

Karolina Aszyk-Treppa

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0003-0891-8919

Edward Hartwig, przemiana obrazu rzeczywistości w rzeczywistość obrazu

W realizacjach wybitnego polskiego fotografa Edwarda Hartwiga uwidacznia się konfrontacja dwóch odmiennych strategii fotograficznych. Jedna z nich respektuje zobowiązania wobec świata zewnętrznego i jest charakterystyczna dla nurtów opisujących rzeczywistość, tak jak ją widzi ludzkie oko. W odniesieniu do drugiej strategii istotne są jakości estetyczne i strukturalne obrazu jako takiego, jego prymarność wobec natury i autonomiczność jako utworu artystycznego. W tekście przeanalizowano cechy istotowe obu krańcowo różnych strategii fotograficznych i wyjaśniono naturę ich pozornej sprzeczności. Zastosowano analizę jakości strukturalnych obrazu uwzględniającą specyfikę tradycyjnej techniki fotograficznej. Wzięto pod uwagę najbardziej reprezentatywne prace z bogatego dorobku Hartwiga.

Słowa kluczowe: Hartwig, fotografia, strategie, kreacja, autonomia obrazu.

Edward Hartwig, transformation of the image of reality into the reality of the image

Abstract

The works of Edward Hartwig, an outstanding Polish photographer, show the confrontation of two different photographic strategies. One of them respects obligations towards the outside world and is characteristic of trends that describe reality as it is seen by the human eye. For the second strategy, the aesthetic and structural qualities of the image as such, its primacy in relation to nature and autonomy as an artistic work are important. The paper will analyze the essential features of both extremely different photographic strategies and explain the nature of their apparent contradiction. An analysis of the structural quality of the image will be used, considering the specificity of the traditional photographic technique. The most representative works from Hartwig's rich oeuvre will be considered.

Keywords: Hartwig, photography, strategies, creation, autonomy of the image.

Wprowadzenie

Edward Hartwig przeszedł do historii polskiej fotografii jako artysta, który w początkach swojej twórczości był pod silnym wpływem piktorializmu. Uzależnił się w ten sposób od klasycznej estetyki dominującej w fotografii w pierwszych dekadach jej istnienia,

która już w jego czasach była anachroniczna. Jednym z przejawów jego związków z piktorializmem, który posiadał zresztą szczególnie lokalny koloryt, było między innymi propagowanie programu „fotografii ojczyściej”, stworzonego przez nestora polskiej fotografii dwudziestowiecznej Jana Bułhaka. Chociaż początkowo Hartwig dał się poznać jako piktorialista, to z biegiem czasu jednak zasłynął jako twórca nowatorski, poszukujący i eksperymentujący w zakresie struktury obrazu fotograficznego.

Upodobania artysty do fotograficznej strategii wywodzącej się z nurtów piktorialnych z początkowego okresu jego twórczości wydają się więc pozornie w silnej opozycji do jego późniejszych upodobań, które opierały się na uporczywym poszukiwaniu języka nowoczesnych form obrazowania. Z głębszej analizy jego prac z różnych okresów twórczości wynika jednak, że posiadają one wspólną cechę: jest nią dążenie do uzyskania obrazu posiadającego silne znamiona spersonalizowanej wypowiedzi, w ramach której forma pełni bardzo ważną rolę. Posiadając w swoim dorobku bogate doświadczenia z różnymi formami wypowiedzi twórczej, potrafił wykorzystywać je w celach artystycznych, osiągając w ramach stosowanych strategii twórczych efekty o dużej sile wyrazu. Charakterystyczne dla działalności twórczej Hartwiga jest to, że uzyskiwał on wspomniane efekty, respektując reguły zastosowanych przez siebie strategii, nie mieszając ich ze sobą. Często w tym samym okresie jego życia odmienne strategie twórcze były przez niego stosowane równolegle, nie wywołując przy tym rozdzwieku w sferze odbioru jego prac.

Patrząc na twórczość Hartwiga z perspektywy różnorodności form wypowiedzi, w tym artykule zostaną skonfrontowane dwie strategie fotograficzne, które w jego twórczości są najbardziej wyraziste pod względem odmienności rozwiązań formalnych. Jedna z nich respektuje zobowiązania wobec świata zewnętrznego i jest charakterystyczna dla nurtów opisujących realną rzeczywistość w sposób, jak ją widzi ludzkie oko. Dla drugiej strategii istotne są jakości estetyczne i strukturalne obrazu jako takiego, jego prymarność wobec natury i autonomiczność jako utworu artystycznego. Dla pierwszej z omawianych strategii fotograficznych istotna jest realność otaczającego świata, dla drugiej natomiast to, w jaki sposób ta realność może zostać zobrazowana. Kwestią poruszaną w tym artykule jest więc spojrzenie na fotografię jako na medium, w ramach którego stosuje się różne sposoby odzwierciedlenia rzeczywistości. Celem, jaki został tutaj postawiony, jest próba odpowiedzi na pytanie, czy mogą one stanowić sprzeczność w przypadku twórczości jednego autora.

Jeżeli w przypadku analizowania prac Hartwiga można skupić się na takich dwóch krańcowo odmiennych dla fotografii sposobach odzwierciedlenia rzeczywistości, to dlatego, że prace tego twórcy umożliwiają takie podejście, chociaż kwestią dyskusyjną może być, które spośród nich umożliwiają to w największym stopniu. Aby osiągnąć cel badawczy, spośród wszystkich jego znanych fotografii zostaną wzięte pod uwagę najbardziej, moim zdaniem, wyraziste dla reprezentowanych strategii fotograficznych spośród bogatego dorobku tego artysty. W artykule zostaną przeanalizowane też cechy istotowe obu krańcowo różnych strategii fotograficznych i wyjaśniona zostanie natura ich pozornej sprzeczności. Ten aspekt badań nad cechami strukturalnymi prac Hartwiga

nie był dotąd podejmowany przez analityków obrazu, a w literaturze przedmiotu nie są znane nawet na poziomie ogólnym opracowania dotyczące wzajemnych zależności dwóch odmiennych strategii fotograficznych – kreacyjnej i dokumentalnej – w twórczości Hartwiga. Jako metoda badawcza zostanie zastosowana analiza jakości strukturalnych obrazu, z uwzględnieniem specyfiki tradycyjnej techniki fotograficznej. Przeprowadzona analiza będzie się opierać na dedukcji¹. W tym zakresie podążam drogą wytyczoną przez uznanych polskich przedstawicieli teorii obrazu fotograficznego, historii fotografii oraz krytyki artystycznej (Andrzej P. Bator, Krzysztof Jurecki, Lech Lechowicz, Jerzy Olek, Adam Sobota), którzy metodę dedukcyjną stosują w zakresie analiz obrazu fotograficznego.

Interpretacja czy odzwierciedlanie realnej rzeczywistości?

Na najbardziej elementarnym poziomie oczekuje się od fotografii, żeby odzwierciedlała wiernie i w sposób obiektywny realną rzeczywistość. Postrzeganie realnej rzeczywistości w sposób obiektywny, czyli „jak jest naprawdę”, jest jednak niemożliwe, a to oznacza, że oczekiwanie uzyskania wiernego obrazu realnej rzeczywistości może mieć jedynie wymiar intencjonalny. Wierność odzwierciedlenia rzeczywistości równać się więc może w przypadku fotografii co najwyżej z efektem uzyskanym na drodze postrzegania rzeczywistości przez ludzki narząd wzroku, za pomocą którego umysł interpretuje zgromadzone przez zmysł wzroku informacje. Możliwość uzyskania obrazu realnej rzeczywistości jest więc ograniczona, ponieważ zależy od wielu czynników.

Istnieje trudność uzyskania wiernego obrazu realnej rzeczywistości nawet w przypadku fotografii dokumentalnej, poddanej regułom „estetyki przedstawienia”², od której w szczególności oczekuje się obiektywnego ukazywania tego, co ona przedstawia. Problem ten dotyczy nie tyle możliwości „zamrożenia” w czasie odzwierciedlanej w obrazie sytuacji, ile sposobu jej odwzorowania. Wystarczy na przykład sobie uświadomić, że jeśli w tej samej sytuacji tworzenia opisu rzeczywistości znajdzie się kilku fotografów, to każdy z nich może dostrzec coś innego, nie mówiąc o tym, że dla opisu rzeczywistości stosuje się rozmaite środki rejestracji i „kontrolowania obrazu”. Sprawia to, że nawet w przypadku fotograficznego reportażu mówi się coraz częściej w świecie krytyków o jego inscenizowaniu³. Tymi środkami może być selektywne traktowanie ostrości optycznej, a także wybrany celowo przez autora kąt widzenia, perspektywa czy plan zdjęciowy. Chcąc skoncentrować uwagę widza na wybranych przez fotografa motywach, samą rejestrację obrazu kształtuje się ostatecznie także za

¹ Dedukcja jako sposób rozumowania logicznego w popularnym i nienaukowym ujęciu bywa określana jako „pisanie z głowy”. Spotkać się można również z całkowitym niezrozumieniem tej metody przez osoby spoza dyscyplin badających sferę wizualności, kiedy „pisanie z głowy” określa się jako „pisanie z niczego”.

² Zob. F. Soulages, *Estetyka fotografii*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2007, s. 242–246.

³ A. Rouillé, *Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Horyzonty Nowoczesności, Kraków 2007, s. 163–165.

pomocą różnorodnych parametrów naświetlania. Oczywiście jest również to, że na samym akcie rejestracji nie kończy się proces tworzenia obrazu. Kontynuacją tego procesu jest opracowywanie materiału zdjęciowego pod kątem pozbawienia go tak zwanych szumów informacyjnych, czyli elementów zakłócających zamierzony przez autora odbiór znaczeń płynących z obrazu. W tym celu autor fotografii może posłużyć się na przykład odpowiednim kadrem.

Na tym etapie tworzenia obrazu stosuje się także różne środki techniczne mające uczynić przekaz. Warto też przypomnieć, że obraz rzeczywistości, którą postrzegamy w trzech wymiarach, jest sprowadzony do dwuwymiarowego obrazu fotograficznego. Jeżeli w jakimś stopniu dostrzega się w obrazie fotograficznym trzeci wymiar, to jest on jedynie efektem złudzenia lub iluzji przestrzeni takiej, „jaka ona jest”⁴. Wszystkie wymienione elementy sprawiają, że rzeczywistość odzwierciedlona na obrazie fotograficznym może być traktowana jedynie jako coś w rodzaju przekładu rzeczywistości na język obrazu, a nie jako jej wierne odzwierciedlenie. Każda więc fotografia może być jedynie jakiegoś rodzaju interpretacją rzeczywistości, a w wielu przypadkach jest do tego stopnia jej interpretacją, że rzeczywistość obrazu może stać się już bardzo odległa od jej źródła, czyli od realnej rzeczywistości.

Prymarność kreacji nad rejestracją realnej rzeczywistości?

Istnieje wiele fotografii Hartwiga, które potwierdzają powyższy sąd. Chciałabym przywołać jedną z najbardziej znaczących. Jest nią realizacja artysty z 1960 roku ukazująca wizerunek konkretnego człowieka, którego nie potrafimy rozpoznać bez odwoływania się do tytułu tej pracy, chociaż odzwierciedla postać bardzo zasłużoną dla polskiej kultury drugiej połowy XX wieku. Jest to portret Tadeusza Kantora. Przy okazji tej realizacji Hartwiga pojawiają się już pytania dotyczące podjętych w tym artykule kwestii. Jedno z nich dotyczy sprawy zasadniczej: gdzie zaczyna się i gdzie kończy się fotografia i na ile portret Kantora autorstwa Hartwiga mieści się w zakresie istotowych cech fotografii? W przypadku tej realizacji wydaje się więc uzasadnione pytanie, jakie cechy istotowe określają technikę fotografii, by można było mówić, że dany obraz jest obrazem fotograficznym. Problem ten ożywa na nowo w naszych czasach, a szczególnie dotyczy to sytuacji, kiedy do rangi fotografii próbuje się podnosić wytwory sztucznej inteligencji, które tylko z pozoru przypominają coś, co zwykliśmy określać jako fotografie. W przypadku realizacji Hartwiga problem ten dotyczy w mniejszym stopniu kwestii technicznej, w rozumieniu „genetyki” obrazu, a dużo bardziej struktury formy, ponieważ portret Kantora jest obrazem zwielokrotnionym, czyli składającym się z kilku fizycznych warstw, jakby z wielu fotografii.

Po przeanalizowaniu jakości strukturalnych realizacji Hartwiga, która przedstawia Kantora, staje się klarowne, że bez cienia wątpliwości możemy ją zakwalifikować nie

⁴ Dzieje się to w przypadku, kiedy odróżnia się widzenie od świadomości widzenia. Zob. W. Strzeмиński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 17.

tylko do gatunku obrazów fotograficznych, lecz także można uznać ją za realizację ortodoksyjną pod względem istotowych cech tej techniki obrazowania. Pierwszego argumentu, który uzasadnia ten sąd, dostarcza krytyka artystyczna oraz historia fotografii jako dyscyplina badawcza. Istnieje wiele znaczących opracowań z zakresu historii fotografii, w których prezentuje się podobne do pracy Hartwiga przykłady pod względem strukturalnym. Obrazują one dokonania różnych fotografów, najczęściej wywodzących się z awangardy artystycznej, które klasyfikuje się właśnie w kategoriach obrazu fotograficznego. Patrząc z perspektywy techniki fotograficznej, decydującą kwestią w ocenie tego typu realizacji jako fotografii jest to, że wygenerowane w ten sposób obrazy mają stuprocentowy rodowód fotograficzny. Drugą decydującą kwestią jest to, że zabiegi formalne, takie jak na przykład wielokrotna ekspozycja lub też złożenie ze sobą kilku warstw materiału zdjęciowego w postaci negatywu fotograficznego, było przez twórców fotografii kreatywnej stosowane jako ważny środek wyrazu, takich jak choćby twórczość Harrego Callahana czy późniejsza o kilka dekad Duane Michalsa.

Biorąc pod uwagę fakt, że przez posłużenie się przez autora nałożeniem na siebie kilku warstw obrazu, analizowana fotografia nie ułatwia odbiorcy odczytania w kategoriach werystycznych cech fizycznych osoby portretowanej, czego na ogół oczekuje się od klasycznego portretu, pojawić się może inne pytanie: czy portret Kantora autorstwa Hartwiga można zaklasyfikować do kategorii... portretów? Patrząc z perspektywy rozwoju form wizualnych, zwłaszcza w obszarze sztuki i kreacji artystycznej, odpowiedź na to pytanie musi być jednak twierdząca.

Pół wieku przed wykonaniem tej realizacji na to pytanie odpowiedzi udzielili twórcy awangardy, którzy wytyczyli nowe drogi dla twórczości artystycznej. Dzisiaj nikt nie zadaje sobie pytań, czy portret Ambroise'a Vollarda autorstwa Picassa lub inne podobne realizacje należy zaklasyfikować do kategorii portretu, czy też nie. Z perspektywy czasu również widać, zwłaszcza jeśli zdystansujemy się do rewolucyjnego traktowania formy obrazu przez artystów takich jak Picasso, Braque czy Man Ray, że metaforyczna warstwa ich portretów lepiej może odzwierciedlać osobowość portretowanej osoby niż gdyby posłużyć się klasyczną, opisową formą, do której byliśmy przyzwyczajeni od stuleci. Tak jest też w tym przypadku, chociaż autor tego zdjęcia nie zawsze traktował obraz w taki sposób, który pozwoliłby określać go jako twórcę „eksperymentatora”.

Wierność wobec mimesis czy wobec autonomiczności obrazu?

Jeszcze w latach 30. XX stulecia Hartwig wykonał wiele portretów, które były pod wpływem konwencji piktorialnych i które za cel stawiały sobie dorównanie tendencjom estetycznym takich kierunków w sztuce, które traktowały formę w sposób bardzo klasyczny. W ten sposób zaczęli zresztą nawet tacy reprezentanci nowoczesnych nurtów w fotografii, jak Edward Steichen, Alfred Stieglitz czy nawet Edward Weston, który zaproponował traktowanie fotografii w jej „czyste” postaci, to znaczy takiej,

która łączyła rzeczowość spojrzenia z rejestracją wykorzystującą wszystkie atuty zapisu wynikającego z techniki fotograficznej. Z biegiem czasu Hartwig wyzwolił się z idealistycznego podejścia do motywu, ale nie uczynił tego w sposób tak radykalny jak na przykład Weston, który od momentu, kiedy zerwał z piktorializmem, aż do czasu, kiedy tworzył swoje ostatnie realizacje, pozostał wierny nowoczesnym paradygmatom obrazu fotograficznego.

Po II wojnie światowej Hartwig, niezależnie od nowych estetycznych upodobań w swojej twórczości, które coraz częściej będą określać jego tożsamość artystyczną, z dużym powodzeniem tworzył realizacje komercyjne jako fotograf teatralny. W tej dziedzinie obowiązywały standardy, które wymuszały na nim wierność wobec mimesis, czyli zobowiązania do jak najwierniejszego odtwarzania tego, co znajduje się przed obiektywem. W rejestrowaniu scen i sytuacji pochodzących z inscenizacji teatralnych był niedoścignionym mistrzem. Trzeba jednak stwierdzić, że walory artystyczne widoczne w jego pracach komercyjnych wynikały w pewnej mierze z inscenizacyjnych zabiegów, które były sumą jego kreatywności i kreatywności teatralnych inscenizatorów. Trzeba wziąć pod uwagę, że efekty jego realizacji służyły także różnym utylitarnym celom, szczególnie kiedy tworzył fotograficzne portrety aktorów i autorów realizacji scenicznych. Ponadto warto zaznaczyć, że chociaż praca w teatrze mogła stanowić dla niego inspirację do tworzenia własnych, autonomicznych, czasami groteskowych światów, czego wyrazem może być na przykład realizacja „Wizja baletu” z 1966 roku, w której postacie wirujące w tańcu zostały zarejestrowane przez twórcę w długim czasie naświetlania, to kompozycje zrealizowane na deskach teatralnych są naznaczone piętnem sytuacyjności wywołanej akcją sceniczną.

Zależność od inwencji realizatorów inscenizacji teatralnych mogła być pewnym problemem dla Hartwiga, ponieważ na określenie niektórych prac, które pochodziły z jego niekomercyjnej twórczości, używał dość radykalnych sformułowań, takich jak na przykład: „ja tu robię własny teatr”⁵. Zacytowane słowa w dużym stopniu ilustrują jego twórczą postawę odniesioną właśnie do realizacji, które nie zależały w żaden sposób od jego pracy w teatrze. Sam autor określał je jako „wariacje fotograficzne” lub „nieprawdziwe sytuacje”, które zostały „stworzone” wyłącznie przez niego samego⁶. Zacytowane słowa mogą sygnalizować istotny przełom w jego twórczości, czego wyrazem jest na przykład realizacja „Noe” z 1960 roku, która ukazuje nadmorski pejzaż poddany przez Hartwiga specyficznym dla fotografii zabiegom technicznym podczas tworzenia odbitek w ciemni pozytywowej. W trakcie tego procesu odtwarzana na obrazie rzeczywistość jest już modulowana i interpretowana według reguł jego własnej fantazji, ale z zastosowaniem metod, które po raz pierwszy zostały w kreatywny sposób wykorzystane przez Man Raya czy Laszlo Moholy-Naga, a więc przez awangardę dwudziestolecia międzywojennego.

⁵ A.B. Bohdziewicz, *Psy czy koty? Fotografia czy fotografika? Kolor czy...?*, [wywiad z E. Hartwigiem], „Format” 1997, nr 24–25.

⁶ Hartwig użył dosłownie słów: „Wariacje fotograficzne to są nieprawdziwe sytuacje stworzone przeze mnie”. Zob. *ibidem*.

W twórczości Hartwiga niepodlegającej pragmatycznym regułom fotograficznej komercji działania o charakterze awangardowym przeplatały się z działaniami, w których widoczna jest tęsknota za sentymentalnym ujęciem tematów, co było efektem fascynacji szkołą Jana Bułhaka. W ramach tej szkoły idealizacja motywu wynikała z takiego sposobu „wymodelowania” sytuacji, jak widać na fotografii z początku lat 50. ubiegłego wieku, zatytułowanej „Na schodach”. Postać kobiety na niej idącej po schodach została zaznaczona jedynie za pomocą światła opisującego kontur postaci, co wraz z podobnym potraktowaniem stopni wtapiających się w cień uformowało kompozycję o graficznych podziałach i dialektycznym układzie abstrakcyjnych geometrycznych kształtów. Widać więc, że niezależnie od podejmowanych strategii fotograficznych, tradycyjnej czy awangardowej, że Hartwig hołdował zasadzie autonomiczności obrazu i jego samowystarczalności oraz tworzył bez zobowiązań wobec postrzeganej rzeczywistości tak, jak widzi ją ludzkie oko. Oznacza to, że w twórczości Hartwiga, niezależnie od podejmowanych przez niego konwencji, można zauważyć prymarność wobec autonomiczności obrazu. Czy to oznacza, że dla Hartwiga ważniejsza była materia fotograficzna, a nie materia realnej rzeczywistości?

Materia fotograficzna a materia realnej rzeczywistości

Kiedy określa się wpływ jakichś konwencji fotograficznych na estetykę prac Hartwiga, wymienia się niemal wyłącznie jako najważniejszą piktorializm, a spośród twórców, którzy wywarli wpływ na rozwój jego twórczości, wskazuje się na głównego reprezentanta tego kierunku na gruncie polskim, Jana Bułhaka. Nie ma najmniejszych wątpliwości, że piktorializm wywarł ogromny wpływ na początki twórczości Hartwiga, czy jednak na inspiracjach programowymi założeniami tego kierunku zakończyły się wpływy dwudziestowiecznych tendencji w sztuce na estetykę jego prac? Analizując fotografie tego artysty trzeba stwierdzić, że istnieje wiele przykładów, które wskazują na fakt, że jego dojrzała twórczość miała także silne związki z innymi tendencjami obecnymi w twórczości XX-wiecznych twórców fotografii. Do tych tendencji należy eksperymentalny sposób traktowania struktury obrazu fotograficznego przez awangardę fotograficzną lat 40. i 50. XX stulecia. Choć trudno byłoby wykazać, w jakim stopniu obecność podobnych eksperymentalnych wątków w twórczości Hartwiga wynikała z jego własnych poszukiwań będących następstwem rozwoju formy jego prac, a w jakim stopniu stanowiła wynik świadomych inspiracji wymienionym nurtem fotografii, to – charakteryzując jego twórczość – z pewnością nie można pominąć obecności tych wątków w wielu pracach artysty.

Wywołując to zagadnienie, przede wszystkim trzeba wspomnieć o takich realizacjach Hartwiga, jak „Portret Krystyny Jandy” z 1980 roku, który został wykonany przez niego w czasie próby do spektaklu „Opera za trzy grosze” w teatrze Ateneum w Warszawie, wizerunek nieznanego mężczyzny „Papieroplastyka” z 1993 roku, ale i o wcześniejszej pracy, jak scharakteryzowany już „Portret Tadeusza Kantora” z 1960 roku. Również

w „Portrecie Marty Lipińskiej”, datowanym na lata 60. minionego stulecia, można zobaczyć zinterpretowaną przez autora sytuację, która niewątpliwie czerpie z doświadczeń awangardy. Przywołane prace, które są jednymi z najbardziej reprezentatywnych dla twórczości fotografa, wywołują skojarzenia z realizacjami wspomnianego Harrego Callahana. W sposób nowatorski, już w latach 40. XX wieku w słynnym Instytut of Design w Chicago, stosował w świadomy i kreatywny sposób zabiegi ze zwielokrotnioną ekspozycją oraz z pracami Aarona Siskinda, z tego samego środowiska co Callahan, tworzącego obrazy rzeczywistości, które były w pewnym sensie niezależne od pierwotnego kontekstu. Z takim podejściem do rzeczywistości, zmierzającym do autonomicznego traktowania obrazu wobec niej, możemy też się spotkać, kiedy myślimy o sytuacji odwrotnej, ponieważ twórczość Hartwiga była bogatym źródłem inspiracji dla wielu artystów. Potwierdza to, że wątki eksperymentalne nie były dla jego twórczości epizodyczne, lecz często stanowiły wyzwanie do kreatywnych poszukiwań w zakresie struktury obrazu, na co zwrócił uwagę, jeden z komentatorów jego twórczości, historyk fotografii Krzysztof Jurecki:

Wiele fotografii polskiego twórcy to abstrakcje aluzyjne, bądź pragnienie abstrakcji, w których realność fragmentu przypomina o namacalnej rzeczywistości. Podkreślenie struktury, budowy danej rzeczywistości, grafizmu linii, ciemnych tonów jest wyróżnikiem jego poszukiwań i eksperymentów. Właśnie nowoczesny eksperyment jest zasadniczym drogowskazem poszukiwań Hartwiga. Fotografia jest tworzywem służącym nie tylko grafizacji (plakatowości), ale także multiplikacji (wpływ pop-artu), deformacji etc.⁷

Artystyczny eksperyment, który rozwijał w swoich pracach Hartwig, był realizowany także przez twórców młodszej generacji, otwartych na nowatorskie rozwiązania formalne. Należeli do nich między innymi członkowie toruńskiej grupy 0-61, w twórczy sposób realizujący eksperymenty formalne, jak na przykład Antoni Mikołajczyk, który w latach 80. XX wieku stworzył objęty wspólnym tytułem cykl „Pejzaże świetlne”. W jego przypadku autonomiczne potraktowanie obrazu w relacji do rzeczywistości polegało na rejestracji wybranego planu zdjęciowego za pomocą długiego czasu naświetlania. Z kolei realizacje z cyklu „Stopy” autorstwa Józefa Robakowskiego, innego przedstawiciela grupy 0-61, wykonane w 1959 roku, czyli jeszcze przed formalnym związaniem się grupy, które także wpisują się w nurt eksperymentalny fotografii, pokazują, jak istotną rolę w obrazie pełni metafora rozumiana jako sposób formułowania przekazu. Podobne problemy podejmowali też inni członkowie tej grupy, jak Andrzej Różycki w pracy „Klatka” z 1968 roku oraz Jerzy Wardak w realizacji „Narodziny kwiatu” z 1963 roku, w których eksperymentalne podejście do formy polegało na poddaniu tradycyjnego obrazu fotograficznego twórczym strukturalnym przetworzeniom, z których wynikały nowe znaczenia.

Krytycy zwracają uwagę, że z eksperymentami podejmowanymi przez twórców młodego pokolenia, spośród których w tym artykule wymienieni zostali jedynie

⁷ K. Jurecki, *Struktura obrazu według Hartwiga*, wstęp do katalogu wystawy „Edward Hartwig. Fotografia” w Muzeum Okręgowym w Siedlcach, Siedlce 1998.

najbardziej znani przedstawiciele tego pokolenia, łączyły Hartwiga tylko luźne związki. Takiego zdania jest na przykład Adam Sobota:

Wydaje się jednak, że [Hartwig] nigdy nie utożsamiał się z żadnym z nich, zaspokajając jedynie z ich pomocą swoją nieposkromioną zachłanność obrazów. Nie identyfikując się z nimi, nigdy nie ustosunkowywał się do nich z pozycji ideowej ani się im nie przeciwstawiał. Nie można go nazwać ani eklektykiem, ani postmodernistą, chociaż jego metoda w pewnych aspektach nasuwałaby na myśl takie kategorie. Tajemnica atrakcyjności prac Edwarda Hartwiga polega chyba na tym, że pozostaje on przez cały czas nieskrepowany, zarówno przy wyborze konwencji, jak i w sposobie posłużenia się nią⁸.

Analizując prace Hartwiga, które były efektem autonomicznego traktowania obrazu wobec rejestrowanej rzeczywistości, widać, że występuje w nich współzależność pomiędzy formą a treścią. W wielu spośród tych realizacji treść zależy w bardzo dużym stopniu od formy i w dużej mierze z niej wynika. Jeśli metaforyczność wynikająca z formy jest dostrzegalna w realizacjach reprezentantów grupy 0-61, to tym bardziej jest ona czytelna w takich pracach Hartwiga jak na przykład dwie „Kompozycje z tancerką”, datowane na lata 1960–1970. Nie ma wątpliwości, że nie chodzi w nich jedynie o zabawę formą, lecz przede wszystkim o znaczenia, które w obrazie można wyartykułować między innymi językiem metafory. W takim samym stopniu ta kwestia dotyczy datowanych na ten sam okres antropomorficznych kompozycji Hartwiga „Bez tytułu”, w których artysta konfrontuje ze sobą w jednym obrazie pochodzące z różnych fotografii fragmenty twarzy i rozmaitych wycinków rzeczywistości. Sam autor, komentując swoje prace, powiedział: „Prawdę o człowieku staram się wyrażać własnym językiem, i nie polega to na rejestrowaniu tego, co się widzi, tylko na szukaniu syntezy, skrótu i metafory”⁹.

Zacytowane słowa nie pozostawiają wątpliwości, że kiedy tworzył kompozycje o charakterze kreacyjnym, Hartwig nie traktował fotografii jako okna realnej rzeczywistości, lecz rozumiał ją jako medium sztuki. Takie podejście do fotografii określa jednak jedynie jego niekomercyjną twórczość, ciągle zaskakującą swoją innowacyjnością, ponieważ warstwa dramaturgiczna jego utworów podlegała nieustannym zmianom. Jest ono zupełnie odmienne niż w realizacjach Hartwiga o charakterze dokumentalnego zapisu, które podlegały różnym utylitarnym celom i zobowiązaniom. Początkowo dramaturgia jego prac o charakterze kreacyjnym wydaje się bliska inscenizacjom teatralnym, tym bardziej, że wiele jego scen rozgrywa się na scenie, za jej kulisami, w aktorskich garderobach czy na zapleczu teatralnym. Nawet jednak, jeśli Hartwig aranżował rozmaite sytuacje w warunkach studyjnych, kiedy zostają one wyizolowane z teatralnych kontekstów, autor nie pozbawił widza skojarzeń z inscenizacją teatralną, ponieważ można powiedzieć, że genetycznie się wywodzą z teatru. Czasem przesądza

⁸ A. Sobota, *Zachłanność obrazów* (artykuł), źródło oraz jego opis, w tym miejsce oraz data wydania, niedostępne w zasobach bibliotecznych, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/edward-hartwig-krytycy-o-tworczosci-edwarda-hartwiga/> (dostęp: 30.04.2024).

⁹ J. Olek, *Nie tylko o fotografii*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2020, s. 221.

o tym sposób oświetlenia, gestykulacje postaci oraz mimika twarzy fotografowanych osób lub to, że teatralizacja dodatkowo zostaje spotęgowana przez układy kompozycyjne. Mogą się one również kojarzyć z porządkiem scenicznym wywoływany przez reżysera spektaklu, którym staje się Hartwig aż do ostatnich swoich kompozycji.

* * *

Chcąc w sposób syntetyczny zdefiniować istotę osobowości twórczej Hartwiga, należałoby podkreślić, że był on w pełni świadomy materii fotograficznej, zarówno wtedy, gdy posługiwał się opisem rzeczywistości w ramach stosowania piktorialnych estetyk, jak i wtedy, kiedy stwarzał nową rzeczywistość obrazu rządzącą się prawami kreacji artystycznej w nowoczesnym rozumieniu. Niezależnie od tego, jaką posługiwał się strategią fotograficzną, jego poszukiwania strukturalnego porządku obrazu i konstruowana przez niego dialektyka form wydają się dla niego naczelnym problemem artystycznym. Takie podejście do materii obrazu pozwalało mu za jej pomocą budować autonomiczne, autorskie kompozycje, w których w sposób mistrzowski posługiwał się nie tylko formą, lecz także metaforą. Można też powiedzieć, że Hartwig rzucał wyzwanie naszemu spojrzeniu na medium, jakim jest fotografia, przełamując rozmaite stereotypy dotyczące przede wszystkim rozumienia fotografii w odniesieniu do sztuki. W tym zakresie poszerzył rozumienie fotografii jako artystycznej, rozpoczynając od stosowania konwencji w duchu piktorialnych rozwiązań zapożyczonych od swojego mistrza Jana Bułhaka, w kierunku traktowania fotografii jako medium sztuki, czyli takiego jej rozumienia, które umożliwia jej pojmowanie w kategoriach w pełni autonomicznego obrazu samego w sobie.

W przypadku twórczości Hartwiga nie ma sprzeczności pomiędzy stosowanymi przez niego sposobami odzwierciedlania rzeczywistości, co wynika z faktu, że rozumiał on, na czym polegają różnice w ramach stosowanych przez niego metod oraz wiedział, w jakim celu je stosować. Sposób rozumienia tych różnic przez Hartwiga wywołuje refleksję natury ogólnej. Dotyczy ona różnic w podejściu przez fotografa do rzeczywistości, w rozumieniu: czy autor jest „wierny” rzeczywistości jako realności, czy może raczej „podporządkowuje” ją sobie, stając się „wierny” rzeczywistości obrazu i jego autonomiczności. Natura pozornej sprzeczności tych dwóch sposobów traktowania fotografii daje się wyjaśnić tym, czy w podejmowanych decyzjach twórczych autor użył fotografii jako medium dokumentu, czy sztuki, innymi słowy, czy posiada on świadomość, w jakim celu jej użył.

Bibliografia

- Bohdziewicz A.B., *Psy czy koty? Fotografia czy fotografika? Kolor czy...?*, „Format” 1997, nr 24–25.
- Hartwig E., Katalog wystawy w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, 17 listopada–30 grudnia 1995.
- Jurecki K., *Struktura obrazu według Hartwiga*, wstęp do katalogu wystawy „Edward Hartwig. Fotografia” w Muzeum Okręgowym w Siedlcach, Siedlce 1998.
- Olek J., *Nie tylko o fotografii*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2020.
- Olek J., *Po prostu Hartwig*, „Nurt” 1989, nr 6.
- Rouillé A., *Między dokumentem a sztuką współczesną*, Horyzonty Nowoczesności, Kraków 2007.
- Sobota A., *Zachłanność obrazów* (artykuł), źródło oraz jego opis, w tym miejsce oraz data wydania niedostępne w zasobach bibliotecznych, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/edward-hartwig-krytycy-o-tworczosci-edwarda-hartwiga/> (dostęp: 30.04.2024).
- Soulages F., *Estetyka fotografii*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2007.
- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.