

Ewa HORNOWSKA

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Zagubiony początek: fotografia jako przedmiot kolekcjonerski w Muzeum Wielkopolskim

Ze zbiorów Kaiser Friedrich-Museum ocalało niemal wszystko. Po zwycięstwie powstania wielkopolskiego, które zakończyło się w lutym 1919 roku, poznaniacy przejęli nienaruszony, oddany do użytku przed zaledwie piętnastoma laty gmach wraz z całym wyposażeniem i muzealiami. Po dwóch miesiącach pracujący w muzeum Niemcy zostali zwolnieni, a placówka zamknięta na rok dla zwiedzających. Przez kilkanaście miesięcy w Muzeum Krajowym, jak brzmiała jego nazwa tymczasowa, trwały inwentaryzacje zabytków, porządkowanie ekspozycji pod kątem potrzeb publiczności polskiej i starania o nowe eksponaty. Muzeum im. Cesarza Fryderyka posiadało bowiem dość skromny dział sztuki i przemysłu artystycznego, w którym wyróżniała się jedynie stojąca na europejskim poziomie kolekcja Atanazego Raczyńskiego¹. Znajdowało się w nim niewiele dzieł sztuki polskiej, dlatego najważniejszym zadaniem dla polskich władz stało się jak najszybsze uzupełnienie tej poważnej luki.

Uroczyste otwarcie pierwszego publicznego muzeum w odrodzonej Polsce miało miejsce 3 maja 1920 roku. Dyrektorem noszącego już nową nazwę Muzeum Wielkopolskiego został mianowany Marian Gumowski, wybitny historyk i numizmatyk, który pełnił tę funkcję do 1932 r. Nadal obowiązywał statut KFM, korzystano też dla zachowania ciągłości wpisów z niemieckich ksiąg inwentarzowych. Muzeum miało wówczas osiem działów merytorycznych: Oddział Sztuki z galerią obrazów, Oddział Prehistoryczny, Oddział Przyrodniczy, Oddział Ludoznawczy, Oddział Przemysłu Artystycznego, dział pod nazwą Zabytki Cechowe i Miejskie, Bibliotekę z gabinetem rycin oraz Gabinet numizmatyczny².

¹ *Muzeum Wielkopolskie. Przewodnik po zbiorach muzealnych*, Poznań 1923.

² *Sprawozdanie dyirekcji za rok 1923*, „Rocznik. Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu”, R. I, 1923, Katowice 1925, s. 60.

Powiększanie zbiorów odbywało się różnymi drogami i nie ograniczało wyłącznie do przyjmowania darów. Co prawda z darów pochodziły dwie ważne kolekcje sztuki polskiej, mianowicie pozyskane w roku 1920 zbiory Romana Janty Polczyńskiego i Zygmunta Rosińskiego, ale już kolejnym znaczącym nabytkiem były zakupione w 1922 r. od Leona Wyczółkowskiego meble i orientalne wyroby artystyczne oraz – co ważniejsze – grafiki i obrazy artystów polskich oraz szereg płócien samego Wyczółkowskiego, które – jak z dumą podkreślał dyrektor – „zapoczątkowały bardzo dobrze dział nowoczesnego malarstwa polskiego w Muzeum”³.

Wszystkie, najdrobniejsze nawet zakupy i dary wraz z nazwiskami darczyńców były skrupulatnie odnotowywane w wydawanym od roku 1923 „Roczniku”. W pierwszym tomie oprócz *Sprawozdania dyrektora za rok 1923* znalazło się też omówienie stanu posiadania w latach 1919–1922. Wynika z niego, że działy powiększały zbiory w miarę równomiernie, choć największą wagę, co zrozumiałe, przywiązywano do dzieł malarskich. I dlatego zwłaszcza na tle działu sztuki nabytki zbioru rycin przy bibliotece z liczbą „61 sztuk fotografii artystycznych, darem wystawców I-szej wystawy fotograficznej w Poznaniu «Światłocień» przeważnie w oprawie” oraz dwiema oryginalnymi akwafortami Cypriana Norwida wyglądają bardzo imponująco⁴.

Biblioteka Muzeum Wielkopolskiego miała wysoką renomę. Do „najlepszych w Polsce” zaliczył ją Edward Chwalewik w opracowaniu ukończonym w 1926 roku, a wydanym rok później pt. *Zbiory polskie*, gdzie znalazły się wszystkie istniejące ówczesnie kolekcje o profilu historycznym. Wymieniając ją wśród innych bibliotek Poznania, Chwalewik podał jej charakterystykę ogólną oraz liczbę znajdujących się w niej tomów, zaznaczając, że należy do niej też „Gabinet graficzny liczący około 40 000 okazów, rycin, rysunków, fotografii itd.”, a omawiając strukturę muzeum dodał, że w gabinecie rycin znajduje się „duża ilość oryginalnych rycin, dzieł graficznych, reprodukcji i przeszło 20 000 fotografii dzieł sztuki”⁵.

Znaczenie bibliotece nadawała oczywiście jej zawartość, która wyraźnie odróżniała ją od innych księgozbiorów tak publicznych, jak i prywatnych. Kierująca nią od lutego 1923 r. Zofia Kutznerówna w szkicu monograficznym *Biblioteka Muzeum Wielkopolskiego* sporo uwagi poświęciła „zbiorowi reprodukcji i wzorów”, który był traktowany jako odrębna część biblioteki, a zarazem stanowił jej „uzupełnienie integralne”. Liczył wówczas – w roku 1928 – 17 468 egzemplarzy wobec 7 679 tomów książek i wydawnictw zwartych, składając się na

³ M. Gumowski, *Muzeum Wielkopolskie. Historia zbiorów*, „Rocznik. Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu”, R. I, s. 5–13.

⁴ *Sprawozdanie dyrektora za rok 1923*, s. 60.

⁵ E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie*, t. 2, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa – Kraków 1927, s. 87, 107, 112.

„atlas do historii sztuki”, czyli nieocenioną pomoc dla badaczy dziejów sztuki i muzealników, tym cenniejszą, że po zniszczeniach wojennych zbiory Muzeum Wielkopolskiego uchodziły ze jedne z najbogatszych, jeśli nie najbogatsze w materiały ikonograficzne. Ich wartość naukowa leżała w wysokiej jakości nie tylko jeśli chodzi o oryginalne fotografie, ale też o materiały drukowane. Część z nich pochodziła z zasobów Muzeum im. Cesarza Fryderyka, lecz większość dotyczącą sztuki polskiej, która w KFM nie była bogato reprezentowana ze względów oczywistych, włączono do zbiorów w latach dwudziestych. Przechowane do dziś w bibliotece fotografie i reprodukcje wydawnicze z tamtego okresu potwierdzają, że nie było przesady w pochwałach ich wartości dokumentacyjnej. Korzystali z nich głównie czytelnicy związani zawodowo ze sztuką: profesoria i studenci uniwersytetu i Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych, artyści i historycy, scenografowie teatralni i krytycy. Dzięki specjalizacji biblioteka zyskała status jednostki naukowej⁶.

Z dniem otwarcia Muzeum Wielkopolskiego zaczęły się w nim odbywać także wystawy czasowe (zwane specjalnymi) o najrozmaitszej tematyce. Już w następnym roku muzeum zorganizowało pierwszą w okresie międzywojennym, jak wykazał Jerzy Piwowarski⁷, wystawę fotografii w Polsce. Ze wstępu do pierwszego tomu wspomnianego „Rocznika” muzealnego wynika, że wystawa miała miejsce w sierpniu i wrześniu⁸, natomiast faktycznie została otwarta 23 października 1921 r.⁹ i trwała kilka tygodni (do 13 listopada)¹⁰. Pokazane na niej fotografie Jana Bułhaka pochodziły z kolekcji Adama Wrzosa, lekarza i profesora Uniwersytetu Poznańskiego. Dyrekcja musiała uznać ją za znaczącą dla instytucji, skoro przeznaczono na nią całą osobną salę. W naturalny sposób prowadziło to do uznania fotografii za sztukę godną kolekcjonowania i wystawiania w najpoważniejszej placówce kulturalnej, jaką było muzeum państwowe. Dzięki niej też po dwóch latach Oddział Sztuki (z galerią obrazów, czyli stałą ekspozycją malarstwa) Muzeum Wielkopolskiego obok Biblioteki ze zbiorem rycin i reprodukcji oraz – wydzielony z niej później i powiązany początkowo z galerią obrazów – Gabinet Rycin stał się dla kolekcji fotografii najważniejszym punktem odniesienia.

Tak jak wszystkie inne muzea w Polsce, Muzeum Wielkopolskie borykało się bezustannie z brakiem środków na zakup muzealiów, a nawet na zakup fachowych publikacji. Próbą złagodzenia dysproporcji między potrzebami kolekcji a możliwościami jej budowania było gromadzenie ze szczególną pieczołowito-

⁶ Z. Kutznerówna, *Biblioteka Muzeum Wielkopolskiego*, [w:] *Biblioteki wielkopolskie i pomorskie*, red. S. Wierczyński, Poznań 1929, s. 117–125.

⁷ J. Piwowarski, *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*, Wyd. WSP, Częstochowa 2004, s. 54.

⁸ „Rocznik. Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu”, R. IV, 1926, Katowice 1928, s. 13.

⁹ *Kronika*, „Dziennik Poznański” z dn. 26 X 1921 r., nr 228, s. 2.

¹⁰ *Kronika*, „Dziennik Poznański” z dn. 13 XI 1921 r., nr 243, s. 2.

ścią materiałów ikonograficznych. O ile taką konieczność w odniesieniu do dzieł dawnych dostrzegali wszyscy muzealnicy, o tyle mniejszą wagę przywiązywano w tej kwestii do sztuki aktualnej. Być może nie jedynym, ale na pewno odosobnionym głosem w tej sprawie były postulaty historyka sztuki Mieczysława Tretera, który na podstawie osobistego doświadczenia konstatował, iż „trudno tedy znaleźć w jakimkolwiek muzeum polskim odpowiednie materiały do zaznajomienia się ze sztuką doby współczesnej, tak obcą, jako też polską”¹¹. Na pierwszym zjeździe muzeologów polskich w Poznaniu w sierpniu 1921 r. wystąpił on nie tylko o powiększanie w miarę możliwości ich zasobów, ale też o utworzenie w Polsce galerii sztuki nowoczesnej wzorowanej na podobnych instytucjach europejskich, zdając sobie sprawę, że takie pionierskie na gruncie polskim przedsięwzięcie byłoby obarczone negatywnym nastawieniem do „nowych prądów w sztukach plastycznych” niektórych polskich historyków sztuki i muzealników, często nawet dyrektorów muzeów historyczno-artystycznych, uważających, że owe nowości są „niegodną głębszej uwagi modą przejściową”¹². Na bazie historycznego przeglądu galerii sztuki nowoczesnej w innych państwach dowodził, że musiałaby ona być „poświęcona całej naszej plastyce, a więc z równoległym obok malarstwa sztalugowego uwzględnieniem malarstwa dekoracyjnego (wraz z freskiem, mozaiką, witrażem), architektury, rzeźby, grafiki, sztuki teatru (pomysł inscenizacji, kostjumów itd.) i w ogóle całej obszernej dziedziny tzw. sztuki stosowanej we wszystkich jej gałęziach”¹³. Nie wymieniał fotografii może tylko dlatego, że do tej pory nie podjęto żadnej próby wprowadzenia jej do któregoś z większych polskich muzeów.

Galeria sztuki współczesnej powinna mieć charakter ogólnokrajowy, dlatego „należałoby zastanowić się poważniej nad tem, co zrobić z istniejącymi w Krakowie, Lwowie, Poznaniu i Warszawie – w tamtejszych zbiorach publicznych – zawiązkami galerji sztuki współczesnej”. Proponował, by je „albo dalej uzupełniać nowymi nabytkami, tj. stale kompletować, albo też, jeśli środki finansowe i brak miejsca na to nie pozwala, poprzestać na pewnym zamkniętym w sobie okresie. Inaczej, każdy taki zbiór, chociażby posiadał tu i ówdzie nawet arcydzieła, będzie posiadał charakter przypadkowy i pozbawiony będzie w przyszłości wszelkiej – ze stanowiska muzealnego – wartości”¹⁴. Niezależnie od działań na rzecz ich rozwoju „należy dążyć wspólnym wysiłkiem do utworzenia w stolicy Rzeczypospolitej jednej, wielkiej, państwowej Galerji Sztuki Współczesnej”. Zdawał sobie sprawę, że jest to postulat kontrowersyjny wobec „trudnych warunków finansowych, w jakich znajduje się obecnie rząd i społeczeństwo”, ale

¹¹ M. Treter, *Muzea polskie wobec sztuki współczesnej*, w: *Pamiętnik I i II Zjazdu Delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych w Poznaniu w r. 1921 i w Krakowie w r. 1922*, [Kraków 1924], s. 25–34.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

twierdził, że „nie są [one] tak straszne, by trzeba było *ad calendas graecas* odkładać myśl o zaspokojeniu najżywotniejszych potrzeb kulturalnych całego narodu, a po wtóre, urzeczywistnienie tego postulatu nie byłoby nawet teraz tak bardzo trudne ani też, co więcej, nie pociągnęłoby za sobą żadnych nadmiernych wydatków, zbyt dla skarbu państwa uciążliwych”¹⁵. Odpowiedzią na postulaty Tretera stał się po części utworzony dopiero w 1930 roku Instytut Propagandy Sztuki.

Warto dodać, że na owym pierwszym zjeździe muzeów powołano do życia Związek Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych, którego zadaniem miało być „nawiązanie najściślejszych wzajemnych stosunków między muzeami i muzeologami polskimi” oraz „wspólna obrona interesów polskich muzeów i wpływanie czynników w tym kierunku, by pracownicy muzealni posiadali przygotowanie zawodowe”. Wśród uchwał zjazdu najważniejsza dotyczyła „tworzenia i popieranie muzeów tzw. narodowych, to jest tych, które mają za zadanie zobrazowanie całokształtu przyrody i kultury narodu, oraz muzeów dzielnicowych, które mają za zadanie zobrazowanie całokształtu przyrody i kultury danej dzielnicy”¹⁶. Wydawało się, że tak nowoczesne podejście rokuje szybkie pojawienie się sztuki nowoczesnej w kolekcjach muzealnych.

Poznań miał zatem za sobą otwarcie pierwszego w wolnej Polsce muzeum państwowego, pierwszą wystawę fotograficzną i pierwszy zjazd delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych. Nie mogło być bardziej sprzyjającej atmosfery dla inicjatywy Zachodniopolskiego Związku Fotografów Zawodowych w Poznaniu zorganizowania ogólnokrajowej wystawy fotografii i zwołania ogólnokrajowego zjazdu fotografów. Obie imprezy doszły do skutku dzięki osobistemu zaangażowaniu wąskiego grona poznańskich fotografów, przede wszystkim zaś jego ówczesnego prezesa, Romana Stefana Ulatowskiego.

Na kilka tygodni przed wystawą wydana została broszura *Światłocień. Pierwsza wszechpolska wystawa fotografii zawodowej, artystycznej i naukowej. Program, warunki, zaproszenie*, w której znalazły się wszystkie informacje potrzebne nie tylko uczestnikom, ale też publiczności zainteresowanej tym wydarzeniem: skład komitetu honorowego i komisji organizacyjnej, szczegółowy podział merytoryczny wystawy i warunki uczestnictwa (finansowe, formalne i warsztatowe), zapowiedź towarzyszących wystawie konkursów i praktyczne wskazówki dla delegatów na zjazd¹⁷.

Głównym celem zjazdu było utworzenie ogólnopolskiego związku fotografów, który nie tylko dawałby formalne wsparcie swoim członkom, ale również podnosił status zawodu fotografa, jak i fotografii w oczach odbiorców i miłośników sztuki. Można tak sądzić po zawartym w *Programie* gorącym apelu do środowisk fotograficznych o dokonanie wysiłku dla podniesienia „poziomu wy-

¹⁵ Tamże.

¹⁶ „Ziemia” 1930, nr 15–18, s. 384.

¹⁷ *Światłocień. Pierwsza wszechpolska wystawa fotografii zawodowej, artystycznej i naukowej. Program, warunki, zaproszenie*, [Poznań 1923].

kształcenia i kultury ogólnej”. Jednakże wyraźne sformułowanie owego celu nastąpiło dopiero w dyskusji na zjeździe, czego echem były głosy jego uczestników zamieszczone w kolejnych zeszytach „Światłocienia” już po zakończeniu zjazdu. Natomiast w pierwszym numerze czasopisma redaktorzy w swobodnym, a nawet żartobliwym tonie przedstawili planowany przebieg zjazdu, zapraszali gości na obrady i spotkania koleżeńskie, poranną wspólną kawę, uroczyste śniadanie i zwiedzanie ratusza. W programie znalazło się oczywiście otwarcie wystawy, a na koniec obrad w Klubie „Świtu”, przed zamknięciem zjazdu – ogłoszenie listy laureatów wystawy. Przebiega z zaproszenia optymizm organizatorów, którego nie zwarzyła jeszcze nieprzychylna postawa niektórych delegatów¹⁸.

Nieco bardziej konkretnie przedstawiał się cel wystawy, którym było „zdobycie dla niej wszystkich wybitniejszych sił fachowych całego kraju, miłośników, serio traktujących swoją sztukę i wszystkich wyższych uczelni i instytucji, gdzie w jakimkolwiek celu uprawia się fotografię naukową – aby w początkach rozwoju naszego zawodu w Polsce zestawić rewizję, choć w skromnych rozmiarach całokształtu twórczości naszej w obecnych dla niej tak trudnych warunkach”¹⁹.

Scenariusz wystawy przewidywał przydzielenie każdego zdjęcia i eksponatu do którejś z pięciu kategorii: fotografii artystycznej (dział I), „prac codziennych” (dział II), fotografii naukowej (dział III), prac miłośników (dział IV) bądź handlu i przemysłu (dział V). Do pierwszego działu – artystycznego – zgłoszone prace kwalifikowane były przez Komisję Orzeczeniową, która mogła też proponować przeniesienie do niego zdjęć nadesłanych do innych działów. Podstawowym kryterium było oprócz walorów estetycznych doskonałe opanowanie warsztatu. Organizatorzy zachęcali do wykonywania prac specjalnie na wystawę, ale znając realia i tradycję wystawienniczą, z góry akceptowali fotografie powstałe w przeciągu lat ostatnich, byle wybrane były „z dobrego najlepsze”. Zapowiadali też odrzucenie zdjęć retuszowanych i przemalowanych, zalecali w ogóle „unikania jakichkolwiek «sztuczek»” i oparcie się na czysto fotograficznych środkach wyrazu. Sugerowali też prostą oprawę i korzystanie z materiałów wysokiej jakości, które wraz z umiejętnościami technicznymi „wartość artystyczną fotogramów dobrych podnosi”²⁰. Mile widziany był liczny udział w dziale trzecim, naukowym, gdyż wiadomo było, że zdjęcia tego typu budzą największą ciekawość zwiedzających.

W broszurze znalazły się też wskazówki ekspozycyjne. Nadsyłane prace miały być przynajmniej naklejone na karton, jeśli nie oprawione w ramy, przy czym te, które przeznaczone były do działu pierwszego, obowiązkowo musiały być oprawione pojedynczo, pozostałe, o ile były mniejszych formatów, mogły mieć oprawę wspólną. Przewidywano rozwieszenie zdjęć w grupach, zaś prac

¹⁸ Program I-szego wszechpolskiego Zjazdu Fotografów w Poznaniu w dniach 28., 29. i 30 kwietnia 1923, „Światłocień” 1923, z. 1, s. 8.

¹⁹ Światłocień.

²⁰ Wszystkie cytaty w akapicie za: Światłocień.

artystycznych – najwyżej w dwóch rzędach ze względu na wymogi estetyki i dla większego komfortu oglądających. Podano przykładowe wymiary zdjęć mniejszych formatów i zewnętrzne dla oprawionych, ponieważ było to istotnym elementem przy obliczaniu powierzchni wystawienniczej dla każdego uczestnika, jako że udział w wystawie był płatny.

Prasa codzienna anonsowała wystawę dość skromnie, bo właściwie tylko „Dziennik Poznański” podawał na jej temat regularnie wiadomości – za to rzetelnie i szczegółowo. Na kilka dni przed otwarciem gazeta zamieściła prośbę „komitetu wystawy” skierowaną do właścicieli ciekawych zdjęć pochodzących z XIX wieku „od szklanych daguerotypów począwszy” o wypożyczenie ich na wystawę. Planowano stworzenie z nich mającego charakter edukacyjny „Kącika Retrospektywnego” z przystępnymi opisami technik fotograficznych²¹.

W „Dzienniku Poznańskim” oraz wyjątkowo w „Kurierze Poznańskim”²² ukazała się notatka Polskiej Agencji Telegraficznej o składzie jury wystawy określonego jako „jury konkursowe”. Jego przewodniczącym został Nikodem Pajzderski (konserwator zabytków województwa poznańskiego), członkami malarze: Stanisław Bohusz Sistrzeńcewicz, Wiktor Gosieniecki i Jan Wroniecki, oraz fotografowie: Józef Kuczyński z Krakowa (prezes krakowskiego stowarzyszenia fotografów), Anatol Masłowski z Warszawy (prezes warszawskiego koła fotograficznego) i Paweł Nawrocki z Bydgoszczy (II wiceprezes Zachodniopolskiego Związku Fotografów Zawodowych w Poznaniu)²³.

Z okazji wystawy Departament Sztuki przy Ministerstwie Oświaty ogłosił dwa konkursy otwarte: na najlepszą fotografię zabytku architektonicznego oraz na najlepszą fotografię zabytku ruchomego, w którym mogli wziąć udział zarówno profesjonalści, jak i amatorzy. Szczegółowe warunki i termin nadsyłania prac na konkursy, informacje o nagrodach i sposobie ogłoszenia wyników podano w prasie krótko przed wystawą²⁴.

Wraz z zapowiedzią otwarcia wystawy „Dziennik Poznański” poinformował, że biorą w niej udział fotografowie z całej Polski (co niezupełnie było zgodne z prawdą), że w dziale naukowym znalazły się zdjęcia „wszystkich czterech polskich pułków lotniczych” i że cztery „poważne instytucje” pokazały ciekawe rentgenogramy. Pochwały doczekał się „mały, ale za to kompletny zbiór” fotografii zabytkowych²⁵.

Wystawę otworzył w niedzielę 29 kwietnia o godz. 13 prezydent Poznania Cyryl Ratajski, który objął ją swoim patronatem. Po oficjalnych przemówieniach

²¹ *Kronika*, „Dziennik Poznański” z dn. 22 IV 1923 r., nr 92, s. 3.

²² *Kronika miejscowa*, „Kurier Poznański” z dn. 25 IV 1923 r., nr 94, s. 5.

²³ *Kronika*, „Dziennik Poznański” z dn. 25 IV 1923 r., nr 94, s. 3.

²⁴ „Dziennik Poznański” z dn. 24 IV 1923 r., nr 93, s. 3.

²⁵ *Kronika*, „Dziennik Poznański” z dn. 29 IV 1923 r., nr 98, s. 3.

zaproszeni goście mogli zwiedzać ekspozycję z R.S. Ulatowskim chętnie udzielającym wszystkim zainteresowanym wyjaśnień²⁶.

Niemal przy każdej okazji zarówno organizatorzy, jak uczestnicy wystawy wyrażali wdzięczność Towarzystwu Artystów Plastyków „Świt”, które użyczyło fotografom swojego salonu wystawowego. Mieścił się on wraz z pomieszczeniami klubowymi „Świtu”, gdzie odbyło się większość obrad zjazdu, w nowoczesnym pawilonie zbudowanym przed zaledwie dwoma laty²⁷.

Oddanie siedziby Towarzystwa na użytek wystawy i zjazdu fotografów nie było jedynym znakiem współpracy obu środowisk. Znany poznański artysta Jan Wroniecki, członek „Świtu”, a wcześniej m.in. „Buntu”, zaprojektował plakat wystawy *Światłocień* (il. 1), w którym połączył nowatorskie środki wyrazu z motywem słonecznika, już w XIX wieku uznanym za emblemat sztuki fotograficznej, jednoznacznie wpisując wystawę w nieco przebrzmiałą, lecz ciągle atrakcyjną tradycję fotografii artystycznej w ujęciu piktorialnym.

Publiczność nadzwyczaj tłumnie odwiedzała wystawę. Jej zamknięcie przewidywano na 5 maja, ale ze względu na niesłabnące zainteresowanie, może nawet przed końcem większe niż na początku, postanowiono ją przedłużyć do 11 maja²⁸. I na tej informacji, niestety, zakończyły się relacje o wystawie w prasie codziennej.

Doceniono jednakże jej przełomowe znaczenie, mimo że fotografowie warszawscy i lwowscy nie przyjęli zaproszenia poznaniaków, a większość tych, którzy je przyjęli, pokazująca przeważnie swój dorobek sprzed kilku lat, przynajmniej jeśli chodzi o zawartość działu artystycznego, wciąż jeszcze hołdowała estetyce piktorializmu²⁹.

O wystawie najwięcej pisał „Światłocień” – jedyne ówczesne czasopismo polskie w całości poświęcone fotografii. Pierwszy numer ukazał się zgodnie z planami Ulatowskiego – redaktora naczelnego – w dniu otwarcia zjazdu, czyli 28 kwietnia. W artykule wstępnym redakcja wyrażała nadzieję, że dzień ten stanie się przełomowym w historii fotografii polskiej, a zawartość zeszytu rzeczywiście na to wskazywała³⁰.

Tylko we fragmentach da się odtworzyć listę uczestników wystawy. Z 61 osób i zespołów wystawiających 42 wymieniono w drugim zeszycie „Światłocienia”. Dyplomami wyróżnionych zostało 35 autorów (indywidualnych i zespołów). Szczegółową krytykę eksponowanych prac przeprowadził w tym sa-

²⁶ *Kronika*, „Dziennik Poznański” z dn. 1 V 1923 r., nr 99, s. 3.

²⁷ Otwarcie znajdującego się w Ogrodzie Zoologicznym pawilonu i wystawy inauguracyjnej miało miejsce 25.5.1921 r. („Kurier Poznański” z dn. 26 V 1921 r., nr 118, s. 5).

²⁸ „Dziennik Poznański” z dn. 5 V 1923 r., nr 102, s. 4 i 6 V 1923 r., nr 103, s. 4.

²⁹ Anonimowy recenzent nazwał ją „wydarzeniem epokowym we fotografii polskiej” („Przemysł, Rzemiosło, Sztuka” 1923, R. 3, nr 1, s. 61).

³⁰ „Światłocień” 1923, z. 1, s. 2.

mym numerze Tadeusz Cyprian³¹, odnosząc się tak do prac z działu artystycznego, jak i „prac codziennych”, czyli zdjęć amatorów bądź fotografów zawodowych, wśród których mogły być portrety i zdjęcia rodzajowe, „w plenerze i w pokoju, zdjęcia architektoniczne i wnętrz, zabytków artystycznych oraz wszelkie techniczne”³².

Znaczenie wystawy nie wynikało jednak ani z tego, że była duża, ani z popularności, jaką się cieszyła, ale z tego, że jej skutkiem było dość zaskakujące wydarzenie.

Po kilku tygodniach od zakończenia wystawy 27 pojedynczych fotografii i dwa autorskie zespoły, czyli w sumie 61 zdjęć przyjęło do swoich zbiorów Muzeum Wielkopolskie. Zdjęcia zostały wpisane z określeniem techniki wykonania i formy (np. rodzaju oprawy) do inwentarza pod numerami 81–107 i 108–109³³. Odnotowano ich pochodzenie (wszystkie były darami autorów) i fakt ich wystawienia, a przy nazwiskach Bułhaka, Kuruszy-Worobiewa i Pawlikowskiego – również rodzaj nagrody³⁴. Każdą pozycję zaopatrzone w informację o miejscu przechowywania, czyli dział, do którego je zakwalifikowano, nie podano natomiast dat powstania ani wymiarów fotografii.

I tak do działu fotografii artystycznej trafiły: dwa bromoleje Tadeusza Barczykowskiego (*Wiatr* i *Fragment z parku*), bromolej Jana Bułhaka *Wilno. Ranek zimowy*, dwie platynotypie Józefa Kuczyńskiego (*Jacek Malczewski, artysta malarz w swojej pracowni na tle obrazu Chrystusa*; *Franciszek Rawita Gawroński, historyk i literat*) oraz 4 jego pigmenty (*Jacek Malczewski, artysta malarz; Starzec*³⁵ (il. 2); *Ludwik Stasiak, artysta malarz; Główka kobieca*), dwie gumy Jakuba Schönfelda (*Portret mężczyzny*; *Grupa: kobieta z dzieckiem*), Jerzego Staniewiczza *Na zrębie* (guma), osiem portretów Jana Kuruszy-Worobiewa (dwie kompozycje o tym samym tytule *Portret p. Zoli Świdówny z Wilna*, *Portret p. Hanny Niewiadomskiej z Warszawy*, *Portret żony artysty*, *Portret Babci Tryczyńskiej*, kolejne dwa zdjęcia pod tym samym tytułem *Portret Panny Aliny Jurgensonówny z Wilna*, *Portret art. mal. Tomaszewicza zastrzelonego w Wilnie przez bolszewików w 1919*; wszystkie określone jako fotografia „na gazie”); guma Liese Schwandt *Główka dziecka z kwiatami*, trzy widoki R. S. Ulatowskiego

³¹ T. Cyprian, *Wystawa „Światłocień 1923” w Poznaniu*, „Światłocień” 1923, z. 2–3, s. 18–21.

³² *Światłocień*, s. 6.

³³ Inwentarz MW 1923–1924, MNPA-1506, k. 13–16.

³⁴ Przy poz. 81: „Art. Fotogr. J. Bułhak otrzymał drugą nagrodę na wyżej wymienionej wystawie «Świtu»”; przy poz. 93: „Fotografie Jana Kuruszy-Worobiewa odznaczone zostały na tej wystawie I nagrodą «Świtu» i złotym medalem”; przy poz. 109: „P. A. Pawlikowski otrzymał na wystawie w Poznaniu III-ią Nagrodę Wojew. Poznań. 500,000 Mkp”.

³⁵ Odnaleziony portret nie posiada pieczęci ani numeru inwentarza Muzeum Wielkopolskiego, co oznacza, że był pierwotnie oprawiony. Ma mocno zniszczone krawędzie, stąd obecne wymiary (39,5 × 29,8 cm). Jest sygnowany l.d. KVCZYŃSKI / KRAKÓW / 1917, prawdopodobnie ołówkiem lub kredką; papier kruchy, w odcieniu ciemnobłękitnym (jasnobłękitnym), powierzchnia matowa; nr inw. DE 599.

(*Stara Bydgoszcz, Szczyt fary bydgoskiej, Boczna nawa kościoła pocysterskiego w Łeknie*; również określone jako fotografia „na gazie”), dwie gumy Otto Liebecka (*Główka dziewczynki, Oracz*) oraz fotografia „na gazie” Maxa Steckela *Żubr*.

Z wyjątkiem Kuczyńskiego i Ulatowskiego, którzy brali udział w wystawie poza konkursem, wszyscy wymienieni należeli do grupy laureatów: Barzykowski, Schönfeld, Liebeck i Steckel otrzymali srebrne medale w dziale artystycznym, Staniewicz i Schwandt w tej samej kategorii – medale brązowe, a Kurusza-Worobiew i Bułhak – medale złote³⁶.

Do zbioru rycin i reprodukcji w bibliotece weszło 16 fotografii Romana Ulatowskiego: siedem zdjęć z Muzeum Wielkopolskiego (w tym obrazu Canaletta *Elekcja króla Stanisława Augusta*), sześć widoków Poznania, dwa widoki wnętrza klasztornej kościoła w Koronowie (il. 3) i jeden kościoła pocysterskiego w Łeknie (il. 4); oraz 18 fotografii Antoniego Pawlikowskiego z Krakowa: 9 zdjęć (zachowało się 7) ołtarza Wita Stwosza (il. 5), zdjęcia zatytułowane *Arkady na Wawelu, Grobowiec Zygmuntów, Trumna Władysława IV, Dzwon Zygmunta I, Leonardo da Vinci, Biblioteka Jagiellońska, Kazimierz Jagiellończyk Wita Stwosza* (il. 6), *Chrystus Wawelski* i *Grobowiec Kazimierza Wielkiego*. Ulatowski wygrał konkurs na najlepsze zdjęcie zabytku architektonicznego, a fotografie Pawlikowskiego nagrodzono złotym medalem wystawy w dziale prac codziennych³⁷.

Ponadto R.S. Ulatowski podarował bibliotece muzealnej broszurę z programem wystawy³⁸ oraz kolejne zeszyty czasopisma „Światłocień”, Gabinetowi Rycin i Reprodukcji – plakat³⁹, a rok później także *Dyplom na nagrodę Pierwszej Wszechpolskiej Wystawy Fotografii Zawodowej, Artystycznej i Naukowej „Światłocień”*⁴⁰.

Redakcja „Światłocienia” z entuzjazmem wyjaśniała powody, którymi kierowało się muzeum, podejmując nowe dla siebie działania: „Jaką ogromną doniosłość posiada wystawa poznańska na punkcie artystycznym, dowodzi fakt, że Dyrekcja Muzeum Wielkopolskiego, jak wiadomo jednego z najpiękniejszych w Polsce zbiorów, posiadającego wspaniałą galerię obrazów starych i nowych mistrzów, pod wpływem działania estetycznego I-szej Wszechpolskiej Wystawy Fotogr. Światłocień, zdecydowała się na stałe umieścić w swych zbiorach kolekcję fotografii artystycznych, składającą się z eksponatów I-go działu wystawy Światłocień, jako zaczątek zbioru, który z czasem niezawodnie rozszerzony będzie zapewne także i przez dołączenie fotografii artystycznej zagranicy jako

³⁶ Nagrody wyznaczone przez jury konkursowe na I-szej Wszechpolskiej Wystawie Fotografii, „Światłocień” 1923, z. 2–3, s. 17–18.

³⁷ Tamże.

³⁸ *Światłocień*.

³⁹ Plakat wystawy *Światłocień*, proj. J. Wroniecki, 1923, litografia barwna, 69 × 41 cm, nr inw. MNP Pl 256.

⁴⁰ Inwentarz MW 1923–1924, MNPA-1506, k. 113.

i polską sztuką fotograficzną pomnażany. Będzie to w Polsce 1-szy tego rodzaju zbiór galerii państwowej”⁴¹.

Do pierwszej w Polsce państwowej galerii fotografii artystycznej⁴², jak głosił „Światłocień”, zaproszono T. Barzykowskiego z Warszawy, J. Bułhaka z Wilna, K. Gaertnera z Pabianic, J. Kuczyńskiego z Krakowa, O. Liebecka z Rybnika, B. Preibisza z Poznania, M. Rozwensa z Pabianic, J. Schönfelda z Łodzi, L. Schwandt z Poznania, J. Staniewicza z Jarocina, M. Steckela z Katowic, R.S. Ulatowskiego z Poznania i J. Kuruszę-Worobiewa z Wilna. Nie wszyscy zaproszeni, jak wynika z zapisu inwentarzowego, na ten zaszczyt odpowiedzieli.

W tym samym zeszycie „Światłocienia” zamieszczono na kredowym papierze reprodukcje podpisane wspólnie „Z wystawy poznańskiej – własność Galerii Muzeum Wielkopolskiego”. Było to siedem prac: *Portret* (kombinacja gazu z pigmentem) J. Kuruszy-Worobiewa, *Szuwary* (ozobrom) K. Gaertnera, *Portret* (gaz) J. Schönfelda, *Dworek* (brom) J. Bułhaka, *Portret* (guma) O. Liebecka, *Na szczytach* (ozobrom) K. Gaertnera, *Studium portretowe* (guma) L. Schwandt. Redakcja wyjaśniała, że pusta karta na końcu czekała do ostatniej chwili na fotografię J. Kuczyńskiego⁴³. Z wymienionych być może fotografie autorstwa Kuruszy-Worobiewa, Liebecka i Schwandt rzeczywiście są tymi, które weszły do zbiorów muzealnych, lecz brak wymiarów i mało charakterystyczne tytuły nie pozwalają ich zidentyfikować.

Wydawać by się mogło, że 27 dzieł to niewielki zespół, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę liczebność dzisiejszych kolekcji, ale przypadkiem dokładnie tyle samo prac obejmował pierwszy w historii zakup fotografii dokonany przez muzeum wielodziałowe. Jedno z najbardziej konserwatywnych muzeów w Stanach Zjednoczonych, Boston Museum of Fine Arts, „otworzyło podwoje” przed fotografią w roli sztuki i zakupiło w 1924 roku (a więc rok po muzeum poznańskim) 27 fotografii Alfreda Stieglitza. Tym sposobem jako pierwsze muzeum publiczne na świecie zrównało fotografię z innymi dziedzinami sztuki. Natomiast największe ówczesne muzeum amerykańskie, Metropolitan Museum of Art, po raz pierwszy kupiło fotografie, też zresztą Stieglitza, dopiero w 1928 roku⁴⁴. W Europie „prawdopodobnie pierwszą na świecie kolekcję fotografii”⁴⁵ zaczął tworzyć od podstaw John Dudley Johnston w roku 1923, lecz nie był to zbiór o charakterze muzealnym. Johnston jako ówczesny przewodniczący Royal Photographic Society w Londynie skoncentrował się na pracach fotografów

⁴¹ „Światłocień” 1923, z. 2–3, s. 30.

⁴² J. Piwowarski, *Przyczynki do historii poznańskiego środowiska fotograficznego w okresie międzywojennym. Lata 1919–1924*, „Świat Fotografii” 15–18 IV 1994, Poznań 1994.

⁴³ „Światłocień” 1923, z. 2–3, s. nłb. i z. 4, s. 39–40.

⁴⁴ D. Norman, *Alfred Stieglitz. An American Seer*, Aperture 1990, s. 199; Carroll T. Hartwell, *The making of a collection: photographs from the Minneapolis Institute of Arts*, Aperture 1984, s. 6.

⁴⁵ *Silver Image. The collection of The Royal Photographic Society*, w: *Small Histories: Studies of Western Art*, red. Philip James, Sarah Batiste, s. 24.

znajdujących się w zasobach Towarzystwa i stopniowo rozszerzał zbiór, odwołując się konsekwentnie do kryterium historycznego. Powstająca kolekcja była więc jednorodna i nie miała odniesienia do sztuki czy to dawnej, czy współczesnej.

Tak jak oczekiwania środowiska zawiódł zjazd, w czasie którego nie udało się powołać do życia ogólnopolskiego związku fotografów⁴⁶, tak również Muzeum Wielkopolskie nie spełniło pokładanych w nim nadziei na powiększanie i prowadzenie kolekcji fotografii artystycznej. W inwentarzu muzealnym przestała pojawiać się nazwa „dział fotografii artystycznej”, a od roku 1926, kiedy w ramach Galerii Sztuki utworzono nowy dział, zwany na przemian oddziałem graficznym⁴⁷ i Gabinetem Rycin⁴⁸, nowe nabytki fotograficzne, o ile miały wartość artystyczną, trafiały właśnie tam. Inne zdjęcia, o charakterze jednoznacznie dokumentalnym, znajdowały swe miejsce w zbiorach ikonograficznych biblioteki. Biblioteka „uzyskała dzięki tym zmianom [w strukturze muzeum – E.H.] charakter zupełnie jednolity, a w skład jej wchodzi dzisiaj [tj. w 1928 r. – E.H.] wyłącznie tylko dzieła z zakresu historii sztuki, kultury i muzeologii oraz kolekcja reprodukcji, tj. teki druków i fotografii, przedstawiających dzieła architektury, malarstwa, plastyki, prócz tego wzory sztuki zdobniczej, tak rodzimej, jak i obcej”⁴⁹. Można przypuszczać, choć nie ma to żadnych dokumentów, że to do niego włączono zdjęcia A. Pawlikowskiego i R.S. Ulatowskiego, zaś resztę fotografii z wystawy *Światłocień* zaliczono do kolekcji graficznej.

Do 1939 roku w inwentarzu pojawiło się zaledwie kilka wpisów świadczących o nowych nabytkach w zbiorze fotografii, z których zdecydowaną większość stanowiły dokumenty.

W czasie II wojny światowej okupanci przeprowadzili selekcję muzealiów pod kątem ich wartości dla kultury niemieckiej i wywieźli wiele cennych zabytków z kolekcji do Rzeszy, a niektóre zespoły (złożone z zabytków polskich) zniszczyli. Ogromne straty w zasobach muzeum spowodowały działania wojenne. Prawdopodobnie przy okazji owej selekcji przy kilku pozycjach w obrębie omawianego zbioru fotografii pojawił się w inwentarzu słabo dziś czytelny dopisek ołówkiem. Pismem gotyckim słowo „wertlos” (niem. bezwartościowy) dopisano przy nazwiskach Barzykowskiego, Kuczyńskiego, Staniewiczza, Kuru-szy-Worobiewa i Liebecka, choć nie przy wszystkich ich pracach; przy innych widnieje znak zapytania. W roku 1945 nie dokonano oszacowania strat w zbiorze fotografii, dlatego nie da się stwierdzić, czy oznaczone w ten sposób zdjęcia zostały rzeczywiście zniszczone przez Niemców, czy zaginęły po wojnie. Te, które odnalazłam i zidentyfikowałam (por. ilustracje), ocalały przez przypadek.

⁴⁶ Przyczyny wyjaśnia m.in. J. Kurusza-Worobiew w tekście *Kilka słów o zjeździe fotografów*, „Światłocień” 1923, z. 2–3, s. 22–25.

⁴⁷ *Sprawozdanie Muzeum Wielkopolskiego za rok 1926*, „Rocznik. Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu”, R. IV, s. 155.

⁴⁸ Inwentarz MW 1925–1927, MNPA-1508, k. 2.

⁴⁹ Kutznerówna, dz. cyt., s. 118.

Muzeum Wielkopolskie nosiło nazwę przedwojenną do 1950 r., gdy zyskało status muzeum narodowego. Przez pięć powojennych lat jego związki z fotografią układały się niemal dokładnie według wzoru z początku lat dwudziestych XX w. W muzeum odbyła się pierwsza po zakończeniu wojny wystawa fotografii artystycznej (przygotowana przez Stowarzyszenie Miłośników Fotografii, otwarta 16 grudnia 1945 r.)⁵⁰ oraz I Ogólnopolska Wystawa Fotografiki (także zorganizowana przez SMF; 26 kwietnia – 25 maja 1947)⁵¹, a w 1949 – I Ogólnopolska Wystawa Fotografiki Polskiego Towarzystwa Fotograficznego⁵². W sierpniu 1946 r. ukazał się w Poznaniu pierwszy zeszyt „Świata Fotografii”, prawie do końca swego istnienia, czyli do 1952 roku, jedyne czasopismo w Polsce poświęcone fotografii artystycznej i amatorskiej⁵³. I na koniec trzeba dodać, że to w Poznaniu już w końcu kwietnia 1945 r. utworzono przy Urzędzie Wojewódzkim Referat Fotografii, rzecz jasna, pierwszy w kraju, mający służyć rozwojowi ruchu fotograficznego⁵⁴.

Czy mogła być bardziej sprzyjająca reaktywowaniu kolekcji fotograficznej w muzeum sytuacja? Odpowiedź jest oczywista.

⁵⁰ *Wystawa fotografii artystycznej*, katalog wystawy, Stowarzyszenie Miłośników Fotografii, Poznań 1945.

⁵¹ *I Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, katalog wystawy, Muzeum Wielkopolskie, Poznań 1947.

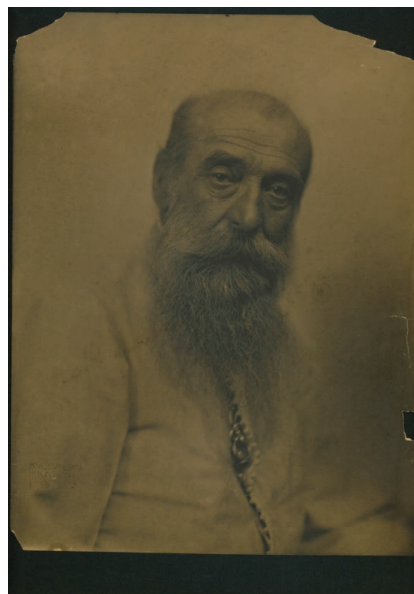
⁵² *I Ogólnopolska Wystawa Fotografiki Polskiego Towarzystwa Fotograficznego*, katalog wystawy, Muzeum Wielkopolskie, Poznań 1949.

⁵³ W. Groblewski, *Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne w latach 1919–1970*, „Kronika Miasta Poznania” XVI, 1973, nr 4, s. 47.

⁵⁴ Tamże.



II. 1. Plakat wystawy *Światłocień*, proj. J. Wroński, 1923, litografia barwna, 69 × 41 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. Galeria Plakatu i Designu MNP



II. 2. Józef Kuczyński, *Starzec*, 1917, pigment, 39,5 × 29,8 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



II. 3. R.S. Ulatowski, *Koronowo. Kościół klasztorny*, 22,8 × 17,3 cm (każdy), Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. E. Hornowska



II. 4. R.S. Ulatowski, *Lęknio. Kościół pocysterski*, 23,8 × 17,9 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. E. Hornowska



II. 5. Antoni Pawlikowski, *Wit Stwosz. Oltarz Maryacki w Krakowie. Część środkowa*, 37,8 × 27 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



II. 6. Antoni Pawlikowski, *Kazimierz IV*, 38,9 × 27 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP