

# KRZYSZTOFORY

Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa

23



Muzeum Historyczne Miasta Krakowa  
Kraków 2005

**Kolegium Wydawnicze Muzeum Historycznego Miasta Krakowa /**

Editorial Board of the Historical Museum of the City of Krakow:

Michał Niezabitowski (przewodniczący / President)

Elżbieta Firlet

Ewa Gaczoł

Grażyna Lichończak-Nurek

Wacław Passowicz

Stanisław Piwowarski

Jacek Salwiński

Maria Zientara

**Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa /**

Krzysztofory. Scientific Bulletin of the Historical Museum of the City of Krakow

**Redaktor / Editor:**

Anna Biedrzycka

**Współpraca redakcyjna / co-editor:**

Monika Burzyńska

**Projekt graficzny / Graphic Design:**

Monika Wojtaszek-Dziadusz

**Ilustracje / Illustrations:**

Ł. Biały, J. Bober, A. Drozdowski, S. Dryja, J. Firlet, P. Guzik, H. Hermanowicz, I. Krieger,

J. Korzeniowski, R. Korzeniowski, B. Kostuch, J. Kozina, F. Mielczarek, F. Nowicki,

U. Oettingen, B. Ostafin, A. Piwowarczyk, W. Plewiński, B. Siklucka, M. Studnicki,

P. Tomczyk, E. Witecki, E. Zaitz

**Konsultacja językowa streszczeń na język angielski / Language consultation of summaries into English:**

Piotr Mierzwa

**Skład, przygotowanie do druku / Typesetting:**

„AKNET” Krzysztof Kogut, [www.aknet.biz.pl](http://www.aknet.biz.pl)

**Druk / Printing:**

DjaF

**Wydawca / Publisher:**

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa / The Historical Museum of the City of Krakow

Rynek Główny 35

31-011 Kraków

tel. 012-619-23-00

[www.mhk.pl](http://www.mhk.pl)

e-mail: [dyrekcja@mhk.pl](mailto:dyrekcja@mhk.pl)

© Copyright by Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2005

ISSN 0137-3129

## Aleksander Krzywobłocki – indywidualista fotomontażu

Nie wszyscy w Krakowie wiedzą, że na cmentarzu Grębałowskim w Nowej Hucie spoczywa jeden z najważniejszych polskich artystów fotografików, będący czołowym przedstawicielem awangardy fotograficznej okresu międzywojennego, członkiem lwowskiej grupy Zrzeszenia Artystów Plastyków „Artes”. Na marmurowej płycie grobowca, w którym został pochowany, obok wyrytego imienia i nazwiska „Aleksander Krzywobłocki” nie znajdziemy nawet słowa o tym, czym zajmował się on za życia. Skromny nagrobek wiele mówi o charakterze tego człowieka, artysty, który nigdy nie zabiegał o splendory i uznanie; zawsze pozostawał w cieniu swoich dzieł. Powstawały one niejako na marginesie pracy zawodowej tego wziętego architekta i konserwatora, ale stały się ważną częścią historii fotografii polskiej i jej specyficznego gatunku, jakim jest fotomontaż.

W przedwojennej Polsce tendencje rozwojowe tej dyscypliny były głęboko wrośnięte i nierozzerwalnie związane z czynnikami kulturowymi okresu. Z jednej strony fotomontaż zaistniał najliczniej w nurcie fotografii o charakterze masowym i komercyjnym, z drugiej zaś strony związany był z problemami społecznymi, skłaniał się ku polityce i w tym przypadku najczęściej przyjmował formę ilustracyjnej publicystyki. Istniał również osobny nurt tego gatunku nakierowany na własne, autonomiczne poszukiwania, i to zarówno jeżeli chodzi o treść, jak i formę. Tym właśnie torem zupełnie indywidualnie podążał Krzywobłocki, unikając, w przeciwieństwie do większości twórców fotomontażu z tego okresu, komercyjnego, bądź polityczno-społecznego zaangażowania. W jego twórczości najpełniej w tym czasie ujawniły się znamiona obrazowania surrealistycznego.

### Sylwetka artysty

Aleksander Krzywobłocki urodził się 23 maja 1901 roku we Lwowie<sup>1</sup>. Ojciec – Benedykt Krzywobłocki był urzędnikiem administracji starostwa lwowskiego, matka Stanisława Zimmer nauczała gry na fortepianie w Szkole Muzycznej we Lwowie. W wieku pięciu lat zachorował na porażenie wirusowe polio, które wówczas z braku



A. Krzywobłocki, luty 1975, wł. W. Krzywobłocki

odpowiednich szczepionek należało do nieuleczalnych. Choroba skazała go na poruszanie się o lasce, co odbiło swoje piętno na kształtującej się osobowości i przyszłej drodze twórczej fotografa.

Pierwsze zainteresowania artystyczne rozwijał pod wpływem ojca, dobrego rysownika i portrecisty amatora, a później pod kierunkiem wuja Romana Bratkowskie-

<sup>1</sup> Część biograficzną opieram w głównej mierze na informacjach pochodzących ze wspomnień artysty. Zob. A. Krzywobłocki, *Curriculum Vitae*, (mps); *Śladem spotkań i wspomnień*, cz. I, 1967–68; cz. II, 1968–..., (mps); *Wydarzenia wrażenia*, 1970–1973, (mps), Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

go (1869–1954)<sup>2</sup> w zorganizowanej we Lwowie w lipcu 1912 roku tzw. Wolnej Akademii Sztuki. W okresie nauki w gimnazjum Krzywobłocki nabrał wyrobienia plastycznego w szkolnych pracowniach rysunku i malarstwa, obok Jerzego Janischa (1901–1962), swego nieodłącznego towarzysza i przyjaciela<sup>3</sup>. Plastycznym aspiracjom młodych służyły ożywione kontakty z rozwiniętym już na pewnym poziomie lwowskim ośrodkiem życia artystycznego<sup>4</sup>, skupionym wokół Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP), Wydziału Architektury Politechniki Lwowskiej, a także prywatnych kursów malarstwa profesora Kazimierza Sichulskiego (1879–1942) i Waleriana Krycińskiego (1852–1929).

W 1920 roku Krzywobłocki rozpoczął studia na Politechnice Lwowskiej na Wydziale Komunikacyjnym. Po dwóch latach przeniósł się na Wydział Architektury, gdzie studiował z przerwami aż do ukończenia w 1928 roku. Początkowo w 1923 roku został młodszym asystentem w Katedrze Historii Architektury przy profesorze Janie Zubrzyckim (1860–1935), a następnie „praktykantem budownictwa” przy profesorze Władysławie Klimczaku (1879–1929).

Podczas studiów, w roku 1927 uczęszczał na roczny kurs fotografii pod kierunkiem prof. Henryka Mikolascha

(1872–1931). Na ćwiczeniach praktycznych w jego prywatnym mieszkaniu poznał inż. arch. Tadeusza Broniewskiego (1894–1976) i fotografów Zbigniewa Bieniawskiego (1899–1963)<sup>5</sup> i Jana Alojzego Neumana (1902–1941). Z okazji odbywających się Targów Wschodnich wspólnie z Neumanem zaprojektował i zrealizował własne pomysły przy wystroju kilku pawilonów wystawowych. Te koleżeńskie kontakty stały się dobrą okazją do poznania jego prac i zdobycia wiedzy z zakresu bromoleju i gumy.

Po ukończeniu nauki na politechnice Krzywobłocki rozpoczął pracę w Urzędzie Architektury i Budownictwa Zarządu Miasta Lwowa. Obok pracy zawodowej poświęcał swój czas na uczestnictwo w wielu krajowych konkursach architektonicznych kontynuując tym samym zdobyte podczas studiów doświadczenia<sup>6</sup>.

Latem 1929 roku wraz z Jerzym Janiszem i Mieczysławem Wysokim (1899–1930) założył we Lwowie grupę artystyczną Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes” i do 1932 roku był jej aktywnym członkiem, organizatorem szeregu wystaw i ekspozycji, na których prezentował prace architektoniczne i fotograficzne. Do grupy należeli ponadto: Magrit Sielska (1900–1980), Roman Sielski (1903–1993), Ludwik Tyrowicz (1901–1958), Tadeusz Wojciechowski (ur.1902), Otto Hahn (1904–1942), Henryk Streng [Marek Włodarski] (1903–1960), Ludwik Lille (1897–1957) oraz Aleksander Riemer (1899–1943). Artyści w ramach podjętych działań nie wystąpili z określonym manifestem, czy programem. Łączyła ich raczej twórcza niezależność, a uprawiali sztukę dotyczącą problemów kubizmu, futuryzmu, ale przede wszystkim surrealizmu. Krzywobłocki początkowo wystawiał projekty architektoniczne: w 1930 roku na pierwszej wystawie „Artesu” w Salonie TPSP we Lwowie, na Salonie Wiosennym „Artesu” w TPSP we Lwowie, w I Tece Graficznej „Artesu” w Stanisławowie, w 1931 roku na czwartej wystawie „Artesu” w Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego w Warszawie. Dopiero na piątej wystawie „Artesu” w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie zaprezentował pierwszy raz fotomontaże, a następnie na kolejnych: na wystawie regionalnej „Artesu” w Tarnopolu i siódmej wystawie „Artesu” w Salonie TPSP we Lwowie. W 1932 roku brał udział w ósmej wystawie „Artesu” w Salonie Braci Jabłkowskich w Warszawie. W 1936 roku wraz z Janiszem wystawił fotomontaże w jednej z księgarń w Stanisławowie, reklamujące książkę Aliny Lan *Komety Halleja* ilustrowaną tymi właśnie pracami.

W grudniu 1932 roku miał swój udział w powstaniu Lwowskiego Związku Artystów Plastyków, który wchłonął w swoje struktury zespół artesowców. Krzywobłocki uczestniczył w kolejnych jego wystawach: w 1933 roku w pierwszej wystawie Lwowskiego ZZAP w Teatrze Rozmaitości we Lwowie, w 1935 roku w pierwszej wystawie malarzy lwowskich w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, w 1936 roku w wystawie malarstwa polskiego w Szwecji, a w latach 1937–1939 w wystawach organizowanych przez ZZAP we Lwowie.

W lipcu 1930 roku Krzywobłocki objął stanowisko zastępcy Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków przy Wydziale Techniczno-Budowlanym we Lwowie. W roku 1937 ożenił się z Marią Gerapich, z zawodu lekarzem ginekologiem. Rok później przyszedł na świat ich syn Wojciech.

<sup>2</sup> Krzywobłocki pisze, że był „znaną osobowością w ówczesnym świecie artystycznym Lwiewo Grodu”. Artystą malarzem, uczestnikiem szeregu wystaw w TPSP we Lwowie. Zob. A. Krzywobłocki, *Śladem spotkań...*, cz. II, s. 4–5.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 6. Krzywobłocki wspomina go jako „otrząskanego z kunsztem malarskim i świetnie orientującego się w aktualnych problemach, tendencjach, ewolucjach sztuk plastycznych, a zarazem niefrasobliwego, pogodnego włóczęgi, o bogatej inwencji, malarza, poety, elokwentnego erudyty i towarzysza wspólnych ekskursji, plenerów”.

<sup>4</sup> A. Krzywobłocki, *Wydarzenia...*, s. 4. Krzywobłocki pisze: „Ówczesny oficjalny klimat artystyczny plastyki lwowskiej ograniczał się raczej do oschłych ram konwencji post-, czy pseudoimpresjonistycznego malarstwa epigonów, kopiujących chętniej prawdę natury, zamiast tworzyć iluzję sztuki”.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 4. Krzywobłocki wymienia T. Bieniawskiego, ale chodzi o tę samą osobę, tj. asystenta prof. H. Mikolascha.

<sup>6</sup> A. Krzywobłocki, *Curriculum...* s. 2–3. Podczas studiów w 1924 r. zdobył I nagrodę w konkursie na projekt pomnika „Wolność” dla miasta Nowy Bytom na Śląsku; w 1927 r. wyróżnienie w konkursie o tym samym tytule w Poznaniu. W latach 1928–1929 powstają projekty „Pomnika lotników” na Azorach (z okazji pierwszego nieukończonego lotu Polaków przez Atlantyk), „Łuk Tryumfalny” w autostradowym układzie miasta nowoczesnego, projekt mównicy oraz nieukończony projekt fontanny. Po zakończeniu studiów powstały również: projekt i realizacja budynku Wydziału Powiatowego w Lubaczowie, projekt konkursowy na rozbudowę liceum w Krzemieńcu (wyróżniony), projekt konkursowy budowy kościoła Opatrzności w Baranowicach, projekt konkursowy dworca na linii: Warszawa – Herby – Gdynia (III nagroda, zrealizowany), projekt sanatorium w Ustroniu Śląskim (wyróżnienie), w 1935 r. projekt schroniska górskiego (wyróżnienie), w 1937 r. projekt kościoła oo. Misjonarzy we Lwowie i projekt konkursowy Biblioteki Miejskiej w Łodzi.



A. Krzywobłocki, *Prac. W. Diamond, ok. 1930*, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. P. Tomczyk

Od lutego 1940 do maja 1941 roku pracował w Biurze Okręgowej Komisji Ochrony Zabytków we Lwowie przy inwentaryzacji i katalogowaniu zabytków na terenie Lwowa i Żółkwi. W lipcu 1941 roku przeniósł się do Oddziału Architektury Miejskiego Zarządu we Lwowie. Przez cały czas okupacji, a także po wkroczeniu Armii Czerwonej do Lwowa latem 1944 roku, zajmował się pracą urzędniczą. W zespole projektowym opracowywał plany odbudowy spalonych w czasie wojny podlowskich wsi oraz współdziałał przy ratowaniu szeregu pomników w mieście (m.in. Adama Mickiewicza, Jana III Sobieskiego, Aleksandra Fredry).

W czerwcu 1946 roku, na fali masowych wyjazdów przyjaciół i znajomych oraz rodzącego się braku perspektyw do życia, przeniósł się wraz z najbliższą rodziną do Polski i osiedlił we Wrocławiu. W lipcu tego samego roku rozpoczął pracę we Wrocławskiej Dyrekcji Odbudowy, a następnie w Wydziale Kultury Urzędu Wojewódzkiego jako zastępca Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. Równocześnie współorganizował Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, gdzie pełnił rolę asystenta w Katedrze Historii Architektury.

Z pracą zawodową łączył nieprzerwanie działania o charakterze artystycznym. W 1948 roku został członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików i zaprezentował swoje prace w Polskim Towarzystwie Fotograficznym we Wrocławiu na I Salonie Fotografiki, gdzie otrzymał wyróżnienie Ministra Kultury i Sztuki, a rok później na II Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki. Miał również indywidualną ekspozycję fotomontaży w Muzeum Śląskim oraz w lokalu PTF w Łodzi.

W 1954 roku objął stanowisko Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. W wyniku konfliktu z ówczesnymi

władzami komunistycznymi w związku z protestem przeciw zniszczeniu kościoła w Lwówku Śląskim, na wniosek Władysława Gomułki (1905–1982) w 1958 roku został usunięty z piastowanego stanowiska. Przeniósł się do Wydziału Architektury i Budownictwa i Nadzoru Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej we Wrocławiu, a od maja 1961 roku pracował jako starszy projektant w Wojewódzkiej Pracowni Urbanistycznej, gdzie pozostał do przełomu lat 1968 i 1969, kiedy to przeszedł na emeryturę.

Przez cały ten okres Krzywobłocki brał nadal czynny udział w życiu artystycznym, w 1960 roku prezentował swoje fotomontaże obok akwareli Tomasza Korneckiego w Muzeum Śląskim we Wrocławiu, a w roku 1969 uczestniczył w retrospektywnej wystawie „Artesu” w Muzeum Śląskim we Wrocławiu; w 1970 roku w Galerii Współczesnej w Warszawie oraz w Muzeum Narodowym w Szczecinie. Rok później pokazał swoje prace na zbiorowej wystawie „Fotomontaż 1924–1939” w Galerii Współczesnej w Warszawie, miał także swoją indywidualną wystawę w Galerii „Prezentacje” w Toruniu. W tym samym roku został członkiem honorowym ZPAF.

W roku 1971 Krzywobłocki opuścił na stałe Wrocław i przeniósł się do Krakowa, gdzie mieszkał jego syn, absolwent Akademii Sztuk Pięknych, grafik. Korzystając z pracowni syna, poświęcił się pracy artystycznej i tworzył nowe cykle fotomontaży. W 1974 roku artysta miał swoją wystawę w klubie MPiK w Nowej Hucie, na której zaprezentował prace fotomontażowe z lat 1970–1973, a rok później w Muzeum Narodowym we Wrocławiu wystawę obejmującą całość swojej twórczości. Zmarł w listopadzie 1979 roku. Został uhonorowany szeregiem wyróżnień i odznaczeń w dziedzinie działalności publicznej<sup>7</sup>. Największy zbiór fotomontaży Aleksandra Krzywobłockiego posiada Muzeum Sztuki w Łodzi i Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa w 1988 roku nabyło dwie reprodukcje autorskie zatytułowane *Sfinks* i *Bukiety koronkowe*, powstałe po II wojnie światowej.

## Okres przedwojenny

Lwów, gdzie urodził się Krzywobłocki, był pierwszym na ziemiach polskich miastem z Klubem Miłośników Sztuki Fotograficznej. Okres świetności Stowarzyszenia Lwowskiego datuje się od 1903 roku, kiedy jego prezesem został H. Mikolasch, ten sam, który od roku 1921 kierował Instytutem Fotografii utworzonym przy Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej. W ramach przedmiotu „fotografia artystyczna” nauczał fotografii dokumentalnej,

<sup>7</sup> Złoty Krzyż Zasługi w 1957 r., Srebrna Odznaka XV-lecia Ziemi Zachodnich w 1960 r., Złota Odznaka Społecznej Opieki nad Zabytkami w 1966 r., Złota Odznaka Zasłużonego dla Dolnego Śląska w 1967 r., Nagroda Ministra Kultury i Sztuki Za twórczy Wkład w Ochronę i Konserwację Zabytków w Polsce w 1968 r., Złota Odznaka Zasłużonego Działacza Kultury w 1970 r., Medal XXV-lecia Odzyskania Dolnego Śląska w 1970 r. Za: A. Krzywobłocki, *Curriculum...*, nlb.

lotniczej i „malowniczej”<sup>8</sup>. Artysta przekazywał studentom podstawy procesu fotograficznego, zamiłowanie do technik specjalnych, a także rozwijał w nich artystyczne ambicje. Krzywobłocki, który uczęszczał na te zajęcia, wspominał: „Nie było to zresztą moje pierwsze spotkanie z kamerą fotograficzną, a raczej spotkanie z wybitną indywidualnością w osobie prof. dr. H. Mikolascha (...) wyróżniającą się wewnętrzną, skupioną w sobie kulturą intelektualną i wrażliwością artystyczną”<sup>9</sup>.

Swoje pierwsze zdjęcia i montaż powstałe jeszcze w 1926 roku ukrywał, nie był ich tak naprawdę pewien<sup>10</sup>. Jednak rozważania i dyskusje o sprawach sztuki na ćwiczeniach z fotografią lub przy innych okazjach owocowały „zbieractwem” – gromadzeniem różnego rodzaju reprodukcji, ilustracji dzieł sztuki. Krzywobłocki ze szczególnym oddaniem poświęcił się wynajdywaniu zdjęć reporterskich, tych o specyficznym układzie, kompozycji i ujęciu, wyszukiwał na straganach ze starociami intrygujące ryciny i grafiki, a także własne pozytywy i negatywy, które dały początek prawdziwemu „dziwnemu misterium”<sup>11</sup>.

Zbierany w ten sposób materiał intrygował artystę sam w sobie, naładowany był elementami tak ekscytującymi swoją różnorodnością, że „pociągał i nie mógł już beczynnie zalegać w teczkach. Montaż elementów, organizujący ich kierunkowe działanie, w odpowiednio skomponowane układy – oto też krok już do pierwszych w 1928 roku, prób foto-montowania”<sup>12</sup>.

Krzywobłocki dokonując tego rodzaju obserwacji twórczych bliski był doświadczeniu, jakie towarzyszyło Maxowi Ernstowi (1891–1976) na drodze do wynalezienia collage<sup>3</sup> u<sup>13</sup>. Odkrycie pewnego momentu, w którym następuje przeładowanie bodźców i głęboka świadomość, że przekracza się „granicę obszarów metafizycznych”<sup>14</sup>, po której nie ma już odwrotu, było wspólne dla obu. Z jednej strony teczka pełna zdjęć, z drugiej ilustrowany katalog<sup>15</sup>, wywołały erupcję wyobraźni, która wypełniona po brzegi obrazami musiała w końcu eksplodować. Różne były jednak wnioski i funkcje, jakie przypisywali temu zjawisku, mimo wspólnego surrealistycznego podłoża.

Dla Krzywobłockiego stało się jasnym, że są to autentyczne środki wyrazu zmuszające go do intensywnych poszuki-



A. Krzywobłocki, *Montaż z natury*, 1929, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. P. Tomczyk

wań artystycznych, i to zupełnie nowych, niepokrywających się z poglądami głoszonymi ówczesnie w dziedzinie fotografii. Był to jednak proces silnie kontrolowany, rozważny dobór materiałów zdjęciowych cechował całą jego późniejszą twórczość. Fotografia i fotomontaż stały się dla Krzywobłockiego obszarem twórczości bardzo osobistej, nierozzerwalnie związanej z przeżyciami i doznaniem natury indywidualnej. Taka postawa była mocno zakorzeniona w jego psychice, na którą miała wpływ przeżyta w dzieciństwie choroba „niewątpliwie determinująca nadmierną wrażliwość w sferze przeżyć emocjonalno-psychicznych”<sup>16</sup>. Odbijała się ona w stosunkach międzyludzkich – jak wspominał po latach artysta – „w krytycznej rezerwie czy relatywnej powściągliwości nawet wobec najbliższego otoczenia”, zaś w praktycznym działaniu była widoczna „(...) raczej milcząca, rozmyślna postawa rozważnej zwłoki na rzecz głębszej analizy – krytycznej samokontroli własnej postawy, intencji, możliwości – przed podjęciem decyzji czy inicjacji w aktywnym działaniu”<sup>17</sup>. Całokształt tych zachowań wpłynął bardzo wyraźnie na stosunkowo późne, publiczne ujawnienie przez artystę swoich zainteresowań fotomontażem oraz tłumaczył dokładny i przemyślany sposób pracy nad oceną wszystkich elementów służących jego budowie.

Doświadczenia w dziedzinie fotografii Krzywobłocki zdobywał podczas kilkuletniej praktyki w lwowskim Urzędzie Konserwatorskim, dzięki tamtejszemu opracowywaniu dokumentacji fotograficznej obiektów zabytkowych: „Pamiętam, że każde moje zdjęcie poprzedzało dokładne przemyślenie, zastanowienie się, co zobaczę na kliszy, dążyłem, bowiem do tego, żeby od razu na kliszy fotografowany motyw był idealnie skomponowany, by należycie był zamknięty w kadry. Dla mnie fotografowanie zabytków aparatem 9 x 12 stanowiło szkołę chwytania przetransponowanej rzeczywistości. Był to okres oczarowania matówką”<sup>18</sup>. Kontynuował i twórczo go rozwijał będąc współorganizatorem i dynamicznym członkiem Zrzeszenia Artystów Plastyków „Artes”.

Liczne kontakty i wymiana myśli między przyjaciółmi – przyszłymi członkami grupy, dotycząca aktualnych problemów, tendencji i ewolucji sztuk plastycznych, uzupełniane ich wyjazdami (w latach 1922–1927) do Wiednia, Paryża i Berlina, pogłębiały jego zaangażowanie i prosto

<sup>8</sup> A. Sobota, *Fotografia we Lwowie do roku 1939*, Katalog wystawy, Wrocław 1991, s. 39.

<sup>9</sup> A. Krzywobłocki, *Wydarzenia...*, s. 4. Podkreśla przy tym ogromne poświęcenie i oddanie się profesora dla pracy w ciemni i przy stole operatorskim.

<sup>10</sup> J. Olek, *Krzywobłocki i syn*, „Fotografia” 1976, nr 3, s. 3.

<sup>11</sup> A. Krzywobłocki, *Wydarzenia...*, s. 5.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>13</sup> Por. K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1973, s. 89–90.

<sup>14</sup> A. Krzywobłocki, *Wydarzenia...*, s. 2.

<sup>15</sup> Chodzi o ilustrowany katalog przedmiotów do pokazów antropologicznych, mikroskopowych... itp., jaki wpadł w ręce M. Ernestowi w 1919 r. Zob. K. Janicka, *Surrealizm...*, s. 89, 96.

<sup>16</sup> A. Krzywobłocki, *Śladem spotkań...*, cz. II, s. 3.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 4.

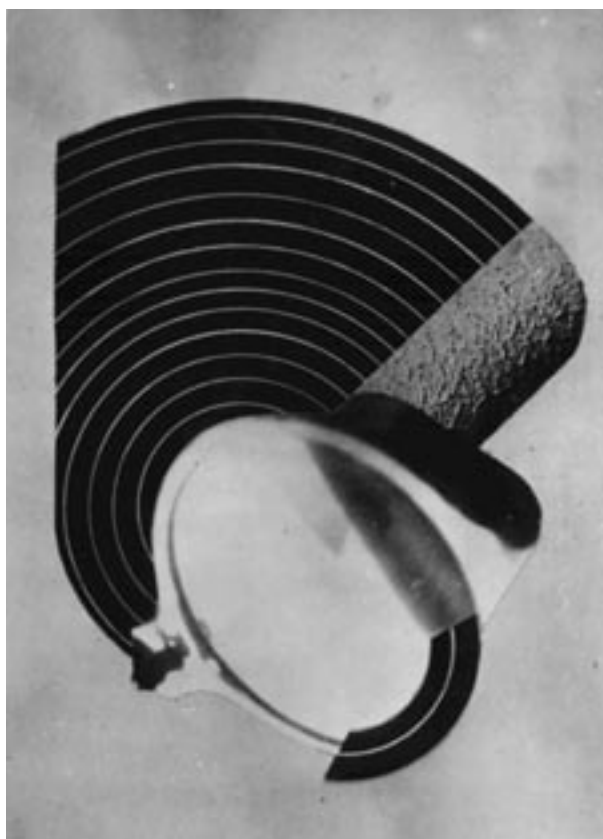
<sup>18</sup> J. Olek, *Krzywobłocki...*, s. 3.



A. Krzywobłocki, *Podróż*, 1930–1932, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. P. Tomczyk

zmierzały „do odkrycia pozycji własnego świata i języka sztuki”<sup>19</sup>. Krzywobłocki odnalazł go, w pierwszej kolejności, w bogactwie doświadczanych wrażeń i emocji, wynikających przede wszystkim z konfrontacji wrażliwej jednostki z otaczającą rzeczywistością, a dopiero później wśród tych, które wypływały z recepcji sztuki zastanej. „Wszyscy przeżywamy zdumiewające przygody” – pisał – „i w każdym z nas przeważnie świat, rzeczywistość załamuje się jak w kalejdoskopie – mieni się w tysiące tęczyowych zestawień, układów polaryzacji o nieporównanej świetlistości”<sup>20</sup>. Ten rodzaj opisanych doznań, w innym miejscu wspomnień nazwanych ogólnie „zjawiskami natury wizualno-psychologicznej towarzyszących procesowi tworzenia”<sup>21</sup> stanowił bezpośrednią inspirację jego „foto-przekazów”.

Przy ich powstawaniu rodziły się notatki, uzupełniane małymi wycinkami fotosów (15 x 20 mm), które w powiększeniu stanowiły ważny element całości. Wiele zachowanych reprodukcji posiada na odwrociu odręczne napisy wykonane ołówkiem, zawierające takie właśnie notatki. Na nielicznych natomiast, potwierdzających wspomniane metody warsztatowe, wyraźnie zaznaczone są fragmenty jakby do wycięcia lub powiększenia, które nie mogły zaistnieć jako samodzielne formy wizualne, lecz tylko w powiązaniu z innymi elementami wchodzącymi w skład przyszłego fotomontażu. Według artysty, „w idealnym założeniu – ważnym jest by przygotowany do montażu zeskład elementów fotograficznych – był raczej »produkcją« własnej, względnie złożony ze zdjęć innych, odpowiednio dobranych – pozytywów, negatywów, powiększeń, wycinków itd.”<sup>22</sup>



A. Krzywobłocki, *Fotomontaż*, 1932, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. P. Tomczyk

Z okresu poprzedzającego pracę nad fotomontażem pochodzą „foto-przekazy portretowe”, część „montaży z natury” i „kompozycji fotograficznych”<sup>23</sup>. Należą one do obszaru eksperymentów z fotografią zmierzających do wydobywania jej charakterystycznych sposobów kształtowania formy oraz płynących zeń jakości estetycznych. W „foto-przekazach portretowych” postaci ukazane są w ramach od obrazów, tak jakby były tematem malarskiego portretu<sup>24</sup>. Przytrzymują w dłoniach symboliczne obramienie, które stanowi

<sup>19</sup> A. Krzywobłocki, *Śladem spotkań...*, cz. II, s. 7.

<sup>20</sup> A. Krzywobłocki, *Wydarzenia...*, s. 2.

<sup>21</sup> A. Krzywobłocki, *Śladem spotkań...*, cz. II, s. 19

<sup>22</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 21. Krzywobłocki umieszcza wśród nich: *Portret J. Janischa*, ok. 1930; *Portret M. Sielskiej*, ok. 1930; *Portret M. Sielskiej* (na tle dekoracji wędrownego fotografa), ok. 1930; *Montaż z natury* (postacie na nasypie), 1930; portrety głów kobiecych Biemkowskiej, Społowskiej, Krzywobłockiej, ok. 1930 i in. Hudson umieszcza w tej grupie inne „kompozycje fotograficzne”, ale nie precyzuje ich. Por. W. Hudson, *Wyobrażenia i konkret*, „Fotografia” 1968, nr 10, s. 220.

<sup>24</sup> Tytuły tych przedstawień funkcjonujące w literaturze nie są w większości tytułami autorskimi, choć zostały powszechnie zaakceptowane w takiej formie, w jakiej wprowadzili je autorzy pisemnych opracowań i publikacji; inskrypcje umieszczane na pracach artysty ograniczają się przeważnie do tytułu „kompozycja fotograficzna”.

tylko element kompozycyjny, niczego nie zamyka, a wręcz odwrotnie. Można by powiedzieć, że osoby są „wmontowane” w te ramy, że stanowią tworzywo, element montażu<sup>25</sup>. Bardzo wyraźnie charakter tych poszukiwań oddaje zdjęcie M. Sielskiej na tle malowanej dekoracji pejzażowej. Zdjęcie ogląda się bardzo przestrzenie, zabieg artysty jest źródłem wrażeń atakujących naszą wyobraźnię. Z tego okresu pochodzi również szereg fotokompozycji postaci kobiecych, w których dominującym motywem jest głowa. Realizacje te o charakterze studiów portretowych dotyczą tego samego obszaru zainteresowań artysty.

W jego ocenie, w tych pierwszych próbach, „obiektyw – czworokątna jakby »wizja« foto-obrazu”, zanadto jeszcze krępował i utrudniał „osiągnięcie pełni plastycznego wyrazu”<sup>26</sup>. Nie do końca artysta radził sobie również z przełamaniem stereotypu fotografii, a zależało mu na pokazaniu, że może być ona traktowana na równi z dziełami sztuk plastycznych w możliwościach obrazowania<sup>27</sup>.

Bezpośrednim wynikiem postrzegania rzeczywistości przez pryzmat sytuacji mniej lub bardziej „reżyserowanych” było komponowanie przez Krzywobłockiego „montaży z natury”, aranżowanych scen w plenerze. Artysta doszedł do wniosku, że w ujęciach tych „dokumentalnych” w istocie form „ujawniają się niekiedy nawet dominalne, koncepcje – wyrazy jakby nowego, świeżego spostrzegania, doznawania, odkrywania nieprzeçuwalnych dotąd zjawisk rzeczywistości w jej plastycznej przestrzeni – reagowania, zdumiewania się nie tylko jej niezwykłościami, sensacyjnościami, ale też odkrytymi tymi szarymi (także prawdziwymi), codziennymi, powszechnymi, zwyczajnymi naszego otoczenia”<sup>28</sup>.

Najlepszym przykładem jest w tym wypadku montaż z natury, przedstawiający trzy leżące postacie. Utrwalony w ten sposób obraz tworzy jakiś kompletnie odrealniony, wyobcowany pejzaż na kształt sennego marzenia, kojarzy zjawiska niemające w świecie realnym nic ze sobą wspólnego. W podobnym klimacie utrzymują się pozostałe realizacje montażu w naturze polegające na rejestracji sytuacji, która „mogła dzieć się i była w istocie surrealistycznym zdarzeniem”<sup>29</sup>. Ich zasadą było spontaniczne działanie<sup>30</sup>, uchwycenie efektów plastycznych poprzez zderzenie różnych elementów wywołujących zaskoczenie i zdumienie czymś niezwykłym, nigdy nie widzianym, tak jak w przy-



A. Krzywobłocki, *Kompozycja fotograficzna*, 1930, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. P. Tomczyk

padku fragmentu nagiego torsu z przyklejonym na nim liściem. W innym dziele kształt twarzy i układ włosów tworzący na odkrytym dekolcie kobiety niespotykany cień, pochodzi z rodzaju tych, które wyłamują się z konwencji widzialnego świata w wyniku manipulacji jego elementami. Istotną cechą pojawiającą się w tych przedstawieniach jest nowa jakość estetyczna, która stanowi dalekie odbicie surrealistycznej kategorii piękna wyrażającej pewien niepokój oraz wywołującej asocjacje erotyczne.

„Montażowy” charakter komponowania motywów zachowują również fotografie z początku lat 30., ale u źródeł ich inspiracji leży inny rodzaj obrazowania. Krzywobłocki wyraźnie fascynował się działalnością Bauhausu i montażami Laszla Moholy-Nagya (1895–1946), które robiły na nim duże wrażenie<sup>31</sup>. Zainteresowanie to widoczne jest w jego realizacjach fotograficznych, które odzwierciedlają zasadnicze tendencje „owego czasu”, odnajdywane w wielkich dziełach tamtej sztuki – dynamikę, przejrzystość kompozycji, wypuklenie szczegółów przez bliskie ujęcie, lustrzane odbicie, widok pod zmiennym kątem, zderzenia kontrastowych form i różnicowanie skali. Wykorzystane przez artystę motywy kreślarskich krzywików, elementów szklanych, ceramicznych i innych służą wydobyciu gry światła i cieni, zróżnicowaniu faktur użytych materiałów, często niemożliwych do zidentyfikowania. W zestawieniu stopy ze szklanym, kulistym naczyniem czy fragmentu czajnika z odbijającym się na jego brzuścu oknem, celem jest osiągnięcie czysto formalnych efektów kontrastu kształtów, powierzchni, operowania skalą powiększeń – odczuwany jest tu wpływ Bauhausu<sup>32</sup>.

<sup>25</sup> Hudon rozważając metody „montażu z natury” Krzywobłockiego zaznacza, że „tworzywem owego montażu-idei mogą być nie tylko fotografie konkretnych przedmiotów, ale również same przedmioty. Jeśli więc tworzywem montażu może być np. fotografia człowieka, to może nim być również sam człowiek”. Zob. W. Hudon, *Montaże z wyobraźni*, „Projekt” 1970, nr 6, s. 31.

<sup>26</sup> A. Krzywobłocki, *Śladem spotkań...*, cz. II, s. 21.

<sup>27</sup> Por. A. Krzywobłocki, *Wydarzenia...*, s. 12.

<sup>28</sup> A. Krzywobłocki, *Śladem spotkań...*, cz. II, s. 21.

<sup>29</sup> W. Hudon, *Montaże...*, s. 34.

<sup>30</sup> A. Krzywobłocki, *Wydarzenia...*, s. 8. Artysta wspomina o tym także w wywiadzie z Olkiem. Por. J. Olek, op. cit., s. 4.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>32</sup> A. Sobota, *Aleksander Krzywobłocki. Fotomontaże*, Katalog wystawy, Wrocław 1975, s. 5.



Widoczne jest dążenie do zatarcia rozpoznawalności przedmiotów i wydobywania tym samym abstrakcyjnych walorów obrazu fotograficznego.

Dotyczy to fotokolaży i zdjęć z lustrami, które należą do tego właśnie obszaru poszukiwań. Na jednym z nich lustro w ramie wraz ze stojącą przed nim osobą w prowokacyjny sposób podważa reguły tradycyjnego rozumienia przestrzeni, narusza ją przez nieoczekiwane przedłużenie i rozbitcie poszczególnych planów, zwielokrotnia obraz wciągając wzrok w głąb i pozbawiając go tła. Innym razem lustro tworzy odbicie tak, że wypełnia cały kadr, przez co nie pozwala dokładnie określić, co jest prawdziwym wizerunkiem, a co jego iluzją<sup>33</sup>. Staje się ono tutaj surrealistycznym symbolem dualizmu osobowości oraz jej zagadką. Tego rodzaju dwuznaczne zdjęcia wprowadzają patrzącego w błąd, podważają jego przyzwyczajenia i wiarygodność całego przekazu. Są świadomym efektem gry artysty ze światem pozbawionym jednoznaczności i stabilności. Elementem tej gry jest również jego autoportret będący tylko krokiem do pełnego przekazu fotomontażowego – „w przedstawieniu stojącej postaci męskiej na stoku z fajką i w obramieniu siatką witrażu sklepienia szklanego można zaobserwować pewne wyłamanie się z konwencji stereotypu fotograficznego”<sup>34</sup>. Krzywobłocki korzystał z techniki naświetlania podwójnie złożonego negatywu, w efekcie czego nastąpiło połączenie dwóch obrazów. Tak skonstruowany autoportret świadczy nie tylko o tym, jak artysta widział sam siebie, lecz także jak ocenia on swoją rolę.

Na rok 1928 datuje Krzywobłocki swój pierwszy, publicznie zaprezentowany fotomontaż. Łączy on w sobie potencjalnie wiele przeciwstawnych elementów i kojarzy się z sennym marzeniem: „komponenty montażu umieszczone w jednej przestrzeni zrastają się z sobą w sensie literackim, tworząc wizję pozarozumową, nierealną”<sup>35</sup>. Obraz dłoni, który się tutaj pojawił, był później często powielany. Jak zauważał Krzywobłocki, „w pierwszych swoich przedstawieniach fotomontażowych okresu międzywojennego w pewnych wariantach powtarzam dominujący motyw ręki – jako zamkniętej pięści, rozwartej dłoni, dłoni trzymającej, podtrzymującej, przytrzymującej, dłoni wyrażającej działanie”<sup>36</sup>. Często wykorzystywana jako zwieńczenie fragmentu architektonicznego będzie stanowić motyw surrealistyczny i konstruktywistyczny zarazem<sup>37</sup>. Oba te elementy współistnieją obok siebie w pracach artysty, w których dyscyplina kompozycyjna i porządek formalny w typie tego drugiego komponuje się z rozbudowanymi skłonnościami do irracjonalizmu.

Fotomontaż z 1932 roku przedstawiający centralnie umieszczony rząd damskich nóg (również często wykorzystywany motyw surrealistyczny) na tle kobiecych włosów i fragmentów miejskiego krajobrazu: kolejowych szyn, drutów elektrycznych i architektury wpisuje się w akcję współczesnego „baletu życia”, jaką nakreślił artysta w ulotce „Artes”<sup>38</sup>. Zagadnienie teatralizacji życia było wyrazem poszukiwań w banalności obrazu miasta, w zwykłej codzienności „zwiększonych możliwości czysto plastycznych”<sup>39</sup>. W ten nurt poszukiwań artystycznych, mający na celu stworzenie nowej rzeczywistości, w nowy sposób kształtującej rzeczywistość, gdzie „zewnątrzny chaos i powstała przestrzeń całują się poprzez obszerne tafle szkła”<sup>40</sup> wpisuje

się montaż z postaciami i fragmentami konstrukcji metalowych, nałożonych na widoczny z góry plac miasteczka, noszący tytuł *Stan Zji i Maryla Lillen*.

Zupełnie inny wizerunek prezentują fotomontażowe ilustracje Krzywobłockiego znane tylko z reprodukcji do książki i artykułu Aliny Lan<sup>41</sup>. Charakteryzują się prostą, oszczędną kompozycją o czytelnym układzie elementów. Ich dynamikę buduje kontrast jasnego tła i ciemnych ilustracji. Układ poszczególnych kompozycji jasno oddaje nastroj opisywanych sytuacji. Niektóre przykłady przez zbyt dużą jednolitość elementów zbliżają się zbyt do fotografii. Najbardziej odmiennym, wyróżniającym się spośród innych fotomontażem jest ten przedstawiający wydobywającą się z sześcianu bryłę dłoń, na tle martwych, surowych form architektury.

Przełom lat 30. i 40., a w zasadzie rok 1936 zamyka międzywojenny okres realizacji fotomontażowych Aleksandra Krzywobłockiego. Na kartach wspomnień pisze on, że miał okazję poznać prace niektórych polskich artystów tego okresu, a wśród nich: Mieczysława Szczuki (1898–1927), Mieczysława Bermana (1903–1975) i Jana Polińskiego<sup>42</sup>. Pierwszy z nich był twórcą idei polegającej na przeniesieniu zasad ekonomicznych na teren sztuki, a fotomontaż idealnie pasował do tego programu. Zasadnicza koncepcja polegała na połączeniu form geometrycznych z motywami mechanicznymi, aby z czasem osadzić go w problematyce społecznej i odnieść do technik poetyckich. Wokół tematyki społecznej i politycznej obracała się twórczość Mieczysława Bermana, który w swoich pracach łączył metody typografii z fotografią, czerpał z kanonu motywów konstruktywistycznych i technik dadaistycznych. Natomiast w nurt twórczości o charakterze ilustracyjnym wobec treści życia wpisała się działalność Polińskiego. Była ona swoistym komentarzem wydarzeń politycznych i kulturalnych, a jedna z jego prac zatytułowana *Senator Sieroszewski trzyma mowę o Berezie* z 1939 roku wywołała bodaj największe kontrowersje w całej historii polskiego fotomontażu.

Rozpatrując twórczość Krzywobłockiego w ramach działalności innych członków grupy „Artes”, głównie M. Sielskiej, która najczęściej sięgała po tę formę wypowiedzi plastycznej, pozostaje ona najciekawszą i wyraźnie odmienną. O ile jej kom-

<sup>33</sup> U. Czartoryska, *Fotografia zakwestionowana. Z historii kultury wizualnej lat międzywojennych*, „Fotografia” 1982, nr 2, s. 6.

<sup>34</sup> A. Krzywobłocki, *Wydarzenia...*, s. 7.

<sup>35</sup> W. Hudon, *Ibidem*, s. 219.

<sup>36</sup> A. Krzywobłocki, *Wydarzenia...*, s. 13.

<sup>37</sup> D. Vogel, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, „Sygnały”, 1934, nr 12, s. 9.

<sup>38</sup> Por. A. Krzywobłocki, *W czasie nagrywania dramatu...*, ulotka „Artes” 1931, za: A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 302–303.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> A. Lan, *Kometa Halleya*, Lwów 1934; A. Lan, *Reportaż naszego życia*, „Naokoło Świata” 1933, nr 3, s. 29–34.

<sup>42</sup> A. Krzywobłocki, *Wydarzenia...*, s. 8.



A. Krzywobłocki, *Kompozycja bukietowa*, 1949, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki (za: A. Sobota, Aleksander Krzywobłocki. *Fotomontaże, Katalog wystawy, Wrocław 1975*)

pozycje, poprzez wykorzystanie różnorodnych materiałów, bardziej ocierają się o kolaż, to Krzywobłocki pozostał wierny do końca doświadczeniom z materiałem fotograficznym. Bogatszy i oryginalniejszy wydaje się być również repertuar zastosowanych przez niego motywów, choć i u Sielskiej pojawiały się elementy architektury i ludzkich dłoni. Krzywobłocki łączył je z większą wyobraźnią, dlatego to jego fotomontaże mogą stanowić źródło inspiracji dla innych. Koniec działalności fotomontażowej Krzywobłockiego wpisuje się również wyraźnie w granicę czasową twórczości „artesowców”. Grupa zrzeszała głównie malarzy, jej nazwa miała symbolizować ideę integracji wszystkich dziedzin plastyki w celu rozwoju twórczego jej członków. Choć największy wpływ wywarł na nią surrealizm, sam Krzywobłocki nigdy się do niego otwarcie nie przyznał i podobnie nie zrobił tego w przypadku konstruktywizmu. Oba te nurty w jego pojęciu nie musiały się zresztą wykluczać<sup>43</sup>.

## Okres powojenny

Choć wojna przerwała nowoczesne eksperymenty w dziedzinie fotografii, to po jej zakończeniu pojawili się artyści,

<sup>43</sup> Taki obraz sytuacji nakreślił syn artysty Wojciech Krzywobłocki, podczas rozmowy, jaką z nim odbyłem. Stwierdził on, że surrealizm jako element artystycznej wrażliwości przynależał do sfery wnętrza artysty, natomiast konstruktywizm poprzez pokrewieństwo zawodowe był elementem zewnętrznym.

<sup>44</sup> A. Sobota, *Fotografia awangardowa*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, Warszawa 1996, s. 132.



A. Krzywobłocki, *Sfinks*, 1948–1959, reprodukcja Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, fot. R. Korzeniowski

którzy odwoływali się do sztuki okresu międzywojennego i jej tradycji. Zaprezentowali się na wystawach Nowoczesnej Fotografiki Polskiej w 1948 i Wystawie Sztuki Nowoczesnej na przełomie 1948 i 1949 roku. Niestety, w żadnej z nich nie brał udziału Aleksander Krzywobłocki, który tworzył wówczas swoje nowe, surrealistyczne serie fotomontaży, „jednak były to działania na marginesie głównych wydarzeń i dyskusji”<sup>44</sup>. Również na tle działalności środowiska wrocławskiego oryginalne eksperymenty Krzywobłockiego nie znajdowały kontynuatorów. Artysta silnie związany z gronem przyjaciół skupionych wokół zrzeszenia „Artes”, po jego rozpadzie nie starał się angażować w nowe, grupowe przedsięwzięcia. Okres lwowski w swoim artystycznym tyglu łączący różne osobowości, przebiegał raczej bezkonfliktowo. Wojna zniszczyła tę istotną dla niego kulturową wartość i skłoniła go do ucieczki od problemów związanych z życiem codziennym na obszar osobistych doświadczeń, gdzie tworzenie fotomontaży stało się swoistym azylem. Krzywobłocki nie podejmował postulatów wysuwanych wobec fotografii przez nową doktrynę, ale również nie uczestniczył w działaniach młodych adeptów awangardy. Z jednej strony było to związane z zajęciem się przez niego pracą zawodową w dziedzinie konserwacji zabytków, z drugiej zaś, ugruntowaną już postawą dystansu wobec świata i własnych możliwości.

Swoje pierwsze powojenne prace artysta stworzył używając materiału wycinanego, który uzyskał z zakupionego wcześniej na miejskim targowisku albumu rycin, rzeźb i architektury. Dokonując tego wyboru zrezygnował tym samym z ważnego elementu procesu montażowego, który przyświecał mu w przypadku realizacji z lat 20. i 30., a mianowicie możliwie najpełniejszego wykorzystania własnych zdjęć. Tutaj posłużył się fotografiami obcymi w postaci reprodukcji



A. Krzywobłocki, *Odlot maskarona*, 1970, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki (za: A. Sobota, Aleksander Krzywobłocki. *Fotomontaże*, Katalog wystawy, Wrocław 1975)

dzieł artystycznych. Jednak kiedy wcześniej poprzedzał swe prace fotomontażowe studiami fotograficznymi, przynosiło to lepsze i ciekawsze rezultaty. Natomiast seria dwudziestu jeden fotomontaży z lat 1948–1949, których podstawą był gotowy materiał graficzny zatracą już w niektórych wypadkach cechy nowatorskiego eksperymentu, brakuje im świeżości spojrzenia. Artysta zaprzestał fotografowania, wszystkie powstałe prace wykonane zostały w technice właściwej dla fotomontażu, to znaczy za pomocą wycinania i klejenia zebranego materiału. Metoda ta dała chyba największe jak dotychczas pole manewru artyście ze względu na jego zawodowe wykształcenie. Myślenie przestrzenne przeniesione w dziedzinę sztuki płaszczyznowej przyniosło konkretne rozwiązania w postaci rozbudowania poszczególnych planów lub sugerowania ich istnienia poprzez odpowiedni dobór elementów. Oglądając te prace, wzrok widza podąża w ich głąb. Wrażenie to potęguje dodatkowo, niemal w każdym wypadku uszeregowanie motywów według hierarchii wielkości, gdzie punktem centralnym zawsze jest środek kompozycji i nie ma białego, niezagospodarowanego tła.

Duże znaczenie w pracy nad przekazami fotomontażowymi odegrała również muzyka, i to zarówno jako forma inspiracji, ponieważ wiele z nich powstało pod wpływem słuchanych przez radio transmisji koncertów chopinowskich<sup>45</sup>, ale także jako pewien rodzaj rejestracji o charakterze automatycznym, prowokującym wyobraźnię, a także element budowy kompozycji i jej rytmu. Omawiane zagadnienie pokazuje kolejny aspekt ewolucji twórczych dokonań autora zapoczątkowanych przed wojną: „Dzieła pierwszego etapu rosną w przeraźliwej, bezdźwiękowej pustce, którą raczej podkreśla, niż niweluje wyciągnięta w jakimś groźnym błaganiu dłoń. Montaż lat ostatnich przesyca ciszą, ale już nie tamta głucha



A. Krzywobłocki, *Wibracje*, 1970, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki (za: A. Sobota, Aleksander Krzywobłocki. *Fotomontaże*, Katalog wystawy, Wrocław 1975)

– jest to cisza mozolnie wydobyta spośród bogactwa dźwięków, cisza muzycznie bogata, melodyjna<sup>46</sup>.

Ładunek wartości muzycznych określają zawarte w kompozycjach motywy figuralne. Nawiązanie do bogactwa detali sztuki greckiej czy rzymskiej to nie przypadek, artysta zrobił to świadomie, gdyż wpływało to z jego aktualnych potrzeb odniesienia się do kultury humanistycznej. Efektem było otwarcie się na pewnego rodzaju opisowość wyraźnie widoczną w tematyce fotomontaży. Każdy z nich składa się z fragmentów dzieł innych, które swoją obecnością od razu potęgują nastrój nasycony tematami z dziedziny sztuki. Nie były one obce artyście przez całe życie, stąd tłumaczyć można łatwość, z jaką zongluje nimi wyobraźnia, tworząc tajemniczy symboliczny język<sup>47</sup>. Kamienne głowy, twarze i maski w fotomontażach wydają się być zasłuchane w nieznaną pieśń, ich oblicza wyraźnie naznaczone tragizmem zostały, jak przyznaje sam autor, przerysowane w swoim psychologicznym wyrazie: „nie mogłem jeszcze całkowicie uniknąć pewnej np. patetyczności – demonstrowanej też w niektórych przekazach fotomontażowych z okresu 1948–1955<sup>48</sup>”.

<sup>45</sup> Por. A. Krzywobłocki, *Wydarzenia...*, s. 15.

<sup>46</sup> D. Hanulanka, *Fotomontaże Aleksandra Krzywobłockiego*, „Przemiany” 1957, nr 17, s. 8.

<sup>47</sup> A. Sobota, *Aleksander Krzywobłocki...*, s. 6.

<sup>48</sup> Ibidem.



A. Krzywobłocki, *Bukiety koronkowe*, 1955, *reprod.*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, fot. R. Korzeniowski

To pewnego rodzaju napięcie dramatyczne, wynikające również z wewnętrznej treści i wzajemnych zależności elementów budujących omawiane dzieła, mimo całego repertuaru martwych, pozbawionych życia form – twarzy z pustymi oczodołami, masek oraz skorelowanych z nimi równie martwych fragmentów rzeźb i architektury, odnosi się w jakimś stopniu przede wszystkim jednak do żywego człowieka i jego prawdziwych dramatów.

Sposób, w jaki Krzywobłocki konstruuje grupę fotomontaży, wykorzystując te same motywy, podobną zasadę kompozycji oraz naznaczając je wspólną akcją i dramatem obciążonym „silnie gadatliwą literaturą, o zbyt teatralnych układach”<sup>49</sup>, pozbawiony jest pierwotnego ładunku surrealistycznej wyobraźni.

Ciekawiej pod względem walorów nadrzeczywistych przedstawiają się montaż wprowadzające widza w świat osobliwej wizji, przypominającej swoim klimatem obrazy Giorgia de Chirico (1888–1978). Otwarte przestrzenie kamiennych placów i tarasów ze schodami, po których nikt nie zbiega robią wrażenie jakby wyciekło z nich życie. Ich wizerunek określają monumentalne części budowli i elementy antycznych rzeźb lub naczyni, które jako jedyne są

ślądami ludzkiej bytności. Niepokój i zagadkowość tych pejzaży podkreślają kłębiące się na horyzoncie chmury, tajemniczo rozpostarta na wietrze olbrzymia tkanina, lub mroczny tunel na końcu drogi, w którym wszystko ginie.

Na niektórych z nich pojawiają się rzeźbiarskie posągi ludzi o wymodelowanej dokładnie muskulaturze ciała, pozbawione głów, bądź zakryte w tym miejscu fragmentami draperii. Dwuznaczność ich istoty wzmacnia nieokreśloność miejsca, w jakim się znalazły – w rupieciarni różnorodnych głównie kamiennych i metalowych form konstrukcyjnych. W obrazie *Kariatyda* kształt kobiecego ciała podkreślony został klasycznymi kolumnami, pofalowana tkanina zakrywająca twarz sugeruje tutaj tajemnicę. Fotomontaż mimo surowości sprawia piękne wrażenie, wpisując się w nurt poetyckiego surrealizmu<sup>50</sup>.

Fotomontaże całej tej serii poddane zostały większej dyscyplinie formalnej i wymogom technicznym w porównaniu do tych przedwojennych, jednak „niezwykle agresywny materiał zdjęciowy, o motywach architektonicznych stanowiących tło scenarii dziejących się w nich zdarzeń”<sup>51</sup> ciąży nad wymową całości, a kolejne z nich stają się wtórne.

W roku 1955 powstało pięć realizacji fotomontażowych, na bazie znanych już z poprzedniego zbioru, motywów architektonicznych i rzeźbiarskich, które wzbogacone zostały o koronki i kryształy. Krzywobłocki wykonał je razem z autorką zdjęć Janiną Mierzecką (1896–1987). Miały być reklamówką przemysłu koronczarskiego, która ostatecznie nie została zrealizowana. Wykorzystany materiał fotograficzny przenika się wzajemnie jeszcze bardziej agresywnie, niż miało to miejsce wcześniej. Koronki wypełniają całą prostokątną formę przedstawienia, stają się

<sup>49</sup> W. Hudon, op. cit., s. 224.

<sup>50</sup> W. Eving, *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała*, Warszawa 1998, s. 95.

<sup>51</sup> W. Hudon, op. cit., s. 224.



A. Krzywobłocki, fotomontaż, po 1973, reprodukcja, wł. W. Krzywobłocki

żywołem, w którym poszczególne wzory splatają się wzajemnie i nachodzą jeden na drugi tak, jak wzburzone morze. Fragmenty ludzkich sylwetek, dłoni i twarzy zdają się jakby tonąć w ich odmętach. Siatka rysunku oraz koncentryczne sploty koronek wydobywają płynny rytm kompozycji. Wszystkie te prace robią miejscami wrażenie nadmiernie stłoczonych, szczególnie widoczne jest to w przypadku tych kryształowych: „Można przypuszczać, że te fotomontaże nie miały większego znaczenia dla autora, służąc mu do czysto formalnej gry, w której nie wykroczył poza przedstawione przedmioty”<sup>52</sup>.

Po kilkunastoletniej przerwie, na początku lat 70. Krzywobłocki stworzył kolejną serię realizacji fotomontażowych. Tym razem różnią się one zasadniczo od tych z lat poprzednich. Mocno zmieniła się ich forma zewnętrzna, ale przede wszystkim gama użytych przedmiotów, która nie jest już tak jednostajna. Pozostaje jednak szczelne wypełnienie materiałem zdjęciowym całej planszy fotomontażu.

W wyborze motywów, ale także w sposobie ich ułożenia, część przypomina prace przedwojenne. Na nowo pojawia się tutaj dłoń lub dłonie umieszczone centralnie w równie dziwnym, zastanawiającym, jak poprzednio, geście. Wokół nich grupują się pozostałe elementy: włosy o kształtach rozpuszczonego ogona lub warkocza, formy wachlarzy, różnego rodzaju materiały o pomarszczonej fakturze. W dwóch kompozycjach pojawia się także lustro, ale jako autonomiczny element pozbawione jest w tym wypadku ukrytych znaczeń, czy funkcji. Krzywobłocki dążył do uzyskania zwartej konstrukcji fotomontaży, którą podkreślają wertykalne, proste jak struny wiązki linii wywołujące muzyczne skojarzenia. Nie można się oprzeć wrażeniu,



A. Krzywobłocki, fotomontaż, po 1973, reprodukcja, wł. W. Krzywobłocki

że wyróżniającą się cechą dzieł tej serii jest zanikanie konturów użytych przedmiotów, przez co tracą one własną odrębność, aż do stanu, w którym nie można ich zidentyfikować. Rezultatem tego jest przeniesienie nacisku na grę wartości plastycznych zamykających się w bryłach, plamach i liniach. Podstawę stanowią elementy floralne uzupełniane fragmentami architektury, kamieni, również dłoni oraz wieloma trudnymi do rozszyfrowania rzeczami, zlewającymi się często w jedną masę. Ich kompozycja zasadza się na formach „krzyżujących się” w środku, które dają wrażenie ciągłego wirowania i obracania się wokół własnej osi. Artysta skupiał się w tych fotomontażach na rozwiązaniach formalnych w kontrastowaniu faktur, tonacji i kształtów poszczególnych partii obrazu w taki sposób, aby maksymalnie zrównoważyć ich wizualny odbiór.

O ile do tego cyklu, ze względu na podobne cechy formalne, można byłoby zaliczyć jeszcze jedną pracę, która powstała ok. 1973 roku, przedstawiającą kompozycję złożoną z dwóch prostokątnych pól o podobnej tonacji, z symetrycznie umieszczonymi na jej krańcach fragmentami zdjęcia dłoni z jednej strony i zachmurzonego nieba z drugiej strony oraz wmontowaną w środkową partię fotografią zwierzęcej skóry, to nie można tego uczynić z pozostałymi pracami, w których artysta coraz śmielej zaczął odchodzić od myślenia architektonicznego, przestrzennego na rzecz

<sup>52</sup> A. Sobota, *Aleksander Krzywobłocki...*, s. 6.



A. Krzywobłocki, fotomontaż, po 1973, reprodukcja, wł. W. Krzywobłocki

komponowania projektowego na papierze i ucieczki w formy tylko sugerujące realne kształty. Widać to już wyraźnie w następnej, ostatniej serii fotomontaży, którą tworzył w Krakowie od 1973 roku.

Znane z reprodukcji fotomontaże *Pegaz* i *Groza*, które posiada w swych zbiorach Muzeum Narodowe we Wrocławiu powstały właśnie w 1973 roku. Do tej pory zaliczane były do cyklu powstałego w latach 1970–1971, ale jak się wydaje należą do późniejszej, odrębnej i niepublikowanej w całości części, na którą składa się jeszcze przynajmniej pięć innych prac wspomnianego cyklu krakowskiego<sup>53</sup>. Ich elementy komponował Krzywobłocki w złożone układy, które przybierają nierealne, strzępiaste kształty, nie troszcząc się o ich rozpoznawalność i zgodność z rzeczywistym konturem. Poprzez ucieczkę od dosłowności przedmiotu artysta skupił się na stworzeniu sugestii sytuacji i poszerzeniu pola do jej interpretacji. Osobiste, w zasadzie abstrakcyjne wizje poddał całkowitej estetycznej autonomii środków przekazu. Powstały dzięki temu czyste, otwarte kompozycje z dominującym układem diagonalnym. Efekt

<sup>53</sup> Możliwe, że nie są to wszystkie prace należące do tego cyklu. Materiały i pamiątki dotyczące Krzywobłockiego, z powodu zalania przez wodę piwnicy, gdzie były przechowywane, niestety przepadły. Można tylko domniemywać, że tych fotomontaży było więcej. Nieznane są również ich tytuły autorskie.



A. Krzywobłocki, fotomontaż, po 1973, reprodukcja, wł. W. Krzywobłocki

niektórych polega na wywołaniu w grze form zaledwie jakiejś aluzji do świata rzeczy poprzez zestawianie – kontrastowo lub płynnie – rozmaitych powierzchni, zróżnicowanych jedynie fakturą. Uderza w nich nowatorskie podejście do zagospodarowania płaszczyzny w gładkie, białe tło, dotąd niespotykane, bądź tylko wcześniej sugerowane oraz dominujący kontrast.

Formalne zabiegi artysty zmierzają do wywołania w widzu wrażliwym na grę wszystkich elementów plastycznych pewnego rodzaju, płynącego z nich niczym nie skrępowanego, biegu myśli wprost z podświadomości.

Fotomontaże z okresu krakowskiego powstawały w specyficznych warunkach. Artysta od dłuższego czasu nie pracował już zawodowo, a stan zdrowia nie pozwalał na aktywny tryb, dlatego jego życie toczyło się wokół tego, co działo się w domu. Krzywobłocki prowadził dom otwarty, często goście pojawiali się późnym wieczorem, a wspólne rozmowy kończyły się już w nocy. Spotkaniom sprzyjały warunki pracy artystycznej, ponieważ obok w mieszkaniu znajdowała się pracownia syna artysty – Wojciecha Krzywobłockiego, będącego istotnym motorem wszystkich tych działań. Wspólne dyskusje, wymiana poglądów, ocena aktualnych wydarzeń, m.in. plenerów w Osiekach, zachęcały do pracy i twórczo pobudzały. Często gośćmi nowohuckiego mieszkania Krzywobłockich byli w owym czasie: Jerzy Beres, Józef Robakowski, Janusz Zagrodzki, Zbigniew Łagodzki i inni.



A. Krzywobłocki, fotomontaż, po 1973, reprodukcja, wł. W. Krzywobłocki

Bezpośrednich inspiracji nie trzeba było więc daleko szukać, nie da się zaprzeczyć, że niektóre prace graficzne autorstwa syna fascynowały również i ojca (np. *Ziemia żagiel*, *Pochylnia*), korzystał on bowiem z tego samego atelier.

Ciekawszym źródłem inspiracji wydaje się być jednak samo miejsce, w którym mieszkał Krzywobłocki, czyli Kraków i Nowa Huta. Z tego oczarowania powstały dwa fotomontaże, których reprodukcje znajdują się w prywatnej kolekcji syna artysty i są interesującą syntezą motywów przemysłowych z historycznymi elementami sztuki i architektury miasta. W warstwie formalnej różnią się od reszty realizacji tego cyklu, ale posiadają równie oszczędne środki wyrazu i zwarty układ.

Pierwszy z nich składa się z montażu negatywowego zdjęć pracujących robotników, płynącej rzeki i kamiennego muru, na który artysta nałożył fragmenty dzwonów z siatką eliptycznie rozchodzących się kręgów, jakby torów, po których się poruszają. Identyfikacja elementów nie stanowi trudności. Widzimy tutaj dzwon Zygmunta, krajobraz z zakola Wisły i robotników z Huty im. Lenina. Całość wydaje się tworzyć bardzo dynamiczną kompozycję posiadającą konstruktywistyczny pogłos, ale również poprzez specyficzny dobór motywów przywołuje na myśl przedwojenne fotomontaże prasowe. To echo pobrzmiewa również w kolejnym fotomontażu, który odbiega nieco od pozostałych, ponieważ jest to rodzaj portretu, a taka tematyka w twórczości powojennej Krzywobłockiego nie pojawiła się ani razu. Twarz mężczyzny przykrył tutaj artysta



A. Krzywobłocki, fotomontaż, po 1973, reprodukcja, wł. W. Krzywobłocki

siatką podobną do tej z poprzedniej realizacji, ale bardziej regularną i nałożoną na siebie kilka razy tak, że zaciera ją rysy portretowanego. Jej krawędzie boczne i górna zaginają się w głąb tworząc rodzaj ażurowej bryły. Wydaje się jakby mężczyzna był w nią ubrany lub była jakoby ona jego klatką. W prawym rogu znalazła się kamienna maska maskarona sfotografowana realistycznie z oddaniem najdrobniejszych szczegółów jej chropowatości i deformacji. Do budowy fotomontażu artysta wykorzystał podobnie jak poprzednio elementy pejzażu krakowskiego i nowohuckiego zarazem. Stworzył pewną sytuację, w której odwrócił schemat jej odbioru i sprowokował widza do zmiany jego wizualnych przyzwyczajeń, tak jak robił to w swoich „montażach z natury” przed wojną.

W próbach poszukiwań plastycznych krakowskiego cyklu, Krzywobłocki zbliżył się bardziej w stronę malarstwa i grafiki niż fotografii i jej tworzywa. Ostatni krakowski okres twórczości Krzywobłockiego to faza zamknięta, artysta coraz bardziej odseparowany od świata, jeszcze mocniej skupiał się na osobistych przeżyciach. Ten rodzaj doświadczenia pozwala, mimo różnych wahań i wyraźnego dążenia do abstrakcji, umieścić te fotomontaże w obrębie sztuki surrealistycznej, ponieważ są one efektem prób dotarcia do najgłębszych sfer wyobraźni i odcisnięcia na materii istniejącej w konkretnych przedmiotach piętna przeżycia wewnętrznego.

Twórczość Krzywobłockiego, podobnie jak znakomitej większości artystów tego pokolenia, musimy podzielić na



*Phyta grobowca A. Krzywobłockiego, cmentarz w Grębałowie, Nowa Huta 2005, fot. Ł. Biabły.*

## Aleksander Krzywobłocki – the individualist of photomontage

Aleksander Krzywobłocki rests on a Nowa Huta cemetery in Krakow; one of the most significant Polish photography artists, the leading representative of the interwar photographic vanguard. Throughout his life connected with photomontage, he discovered its peculiar, autonomous face, avoiding, unlike the majority of artists from the period, commercial or socio-political engagement.

He was born on the 23<sup>rd</sup> of May 1901 in Lvov. He studied architecture at the Lvov Polytechnic, during which time he completed a year course in photography under professor Henryk Mikloasch. In the summer of 1929 he founded with Jerzy Janisch and Mieczysław Wysoki the artistic group Association of Visual Artist "Artes"; he became its active member, the organizer of a number of exhibitions, at which he presented architectural and photographic work. His career was connected with architecture and preservation of monuments; he worked in many conservatorial offices, first in Lvov, and then after the war in Wrocław. He continued his photomontage work intermittently; he spent the end of his life, after retirement, in Krakow, where his last photomontage cycle was created. He died in November 1979.

Krzywobłocki had been creating first pictures and montages since 1926; being unsure of their worth, he hid them. Only with time the gathered illustrative and photographic material became an impulse for "the first in 1928 attempts at photomontaging". Works on the photomontage proper were preceded by the creation of "portrait photo-records",

two okresy, których granicą była wojna. Po 1945 roku, działania artystyczne wielu z nich, również Krzywobłockiego straciły wcześniejszą świeżość i siłę. Mimo że tendencje surrealistyczne były nadal żywe w polskiej plastyce czy fotografii, to w przypadku Krzywobłockiego ich adaptacja (z wyjątkiem pierwszego cyklu) stawała się coraz mniej nowatorska, a kolejne fotomontaże wyraźnie nabierały cech autorskiej maniery. Na tle prądów i tendencji tamtego okresu nie wносиły niestety w rozwój sztuki nowoczesnej nic nowego, czego nie można powiedzieć o niezwykle cennych dla jej wizerunku pracach przedwojennych. Po wojnie nie przybrała ona tak skondensowanej formy, jak miało to miejsce wcześniej.

parts of "montages from nature" and "photographic compositions". They consisted in experiments with photography, discovering new phenomena, creating arranged scenes, which in fact could be "surreal events". A completely different kind of representation is characteristic for many photographic composition from the early 30s, inspired by Bauhaus and the montages of Laszlo Moholy-Nagy. The tendency to erase the distinguishability of objects and to expose the abstract qualities of the photographic image is visible in these works. Post-war series of photomontages was created in 1948 and 1949. The artist used for their making a whole string of antique motives drawn from an old prints album. Indefiniteness of their place, ambiguity of situation and mystery hovering over everything asks us to place them in the region of art of surrealist imagination. The repertoire of already known sculptural and architectural motives appeared in the following cycles from 1955 and from the beginning of the 70s, enriched in the first case with lace and crystals and in the second with floral elements, from which the artist built crowded, closed compositions.

The last, unpublished as a whole, cycle had been created in Krakow since 1973. They were completely new photomontages, in principle abstract, in the diagonal setting, with dominating contrast and open composition. They were complemented by two works in the pre-war manner, for the making of which Krzywobłocki used elements drawn from Krakow and Nowa Huta landscape.