym pierwszym planem z kamieni i cieniem na Świstówce; szczegóły to zapewne przypadkowe – obiektyw chwycił, a autor nie kadrował. W jednej z „Dolin Za Bramą” dość interesująco się rysują dwa smreki na pierwszym planie. Na ogół jednak kompozycji brak pomysłowości, jest ona li tylko poprawna, znacznie mniej zwarta i malarska od kompozycji Rzewuskiego; wybór wycinka rzeczywistości nieciekawym, niepodyktowanym względami estetycznymi, a jeśli krajoznawczymi, to w czysto dyletanckim ujęciu przygodnego letnika. Cienie często przyczernione.

Zapytany przez W.Paryskiego prof. Stanisław Eljasz, syn Walerego nazwiska autora nie pamiętał.

Prawdopodobnie są to zdjęcia Sykty, o którym Walery Eljasz pisze w r.1870: „Znany z rozpowszechnionych wszędzie widoków stereoskopowych Krakowa urzędnik Sykta, we fotografii dyletant, zebrał z samych Tatr przeszło 30 widoków, lecz po jego śmierci właśnie Tatr oryginalne klisze dostały się przypadkowo w ręce nieużyte. Właściciel ich zamiast rozpowszechnienia, przechowuje je bez użytku w schowaniu, jakby wino, które z biegiem czasu na wartości zyskuje”.

Może właśnie ten surowy osąd w poczytnym „Przewodniku” skłonił nieużyte ręce lub ich spadkobierców do przekazania fotografii Sykty Eljaszowi?

Nawiasem mówiąc, wypowiedź powyższa wykazuje dowodnie, jak wielką wagę przywiązywano w r.1870 do każdego zestawu fotografii górskich; jaką rzadkością być musiały!

WYSPIAŃSKI

W korespondencji p.t. „Z wycieczki do Tatrów”, umieszczonej w nr. 167 „Kłosów” z 10 września 1968r., J.I.Kraszewski pisze: „Dnia 10 sierpnia”[1866r.] „wyruszyliśmy do Zakopanego. Droga wiodła na Czorsztyń i Niedzicę, brzegami Dunajca, okolicą znaną z wielu opisów, z mnóstwa rysunków, a nawet świeżych fotografii Wyspiańskiego ze Lwowa, które są bardzo udane. Tylko Rzewuski i po części ów próbowali zdejmować tutejsze widoki, Rzewuski w samych Tatrach, Wyspiański więcej w Pieninach”. „Więcej”, więc nie wyłącznie; należy tedy przypuszczać, że fotografował i Tatry. Czy był to Bronisław Wyspiański, który około r.1900 zajmował się fotografią w Bochni? W takim razie byłby rodzonym stryjem poety – malarza tegoż nazwiska. (A.Waśkowski, „Znajomi z tamtych czasów”, Kraków 1956, str.19) Gdzie Kraszewski widział jego fotografie? Czy istnieją jeszcze? Oby przyszłość to wyjaśniła.

W.MALISZEWSKI

W zbiorach Muzeum Historycznego w Krakowie znajduje się fotografia z nadrukiem na odwrotnej stronie: „W.Maliszewski w Krakowie, Mały Rynek No.430 Nakład W.Tomaszewicza” oraz adnotacją: „Zakopane – fragment hali ok. 1870r.” Format 6,7 na 8,5 cm. Przedstawia ona nie jakąkolwiek halę lecz chyba Kuźnice nieco z góry, na tle Nosala. Wartość jej – czysto informacyjna.

ROZDZIAŁ III

TURYŚCI

A.SZUBERT

Urodzony 3 lipca r.1837 w Oświęcimiu, Awit Szubert uczęszczał do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie do wakacji r.1856. Profesorami jego byli m.in. Łuszczakiewicz i Stattler, kolegami Matejko, Grottger, Kozakiewicz. Od października 1856 do końca r.1860 z niedługą przerwą w r.1859 Szubert przebywa ze swoim bratem Leonem, rzeźbiarzem, w Rzymie, gdzie dalej się kształci w malarstwie. Jeden z jego obrazów znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie. Później jednak porzuca malarstwo i pobiera naukę fotografii u Bohra i Angerera. Podczas powstania 1863r. pełni służbę kurjera. Od r.1865 zamieszkał w Szczawnicy i zaczął fotografować Pieniny. W r.1867 osiadł w Krakowie, nie zrywając ze Szczawnicą.

Jak podaje jego biograf, dr.Al.Maciesza, z którego artykułu czerpię te wiadomości, „w r.1871 zaczął na dobre zdejmować widoki Pienin i Tatr, co z dużymi trudami i kosztami było połączone, gdyż w każdej wycieczce musiało brać udział 6-8 górali, tragarzy i przewodników, ponieważ płyny w flaszках, aparaty, soczewki, szkła i wszelkie przybory fotograficzne nosić musiano w góry na plecach w skrzyniach. Nocował A.Szubert wówczas w prymitywnych szałasach baców, gdzie zimno, wiatr, wilgoć z jednej strony, zaś ogień z drugiej nabawiły go reumatyzmu, na który całe życie cierpiał”.

Istotnie, 1 sierpnia r.1880 Szubert pisał ze Szczawnicy do Walerego Eljasza: „W tym roku niejedyn raz ciężko mi się robiło na sercu widząc tak stałą pogodę w Tatrach, a do tego mało mgły bywa, lecz cóż robić muszę oddać się kuracyi gdyż w Cieplicach to mi kuracyą swoją Doktor tylko nową chorobę wpakował której nie miałem dawniej bo mi obecnie bicie serca tak silnie przychodzi, że się od retuszowania muszę wstrzymać i pół godziny nieraz.

Leczę się tylko tuszami zimnemi”.

Do tych szczegółów pragnę dodać komentarz z własnego doświadczenia, zdobytego w latach 1922-28 w związku ze zbieraniem góralskiej muzyki śpiewanej. W szałasie górskim na ogół temperatura jest znośna, i pod dobrym przykryciem zimno i wilgoć niebardzo dokuczają, pod warunkiem, żeby się przez sen nie odkrywać, bo wiatr rzeczywiście zawiewa przez szpary. Ale istnieje inny czynnik zmęczenia: to liczne i bardzo duże pchły. Przeważnie ludzie śpią „na sopie”, „na wyrku”, a parter zajmują krowy. Stąd bezsenność nieprzyzwyczajonych, trwająca całą noc. Coprawda pchły te, widocznie nieprzywykłe do polowania i zapewne wskutek tego zwyrodniały psychicznie w skutek wygodnego życia, dają się łapać dość łatwo; jednakże na miejscach ginących przystępują do ataku niestrudzone nowe szeregi. Noclegi na halach – to ofiarna służba, nie idylla. Podziwiać wypada wytrwałość tych dzielnych istotek i istot – pcheł oraz fotografów tatrzańskich.

„W później wycieczkach” pisze Maciesza, „w latach 1877 i 78, posługiwał się namiotem gumowym i takąż ciemnią przenośną, co mu dało możliwość 10-14 dni przebywać w górach. Do Zakopanego co dzień 2 ludzi posyłał po prowianty. Służyli za przewodników: Jędrzej Wala Ojciec i syn, Wojciech Gładczan-Gąsienica, bracia Peksowie i inni.² Zdjęć z tych czasów użyło Towarzystwo Tatrzańskie do wydawnictwa albumów dla swych członków, które wykonane były heljograwjurą u Paulussena w Wiedniu”.

Tyle dr.Maciesza.

Stosunki Szuberta z Towarzystwem Tatrzańskim musiały się zawiązać już przed r.1876, bo już 20 lipca 1875 posyłał ze Szczawnicy Waleremu Eljaszowi, podówczas byłemu a także przyszłemu /od r.1877/ członkowi „Wydziału”, tj. Zarządu tego Towarzystwa, ”⁴

² Recte: Gładczan Gąsienica, Peksowie.

Albumiki małe i 2 duże” do sprzedaży, uzupełniając zarazem jakąś poprzednią przesyłkę „niedołożonym wówczas „przez prędkość” widokiem Czerwonego Klasztoru w Pieninach. Po omówieniu ceny albumu Szubert pisze dalej:

„Jeżeli SZPan sprzedasz te Albumy to prosiłbym przesłać pieniądze za przekazem pocztowym, ponieważ będą mi tu potrzebne, ponieważ Żona ma przyjechać na kurację bo jest chora, mam wielką ochotę tego roku przyjechać do Zakopanego, i chciałbym dokompletować z Tatr Album – jeżeli co sprzedam Albumów, bo inaczej to i ochota by odeszła pieniądź wydać a nie mieć żadnego zysku, nawet szczerą chęć mam tego roku jeżeli będę mógł. Upraszam przeto pana o łaskawą potrzebną rekomendację. Gdybym się z panem nie widział to proszę listownie mi napisać jakie punkta w Tatrach ważne gdyż chciałbym koło 25 Sierpnia przybyć do Zakopanego.

Żeby tylko sprzedawał to ja bym już robił poświęcenie, chociaż to zdrowie kosztuje”.

Istotnie koszt wyprawy fotograficznej był niemały: w r.1870 przewodnik otrzymywał dziennie 1 guldena i żywność lub strawne: „do bliższych to jednak i łatwiejszych wycieczek, do trudniejszych zaś po 1½ guld. aż do 2 guld. dostając jeszcze żywność w drodze”.

Kwarta masła kosztowała wówczas w Zakopanem 50 centów czyli pół guldena; oszyppek 20 do 25 centów; 7-8 jaj – 10ct; funt mięsa wołowego 17ct., bochenek chleba 20-40 ct., kwarta poziomki lub miareczka prawdziwych grzybów – 2 centy.

Jeśli więc nawet tylko niektórzy z „6-8 górali”, wspomnianych przez dr. Macieszę, byli przewodnikami, to jeden dzień w górach musiał kosztować Szuberta koło 10-15 guldenów, nie licząc kosztu materiałów fotograficznych; a zważmy że wszystkie te koszty nie rozkładały się na dziesiątki zdjęć, lecz na jedno lub dwa, nawet nie biorąc pod uwagę, że w górach bywają całe dni i tygodnie, gdy deszcz i mgła nie pozwalają fotografować.

Nie na długo przedtym, bo w r. 1866, fotograf ekspedycji Inocentego Łopatina do ujścia Jeniseju, Piotr Aleksandrowicz Łopatin, wykonał w ciągu całego czasu trwania wyprawy 35 zdjęć, z których według sprawozdania wyprawy 28 było „zupełnie zadowolających”. A w r.1861 Bisson wyniósł kilka centnarów na Montblanc, aby wykonać... trzy zdjęcia!

Toteż – zapewne za „rekomendacją” Eljasza – 28 maja 1876 r. walne zgromadzenie Towarzystwa Tatrzańskiego uchwala udzielić Szubertowi 400 złotych reńskich /czyli guldenów/ na wydanie widoków. Również walne zgromadzenie 5 maja 1878r. uchwaliło nową zaliczkę „na zdjęcie widoków” w sumie 200 zł. reńskich.

„Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego z r.1877 wymienia 37 wydanych widoków tatrzańskich; do r.1885 liczba ta wzrosła do 59 zdjęć, pochodzących jakoby z lat 1876-78; w tym 4 portrety lub grupy przewodników i „Zakopian”. Oprócz tego z r.1878 pochodzi uzupełnienie siedmioma widokami dawniejszego albumu Pienin, który zawierał ich czternaście.

Następnie Towarzystwo Tatrzańskie samo zaczyna rozpowszechniać zdjęcia Szuberta. Już w r.1876/77 zakupiono od Szuberta „50 fotografii Morskiego Oka dla zagranicznych klubów alpejskich” /”zestawienie Przychodu i Rozchodu” Tow.Tatr. za czas od 1 maja 1876 do 1 maja 1877 w Pamiętniku T.T. z r.1877/. W r.1880 umieszcza w swoim „Pamiętniku” drzeworyt przedstawiający Wielki Staw według fotofrafii Adama /sic/ Szuberta. Od roku 1899 zaś rozpoczyna wydawanie albumu jego widoków tatrzańskich /czasem pienińskich/ po 5 rocznie. Reprodukje w heliograwiurze wykonywał Paulussen w Wiedniu. Członkowie Towarzystwa otrzymywali je bezpłatnie. Trwało to do r.1906, z przerwą w r.1899. W późniejszych latach reprodukowano zresztą nie tylko Szuberta.

Liczba członków Towarzystwa wynosiła 1555 w r.1889, 2033 w r.1900, 1659 w 1906. Mamy więc tutaj pierwsze masowe, jak na owe czasy, rozpowszechnianie pejzażu tatrzańskiego.

Jakież były to widoki? Jeszcze niezbyt wysokogórskie. Spis ich znajduje się w Pamiętnikach Towarzystwa Tatrzańskiego, zwłaszcza w roczniku 1885r., str.116-117. Są to przeważnie widoki dolinek w reglach, bardziej dostępnych stawów /Morskiego Oka, Czarnego nad Morskim Okiem, Czarnego pod Kościelcem, Wielkiego/, dalszych polan /np. Białej Wody/. Są już zdjęcia z Zawratu, z pod Młynarza, a nawet ze szczytu Szerokiej Jaworzyńskiej /Garłuchowska Turnia/. Jest to więc już wynik wdzierania się w głąb Tatr, choć jeszcze nie wspinaczek, nie „wyczynów” taternicznych.

Pod datą 7 września r.1881 pisał Szubert do Eljasza na pocztówce:

„Szanowny Panie Walery,

Zdecydowałem się wyjechać do Javoriny w Sobotę wyjadąc ze Szczawnicy. Proszę o łaskawe objaśnienie miejsc do zdjęć przeważnie na Stawy i Szczyty Najwyższe i najkrótszą drogą do Stawów Węgierskich od Javoriny gdzie jakie najpiękniejsze widoki – adresa moja do Dyrektora Kegel w Javorinie. Z uszanowaniem A.Szubert.”

Czy owocem tej wycieczki były jakie zdjęcia, czy w ogóle doszła ona do skutku – sądzić mi niepodobna. Zdjęć z tamtej okolicy Tatr – z grupy Tatr Bielskich lub Doliny Jaworowej Towarzystwo Tatrzańskie nie wydało; zapewne więc ich nie było – chyba że była to wycieczka do doliny Białej Wody i na Szeroką Jaworzyńską, tych było reprodukowanych 16. Natomiast pocztówka ta zawiera ciekawą prośbę o wskazanie „miejsc do zdjęć”. Czyżby autor, który już w poprzednich latach spędzał po 10-14 dni w górach pod namiotem, jak pisze dr.Maciesza, nie orjentował się sam co do punktów widokowych stawów i szczytów? Sądzę że raczej była to ostrożność natury finansowej. Artysta chciał aprobaty mecenasa sztuki co do swoich zamierzeń, by zapewnić sobie wydanie dokonanych zdjęć, więc i zwrot poniesionych kosztów.

Zdjęcia Szuberta mają na ogół charakter panoramiczny. Widok jest szeroko rozłożony, wysokości bardzo zglądzone. Niebo puste, co oczywiście dla dzisiejszego widza jest przykre, zwłaszcza że nieba często jest dużo /Wielki Staw, Gęsia Szyja, Pańszczyca/. Dal gór zwykle jasna. Kompozycja bardzo zrównoważona i spokojna. Obrazy są bardzo ostre i czyste. W sztafażu często znać pozowanie, czasem nawet dość niezręczne: np. pan i pani na środku szerokości w „Siklawie”, ona odwrócona do wodospadu, on na nogach skrzywionych przez pozę; albo pan, patrzący przez lunetę nad Popradzkim Stawem. Zdarza się że ktoś patrzy w aparat. Najlepiej pozuje przewodników: na wancie w ujściu Wielkiego Stawu; w kosówce na Karczmisku; na Gęsiej Szyi, gdzie przewodnik stoi tworząc ładny akcent na szczycie w ruchu swobodnym, pełnym fantazji. Ale sztafaż jest zawsze mały, więc jego defekty, gdy są, niezbyt rażą. Format poziomy znakomicie przeważa.

O wrażeniu, jakie wywoływała działalność Awita Szuberta, świadczą następujące słowa Leopolda Świerza w „sprawozdaniu z czynności Tow.Tatr. za czas od 28 maja 1876 do 26 maja 1877 roku”:

„Oprócz pióra wzięła się i fotografia do odtworzenia prawdziwego wizerunku Tatr. Walne zgromadzenie udzieleniem z.r. skromnej zaliczki tutejszemu fotografowi p.Awitowi Szubertowi ułatwiło temuż rozpowszechnienie zachwycających widoków tatrzańskich, które w liczbie 37 dają jasne wyobrażenie o tym uroczym świecie alpejskim. Jeżeli pod tym względem Towarzystwo Tatrzańskie rości sobie niejakię prawo do uznania ze strony miłośników przyrody górskiej, to nie mniejsza zasługa należy się p.Szubertowi nie tylko za ułatwienie zadania Towarzystwu, ale nadto, że nie żałował mozolnych trudów, następczących się na każdym kroku przy dokonaniu tego dzieła. Tu już nie chęć zysku, ale zamiłowanie sztuki, której się poświęca z zapalem, były tak silną podniętą, która mu kazała o sobie nieraz zapomnieć i pokonać wszelkie przeszkody, byle tylko dojść do celu. Widoki te z takim zdjęte trudem przynoszą prawdziwy zaszczyt fotografowi”.

Źródła:

Dr.A.Maciesza – Awit Szubert, Fotograf Warszawski 1936,
Pamiętnik Tow.Tatrzańskiego, roczniki 1877-95,
Walery Eljasz, Pamiętnik do Tatr itd., wyd.r.1870,
Listy A.Szuberta do W.Eljasza w posiadaniu W.Paryskiego /Zakopane/,
S.Morozow – Russkije putieszestwienniki-fotografy, Moskwa 1952, str.15,
Heliograviury Paulussena.

ST.BIZAŃSKI

Stanisław Bizański był zawodowym fotografem w Krakowie i - zapewne w sezonie letnim – w Zakopanem. Może był krewnym krakowskiego malarza, profesora Szkoły Sztuk Pięknych, Jana Nepomucena Bizańskiego /1804-1878/; ówczesni fotografowie byli często zarazem malarzami lub krewnymi malarzy. 3 marca 1883r. Bizański fotografował Walerego Eljasza; może za jego sprawą nawiązał kontakt z Tatrami?

Od r.1885 Bizański fotografował przewodników zakopiańskich, zwykle na tle lasu lecz także na tle białego ekranu /Staszek Roj Bukowian/, albo z nogą na sztucznej skale, na tle malowanego domku obrośniętego bluszczem, z oknem ze szkła butelkowego /Jan Kubin z r.1889/.

Na posiedzeniu Wydziału /Zarządu/ Towarzystwa Tatrzańskiego dn.9 lutego 1891 sekretarz towarzystwa, Leopold Świerz, przedstawił „5 widoków tatrzańskich zdjętych z natury przez tutejszych fotografów pp.A.Szuberta i S.Bizańskiego do heliograviury...”, z czego wynika że najpóźniej w r.1890 Bizański fotografował i Tatry.

Dwa lata później, 13 marca 1893r., rozpoznając wniosek Komitetu redakcyjnego aby wydać w heliograviurze 5 widoków z Tatr, Wydział zgodził się na wybór widoków i upoważnił prezydium Towarzystwa „do zawarcia kontraktu z tutejszymi fotografami p.Bizańską /?/ i p.Szubertem na podstawie dawniejszych warunków”.

Pejzaże Bizańskiego wykazują dużą staranność w komponowaniu obrazu i intuicję artystyczną, którą cechuje zwłaszcza poczucie hierarchii jego składników. To, co stanowi temat główny zdjęcia, dominuje lub jest odpowiednio podkreślone plastycznie, np. Giewont w „Widoku z Kominów Tylkowych” – nr.236 zbioru Eljasza w posiadaniu W.Paryskiego. W „Kozim Wierchu z Przełęczy Gładkiej” /nr.231 tegoż zbioru/ pierwszy plan z rozmachem dąży do tematu głównego. W „Durnym, Łomnicy, Kiezmarskim i Baranich Rogach z Lodowego” /nr.298/ grań prowadzi po przekątnej do szczytu Łomnicy; zaśnieżone rynny idą w odwrotnym kierunku, tworząc wyraźny i żywy rytm. W ogóle Bizański lubi komponować po przekątnej. Pierwszy plan stanowi mocną podstawę, często kontrastującą z tematem głównym. Nieba są puste, cienie nieraz przeczernione. Sztafaż zwykle patrzy w aparat.

Bizański rozszerza pole działania fotografii tatrzańskiej na nie wyzyskane dotychczas i mniej dostępne punkty widzenia, jako to: Lodowy, Krywań, Przełęcz Waga, Pośrednia Grań, Barania Przełęcz itd.

Około Nowego Roku 1901 St.Bizański wydał 20 światłodruków ze swoich zdjęć, wykonanych przez firmę J.Löwy w Wiedniu. Widoków wysokogórskich w cyklu tym jest niewiele /z Koziego Wierchu, Zawratu, Krzyżnego/. Może wydawca liczył na większy popyt na widoki bardziej znane szerszej publiczności z łatwiejszych wycieczek i spacerów.

Źródła:

Fotografie St.Bizańskiego w zbiorze W.Eljasza u W.Paryskiego w Zakopanem
Pamiętnik T.T. 1891 i 1893,
Teki Bizańskiego w światłodruku.

W.ELJASZ

Jedną z ciekawszych postaci w dziejach Tatr jest artysta-malarz Walery Eljasz, używający także przydomka „Radzikowski”, urodzony w Krakowie 13 września 1840r. Był synem malarza. Jego młodszy brat Władysław /1847-1921/, powstaniec 63r., był rzeźbiarzem; siostra Maria /1860-1938/ malarką, hafciarką, propagatorką sztuki ludowej.

Walery Eljasz kształcił się w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i Monachium. Od r.1873 był nauczycielem rysunków w Krakowie. Malował obrazy historyczne, nie gardząc i współczesnością, czego wyrazem był obraz przedstawiający „Obóz powstańczy z 1863r.”. Zważmy, że Walery Rzewuski fotografował obozy powstańców.

W.Eljasz nie uzyskał większej sławy jako malarz. Położył natomiast ogromne zasługi jako popularyzator Tatr i organizator spraw tatrzańskich. Tatry poznał w r.1859. Później zbudował sobie dom w Zakopanem. Chodził po Tatrach, rysował je i malował. Napisał wiele wspomnień z wycieczek oraz artykułów na tematy historyczne, m.in. opis powstania chochołowskiego na podstawie opowiadań uczestników.

W r.1870 wyszedł w świat jego „Przewodnik do Tatr, Pienin i Szczawnic”, ilustrowany własnymi rysunkami. Przewodnik ten nie utracił wartości do początku XX wieku i miał 6 wydań. Poza tym Eljasz brał gorący i żywy udział w założeniu Towarzystwa Tatrzańskiego, w walce o jego demokrację w r.1874, był członkiem jego Wydziału w r.1874, a następnie w latach 1877-83, 84-85, 86-96 i 1904-05; organizował schroniska górskie, ochronę przyrody tatrzańskiej i przewodnictwo.

Już w pierwszym wydaniu „Przewodnika” Eljasz wylicza Rzewuskiego, Dutkiewicza i „urzędnika Syktę” jako pierwszych fotografów tatrzańskich; Wyspiańskiego i Szuberta jako fotografów Pienin.

Rzewuski fotografował Eljasza 20 listopada 1865 i 18 czerwca 1873; Szubert – 10 lutego 1868 i 16 lutego 1869; Bizański 3 marca 1883 i 9 września 1892. Nie brakowało więc Eljaszowi kontaktów z fotografami, i to działającymi na gruncie tatrzańskim. Wreszcie i on się zabrał do fotografowania. Z jego własnych notatek widzimy, że w kwietniu r.1890 nabył „aparat z fabryki Mola w Wiedniu do rozmiarów klisz 13 x 18 cm.” Klisz używał: w r.1890 „Monckhvena w 4 sek.” i „Wertha w 2 sekundach”. W r.1891 – Apollo, Schneiera i Schleussnera; w 1892-im Schleussnera i Lumière’a. Czyli –eksperymentował.

W czasie od 15 do 20 września r.1892 W.Eljasz pożyczył swój aparat synowi Stanisławowi. W tym czasie wypadło mu „dla studyj zdejmować fotografie we wsi Radziszowie koło Skawiny; „w tym celu,” pisze, „pożyczyłem aparat mały od p.Bizańskiej 12 x 16 cm i nim porobiłem zdjęcia 26 września”. Przytaczam tę notatkę ze względu na ciekawe scharakteryzowanie aparatu 12 x 16 cm jako „małego”.

W r.1893 Eljasz używał klisz Lumière’a, Apollo, Stankowicza, Gebhardta. Następnie znajdujemy w jego notatkach wiadomości następujące:

„W końcu maja r.1894 sprawiłem sobie nowy aparat migawkowy „Furor” do formatu 9 x 12 cm.” Pierwsze zdjęcia Furorem nie udały się „z powodu omyłki przez nieodsunięcie zasłony”. Po udanych pięciu zdjęciach nad Wisłą zrobił Eljasz „dla nauczania się wywoływania” cztery zdjęcia w parku krakowskim, z których dwa się nie udały /”dwa zdjęcia na jednym szkłe”/. „Dwa drugie z kozami wyszły jako tako z braku słońca. Wywołanie tych klisz d.9 czerwca 1894 pierwszy raz przeze mnie udało mi się dosyć.” Pisze Eljasz, że odtąd „sam już wszystko sobie koło fotografij wykonywałem, co dotychczas robiono mi w zakładzie p.Bizańskiej.”

„10 czerwca 1894” pisze dalej Eljasz, „zdałem trzy fotografie z poza rogatek Krakowa na próbę dalszą wywoływania. Te z braku silnego światła się nie udały.

W Zakopanem dopiero przy świetle słonecznym zdałem grupę ludzi na jarmarkach, po wsi, koło kościoła, po drodze, i trochę rodzinnych grup, razem udanych sztuk 90”.

Tantae molis erat! A uporczywe te próby i nauki podejmuje człowiek 54-letni, który miał już poza sobą wykonanie pracy bardzo wielkiej i wszechstronnej.

W tym czasie używał Eljasz klisz „Schatter” i „Germania”.

W r.1896 przy fotografowaniu zginęła Eljaszowi soczewka Française. Sprowadzona nowa tania Rodenstocka nie odpowiadała jego wymaganiom. Sprawił więc sobie w zimie 1897r. nową Goerza i przy niej pozostał.

W r.1897 zarzucił Eljasz klisze „Germania”. Zdarzały się różne jakieś uszkodzenia, jakieś sterczące po ciemku nawet pod palcami możliwe do odkrycia skazy, które potem na wywołanej kliszy uwidaczały się plamami”.

Używał po tym klisz: Zeus, Smallmounts plates; od r.1902 angielskich „Imperial” i francuskich Lumière’a, w 1904 Lumière’a i Germania.

Eljasz podał liczbę dokonanych przez się zdjęć jak następuje:

w roku 1890	50
1891	117
1892	101
1893	88
1894	106
1895	140
1896	88
1897	103
1898	105
1899	61
1900	63
1901	32
1902	24
1903	41
1904	31.

Fotografie Walerego Eljasza wykazują dużą wrażliwość i spostrzegawczość autora, ale nie zdradzają jako-tako wybitniejszej indywidualności artystycznej. Autor nie walczy z gadatliwością obiektywu. Z powodzeniem próbuje nieraz uzyskać efekt estetyczny zaokrąglając wzorem Grottgera górny brzeg zdjęcia /numery 257, 264-269 zbioru W.Paryskiego/. Znać dużą staranność o wartość dokumentarną zdjęć. Z dużym poczuciem tego co jest istotne lub charakterystyczne chwytą np. gałęzie zebrane „na sopie” w Miętusiej /nr.266-26 lipca 1893/, rozkładanie ogniska w Dolinie Pięciu Stawów /nr.430-29 lipca 1892/ itd.

Na dzisiejszym widzu humorystyczne wrażenie sprawiają panowie w serdakach przy długich spodniach i kapeluszach miejskich /rysował to i St.Witkiewicz w ilustracjach do „Na przełęczu”/. Pół biedy, jeśli się to dzieje na Nosalu /nr.269- 3 sierpnia 1893/; lecz kapelusz „melonik” powyżej Zielonego Stawu w Dolinie Kaczej /nr.317 – 30 lipca 1896/, albo miękki kapelusz, stojący nakrochmalony kołnierzyk i krawat radcy sądu Gałzińskiego na szczycie Giewontu /nr.356 z 31 lipca 1894/ przenoszą nas w epokę niewątpliwie minioną.

Na fotografiach W.Eljasza spotykamy wiele wybitnych osobistości związanych z Tatrami i Zakopanem, np. Kasprowicza w dolinie Kaczej /nr.317/, Al.Czołowskiego – autora rozprawy na temat spornej granicy nad Morskim Okiem, na Polskim Grzbieńcu /nr.270-9 sierpnia 1893/, Chramca, Neužila i innych członków Kasy zaliczkowej w Zakopanem /nr.296 z r.1891/; kilka razy trafia się Bartuś Obrochta, słynny „muzyka” i przewodnik /nr.295 i 406 z r.1891/.

Zdarzają się także zdjęcia reżyserowane, traktowane jako studia do obrazów. Takimi są: nr.352 z 23 lipca 1894 – kłusownik polujący na kozice i nr.281 z 9 października 1893 r. – studium dwóch córek artysty do obrazu „Turystki w Tatrach”. Pikantny szczegół: to ostatnie zdjęcie zrobił Eljasz w Krakowie w ogródku u Bizańskich.

Walery Eljasz zmarł w Krakowie 23 marca r.1905.

Źródła:

Jan Reychman – Walery Eljasz w Słowniku Biograficznym PAU w Krakowie.
Prace fotograficzne W.Eljasza w zbiorach W.Paryskiego w Zakopanem.
Fotografie W.Eljasza robione przez innych fotografów w zbiorach W.Paryskiego
/datowane na odwrotnej stronie/.
Notatka autobiograficzna W.Eljasza, dotycząca fotografii w tychże zbiorach.

CZĘŚĆ II WIEK DWUDZIESTY

ROZDZIAŁ IV

NOWE CZASY

Początek wieku XX-go, zbiegający się z końcem intensywnej działalności Walerego Eljasza, a poprzedzający o lat kilka datę jego zgonu, można uważać w przybliżeniu za koniec pewnego okresu fotografii tatrzańskiej, a początek nowego.

Składa się na to wiele przyczyn.

Przede wszystkim przeprowadzenie kolei żelaznej do Zakopanego w r.1899, rozbudowa Zakopanego, budowa schronisk górskich i ścieżek, znakowanie dróg oraz wytrwała propaganda robią swoje. Tatry zdobywają sobie szeroką publiczność. W góry zaczyna się chodzić dość powszechnie.

Następnie, wytwarza się – jeszcze nie masowo, lecz już dosyć gromadnie – turystyka wysokogórska, taternictwo sportowe, zdobywcze; dziś byśmy powiedzieli „wyczynowe”. Już nie mniej lub więcej bez troski i bezpieczne oglądanie pięknych widoków, koronowane obiadem na szczycie lub przełęczy, a wspomagane przez udział przewodników i tragarzy, lecz namiętność pokonywania coraz większych trudności technicznych i niebezpieczeństw, i to bez fachowej pomocy, staje się głównym bodźcem wycieczek tatrzańskich. Od pierwszych wypraw Janusza Chmielowskiego w r.1895 do wdarcia się na Zamarłą Turnię od południa w r.1912 przez Henryka Bednarskiego, Stanisława Zdyba, Leona Lorie i Józefa Lesieckiego, każdy rok znaczą pierwsze wejścia lub warianty dróg, uważane dotychczas za nieosiągalne. Mnich, którego zdobycie przez Jana Gwalberta Pawlikowskiego było w r.1880 sensacją, staje się celem kilku lub kilkunastu wypraw rocznie, wypraw o których w gronie przodujących taterników w ogóle przestaje się mówić. Znikają z Tatr meloniki i sztywne kołnierzyki; zjawiają się za to podkute buty, liny i czekany. W r.1903 powstaje pierwsze stowarzyszenie, mające na celu uprawianie sportu górskiego w nowym stylu – Sekcja Turystyczna Towarzystwa Tatrzańskiego, licząca już w pierwszym roku istnienia 38 członków, a w r.1907 sześćdziesięciu. Wkrótce po tym powstają „Kluby” o nazwach nawpół żartobliwych: „Himalaya” /Iwowanie/ i „Kilimandżaro” /krakowiacy/. Między celami ostatniego przewidywano: „robienie nowych dróg w Tatrach” /co nie oznacza ich budowania, lecz przechodzenie tam, gdzie nikt nie przeszedł/, „szerzenie zamiłowania ku Tatrom i turystyce w ogóle wśród szerszych warstw / lecz nie burżujów/”, „przeciwdziałanie wszelkim burżujskim udogodnieniom w Tatrach”. Obowiązkiem członków klubu było m.in. „zwalczanie wszelkiej blagi o Tatrach i peszenie t.zw. hopturystów”; „w schroniskach zamieszkałych obowiązuje powaga i nie używanie alkoholu”; „w drodze absolutna komuna”; „nie dworować damom”.

W tym samym czasie rozwija się gwałtownie nowa odmiana sportu górskiego; narciarstwo. Uprawiane w Polsce sporadycznie już od r.1888, a w górach od r.1894, w którym to roku Stanisław Barabasz i Jan Fischer dotarli do Czarnego Stawu pod Kościelcem, od

r.1902 nabierało w Tatrach coraz większego rozmachu, kierując się do coraz trudniejszych zdobyczy i coraz bardziej zagarniając adeptów. 5 kwietnia 1907r. powstaje „Zakopiański Oddział Narciarzy” z udziałem Barabasa, Mariusza Zaruskiego, Stan.Zdyba, Mieczysława Karłowicza, Henryka Bednarskiego, Władysława Pawlicy, L.Lorii, może Józefa Oppenheima i innych. W r.1911 Oddział staje się Sekcją Narciarską Towarzystwa Tatrzańskiego.

Z tego środowiska taterników i narciarzy wyrasta młode pokolenie fotografów tatrzańskich i nowy charakter fotografii tatrzańskiej.

Mniej więcej jednocześnie zaczyna oddziaływać upowszechnienie fotografii. Aparaty tanieją, zmniejszają się i tracą wagę. Od r.1889 istnieją celulojdowe błony fotograficzne; od r.1891 można je ładować przy świetle dziennym. Zwiększa się czułość materiału negatywowego; pojawiają się materiały ortochromatyczne. I chociaż – o czym niżej – ogół fotografujących odnosi się do tych nowinek z wielką nieufnością, jednakże fotografia przestaje być dziedziną pracy wyłącznie lub prawie wyłącznie zawodowej. Pojawia się tłumnie – amator.

Istniał wreszcie jeszcze jeden czynnik bardzo ważny, a na ogół niedoceniany. Jest nim ilustrowana karta pocztowa.

Karty pocztowe urzędowe, nieilustrowane /urzędowe blankiety/ pojawiły się w Austrii w r.1869, a w następnym roku zysały prawo obywatelstwa w Niemczech, Szwajcarii i Luksemburgu, wkrótce zaś ogarnęły cały świat cywilizowany. Wkrótce po tym zjawily się we Francji karty ilustrowane. Z początku niektóre kraje nie dopuszczały ich do obrotu pocztowego. W ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku ograniczenia te ostatecznie uchylono /w Anglii np. w r.1894/, i od tej pory ilustrowane pocztówki rozpowszechniły się wszędzie jako ulubiony sposób przesyłania życzeń imienninowych i świątecznych, krótkich wiadomości i pozdrowień, zwłaszcza z podróży, itd. Jedną z ulubionych postaci ilustrowanej karty pocztowej stała się reprodukcja fotografii widokowych, które w różnych miejscowościach wychodziły całymi seriami.

W tymże czasie i w związku z rozpowszechnieniem się widokówek rozwinęło się ich zbieranie w specjalnych albumach /z czasem albumy te całkowicie wyparły dawne albumy portretów fotograficznych, bardzo rozpowszechnione w końcu XIX wieku/. W r.1900 nie było już chyba jednej rodziny inteligenckiej, gdzie by nie zbierano kart pocztowych. Po mojej ciotce, zmarłej około r.1907 w Tomsku na Syberii, pozostało coś około ośmiu albumów, zawierających co najmniej tysiąc kilkaset pocztówek, zarówno otrzymanych w drodze korespondencji, jak i czystych, czyli pamiątek zakupionych wprost do albumu w różnych zwiedzanych miejscowościach, co było też powszechną praktyką. Między nimi było oczywiście sporo widoków Warszawy i Krakowa, Moskwy i Petersburga, lecz także takich miast i miasteczek jak Samara, Narwa, Peterhof, Sestrorieck, Miniar na Uralu, wieś Majany koło Tajgi, Władywostok, Gurzuf, Jałta, Oreanda, Gagry, Ufa, Jekaterynburg, którego widok jest opatrzony numerem seryjnym 38 i wielu innych miejscowości.

A w związku z tą formą zbieractwa coraz bardziej się przyjmują fotografie amatorskie na pocztówkach. Stąd: pobudka dla szerokich rzesz do fotografowania w celach pamiętnikarskich; pobudka do popierania tak podatnej do rozpowszechniania fotografii krajoznawczej propagującej turystykę, np. dla zarządów kolei żelaznych, dla zrzesseń właścicieli hoteli, pensjonatów, zakładów zdrojowo-leczniczych itd.; pobudka do wytwarzania widokówek na sprzedaż.

W albumie kart pocztowych, obecnie w moim posiadaniu, prawie całkowicie ilustrujących różne góry, a zebranych przez taternika i fotografa tatrzańskiego, prof. UJ Jerzego Landego (zm. 10.XII 1954), dwie stronicie zawierają sześć kart należących do jednego cyklu, na których odwrotnej stronie wyciśnięto stempelkiem wyrazy: W TATRACH. Są to reprodukcje ładnych fotografii, przedstawiających bądź fragmenty pejzaży górskich, bądź

wspinaczkę w partiach skalnych. Żadnego tytułu. Tylko „Nr...” – mianowicie numery 27, 30, 32, 36, 37, 38, czyli karty należały do większego cyklu.

Nie pamiętam, żebym w czasie moich licznych pobytów w Zakopanem w latach np. 1904, 1905, 1908, 1912, 1922 i następnym widział którąkolwiek w sklepach. Żadnego pejzażu nie poznaję; typy i stroje sportowców nie sprawiają wrażenia rodzimych taterników. Ani autora, czy autorów, ani wydawcy nie podano; ale napis „W Tatrach” umieszczono w miejscu uprzednio wyskrobanym. Tylko na jednej karcie, mianowicie na nr 38, napisu nie ma; tu zamiast wyskrobania, poprzedni napis zasmarowano; spod czarnej kresy zdają się wyzierać dwa lub trzy wyrazy, z których pierwszy zaczyna się od liter „ph” („photogr...”?), a drugi może być wyrazem „Werke” (niem. „Zakłady”). Roku wydania nie domyślam się; karty nie były wysyłane pocztą.

Przypuszczam, że znajdujemy się wobec próby wprowadzenia na rynek polski, prawie na pewno zakopiański, jakiejś produkcji obcej, zapewne austriackiej lub niemieckiej, obrazującej Tyrol lub Bawarię bądź Szwajcarię, jako rzekomych widoków tatrzańskich.

Z wydrapania napisu wynika, że nie wykonano specjalnego nakładu dla polskich nabywców; proceder wykonał raczej miejscowy kupiec niż obcy producent. Rzadkość kart dowodzi, że nie miały one powodzenia u bywalców Zakopanego; zapewne nie z powodu wyższej jakości, lecz z powodu niemożności skojarzenia tematów ze znanymi krajobrazami. Ale sądzę, że – niezależnie od kwestii fałszowania geografii – karty te są dowodem popytu na fotografie tatrzańskie ze strony sprzedawców.

Zresztą działanie przytoczonych czynników nie mogło być natychmiastowe.

Między 1 sierpnia a 15 września 1904 znany działacz turystyczny dr Mieczysław Orłowicz prowadził w Tatry, Pieniny i zamki orawskie wycieczki zbiorowe Towarzystwa Wyższych Kursów Wakacyjnych w Zakopanem, które miały 560 słuchaczy ze wszystkich trzech zaborów. Wycieczki obejmowały do 300 uczestników. „Ale w tym zespole 560 osób nie mieliśmy nikogo z aparatem fotograficznym i nie mieliśmy ani jednego zdjęcia pamiątkowego z wycieczki. A gdy chcieliśmy w gronie 10 osób, z którymi się w Tatrach bardzo zżyłem, zrobić sobie grupę pamiątkową, poszliśmy do zawodowego fotografa w Zakopanem i zrobił nam ją na tle dekoracji teatralnej przedstawiającej jakiś fikcyjny pałac, przed którym siedzieliśmy dookoła stolika na krzesłach.”

„Ale z drugiej strony pamiętam”, pisze dalej Orłowicz, „że w Pradze Czeskiej, gdzie w okresie wojny europejskiej 1914-1916 dla 16 000 emigracji polskiej z ramienia Komitetu Polskiego Wychodźstwa byłem kierownikiem wycieczek zbiorowych po Pradze i okolicy, wycieczek tych w ciągu dwóch lat urządziłem 253. Ale z każdej z nich mamy już grupy pamiątkowe zdejmowane co prawda z aparatu na statywie, ale na moment (tj. na migawkę, przyp. autora). A zatem w latach 1904-1914 zaszedł w tej dziedzinie jakiś duży postęp, którego chronologicznie określić nie potrafię.”

A sprawcami tego postępu byli głównie taternicy.

Źródła niewymienione w tekście:

- Rocznik jubileuszowy „Wierchów” z r.1948
- Dr M.Orłowicz: Uwagi o rękopisie Jana Sunderlanda „Fotografia Tatr w Polsce 1914-1960” (na podstawie odczytów z roku 1953) – maszynopis w posiadaniu autora

ROZDZIAŁ V

TATERNICY

Działało ich sporo. Fotografia przestała być czymś w rodzaju czarodziejstwa uprawianego przez jednostki wyjątkowe, posiadające wiedzę tajemną. Aparat w ręku letnika, turysty, taternika – przede wszystkim taternika! – staje się – jeszcze nie rzeczą zwykłą, ale już dość częstą, normalną.

Fotografowie ci przeważnie nie stawiają sobie zadań artystycznych. Chcą chwycić i utrwalać otaczające ich piękno i swoje przeżycia. Starają się czynić to w sposób technicznie poprawny. Stylu indywidualnego na ogół nie mają. Z bardzo nielicznymi, choć interesującymi wyjątkami, trudno odróżnić prace poszczególnych jednostek. Znajomość terenu wykazują bez porównania lepszą, intymniejszą od tej, jaką ujawniają ich poprzednicy. Charakteryzuje ich nowa postawa wobec gór, bez porównania większe zżycie się z nimi, większa ciekawość szczegółów terenu. Często traktują temat nie tyle jako piękno lub ciekawy krajobraz, ile raczej jako teren sportowych dokonań taternicznych, jako boisko sportowe.

Rysunek jest bez wyjątku ostry. Wydaje się, że oświetlenie i warunki atmosferyczne są obojętne dla fotografa, byleby przedmiot zdjęcia był wyraźnie, jasno widoczny. Kompozycja walorowa sprawia prawie zawsze wrażenie przypadkowej. Natomiast człowiek z roli biernego widza przeobraża się często w głównego aktora, którego wysiłek fizyczny, zręczność i niezachwianie wobec niebezpieczeństwa są treścią obrazu. Zjawiają się coraz bardziej jakieś fragmenty terenowe o swoiście egzotycznych a wdzięcznych nazwach: kominy, iglice, rynny, trawersy, lalki; zjawiają się plecaki, liny, czekany, narty; zjawiają się czasem dziwne, niemal cyrkowe pozy i gesty, jakieś rozkroki i skręty dziwnego nabożeństwa; zjawia się człowiek swobodnie się poruszający po całym do niedawna niedostępnym obszarze górskim, przykrytym dwumetrowym śniegiem. Znajdujemy się wciąż powyżej 2.000 metrów, z dala od „krawskich” ścieżek i schronisk. Akordem dominującym wycieczki staje się „wyjście” na szczyt lub grań; rozbrzmiewa on na ciasnych przestrzeniach otoczonych próżnią przepaści. Zresztą nie należy przesadzać w uogólnianiu; ale rzadko fotografowie ci mają poczucie tego, że to co tworzą, może być dziełem sztuki, i bardzo rzadko ten efekt osiągają.

Że w środowisku taternickim na ogół nie traktowało się fotografii jako sztuki, świadczy – znacznie później jeszcze – artykuł znakomitego taternika pokolenia po I wojnie światowej, dr. Mariana Sokołowskiego, w „Taterniku” z dn. 1.I.1925r. pod tytułem „O istocie i drogach rozwoju nowoczesnego taternictwa”. Autor /który traktuje samo taternictwo jako sztukę – str.14-15/ zajmuje się możliwością rozwoju sztuki w związku z taternictwem. Rozpatruje najpierw rolę malarstwa; wskazuje na dwie możliwe linie rozwojowe – „przedstawianie zapasów i walk, jakie taternik latem i zimą toczy z górami, podobnie jak batalista przedstawia zmagania się człowieka z człowiekiem...” oraz „przedstawienie Tatr z dróg i szlaków taternickich” /”Nie ujrzy go” – tj. wyjątkowo groźnego, pięknego i pełnego ogromu widoku Galerii Gankowej z komina w północnej ścianie tej galerii – „ani zwiedzacz dolin, ani turysta łatwym szlakiem wchodzący na szczyt, tylko ten, kto zuchwale wdrze się do najtajniejszych, mocno przez naturę bronionych zakątków”/. Następnie zastanawia się nad możliwością istnienia taternickich poezji, powieści, noweli i pamiętnikarstwa. A o fotografii taternickiej, istniejącej, mogącej być sztuką i czasem stawającej się sztuką – ani słówka. O takiej sztuce widocznie wśród taterników było głucho, choć sami ją do pewnego stopnia tworzyli.

W dzisiejszym stanie zbierania i opracowywania materiałów historycznych w naszej dziedzinie na ogół trudno ustalić, w jakich datach zaczęli działać poszczególni przedstawiciele nowego pokolenia fotografów tatrzańskich – pokolenia pierwszych lat XX

wieku. Jeszcze trudniej przypisać określonym fotografom zasługę tego czy innego pomysłu lub odkrycia, znaczącego postęp artystyczny lub krajoznawczy. Wszelkie moje twierdzenia w tym zakresie należy traktować jako hipotezy. Wypowiadam je z dobrą wiarą; ale podlegają one sprawdzeniu za każdym ujawnieniem nowych materiałów historycznych.

Uważam, że przegląd fotografów – taterników najlepiej zacząć od Mieczysława Karłowicza.

ROZDZIAŁ VI

M.KARŁOWICZ

Ku temu, aby przegląd fotografów – taterników zacząć od Karłowicza skłania mnie nie tylko ten wzgląd, iż jego działalność fotograficzna zaczęła się bardzo wcześnie, bo jeszcze w XIX wieku, ale i to, że się najwcześniej skończyła; należy cała do okresu przed pierwszą wojną światową – do r.1909, podczas gdy większość pozostałych fotografów tego okresu żyła i pracowała długo potem, przy czym niewiele tylko zdjęć da się zlokalizować w czasie.

Następnie, wydaje mi się, że charakter twórczości Karłowicza wyznacza mu miejsce – wraz z kilkoma innymi, jak np. St.Krygowskim – między Bizańskim i Eljaszem z jednej strony, a Dudrykiem, Klemensiewiczem i Małachowskim z drugiej.

Ale co najważniejsze, to to, że M.Karłowicz jest jedynym fotografem polskim, który się doczekał całkowitej, pełnej biografii, pisanej z wielką erudycją, zrozumieniem i wyjątkowym pietyzmem. Oczywiście nie ze względu na fotografię. W biografii tej, napisanej przez muzykologa, przyjaciela artysty, Adolfa Chybińskiego, największy nacisk położono oczywiście na życie Karłowicza jako muzyka. Jednakże nie mniej miejsca udziela mu Chybiński jako taternikowi oraz przedstawicielowi pewnej ideologii tatrzańskiej.

Nie pomija i nie lekceważy działalności fotograficznej artysty; jednakże tę dziedzinę traktuje mniej wnikliwie. Z tego dzieła czerpię wszystkie wiadomości biograficzne dotyczące Karłowicza i sporo innych. Umożliwia ono potraktowanie tej postaci dość szczegółowo, a w związku z nią rzuca światło na kilka zagadnień ogólnych dla całej grupy fotografów – taterników i narciarzy.

Wreszcie, sądzę, że Karłowicz zasługuje na szczególną uwagę ze względu na swoje stanowisko w dziedzinie kultury polskiej jako muzyk-kompozytor, którego każde przeżycie, zwłaszcza estetyczne i mniej lub więcej artystyczne, jest w wysokim stopniu interesujące i ważne.

Mieczysław Karłowicz, syn znakomitego językoznawcy Jana Karłowicza, urodził się 11 grudnia r.1876, zginął pod Małym Kościelcem zasypany śnieżną lawiną 8 lutego r.1909. W ciągu 32-letniego życia stał się jednym z najznakomitszych, najgłębszych najwykształceńszych muzyków polskich, autorem popularnych pieśni, koncertu skrzypcowego i poematów symfonicznych /Biała Gołąbka, Odwieczne Pieśni, Rapsodia Litewska, Smutna opowieść, Stanisław i Anna Oświecimowie, Epizod na maskaradzie/. Mało kto wie, że był również wybitnym taternikiem i interesującym fotografem tatrzańskim.

Tatry poznał wcześnie, bo już w trzynastym roku życia /1889/. Wraca do nich w r.1892. Już wtedy, w lipcu, wszedł na Kościelec, szczyt pomijany wówczas przez turystów. 31 sierpnia tegoż roku powtórzył tę wycieczkę z Januszem Chmielowskim. Obydwaj ją opisali w „Kurjerze Zakopiańskim”. Poza tym chodził wtedy na Czerwone Wierchy oraz do Morskiego Oka; z przewodnikiem Janem Stopką, był na Żółtej Turni, Granatach, Kozim Wierchu, Bystrej i Kominach Tylkowych, Jak na niespełna 16 lat, początek niezły.

W lipcu r.1894 odbyła się wycieczka Karłowicza na Garluch i Miękuszwowiecki Szczyt, opisana przezeń w nr.7-10 „Wędrowca” z r.1895.

Pisał tam Karłowicz: „Leżąc tutaj na wonnej łące” /była nią Waksmundzka Polana/ „w cudowny dzień lipcowy, doznałem wrażenia, tak obcego mieszkańcom równin: uczucia nieograniczonej wolności. Zapomniałem o drobiazgach życia codziennego, zapomniałem o drobnych nadziejach, marzeniach, zawodach. Tutaj, wobec otaczających mię gór, czułem się tak małym, takim pyłkiem, że opanowała mię żądza dążenia do rzeczy wielkich i szlachetnych. W tej dziwnej ciszy czerpałem siły na przyszłe nieuniknione zapasy z losem i czułem, że każdy, kto by potrzebował spokoju i odpoczynku po pracy, tutaj wrócił by w jednej chwili do siebie”. Oto jeden element stosunku artysty do Tatr, powszechnie zresztą znany taternikom i turystom tatrzańskim.

Aczkolwiek po tym pobycie w styczności Karłowicza z górami nastąpiła dłuższa przerwa, jednakże zainteresowanie emocjonalne nimi było trwałe. Dowód tego znajdujemy w opisie Chybińskiego pięciu dni /8-13 marca r.1905/ wspólnie spędzonych w Monachium:

„Gdy wychodziliśmy z Nowej Pinakoteki zapytał mię, czy w Monachium jest jakiś punkt, z którego można by widzieć Alpy Bawarskie. Na drugi dzień poszliśmy do Akademii Sztuk Pięknych, skąd z wysoko wzniesionej terasy... obserwowaliśmy przy wcale pięknej pogodzie okryte śniegiem Alpy, z wyróżniającym się wśród nich szczytem Zugspitze. Wrażenia odniesione z Pinakoteki i Galerii Schacka i wrażenia z widoku, choć dalekiego, Alp znacznie ożywiły Karłowicza. Wyjawiał chęć zwiedzenia kilku magazynów z przyborami turystycznymi,... Najdłużej zabawiliśmy w słynnym magazynie Schwaigera, gdzie kazał przedstawić sobie wszystkie novissima przyborów sportowych. Każdą rzecz badał długo i gruntownie, budząc wśród sprzedających podziw fachowymi uwagami i swobodnym panowaniem nad mnogimi terminami technicznymi. Obok kilku drobnostek zakupił wspaniały plecak /”Rucksack”/... Idąc ulicami koło głównego dworca kolejowego widywaliśmy narciarzy idących ze swym sprzętem. Karłowicz wyraził „zazdrość” pod adresem narciarzy i dodał, że nie bywając w zimowych porach w Zakopanem, nie może uprawiać sportu zimowego, ale „zapewne go to nie minie, o ile mu zdrowie na to pozwoli”.

Ciekawe, że w relacji powyższej Karłowicz przyjmuje jako coś, co się samo przez się rozumie, że uprawiać narciarstwo mógłby tylko w Zakopanem, czyli w Tatrach /” nie bywając... w Zakopanem”” gdy mógł przecie powiedzieć równie dobrze „nie bywając w górach”/, a nie np. w tych Alpach Bawarskich, które „okryte śniegiem” właśnie był oglądał.

Pięć miesięcy później, 8 sierpnia r.1905, pisał Karłowicz do Chybińskiego do Zakopanego: „Rucksack” / wyraz „plecak” przyjął się później; jeszcze w „Zasadach Taternictwa”, wydanych w r.1913, pisze Z.Klemensiewicz: „powstała w ostatnich czasach nazwa „plecak” jest obrzydliwym dziwolągami bez żadnego uzasadnienia”/ „służy znakomicie i wzbudza podziw, bo tutaj takich nie widzieli”.

Od r.1906 /a może już 1905?/ Karłowicz robi dużo wypraw samotnych. Z okazji wycieczki na Furkot, Hrubby i Krywań pisze w „Taterniku” /r.1907/ artykuł „Turyści włamywaczami”, potępiając barbarzyńskie obchodzenie się turystów z niezagospodarowanym schroniskiem. Długą wycieczkę na Jastrzębią Turnię, Mały Kołowy, Mały Durny, Pośrednią Grań, Staroleśną, Batyżowiecki, Żłobisty, Rumanowy, Garnek opisał w pięknym artykule p.t. „Po młodym śniegu”.

Znajdujemy w nim taki hymn na cześć Tatr:

„Los obrzucał mną dużo po świecie: widziałem zastygłe w lodzie cielska olbrzymów alpejskich, podziwiałem ponurą dzikość Czarnogórza, wpatrywałem się w białą szatę majestatycznej Etny. Lecz żadne z tych gór nie były mi tym, czym Tatry. Te Tatry, co na tygodnie całe otulają się w zasłony z chmur, każąc czekać bez końca na uśmiech, jak najkapryśniejsza z kobiet. Gdy jednak zasłony spadną i błysną modre oczy stawów, gdy rozumienią się śniegi, a turnie odetchną świeżym wiatrem wschodnim – wtedy jakaś tajemnicza dłoń wyciąga się do mnie z wyżyn górskich, chwyta i porywa ze sobą. I gdy znajdę się na stromym wierzchołku sam, mając jedynie lazurową kopułę nieba nad sobą, a

naokoło zatopione w morzu równin zakrzeplę bałwany szczytów – wówczas zaczynam rozpluwać się w otaczającym przestworze... owiewa mnie potężny, wiekuisty oddech wszechbytu. Technienie to przebiega przez wszystkie fibry mej duszy, napełnia ją łagodnym światłem sięgając do głębin, gdzie leżą wspomnienia trosk i bólów przeżytych, goi, prostuje i wyrównywa. Godziny, przeżyte w tej półświadomości... dają... spokój wobec życia i śmierci, mówiąc o wiecznej pogodzie roztopienia się we wszechistnieniu...”

Pamiętajmy, że jedna część symfonii „Odwieczne Pieśni” nosi nazwę „Pieśni o wszechbycie”...

Rzecz zrozumiała, że tak gorące umiłowanie przyrody gór, tak głębokie zespolenie się z nią i tak potężne jej odczuwanie musiało drażnić psychikę Karłowicza, burzyć w niej, przeobrażać i wreszcie uzewnętrzniać, wyładowywać w formie twórczości artystycznej.

Ale to wyładowanie odbywało się – wydaje się, że mogło się odbywać – tylko częściowo w dziedzinie kompozycji muzycznej. Może jej podłożem były w zbyt wielkiej części przeżycia inne, niezwiązane z Tatrami, a nastrojem zbyt różne, nie nadające się przeto do stopienia w jedno z tymi wszystkimi obrazami i nastrojami, jakie Tatry wносиły do duszy kompozytora.

Sprawa jest zbyt poważna i skomplikowana, a przede wszystkim wymagała by znacznie większej orientacji w twórczości muzycznej Karłowicza tudzież w zagadnieniach muzykologicznych, niż je ma autor niniejszych rozważań, aby ją rozpatrywać w tym miejscu. Bądź co bądź, wielość rodzajów twórczości, tak częsta u artystów-twórców /por. talent rysunkowy i malarski obok zawodowego poetyckiego: Słowackiego, Wyspiańskiego, Norwida, Puszkina, Lermontowa, Wiktora Hugo; talent poetycki lub prozaiczny obok zawodowego malarskiego: Teofila Gautier, Fromentina, Juliusza Bretona, van Gogha, Gauguina,; literacki obok fotograficznego Bułhaka /, ujawniła się u Karłowicza poza muzyką i prozą opisową także w fotografii.

„Nie wiadomo, odkąd Mieczysław zaczął zajmować się fotografowaniem” pisze Chybiński. „Musiało to być dość wcześnie, może za zachętą ojca, który również umiał cenić tę sztukę. Przypuszczam, że nie bez wpływu na Mieczysława była chęć utrwalenia widoków tatrzańskich, które poznał w r.1889. Ale największa zachęta szła ze strony przyjaciela K/azimierza/ Prószyńskiego... „Miecio – pisze Prószyński – kupił sobie u Lebedzińskiego wspaniały aparat magazynowy na 12 klisz, wielką nowość, na klisze 9 x 12, wyrobu – zdaje się – krajowego, Dutkiewicza lub Karolego, z obiektywem „American Star”. Było to na ulicy Chmielnej. Edmund /brat Mieczysława/ przedtem jeszcze przyjechał /z Niemiec/ z wielkim zwykłym aparatem i bawił się oblewaniem klisz kolodionem, gdyż suche klisze wówczas dopiero ukazały się na rynku i były drogie. Modelami ulubionymi były Wenus Milońska zdobiąca salon i pokojówka Zosia, ładna, fertyczna brunetka. Własnych fotografii nie tworzyliśmy...”

Prószyński poznał Karłowicza „tuż po powrocie... z Drezna”, czyli w lecie r.1887. Jesienią tegoż roku Karłowiczowie zamieszkali na Chmielnej 31m, gdzie o pokoju Mieczysława Prószyński pisze: „tam spędzaliśmy najwięcej czasu, tam budowaliśmy różne przyrządy elektryczne, robiliśmy zdjęcia fotograficzne itd.” Wydaje się, że gdyby od poznajomienia się do czasu gdy młodzieńcy zaczęli fotografować, upłynął czas dłuższy, Prószyński, spisując swoje wspomnienia dla biografa Karłowicza, byłby o tym wspominał. Za wczesnym fotografowaniem przemawia i wzmianka o „oblewaniu płyt koldionowych” przez brata Mieczysława; jednakże odnoszący się do tego zajęcia Edmunda wyraz „przedtem” może oznaczać i czas znacznie wcześniejszy. Tak więc rzeczywiście ustalić daty pierwszych fotografii Karłowicza nie można. W każdym razie, jak pisze Chybiński, „z Gerlacha / w lipcu r.1894/ fotografował panoramę”, a w ogóle z pobytu w Tatrach „przywiózł ze sobą nie tylko wielką moc silnych wrażeń, ale i liczne fotograficzne utrwalenia wielu najpiękniejszych zakątków i widoków z głębi Tatr”.

I dalej: „...urozmaiceniem monotonii życia w Berlinie było interesowanie się Karłowicza amatorską fotografią, od lutego r.1896. „Kupił sobie – pisze Adalberg – mały aparat kieszonkowy, tzw. Kodak, który wówczas zaczął się rozpowszechniać. Stale go nosił przy sobie i nie miał słów zachwytu dla tego wynalazku”.

W pierwszej połowie 1903r. Karłowicz uczył fotografować Janusza Domaniewskiego /syna Bolesława, dyrektora szkoły muzycznej Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego/, a nawet darował mu swój aparat.

Odtąd aparat stale towarzyszył Karłowiczowi na wyprawach górskich i fotografowania splata się nierozzerwalnie z taternictwem. Łącznie też będę traktował je dalej.

24 lutego r.1907 pisał Karłowicz do Heleny Egerowej, w której wili w Zakopanem mieszkał poprzednio: „Nie wiem czy się kiedy doczekam popularności jako kompozytor, prawdopodobnie nie. Ale jako taternik-fotograf zdobyłem sobie już uznanie: szturmują do mnie o odbitki moich zdjęć, a Towarzystwo Tatrzańskie zażądało całego szeregu zdjęć do tegorocznego Pamiętnika. Wobec tak nieoczekiwanego powodzenia wcale wykluczone nie jest, że zmienię zawód i zamknawszy Mużę moją do komody, przerzucę się na zawodowego turystę-fotografa.

Prawdopodobnie będą się Panie śmiać, ale wyrazić muszę, iż obecnie czynię już liczne przygotowania do tegorocznej kampanii turystyczno fotograficznej. Jest to zresztą pierwszy stopień do zmiany zawodu.”

Nie sądzę, by tego rodzaju przewidywania należało traktować poważnie; ale znać, że Karłowicz zajmował się fotografią dużo i z sercem.

Prawie na ten sam czas, bo na marzec r.1907, przypada wypowiedź Karłowicza świadcząca o tym, jak doceniał on rolę fotografii jako środka propagandy gór. Mianowicie w numerze 3 „Taternika” ex 1907r. ogłosił swoje wrażenia z wystawy sportowej w hali berlińskiego ogrodu zoologicznego.

„Oddział austriacki odróżniał się od innych przede wszystkim niezwykłym przyozdobieniem dekoracyjno-tapicerskim. Szukałem naturalnie przede wszystkim Tatr. I znalazłem je. W jednym z zakątków widniał napis „Galicja”, a pod nim sześć ciupag, dużych rozmiarów widok Lwowa, para huculów i coś osiem widoków tatrzańskich, z których jeden tylko – widok z przypruszoną śniegiem grupą Kościelca i Świnicy – był przyzwoity. Reszta – były to heliograwiury jednej z początkowych serii Towarzystwa Tatrzańskiego oraz parę pozółkłych fotografii. Z podpisów wpadły mi w oczy: „Lodowaty /!/ szczyt, hohe Tatra” i „Muron”.

Kolekcja ta wywarła na mnie przynębiające wrażenie. Bo naokoło wisiały setki fotografii z innych gór, wykonane wspaniałą nowożytną techniką fotograficzną. A jeszcze bardziej z powodu że w duszy noszę wspomnienia królewskiej piękności Tatr, piękności, która z czarem każdego innych gór zwycięsko mierzyć się może. I pewien jestem, że gdyby urok Tatr w całym ich majestacie, utrwalony w sposób odpowiedni, wkroczył do owej hali wystawowej, te tłumy, które oblegały oddział szwedzko-norweski, nie pominęły by pogardliwie oddziału galicyjskiego, jak to czyniły tym razem”.

W tym samym roku 1907, dn.18 lipca, dokonał Karłowicz wraz z dr.Michałem Beynarowiczem pierwszego zejścia z Młynarza na Przełęcz pod Młynarzem.

Miesiąc później, 18 sierpnia, Karłowicz bronił swojej ideologii tatrzańskiej na zebraniu ogólnym członków Sekcji Turystycznej. „Poruszył mianowicie w związku z nowym kierunkiem w taternictwie sprawę przeważania sportowego kierunku w organie Sekcji” /”Taterniku”/ „i wyraził życzenie, ażeby redakcja kładła nacisk na stronę estetyczną turystyki górskiej”.

Sprawę tę rozwinął w artykule „W jesiennym słońcu /”Taternik” 1908/, opisującym wejście na Ostry /Spiczasty/ Szczyt – wówczas uważany za jeden z najtrudniejszych –

Kołowy i Czarny w 1907 r. Potraktował ją przy tym szerzej, bo jako sprawę dotyczącą już nie „organu sekcji”, lecz w ogóle „turystyki tatrzańskiej”.

„Stały mi w pamięci rozprawy ostatniego Walnego Zgromadzenia Sekcji Turystycznej o dwóch kierunkach, jakie w turystyce tatrzańskiej się rozwinęły, a które pokrótce określić się dadzą jako czysto estetyczny i gimnastyczno-współzawodniczy. I wydało mi się, że – tak jak to często bywa – prawda leży pośrodku i że jedynie rozumne połączenie tych kierunków dać może ideał turysty. Idealnym typem turysty byłby dla mnie ten, co by wyruszając w góry z jasno określonym pragnieniem szukania wrażeń w pierwszym rzędzie estetycznych posiadał jednocześnie tyle silnej woli, odwagi i wyrobienia, ażeby wszelkie trudności stały się dlań tylko urozmaiceniem wyprawy. Ideałów chodzi jednak po świecie niewiele. Wiem tedy doskonale, że spotyka się w Tatrach jeszcze nieraz wygodnie estetyzujący filister z zakutym sportsmenem, co jak ślepy przebiegnie cały łańcuch Tatr, by wytrzeć jakiś okrzyk za trudny komin: i na jednego i na drugiego spoglądać będą olbrzymy tatrzańskie ze spokojem i pobłażaniem istot wiekuiście trwałych”.

Z tego czasu, bo z dn.28 sierpnia 1907 pochodzi fotografia Karłowicza na grani lub /prawdopodobniej/ na szczycie Szatana, wykonana przez Włodzimierza Boldireffa, również członka Sekcji Turystycznej i częstego towarzysza Karłowicza.

„Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” z tego roku zawiera reprodukcje czterech zdjęć Karłowicza: „Widok z Pośredniej Grani na Lodowy” z Klimkiem Bachledą na pierwszym planie; „Krótką i Krywań znad Stawu Teriańskiego Wyżniego”; „Ścianę Krywania od Stawu Teriańskiego Niżniego” i „Baranie Rogi z Jastrzębiej Turni”.

W grudniu tegoż roku Karłowicz z Barabaszem i Zaruskim zakładają Oddział Narciarski. Wtedy to Karłowicz postanowił zostać narciarzem. I oto już 24 i 25 stycznia 1908r. robi z Romanem Kordysem pierwsze wejście zimowe na Krzyżne i Wołoszyn. Pierwszego dnia Kordys sfotografował Karłowicza między Kopami Królowymi, wpatzonego w morze mgieł, sięgające po Babią Górę; drugiego dnia – Karłowicza zajętego gotowaniem na maszynie na szczycie Wołoszyna.

9 lutego 1908 Karłowicz pisał, iż nie wyobraża sobie, ażeby kiedy dobrowolnie opuścił Zakopane na dłużej niż kilka tygodni i że „milsze mu są wichry tutejsze od zgnilizny miejskiej” / listy do Chybińskiego i Alexandrowicza/.

Widocznie narciarstwo wypełniło miarę rozkoszy górskich artysty. Ale ograniczać jego rolę do pewnej sumy zadowolenia i radości, jakiej dostarczało, nie byłoby rzeczą słuszną. Wydaje mi się, że nie od rzeczy będzie rozważyć na tym miejscu, jaki w ogóle wpływ wywarło narciarstwo na fotografię tatrzańską.

A priori wydaje się, że wpływ to mógł być znaczny, dodatni i dość specyficzny; że rozpowszechnianie się narciarstwa sprzyjało rozwojowi fotografii nie tylko ilościowo, przez znaczne powiększenie się kontaktów człowieka z przyrodą i pomnożenie tematów, lecz także jakościowo.

Górski krajobraz zimowy odznacza się niesłychaną kontrastowością. Śnieg w słońcu tatrzańskim jest tak jaskrawo, tak nieprawdopodobnie biały, że przy nim wszystko inne /poza niebem, ale dla narciarza niebo jest raczej ramą niż częścią widoku/ - skała, drzewo, chata, człowiek – jest jednostajnie ciemne, praktycznie biorąc – prawie czarne. Tak więc, z wyjątkiem niewielu minut o wschodzie i zachodzie słońca, zimowy krajobraz górski jest czarno-biały, walorowy. Tym samym jest on w pewnym sensie bardziej fotograficzny od kolorowego, więc bardziej malarskiego krajobrazu letniego. Pejzaż zimowy uczy fotografa widzieć fotograficznie, ułatwiając wyobrażenie sobie w chwili fotografowania, jak będzie wyglądać fotografia. Umiejętność ta raz nabyta już pozostaje i służy także w innych, bardziej barwnych porach roku, pomagając przekładać wizję kolorystyczną na fotograficzną wizję walorową. Oczywiście, że to pogłębienie fotograficzności wizji artysty sprzyja właściwemu wyzyskaniu artystycznemu tej techniki, jaką jest fotografia, więc stanowi zarazem

pogłębienie artyzmu fotografii. Co prawda bynajmniej nie wszyscy fotografowie – narciarze wysnuli ze swej pracy to doświadczenie i tę naukę; ale jednak narciarzami byli i Karłowicz, i Dudryk, i Małachowski, i Klemensiewicz, i Oppenheim, i Lande, i Schabenbeck, którzy się tak walnie przyczynili do uartystycznienia fotografii górskiej.

Ponadto ogromna, praktycznie biorąc jednakowa wyrazistość wszystkich planów górskiego pejzażu zimowego, brak degradacji atmosferycznej, zatracą głębię, niszczy perspektywę. Ale w tym obrazie czarno-białym i płaskim odrębną plamę, wyraźnie się odcinającą, stanowi cień, zwłaszcza cień rzucony na śnieg. W krajobrazie letnim, grającym barwami, o dalach często mniej lub więcej zamglonych, rzeźba gór przeważnie tłumaczy się niejako sama. W zimie zadanie poznawcze uświadamiania tej rzeźby, objaśniania kształtów wszelkich nierówności, spełnia w znacznej mierze cień. Cienie tłumaczą teren, a czynią to tworząc harmonijne lub kapryśne plamy i zarysy. Dlatego u fotografów-narciarzy cienie odgrywają rolę istotnych składników motywu w stopniu znacznie większym, niż u dotychczasowych fotografów, prawie wyłącznie letnich, wiosennych i jesiennych. Piękny przykład przedstawia fotografia Karłowicza „Na Zaworach” /obok str.60 „Mieczysław Karłowicz w Tatrach”/.

Zauważmy, że analogiczne zjawisko przedstawiają dzieje malarstwa. Trzeba było stu lat malarstwa o nastawieniu realistycznym, stu lat od rewolucji malarskiej Giotta di Bondone /1266-1337/, zanim Masaccio /1401-1428/ zaczął malować cienie rzucone. Co prawda w fotografii różnica pomiędzy odpowiednimi okresami jest bez porównania mniejsza: toć klisza automatycznie rejestruje cienie. Lecz wydaje się, że dopiero narciarze zaczęli je spostrzegać i operować nimi świadomie – komponować zdjęcia mając na uwadze ich walory plastyczne.

Ale wróćmy do Karłowicza.

Sztukę uprawia się z różnych przyczyn. Należy do nich i dążenie do osiągnięcia celów ze stanowiska artystycznego ubocznych, choć najczęściej one właśnie odgrywają decydującą rolę jako pobudka twórczości: zarobek, zadowolenie ambicji. Istnieją też przyczyny twórczości mocno związane z samą twórczością: przede wszystkim irracjonalny /choć głęboko rozumny, pozostały na gruncie potrzeb biologicznych i socjologicznych/ popęd do swoistego opanowania przedmiotu, do zrozumienia, ogarnięcia go, ewentualnie do przystosowania go do siebie. U szczerych, zapalonych artystów, dla których zarobkowanie za pomocą sztuki jest bądź czymś drugorzędnym, przydatnym uzupełnieniem post factum twórczości, a nie jej celem, lub w ogóle nie ma miejsca, dokonanie aktu twórczego wywołuje nowy popęd: pragnienie podzielenia się swoim przeżyciem, propagowania swojej wizji, wzbogacenia nią przeżyć innych ludzi. Sądzę nawet, że wytwarzanie tego pragnienia, tej potrzeby obcowania z innymi na gruncie twórczości artystycznej, jest jedną z największych wartości twórczości w ogólności, a amatorstwa artystycznego w szczególności, więc między innymi jedną z największych wartości społecznych artystycznego amatorstwa fotograficznego, jako twórczości artystycznej, najłatwiej osiągalnej. Jedną z największych wartości – bo jest czynnikiem powstawania bądź wzmocnienia i utrwalenia decyzji ogólnej życzliwości, solidarności między ludźmi.

Otóż Mieczysław Karłowicz miał ten popęd w wysokim stopniu we wszystkich dziedzinach twórczości, jakie uprawiał. Bolało go, gdy w ostatnich latach życia, wskutek walki z ówczesnym zarządem Filharmonii Warszawskiej, jego ostatnie kompozycje leżały „w szufladzie” niewykonywane /i że ten sam los spotykał kompozycje wielu innych kompozytorów polskich/. Chętnie się dzielił swoją twórczością literacką, mianowicie pięknymi opisami wycieczek tatrzańskich i przeżyć, jakie one budziły. I równie chętnie dawał do reprodukcji w „Taterniku” i Pamiętniku Towarzystwa Tatrzańskiego swoje fotografie oraz rozdawał odbitki znajomym. Korespondencja artysty z r.1908 obfituje we wzmianki o przesyłanych odbitkach: dr.Stanisławowi Szumowskiemu /23 marca: „Obiecałem Panu przesłać coś z moich zdjęć zimowych, idą więc dwie kartki z widoczkami, zrobionymi

podczas samotnej wycieczki do Morskiego Oka... O urokach drożyny leśnej opowie Panu druga kartka, na której znajdzie Pan szeregi postaci fantastycznych, w jakie otulone śniegiem świerki się pozamieniały”; zachowany jeden z tych dwóch widoków zaginął w Poznaniu podczas drugiej wojny światowej/, Kordysowi /16 kwietnia/, T.Małkowskiej /16 października/, Ign.Królowi /10 października 1908 i 8 stycznia 1909/, W.Jerominównie /24 listopada/. Miała zdjęcia Karłowicza i E.Trenklerówna, z którą rozmawiał o fotografii w przeddzień śmierci. Dzielił się też wiadomościami z zakresu fotografii /”niechaj Pan... przypatrz się na wprost niezwyklej ortochromatyczności zdjęcia /Color-Platte = Westend u. Wehn”/ w liście do Kordysa z 21 marca 1908; dotyczy to zdjęcia z Łomnicy, Wieleń i Kiezmarskiego, reprodukowanego w tymże roku w Pamiętniku T.T.; do tegoż listu załącza „etykietę wywoływacza Kodackiego”/.

23 sierpnia 1908 Karłowicz i Boldireff przeszli przez Przełęcz Białczańską i Żabi Wyżni do Doliny Czeskiej, skąd zrobili pierwsze wejście na turnię wysokości 2236mtr., którą nazwali „Turnią Czeską”.

Zamiarem Karłowicza było wejść na wszystkie szczyty tatrzańskie. Niestety, w chwili zdobycia Czeskiej Turni pozostawało mu niecałe pół roku życia.

W ciągu ostatniego pobytu w Warszawie /19-27 stycznia 1909/ Karłowicz nabył w firmie Stanisław Szalay /Marszałkowska 110 – Chmielna 40/ aparat typu „Globus” Goerza, migawkę Compound, na klisze 12 x 16½, o sile światła 4,6 według notacji Goerza, co odpowiada F: 6,8 naszych oznaczeń, o ogniskowej 180 mm, długości 27½ cm, wysokości 27 cm.

Nawiasem mówiąc, dane o aparatach W.Eljasza, Karłowicza, Jaroszyńskiego i innych poruszają ciekawą kwestję. Około roku 1890 zjawiają się błony oraz papiery bromowe i chlorobromowe; około r.1885 – aparaty 9 x 12, około 1890 – aparaty 6 i 6½ x 9 /Photo-jumelle Carpentier i Kodaka/. W r.1895 Richard – twórca Verascope’u – już sformułował był zasady fotografii małoobrazkowej. Zdawałoby się, że zwłaszcza na terenie górskim, gdzie się cały sprzęt nosi na plecach, gdzie każdy gram zaopatrzenia odczuwa się jako obciążenie krępujące i męczące znacznie bardziej niż na terenie równym, błony błyskawicznie wyprą klisze, a aparaty mniejszych rozmiarów – większe. Przytym klisze się tłuką, błony – nie. Tymczasem w rzeczywistości klisze szklane i aparaty średnioobrazkowe wychodzą z użycia znacznie później.

Może jedną z przyczyn było to, że w XIX wieku turysta nosił sprzęt co prawda na plecach, ale na cudzych plecach, przewodnika lub tragarza? Lecz Karłowicz należał do późniejszego okresu, hołdował zasadzie chodzenia bez przewodników i zginął - ze swoim nowym wielkim aparatem – na wycieczce samotnej. Więc rozstrzygającą rolę gra coś innego.

Przede wszystkim może przekonanie o lepszości kliszy szklanej. „Platte ist Platte”, klisza jest kliszą, a zarazem „klisza jest płaska”, mówił niemiecki aforyzm fotograficzny. W r.1913 Klemensiewicz pisze w „Zasadach Tatarnictwa”, iż błony zwijane mają kilka niedogodności: niemożność wyrównania w wywoływaniu różnicy oświetlenia, wychodzenie z ogniska, zwłaszcza w dużych formatach, małą czułość i małą ortochromatyczność; płaskie są niepewne, „okazują plamy... Najlepszy materiały stanowią mimo wszystko płyty” /str.187/. Ale nie tłumaczy to formatu.

A może decydowało zupełnie co innego, mianowicie konserwatyzm, który zdaje się być bardzo powszechną cechą psychiki większości ludzi w XIX wieku? Dziś panuje dążenie przeciwne – do jak najszybszego wyzyskania każdego nowego wynalazku, np. aparatów małoobrazkowych, lamp błyskowych. Wiek XIX tej rzutkości nie ujawniał.

Jeśli chodzi o Karłowicza, to on sam upatrywał w czym innym pobudkę do swego zakupu, jak to zaraz zobaczymy.

Kupionym aparatem Karłowicz „Chwalił się” wobec Ferdynanda Hoesicka; opowiadał też o nim p.Elżbiecie Trenklerównie. Oto powtórzenie tej rozmowy:

„Potym była rozmowa o nartach. Jutro właśnie wybiera się w góry; od powrotu z Warszawy nigdzie nie był, bo i pogoda zła była i chciał najpierwej skończyć artykuł, który obiecał dać do „Pamiętnika Towarzystwa Tatrzańskiego” p.t. „Wycieczki samotne”. Skończył opisywanie letnich i ma do nich liczne zdjęcia. Chciałby jeszcze zrobić zdjęcia do kilku zimowych. Więc nic nowego nie przedsięwzięmie, chce tylko powtórzyć wycieczki przeszłoroczne. Kupił w Warszawie nowy aparat dużych rozmiarów.

„Ale to musi być ogromnie ciężkie” zauważyłam.

„Naturalnie. Ale cóż robić? Powiększenia nic nie są warte, bo nie dosyć ostre” odpowiedział Karłowicz.

Zaczęłam się sprzeczać: jeśli chodzi o stronę artystyczną, wolę fotografie mniej ostre; więcej w nich powietrza, przestrzeni.

„No zobaczy Pani – odpowiedział – jak zrobię zdjęcie, przyniosę pokazać; przekona się Pani, co za różnica”.

Oglądał potem moje album, trochę zdjęć ze Szwajcarii, z Berlina, chwalił niektóre; prosił o pokazanie aparatu fotograficznego, podziwiał jego lekkość:

„Tak, z tym tylko chodzić i pszykać”.

Dziwił się, że tak mało fotografuję w Zakopanem. Mówiłam że szukam teraz takiego motywu: ośnieżony smreczek na tle ośnieżonej płaszczyzy.

„O to chyba nie trudno w Zakopanem” – żartowali wszyscy,

„Tak, ale chodzi o to, żeby się dobrze modelowało!”

Jak widać Karłowicz dążył do jaknajwiększej ostrości zdjęcia. Rzecz jest ciekawa. Ostro fotografowali wszyscy taternicy. Ale w stosunku do Karłowicza sprawa ta nabiera szczególnego wyrazu.

W r.1909 miękki rysunek fotografii artystycznej cieszył się zagranicą pełnią powodzenia. Ton nadawali Puyo i Demachy we Francji, Henneberg, Watzek i Kühn w Austrii, budowano specjalne miękko rysujące obiektywy /Puyo-Puligny, Perscheid/. W Polsce propagował już wtedy miękki rysunek fotograficzny Wł.Kirchner /w portrecie/.

Nie udało mi się pozytywnie stwierdzić, czy Karłowicz znał współczesną mu fotografię artystyczną /p.Trenkler, którą o to pytałem w październiku r.1953, nic o tym nie wiedziała/. Ale wydaje się to wielce prawdopodobne. Z relacji Chybińskiego wynika, że w ciągu pięciodniowego pobytu w Monachium w marcu 1905r. Karłowicz zwiedził obie Pinakoteki i Galerię Schacka. Za następnym pobytom w marcu r.1906 „oczywiście – pisze Chybiński – znowu zwiedziliśmy galerie obrazów, znowu ujrzał Karłowicz swą „Wyspę Umarłych” Boecklina w Galerii Schacka. Ponadto zwiedziliśmy jakąś wystawę obrazów ówczesnych malarzy niemieckich...”

Otóż jest wprost nie do pomyślenia, aby tak zapalony fotograf jak Karłowicz, bywając tak często i tak długo za granicą, zwłaszcza w Niemczech, i tak pilnie zwiedzając galerie i wystawy obrazów malowanych starych i nowych, nie zainteresował się ruchem fotograficznym i nie poznał ówczesnego prądu panującego, a choćby nawet mody w fotografii artystycznej. Mógł to zrobić oglądając choćby roczniki fotograficzne Edera, reprodukujące Dührkoppa, Ernesta Müllera, Kosela, Dubreuil.

U innych ówczesnych fotografów powszechna ostrość zdjęć mogła wynikać z szacunku dla zalet technicznych aparatu, z ogólnego pragnienia, by wyzyskać do ostatnich granic precyzję optyki fotograficznej i z braku znajomości innych dążeń, więc i braku świadomości, że takie zagadnienie w ogóle istnieje /choć trudno przypuszczać, aby w środowisku tak zżytych, w którym wymiana doświadczeń górskich była tak żywa, nie było takiejże wymiany doświadczeń i wiedzy w zakresie fotografii/. Ale u Karłowicza świadomość ta prawdopodobnie istniała, więc u niego powyższe względy dążenia do ostrości nie tłumaczą. Sądzę, że wytłumaczenie zagadki kryje się w szczególnych cechach fotografii górskiej.

Na terenie górkim zagadnienie ostrości a miękkości rysunku /zagadnienie tak zwanego impresjonizmu fotograficznego/ ma odrębne oblicze. Po górach, po żebrach i graniach skalnych, w kominach i rysach nie idzie się mniej lub więcej automatycznie, jak po ścieżce wyraźnie wytkniętej i zrównanej wydeptaniem, bądź po drodze brukowanej lub żwirowanej, a choćby tylko przetorowanej setkami kół, gdzie nogi same prowadzą. W skale trzeba obmyślać całe długie połacie drogi zanim się ją zacznie przechodzić fizycznie; i często trzeba wybierać – krok za krokiem ciągle wybierać i stopnie dla nóg i chwytty dla rąk. Gdy człowiek górski patrzy na granitowy masyw lub jego fotografię, jego myśl stawia sobie niemal automatycznie pytanie: którędy do szczytu? Która rynna puści, czy przewieszka da się pokonać, ile metrów liny pozwoli się spuścić z podciętego żlebu na piarg u podnóża zerwy. Oczywiście, że dla taternika obraz zacierający ostrość tych wszystkich szczegółów nie spełnia jednego ze swoich głównych zadań. A przecież ci fotografowie górscy w Tatrach na początku XX wieku to są bohaterowie najbardziej heroicznego okresu turystyki górskiej w Polsce, ludzie których imiona wiążą się z pierwszymi wejściami, ze „styrbnymi” wariantami, z pionierstwem akrobatyki tatrzańskiej. Właśnie jeden z nich – Zygmunt Klemensiewicz – pisząc o fotografii górskiej /Zasady taternictwa, str.191/ oświadcza: „z taternickiego punktu widzenia zależy nam nieraz więcej na szczegółach jak na całości”. Karłowicz należał do tych ludzi całą duszą.

Być może zresztą, że nie jest to jedyna przyczyna niepopularności rozwianych form w pejzażu górkim. Rozwianie rysunku skały, więc materiału par excellence twardego, w obrazie robionym z bliska sprawia wrażenie fałszu: skała musi być twarda – tak jak kwiaty lubią być miękkie. A z daleka – już Ruskin zauważył, że kontur gór jest zawsze ostry. Rozwianie dali w malarstwie opiera się na przeważnej części doświadczeń wzrokowych w terenach równinnych. Może też wyraża ono fakt, że większość ludności miejskiej musi mieć soczewki oczu przystosowane do przeważającej liczby swoich stałych doświadczeń wzrokowych, do których patrzenie na odległość horyzontu bynajmniej nie należy /malarze są przeważnie związani z miastem, nie ze wsią, nawet pejzażyści wiejscy.³ Rozwianie dali stanowi tedy konwencję, która w świecie górkim prawdzie nie odpowiada.

8 lutego 1909r. około godz.6 rano wyruszył Karłowicz na nartach i z aparatem ku Czarnemu Stawowi Gąsienicowemu. Wykonał jedno zdjęcie z Boczania „używając czekana zamiast statywu”, jak stwierdził Zaruski po śladach śniegu. Na Karczmisku /Chybiński pisze „na Skupniowym Uplązie”/ zrobił drugie zdjęcie, przedstawiające grupę małych smreków z górami w tle od Buczynowych Turni po Świnicę /temat być może wybrany pod wpływem rozmowy z E.Trenklerówną poprzedniego dnia/.

Wstąpił do pustego starego schroniska na Hali Gąsienicowej; wpisał się do księgi frekwencyjnej. O kilkaset metrów dalej zginął pod lawiną spadłą ze stoku Małego Kościelca. Aparat znajdował się w plecaku.

„Nie mogę zapomnieć – pisze Stan. Barabasz, a przytacza Chybiński – chwili gdyśmy odkopali śp. Karłowicza i zobaczyli „foki” na jego nartach. Gdyby był zajechał o kilka metrów dalej, byłby już poza lawiną; niestety „foki” utrudniły i opóźniły zjazd, a lawina była szybsza od niego”.

„Nie można też zapomnieć – dodaje do powyższego Zaruski – że Karłowicz miał na sobie worek turystyczny, a w nim niewielki aparat fotograficzny większych rozmiarów, ten

³ Czy wizja impresjonistów nie jest związana z gwałtowną urbanizacją świata w XIX wieku, z wizją przyrody wiejskiej nie taką, jaką ma człowiek stale nią otoczony, lecz wizją mieszczanina, dla którego wieś jest czymś stosunkowo rzadkim, odmiennym od otoczenia powszedniego, czymś znanym, lecz znanym dość powierzchownie, nieco z zewnątrz, bardziej barwnie niż intymnie, czymś raczej egzotycznym? Poezja pastoralna, balet i malarstwo pastoralne, muzyka „bergerette’ek” są wytworami życia miejskiego lub bardzo mu pokrewnego życia dworskiego.

sam, który ostatnio nabył w Warszawie, obiecując sobie po nim tak wiele. I ten aparat – zdaniem dyr.St.Barabasza – również „był przyczyną jego zguby”.

Pomieniony aparat Karłowicza znajduje się w Oddziale Krakowskim PTTK /ma być przekazany Muzeum Tatrzańskiemu/. Podczas wakacji r.1953 zważyłem go: wraz z drewnianymi kasetami i płócienną torbą obszytą skórą ważył 3 kg.950gr. Istotnie taki ciężar mógł zmniejszyć tempo, mógł zwłaszcza utrudnić poderwanie się do szybszego biegu.

Według Chybinskiego pozostał po Karłowiczu jeszcze drugi aparat, także darowany po śmierci artysty przez jego matkę Oddziałowi Krakowskiemu Polskiego Tow. Tatrzańkiego: „Koilos” 8 x 11½. Tkwi tu nieporozumienie; nazwa „Koilos” na aparacie oznacza migawkę wyrabianą przez firmę Kenngott et Fils w Paryżu, a nie aparat. W każdym razie obecnie /1953/ Oddz. Krak. PTTK drugiego aparatu Karłowicza nie posiada i nic o nim nie wie.

Wyrazem uznania dla fotografii Karłowicza było reprodukowanie ich w Pamiętniku Tow. Tatr. i Tatarniku. Także w „Zeitschrift des Deutschen und Oesterreichischen Alpenvereins” za r.1908 umieszczono rysunek Comptona według fotografii Karłowicza, przedstawiającej Szczyrbskie Jezioro /ilustracja do pracy G.Dyrenfurtha i A.v.Martina p.t. „Skizzen aus der Hohen Tatra”). A oto jak entuzjastycznie wypowiadał się znakomity tatarnik węgierski Gyula Komarniczky /w Jahrbuch des Ungarischen Karpathenvereins, t.XXXV, 1909:

„... miał przy sobie zawsze aparat fotograficzny i tak powstawały kolejno jego przepiękne zdjęcia fotograficzne w których objawiał się również jego zmysł artystyczny. Umiał – lepiej niż niejeden inny – artystycznym spojrzeniem rozpoznać w widokach owe wycinki, które należy uchwycić w ramy małych obrazów, aby w artystycznym uporządkowaniu pokazać chaos gór i skał. Umiał w te obrazy tchnąć tyle nieopisanej poezji Tatr, że ilekroć razy je oglądam, mam wrażenie rzeczywistości przed sobą. – Czym był Sella dla świata lodowców, czym Witzman lub Benesch dla Dolomitów, a Melner dla Alp Innsbruckich, tym był Karłowicz dla naszych Tatr. Już te niedoścignione obrazy wystarczyły, aby we wszystkich sercach, w których żyje miłość do Tatr, wzbudzić najszczerze uczucie uznania”.

Na dzisiejszego widza fotografie Karłowicza sprawiają dość szczególne wrażenie. Pobieżny rzut oka, zwłaszcza jeżeli jest to oko laika nieobytego ze sztuką fotograficzną, rzadko tylko ujawni różnicę pomiędzy nimi, a fotografiami W.Eljasza, lub fotografiami większości innych tatarników i narciarzy, jak np. Chmielowskiego lub Kordysa. Może trochę uderza bardziej olimpijska pogoda, równowaga, pewna siebie statyka kompozycji. Przedmiotem zdjęcia jest, jeśli niezupełnie panorama, to bądź co bądź i nie fragment. Zwykle jest to potężny zespół górski, jakiś imponujący szczyt lub grań, czasem ujęte w kulisy lasu lub oparte na jakimś pierwszoplanowym fragmencie topograficznym o odmiennym walorze /Wysoka z Przełęczy Stwolskiej, W Kasprowej Dolinie – z ładnymi obłoczkami – obok str.16 i 57 wydawnictwa Sekcji Turystycznej z r.1910 „Mieczysław Karłowicz w Tatrach”⁴; piękna „Łomnica, Widły i Kezmarski Szczyt” /Pam.T.T. 1908/. Ostatni obraz ma w sobie coś himalajskiego. Kompozycja jest oparta na przeciwstawieniu ciemnej doliny z krętym, białym potokiem i lasem limbowym, z drugim planem – górami – jasnym, dalekim, wysokim. Jest w tym skala, majestat, tęsknota do dali, do drogi, do wspinaczki, jest wspaniałość górską.

Niebo jest zwykle puste, żadnej igraszki przelotnych obłoczków i mgieł; kompozycja jest pełna surowego ładu.

⁴ W dalszym ciągu oznaczam to dzieło skrótem „MKT” i stroną, obok której jest wkładka z omawianą fotografią.

Lecz przyjrzyjmy się dłużej: a fotografie Karłowicza nieraz zmuszają do dłuższego oglądania; jak tatrzańska poręba usiana malinami, „nie puszczają” od razu /w gwarze taternickiej wyrażenie „nie puszcza” stosuje się do zamierzonej drogi, której przejście okazuje się niemożliwe, i używa się w zastosowaniu do malin lub poziomek tylko w żartobliwej przenośni/. Prędko czujemy, że to jednak nie to samo, co Eljasz i niektórzy inni taternicy. Nie odważyłbym się powiedzieć, że te fotografie śpiewają; ale często wyczuwa się niespotykaną dotychczas w fotografii tatrzańskiej harmonię. Tak np. w „Dolinie Białej Wody” z r.1894 /MKT str.6/ uderza jasność, przejrzystość atmosfery, po raz pierwszy /może przypadkiem/ dopuszczone w polskiej fotografii tatrzańskiej zagubienie szczegółów wielkich ścian /w tym przypadku Batorywieckiej Grani/ w cudnym rozświetleniu południa letniego. Do tej słonecznej, jasno-szarej koncepcji krajobrazu górskiego wrócił artysta po piętnastu latach w swoim ostatnim zdjęciu – smreczków na tle Tatr Polskich w Karczmisku /u Chybińskiego wśród ilustracji na końcu książki/. Karłowicz ma instynktowne poczucie umiaru w efektach. Jego zdjęcia odznaczają się często – jako później fotogramy Bułhaka – szlachetną szarością, unikaniem mocnych kontrastów/ „Limba”, „Wysoka z Mięguszowieckiej Doliny – MKT 22 i 73/. Delikatne stopniowanie tonów nadaje im powietrzność, rozległość przestrzeni. Weźmy „Świnicę z Granatów” /MKT 27/, Orlą Basztę /MKT 29/, Niżni Staw Rohacki /MKT 68/, Łomnicę i Durny z Jastrzębiej Turni /MKT 34/. Góry są majestatyczne, wspaniałe, ale nie przytłaczają. Są opanowane – opanowane przyjaźnie, zniewolone sercem. Artysta nie ujarzmił ich siłą brutalną, lecz w długim obcowaniu przełamał ich odrębność, wkułił się do ich towarzystwa.

Ale nie zawsze. Zdarza się i zdjęcie pozbawione tego polotu – jakieś przypadkowe, tępe: Stawy Hinczowe i Turnie Mięguszowieckie z Szatana /MKT 18/. Albo niezrównoważony, bo pozbawiony mocnej podstawy pod ciężkim, ciemnym blokiem skalnym Szczyt Śpiczasty /Ostry/ od południa /MKT 52/. Czasem razi duża przestrzeń pustego nieba /Mnich Drugi – MKT 74; północno-zachodni szczyt Pośredniej Grani – poza tym zresztą imponujące zdjęcie, MKT 38/. Czasem sztafaż patrzy w aparat /Lodowy z Pośredniej Grani – Pam.T.T.1907/. Stosunkowo często trafiają się przeczernienia cieni /sporo odbitek stykowych mn.w. 9 x 12 w albumie Karłowicza z r.1906 w PTTK w Krakowie/.

Tak więc Karłowicz był fotografem zdolnym, wrażliwym, z intuicją artystyczną; stworzył wiele dzieł fotograficznych wartościowych i nieraz pięknych. Zapewne znajdował w fotografii częściowy upust tej samej energii, jaką poza tym wkładał w kompozycje muzyczne, a zarazem odpoczynek po pracy nad nimi; za pomocą fotografii uprawiał płodozmian twórczy. Jednakże pełnym artystą-fotografem, świadomym celów artystycznych tej sztuki, jeszcze nie był. Poziomu Selli – wbrew zdaniu Komarniczki’ego – nie osiągnął. Przychodzi na myśl, czy nie zawinił tu przede wszystkim przedczesny zgon. Gdyby ta wrażliwość, ten entuzjazm i ta pracowitość mogły się warzyć dłużej w tym kotle twórczości artystycznej, jakim był Mieczysław Karłowicz, gdyby zwłaszcza do powyższych czynników twórczości przybyła jeszcze jakaś stalsza styczność z życiem i rozwojem fotografii artystycznej, kto wie jakie dzieło fotograficzne mógł artysta stworzyć, kto wie czy jakaś „Szkola Karłowicza” nie mogłaby objąć królowania fotograficznego na obszarach od Osobitej po Czubę Rakuską, od Sarniej Skały po Kończystą i Solisko.

Źródła:

Adolf Chybiński – Mieczysław Karłowicz.

Mieczysław Karłowicz w Tatrach.

Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego

Taternik

Albumy M.Karłowicza i aparat w zbiorach PTTK w Krakowie.

ROZDZIAŁ VII

INNI TATERNICY

W braku adekwatnej charakterystyki indywidualnej produkcji mniej lub więcej artystycznej wypada chociaż wymienić poszczególnych taterników-fotografów.

JANUSZ CHMIEŁOWSKI. Syn znakomitego historyka literatury, profesora Uniwersytetu Lwowskiego, Piotra Chmielowskiego. Główny sprawca przeobrażenia się taternictwa spacerowego w sportowe. Zdobywczy charakter jego wypraw datuje się od pierwszego wejścia na północno-zachodni szczyt Garłucha w r.1895 /z przewodnikami/. Bez przewodników zaczął chodzić od r.1899. Dużo pierwszych wejść, np.: Zmarzła Przełęcz /26.8.96/, Mylna Przełęcz /31.7.1902/, Orla Baszta /26.8.02/, Mnich przez przewieszkę /17.8.04/, Mnich II /13.9.04/, Kaczy Szczyt /5.10.04/, Niżnie Rysy /18.7.05/, Żabi Szczyt Wyżni /26.7.05/, Żabi Mnich /18.8.07/ itd. Autor Przewodnika po Tatrach /1907-12/, współautor Przewodnika po Tatrach napisanego wspólnie z Miecz. Świerzem. Autor opisów wycieczek w Pamiętniku Tow.Tatrzańskieg o i Taterniku. Twórca i prezes Sekcji Turystycznej T.T. w r.1903. On to głównie wprowadził do taternictwa polskiego nowoczesny sprzęt turystyczny: podkute buty, trzewiczki do wspinaczki, raki, plecaki turystyczne, maszynyki spirytusowe, liny, haki, czekany.

Fotografia Chmielowskiego „W drodze na Gerlach” z pierwszego wejścia zimowego 15 stycznia 1905r./Wierchy z r.1948/ ma jednak jakąś werwę plastyczną, pewien wyraz dramatyczny, który nie przechodzi bez wrażenia.

WŁADYSŁAW I KAZIMIERZ BIZAŃSCY; pierwszy – członek zarządu Sekcji Turystycznej T.T. od początku jej istnienia i jej przedstawiciel komisji TT. dla robót w Tatrach. Drugi – członek tejże sekcji, kierownik kilkudniowych wycieczek zbiorowych.

Ich zdjęcia, reprodukowane w Pam.TT. 1904r. bez podania imienia, wykazują nieco większe od poprzedników-turystów poczucie wielkości i indywidualności gór. Jest degradacja atmosferyczna. Nieba są wciąż puste. W „Ścianie Pośredniej Grani”, w „Kiezmarskim, Widłach i Durnym” zjawiają się – bardzo nieśmiało, zapewne tylko dlatego, że w chwili fotografowania były w naturze, a nie dlatego żeby fotograf na taką chwilę czekał – suche mgiełki.

ROMAN KORDYS, ur. w r.1886, zmarł w 1934. Członek Wydziału TT. w l.1922-33. Brał udział w wielkich wyprawach narciarskich w Karpatach Wschodnich w l.1905-08. Od r.1899 wprowadza do taternictwa chodzenie bez przewodników. Przywódca klubu „Himalaya”. Redaktor „Taternika”. Pierwsze wejścia: Grań Kościelca /5.8.1905/, Niebieska Turnia /19.8.07/, Żabi Koń od Żabiej Przełęczy /5.8.07/, Żabia Przełęcz od Morskiego Oka /19.7.06/, Wysoka północną ścianą /z Doliny Czeskiej, 28.8.08/, Hrubą Turnią /17.7.06/ itd. Dwukrotnie sfotografował Karłowicza na wspólnej wycieczce narciarskiej na Krzyżne i Wołoszyn /styczeń 1909/.

IGNACY KRÓL. Członek Wydziału TT. od r.1909 do 1921. Pierwsze wejście na Zamarłą Turnię od Zmarzłej Przełęczy /9.8.04/, na Hruby Wierch z Wielkiego Ogrodu /25.8.06/ i in.

STEFAN KOMORNICKI, historyk sztuki, kustosz Muzeum Czartoryskich w Krakowie, autor /niepodpisany/ pięknego wstępu do wydawnictwa pamiątkowego „Mieczysław Karłowicz w Tatrach” /1910/. Członek Wydziału TT. od 1911 do 1918. Pierwsze wejście na Kopę nad Wrotami Chałubińskiego i Ciemnosmreczyńską Turnię północno-zachodnią granią /7.9.08/. Chodzenie po Tatrach musiał wcześniej zaprzestać z powodu choroby przestrzeni. Zamordowany przez bandytów podczas okupacji hitlerowskiej.

W tym czasie fotografowali Tatry także JAN WACŁAW CZERWIŃSKI, STANISŁAW ELJASZ RADZIKOWSKI, syn Walerego, WALERY GOETEL, wówczas słuchacz filozofii w Krakowie, twórca wraz z bratem oraz braćmi Świerzami klubu „Kilimandżaro”, STANISŁAW BARABASZ pierwszy narciarz polski, trzeci z kolei dyrektor Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego, JERZY MAŚLANKA, którego zdjęcia odznaczają się szczególną czystością i inni.

Jak wspominałem, fotografowie-taternicy i narciarze wskazują na ogół mało oryginalności artystycznej; ich fotografie – to mniej lub więcej typowe, poprawne, przyjemne pocztówki. Ale warto podkreślić jedno. Oto w dziedzinie dokumentu plastycznego tworzą oni coś, czego prawie wcale nie zna – nawet do dziś dnia – malarstwo, które stosunkowo często i z powodzeniem opracowuje temat pejzażu górskiego /Gerson, Mroczkowski, Wyczółkowski, Gałek, Terlecki, Rafał Malczewski, Ćwikliński, Stabrowska, Gentil-Tippenhauer-Widigerowa itd./ i wprowadza doń czasem sztafaż owiec i juhasów – malarstwo nie korzysta z tego pejzażu jako świetnego, barwnego tła dla wyczynów i nastrojów sportowych: naprężenia wszystkich mięśni we wspinaczce, asekuracji za pomocą liny, wbijania haka w skałę, szczęścia stania na szczycie w bezmiarze przestworza powietrznego, przeczekiwania lejby w kolibie skalnej, rozkosznego garowania w aromatycznej kosówce lub na maliniakach nad potokiem, radości stowarzyszenia się dla wspólnego przeżywania piękna górskiego. Po prostu tą dziedzinę życia malarstwo ignoruje. Fotografowie zaś uprawiali ją w omawianym okresie i dziś nadal uprawiają /np. Paryski, Łapiński, Roszkowski, Schramm, Myszkowski, Link, Łagocki itd./.

Na tle rozpowszechniania się fotografii wśród taterników zdarzył się incydent dość... groteskowy. Pewien wybitny młody taternik, doktor prawa i syn wysokiego urzędnika w Krakowie „rzekomo zrobione przez siebie wycieczki opisywał... wielokrotnie (w pismach polskich, węgierskich, niemieckich i francuskich) podając wyssane z palca opisy drogi z najdrobniejszymi szczegółami. Falszerstwa swoje popierał... fotografiami, które za pomocą retuszu i rozmaitych sztuczek odpowiednio przyprawiał, dodając nieistniejące szczyty, śniegi etc. Wreszcie posunął się do tego stopnia... śmiałości, że reprodukcje z fotografii znanych szczytów alpejskich publikował jako swoje zdjęcia szczytów tatrzańskich.” Trwało to od r. 1897 do 1903 bądź 1907 („Taternik” z r. 1907, nr 3 i 6). Widocznie na przełomie stuleci taternictwo stąpiło już w niebyłej aureoli...

ROZDZIAŁ VIII

ZWIASTUNY FOTOGRAFIKI

Do wyjątków, zwiastujących artyzm w fotografii taterniczej przed r.1910, należy zaliczyć przede wszystkim dr. Stanisława Krygowskiego.

DR. ST. KRYGOWSKI

Stanisław Krygowski urodził się w Tarnowie w r.1869. Studia wyższe odbywał w Krakowie, gdzie od r.1899 był adwokatem, głównie cywilistą. Tatry zwiedzał gruntownie i systematycznie prawdopodobnie od r.1893, pierwotnie z przewodnikami. Często chodził z Klimkiem Bachledą, a najczęściej z Jędrzejem Marusarzem i starym Wawrytką. W latach 1900-06 brał udział w pierwszym wejściu na Kołowy, w zdobyciu północnej ściany Mięszowieckiego wprost od Morskiego Oka /2.8.06/ i Mięszowieckiego Szczytu od Czarnego Stawu nad Morskim Okiem /8.8.07/, Wschodniego Szczytu Żelaznych Wrót. Z Chmielowskim zdobył Żabi Szczyt Wyżni /26.7.05/.

Był członkiem Wydziału Towarzystwa Tatrzańskiego od r.1905 do 1909, sekretarzem TT. od 30.4.1905 do 4.5.1907, redaktorem „Pamiętnika T.T.” w latach 1906 i –07 i członkiem Sekcji Turystycznej od pierwszego roku jej istnienia /1903/.

Fotografować zaczął przypuszczalnie w ostatnim dziesiętku lat XIX wieku. „Na pewno góry były jego pierwszym impulsem” pisze mi syn, dr.Władysław Krygowski, któremu zawdzięczam prawie wszystkie dane biograficzne. Brał czynny udział w życiu Krakowskiego Towarzystwa Fotograficznego, urządzając tam wieczory z projekcjami swoich zdjęć z wycieczek górskich, uzupełnianymi żywym słowem. Otrzymał srebrny medal na konkursie KTF w r.1907; złoty medal w r.1908; brązowy – na VI wystawie Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego. „Fotografował... aparatami kliszowymi 13 x 18 i 9 x 12; opracowywał wszystko sam, poświęcając wiele czasu temu w urządzonym przez się laboratorium /w domu zwanym popularnie „budą”/. Interesował się wszystkim nowym, co przynosiła technika fotograficzna, techniką bromową, techniką gumową, autochromami /Lumiere’a/; fotografował aparatami Goerza, później, zdaje się, kodakami. Kupował mnóstwo książek z tej dziedziny, niemieckich i francuskich /przepadły w czasie wojny”. Spostrzeżenia fotograficzne wymieniał z Januszem Chmielowskim.

„Myślę – pisze dalej syn artysty – że w fotografii przyświecały Ojcu dwa cele, pierwszy to uczuciowy stosunek do gór kazał mu utrwalac w pamięci to co przeżywał w górach, ową niepowrotną chwilę, i drugi poznawczy, aby dać materiał taternicki dla zbadania możliwości taternickich danej ściany czy grani”.

Fotografował także typu góralskie i huculskie – ostatnie w Worochcie w r.1912 autochromami.

Zdjęcia dr.Krygowskiego przenoszą nas całkowicie w świat wysokogórski. Widzimy granie i iglice w dole, poniżej miejsca skąd je sfotografowano. Artysta lubuje się w urwistości, w dzikości skał, powyżej lasów i kosodrzewiny. Kompozycja zwykle spokojna, poważna. Masywy i bryły dobrze leżą. Nie spotykamy jeszcze mgieł; rzadko widzimy degradację atmosferyczną. Szczegóły są wyraźnie wyrysowane, autor widocznie dąży do ich uchwycenia /”aby dać materiał taternicki dla zbadania możliwości taternickich...” p.wyżej/. Niebo jest przeważnie potraktowane nieśmiało, nieskomponowane, ale już nie puste, ma charakter.

Na str.240 „Wierchów” z r.1948 znajduje się doskonale, oryginalnie i bardzo mocno skomponowane zdjęcie dr.Krygowskiego z r.1905: „Dolina Za Bramką z altaną T.T.” Umieszczenie altany jako akcentu w głębi obrazu, obramienie jej blokami skał i wstęgą drogi na bliższych planach, zmasowanie na pierwszym planie kontrastów, wyrazistość arabesku odsłaniają talent, uzasadniający zdobycie medali na trzech wystawach fotograficznych.

Sztafaż pojawia się rzadko. Ten który znam patrzy w aparat /Przysłop Miętusi w zbiorach PTTK w Krakowie/.

Niestety muszę zaznaczyć, że charakterystyka prac dr.Krygowskiego, jako też niektórych innych fotografów tego okresu – Chmielowskiego, Kordysa, Zdyba – opiera się z konieczności – w obecnym stadium historiografii fotografii tatrzańskiej – na materiale skąnym i dość przypadkowym; nie można jej tedy traktować jako mojej ostatecznej wypowiedzi na ten temat.

Źródła:

Wiadomości udzielone autorowi przez dr.Wł.Krygowskiego w lecie 1953,

Pamiętnik TT. r.1907 i 1910,

Wierchy r.1948,

Zbiory fotograficzne PTTK, Oddz. w Krakowie.

W. HERSE

Wanda Herse urodziła się w r.1885. Była członkinią Sekcji Turystycznej TT. i pierwszą kobietą, która dokonała wejścia na Mnicha /z Klimkiem Bachledą, przez płytę/. W czasie od 21 do 26 sierpnia 1902r. była wraz z Kl.Bachledą i Józkiem Gąsienicą z Bystrego na Durnym, Pośredniej Grani, Kończystej, Ganku i Miękuszwieckim, więc na szczytach uważanych wówczas za trudne.

Fotografowała mn.w. od r.1895 aparatem na klisze 9 x 12. Do pierwszych jej tematów należał kościół w Ciechocinku; ale rozgniewał ją tym, że się przewracał; oczywiście wskutek przechylenia aparatu do tyłu.

30 kwietnia r.1904 została przyjęta do Towarzystwa Fotograficznego Warszawskiego. Była później jego sekretarką.

Fotografowania nikt specjalnie W.Herse nie uczył; utrzymywała kontakt na tym polu z architektem Janem Heurichem, późniejszym ministrem Sztuki i Kultury, Ograniczała się zresztą do „pstryknięcia”, resztę robił fotograf zawodowy; ale były to wartościowe pstryknięcia.

W „Fotografie Warszawskim” z marca r.1906 umieszczono jej dwa zdjęcia; „Studium chmur w Tatrach” oraz skomponowane zdecydowanie na przekątnej „Zbocze Szatana”. Pochodzą one mniej więcej z r.1900; robione aparatem Eastmana /kodakiem/ z obiektywem FOS bez filtra. Powiększenia robiła autorka na papierach Lebedzińskiego.

Oba zdjęcia są niebanalne, mają mocny nastrój i pewną wielkość, wyrażoną nie tylko za pomocą wierności fotograficznej oryginałowi w naturze, lecz także przez trafny wybór chwili /uchwycenie takiego a nie innego układu chmur/ oraz wycinka rzeczywistości /w pierwszym obrazie – podporządkowanie grzbietu górskiego – zdaje się, że Koszystej oraz grupy Tatr Bielskich – niebu jako tematowi głównemu; w drugim – podział obrazu na mniej więcej równoważne płaszczyzny zbocza i nieba/. Są dynamiczne. W obu niebo już nie jest pustą lub trzeciorzędną plamą, lecz ma wartość plastyczną i treść dramatyczną. A wypada zaznaczyć, że wzorów artystycznych w dziedzinie fotografii artystka nie miała: nie znała ówczesnej fotografii europejskiej; obce jej były nazwiska Puyo, Demachy, Henneberga, Watzka i Kühna itd.; nie znała fotografii wysokogórskiej Selli.

Te dwa obrazki należą, na równi z twórczością Krygowskiego, do pierwszych śladów łączności między ludźmi gór a zorganizowanymi /nie cechowo/ fotografami. Ponadto są bodaj że pierwszymi fotografiami tatrzańskimi z wyraźnym piętnem indywidualności twórczej. Niestety, kontakt to dość przypadkowy. Fotografowie tatrzańscy, jak się zdaje, rozwijają się z reguły samodzielnie i przypadkowo; ośrodki myśli i pracy fotograficznej oddziałują na nich rzadko. A w „Albumie Fotografów Polskich”, wydanym we Lwowie w r. 1905 nakładem „Wiadomości Fotograficznych”, zaopatrzonym wstępem H.Mikolascha i scharakteryzowanym przezeń jako „album zestawione z prac... które razem wzięwszy dają dość jasny i dokładny obraz dążeń i celów artystycznej fotografii...” – na przeszło 70 reprodukcji 42-ch autorów, w tym przeszło 20 pejzaży, nie ma ani jednego pejzażu tatrzańskiego. Jedyne zaś pejzaż górski, dr K.Liszkiewicza z Wiener Neustadt, przedstawia pejzaż nie tatrzański; jak mi się zdaje – grupę Eiger – Mönch – Jungfrau w Alpach Berneńskich.

Poza licznymi fotografiami pejzażowymi W.Herse robiła zdjęcia łabędzi dla malarki i graficzki Zofii Stankiewiczówny.

Za cel fotografowania W.Herse uważała tworzenie piękna.

Po pierwszej wojnie światowej była dyrektorką zarządzającą Towarzystwa Pomocy Szkolnych „Urania”.

Umarła w Życzynie 23 lipca 1954.

Źródła:

Fotograf Warszawski nr.V/1904 i III/1906,

Pamiętnik TT. 1903 i Wierchy 1948

Wywiad autora z artystką 6.XI.1953.

Album fotografii artystki w posiadaniu p.Marii Chrzęszczowej.

W. KOTIERS

Na wystawie fotograficznej w Krakowie w r.1904, w grupie artystycznej fotografii amatorskiej, złoty medal otrzymał Wilhelm Kotiers z Krakowa.

Kotiers wystawiał 47 prac, z których 12 z Tatr. Inne obrazy przedstawiały inne strony świata. Anonimowy recenzent „Fotografa Warszawskiego” zaznacza, że jedna z tych prac została wykonana w technice gumy „w kilku barwach”, mianowicie „Grupa drzew”, poza konkursem.

Przypadkiem tylko dotknął się Tatr słynny fotograf /głównie portrecista i chyba pierwszy w Polsce reporter, jako pejzażysta równie płodny, lecz portrecista znacznie mniej wybitny/

ŁUKASZ DOBRZAŃSKI,

urodzony w r.1864, zmarły na chorobę piersiową w Krakowie 6 września 1909r. Jego „Wiatr halny”, reprodukowany w „Fotografie Warszawskim” nr.9 z r.1909, przedstawia Czerwone Wierchy, może z sanatorium Dłuskiego i wielkie, dramatyczne, barokowe niebo z pękiem promieni, strzelających z pod ciężko zmasowanych chmur. Praca mocna, w charakterze zdecydowanie walorowa.

Nie zdążył się rozwinąć talent

WŁADYSŁAWA BOBIŃSKIEGO,

wnuka Wojciecha Gersona, ur. w r.1888, zmarłego w Davos w czerwcu 1909. W „Fotografie Warszawskim” nr.11 z 1909r. zreproduковано cztery jego zdjęcia tatrzańskie: „Zachód w czasie wiatru halnego”, na ten sam temat, co „Wiatr halny” Dobrzańskiego i o nastroju prawie równie mocnym, lecz znacznie mniej skomponowany, „Motyw zimowy drogi do doliny Kościeliskiej”, „Chałupy zakopiańskie” i „Potok w zimie” z dobrą grą światłocieni na śniegu i gontach dachów, z wyrobionymi cieniami. Kompozycja niezbyt zwarta. Jest nastrój. Zbliżone to jeszcze do pocztówki. Ale zapowiedź większych możliwości w tym tkwiła...

Wracamy do taterników.

STANISŁAW ZDYB, rzeźbiarz. W latach 1904-06 bierze udział w pionierskich wyprawach narciarskich w Tatry z Mariuszem Zaruskim, St.Barabaszem i in. Członek Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego od początku /1909/ do 2.6.1945r. i jego gospodarz. Pierwsze wejścia zimowe: Mała Buczynowa Turnia, Ptak i Koszysta /4.3.10/, Zawratowa Turnia od Zawratu /1 lub 2.1.10/, Gąsienicowa Turnia /3.3.10/ Mylna Przełęcz od zachodu i Zadni Kościelec /z Małachowskim, 24.4.11/, Zamarła Turnia z Orlej Perci /1.4.11/, Mnich /6.3.10/, Letnie: Zamarła Turnia od południa /z H.Bednarskim, 23.7.10/.

W twórczości fotograficznej Zdyba przeważają zdjęcia narciarskie. W tych, jakie reprodukowano w Pamiętniku TT. W 1. 1910-13 /pierwsze z JÓZEFEM JAWORSKIM, artystą malarzem/, niebo nabiera treści plastycznej. Sztafaż bywa w ruchu i w aparat nie patrzy.

ZYGMUNT KLEMENSIEWICZ

Brał udział wspólnie z Kordysem w karpackich wyprawach narciarskich w l. 1905-08 i w pierwszych wejściach na Grań Kościelca, Niebieską Turnię, Żabiego Konia. Inne pierwsze wejścia: Batyżowiecki i Żłobisty zimą /5. i 9.4.09/ itd. Należał do klubu

„Himalaya”. Autor „Zasad taternictwa” /1914/, których rozdział ostatni, XIIty jest poświęcony „Fotografii na usługach taternictwa”.

W jego zdjęciu „Widły i Kieżmarski Szczyt spod Łomnicy” /Pam.TT.1908/ chyba po raz pierwszy zjawiają się mgły w kotlinach oddzielających od siebie granie. Dotychczas fotografowania mgły zazwyczaj unikano. Szubertowi w r.1880 „ciężko robiło się na sercu”, że nie mógł pojechać w Tatry „widząc tak stałą pogodę w Tatrach, a do tego mało mgły”. U W. i K. Bizańskich mogły się znaleźć przypadkowo, z braku czasu żeby czekać na ich rozwianie się lub z obawy przed zgęstnieniem, w każdym razie nie wydaje się, iżby stanowiły element świadomie komponowany.

To rozszerzenie tematyki górskiej na mgły /choć teraz może jeszcze przypadkowe/ zasługuje na szczególne omówienie.

Do najbardziej pouczających – a przytem czarujących – widoków w górach należy to ujawnianie architektury górskiej, jakiego dokonywają opary i obłoki. Na przykład w pogodny wieczór sierpniowy cień, rzucony przez różne grzbiety i grzbieciki, obniża nagle temperaturę w dolinkach za nimi, co z kolei wywołuje skroplenie pary wodnej w atmosferze dolinek. Tworzą się białe, lekkie mgielki, unoszą się... i raptem odcinają te cieniowótłoczne grzbiety od ich tła – dalszego masywu górskiego z którym, dzięki identyczności koloru i waloru, były zupełnie zmieszane. Ściana pozornie jednolita, objawia się jako skomplikowany system murów, baszt, zespołów naturalnego budownictwa granitowego lub wapiennego. Tylko w taki sposób odróżnia się np. Kapalkowe Turnie od Lodowego z Bukowiny albo Głodówki, albo Czarny Szczyt od Durnego ze Zgorzeliska.

Późniejsi fotografowie będą szeroko korzystać z tej katalizatorsko-poznawczej czynności mgieł, zupełnie nie zauważonej przez Szuberta i Eljasza.

Dwa podpisane zdjęcia Klemensiewicza w broszurce „Zima i narty” – Lwów 1913/14, p.t. „Zimowy ranek” i „Pietros” wykazują duże poczucie rozłożenia plam walorowych, umiejętne traktowanie pejzażu jako tworzywa dzieła sztuki o charakterze fotograficznym a zarazem graficznym.

MAKSYMILIAN DUDTRYK

urodził się w Rudkach koło Sambora, nauki pobierał w gimnazjach w Kołomyi i Lwowie oraz politechnice lwowskiej. Zainteresowanie się fotografią odziedziczył po bracie już w 3 klasie gimnazjum. Będąc w 6 klasie obsyłał wystawy fotograficzne pod pseudonimem „Modrzew” (M-aks. D-udtryk). Robił portrety i krajobrazy w technice gumowej i pigmentowej. W fotografii był samoukiem; studiował niemiecką literaturę fotograficzną, m.in. literaturę dotyczącą niemieckiej fotografii artystycznej. Prenumerował pismo „Der Photograph”.

Tatry znał od r. 1901; narciarstwo zaczął uprawiać w r. 1904/05. Należał do klubu „Himalaya”.

Na Drugiej Wystawie Fotograficznej we Lwowie w r. 1904 Dudryk wystawił: pigment „Nad brzegiem potoku”, gumę „Pierwsze wody” i pigment „W dolinie”. Za dwie ostatnie dostał dyplom uznania. Ceny do ewentualnej sprzedaży katalog podaje: 24,16 i 20 koron (Ceny dzieł Mikolascha na tejże wystawie wynosiły od 50 do 200 koron; chlorobromów i bromów R. Hubera 20, 30 i 40 koron)

M. Dudryk zawsze sobie uświadamiał różnicę między zadaniami fotografii dokumentalnej a artystycznej, i stosował do nich różne środki techniczne. W czasach przed pierwszą wojną światową do pierwszej, więc do celów sportowo – taterniczych, służył mu zwykle Collinear nr. 2 czy 3 Voigtländera; operował wtedy prawie zawsze przesłoną F:42. Do fotografii artystycznej używał miękko rysującego obiektywu Elliota. W obu wypadkach fotografował wówczas przeważnie naklischach 13 x 18.

Dudryk chodził po Tatrach przeważnie z Kordysem i Klemensiewiczem, zwłaszcza na wyprawy narciarskie. Podpisywał wspólnie z nimi opisy wycieczek i fotografie: „D.K.K.” Zapewne jednego z tej trójki jest interesująca z taternickiego punktu widzenia iglica ilustrująca w Pamiętniku T.T. z r. 1908 artykuł Kordyśa „Ze wspomnień o Widłach”.

Dudryka jest w tymże numerze mocna w koncepcji, choć technicznie słaba (może z winy reprodukcji) fotografia Kiezmarskiego i Widel z Przełęczy Stolarczyka.

Zupełnie inaczej się przedstawiają fotografie Dudryka, reprodukowane w wyżej wspomnianej broszurze „Zima i narty”. Czy to lepszy wybór zdjęć, czy może osiągnięcie przez autora znaczne wyższego szczebla rozwoju artystycznego w ciągu tych pięciu lat między oboma wydawnictwami? Daty, podane niżej, jako też fakt, że narciarze mają przeważnie po jednym kijku, przemawiają za pierwszą alternatywą. Tak czy owak, takie zdjęcia jak na stronicach 6, 26 i 28 („Zjazd”, „Howerla”, i „Na Stokach Howerli”), robione w latach 1906 lub 07 ze statywu Collinearem na kliszach Perxanto lub Perorto Perutza, oraz „Burza” na str.51, robiona w r.1904 lub 05 z ręki aparatem stereoskopowym Goerza 9 x 9 (pojed.) – zdjęcia te nie pozostawiają nic do życzenia pod względem kompozycji liniowej a zwłaszcza walorowej, powietrzności, wyrazu nastrojowego oraz – w „Burzy” – użycia sztafażu.

Kilka fragmentów pejzażowych (zwłaszcza na str.32, drzew pod okiścią śnieżną – str.39, 56) wprost złości brakiem podpisu. Mogą być równie dobrze Dudryka, jak i innych tamże reprodukowany autorów: Klemensiewicza, Zyg. Hetpera albo późniejszego przesubtelnego fotografa Tatr, Pienin i Krakowa – KAZIMIERZA KACZANOWSKIEGO: mogą przedstawiać zarówno Tatry, jak i jakiegokolwiek inne góry.

Na zdjęciu na str.60 figurują: Dudryk (czwarty z lewej), późniejszy fotograf tatrzański SAYSSE – TOBICZYK (ostatni) i znany narciarz Lerski (pierwszy). Na str.58 z lewej Klemensiewicz, z prawej Maślanka, także członek klubu Himalaya. Na str.71 (pierwszy z prawej) i 59 (w środku, z brodą) K.Kaczanowski. Na str.77 znów Klemensiewicz (z lewej) i Maślanka w drodze powrotnej z nieudanej próby wejścia zimowego na Kozi Wierch. Na str.83 pierwszy z prawej słynny instruktor narciarski „Wujek” Ritterschild. Na 59 pierwszy z prawej (może i na 84) K.Drewnowski, późniejszy rektor politechniki warszawskiej. W „Burzy” narciarzami są Kaz. Przetocki i artysta fotograf Witold Wolański. Osoby i daty identyfikował M.Dudryk.

W fotografii górskiej Dudryk nigdy nie stosował technik swobodnych.

Źródła: „Pamiętnik T.T. 1908,

„Zima i narty”,

wywiad autora z artystą w r.1954

ROZDZIAŁ IX

DALSZA WSPINACZKA ARTYSTYCZNA

Sztandar wypuszczony z rąk przez poległego Karłowicza podjęło młodsze pokolenie taterników-narciarzy.

Na widowni pojawia się trójka przyjaciół: Małachowski, Pawlica, Oppenheim. Niezależnie od nich mocno podnoszą poziom fotografii tatrzańskiej Jaroszyński i Lande.

J. MAŁACHOWSKI

Jan Małachowski urodził się w r.1885 lub -6. Z zawodu był artystą malarzem. Sądząc z wystawy pośmiertnej w Warszawskiej „Zachęcie”, jako malarz był przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, pejzażystą i realistą. Malował w gamie jasnej, pogodnej, delikatnej, kolorami żywymi, lecz dalekimi od jaskrawości. Z dużym smakiem potrafił utrzymać charakter malarski, kolorystyczny w swojej twórczości malarskiej, a fotograficzny, walorowy w twórczości fotograficznej.

O jego klasie taterniczej świadczą następujące pierwsze wejścia zimowe: Mylna Przełęcz od zachodu i Zadni Kościelec ze Zdybem i innymi /24.4.1911/; nazajutrz Wielka Buczynowa Turnia; Kozia Przełęcz Wyżnia i Kozie Czuby z Zaruskim i Landem /26.3.13/. Od 12 sierpnia 1911r. był członkiem Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego.

Fotografie Małachowskiego sprzedawano w Zakopanem w odbitkach pocztówkowych, przeważnie pod firmą „Jahema” – Ja/n i/ He/lena/ Ma/łachowscy – i „Tatry”. Do „Tatr” należeli także St.Zdyb i J.Oppenheim. Odbitki te miały niewiele wspólnego z tym, co się w gwarze fotograficznej nazywa lekceważąco „pocztówką”.

Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem posiada kilkadziesiąt przezroczy Małachowskiego formatu 9 x 12. Artysta umiłował efekty zimy górskiej: bajkową okiść na smrekach, bardzo wydłużone cienie na śniegu; przeciwstawia drobne figurki narciarzy ogromowi gór. Jego sztafaż nie patrzy w aparat. Lubi bardzo pojedyncze drzewa – smreki lub limby – na pierwszym planie, tak że wierzchołek się nie mieści w obrazie, na tle dalekiego pejzażu. Drugim ulubionym tematem Małachowskiego jest wylot drogi z lasu na halę: wysokie ośnieżone drzewa tworzą ramę polany; czasem się widzi szalasy pod czapami śniegu.

Nieba ma zwykle puste; jednakże filtru widocznie używa, uzyskuje czasem ładne efekty przez przyciemnienie nieba nad jasnym, białym śniegiem lub światłami na skałach, co oddaje wrażenie wielkiego nasłonecznienia. Nie unika mgieł, ale nie nadaje im większego znaczenia. Kompozycja bardzo przejrzysta, rozłożenie plam i linji bardzo harmonijne; ma się wrażenie szerokiego, powietrznego przestworza, pięknej przyrody, zwłaszcza harmonijnych zboczy gór. Dla Małachowskiego - narciarza zbocza i spady –to przede wszystkim tereny zjazdowe, bodaj, że ważniejsze od samych szczytów, na które często trzeba wchodzić nudno i mozolnie schodkując albo odpinając narty. Narciarze Małachowskiego mają już po dwa kijki, co znamionuje późniejszy okres rozwoju techniki narciarskiej w porównaniu z wczesnymi zdjęciami Karłowicza, Chmielowskiego i Zdyba. Jan Małachowski umarł w Zakopanem 1 października r.1917.

Źródła:

Zbiór fotografii w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem,
Reprodukcje na kartach pocztowych u prof. Landego w Krakowie
T.A Pawłowski-„Tatrzańskie Ochotnicze Pogotowie Ratunkowe”
W Wierchach 1948r.
W.Paryski, Przewodnik.

W r.1917 J.Małachowski, wraz ze swoim kuzynem, botanikiem

KONSTANTYM STECKIM,

późniejszym kustoszem działu przyrodniczego Muzeum Tatrzańskiego w latach 1922 i 23, wziął udział w przygotowaniu zeszytów tatrzańskich wydawnictwa Kasy im.Mianowskiego pod redakcją Z.Wóycickiego „Krajobrazy roślinne Polski” (Zeszyt X:Drzewa i krzewy regli, W-wa 1923; Z.XII: Roślinność zielna regli Z.XV Roślinność polan i hal. W-wa 1929; Z XVI: Roślinność piętra kosodrzewiny, W-wa 1929, po 10 plansz w zeszycie, poza tym 2 zdjęcia Małachowskiego w tekście). Razem zreprodukowano 42 zdjęcia, wykonane w formacie 13 x 18, w tym 18 Małachowskiego, wykonanych w czasie od 5 maja do 28 lipca 1917, 23 Steckiego, wykonane od 3 czerwca do 18 sierpnia 1917 i 1 Teofila Studnickiego z 22 maja tegoż roku. Plansze, znakomicie wykonane u J.B.Obernettera w Monachium, są czyste i czytelne, jak rysunki botaniczne Leonarda da Vinci. Odnosi się wrażenie ogromnej bujności życia roślinnego, wyzyskania każdej szansy życiowej na tej niewdzięcznej, kamienistej glebie, ale pod niebem, rozsiewającym snopy promieni o większej niż w dolinach zawartości ultrafioletu i darzącym wilgocią...no, po tatrzańsku.

Bardzo często autorowie nie ograniczają się do ściśle pojętego tematu - dokumentu botanicznego, lecz podkreślają jego lokalizację przestrzenną, pokazując w tle elementy wierzchowe pejzażu, np.Uplaz Miętusi i Gładkie Uplaziańskie („Zespół Rumicertum Alpini” Steckiego z 24.7.17 –Z.XV,pl.IV), dolinę Piarżystą i Cubrynę („Wierzba lapońska” Steckiego z 2.8, Z.XVI,pl.VI), Rysy („Jarzębina pospolita w zespole kosodrzewiny” na zachodnim zboczu Opalonego - Małachowskiego z 4 lipca, Z.XVI,pl.III) itd. Całe wydawnictwo sprawia bardzo ujmujące wrażenie starannością nie tylko reprodukcji, lecz i dokumentacji: podaniem autorstwa i daty wykonania każdego zdjęcia dokładnym umiejscowieniem tematu, obszernym tekstem objaśniającym (K.Steckiego.)

Jak podaje K.Stecki („Jak wykonywałem zdjęcia krajobrazu z ostrym planem pierwszym i odległym”-„Wszechświat” ze stycznia r.1955), dla uzyskania ostrego rysunku zarówno tematu głównego - roślin w odległości kilkudziesięciu centymetrów, jak i krajobrazu w nieskończoności – przerobiono aparaty tak, że „kasetę z kliszą utrzymywana była za pomocą dwu listewek w skośnym położeniu”, górą do tyłu. Pomysł konstrukcyjny był już znany i stosowany w przemyśle fotograficznym, ale o tym Małachowski i Stecki nie wiedzieli, inwencja była ich własna. Do artykułu załączono dwa zdjęcia Małachowskiego, z których jedno –ciemieżyca zielona w zespole kosówki z Cubryną i Mnichem w tle, nie było zreprodukowane w „Krajobrazach”.

Na dwa lub trzy lata przed fotografowaniem roślin tatrzańskich K.Stecki pisał:

„Na wyniosłego szczytu jałowym granicie

Porostów skalnych świat nas dziwi mozaikowy.

Wędrowiec, co je depcze, nie wie, że o życie,

O światło i o miejsce na nagim granicie.

**Nędzne, szare porosty walczą z sobą skrycie,
spychając się nawzajem ze skały jałowej.**

Tak jak wszystko na świecie, na nagim granicie,
bezlitośnie świat pleśni walczy mozaikowy”

i pisał inne „triolety tatrzańskie” wydrukowane w r.1923, poświęcone Życiu Gór, Człowiekowi w górach, Górskim Stawom, Drzewom, Kwiatom, Burzom i Wichrom itd.,razem pięćdziesiąt trioletów ozdobionych 8 rysunkami-tryptyczkami autora, niemniej subtelnymi, szczerymi i wstrzemięźliwymi w wyrazie, jak poezje. Piękny przykład artystycznego wypowiedziania się człowieka, który pobudki twórcze czerpał zarówno z wrażenia, jak i z wiedzy ścisłej. I charakterystyczny przykład oddziaływania Tatr na umysł twórczy i wrażliwy.

W. PAWLICA

Władysław Pawlica urodził się w Poroninie 28 maja 1887r. ze znanego góralskiego rodu. Umarł w Krakowie w grudniu 1919-20-go według Kreuza, 12-go według Goetla. Po ukończeniu szkoły średniej w Krakowie, w r.1905 wstąpił na Studium przyrodnicze wydz. Filozoficznego U.J Poświęcił się mineralogii i petrografii. W r.1913 uzyskał stopień doktora filozofii na podstawie rozprawy „Pegmatyty Tatr i ich stosunki magmatyczne”. Zajmowały go przede wszystkim Tatry i opracowanie krystalicznych utworów części Tatr między Kasprowym a Suchym Kondrackim. Odkrył w Tatrach dwa minerały przedtym tam nieznanne: amfibol rombowy i prenit / ostatni pod Mięguszowieckim Wierchem/. Był członkiem „Zakopiańskiego Oddziału Narciarzy” od początku jego istnienia, tj. od 5 kwietnia r. 1907. W r. 1918-19 był członkiem Wydziału TT. Turysta i narciarz, przynosił z wycieczek np. z pod szczytu Gałucha ogromne bryły kamieni do zbadania. Prowadził kursy narciarskie.

Jak pisze St. Kreuz wkrótce po śmierci Pawlicy „fotografią rozpoczął zajmować się stosunkowo niedawno, gdy poznał jej użyteczność dla badań naukowych”. Jednakże już w r. 1913 Pamiętnik TT. zawiera reprodukcje dwóch jego zdjęć: „Z Furkotnego ku Niżnim Tatom” i „Suchą Kopę pod Polskim Grzebieniem”. „W ciągu kilku lat zdołał z prawdziwym zapałem zebrać kilkadziesiąt tuzinów cennych zdjęć, odnoszących się do rozmaitych działów przyrody oraz motywów krajobrazowych.... Zamierzał wydać „album tatrzańskie”.

/Stan. Kreuz/.

W przedmowie do albumu siedemdziesięciu i jednej fotografii Pawlicy, wydanego 10 lat po jego zgonie, prof. Goetel pisze: „W fotografiach Pawlicy uderza ich surowość, siła, czystość i niebanalność. Są one jak ich autor, nie masz w nich zdawkowych obrazków. Dla znawcy świata górskiego posiadają one tę wielką wartość, że w przeważającej części przedstawiają okolice bardzo mało, a nawet wogóle nie fotografowane. Są to albo obrazy części Tatr, w które turyści w ogóle nie zachodzą, a mające naukową wartość, albo też fotografie wykonane z miejsc nader trudno dostępnych, gdzie nie pcha się nikt, a cóż dopiero z ciężkim aparatem i kliszami na plecach”.

Powstała na gruncie dążeń naukowo dokumentalnych, twórczość fotograficzna Pawlicy często grzeszy przeciwko kanonom artystycznym. Poprostu autorowi chodzi o co innego. Przeważają zdjęcia panoramiczne, z oświetleniem bocznym, świetnie ujawniającym rzeźbę gór. Z estetycznego punktu widzenia razi np. nudne rozciągnięcie pejzażu wszere /album „W górach” fot.30 - Panorama z Hali Gąsienicowej od Liliowego do Kasprowego/, umieszczenie pierwszoplanowego pnia na samym środku /31- Czerwone Wierchy z Przełęczy Iwaniackiej/ ; w Dolinie Rohackiej z Przełęczą Zieloną /25/ dwoje ludzi siedzi sztywno i wie, że ich się fotografuje, a między nimi niepotrzebnie pcha się w oczy jakiś niezbyt określony przedmiot, może czekan z rzemieniem. Nieba są puste albo nieciekawe. Ale przedmiotowo są to zdjęcia doskonale. Pawlica dobrze wie, czego chce-, co stanowi temat, co jest topograficznie ważne i charakterystyczne. A estetyka jednakże w tych fotografiach jest, tworzy się sama, a to na gruncie jednolitości obrazu. Np. wygładzone, wyslizgane, wspaniałe „Skały Granitowe nad wodospadem Skok” /42/; ogrójce limbowe p.t. „Lasek limbowy na zboczach Krywania” są piękne przez wyrazistość treści i zwartość motywu.

Ostatnia fotografia w albumie to „Zachód słońca nad Tatrami”. Tu autor nie wytrzymał w postawie ścisłego obserwatora -uczonego. Wypowiedział poezję chmur, poezję przelotności, ruchu, malarskiego ogromu rzeczy nieważkich.

Źródła:

St. Kreuz w Pam.T.T. 1919/20

Album „W górach” – ku pamięci Władysława Pawlicy 1929 ze wstępem W. Goetla.

J. OPPENHEIM

Józef Oppenheim urodził się w r. 1887 w Warszawie i tamże ukończył szkołę średnią. Był czynny w II-im Proletariacie obok Struga i Marchlewskiego. Podczas rewizji policyjnej w tajnej drukarni unika aresztowania, przechodząc spokojnie pod nosem tajniaków. Innym razem ucieka przez dach z tajnego zebrania nakrytego przez policję. Aresztowany, ucieka z „cyrkułu” /komisariatu/, korzystając z chwilowej nieobecności żandarma. Podczas manifestacji partyjnej na Placu Zbawiciela „obrywa szablą kozacką”. Osadzony w więzieniu, ucieka z kolegą, zsuwając się z trzeciego piętra na podwórze na związanych prześcieradłach. Czy ten zjazd na zaimprovizowanej linie, czy ta wyjątkowo zimna krew wobec niebezpieczeństwa, ofiarność i orientacja nie predestynowały młodego rewolucjonisty na taternika-ratownika?

Udaje się za granicę; studiuje na politechnice w Nancy i Berlinie. Przez pewien czas zarabia jako stenograf sądowy w Krakowie, potem jako bibliotekarz Uniwersytetu Ludowego. Przed zdaniem ostatniego czy paru ostatnich egzaminów na politechnice przyjechał wraz z członkami Krakowskiego Akademickiego Związku Sportowego w Tatry i urzeczony przez nie- został na stałe w Zakopanem jako kierownik Domu Turystycznego AZS na Łukaszówkach.

K. Piotrowski podaje lata 1910-11 jako datę osiedlenia się Oppenheima w Zakopanem; z historii ruchu narciarskiego Wł. Krygowskiego w Wierchach r.1949, zdaje się wynikać, że Oppenheim należał do „Zakopiańskiego Oddziału Narciarzy” od początku jego istnienia, tj. od 5 kwietnia 1907 r. „W tworzeniu ośrodka zakopiańskiego biorą udział starzy bywalcy górskich wypraw... Są to:...Józef Oppenheim...” Również A. Chybiński w monografii o M. Karłowiczu podaje, iż w lecie r 1908 Karłowicz zbliżył się do młodszej generacji taterników, „spośród których zaczęli się odznaczać w taternictwie J. Oppenheim...” (Str. 386)

Zapałony narciarz, coraz częściej podejmuje wycieczki zimowe w głąb Tatr, często w towarzystwie Zaruskiego, M. Świerza, Zdyba i in. Szczególnie się przyjaźni i włączy po górach z Janem Małachowskim i Władysławem Pawlicą. Zaczyna również uprawiać turystykę letnią. Dokonywa pierwszych wejść; m.in. po I-iej wojnie światowej- zimowego na Niebieską Przełęcz i przejścia z niej na Zawratową Turnię /z M. Świerzem 14.4.1921/; Pierwszego przejścia Śnieżnej Przełęczy; wyjścia na Miękuszwiecki szczyt nad Czarnym, Kaczy Szczyt, Młynarza, Kozią Przełęcz z Doliny Pustej, Wielką Kopę Koprową wprost z Doliny Wierchcichej.

18 sierpnia 1912r. zostaje zaprzysiężony jako członek Tatr. Ochotn. Pogotowia Ratunkowego. Od r.1914, po odejściu Zaruskiego do legionów, Oppenheim obejmuje kierownictwo Pogotowia. Historyk Pogotowia, T.A Pawłowski, stwierdza, że był on „duszą Pogotowia”; że jako kierownik zespołu i niestrudzony ratownik ma w dziejach Pogotowia „świetnie zapisana kartę”. Brał udział w 70 przeszło wyprawach ratunkowych.

W początkach swojej działalności fotograficznej Oppenheim był pod wpływ Małachowskiego. Wspólnie wydawali pocztówki pod firmą „Tatry”. Jednakże w jego twórczości znać większą swobodę w wyborze tematu i może większą skalę nastrojową. Oppenheim miał znacznie dłuższą linię rozwojową od Małachowskiego, pozbawiony zaś jego towarzystwa po jego wczesnej śmierci musiał się rozwijać indywidualnie. Małachowski był raczej klasykiem; jego równowagi kompozycyjnej Oppenheim nie ma; może- romantyk- nie starał się o nią. Decydujące znaczenie w jego rozwoju musiało mieć stałe, namiętne obcowanie z Tatrami we wszystkich porach roku, o wszelkich porach dnia, w każdą pogodę, na wszystkich poziomach, a dzięki uczestnictwu w Pogotowiu ratunkowym- co ma swoją niepowszednią wagę- wśród najintensywniejszych skojarzeń psychologicznych: ratując zablakanych i tych, co ulegli wypadkowi, znajdując i znosząc zwłoki ofiar.

Wszystkie te doznania /jak pisałem o Oppenheimie w Wierchach/ „stanowiły skarbnicę bodźców, bombardujących niby jakieś promieniowanie kosmiczne jego wrażliwość estetyczną i wywoływały procesy twórcze. Tworzył, więc dużo- i tworzył bardzo, bardzo ładnie”.

Za czasów Rzewuskiego i Olszyńskiego robiło się kilkanaście zdjęć w ciągu całego sezonu letniego. Walery Eljasz dolicza się 1150 zdjęć. Po Oppenheimie pozostało przeszło 3.000 klisz. Przeważnie uległy one rozproszeniu podczas drugiej wojny światowej. Cześć znajduje się w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem. Formaty 9x9, 9x12, 13x18. Co w nich uderza, to częste powracanie do tego samego w zasadzie tematu, ze zmianami drobnymi lub w ogóle bez jakiegokolwiek znaczenia dla taternika i narciarza. Tu już wyraźnie występuje pobudka estetyczna. Różnice powstają z nieznacznego przesunięcia kamery w bok lub w pionie, co sprawia w obrazie pewną zmianę układu tych samych przedmiotów, zwłaszcza pierwszoplanowych, więc zmianę układu plam i linii, składających się na kompozycję obrazu. Czasem znów artysta robił dokładnie z tego samego miejsca i z tej samej wysokości kilka zdjęć, różniących się między sobą tylko różnym stosunkiem światła i cieni, zmieniającym się w skutek szybkiego podnoszenia się wschodzącego słońca /dwie limby na tle Morskiego Oka- przezrocze w zbiorach Muzeum Tatr. w Zakopanem/. Dla wiedzy o przedmiocie zdjęcia rezultat jest we wszystkich przypadkach ten sam; lecz obraz się zmienia, i to Oppenheim uświadomił sobie jeden z pierwszych i wysnuwał z tego konsekwencje artystyczne.

W dwóch albumach ze zdjęciami Oppenheima, więc na ogólną liczbę paruset widoków, naliczyłem 6 wariantów Mnicha z nad Morskiego Oka z limbą /ta sama limba jest to na prawo od szczytu, to na lewo, to niższa, to na równi z nim, to nieco odsunięta, to podkreślająca go gałęzią/; Świnicy z Kościelcem od północy 4 warianty zimowe, 2 czy 3 letnie; Giewontu jako „śpiącego rycerza” z różnymi pierwszymi planami i w różnych oświetleniach 9 wariantów zimowych, 6 letnich. Do ostatnich należy wspaniały reprodukcjonowany na kartach pocztowych w Wierchach 1949r., „Wiatr halny”, w którym postać rycerza, w jednolitej czerni, podkreślają i obejmują, jak całunem poszarpane chmury; gdzie wszystko się kłębi naokoło tej surowej kamiennej postaci.

Zdjęcie to wymagało niewątpliwie jednej z istotnych zalet fotografika, w odróżnieniu od malarza i grafika: zrozumienia w ciągu ułamka sekundy, jak wyjątkowo piękny motyw ma się przed sobą i uchwycenia go- „jak kieby orzeł byrke zahycił”. Oppenheimowi, który niegdyś umknął z cyrkulu policyjnego korzystając z chwilowej nieobecności żandarma, tej przytomności umysłu nie zabrakło.⁵

⁵ Ta szybkość decyzji fotografa nie jest bynajmniej cechą naturalną, właściwą wszystkim fotografującym i stale działającą. Pamiętam, jak kiedyś przed samego schroniska w Roztoce sfotografowałem wyjątkowo piękny

Nie zdołałem ustalić, czy zdjęcie to pochodzi sprzed pierwszej wojny, czy jest wcześniejsze, czy późniejsze od analogicznych w koncepcji Mnicha Jaroszyńskiego i „Suchych mgieł” Landego. Z jego okazji powiem kilka słów o tym nowym temacie w polskiej fotografii tatrzańskiej, nie przesądzając, któremu z tych trzech artystów przypada zaszczyt pierwszeństwa.

Chmury i obłoki mają w fotografii górskiej szczególne zadania więc i szczególne zasługi. Są często na tej samej wysokości, co temat zasadniczy obrazu; zakrywają go, podkreślają, odgraniczają z boków, stwarzają mu podstawę lub kulisy, ramy. Nie stanowią składnika dodatkowego, luźno tylko związanego z motywem głównym: one z nim współżyją, walczą i zdobią go. Prócz tego, do pejzażu, którego wielkie bryły i kontury są, praktycznie biorąc, niezmiennie, wnoszą element zmienny i zmieniający. Gdy obłoki przepływają przez góry poniżej ich szczytów lub jednocześnie na poziomie szczytów, gdy się rozdierają na granicach lub spowijają je, gdy opary z dolin się podnoszą i otulają turnie na coraz innym odcinku ich wysokości- zmieniają się nie tylko one same, te obłoki, chmury, opary i mgły; zmieniają się i motywy główne- poszczególne szczyty,łańcuchy górskie i ich fragmenty.

Nie mam tu na myśli tej zmienności, o jakiej była mowa poprzednio z okazji „Widział” Klemensiewicza – zmienności, polegającej na pokazywaniu poszczególnych fragmentów za pomocą ich odcięcia od jednakowego z nimi tła; ale o tej zmienności, która, nie zmieniając obrazu w głąb, zmienia go w dwuwymiarowo, płasko rozumianym polu widzenia przez zakrywanie jego części, wyodrębnianie fragmentów jednego planu, usuwanie możliwej gadatliwości motywu, zwiększenie jego zwartości, a przez to wzmocnienie wyrazu plastycznego. W równinach studiowali chmury już wówczas i Łukasz Dobrzański i Paulina Mongird i Maria de Vassal i inni; lecz tam chmury unoszą się nad ziemią, i jeśli się z nią łączą, to raczej dekoracyjnie niż organicznie. Pejzażowi górskiemu chmury nadają życie plastyczne bez porównania intensywniejsze i donioślejsze od tego, jakie ten pejzaż ma bez nich a zarazem od tego, jakie mogą wytwarzać we wszelkim innym krajobrazie. Focillon /omawiając Turnera/ nazwał słońce jedynym bohaterem dramatu, jakim jest pejzaż; lecz w górach chmury dają mu dobrze replikę.

Dają one również górcom coraz inne tła i akcenty barwne: białe, popielate, perłowe, pomarańczowe, różowe, fioletowe, lila, purpurowe, sino-niebieskie, rdzawe itd., bez końca; i rzucają na nie coraz inne refleksy barwne, czyniąc z nich tworzywo przedziwnych wariacji kolorystycznych; lecz to- w omawianym okresie- było i jest już tylko dziedziną malarstwa, nie fotografii.

Spotyka się także u Oppenheima piękne ujęcia stawów, skoncentrowane na samej tafli wodnej, nieraz częściowo pokrytej lodem, i samego brzegu, bez nieba, bez całej wysokości ścian skalnych. Do najlepszych należy Zmarzły Staw pod Zawratem, reprodukowany w Wierchach 1949. Nie zawsze jednak unikał zbytnej kontrastowości zdjęcia oraz nadmiaru szczegółów.

Zdjęcia swoje robił Oppenheim Bergheilem Voigtlandera 10x15;
Dopiero w ostatnich latach przed 1939 zaczął fotografować leiką.

Drugą wojnę światową spędził Oppenheim do r.1942 w Lubitowie pod Łuckiem, u Eugenii Aleksiejewskiej, siostry Borysa Wigilewa, później w Warszawie, po powstaniu zaś w

układ chmur otaczających szczyt Młynarza /nazwałem to zdjęcie: „Atak chmur na Młynarza”/. Otóż schronisko było wtedy zapełnione; w owej chwili było przed nim pewnie ze trzydzieści osób; zapewne połowa musiała być zaopatrzona w aparaty, lecz nikt poza mną tej chwili nie utrzymał, nikt na nią nie czatował.

Pruszkowie. W r.1945 wrócił do Zakopanego. Tu, na Krzeptówkach, został zamordowany 28 stycznia 1946r.

Źródła:

Przezrocza i klisze J.Oppenheima w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem,
Albumy, luźne odbitki i pocztówki w posiadaniu W.Widigerowej w Zakopanem,
K. Piotrowski – J.Oppenheim, Taternik 1948, str. 90,
T.A.Pawłowski – Tatrzańskie Ochotnicza Pogotowie Ratunkowe, Wierchy 1948,
J.Sunderland – J. Oppenheim jako fotograf, Wierchy 1949.

J. JAROSZYŃSKI

„Byłem tym zwykłym, szarym fotografem-pstrykaczem, który łapał, co mu się podobało, a nigdy nie miał cierpliwości ani czasu na przyzwoite komponowanie. Typowy dyletant w fotografii”. Tak pisze o sobie w liście do autora Jaroszyński, i nie ma słuszności.

Są ludzie, którym się zdaje, że są artystami. I bywają ci, którym się błędnie zdaje, że nimi nie są, to znaczy tacy, których krytycyzm rośnie szybciej niż zdolności i umiejętności. Aczkolwiek Jaroszyński stosunkowo rzadko tylko jest artystą w pełnym znaczeniu słowa, aczkolwiek na ogół fotografuje zapewne bardziej w nastroju krajoznawczym lub pamiętnikarskim niż artystycznym, jednakże wydaje mi się, że należy do drugiej z powyższych kategorii. „Pstrykaczem” zaś nie jest nigdy. A oceniać artystę należy według jego szczytów, nie według jakiejś przeciętnej.

Jan Jaroszyński urodził się na wsi w Lubelszczyźnie, ściślej w Krasnostawskim, 28 kwietnia r.1876. Udział w tajnym kółku uczniowskim w lubelskiej szkole średniej – a dyrektorem jej był wówczas osławiony carski „pedagog” Siengalewicz – i ruchy polityczne na politechnice w Charkowie opóźniły jego studia o trzy lata, tak, że dopiero w r.1902 został inżynierem-elektrotechnikiem. Przez rok mieszkał w Sosnowcu, następnie osiadł w Warszawie, gdzie 40 lat przepracował w firmie elektrotechnicznej Schuckerta /później Siemens i Schuckert/.

W r. 1891 Jaroszyński zainteresował się fotografią w wyniku zetknięcia się z fizyką, do której poczuł specjalny pociąg. „Naiwne to było zainteresowanie” pisze. „Fotokamerę widziałem tylko na obrazku. Ale pamiętam, że w klasie 4-jej próbowałem zrobić klisze kolodionową w pokoju, z napół zasłoniętym chustką oknem. Kolodium i azotan srebrny dostałem w składzie aptecznym /jedynym w Lublinie podówczas/. Posiłkowałem się danymi z podręcznika fizyki. Nic z tego nie wyszło i zainteresowania moje poszły w innym kierunku. Ale gdy później zobaczyłem u kolegi z wyższej klasy prawdziwą kamerę, dającą bardzo ostre zdjęcia, kamerę Zeissowską z Protarem, magazynem na 12 zdjęć w kasetkach blaszanych przekładanych z przodu na tył /po zdjęciu/ za pomocą przymocowanego do kamery worka, zamyśliłem sobie taką zrobić w uproszczonym wykonaniu ze szkłem z okularów. Zrobiłem ją, ale nie dało to mi satysfakcji, bo zdjęcie można było robić tylko czasowe przykrywką, bez nastawiania i bez wizjera”.

Dopiero w r.1902 w Sosnowcu Jaroszyński kupił kamerę składaną 9x12 z podwójnym Protarem Zeissa i zaczął się zaznajamiać z niemiecką literaturą fotograficzną, jaką posiadał szef biura, w którym pracował.

W r. 1905 przedostaje się przez granice między zaborami rosyjskim i austriackim po raz pierwszy w życiu do Zakopanego, aby uczęszczać na wykłady urządzone przez Towarzystwo Kursów Wakacyjnych. Wykłady Feldmana o Wyspiańskim i Żeromskim, Brzozowskiego, Mieczysława Limanowskiego i innych były „ciekawe, mądre, jakich ze względu na cenzurę nie można było urządzać w Warszawie. Ale już po pierwszych wykładach- pisze Jaroszyński

– doszedłem do przekonania, że wycieczki w góry były dla mnie ciekawsze od wykładów, więc wiałem z wykładów w góry. Kamery wówczas ze sobą nie zabrałem, gdyż przedostawanie się przez granice było ryzykowne i człek przejeżdżał komorę w Szczakowej z duszą na ramieniu. Od tej pory już, co rok prawie w czasie wakacji jeździłem do Zakopanego”...

Uważając, że format 9x12 jest za mały, Jaroszyński nabył kamerę „pocztówkową”. Styczniowy numer „Fotografa Warszawskiego” z r.1907 zawiera wzmiankę o przyjęciu inż. Jaroszyńskiego do Towarzystwa Miłośników Fotografii w Warszawie /był później członkiem jego zarządu/; od tego czasu zabrał się energicznie do fotografowania i zaczął robić powiększenia. Pracował w technice bromowej, ozobromowej, pigmentowej i gumowej. „Kółko fotograficzne w Tow.Mił.Fotografii było dość żywo czynne. Wymiana zdań, odczyty, pokazy znacznie pobudzały zainteresowanie fotografią. Ale to jeszcze wszystko robiło się na kliszach i ze statywu.”

Od r.1907 inż.Jaroszyński zwiedza- najpierw z braćmi, potem z dr.Ostrowskim inne góry: Wysokie Taury /Gross Glockner/, góry Oetztalskie /Wildspitze/, Dolomity Wschodnie, Ottler, Monte Rosa, Montblanc w przejściu z Chamoinx do Rifugio Torino i Courmayeur z biwakiem w śniegu na wysokości 4.000 metrów /opis tej wycieczki, odbytej bez przewodnika z W.Kręckim, A Ojrzyńskim i dr. T. Ostrowskim, z 12 fotografiami znajduje się w „Ziemi” z r.1910, nrnr. 40-43/, Dolomity Zachodnie /Brenta, Adamello/, znów Ortler i grupę Brenty. W r,1908 porzuca kamerę 9x12 ze statywem na rzecz aparatu Block-Notes Gaumonta 6x9 , potem stereoblock-notes 6x13. Płyt używał Lumière’a i Guilleminota ortochromatycznych. Dopiero po pierwszej wojnie światowej zaczął fotografować na błonach kamerą 6x6 „Certo” z Tessarem. Robił co najmniej po 300 zdjęć w ciągu każdych wakacji.

W latach 1923-4 i 1935-46 był członkiem Zarządu Głównego P.T.T

Druga wojna światowa pozbawiła Jaroszyńskiego całego sprzętu i całego dorobku fotograficznego. Spalił się powiększalnik Butchera, stereodrom, biblioteka fotograficzna i wszystkie zbiory negatywów, odbitek stykowych i powiększeń. Obecnie tedy twórczość jego można poznać prawie wyłącznie na podstawie reprodukcji w pismach i książkach, jednego pięknego pigmentu znajdującego się w posiadaniu prof. J.Landego w Krakowie i wspomnienia licznych przezroczy demonstrowanych ongiś w warszawskim oddziale Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego oraz wspaniałego „Matterhornu” /pigment/, który wisiał w Polskim Towarzystwie Fotograficznym w Warszawie i zapewne uległ zniszczeniu podczas ostatniej wojny.

Twórczość inż.Jaroszyńskiego leży na pograniczu dobrego dokumentu /krajoznawczego i pamiętnikarskiego/ i artyzmu. Do zupełnego przekroczenia progu sztuki nie stała mu zapewne tylko mocniejszej jego potrzeby. Nie przyszedł do Tatr jako artysta, szukający pobudki i okazji do wypowiedzenia się artystycznego, lecz jako taternik wyzyskał świetnie opanowany warsztat fotograficzny, aby wiernie oddać przedmiot umiłowania. Tylko, że Jaroszyński- studiujący wydawnictwa fotograficzne od r.1902, członek Warszawskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii, stale bywający na odczytach i dyskusjach w Towarzystwie – już inaczej rozumie „wiernie oddanie przedmiotu” niż Szubert, Eljasz lub Bizański, inaczej nawet niż Karłowicz, Klemensiewicz lub Małachowski. Uświadamia sobie różnorodność tego przedmiotu, tych gór, zależnie nie tylko od punktu widzenia, lecz także od oświetlenia i stanu zachmurzenia.

„Zdjęcia bez chmur są nieefektowne” pisze, „szczególnie, jeśli niebo jest kredowe”. I w innym miejscu: „.....szukałem i efektów. No, więc chmury najwięcej mogły je dawać. /Ale chmur nigdy nie wkopiowywałem, jeśli ich w istocie nie było/” ; a plastycznym potwierdzeniem tego jest m.in. wcale interesujący „Widok z Grands Mulets”/- z ilustracji do opisu wycieczki na Montblanc /Ziemia nr.41 z r. 1911, str. 769/. Robił go – tak jak i

Matterhorn- nie znając jeszcze fotografii Vittoria Selli, które poznał dopiero w r.1920 i które uważa za „prześliczne i wprost zadziwiające”.

Być może, że dodatni wpływ na twórczość Jaroszyńskiego wywarła znajomość prac i artykułów Jana Bułhaka, które zaczęły się pokazywać w „Fotografie Warszawskim” począwszy od końca r.1910, a jeszcze wcześniej w „Ziemi” /od 5 lutego 1910, ale te nie były tak uderzające/; jako wzorowe przykłady komponowania obrazów fotograficznych, zwłaszcza pod względem waloru, mogły istotnie wywierać potężne wrażenie i wpływ. Sam inż. Jaroszyński powiada o Bułhaku: „W kompozycji był to talent przewyższający wszystkich, jacy dotychczas byli i nieprędka będą. Tego, co on umiał i potrafił, nauczyć się nie można, więc szkoły nie stworzył. Był unikatem” Widocznie wpływu Bułhaka na siebie inż. Jaroszyński nie odczuwał. Prawda, że z co najmniej dwudziestu jego prac reprodukowanych w Fotografie Warszawskim począwszy od lutego 1909 i w Ziemi chyba najlepsze są „Koperszady Polskie”, „Tatry w ziemie” i „Portret” /nb. taterniczki Malińskiej, późniejszej Wernikowej/ w numerach lipcowych, sierpniowym i październikowym Fot. War 1913 oraz Czarny Staw Gąsienicowy z juhaską i krową na pierwszym planie w Ziemi z 1 listopada 1913. Lecz postęp ten mógł być także wynikiem samoistnego rozwoju wewnętrznego albo innych wpływów. Osobiście jestem zdania, że bardzo ładnie „Tatry w ziemie” wyrażają wizję pokrewną zarówno bułhakowskiej, jako też- może więcej- fałatowskiej /krakowskie mury obronne w śniegu o świcie, szeroko znane z reprodukcji kolorowej na pocztówce, wyd. Czernieckiego w Wieliczce/.

J. Jaroszyński zilustrował dwa pierwsze tomy cyklu Ferdynanda Hoesicka „Tatry i Zakopane”. Książeczki te wyszły w świat w pierwszych latach po I wojnie światowej, lecz co najmniej niektóre z fotografii są starsze, np. powtórnie ukazały się tu wyżej wspomniane „Koperszady Polskie”.

Ilustracje te przedstawiają m.in. kilka pełnych poezji fragmentów Morskiego Oka i innych stawów /t.I obok str.48, 80,256 i okładka; T. II str. 192/; odkryciem autora zdaje się być wymowa zmarszczek na wodzie oraz zaznaczenie głębi dolin przez zwiększenie ilości światła ku górze zboczy.

„Juhasy” /t.I obok str.176/ jest jedną z najlepszych migawek folklorystycznych w Tatrach. Niedbały ruch, kpiąca - lecz niezaczepna pewność siebie, przedwczesna dojrzałość- robią z tego drobiazgu pierwszorzędnym dokumentem psychologicznym, który mógłby ilustrować nie tylko pracę Hoesicka, lecz raczej Skalne Podhale Tetmajera, np. małego Jakóbka Huciańskiego z „Jak wzieni Wojtka Chrońca”, co to dymał, co tchu do góry, a pokrzykiwał sobie: „Ej wiera! Powiem mu! Ej wiera! Powiem mu!”. Obrazek ten jest wycinkiem większego obrazka pod tytułem „Pasterze na hali”, reprodukowanego w „Ziemi” z 15.6. 1912 /Str.389/, ilustrującego artykuł J.Kantora „Lud Podhala”. Kompozycja większej całości bardzo dobra i żywa; juhas i dwie małe dziewczynki są świetnie związane z pejzażem; rytm tych trojga góralików, wynikający z ich rozstawienia i równej wysokości, na jakiej się znajdują główki dziewcząt w białych chustach- znakomity, nieco humorystycznie dostojny- właśnie w nastroju tak częstym wśród młodocianych góralątek!

Okładka II tomu- Mnich w chmurach- przedstawia wizję kotłowania się chmur, przypominająca w koncepcji wspaniały widok z Gran Combin na Monte Grivola i Gran Paradiso Vittoria Selli /Enciclopedia Italiana, „Alpi”/

Cechuje też artystę dbałość o szlachetną powierzchnię fotogramu. Stąd jego pigmenty i gumy.

Jaroszyński powiększał do formatu 50x60 /z 6x6/, co łącznie ze stosowaniem technik swobodnych /zwanych wówczas „szlachetnymi”/ stwarzało mu duże możliwości wypowiedzi indywidualnej. I jeśli zwykle czysto krajoznawcze lub pamiętnikarskie założenie pobudzało go do wyzyskiwania tych możliwości w całej pełni, to w takich pracach jak wspomniane już

dwa pigmenty: Hala Gąsienicowa z owcami i Żółtą Turnią we mgle /ze zdjęcia stereoskopowego/ i Matterhorn z r.1910 /jak zresztą i w Mniechu z okładki Hoesicka i in./- mamy do czynienia ze sztuką, z fotografią, a nie fotografią tylko, z obrazami przedstawiającymi własne spojrzenie artysty na temat/, spojrzenie zresztą pełne najwyższego szacunku dla prawdy tematu/, z obrazami powstałymi ze szczodrej potrzeby tworzenia, i dlatego wywołującymi u odbiorcy tę reakcję, charakterystyczną dla dzieła sztuki: atmosferę skupionej wewnętrznej ciszy. Nawiasem mówiąc, są to, jak się zdaje pierwsze przykłady techniki swobodnej w polskiej fotografii tatrzańskiej.

W Polsce niepodległej artysta zaopatrywał swoimi zdjęciami archiwum Wydziału Turystyki, Ministerstwo Oświaty, Ministerstwo Spraw Zagranicznych i inne instytucje.

Zachęcany przykładem Poddębskiego, inż. Jaroszyński interesuje się bardzo fotografią kolorową i oddawał się jej ze szczególnym umiłowaniem, używając do tego celu najpierw autochromów 9x12 i 6x13 /od r.1908/, następnie za pomocą Retiny z Tessarem 3,5 lecz ta dziedzina działalności wykracza poza zakres pracy niniejszej.

Inż.. Jaroszyński jest współautorem, wraz z kpt.T.Barzykowskim, podręcznika fotografii, a wraz ze St.Schonfeldem- tłumaczem podręcznika Vogla i twórcą znacznej części polskiego słownictwa fotograficznego.

Od r.1945 inż.Jaroszyński był kierownikiem Działu Remontów Zakładu Elektrycznego we Wrocławiu. Do ostatnich lat podczas wakacji odbywał długie wycieczki piesze- po kilkaset kilometrów- ze znanym krajoznawcą dr. Mieczysławem Orłowiczem. I fotografował.

Umarł 5 października 1956r.

Źródła:

Reprodukcje w „Ziemi” 1911-13,
Reprodukcje w „Fotografie Polskim” 1909-13,
Pigment u prof. Landego w Krakowie,
List – biografia artysty do autora z listopada 1953,
Wspomnienia autora.

J. LANDE

Staśmy z nim na Liliowem, 22 marca 1913r. : „Rozsiadła się przed nami za niezmierną głębią Doliny Cichej grupa Wielkiej Kopy Koprowej, a dalej na prawo- cały zwarty tłum Tatr Zachodnich- latem zbiorowisko nużących swą jednostajnością szarych „kop siana”, teraz – jakaś nieprawdopodobna symfonia bieli: srebrne hełmy ośnieżonych szczytów palą się w potężnym słońcu wiosennym, od nich spływają zbocza, rzeźbione w tysiące misternych fal i załamań, znaczone gdzieniegdzie czernią skalnych żeber; a u dołu zrazu zaznaczone niby pojedyncze kreski piórkowe potem w zwarta masę zebrane – czarne smreki doliny. I nad całym tym białym światem- drugi świat, biały również, lecz tak inny- świat obłoków, piętrzących wysoko swą lotną budowę. Lśnią wisząc w przestworzu, bajeczne zamki nad Kopami. Na lewo, wzdłuż samego grzbietu Hrubego, pełza długi wał obłoku, jak potworna gąsienica czy legendarny król węzów. A na Krywaniu wije się żywy, ruchomy zawój z mgły, w oczach naszych rozplywający się w powietrzu.

Stalibyśmy tak długo w bezruchu, chłonąc w siebie to piękno dziwne i rzadkie i bojąc się zmać ruchem lub wyrazem ciszę górską, tę ciszę bezwzględną, tylko w zimie możliwą, gdy śpią potoki i nie spadają kamienie- ale czeka nas Świnica”.

Kto tak widzi, potrafi wypowiadać się i w fotografii plastycznie i z poezją. I rzeczywiście, zdjęcia J. Landego oddają „piękno dziwne i rzadkie” z całym znanstwem taternika, z całym wycuciem artysty.

Jerzy Lande urodził się w Dorpacie 13 listopada 1886 r. Studiując prawo w uniwersytecie petersburskim należał do czeskiej organizacji gimnastycznej „Sokół” działającej pod nazwą „Gimnastyczeskoe Obszczestwo „Siewier” gdzie kolegował się z późniejszym znakomitym alpinistą kaukazkim, Al. Dżaparidze i Gieorgiem Nikoładze. Fotografował od r.1903, najpierw pudełkowym aparatem Brownie Kodak 6x9, od r.1909- podwójnym Protarem w kamerze 9x12 używając jednak pojedynczych soczewek.

Tatry poznał w r.1909. Z tego pobytu pochodzi bardzo miły widok Tatr Polskich w kierunku Koszystej z Nieboraka, z wyrazistym małym „sucharzem”, tj. uschłym smreczkiem, pod światło na pierwszym planie, zrobiony ogniskową 224mm, reprodukowany w Fot. Warszawskim w styczniu 1913.

W r.1910 zamieszkał w Warszawie. Wkrótce potem zapisał się do Tow. Miłośników Fotografii /pociągnięty przez Jaroszyńskiego/ oraz do Sekcji Miłośników Gór Tow. Krajoznawczego. Sekcja ta była tajnym Oddziałem Towarzystwa Tatrzańskiego.

Dwa następne sezony –1911 i 12 /w 1910 Lande w Tatrach nie był/ wykazują coraz lepszą znajomość, coraz głębsze wniknięcie w różnorodne oblicza krajobrazu tatrzańskiego. Mamy więc z r. 1911 pełen wyrazu i poezji obraz dorodnej limby w głębokim cieniu na tle trzech szczytów Mięgoszowieckich w skrócie od zachodu, których wierzchołki, otulone w suche mgiełki, roztopiają się w zalewie miękkiego światła słonecznego, stromo padającego szerokimi potokami promieni znad mgiełek i wierzchów, i zamierającego w głębokościach powyżej niewidocznego Morskiego Oka. Powietrzność, organiczne związanie świata roślinnego z resztą krajobrazu, syntetyczność potraktowania drzew i skał, subtelność widocznego rąbka nieba i cudna gra światłocieniowa tworzą jeden z najpiękniejszych pejzaży górskich- nie tylko tej epoki.

J. Lande zajmował się fotografią li tylko na marginesie innych zajęć- głównie bardzo absorbujących zajęć związanych z profesurą na uniwersytecie wileńskim w latach 1921-29, potem na U.J w Krakowie. Zagadnień estetyki sztuk plastycznych, o ile wiem, przed I wojną nie studiował; książki Bułhaka poznał wszystkie, ale te były wydane dopiero później. Lecz właściwe rozwiązania odnajdywał intuicyjnie, jak mało kto. Uderza w jego pracach ogromna jednolitość, zwartość obrazu, przeprowadzona bardziej konsekwentnie niż u kogokolwiek z poprzedników lub rówieśników, wielkie wycucie perspektywy, atmosfery, gry światła. Hierarchia fotografowanych przedmiotów, hierarchia elementów plastycznych i pokrywanie się obu głównych ośrodków zainteresowania- dominanty treściowej i dominanty plastycznej- są utrzymane z klasyczną logiką i prowadzą do pięknej czytelności obrazu. Artysta jak nikt inny w tym gronie, wyczuwa porządkującą funkcję sztuki.

Tą samą konsekwencją i przejrzystością treści, tą samą zwartością formy odznaczają się zresztą czysto myślowe prace artystym - jego pisma, nieliczne, ale przemyślane i skoordynowane w wytwornym ładzie od pierwszego słowa do ostatniego. Autor jak niewielu innych, rozumie porządkującą funkcję myśli.

A przy tak silnym udziale czynnika intelektualnego- wielka wrażliwość na to wszystko, co stanowi urok motywu: zarówno malarskie odczuwanie barwy, jak świadczą pisane fragmenty opisowe, jak i odpowiadające mu w fotografice odczuwanie gry walorów. Cienie Landego są smakowicie soczyste, światła niemal kryształowo przezroczyste, a rozkład i związanie walorów – mocne i swobodne.

A przy tym doskonała znajomość regionu, wżycie się w jego charakterystyczne osobliwości. Pierwszy chyba spostrzega niektóre specyficzne motywy, jak np. zbocze pokryte jaferem /tj. krzaczkami czarnych jagód/ poniżej wydeptanych owczych perci; jeden z pierwszych w Polsce fotografuje częściowe zakrywanie gór przez chmury i mgły.

„Suche mgły” /grań Szatana i Baszt z nad Stawów Hinczowych, „Ziemia” z 15 czerwca 1912, str. 373/, na równi z Giewontem Oppenheima i Mniczem Jaroszyńskiego, wprowadzają do fotografii tatrzańskiej potężną wizję zatopienia świata skalnego w chmurach.

Jak już wspomniałem, kolejności, w jakiej powstały te trzy obrazy, ustalić nie zdołałem. „Suche mgły” pochodzą z r.1911.

Dla taternika mgły i chmury mają bez porównania większe znaczenie niż te same chmury w równinach. Nie tylko jako elementy plastyczne krajobrazu /por. wyżej str. 51 i 60-61 Klemensiewicz i Jaroszyński/. W górach chmury lepiej od aneroidu zapowiadają bądź pogodę z pełnią możliwości takiej lub innej znakomitej „wyrypy”, bądź siąpiawicę, kiedy iść można, ale zapewne w ciągu kilku dni nic się nie zobaczy, bądź lejbę lub nawet kurniawę śnieżną, gdy nawet drogi zwykle nietrudne i bezpieczne mogą się stać oślizłe, zdradliwe i błędne we mgle, gdy niespodzianie wypada spędzić noc bez ognia, bez ruchu, coraz bardziej kostniejąc od strumieni lejących się za kołnierz i do butów z nieba i ze skały, bez jakiegokolwiek pewności, czy nazajutrz uda się zejść do świata ludzi. Bywało, że ktoś z takiej nocy nie wrócił /Szulakiewicz/.

W tym samym numerze „Ziemi”, co „Suche mgły”, wśród kilku innych, mniej ciekawych krajobrazów, znajduje się „Zmarzły Staw pod Polskim Grzebieniem”, mocny i surowy. W stylu przypomina „Czarny Gąsienicowy” Jaroszyńskiego. Fotografie te ilustrują „Szkic fizyograficzny Tatr” W. Kuźniara.

W tymże roku w „Ziemi” z 24 grudnia 1912, str. 833 z reprodukowano przypisany Landemu piękny obraz „Nad Morskim Okiem”. Dramat, w zdecydowanie zamkniętej kompozycji, tworzą głównie dwie limby – duża i mała – pochylone w różne strony, rozczochrane jak wiedzmy, na tle odbicia Miedzianego ze żlebem w stawie. Światło na ciemnych pniach, ciemne gałęzie na dalekim jasnym wierchu i stawie autor spostrzegł i oddał bardzo subtelnie. Jednakże J.Lande twierdzi, że obraz ten nie jest jego, przypisuje go najprawdopodobniej Jaroszyńskiemu.

Rok 1913 przyniósł artyście m.in. dwie wycieczki zimowe /wielkanocne/: na Świnicę i na Kozie Czuby. Druga była pierwszym wejściem zimowym, dokonany 26 marca 1913 wraz z M.Zaruskim i J.Małachowskim. Obie J.Lande opisał w „Ziemi” nnr.30 i 31 tegoż roku /26.7 i 2.8/ pod tyt. „Z Tatr”. Fragment przytoczony na początku pochodzi z tego artykułu. Ilustruje go 6 fotografii autora, spośród których szczególnie się wyróżnia „Widok z Liliowego na Dol. Cichą, Hruby i Krywań”. Temat jest szeroko, szlachetnie potraktowany. Hruby i Krywań, zachodnie zbocze Wielkiej Kopy Koprowej zanurzone są w cieniu prawie w jednym tonie. Słońce zaś gra mocnymi plamami światła na tejże Kopie od wschodu, tworzy wspaniałą przekątną z grzędy idącej od Walentkowej, podkreśla nią dalekie masywy. Niebo ciemno-szare. Obłok – pod światło i lamowany światłem na Hrubym, mgielka na Krywaniu jeszcze bardziej podkreślają przenikanie całej atmosfery mroźną świetlistością. Równowaga mas i walorów, dal, powietrzność - znakomite.

W r.1916 lub 17 J. Lande pierwszy w Warszawie wykonał 8 obrazów bromolejowych; w tym trzy z Tatr. Dwa z nich (nie tatrzańskie) w posiadaniu inż. M.Dederki uległy zniszczeniu wojennemu.

Umarł w Krakowie 10 grudnia 1954r.

Źródła:

Fot. Warszawski 1911

Ziemia 1912 i 13

Odbitki w posiadaniu autora

Wiadomości, podane przez J.Landego autorowi w lipcu 1953

Przed I wojna fotografowali też w tatrach: prof. TOMASZ DYDUCH /Tarnów/, J. KASPRZYCKI, S. KLUS, T. KOSZUTSKI, ST. MIERZANOWSKI, krajoznawca Z. SOSNOWSKI z Krakowa /brat artysty dramatycznego L. Solskiego/, rzeźbiarz pamiątek

zakopiańskich TEOFIL STUDNICKI, ST. SZALAY, W. SZWEDE /Częstochowa/ i inni. Jakością zdjęć wyróżniają się szczególnie.

W. LEBIEDZIŃSKI i BOLESŁAW ŁAZARSKI

Pierwszego znamy z pomysłowo podanego „Przewodnika” /Jana Pękę?/ na skałce wapiennej w mocno wydłużonym formacie pionowym /Fotograf Warszawski 1909 str.109/ i dojrzałego, bardzo kulturalnego i nieszablonowego pejzażu „Wodogrzmoty Mickiewicza” /Ziemia nr.46 z r.1910, str.728/.

Cztery zdjęcia stereoskopem prof. B.Łazarskiego z wycieczki na Rysy w dniu 30 grudnia 1909 „z ks.G...” /Gadowskim, por. „Wspomnienia z Tatr” Ks.W.Gadowskiego. Kraków 1934, str. 25-27 i 37/ do własnego artykułu „Wejście w zimie na szczyt Rysów” /Ziemia nr.30 z 29.7.1911, str. 495-7/, a szczególnie „Wysoka”, wykazują ładną wrażliwość estetyczną i pewność oka. Łazarski dostarczał fotografii do „Przewodnika po Galicji” dr.M.Orłowicza z r.1914. Został powieszony przez Austryjaków po ich powrocie do Tarnowa w maju 1915 za to „że jako prezes Straży Ogniowej w Tarnowie wziął udział w nabożeństwie tryumfalnym w urządzonym przez armie rosyjską po upadku Przemysła 15 marca 1915.

Źródło: notatka dr. M.Orłowicza z 17.11.55.

BORYS WIGILEW, Rosjanin, rewolucjonista- emigrant, specjalizował się w fotografii dokumentalnej roślin tatrzańskich, zrzadka popełniając i pejzaże oraz dokumenty folklorystyczne, jak międlenie lnu we wsi Kościelisko, wesele góralskie w Nowem Bystrem, typy górali z Kościelisk i Poronina /Franek Dorula?/. Zdjęcia te /folklorystyczne pochodzą z r.1914/ znajdują się w zbiorach Muzeum w Zakopanem, jako też portret Stanisława Witkiewicza z pierwszego dziesiątka lat XX wieku. Spostrzegawczy, dokładny, niezmordowany, pełen poczucia odpowiedzialności, ale mało wrażliwy estetycznie- odpowiednik botaniczny geologa Pawlicy – parę razy jednak Wigilew uległ wzruszeniu artysty: zrobił wtedy japońszczyznę zatracając dachy pod śniegiem na Hali Gąsienicowej, oraz krokusy na Toporowej Cyrhli.

Źródło: Zbiór fotografii w Muzeum Tatr. w Zakopanem.

W „Ziemi” z r.1912 umieszczono trzy ładne dokumenty etnograficzne malarki **MARII MIERCZYŃSKIEJ**: Rodzinę Gąsieniców z Bystrego, Starego Gąsienicę z Bystrego i Rodzinę Andrzeja Sulei, górala pisarza z Bystrego /str.388, 389 i 414/. Wszystkie trzy wyróżniają się z pośród analogicznych zdjęć miłą bezpośredniością nastroju: choć fotografowani pozują – stoją bez ruchu i patrzą w aparat, ale dobrze pozują, naturalnie, bez zwykłej sztywności; czuje się, że ich uśmiech nie jest uśmiechem zażenowania i kieruje się nie do aparatu, lecz do człowieka za aparatem, jak w przyjaznej pogawędce. Nic dziwnego. M.Mierczyńska, siostra zbieracza muzyki górskiej, Stanisława, była bardzo zżyta z góralszczyzną /por. opowiadanie J.Landego „U Bartusia w Roztoce”, Wierchy 1949; tamże fotografia jej- po lewej ręce Obrochty, czyli po prawej stronie fotografii i jej siostry jako „muz” Bartusia Obrochty/. Za tło służą rzetelne chałupy góralskie o płazach szerokości- no ze 40 cm.

M.Mierczyńska została zamordowana wraz z dwiema siostrami w Warszawie, przed powstaniem, przez hitlerowców, zniecierpliwionych nie otwieraniem drzwi.

Źródła: „Ziemia” 1912

Wiadomości udzielone autorowi przez J.Landego

X. PRÓBA SYNTEZY

Każda epoka dorzuca swoje wizje do wizji czasów minionych. To wiemy wszyscy. Lecz warto podkreślić, że aczkolwiek się zdarza, iż nowa wizja jest wizją rzeczy nowych /np. nowych budowli, strojów, gestów obyczajowych itd./, to często bywa inaczej: nowa wizja jest postrzeżeniem starych rzeczy w nowy sposób, Ale to znaczy, że każda poprzednia epoka tych nowości następnej epoki nie widziała, choć miała je przed oczami.

Fotografia tatrzańska potwierdza to zjawisko. Trudno o przedmiot bardziej niezmienny w szerokich zarysach niż góry. Prawda że lody je kruszą, woda wymywa, pioruny zwalają wanty, człowiek zwany sapiens je przerabia, lasy rosną. Jednakże w granicach tych stu kilkunastu lat istnienia fotografii te zmiany są znikome, dotyczą tylko szczegółów.

Tymczasem fotografia tatrzańska zmieniła się radykalnie. Zaprawdę, można powiedzieć że człowiek uczy się patrzeć, uczy się widzieć swój temat. Najstarsi fotografowie gór widzą je panoramicznie, rzekłbym nawet „landszaftowo” /Dutkiewicz, Sykta/. Widzą świat poprzez okulary współczesnych sobie i dawniejszych malarzy, przez pejzaż klasyczny Claude Lorrain’a /Kuźnice Sykty/ i Ruysdaela /Rzewuski/ lub romantyczno- realistyczny Szermentowskiego, Gersona i Kostrzewskiego /Kościół w Zakopanem Dutkiewicza/. Prawie nie widzą że poszczególne bryły górskie są indywidualne. Obejmują je w masie, niezróżnicowane i nazbyt nawet do siebie podobne, spłaszczone dzięki obiektywom szerokokątnym, niebardzo czytelne jako teren po którym się chodzi. Żadnych mgieł i obłoków, indywidualizujących chwile i kształtujących indywidualnie kompozycję odtwórczą. Góry są dla tych fotografów czymś raczej dalekim, nieopanowanym i nie dającym się opanować; nie przychodzi im na myśl, że można po nich chodzić: ogląda się je tylko z daleka, z dołu.

Następna fala- Szubert, Stanisław Bizański, Walery Eljasz- stopniowo widzi coraz więcej. Indywidualizuje poszczególne jednostki górskie- szczyty, stawy, przełęcze. Stara się wiernie oddać „widok”, te określone punktem widzenia panoramy z Zawratu, Świnicy, Krzyżnego. Rozszerza te punkty widzenia terytorialnie; zdobywa-wraz z rozwojem taternictwa-coraz więcej szczytów, przełęczy, coraz więcej „dróg”.

Na początku XX wieku przeobrażenie się taternictwa ze spacerowego na zdobywcze, sportowe, oraz rozpowszechnienie się chodzenia w góry bez przewodników prowadzi do skierowania fotografów górskich na tory pracy tematycznie bardziej fragmentarycznej, jeśli chodzi o krajobraz, odzwierciedlającej natomiast momenty szczególnego wysiłku i szczególnej chwały wspinacza: trudne przejścia, efektowne turniczki, kominki i iglice- „problemy” tatrzańskie- ściana Żabiego Konia, zjazd na linie z Czarnych Ścianek, przewieszka na Niebieskiej Turni. Jednocześnie rozwija się i wywiera wpływ na fotografię narciarstwo wysokogórskie. Działają Chmielowski, Krygowski, Kordys, Karłowicz, Zdyb. Tatry nie mają już dla fotografii, jak się zdaje, żadnych tajemnic, wszystko jest powiedziane.

Jak się mylnie zdaje. Bo cała dotychczasowa fotografia tatrzańska miała charakter prawie wyłącznie dokumentarny. Nawet gdy trafiła do rąk artystów- malarzy, jej celem było oddanie piękna motywu, i po za ten cel fotografia górska jeszcze podówczas nie wykroczyła.

Brała motyw tak, jak ten się sam oddawał w ręce. Nie szukała przetwarzania artystycznego, nie marzyła o wyborze oświetlenia, o opracowaniu walorowym pozytywu. Wierna odbitka z klarownego negatywu była jej ideałem ostatecznym i jedynym.

Lecz były już zwiastuny nowych kroków. Wanda Herse, Klemensiewicz, Dudryk, Małachowski, Oppenheim, Jaroszyński, Lande już widzą w motywie – obraz, w obrazie, nieraz, wypowiedź twórczą, duszę ludzką.

Na tę drogę wstępują już zdecydowanie Henryk Schabenbeck i Tadeusz Cyprian. Ale to już następna epoka.

Warszawa – Kraków – Zakopane – Małe Ciche – Warszawa 28.VI.-2.XII 1953.

Spis treści

Wstęp	3
CZĘŚĆ I. WIEK DZIEWIĘTNASTY	
Rozdział I. CZŁOWIEK I GÓRY	6
Rozdział II. PODRÓŻNICY	7
Rozdział III. TURYŚCI	14
CZĘŚĆ II. WIEK DWUDZIESTY	
Rozdział IV. NOWE CZASY	20
Rozdział V. TATERNICY	23
Rozdział VI. M.KARŁOWICZ	24
Rozdział VII. INNI TATERNICY	35
Rozdział VIII. ZWIASTUNY FOTOGRAFIKI	36
Rozdział IX. DALSZA WSPINACZKA ARTYSTYCZNA	42
Rozdział X. PRÓBA SYNTEZY	55