Maciej Szymanowicz

ZABURZONA EPOKA

POLSKA FOTOGRAFIA ARTYSTYCZNA W LATACH 1945–1955



WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

ZABURZONA EPOKA

POLSKA FOTOGRAFIA ARTYSTYCZNA W LATACH 1945–1955

Małgorzacie

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA HISTORIA SZTUKI NR 40

Maciej Szymanowicz

ZABURZONA EPOKA

POLSKA FOTOGRAFIA ARTYSTYCZNA W LATACH 1945–1955

WYDAWNICTWO NAUKOWE

POZNAŃ 2016

Abstract. Szymanowicz Maciej, *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945––1955* [The disturbed era. Polish art photography between 1945–1955], Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Seria Historia Sztuki nr 40. Pp. 498, Figs. 187. ISBN 978-83-232--3030-4. ISSN 0556-1019. Text in Polish with a summary in English.

The book is devoted to the most important problems in the development of Polish art photography from 1945–1955. The significant issues discussed here include many as yet unanalysed, such as: the creation of new institutional base and its entanglement in the centrally planned cultural policy; the resurgence of pre-war artistic strategies (e.g. pictorialism) and revival of the homeland photography programme used to document wartime destruction and Poland's regained and newly incorporated territories. One of the key problems discussed in the book is the theory and practice of socialist realism, a subject as yet unresearched in the history of Polish photography. The book contains the proposition to interpret socialist realism as a field of tensions, determined by the tradition and history of Polish photography, in which works were produced that were in accord with the official Party line, as well as others that eluded it. The book explains the mechanisms leading to the restitution of post-war photograph and the development of the institutional model surviving until the political transformation of 1989.

Maciej Szymanowicz, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu, ul. Nowy Świat 28/30, 62-800 Kalisz, Poland

Recenzent: dr hab. Waldemar Baraniewski, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

© Maciej Szymanowicz 2016
This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016

Pubikacja sfinansowana przez Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Wydział Pedagogiczno-Artystyczny UAM w Kaliszu

Fotografia na pierwszej stronie okładki: Władysław Rut, bez tytułu (Poznań), ok. 1951, własność rodziny artysty
Wewnętrzne strony okładki: Nalepki z godłami wystaw z drugiej połowy lat 40. XX wieku, prywatna kronika artystyczna Jerzego Strumińskiego, własność rodziny artysty
Fotografia na czwartej stronie okładki: Jerzy Wierzbicki, 2016

Projekt okładki: Elżbieta Rygielska
Redakcja: Bożena Kapusta
Redakcja techniczna: Elżbieta Rygielska
Łamanie komputerowe: Reginaldo Cammarano

ISBN 978-83-232-3030-4
ISSN 0556-1019

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
UL. FREDRY 10, 61-701 POZNAŃ
www.press.amu.edu.pl
Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl
Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl
Wydanie I. Ark. wyd. 37,25. Ark. druk. 30,75
DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

Spis treści

Wstęp 9

CZĘŚĆ PIERWSZA

Rozdział I. Organizacja życia fotograficznego w latach 1944–1949

1. Wprowadzenie 21
2. Oczekiwania fotografów wobec władz, geneza postulatów 22
3. Wydział Fotografiki w Resorcie Kultury i Sztuki Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego w Lublinie 26
4. Odrodzenie życia fotograficznego w latach 1945–1946 28
5. Działalność ośrodka poznańskiego w latach 1945–1949 30
   5.1. Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu 30
   5.2. Referat Fotografiki poznańskiego Urzędu Wojewódzkiego 40
6. Referat Fotografiki w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Początki planowej gospodarki fotografią i koncepcje związku twórczego fotografów 45
7. Powstanie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Początek centralizacji życia fotograficznego 49
8. Działalność warszawskiego oddziału PTF. W stronę ideologizacji twórczości fotograficznej 56
9. Pozostałe aspekty i problemy organizacji życia fotograficznego w drugiej połowie lat 40. 61
10. Podsumowanie 65

Rozdział II. Fotografia ojczysta

1. Wprowadzenie 67
2. Fotografia ojczysta w latach trzydziestych 68
3. Dokumentacje zniszczeń wojennych 77
4. W kręgu instytucji, główni „aktorzy" i mecenasi dokumentacji Ziem Odzyskanych 92
   4.1. Akcje dokumentalne Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego na Ziemiach Odzyskanych 93
   4.2. Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji – fotograficzno-krajoznawcze objazdy po Ziemiach Odzyskanych w latach 1947–1949 95
   4.3. Znaczenie zdjęć Jana Bułhaka powstałych na zlecenie Ministerstwa Komunikacji i PTK 99

5. W kręgu Instytutu Zachodniego ... 106
6. Stowarzyszenia fotograficzne w akcji dokumentowania Ziem Odzyskanych ... 113
7. Zmierzch fotografii ojczystej ... 118
8. Testament Bułhaka – książka pt. *Fotografia ojczysta* ... 125
9. Znaczenie fotografii ojczystej w drugiej połowie lat 40. ... 128
10. Podsumowanie ... 129

Rozdział III. Estetyczny tygiel. Wielość postaw na salonach fotografii w II połowie lat 40.

1. Wprowadzenie ... 131
2. Powrót piktorializmu ... 132
2.1. Podstawy teoretyczne estetyki piktorialnej ... 132
2.2. Styl Wańskiego ... 141
2.3. Poznańskie sukcesy ... 145
2.4. Ostatnie manifestacje powojennego piktorializmu ... 154
3. Epizod nowoczesny 1947–1949 ... 155
3.1. Główne wydarzenia ... 155
3.2. Zbigniew Dłubak i Fortunata Obrąpalska ... 156
3.3. Wystawa *Nowoczesna fotografika polska* w 1948 roku ... 166
3.4. Fotomontaże Aleksandra Krzywobłockiego ... 175
3.5. Znaczenie wystąpienia „nowoczesnych" ... 178
4. Triumfujący piktorializm na wystawie *Praca robotnika i rolnika* ... 180
5. Podsumowanie ... 191

Rozdział IV. Wykuwanie socrealizmu – wystawa *Pokój zwycięża*

1. Wstęp ... 193
2. Koncepcja wystawy *Pokój zwycięża* ... 194
3. Nowa ikonografia – wykuwanie tematyki socrealistycznej ... 203
3.1. Adaptacje ... 203
3.2. Wspominając Wystawę Fotografiki Sowieckiej ... 211
3.3. W stronę ikonografii produkcyjnej ... 216
3.4. Potęga zestawów ... 219
4. Podsumowanie ... 227

CZĘŚĆ DRUGA

Rozdział I. Organizacja życia fotograficznego w latach 1950–1955

1. Wprowadzenie ... 231
2. Podstawy reorganizacji życia fotograficznego w latach 1950–1955 ... 232
3. Pomiędzy Poznaniem a Warszawą. Podstawowe linie napięć ... 235
3.1. Instytucjonalno-ideologiczne uwarunkowania konfliktu ... 235
3.2. Krytyka „wstecznictwa" Zarządu Głównego PTF ... 237
3.3. Sąd nad poznańskimi działaczami ... 239
3.4. Spór o „Świat Fotografii" ... 243
3.5. Walka o przewodnictwo w Zarządzie Głównym PTF ... 245
3.6. Kto jest fotografikiem? ... 247

3.7. Zmiany w „fotograficznych" strukturach MKiS w świetle procesów centralizacyjnych ... 247
4. Kształtowanie struktur i oblicza ideowego Związku w latach 1950–1955 ... 250
4.1. Początki doktryny ... 251
4.2. Stabilizacja doktryny ... 255
4.3. Eskalacja doktryny ... 260
4.4. Upadek doktryny ... 264
5. Narzędzia dyscypliny ideologicznej w ZPAF ... 266
5.1. Nowy statut i struktury ZPAF ... 266
5.2. Komisja Artystyczna ZPAF w latach 1952–1954 ... 268
5.3. Zespoły Twórcze ... 270
6. Polskie Towarzystwo Fotograficzne ... 274
6.1. Podstawy ideowe Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w latach 1950––1955 ... 274
6.2. Początki wdrażania nowego „programu" w latach 1950–1951 ... 279
6.3. Pomiędzy zjazdem wrocławskim a krakowskim, początki umasowienia fotografii amatorskiej ... 283
6.4. Rewolucja w praktyce PTF po zjeździe krakowskim ... 290
6.5. Krach systemu ... 296
7. Muzeum Fotografiki – krótka historia niezrealizowanego projektu ... 299
8. Podsumowanie ... 302

Rozdział II. Teoria i praktyka socrealizmu w kontekście historii fotografii

1. Wprowadzenie ... 304
2. Prawodawcy fotograficznego socrealizmu ... 305
3. Czerwiec 1952 roku – cezura Walnego Zjazdu PZF ... 307
4. Socrealizm i historia fotografii ... 309
4.1. Podstawy nowego sposobu interpretacji dziejów fotografii ... 309
4.2. W walce o marksistowską wersję historii fotografii – tezy Tadeusza Cypriana z referatu zjazdowego w 1952 roku ... 314
4.3. Tradycja odrzucona ... 316
4.4. Tradycja zaanektowana ... 319
4.5. Tradycja pominięta ... 326
4.6. Historia fotografii historią środków produkcji ... 333
5. W walce o ideowe oblicze polskiej fotografii artystycznej – tezy Zbigniewa Pękosławskiego i Adama Johanna z referatów zjazdowych w 1952 roku ... 336
6. Jak zrobić zdjęcie socrealistyczne? ... 339
6.1. Podstawy. Walka o fotografię socrealistyczną w ZSRR ... 340
6.2. Spory o teorię obrazu socrealistycznego w Polsce w latach 1950–1952 ... 346
7. Wystawy – praktyczna realizacja postulatów realizmu socjalistycznego ... 355
7.1. II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki ... 356
7.2. Wystawa *Realizm socjalistyczny w fotografii* ... 367
8. Podsumowanie ... 377

Rozdział III. Dyskusje w cieniu schematyzmu – upadek socrealizmu

1. Wprowadzenie ... 380
2. Czym jest schematyzm? ... 381
3. Zagadnienie schematyzmu w świetle II Zjazdu PZPR ... 383

4. Dyskusja w trakcie II Narady Twórczej członków ZPAF w dniu 16 maja 1954 roku w Warszawie 386
5. Przeniesienie dyskusji na łamy „Fotografii" 390
6. Fotoreportaż „artystyczny" *versus* fotografia prasowa 394
7. Rok 1955 397
8. Recepcja V Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki 404
9. Alfred Ligocki i ostatnia próba restytucji realizmu socjalistycznego 410
10. Podsumowanie 414

Rozdział IV. Poza głównym nurtem. Środowisko poznańskie po Walnym Zjeździe PZF w czerwcu 1952 roku

1. Wprowadzenie 419
2. W poznańskiej delegaturze ZPAF 421
3. W poznańskim oddziale PTF 432
   3.1. Sekcja Artystyczna – podstawy działania 434
   3.2. Wybrane realizacje 442
   3.3. Fotografia przyrodnicza 448
4. Podsumowanie 454

Zakończenie 455

Nota redakcyjna 459

Bibliografia 461

Spis ilustracji 479

Skorowidz 487

The disturbed era. Polish art photography between 1945–1955 (Summary) 495

Wstęp

Jeszcze kilkanaście lat temu problematyką historii polskiej fotografii zajmowała się garstka badaczy. Dzisiaj to się zmieniło. Dzieje fotografii stały się popularnym polem eksplorowanym nie tylko przez akademików, ale też przez muzealników, kuratorów galeryjnych i kolekcjonerów sztuki. Polska fotografia coraz częściej znajduje swoje miejsce w zagranicznych opracowaniach, a także muzeach, czego najlepszym przykładem jest światowa kariera polskiego fotomontażu z dwudziestolecia międzywojennego czy zdjęć Stanisława Ignacego Witkiewicza. Każdy kolejny rok przynosi nowe opracowania i cenne odkrycia, jednak ciągle obecne są białe plamy na mapie jej historii. Rozważania przedstawione w niniejszej książce są próbą wypełnienia jednej z największych luk, dotyczą bowiem nierozpoznanych dotychczas problemów warunkujących rozwój polskiej fotografii artystycznej w latach 1945–1955. Praca ma na celu ukazanie mechanizmów, które doprowadziły do restytucji powojennego życia fotograficznego, a bez poznania dynamiki przemian, które dokonały się w „pierwszej dziesięciolatce", nie sposób w pełni zrozumieć historii tej dyscypliny w Polsce doby PRL-u. To wtedy bowiem kształtowały się nie tylko paradygmaty estetyczne, ale również instytucjonalne, które obowiązywały do przełomu politycznego w 1989 roku.

Zbieraniu i analizie materiałów do tej książki towarzyszyło kilka założeń, które bezpośrednio wpłynęły na jej kształt. Zapewne najważniejszym z nich było przekonanie, że rozpoznanie struktur instytucjonalnych stanowiących bazę dla ówczesnego życia artystycznego jest podstawą dla zrozumienia twórczości artystycznej. Przyjmuję bowiem, że w modelu kultury zarządzanej przez władze państwowe życie artystyczne i twórczość przebiegają podług wyznaczonego scenariusza. Oczywiście zależność środowisk fotograficznych od polityki kulturalnej państwa nie rozkładała się równomiernie na przestrzeni całego omawianego okresu, gdyż proces ten szczególnie się nasilał od końca lat 40., aby osiągnąć apogeum w przedziale 1952–1953 (w tym względzie odmienne były pierwsze dwa powojenne lata, kiedy opierano się przede wszystkim na oddolnych inicjatywach fotografów, wówczas jeszcze równorzędnych partnerów dla urzędników administracji państwowej). W konsekwencji takiego założenia ówczesne struktury organizacyjne wyznaczyły obszar mojego pola badawczego, bowiem analizie poddałem wszystkie te działania

i zachowania twórców, które mieściły się w oficjalnym życiu artystycznym. Praca ta nie ma zatem na celu totalnej rekonstrukcji historii fotografii tamtego okresu, jej zasadniczym tematem jest wówczas ukształtowany model kultury fotograficznej. Dlatego m.in. nie omawiam tu niewątpliwie ciekawej historii ówczesnego rzemiosła ani fotografii prasowej. Nie było moją intencją również odnajdywanie powstających, szczególnie w czasach dominacji realizmu socjalistycznego, prac, które były „robione do szuflady" i, z uwagi na ich treść czy formę, pozostawały w sferze prywatnej, poza oficjalnym obiegiem. Jeśli rozważam odchylenia od doktryny, to w ramach prac ówcześnie wystawianych, tych, które współkonstytuowały obraz sztuki w tamtym czasie. Dlatego przywoływane w książce dzieła interesują mnie przede wszystkim w kontekście funkcjonowania systemu artystycznego, osadzonego w propagowanej teorii sztuki, na gruncie której określano stawiane przed nią zadania. Przedstawione w książce stosunkowo pobieżne opisy i analizy poszczególnych obrazów czy interpretacje wystaw służą przede wszystkim wskazywaniu ram wyznaczających sfery, po których mogli poruszać się artyści.

W książce, podążając ścieżką wytyczoną przez Piotra Piotrowskiego, przyjąłem, że dzieło sztuki nie będzie traktowane jako „autonomiczna konstrukcja formy artystycznej, lecz jako dynamiczna struktura uwikłana w rozmaite mechanizmy władzy, procesy społeczne i napięcia polityczne"[1]. Dlatego przywołuję przede wszystkim te konkretne dzieła, które egzemplifikują formy działania na ówczesnej scenie artystycznej. Z tego powodu najwięcej uwagi poświęcam zdjęciom z kręgu fotografii ojczystej, piktorializmu i socrealizmu, natomiast sygnalizuję jedynie realizacje powstałe w odniesieniu do surrealizmu, które sytuowały się wtedy na marginesie dążeń i nie wpłynęły w zasadniczy sposób na kształt ówczesnego życia artystycznego. W tym ostatnim przypadku bardziej interesuje mnie recepcja i konsekwencje wystąpienia „nowoczesnych" niż same obrazy.

Ważnym założeniem, które towarzyszyło mi przy dokonywanej rekonstrukcji historii fotografii tego okresu, było zerwanie z dotychczas dominującą logiką jej oceny z perspektywy osiągnięć ośrodka warszawskiego. Jednym z celów pracy jest przywrócenie pamięci o wydarzeniach i twórcach z Poznania, którzy określili pierwsze paradygmaty artystyczne i organizacyjne rodzimej powojennej fotografii artystycznej.

Kolejnym konstytutywnym dla pracy założeniem jest rozpoznanie obecności tradycji polskiej fotografii dwudziestolecia międzywojennego, traktowanej przeze mnie jako rudymentarny dla ówczesnych twórców punkt odniesienia na kilku poziomach: estetycznym, administracyjnym czy wreszcie personalnym. Dlatego dzieje środowiska fotograficznego, zbudowanego w przeważającej mierze na autorytecie przedwojennych twórców, to historia osobliwego balansu pomiędzy tradycją a nowymi rozwiązaniami panującymi w sztuce. Podzielam pogląd Anny Markowskiej,

[1] P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 6.

że „To, co zaskakuje historyka zajmującego się czasami PRL-u, to właśnie trwałość tradycji, rozumiana nie w zachodnioeuropejskim znaczeniu nieustannego jej podważania i spierania się z jej spuścizną, ale właśnie w znaczeniu stabilności, ze specyficznym rysem zachowawczym”[2]. Oczywiście wybrane aspekty tradycji fotografii polskiej, szczególnie w czasach dominacji realizmu socjalistycznego, były niejednokrotnie gwałtownie atakowane, inne wręcz przeciwnie – adaptowane przez ideologów nowego systemu. Jednak przywiązanie do niej ogółu fotografów ujawniało się w ogromnej ilości działań potwierdzających, iż stanowiła ona niezbywalny „budulec tożsamości” fotografików okresu pierwszej dekady po II wojnie światowej.

Z uwagi na fakt, że niniejsza praca przedstawia obraz dotychczas praktycznie nierozpoznanego na gruncie historii fotografii socrealizmu, wyjaśnijmy pokrótce kilka założeń, które wpłynęły na sposób jego rozumienia. Książka jest przede wszystkim próbą uwolnienia się od popularnych i dominujących, szczególnie w publicystyce i kulturze masowej, uproszczeń zawężających problematykę socrealizmu do typowej dla tego okresu ikonografii. Dystansując się od tego rodzaju refleksji, chciałbym odwołać się do sposobu myślenia zaproponowanego przez Piotra Zwierzchowskiego w książce *Pęknięty monolit,* dotyczącej historii polskiego kina w dobie kultury stalinowskiej, który wbrew utartym ścieżkom interpretacyjnym dostrzega niejednorodną i dynamiczną strukturę socrealizmu, poszukując w nim napięć i różnorodnych postaw. Pisze on: „Gdyby pozostawać dzisiaj wyłącznie w kręgu odczytań ideologicznych, stanowiłoby to mimo wszystko przyznanie racji ówczesnemu sposobowi patrzenia na teksty kultury, przyjęcie ówczesnych kryteriów oceny dzieła”[3]. Podążając tym tropem, pragnę zaproponować analizę, która ma skłaniać do odczytania socrealizmu właśnie jako „zaburzonej” epoki, pełnej wewnętrznych sprzeczności. Jest to propozycja ujrzenia tego okresu jako pola napięć, warunkowanego tradycją i historią polskiej fotografii, w którym powstawały dzieła zarówno odpowiadające oficjalnej tematyce, jak i tej, która wymykała się ówcześnie postulowanej partyjności sztuki. Ten niejednolity obraz socrealizmu w fotografii był warunkowany przede wszystkim specyficznym kształtem jej struktur organizacyjno-administracyjnych w momencie, gdy go wprowadzano. Przetrwały w nich bowiem pozostałości przedwojennego sposobu funkcjonowania, wyrażające się choćby w częściowej autonomii poszczególnych środowisk, i to pomimo trwającej od kilku lat polityki interwencyjnej Ministerstwa Kultury i Sztuki. Intensywna przebudowa struktur organizacji fotograficznych, mająca na celu całkowite ich podporządkowanie ministerstwu, rozpoczęła się zaraz po ogłoszeniu rozpoczęcia nowej epoki w polskiej kulturze, była jednak procesem rozciągniętym w czasie. Dlatego w fotografii socrealizm, dla którego w oficjalnym

[2] A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003, s. 11.

[3] P. Zwierzchowski, *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005, s. 7.

życiu artystycznym nie było ówcześnie alternatywy, był nie tylko wynikiem typowej dla okresu ministerialnej polityki „nakazowo-rozdzielczej", ale został również wypracowany, w trakcie licznych dyskusji wewnątrzśrodowiskowych, przez samych twórców, cieszących się jeszcze względnym poczuciem wolności. Rozpoznanie udziału aktywnych ówcześnie na scenie artystycznej autorów w kształtowaniu doktryny oraz tego konsekwencji stanowi jeden z celów tej pracy.

W swoich rozważaniach wykorzystuję wiele metod obecnych we współczesnej humanistyce, choć głównie zaważyły nad książką rozstrzygnięcia wypracowane na gruncie literaturoznawstwa. Szczególnie wiele zawdzięczam badaniom Mariusza Zawodniaka, dotyczącym życia literackiego oraz wykorzystywania w stalinizmie spuścizny historycznej. Wiele inspiracji zaczerpnąłem z prac Wojciecha Tomasika i Michała Głowińskiego, a także z niektórych wątków opracowań badacza socrealistycznej plastyki Wojciecha Włodarczyka oraz interpretatorki radzieckiej fotografii Margarity Tupitsyn.

Książka relacjonuje historię polskiej fotografii w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej w sposób chronologiczny (choć niejednokrotnie, dla nakreślenia odpowiedniego kontekstu, wybiegam poza te ramy czasowe), co znajduje potwierdzenie w układzie pracy, która została podzielona na dwie osobne części odpowiadające następującym po sobie „pięciolatkom". Układ ten nie jest tylko prostym zabiegiem periodyzacyjnym, mającym na celu jedynie racjonalny, pod względem ilościowym, podział materiału. Wynika on z różnic pomiędzy tymi dwoma okresami. Na poziomie instytucjonalnym pierwsza pięciolatka charakteryzowała się dopiero tworzeniem struktur organizacyjnych, w drugiej nastąpiło na bazie wypracowanego modelu ostateczne ustabilizowanie sceny artystycznej. Dodatkowo pierwszy okres wiąże się z dominacją ośrodka poznańskiego, w drugim, w wyniku centralizacji życia artystycznego, ośrodek decyzyjny został przeniesiony do Warszawy. Podobnie wynikiem tego procesu było usytuowanie na szczycie hierarchii artystycznej Związku Polskich Artystów Fotografików, który jeszcze w drugiej połowie lat 40. odgrywał stosunkowo niewielką rolę na scenie artystycznej, opanowanej przez stowarzyszenia miłośników fotografii. Niebagatelną rolę w powstaniu cezury odegrała również śmierć na początku 1950 roku największego autorytetu polskiej fotografii Jana Bułhaka, który, jakkolwiek był niezwykle zaangażowany w tworzenie podwalin nowego systemu, reprezentował w wielu aspektach typowo przedwojenny sposób myślenia. I wreszcie, najbardziej oczywista różnica związana jest z rodzajem uprawianej twórczości: pierwsze powojenne lata cechowały się pluralizmem estetycznym, obok siebie występowały: piktorializm, dokumentalny program fotografii ojczystej, propagowana przez Zbigniewa Dłubaka fotografia odnosząca się w swej formie do osiągnięć surrealizmu i wreszcie socrealizm. Pierwsza połowa lat 50. to już zdecydowana dominacja, potwierdzona polityką MKiS, tego ostatniego, nawet jeśli wchłonął on niektóre elementy wcześniej uprawianych kierunków.

Każda z części książki rozpoczyna się rozdziałem ukazującym meandry życia instytucjonalnego wpływającego na kształt działalności ówczesnych fotografów. W pierwszym, otwierającym książkę rozdziale rekonstruuję powstawanie nowego ładu instytucjonalnego, który w 1947 roku zaczął podlegać planowej centralizacji. Z uwagi na aktywność wielu twórców zainteresowanych jego tworzeniem rekonstrukcja uwzględnia również aspekt bezpośrednich kontaktów urzędników i fotografów, bowiem nierzadko podczas spotkań i wymiany korespondencji dochodziło do istotnych ustaleń. Dlatego, opisując pierwsze dwa powojenne lata, uwzględniam zachowane listy, wspomnienia oraz urzędnicze notatki powstałe z nierzadko półprywatnych spotkań. W drugim rozdziale przedstawiam powojenną historię programu fotografii ojczystej, który został reaktywowany w celu dokumentacji zniszczeń wojennych i zmian terytorialnych. Opisuję tu charakter powstałych dokumentacji oraz analizuję problem „repolonizacji" Ziem Odzyskanych za pośrednictwem fotografii. Dodatkowo omawiam instytucjonalne podłoże prowadzonych fotograficznych akcji dokumentalnych i ich zakorzenienie w państwowej polityce dotyczącej nowych terytoriów. Szerokie potraktowanie tego problemu wynika z faktu, że działalność fotografów ojczystych będzie przez teoretyków socrealizmu uznana za zapowiedź tego kierunku. W trzecim rozdziale relacjonuję sytuację panującą na fotograficznych „salonach" wystawowych w drugiej połowie lat 40., wskazuję na panujący ówcześnie pluralizm formalny, omawiam reaktywację przedwojennego piktorializmu, a także próbę wprowadzenia do świata fotografii form zaczerpniętych z surrealizmu. Jest to o tyle istotne, że właśnie na ich bazie nastąpiło w dobie dominacji socrealizmu ukształtowanie negatywnego formalistycznego wzorca twórczości. Trzecią z omówionych w tym rozdziale części składowych ówczesnego krajobrazu fotografii artystycznej był rodzący się socrealizm. Czwarty rozdział w całości poświęcony jest analizie wystawy *Pokój zwycięża*, która miała miejsce w Muzeum Narodowym w Warszawie w grudniu 1949 roku. Była ona rodzajem manifestu środowiska, opowiedzeniem się po stronie socrealizmu, a w jej trakcie objawiła się po raz pierwszy na tak szeroką skalę ikonografia nowej metody twórczej. Była to także pierwsza wystawa wykonana podług scenariusza, który stanowił jedną z oznak myślenia w typowych dla socrealizmu kategoriach kolektywnego tworzenia. Pomimo że na bazie zaprezentowanych prac określono podstawową ikonografię, to jednak eksponowane dzieła uzmysławiają liczne i charakterystyczne dla pierwszej fazy socrealizmu niekonsekwencje w zakresie teorii obrazu. Pokazuję w tym miejscu, jak na drodze poszukiwań adekwatnej dla socrealizmu formy posiłkowano się zabiegami techniczno-kompozycyjnymi zaczerpniętymi głównie z arsenału piktorializmu i awangardy. Sytuacja ta zresztą będzie powtarzać się w kolejnych latach, a pewne „rozedrganie" w zakresie teorii obrazu stanie się charakterystyczne dla niemal całego okresu dominacji socrealizmu. Rozdział otwierający drugą część rozważań poświęcony jest instytucjom zajmującym się polską fotografią w pierwszej połowie

lat pięćdziesiątych. Na początku omawiam dramatyczny przebieg ostatniego etapu centralizacji polskiej fotografii, który doprowadził do wewnętrznego rozbicia i marginalizacji dotychczas wiodącego ośrodka poznańskiego. W kolejnych podrozdziałach analizuję strukturę organizacyjną, rozwój oraz zadania stawiane przed dwoma dominującymi organizacjami: Związkiem Polskich Artystów Fotografików oraz Polskim Towarzystwem Fotograficznym. Rozdział drugi poświęcam przede wszystkim teorii fotograficznego socrealizmu. Śledzę tu konstytutywne dla niego kategorie estetyczne, dynamikę ich wprowadzania do obiegu oraz przyglądam się teorii obrazu. Analizuję także problem rozumienia historii w socrealizmie i jej wpływu na ówczesną praktykę fotograficzną, w której wielokrotnie dochodziło do nakładania na preferowany „realistyczny styl pracy" elementów niepożądanego warsztatu piktorialnego. Stosowany przez twórców doktryny socrealistycznej sposób rozumienia dziejów dyscypliny będzie kluczem do zrozumienia wielu niekonsekwencji w jej obrębie. W rozdziale trzecim poddaję analizie mechanizm, który doprowadził do upadku socrealizmu w środowisku fotograficznym. Łączę go z wprowadzeniem przez II Zjazd PZPR w 1954 roku nowej strategii dla polityki kulturalnej i wypromowanym w jej wyniku schematyzmem jako główną kategorią teoretyczną. W konsekwencji toczonych debat, których była ona centralnym punktem, doszło do „rozmycia" wypracowanych wcześniej kryteriów i w efekcie do rejterady fotografów z pozycji socrealistycznych. Ostatni rozdział relacjonuje sytuację, w jakiej znalazło się środowisko poznańskie po jego marginalizacji, dokonanej w latach 1952–1953. Jednocześnie dała ona asumpt do stosunkowo przyśpieszonego, w stosunku do innych lokalnych środowisk, odchodzenia od sztuki partyjnej. Właśnie ujawniające się w stolicy Wielkopolski strategie oporu, budowane przede wszystkim na powrocie do przedwojennych sposobów obrazowania, są głównym tematem tego rozdziału. Zresztą sytuację, która miała miejsce w Poznaniu, traktuję jako egzemplifikację szerszych procesów ujawniających się w schyłkowej fazie socrealizmu. Owo odchodzenie od doktryny, przedstawione w ostatnich dwóch rozdziałach, stanowi zamknięcie problematyki pierwszej powojennej dekady w polskiej fotografii artystycznej.

Wysiłki badacza wkraczającego na teren fotografii artystycznej w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej można przyrównać do działalności archeologów, z charakterystycznymi dla tej dyscypliny problemami, takimi jak analiza zdekompletowanego i niemożliwego do pełnego odtworzenia materiału. Pracekrępuje również niemal całkowity brak szerszych opracowań wykraczających poza monografie poszczególnych twórców, instytucji i jednostkowych wydarzeń, ale przede wszystkim doskwiera stan zasobów archiwalnych. Historia archiwów dotyczących polskiej fotografii artystycznej tego okresu jest niezwykle skomplikowana i pełna dramatycznych epizodów. Szczególnie źle przedstawia się kwestia dokumentów ukazujących dzieje ośrodka poznańskiego. Jego główne zasoby były zlokalizowane w zajmowanym przez kilkadziesiąt lat lokalu Poznańskiego Towarzystwa

Fotograficznego. Niestety, w wyniku fatalnej sytuacji finansowej w 1991 roku Towarzystwo utraciło swoją siedzibę, co w konsekwencji spowodowało zniszczenie archiwaliów. Powstałe luki starałem się wypełnić kwerendami w prywatnych archiwach i spotkaniami z ostatnimi uczestnikami tamtych wydarzeń. Na szczęście część dokumentów z instytucji ulokowanych w Poznaniu, z uwagi na ich późniejsze przeniesienie do Warszawy, przetrwała w innych zasobach. Jednak historia ruchu fotograficznego w stolicy Wielkopolski nigdy już zapewne nie zostanie w pełni zrekonstruowana.

Nieco lepiej prezentuje się sytuacja zbiorów archiwalnych dwóch ówcześnie działających ogólnopolskich stowarzyszeń: Polskiego Towarzystwa Fotograficznego i Związku Polskich Artystów Fotografików. Szczęśliwie przetrwało archiwum zlikwidowanej w 1993 roku Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, która była spadkobierczynią Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Upadek Federacji nastąpił na skutek rezygnacji z jej finansowania przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Komisja Likwidacyjna PFSF, po bezowocnych próbach umieszczenia własnych zbiorów (archiwum, biblioteka i fototeka) w Archiwum Państwowym i Bibliotece Narodowej, przekazała je na prawach depozytu Gorzowskiemu Towarzystwu Fotograficznemu w maju 1993 roku. Dzięki determinacji jego prezesa Mariana Łazarskiego zbiory nie uległy rozproszeniu. Fototeką opiekuje się GTF, które w ostatnich dwóch dekadach przygotowało na jej bazie szereg wystaw, prezentowanych głównie w ramach Ogólnopolskich Konfrontacji Fotograficznych, odbywających się w Gorzowie Wielkopolskim. Pozostała część depozytu została przekazana pod opiekę gorzowskich instytucji kultury: biblioteka trafiła do Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej, a dokumenty do lokalnego oddziału Archiwum Państwowego, gdzie zostały opracowane i udostępnione. Niestety, na tym nie zakończyły się peregrynacje zbiorów. Biblioteka po kilku latach została przeniesiona do magazynu i obecnie czeka na powtórne opracowanie. Podobnie archiwalia, w wyniku nieprzemyślanych decyzji, zostały wydalone z Archiwum Państwowego i obecnie są magazynowane w jednym z pomieszczeń biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Gorzowie, gdzie jakkolwiek pozostają bezpieczne, to ze względu na brak zaktualizowanego katalogu są niedostępne. Dodatkowym problemem jest kondycja zbioru. Wiele teczek nosi ślady poważnego zawilgocenia, w wyniku którego część wprost bezcennej dokumentacji bliska jest fizycznej zagładzie. Mając świadomość nieuchronnej degradacji części materiałów, starałem się z nich wykorzystać jak najwięcej informacji, tak aby, będąc być może ostatnim ich czytelnikiem (oby nie!), uratować zawarte w nich wiadomości[4]. Niestety, nie powiodły się wielokrotne podejmowane przez Mariana Łazarskiego próby pozyskania środków finansowych na kompleksowe opracowanie tych zbiorów.

[4] Informacje dotyczące aktualnego stanu archiwum przytaczam na podstawie kwerend w wymienionych instytucjach oraz rozmowy przeprowadzonej z Marianem Łazarskim w dniu 25 września 2013 roku.

Podobnie skomplikowanie wygląda sytuacja archiwaliów ZPAF, które przez szereg dziesięcioleci były składowane w jednym z pomieszczeń siedziby Związku przy placu Zamkowym w Warszawie. Archiwum nie jest uporządkowane nawet w sposób podstawowy (jedynym odstępstwem od tej reguły jest wydzielony zespół teczek osobowych). W większości nieoznaczone i niezinwentaryzowane dokumenty przechowywane są w teczkach dość swobodnie rozmieszczonych na półkach magazynu. Wprawdzie, dzięki wspaniałomyślności władz Związku, mogłem przeprowadzić kwerendę w pomieszczeniu archiwum, jednak mam świadomość, że obecnie dotarcie do wszystkich potencjalnie istotnych dokumentów nie jest możliwe, bowiem musiałoby zostać ono poprzedzone opracowaniem zbioru, na co jednak się nie zanosi w najbliższej przyszłości. Ostatnio co prawda Związek rozpoczął katalogowanie i digitalizację swoich zasobów, ale prace są skoncentrowane na fototece. Archiwum z dokumentami pozostaje zamknięte i zapewne przez wiele lat stan ten się nie zmieni, choć na szczęście jego zasób jest w dobrej kondycji i z czasem, gdy zostanie uporządkowane i skatalogowane, przyniesie jeszcze wiele odkryć. Zamykając pobieżny przegląd stanu zasobów archiwalnych dotyczących fotografii artystycznej, zwróćmy także uwagę na spuściznę po Referacie Fotografiki, instytucji, która współkreowała obraz polskiej fotografii artystycznej za sprawą „opieki", którą roztaczała nad działalnością zrzeszonych twórców, najpierw w ramach działalności w strukturach Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu, a następnie w MKiS w Warszawie. Te archiwalia szczęśliwie przetrwały i są dostępne w ramach zasobów Archiwum Państwowego w Poznaniu oraz Archiwum Akt Nowych w Warszawie, tu jednak trzeba zaznaczyć istnienie poważnych luk w zgromadzonych materiałach, bowiem jedynie dobrze reprezentowany jest w nich okres, kiedy referat znajdował się jeszcze w Poznaniu. Natomiast dotkliwe braki rysują się w zbiorach dotyczących ostatnich lat istnienia jednostki, już w latach 50. Dlatego ważnym uzupełnieniem zdziesiątkowanych zbiorów archiwalnych pozostają dokumenty po osobach, które kształtowały oblicze polskiej fotografii. Szczególnie istotne są tu materiały po Leonardzie Sempolińskim (Instytut Sztuki PAN w Warszawie), Stefanie Poradowskim (archiwum Akademii Muzycznej w Poznaniu) i Mieczysławie Orłowiczu (archiwum PAN w Warszawie).

Stan archiwaliów odbił się na nadzwyczaj skromnej literaturze dotyczącej tego okresu, nie można bowiem wskazać na żadne dzieło syntetycznie omawiające całość problematyki polskiej fotografii artystycznej w pierwszych powojennych latach. Dysponujemy natomiast szeregiem interesujących, ale stosunkowo niewielkich tekstów dotyczących tej problematyki. Przykładowo, okres ten pokrótce został omówiony przez Lecha Lechowicza w ciekawym artykule *Między politycznym bezpieczeństwem a polityczną poprawnością*. *Rozważania nad sztuką medialną w Polsce dekad powojennych*[5], a także w książce Adama Mazura *Historie fotografii*

[5] Artykuł ten jest m.in. w zbiorze tekstów autora pt. *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej.*

w Polsce 1839–2009. Ostatnio wybrane zagadnienia teoretyczne, na bazie tekstów zamieszczanych w czasopismach „Świat Fotografii" i „Fotografia", omówiła Karolina Ziębińska-Lewandowska w książce *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*. Podstawową faktografię do drugiej połowy lat 40. zgromadził Ignacy Płażewski w klasycznej książce *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, natomiast ciągle niemal jedynym tekstem mającym na celu przedstawienie zagadnień socrealizmu w fotografii jest artykuł Marioli Jureckiej *Socrealizm w fotografii.* Jakkolwiek refleksja całościowo ukazująca problem tego okresu nie była do tej pory rozwijana, to jednak znacznie lepiej wygląda sytuacja, jeśli chodzi o monograficzne opracowania dotyczące poszczególnych twórców. Takich doczekali się m.in. Zbigniew Dłubak, Fortunata Obrąpalska, Jan Bułhak, Zofia Chomętowska, Bronisław Schlabs i Leonard Sempoliński. Podobnie omówione zostały poszczególne wydarzenia i instytucje, dysponujemy ciekawymi tekstami o wystawach *Pokój zwycięża* (Danuta Jackiewicz) i *Nowoczesna fotografika polska* (Karolina Lewandowska) czy, bardzo precyzyjnym pod względem zgromadzonej faktografii, opracowaniem Jerzego Piwowarskiego dotyczącym działalności Referatu Fotografiki w Urzędzie Wojewódzkim w Poznaniu. Podobnie szereg artykułów dotyka problematyki fotografii ukazującej zniszczenia wojenne oraz początków zorganizowanego ruch fotograficznego w Warszawie, ze szczególnym uwzględnieniem roli i okoliczności powstania Związku Polskich Artystów Fotografików. Przy czym teksty opisujące powstanie Związku mają przede wszystkim charakter wspomnieniowy i były pisane przez takich twórców jak Adam Johann, Leonard Sempoliński czy Janina Mierzecka. Jednak dają one trudny do zaakceptowania obraz, sytuujący Związek Polskich Artystów Fotografików jako główny punkt odniesienia dla ówczesnego rozwoju polskiej fotografii. Wreszcie, szereg tekstów dotyczących tego okresu wyszło spod pióra autora niniejszego tomu.

Powstawanie tej książki było długim procesem, związanym przede wszystkim z wieloletnim „tropieniem" archiwaliów oraz zapomnianych dzieł (trzeba zaznaczyć, że wielu artystów po roku 1955 niechętnie wracało do swoich prac z tego pionierskiego okresu, tak mocno naznaczonego wpływem polityki). Była to prawdziwa przygoda, mająca nierzadko cechy dociekań detektywistycznych. Poszukiwania spadkobierców ówczesnych twórców, prowadzone głównie za pośrednictwem starych książek telefonicznych, stanowiły często jedyną możliwość zdobycia konkretnych informacji, a szereg reprodukowanych w książce obrazów był odnajdywany w piwnicach, altanach ogrodowych czy pod fortepianem w niezamieszkanym od lat domu na peryferiach jednej z aglomeracji. Książka jest również wypadkową wielu pomniejszych przygód, które „napędzały" mnie do pracy nad tym zagadnieniem. Wśród nich w pierwszym rzędzie muszę wymienić organizację dwóch wystaw, których miałem przyjemność być kuratorem. Odbyły się one w ramach dwóch kolejnych edycji Biennale Fotografii w Poznaniu. Pierwsza z nich to ekspozycja *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej*

połowy lat 40. XX wieku (2009), a druga – *Cień socrealizmu. Fotografia poznańska w pierwszej połowie lat 50. XX wieku* (2011). Obie były eksponowane w Centrum Kultury „Zamek" w Poznaniu[6]. Niejednokrotnie pierwszą „przymiarką" do zaproponowanych w książce tez były mniejsze publikacje, powstające na potrzeby różnych wydawnictw, w tym katalogów wspomnianych wystaw. Zresztą tytuł niniejszego opracowania zaczerpnąłem z jednego ze swoich wcześniejszych tekstów[7]. Choć w książce wykorzystuję ich fragmenty, to jednak zawsze są one uzupełnione i gruntownie przeredagowane. W osobnej nocie redakcyjnej piszę o tych publikacjach, które wykorzystałem w niniejszym opracowaniu.

Książka ta nie powstałaby, gdyby nie pomoc i życzliwość wielu ludzi. W pierwszym rzędzie chciałbym podziękować za konstruktywne uwagi, które wiele wniosły do ostatecznego kształtu książki, jej recenzentowi prof. Waldemarowi Baraniewskiemu, a także prof. Stanisławowi Czekalskiemu za życzliwą lekturę maszynopisu. Nieocenione były także uwagi artystów – niestety, już dziś nieżyjących – biorących udział w opisywanych wydarzeniach, a których miałem zaszczyt poznać: Jarosława Stanisławskiego oraz Feliksa Sikorskiego; podobnie dużą pomoc uzyskałem od rodzin i spadkobierców wielu twórców. Również winny jestem podziękowania za wielokrotnie okazywaną życzliwość i wskazówki wszystkim pracownikom licznych bibliotek, archiwów, muzeów i innych instytucji oraz współczesnym kolekcjonerom, z którymi zetknąłem się podczas pracy nad książką. Osobne podziękowania należą się mojej żonie Małgorzacie, która towarzyszyła mi na wszystkich etapach pracy oraz wspomagała licznymi uwagami podczas redakcji ostatecznej wersji książki. Na koniec chciałbym podziękować zawsze cierpliwym i pełnym zrozumienia Rodzicom, którzy od wielu lat wspierają mnie w kontynuowaniu raz obranej drogi.

---

[6] Jednym z wymiernych efektów wystaw i prowadzonych na ich potrzeby poszukiwań było przekazanie, po ich zamknięciu, niektórych z odnalezionych kolekcji zdjęć do zasobów Muzeum Narodowego w Poznaniu. Dzięki otwartości opiekunki zbiorów fotograficznych Muzeum Pani Ewy Hornowskiej udało się sfinalizować przekazanie przez spadkobierców wielu zdjęć Mariana Stamma, Mariana Kornickiego, Jerzego Strumińskiego i Władysława Ruta.

[7] Był to artykuł pt. *Zaburzona epoka. Poznańska fotografia w latach 1945–1955* opublikowany w III tomie „Kroniki Miasta Poznania" z 2011 roku.



Część pierwsza

Jerzy Strumiński, *Nad morzem czuwa straż* (Ustka),
ok. 1949

ROZDZIAŁ I

Organizacja życia fotograficznego w latach 1944–1949

1. Wprowadzenie

Reaktywizacja środowisk fotograficznych po II wojnie światowej przebiegała stosunkowo szybko, została zapoczątkowana już w 1944 roku w Lublinie, ale właściwego kształtu nabrała w połowie 1945 roku. Proces ten łączył się ze spontanicznym odtwarzaniem przez twórców przedwojennej siatki stowarzyszeń miłośników fotografii. Już od przełomu XIX i XX wieku były one rudymentarną formą działalności fotografów mających ambicje artystyczne; w ich restytuowaniu ogromną rolę odegrali artyści ocaleli z pożogi wojennej. Poziom mobilizacji przedwojennych elit fotograficznych zaraz po 1945 roku był znaczący. W tym kontekście symbolicznego znaczenia nabiera wspomnienie jednego ze spotkań organizatorów ruchu fotograficznego w Warszawie w 1946 roku, podczas którego znany przedwojenny fotograf i krytyk Jan Sunderland, pojawiając się po raz pierwszy w towarzystwie dawnych przyjaciół i współpracowników, złożył duchowemu przywódcy polskich środowisk fotograficznych Janowi Bułhakowi „żołnierski" meldunek: „Szeregowiec Sunderland melduje swój powrót"[1]. Jak znaczący był to gest, zauważył po latach obecny na spotkaniu Leonard Sempoliński: „Drobiazg. Sentyment, może romantyzm – jak dla kogo. Ale dla tych, którzy przeżyli wojnę i rozpoczynali wszystko na nowo, takie właśnie drobiazgi pozostają na długo w pamięci"[2]. Tak więc silny wpływ twórców wywodzących się z przedwojennych środowisk fotograficznych na kształtowanie się powojennej sceny artystycznej określił jej podstawowe paradygmaty organizacyjne.

W rozdziale tym przyjrzymy się, jak powstawał model instytucjonalny polskiej fotografii artystycznej w latach 40. XX wieku. Prześledzimy, jak ukształtowała się mapa najważniejszych ośrodków artystycznych oraz jaki wpływ na rozwój polskiej fotografii miały przedwojenne środowiska. Rozważymy podstawy ideologicznego

[1] L. Sempoliński, *Kilka słów o Janie Sunderlandzie*, „Fotografia", 1962, nr 2, s. 44.
[2] *Ibidem*.

zaangażowania twórców, początki wikłania się środowiska w budowany przez władze komunistyczne system zarządzania kulturą, a także rozpatrzymy początek procesu centralizacji polskiej fotografii.

2. Oczekiwania fotografów wobec władz, geneza postulatów

Jan Bułhak, który ponownie stał się centralną postacią środowiska fotograficznego, sformułował jego podstawowe postulaty wobec władz. Zawarł je w referacie pt. *Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej*[3], wygłoszonym podczas IV Polskiego Kongresu Turystycznego w Krakowie w dniu 26 maja 1946 roku. Bułhak w swoim wystąpieniu przedstawił dezyderaty dotyczące organizacji życia fotograficznego w powojennej Polsce, łącząc je płynnie z założeniami jeszcze przedwojennego, nastawionego na cele dokumentalne, programu fotografii ojczystej, który dostosował do bieżącej sytuacji geopolitycznej. Najważniejszym z jego postulatów organizacyjnych, który stał się niejako warunkiem bazowym dla całościowego rozwoju polskiej fotografii, było powołanie do życia Wydziału Fotografiki (wraz z Referatem Fotografii Krajoznawczo-Turystycznej, który miał się zajmować m.in. dostosowywaniem działań fotografów do potrzeb państwowych) w Departamencie Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki. Bułhak, przewidując rozwój sieci Referatów Fotografiki (pierwszy, na którego przykład powoływał się, działał już w Poznaniu) w Urzędach Wojewódzkich, widział w ministerialnej placówce organ, który będzie koordynował i nadawał ich działalności kierunek ideologiczny. Do zadań planowanego przez Bułhaka ministerialnego wydziału należało m.in. stworzenie Centralnego Archiwum Fotograficznego, a prowadzone w jego ramach zakupy zdjęć, poza oczywistymi celami utylitarnymi, miały też pełnić funkcję quasi-stypendialną, wspierającą najzdolniejszych twórców. Wydział miał również koordynować państwowe zamówienia na artystyczne zdjęcia ukazujące kraj i jego zasoby oraz uporządkować sprawy przemysłu fotochemicznego, handlu oraz zaopatrzenia w materiały fotograficzne. Dalej, kreśląc totalną wizję obowiązków przyszłego Wydziału Fotografiki, wskazywał na konieczność objęcia opieką stowarzyszeń fotograficznych oraz działalności fotografów-amatorów

[3] Tekst referatu został wydrukowany w pierwszym numerze czasopisma „Świat Fotografii" z sierpnia 1946 roku oraz w szóstym numerze miesięcznika „Ziemia" z 1946 roku pod zmienionym tytułem *Fotografia krajoznawcza w Polsce*. Tekst ten wybrano do druku w „Świecie Fotografii" jako najbardziej adekwatny wobec istniejącej sytuacji w polskiej fotografii. Wyboru dokonał Jan Bułhak, który został zaproszony do współpracy z czasopismem przez Mariana Schulza. Schulz konsultował też z Bułhakiem sprawy typowo techniczne, dotyczące sposobów drukowania ilustracji. Ich korespondencja jest przechowywana w archiwum Instytutu Sztuki PAN w Warszawie w zbiorze archiwaliów po Leonardzie Sempolińskim. Informacja w liście do Schulza z dnia 11 maja 1946 roku (teczka o sygnaturze 1593/XI-3, zresztą mylnie zidentyfikowana jako korespondencja z Leonardem Sempolińskim).

funkcjonujących w ramach ruchu krajoznawczo-turystycznego, a także wspierania wydawnictw fotograficznych oraz egzekwowania praw autorskich. Dostrzegł też konieczność powołania do życia związku zawodowego fotografików z sekcją fotografów ojczystych (w czasie, gdy pisał swoje wystąpienie, istniał już, powołany do życia trzy miesiące wcześniej, Polski Związek Artystów Fotografów, ale jednostka ta była w stanie wstępnej organizacji i nie miała zatwierdzonego prawnie statutu). Listę życzeń zamykała pomoc organizacyjna planowanego Wydziału przy tworzeniu ułatwień dla procesu fotografowania (ówcześnie istniały liczne zakazy fotografowania) oraz stworzenie studium fotografii na jednym z reaktywowanych uniwersytetów[4]. Jan Bułhak swój programowy tekst zamknął rodzajem apelu wystosowanego do władz państwowych:

> Dotychczas pomimo braku Wydziału Fotografiki i wynikających z niego ułatwień fotograficy i fotografowie ojczyści dokonali niemałej pracy. Ale ten dorobek stanie się jeszcze bogatszy i wszechstronniejszy, jeszcze bardziej pożyteczny dla państwa i bardziej do jego potrzeb przystosowany z chwilą, gdy państwo w interesie obopólnym zaopiekuje się życzliwie bytem zawodowym i artystycznym fotografów i pozwoli im pracować skuteczniej i wydajniej pod egidą naczelnej władzy fotograficznej. Polscy fotografowie ojczyści i polscy fotograficy zgłaszają się do apelu i czekają, by państwo zawołało ich do zorganizowanej pracy przy odbudowie Ojczyzny pod kierownictwem naczelnym Wydziału Fotografii w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Są oni niewątpliwie powołani do odegrania wybitnej roli w dziele tej odbudowy, bo środków na odbudowę dostarcza umiejętna propaganda, a propaganda opiera się na dobrej fotografii. (…) Fotografowie krajoznawczy, ci poważni i pożyteczni pracownicy, ożywienie zapałem i umiłowaniem sprawy ojczystej kultury, pozostawali dotąd w cieniu, w ukryciu, w zapomnieniu. Niechże ich stamtąd wydobędzie czujna i autorytatywna myśl państwowa i ułatwi im prace w słońcu, wiążąc ją z Wydziałem Fotografiki w Ministerstwie Kultury i Sztuki[5].

Charakterystyczne, że dla Bułhaka argumentem dającym legitymację do starania się o opiekę państwową nad działalnością polskich fotografów był program fotografii ojczystej. Ów program, będący jedną z najpopularniejszych ówcześnie konwencji obrazowania, stał się kartą przetargową i jednocześnie koronnym argumentem dla uznania fotografii za strategiczną – pod kątem interesu państwa – dyscyplinę artystyczną. Tak jak na poziomie administracyjnym Bułhak wyznaczał naczelne miejsce ministerialnemu Wydziałowi Fotografiki, tak w zakresie praktycznym strategią wiodącą miała być fotografia ojczysta, jako najbardziej utylitarna i powiązana z racją stanu. Pewnym dopełnieniem Bułhakowskich postulatów był tekst Henryka Hermanowicza, w którym dowodził konieczności wielostronnego zajęcia się dorobkiem poległych w czasie wojny fotografów, a także stworzenia muzeum fotografii i budowy pawilonu wystawowego na bieżące ekspozycje.

---

[4] Listę postulatów podaję za: J. Bułhak, *Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej*, „Świat Fotografii", 1946, nr 1, s. 6–7.

[5] *Ibidem*, s. 7.

Proponował też stworzenie spółdzielni wydawniczej oraz spółdzielni pracy dla fotografów[6]. Podsumowując, należy stwierdzić, że przywołane postulaty wytyczyły główną oś prowadzonej w II połowie lat 40. XX wieku, dyskusji dotyczącej instytucjonalnego kształtu polskiej fotografii.

Aby w pełni zrozumieć oczekiwania środowiska fotograficznego wobec powojennych władz, należy przywołać kilka podstawowych faktów dotyczących organizacji życia fotograficznego w Polsce dwudziestolecia międzywojennego. Było ono zdominowane niemal całkowicie przez fotografów wywodzących się z nurtu piktorialnego, który ukształtował się na przełomie XIX i XX wieku, a za cel stawiał sobie uznanie fotografii za pełnoprawną dyscyplinę artystyczną, co generowało konieczność stosowania uszlachetnionych sposobów kopiowania obrazów i stworzenia salonowego systemu dystrybucji dzieł[7]. Sytuacja ta uległa pewnej zmianie w latach 30., kiedy dopisano aprobatywny program do wcześniej marginalizowanych w środowisku piktorialnym komercyjnych zastosowań fotografii. Posiadający wysokie ambicje artystyczne twórcy zaczęli funkcjonować równolegle w obiegu popularnym. Nowe założenia znalazły ujście przede wszystkim w propagowanym przez Jana Bułhaka programie fotografii ojczystej. Wypromowano wtedy patriotyczną w swym wyrazie postawę, polegającą na ukazywaniu w korzystnym świetle społeczeństwa oraz zasobów materialnych kraju[8]. Nie wnikając w charakter obrazu kraju, jaki został ówcześnie wygenerowany, skonstatujmy, że wynikiem programu było wkroczenie piktorialistów na teren twórczości utylitarnej, przy jednoczesnej kontynuacji elitarnej „twórczości salonowej". Struktura środowiska fotograficznego opierała się w dwudziestoleciu międzywojennym na siatce stowarzyszeń – pod koniec lat 30. funkcjonowało ich już około 40[9]. Od 1927 roku były one zrzeszone w ponadregionalnym Związku Polskich Zrzeszeń Fotograficznych[10]. Przynależność do niego opierała się na dobrowolnym akcesie, a jego zadaniem była nie tylko ogólna koordynacja życia amatorskiego, ale też występował on jako przedstawiciel szeroko rozumianego środowiska fotograficznego

---

[6] H. Hermanowicz, *Na marginesie referatu prof. J. Bułhaka wygłoszonego na IV. Kongresie Turystycznym*, „Świat Fotografii", 1946, nr 2, s. 4.

[7] O estetyce piktorialnej szczegółowo pisałem w artykule: *W kręgu fotografii piktorialnej*, w: *Jan Bułhak [1876–1950]. Fotografik*, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 2006–luty 2007, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, marzec–kwiecień 2007, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, maj–wrzesień 2008, Warszawa 2007.

[8] J. Bułhak, *Polska fotografia ojczysta*, Księgarnia Wł. Wilak, Poznań 1939, s. 4.

[9] Dowodem tego jest wyróżnienie w *Almanachu Fotografiki Polskiej* z 1937 roku aż 39 polskich stowarzyszeń fotograficznych.

[10] W polskiej literaturze istnieją pewne rozbieżności co do nazwy Związku. Są one przede wszystkim związane z tym, że początkowo funkcjonowała nazwa Związek Polskich Zrzeszeń Fotograficznych, natomiast w 1935 roku zmieniono ją na Związek Polskich Towarzystw Fotograficznych. Zmiana ta była warunkowana legalizacją Związku, która nastąpiła właśnie w 1935 roku, wówczas władze zażądały korekty nazwy. Informacje dotyczące Związku podaję za sprawozdaniem: *Zjazd delegatów towarzystw fotograficznych*, „Fotograf Polski", 1935, nr 6, s. 23.

wobec władz. Przynależność do Związku oczywiście nie wpływała na autonomię poszczególnych ośrodków twórczych.

Osobną strukturę organizacyjną stanowiły elitarne fotokluby grupujące czołówkę polskich artystów fotografów. Pierwszym z nich był Fotoklub Wileński, powołany do życia w 1927 roku, będący organizacją o charakterze zamkniętym; na podobnych zasadach działało w Poznaniu od 1935 roku Towarzystwo Miłośników Fotografii. Znacznie później, bo na przełomie 1938 i 1939 roku, powstał Fotoklub Warszawski[11]. Najważniejszym jednak bez wątpienia był ponadregionalny Fotoklub Polski powołany w 1929 roku, który był jak zakładali jego organizatorzy: „(…) instytucją o charakterze artystycznym i reprezentacyjnym (…), która jednoczy elitę fotografików ze wszystkich dzielnic Polski"[12]. Organizacje te, mimo że skupiały niemal całość ruchu przedwojennego, w żaden sposób nie były umocowane w państwowej strukturze administracyjno-prawnej. Stąd jednym z nadrzędnych problemów, z którym borykało się ówczesne środowisko fotograficzne, była walka o uznanie prawne statusu artysty fotografa. Ten postulat powodowany był chęcią administracyjnego oddzielenia działalności środowiska artystycznego od rzemieślniczego. Przed wojną istniała dość kłopotliwa sytuacja, ponieważ zawód fotografa mogli uprawiać tylko ludzie zrzeszeni w cechach. Chcący zarabiać piktorialiści zmuszeni byli do wspólnoty korporacyjnej z fotografami zakładowymi, co nie wpisywało się w starannie budowany mit fotografika. Drugim istotnym problemem trawiącym środowisko przedwojenne było uzyskanie państwowego mecenatu. Szczególnie w drugiej połowie lat 30. nasiliły się tego rodzaju oczekiwania, warunkowane wyraźnym wzrostem poczucia wartości dotychczasowych dokonań oraz trudną sytuacją finansową organizacji fotograficznych. Próbą przyciągnięcia mecenatu państwowego było wdrożenie w 1937 roku wspomnianego programu fotografii ojczystej. Pomimo że ten apologizujący rzeczywistość program stał się podstawowym hasłem dla ówczesnych fotografów, to nie udało się wówczas zyskać trwałej opieki finansowej nad poczynaniami środowiska fotograficznego. Tak ukształtowaną organizację życia fotograficznego przerwał wybuch II wojny światowej.

Widoczna po 1945 roku ofensywa środowiska fotograficznego, wyrażona wypowiedziami Bułhaka, była zapewne inspirowana wdrażanymi ówcześnie zasadami polityki kulturalnej. Powszechnie artykułowane przez władze stwierdzenia o konieczności szerokiego upowszechnienia kultury i oświaty mogły dawać nadzieję na zasadnicze zmiany w sposobie funkcjonowania marginalizowanego do tej pory środowiska. Myślę, że pomimo proweniencji ziemiańsko-mieszczańskich

---

[11] Informacje o strukturach fotoklubowych m.in. w: J. Piwowarski, *Fotoklub Polski (1929–1939)*, w: *Materiały sesji naukowo-technicznej. IX Międzynarodowe Targi Fotografii i Obrazu. XIII Ogólnopolski Zjazd Fotografów. Polfoto 2000*, Politechnika Wrocławska, Instytut Chemii Fizycznej i Teoretycznej, Zakład Fototechniki, Wrocław 2000, s. 149–151.

[12] *Fotoklub Polski*, w: *Almanach Fotografiki Wileńskiej*, Księgarnia św. Wojciecha, Wilno–Poznań–Warszawa–Lublin, 1931, s. 64.

dużej części elit fotograficznych w nowym systemie, abstrahując od kontekstu politycznego, widziano możliwość uzdrowienia sytuacji prawnej i materialnej fotografów. Stąd zapewne deklarowana przez Bułhaka gotowość pracy dla jednostek państwowych. Była to kolejna odsłona planu pozyskania mecenatu państwowego, tym razem jednak oferta środowiska fotograficznego z uwagi na fakt zmian granic państwowych i konieczności wyilustrowania Ziem Odzyskanych oraz zniszczeń wojennych i postępów odbudowy okazała się znacznie atrakcyjniejsza. Zresztą zapewne z tego powodu Bułhak tak ściśle łączył swoje wypowiedzi właśnie z programem fotografii ojczystej, która stanowiła znakomite narzędzie do ukazywania Ziem Odzyskanych, wpisując się tym samym w jedną z najważniejszych dyrektyw ówczesnej polityki, która opierała się na konieczności dokonania ich pełnej integracji z resztą kraju[13]. Na tak zarysowanym tle oczekiwań środowiska fotograficznego, wynikających w dużej mierze z jego kilkudziesięcioletniej historii, przyjrzyjmy się poszczególnym etapom formowania się instytucjonalnego życia fotograficznego od połowy 1944 roku.

3. Wydział Fotografiki w Resorcie Kultury i Sztuki Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego w Lublinie

Pierwszym symptomem odradzającego się życia fotograficznego było utworzenie w 1944 roku Wydziału Fotografiki w kierowanym przez Wincentego Rzymowskiego Resorcie Kultury i Sztuki Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego w Lublinie. Jednostka ta została ujęta już w dekrecie PKWN z 15 września 1944 roku, regulującym zakres działania i organizacji Ministerstwa[14]. Kierownikiem tej pierwszej komórki administracyjnej zajmującej się sprawami fotografii był Zbigniew Sopotnicki[15]. Jakkolwiek skromne ślady archiwalne, jakie pozostały po tej jednostce, nie pozwalają w pełni rekonstruować jej celów i zadań, to można domniemywać, że była powołana między innymi do współtworzenia polityki informacyjno-propagandowej PKWN. W ramach działalności Wydziału były wykonywane dokumentacje zbrodni niemieckich na terenie obozu koncentracyjnego w Majdanku[16]

[13] W. Kaczocha, *Polityka kulturalna PPR-PZPR. Zarys problematyki polityki kulturalnej w okresie 1942–1977*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1981, s. 58.

[14] *Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 15 września 1944 r. o zakresie działania i organizacji Resortu Kultury i Sztuki*, „Dziennik Ustaw Rzeczpospolitej Polskiej", 1944, nr 5, poz. 25, s. 33.

[15] Warszawa, Archiwum Akt Nowych [dalej cyt.: AAN], zespół archiwalny: Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego w Lublinie, sygn. XV/10, *Sprawozdanie z działalności Resortu Kultury i Sztuki PKWN za okres od dn. 15. 9. do dn. 25.10.1944 r.*, k. 3.

[16] Prawdopodobnymi wykonawcami tego zlecenia byli Edward Hartwig i Stanisław Magierski, obaj w tym okresie dokumentowali obóz i więzienie na zamku lubelskim. Z dokumentacji Majdanka

oraz przygotowywano dwie wystawy: *Majdanek, największa zbrodnia świata* oraz *Polski czyn zbrojny 1939–1944*[17]. Co ciekawe pracowano tu również nad statutem przyszłego związku zawodowego fotografów[18]. Najważniejszym zrealizowanym przez Wydział wydarzeniem była eksponowana w dniach od 1 do 22 grudnia 1944 roku *Wystawa fotografiki ojczystej* w Lublinie, na której prezentowano około 150 prac 21 autorów[19]. Na ekspozycję złożyły się prace nadesłane oraz zdjęcia fotoreporterów Czołówki Filmowej Wojska Polskiego[20]. Zapewne to właśnie zdjęcia autorstwa m.in. Władysława Forberta, Henryka Makarewicza, Edmunda Zdanowskiego, ukazujące czyn zbrojny LWP, skompletowane z okazji wystawy, stały się jednym z wiodących materiałów ilustracyjnych publikowanych w wychodzącym w Lublinie na przełomie 1944 i 1945 roku tygodniku „Odrodzenie".

Jakkolwiek charakter działalności Wydziału w świetle dostępnych dokumentów rysuje się w sposób enigmatyczny, to jednak znane fakty nakazują krytycznie spojrzeć na opinię Ignacego Płażewskiego, który sugerował, że wraz z powołaniem tej jednostki administracyjnej polskie władze objęły fotografię opieką jako „jedną z dziedzin sztuk plastycznych"[21]. Wszak Wydział nie był nastawiony na kreowanie wydarzeń o charakterze *stricte* artystycznym, a ogółowi środowiska fotograficznego przyszło poczekać jeszcze kolejne dwa lata na spełnienie marzeń o pełnej ministerialnej opiece nad ruchem fotograficznym oraz wprowadzeniu konkretnych regulacji prawno-administracyjnych dla działalności w zakresie fotografii artystycznej.

---

zachowało się kilka zdjęć Magierskiego przechowywanych w archiwum rodzinnym. Zdjęcia Hartwiga i Magierskiego ukazujące obóz prawdopodobnie zostały wykorzystane podczas procesu norymberskiego. Niestety, nie zachowały się żadne dokumenty potwierdzające pracę fotografów na zamówienie Wydziału Fotografiki. Informacje na podstawie rozmów z Janem Magierskim (przeprowadzona 2 lipca 2013 roku) oraz Ewą Hartwig-Fijałkowską (przeprowadzona 1 lipca 2013 roku). Jako pierwsza na problem prawdopodobnego związku Hartwiga i Magierskiego z Wydziałem Fotografiki zwróciła mi uwagę Joanna Zętar z Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN" w Lublinie.

[17] AAN, zespół archiwalny: Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego w Lublinie, sygn. XV/10, *Sprawozdanie z działalności Resortu Kultury i Sztuki PKWN za okres od dn. 15. 9. do dn. 25.10.1944 r.*, k. 3.

[18] *Ibidem*.

[19] Istnieją w literaturze drobne rozbieżności w liczbie wystawionych prac. Informacja na podstawie spisu wystaw zamieszczonego w: „Świat Fotografii", 1949, nr 12, s. 35.

[20] Dwie równorzędne pierwsze nagrody przypadły Edwardowi Hartwigowi i Stanisławowi Urbanowiczowi, a druga Henrykowi Makarewiczowi. W dziale członków Czołówki Filmowej Wojska Polskiego pierwszą nagrodę zdobyli Adolf i Władysław Forbertowie, a drugą Edmund Zdanowski. Informacje dotyczące przyznanych nagród podaje za: I. Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982, s. 382. Niezwykle rysuje się sprawa nagrody Hartwiga, który zaraz po wykonaniu zdjęć obozu w Majdanku w październiku 1944 roku został aresztowany, a następnie internowany w ZSRR, skąd powrócił w marcu 1946 roku. Laur wystawowy został mu przyznany w czasie pozbawienia wolności. Informacje na podstawie życiorysu Edwarda Hartwiga z 9 stycznia 1954 roku, przechowywanego w teczce osobowej artysty w Zarządzie Głównym Związku Polskich Artystów Fotografików w Warszawie.

[21] I. Płażewski, *op.cit.*, s. 376.

4. Odrodzenie życia fotograficznego w latach 1945–1946

Pomimo śmiało kreślonych przez Jana Bułhaka planów dotyczących budowy nowej sieci instytucji zarządzających strukturami organizacyjnymi polskiej fotografii w pierwszych powojennych latach prym wiodły restytuowane towarzystwa miłośników fotografii. W ich działalność zaangażowana była znakomita większość aktywnych twórców. Równolegle nastąpiła odbudowa sieci klubów wchodzących w struktury Związku Młodzieży Chrześcijańskiej – Polska YMCA, które tak samo jak w przedwojniu aktywnie włączyły się w kreowanie życia artystycznego[22]. Natomiast całkowicie nową inicjatywą okazało się powołanie w Warszawie związku twórczego, „skrojonego" na wzór podobnych zrzeszeń grupujących artystów innych dyscyplin artystycznych. Inicjatywa ta zaczęła kiełkować już w 1945 roku podczas rozmów w wąskim gronie osób odwiedzających warszawski sklep ze sprzętem fotograficznym, należący do jednego z najaktywniejszych działaczy i twórców powojennej fotografii, Leonarda Sempolińskiego[23]. Wśród klienteli sklepu najistotniejszy głos miał ówczesny dyrektor działającego w stolicy gimnazjum fototechnicznego Zbigniew Pękosławski[24]. To właśnie Sempoliński z Pękosławskim stworzyli wstępny projekt powołania do życia stowarzyszenia artystów fotografów o charakterze związku twórczo-zawodowego, jako struktury niezależnej od cechów grupujących fotografów zawodowych[25]. Niebawem do tego grona dołączył wileński repatriant Jan Bułhak, stając się ważnym konsultantem Sempolińskiego, który wspominał:

> Od jesieni 1945 r. coraz ściślej współpracowałem z grupą najbliższych współorganizatorów przyszłego związku, a zwłaszcza z Janem Bułhakiem, korzystając z jego doświadczenia i znajomości problemów ruchu fotograficznego. Poszukiwaliśmy dawnych członków Fotoklubów i zbieraliśmy informacje o znanych i czynnych przed wojną w stowarzyszeniach fotograficznych. W końcu 1945 r., uznaliśmy, że nasze wstępnie prowadzone prace o tyle dojrzały, że można w początku 1946 r. – zorganizować zebranie poświęcone powołaniu projektowanego związku. (…) Podjąłem się zorganizowania tego zebrania, gdyż Jan Bułhak zajęty przygotowaniem wystawy swych prac o tematyce warszawskiej, nie mógł mi wiele pomóc. Opracowałem w ołówku wstępny projekt statutu (…)[26].

---

[22] Aktywne kluby fotograficzne „Imki" były zlokalizowane m.in. w Krakowie, Łodzi i Szczecinie.

[23] L. Sempoliński, *Z dziejów Związku Polskich Artystów Fotografików*, w: *Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Fotografików. 40-lecie ZPAF*, mps, Warszawa 1986, s. 8.

[24] Sempoliński pisał o Pękosławskim: „(…) stał się najbliższym moim partnerem w omawianiu i projektowaniu form organizacyjnych ruchu fotograficznego w Polsce – w nowych warunkach społecznych. Zagadnienie to, z uwagi na ważność tych problemów, bardzo nas absorbowało, gdyż zdawaliśmy sobie sprawę, że przedwojenne formy organizacyjne nie odpowiadają obecnej rzeczywistości i potrzebom społecznym". Cytuję za: L. Sempoliński, *Z dziejów Związku Polskich Artystów Fotografików*…, s. 10.

[25] *Ibidem*, s. 11.

[26] *Ibidem*, s. 13.

Zebranie założycielskie[27] odbyło się w prywatnym mieszkaniu Sempolińskiego 10 lutego 1946 roku, w skromnym gronie zaledwie kilkunastu osób[28]. Przyjęto nazwę Polski Związek Artystów Fotografów, a jego prezesem wybrano Jana Bułhaka[29]. Podczas spotkania sformułowano postulaty nowo powstałej organizacji. Najważniejszym z nich było uznanie, że członkowie Związku mogą wykonywać wszelkie prace z fotografii artystycznej na prawach wolnych zawodów artystycznych[30]. Natomiast ogólny kierunek dążeń został zawarty w 1 paragrafie statutu, w którym skonkretyzowano podstawowe zadania stowarzyszenia:

> Związek (…) ma na celu podnoszenie poziomu fotografii artystycznej (fotografiki) przez zorganizowanie fotografów pracujących na polu fotografii artystycznej (fotografiki), urządzanie wystaw, współdziałanie z wydawnictwami, reprezentowanie fotografii polskiej w kraju i zagranicą, utrzymywanie kontaktu z podobnymi organizacjami zagranicznymi, popieranie towarzystw i klubów fotograficznych, wydawanie czasopism poświęconych fotografii artystycznej (fotografice), ochronę praw autorskich itp.[31].

---

[27] Znaczącym gestem, nadającym odpowiednią rangę przedsięwzięciu, było rozesłanie przez Sempolińskiego w imieniu Jana Bułhaka i Mariana Dederki – dwóch czołowych przedwojennych twórców – zaproszenia na spotkanie.

[28] Warto zauważyć, że w tekstach Leonarda Sempolińskiego, który stał się głównym kronikarzem powołania Związku, istnieją rozbieżności co do liczby osób na spotkaniu; zwykle podawana jest lista 12 obecnych. W tekście *Z dziejów Związku Polskich Artystów Fotografików* (znajdującym się w: *Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Fotografików. 40-lecie ZPAF*, mps, Warszawa 1986, s. 13.) podaje on, że w spotkaniu brał udział Włodzimierz Krukowski, a Janusz Bułhak był nieobecny i udzielił pełnomocnictwa swojemu ojcu. Natomiast w artykule pt. *Kilka wspomnień z okazji 15 rocznicy powstania ZPAF* (opublikowany w: „Fotografia", 1961, nr 3, s. 78.) pisał o obecności Janusza Bułhaka, przy czym w ogóle nie wymienia Krukowskiego. Być może rozstrzygający jest archiwalny protokół ze spotkania zawierający listę obecności. Tu widnieje następujący zestaw członków założycieli obecnych na spotkaniu: Jan Bułhak, Marian Dederko, Zbigniew Pękosławski, Janusz Podoski, Jan Sunderland, Benedykt Jerzy Dorys (zapisany dawnym nazwiskiem Rotenberg), Janina Mierzecka, Antoni Łyżwański, Edward Falkowski, Hieronim Krawczyk (w protokole figuruje pod mylnie podanym imieniem Henryk), Leonard Sempoliński. Dodatkowo akces listownie złożyli Zofia Chomętowska i Tadeusz Przypkowski oraz Janusz Bułhak, który przekazał upoważnienie będącemu na spotkaniu ojcu. Informacja na podstawie: Warszawa, Instytut Sztuki PAN, [dalej cyt.: ISPAN], zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn. 1593/VI-3, *Protokół zebrania organizacyjnego Polskiego Związku Artystów Fotografów*, k. 64.

[29] Pierwszy Zarząd kształtował się następująco: Jan Bułhak (prezes), Zbigniew Pękosławski (wiceprezes), Edward Falkowski (sekretarz), Leonard Sempoliński (członek zarządu i skarbnik), Hieronim Krawczyk (członek zarządu). Powołano też komisje: kwalifikacyjną (Jan Bułhak, Marian Dederko, Janusz Podoski, Janina Mierzecka Benedykt J. Dorys), weryfikacyjną (Jan Sunderland, Jan Krajewski, Antoni Łyżwański), rewizyjną (Janina Mierzecka, Jan Sunderland) i sąd honorowy (Jan Bułhak, Hieronim Krawczyk, Janusz Podoski). ISPAN, zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, 1593/VI-3, *Protokół zebrania organizacyjnego Polskiego Związku Artystów Fotografów*, k. 63.

[30] ISPAN, zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn. 1593/VI-1, *Statut Polskiego Związku Artystów Fotografów w Warszawie*, k. 2.

[31] *Ibidem*, k. 1.

Opracowanie podstaw prawnych nowej organizacji i jej legalizacja trwało równy rok, w dniu 10 lutego 1947 roku Polski Związek Artystów Fotografów został wpisany do Rejestru Stowarzyszeń i Związków[32].

5. Działalność ośrodka poznańskiego w latach 1945–1949

5.1. Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu

W proces powojennej odbudowy życia fotograficznego było zaangażowanych wiele lokalnych środowisk oraz instytucji, jednak podstawową rolę w tużpowojennych latach odegrało środowisko poznańskie, które jako pierwsze zorganizowało się i przeprowadziło szereg działań mających na celu wskrzeszenie krajowego życia fotograficznego. Podkreślmy, że w działalności poznańskich twórców skupiają się jak w soczewce dążenia i światopogląd artystyczny restytuowanych stowarzyszeń miłośników fotografii.

Historia zorganizowanego ruchu fotograficznego w powojennym Poznaniu rozpoczyna się 28 czerwca 1945 roku, kiedy to w Urzędzie Wojewódzkim odbyło się spotkanie założycielskie Stowarzyszenia Miłośników Fotografii. Uczestniczyło w nim zaledwie 15 osób, wyłoniono wówczas pierwszy zarząd Stowarzyszenia[33], na czele którego stanął fotograf i urzędnik Włodzimierz Nowakowski[34]. Spotkanie odbyło się dzięki staraniom Mariana Schulza, kierującego Referatem Fotografiki, utworzonym w Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Poznańskiego w maju 1945 roku[35]. Bez wątpienia to przede wszystkim dzięki zapleczu administracyjnemu doszło do bardzo szybkiej budowy ośrodka wyznaczającego standardy polskiego życia fotograficznego[36]. Stowarzyszenie ustabilizowało podsta-

[32] *Statut Stowarzyszenia „Polski Związek Artystów Fotografów"*, „Świat Fotografii", 1947, nr 4–5, s. 35.

[33] Pierwszy tymczasowy zarząd składał się z następujących osób: Włodzimierz Nowakowski – prezes, Marian Schulz – wiceprezes, Anna Waśkowska – sekretarz, Henryk Jędrasiewicz – skarbnik, Zbigniew Wyszomirski – bibliotekarz. Informacje za: AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Plastyki (366/1), sygn. 344, A. Waśkowska, *Odpis protokołu pierwszego zebrania informacyjnego „Stowarzyszenia Miłośników Fotografii" w Poznaniu, które odbyło się dnia 28. czerwca 1945 o godz. 18 przy udziale 15 członków*, k. 25.

[34] Nowakowski był urzędnikiem w Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu. Pełnił funkcję prezesa SMF, a później oddziału PTF do 30 marca 1955 roku, kiedy na stanowisku zastąpił go Zygmunt Obrąpalski.

[35] M. Schulz, *O fotografii turystycznej*, Warszawa 1952, s. 8.

[36] W obliczu panującej sytuacji lokalowej w zrujnowanym Poznaniu szczególną rolę odgrywał fakt, że pomieszczenia Urzędu stały się w pierwszych powojennych latach miejscem spotkań członków Stowarzyszenia. Informacja za: W. Nowakowski, *Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu,* „Świat Fotografii", 1946, nr 1, s. 17.

wy swojego funkcjonowania 8 sierpnia 1945 roku, kiedy to na walnym zebraniu przegłosowano statut[37] i ustalono ostateczny skład zarządu[38].

Pierwszą znaczącą inicjatywą *stricte* artystyczną Stowarzyszenia były cotygodniowe plenery organizowane pod hasłem „W gruzy Poznania"[39]. Powstałe w ich wyniku zdjęcia stały się jednym z filarów tematycznych pierwszej polskiej powojennej ekspozycji zdjęć pt. *Wystawa fotografii artystycznej*, której wernisaż odbył się 16 grudnia 1945 roku w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu[40]. Idee wystawy tłumaczył Marian Schulz:

> Będzie ona dwutematowa. Pierwszym tematem będzie zniszczenie wojenne miasta Poznania – część drugą będzie stanowiła sztuka dla sztuki. Tak więc niczego Sztuce nie ujmując – Stowarzyszenie przysłuży się sprawie ogólnej, rejestracyjno-dokumentarnej[41].

W ekspozycji tej ujawnił się charakterystyczny etos, który będzie towarzyszył poczynaniom poznańskich artystów, stanowiący bez wątpienia pokłosie specyficznej atmosfery panującej w polskiej fotografii lat 30., kiedy to łączono wskazania płynące z estetyki piktorializmu z misją społeczną, generowaną przez założenia programu fotografii ojczystej. Tak więc z jednej strony kontynuowano praktyki piktorialne, a z drugiej nadawano swojej działalności charakter misji, dla której nakazem dnia była rejestracja zniszczeń wojennych[42]. Zresztą związek z tradycją

---

[37] Statut Stowarzyszenia oficjalnie został zatwierdzony przez Wojewodę Poznańskiego 13 września 1946 roku. Informacja za: J. Piwowarski, *Referat Fotografiki poznańskiego Urzędu Wojewódzkiego po 1945 roku*, „Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 3, s. 250.

[38] AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Plastyki (366/1), sygn. 341, *Sprawozdanie z działalności Referatu Fotografiki za czas od 3.8.45–31.8.45*., k. 4.

[39] M. Schulz, *Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu*, „Gazetka Ścienna", 1945, nr 7.

[40] Wystawa była eksponowana w dniach 16.12.1945–15.01.1946 w Muzeum Wielkopolskim. Jej bezpośrednim wykonawcą i organizatorem była kierowana przez Stefana Poradowskiego sekcja techniczno-estetyczna Stowarzyszenia Miłośników Fotografii. Z uwagi na dużą liczbę zdjęć ukazujących zniszczenia wojenne niekiedy wystawa funkcjonuje pod tytułem *Ruiny Poznania*. Udział w niej wzięli następujący twórcy: Stanisław Banaszkiewicz, Ludomir Budziński, Witold Czarnecki, Bolesław Gremplewski, Józef Jakubowski, Czesław Jasiak, Henryk Jędrasiewicz. Eugeniusz Kitzmann, Mieczysław Kukuła, Stanisław Kusza, Stefan Leszczyński, Hieronim Lewandowski, Wacław Maciejowski, Franciszek Maćkowiak, Zenon Maksymowicz, Telesfor Matuszewski, Marian Michałowski, Marian Mielcarski, Daniela Mikołajewska, Józef Petrol, Jan Piątek, Stefan Poradowski, Henryk Romała, Marian Schulz, Witold Silski, Marian Stamm, Jerzy Strumiński, Witold Śliwiński, Kazimierz Wendland, Karol Wilak, Zbigniew Wyszomirski, Marian Zawielak, Henryk Zieliński, Stanisław Ziółkowski. W katalogu wystawy widnieje informacja, że były na niej także prezentowane „eksponaty nadesłane z prowincji". Wybrane zdjęcia z wystawy będą później prezentowane w Krakowie i kilku miastach Wielkopolski.

[41] M. Schulz, *Stowarzyszenie Miłośników Fotografii*…

[42] Potwierdzeniem tego rodzaju myślenia była jedna z wypowiedzi Mariana Schulza: „I tak, pielęgnując sztukę «czystą», akcentując jej wartość jako «tygla» w pracy, niemniej podjęto zadania sztuki «użytkowej», jako tematu dokumentarnego, podanego jednak w formie bardziej skoncypowanej, artystycznej. Żywym przykładem tego nastawienia są dwie wystawy stowarzyszenia, z których jedna miała miejsce w grudniu i styczniu, a druga otworzona została 29 czerwca br. w gmachu Muzeum Wielkopolskiego. W pierwszej społeczną rolę spełniały zdjęcia gruzów Miasta Poznania, w drugiej

piktorialną potwierdza też podjęta w pierwszych miesiącach istnienia Stowarzyszenia akcja edukacyjna, mająca na celu zaznajomić adeptów fotografii z tradycjami artystycznymi dyscypliny. Jak relacjonował Schulz:

> Aby stowarzyszonym dać pogląd na sprawę rozwoju fotografiki, podjęto cykl wykładów o wielkich artystach tej najmłodszej ze sztuk. Kol. Anna Waśkowska odczytała więc czołowe artykuły o prof. Janie Bułhaku, największym i najbardziej zasłużonym polskim fotografiku, następnie odczytała artykuły o pierwszym fotografiku Dawidzie Oktawiuszu Hillu oraz o królu pejzażu Leonardzie Missonne[43].

Ową piktorialną „orientację" poznańskiego ośrodka potwierdza również powtórne wydanie jednej z najpopularniejszych rozpraw z zakresu estetyki piktorialnej autorstwa Claude'a de Santeula[44] pt. *Gramatyka artyzmu fotograficznego czyli o potrzebie jego kodyfikacji*. Dodajmy wreszcie, że pisma Santeula od samego początku były wykorzystywane jako podstawowy drogowskaz estetyczny dla członków Stowarzyszenia, były one bowiem już od pierwszych spotkań zbiorowo odczytywane i okraszane komentarzami Schulza[45].

Podobnie na poziomie organizacyjnym Stowarzyszenie przypominało swą strukturą model przedwojenny. Adam Sobota, rekonstruując początki światowego piktorializmu, zwracał uwagę, że podstawą organizacyjną tego nurtu:

> (…) stały się kluby fotoamatorów, którzy określali siebie jako „miłośników sztuki fotograficznej". Był to fenomen kulturowy, polegający na powstaniu form masowego udziału w programie artystycznym, który zarówno wykorzystywał nowoczesną technikę, jak i starał się wkomponować w tradycyjne sposoby funkcjonowania sztuki. Droga do tytułu fotografa-artysty wymagała od zwykłego posiadacza kamery solidnej edukacji i długiej praktyki, ale – pomimo wielkiego zróżnicowania umiejętności – pomiędzy wszystkimi użytkownikami fotografii istniał szczególny rodzaj więzi. Ta więź opierała się na ogólnej dostępności podstawowych środków obrazowania[46].

Sobota wskazuje, że jednym z wyróżników ruchu miłośników fotografii było tworzenie się elitarnych grup w obszarze ogólnodostępnych stowarzyszeń[47]. Na

---

zaś pokaz prac prof. Jana Bułhaka «Warszawa dzisiejsza». Wysoki poziom drugiej wystawy aż nadto świadczy o sensie pedagogicznym Stowarzyszenia". Poznań, Archiwum Państwowe w Poznaniu, [dalej cyt.: APP], zespół archiwalny: Urząd Wojewódzki w Poznaniu, Wydział Kultury, sygn. 978, Odczyt radiowy Mariana Schulza pt. *Z poznańskiego świata fotografiki z 26 lipca 1946 roku*, k. 13.

[43] Błędny zapis nazwiska, chodzi o Léonarda Misonne'a. M. Schulz, *Stowarzyszenie Miłośników Fotografii*…

[44] Inicjatorami powtórnego wydania – na powielaczu – rozprawy byli Stefan Poradowski i Marian Stamm. Oparli się oni na przedwojennym przekładzie Jana Bułhaka, który był drukowany na łamach „Przeglądu Fotograficznego" w drugiej połowie lat 30.

[45] APP, zespół archiwalny: Urząd Wojewódzki w Poznaniu, Wydział Kultury, sygn. 983, *Sprawozdanie z działalności Referatu Fotografiki za czas od 1.1. 1946 do 31.1.46r.*, k. 226.

[46] A. Sobota, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001, s. 83.

[47] *Ibidem*, s. 84.

poziomie struktury Stowarzyszenia Miłośników Fotografii opisany model był realizowany w sposób niemal wzorcowy. Następował bardzo szybki wzrost liczby członków, w sierpniu 1945 roku, zaledwie po dwóch miesiącach istnienia, było ich 66[48], a w marcu 1946 roku już 137[49]. Jednocześnie z postępującym umasowieniem Stowarzyszenia nastąpiła elitaryzacja działalności najzdolniejszych fotografów, czego wyrazem było zawiązanie się dwóch grup: sekcji wąskotaśmowej[50] (kierowanej przez Janusza Powidzkiego[51]) i sekcji techniczno-estetycznej (kierowanej przez Stefana Poradowskiego[52]), które uformowały się w pierwszych miesiącach istnienia Stowarzyszenia jeszcze w 1945 roku[53]. Pierwsza z wymienionych miała charakter ekspercki, natomiast druga, jak deklarował jej kierownik, kontynuowała: „(…) chlubną działalność dawnego fotoklubu"[54], stanowiąc – jak dopowiadał Jerzy Strumiński – „przyboczny sztab Mariana Schulza"[55]. Poradowski, odwołując się do tradycji fotoklubowej, nie uczynił tego przypadkowo, wszak twórcy skupieni w tego rodzaju organizacjach nie tylko stanowili ośrodek decyzyjny, ale też wyznaczali kierunki rozwojowe przedwojennej fotografii polskiej. Sekcja techniczno-estetyczna od samego początku grupowała najzdolniejszych artystów Stowarzyszenia i *de facto* kierowała nim od strony merytorycznej, organizując wystawy i liczne odczyty. Symptomatyczne, że wewnętrzny regulamin sekcji wyraźnie przypominał statut przedwojennego Fotoklubu Wileńskiego. W regulaminie[56], uchwalonym na corocznym walnym posiedzeniu członków sekcji w dniu 2 kwietnia 1948 roku, zawarto zapisy sankcjonujące elitarny charakter grupy[57] (prawdopodobnie podczas

[48] M. Schulz, *Stowarzyszenie Miłośników Fotografii*…, nr 3.

[49] APP, zespół archiwalny: Urząd Wojewódzki w Poznaniu, Wydział Kultury, sygn. 983, *Sprawozdanie z działalności Referatu Fotografiki za czas od 1.3. 46 do 31.3.46 r.*, k. 340.

[50] W literaturze funkcjonuje jeszcze druga nazwa – sekcja filmowa.

[51] Po kilku latach na stanowisku kierownika zastąpił go Roman Petrycki.

[52] Poradowski przejął też obowiązki wiceprezesa Stowarzyszenia Miłośników Fotografii od Mariana Schulza już w lipcu 1945 roku. Informacja za: J. Piwowarski, *Referat Fotografiki poznańskiego Urzędu Wojewódzkiego*…, s. 250.

[53] O istnieniu obu sekcji donosił Marian Schulz w tekście drukowanym już w październiku 1945 roku. M. Schulz, *Stowarzyszenie Miłośników Fotografii*…, nr 5.

[54] Poznań, Archiwum Akademii Muzycznej [dalej cyt.: AAMP], Archiwum Stefana Poradowskiego, Przemówienie Stefana Poradowskiego z otwarcia *Wystawy fotografii artystycznej z grudnia 1945 roku*, brak paginacji archiwalnej.

[55] J. Strumiński, *„ŚWIAT FOTOGRAFII" (rys historyczny)*, w: *Świat fotografii*, Poznań 1992, s. 2.

[56] Pierwszy regulamin sekcji został zatwierdzony już jesienią 1945 roku, jednak z uwagi na luki w dokumentacji trudno wyrokować o tym, czy jego brzmienie było zgodne z zapisami regulaminu ponownie uchwalonego w 1948 roku. Informacja na podstawie: Warszawa, AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 342, *Sprawozdanie z Referatu Fotografiki za czas od 26.09. – 31.01.1945*, k. 5.

[57] Skład osobowy sekcji nie był stały, lecz zwykle obejmował ok. 20 członków. W spisie członków z 1947 roku widnieją następujące nazwiska: Stefan Poradowski, Marian Schulz, Stefan Leszczyński, Henryk Jędrasiewicz, Jan Piątek, Jerzy Strumiński, Zenon Maksymowicz, Eugeniusz Kitzmann, Franciszek Maćkowiak, Marian Stamm, Ludomir Budziński, Witold Śliwiński, Tadeusz Lubosiewicz, Fortunata Obrąpalska, Zygmunt Obrąpalski, Zbigniew Wyszomirski. Inny dokument z archiwum Stefana

tego samego zebrania pojawiła się również nowa nazwa – Sekcja Artystyczna[58]). Po pierwsze, zdefiniowano, że sekcja „obejmuje najbardziej czynnych i zaawansowanych członków Towarzystwa"[59]. Po drugie, określono, że członkostwo uzyskuje się na drodze zaproszenia. Po trzecie, został sformułowany swoisty kodeks postępowania, nakazujący nie tylko czynny udział w pracach sekcji, i szerzej Stowarzyszenia, ale również zobowiązanie do publicznych prezentacji prac artystycznych i teoretycznych z zakresu fotografii[60]. Ten rys dydaktyzmu to jeden z imperatywów przedwojennych środowisk, bowiem organizacja odczytów i kursów dla mniej zaawansowanych, wydawanie czasopism dotyczących estetyki i aspektów praktycznych fotografii oraz tworzenie bibliotek i archiwów fotograficznych to przejawy typowej dla kultury dwudziestolecia wysokiej świadomości twórców zrzeszonych w licznych towarzystwach miłośników, którzy walczyli o społeczne i oficjalne uznanie fotografii za sztukę. Stefan Poradowski, w przemówieniu wygłoszonym podczas otwarcia Wystawy Fotografii Artystycznej w grudniu 1945 roku, charakteryzował poczynania poznańskich fotografów:

> Dzięki inicjatywie zarządu z prezesem Włodzimierzem Nowakowskim na czele, (…) sekcji techniczno-estetycznej oraz gościnności urzędu wojewódzkiego – odbywają się w gmachu Województwa co tydzień we środy zebrania, połączone przeważnie z odczytami czy pogawędkami z różnych dziedzin fotografii i estetyki, oraz zebrania poszczególnych sekcyj, na których się omawia i prezentuje dokonane czy zamierzone prace fotograficzne. Nierzadki pokaz własnych filmów kinematograficznych i przezroczy (opracowanych przez poszczególnych członków stowarzyszenia) czynią te zebrania jeszcze bardziej atrakcyjnymi, co z drugiej strony przyczynia się do stałej dużej frekwencji[61].

Poradowskiego zawierający spisy adresowe członków sekcji, wyróżnia jeszcze: Witolda Czarneckiego, Ryszarda Wiktora Schramma i Karola Wilaka. Oba dokumenty znajdują się w archiwum Stefana Poradowskiego, obecnie w posiadaniu archiwum Akademii Muzycznej w Poznaniu. Dodatkowo, uczestnictwo w sekcji deklarowali w swoich życiorysach (przechowywanych obecnie w teczkach osobowych ZPAF w Warszawie) przebywający ówcześnie w Poznaniu Stanisław Ziółkiewicz oraz Janina i Marian Korniccy, a także Jarosław Stanisławski. Podobnie aktywny w środowisku opolskim i poznańskim Adam Śmietański (informacja za: S. Poradowski, Wstęp, w: *Adam Śmietański. Wystawa indywidualna, Katalog wystawy*, Polskie Towarzystwo Fotograficzne oddział w Poznaniu, październik 1952).

[58] Swoje przypuszczenie wysnuwam z faktu, że cytowany dokument był już tytułowany „regulaminem sekcji artystycznej". Warto też zaznaczyć, że istnieje prawdopodobieństwo, iż w krótkim okresie sekcja nosiła też nazwę techniczno-artystycznej, na co wskazują niektóre dokumenty z 1947 roku, zgromadzone w archiwum Stefana Poradowskiego, obecnie w posiadaniu archiwum Akademii Muzycznej w Poznaniu.

[59] Cytat i informacje za: AAMP, Archiwum Stefana Poradowskiego, *Regulamin sekcji artystycznej*, brak paginacji archiwalnej.

[60] O dużych aspiracjach twórców zrzeszonych w sekcji świadczy też fakt, że jej członkowie na przełomie lat 40/50 podjęli zobowiązanie, iż wszyscy będą dążyć do członkostwa w Związku. Informacja za: Warszawa, Archiwum ZG ZPAF [dalej cyt.: ZPAF], zespół teczek osobowych, Życiorys Janiny Kornickiej z 1 grudnia 1953 roku, brak paginacji archiwalnej.

[61] AAMP, Archiwum Stefana Poradowskiego, Przemówienie Stefana Poradowskiego z otwarcia Wystawy Fotografii Artystycznej z grudnia 1945 roku, brak paginacji archiwalnej.

Wreszcie dodajmy, że odwołanie do przedwojennego schematu funkcjonowania nie było tylko próbą nobilitacji własnych działań, a logiczną konsekwencją wcześniejszych doświadczeń najaktywniejszych członków środowiska poznańskiego, działających już przed wojną w ruchu fotograficznym skupionym w stolicy wielkopolski, a takim stażem mogli się pochwalić m.in.: Stefan Poradowski[62], Stefan Leszczyński[63] czy Zenon Maksymowicz[64]. Ważnym dla środowiska doświadczeniem dysponowali również Jerzy Strumiński, działający w latach 1938–1939 w kole fotograficznym na Politechnice Lwowskiej[65], czy małżeństwo Obrąpalskich, podczas wojny współpracujące w Wilnie z Janem Bułhakiem[66].



Il. 1. Organizatorzy powojennego życia fotograficznego przed domem Obrąpalskich na poznańskim Sołaczu w 1946 roku. Stoją od lewej: Irena Strumińska, Jerzy Strumiński, nn, Zygmunt Obrąpalski, Fortunata Obrąpalska, nn, Jan Bułhak, Marian Schulz i Stefan Poradowski

Struktura Stowarzyszenia na tyle szybko okrzepła, że z początkiem 1946 roku zainicjowano działalność o wymiarze ogólnokrajowym. Jej wynikiem była aktywność wydawnicza oraz cykl wystaw, które organizowano na podobnych zasadach

[62] ZPAF, zespół teczek osobowych, *Ankieta personalna Stefana Poradowskiego z 20 września 1953 roku*, brak paginacji archiwalnej.

[63] ZPAF, zespół teczek osobowych, *Życiorys Stefana Leszczyńskiego z grudnia 1953 roku*, brak paginacji archiwalnej.

[64] ZPAF, zespół teczek osobowych, *Życiorys Zenona Maksymowicza*, brak paginacji archiwalnej.

[65] J. Strumiński, Informacja autobiograficzna sporządzona 15 stycznia 1990 roku, dokument w posiadaniu rodziny autora, k. 3.

[66] E. Hornowska, *Świadomość obrazowania Fortunaty Obrąpalskiej*, „Rocznik Historii Sztuki", 2007, t. XXXII, s. 156.

co przedwojenne salony fotografii. Pierwszą imprezą, na której pokazano również zestawy twórców spoza Wielkopolski, była II Wystawa Fotografii Artystycznej, eksponowana w czerwcu–lipcu 1946 roku w Muzeum Wielkopolskim[67] (wśród wystawiających dominowali tu jeszcze członkowie poznańskiego Stowarzyszenia). Główną atrakcją wydarzenia był obszerny pokaz prac Jana Bułhaka pt. *Warszawa dzisiejsza* z zestawu, który w lutym 1946 roku miał premierę na wystawie indywidualnej *Warszawa 1945 roku w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka*, zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Warszawie. Stefan Poradowski, otwierając poznańską ekspozycję, mógł już pokusić się o podsumowanie rocznej działalności Stowarzyszenia i kreślić plany na przyszłość:

> Doniosłą rolę w dziedzinie odczytowej i praktycznej fotografii artystycznej odgrywa sekcja techniczno-artystyczna, której ambitny regulamin i ożywiona działalność przypomina w pewnej mierze dawniejszy fotoklub wileński, którego czcigodny prezes prof. Jan Bułhak jest obecnie honorowym członkiem naszego Stowarzyszenia i niejako symbolem pracy i dążeń fotografiki polskiej. (…) Już sumaryczne zestawienie niektórych objawów działalności Stowarzyszenia da nam pojęcie o żywotności i ambicjach artystycznych i społecznych. Dotychczas wygłoszonych zostało około 50 odczytów i referatów (połączonych przeważnie z dyskusjami o charakterze pedagogicznym czy artystycznym) odbyło się kilkanaście wycieczek połączonych z akcją fotograficzną, oraz urządziliśmy kilka wystaw fotografii artystycznej dokumentującej nasz dorobek w tej dziedzinie; wystawy odbyły się w Poznaniu, Krakowie, Kole, Nowym Tomyślu, Śremie oraz obecnie znów w Poznaniu. Sekcja wązkotaśmowa może się poszczycić już kilkunastoma ciekawymi filmami z różnych dziedzin. (…) Warto tu podkreślić, że nasze Stowarzyszenie oprócz pracy artystycznej ma jeszcze także ambicje społeczne, które krystalizują się w dwóch kierunkach: wciągnięcie w krąg naszej działalności wybitnych fotografików z całej Polski oraz popularyzowanie fotografii przez wydawanie własnego pisma, którego zasięg ogólnokrajowy będzie miał niewątpliwie dodatni wpływ dla rozwoju fotografii rodzimej[68].

Spełnienie zaanonsowanych postulatów nastąpiło już w sierpniu 1946 roku wraz z wydaniem pierwszego polskiego powojennego czasopisma branżowego „Świat Fotografii". Czasopismo to, będące organem Stowarzyszenia, ukazywało się pod redakcją Mariana Schulza[69]. Natomiast pełna aktywizacja środowisk ogólnopolskich w zakresie wystawienniczym nastąpiła w kwietniu 1947 roku wraz z otwarciem zorganizowanej w trakcie Międzynarodowych Targów w Poznaniu I Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki[70]. Podobnie zostały przygotowane kolejne

[67] Wystawa była eksponowana w Muzeum Wielkopolskim w dniach 29.06.–20.07.1946.

[68] AAMP, Archiwum Stefana Poradowskiego, Przemówienie S. Poradowskiego z otwarcia II Wystawy Fotografii Artystycznej w Poznaniu, brak paginacji archiwalnej.

[69] Jego pierwszą redakcję stanowili: Marian Schulz (red. naczelny) oraz Stefan Poradowski, Jerzy Strumiński, Zygmunt Obrąpalski i Eugeniusz Kitzmann. Pierwszy numer został wydany przy wydatnej pomocy finansowej członka Stowarzyszenia Mieczysława Szuby, który był właścicielem firmy Radiofilm, handlującej sprzętem fotograficznym.

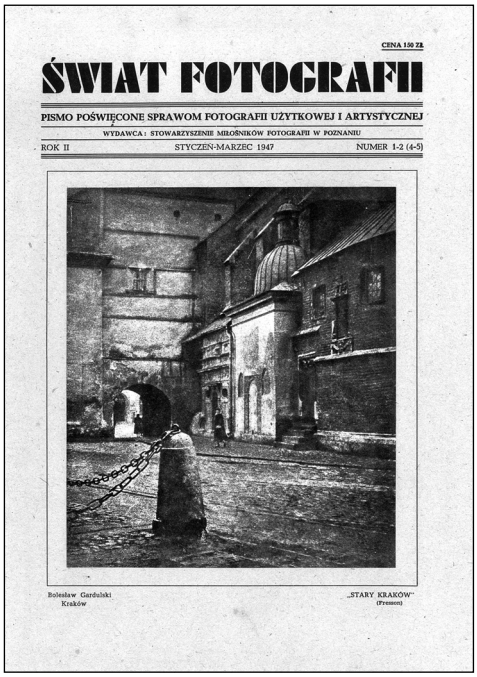
[70] Wystawa była eksponowana w Muzeum Wielkopolskim w dniach 26.04.–17.05.1947 (następnie została zaprezentowana w Rapperswilu i Amsterdamie. Informacja za: *Polskie życie artystyczne*

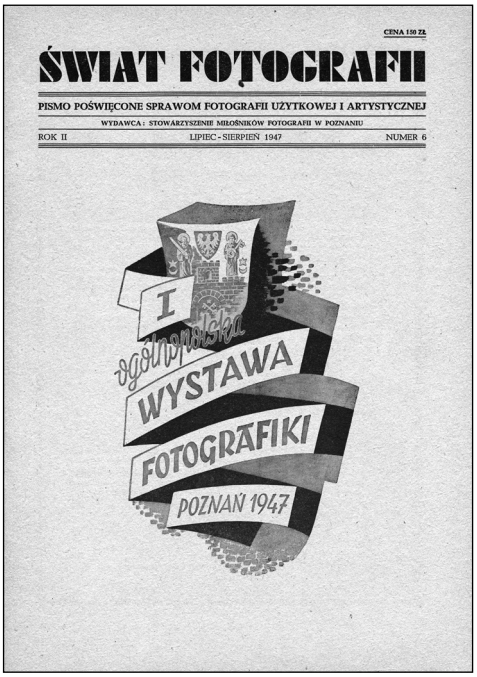
ekspozycje: II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki[71] w 1948 roku i rok później Ogólnopolska Wystawa Fotografiki P.T.F.[72]. Wskrzeszony w Poznaniu model instytucjonalny rozwijał się w sposób niezakłócony do końca 1948 roku, kiedy to rozpoczęły się istotne zmiany w organizacji życia fotograficznego w Polsce. Zanim jednak to nastąpiło, Stowarzyszenie Miłośników Fotografii przyjęło pozycję lidera

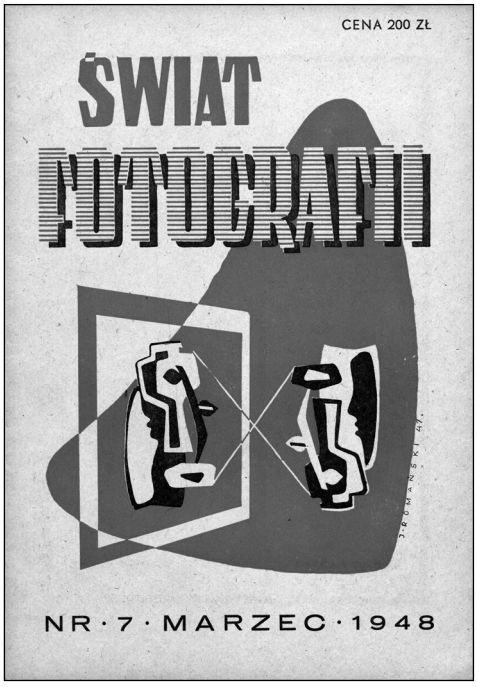
w latach 1944–1960, red. B. Wojciechowska, A. Wierzbicka, Liber pro Arte, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2012, t. I, s. 383). Jury wystawy przyznało: I nagrodę (MKiS) Zygmuntowi Obrąpalskiemu za *W mglistej otchłani*, II nagrodę (MKiS) Tadeuszowi Wańskiemu za *Pejzaż pagórkowaty*, III nagrodę (MKiS) Edmundowi Zdanowskiemu za *Słoneczną drogę*. Dodatkowo przyznano nagrody czasopisma „Świat Fotografii" przeznaczone dla poznańskich twórców: I nagrodę Fortunacie Obrąpalskiej za *Zmierzch*, II nagrodę Maksymilianowi Myszkowskiemu za *Studium*, III nagrodę Stefanowi Leszczyńskiemu za *Wioskę*. Dodatkowo Jury wyróżniło: Władysława Bogackiego *Procesje Bożego Ciała*, Alojzego Czarneckiego *Oczekiwanie*, Jerzego Frąckiewicza *Poranną mgłę*, Edwarda Hartwiga *W pracowni artysty*, Henryka Hermanowicza *Kobiety z wiadrami*, Henryka Makarewicza *Poranną mgłę*, Jana Piątka *W porannym słońcu*, Bolesława Sikorskiego *Poranek*, Mariana Stamma *W słonecznym zaciszu*, Jerzego Strumińskiego *Tęsknotę*, Wojciecha Urbanowicza *Za murami ghetta* oraz Kazimierza Wawrzyniaka *Łódź*. Informacje dotyczące nagród i wyróżnień podaję za protokołem jury wystawy opublikowanym w: „Świat Fotografii", 1947, nr 6, s. 30.

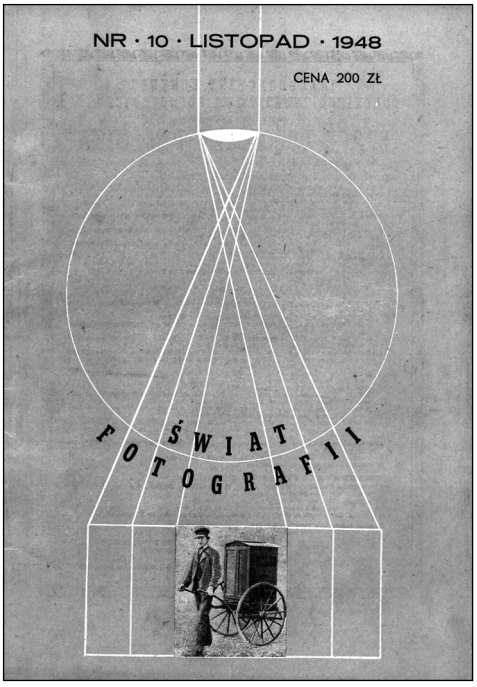
[71] Wystawa była eksponowana w Domu Pocztowca w dniach 24.04.–18.05.1948. Jury wystawy przyznało: I nagrodę honorową Fortunacie Obrąpalskiej za *Powoje*, II nagrodę honorową Fortunacie Obrąpalskiej za *Perlamutto*, I nagrodę (MKiS) Bronisławowi Jaroszewiczowi za *Wschód*, II nagrodę (MKiS) Jerzemu Strumińskiemu za *Zadymkę*, III nagrodę (MKiS) Maksymilianowi Myszkowskiemu za *Sen*, nagrodę „Świata Fotografii" Januszowi Bułhakowi za *Górkę*, nagrodę Sekcji Twórczości Fotograficznej ZAiKS-u Marianowi Dederce za *Złe Książątko*. Dodatkowo wyróżniono: Jerzego Chluskiego *Burzę*, Mariana i Witolda Dederków *Narodziny pieszczoty*, Eugeniusza Hanemana *Ciszę morską*, Maksymiliana Jankowskiego *Taniec lalek*, Stefana Kiełszni *Pracę*, Stefana Leszczyńskiego *Odbudowę*, Franciszka Maćkowiaka *Tęczę*, Zbigniewa Pękosławskiego *Do widzenia*, Jana Piątka *Przekupkę*, Janiny Schabenbeck-Mokrzyckiej *Akt II*, Leonarda Sempolińskiego *Przed Adamem*, Mariana Stamma *Po deszczu*, Jerzego Strumińskiego *Opuszczone gniazdo*, Ireny Strzemiecznej *Dymy nad Birkenau*, Tadeusza Wańskiego *Przeprawę* i Edmunda Zdanowskiego *Krajobraz polarny*. Informacje dotyczące nagród i wyróżnień podaję za sprawozdaniem jury wystawy opublikowanym w: „Świat Fotografii", 1948, nr 8, s. 26–27.

[72] Wystawa była eksponowana w Muzeum Wielkopolskim w dniach 24.04.–20.05.1949. Jury wystawy przyznało: I nagrodę (MKiS) Henrykowi Makarewiczowi za *Przy wielkim piecu*, II nagrodę (MKiS) Fortunacie Obrąpalskiej za *Wysiłek*, I nagrodę (PTF) Edmundowi Zdanowskiemu za *Sztorm*, II nagrodę (PTF) Stanisławowi Ziółkiewiczowi za *Ognisty deszcz*, III nagrodę (PTF) Jarosławowi Stanisławskiemu za *Zlodowaciały brzeg*, I nagrodę (Wojewódzkiej Rady Kultury w Poznaniu) Włodzimierzowi Nowakowskiemu za *Łagów*, II nagrodę (Wojewódzkiej Rady Kultury w Poznaniu) Zygmuntowi Wrześniowskiemu za *Sześć planów*, III nagrodę (Wojewódzkiej Rady Kultury w Poznaniu) Marianowi Stammowi za *W ostatnim blasku*, nagrodę (Woj. Rady Narodowej w Poznaniu) Michałowi Nowickiemu za *W zaułku*, nagrodę (Wojewody Poznańskiego) Bronisławowi Kupcowi za *Odra w zimie pod Wrocławiem*, nagrodę (Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego) Ryszardowi W. Schrammowi za *Takie są góry*. Dodatkowo wyróżniono: Romana Burzyńskiego *Grozę*, Alojzego Czarneckiego *Palacza*, Eugeniusza Hanemana *Chatkę*, Edwarda Hartwiga *Przed premierą*, Leonarda Idziak-Tułacza *Kompozycję*, Romana Jakimca *Mleczną drogę*, Maksymiliana Jankowskiego *Na śnieżnym ekranie*, Adama Johanna *Zmierzch mistycyzmu*, Kazimierza Lelewicza *Dźwigar*, Tadeusza Linka *Pech*, Maksymiliana Myszkowskiego *Symfonię*, Józefa Skoczylasa *Żywioł*, Jerzego Strumińskiego *Przed startem* i Otto Swobody *Fragment gazowni*. Informacje dotyczące nagród i wyróżnień podaję za protokołem jury wystawy opublikowanym w: „Świat Fotografii", 1949, nr 12, s. 37.





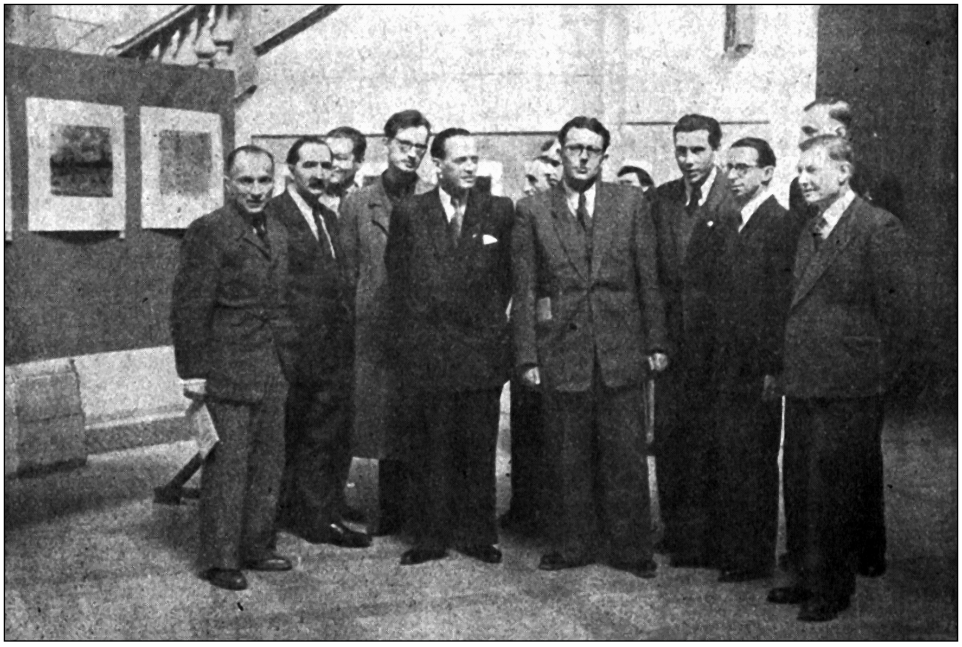




Il. 2–5. Okładki „Świata Fotografii"

odrodzonego ruchu fotograficznego, czego wymownym świadectwem są słowa Mariana Schulza, wygłoszone w odczycie radiowym z dnia 26 lipca 1946 roku. Referent w swym wystąpieniu, określającym skalę działalności „dzielnych fotografików poznańskich", jednoznacznie obwieścił ich dominującą pozycję na mapie polskiej sztuki:

> Trzeba obiektywnie stwierdzić, że Poznań jest dzisiaj metropolią fotografiki polskiej. Istniejące od przeszło roku przy Wojewódzkim Wydziale Kultury i Sztuki, Referacie Fotografiki, „Stowarzyszenie Miłośników Fotografii" w Poznaniu jest czołową dziś tego rodzaju grupą w Polsce, charakteryzującą się zwartą organizacją, aktywnością i konsekwentnie realizowanemi ambicjami. (…) Stan obecny wytworzył sytuację tego rodzaju, że w szlachetnej rywalizacji – Poznań zajmuje dziś pierwsze miejsce. Nie łatwo będzie młodszym, tego rodzaju organizacjom dorównać stowarzyszeniu poznańskiemu, gdyż jest tu już stadium rozkwitu, są świeże, pełne zapału siły, jest szczęśliwy dobór ludzi, dynamiczny i gwarantujący prace na serio. Stale czuwający i dzielny zarząd oraz odpowiedzialna za stronę duchową sekcja techniczno-artystyczna pracują w pełnym poczuciu przewodnictwa[73].



Il. 6. Franciszek Maćkowiak, Minister Kultury i Sztuki Stefan Dybowski w towarzystwie wiceministra Kultury i Sztuki Jerzego Grosickiego na I Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki w Poznaniu w 1948 roku

[73] APP, zespół archiwalny: Urząd Wojewódzki w Poznaniu, Wydział Kultury, sygn. 978, Odczyt radiowy Mariana Schulza pt. *Z poznańskiego świata fotografiki* z 26 lipca 1946 roku, k. 13.

5.2. Referat Fotografiki poznańskiego Urzędu Wojewódzkiego

Jednostką, która w pierwszych dwóch powojennych latach nadawała rytm pracy poznańskiemu środowisku fotograficznemu, zapewniając mu niekwestionowany sukces, był działający w ramach Wydziału Kultury i Sztuki poznańskiego Urzędu Wojewódzkiego Referat Fotografiki. Jego powołanie było konsekwencją rozporządzenia Kierownika Resortu Kultury i Sztuki PKWN z 5 października 1944 roku dotyczącego kształtu wydziałów kultury i sztuki urzędów wojewódzkich, powstających na przejmowanych od Niemców terytoriach, które to wydziały miały się składać z kilku osobnych referatów, w tym fotografiki[74]. Podczas organizacji urzędu, na przełomie stycznia–lutego 1945 roku, od początku w jego strukturze przewidziano Referat Fotografiki, faktycznie jednak zaczął on działać w dniu zatrudnienia Mariana Schulza[75] (podobna jednostka chwilowo istniała w Wojewódzkim Wydziale Kultury i Sztuki w Toruniu, a po przeniesieniu urzędu – w Bydgoszczy[76]). Podkreślmy jednak, że pomimo istniejących przepisów aktywność i stabilność poznańskiego Referatu była precedensowa w skali kraju. Przez cały okres istnienia w strukturach Urzędu Wojewódzkiego, od maja 1945 roku[77] do 31 stycznia 1947 roku, był on kierowany przez Mariana Schulza[78], który stał się obok Jana Bułhaka i Leonarda Sempolińskiego jednym z głównych architektów powojennego ładu instytucjonalnego polskiej fotografii.

---

[74] *Rozporządzenie Kierownika Resortu Kultury i Sztuki wydane w porozumieniu z Kierownikiem Resortu Administracji Publicznej z dnia 5 października 1944 r. o utworzeniu organów kultury i sztuki przy urzędach wojewódzkich i starostwach powiatowych*, „Dziennik Ustaw Rzeczpospolitej Polskiej", 1944, nr 7, poz. 37, s. 77–78.

[75] J. Piwowarski, *Działalność Mariana Szulca w Referacie Fotografiki Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu po 1945 r.*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie" [Seria: Edukacja Plastyczna], 2008, z. IV, s. 87.

[76] Historia jej jest jednak znacznie uboższa niż placówki poznańskiej. Jednostka ta działała zaledwie kilka miesięcy, od 3 marca do 30 września 1945 roku, a jej kierownikiem był rzeźbiarz Waldemar Szymon Kruszyno-Kotulski. Informacja za: [rubryka: *Komunikaty*], „Świat Fotografii", 1948, nr 7, s. 43.

[77] Istnieją rozbieżności co do daty powstania Referatu. Marian Schulz w książce *O fotografii turystycznej* podawał, iż Referat powstał 1 maja, natomiast w piśmie Mariana Weigta z 2 lipca 1945 roku do Ministerstwa Kultury i Sztuki dotyczącym Referatu Fotografiki, została wskazana data zatrudnienia Schulza jako referenta fotografiki w dniu 17 maja. Informacja za: Warszawa, Archiwum Akt Nowych, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 344, M. Weigt, *Do Ministerstwa Kultury i Sztuki*, k.12.

[78] Marian Schulz (Od marca 1954 roku posługiwał się spolszczoną wersją nazwiska Szulc) w latach 30. ukończył Gimnazjum św. Marii Magdaleny w Poznaniu, a także podjął na Uniwersytecie Poznańskim studia medyczne, które przerwał z powodu złego stanu zdrowia. Po wojnie od 1946 roku kontynuował edukację (równolegle pracując w Urzędzie) na poznańskiej uczelni, gdzie w 1951 roku uzyskał tytuł magistra filozofii w zakresie antropologii, etnografii z etnologią i prehistorią. Fotografią zainteresował się już w latach 20., jednak nie był aktywny w przedwojennym środowisku artystycznym. Informacje dotyczące biografii Mariana Schulza podaję za: J. Piwowarski, *Referat fotografiki poznańskiego Urzędu Wojewódzkiego*..., s. 242–243 oraz J. Piwowarski, *Działalność Mariana Szulca*..., s. 88, a także *Fotografowie 1946–2006. Słownik biograficzny fotografów polskich* (*członków ZPAF*), Związek Polskich Artystów Fotografików, Warszawa 2006, s. 364.

W szczegółowym podziale kompetencji poszczególnych jednostek Urzędu Wojewódzkiego[79] w obszarze zadań Referatu Fotografiki przewidziano przede wszystkim organizację ośrodków na terenie Województwa Poznańskiego oraz opiekę nad nimi. Jako podstawowe narzędzia do osiągnięcia tak określonego celu wskazywano organizację zebrań z referatami na aktualne tematy oraz te, w których omawiana będzie historia fotografii z uwzględnieniem dokonań polskich twórców, podstawy estetyki oraz sprawy techniczne. Podobnie dydaktyczny charakter miały mieć plenery fotograficzne, w których ważną rolę odgrywały planowane szkolenia z zakresu np. stylów architektonicznych, sztuki ludowej, geografii, sportu etc. Kolejnym postulatem była organizacja biblioteki i atelier dla miłośników fotografii, umożliwiającego prowadzenie szkoleń z zakresu techniki fotografowania. Przewidywano także zajęcia z opracowania pozytywowego, w tym również z charakterystycznych dla formacji piktorialnej technik szlachetnych, takich jak guma, olej, przetłok. Program edukacyjny dopełniał postulat konsultacji prac artystycznych, a także organizowania konkursów. Zakładano też współpracę z „seniorami polskiej fotografiki", innymi ośrodkami, przemysłem fotochemicznym oraz z Wydziałem Kultury Urzędu Miejskiego w Poznaniu. Ostatnim z istotnych zadań było nawiązanie szerokiego kontaktu z publicznością poprzez wystawy i artykuły prasowe[80]. Kierujący sprawami kultury w poznańskim Urzędzie Marian Weigt w piśmie z 2 lipca 1945 roku do Ministerstwa Kultury i Sztuki dowodził racji bytu Referatu Fotografiki następująco:

> Wobec istniejącego w społeczeństwie a szczególnie wśród dojrzałej młodzieży poważnego zainteresowania zagadnieniem fotografii wyłoniła się konieczność zainteresowania się tym ruchem oraz poprowadzenia go na właściwej drodze rozwojowej naukowo-artystycznej. Ruch ten bowiem nieujęty w celowy program pracy gubi się w daremnych wysiłkach jednostek, podczas gdy zorganizowany służy dorobkowi kulturalnemu narodu. Ubiegłe lata trzydzieste cechował rozwój fotografii amatorskiej, która nietylko w kraju prezentowała swoje prace lecz i zagranicą zbierała zasłużone wawrzyny. Wskrzeszenie więc, opieka, pomoc moralna i finansowa oraz kontynuowanie tej szlachetnej i wartościowej rywalizacji estetycznej, tak przydatnej dla sprawy naukowo-propagandowej kraju – okazało się logiczną koniecznością[81].

Nakreślony zakres działań Referatu Fotografiki znalazł odbicie w działalności Stowarzyszenia Miłośników Fotografii, którego pionierski okres funkcjonowa-

[79] Referat Fotografiki był wpisany w strukturę kierowanego przez Mariana Weigta Wydziału Kultury i Sztuki, który u zarania swojej działalności dzielił się na następujące jednostki: Oddział Ogólny, Oddział Teatrów, Filmu, Widowisk, Literatury, Oddział Muzyki oraz Oddział Ochrony Zabytków, Muzeów, Pomników Martyrologii, Plastyki, Fotografiki, Kultury Ludowej, w ramach struktur tego ostatniego został powołany Referat Fotografiki. Informacje za: APP, zespół archiwalny: Urząd Wojewódzki w Poznaniu, *Wydział Ogólny,* sygn. 6, Wydział kultury i sztuki. Szczegółowy podział czynności, k. 79–80.

[80] Wszystkie informacje podaję za: APP, zespół archiwalny: Urząd Wojewódzki w Poznaniu, Wydział Ogólny, sygn. 6, *Szczegółowy podział czynności Urzędu Wojewódzkiego Poznańskiego*, k. 83–84.

[81] AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 344, M. Weigt, *Do Ministerstwa Kultury i Sztuki*, k. 12.

nia splata się ściśle z inicjatywami podejmowanymi przez referenta fotografiki. W pierwszym rzędzie artykułowana przez Schulza „opieka moralna nad Stowarzyszeniem" była związana z pomocą w zakresie administracyjnym i lokalowym[82]. Podobnie wspierał on członków Stowarzyszenia w zakresie zaopatrzenia w materiały fotograficzne, a także tworzenia biblioteki i wprowadzania do obiegu prasowego licznych informacji upowszechniających wiedzę o poczynaniach fotografów[83]. To jednak, co najważniejsze, było związane z jego bezpośrednim udziałem w życiu artystycznym Stowarzyszenia Miłośników Fotografii.

Działalność Mariana Schulza nie ograniczała się tylko do spraw fotografii wielkopolskiej. Od końca 1945 roku zaczęła mieć charakter ogólnokrajowy, ostatecznie prowadząc do ścisłej współpracy z Ministerstwem Kultury i Sztuki, datowanej od jesieni 1946 roku. Szybki awans Schulza wynikał z faktu, iż poznański Referat Fotografiki był jedyną ówcześnie agendą rządową zajmującą się sprawami fotografii w kraju – pomimo istniejących regulacji wynikających z rozporządzenia dotyczącego pożądanego kształtu Wydziałów Kultury Urzędów Wojewódzkich – a dodatkowo „stojąca za nim" aktywność fotografów poznańskich wpłynęła na jego silną pozycję w środowisku krajowym. Dodajmy, że w początkowym okresie działania poznańskiego Referatu Fotografiki ważne zaplecze merytoryczne stanowił dla niego Stanisław Sheybal, przedwojenny członek Fotoklubu Polskiego i wiodący działacz prężnego ośrodka krzemienieckiego. Jak wspominał Schulz:

> Ja nie miałem wówczas doświadczenia, które on posiadał jako członek klubu, jako bardzo poważny pedagog. Stąd często porozumiewałem się z nim i działałem zawsze w oparciu o niego[84].

Sheybal w październiku 1945 roku, kiedy rozpoczęła się jego współpraca z Schulzem, był już naczelnikiem Wydziału Kultury i Sztuki w krakowskim Urzędzie Wojewódzkim, a ich pierwsze spotkanie odbyło się w celu reaktywacji działalności stowarzyszenia miłośników w Krakowie[85]. Trudno dziś dociekać roli, jaką miał odegrać w tym procesie Schulz, zapewne była ona związana ze wsparciem administracyjnym wynikającym z wcześniejszych doświadczeń poznańskich. Jak wiemy, rozważał z Sheybalem projekt powołania Referatu Fotografiki w krakowskim Urzędzie Wojewódzkim, choć jego realizacja nie została ostatecznie podjęta. Bezpośrednim powodem odstąpienia od wdrożenia zamysłu

[82] AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 341, *Sprawozdanie z działalności Referatu Fotografiki za czas od 3.8. 45–31.8.45*., k. 4.

[83] AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 342, *Sprawozdanie Referatu Fotografiki za czas od 1.9.–25.9.45*., k. 2.

[84] M. Szulc, [wypowiedź w trakcie dyskusji po referacie Adama Johanna pt. *Fotografia polska w XXX-leciu PRL*], „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1974, nr 74, s. 18.

[85] Zresztą w proces ten było zaangażowanych jeszcze kilku innych obecnych na spotkaniu urzędników i działaczy kultury, informacje i cytat za: AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 342, *Sprawozdanie z Referatu Fotografiki za czas od 26.9.–31.10.45*., k. 5.

w życie był fakt równoległego rozpoczęcia wstępnych rozmów Schulza nad powołaniem centralnej jednostki fotograficznej w Ministerstwie Kultury i Sztuki, co likwidowało konieczność – w myśl ustaleń Schulza i Sheybala – tworzenia kolejnego lokalnego ośrodka[86]. Odnotujmy zatem, że już w końcu 1945 roku pojawiła się po raz pierwszy w obszarze administracji państwowej idea rezygnacji z sieci wojewódzkich referatów na rzecz jednego ośrodka centralnego. Schulz w swoim sprawozdaniu z wyjazdu do Krakowa, kreśląc tło dla prowadzonych tam rozmów, wspominał:

> Dla sprawy fotografiki w Polsce i ewent. Referatu Fotografiki w Ministerstwie Kultury i Sztuki w Warszawie – przeprowadziłem rozmowy z Dyrektorem Departamentu Ogólno-Organizacyjnego dr Lewickim oraz z Dyrektorem Departamentu Muzeum i Zabytków dr Grabowskim. W wyniku wymiany zdań dr Lewicki postanowił utworzenie Referatu Fotografiki przy Departamencie Muzeum i Zabytków i zlecił mi opracowanie projektu Programu działalności tegoż Referatu. Usunięte zostały przeszkody merytoryczne, wynikające z różnic pojmowań a życzliwe ustosunkowanie się wyżej wymienionych Dyrektorów Departamentów rokuje sprawie fotografiki w Polsce pomyślną przyszłość[87].

Inicjatywa ta wprawdzie nie powiodła się, jednak należy podkreślić, że poprzedza ona programowe wystąpienie Bułhaka na krakowskim kongresie w maju 1946 roku, w którym, przypomnijmy, zawarł projekt powojennego ładu instytucjonalnego polskiej fotografii, opierający się na sieci wojewódzkich Referatów Fotografiki koordynowanych przez ministerialny wydział. Jakkolwiek projekt Bułhaka stanowił niezwykle ambitną propozycję, będącą wynikiem przedwojennych doświadczeń i przekonań, to jednak bezpośrednim impulsem do jej stworzenia były, jak sądzę, istniejące, choć *de facto* martwe, przepisy (mówiące o tworzeniu Referatów Fotografiki w ramach struktur poszczególnych urzędów wojewódzkich), a przede wszystkim działalność Mariana Schulza. Wszak wiemy, że od marca 1946 roku prowadzili ożywioną korespondencję listowną, w której omawiali sprawy estetyczne i bieżące organizacyjne dotyczące stanu polskiej fotografii. Zachowana korespondencja wskazuje na wspólnotę ich poglądów na temat dotyczących przyszłości polskiej fotografii. Bułhak już w pierwszym swoim liście adresowanym do Schulza z 8 marca 1946 roku wyraził ogromne zainteresowanie kierowaną przez niego placówką:

> Cieszy mnie i imponuje, że Pan jest referentem fotografiki (…) To postęp nielada, którego trzeba gorąco powinszować. I to konserwatywny Poznań! Czy nie jest Pan pierwszym referentem fotografiki w Polsce?[88].

---

[86] APP, zespół archiwalny: Urząd Wojewódzki w Poznaniu, Wydział Kultury, sygn. 988, *Sprawozdanie z wyjazdu do Krakowa (18.10.1945–25.10.1945)*, k. 4.

[87] *Ibidem*.

[88] ISPAN, zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn.1593/XI-3, *List Jana Bułhaka do Mariana Schulza z 8 marca 1946 roku*, k. 37, r., v.

W kolejnym liście pisał:

> Referat fotografiki nie daje mi spać i będziemy tu agitowali, żeby coś podobnego i w Warszawie osiągnąć[89].

Podczas ich pierwszego spotkania, do którego doszło podczas kongresu w Krakowie, dyskutowali już na temat projektu stworzenia Wydziału Fotografiki w Ministerstwie Kultury i Sztuki[90]. Sprawa ta była tym bardziej istotna, że na czas kongresu przypadł moment niepokojącego zawieszenia prac nad ministerialnym ośrodkiem fotograficznym w Warszawie. Dlatego zapewne tak mocno wybrzmiały w Krakowie postulaty powołania Wydziału Fotografii w MKiS i rozwoju sieci lokalnych Referatów (w końcu tylko w ich przypadku można było odnosić się do istniejącego prawa). Na marginesie dodajmy, że z uwagi na owo zawieszenie rozpatrywano nawet alternatywne rozwiązania. Tak zapewne należy traktować zabiegi Schulza z lipca 1946 roku, kiedy to, jak pisał w sprawozdaniu, prowadził: „Starania wstępne nad stworzeniem centralnego ośrodka (na większą skalę) fotografiki w Poznaniu"[91]. Prawdopodobnie ten stan niepewności co do dalszego rozwoju administracji fotograficznej stymulował Bułhaka do aktywnej propagacji swoich idei we władzach państwowych. Na początku czerwca 1946 roku prowadził on rozmowy z wicedyrektorem Departamentu Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki o powołaniu w jego ramach Wydziału Fotografiki[92]. Podobnie negocjował powołanie, czy raczej przywrócenie Referatu Fotografiki w Bydgoszczy, który miał funkcjonować na wzór poznańskiego[93]. Podkreślmy jednak, że priorytetem Bułhaka i Schulza było stworzenie centralnego ośrodka decyzyjnego dla fotografii artystycznej, ulokowanego w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Trudno dziś przesądzać, jaki bezpośrednio wpływ wywarł Jan Bułhak na negocjacje dotyczące stworzenia jednostki fotograficznej w ramach MKiS. Faktem jednak stało się podjęcie na przełomie września i października 1946 roku współpracy między poznańskim Referatem Fotografiki a Ministerstwem, skutkujące rozszerzeniem zakresu działań Schulza na teren całego kraju, który to w jednym ze sprawozdań odnotował:

> Na konferencji w Ministerstwie Kultury i Sztuki z dyrektorem Departamentu Plastyki ob. Urbanowiczem zapadła decyzja mojej bezpośredniej współpracy z Departamentem Plastyki

[89] ISPAN, zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn. 1593/XI-3, *List Jana Bułhaka do Mariana Schulza z 17 marca 1946 roku*, k. 38, v.

[90] APP, zespół archiwalny: Urząd Wojewódzki w Poznaniu, Wydział Kultury, sygn. 988, *Sprawozdanie z podróży służbowej do Krakowa (22.05.46–28.05.46)*, k. 132.

[91] Podaję za: AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 342, *Sprawozdanie z Referatu Fotografiki za miesiąc lipiec 1946 r.*, k. 36.

[92] ISPAN, zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn. 1593/XI-3, *List Jana Bułhaka do Mariana Schulza z 3 czerwca 1946 roku*, k. 46.

[93] ISPAN, zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn. 1593/XI-3, *List Jana Bułhaka do Mariana Schulza z 10 czerwca 1946 roku*, k. 48.

z siedzibą tymczasową w Poznaniu. Dla sprawy tej pracy konieczny będzie przynajmniej jednorazowy w miesiącu wyjazd do Warszawy[94].

Miesiąc później, po kolejnym pobycie w Warszawie, donosił o ostatecznych ustaleniach dotyczących przeniesienia Referatu Fotografiki:

> Zgodnie z życzeniem Ministerstwa Kultury i Sztuki zdecydowałem przeniesienie się do Ministerstwa Kultury i Sztuki z tym jednak, że czasowo pozostaje jeszcze w Urzędzie Wojewódzkim Poznańskim. Pracę jednak w głównej mierze spełniam już dla Departamentu Plastyki. W tych ramach poruczone zostały mi nowe zadania o znaczeniu ogólnopolskim[95].

Ostatecznego przeniesienia poznańskiego Referatu Fotografiki do MKiS dokonano na początku 1947 roku i było ono wynikiem akcji zainicjowanej działalnością Mariana Schulza, którą wsparł swoim autorytetem Jan Bułhak. Wprawdzie, chociaż okazało się niemożliwe stworzenie postulowanej przez tego ostatniego sieci wojewódzkich Referatów Fotografiki, koordynowanych przez nadrzędną ministerialną jednostkę, to jednak udało się po raz pierwszy – nie licząc incydentu lubelskiego – pozyskać państwową opiekę dla działań środowiska fotograficznego. Dodajmy wreszcie, że przesunięcie głównego ośrodka decyzyjnego ze stolicy Wielkopolski do Warszawy można odczytywać jako początek trwającego kilka lat procesu centralizacji życia fotograficznego.

6. Referat Fotografiki w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Początki planowej gospodarki fotografią i koncepcje związku twórczego fotografów

Nowy etap w kształtowaniu powojennego życia fotograficznego nastąpił wraz z przeniesieniem Referatu Fotografiki w dniu 1 lutego 1947 roku z Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu do Departamentu Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki[96]. Fotografia została włączona w system opieki i mecenatu państwowego poprzez realizację nadrzędnego Bułhakowskiego postulatu stworzenia jednostki koordynującej całość poczynań środowiska fotograficznego z pozycji resortu kultury. Referat Fotografiki zarządzał nie tylko ogółem spraw finansowych polskiej fotografii artystycznej, ale również koordynował wszelkie inicjatywy wystawiennicze i wydawnicze. Kuratelą objęto całkowicie życie organizacyjne poszczególnych stowarzyszeń, które miały obowiązek przesyłania do centrali sprawozdań i planów

[94] APP, zespół archiwalny: Urząd Wojewódzki w Poznaniu, Wydział Kultury, sygn. 988, *Sprawozdanie z podróży służbowej do Warszawy (30.9.46–4.10.46)*, k. 246.

[95] APP, zespół archiwalny: Urząd Wojewódzki w Poznaniu, Wydział Kultury, sygn. 988, *Sprawozdanie z podróży służbowej do Warszawy (2.11.46–8.11.46r.)*, k. 275.

[96] Po reformie MKiS w maju 1948 roku referat będzie funkcjonował w ramach Departamentu Twórczości Artystycznej.

swojej działalności[97]. Aktywność Mariana Schulza polegała również na licznych wizytacjach na terenie kraju, a także na udziale w gremiach oceniających materiały nadsyłane na poszczególne wystawy, co w nieodległej przyszłości stanie się orężem w kreowaniu pożądanego kierunku poszukiwań artystycznych. Schulz jako wysłannik Ministerstwa brał udział niemal we wszystkich ówcześnie odbywających się sądach konkursowych, kontrolując nadawanie w imieniu Ministerstwa Kultury i Sztuki nagród państwowych wybranym realizacjom artystycznym oraz zakupy poszczególnych dzieł. Samo Ministerstwo, a *de facto* Referat Fotografiki, również angażowało się w kreowanie życia artystycznego, czego dowodem była organizacja znaczącego dla rozwoju dyscypliny *Konkursu na fotografię dokumentarną o walorach artystycznych*, który został ogłoszony pod koniec 1947 roku[98]. Stał się on dla środowiska, podobnie jak przyznawane na innych wystawach nagrody, „barometrem" wskazującym oczekiwania decydentów kultury co do sposobów uprawiania tej dyscypliny artystycznej. Głównym ciałem doradczym Schulza była, aktywnie działająca przy Referacie Fotografiki, komisja opiniodawcza powołana już w 1947 roku i początkowo złożona z gremium największych autorytetów polskiej fotografii. Poza Schulzem i innymi pracownikami Ministerstwa zasiadali w niej m.in. Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Marian Dederko, Zygmunt Obrąpalski, Stanisław Sheybal i Jan Sunderland, jednak w przeciągu kilku lat działalności jej skład osobowy podlegał licznym fluktuacjom. Decydowała ona o kwalifikacji prac na wystawy zagraniczne, zakupach zdjęć do zbiorów MKiS, kwestiach zaopatrzenia w materiały fotograficzne oraz w innych sprawach organizacyjnych. Bez wątpienia komisja ta dawała środowisku fotograficznemu poczucie współodpowiedzialności za kształt polskiej fotografii artystycznej[99]. Podstawowym jednak zadaniem realizowanym przez Mariana Schulza od jesieni 1946 roku, czyli od początku jego działalności w ramach Ministerstwa Kultury i Sztuki, była centralizacja życia

[97] Informacja za: [rubryka: Komunikaty], „Świat Fotografii", 1948, nr 8, s. 32.

[98] Konkurs został ogłoszony przez MKiS w porozumieniu z Polskim Związkiem Fotografików i poznańskim Stowarzyszeniem Miłośników Fotografii, a rozstrzygnięty 24 lutego 1948 roku. Jury pod przewodnictwem Bohdana Urbanowicza przyznało: I nagrodę Fortunacie Obrąpalskiej za cykl *Dyfuzja w cieczy*, II nagrodę Janinie Mierzeckiej za cykl *Ręka pracująca*, II nagrodę Eugeniuszowi Hanemanowi za *Powstańca*, III nagrodę Zbigniewowi Pękosławskiemu za *Na drutach Buchenwaldu*, III nagrodę Edwardowi Hartwigowi za *Synchronizm*, *Przy starym kominku* oraz *Cygankę*, III nagrodę Florianowi Staszewskiemu za cykl marynistyczny. Dodatkowo sąd konkursowy wyróżnił: Tadeusza Bilińskiego, Artura Brydackiego, Tadeusza Bukowskiego, Janusza Bułhaka, Jerzego Chluskiego, Józefa Dańdę, Zygmunta Drzewieckiego, Bolesława Gardulskiego, Edwarda Hartwiga, Bronisława Jaroszewicza, Kazimierza Jarrę, Stanisława Kolowcę, Kazimierza Konrada, Franciszka Maćkowiaka, Jana Molinę, Stanisława Musiała, Czesława Olszewskiego, Mariana Ohlę, Dominika Piotrowskiego, Mariana Rzechowskiego, Leonarda Sempolińskiego, Irenę Strzemieczną, Romana S. Ulatowskiego, Jana Walasa, Edwarda Węglowskiego oraz Józefa Wiktora. Informacje o nagrodach i wyróżnieniach podaję za: *Orzeczenie Sądu Konkursowego I Konkursu Fotograficznego Ministerstwa Kultury i Sztuki*, „Świat Fotografii", 1948, nr 8, s. 26.

[99] Pełna dokumentacja działalności komisji opiniodawczej przy Referacie Fotografiki jest dostępna w: AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 795.

fotograficznego oraz nadawanie zwartego i jednolitego kierunku działań stowarzyszeniom powstałym na drodze oddolnych inicjatyw.

Kolejną niebagatelną kwestią było stworzenie podstaw prawno-administracyjnych dla organizacji, która działałaby na zasadzie związku twórczego i zrzeszała czołowych polskich twórców fotografii. W momencie, gdy Schulz obejmował stery w administracji ogólnopaństwowej, istniał już Polski Związek Artystów Fotografów, jednak nie posiadał zatwierdzonego prawnie statutu i był zarówno przez urzędników, jak i samo środowisko fotograficzne traktowany jako jedna z opcji przyszłego porządku instytucjonalnego. Wprawdzie powołanie związku twórczego było jednym z naczelnych postulatów ówczesnego środowiska, jednak kameralna grupa skupiona wokół inicjatywy Sempolińskiego nie była szerzej znana w kraju, stąd nie wykluczano innych rozwiązań. Zaświadcza o tym próba reaktywacji Fotoklubu Polskiego, podjęta przez Schulza w końcu 1946 roku, gdy działał już jako oficjalny współpracownik MKiS. Wskazuje to na istnienie ówcześnie dwóch koncepcji ładu organizacyjnego polskiej fotografii. Pierwsza była związana ze wzmocnieniem istniejących już struktur związkowych, zaś druga mówiła o kontynuacji przedwojennego porządku. Obie były rozważane na szczeblu ministerialnym w tym samym czasie. Schulz w sprawozdaniu z podróży służbowej z listopada 1946 roku pisał:

> 12 po południu udałem się do Krakowa (…) Odbyłem (…) rozmowy z sędzią Sądu Apelacyjnego w Krakowie dr Bolesławem Gardulskim, z którym nawiązałem współpracę. Głównym tematem rozmów była sprawa reaktywowania Fotoklubu Polski, czego echo znajdzie się w piśmie „Świat Fotografii" (…) Po powrocie z Krakowa (niedziela) do Warszawy odbyłem jeszcze konferencję z prof. Janem Bułhakiem[100].

Można się jedynie domyślać, że z Bułhakiem prowadził także rozmowy dotyczące wskrzeszenia przedwojennych struktur fotoklubowych. Owocem spotkania był opublikowany na łamach „Świata Fotografii" apel Bolesława Gardulskiego do członków dawnego Fotoklubu Polskiego o przywrócenie działalności organizacji. Ukazał się on z pewnym opóźnieniem, był bowiem opublikowany w numerze ze stycznia-marca 1947 roku, kiedy doszło już do legalizacji Związku (10 lutego 1947 roku). Symptomatyczne, że w tym samym numerze czasopisma ukazał się również zalegalizowany statut Związku, który jednoznacznie wskazywał na fakt dokonania ostatecznego wyboru przez MKiS kształtu przyszłych struktur administracyjnych. Ta uderzająca niekonsekwencja w gazecie redagowanej przez samego Schulza wynikała z faktu, że numer ten zbierał teksty z kilku miesięcy, a opracowanie Gardulskiego było zapewne planowane na styczeń 1947 roku[101].

---

[100] APP, zespół archiwalny: Urząd Wojewódzki w Poznaniu, Wydział Kultury, sygn. 988, M. Schulz, *Sprawozdanie z podróży służbowej do Warszawy 10.11.46 do 18.11.46)*, k. 284.

[101] AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 342, *Sprawozdanie Referatu Fotografiki za miesiąc styczeń 1947 r.*, k. 53.

Apel Gardulskiego, drukowany poniewczasie, nie wywołał silnego rezonansu w środowisku, został jedynie wsparty przez Henryka Hermanowicza, który pisał:

> Przedwojenny Fotoklub Polski starał się oddzielić ziarno od plew i trzeba przyznać, że segregacja była dobrze przeprowadzana i dawała najlepsze nadzieje. Należałoby życzyć, aby jak najprędzej wznowiono tę pożyteczną instytucję. Fotoklub gromadzący prawdziwych twórców-fotografików dać może zdrowe ramy rozwoju artystycznej fotografii[102].

Słaba reakcja na wspomnianą odezwę była warunkowana przede wszystkim decyzjami ministerialnymi, które już zapadły i określiły rozwój instytucjonalny polskiej fotografii. Pamiętajmy jednak, że nawet jeśli Związek miał wnieść nową jakość do statusu prawnego osób czynnie zajmujących się fotografią artystyczną, to poprzez elitarny *de facto* charakter tej jednostki zasadniczo nie odbiegał od przedwojennego Fotoklubu, o czym informują nas także wspomnienia Tadeusza Cypriana:

> Koncepcja zorganizowania Związku Polskich Artystów Fotografików, którzy zgrupowani byli przy Janie Bułhaku, nawiązywała do międzywojennego Fotoklubu Polskiego, co wyraźnie Bułhak akcentował. Byli członkowie Fotoklubu Polskiego, a pozostało ich po wojnie zaledwie kilkunastu, weszli do nowego związku bez balotowania czy składania prac; byli zresztą przeważnie jego założycielami[103].

Utrzymująca się w pierwszych latach tendencja do nieznacznego i ściśle regulowanego wzrostu liczby członków (po dwóch latach działalności w styczniu 1949 roku było ich zaledwie 40) zaświadcza o takim sposobie myślenia[104]. Zauważmy też, że Związek kontynuował niektóre tradycje przedwojenne. Stanowisko prezesa powierzono nestorowi polskiej fotografii Janowi Bułhakowi, przyjmowano również do Związku bez egzaminów członków dawnych fotoklubów (polskiego, wileńskiego i warszawskiego), a przynależność do nich była traktowana jako rękojmia umiejętności artystycznych. W kategoriach odwołania do tradycji przedwojennej można też odnotować zmianę nazwy na Polski Związek Fotografików, którą przyjęto podczas walnego zebrania członków w dniu 16 listopada 1947 roku[105]. Posłużenie się w nazwie przedwojennym terminem „fotografiki", będącym synonimem sztuki fotografii określonej granicami estetyki piktorialnej, było kolejnym

---

[102] H. Hermanowicz, *Rozważania nad fotografiką. Artykuł dyskusyjny*, „Świat Fotografii", 1947, nr 6, s. 3.

[103] T. Cyprian, *Quo vadis, PTF?*, „Fotografia", 1957, nr 11, s. 258.

[104] Informacja na podstawie zeszytu przyjęć do Związku, przechowywanego w kancelarii Zarządu Głównego ZPAF w Warszawie.

[105] Na Walnym Zebraniu wyłoniono nowy Zarząd, który podzielił się funkcjami dopiero 29 listopada 1947 roku, kiedy to po raz kolejny prezesem został wybrany Jan Bułhak, a wiceprezesem Tadeusz Cyprian. W Zarządzie dodatkowo zasiadali: Leonard Sempoliński (sekretarz), Stanisław Sheybal (skarbnik), Edward Falkowski (członek zarządu). Informacje o Walnym Zebraniu na podstawie komunikatów informacyjnych zawartych w: „Biuletyn Informacyjny" [PZAF], 1947, nr 1, s. 1.

znaczącym gestem środowiska fotograficznego. Podkreślmy jednak, że próba reaktywacji fotoklubu nie powiodła się zapewne nie dlatego, iż w ówczesnej sytuacji władze wspierały instytucje o modelu egalitarnym, których przedwojenny Fotoklub był antytezą. Myślę, że kluczowym powodem był brak zainteresowania większości fotografów wskrzeszeniem dawnego układu, bowiem w wyłaniającym się po wojnie systemie politycznym widziano szansę spełnienia wielu niezrealizowanych przedwojennych postulatów, w tym otoczenia fotografii artystycznej mecenatem państwowym i prawnego uznania zawodu artysty fotografa. Dodajmy na koniec, że w istocie Związek lepiej wpisywał się zarówno w upowszechniany przez MKiS instytucjonalny model polskiej kultury, jak i w filozofię rozwoju fotografii, zaproponowaną przez Jana Bułhaka i Mariana Schulza już w 1946 roku.

Referat Fotografiki podejmował też szereg innych czynności i inicjatyw, które wynikały z logiki postulatów postawionych w Krakowie. Jednym z najważniejszych, jednocześnie wskazującym na związany z fotografią ojczystą kierunek rozwoju polskiej fotografii, był projekt powołania do życia nowej instytucji państwowej: Centralnego Archiwum z widokami Polski, w który na przełomie 1946 i 1947 roku był zaangażowany Marian Schulz[106]. Inicjatywa wyszła bezpośrednio z Ministerstwa Komunikacji już w październiku 1946 roku, które notabene posiadało swój zbiór fotografii, jednak planowana jednostka miała mieć znacznie rozleglejsze cele, zasoby i zakres działań. Wprawdzie archiwum ostatecznie nie powstanie, jednak na początku 1947 roku Marian Schulz przygotował obszerny projekt instytucji, w którym przedstawił jej główne cele i zadania koncentrujące się wokół szeroko rozumianej fotografii krajoznawczej[107].

7. Powstanie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Początek centralizacji życia fotograficznego

Legalizacja struktur Związku dała podstawę do dalszej i zasadniczej reformy polskiej fotografii, która dokona się w pierwszej połowie lat 50. Podkreślmy jednak po raz kolejny, że to lokalne stowarzyszenia miłośników fotografii nadawały ton życiu artystycznemu w drugiej połowie lat 40., zaś działalność Referatu Fotografiki skupiała się w owym czasie głównie na opiece nad nimi. W sprawozdaniu Departamentu Plastyki MKiS za pierwsze półrocze 1947 roku, w dziale poświęconym działalności nowo powstałej jednostki, w pierwszej kolejności wymieniane są

[106] Akta dotyczące planowanej instytucji znajdują się w teczce pt. Centralne Archiwum Fotografii Polskiej [Protokoły posiedzenia, korespondencja]: AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 406.

[107] AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 406, *Memoriał w sprawie utworzenia Państwowego Centralnego Archiwum Fotograficznego przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, Departamencie Plastyki w Warszawie*.

wizytacje Mariana Schulza w poszczególnych ośrodkach oraz prace nad przygotowaniem zjazdu i zjednoczenia istniejących stowarzyszeń[108]. Na zainteresowanie MKiS-u stowarzyszeniami miłośników zapewne wpływała masowość tego ruchu, w tym aspekcie diametralnie odmiennego od elitarnego Związku. Zresztą związkowcy czynnie uczestniczyli w życiu poszczególnych stowarzyszeń, nierzadko pełniąc funkcję lokalnych liderów. Dlatego równie „palącym" problemem była reforma stowarzyszeń, której nadrzędny cel stanowiło zjednoczenie ruchu fotograficznego. U jej podstaw legł, jeszcze przedwojenny, Bułhakowski postulat dotyczący koordynowania działań ruchu amatorskiego zgodnie z zasadami *Heimatphotographie*, czyli dokumentacji według jasno zarysowanego podziału regionalnego, w którym główną rolę miały odgrywać lokalne stowarzyszenia[109]. Taki trop potwierdzają również słowa Mariana Schulza, który pisał:

> Trzeba (…) szeroki ten ruch ująć w nowy system celowej pracy, by nie był on marnowaniem cennego materiału fotograficznego, lecz pracował z pożytkiem dla Państwa i społeczeństwa. To jest sprawa wielkiej wagi, której rozwiązanie jest możliwe tylko przez propagandę krajoznawstwa (…)[110].

Dalej dodaje:

> Idea ta wynika sama, jako wniosek z doświadczenia 50-ciu lat aktywności fotografiki polskiej, z obecnego układu spraw i rozrostu ruchu fotograficznego. Przemawia za nią prosta logika faktów i ciągle wzrastające zapotrzebowanie Państwa[111].

---

[108] AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 321, *Sprawozdanie z działalności Departamentu Plastyki za okres 1.I–1947–30.VI.1947 włącznie*, k. 35.

[109] Bułhak do tego wątku powrócił w krakowskim referacie dotyczącym fotografii ojczystej. Przed wojną wielokrotnie nawiązywał do tego problemu, przykładowo w 1937 roku pisał: „Po wielkiej wojnie regionalizm zaczął przedostawać się i do fotografii i kładzie w niej podwaliny kierunku silnego i zdrowego. Jest to «fotografia ojczysta», którą bodaj pierwsze zainicjowały Niemcy w nazwie i treści «Heimat-Photographie» i w szeregu planowanych norm organizacyjnych, zmierzających do systematycznego zobrazowania «wiedzy o ojczyźnie». Tam stowarzyszenia i kółka fotograficzne, rozsypane licznie po kraju, otrzymują dyrektywy naczelne i są poddane pewnej kontroli społecznej, która reguluje ich prace i zdąża do uczynienia ich najbardziej wydajnymi i wszechstronnymi. (…) Polska (…) będzie musiała – siłą nieuniknionych prądów czasu – doganiać Zachód i uczynić sprężysty skok naprzód w fotografowaniu ojczyzny". W innym przedwojennym tekście kreślił podstawy organizacyjne dla uprawiania fotografii ojczystej: „Fotograf musi wiedzieć o pracy i jej zakresie innych fotografów polskich. Do tego celu potrzebna jest organizacja naczelna, któraby objęła kierownictwo ogólne i ułatwiła styczność jednostkom poszczególnym. Kadry organizacyjne może znaleźć fotografia ojczysta w Związku Polskich Towarzystw Fotograficznych lub w innej pokrewnej instytucji centralnej, jaka mogłaby wyłonić się z czasem". Cytaty z następujących tekstów: J. Bułhak, *Regionalizm w fotografii czyli fotografia ojczysta (Czego Polska może się nauczyć od Hiszpanii)*, „Nowości Fotograficzne", 1937, nr 2, s. 18 oraz J. Bułhak, *Jaka ma być polska fotografia ojczysta*, „Przegląd Fotograficzny", 1938, nr 11–12, s. 204.

[110] M. Schulz, *Sprawy współczesnej fotografiki polskiej*, „Świat Fotografii", 1949, nr 12, s. 5.

[111] *Ibidem*.

Ten sposób myślenia odzwierciedla również szereg organizowanych przez stowarzyszenia wystaw o wymiarze regionalnym, które dotyczyły tematyki ojczystej.

Wspomniana wcześniej akcja „zjednoczeniowa" krajowego ruchu fotograficznego – koordynowana przez Referat Fotografiki – miała na celu podporządkowanie dotychczas niezależnych stowarzyszeń centralnemu ośrodkowi. Akcja ta została zainicjowana konferencją informacyjną w sprawie organizacji Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie w dniu 8 lipca 1947 roku. Odbyła się ona w budynku kierowanego przez Zbigniewa Pękosławskiego Gimnazjum Fototechnicznego[112]. Bezpośrednią podstawą dla utworzenia PTF było porozumienie zawarte między Zarządem PZF, Referatem Fotografiki MKiS oraz reprezentantami Stowarzyszenia Miłośników Fotografii w Poznaniu[113]. Charakterystyczne, że samą konferencję otworzył honorowy referat Jana Bułhaka dotyczący fotografii ojczystej, co, jak sądzę, jednoznacznie określało podstawowy artystyczny cel powstającej organizacji[114]. W „Świecie Fotografii" ukazało się krótkie sprawozdanie z konferencji, zawierające najważniejsze ustalenia i przebieg obrad:

> Zebrani po dłuższej i wszechstronnej dyskusji uchwalili przystąpić do zrealizowania przedstawionego projektu. W tym celu powołano do życia Komisję Organizacyjną w następującym składzie: Przewodniczący – mgr Zygmunt Obrąpalski, zast. przewodniczącego – dr Tadeusz Cyprian, sekretarz – prof. Stefan Poradowski, zast. sekretarza – mgr Roman Burzyński, skarbnik – Włodzimierz Nowakowski. Jako delegaci: prof. dr inż. Witold Romer (Wrocław), Feliks Nowicki (Kraków), Edmund Zdanowski (Gdynia), Edward Hartwig (Lublin), Stefan Deptuszewski (Grodzisk Maz.). Zadaniem Komisji Organizacyjnej jest opracowanie statutu i przeprowadzenie związanej z tym akcji. Uchwalono spotkać się ponownie dla definitywnego załatwienia sprawy statutu oraz powzięcia decyzji na temat składu personalnego Zarządu Głównego i jego siedziby. Zebraniu przewodniczył mgr Zygmunt Obrąpalski. Zebranie to miało wagę historyczną, gdyż był to pierwszy po wojnie zjazd fotografików, na którym powzięto tak zasadniczą i ważną decyzję reorganizacyjną. Obecni byli następujący delegaci: Marian Schulz – delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki, prof. Jan Bułhak – Prezes Polskiego Związku Artystów Fotografów w Warszawie[115].

Projekt organizacyjny, o którym mowa, przygotował Leonard Sempoliński. Jego głównym założeniem było połączenie pod wspólnym szyldem wszystkich już istniejących stowarzyszeń oraz tych, które powstaną, a podstawą prawną ich działania miał być jednolity ramowy statut dla wszystkich przyszłych oddziałów PTF. Projekt był oparty na piętrowym systemie kontroli, dającym Zarządowi Głównemu prawo do wglądu w organizację i działalność poszczególnych oddziałów, ten zaś z kolei, jak to określił Sempoliński, „mając na celu dobro polskiej fotografii

---

[112] Warto odnotować, że dla uczczenia powołania PTF, Zbigniew Pękosławski nadał miejscu, w którym odbywały się obrady, nazwę Sali Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Informacja: [rubryka: Z życia organizacyjnego], „Świat Fotografii, 1948, nr 7, s. 40.

[113] Informacja na podstawie: „Biuletyn Informacyjny" [PZAF], 1947, nr 1, s. 2.

[114] Informacja za: [rubryka: Z życia organizacyjnego], „Świat Fotografii, 1948, nr 7, s. 40.

[115] *Ibidem*.

amatorskiej", byłby w stałym i ścisłym kontakcie z Referatem Fotografiki MKiS[116]. Ostatecznie do powołania Polskiego Towarzystwa Fotograficznego doszło podczas Walnego Zjazdu w dniu 7 grudnia 1947 roku w Warszawie[117], kiedy to przyjęto statut opracowany wcześniej przez komisję organizacyjną, wspieraną przez Leonarda Sempolińskiego[118]. W jego ostatecznej wersji znalazły się sugerowane w projekcie Sempolińskiego rozwiązania; wprawdzie nie zamieszczono w nim paragrafu o bezpośredniej zależności wobec ministerialnego Referatu, jednak ta była administracyjnie przesądzona i akceptowana przez pomysłodawców PTF. Podczas zjazdu postanowiono, że tymczasową siedzibą PTF będzie Poznań (zapis w statucie mówił o lokalizacji Zarządu Głównego w Warszawie) oraz wybrano władze, na czele których stanął jako prezes Tadeusz Cyprian[119], jednocześnie pełniący funkcję wiceprezesa Polskiego Związku Fotografików[120]. Charakterystyczne, że poza Cyprianem, który ówcześnie mieszkał w Warszawie[121], pozostali członkowie Zarządu Głównego na czele z Zygmuntem Obrąpalskim, który pełnił funkcję wiceprezesa, wywodzili się ze Stowarzyszenia Miłośników Fotografii w Poznaniu[122]. Skład Zarządu Głównego był odzwierciedleniem rzeczywistego „układu sił", gdyż poznańskie Stowarzyszenie Miłośników Fotografii jako najaktywniejsze na polskiej scenie artystycznej było faktycznym bezpośrednim partnerem Związku i Ministerstwa przy tworzeniu nowych struktur organizacyjnych. Tymczasowa siedziba Zarządu Głównego w Poznaniu okazała się nader korzystna – z punktu widzenia Referatu Fotografiki – z uwagi na fakt, że jedyne ówcześnie wydawane w kraju tamtejsze czasopismo „Świat Fotografii" automatycznie stało się centralnym organem powstałego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Dodatkowo, organizowane w Poznaniu Ogólnopolskie Wystawy Fotografiki dostały od 1949 roku szyld Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Tym samym flagowe poczynania najsilniejszego krajowego środowiska fotograficznego zostały włączone w two-

[116] ISPAN, zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn. 1593/VII-2, L. Sempoliński, *Projekt organizacyjny „Polskiego Towarzystwa Fotograficznego"*, k. 2.

[117] Informacja za: [rubryka: Z życia organizacyjnego], „Świat Fotografii, 1948, nr 7, s. 39.

[118] O jego udziale zaświadcza korespondencja przechowywana w Archiwum Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

[119] Informacja za: [rubryka: Z życia organizacyjnego], „Świat Fotografii", 1948, nr 7, s. 39–40.

[120] Informacja za: „Biuletyn Informacyjny" [PZAF], 1947, nr 1, s. 1.

[121] Był jednak mocno związany ze środowiskiem poznańskim. Przed wojną mieszkał przez wiele lat w Poznaniu i stanowił jeden z filarów tego środowiska, zresztą wróci na stałe do Poznania w 1953 roku.

[122] 7 grudnia 1947 roku został wybrany Zarząd w następującym składzie: Tadeusz Cyprian (prezes), Zygmunt Obrąpalski (wiceprezes), Fortunata Obrąpalska (sekretarz), Zenon Maksymowicz (skarbnik), Stefan Poradowski (członek Zarządu). Komisja Rewizyjna w składzie: Henryk Derczyński, Edmund Zdanowski, Kazimierz Greger, Witold Romer, Jan Horowski. Komisja Rozjemcza w składzie: Jan Sunderland, Bolesław Gardulski, Bolesław Modrzejewski, Henryk Zawadzki, Stanisław Szramowicz, Edward Hartwig. Komisja Kwalifikacyjna w składzie: Jan Bułhak (przewodniczący), Marian Dederko, Zenon Maksymowicz, Fortunata Obrąpalska, Witold Romer i Tadeusz Cyprian. Informacje za: [rubryka: Z życia organizacyjnego], „Świat Fotografii", 1948, nr 7, s. 39.

rzący się system centralnie zarządzanej kultury. Z uwagi na niewielką ówcześnie aktywność Związku stworzenie centralnego PTF oznaczało kontrolę nad zdecydowaną większością fotograficznego życia artystycznego. Wykreowany w ten sposób system wspominał po kilku latach Tadeusz Cyprian:

> Struktura Polskiego Towarzystwa Fotograficznego oparta została na powszechnie wówczas panującej zasadzie centralizmu. Powstało ogólnopolskie towarzystwo fotograficzne z centralą i oddziałami, opartymi na jednolitym statucie. Zarząd Główny zastępował i reprezentował całość naszego ruchu, korzystając z opieki i poparcia Państwa, które nie mogło, oczywiście, zajmować się każdym lokalnym oddziałem z osobna. Życzliwość władz państwowych przejawiała się głównie w subwencjonowaniu naszego ruchu, dotacje uzyskiwał Zarząd Główny i rozdzielał między oddziały, co siłą rzeczy stanowiło poważną więź organizacyjną między „terenem" a centralą[123].

Ten nowy porządek w polskiej fotografii wyłonił się jako wynik przyjętej jeszcze przed wojną długofalowej strategii rozwoju fotografii artystycznej. Osoby, które go ustanawiały, wypracowały ten model w zupełnie innej przestrzeni politycznej, dlatego niebawem ów nowy ład okaże się szczególnie podatny na kontrolę państwową, jednocześnie obnażając naiwność przedwojennych twórców. Co trzeba zaznaczyć, łatwość, z jaką został zbudowany, była warunkowana zbieżnością oczekiwań fotografów z ogólnymi tendencjami do tworzenia szerokiego systemu kultury powojennej, w której realizowana była jak to lapidarnie ujęła Antonina Kłoskowska: „(…) efektywna, jednolita i scentralizowana polityka kulturalna wyposażona w środki oddziaływania pełniącego zarówno funkcje inspirujące, organizujące i podtrzymujące, jak funkcje restrykcyjne i represyjne"[124]. Inicjatywa powstania scentralizowanego PTF przebiegała równolegle do szerszych procesów, które zaistniały w polskiej kulturze, wspomnijmy tu choćby powołanie w lipcu 1947 roku Komitetu Ministrów ds. Kultury w celu kierowania i koordynowania działalności władz w tej sferze, czy wprowadzenie w październiku 1947 roku dekretu o organizacji nauki i szkolnictwa, co likwidowało autonomię uniwersytecką[125]. Zresztą tego rodzaju decyzji i urzędów można by przywołać znacznie więcej. W Polsce wraz z rozbiciem opozycji w wyborach ze stycznia 1947 roku oraz z „powołaniem Bieruta na stanowisko prezydenta RP i utworzeniem nowego rządu kończy się okres, który można by nazwać umownie «epoką pozorów»"[126]. W atmosferze politycznej, której znakiem rozpoznawczym była szybko postępująca monopolizacja władzy, wyłonił się nowy układ świata fotografii, oparty na strukturze umożliwiającej urzędnikom ministerialnym łatwą ingerencję w jego kształt.

---

[123] T. Cyprian, *op.cit.*, s. 258.

[124] A. Kłoskowska, *Socjalistyczna polityka kulturalna a rozwój kultury*, „Kultura i Społeczeństwo", 1990, nr 3, tom XXXIV, s. 51.

[125] P. Majewski, *Ideologia i konserwacja. Architektura zabytkowa w Polsce w czasach socrealizmu*, Warszawa 2009, s. 109.

[126] *Ibidem*, s. 108.

Jak zatem wyglądało „zjednoczenie" stowarzyszeń fotograficznych w praktyce? Ministerialne ustalenia jednoznacznie nakazywały wszystkim stowarzyszeniom przystąpić do PTF w terminie nieprzekraczalnym do 1 stycznia 1949 roku[127]. Jak relacjonował Schulz:

> Konsolidacja PTF (…) nie była sprawą łatwą i nie przebiegała bez trudu. Wynikało to z przyczyn natury prawnej, nakazujących poszczególnym zrzeszeniom wyzbycie się osobowości prawnej na korzyść całości reprezentowanej przez Zarząd Główny. Odezwały się tu i ówdzie ambicje lokalne, jakie nie miały jednak znaczenia w zestawieniu z ideą ogólnopolską (…)[128].

Szczególnie problematyczne okazało się wchłonięcie klubów należących do struktur YMCA z uwagi na ich odrębny status prawny, dlatego zaproponowano ich działaczom równoległą przynależności do dwóch organizacji[129]. Kompromis ten był jednocześnie podkopywany, czego przykład stanowi historia bodaj najaktywniejszego w kraju Klubu Miłośników Fotografii przy YMCA w Łodzi. W wyniku odebrania mu lokalu w 1949 roku Klub został zamknięty, a następnie jego członkowie otworzyli lokalny oddział PTF[130]. Oczywiście zaistniała w Łodzi sytuacja nie była wynikiem działalność ZG PTF ani Referatu Fotografiki, ale akcji prowadzonej przez Urząd Bezpieczeństwa, który rozpracowywał struktury tamtejszej „Imki"[131]. Niemniej warto zauważyć zazębiające się mechanizmy, w wyniku których tworzyła się nowa jakość w polskiej fotografii[132]. Chyba jednak najdramatyczniejszym epizodem zjednoczenia była kwestia przyłączenia struktur poznańskiego Stowarzyszenia Miłośników Fotografii do PTF. W Poznaniu bowiem trwał „stan schizofrenii" – z jednej strony poznańscy działacze kreowali Zarząd Główny PTF i jego statut, z drugiej utrzymywali do końca starą i niezależną strukturę SMF. Stowarzyszenie ostentacyjnie zlikwidowano dopiero 1 grudnia 1948 roku (na miesiąc przed upływem ostatecznego terminu wyznaczonego przez ministerstwo[133]), powołując w to miejsce regionalny oddział PTF. Na zebraniu likwidacyjnym postanowiono podziękować na łamach „Świata Fotografii" kilku wybitnym członkom stowarzyszenia za całokształt ich działalności, a Fortunacie Obrąpalskiej za ugruntowanie

---

[127] Informacja za: [rubryka: Z życia organizacyjnego], „Świat Fotografii", 1949, nr 11, s. 32.

[128] M. Schulz, *Sprawy współczesnej fotografiki*…, s. 3.

[129] *Ibidem*.

[130] *Co słychać w Łodzi* [rubryka: *Z życia oddziałów P.T.F.*], „Świat Fotografii, 1951, nr 23, s. 23.

[131] Pełna dokumentacja akcji w: Łódź, Instytut Pamięci Narodowej, zespół archiwalny: Wojewódzki Urząd Bezpieczeństwa Publicznego w Łodzi, sygn. Ld PF 10/725/CD/1 *Materiały dotyczące rozpracowania „YMCA" w latach 1948–1950*.

[132] Zresztą problem całej organizacji został rozwiązany odgórnie poprzez jej zamknięcie w 1949 roku. Informacja za: *Ymca w Polsce*, http://www.ymca.pl/htmle/polska/index.php (19.10.2009).

[133] Termin ten w praktyce nie był przez wszystkie ośrodki dotrzymywany, czego przykład stanowiło Gdańskie Towarzystwo Fotograficzne, które przyłączyło się do struktur ogólnopolskiego PTF dopiero w grudniu 1949 roku. Informacja za: „Biuletyn Gdańskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Fotograficznego", [rubryka: Komunikaty], bez daty wydania, nr 5, brak numeracji stron.

„przodującej roli stowarzyszenia w historii rozwoju polskiej fotografiki okresu powojennego”[134]. Jak twierdził uczestnik tych wydarzeń Jarosław Stanisławski, głównym powodem niechęci członków Stowarzyszenia Miłośników Fotografii do przyłączenia się do ogólnopolskiego PTF była nieufność wobec centralizacji życia fotograficznego, warunkowana nie tylko kultywacją elitarnego przedwojennego modelu „klubowego”, ale przede wszystkim względami ambicjonalnymi, bowiem poznaniacy obawiali się utraty wiodącej pozycji w polskim życiu fotograficznym[135]. Obawy te były uzasadnione, bowiem pierwsze głosy o konieczności uregulowania kwestii lokalizacji Zarządu Głównego w Warszawie były podnoszone już w maju 1948 roku[136].

Podsumowując – Zarząd Główny PTF, podlegający Referatowi Fotografiki od stycznia 1949 roku, uzyskał kontrolę nad niemal całością ruchu fotograficznego. Ujęcie w jednolite ramy organizacyjne działających dotychczas autonomicznie stowarzyszeń niebawem umożliwi Ministerstwu Kultury i Sztuki odgórne sterowanie i posłuży za narzędzie dyscypliny ideologicznej. Projekt owego „ręcznego sterowania” środowiskiem fotograficznym nakreślił Marian Schulz w referacie wygłoszonym w grudniu 1948 roku do twórców zrzeszonych w lubelskim oddziale PTF:

> W okresie twórczości powojennej chodziło w pierwszym rzędzie o wskrzeszenie zniszczonego przez wojnę potencjału twórczego. W fazie następnej tego okresu chodziło o realne przyjście z pomocą twórcom i samorzutnie powstałym organizacjom. Następnie pomyśleć trzeba było o właściwej organizacji, która spełniałaby rozliczne swoje zadania. Teraz, gdy życie twórcze jest już realne, trzeba z kolei wprowadzić ład pracy metodycznej, uwzględniając jednak postulaty twórczości (a co za tym idzie) i odbiorczości artystycznej. Szereg bowiem przejawów nie jest jeszcze unormowany i nie przebiega metodycznie – a pamiętać trzeba, że jedna z podstaw siły trwałej, siły na przyszłość – to praca unormowana i rozwijająca się metodycznie. Tego wymagają założenia logiki i pracy długodystansowej. (…) Twórca musi odczuwać, iż jest w nurcie właściwym, w właściwym miejscu i czasie, i spełnia właściwe zadanie ku zadowoleniu otoczenia i własnej satysfakcji. Musi mieć świadomość, że praca jego będzie społecznie uznana, fachowo oceniona i sprawiedliwie nagrodzona. Musi powstać „harmonogram” pracy. To są na miarę dzisiejszą istotne warunki postępu[137].

---

[134] Informacja za: [rubryką: Z życia organizacyjnego], „Świat Fotografii, 1949, nr 12, s. 37.

[135] Informacja na podstawie rozmowy z Jarosławem Stanisławskim przeprowadzonej 31 lipca 2009 roku.

[136] Pierwszy raz taki postulat został zgłoszony przez prezesa warszawskiego oddziału PTF Romana Burzyńskiego. Padł on podczas posiedzenia zarządu stołecznej komórki organizacji, które odbyło się przy udziale małżeństwa Obrąpalskich (biorących udział w spotkaniu z ramienia ZG PTF), Leonarda Sempolińskiego (reprezentującego PZF) i ministerialnego referenta Mariana Schulza. Podczas posiedzenia postanowiono jednak o utrzymaniu na kolejny rok tymczasowej lokalizacji Zarządu Głównego w Poznaniu. Informacje za: Gorzów Wlkp., Gorzowskie Towarzystwo Fotograficzne [dalej cyt.: GTF], zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 80, *Protokół nr 4 z dnia 19 maja 1948 roku z posiedzenia Zarządu Warszawskiego Oddziału PTF*, k. 4.

[137] M. Schulz, *Sprawy współczesne fotografiki*…, s. 4.

8. Działalność warszawskiego oddziału PTF. W stronę ideologizacji twórczości fotograficznej

Tworzony pod kierownictwem Mariana Schulza układ instytucjonalny polskiej fotografii stał się idealnym podłożem dla wprowadzenia odgórnie regulowanej tematyki, która niebawem zapanuje w polskiej fotografii. Pierwszym jasno czytelnym sygnałem przesunięcia ideologicznego, kończącego okres „spontanicznych" nawiązań do tradycji przedwojennej estetyki, był tekst napisany na prośbę redakcji „Świata Fotografii" przez Bohdana Urbanowicza, dyrektora Departamentu Plastyki w MKiS, z okazji przeniesienia Referatu Fotografiki do kierowanej przez niego placówki. Tekst został opublikowany w numerze ze stycznia–marca 1947 i bodaj po raz pierwszy doszło w nim do głosu przekonanie o całkowitej zbędności w nowej sytuacji społeczno-politycznej estetyki piktorialnej, którą Urbanowicz posądził o formalizm. Według niego odrodzenie fotografii miało nastąpić poprzez związanie jej tematyki ze współczesnością[138]. Odwieczny romantyzm cechujący twórczość polskich piktorialistów miał ustąpić miejsca nadchodzącemu socrealizmowi. Tym samym dążenia estetyczne dużej części środowiska zostały podważone przez nadzorcę nadrzędnego wobec polskiej fotografii urzędu. Oczywiście tekst Urbanowicza oparty był jeszcze o ogólniki, a postawa mówiąca o konieczności nadania poczynaniom twórczym misji społecznej i wiązania jej z bieżącymi problemami była już znana z fotografii ojczystej, jednak tekst ten stanowił ważny oficjalny sygnał. W ciągu najbliższych miesięcy oczekiwania władz będą nabierać konkretnych kształtów, do czego impulsem było przemówienie Bolesława Bieruta, wygłoszone podczas otwarcia radiostacji we Wrocławiu w dniu 16 listopada 1947 roku, w którym mówił:

> (…) twórczość artystyczna i kulturalna winna być odzwierciedleniem wielkiego przełomu, jaki naród przeżywa. Winna być – choć jeszcze nie jest. Nie jest – ponieważ wyraźnie nie nadąża za szybkim i potężnym nurtem dzisiejszego życia (…). Trzeba, żeby nasi twórcy współcześni pamiętali, że ich dzieła powinny kształtować, porywać i wychowywać naród. Trzeba, aby nasi twórcy, nasza literatura, nasz teatr, nasza muzyka, nasz film związane były jak najściślej ze społeczeństwem, z jego bolączkami i dążeniami, z jego wysiłkami, z pracą, marzeniami, aby wskazywały mu drogę, mobilizowały do twórczej pracy, aby wydobywały z ludzi najszlachetniejsze pierwiastki, stawały się bodźcem postępu i doskonalenia społecznego[139].

Ze słów pierwszego obywatela wyłania się specyficzny dla ówczesnej retoryki państwowej etos mobilizacji[140], opartej o wspólne działanie kolektywu, który najlepiej zrozumie w środowisku fotograficznym Roman Burzyński – prezes powsta-

[138] B. Urbanowicz, *O nowy program fotografiki*, „Świat Fotografii", 1947, nr 4–5, s. 2.

[139] B. Bierut, *O upowszechnienie i udostępnienie kultury*, „Rzeczpospolita", nr 316, 1947, s. 1.

[140] Na ten temat ciekawy tekst Marcina Zaremby, *Komunizm jako system mobilizacyjny: casus polski*, w: *Komunizm. Ideologia, system, ludzie*, red. T. Szarota, Instytut Historii PAN, Warszawa 2001.

łego 8 lutego 1948 roku oddziału PTF w Warszawie[141] – stając się organizatorem wydarzeń kluczowych dla dalszego rozwoju polskiej fotografii. Podkreślmy, że stworzony przez Burzyńskiego warszawski oddział PTF będzie wiodącą instytucją fotograficzną działającą na terenie stolicy w końcu lat 40. Zaledwie po kilku miesiącach od jej powstania, w dniu 19 maja 1948 roku, na zebraniu zarządu oddziału PTF w Warszawie[142] Burzyński złożył charakterystycznie sformułowany wniosek, mówiący o chęci włączenia się kierowanej przez niego jednostki w „aktualne zagadnienia nurtujące społeczeństwo", czego potwierdzeniem miała być organizacja konkurs fotograficznego pt. *Praca robotnika*[143]. Ten, jak go nazywano, inauguracyjny konkurs ostatecznie zrealizowano pod hasłem *Praca robotnika i rolnika* i był on osobistą inicjatywą Burzyńskiego, wychodzącą naprzeciw oczekiwaniom władz, dość dobrze określającą przyszły kierunek ideologiczny polskiej sztuki i kultury[144]. Pomysł Burzyńskiego oparł się o przemyślaną i później rozwijaną

[141] GTF, zespół archiwalny Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 80, *Protokół nr 1 z posiedzenia Zarządu Oddziału PTF w Warszawie odbytego w dniu 12 lutego 1948*, k. 1.

[142] Spotkanie odbyło się przy dodatkowej obecności Mariana Schulza, Leonarda Sempolińskiego (sekretarz PZF) i małżeństwa Obrąpalskich (członków ZG PTF).

[143] GTF, zespół archiwalny Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 80, *Protokół nr 4 z dnia 19 maja 1948 roku z posiedzenia Zarządu Warszawskiego Oddziału PTF*, k. 5.

[144] Jury w dziale fotografii konkursu *Praca robotnika i rolnika* przyznało następujące nagrody i wyróżnienia: Nagroda Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polski dla Henryka Hermanowicza za pracę pt. *Oczyszczanie błotniarek*; I nagroda MKiS dla Jerzego Strumińskiego za pracę pt. *Przy zasuwie*; II nagroda MKiS dla Zbigniewa Pękosławskiego za pracę pt. *Przyjaciele*; III nagroda MKiS dla Edwarda Falkowskiego za pracę pt. *Szachownica*; nagroda MZO dla Fortunaty Obrąpalskiej za pracę pt. *Przy drażetkarkach*; nagroda MZO dla Seweryna Błochowicza za pracę pt. *Spust z wielk. pieca*; nagroda Ministerstwa Odbudowy za najlepszy fotogram przedstawiający robotnika pracującego przy odbudowie kraju dla Zofii Burzyńskiej za pracę pt. *Łopata*; nagroda Zarządu Głównego ZMP za najlepszy fotogram przedstawiający pracującą młodzież na wsi dla Edwarda Olszanieckiego za pracę pt. *Orka*; nagroda Zarządu Głównego ZMP za najlepszy fotogram przedstawiający pracującą młodzież w mieście dla Romana Burzyńskiego za pracę pt. *W przędzalni bawełny*; Nagroda Sp. Wyd. „Czytelnik" za najlepszy fotogram przedstawiający robotnika przemysłu poligraficznego dla Maksymiliana Wrocławskiego za pracę pt. *Retuszer*; Nagroda Sp. Wyd. „Czytelnik" za najlepszy fotogram o typie fotoreporterskim dla Henryka Makarewicza za pracę pt. *Górnik przy pracy*; nagroda redakcji tygodnika „Przekrój" za najlepszy fotogram nadający się na okładkę magazynu ilustrowanego dla Edwarda Hartwiga za pracę pt. *Robotnicy i maszyny*; nagrody „Filmu Polskiego" za fotogramy wykonane na materiale „Filmu Polskiego" dla: Leona Lutyka za pracę pt. *Murarze*, Edmunda Kupieckiego za pracę pt. *Budujemy*, Janusza Bułhaka za pracę pt. *Ładowanie*, Antoniego Nowosielskiego za pracę pt. *Rozbiórka wiaduktu pancera*, Romana Kwiatkowskiego za pracę pt. *Pająki*; nagroda Ligi Kobiet dla Antoniego Iszczuka za pracę pt. *Wisła dostarcza piasku*; nagroda Ligi Kobiet dla Edmunda Zdanowskiego za pracę pt. *Siew*; I nagroda C.Z.P. Węglowego za najlepszy fotogram przedstawiający pracujących górników dla Adama Bogusza za pracę pt. *Górnik ze świdrem*; II nagroda C.Z.P. Węglowego dla Zbigniewa Porembskiego za pracę pt. *Praca górnika*; I nagroda C.Z.P. Włókienniczego w tekstyliach dla Maksymiliana Myszkowskiego za pracę pt. *W odlewni*; nagroda PTF Oddziału w Warszawie dla Henryka Nowaka za pracę pt. *Światło dla wsi*. Informacje dotyczące nagród podaję za protokółem z obrad opublikowanym w: „Świat Fotografii", 1949, nr 12, s. 26–27. Dodatkowo przyznano nagrody za nadesłane filmy: I nagrodę otrzymał Roman Burzyński za *Maszyniści przy budowie „Domu Słowa Polskiego"*, II nagrodę otrzymała Anna Jankowska za *Koźlarza* (ilustrował pracę robotnika noszącego cegły przy budowie Mariensztatu), III nagroda

przez niego strategię, obliczoną na zainteresowanie władz i w efekcie na zdobycie wsparcia finansowego. Zresztą historia tego konkursu pokaże, jak efektywne były jego działania[145]. W odpowiedzi na jego starania, zresztą zapewne wsparte działaniami Mariana Schulza, Ministerstwo Kultury i Sztuki przyznało subwencje na organizację wystawy pokonkursowej, ale pod warunkiem, że będzie ona miała swoje otwarcie w dniu 9 grudnia 1948 roku[146]. Data ta nie była przypadkowa, bowiem ściśle zbiegła się z planowanym Kongresem Zjednoczeniowym PPR i PPS[147]. Roman Burzyński podczas wernisażu[148] wygłosił przemówienie bezpośrednio adresowane do obecnego na sali Ministra Kultury i Sztuki Stefana Dybowskiego, w którym mówił:

> Gdybym nie obawiał się wielkiej wagi słów, skorzystałbym z zaszczytnej dla nas okazji i zwróciłbym się do Pana, Panie Ministrze, z oświadczeniem następującym: „Panie Ministrze, Oddział Warszawski Polskiego Towarzystwa Fotograficznego melduje Panu, iż swój pierwszy półroczny plan wykonał w 100%". Są to jednak słowa o tak głębokiej treści, słowa zawierające najistotniejszą treść pracy odbudowującej się Rzeczypospolitej, są to słowa używane przez takich gigantów pracy, jakimi jest polski górnik, włókniarz i polski kolejarz, że rozumiem, iż nie wolno nam jeszcze tego pięknego meldunku złożyć Panu, Panie Ministrze, w odniesieniu do naszych skromnych poczynań. Niech mi wolno będzie zatem złożyć jedynie na ręce Pana, Panie Ministrze, uroczyste zapewnienie, iż Towarzystwo nasze dołoży w pracy swej wszelkich starań, by w miarę swych skromnych możliwości przyczynić

dla Tadeusza Jankowskiego za: *Krzem, stal i ręce* (był to film ilustrujący pracę w warszawskich Państwowych Zakładach Optycznych). Informacje dotyczące nagród w dziale filmu podaje za danymi zgromadzonymi w prywatnym archiwum Jerzego Strumińskiego (obecnie w posiadaniu rodziny).

[145] Na kolejnym zebraniu zarządu oddziału PTF, w Warszawie w dniu 11 czerwca 1948, zdecydowano ostatecznie o organizacji konkursu inauguracyjnego. Podczas zebrania postanowiono stworzyć listę instytucji, do których należy zgłosić się o przyznanie nagród. Informacja za: GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 80, *Protokół nr 1 z odbytego w dniu 11 czerwca 1948 r. zebrania Zarządu Warszawskiego Oddziału P.T.F., pierwszego po zalegalizowaniu statutu i piątego z kolei*, k. 6.

[146] Na życzenie ministra do jury wystawy dołączył Marian Schulz. Zarząd oczywiście zgodził się na wszelkie warunki i wystosował prośbę o oficjalne otwarcie wystawy przez Ministra Kultury i Sztuki. Zarząd Główny postanowił, że wejście na wystawę będzie bezpłatne. Zarząd Oddziału PTF w Warszawie obradował w dniu 20 listopada 1948 roku. Informacja za: GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 80, *Protokół 3. Z posiedzenia Zarządu Oddziału Warszawskiego P.T.F., które odbyło się dn. 20 XI 1948 r.*, k. 11.

[147] Jak podaje Krystyna Kersten, data Kongresu była wyznaczona na 8 grudnia 1948 roku, jednak z powodów technicznych – przedłużającego się remontu auli w budynku Politechniki Warszawskiej – przesunięto ją na 15 grudnia. Podaję za: K. Kersten, *Narodziny systemu władzy. Polska 1943–1948*, Poznań 1990, s. 399.

[148] Treść zaproszenia na konferencję prasową, zorganizowaną przez Polskie Towarzystwo Fotograficzne Oddział w Warszawie w dniu 6 grudnia, informuje o otwarciu wystawy w trakcie Kongresu Zjednoczeniowego Partii Robotniczych i o obecności Ministra Kultury i Sztuki Stefana Dybowskiego na wernisażu. Konferencja odbyła się w świetlicy ZAIKS-u przy ul. Śniadeckich 10 w Warszawie. Podczas konferencji dokonano prezentacji nadesłanych na wystawę zdjęć oraz filmów. Natomiast 7 grudnia, według treści zaproszenia, odbył się wieczór dyskusyjny i oficjalne wręczenie nagród w świetlicy ZAIKS wraz z kolejnym pokazem filmów, a dopiero 9 grudnia oficjalne otwarcie.

się do kulturalnej odbudowy i dalszej budowy Rzeczypospolitej i by znaleźć się w gronie placówek przydatnych w najbardziej zaszczytnej służbie społecznej[149].

Wiceminister Włodzimierz Sokorski w artykule pt. *Świat sztuki w obliczu Zjednoczenia Partii* nie pozostawił wątpliwości co do wmontowania wystawy w szerszy kontekst:

> (…) jeżeli w przede dniu zjednoczenia partii robotniczych słynny kompozytor Andrzej Panufnik pisze hymn partii robotniczych, jeżeli prof. Wojtowicz pisze Symfonię Warszawską, a Lutosławski „Suitę Warszawską", w których to utworach zamykają cierpienie, walkę i zwycięstwo ludu warszawskiego, jeżeli Xawery Dunikowski, światowej sławy rzeźbiarz, otwiera ku czci Kongresu Zjednoczonej Partii wystawę swych dzieł stanowiących dorobek całego życia artysty, jeżeli jednocześnie odbywa się wystawa malarzy okręgu warszawskiego i polskiej fotografiki ku czci człowieka pracy, budowniczego nowej Polski, jeżeli poeci i pisarze opiewają walkę klasy robotniczej, a młody poeta Kubiak pisze poemat ku czci trasy W-Z, to nie są to już sporadyczne wypadki, lecz nowy twórczy nurt w naszej rzeczywistości artystycznej, nurt przełamujący dotychczasową atmosferę wzajemnego niezrozumienia, nurt będący zapowiedzią nowej epoki w naszej kulturze[150].

Nietrudno zauważyć, że konkurs i wystawa, tak hojnie wsparte przez decydentów państwowych, wpisywały się w cały szereg wydarzeń ugruntowujących ostateczne zmonopolizowanie władzy przez komunistów. Waga tej wystawy została również podkreślona jej długotrwałym ogólnopolskim *tournée*, w ramach którego prezentowano ją nie tylko w salach wystawowych, ale również na terenie zakładów przemysłowych[151].

Wiosną 1949 roku Zarząd Oddziału PTF w Warszawie przystąpił do organizacji drugiego konkursu pt. *W służbie pokoju*, który ogłoszono 1 czerwca. Podobnie jak konkurs inauguracyjny został on otoczony oficjalną opieką i był subsydiowany z budżetu MKiS, a nagrody[152] zostały ufundowane przez najwyższych dygnitarzy

---

[149] *Mowa powitalna Romana Burzyńskiego, prezesa P.T.F., Oddział w Warszawie na wystawie prac konkursu „Praca Robotnika i Rolnika"*, „Świat Fotografii", 1949, nr 12, s. 26.

[150] W. Sokorski, *Świat sztuki w obliczu Zjednoczenia Partii*, „Rzeczpospolita", 1948, nr 345, s. 4.

[151] Informacja za: [rubryka: Komunikaty], „Świat Fotografii", 1949, nr 12, s. 39.

[152] Na konkursie *W służbie pokoju* przyznano: Nagrodę Prezydenta RP Ob. Bolesława Bieruta Maksymilianowi Wrocławskiemu za tryptyk: *Narada produkcyjna na kopalni, Nowy podręcznik i Uczony i robotnik przy warsztacie*; nagrodę Marszałka Sejmu RP ob. Władysława Kowalskiego Kazimierzowi Komorowskiemu za zespół prac: *s/s Sołdek*, *W sieciarni*, *Rybak Murza* i *Dorsze*; nagrodę Premiera Rządu RP ob. Józefa Cyrankiewicza dla Fortunaty Obrąpalskiej za zespół prac: *Zabawa Ludowa* i *Uśmiechy Festivalu*; I nagrodę MKiS Wojciechowi Kondrackiemu za *Budowę trasy W-Z*; II nagrodę MKiS Bronisławowi Kupcowi za *Rekonstrukcję* oraz Zbigniewowi Pękosławskiemu za *Za mlekiem*; III nagrodę MKiS Mieczysławowi Wątorskiemu za *Ruiny starego Gdańska*; IV nagrodę MKiS Halinie Idziakowej za *Główki wyzłocone słońcem* oraz Eugeniuszowi Skrzydłowskiemu za *Na wczasach w Sopocie*; nagrodę Ministerstwa Komunikacji Henrykowi Nowakowi za *W przestworzach*; nagrodę Zarządu Miejskiego m. st. Warszawy dla Edwarda Falkowskiego za dyptyk pt. *Idzie nowe*; nagrodę Funduszu Wczasów CRZZ Edwardowi Węglowskiemu za *Powrót z wczasów* oraz Tadeuszowi Linkowi za *Smacznego*; nagrodę Ligi Kobiet Romanowi Burzyńskiemu za *Pielęgniarki*; nagrodę Ministerstwa

państwowych, w tym przez Prezydenta, Premiera oraz Marszałka Sejmu[153]. Konkurs ten był już rozpisany w zupełnie innej atmosferze, po szczecińskim zjeździe literatów czy konferencji plastyków w Nieborowie, gdzie Włodzimierz Sokorski przedstawiał postulaty władz wobec środowiska artystycznego. W wyniku wielu politycznych deklaracji rzutujących na krajobraz ówczesnej sztuki, oczekiwano od organizatorów wydarzeń artystycznych jednoznacznego przekazu przygotowywanych imprez, które miały być utrzymane w duchu socrealizmu. Również w przypadku konkursu *W służbie pokoju* jego inicjatorem był Roman Burzyński, który wydaje się, że wyciągnął lekcję z organizacji pierwszego, bowiem tym razem starał się już samodzielnie wpisać planowany konkurs w kalendarz imprez politycznych. Doskonale zdawał już sobie sprawę z faktu, że nowe władze „(…) przywiązywały wyjątkową wagę do sfery rytuałów państwowych – oficjalnych obchodów świąt i rocznic"[154]. Wkomponowanie pierwszego konkursu w sferę obrzędową państwa było wynikiem sugestii MKiS, przy drugim mamy już do czynienia z przemyślaną strategią. Roman Burzyński na zebraniu zarządu oddziału warszawskiego PTF w dniu 29 marca 1949 roku, składając propozycję nowego konkursu, zaznaczył, że winien on być ogłoszony w trakcie Światowego Kongresu Pokoju[155], a jego rozstrzygnięcie planował w pierwszych dniach października[156] na czas obchodów

---

Oświaty Franciszkowi Myszkowskiemu za *Młode pędy*; nagrodę Ministerstwa Administracji Publicznej Piotrowi Wiszniewskiemu za *Porządkowanie po odeszłym okupancie*; nagrodę Wojskowej Agencji Fotograficznej Bernardowi Koszewskiemu za *Skrzydlatych chłopców*; nagrodę Zrzeszenia Kupców Branży Fotograficznej Jerzemu Strumińskiemu za *Wieś pracuje dla pokoju*; nagrodę Ministerstwa Budownictwa Adamowi Kaczkowskiemu za *Dom nr 44*; nagrodę Związku Młodzieży Polskiej Adamowi Johannowi za *Budownictwo socjalistyczne*; nagrodę Spółdzielni Wydawniczej „Książka i Wiedza" Edmundowi Kupieckiemu za fot. pt. *Rok 1945*; nagrodę Związku Autorów, Kompozytorów i Wydawców „Zaiks" Edwardowi Hartwigowi za *Wiosnę pokoju*; nagrodę Oddziału w Warszawie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Jerzemu Dygasiewiczowi za *Powrót*; nagrodę Redakcji „Świat Fotografii" Januszowi Wildenowi za *Będą nowe domy*; nagrody PP Film Polski Stanisławowi Ziółkiewiczowi za *Na wirażu*, Janinie Schabenbeck-Mokrzyckiej za *Nie chcemy wojny*, Halinie Makarewiczowej za *Na szlaku odbudowy*, Jarosławowi Stanisławskiemu za *Spawaczy*, Leonardowi Idziak-Tułaczowi za *Wspólnym wysiłkiem*, Janinie Kornickiej za *Kojec*, Romanowi Wionczkowi za *Budowę trasy W-Z*, Krystynie Neuman-Gorazdowskiej za *Zawalidrogę*, Henrykowi Makarewiczowi za *Na baterii koksowni* oraz Eugeniuszowi Hanemanowi za *Budowę trasy W-Z*. Listę wyróżnionych nagrodami podaję za: *Wystawa fotografii artystycznej pod hasłem: Pokój zwycięża w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Katalog wystawy, grudzień 1949–styczeń 1950, s. 2–3.

[153] *Wystawa fotografii artystycznej pod hasłem: Pokój zwycięża w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Katalog wystawy, grudzień 1949–styczeń 1950, s. 2.

[154] P. Osęka, *Rytuały stalinizmu. Oficjalne święta i uroczystości rocznicowe w Polsce 1944–1956*, Warszawa 2007, s. 11.

[155] Burzyński planował ogłoszenie konkursu w okresie od 20 do 25 kwietnia 1949, kiedy obradował w Paryżu I Światowy Kongres Pokoju, ostatecznie zostanie on ogłoszony w dniu 1 czerwca. Informacja za: GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 80, *Protokół nr 5. z posiedzenia Zarządu Oddz. Warszawskiego P.T.F., które odbyło się w dniu 29 III 49 r*., k. 16.

[156] Burzyński chciał przeprowadzić obrady jury w dniach 1–3 października. Informacja za: ISPAN, zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn. 1593/III-6, *Zaproszenie do udziału w jury konkursu z dnia 29 sierpnia 1949 roku*, k. 257.

światowego Dnia Walki o Pokój[157]. Konkurs miał zatem uświetniać szereg imprez, których celem było utrzymanie politycznego *status quo* w Europie, zresztą pierwotny jego tytuł miał brzmieć *Walka o pokój*[158] i już w samej swej nazwie odnosić się do jednej z najbardziej ówcześnie zinstrumentalizowanych i zideologizowanych kategorii, albowiem, jak pisał Wojciech Tomasik: „Hasło «obrony pokoju» stało się (…) narzędziem propagandowym szczególnie użytecznym, bo przemawiało do wszystkich (…). Pozwalało tworzyć i wzmacniać wspólnotę «obrońców»"[159]. Konkurs ostatecznie został ogłoszony 1 czerwca 1949 roku, nadesłano na niego 1118 prac 207 autorów. Jury, pod przewodnictwem delegata MKiS Mariana Schulza, stanowili: Leon Rejewski (przedstawiciel FW CRZZ) oraz Marian Dederko, Benedykt Jerzy Dorys, Leonard Sempoliński, Jan Sunderland i Jerzy Sznajder (członkowie komisji kwalifikacyjnej warszawskiego oddziału PTF). Obrady sądu konkursowego odbyły się 15 października, a oficjalne wręczenie nagród 29 października w świetlicy Zaiksu w Warszawie[160]. Imprezą zainteresował się Polski Komitet Obrońców Pokoju, który zorganizował i objął patronatem wystawę najlepszych nadesłanych prac[161]. Będąca pokłosiem konkursu wystawa pt. *Pokój zwycięża* była eksponowana w salach Muzeum Narodowego w Warszawie w grudniu 1949 roku i przybrała dla środowiska fotograficznego charakter manifestu przystąpienia do realizmu socjalistycznego.

9. Pozostałe aspekty i problemy organizacji życia fotograficznego w drugiej połowie lat 40.

Niewątpliwie w pierwszych powojennych latach warszawski oddział PTF stał się głównym ośrodkiem w stołecznym środowisku fotograficznym[162]. W kontekście istnienia w Warszawie Polskiego Związku Fotografików może taka sytuacja dziwić, wszak to Związek miał według swoich założeń statutowych kreować życie artystyczne, było to jednym z jego podstawowych zadań. W rzeczywistości w drugiej połowie lat 40. działalność artystyczna i publiczna Związku znajdowała się

[157] Światowy Dzień Walki o Pokój obchodzono w dniu 2 października. Ostatecznie jednak, zapewne z przyczyn technicznych, jury konkursu zebrało się 15 października 1949 roku. Informacja na podstawie „Świat Fotografii", 1950, nr 13, s. 55.

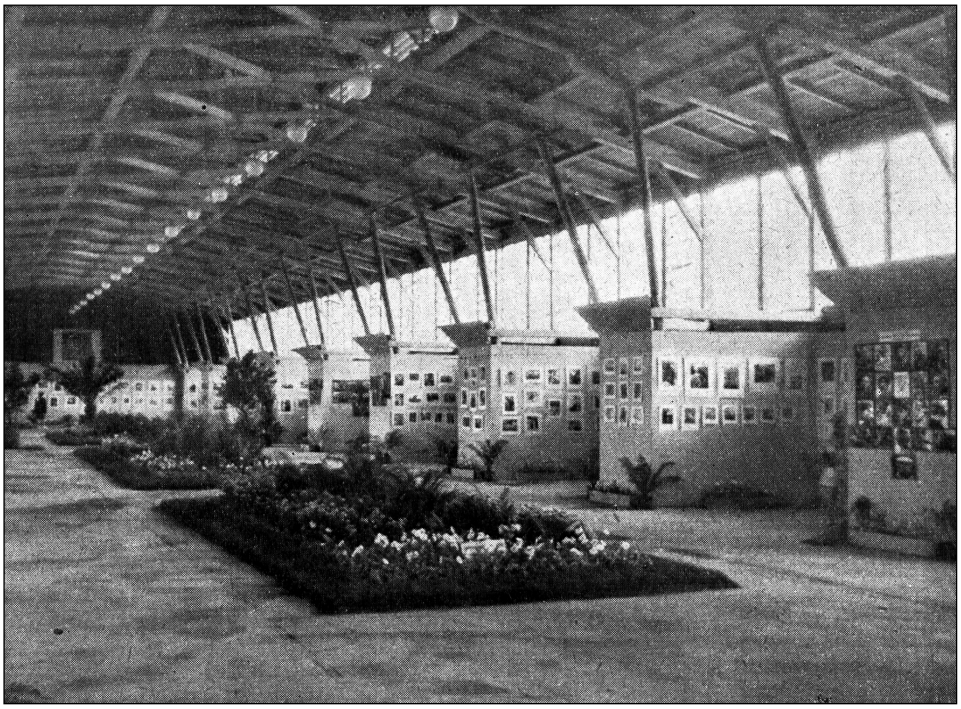
[158] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 80, *Protokół nr 5. z posiedzenia Zarządu Oddz. Warszawskiego P.T.F., które odbyło się w dniu 29 III 49 r.*, k. 16.

[159] W. Tomasik, *Walki o pokój temat*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 384.

[160] *Wystawa fotografii artystycznej pod hasłem: Pokój zwycięża w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Katalog wystawy, grudzień 1949–styczeń 1950, s. 1.

[161] *Ibidem*.

[162] Wspomniane konkursy nie były jedynymi inicjatywami warszawskiego oddziału, należy także wspomnieć o cyklu odczytów prowadzonych przez wybitnych przedstawicieli środowiska fotograficznego, takich jak Jan Bułhak, Marian Schulz, Zygmunt Obrąpalski, Zbigniew Pękosławski czy Tadeusz



Il. 7. Edmund Zdanowski, Ogólnopolska Wystawa Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie w 1948 roku

w stanie głębokiej inercji, a zrzeszeni w nim fotografowie działalność twórczą prowadzili w strukturach PTF. Związek jako instytucja nie tworzył konkurencyjnych form działalności artystycznej wobec PTF, który w końcu lat 40. mocno się w tym obszarze rozwijał, czego przykładem są choćby wystawy fotografii eksponowane w ramach sopockiego Festiwalu Plastyki od 1948 roku[163]. Ekspozycje te przygotowywało Gdańskie Towarzystwo Fotograficzne (potem Gdański Oddział PTF), a ich głównym organizatorem był Maksymilian Jankowski. Warto podkreślić, że równolegle niemal wszystkie lokalne stowarzyszenia organizowały pomniejsze pokazy o charakterze ogólnopolskim, bowiem cechą charakterystyczną tych wystaw, wzorem przedwojennym, była ich otwartość na prace fotografów spoza lokalnego środowiska. Niedowład organizacyjny Związku wynikał przede wszystkim z jego słabej kondycji finansowej, niedoborów kadrowych oraz ukształtowanej już i działającej prężnie sieci towarzystw, które zmonopolizowały rynek wystawienniczy. Powody złej sytuacji materialnej Związku po części znajdują

Cyprian w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1948 roku. Informacje za: *Polskie Towarzystwo Fotograficzne Oddział w Warszawie*, „Świat Fotografii", 1948, nr 9, s. 40.

[163] Pierwsza sopocka impreza odbyła się w 1948 roku pod nazwą Wystawa Sztuk Plastycznych, kolejne edycje odbywały się już jako Festiwal Plastyki.

wyjaśnienie w piśmie Leonarda Sempolińskiego do Zarządu Głównego Związku, w którym sformułował pełne żalu słowa wobec postawy Referatu Fotografiki, który nie poinformował go jako sekretarza o możności pozyskania dotacji w latach 1948–1949, a z której korzystały inne związki twórcze[164]. Jakkolwiek trudno dziś dociekać, czy przyczyną owego stanu było niedopatrzenie ze strony Związku, czy Referatu Fotografiki, to z pewnością sytuacja ta zaważyła na rozwoju organizacji, która dopiero od 1950 roku, po uzyskaniu odpowiedniego wsparcia finansowego, rozpocznie swoją aktywność artystyczną. Niemniej Związek, pomimo niedostrzegalnej roli na polu artystycznym, był ważnym „graczem" w planowej akcji porządkowania sceny fotograficznej, czego dowodem było jego zaangażowanie w tworzenie ogólnopolskich struktur PTF. Najważniejsze wydarzenia w historii Związku w pierwszych trzech latach istnienia są związane przede wszystkim z organizacją kolejnych zjazdów i wykuwaniem założeń działalności na przyszłe lata. Myślę, że podstawowa i najbardziej znacząca aktywność Związku koncentrowała się na ustanawianiu ram prawnych zawodu artysty fotografa. Ówczesny zarząd, jak pisano w związkowym „Biuletynie Informacyjnym", podjął szereg działań oraz postanowił:

> (…) poświęcić pierwszy okres działalności od wyjaśnienia roli i znaczenia fotografiki i ugruntowania stanowiska społecznego (…) związku. Realizacja tych zagadnień jest szczególnie ważnym zadaniem w okresie przeprowadzania ogólnopaństwowego planu odbudowy kulturalnej i akcji upowszechniania sztuki[165].

Zabiegi Zarządu PZF przyniosły kilka znaczących dla kształtowania się zawodu artysty fotografa regulacji. W tym okresie udało się wywalczyć korzystne zaszeregowanie podatkowe dla tych członków Związku, którzy zarabiali na fotografii artystycznej[166]. Rozporządzenie to ostatecznie zamykało wieloletnie starania polskich środowisk fotograficznych o stworzenie odpowiednich rozwiązań prawnych dla wykonywania zawodu artysty fotografa. Ważnym dopełnieniem ładu prawnego była powstała w 6 czerwca 1947 roku Sekcja Twórczości Fotograficznej przy Związku Autorów, Kompozytorów i Wydawców ZAiKS, która regulowała kwestie prawa autorskiego i stawki za zdjęcia[167]. Pierwszym jej przewodniczącym został Marian Schulz, a członkami zarządu Jan Bułhak, Alfred Funkiewicz i Zdzisław Wdowiński[168]. Wreszcie na skutek wniesionego podania do

[164] ISPAN, zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn. 1593/III-5, *List Leonarda Sempolińskiego do Zarządu PZF z 29 października 1949 roku*, k. 200.

[165] „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1949, nr 4, s. 1.

[166] Problem ten został ostatecznie rozwiązany rozporządzeniem Ministerstwa Skarbu z dnia 8 marca 1949 roku, zwalniającym członków Związku z płacenia podatku obrotowego. Informacja za: „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1949, nr 5, s. 1.

[167] M. Schulz, *Sprawy współczesnej fotografiki*…, s. 3.

[168] R. Burzyński, *Realizacja prawa autorskiego w dziedzinie fotograficznej*, „Świat Fotografii", 1948, nr 7, s. 11.

Rady Związków Artystycznych[169], która funkcjonowała przy Komitecie Centralnym Związków Zawodowych, udało się włączyć do niej Polski Związek Fotografików w dniu 27 listopada 1948 roku[170]. Przynależność do powstałej w styczniu 1948 roku „centralnej kuźni ideologicznej"[171], jak nazywał ją jej pomysłodawca Włodzimierz Sokorski, była traktowana przez fotografików również w kategoriach prestiżowych.

Skonstatujmy zatem, że duża część postulatów wysuniętych przez Jana Bułhaka – w omówionym na początku rozdziału referacie wygłoszonym w maju 1946 roku podczas krakowskiego kongresu – została uwzględniona podczas tworzenia ramowego układu powojennej polskiej fotografii. Nie wszystkie postulaty udało się spełnić, np. zarzucono projekty budowy sieci wojewódzkich Referatów Fotografiki oraz archiwum z widokami Polski. Jednak najbardziej bolesnei brzemienne w skutki dla dalszego rozwoju fotografii było niezrealizowanie projektu stworzenia akademickiego ośrodka kształcącego w zakresie fotografii artystycznej. Bułhak, z uwagi na kontynuację tradycji wileńskich na Uniwersytecie w Toruniu, apelował o powstanie studiów fotograficznych przy tej uczelni, wzorowanych na kierowanym przez niego Zakładzie Fotografii Artystycznej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie[172]. Namiastką szkolnictwa fotograficznego była Katedra Fototechniki we Wrocławiu, która kontynuowała tradycję Instytutu Fotografii zlokalizowanego na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej. Katedra Fototechniki została powołana do życia w dniu 31 października 1946 roku na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym Uniwersytetu i Politechniki Wrocławskiej, a jej pierwszym kierownikiem został Witold Romer[173]. Była to jednak jednostka o charakterze typowo naukowym[174]. W zdecydowanie mniejszym i ograniczonym zakresie

[169] Jak pisała Ewa Rzanna-Szczepaniak: „Do zadań Rady należało przede wszystkim planowanie rozwoju oraz upowszechnianie kultury i sztuki, koordynowanie inicjatyw wszystkich związków artystycznych, podejmowanie współpracy z organizacjami społeczno-politycznymi oraz zawodowymi, rozwiązywanie problemów zawodowych wykraczających poza zakres działalności i zainteresowania poszczególnych związków i stowarzyszeń". E. Rzanna-Szczepaniak, *Stalinizm a powojenna kultura muzyczna w Polsce*, Opole 2013, s. 79.

[170] „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1949, nr 4, s. 1.

[171] W. Sokorski, *Twórca – budowniczym nowej kultury w Polsce*, „Kuźnica", 1947, nr 47, s. 4.

[172] O negocjacjach z Ministerstwem Szkolnictwa Wyższego w sprawie utworzenia wydziału fotografii na toruńskiej uczelni wspominał także Edmund Zdanowski podczas dyskusji na Plenarnym Zebraniu Zarządu Głównego ZPAF w Warszawie w dniu 6 października 1974 roku. Informacja za: „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1974, nr 74, s. 22–23.

[173] Wszystkie informacje podaję za: P. Nowak, *Wrocławska Katedra Fototechniki*, w: P. Nowak, J. Piwowarski, A. Zaleski, A. Żakowicz, *Profesor Witold Romer (1900–1967). Działalność naukowa i artystyczna*, Wrocław 1998, s. 141–146.

[174] Jej cele Witold Romer następująco charakteryzował: „Fotografia, aby mogła służyć krajowi we wszystkich swych aspektach, musi oprzeć się na własnej produkcji materiałów światłoczułych, na produkcji, która musi być konkurencyjna w porównaniu z produkcją zagraniczną. Produkcja

od 1 marca 1949 roku Kazimierz Lelewicz wykładał fotografię na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej, prowadząc tam studium fotografiki[175]. Istniejące jednostki z pewnością nie były w stanie zaspokoić zapotrzebowania na szkolnictwo wyższe w dziedzinie fotografii, tym bardziej, że po wojnie nastąpił znaczący rozwój zawodowego fotograficznego szkolnictwa średniego[176], który generował dużą liczbę absolwentów chcących kontynuować naukę na poziomie wyższym. Powstałe placówki nie pokrywały się również z pomysłem Bułhaka na studia fotograficzne, który, postulując powstanie nowej jednostki, myślał o kształceniu w oparciu o program nauczania odpowiadający wymogom szkolnictwa artystycznego.

10. Podsumowanie

Podsumowując pierwszą „pięciolatkę" tworzenia struktur instytucjonalnych polskiej fotografii artystycznej, należy podkreślić zbieżność oczekiwań ministerialnych urzędników i większości twórców. Spowodowało to stopniowe zacieśnianie związku środowiska fotograficznego z władzami, a ostateczne załamanie piktorialnego paradygmatu opartego na micie artysty romantycznego poszukującego indywidualnej drogi nastąpiło podczas organizacji wystawy *Pokój*

taka powstać i rozwijać się może jedynie w oparciu o własną pracę badawczą. Również pracy takiej wymaga rozwój naszego przemysłu graficznego, opartego dziś już w coraz szerszej mierze na metodach fotomechanicznych. Szkolenie pracowników dla takiego kierunku badań oraz dla kierowników produkcji, przygotowywanie wykładowców dla szkół technicznych, wreszcie inicjatywa w kierunku prac badawczych była motywem przyświecającym przy tworzeniu Katedry Fototechniki we Wrocławiu". Cytuję za: W. Romer, *Katedra Fototechniki we Wrocławiu*, „Świat Fotografii", 1948, nr 7, s. 39.

[175] Podstawowym celem kształcenia Lelewicz określił naukę fotografowania architektury na poziomie artystycznym oraz zaznajomienie się z zasadami fotogrametrii. Organizowano również wystawy fotografii studenckiej. Same zajęcia były przeznaczone dla studentów II i III roku. Informacje za: ZPAF, zespół teczek osobowych, ankieta personalna Kazimierza Lelewicza z 1953 roku, brak paginacji archiwalnej.

[176] W 1946 roku małżeństwo Bolesława i Edmund Zdanowscy współtworzyli Liceum Fotografiki Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego (późniejsze Państwowe Liceum Fotografiki) w Gdyni. Inny znany twórca Zbigniew Pękosławski zorganizował Miejskie Koedukacyjne Gimnazjum Fototechniczne w Warszawie w 1945 roku, od roku 1951 szkoła zmieniła status na Technikum Fototechniczne. Podobnie w Łodzi od 1947 roku funkcjonowało popularne Technikum Fototechniczne, w którym pracował znany przedwojenny twórca Aleksander Zakrzewski. W Katowicach działało od 1945 roku Gimnazjum Fotograficzne przy Państwowej Szkole Zawodowej Żeńskiej (późniejsze Państwowe Liceum Fototechniczne). Istniał również Dział Fotografii przy Wojewódzkiej Szkole Rzemiosła Artystycznego w Kielcach. Natomiast niepowodzeniem zakończyła się próba reaktywacji placówki, będącej kontynuacją przedwojennego Liceum Krzemienieckiego, w Liceum Mazursko-Warmińskim w Szczytnie w drugiej połowie lat 40. W szkole tej Henryk Hermanowicz i Kazimierz Sheybal (syn Stanisława) stworzyli za wzorem przedwojennym pracownię fotograficzno-filmową. Niestety, jednostka ta działała zaledwie w okresie 1947–1949.

zwycięża. W praktyce państwa totalitarnego mit ów stał się zaledwie mglistym wspomnieniem. Należy zauważyć, że kształt układowi instytucjonalnemu polskiej fotografii w dużej mierze nadali sami twórcy, bazując na przedwojennych postulatach wyrosłych na bazie programu fotografii ojczystej. U podstaw ich oddolnej walki o centralizację życia fotograficznego legł nie tyle zwykły koniunkturalizm czy model sowiecki, co niemiecki wzorzec sprzed II wojny światowej oraz niespełnione wcześniej marzenia o państwowym mecenacie nad fotografią artystyczną.

ROZDZIAŁ II

Fotografia ojczysta

1. Wprowadzenie

Ideologiczna presja, wpływająca na kształt polskiej powojennej fotografii artystycznej, ujawniła się stosunkowo wcześnie w obrębie reaktywowanego niemal natychmiast po wygaśnięciu walk programu fotografii ojczystej. Przeanalizowanie tego procesu jest szczególnie istotne, stanowi bowiem ważne ogniwo w procesie nakierowywania dążeń polskich fotografów na socrealistyczne tory. Program ten zostanie wchłonięty w obszar nowej doktryny w końcu lat 40., a o jego użyteczności dla teoretyków socrealizmu zadecyduje m.in. jego dokumentalny charakter, oparty na precyzyjnie skonstruowanym katalogu tematów, które miały regulować zakres zainteresowań fotografów. Specyfikę fotografii ojczystej stanowiło połączenie zadań utylitarnych (postulat dostosowania odbitki do wymogów masowego druku) z wymogami estetyki piktorializmu (przede wszystkim w zakresie kompozycji obrazu), które umożliwiało sytuowanie tak powstałych zdjęć w obrębie sztuki. Postulowana dokumentalność obrazu stała się dla przyszłych teoretyków socrealizmu podstawą połączenia prac z kręgu fotografii ojczystej z szeroko rozumianą tradycją sztuki realistycznej. Określenie w obszarze fotografii artystycznej dziedzictwa realizmu było kluczowe dla ukształtowania nowej metody twórczej[1]. Istotność fotografii ojczystej wynikała również z tego, że łączyła się z nią

[1] Problemem związków pomiędzy zagadnieniami realizmu i dokumentalności w historii polskiej fotografii trafnie zajęła się Karolina Ziębińska-Lewandowska, która ową relację charakteryzowała następująco: „Jak wykazywała Rosalind Krauss, fotograficzny zapis – przez charakter śladu, czyli swój «indeksowy» (według terminologii Charlesa Sandersa Peirce'a) status – wydaje się w sposób nieunikniony związany z rzeczywistością. (…) Pozornie zagadnienia realizmu i dokumentalności należą do różnych porządków i kategorii pojęciowych. Realizm jest mocną kategorią estetyczną, dokumentalność zaś – mało wyrazistą kategorią określającą status danego obiektu. A jednak zestaw pojęć i problemów, które pojawiają się w spektrum debat wokół realizmu i dokumentalności, jest prawie jednakowy. (…) Gdy prześledzimy historię obu terminów na przykładzie polskiej fotografii artystycznej, staje się oczywiste, że są one niezwykle trudne do rozdzielenia. Realizm i dokumentalność – zwana często «dokumentarnością» («wierność wobec natury», «realizm obrazu fotograficznego») – to hasła wciąż występujące obok siebie. Debaty wokół realizmu mają długą historię, sięgającą przynajmniej lat 20. XIX wieku (…) Dyskusje te dotyczą zawsze reprezentacji, jej statusu wobec reprezentowanego i stosowanej konwencji. W przypadku dokumentalności historia ta jest

konkretna koncepcja organizacji środowiska fotograficznego. Pojawiający się na marginesie działalności propagatorów programu namysł nad kształtem instytucjonalnym polskiej fotografii stał się wiążący dla wielu pomysłów, które zostaną wcielone w życie w drugiej połowie lat 40., o czym obszernie pisałem w poprzednim rozdziale. Powtórzmy również, że program fotografii ojczystej nie był nowy, a jego początki w polskim środowisku łączą się z przesiąkniętą nacjonalistycznymi treściami atmosferą lat 30. Fotografia ojczysta, która przez kilkanaście lat ogniskowała uwagę fotografów, bez wątpienia stanowi jeden z rudymentarnych problemów historii polskiej fotografii artystycznej, a z perspektywy dociekań przedstawionych w niniejszej książce jest jednym z kluczy do zrozumienia logiki rozwoju pierwszej powojennej dekady. Wzmożone zainteresowanie fotografią ojczystą przypada na niezwykle burzliwy politycznie okres ostatnich lat rządów sanacji i początków dominacji komunistów. Polityczne intencje przyświecające twórcom fotografii ojczystej wymuszały na nich ustosunkowanie się do bieżącej sytuacji politycznej oraz odwołanie do retoryki i ideologii aktualnie panującego obozu. Owe polityczne inklinacje znajdują potwierdzenie w uporczywej repetycji tych samych motywów ikonograficznych, co stanie się przedmiotem naszych rozważań w odniesieniu do rozlicznych akcji dokumentacyjnych prowadzonych na Ziemiach Odzyskanych. By w pełni zrozumieć fenomen popularności w drugiej połowie lat 40. tego sposobu obrazowania, przyjrzyjmy się również przedwojennemu epizodowi fotografii ojczystej, który stanowił bazowe doświadczenie dla twórców reaktywujących program w nowej, krańcowo odmiennej geopolitycznie sytuacji kraju.

2. Fotografia ojczysta w latach trzydziestych

Bezpośrednim impulsem do wprowadzenia w życie programu fotografii ojczystej była wizyta we wrześniu 1935 roku w Warszawie prezydenta Verband Deutscher Fotografenvereine (Związku Towarzystw Fotograficznych w Niemczech) prof. Paula Lükinga, który na spotkaniu z polskimi działaczami ruchu fotograficznego przedstawił założenia niemieckiej *Heimatphotographie*. Stały się one punktem wyjścia dla opracowania polskiego programu[2]. *Heimatphotographie* powstała w końcu XIX wieku jako reakcja na skutki industrializacji i modernizacji życia; pierwotnie

dużo krótsza, ale być może bardziej znacząca dla współczesności, gdyż dotyczy przede wszystkim filmu i fotografii, mediów dziś dominujących w zapośredniczaniu rzeczywistości. Początek namysłu nad tymi zagadnieniami przypadł na pierwsze dziesięciolecia XX wieku, moment, w którym dokumentalność została skonceptualizowana już nie jako cecha obrazu, ale jako konwencja reprezentacji. W tym miejscu widać pierwszy punkt przecięcia obu pojęć". Cytat za: K. Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*, Warszawa 2014, s. 23–24.

[2] J.A. Neuman, *Niemiecki ruch fotograficzny*, „Fotograf Polski", 1935, nr 6, s. 22.

była ona elementem szerszego ruchu ochrony ojczystego krajobrazu, zwanego *Heimatschutz*[3]. W 1904 roku ruch był już na tyle silny, że powstała naczelna organizacja Deutsche Bund Heimatschutz[4]. Prezydent tej organizacji Paul Schultze-Naumburg promował wartości dokumentalne fotografii, ceniąc możliwość tworzenia widoków będących egzemplifikacjami poszczególnych typów krajobrazu czy kultury materialnej[5]. Schultze-Naumburg w dwudziestoleciu międzywojennym stanie się jedną z głównych postaci kreujących nazistowską politykę kulturalną. Ciekawe, że w kontekście polskiej fascynacji programem nie dostrzegano rewizjonistycznego charakteru *Heimatphotographie*, czego znamiennym przykładem była książka Adolfa Kuhfahla pt. *Heimatphotographie*, wydana w 1921 roku. Odbijała się w niej trauma przegranej wojny, którą dobitnie wyrażał żal autora nad utraconymi ziemiami Alzacji i Śląska[6]. W zasadzie już od połowy lat 20. niemiecki ruch amatorski był nakierowywany na zadania dokumentacyjne, jednak ostatecznie przypieczętowano zwrot działalności amatorskiej w stronę jasno określonych zadań publicznych, związanych z tworzeniem stereotypowych wizerunków narodu niemieckiego oraz jego zasobów naturalnych i historycznych, w październiku 1933 roku podczas dorocznej wystawy niemieckich amatorskich stowarzyszeń fotografii (Verband Deutscher Amateurphotographen-Verein) w Magdeburgu[7]. Jednak te wszystkie „niewygodne" z perspektywy polskich twórców aspekty niemieckiego programu, łączącego się z nazistowską teorią rasową, nie były szerzej brane pod uwagę, skupiono się bowiem na tych elementach, które mogły wnieść nową jakość do polskiej fotografii.

Po wizycie Lükinga w polskiej prasie fotograficznej pojawiały się liczne komentarze dotyczące *Heimatphotographie*, jednak dopiero kluczowym dla rozpropagowania tej idei był Zjazd Delegatów Polskich Towarzystw Fotograficznych w Warszawie, który odbył się 31 października 1937 roku. Podczas zjazdu Jan Bułhak wygłosił referat na temat twórczości znanego fotografa folkloru José Ortiza Echagüe pt. *Czego nas uczy fotografia hiszpańska*. Echagüe był najbardziej znanym ówcześnie hiszpańskim fotografem, którego ogromny dorobek, uporządkowany w kluczu regionalnym, ukazywał zanikający folklor iberyjski. Co charakterystyczne, jego fotografie – przedstawiane jako pozytywny przykład do naśladowania – sta-

[3] Patrz również: M. Leśniakowska, *U źródeł polskiej fotografiki*, „Dagerotyp", 1994, nr 3.

[4] E. Cronin, *Lost Somewhere in the Mountains: Wilhelm Angerer and Austrian Heimat Photography*, "History of Photography", 2008, vol. 32, s. 251.

[5] M. Witkowsky, *Foto. Modernity in Central Europe, 1918–1945*, Katalog wystawy, National Gallery of Art, Washington, czerwiec–wrzesień 2007, R. Solomon, Guggenheim Museum, New York, październik 2007–styczeń 2008, Milwaukee Art Museum, luty–maj 2008, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, czerwiec–sierpień 2008, s. 162–163.

[6] *Ibidem*, s. 163.

[7] U. Pohlmann, "*Not Autonomous Art but a Political Weapon". Photography Exhibitions as a Means for Aestheticising Politics and Economy in National Socialism*, w: *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, red. J. Ribalta, Museu d`Art. Contemporani de Barcelona, Barcelona 2008, s. 282.

nowiły wypadkową postawy dokumentalisty i warsztatu opartego na piktorialnych sposobach kopiowania obrazów w technikach szlachetnych[8]. Podczas dyskusji nad referatem Bułhaka, będącym wprowadzeniem do fotografii ojczystej, przedyskutowano strategie jej uprawiania. Odtąd fotografia ojczysta miała stać się jednym z najważniejszych zagadnień nurtujących polskich fotografów. Podczas Zjazdu, jak relacjonowano w „Przeglądzie Fotograficznym":

> Omówiono sprawę skomunikowania się z towarzystwami fotograficznemi Niemiec i Węgier, by zapoznać się z organizacją fotografji ojczystej w tych krajach, gdzie stoi ona wysoko, i ewentualnie wykorzystać w Polsce metody pracy, wypróbowane już na tamtych terenach. Postanowiono urządzać co roku wystawy fotografji ojczystej (…), oraz propagować ideę fotografji ojczystej tak wśród związków fotograficznych, jak i wśród osób pojedynczych, interesujących się fotografją i folklorem. Zwrócono uwagę na doniosłą rolę, jaką w tej propagandzie mogą odegrać nagrody. (…) Wysunięto również kwestię włączenia do fotografji ojczystej – fotografji krajobrazowej, przyrodniczej i marynistycznej[9].

Zainteresowanie dokumentem ukazującym materialne oblicze kraju nie było czymś nowym. Przykłady tego rodzaju postawy można odnaleźć już w dziewiętnastym wieku. Fotografia ojczysta przyniosła jednak skodyfikowany system reguł obrazowania kraju, które zostały ujęte w czytelny program wsparty na ugruntowanych w sztuce regułach estetycznych[10].

Bułhak w ostatnich latach przed wybuchem II wojny światowej starał się w sposób precyzyjny zbudować ramy programowe fotografii ojczystej, które zawarł w kilku artykułach i niewielkiej książce pt. *Polska Fotografia Ojczysta*, wydanej w 1939 roku. Ta ostatnia pozycja była nie tylko powieleniem już znanych z wcześniejszych artykułów punktów programowych, ale też zawierała swoiste przesłanie, próbę określenia „ducha narodowego", którego obrazowanie jest

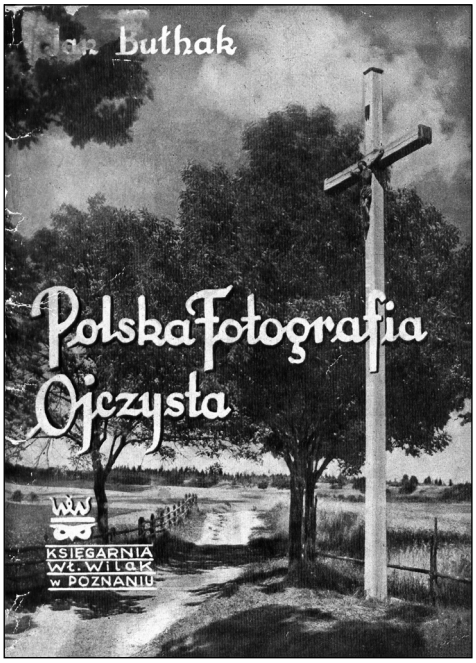
---

[8] Szerzej o tym problemie: J. Ortiz-Echagüe, J. Montero Díaz*, Documentary Uses of Artistic Photography: Spain. Types and Costumes by José Ortiz Echagüe*, "History of Photography", 2011, vol. 35, s. 394–415.

[9] Cytat podaję za: *Sprawozdanie ze Zjazdu Delegatów Polsk. Towarzystw Fot. w Warszawie*, „Przegląd Fotograficzny",1937, nr 11, s. 205.

[10] Sam Bułhak lapidarnie opisał swoją drogę do fotografii ojczystej, krytycznie wspominając początki własnej twórczości sprzed I wojny światowej: „W moich ówczesnych zdjęciach pomijałem zupełnie człowieka, a w krajobrazie ceniłem tylko nastrój uczuciowy, zapominając zupełnie o jego – polskiej prawdzie, o tem, że to wszystko jest nasze i polskie. Dbałem tylko, o to, co było – moje. Zdjęcia krajoznawcze, wykonane choćby z poczuciem kompozycyjnym i ze smakiem, budziły we mnie niesłuszną pogardę, a moje własne zdjęcia miały ambicję nieposiadania żadnego tytułu ani komentarza rzeczowego. Nie dbałem o to, co i gdzie fotografuję, – cały przejęty troską ukazania rzeczy samej w sobie, niezależnie od jej umiejscowienia i cech informacyjnych. Jako artysta – byłem do tego uprawniony i szedłem drogą zupełnie słuszną, bo sztuka nie zna ojczyzny. Ale jako artysta polski nie miałem racji, bo byłem zbyt wyłączny i zbyt mało znający Sprawę Polską, Ziemię Polską, Przeszłość Polską. (…) Po wojnie, w obliczu ruin i zgliszcz, kiedy najdroższe i najpiękniejsze zabytki i pamiątki poginęły bez śladu, przeżyłem przełom, który mnie doprowadził do uprawiania fotografii ojczystej, aczkolwiek nie dość świadomego i uporządkowanego, jak na wymagania dzisiejsze". J. Bułhak, *Jaka ma być polska fotografia ojczysta,* „Przegląd Fotograficzny", 1938, nr 11–12, s. 202.

priorytetowym zadaniem fotografów. Bułhak pisał: „W (…) zgłębianiu duszy narodu mieści się właściwie najwyższy cel fotografii ojczystej tak samo, jak zresztą sens wszelkiego działania na niwie ojczystej”[11]. Ów „duch narodu” dla Bułhaka tkwił przede wszystkim w pejzażu, tradycyjnej wiejskiej architekturze, kulturze szlacheckiej i folklorze. W swojej książce wprawdzie pisze o konieczności utrwalenia całości życia państwowego i o jego wieloaspektowym charakterze, jednak zauważa, że „zrąb polskiej fotografii ojczystej”[12] jest związany z wsią, bowiem jesteśmy narodem rolniczym. Zatem „(…) w tematowości dzisiejszej polskiej fotografii ojczystej wieś grać musi rolę dominującą”[13]. Pisząc o dominacji wsi, miał oczywiście na myśli przede wszystkim tradycję ziemiańsko-szlachecką, którą traktował jako typowy przejaw polskiej kultury. W innym z artykułów, pt. *Linie wytyczne Fotografii Ojczystej*, opublikowanym w „Przeglądzie Fotograficznym” z lutego 1938 roku, przedstawił szczegółowo program niemieckiej *Heimatphotographie* z koniecznymi dla polskich potrzeb korektami. Najważniejsza z nich dotyczyła sfery czysto estetycznej i dopuszczenia do programu nieakceptowanych w niemieckim wzorcu zdjęć łączących wartości piktorialne z dokumentalnymi, dodajmy, że powoływał się na *casus* fotografii Echagüe. Stwierdzenia zawarte w niemieckim programie stały się podstawą do ostatecznego sformułowania jego polskiej wersji, którą zaprezentował w innym tekście pt. *Jaka ma być polska Fotografia Ojczysta* z 1938 roku. Pisał w nim:



Il. 8. Okładka książki Jana Bułhaka pt. *Polska Fotografia Ojczysta* z 1939 roku

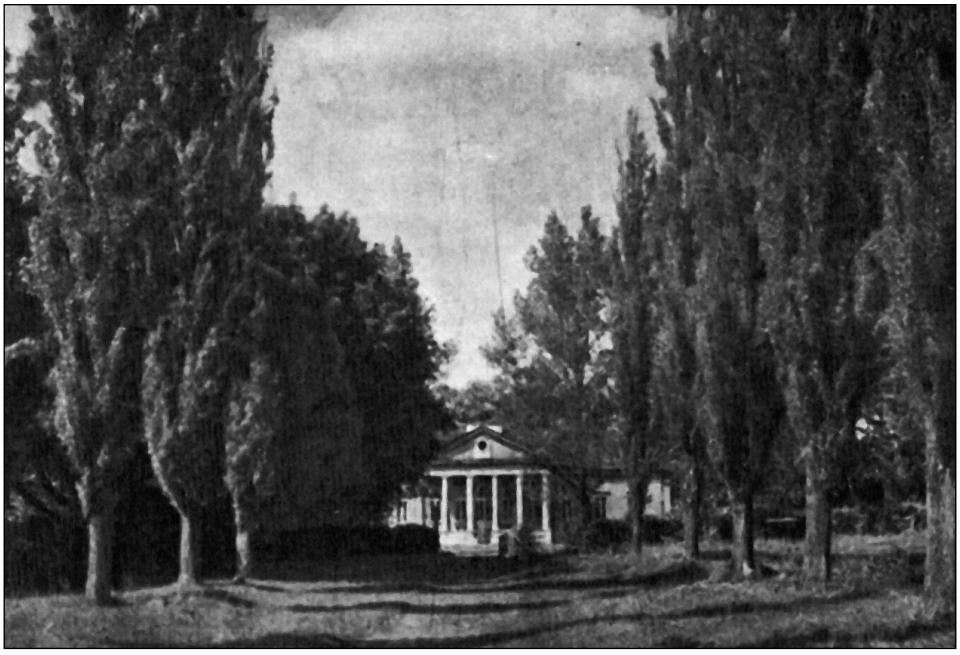
> Istotą polskiej fotografji ojczystej jest zobrazowanie kraju, jego pejzażu, oraz działań i dzieł ludzkich, dawnych i dzisiejszych w taki sposób, by to zobrazowanie pogłębiło wiedzę o ojczyźnie i pomnożyło radość i dumę, płynącą z poznania szczególnych wartości naszej ziemi i naszego narodu[14].

[11] J. Bułhak, *Polska Fotografia Ojczysta*, Poznań 1939, s. 48.
[12] *Ibidem*, s. 22.
[13] *Ibidem*, s. 23.
[14] *Idem*, *Jaka ma być polska fotografia…,* s. 204.

Natomiast:

> Zadaniem fotografji ojczystej jest utrwalanie właściwości charakterystycznych danej dzielnicy lub okręgu, zwłaszcza ich piękna przyrodzonego i wartości kulturalnych, a to w celu zwrócenia na nie powszechniej uwagi i zachęcenia do ich poznawania; dokumentowanie obrazowe dzieł przyrody, cywilizacji i kultury, szczególnie w odniesieniu do rzeczy przemijających, a wartościowych ze stanowiska wiedzy o ojczyźnie (...)[15].

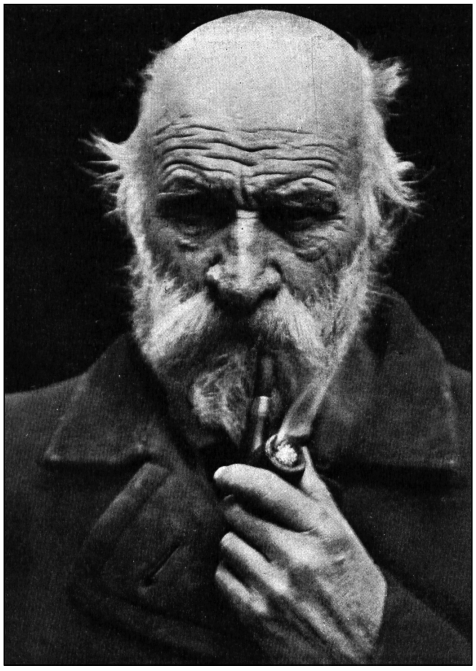
Sformułowanie to wprowadza nas w istotne dla programu zagadnienie regionalizmu, które było swego rodzaju kluczem do obrazowania, gdyż w fotografii ojczystej zalecano przedstawiać charakterystyczne cechy danego regionu poprzez ekspozycję folkloru, typowej zabudowy czy krajobrazu (np. kresy – dwory szlacheckie, Górny Śląsk – krajobraz industrialny). Podstawowe tematy fotografii ojczystej zostały ujęte w kilka kategorii: „(...) życie polskie, życie człowieka i przyrody w całej ich rozciągłości, ale zawsze z zachowaniem dwóch warunków: charakterystyczności treści i wyrazistości formy. (Wyrazistość – to umiejętna kompozycja plastyczna)”[16].



Il. 9. Jan Bułhak, *Dwór Nacz, przysady topolowe*, zdjęcie opublikowane w książce *Polska Fotografia Ojczysta* w 1939 roku

[15] *Ibidem,* s. 205.
[16] *Idem*, *Polska Fotografia Ojczysta*..., s. 19.

Bułhak wyodrębnił też kategorie tematyczne, które umożliwiały zakładaną kompleksową dokumentację kraju. Pierwsza z nich dotyczyła krajobrazu z uwzględnieniem relacji zachodzących między przyrodą a człowiekiem. Temat ten wydaje się szczególnie istotny w odniesieniu do poszukiwań specyfiki „ducha narodowego". Podobnie zresztą jak kolejny, mówiący o konieczności utrwalania architektury historycznej i współczesnej, jednak pod warunkiem, że będzie ona wyrażała styl i dążenia danej epoki. Istotną rolę odgrywała tu również ekspozycja budownictwa ludowego. Zdecydowanie bardziej rozbudowaną kategorią tematyczną było życie narodu. Zawarto w niej szereg postulatów, od obrazowania wizerunków: „(…) typowych okazów ludzkich, plemiennych i dzielnicowych", do dokumentowania różnorodnych ubiorów, wnętrz mieszkalnych, a także uroczystości, obrzędów oraz obyczajów świeckich i religijnych. Dodatkowo Bułhak apelował o utrwalanie ludzi różnych profesji przy pracy oraz o ukazanie ruchów migracyjnych ludności. Kolejne kategorie dotyczyły sztuki dawnej, współczesnej i ludowej oraz świata roślinnego i zwierzęcego. Ostatnim zaleceniem było ukazanie przykładów negatywnych, świadczących o dewastacji krajobrazu[17].



Il. 10. Jan Bułhak, *Szlachcic zagrodowy*, zdjęcie opublikowane w książce *Polska Fotografia Ojczysta* w 1939 roku

Tak skonstruowany program pozwalał z jednej strony na poszukiwanie „ducha narodu" w historii za pośrednictwem ekspozycji dawnej sztuki, obyczajowości, folkloru, szlacheckiej tradycji oraz pejzażu, z drugiej zaś umożliwiał wskazanie nowoczesnych aspektów życia narodowego, takich jak choćby budowa portu w Gdyni czy postępująca industrializacja kraju. Pomimo że liczne wystąpienia Bułhaka propagujące program – a w szczególności wcześniej wspomniana książka – dotyczyły przede wszystkim problemu narodowej przeszłości, to jednak apoteoza teraźniejszości odgrywała w nim również istotną rolę. Świadczyły o tym choćby wystawy, które realizowano w ramach programu, np. *Piękno ziemi śląskiej* z 1938 roku czy Wystawa Fotografiki Morskiej z 1939 roku[18].

[17] Założenia programowe przytaczam za: J. Bułhak, *Jaka ma być polska fotografia…,* s. 205.

[18] O wystawach pisałem obszernie w: *Topografia sukcesu,* „Artium Quaestiones", t. XVII, Poznań 2006.

Dopełnieniem założeń programowych było kilka wskazań technicznych. Po pierwsze, Bułhak uważał, że zdjęcia wykonywane w ramach programu fotografii ojczystej powinny być opracowane w sposób dostosowany do wymogów druku (choć powtórnie podkreślmy, że całkowicie nie wykluczano zdjęć opracowanych bardziej zaawansowanymi metodami pracownianymi, tym bardziej, że duża część obrazów powstających w ramach programu była lokowana jedynie na wystawach)[19]. Istotne było również opatrzenie zdjęć czytelnymi tytułami, umożliwiającymi łatwą identyfikację utrwalonych miejsc. Komentarz miał naprowadzać na założone przez fotografa znaczenia i mieć wobec obrazu funkcję zakotwiczenia[20]. Deklarowana przez Bułhaka i jego środowisko chęć pełnienia służby państwowej, by mogła znaleźć pozytywny oddźwięk, musiała w jakiś sposób nawiązać kontakt z ideologią ówczesnych elit władzy. Można wskazać tu na szereg punktów stycznych. W fotografii ojczystej można odnaleźć wiele aspektów światopoglądu władzy sanacyjnej. Przede wszystkim narzuca się odwołanie do nadrzędnej kategorii i wartości w piłsudczykowskiej myśli, którą było państwo[21]. Jak pisał jeden z głównych ideologów sanacji Adam Skwarczyński:

> (…) byt narodu bez Państwa jest kalectwem – że dopiero jako Państwo, naród stać się może pełnym Narodem. Bo dopiero jako Państwo żyje, rozwija swą wolę, działa. (…) Pojmujemy, że czynną postacią Narodu jest tylko Państwo i dlatego Państwo jako dobro i potęga musi być sprawdzianem działania obywatelskiego[22].

Kluczowym dla naszych rozważań aspektem jest kompatybilność Bułhakowskiej wizji historii z tą prezentowaną przez władze sanacyjne. Pojawia się tu zbieżność w pozytywnej ocenie tradycji szlacheckich i dziewiętnastowiecznego romantyzmu. Jak pisze Janusz Tazbir:

> Kultura ziemiańska imponowała coraz bardziej warstwie rządzącej, zwłaszcza po przewrocie majowym. W jej stosunku do kultury poszlacheckiej elementy współczesnego snobizmu przeplatały się z wyraźnym sentymentem dla historycznych tradycji pierwszej Rzeczpospolitej. Nie bez znaczenia było tu i pochodzenie społeczne przywódców obozu sanacyjnego, skoro w znacznym stopniu stanowili oni wychodźców ze sfer ziemiańsko-szlacheckich[23].

Ważna to kwestia, bowiem dla Bułhaka sanacja była bezpośrednim przedstawicielem jego klasy społecznej.

Fotografia ojczysta odwoływała się do zaangażowania w istotne sprawy narodu w oparciu o romantyczne wzorce z wyszczególnieniem tradycji Mickiewicza i kresowości. Sam Bułhak, który dokumentował miejsca związane z Mickiewiczem, przedstawiał apologetyczne wizje soplicowskich kresów a także, co charaktery-

[19] J. Bułhak, *Jaka ma być polska fotografia…,* s. 206.
[20] R. Barthes, *Retoryka obrazu,* „Pamiętnik Literacki LXXVI", 1985, nr 3, s. 294–295.
[21] W. Paruch, *Myśl polityczna obozu piłsudczykowskiego 1926–1939*, Lublin 2005, s. 98.
[22] A. Skwarczyński, *Wskazania,* Warszawa 1934, s. 48–49.
[23] J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, Poznań 2002, s. 213.

styczne w jego twórczości, odwoływał się do romantycznego wzorca prymatu natury nad człowiekiem. Należy przywołać tu fakt, iż zdecydowana większość ilustracji zawartych w książce Bułhaka pt. *Polska Fotografia Ojczysta* została wykonana właśnie na Wileńszczyźnie. Do tych samych kategorii odwoływały się również elity władzy. Jak pisze Leszek Kamiński: „Podstawą związków Piłsudskiego z romantyzmem miało być zrealizowanie tego, do czego Mickiewicz i Słowacki nawoływali, o czym marzyli"[24]. Działalność piłsudczyków stale opierała się o silne zakorzenienie w przeszłości z jednoczesną ekspozycją własnej aktywności w procesie historycznym, prowadzącym do restytucji niepodległego państwa[25]. Podparcie się autorytetem przeszłości było jednym z charakterystycznych elementów działań obozu sanacyjnego, który w ten sposób chciał siebie przedstawić jako jedynego moralnego spadkobiercę wielkiej bohaterskiej przeszłości, którą wieńczy dzieło Józefa Piłsudskiego.

Podobnie ukazanie narodu przez pryzmat folkloru i jego tradycyjnych form aktywności było zgodne z ówczesnymi oczekiwaniami władzy. Zagadnienie to wprowadza nas w społeczno-polityczny aspekt fotografii ojczystej. Charakterystyczne, że prezentacja polskiego społeczeństwa miała się oprzeć na różnych regionalnych odmianach folkloru, które pozwolą kreślić wizję nieskalanego zmianami narodu. W zdjęciach etnograficznych często eksponowano obrzędy religijne ze szczególnym uwzględnieniem pobożności ludowej, która podobnie jak materialne obiekty kultury ludowej miała definiować specyfikę narodową (np. katalog wystawy *Piękno ziemi śląskiej* przynosi kilka tego rodzaju fotografii). Te z pozoru błahe obserwacje obnażają kolejny istotny element ideologii państwowej, o której pisał Waldemar Paruch:

> (…) w latach 1935–1939 zaczęto łączyć kategorię „naród" z etnicznością i cechami kulturowymi (oraz religijnymi). (…) OZN (Obóz Zjednoczenia Narodowego – p. M.S.) domagał się, żeby Rzeczpospolita była państwem narodu polskiego, postrzeganego jako wspólnota etniczna. Piłsudczycy zanegowali więc cały proces budowania jednolitego narodu państwowego na rzecz uznania jedynie Polaków za gospodarzy w państwie[26].

Czysty, nieskalany zmianami cywilizacyjnymi naród to ostatnie ogniwo łańcucha tworzącego tradycję i historię narodową, którą dopełniał jeszcze jeden element – krajobraz rodzimy. Jak wspominałem wcześniej, Bułhak postulował ukazanie związku człowieka z naturą, stąd te dwa tematy zlewają się w jedność powielając niejako – znany od dziewiętnastego wieku w polskiej sztuce – koncepcję, że „(…) lud był integralną częścią krajobrazu, tak jak lasy, łąki i pola. Wynikało to z przeświadczenia, że lud jako jedyny zachował materialny związek z ziemią"[27].

---

[24] L. Kamiński, *Romantyzm a ideologia*, Wrocław–Warszawa 1980, s. 52.

[25] W. Paruch, *op.cit.*, s. 41.

[26] *Ibidem,* s. 419.

[27] N. Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku,* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 351.

I podobnie, do głosu dochodziło przekonanie, że poprzez ekspozycję wątków etnograficznych dokonywano „określenia terytorium narodowego”[28]. Pejzaż i kultura ludowa stały się tu symbolami trwania narodowego.

Fotografia ojczysta w zamierzeniach Bułhaka miała być prawdziwie społecznym ruchem, wychodzącym poza dotychczasowe ramy środowisk artystycznych. Miała ona aktywizować szerokie grono amatorów poprzez związki z innymi stowarzyszeniami, takimi jak np. Polskie Towarzystwo Krajoznawcze. Ta swoista „filozofia czynu” dobrze wpisywała się w ówczesny krajobraz ideologiczny. Sanacja bowiem uznawała, iż „(…) podstawowym obowiązkiem moralnym każdego człowieka była praca na rzecz dobra powszechnego; państwo zaś zostało uznane za jego najważniejszą egzemplifikację”[29]. Fotograficy jednak za swego rodzaju dobrowolną służbę domagali się ochrony i współpracy ze strony władz. O tego typu oczekiwaniach pisał Stanisław Turski:

> Zorganizowana i szeroko rozbudowana fotografja ojczysta nie może również pozostać obojętną dla państwa, choćby ze względu na swe ogromne znaczenie propagandowe. (…) Nie wątpimy, że i nasze czynniki miarodajne docenią w pełni znaczenie fotografji ojczystej i nie poskąpią jej pionierom zachęty nie tylko słownej, lecz tak samo wydatnej i rzeczowej, jak ta, którą fotografja otrzymuje w innych państwach. (…) Spodziewamy się, że przy urządzaniu wystaw i konkursów nie zabraknie nagród państwowych i samorządowych, stwierdzających zrozumienie i troskliwość, jaką państwo i społeczeństwo otaczać winny tak ważny czynnik kultury narodowej, jakim jest fotografja ojczysta[30].

Postulaty te w pewnym sensie były realizowane podczas imprez organizowanych przez środowisko fotograficzne, przykładowo opieką państwową otoczona była Pierwsza Polska Wystawa Fotografii Ojczystej, która odbyła się w gmachu szpitala wojskowego w Warszawie w grudniu 1938 roku[31]. Działania środowiska

---

[28] *Ibidem,* s. 355.

[29] W. Paruch, *op.cit.*, s. 361.

[30] S. Turski, *Fotografia i kultura narodowa*, „Przegląd Fotograficzny”, 1937, nr 12, s. 217.

[31] Informacji dotyczących opieki państwowej nad tą wystawą dostarcza jej regulamin, według którego odbyła się ona pod protektoratem wiceministra spraw zagranicznych Jana Szembeka. Komitet honorowy stanowili: Jerzy Błeszyński-Ferek (przedstawiciel Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego), Aleksander Bobkowski (przedstawiciel Ministerstwa Komunikacji), Jan Bułhak, płk. Leon Koc (kierownik Wojskowego Instytutu Naukowo-Oświatowego), płk. Ludwik Lichtarowicz, Stanisław Lorentz (dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie), Jan Neuman, Mieczysław Sokołowski (przedstawiciel Ministerstwa Przemysłu i Handlu), Stefan Starzyński (prezydent Warszawy). W jury wystawy poza tak znanymi fotografami, jak: Z. Chomętowska, M. Dederko, J. Neuman, K. Składanek, zasiadał przedstawiciel Ministerstwa Spraw Zagranicznych. W regulaminie znalazła się również krótka definicja według której: „Za fotografję ojczystą należy uważać zdjęcia obrazujące polski krajobraz i architekturę, budowle zabytkowe, typy ludowe, sceny rodzajowe charakterystyczne dla społeczności polskich miast i wsi. Zdjęcia te powinny obrazować naszą ziemię ojczystą i ludzi ją zamieszkujących z najlepszej strony oraz posiadać wartość artystyczną i piętno narodowe”. Nagrody pieniężne zostały wyasygnowane przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych. Dodatkowo MSZ zagwarantował sobie możliwość zakupienia dowolnie wybranych prac. Sama zaś wystawa miała

szczególną kuratelą obejmował wiceminister spraw zagranicznych hr. Jan Szembek, który był miłośnikiem fotografii. Za zaangażowanie w promocję fotografii został nawet mianowany honorowym prezesem Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie w 1938 roku[32]. Postawa fotografów ojczystych z końca lat 30. wpisywała się w popularną wśród dużej części środowisk artystycznych działalność państwotwórczą. Za badaczką tematu Agnieszką Chmielewską, która analizowała postawy państwotwórcze wśród polskich plastyków, możemy uznać, że zwornikiem takiego sposobu myślenia są łączące poszczególne dzieła założenia ideowe: silne osadzenie w tradycji, czytelność przekazu oraz przekonanie o istotności społecznej funkcji sztuki, która szczególnie mocno objawiła się w wyniku odrodzenia państwowości polskiej[33]. Oczywiście nie można w prosty sposób przekładać mechanizmów i postaw funkcjonujących w środowisku plastycznym na te, które znamy z otoczenia Bułhaka, tym bardziej, że było ono nieporównywalnie słabiej związane z jakimkolwiek rodzajem mecenatu państwowego. Jednak należy dostrzec, że w programie fotografii ojczystej odbijał się podobny sposób myślenia, który objawił się choćby poszukiwaniem w twórczości fotograficznej tematyki narodowej.

3. Dokumentacje zniszczeń wojennych

Powtórna szeroka akcja promocyjna programu fotografii ojczystej ruszyła podczas IV Polskiego Kongresu Turystycznego, który odbył się w maju 1946 roku w Krakowie. Jan Bułhak wystąpił na nim z referatem pt. *Fotografika dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej*, w którym, przypomnijmy, zawarł projekt powojennego ładu organizacyjnego oraz powrócił do przedwojennej idei fotografii ojczystej, której realizację w odrodzonym państwie uznał za potrzebę wielkiej wagi w obliczu konieczności dokumentacji zniszczeń wojennych oraz Ziem Odzyskanych[34]. W swoim programowym tekście podkreślił etyczny wymiar postawy fotografa ojczystego, polegający na pełnieniu dobrowolnej i odpowiedzialnej służby państwowej[35], a także po raz kolejny lapidarnie zdefiniował program „(…) jest (to – p. M.S.) fotografia krajoznawcza, rozszerzona tematowo przez

przynieść materiał do stworzenia „teki reprezentacyjnej" polskiej fotografii ojczystej – reprezentatywnego zbioru fotografii, służących do konstruowania podobnych ekspozycji. Wszystkie informacje za regulaminem wystawy zamieszczonym w: „Przegląd Fotograficzny",1938, nr 8, s. 154–155.

[32] Informacje dotyczące Jana Szembeka podaję za: *Walne Zebranie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego*, „Przegląd Fotograficzny", 1938, nr 5, s. 97.

[33] A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwotwórczy" artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006, s. 6.

[34] J. Bułhak, *Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej*, „Świat Fotografii", 1946, nr 1, s. 5.

[35] *Ibidem*.

państwowo-patriotyczny punkt wyjścia, a uszlachetniona przez wyższe wymagania artystyczne czyli przez powabny i przekonywujący układ treści"[36]. Pomimo iż pierwszy akt powtórnej teoretycznej redakcji fotografii ojczystej, uwzględniającej zaszłe w wyniku wojny zmiany geopolityczne, nastąpił dopiero w 1946 roku[37], to należy podkreślić, że idee programu były silnie zakorzenione w świadomości ówczesnych fotografów, czego dowodziły podejmowane na terenie całego kraju liczne akcje dokumentacyjne, prowadzone niemal natychmiast po przejściu frontu. Modelowe w tym obszarze były, opisane w poprzednim rozdziale, poczynania środowiska poznańskiego. Wczesna powojenna aktywność twórców fotografii skupiła się na utrwalaniu obrazu ruin. Działania podejmowano zarówno w kontekście zleceń instytucjonalnych, jak i stowarzyszeń miłośników czy prac prowadzonych indywidualnie i nieregulowanych rytmem konkretnych zamówień. Na najszerszą skalę dokumentowano te ośrodki miejskie, które szczególnie ucierpiały w wyniku wojny. Najobszerniejsze zestawy powstawały w Warszawie, Poznaniu, Wrocławiu i Gdańsku. Wynikiem pracy fotograficznej w tym obszarze tematycznym był szereg istotnych wystaw, wśród których szczególne miejsce zajmują te, które zostały zrealizowane w warszawskim Muzeum Narodowym. Zorganizowano tam, jeszcze w maju 1945 roku, wystawę pt. *Warszawa oskarża*, na której eksponowano duży zestaw zdjęć Zofii Chomętowskiej[38]. Drugą ekspozycją na terenie Muzeum Narodowego, o ogromnym znaczeniu dla środowiska fotograficznego, była indywidualna prezentacja nestora polskich fotografów pt. *Warszawa 1945 roku w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka* w lutym i marcu 1946 roku. Podobną w wyrazie ekspozycję przedstawił Stefan Deptuszewski na wystawie indywidualnej pt. *Warszawa w ruinie*, prezentowanej na przełomie sierpnia i września 1945 roku w Grodzisku Mazowieckim[39]. Listę najważniejszych realizacji dotyczących tematyki zniszczeń wojennych dopełnia poznańska Wystawa Fotografii Artystycznej z grudnia 1945 roku, której główną część stanowiły fotografie ruin miasta wykonywane podczas plenerów Stowarzyszenia Miłośników Fotografii. Duże zestawy o tej tematyce przygotowali do ekspozycji m.in. Eugeniusz Kitzmann, Stefan Leszczyński, Jan Piątek, Stefan Poradowski, Marian Stamm, Witold Śliwiński i Karol Wilak.

[36] *Ibidem*, s. 4.

[37] Poza wcześniej omówionym krakowskim referatem istotny okazał się również inny tekst Bułhaka pt. *Fotografia krajoznawcza jako zawód i jako służba społeczna* („Świat Fotografii", 1946, nr 2).

[38] Na wystawie pokazano również zdjęcia innych autorów. Jak wskazuje list Zofii Chomętowskiej do Emilii Boreckiej z 25 czerwca 1982 roku, były też prezentowane zdjęcia Janiny Mierzeckiej, Marii Chrząszczowej oraz przedwojenne widoki Warszawy Tadeusza Przypkowskiego. Wielokrotnie wśród autorów podawany jest Edward Falkowski, jednak sama Chomętowska przeczyła jego udziałowi w wystawie. Na temat kontrowersji wokół składu osobowego autorów prezentujących zdjęcia na tej ekspozycji obszernie pisała Karolina Lewandowska, w: *Dwie kronikarki*, w: *Kronikarki. Zofia Chomętowska–Maria Chrząszczowa. Fotografie Warszawy*, red. K. Lewandowska, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2011, s. 297.

[39] Grodzisk Mazowiecki, za sprawą działalności Stefana Deptuszewskiego, w pierwszych powojennych latach był jednym z najbardziej aktywnych ośrodków fotograficznych w kraju.

Niektóre powstające ówcześnie prace miały swoje premiery wiele lat później, jak choćby obecnie już niemal kanoniczny zestaw Leonarda Sempolińskiego, który w całości został zaprezentowany na wystawie *Warszawa 1945 w fotografii Leonarda Sempolińskiego* w CBWA Zachęta w Warszawie w 1969 roku[40]. Podobnie zestaw prac Kazimierza Lelewicza ukazujących zniszczenia Gdańska eksponowano w 1950 roku w Muzeum Pomorskim w Gdańsku na indywidualnej wystawie pt. *Wojna niszczy, pokój buduje*. Warto nadmienić, że szczególnie w późniejszych prezentacjach (również tych typowo socrealistycznych) bardzo często zdjęcia zniszczeń były wykorzystywane również do celów propagandowych, do tworzenia atrakcyjnych wizualnie porównań pomiędzy stanem polskich miast z 1945 roku i po odbudowie. W ten sposób była już skonstruowana wystawa Lelewicza. Ta komparatystyczna formuła stała się jedną z najczęściej wykorzystywanych strategii wizualnych w późniejszych wydawnictwach i ekspozycjach, na których powracano do tematyki wojennej[41]. Jakkolwiek nie sposób stworzyć pełnej listy dokumentujących ruiny fotografów związanych ze środowiskiem artystycznym,



Il. 11. Jan Bułhak na wystawie pt. *Warszawa 1945 roku w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka* w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1946 roku

[40] *„Robię tylko dokumenty" – fotografie Leonarda Sempolińskiego*, Katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, marzec–maj 2005, s. 31.

[41] Pierwszą opartą na schemacie porównawczym prezentacją ruin była już część fotograficzna wystawy *Warszawa oskarża*. Jednak tu punktem odniesienia dla zrujnowanej stolicy były jej przedwojenne widoki.







Il. 12. Stefan Leszczyński, ruiny Warszawy i Gdańska, album, ok. 1945–1946



warto spis uzupełnić o Tadeusza Wańskiego, Mariana Dobrzykowskiego, Bolesławę i Edmunda Zdanowskich, którzy utrwalali zniszczenia w Gdańsku. Natomiast Maria Chrząszczowa, Edward Falkowski, Alfred Funkiewicz, Stefan Leszczyński i Janina Mierzecka dokumentowali Warszawę[42]. Mierzecka fotografowała również Wrocław, podobnie jak Bronisław Kupiec, Bożena Michalik, Krystyna Gorazdowska, Tadeusz Porębski czy Witold Romer[43]. Wielu twórców, takich jak choćby Jan Bułhak czy Stefan Leszczyński, nie zawężali działań do miejsca swojego stałego pobytu.

Powstałe ówcześnie obrazy ruin wpisywały się w istniejącą już od XIX wieku tradycję wizualizacji martyrologii narodowej. Obrazy te zwykle podlegały pewnej „obróbce estetycznej", która była tak charakterystyczna dla polskiej tradycji fotografii ojczystej, łączącej cele dokumentalne (utylitarne) z artystycznymi. Zresztą podkreślmy, że temat ruin był szczególnie atrakcyjny z uwagi na wcześniejszą praktykę polskich fotografików i to na kilku poziomach. Po pierwsze, łączył się z romantycznymi podstawami światopoglądu polskich elit fotograficznych, wielokrotnie artykułowanym przede wszystkim w pismach Jana Bułhaka. Jeśli bowiem istnieje pokrewieństwo, jak zauważyła Grażyna Królikiewicz, pomiędzy popularnością idei ruiny a swoistym duchem epok, to szczególne miejsce w takim zestawieniu z pewnością przypada właśnie romantyzmowi[44]. Polscy fotografowie, wyrośli z ducha romantyzmu, byli szczególnie podatni na temat ruin, który dawał możliwość tak istotnego dla twórców ukazania własnych stanów emocjonalnych. W romantycznej retoryce można było łączyć obrazy miast z wewnętrzną przestrzenią artysty[45]. Takie nacechowane silnymi emocjami podejście do tematu, a szczególnie do rodzimego krajobrazu kulturowego, było mocno ugruntowane w przedwojennej fotografii. W tym kontekście zaznaczmy, że zobrazowanie traumy II wojny światowej dokonało się w obszarze fotografii artystycznej właśnie przede wszystkim za pośrednictwem tematu ruin. Problem ten wybrzmiewa szczególnie mocno w odniesieniu do faktu, że obrazy niejednokrotnie były wykonywane przez wieloletnich mieszkańców danych miast. Doskonale o tym zaświadcza niewielki tekst wspomnieniowy Leonarda Sempolińskiego, napisany do wydanego w 1975 roku albumu jego warszawskich prac, w którym kreśli sentymentalny obraz przedwojennej stolicy, krytyczny opis idei powstania warszawskiego, a także dramatu ludności cywilnej i traumatycznego doświadczenia rejestracji ofiar wojny i zniszczonego miasta[46]. Zwróćmy też uwagę, że ruina była

[42] Wyszczególnieni autorzy nie wyczerpują listy wszystkich fotografów pracujących w ówczesnej Warszawie. Emilia Borecka stworzyła rozbudowany spis fotografów, także tych spoza środowiska artystycznego, którzy utrwalali ruiny Warszawy w: E. Borecka, L. Sempoliński, *Warszawa 1945*, Warszawa 1975, s. 299.

[43] K. Gorazdowska, *Wspomnienie*, „Fotografia" 1971, nr 8, s. 183–184.

[44] G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 15.

[45] *Ibidem*, s. 24.

[46] L. Sempoliński, *Dlaczego fotografowałem Warszawę?*, w: E. Borecka, L. Sempoliński, *Warszawa 1945*, Warszawa 1975, s. 283–294.



Il. 13. Leonard Sempoliński, *Ruiny Starego Miasta*, 1945



Il. 14. Jan Bułhak, *Warszawa. Nalewki*, 1945, zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia ojczysta* w 1951 roku

tematem – przez swoje uwarunkowania historyczno-artystyczne – idealnym dla twórców deklarujących związki z tradycją malarstwa. Fotografie ruin wykonywane po II wojnie światowej mają bardzo specyficzny status, powstawały bowiem z potrzeby utrwalenia konkretnego momentu dziejowego, a autorzy zdjęć, zdając sobie sprawę z szybkich procesów porządkowania i odbudowy, starali się następnym pokoleniom przekazać stan związany z tym jednym momentem historycznym.

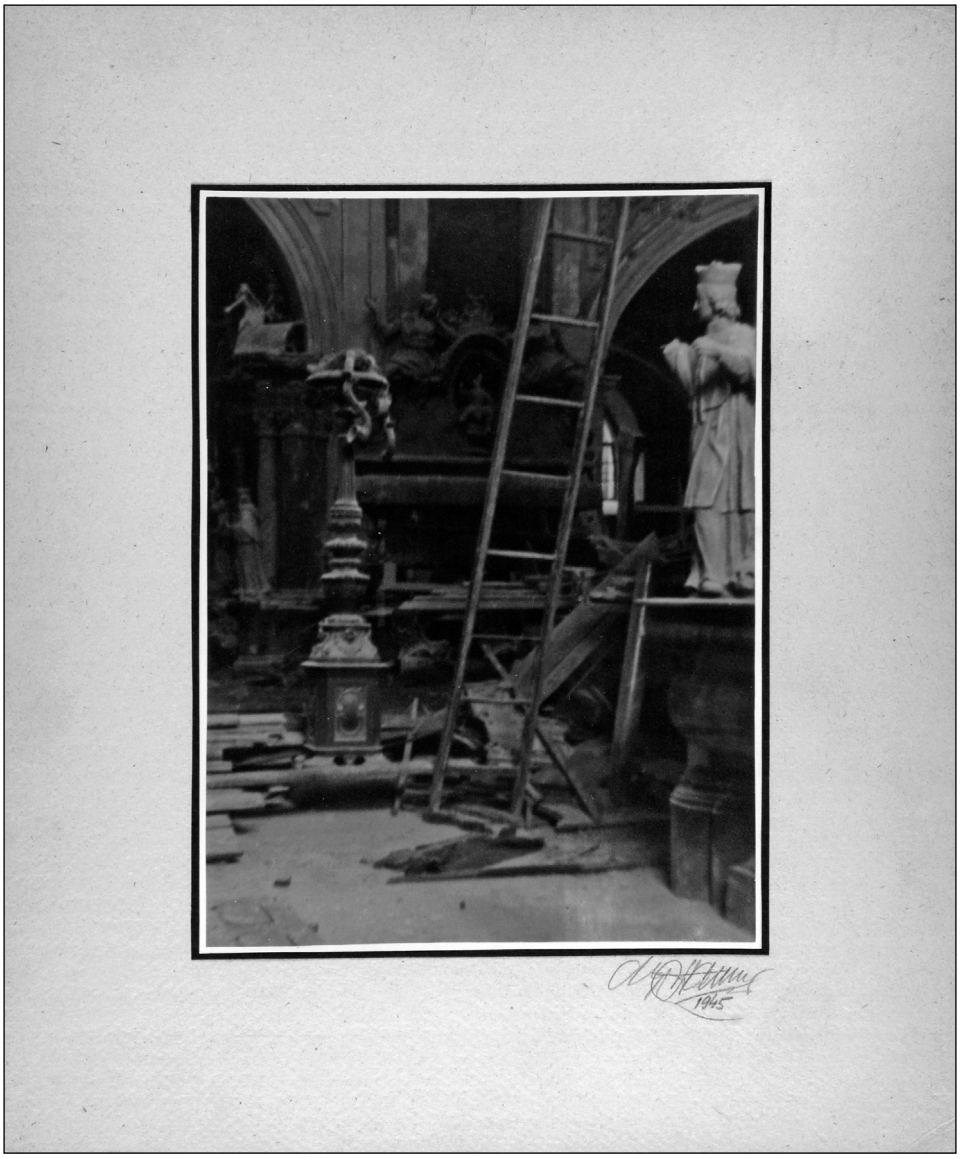
Powyżej zarysowana specyficzna tradycja polskiej fotografii spowodowała, że dla większości fotografów pracujących głównie na potrzeby obiegu wystawowego wykształcony już w XIX wieku model fotografii dokumentalnej, który dawał możliwość – przynajmniej jak wówczas wierzono – wytwarzania obiektywnych wizerunków rzeczywistości, okazał się mało atrakcyjny. W tej ugruntowanej również na rynku wydawniczym konwencji mieściło się ukazywanie precyzyjnych widoków z „naturalnych" punktów widzenia, tworzenie obrazów wolnych od przerysowań optycznych i o czytelnych proporcjach, a także ukazywanie obiektów z pewnego dystansu, dającego możliwość osadzenia ich w odpowiednim kontekście przestrzennym. W sposób postępowania dokumentalisty wywodzącego się z takiej tradycji należałoby również wpisać daleko idącą wstrzemięźliwość w zakresie eksponowania warunków atmosferycznych czy światłocieniowych oraz stosowanie odpowiedniej tonalności obrazu. Tak wykonane zdjęcia miały być „transparentnym nośnikiem informacji", a w połączeniu z odpowiednim wprowadzeniem ich do szerszych zespołów obrazów dawały odbiorcy poczucie kompletności wiedzy na dany temat[47]. Polscy twórcy o ambicjach artystycznych skłaniali się jednak w swoich zdjęciach ruin do wykorzystania arsenału fotografii artystycznej, wywodzącej się z tradycji piktorializmu, która umożliwiała pełnię ekspresji twórczej. Przyjrzyjmy się zatem, jak kształtowały się podstawowe strategie wizualizacji ruin w polskiej fotografii. Magdalena Wróblewska w tekście będącym próbą zrozumienia fenomenu zdjęć zrujnowanej Warszawy autorstwa Sempolińskiego, odnosząc się do obrazów ukazujących Zamek Królewski i kościół Sakramentek, podkreśla, iż wywołują one nieuchronne skojarzenia z motywem ruin znanym z romantyzmu, jednocześnie prowokując do czytania ich poprzez konkretne dzieła Caspara Davida Friedricha. Wskazują na to zastosowane przez Sempolińskiego schematy kompozycyjne, oparte na budowaniu specyficznych „układów antytetycznych", w których optycznym równoważnikiem kikutów okaleczonych murów stają się sylwetki samotnych zeschłych drzew usytuowanych po drugiej stronie obrazu. Jak pisała Wróblewska: „Ujawnia się w ten sposób nie tyle źródło inspiracji fotografa, ile siła samego motywu wynikającą w takim samym

[47] Cytat jak i spostrzeżenia dotyczące natury dziewiętnastowiecznej konwencji dokumentalnej podaję za: M. Wróblewska, *Ruina w archiwum*, w: *Sztuka w kulturze. Zbiór rozpraw pod redakcją Jaromira Jeszke*, Poznań–Kalisz 2011, s. 224.

stopniu z jego powszechności, co z pojemności semantycznej”[48]. Rzeczywiście, motyw ruin uruchamia szereg znaczeń, jak zaznaczyła badaczka tematu Grażyna Królikiewicz, ich przedstawienia związane z „ideą dwoistości bytu ukazują zagrożenie i zniszczenie (…). Równocześnie jednak przypominają o cyklu metamorfoz, o dialektyce powstawania i zamierania, unicestwienia i odrodzenia”[49]. Ta ostatnia para przeciwieństw szczególnie mocno zaważyła na retoryce przedstawień zniszczeń wojennych. Powróćmy jeszcze raz do tekstu Wróblewskiej, która podążając za tropem wypowiedzi Królikiewicz, akcentowała szczególną podatność motywu ruin na wpisywanie ich w uniwersalne znaczenia, ale też: „Są one rodzajem «formy otwartej», działającej na zasadzie pułapki dla oka. Przyciągają wzrok i uwagę, prowokując «rekonstrukcje» brakujących fragmentów w wyobraźni, czasem przywoływanie pełnego obrazu z pamięci”[50]. Podkreśla, jak silnie w zdjęciach Sempolińskiego ten „wizualny walor ruin” jest wykorzystywany poprzez stosowanie choćby niezgodnego z kluczem dokumentalnym doboru oświetlenia, pogrążającego w cieniach całe partie obrazów, umożliwiając widzowi projekcje własnych wyobrażeń, stanowiąc tym samym zaprzeczenie konwencji dokumentu[51]. Te uwagi można rozszerzyć na ogromną część dążeń środowiska fotograficznego, ponieważ bardzo często „zakłócano” identyfikację przedstawionych miejsc, ich konkret topograficzny, poprzez uruchamianie owego potencjału symbolicznego tkwiącego w motywie. Niejednokrotnie wizualizacja melancholijnego nastroju brała górę nad wartościami informacyjnymi, stąd tak liczna grupa wykonywanych w półmroku fotografii wnętrz świątyń czy domów, w czym celował np. Marian Stamm. Stosowana w takich zdjęciach zawężona skala szarości dawała sumaryczność przedstawienia, przesuwająca obrazy w stronę znaczeń symbolicznych.

Twórcy, dbając o odpowiednie spotęgowanie ekspresji obrazów, posługiwali się rozbudowanym światłocieniem czy ekspozycją „zawieszonych” nad ruinami ołowianych chmur. Do takich zabiegów formalnych skłaniał fotografików jeszcze jeden argument: zwróćmy uwagę, że zrujnowana architektura czy, szerzej, struktura miasta, prezentuje się w sposób szczególny, bowiem „(…) ujawnia i podkreśla walory przestrzenno-konstrukcyjne budowli, silniej łączy ją z otoczeniem, nadaje jej charakter właściwy bardziej scenerii czy wręcz pejzażowi”[52]. Myślę, że ten aspekt szczególnie mocno ujawnia się w pracach polskich twórców nie przez przypadek, zdecydowana większość prac to szerokie panoramy, które z jednej strony ukazują skalę dramatu, uwznioślając go, ale z drugiej wpisują się w konwencję piktorialną czerpiącą z malarstwa krajobrazowego. Fotografiom utrzymanym w patetycznym elegijnym nastroju niejednokrotnie nadawano właśnie formę panoramy, monu-

[48] *Ibidem,* s. 226.
[49] G. Królikiewicz, *op.cit.*, s. 9.
[50] M. Wróblewska, *Ruina w archiwum*…, s. 227–228.
[51] *Ibidem*, s. 228.
[52] G. Królikiewicz, *op.cit.*, s. 10–11.



Il. 15. Marian Stamm, *U oo. Franciszkanów*, 1945

mentalizowanej poprzez ujęcie z perspektywy żabiej, pozwalającej na ukazanie np. wypalonych zabudowań na tle nieba zasnutego chmurami, co potęgowało przekaz emocjonalny zdjęć. W końcu tak wykonywane obrazy zaświadczały o wyjątkowości polskiego doświadczenia, a ruiny miast w takim opracowaniu jawiły się jako kolejna ofiara niezłomnego narodu silnie naznaczonego przez historię. Ten martyrologiczny bagaż jest widoczny w szeregu realizacji: Leonard Sempoliński



Il. 16. Stefan Poradowski, *Katedra w Poznaniu*, 1945

w swoich najbardziej znanych zdjęciach utrwalił w ten sposób pierzeje zrujnowanego rynku warszawskiej Starówki i usytuowanej w getcie ulicy Nalewki. Sam zresztą wymownie pisał o tym problemie:

> Byłem zdziwiony, że oświetlenie słoneczne, tak korzystnie ożywiające zazwyczaj zdjęcia architektury, tutaj podkreślało jeszcze beznadziejną grozę ruin. To doznanie było tak silne, że fotografując, starałem się nie tylko dokumentować poszczególne obiekty, ale ponadto oddać ogólny, tragiczny w swym wyrazie pejzaż martwego miasta i jego nastrój[53].

Na drugim biegunie były liczne fotografie wykonywane z podwyższonych punktów, ukazujące pełną skalę zniszczeń. Szczególnie silnie wybrzmiewały obrazy tych ze zniszczonych budynków, które funkcjonowały jako symbole w zbiorowej świadomości Polaków, np. Zamek Królewski, wybrzeże Motławy w Gdańsku czy katedra na Ostrowie Tumskim w Poznaniu. Co ciekawe, w zdjęciach o tej tematyce tylko sporadycznie pojawiali się ludzie. Owe bezludne ruiny nie były ani symbolem odległej przeszłości, ani ukazaniem symbiozy świata natury i kultury, albowiem w tym zakresie powojenne zniszczenia nie pokrywały się z silnie zakodowaną

[53] L. Sempoliński, *Dlaczego fotografowałem Warszawę…*, s. 292.

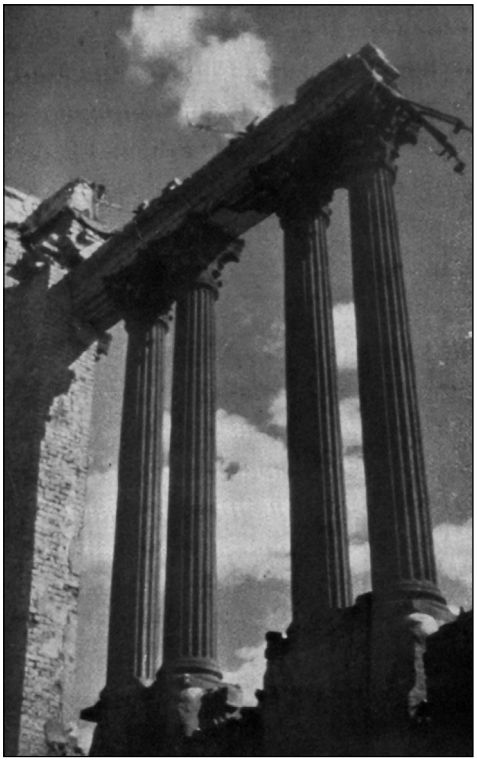


Il. 17. Jan Bułhak, *Kościół św. Krzyża*, 1945

w kulturze europejskiej tradycją tego tematu. Obrazowały one natomiast stan zawieszenia, chwilową martwotę, jak podkreślał Adam Mazur, uwcześni fotografowie „utrwalili moment pustki czekającej na wypełnienie"[54]. Niekiedy w pracach pojawiała się symboliczna zapowiedź odnowy, jak w przypadku zdjęcia Bułhaka pt. *Kościół św. Krzyża*, w którym motywem głównym uczynił on górującą nad panoramą zniszczonego miasta figurę ocalałej rzeźby Zbawiciela. Fotografia, tak jak wiele wykonanych przez Bułhaka oraz innych twórców, była poddana zmiękczeniu konturów, a tym samym pozbawiona detalicznych szczegółów ilustrujących pełny stan zachowania zarejestrowanych obiektów. W ten sposób zachowywano, tak istotną dla „malarsko" zorientowanych twórców, nadrzędną konstrukcyjną zasadę podporządkowującą całość przedstawienia wyróżnionemu motywowi głównemu. Jego dominację w kompozycji osiągano poprzez odpowiednio „dobrane" i hierarchicznie zestawione plamy, zapewniając jedność kompozycji. Dzięki temu oddalano zagrożenie ujawnienia się w zdjęciu charakterystycznej dla niemanipulowanej fotografii heterogenicznej struktury obrazu, która w przypadku motywu ruin wywołuje skojarzenia z typowymi dla archeologii rysunkami przekro-

[54] A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Kraków 2009, Fundacja Sztuk Wizualnych, s. 225.

jów wykopalisk. Tworzenie czytelnych odniesień do malarstwa w fotografii ruin było też jednym z typowych dla twórców wywodzących się z piktorializmu sposobów nadawania wysokiego statusu artystycznego obrazom. Zresztą musimy pamiętać, w jak szerokim kontekście kultury odczytywano fotografie ruin w latach 40. Zdjęcia te uruchamiały różnorodne skojarzenia: Marian Schulz pisał o greckim pięknie *Kolumn* Eugeniusza Kitzmanna, pracy, w której jej autor utrwalił fragment fasady budynku Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu[55]. Najwięcej różnorodnych odniesień kreślono dla warszawskiego zestawu Jana Bułhaka. Przykładowo Jan Sunderland snuł na ich marginesie skojarzenia muzyczne, przyrównując prace do marsza pogrzebowego[56], a podczas poznańskiego pokazu zestawu miała miejsce premiera *Elegii fantastycznej*, utworu Jerzego Młodziejowskiego skomponowanego bezpośrednio pod wpływem zdjęć zrujnowanej stolicy[57]. Inaczej, choć jeszcze trafniej, sens zestawu zdjęć Bułhaka przedstawił anonimowy recenzent „Życia Warszawy", który pisał:



Il. 18. Eugeniusz Kitzmann, *Kolumny*, 1945

> Artysta pokusił się o wydobycie piękna z ruin Warszawy i podał je nam w subtelnych półtonach. To, co przeżyliśmy, powracając z tułaczki, przeżywamy powtórnie, choć bez rozpaczy, patrząc na wnętrze pałacu Łazienkowskiego, fragmenty gmachów i kościołów, makabryczne zakątki getta i śródmieścia, gdzie na ruinach tętni życie. To nie są zdjęcia, lecz „obrazy fotograficzne" obok prawdy dokumentalnej dają one nastrój… i przeżycie[58].

Jeśli zauważona przez recenzenta „prawda dokumentalna" gdzieś się realizowała, to przede wszystkim w planowej metodzie pracy Bułhaka, która w znaczący sposób odbiła się na konstrukcji jego wystawy. Z recenzji i zachowanej fotografii

[55] M. Schulz*, II Wystawa Fotografii Artystycznej w Poznaniu*, „Świat Fotografii", 1946, nr 2, s. 13.

[56] J. Sunderland, *Wystawa obrazów Jana Bułhaka Warszawa 1945 r.*, „Kuźnica", 1946, nr 15, s. 16 .

[57] M. Schulz*, II Wystawa Fotografii Artystycznej*…, s. 12.

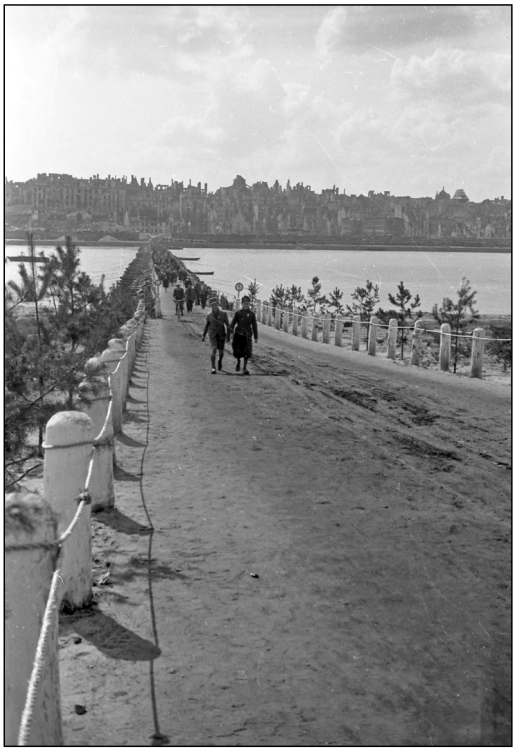
[58] *Obrazy fotograficzne i obrazy malowane nicią. Dwie nowe wystawy w Muzeum Narodowym*, „Życie Warszawy", 1946, nr 45, cytuję za: *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, red. B. Wojciechowska, A. Wierzbicka, Warszawa 2012, t. I, s. 157.

pokazującej jej przestrzeń wiemy, że zdjęcia eksponowano na specjalnych drewnianych stelażach i ekranach obleczonych szarym płótnem. Umieszczone na nich zdjęcia były pogrupowane według tematów, takich jak: kościoły i świątynie, ulice, stare miasto, getto, Krakowskie Przedmieście, budowle XVIII i XIX wiek, Pałac Krasińskich, ale też znalazł się dział poświęcony odbudowie, zamykający niejako całość narracji. W wystawie Bułhaka zaznaczają się dwa podstawowe porządki: topograficzny, związany z układem tematycznym opartym na jednostkach administracyjnych i zespołach budowli, oraz chronologiczny, bazujący na ukazaniu zniszczeń i ich odbudowy. Podkreślmy wreszcie, że układem zdjęć na wystawie Bułhak powielił schemat kompozycyjny własnych przedwojennych albumów warszawskich, które składały się ze zdjęć wykonanych w latach 1920–1921. Jego wcześniejsza kolekcja 13 albumów była porządkowana, podobnie jak działy na wystawie, tematami architektonicznymi, np. wybrane pałace, kościoły czy poszczególne zabytkowe fragmenty miasta, np. pałac i Ogród Saski z kompleksem Teatru Wielkiego[59]. Bułhak zatem nie zmodyfikował w sposób znaczący swojej interpretacji przestrzeni stolicy, kierował się logiką ustroju miejskiego sprzed katastrofy. Dostrzegając w ruinach stan przejściowy, który w sposób nieunikniony musi ulec szybkiej restauracji, uznał za bezcelowe odczytywanie na nowo topografii okaleczonego miasta.

Skonstatujmy zatem, że symboliczność wykonywanych po wojnie obrazów ruin koegzystowała z ich topograficznym konkretem. Nietrudno zauważyć, że w zdjęciach opracowywanych w ten sposób ich funkcje referencyjne są tłumione przez nadawane im funkcje ekspresyjne. Ta podstawowa dychotomia określa specyfikę fotografii ruin, wykonanych przez polskich artystów. Warto również podkreślić, że zdjęcia te status archiwalny czy dokumentu ilustrującego rozmiary tragedii (np. w specjalistycznych opracowaniach) otrzymywały najczęściej wtórnie. Pierwotnie były wykonywane przede wszystkim z przeznaczeniem wystawowym. Powstawaniu obrazów o tak silnym ładunku symboliczno-emocjonalnym z pewnością sprzyjał model pracy i dystrybucji zdjęć przyjęty przez większość fotografów. Jeszcze raz podkreślmy, że rzadko kiedy zdjęcia ruin były tworzone jako projekty określone ramami konkretnego zamówienia. Motywacje, którymi kierowali się ich twórcy, dotyczyły głównie prywatnych pobudek oraz silnie zakodowanego w świadomości polskich twórców poczucia odpowiedzialności wobec społeczeństwa. Dlatego były one wprowadzane do obiegu najczęściej jako pojedyncze obrazy lub niewielkie zestawy eksponowane na wystawach zbiorowych, a ich przeznaczenie niejednokrotnie przesądzało o wyborach estetycznych poszczególnych autorów. Zapewne dlatego tak odmiennie prezentuje się na tym tle zestaw prac Zofii Chomętowskiej, wykonany na zamówienie Biura Odbudowy Stolicy, a eksponowany na wystawie *Warszawa oskarża*, ukazującej zniszczenia miasta oraz przede wszystkim katastrofalny stan kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, którego zresztą

[59] Dokładny opis układu albumów warszawskich Bułhaka w: D. Jackiewicz, *Wizja miasta. Warszawa na fotografiach Jana Bułhaka z 1920–1921 roku*, „Dagerotyp", 2007, nr 16, s. 70.

powojenną działalność ekspozycja ta inaugurowała. Całość zestawu fotografii została przygotowana, łącznie z wykonywaniem dokumentacji zniszczonego miasta, zaledwie w ciągu 11 dni[60] i była żywym dokumentem nie tylko zniszczeń, ale również ówczesnych warunków życia w stolicy. Dlatego tak istotną rolę odegrały tu również typowo reporterskie migawki ukazujące codzienność mieszkańców, które, jak zauważyła Karolina Lewandowska, oddalają ten zestaw od typowo martyrologicznych przedstawień[61]. Chomętowska – przedwojenna fotografka związana ze środowiskiem piktorialistów, jednocześnie jedna z pionierek fotografii małoobrazkowej – była szczególne predestynowana do wykonania takiego zestawu. Tym bardziej, że wydźwięk tej wystawy, ściśle łączący się z celami propagandy i polityki państwowej, nie był nawet kamuflowany, a fotografie stanowiły jedynie element dopełniający całość narracji. Jak informował Kazimierz Malinowski:



Il. 19. Zofia Chomętowska, *Most pontonowy na Wiśle – w tle panorama zniszczonej Warszawy,* 1945

> Celem wystawy było pokazanie ludności stolicy i wszystkim przybywającym do Warszawy Polakom i cudzoziemcom stopień i ogrom zniszczenia dokonanego przez okupanta. Zamierzano też zadokumentować nasze prawo do rewindykacji zrabowanych dzieł i odszkodowań kulturalnych[62].

Przedstawiony przez Malinowskiego opis celów wystawy *Warszawa oskarża* uzmysławia, iż zdjęcia ruin w ówczesnej sytuacji politycznej pełniły funkcję świadectwa zbrodni hitlerowskich oraz dowodu na konieczność budowy nowego ładu społeczno-politycznego[63].

---

[60] K. Lewandowska, *Dwie kronikarki*…, s. 295.

[61] *Ibidem,* s. 311.

[62] K. Malinowski, *Muzeum Narodowe w 1945 r*., „Odrodzenie", 1946, nr 9, s. 6.

[63] I. Kurz, *Obraz ruin – obraz świata w ruinach. O tym co mogą znaczyć gruzowiska*, w: *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów*, red. M. Jurkiewicz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 42.

4. W kręgu instytucji, główni „aktorzy" i mecenasi dokumentacji Ziem Odzyskanych

Podstawowym jednak zadaniem fotografów skupionych wokół programu fotografii ojczystej była dokumentacja Ziem Odzyskanych. Praca ta miała odmienny charakter od tej wykonywanej pośród ruin w tym sensie, że przebiegała w ramach akcji znacznie precyzyjniej zorganizowanej. Fotografowie musieli zdjęcia przyłączonych ziem wypełnić ściślej określonymi przez ideologię państwową treściami a ich praca, nierzadko wynikająca z reżimu narzucanego przez zorganizowane objazdy, była nakierowana na konkretne cele dokumentalno-archiwizacyjne. Główną rolę w tych działaniach odegrały: Ministerstwo Komunikacji, Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, Instytut Zachodni, a także poszczególne stowarzyszenia fotograficzne działające na świeżo przyłączonych do Polski terenach. Właśnie zdjęcia powstające w wyniku mecenatu powyżej wymienionych jednostek staną się podstawą rozważań w dalszej części tego rozdziału. Należy przy tym podkreślić, że lista ta nie uwzględnia wszystkich instytucji zaangażowanych w proces dokumentacji Ziem Odzyskanych. Tym, co łączyło wybrane przeze mnie jednostki, była osoba Jana Bułhaka, twórcy, który przed wojną ukształtował sposób myślenia o sposobach reprezentacji fotograficznej polskiego krajobrazu, a teraz stał się głównym dostarczycielem widoków Ziem Odzyskanych dla polskiego rynku wydawniczego. Swoją bezprecedensową i zakrojoną na szeroką skalę akcję dokumentacyjną rozpoczął w połowie 1946 roku, po krakowskim kongresie turystycznym, na którym padły jego ważkie sformułowania programowe. Ostatnie lata życia Bułhaka, zmarłego w lutym 1950 roku, były nakierowane przede wszystkim na dokumentację fotograficzną Ziem Odzyskanych. Bułhak w ciągu czterech lat wykonał ogromną liczbę zdjęć (szacunkowo 8 tys. wzorów[64]), brał udział w objazdach Ziem Odzyskanych, organizowanych przez Polskie Towarzystwo Krajoznawcze i Ministerstwo Komunikacji, ale również dostarczał swoje obrazy do Instytutu Zachodniego oraz angażował się w życie stowarzyszeń miłośników fotografii. Wymownym świadectwem recepcji jego ówczesnych wysiłków są słowa Eugeniusza Paukszty, jednego z najaktywniej zaangażowanych w sprawy zachodnie literatów, który już wiosną 1948 roku, nie bez emfazy, pisał: „Bułhak był pierwszym artystą, który dotarł na Ziemie Odzyskane, który je dziś już spolszczył całkowicie w fotografice"[65].

[64] L. Grabowski, *Jan Bułhak*, Warszawa 1961, s. 9.

[65] E. Paukszta, *Pierwszy artysta Ziem Odzyskanych*, „Odra", 1948, nr 12–13, s. 3.

4.1. Akcje dokumentalne Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego na Ziemiach Odzyskanych

Jeden z działaczy Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego Stanisław Twardo zauważył w 1947 roku, że z uwagi na długą nieobecność Ziem Odzyskanych w świadomości Polaków i granicach kraju, właściwą ich nazwą byłyby „ziemie zapomniane"[66]. Rzeczywiście, PTK, dostrzegając ów problem, podjęło intensywne działania na rzecz propagowania wiedzy o nowych terenach. Dlatego zresztą w uchwalonych wnioskach z kongresu krakowskiego uznano je za „(…) najważniejszy teren turystyczny na najbliższe lata zarówno w dziale gospodarki turystycznej, jak wydawnictw"[67]. Jednym z kluczowych narzędzi do poznania nowych terytoriów była fotografia, dlatego PTK położyło silny akcent w swej działalności na wykonywanie i upowszechnianie zdjęć z tego obszaru. Już podczas konferencji poświęconej wznowieniu działalności PTK, w dniu 4 listopada 1945 roku, wskazano rejestrację fotograficzną jako jedną z podstaw programowych działalności Towarzystwa[68]. Niemal natychmiast, zresztą przy udziale Bułhaka, który już w końcu 1945 roku tymczasowo objął posadę kierownika Zbiorów Fotograficznych Zarządu Głównego PTK[69], zaczęto przygotowywać strategię budowy archiwum fotografii. W przyjętym 5 grudnia 1945 roku projekcie określono zasadniczy kierunek działań fotografów pracujących na potrzeby archiwum: „Tematem zdjęć winny być w pierwszej mierze nasz ziemie odzyskane na północy, zachodzie i południu Polski, następnie pozostałe ziemie polskie i obce"[70]. Autorzy dokumentu sformułowali też podstawowe oczekiwania wobec powstających prac fotograficznych:

> W szczególności zaś zdjęcia winny przedstawiać: a) ogólny widok miast, wsi i okolic. b) zabytki historyczne z uwzględnieniem ich polskich tradycji. c) typy ludowe. d) sceny rodzajowe z uwzględnieniem budzącego się i organizującego życia polskiego na ziemiach odzyskanych. e) obrazy pracy w polu, w fabrykach, portach, kopalniach, hutach itp. f) plany miast i miejscowości historycznych. g) zabytki przyrody, typowy krajobraz górski, nadmorski, przyjeziorny, nadrzeczny. h) narzędzia pracy (charakterystyczne). i) urządzenia cywilizacyjne budzące szczególna uwagę (autostrady, drogi, parki, przystanie, szkoły itp.)[71].

---

[66] S. Twardo, *Zadania Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego na Ziemiach Odzyskanych*, „Ziemia", 1947, nr 6–8, s. 128.

[67] *Krajowy Kongres Turystyczny*, „Ziemia", 1946, nr 3, s. 14.

[68] W. Skowron, *Fotografowanie w Polskim Towarzystwie Krajoznawczym 1908–1950*, w: A. Czarnowski, W. Skowron, *Historia fotografii krajoznawczej PTK–PTTK*, Łódź 2000, s. 39.

[69] Bułhak jednocześnie został włączony do ZG PTK. Informacja za: *ibidem*.

[70] *Załącznik do Protokołu Nr. 4 z dnia 5 grudnia 1945 roku. Projekt wytycznych w sprawie Zbiorów Fotograficznych Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego*. Cytuję za: *ibidem,* s. 40.

[71] *Ibidem.*

Kolejnym krokiem było przyjęcie przez ZG PTK, podczas posiedzenia odbytego w dniach 27–28 maja 1946 roku, wytycznych dla prac Towarzystwa w zakresie programowym i organizacyjnym[72]. Pojawiła się tu idea konstrukcji serii wystaw objazdowych, adresowanych do masowego odbiorcy, w szczególności młodzieży szkolnej[73]. W celu uzyskania odpowiedniego materiału wizualnego, odpowiadającego wcześniej skonstruowanym normom, powzięto decyzję o organizacji ekspedycji fotograficznych na Ziemie Odzyskane[74]. W lecie 1946 roku wyruszyły trzy ekipy: Jan Bułhak fotografował Mazury i Wybrzeże, Edward Falkowski utrwalał Dolny Śląsk, a Bolesław Malmurowicz Ziemię Lubuską i południową część województw pomorskich. Całość przedsięwzięcia została sfinansowana przez Ministerstwa: Spraw Zagranicznych, Informacji i Propagandy, Ziem Odzyskanych oraz Komunikacji[75].

Efektem objazdów było m.in. zgromadzenie podstawowego materiału zdjęciowego do wystawy pt. *Piękno Ziem Odzyskanych w fotografii*, która została zorganizowana przez Zarząd Główny Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, a jej premierowy pokaz miał miejsce w salach Stowarzyszenia Architektów RP w maju 1947 roku w Warszawie. Wystawa składała się z 379 fotografii prezentowanych na specjalnych, przygotowanych do wielokrotnego użycia 125 tekturowych planszach[76]. Większość wystawianych fotografii wykonali: Jan Bułhak, Edward Falkowski, Bolesław Malmurowicz, listę autorów uzupełniali Tadeusz Dohnalik i Jerzy Mańkowski (współpracujący z Wydziałem Turystyki Ministerstwa Komunikacji), kilka zdjęć

[72] *Ibidem,* s. 42.

[73] *Ibidem*.

[74] *Ibidem.*

[75] W miesięczniku „Ziemia" zostało opublikowane krótkie sprawozdanie z prowadzonej przez PTK akcji: „Jak wiadomo z inicjatywy Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego (…) w miesiącach letnich objeżdżali Ziemie Odzyskane wybitni fotografowie-pejzażyści, dla dokonania fotografii najważniejszych dla ruchu krajoznawczego i turystycznego miejscowości, okolic i zabytków. Terenem podzielono się w ten sposób, że prof. Jan Bułhak, senior naszych fotografów krajoznawczych, w ciągu lipca, sierpnia i września objechał i pofotografował województwa północne, w szczególności Pojezierze Mazurskie, Warmię, województwo Gdańskie z ziemią Kaszubów i okolicami Malborga (dzisiejszy Malbork – p. M.S.) i Elbląga, i całe Pomorze Szczecińskie. O wiele krócej trwały wyprawy fotograficzne dwóch innych fotografów, którzy wyjechali przeważnie tylko na sierpień. P. Bolesław Malmurowicz objechał i pofotografował Ziemię Lubuską wraz ze skrawkami Wielkopolski, które traktat wersalski pozostawił poza granicami Polski (Piła, Skwierzyna, Wschowa i inne), a p. Edward Falkowski – Dolny Śląsk. Z wypraw tych przywieziono ogółem blisko 3.000 fotografii których odbitki są obecnie w robocie dla P.T. Krajoznawczego i zainteresowanych ministerstw". (M.), *Fotografie Ziem Odzyskanych*, „Ziemia", 1947, nr 1–2, s. 36.

[76] Materiałem wyjściowym było 800 fotografii, z których ostatecznie wybrano 379 sztuk, eksponowanych na tekturowych planszach 70 na 100 cm (zdjęcia w wymiarze 30 × 40 cm – 165 szt., 24 × 30–214 szt. Informacje na podstawie: Warszawa, Archiwum PTTK [dalej cyt.: PTTK], teczka archiwaliów: Wystawa fotograficzna Nasze Ziemie Odzyskane, sygn. 1/54, Pismo kierownika wystawy objazdowej Feliksa Kanclerza „Piękno Ziem Odzyskanych w fotografii" do Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego z dnia 7 marca 1950 r., brak paginacji archiwalnej. Możliwość skorzystania z kopii dokumentów dotyczących zbiorów fotograficznych ZG PTK zawdzięczam uprzejmości Błażeja Bubnowicza z Muzeum Historii Ziemi Kamieńskiej w Kamieniu Pomorskim.

pochodziło z agencji Film Polski[77]. Ta monumentalna wystawa, którą obejrzało przeszło 100 000 osób w 17 miastach[78], w pierwszym rzędzie trafiła na tereny „dawnej" Polski, na same Ziemi Odzyskane dotarła dopiero w grudniu 1948 roku. Wystawa była najbardziej spektakularnym wydarzeniem zainicjowanym przez PTK, ale należy podkreślić również ogromny wkład Towarzystwa w produkcję licznych wydawnictw dotyczących Ziem Odzyskanych, czego przykładem były choćby kolejne numery miesięcznika „Ziemia" – jednego z najważniejszych, cyklicznie ukazujących się wydawnictw, w którym regularnie zamieszczano fotografie nowo objętych terytoriów.

4.2. Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji – fotograficzno-krajoznawcze objazdy po Ziemiach Odzyskanych w latach 1947–1949

Jednostką, która w najszerszym zakresie prowadziła w drugiej połowie lat 40. zorganizowane objazdy po Ziemiach Odzyskanych w celu uzyskania na ich temat różnorodnych wiadomości oraz zgromadzenia dokumentacji fotograficznej, był Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji. Osobą bezpośrednio zarządzającą akcją był znany krajoznawca, działacz PTK i ministerialny urzędnik Mieczysław Orłowicz, który już przed wojną od 1926 roku prowadził archiwum fotografii z widokami Polski zlokalizowanym najpierw przy Referacie ds. Turystyki Ministerstwa Robót Publicznych[79], a następnie od 1932 roku w Ministerstwie Komunikacji[80].

---

[77] Na wystawę złożyły się zdjęcia następujących osób i instytucji: J. Bułhak (207 szt.), E. Falkowski (98 szt.), B. Malmurowicz (31 szt.), T. Dohnalik (6 szt.), J. Mańkowski (31 szt.), Film Polski (6 szt.). Informacje na podstawie: PTTK, teczka archiwaliów: Wystawa fotograficzna Nasze Ziemie Odzyskane, sygn. 1/54, Pismo kierownika wystawy objazdowej Feliksa Kanclerza „Piękno Ziem Odzyskanych w fotografii" do Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego z dnia 7 marca 1950 r., brak paginacji archiwalnej.

[78] Warszawa (31.05.– 16.06.1947), Częstochowa (1.09.–15.10.1947), Piotrków Trybunalski (7.12.–21.12.1947), Łódź (4.01.–1.02.1948), Kielce (11.02.–22.02.1948), Tarnobrzeg (29.02.–7.03.1948), Sandomierz (14.03.–29.03.1948), Lublin (18.04.–10.05.1948), Białystok (16.05.–30.05.1948), Włocławek (25.09.–14.10.1948), Toruń (7.11.–21.11.1948), Bydgoszcz (1.12.–12.12.1948), Olsztyn (19.12.1948–30.01.1949), Gdańsk (1.02.–14.02.1949), Słupsk (20.02.–6.03.1949), Połczyn Zdrój (13.03.–27.03.1949), Starogród – obecny Stargard (21.04.–2.05.1949). Informacje na podstawie: PTTK, teczka archiwaliów: Wystawa fotograficzna Nasze Ziemie Odzyskane, sygn. 1/54, Pismo kierownika wystawy objazdowej Feliksa Kanclerza „Piękno Ziem Odzyskanych w fotografii" do Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego z dnia 7 marca 1950 r., brak paginacji archiwalnej.

[79] Orłowicz był kierownikiem Referatu Turystyki w Ministerstwie Robót Publicznych (1919–1932), kiedy przeniesiono agendy turystyczne do Ministerstwa Komunikacji. W MK utworzono Wydział Turystyki, w którym Orłowicz pracował jako kierownik referatu (1932–1939). Po zakończeniu wojny w 1945 roku ponownie został referentem Wydziału Turystyki Ministerstwa Komunikacji. Informacje za: M. Orłowicz, *Moje wspomnienia turystyczne*, red. W. Ferens, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 551–554.

[80] Orłowicz wspominał, że bezpośrednio przed wojną opieka nad sprawami fotograficznymi w ministerstwie wyszła poza obszar jego kompetencji, a weszła ponownie w 1945 roku. Informacja za: M. Orłowicz, *Bułhak nie żyje (garść wspomnień)*, „Świat Fotografii", 1950, nr 15, s. 12.

Orłowicz dostrzegał priorytetową konieczność opracowania nowych terytoriów, w tekście zamieszczonym w pierwszym powojennym numerze „Ziemi" zanotował

> Poznanie tych ziem, to najpopularniejsze i najważniejsze w chwili bieżącej hasło dla polskiego turysty i krajoznawcy. Poznanie to jest niezbędne nie tylko ze względów krajoznawczych, ale także ze względów politycznych, kulturalnych i ekonomicznych. (…) jest obecnie naszym obowiązkiem nadrobić to, co stracono i poznać te ziemie, z Polską złączone historycznie i etnograficznie, a u nas niemal nieznane[81].

W efekcie tak ustawionych priorytetów Orłowicz zorganizował w latach 1947––1949, pod ministerialnymi auspicjami, serię objazdów samochodowych po Ziemiach Odzyskanych[82]. Wyprawy te odbywały się od maja do września każdego roku, w ich wyniku powstała m.in. kompleksowa dokumentacja fotograficzna Ziem Odzyskanych, która weszła w skład tworzonego na nowo archiwum Ministerstwa Komunikacji[83]. Przyjęta przez niego strategia była *de facto* powieleniem koncepcji przedwojennej, kiedy to w latach 1929–1939 kierował objazdami fotograficznymi po całości terytorium II RP[84]. Podjęte działania były następstwem opracowanego przez niego już w 1919 roku długofalowego programu funkcjonowania Referatu Turystyki, w którym budowanie zbiorów fotograficznych odgrywało znaczącą rolę[85]. O celach i zakresie merytorycznym powojennych wyjazdów informuje jedno z zachowanych sprawozdań:

> Od roku 1947 odbywają się corocznie w miesiącach letnich organizowane przez Ministerstwo Komunikacji Biuro Turystyki objazdy krajoznawcze Ziem Odzyskanych. Objazdy

[81] M. Orłowicz, *Zwiedzajmy Ziemie Odzyskane!*, „Ziemia", 1946, nr 1–2, s. 5–6.

[82] Orłowicz był szczególnie predestynowany do kierowania objazdami po Ziemiach Odzyskanych, gdyż już przed wojną inspirował się myślą zachodnią – był autorem kilku przewodników utrzymanych w rewizjonistycznym tonie, ukazujących polskie tradycje przedrozbiorowe na terytorium niemieckim. Były to następujące opracowania: *Ilustrowany przewodnik po Mazurach Pruskich i Warmji*, Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Lwów 1923; *Ilustrowany przewodnik po Poznańskiem (w granicach z przed Traktatu Wersalskiego)*, Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Lwów–Warszawa 1921; *Ilustrowany przewodnik po Gdańsku wraz z terytorium Wolnego Miasta*, Polskie Towarzystwo Krajoznawcze i Księgarnia M. Arcta, Warszawa 1928. Ostatni z wymienionych przewodników był ilustrowany zdjęciami Jana Bułhaka, ukazującymi pamiątki i symbole dawnej polskiej władzy. Odnotujmy ponadto, iż Orłowicz częściowo znał te tereny z wcześniejszych wypraw turystycznych. Wiemy z jego wspomnień, że w 1908 roku, w ramach działalności lwowskiego Akademickiego Klubu Turystycznego, wziął udział w dwutygodniowej wycieczce do ziem polskich w zaborze pruskim, podczas której zwiedził m.in. Wrocław i Pomorze Gdańskie. W tym samym roku, podczas innej z wypraw, poznał Karkonosze. Informacje o jego wyprawach podaję za: M. Orłowicz, *Moje wspomnienia*…, s. 506–523. Wiemy również, że w 1913 roku podróżował po Warmii i Mazurach, informacja za: M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Mazurach Pruskich i Warmji*, Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Lwów 1923, s. 5.

[83] Wszystkie informacje dotyczące współpracy Bułhaka z Orłowiczem podaję za: M. Orłowicz, *Bułhak nie żyje…*, s. 12–13.

[84] M. Orłowicz, *Moje wspomnienia*…, s. 554.

[85] Program ten opracowany pod tytułem *Organizacji turystyki i sportu w Polsce* został powtórnie przedrukowany w: M. Orłowicz, *Moje wspomnienia*…, s. 555–565.

te organizowane są dla pokazania referentom turystyki przy Urzędach Wojewódzkich i Dyrekcjach Kolejowych osobliwości turystycznych Ziem Odzyskanych, a równocześnie pofotografowania tych osobliwości. Z tego powodu są zapraszani na nie nie tylko referenci turystyki przy Urzędach Wojewódzkich i Dyrekcjach Kolejowych, ale także reprezentanci P.B.P. Orbis, wybitni fotografowie pejsażyści, oraz publicyści turystyczno krajoznawczy, tj. autorzy przewodników turystycznych, monografii krajoznawczych względnie broszur turystycznych propagandowych Ministerstwa Komunikacji. W miarę wolnego miejsca zabierani są również członkowie zarządu i komisji turystycznych P.T. Krajoznawczego i P.T. Tatrzańskiego i inni działacze turystyczni danego okręgu[86].

Obsługę fotograficzną stanowiło kilka osób. Jak wynika ze zgromadzonych dokumentów, podstawową rolę odgrywali w niej: Jan Bułhak, Tadeusz Dohnalik (będący etatowym pracownikiem Wydziału Turystyki) oraz Bonifacy Gajdzik (amator fotografii i referent turystyki w Urzędzie Wojewódzkim w Katowicach). Dodatkowo w wybranych objazdach brali udział: Henryk Hermanowicz, Stanisław Mucha i Jerzy Mańkowski. Niestety, luki w dokumentach nie pozwalają z całą pewnością rozpisać udziału fotografów w poszczególnych wyjazdach, jednak należy założyć, że we wszystkich wyprawach wziął udział, jako ministerialny pracownik, Tadeusz Dohnalik[87]. Objazdy były tak organizowane, by objąć całość terytoriów, wielokrotnie powracano w te same regiony, aby poprawić spostrzeżenia i fotografie z lat poprzednich. Chronologia i zakres terytorialny wyjazdów kształtowały się następująco: Dolny Śląsk i Śląsk Opolski (12–22 maja 1947), Pomorze Szczecińskie (29 czerwca–6 lipca 1947), Mazury i Warmia (20–27 lipca 1947), Dolny Śląsk (12–22 maja 1948), Pomorze Gdańskie (20–28 lipca 1948), Pomorze Szczecińskie (6–11 sierpnia 1948), Ziemia Lubuska (7–13 września 1948), Dolny Śląsk (16 maja–26 maja 1949), kraina wielkich jezior mazurskich (16–21 czerwca 1949), wybrzeże morskie (20–30 lipca 1949)[88]. Zachowane do dzisiaj precyzyjne sprawozdania z poszczególnych wypraw uzmysławiają zakres zainteresowań Orłowicza, który efektywnie łączył krajoznawstwo z bieżącymi potrzebami państwowej polityki historycznej, w tej kwestii również powielając swoją przedwojenną strategię[89]. Podczas powojennych wypraw, jak wskazują sprawozdania, tropiono w krajobrazie oraz materialnym dziedzictwie pozostałym

[86] Warszawa, Polska Akademia Nauk, [dalej cyt.: PAN], zespół archiwalny: Materiały Mieczysława Orłowicza (III-92), sygn. 432, M. Orłowicz, *Sprawozdanie z objazdu krajoznawczo-fotograficznego autami wybrzeża morskiego*, k. 35.

[87] Informacje na podstawie dokumentów zgromadzonych w: PAN, zespół archiwalny: Materiały Mieczysława Orłowicza (III-92), sygn. 446, Sprawozdania z wyjazdów służbowych M.O. objazdów krajoznawczych, podróży służbowych, programy, sprawozdania, notatki, zestawienia wydatków 1946–1958 [teczka dokumentów] .

[88] PAN, zespół archiwalny: Materiały Mieczysława Orłowicza (III-92), sygn. 446, M. Orłowicz, *Zestawienie objazdów Ziem Odzyskanych autem w latach 1947–1949*, k. 198, r., v.

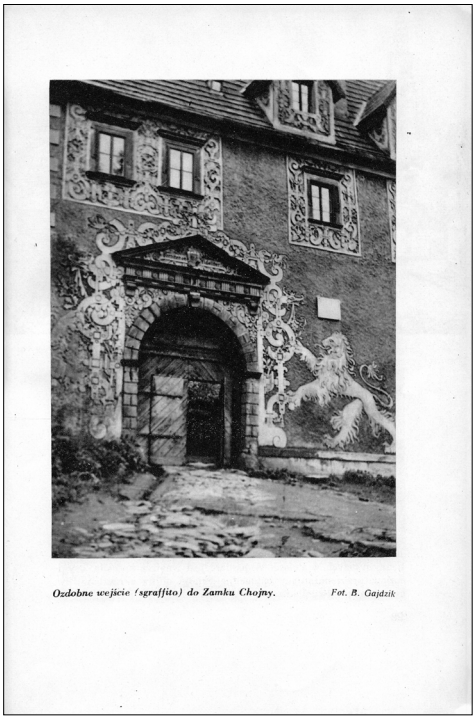
[89] Pisałem o tym w: *Duma i fotografia. O światopoglądowych podstawach polskiej fotografii artystycznej lat 30. XX wieku,* w: *Zofia Chomętowska. Polska w podróży*, red. K. Ziębińska-Lewandowska, K. Puchała-Rojek, Warszawa 2013.

po Niemcach wszelkie ślady, które dawało się w jakiś sposób łączyć z polską historią. Właśnie ten aspekt działalności szczególnie mocno rzutował na powstające podczas objazdów obrazy. Oczywiście organizowane przez Orłowicza wyprawy miały nade wszystko szeroko zakrojone cele typowo utylitarne, wychodzące poza potrzeby propagandowe, które łączyły się z całościowym rozpoznaniem potencjału turystycznego Ziem Odzyskanych. W efekcie podróży[90] oraz osobnych zakupów powstało, wykorzystywane do różnorodnych publikacji, archiwum fotografii z widokami Polski, w którym główną rolę odgrywała tematyka Ziem Odzyskanych[91]. Plon działań Orłowicza był stosunkowo obfity, bowiem sporządzony na początku 1950 roku inwentarz wskazywał na 6666 obiekty znajdujące się w ministerialnej kolekcji[92].

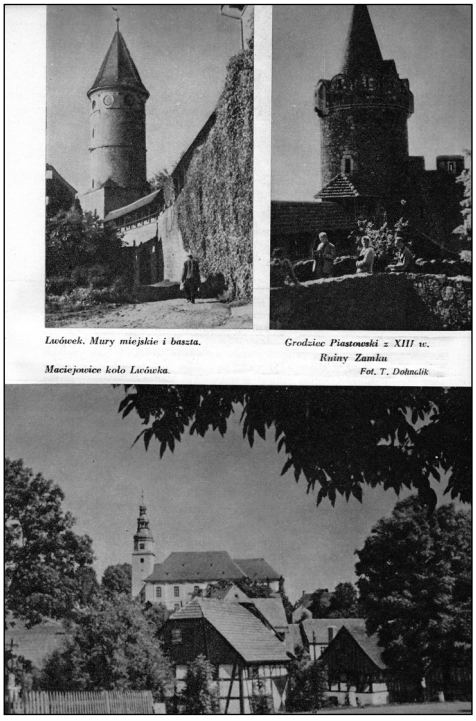
[90] Każda z podróży była znacznie wcześniej rozpisana, a o sposobie ich komponowania według klucza geograficzno-historycznego mówi ogólny rys wyprawy na Ziemię Lubuską: „Trasa wycieczki była pomyślana w ten sposób aby rozpoczynając od powiatów południowych poprzednio wchodzących w skład Śląska i Łużyc a następnie od wschodu tj. od powiatów odłączonych traktatem Wersalskim od Poznańskiego przesuwać się ku zachodowi tj. ku Odrze na historycznej Ziemi Lubuskiej. W programie uwzględniono przede wszystkim miasta i najważniejsze pod względem osobliwości turystycznych wsie, aby zwiedzić i pofotografować ich zabytki". Cytuję za: PAN, zespół archiwalny: Materiały Mieczysława Orłowicza (III-92), sygn. 446, *Sprawozdanie z objazdu Ziemi Lubuskiej zorganizowanego przez Ministerstwo Komunikacji /Wydział Turystyki/ dla referentów turystyki przy urzędach wojewódzkich i dyrekcjach kolejowych w dniach od 7 do 13 września 1948 r.*, k. 120, r.

[91] Głównym dostawcą obrazów dla ministerialnego archiwum był Jan Bułhak, który także podczas indywidualnych wyjazdów realizował materiały z innych regionów kraju.

[92] Zasób powstałego w drugiej połowie lat 40. ministerialnego archiwum można rekonstruować na podstawie jednego z pism Mieczysława Orłowicza, w którym donosił swojemu przełożonemu o prowadzonych pracach porządkujących zgromadzone zbiory. W piśmie jest przedstawiony stan archiwum na 31 stycznia 1950 roku, czyli już po zamknięciu podstawowej akcji wyjazdowej na Ziemie Odzyskane. Z opisu wynika, że w archiwum głównie gromadzono obrazy w formacie pocztówkowym oraz 13/18 cm. Początkowo obrazy były wklejane do albumów; kiedy system ten, z uwagi na przyrost obrazów, przestał się sprawdzać, zaczęto je przechowywać luzem. Orłowicz pisał: „Wzory zastaliśmy w następujących ugrupowaniach. Większość wzorów bo 3666 fotografii, tj. przeszło połowa jest wklejona w 17 albumach po dwa wzory na każdej stronie. Są to nabytki z lat 1945 do 1947. Trudność uporządkowania tych fotografii polega na tym, że poprzednio za wyjątkiem Warszawy zdjęcia z pozostałych województw były ze sobą pomieszane we wszystkich albumach, a często na jednej stronie nalepiono dwa zdjęcia z różnych województw np. Szczecińskie i Krakowskie (tzw. errata). Porządkowanie albumów polegało zatym na rozłożeniu kart z albumów wedle województw i wedle rejonów a potym wewnątrz albumów według miejscowości. Te województwa które mają mniej niż 100 zdjęć w albumach łączono po kilka w jednym albumie. Przeciętnie każdy album obejmuje 200 zdjęć. (…) Tak zwane albumy specjalne, w których mamy 515 wzorów fotografii, są znacznie mniejszego formatu niż albumy ogólne i zostały ułożone przez autorów zdjęć. Kilka z nich zawiera fotografie Tatr, Pienin i Podhala Zwolińskiego, trzy z nich fotografie Ziemi Kłodzkiej Mańkowskiego. W tak zwanym albumie wzorów pomieściliśmy 172 fotografie z których odbitek zamówiono po pięć egzemplarzy, które wobec tego można rozdawać klienteli. Fotografie luźne w liczbie 2310 posortowaliśmy najpierw wedle województw, a potem wedle miejscowości i rejonów turystycznych, które tworzone nie według ważności danej miejscowości czy też okolicy dla turystyki, ale wedle ilości fotografii. (…) Wszystkie fotografie tak luźne jak i znajdujące się w albumach podzielono terytorialnie wedle województw, a wewnątrz województw wedle rejonów i miejscowości. (…) Proporcja i procent zdjęć. Dwa pierwsze miejsca zajmują co do ilości zdjęć województwo Wrocławskie 1175



Il. 20. Bonifacy Gajdzik, *Ozdobne wejście (sgraffito) do Zamku Chojny*, druga połowa lat 40. , zdjęcie opublikowane w przewodniku Mieczysława Orłowicza pt. *Sudety* w 1949 roku



Il. 21. Tadeusz Dohnalik, *Zabytki dolnośląskie,* druga połowa lat 40., zdjęcia opublikowane w przewodniku Mieczysław Orłowicza pt. *Sudety* w 1949 roku

4.3. Znaczenie zdjęć Jana Bułhaka powstałych na zlecenie Ministerstwa Komunikacji i PTK

Współpraca z Mieczysławem Orłowiczem wyznaczyła oś aktywności twórczej Jana Bułhaka po ukończeniu przez niego dokumentacji zniszczeń Warszawy, bowiem to pod jego kierownictwem merytorycznym wykonał większość dokumentacji Ziem Odzyskanych. Apogeum kooperacji przypada na lata 1947–1949, kiedy to

fot /17,6%/ oraz woj. Krakowskie 1148 zdjęć /17,2%/ co jest zupełnie naturalne gdyż są to dwa najważniejsze tereny turystyczne w Polsce. Na trzecim stoi Warszawa 633 zdjęć /9,4%/ na czwartym woj. Olsztyńskie /Mazury i Warmia/ 596 zdjęć /8,9%/ na piątym woj. Gdańskie 556 zdjęć /8,3%/, ale to są również bardzo ważne turystycznie województwa. Ostatnie miejsce zajmuje Łódź i woj. Łódzkie które mają łącznie 57 fot /0,8%/, oraz przedostatnie Warszawskie 62 zdjęć /0,9%/. W miarę dalszych zamówień będą braki wyrównywane. Z Ziem Odzyskanych mamy 3558 zdjęć tj. /53,3 %/, z ziem przedwojennej Polski 3060 zdjęć tj. /46%/". Cytuję za: PAN, zespół archiwalny: Materiały Mieczysława Orłowicza (III-92), sygn. 432, *Pismo Mieczysława Orłowicza do dyrektora Biura Turystyki z 27 marca 1950 roku*, k. 69, r., v.

obaj wzięli udział w ministerialnych objazdach krajoznawczo-fotograficznych po Ziemiach Odzyskanych[93].

Jak sądzę, w poprzednich podrozdziałach uwarunkowania organizacyjne akcji dokumentalnych na Ziemiach Odzyskanych zostały już wyczerpująco omówione, dlatego postawmy w tym miejscu kolejne pytania, tym razem o znaczenie zdjęć Bułhaka w kontekście ówczesnej propagandy i polityki państwowej. Zanim zastanowimy się nad tym problemem, przywołajmy jeszcze wypowiedź dotyczącą fotografii Bułhaka, pochodzącą z recenzji jego wystawy indywidualnej pt. *Pejzaż Ziem Odzyskanych*, która została otwarta w świetlicy ZAiKS w Warszawie dnia 19 kwietnia 1948 roku[94]. Jej autor Jan Sunderland pisał:

> I oto Bułhak zaczyna pracować od początku. Po osiedleniu się w Warszawie zaczyna od tego, co go porusza doraźnie: tworzy cykl, poświęcony jej ruinom, niemal dymiącym jeszcze. Potem zaś rozpoczyna jakby odtwarzać z nowych motywów dawne wizje; i tak powstaje nowy cykl, poświęcony Ziemiom Odzyskanym, którego drobna cząstka (ze względu na brak miejsca) stanowiła wystawę w świetlicy Zaiksu. Cechuje ją ten sam, co ongiś, stosunek do przyrody wiejskiej, która jest dla artysty nie tyle tematem, co ściślejszą ojczyzną, rajem, należnym mu z mocy prawa boskiego. Dlatego to fotografie szerokich przestrzeni niezurbanizowanej przyrody najbardziej charakteryzują artystę i nadają wystawie swoistą atmosferę pogody, wytchnienia, zagłębiania się w rzeczy nieprzemijające. Nie ma u Bułhaka ani źdźbła efekciarstwa nawet wtedy, gdy właśnie chwyta na gorącym uczynku jakiś „efekt" szczególny, na przykład syntetyzujące poruszenie trzcin na wietrze (Żuławy pomorskie). Jest natomiast głębokie odczucie przyrody i współżycie z nią[95].

Recenzja wskazuje na podjęcie przez Bułhaka przedwojennych wątków. Ten ponadczasowy romantyzm polskiego krajobrazu jest niezwykle istotnym tropem

---

[93] Należy jednak podkreślić, że Orłowicz współtworzył również plan pierwszych wypraw Bułhaka, zleconych przez Polskie Towarzystwo Krajoznawcze w 1946 roku, oraz towarzyszył mu w trakcie części tego objazdu (O udziale Orłowicza w planowaniu trasy Bułhaka informuje: *Protokół nr 23 z posiedzenia Prezydium Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Warszawie z dnia 3 października 1946 r.* przechowywany w archiwum PTTK w Warszawie). Wiemy, że wspólnie odbyli czterodniowy objazd po olsztyńskim przez powiaty wschodnie i środkowe oraz na pola grunwaldzkie. Trasę tę mogli przebyć w dniach 22–26 lipca 1946 roku dzięki uprzejmości wojewody olsztyńskiego, który udostępnił im samochód (Informacja za: PAN, zespół archiwalny: Materiały Mieczysława Orłowicza (III-92), sygn. 446, M. Orłowicz, *Zestawienie objazdów Ziem Odzyskanych autem w latach 1947–1949*, k. 198, r, v). Mieczysław Orłowicz wspominał, że w 1946 roku także wspólnie z Bułhakiem podróżował po Tatrach i Pieninach (wyprawa odbyła się zaraz po majowym kongresie turystycznym w Krakowie), a następnie w czerwcu objeżdżali autobusem kąpieliska morskie w woj. szczecińskim (Bułhak w szczecińskie powróci w sierpniu, by zrealizować zamówienie PTK). Orłowicz wspominał również, że Bułhak w lipcu po raz pierwszy spędził trzy dni w Karkonoszach (Informacje za: M. Orłowicz, *Jan Bułhak*, „Ziemia", 1950, nr 3, s. 39.).

[94] Wystawa była eksponowana w dniach od 19 kwietnia do 4 maja 1948 roku. Informacja za: [Kalendarium wystaw], „Świat Fotografii", 1949, nr 12, s. 36. Jak podaje Wacław Żdżarski, była to pierwsza wystawa zorganizowana przez warszawski oddział PTF. W. Żdżarski, *Historia fotografii warszawskiej*, Warszawa 1974, s. 266.

[95] J. Sunderland, *Wystawa Jana Bułhaka,* „Świat Fotografii", 1948, nr 9, s. 18.

umożliwiającym zrozumienie miejsca fotografii ojczystej w powojennym układzie społeczno-politycznym. Zastanówmy się, na czym polegało odtwarzanie przez Bułhaka owych „dawnych wizji", o których pisał recenzent wystawy. Przejawiało się to mianowicie wykorzystaniem całego wachlarza motywów znanych z czasów jego wileńskiej działalności. Jednym z nich był motyw żniw. Temat ten, silnie przywołujący tradycyjną polską kulturę, został przez Bułhaka opracowany w kilku wariantach. Jeden z nich egzemplifikuje fotografia wykonana w Lipcach (obecnie część Gdańska) pt. *Kłosy*, ukazująca w perspektywie żabiej dojrzałe zboże na tle obłocznego nieba, inny zdjęcie żniwiarzy wykonane pod Bytowem. Szczególnie ciekawym wariantem „żniwnej" tematyki jest fotografia przedstawiająca panoramę Jeleniej Góry. Bułhak ukazał miasto na granicy czytelności, roztopione w szerokim krajobrazie, które wyłania się zza pierwszoplanowych dojrzałych łanów zbóż. Bułhak w ten sposób przed wojną wielokrotnie fotografował Wilno. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że panorama miasta widziana zza pól czy sadów jabłoniowych to jeden z motywów przewodnich jego wileńskiej twórczości. Taki sposób kadrowania sam określał mianem „dystansu uwielbienia"[96]. Bułhak w swoich przedwojennych pracach w sposób szczególny interpretował Wilno, poszukując w nim cech kultury szlacheckiej dworskiej, a nie nowoczesnej aglomeracji miejskiej. Sam o tym pisał:

> Chcę spojrzeć na Wilno oczyma pejzażysty i wieśniaka, chce poprzez jego miejskie pozory dotrzeć do pierwiastków zasadniczych, do tonu duchowego Wilna i ukazać prawdziwe jego oblicze, wiejskie i sielskie. Bo Wilno nie jest na szczęście miastem. Posiada wszystkie cechy dworu wiejskiego (...)[97].

W ten sam sposób przedstawił Jelenią Górę i wiele innych miast na Ziemiach Odzyskanych. Podobnie konsekwentnie, wzorem przedwojennym, utrwalał miasta poddane dominacji sił przyrody, poprzez ujęcie zróżnicowanych warunków atmosferycznych oraz rozbudowany światłocień. Wielokrotnie też podejmował wątek związku natury z człowiekiem. Najbardziej charakterystyczne były jednak fotografie ukazujące w horyzontalnej kompozycji otwarte przestrzenie bezludnego krajobrazu. Tego rodzaju obrazy przywoływały skojarzenia z krajobrazem kresów, tak dobrze znanych z jego przedwojennej twórczości. W tej konwencji mieszczą się między innymi zdjęcia oparte na kontraście pomiędzy ekspresyjnym, przepełnionym chmurami niebem, a prostą monolityczną plamą ziemi. Geneza tego rodzaju fotografii tkwi w malarstwie Ferdynanda Ruszczyca i jego słynnym płótnie *Ziemia* z 1898 roku. Bułhaka szczególnie fascynował konstrukcyjny aspekt obrazu, polegający na przeciwstawieniu dwóch żywiołów. Właśnie takie fotografie, ukazujące żywioły natury, były przed wojną powszechnie uważane za kwintesen-

[96] J. Bułhak, *Wędrówki fotografa w słowie i obrazie. Pejzaż Wilna*, Wilno 1936, s. 18.
[97] *Ibidem*, s. 8–9.



Il. 22. Jan Bułhak, *Kłosy* (Lipce), druga połowa lat 40., zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia ojczysta* w 1951 roku



Il. 23. Jan Bułhak, *Żniwa* (Rekowo k. Bytowa), druga połowa lat 40., zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia ojczysta* w 1951 roku



Il. 24. Jan Bułhak, *Jelenia Góra*, ok. 1947

cję jego twórczości. Najsłynniejszą powojenną realizacją Bułhaka, odwołującą się do omówionego schematu, była fotografia pt. *Dies irae* wykonana w Dorotowie w województwie olsztyńskim. Bułhak takimi zdjęciami starał się odtworzyć na Ziemiach Odzyskanych *genius loci* Wileńszczyzny. Ten wyimaginowany powrót do utraconego na Litwie domu tylko pozornie był niewinny światopoglądowo. Działalność Bułhaka w ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej musiała wiązać się i faktycznie odegrała pewną rolę w ideologicznej walce o północno-zachodnie rubieże kraju. Masowo upowszechniając tego rodzaju zdjęcia, nie tylko odtwarzał „swojski" nastrój kresów, ale też budował poczucie tożsamości narodowej wśród świeżo przybyłej tu – zresztą niejednokrotnie ze wschodu – ludności. Problem był to niezwykłej wagi, bowiem, jak słusznie zauważył badacz tematu Andrzej Brencz: „(…) migranci polscy osadzali się w miejscowościach najczęściej «pustych» w sensie społecznym i obcych kulturowo, tworząc zazwyczaj społeczności złożone wyłącznie z przybyszów"[98]. Traumatyczne doznanie wykorzenienia, będące niewątpliwym doświadczeniem osiedleńców na Ziemiach Odzyskanych, neutralizowano różnego rodzaju przekazami propagandowymi, w tym zdjęciami z kręgów fotografii ojczystej. Bułhakowskie obrazy brały udział w prowadzonej przez władze akcji propagandowo-edukacyjnej, rozbudzały świadomość narodową, ich celem było zniwelowanie poczucia obcości i wytworzenie pozytywnego emocjonalnego stosunku osiedleńców do Ziem Odzyskanych. Sam Bułhak pisał o tym: „Dzielnice te będą szybko zmieniały swe oblicze pod naporem wymagań życia; dawne tego oblicza wizerunki pochodzenia niemieckiego przestały być aktualne"[99]. Dzięki, między innymi, fotografiom Bułhaka dokonywano repolonizacji tych ziem. Budowały one mit odwiecznego polskiego krajobrazu, do którego miały ponad wszelką wątpliwość przynależeć „odzyskane" połacie kraju. Zabiegi odtwarzające dawny nastrój kresów, realizujące się w ahistorycznych wyobrażeniach „odwiecznego" słowiańskiego krajobrazu, pozwalały na swoistą „rekonstrukcję" polskości na Ziemiach Odzyskanych i umożliwiały głoszony przez władze powrót na ojcowiznę. Zdjęcia tego rodzaju budowały również wrażenie, nazwijmy to, „unifikacji wizualnej" Ziem Odzyskanych z pozostałymi częściami kraju. Tym samym ich retoryka wpisywała się w szerszy dyskurs państwowy. Fotografie te dostarczały argumentów ówczesnej władzy co do celowości przyjęcia tych ziem. Obrazy przekonywały, że ziemie te w pełni rekompensują i zastępują utracone województwa wschodnie. Zdjęcia te wreszcie niejako „oswajały" Ziemie Odzyskane i wprowadzały je do zbiorowej świadomości polskiego społeczeństwa. Myślę, że ówczesny sposób pojmowania tych fotografii można odnieść do rozważań Karla Schlögela, badacza dyskursu przestrzennego we współczesnej humanistyce, który pisał:

[98] A. Brencz, *Oswajanie niemieckiego dziedzictwa kulturowego. Z badań etnologicznych na Środkowym Nadodrzu,* w: *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Z. Mazur, Poznań 1997, s. 191.

[99] J. Bułhak, *Fotografia ojczysta. Rzecz o uspołecznianiu fotografii*, Wrocław 1951, s. 23.

„Krajobraz jest ważniejszy niż polityczny obszar administracyjny, ma dobitniejszą i gęstszą wymowę niż kraj. Ludzie definiują się poprzez krajobrazy, z których się wywodzą w nie mniejszym stopniu niż poprzez kraj, którego są obywatelami”[100]. Uwaga Schlögela wskazuje na istotny paradoks towarzyszący „ideologizacji” fotografii Bułhaka, który tkwił w fakcie, że pomimo całkowitego odrzucenia przez władzę koncepcji jagiellońskiej państwa polskiego do legitymizacji ziem zachodnich i północnych w granicach kraju wykorzystywano strategie wizualne znane z obrazowania kresów wschodnich, które niejako stanowiły symbol zanegowanej koncepcji geopolitycznej. Posługiwanie się mitem kresowych dzikich pól do opisu przestrzeni Ziem Odzyskanych pokrywało się nie tylko z potocznymi wyobrażeniami na temat typowo polskiego czy szerzej słowiańskiego krajobrazu, ale również symbolizowało ugór, miejsce do zagospodarowania i kolonizacji. Zdjęcia bezludnych przestrzeni to również wyobrażenia terenów peryferyjnych, opuszczonych i zaniedbanych, które w wyniku sprawiedliwości dziejowej przynależą się Polakom, przed którymi postawiono zadanie rekultywacji po wyniszczającym okresie niemieckiego osadnictwa. Wszak oficjalnie promowana „Wizja piastowska była zdominowana przez ideę wyjścia i powrotu narodu polskiego oraz kolonizacji i dekolonizacji niemieckiej…”[101]. Tworzony ówcześnie opis przyłączonych dzielnic był nastawiony na generowanie poczucia odmienności i wyższości polskiej kultury nad niemiecką, której zresztą wybrane materialne pozostałości zawłaszczano jako użyteczne z punktu widzenia polityki państwowej. Okres panowania Niemców jawił się w oficjalnym dyskursie niby czas bezmyślnej eksploatacji „podstępnie” zdobytych ziem, których zła kondycja tworzyła przekonanie o konieczności podjęcia tu ponownej misji cywilizacyjnej. Ten w istocie typowo kolonialny charakter opisu Ziem Odzyskanych odcisnął piętno na wykonywanych w gorączkowym pośpiechu w pierwszych powojennych latach fotografiach[102]. Mieczysław Orłowicz, relacjonując w 1950 roku swoją współpracę ze zmarłym właśnie Bułhakiem, wspominał, że wielkim jego marzeniem było wyzwolenie się z rygoru i tempa pracy narzucanego przez Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji, przez co nie było czasu na długotrwałe studiowanie motywu[103]. W wyprawach ministerialnych, w któ-

[100] K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, Poznań 2009, s. 280.

[101] Z. Mazur, *O legitymizowaniu przynależności Ziem Zachodnich i Północnych do Polski*, w: *Ziemie Odzyskane/Ziemie Zachodnie i Północne 1945–2005. 60 lat w granicach państwa polskiego*, red. A. Sakson, Poznań 2006, s. 29.

[102] Opisany sposób spojrzenia na Ziemie Odzyskane przedstawiam w odwołaniu do omawianych przez Hannę Gosk podstawowych wyznaczników strategii narracyjnych dyskursu kolonialnego. Jakkolwiek trudno w prosty sposób przenosić aparaturę pojęciową studiów postkolonialnych, którymi posługuje się Gosk, na problematykę Ziem Odzyskanych, to warto zauważyć ich użyteczność względem omawianego tematu. Podaję za: H. Gosk, *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Kraków 2010, s. 52.

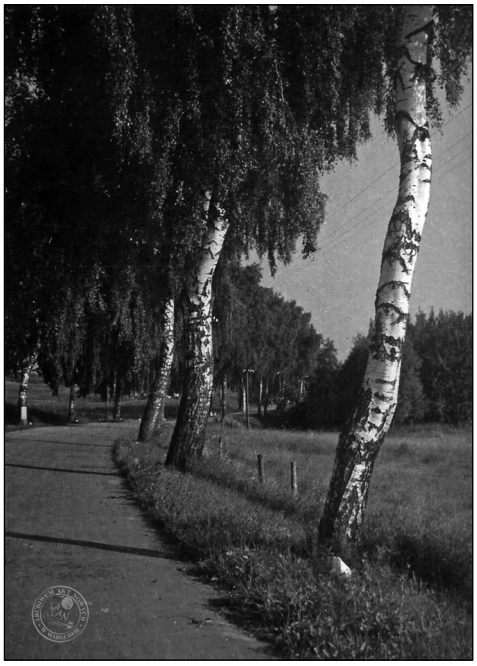
[103] O specyfice pracy Bułhaka i realiach ministerialnych objazdów dobrze informują wspomnienia jednego z uczestników, Czesława Piskorskiego: „Profesor (…) był już wówczas poważnie starszym panem, około 70-letnim. (…) Był to człowiek solidnej postawy z charakterystyczną



Il. 25. Jan Bułhak, *Dies irae* (Dorotowo k. Olsztyna), 1947



Il. 26. Jan Bułhak, *Okolice Wałbrzycha*, druga połowa lat 40.



Il. 27. Jan Bułhak, *Droga do Orzysza* (Mazury), ok. 1946, zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia ojczysta* w 1951 roku

rych brał udział, liczył się czas, zdjęcia trzeba było wykonywać szybko i bez względu na panujące warunki oświetleniowe[104]. Komfort pracy nie był jednak dla zleceniodawcy najważniejszy, wszak Bułhak brał udział w rozgrywce, której stawka była niezwykle wysoka, bowiem jak podkreślał Schlögel: „Kto chce zawładnąć terytoriami, musi je znać"[105], a „Dopiero wymierzona (...) przestrzeń terytorialna jest możliwa do opanowania i opanowana, staje się przestrzenią panowania"[106]. Rozpatrując z takiej perspektywy działalność dokumentacyjną Bułhaka oraz innych fotografów, można w pełni ujrzeć skalę uwikłania w bieżącą politykę państwową dyskursu powojennej fotografii ojczystej.

5. W kręgu Instytutu Zachodniego

W pierwszym powojennym dziesięcioleciu instytucją nadającą kierunek badaniom naukowym nad Ziemiami Odzyskanymi był zlokalizowany w Poznaniu Instytut Zachodni, który w latach 1948–1959 przygotował monumentalną, bogato ilustrowaną

niewielką bródką i wąsami. Na głowie miał z zasady czapkę cyklistówkę, a na szyi wisiał aparat fotograficzny (fotografował lustrzanką). W zajęciach swych był niestrudzony, nie wiedział co to zmęczenie. Jeździliśmy samochodami ciężarowymi, nie bardzo dostosowanymi do przewożenia ludzi. Prowadził ekipę dr Orłowicz, który zatrzymywał wozy tam, gdzie uważał to za celowe, by pokazać walory krajoznawcze miejscowości, czy też regionu. Schodzenie z ciężarówek nie należało do spraw prostych. To też pod koniec każdego dnia wszyscy byli już solidnie zmęczeni i nie zawsze reagowali na zachęcające słowa Orłowicza do oglądania określonej wsi, czy też miasteczka. Jedynie Bułhak nigdy nie odczuwał zmęczenia. Mało tego – szukał jeszcze najlepszego miejsca, z którego można by było wykonać fotografię w pełni oddającą urodę określonego terenu, czy też obiektu". C. Piskorski, *Jan Bułhak i Włodzimierz Puchalski na Pomorzu Zachodnim. Wspomnienia*, w: *Fotografia artystyczna na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–1985*, red. Krystyna Łyczywek, 1985, s. 58–59.

[104] M. Orłowicz, *Bułhak nie żyje...*, s. 14.

[105] K. Schlögel, *op.cit.*, s. 188.

[106] *Ibidem*, s. 164.

zdjęciami serię książek pt. *Ziemie Staropolski*[107], ukazującą zachodnie i północne rubieże kraju. W książkach tych większość publikowanych fotografii stanowią prace: Eugeniusza Kitzmanna, Bronisława Kupca, Henryka Hermanowicza, Jana Bułhaka, Kazimierza Komorowskiego oraz znanych historyków sztuki: Gwido Chmarzyńskiego i Zygmunta Świechowskiego. Zdjęcia wykonane na potrzeby *Ziem Staropolski* są kolejnym niezwykle ciekawym przykładem realizacji na poziomie praktycznym postulatów zawartych w opracowanym przez Bułhaka programie fotografii ojczystej. Odsłaniają one podstawowe strategie wykorzystywania obrazów fotograficznych w rozbudowanych wydawnictwach ilustrowanych dotyczących Ziem Odzyskanych. Fotografie były w przeważającej mierze wykonywane podczas wypraw naukowych Instytutu, które zainicjowano już we wrześniu 1946 roku[108]. Brali w nich udział: Kitzmann, Kupiec, Chmarzyński oraz Świechowski[109]; zdjęcia pozostałych autorów trafiały na łamy publikacji poprzez zakupy gotowych już obrazów.

Zastanówmy się zatem, w jakie narracje były wpisywane zdjęcia powstające w kręgu Instytutu Zachodniego. Motywację wydania serii książek ujawniają dość typowe dla ówczesnego dyskursu słowa dyrektora Instytutu prof. Zygmunta Wojciechowskiego, zawarte we wstępie do pierwszego tomu serii:

> (…) wydawnictwo nasze, którego tom I mamy zaszczyt przedłożyć społeczeństwu polskiemu, jest jednostronne, dodajmy: świadomie jednostronne. Ziemie Odzyskane przez okres dziejów wchodziły w skład różnych organizmów państwowych, w ostatnich dwu wiekach były w całości w rękach niemieckich. Nie silimy się na tym miejscu na pisanie historii tzw. obiektywnej. Zadanie nasze polegało na przedstawieniu polskiej historii tych ziem i rzuceniu polskiej współczesnej rzeczywistości tych ziem na owo tło historyczne. Takie postawienie sprawy dyktowały nie tylko potrzeby chwili obecnej, ale również przekonanie, że polska historia tych ziem jest ich historią najgłówniejszą[110].

Zdjęcia publikowane w *Ziemiach Staropolski* nasuwają zasadnicze pytania o sposób manipulowania pamięcią historyczną i społeczną. Zbigniew Mazur, pi-

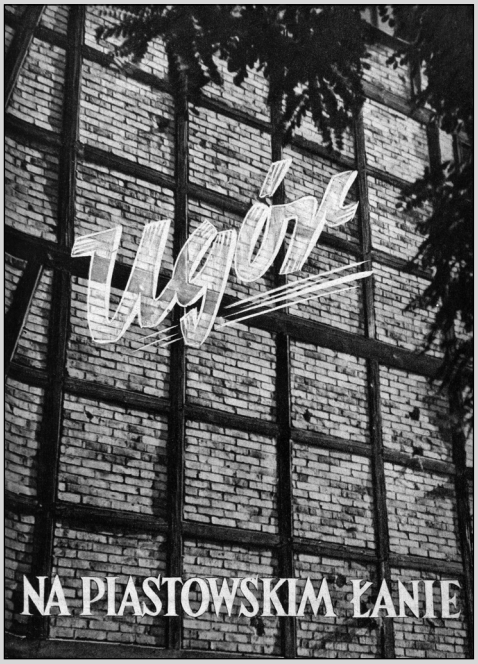
---

[107] Seria książek została wydana pod redakcją Zdzisława Kaczmarczyka i Zygmunta Wojciechowskiego.

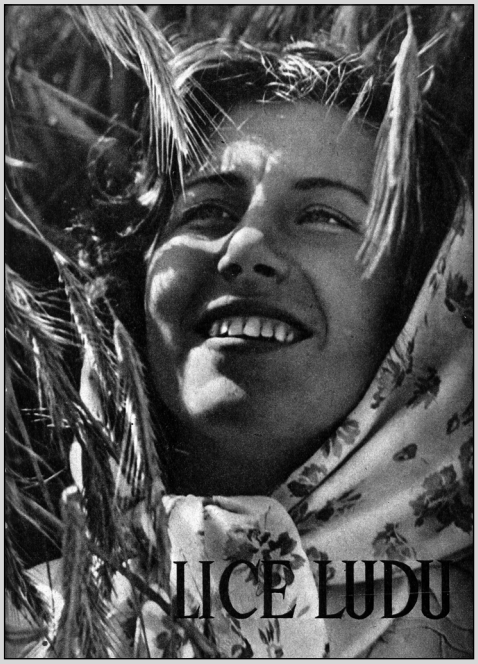
[108] Zdzisław Kaczmarczyk wspominał rzeczywistość, w jakiej powstawały zdjęcia podczas objazdów: „Szybkość zwiedzania zależała też od sprawności fotografów, którzy zwłaszcza we wnętrzach bogatych w zabytki potrzebowali określonej ilości czasu. Praca fotografów, tj. Eugeniusza Kitzmanna z Poznania, specjalizującego się w krajobrazach i wnętrzach przemysłowych, i Bronisława Kupca z Wrocławia, specjalizującego się w zabytkach sztuki, zasługuje na szczególne wyróżnienie. Zaczynała się ona często już o świcie, gdy korzystając z rannego słońca fotografowali oni upatrzone poprzedniego dnia obiekty, a kończyła się często późnym wieczorem, gdy należało uporządkować plon całego dnia i przygotować nowe materiały na dzień następny. Ich poświęceniu i sprawności wyprawy zawdzięczają wiele osiągnięć". Cytat za: Z. Kaczmarczyk, *„Ziemie Staropolski",* „Przegląd Zachodni", 1955, nr 3–4, s. 500.

[109] *Ibidem*, s. 498–500.

[110] Z. Wojciechowski, *Słowo wstępne*, w: *Dolny Śląsk* [z cyklu: *Ziemie Staropolski*], red. K. Sosnowski, M. Suchocki, Poznań 1948, t. I, s. 10–11.



Il. 28. *Ugór na piastowskim łanie* (zdjęcie Eugeniusza Kitzmanna), ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), wydanej w 1948 roku



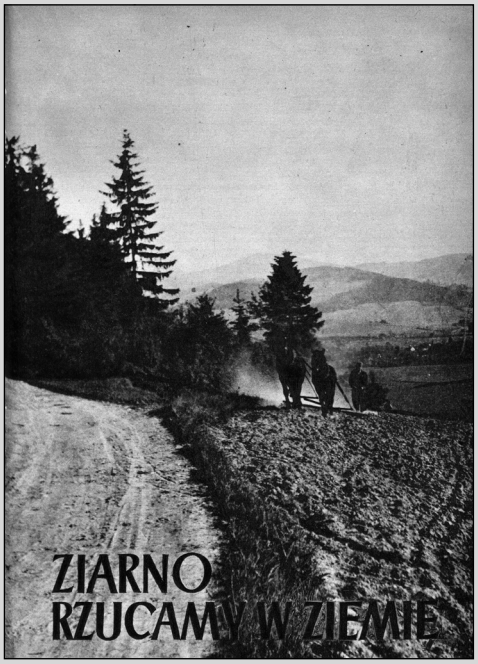
Il. 29. *Lice ludu* (zdjęcie Bronisława Kupca), ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), wydanej w 1948 roku

sząc o celach wydawanych po wojnie albumów fotograficznych dotyczących Ziem Odzyskanych, podkreślał:

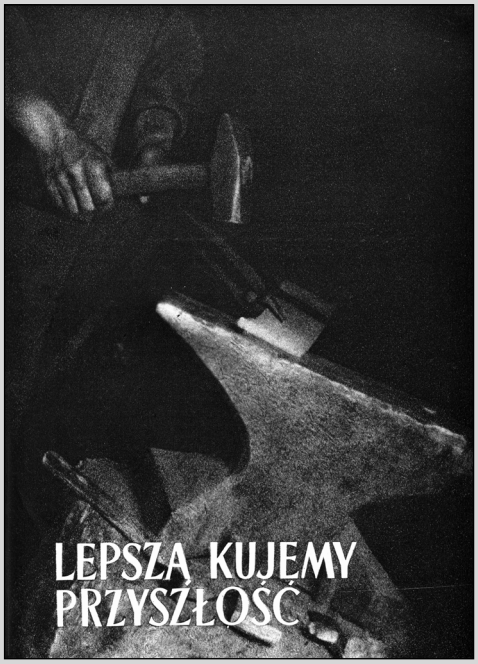
> Najwięcej one mówią o pożądanej przez władzę wizji Ziem Odzyskanych, o tym, w jakim kierunku chciano ukształtować świadomość historyczną społeczeństwa, zwłaszcza ludności zamieszkałej na terenach uzyskanych po II wojnie światowej. Wizję tę można odczytać, śledząc dwa podstawowe motywy. Pierwszy z nich, zdecydowanie wysuwający się w warstwie ikonograficznej i słownej na czoło, osnuty jest wokół zasług PZPR na polu odbudowy i zagospodarowania po 1945 r. nowo nabytych obszarów, drugi – przeszłości Ziem Odzyskanych ujmowanej jako ważny komponent powojennej tożsamości narodowej i regionalnej[111].

Zauważmy, że przestrzeń nowych terytoriów była odczytywana zgodnie z zaproponowaną w oficjalnym dyskursie logiką czasu bytności tu Polaków. Ten zewnętrzny wobec obrazów system wyodrębnionych i powiązanych ze sobą

[111] Z. Mazur, *Albumy o Ziemiach Zachodnich i Północnych*, w: *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Z. Mazur, Poznań 1997, s. 6.



Il. 30. *Ziarno rzucamy w ziemię* (zdjęcie Jana Bułhaka), ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), wydanej w 1948 roku

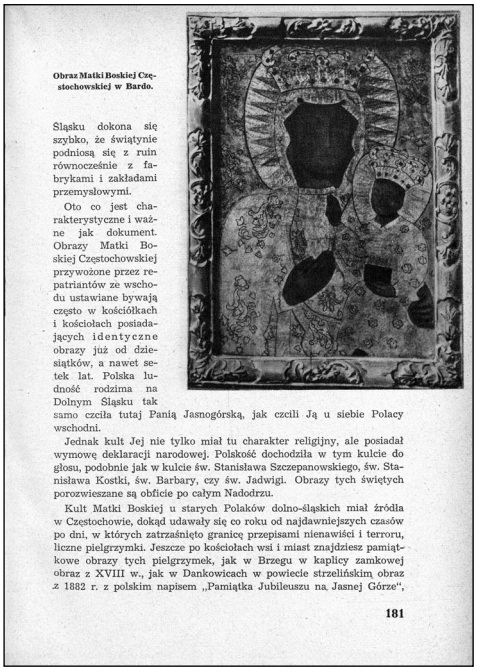


Il. 31. *Lepszą kujemy przyszłość* (zdjęcie Eugeniusza Kitzmanna), ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), wydanej w 1948 roku

wydarzeń historycznych narzucił schemat reprezentacji fotograficznej Ziem Odzyskanych, który opierał się na ukazaniu cykliczności ich polskiego posiadania. Do tego porządku czasowego odnosiły się przykładowo wielokrotnie wykorzystywane w serii książek zdjęcia pejzażu i pracujących rolników, potwierdzając powszechne przekonanie o rolniczym charakterze gospodarki Słowian i ich odwiecznym związku z ziemią. Dlatego tak chętnie ukazywano w mocno archaizowanych przedstawieniach gospodarujących ziemią repatriantów i odwiecznych strażników polskości – autochtonów. Tych ostatnich zresztą starano się poprzez tego typu ujęcia repolonizować, nadając im w ten sposób pożądaną tożsamość narodową. Podobnie zestawiano, łączone z przeszłością piastowską, materialne dziedzictwo średniowiecza z odbudowywaną i powstającą od nowa infrastrukturą gospodarczą, tym samym dowodząc analogii procesów historycznych. Eksponując taką tematykę, tworzono punkty na osi czasu łączącej w linearną narrację polskie dzieje Ziem Odzyskanych. Dlatego zwróćmy uwagę, za Mazurem, na kontekst, w jakim przedstawiano powrót Polaków i początek ich powtórnego panowania na Ziemiach Odzyskanych:

Trudno się oprzeć wrażeniu, iż ta wizja początku polskiego stanowiącego zarazem koniec niemiecki, szczęśliwej odnowy po straszliwej katastrofie, odrodzenia po wielowiekowej degradacji i upadku, kosmosu wyłaniającego się z chaosu, posiadała strukturę bardzo podobną jeśli nie wręcz tożsamą ze strukturą mitu. Wbrew pozornemu katastrofizmowi (postępująca degradacja zwieńczona chaosem), mit ten zawierał w sobie, oczywiście nie z niemieckiego, lecz polskiego punktu widzenia, sporą dozę optymizmu, albowiem akcent w nim spoczywał nie na nieuchronnym końcu, lecz na początku zapowiadającym odnowę i świetlaną przyszłość[112].

Autorzy serii „Ziemie Staropolski" nie tylko przeszukiwali tereny północne i zachodnie w celu odnalezienia śladów polskości czy – szerzej – przeszłości słowiańskiej, czego efektem jest imponująca kolekcja zdjęć stanowiących osobliwe *panopticum* polskich pamiątek przeszłości, ale również kreślili wizje współczesności, obrazując nowe życie podlegające zasadom świeżo zaprowadzonego ładu społeczno-politycznego. W zdjęciach akcentowano ożywienie gospodarcze, ale też odzyskanie zachodnich rubieży w sensie społecznym, niejednokrotnie przedstawiano niemieckie rezydencje przejęte na potrzeby uspołecznionych instytucji,



Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w Bardo.

Śląsku dokona się szybko, że świątynie podniosą się z ruin równocześnie z fabrykami i zakładami przemysłowymi.

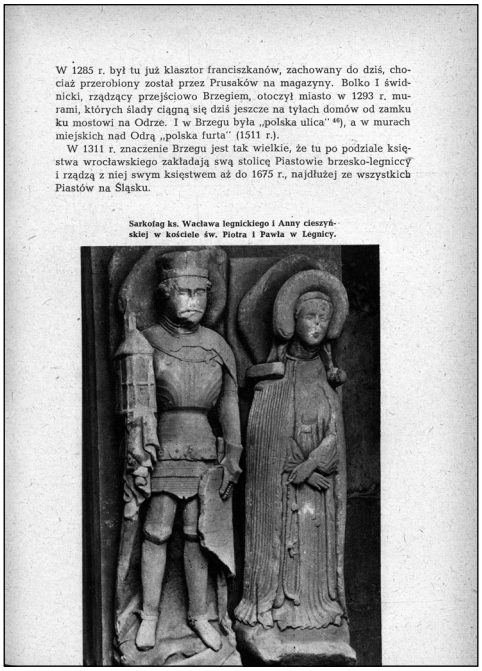
Oto co jest charakterystyczne i ważne jak dokument. Obrazy Matki Boskiej Częstochowskiej przywożone przez repatriantów ze wschodu ustawiane bywają często w kościółkach i kościołach posiadających identyczne obrazy już od dziesiątków, a nawet setek lat. Polska ludność rodzima na Dolnym Śląsku tak samo czciła tutaj Panią Jasnogórską, jak czcili Ją u siebie Polacy wschodni.

Jednak kult Jej nie tylko miał tu charakter religijny, ale posiadał wymowę deklaracji narodowej. Polskość dochodziła w tym kulcie do głosu, podobnie jak w kulcie św. Stanisława Szczepanowskiego, św. Stanisława Kostki, św. Barbary, czy św. Jadwigi. Obrazy tych świętych porozwieszane są obficie po całym Nadodrzu.

Kult Matki Boskiej u starych Polaków dolno-śląskich miał źródła w Częstochowie, dokąd udawały się co roku od najdawniejszych czasów po dni, w których zatrzaśnięto granicę przepisami nienawiści i terroru, liczne pielgrzymki. Jeszcze po kościołach wsi i miast znajdziesz pamiątkowe obrazy tych pielgrzymek, jak w Brzegu w kaplicy zamkowej obraz z XVIII w., jak w Dankowicach w powiecie strzelińskim obraz z 1882 r. z polskim napisem „Pamiątka Jubileuszu na Jasnej Górze",

181

Il. 32. Eugeniusz Kitzmann, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w Bardo*, ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), wydanej w 1948 roku



W 1285 r. był tu już klasztor franciszkanów, zachowany do dziś, chociaż przerobiony został przez Prusaków na magazyny. Bolko I świdnicki, rządzący przejściowo Brzegiem, otoczył miasto w 1293 r. murami, których ślady ciągną się dziś jeszcze na tyłach domów od zamku ku mostowi na Odrze. I w Brzegu była „polska ulica" [46]), a w murach miejskich nad Odrą „polska furta" (1511 r.).

W 1311 r. znaczenie Brzegu jest tak wielkie, że tu po podziale księstwa wrocławskiego zakładają swą stolicę Piastowie brzesko-legniccy i rządzą z niej swym księstwem aż do 1675 r., najdłużej ze wszystkich Piastów na Śląsku.

Sarkofag ks. Wacława legnickiego i Anny cieszyńskiej w kościele św. Piotra i Pawła w Legnicy.

Il. 33. Bronisław Kupiec, *Sarkofag ks. Wacława legnickiego i Anny cieszyńskiej w kościele św. Piotra i Pawła w Legnicy*, ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), wydanej w 1948 roku

[112] *Ibidem*, s. 18.



Il. 34. Henryk Hermanowicz, *Mazurski Uniwersytet Ludowy* (Rudziska k. Pasymia), 1948

takich jak szkoły, przedszkola, domy dziecka czy uniwersytety ludowe. Tym samym niemiecka przeszłość jawiła się jako wroga na dwóch poziomach: pod względem narodowym i klasowym[113]. W fotografiach o takiej tematyce ujawniał się silnie antyniemiecki potencjał fotografii ojczystej. To istotne, bo w dużej mierze na tym wątku była ufundowana wewnętrzna propaganda, służył on m.in. do budowy wspólnoty narodowej.

Wreszcie warto zauważyć, że dla odczytania zdjęć powstających w kręgu Instytutu Zachodniego, czy – szerzej – zdecydowanej większości ówczesnych fotografii dokumentujących te tereny, niezwykle istotna jest też refleksja nad pominiętymi kwestiami dotyczącymi nowych terytoriów. Puste miejsca na mapie Ziem Odzyskanych uświadamiają wybiórczość i intencyjny charakter powstających ówcześnie zdjęć. Z pewnością swoistemu „przeoczeniu" uległo wiele aspektów kultury materialnej przejętych miast. Ich ikonografia ogranicza się przede wszystkim do prezentacji zabytków gotyckich, zniszczeń wojennych oraz ukazania życia nowych mieszkańców. Zaznacza się niemal całkowity brak architektury utożsamianej z kulturą niemiecką, np. monumentalnych gmachów z czerwonej cegły bądź z muru pruskiego (wyjątkiem były jedynie te, które przejęto na potrzeby instytucji publicznych lub przemysłu). Podobnie wykluczono przedstawienia typowo

[113] *Ibidem*, s. 20.



Il. 35. Eugeniusz Kitzmann, *Uczniowie gimnazjum – w pokoju mieszkalnym internatu* (Sulechów), 1947

mieszczańskiej architektury (a jeśli są one uwzględnione, to tylko w kontekście zniszczeń rozumianych jako objaw niemieckiego barbarzyństwa). Zresztą „(…) koncentrowanie uwagi na cywilizacyjnych walorach Ziem Zachodnich i Północnych było (…) dla władz komunistycznych kłopotliwe z wielu powodów, by wspomnieć tylko o związanej z tym konieczności zaaprobowania dorobku niemieckiego (i kapitalistycznego)”[114]. Inną stroną tego problemu był fakt, że w warstwie słownej wydawnictw Ziemie Odzyskane zwykle prezentowano jako zacofane i niepotrzeb-

[114] *Ibidem*, s. 9.

ne Niemcom rubieże wschodnie[115]. Porównywano je do zachodnich części Niemiec, które były zdecydowanie lepiej rozwinięte. Szanse rozwoju dla tych terytoriów miała stanowić dopiero polska władza. Jednak tezy o ubóstwie i zacofaniu tych terenów nie dało się udowodnić obrazami, porównanie poziomu cywilizacyjnego np. dawnej wschodniej Polski i przejętych obszarów w sposób aż nadto oczywisty wypadało na korzyść tych drugich[116]. Te znoszące się wzajemnie problemy i punkty widzenia zaciążyły na ostatecznym kształcie fotograficznych reprezentacji Ziem Odzyskanych. Zauważmy na koniec, że fotografia ojczysta, oparta na kreowaniu pozytywnych wartości, zasłaniała realne problemy Ziem Odzyskanych, takie jak choćby szaber czy spustoszenia powodowane przez czerwonoarmistów[117].

6. Stowarzyszenia fotograficzne w akcji dokumentowania Ziem Odzyskanych

W dokumentowanie nowo przyłączonych terytoriów byli zaangażowani nie tylko fotografowie związani z instytucjami bezpośrednio odpowiedzialnymi za proces repolonizacji Ziem Odzyskanych, ale również z lokalnymi stowarzyszeniami fotograficznymi funkcjonującymi na tych terenach. Wyraźnie zaznacza się aktywność największych ośrodków w Gdańsku, Wrocławiu i Opolu[118]. W pierwszym numerze wydanego w lutym 1948 roku „Biuletynu Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego" Edmund Zdanowski, w tekście otwierającym to cykliczne wydawnictwo, kreślił mapę „obiektywnie aktualnych faktów", wyróżniając konieczność dokumentacji historycznych i etnograficznych pomników polskości[119].

Podobnie argumentował wybitny fotograf Witold Romer w mowie wygłoszonej podczas wernisażu I Wystawy Fotografiki we Wrocławiu, który odbył się 20 czerwca 1948 roku. Ekspozycja ta była prezentowana podczas trwania propagandowej Wystawy Ziem Odzyskanych we Wrocławiu. Romer, który *notabene* był jeszcze przed wojną zaangażowany w promocję fotografii ojczystej, mówił:

> Gdy wchodziliśmy na te Ziemie, nie mieliśmy wrażenia obejmowania swej własności w posiadanie. Niemczyzna zdawała się tak dokładnie zakrywać każdy zakątek ziemi, że mieliśmy raczej uczucie zasłużonego rewanżu, niż powrotu do swego domu. Gdy jednak zaczniemy

[115] *Ibidem*, s. 10.

[116] *Ibidem*.

[117] Więcej o tym problemie: M. Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków 2012.

[118] Jak utrwalony był to sposób funkcjonowania stowarzyszeń, świadczy fakt, że pierwszą imprezą powstałego dopiero w 1954 roku Oddziału PTF w Gorzowie Wielkopolskim była zorganizowana rok później I Doroczna Wystawa Fotografii pt. *Piękno Ziemi Lubuskiej*. Podaję za: K. Nowik, *Fotografia artystyczna na Ziemi Lubuskiej w latach 1945–1989*, Zielona Góra 1994, s. 18.

[119] E. Zdanowski, *Realny romantyzm*, „Biuletyn Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego", 1948, nr 1, brak paginacji.

chodzić z aparatem po mieście i jego szczegółami się interesować, gdy obejrzymy stary polski tympanon w kościele N.M.P. na Piaskach, gdy zauważymy, że wiele pięknych rzeźb w najpoważniejszych zabytkach miasta jest dłuta polskiego rzeźbiarza Urbańskiego – zaczynamy wyraźnie odczuwać, że jesteśmy w swoim dziedzictwie[120].

W tej wypowiedzi ujawnia się rola, jaką fotografii nadali działacze środowiska wrocławskiego, stanowiąca egzemplifikację ówczesnych poczynań stowarzyszeń działających na świeżo przyłączonych do kraju terytoriach. Podkreślmy, że wypowiedź Romera w pełni pokrywała się z oficjalnym stanowiskiem władz państwowych w odniesieniu do Ziem Odzyskanych. Ważne wydaje się pytanie, jak w praktyce realizowano owe hasła. Modelowym wręcz przykładem jest praca Bronisława Kupca, wyróżnionego II nagrodą na wystawie, ukazująca wrocławską barokową rzeźbę św. Jana Nepomucena. W tym niezwykle prostym przedstawieniu autor skupił się na wyabstrahowaniu z szerokiego kontekstu zaledwie kilku elementów architektoniczno-rzeźbiarskich, które poprzez odpowiednie zestawienie prowadziły do jednoznacznych wniosków dotyczących historycznej proweniencji Wrocławia. Utrwalona na zdjęciu „zapatrzona" w górę rzeźba świętego ze wzniesioną prawą ręką dzierżącą krucyfiks, ujęta jest od pasa w górę i umieszczona przy lewej krawędzi pola obrazowego. Głowa postaci i znajdujący się po drugiej stronie pola obrazowego krzyż niejako ramują wieńczącego całość kompozycji miedzianego orła heraldycznego z XIV wieku, usytuowanego w tle na osi przedstawienia. Jego sylwetka osadzona jest w gotyckiej blendzie na szczycie nawy południowej kościoła Świętego Krzyża. Bronisław Kupiec w celu wzmocnienia siły perswazyjnej obrazu w taki sposób skadrował całość, by umęczona postać Chrystusa z krucyfiksu „spoglądała" na znajdującego się naprzeciw orła symbolizującego – jak ówcześnie dowodzono – piastowskie panowanie nad Dolnym Śląskiem. Efekt ten, wywołany bezpośrednią asocjacją pomiędzy figurą św. Jana posadowioną na placu przed kościołem, a umiejscowionym na szczycie świątyni orłem, został osiągnięty dzięki zastosowaniu przez Kupca perspektywy typowej dla teleobiektywu, która charakteryzuje się małym stopniem zmniejszania, a więc obiekty o zbliżonych rozmiarach, znajdujące się jednak w różnych odległościach od aparatu różnią się na zdjęciu stosunkowo nieznacznie wielkością[121]. Ten silnie skondensowany przekaz opiera się na połączeniu symboliki religijnej i historycznej[122]. Autor wykorzystuje tu stereotypowy sposób myślenia, zasadzający się na kreśleniu triady dopełniających się pojęć Piast – katolik – Polak.

---

[120] W. Romer, *Przemówienie na otwarciu wystawy fotografiki w ratuszu wrocławskim,* „Świat Fotografii", 1948, nr 10, s. 11.

[121] A. Feininger, *Nauka o fotografii*, Warszawa 1987, s. 374.

[122] Zapewne dla fotografa nie bez znaczenia było również, że wykonawcą barokowej rzeźby był Jan Jerzy Urbański, któremu Witold Romer podczas przemowy otwierającej wystawę przypisał polskie pochodzenie. Jednak w rzeczywistości był on artystą pochodzenia czeskiego.



Il. 36. Bronisław Kupiec, *Św. Jan Nepomucen*, 1948



Il. 37. Bronisław Kupiec, *Katedra we Wrocławiu*, 1947

Podkreślmy, że nagrodzone zdjęcie nie było jedynym o takiej wymowie przedstawieniem w *oeuvre* Bronisława Kupca, który dzięki współpracy z Instytutem Zachodnim był twórcą niezwykle wyczulonym i świadomym znaczenia wyboru odpowiednich artefaktów legitymizujących przynależność Dolnego Śląska do polskich terytoriów. Znane były jego zdjęcia ukazujące średniowieczne tarcze herbowe z piastowskimi orłami, fotografowane we wrocławskim kościele św. Doroty, czy liczne fotografie architektury i detali katedry. Jedno z nich, przedstawiające fasadę katedry widzianą przez pryzmat maswerków z balustrady kościoła Świętego Krzyża, stało się ikoną ówczesnej fotografii[123]. Dominująca w tamtym czasie strategia obrazowania zabytków Ziem Odzyskanych, której bez wątpienia wyróżniającym się przedstawicielem był Bronisław Kupiec, polegała na reglamentacji określonych treści historycznych poprzez rejestrację wybranych obiektów, a pomijaniu innych. Kupiec rozumiał, jak silnie symbolicznie nacechowana jest architektura, a jego sposób myślenia o niej odnieśmy do sformułowanej przez Marcina Kulę kategorii nośnika pamięci historycznej, którą historyk charakteryzował następująco:

> Przeszłość odzwierciedla się bowiem praktycznie w każdym przedmiocie i zjawisku, które trwa do dziś. W konsekwencji nośnikiem pamięci o przeszłości, przynajmniej potencjalnym, jest dosłownie wszystko[124].

Kupiec zatem, rejestrując określone zabytki przeszłości, niejako uaktywnił tkwiący w nich potencjał symboliczny, przypisując im rolę nośników pamięci o polskim rodowodzie Ziem Odzyskanych. Jak celnie zauważył Marcin Kula: „Noś-

[123] Status tego obrazu wystawianego pt. *Katedra we Wrocławiu* został ugruntowany II nagrodą w konkursie na artystyczną fotografię krajoznawczą zorganizowanym w 1947 roku przez Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji. Informacja na podstawie: *Orzeczenie Sądu Konkursowego. Konkurs na artystyczna fotografię krajoznawczą*, „Świat Fotografii", 1948, nr 7, s. 34.

[124] M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002, s. 7–8.

niki pamięci są alfabetem dla współczesnych treści”[125], dlatego na Ziemiach Odzyskanych, by nie przypominać ich niemieckiego charakteru, historię przysłaniano ekspozycją pamiątek przeszłości dających się połączyć z polską historią[126]. Waga zdjęć powstających na Ziemiach Odzyskanych była zatem niemała, stawką było bowiem dokonanie zmiany symbolicznego znaczenia utrwalanych miejsc.

Ukazanie piastowskich korzeni Ziem Odzyskanych było bodaj najważniejszym problemem stojącym przed dobrze zorganizowanym środowiskiem wrocławskim. Twórcy zrzeszeni we Wrocławskim Towarzystwie Fotograficznym, wzorem Bułhaka[127], wielokrotnie organizowali objazdy autokarowe w celu poznania i dokumentowania Dolnego Śląska[128]. O „intencjach historycznych” fotografów obszernie informują nas również wspomnienia Janiny Mierzeckiej, która w latach 40. i 50. wykonała szereg fotografii dokumentujących „polskość” ziem Dolnego Śląska. W swojej książce opisała liczne tego rodzaju realizacje oraz ich genezę:

> Tu na Ziemiach Odzyskanych zasadniczą rolę odgrywała praca propagandowa i oświatowa. W ratuszu, który był wówczas oddziałem Muzeum Śląskiego, pracował historyk, dr – obecnie profesor – Marian Haisig. On to organizował w obydwu budynkach szereg wystaw historycznych. Właśnie w pierwszym rzędzie Haisigowi musiałam wykonywać mnóstwo powiększeń do ekspozycji i dzięki niemu szybko zostałam wprowadzona w zagadnienia historyczne polskości dawnego Wrocławia (...)[129].

Mierzecka, pracująca etatowo w Muzeum Śląskim, jak wielu innych fotografów utrwalała najstarsze zabytki Dolnego Śląska. Szczególne miejsce pośród nich zajmowały obiekty związane ze śląską linią dynastii piastowskiej, jak choćby zamek w Brzegu czy sarkofagi w opactwie cysterskim w Krzeszowie. Pamiętajmy jednak, że działalność stowarzyszeń, pomimo ich niewątpliwego uwikłania w propaństwowy dyskurs fotografii ojczystej (wielu fotografów, np. Mierzecka czy Kupiec, łączyło działalność w stowarzyszeniach z tą dla instytucji realizujących założenia polityki państwowej), nie miała charakteru tak zorganizowanego i przemyślanego jak ta prowadzona przez Ministerstwo Komunikacji i Instytut Zachodni. W działalności stowarzyszeń było znacznie więcej miejsca na kontynuacje praktyk piktorialnych, co widać choćby w przetworzonych zdjęciach dolnośląskich zabytków autorstwa Bożeny Michalik, jednej z czołowych przedstawicielek środowiska wrocławskiego.

---

[125] *Ibidem*, s. 122.

[126] *Ibidem*.

[127] Idee głoszone przez Bułhaka były dobrze znane we Wrocławiu. Po pierwsze dlatego, że prezentował on tu swoje zdjęcia podczas I Wystawy Fotografiki, a po drugie w trakcie trwania ekspozycji wygłosił wykład dotyczący fotografii ojczystej. Informacje podaję za: M. Schulz, *I Wystawa Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego*, „Świat Fotografii”, 1948, nr 10, s. 10.

[128] J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, Kraków 1981, s. 193.

[129] *Ibidem,* s. 179.

7. Zmierzch fotografii ojczystej

Kreśląc dynamikę rozwoju fotografii ojczystej po II wojnie światowej, można przyjąć, że śmierć Jana Bułhaka w dniu 4 lutego 1950 roku ma charakter znaczącej cezury i to nie tylko o charakterze symbolicznym, gdyż nestor odszedł podczas pleneru fotograficznego w mazurskim Giżycku, ale również praktycznym, bowiem nastąpiła ona w momencie, kiedy zaczęto intensywnie upowszechniać metodę socrealizmu. Śmierć głównego orędownika przedwojennego programu wydaje się szczególną okazją do dokonania ideowych przewartościowań w praktyce fotograficznej. Jednak relacja ta nie jest taka oczywista, zmiany od początku lat 50. rzeczywiście narastały lawinowo, ale początek przekierowania programu na marksistowskie tory objawił się znacznie wcześniej, w procesie tym *notabene* brał udział Bułhak i był on związany z ogólnymi zmianami w postrzeganiu Ziem Odzyskanych. Pierwszym symptomem likwidacji podstawowych paradygmatów powojennej fotografii ojczystej było zakwestionowanie przez Bolesława Bieruta, w słynnym przemówieniu na otwarcie radiostacji we Wrocławiu w dniu 16 listopada 1947 roku, zasadności dalszego wykorzystywania w sztuce tematu wojny i jej skutków. Bierut apelował do artystów, by więcej „nie apoteozować depresji"[130] i związać swoją działalność z wymogami dnia dzisiejszego. Tym samym podważył eksploatowany powszechnie temat ruin. Drugim, znacznie poważniejszym powodem zmian, które zaczęły się dokonywać w fotografii ojczystej, było wejście w życie ustawy z dnia 21 stycznia 1949 roku o scaleniu zarządu Ziem Odzyskanych z ogólną administracją państwową, która likwidowała specyficzny status nowych terytoriów[131]. W tym samym miesiącu zlikwidowano Ministerstwo Ziem Odzyskanych[132]. W zasadzie pierwszy etap historii Ziem Odzyskanych kończy się wraz z monumentalną Wystawą Ziem Odzyskanych, trwającą 100 dni we Wrocławiu od 21 lipca 1948 roku, podczas której zaprezentowano omawianą wcześniej wystawę wrocławskich fotografików. Cieniem na polityce partyjnej wobec tych terenów kładła się również osoba byłego ministra Władysława Gomułki, posądzonego podczas posiedzenia KC PPR na przełomie sierpnia i września 1948 roku o odchylenia prawicowe i nacjonalistyczne[133]. W tym okresie rozpoczął się proces odchodzenia od nacjonalistycznej legitymizacji władzy, będącej tak istotnym elementem wsparcia dla działalności fotografów ojczystych. Podkreślmy, że po 1948 roku zaczął wygasać program oparty na tworzeniu z Ziem Odzyskanych czynnika jednoczącego społeczeństwo[134]. W tej

[130] B. Bierut, *O upowszechnienie i udostępnienie kultury*, „Rzeczpospolita", 1947, nr 316, s. 1.

[131] R. Domke, *Ziemie Zachodnie i Północne Polski w propagandzie lat 1945–1948*, Zielona Góra 2010, s. 36.

[132] H. Szczegóła, *Ziemie Zachodnie i Północne w polityce PZPR w latach 1949–1956*, w: *Ziemie Zachodnie i Północne Polski w okresie stalinowskim*, red. C. Osękowski, Zielona Góra 1999, s. 19.

[133] M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2005, s. 184.

[134] H. Szczegóła, *op.cit.*, s. 19.

sytuacji zmieniły się ogólne priorytety polityczno-gospodarcze, co rzutowało na status tych dzielnic. Podczas I Zjazdu PZPR w grudniu 1948 roku uznano, że proces odbudowy nowych terytoriów i ich integracji z pozostałymi ziemiami został zakończony[135], tym samym na przełomie 1948/1949 powojenne ramy funkcjonowania idei fotografii ojczystej straciły swoją aktualność[136]. Zaczęto wprowadzać liczne korekty i próby dostosowania programu, przede wszystkim na poziomie tematyki, do wymogów rodzącego się realizmu socjalistycznego.

Należy jednak podkreślić, że niektóre tematy podejmowane w trakcie dokumentacji Ziem Odzyskanych antycypowały obowiązujące później w socrealizmie kanony przedstawiania ludu pracującego, tym samym stając się jednym z fundamentów nowego kierunku. Z takiej perspektywy fotografia ojczysta jawi się jako ogniwo łączące przedwojenną stylistykę i środowisko fotograficzne (również na poziomie personalnym) z kulturą realizmu socjalistycznego. Zdjęciami powszechnie realizowanymi na Ziemiach Odzyskanych, które zapowiadają tematykę socrealistyczną, były obrazy wyraźnie admirujące działalność pierwszych osadników. Można je odnaleźć choćby w spuściźnie fotografów Instytutu Zachodniego czy nawet Jana Bułhaka. Są to pierwsze – obok zdjęć sławiących odbudowę – powojenne szeroko rozpowszechniane i wykonywane na wielką skalę obrazy odnoszące się do etosu pracy. Podłożem ideowym tego rodzaju fotografii było tworzenie obrazu nowego mieszkańca Ziem Odzyskanych. Znawczyni tematu Maria Tomczak, na podstawie analizy wizerunku osadnika w wydawanym przez Polski Związek Zachodni po wojnie czasopiśmie „Polska Zachodnia", pisze o swoistej metamorfozie osób zaczynających życie na nowych terenach:

> Rezultatem tego przeistoczenia miał być nowy typ Polaka – Polak zachodni, uwolniony od wad narodowych. Z poświęconych temu zagadnieniu artykułów wynika, że kształtujący się typ „Polaka zachodniego" oparty miał być na swoiście rozumianym pozytywizmie, przeciwstawianym zgubnej – jak uważano – polskiej skłonności do romantyzmu. (…) Jedynym miernikiem jego charakteru miała być praca, sumienność oraz uporczywe dążenie do bogacenia wiedzy[137].

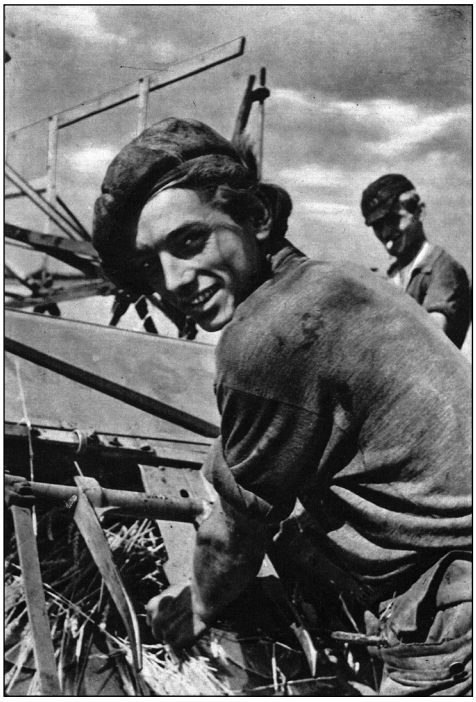
Wizerunek „Polaka zachodniego" został wykreowany w głównej mierze przez działaczy i teoretyków myśli zachodniej, związanych z poznańskim ośrod-

---

[135] *Ibidem*, s. 20.

[136] Rzutujący na sytuację fotografii ojczystej nowy sposób postrzegania Ziem Odzyskanych przez czynniki państwowe opisał Hieronim Szczegóła: „W ustawie o 6-letnim planie rozwoju gospodarczego i budowie podstaw socjalizmu na lata 1950–1955 czytamy: «W rezultacie wykonania planu trzyletniego zagospodarowane zostały i złączone w jedną całość gospodarczą z resztką kraju ziemie odzyskane. Potencjał gospodarczy ziem odzyskanych, odbudowany ze zniszczeń wojennych i uruchomiony wysiłkiem mas pracujących, stał się jedną z podstaw szybkiego rozwoju gospodarczego całego kraju»". Cytat za: *Ibidem*, s. 20.

[137] M. Tomczak, *Obraz osadników w prasie i publicystyce polskiej*, w: *Ziemie Odzyskane/Ziemie Zachodnie i Północne 1945–2005. 60 lat w granicach państwa polskiego*, red. A. Sakson, Poznań 2006, s. 49.



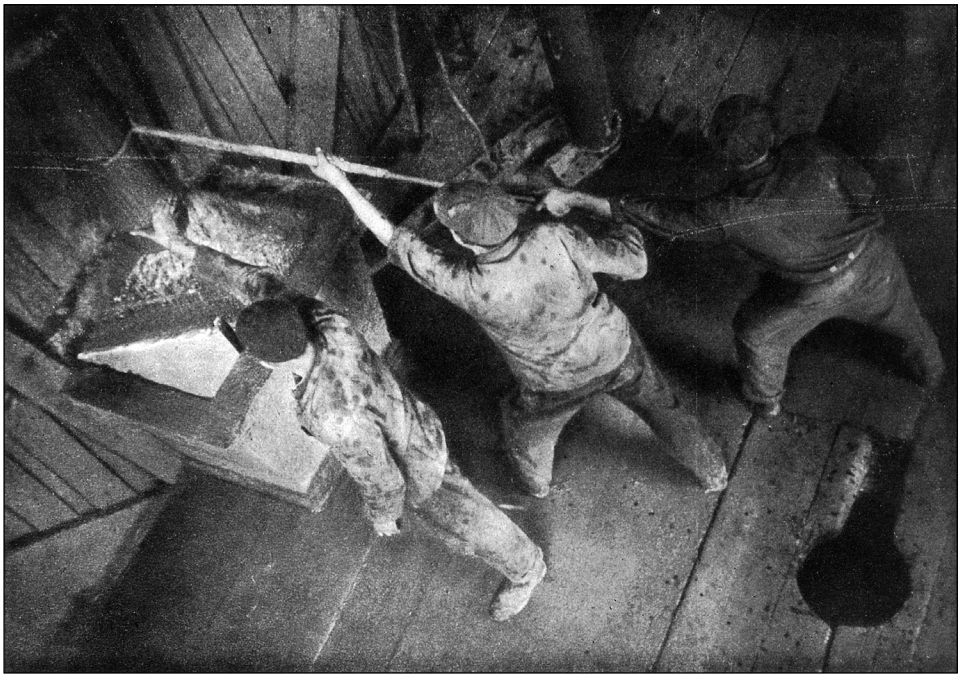
Il. 38. Bronisław Kupiec, *Na Dolnym Śląsku, podobnie jak i na całych Ziemiach Odzyskanych, przeważają ludzie młodzi!*, ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), wydanej w 1948 roku

kiem[138] dlatego, jak dodaje badaczka: „swoistym archetypem «człowieka zachodniego» mieli być działacze wielkopolscy z czasów rozbiorowych (…) Zagospodarowanie Ziem Zachodnich traktowane było zatem jako kontynuacja XIX-wiecznego wysiłku Wielkopolan mającego na celu podtrzymywanie polskości"[139]. Znany historyk i propagator Ziem Odzyskanych Witold Jakóbczyk sugerował nawet w 1947 roku, w związku z koniecznością zagospodarowania nowych terenów, że należy dokonać transformacji typowych dla Polaków postaw społecznych, pisał: „Bo ten egzamin jest dlatego tak trudny, że niema nic wspólnego z konspiracją, bojowością, naszym tradycyjnym bohaterstwem, że musi operować środkami i wzorami zracjonalizowanego zachodu, systematycznością, planowością, dyscypliną, opanowaniem"[140]. Historyk postulował nieodzowność dokonania radykalnych zmian w postawie Polaków, zakładającą zmianę obowiązującego modelu romantycznego bojownika w racjonalnego budowniczego nowej rzeczywistości. Skonstatujmy, że propagowany przez poznańskie środowiska etos pracy uwidocznił się w wielu z ówczesnych fotografii. W odniesieniu do sylwetki niezłomnego osadnika pojawiły się duże kolekcje zdjęć dotyczących pracy, jak choćby tych ukazujących odradzający się na Ziemiach Odzyskanych przemysł. Warto podkreślić, że właśnie za pomocą fotografii ojczystej, rejestrującej zmiany zachodnich i północnych rubieży kraju, dokonał się, zgodnie z oczekiwaniami Jakóbczyka, swoisty zwrot, polegający na zarzuceniu dotychczasowego kanonu przedstawiania typowego Polaka – szlachcic został zamieniony na świadomego uczestnika procesu produkcyjnego. Zaangażowanie się w ten proces fotografów ojczystych wskazuje, jak ważną rolę odegrał program we wprowadzaniu nowej ikonografii, która od 1949 roku miała stać się obowiązującą w polskiej sztuce. Można powiedzieć, że m.in. dzięki ilustrowaniu tematu Polaka zachodniego przez foto-

[138] *Ibidem*.

[139] *Ibidem,* s. 49–50.

[140] W. Jakóbczyk, *O człowieka zachodniego*, „Polska Zachodnia", 1947, nr 18, s. 1.



Il. 39. Henryk Hermanowicz, *Wylewanie urobku z łyżki*, ok. 1947

grafię ojczystą, zaczęto modernizować obraz społeczeństwa, a do etnograficznego skansenu zasiedlonego przez chłopów, zmagających się z corocznymi żniwami, dokooptowano robotników. Powstające na Ziemiach Odzyskanych kolekcje zdjęć uwzględniały szeroki wachlarz problematyki społecznej, takiej jak np. edukacja, praca w przemyśle i rolnictwie, materialne i socjalne zaplecze osadników, folklor etc. To właśnie na Ziemiach Odzyskanych po raz pierwszy po wojnie dokonano na taką skalę próby analizy społeczeństwa przez pryzmat dyskursu władzy państwowej. Takie podejście do ujmowania krajowej rzeczywistości stanie się normą w czasach socrealizmu. Fotografia ojczysta stała się forpocztą socrealizmu również w zakresie wprowadzania w pole sztuki tak istotnego dla nowej metody twórczej reportażu fotograficznego. Zresztą, za sprawą m.in. fotografii ojczystej, pojawiał się on już przed wojną w orbicie zainteresowania środowiska skupionego wokół Bułhaka.

Najważniejszym przejawem zmian dokonujących się w obrębie fotografii ojczystej w końcu lat 40. było stopniowe zwracanie się twórców w stronę tematyki robotniczej, rozpatrywanej już poza kontekstem osadnictwa i zagospodarowania świeżo przyłączonych terytoriów[141]. Pierwszym tego sygnałem było

[141] Jakkolwiek proces wdzierania się tematyki robotniczej i produkcyjnej do fotografii ojczystej zaczyna być szczególnie mocno widoczny od 1949 roku, to pamiętajmy, że tego rodzaju zdjęcia były

przyznanie specjalnej nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki, podczas konkursu na artystyczną fotografię krajoznawczą, zorganizowanego przez Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji, zdjęciu o tematyce przemysłowej, którą otrzymał Henrykowi Hermanowiczowi za pracę pt. *Wylewanie urobku z łyżki* w listopadzie 1947 roku[142]. Dodajmy, iż było to jedyne specjalne wyróżnienie MKiS na organizowanym przez jednostkę Orłowicza konkursie. Oczywiście fotografowanie przemysłu było jednym z tematów zadekretowanych w programie fotografii ojczystej już przed II wojną światową, ale ta charakterystyczna dla socrealizmu tematyka produkcyjna rzadko była ówcześnie eksploatowana, a tym bardziej nie zastrzegano dla niej osobnych ministerialnych nagród; wszak zupełnie inaczej definiowano pojęcie narodu i jego dążeń oraz tradycji. Wskazany wcześniej kierunek rozwoju programu fotografii ojczystej, uwzględniający definiowanie społeczeństwa przez pryzmat klasy robotniczej, został, jak sądzę, przypieczętowany Ogólnopolską Wystawą Fotografiki Krajoznawczej, zorganizowaną podczas II Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie w czerwcu i lipcu 1949 roku[143]. Wystawa ta, której kuratorem był znany fotograf i działacz Maksymilian Jankowski, stanowiła bez wątpienia jedno z największych przedsięwzięć wystawienniczych fotografii ojczystej lat 40. Ekspozycja była skonstruowana wokół kilku problemów, jak pisał jej kurator:

> Dział pierwszy stanowią fotografie zabytków architektonicznych oraz gruzów i zniszczeń powstałych na skutek działań wojennych. Dział drugi przedstawia pracę dla odbudowy i zagospodarowania kraju, w trzecim widzimy morze i pracę na morzu, następny obejmuje odpoczynek wczasy i sport. Dział ostatni wystawy obrazuje piękno polskiego pejzażu pod względem krajoznawczym i turystycznym[144].

Polityczną intencję tej monumentalnej prezentacji, na której typowa tematyka krajoznawcza sytuowana była już na marginesie przedstawień o charakterze robotniczym, zdradzają również teksty zawarte w katalogu wystawy[145]. Jan Bułhak pisał:

---

już realizowane przed wybuchem wojny. Podobnie rejestrowano porządkowanie i odbudowę miast, przykładowo Bułhak swój cykl ukazujący zniszczoną Warszawę zwieńczył zdjęciami odbudowy.

[142] *Orzeczenie Sądu Konkursowego. Konkurs na artystyczną fotografię krajoznawczą*, „Świat Fotografii", 1948, nr 7, s. 34.

[143] Sopocki Festiwal odbył się pod protektoratem Ministra Kultury i Sztuki Stefana Dybowskiego i Wojewody Gdańskiego Stanisława Zrałka. Komisję kwalifikacyjną *Ogólnopolskiej wystawy fotografiki krajoznawczej* stanowili Tadeusz Wański (przewodniczący), Grzegorz Kanafocki, Kazimierz Lelewicz oraz Bolesława i Edmund Zdanowscy. Natomiast jury przyznające nagrody: Jan Bułhak (przewodniczący), Marian Schulz (delegat MKiS) oraz Maksymilian Jankowski, Zygmunt Obrąpalski, Leon Ostaszewski, Jan Sunderland. Informacje podaję za katalogiem Festiwalu.

[144] M. Jankowski, *Ogólnopolska wystawa fotografii krajoznawczej*, w: *II Festival Plastyki*, Katalog wystaw, Sopot, czerwiec–lipiec 1949, s. 109.

[145] Na wystawie zaprezentowano aż 345 obrazów fotograficznych. Informacja za katalogiem festiwalu.

> Fotografia ojczysta mówi nam o zasobach i powabach kraju, o jego walorach i zabytkach, o jego bezprzykładnym okrutnym zniszczeniu i mężnej, wspaniałej odbudowie, o jego niespożytej żywotności, o wartkim rytmie dzielnej, wytężonej pracy, jakimi tętni cały kraj, o wykuwaniu przez cały naród, w trudzie i znoju lepszego jutra…[146].

Wtórował mu Maksymilian Jankowski:

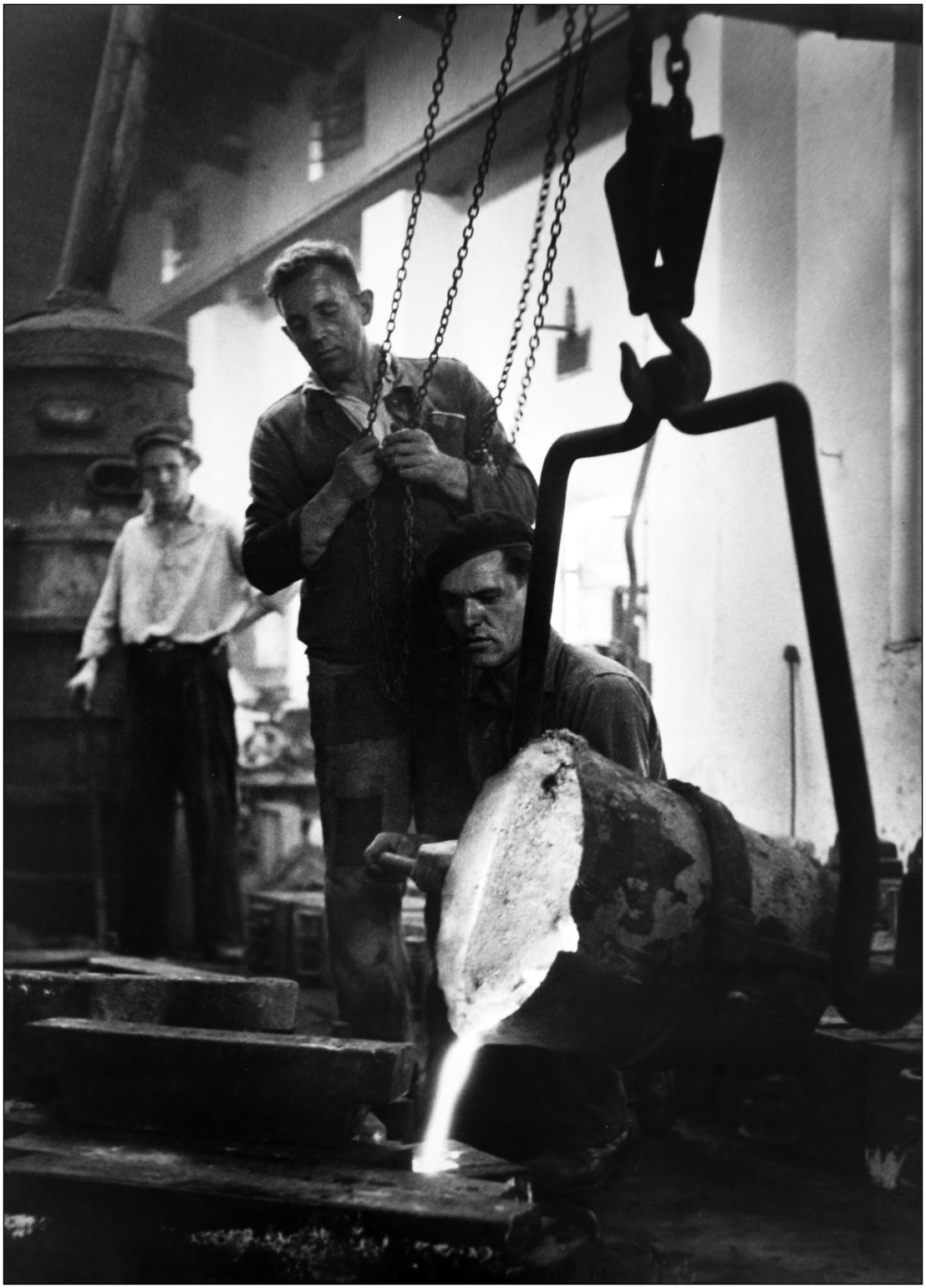
> Zgromadzone na Wystawie fotografie dowodzą, że urok naszych ziem i tętno życia Polski współczesnej znajduje w fotografice wierne odbicie. W szczególności praca, jej rozmach i twórcza dynamika wyrażone zostały z pełną siłą ekspresji[147].

Przy takich założeniach symbolicznego wymiaru nabierają dwie główne nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki. Pierwszą otrzymał poznański twórca Maksymilian Myszkowski za zdjęcie pt. *W odlewni* z 1948 roku. Fotografia ta emanuje typową dla plastyki socrealistycznej tematyką i scenerią: oto trzech hutników w skupieniu obserwuje proces wylewu płynnego żeliwa do formy. Obraz, o wyraźnie zaznaczonym osiowym charakterze i monumentalizującym zarejestrowaną scenę ujęciem z żabiej perspektywy, uderza pełną teatralnego patosu atmosferą kreowaną przez sugerowane zaangażowanie emocjonalne grupy robotników w proces produkcyjny. Dokonujące się na oczach hutników „misterium" potęgowane jest sakralizującym całość oświetleniem sceny, w której żar wylewanego metalu rozjaśnia twarze dwóch bezpośrednio zajmujących się wytopem robotników, a mocno rozświetlone tło hali fabrycznej opromienia i eksponuje sylwetki hutników. Zdjęcie to wreszcie jest jedną z pierwszych fotograficznych reprezentacji, charakterystycznego dla socjalistycznej literatury, toposu zmagań człowieka z żywiołem i triumfu cywilizacji nad naturą: „Dzięki specyfice pracy, postać ta [hutnika – przyp. M.S.] znakomicie wpisywała się w socjalistyczny mit Nowego Człowieka, z typowym dla niego językiem dramatu, figurami walki, metamorfozy i totalnej przemiany"[148]. Doceniona przez jury wystawy dojrzałość ideologiczna tej fotografii polega nie tylko na odpowiednim doborze motywu ikonograficznego, ale również na sposobie prezentacji hutników jako kolektywu robotniczego. Z pewnością główna nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki, przyznana prawdopodobnie decyzją zasiadającego w jury przedstawiciela Ministerstwa Mariana Schulza, nie była przypadkowym wyborem. Podobnie druga nagroda za pracę autorstwa mało znanego Leona Perszona z Kartuz, pt. *Wykopalisko w Dąbrowie*, przedstawiająca grób prehistoryczny z glinianą urną, była kolejnym głosem w sprawie walki o udowodnienie słowiańskiej proweniencji północnej części kraju. Jednak

[146] J. Bułhak, *Fotografia ojczysta*, w: *II Festival Plastyki*, Katalog wystaw, Sopot, czerwiec–sierpień 1949, s. 113.

[147] M. Jankowski, *Ogólnopolska wystawa…*, s. 109–110.

[148] M. Golonka-Czajkowska, *Wulkan w kombinacie. Metalurgiczne tropy w socjalistycznej ikonosferze*, „Blok. Międzynarodowe Pismo Poświęcone Kulturze Stalinowskiej i Poststalinowskiej", 2010, nr 5, s. 59.



Il. 40. Maksymilian Myszkowski, *W odlewni*, 1948

zauważmy, że stratyfikacja ministerialnych nagród wyraźnie sugeruje dokonujące się przesunięcie w obszarze pożądanej tematyki. Aspekt ten dostrzegł Mieczysław Wątorski, jeden z recenzentów wystawy, który zanotował:

> Fotografika jest jakby stworzona dla tematyki podsuwanej artystom przez Państwo i przypuszczać należy, że najbliższe wystawy przesuną punkt ciężkości swego programu ku tematyce człowieka pracy. Tegoroczna wystawa sopocka w swej prostocie, nienagannym układzie obrazów znanych fotografików – była pierwszym krokiem w tym kierunku[149].

8. Testament Bułhaka – książka pt. *Fotografia ojczysta*

Fotografia ojczysta w latach 40. na wiele sposobów wpisywała się w tak pożądaną przez władze narodową retorykę. Oczywiście powojenna kontynuacja programu nie była prostym przeniesieniem przedwojennych postulatów. Pomimo zachowania podstawowego trzonu Bułhak dokonał w obszarze tematycznym szeregu korekt. Biorąc pod uwagę treści zawarte w programie, można stwierdzić, iż wprowadzone zmiany wynikały z radykalnej przebudowy systemu politycznego w Polsce. Wysuwane w nim postulaty były dobrze zakorzenione w przestrzeni ideowej państwa i odpowiadały na zapotrzebowanie ówczesnych władz. Program w pełnym brzmieniu został jednak opublikowany dopiero po śmierci Bułhaka, najpierw w marcu 1950 roku na łamach „Świata Fotografii" w numerze, który był poświęcony jego pamięci, i następnie jako rozdział książki pt. *Fotografia ojczysta* wydanej w 1951 roku[150]. Bułhak powtórnie definiował tu pole zainteresowań programu: „(…) fotografia ojczysta rozszerza krąg zainteresowania na wszystkie plastycznie uchwytne przejawy bytu ludzkiego i odtwarza nie tylko relikty przeszłości i zjawiska przyrody, lecz całe współczesne życie człowieka, ziemi i kraju ojczystego"[151]. Właśnie o aspekt współczesnego życia narodu został on znacząco rozszerzony. Nie zmieniła się jednak przez to niezwykle wyeksponowana rola dokumentacji krajobrazu, pamiątek przeszłości i folkloru. Z pewnością na ostatecznym kształcie powojennej wersji programu, zamieszczonej w książce *Fotografia ojczysta*, zaciążył fakt, że w momencie jego redakcji zaczęły następować istotne zmiany w zadaniach stawianych przed fotografami ojczystymi, co zostało omówione w poprzednim podrozdziale. Dlatego książka ta z jednej strony podsumowuje działalność dokumentalną na Ziemiach Odzyskanych i pośród ruin, ale z drugiej nadaje już wysoki status tematyce produkcyjnej.

---

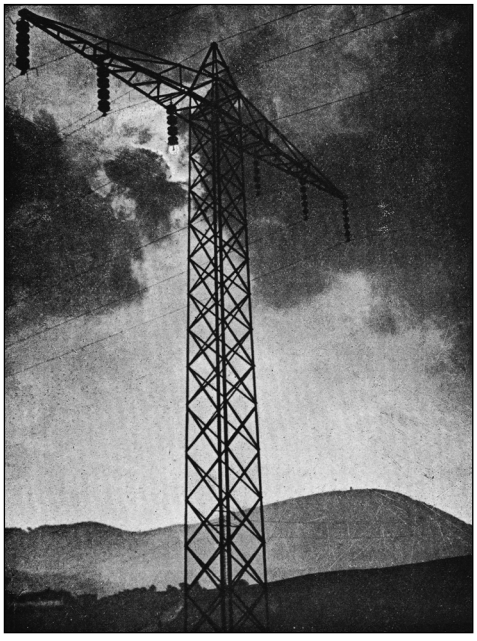
[149] M. Wątorski, *Pokłosie Wystawy Fotografii Krajoznawczej w Sopocie w sezonie 1949 r.*, „Biuletyn Gdańskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Fotograficznego", bez daty wydania, nr 5, brak paginacji.

[150] Data, którą opatrzona jest przedmowa, wskazuje, że Bułhak przygotował książkę do druku już w sierpniu 1948 roku.

[151] J. Bułhak, *Fotografia ojczysta…*, s. 57.

Całość koncepcji, podobnie jak przed wojną, miała ambicję totalnego ujęcia struktury materialnej kraju. Tak samo Bułhak uszeregował najważniejsze tematy w grupy. Pierwsza dotyczyła ogólnie pojętego krajobrazu, druga terenów górskich, trzecia wybrzeża morskiego z jego infrastrukturą i całością polskiej gospodarki wodnej. Następne kategorie tematyczne dotyczyły komunikacji i budownictwa. Ta ostatnia została zdecydowanie rozbudowana, poza zabytkami doszedł problem zniszczeń wojennych i ich odbudowy oraz zagadnienie dotyczące urbanistyki wobec przemian socjalnych. Bułhak w tym miejscu apelował o utrwalanie wszelkiego rodzaju gmachów publicznych i przemysłowych. Kolejny punkt dotyczył przemysłu górniczego. Następny, ósmy, podejmujący problem pracy, wydaje się szczególnie doniosły w obliczu zachodzących zmian systemowych w Polsce. Przytoczmy go w całości:

> Praca w rękodzielnictwie, handlu i przemyśle. Jej narzędzia, teren i otoczenie. Człowiek pracy w działaniu i wypoczynku. Wczasy wakacyjne pracowników i młodzieży szkolnej. Obozy letnie. Sporty. Obchody i manifestacje publiczne. Ubiór i wygląd pracownika w zależności od charakteru jego zawodu. Praca w epokach minionych[152].



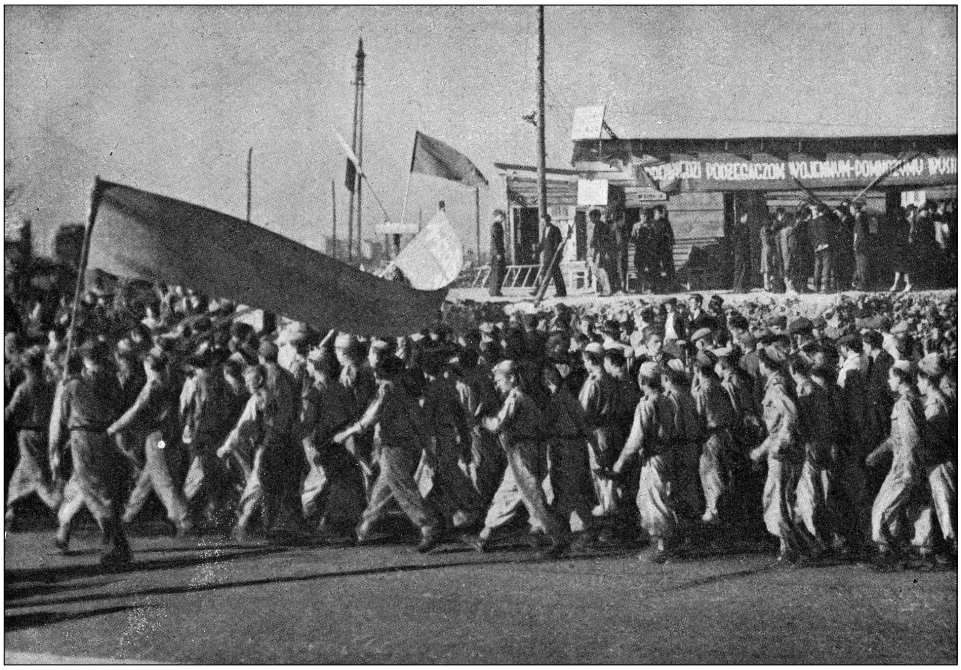
Il. 41. Jan Bułhak, *Pod Wałbrzychem* (Góra Chełmiec), 1947, zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia ojczysta* w 1951 roku

Kolejne punkty w dużej mierze powielały przedwojenne postulaty. Dziewiąty dotyczył dokumentacji domu, obrzędów zwyczajowych i religijnych. Dziesiąty sztuki dawnej, współczesnej i ludowej, a ostatni dokumentacji świata zwierzęcego i roślinnego[153].

Przytoczone kategorie tematyczne znajdowały potwierdzenie w obszernym materiale ilustracyjnym dobranym i ułożonym tak, by odpowiadać zadaniom, jakie stawiano przed fotografią ojczystą w końcu lat 40., stanowiąc precyzyjny opis rzeczywistości społecznej, gospodarczej, politycznej oraz topograficznej kraju, na progu nowej epoki. Pierwsze karty zestawu przedstawiają wizję ojczystego krajobrazu ściśle złączonego z przemysłem, czego wymownym przykładem jest otwierająca całość monumentalna foto-

[152] *Ibidem,* s. 59.

[153] Wszystkie informacje dotyczące wyróżnionych grup tematycznych podaję za: *Ibidem,* s. 58–59.



Il. 42. Jan Bułhak, *Junacy idą…*, 1949, zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia ojczysta* w 1951 roku

grafia pt. *Pod Wałbrzychem,* przedstawiająca ujęty od dołu górujący nad okolicą słup wysokiego napięcia, rzucony na tło górskiego krajobrazu, z ekspresyjnie potraktowaną plastyką nieba. Kolejną grupę fotografii stanowią liczne widoki Warszawy, ilustrujące szybki proces odbudowy stolicy. Szereg zdjęć dotyczących tej tematyki nie tylko przedstawia robotników przy pracy, ale również manifestacje robotnicze, podkreślające nowy układ władzy w kraju. Następnie znajduje się duży zespół zdjęć ukazujących zabytki różnych polskich miast, które łączy eksponowanie dominującego w nich materialnego dziedzictwa gotycko-renesansowego. Podobnie ukształtowana jest ostatnia, zwarta grupa fotografii prezentujących krajobrazy wszystkich dzielnic w ujednolicających wizerunek kraju, przestrzennych „kresowych" kompozycjach. Wizję tę dopełniają przedstawienia tradycyjnego rolnictwa i typowo rolniczych rzemiosł. W narracyjnym układzie zdjęć widać dokonujące się w końcu lat 40. znaczące przesunięcie w sposobie pojmowania podstawowych zadań fotografii ojczystej, dla której na pierwszy plan wysunęła się tematyka typowo socrealistyczna. Zwróćmy też uwagę, że scalająca całość terytorium narracja była zgodna z oficjalnie przyjętym sposobem myślenia, mówiącym już o pełnym zintegrowaniu Ziem Odzyskanych z terenami „dawnej Polski". Książka ta zatem jest dokumentem ułatwiającym zrozumienie sposobu wykorzystania

fotografii ojczystej na progu realizmu socjalistycznego. Wreszcie, wydawnictwo to zadekretowało kierunek zmian następujących w obrębie programu fotografii ojczystej, który rozpoczął się w końcu lat 40.

9. Znaczenie fotografii ojczystej w drugiej połowie lat 40.

Jest jeszcze jeden warty podkreślenia aspekt fotografii ojczystej, który łączy się z dokonanym w polskich środowiskach fotograficznych – za pośrednictwem programu – zdecydowanym zwrotem w traktowaniu przestrzeni. Ukonkretnienie topograficzne fotografii to jedna z podstawowych jej cech po 1945 roku, która wynikała z udziału twórców w procesie kolonizacji Ziem Odzyskanych, konieczności rejestracji zniszczeń wojennych oraz dokonania reinterpretacji zasobów materialnych i społecznych kraju. Fotografowie akcentujący w swoich obrazach spójność miejsca, czasu i akcji oddalali się od dominującej tradycji piktorializmu, nakierowanego na tworzenie symbolicznych przedstawień wyzbytych topograficznego konkretu. Wprawdzie już przedwojenna fotografia ojczysta została nakierowana na cele dokumentalne, ale była nastawiona w dużej mierze na petryfikację krajobrazu romantyczno-szlacheckiego, tym samym wykorzystywała utrwalone i silnie związane z tradycją piktorialną klisze tematyczno-formalne. Zwrot przestrzenny był wreszcie warunkowany silnym wsparciem instytucjonalnym, które zostało udzielone fotografom przez m.in. Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji, a także Polskie Towarzystwo Krajoznawcze i Instytut Zachodni. Powojenna fotografia ojczysta łączy się zatem z akcją dokumentacyjną objętą mecenatem państwowym na niespotykaną dotychczas skalę. Przedwojenny program był raczej wynikiem pasji i typowego dla ówczesnych środowisk intelektualnych wyrazu postawy propaństwowej, jednak w rzeczy samej zdecydowana większość działań dokumentacyjnych posiadała charakter niekomercyjny i czysto artystyczny. Podkreślmy, że również jeszcze w tym przedwojennym kluczu wykonywano większość dokumentacji ruin. Zasadniczą zmianę przyniosły dopiero akcje dokumentalne na Ziemiach Odzyskanych, gdyż wykonywane były według szerokiego programu, współtworzonego również przez szereg instytucji i na ich potrzeby. Pamiętajmy, że ogromna liczba zdjęć była wynikiem wspólnych podróży fotografów i fachowców z innych dziedzin, co skutkowało profesjonalizacją procesu dokumentacji. Była to zasadnicza korekta wobec wcześniejszych postaw. Zwróćmy uwagę choćby na praktykę Sempolińskiego w Warszawie, który wspominał:

> Chodziłem po miejscach kaźni i gruzowisku miasta w jakimś dziwnym podnieceniu. (…) Błądziłem dość chaotycznie po ulicach. Nie miałem żadnego planu fotografowania i nakreślonego z góry scenariusza[154].

[154] L. Sempoliński, *Dlaczego fotografowałem Warszawę…*, s. 291.

Sposób pracy Sempolińskiego zapewniał pełną wolność wyboru motywu, do której tak bardzo tęsknił pracujący pod presją czasu Bułhak, jednak posiadane przez niego wsparcie instytucjonalne gwarantowało przydatność jego zdjęć dla dyskursu propagandy państwowej, co było przecież jednym z naczelnych postulatów zawartych w programie fotografii ojczystej. Podkreślmy jeszcze jedną i być może zasadniczą różnicę w stylu pracy, która doskonale ujawnia się na przykładzie działalności Bułhaka. Autor ten przed wojną wykonywał zdjęcia do serii autorskich albumów (mieszczących oryginalne odbitki), a następnie starał się je niejako wtórnie lokować w różnego rodzaju wydawnictwach. Po wojnie relacja się zmieniła, gdyż zdjęcia niemal zawsze od początku powstawały pod konkretne zamówienia.

Fotografowie, oswajając krajobraz poranionego wojną i zamkniętego w nowych granicach terytorialnych kraju, w którym budowano nowy ustrój, posługiwali się narracją przestrzenną. Wykreowano topografię państwa z nowymi punktami orientacyjnymi, nie była to już Polska znaczona pomnikami romantyzmu, szlachty i sanacji. Na poziomie historii poszukiwano głównie tradycji piastowskiej, ale z każdym rokiem coraz wyraźniej na mapie kraju rysowały się zakłady pracy i osiedla robotnicze. W sensie społecznym po 1945 roku szlachcic został wywłaszczony z fotografii ojczystej, a jego miejsce zajął robotnik i osadnik z Ziem Odzyskanych. Dyskurs przestrzenny w polskiej fotografii ogniskował się w drugiej połowie lat 40. wokół dwóch podstawowych perspektyw posiadających inklinacje polityczno-ideowe, które wygenerowały dwa rudymentarne cykle obrazujące ówczesną rzeczywistość: piastowsko-słowiański (przestrzeń geograficzno-historyczna) i robotniczo-chłopski (przestrzeń społeczno-polityczna). Te dwa porządki, wyznaczone przez wskazania programu fotografii ojczystej, nachodziły na siebie od samego początku, jednak zauważmy, że postępująca ewolucja programu prowadziła do stopniowej utraty znaczenia historyczno-przestrzennych na rzecz ideowo-politycznych opisów kraju.

10. Podsumowanie

Polska fotografia ojczysta kształtowała się w okresie wielkiego przełomu społeczno-politycznego. Jan Bułhak swój program widział w ścisłym połączeniu z racją stanu. Pomimo że władze komunistyczne prezentowały swój światopogląd jako przeciwstawny przedwojennemu, to jednak idea Bułhaka w obu systemach okazała się atrakcyjna ideologicznie. Fotografia ojczysta dwukrotnie została wykorzystana jako jeden z nośników idei nacjonalistycznych, którymi posługiwały się władze. Szczególnie ciekawy wydaje się tu okres powojenny w związku z „pozornym" internacjonalizmem władz komunistycznych oraz działalnością przedwo-

jenną Bułhaka, w której jak wiemy, wspierał sanację i wrogo stosunkował się do kultury sowieckiej[155].

Powstaje pytanie: dlaczego wobec przytoczonych faktów Bułhak uzyskał wsparcie nowej ekipy rządowej? Odpowiedzi należy poszukiwać w procesie nacjonalistycznej legitymizacji władzy. Komuniści obejmujący władzę w Polsce wraz z postępami Armii Czerwonej doskonale zdawali sobie sprawę z braku poparcia społecznego. Brak wiarygodności oraz przeświadczenie większości społeczeństwa o agenturalnym charakterze władz wpłynęły na konieczność unarodowienia wizerunku partii. Pisze o tym Marcin Zaremba w swojej pionierskiej pracy na temat nacjonalistycznej legitymizacji władz komunistycznych:

> Aby przekonać naród, że nowe państwo polskie jest rzeczywiście „suwerenne" i „niepodległe", podjęto wiele zabiegów o charakterze propagandowym i instytucjonalnym. Wachlarz tych działań był bardzo szeroki – poczynając od otaczania się narodowymi symbolami, posługiwania się językiem bardziej Romana Dmowskiego niż Róży Luksemburg, manipulowania historią i instrumentalnego traktowania dorobku polskiej kultury, a kończąc na umacnianiu ksenofobicznej wspólnoty narodowej poprzez wzbudzanie atmosfery narodowego zagrożenia[156].

Próba podpierania się komunistów autorytetem przeszłości była koniecznością choćby dlatego, że wojna niebywale wyostrzyła podziały narodowe. Starano się przywoływać, w sposób niejednokrotnie nachalny, historię, której kontynuacją miały być nowe władze. Bułhakowski program, po korektach uwzględniających zmiany społeczno-polityczne, tak samo jak przed wojną odpowiadał na zapotrzebowanie władz, kreując ich pozytywny wizerunek zakorzeniony w bohaterskiej tradycji i przeszłości narodowej. Warto zwrócić uwagę, że fotografia ojczysta brała również udział w procesie sankcjonowania władzy przez prezentację jej osiągnięć i sprawności systemu[157]. Do tego zadania fotografia ojczysta znakomicie się nadawała, miała bowiem wykształconą strategię budowy obrazu, która polegała na nobilitacji prezentowanych obiektów. W końcu, co najważniejsze, fotografia ojczysta okazała się użyteczna w procesie integracji Ziem Odzyskanych z pozostałymi dzielnicami kraju.

---

[155] O jego przedwojennym stosunku do kultury radzieckiej informują między innymi wspomnienia zawarte w: J. Bułhak, *Wiek męski Ferdynanda Ruszczyca*, w: *Ferdynand Ruszczyc. Życie i dzieło*, red. J. Bułhak, Wilno 1939, s. 181.

[156] M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm…*, s. 139–140.

[157] Kategorię legitymizacji władzy poprzez osiągnięcia i sprawność systemu podaję za: *ibidem*, s. 107.

ROZDZIAŁ III

Estetyczny tygiel. Wielość postaw na salonach fotografii w II połowie lat 40.

1. Wprowadzenie

Druga połowa lat 40. to czas szczególny w historii polskiej fotografii artystycznej. Współistniało ówcześnie kilka konkurujących ze sobą sposobów myślenia o fotografii, które przyniosły duże ożywienie teoretyczne, przekładające się na ówczesną praktykę fotograficzną. Jakkolwiek trzy powojenne lata stały niemal całkowicie pod hasłem reaktywowanego piktorializmu i wyrosłej z jego tradycji estetycznej fotografii ojczystej – przynoszącej ogniskujące uwagę ogółu fotografów zadania rejestracji zniszczeń wojennych i dokumentacji nowo przyłączonych terytoriów – to niebawem, w 1948 roku, nastąpi próba przewartościowania świata fotografii przez twórców odwołujących się do sposobów obrazowania znanych z surrealizmu. Ta, zresztą nieudana, próba zwrotu została udaremniona nawet nie tyle przez wyznawców dominującego piktorializmu, co przez formujący się równolegle ruch zmierzający w stronę realizmu socjalistycznego. Owe trzy wzajemnie wykluczające się sposoby myślenia o fotografii ścierały się w walce o prymat w środowisku fotograficznym na przestrzeni lat 1948–1949, jednakże, z oczywistych względów, zwycięzca w tej batalii mógł być tylko jeden. Sytuacja ta zrodziła fascynującą z dzisiejszej perspektywy konsekwencję: wielu fotografów, pozostając w rozterce, poświęciło się jednocześnie trzem osobnym i konkurencyjnym sposobom obrazowania. Drugim aspektem charakterystycznego dla końca lat 40. „fermentu twórczego" były próby łączenia warsztatu piktorialnego z tematyką socrealistyczną. Wszystkim tym wystąpieniom i niekonsekwencjom towarzyszyły liczne wypowiedzi teoretyczne, dopełniające spluralizowany na krótko obraz fotografii artystycznej. Szybko jednak twórczość odwołująca się zarówno do surrealizmu, jak i klasycznego warsztatu piktorialnego stanie się w pierwszej połowie lat 50. negatywnym punktem odniesienia dla teoretyków socrealizmu, gdyż tego rodzaju postawy artystyczne, na fali teoretyzowania podstaw nowej doktryny, zostaną

odrzucone jako burżuazyjny formalizm. Definiowanie realizmu socjalistycznego w polskiej fotografii odbyło się zatem m.in. poprzez zanegowanie nieaktualnych w nowej sytuacji społeczno-politycznej formuł obrazowania. Zarysowany powyżej kształt tytułowego „tygla estetycznego" stanie się głównym tematem rozważań w tym rozdziale.

2. Powrót piktorializmu

2.1. Podstawy teoretyczne estetyki piktorialnej

Pierwsze powojenne lata przyniosły zdecydowany powrót do obowiązującego przed wojną systemu wartości, którym kierowało się środowisko fotograficzne. Ponownie naczelnym punktem odniesienia okazała się estetyka piktorializmu, kierunku zrodzonego w końcu dziewiętnastego wieku, którego rudymentarnym celem było wynegocjowanie dla fotografii miejsca pośród sztuk pięknych. Narzędziem do jego osiągnięcia miało być stosowanie kompozycji i tematyki znanej z malarstwa (w polskim środowisku odwoływano się przede wszystkim do krajowego malarstwa XIX i początku XX wieku), a także opracowywanie obrazu pozytywowego w technikach chromianowych zwanych szlachetnymi (np. guma), umożliwiających upodobnienie zdjęć do wytworów innych dyscyplin artystycznych np. grafiki. Użycie owych technik było rękojmią wyswobodzenia się z jarzma mechaniczności zapisu fotograficznego, bowiem dawały one możliwość wprowadzania barw, licznych retuszy czy przenoszenia obrazu na inne podłoża, np. na kartony stosowane przez plastyków, a w konsekwencji powstawał obraz jednostkowy, będący podobnie jak wytwory malarstwa unikatem. Piktorializm funkcjonował w przedwojennej Polsce pod lokalną nazwą fotografiki, wprowadzoną przez Jana Bułhaka w 1927 roku, który pisał: „Gdy ideału szukamy w malarstwie, a wzorów – w grafice, przy zachowaniu odrębnych właściwości fotografji. Tak pojętą fotografję nazywamy fotografiką"[1]. O tym, jak silnie zakorzeniony w polskim środowisku fotograficznym był światopogląd oparty na piktorializmie, świadczą słowa Mariana Schulza, wypowiedziane podczas historycznego spotkania założycielskiego Stowarzyszenia Miłośników Fotografii w Poznaniu, który kreśląc cele przyświecające fotografii, dowodził:

> Przedewszystkim trzeba ściśle zaznaczyć, że udział w sztuce ma tylko fotografika. Reprezentuje ona bowiem kunszt fotograficzny i jako taka została poraz pierwszy w Polsce potraktowana ze strony oficjalnej jako sztuka narówni z malarstwem, rzeźbą i grafiką w roku 1929 przez swój udział w Pałacu Sztuki na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. To poczesne miejsce, tę rewelację zdobyła poważną pracą licznego grona

[1] J. Bułhak, *Fotografika. Zarys fotografji artystycznej*, Warszawa 1931, s. 9.

z prof. Bułhakiem na czele. (…) Ogół długo oświadczający swoje *desinteresement* zaczął przekonywać się że to nowa sztuka, która nie burzy, lecz buduje. Jest jasne, że – z uwagi na swe późne narodziny – fotografika czerpała i czerpie pełnymi garściami z wielowiekowego dorobku tak dojrzałych już sztuk jak malarstwo i muzyka (pojęcia rytm, charmonijny rozkład plam)[2].

Wypowiedź Schulza prowadzi do samego jądra myśli teoretycznej, obowiązującej w polskim środowisku fotograficznym bezpośrednio po II wojnie światowej, której zakres regulowała estetyka piktorialna ukształtowana u zarania tego kierunku. W powojennych tekstach, publikowanych głównie na łamach „Świata Fotografii", powróciły niemal wszystkie istotne dla tej formacji pojęcia i kategorie, a w ówcześnie snutej refleksji nie zabrakło miejsca nawet na wydawałoby się anachroniczne już pytanie, które niemal pół wieku wcześniej postawił klasyk teorii piktorialnej Robert de la Sizeranne, a mianowicie: czy fotografię można sytuować w gronie sztuk pięknych? Myślę, że powtarzana w poprzednich dekadach za tym francuskim teoretykiem argumentacja prowadząca do pozytywnej nań odpowiedzi – mimo upływu lat i zmian zachodzących w fotografii – zachowała aktualność dla polskich fotografików. Opierała się ona na poglądzie, że aby fotografik wykonał obraz spełniający wymogi stawiane przed dziełami sztuki, musi sprawować kontrolę nad trzema kluczowymi momentami procesu wykonywania obrazu fotograficznego. Wybitny fotograf wileński Aleksander Zakrzewski, odwołując się do tekstu Sizeranne'a, rozpisał przed wojną zasady świadomego procesu fotograficznego skierowane do polskiego odbiorcy:

Sposobność do interpretacji osobistej motywu nastręcza się fotografowi w trzech różnych momentach. Pierwszym jest kompozycja obrazu, układ syntetyczny jego poszczególnych części. (…) Drugim momentem interpretacji jest wykonanie negatywu czyli jego wywołanie i dostosowanie jego właściwości tonalnych do powziętego założenia plastycznego. (…) Moment trzeci, to uczucie, nieomylnie kierujące fotografem przy wykonaniu ostatecznem obrazu pozytywowego techniką indywidualną (Sizeranne ma na myśli sposób gumowy, gdyż innych wówczas jeszcze prawdopodobnie nie znano)[3].

Podstawowym narzędziem do realizacji tego typu obrazów były wielkoformatowe kamery rozstawiane na statywach, które, jak wierzono, dawały możliwość świadomego komponowania motywu na matówce. Ostateczny zaś obraz miał przemawiać swoim syntetycznym opracowaniem (w praktyce oznaczającym kontrolowane osłabienie precyzji rysunku fotograficznego, eliminację zbędnych partii obrazu i sprowadzenie zdjęcia do poziomu plam), które osiągano dzięki

[2] Warszawa, Archiwum Akt Nowych [dalej cyt.: AAN], zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 344, M. Schulz, *Ogólne znaczenie fotografii*, k. 23.

[3] A. Zakrzewski, *Robert de la Sizeranne o fotografii (streszczenie)*, w: *Almanach Fotografiki Wileńskiej*, Wilno–Poznań–Warszawa–Lublin 1931, s. 47.

zastosowaniu skomplikowanych procedur ciemniowych. Wypowiedź Sizeranne'a, dotycząca trzech momentów w procesie twórczym, które w pełni podlegają kontroli fotografa, to bez wątpienia fundament teorii piktorialnej, przeniesionej do powojennego krajobrazu polskiej fotografii.

Zauważmy jednak, że na kształt polskiej fotografii artystycznej po 1945 roku wpływały nie tylko teoretyczne podstawy piktorializmu, ukształtowane w końcu XIX wieku. Choć były traktowane jako zasadniczy punkt odniesienia, to jednak nie mniej konstytutywna dla powojennej twórczości piktorialnej była ewolucja, która dokonała się w sferze praktycznej w latach 30. XX wieku. Szczególnym symptomem owej ewolucji były przeobrażenia w sposobie dystrybucji fotografii. Pierwotnie opierał się on na elitarnych salonach wystawowych, jednak wraz z rozwojem rynku wydawniczego, a w szczególności pism ilustrowanych, szereg autorów starało się zaistnieć również na rynku komercyjnym. Taki krok wymagał uproszczenia procedur technologicznych, a przede wszystkim zarzucenia artystowskich technik szlachetnych, bowiem obrazy w nich wykonane – z uwagi choćby na specyficzną fakturę – nie nadawały się do druku w popularnych wydawnictwach. Podobnie, na rozluźnienie gorsetu technologicznego w środowisku piktorialnym wpływał wzrost popularności konkurencyjnych modernistycznych kierunków fotografii, np. namiętnie komentowanej w Polsce niemieckiej nowej rzeczowości, które z założenia odrzucały naśladownictwo innych dyscyplin artystycznych. Dotychczas niepodzielnie panujący w polskim środowisku fotograficznym piktorializm zaczął być krytykowany za swój anachronizm[4]. Wszystko to zdestabilizowało wcześniej wypracowane normy i przyczyniło się do ewolucji kierunku. W efekcie opisanych zmian w latach 30. w świecie piktorialnym pojawiła się większa różnorodność technologiczna, przynajmniej u części modernizujących się twórców, która przejawiała się nie tylko zwrotem w stronę techniki bromowej, ale także wzrastającą popularnością fotografii małoobrazkowej[5]. Spopularyzowano wówczas uszlachetnioną wersję bromu – technikę wtórnika dającego możliwość szerokiej ingerencji retuszerskiej w obraz[6]. Technika ta stała się jedną z najbardziej charakterystycznych dla lat bezpośrednio poprzedzających

[4] Ważnym przykładem była polemika Władysława Skoczylasa z Janem Sunderlandem, prowadzona na łamach „Gazety Polskiej" w 1933 roku.

[5] Nie oznaczało to utraty zainteresowania tradycyjnymi dla piktorializmu metodami kopiowania, były one wręcz rozwijane – wprowadzano na potrzeby obiegu wystawowego nowe uszlachetnione sposoby opracowywania pozytywów, takie jak np. fotoryt (opracowany przez Władysława Bednarczuka).

[6] Jak pisał Jan Bułhak, główny przedwojenny propagator tej techniki: „Metoda wtórnika papierowego oszczędza wielu manipulacyj w ciemni i przenosi punkt ciężkości pracy bromowej do retuszu i do zwykłego kopjowania stykowego. Polega na trzech etapach, któremi są: a) sporządzenie powiększenia zwykłego i jego retusz, b) sporządzenie papierowego negatywu stykowego z powiększenia i jego retusz i c) kopjowanie stykowe wykończonego negatywu papierowego z wynikiem już niezmiennym i w dowolnej ilości kopij". Cytat za: J. Bułhak, *Technika bromowa*, Wilno 1933, s. 80.

wybuch wojny. Można w uproszczeniu powiedzieć, że skumulowały się w niej ówczesne dążenia formacji piktorialnej w zakresie technologii, bowiem godziła wiele sprzecznych interesów. Z jednej strony dawała ona możliwość utrzymania piktorialnego paradygmatu tworzenia odbitek, w których uwidocznia się manualna praca artysty, z drugiej zdjęcia powstawały na papierze bromowym i nadawały się do druku. Dla wielu ówczesnych fotografików wiodącym hasłem stała się produkcja „ilustracji artystycznej", do czego nawoływali tak prominentni twórcy jak Antoni Wieczorek i Tadeusz Cyprian[7]; wypadkową takiego sposobu myślenia był też promowany przez Jana Bułhaka program fotografii ojczystej. Podkreślmy, że wielu twórców pracowało według starych metod technologicznych głównie na potrzeby wystaw, a jednocześnie starało się lokować swoje zdjęcia w obiegu komercyjnym, spełniając postulat wytwarzania „ilustracji artystycznej". Właśnie taka „rozluźniona formuła" piktorializmu, stanie się podstawą praktyki fotografików w 1945 roku.

Powojenne „przebudzenie" piktorializmu wiązało się z podjęciem na nowo aktywności pisarskiej kilku wybitnych przedwojennych twórców. Na polu teorii obrazu wyróżniali się: Henryk Hermanowicz, Bolesław Gardulski, Marian Dederko, Jan Sunderland, a także Jan Bułhak, choć ten ostatni swoje uwagi zwykle łączył z wymogami fotografii ojczystej. Poważną rolę w promocji piktorializmu odegrali również, debiutujący w roli teoretyków, twórcy związani z ośrodkiem poznańskim, tacy jak: Zygmunt Obrąpalski, Stefan Poradowski i Jerzy Strumiński; podobne zainteresowania wykazywali też Adam Johann i Eugeniusz Szmidtgal, którzy niebawem staną się głównymi promotorami realizmu socjalistycznego. Siła impulsu piktorialnego wynikała również z faktu, że część twórców eksponowała na wystawach prace przedwojenne. Zapewne było to w dużej mierze warunkowane brakiem materiałów fotograficznych w obiegu handlowym oraz zubożeniem autorów, którzy chcąc powtórnie zafunkcjonować w świecie artystycznym, byli zmuszeni do wykorzystania zasobów swoich archiwów. Prawdopodobnie w wielu przypadkach motorem do tego rodzaju działań była także chęć podsumowania dramatycznie przerwanego wojną okresu. Przypadki wykorzystywania przedwojennych prac na wystawach były zwykle dość skrupulatnie odnotowywane w licznych recenzjach z pierwszych powojennych wystaw[8]. Inną odsłoną tego problemu były pokazy dzieł twórców, którzy zginęli podczas wojny, np. pośmiertna prezentacja prac Jana Alojzego Neumanna, eksponowana w ramach I Wystawy Fotografiki Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego w 1948 roku.

---

[7] Tego rodzaju sądy były prezentowane przez nich między innymi w następujących tekstach: T. Cyprian, *Splendid isolation*, „Fotograf Polski", 1934, nr 4; A. Wieczorek, *O nowoczesności we Fotografice*, „Miesięcznik Fotograficzny", 1930, nr 130.

[8] T. Lubosiewicz, *Sztuka i technika. Na marginesie I-ej ogólnopolskiej wystawy fotografiki*, „Świat Fotografii", 1947, nr 6, s. 10.

Na tak zarysowanym tle zastanówmy się, co stanowiło fundamenty powojennego piktorializmu w obrębie teorii obrazu i wynikającej z niej praktyki. Zapytajmy: jakie konkretnie elementy estetyki piktorialnej zostały przeniesione do krajobrazu powojennej fotografii? Jakie zagadnienia zostały szczególnie wyróżnione? Bez wątpienia podstawą wszelkich dociekań w obrębie teorii piktorialnej była powtórna próba legitymizacji obecności fotografii pośród innych dyscyplin artystycznych przy użyciu argumentacji z przełomu XIX i XX wieku. Najbardziej sprawdzonym dowodem po raz kolejny okazało się wskazanie na możliwość tworzenia unikalnej odbitki fotograficznej za pośrednictwem stosowania wysublimowanego warsztatu, opartego na rozbudowanej ingerencji manualnej, zgodnie z brzmieniem trzeciego punktu Sizeranne'a. Przykładowo Zygmunt Obrąpalski w swoich rozważaniach pt. *Co wolno fotografice?* dowodził ciągłej aktualności piktorialnych sposobów obróbki zdjęcia:

> Dlaczego pojęcia fotografii ma się wiązać z czarno-białym obrazem bromowym, pozbawionym poza tak zwanym odplamieniem, wszelkiego retuszu przetwarzającego walory, nie mówiąc już o zmianach treściowych? Dążenie do niewolniczego, dokładnego oddania rzeczywistości, właściwe jest, podobnie jak rysunkowi, fotografii technicznej, naukowej i całemu szeregowi jej licznych dziedzin, lecz nigdy nie może być narzucane fotografii artystycznej, gdyż założenie takie z góry wykluczałoby jej rozwój[9].

W dalszej partii tekstu wyjaśniał ten pogląd:

> Pozostawanie w ścisłych ramkach rzekomej „fotograficzności" jest skazywaniem się na dobrowolną niewolę i zacofanie, dążenie zaś do swobodnego wypowiadania się wszelkimi stojącymi do dyspozycji fotografa środkami prowadzi do pełnej swobody i postępu, znamionującego nowe czasy[10].

Niewątpliwie tekstem, w którym najpełniej odbił się ten stale trawiący polską fotografię „kompleks" malarstwa – będący jednocześnie motorem napędzającym ówczesną teorię fotografii – był artykuł dyskusyjny Henryka Hermanowicza pt. *Rozważania nad fotografiką* z 1947 roku. Przemyślenia zawarte w tekście były najradykalniejszą powojenną próbą obrony piktorializmu[11]. Hermanowicz użył argumentacji rodem z końca XIX wieku, w której dowodził konieczności elitaryzacji sztuki fotograficznej poprzez powrót do piktorialnego warsztatu

[9] Z. Obrąpalski, *Co wolno fotografice?*, „Świat Fotografii", 1946, nr 2, s. 4–5.

[10] *Ibidem*, s. 6.

[11] Myślę, iż warto podkreślić, że jego rozważania ukazały się w kolejnym numerze „Świata Fotografii" po opublikowaniu tekstu dyrektora Departamentu Plastyki MKiS Bohdana Urbanowicza pt. *O nowy program fotografiki*, w którym namawiał on do podejmowania współczesnej i realistycznej tematyki, a za zbędne uznał „dokumentowanie swojej artystyczności impresjonizmem widzenia i wirtuozerią wykonania". Informacje i cytat za: B. Urbanowicz, *O nowy program fotografiki*, „Świat Fotografii", 1947, nr 4–5, s. 2.

technicznego, dającego możliwość zrzucenia z obrazu jarzma mechanicznej kopii[12]. Pisał:

> Słabą stroną fotografii jest – łatwość fotografowania. Mam na myśli proces mechaniczny. Ta łatwość jest jednym z największych wrogów umocnienia się pozycji sztuki fotograficznej wśród sztuk innych[13].

W swoim wywodzie przywołał również mit indywidualnie opracowanej kopii pozytywowej, powstałej w wyniku kreatywnego gestu twórczego, argumentując to stwierdzeniem, że przy złożoności procesu pozytywowego eliminuje się przypadek. Podkreślał łatwość współczesnej techniki, co w konsekwencji prowadziło do powszechnego użycia fotografii, powodując obniżenie jej rangi pośród innych dyscyplin twórczych[14]. Zaskakującym wątkiem w tych rozważaniach był powrót do, wydawałoby się, mocno przebrzmiałego w środowisku piktorialistów problemu zagrożeń płynących z techniki małoobrazkowej, o której dyskutowano w drugiej połowie lat 20. Jak pisał Hermanowicz:

> Łatwość utrwalania obrazu jest klęską sztuki fotograficznej – to należy wyraźnie powiedzieć. Dzisiejszy sposób fotografowania na zapas – kilka zdjęć w różnych ujęciach – dla dokonania potem wyboru najlepiej udanego – spłyca chwilę twórczą[15].

Taka procedura zatem ruguje moment tak istotnego przeżycia twórczego, leżącego u podstaw powstania obrazu posiadającego cechy artystyczne. Istotna dla niego kategoria nie była ograniczona tylko do wyboru fragmentu rzeczywistości, była również nieodzownym komponentem procesu pozytywowej obróbki zdjęcia[16]. Tym samym, zgodnie z klasyczną teorią piktorializmu, przydawał procedurom technicznym wysoki status, jak pisał:

> Artysta tworzący powinien odczuć bodziec, zmuszający go do odtworzenia swego przeżycia – wówczas wartość jego dzieła będzie istotną i niezniszczalną, a tę cechę musi posiadać każda sztuka, jeżeli chce być sztuką prawdziwą[17].

---

[12] Na łamach „Świata Fotografii" pojawiły się również liczne głosy za powrotem do stosowania technik szlachetnych, w tej sprawie zabierali głos m.in.: Bolesław Gardulski, Marian Dederko, a nawet Eugeniusz Szmidtgal. Świadectwem próby restytucji przedwojennego warsztatu są następujące teksty: B. Gardulski, *Rozważania na temat pozytywu*, „Świat Fotografii", 1947, nr 4–5; M. Dederko, *Pro domo sua*, „Świat Fotografii" 1948, nr 9; E. Szmidtgal, *Reprodukcja wśród technik swobodnych*, „Świat Fotografii", 1948, nr 8.

[13] H. Hermanowicz, *Rozważania nad fotografiką*, „Świat Fotografii", 1947, nr 6, s. 2.

[14] *Ibidem*, s. 3.

[15] *Ibidem.*

[16] Podobnie o roli emocji w powstaniu dzieła z zakresu fotografiki pisał Edward Hartwig: „(…) nie jest fotografikiem ten, kto między obrazem widzianym a obrazem utrwalonym nie zostawi swojego przeżycia artystycznego. (…) Nieodzownym warunkiem twórczości jest umiejętność patrzenia i wzruszania się". Cytat za: E. Hartwig, *Kilka uwag o fotografice dzisiejszej*, „Świat Fotografii", 1947, nr 6, s. 4.

[17] H. Hermanowicz, *Rozważania nad fotografiką…,* s. 2.

Punktem kulminacyjnym jego wywodu był apel o niszczenie negatywów po wykonaniu pojedynczej odbitki. Tłumaczył to następująco: „Pojedynczość dzieła stałaby się wielkim krokiem naprzód w szeregu sztuk plastycznych. Byłoby to sprzeczne z możliwościami fotografii – jednak uważam to za konieczne”[18]. Podsumowując wypowiedź Hermanowicza, zauważmy, że w jego podejściu do sztuki fotografii powróciło stare sizarennowskie pytanie: czy fotografia jest sztuką? Podobnie jak klasyk teorii piktorialnej Hermanowicz starał się odpowiedzieć na nie twierdząco i tak samo wskazywał na warunki, jakie musi spełnić fotograf, aby wykreować obraz będący równoprawnym, w odniesieniu do innych dyscyplin artystycznych, dziełem sztuki.

Należy jednak podkreślić, że pomimo tak wielu wystąpień promujących tradycyjny warsztat piktorialny, techniki szlachetne w rzeczywistości były rzadko praktykowane. Zdecydowana większość ówczesnej produkcji artystycznej opierała się na technice bromowej (co w dużej mierze było warunkowane powojennymi problemami z zaopatrzeniem oraz standardami przenoszonymi z lat 30.), bądź jej „uszlachetnionej” wersji – wtórniku. Konsekwencją takiego stanu rzeczy były liczne głosy – formułowane równolegle do tych, opiewających techniki szlachetne – podkreślające kreatywny potencjał tkwiący w technice bromu. Owe teksty miały na celu stworzenie realnego podłoża teoretycznego dla praktyki, z którą częściowo rozmijały się tezy z końca XIX wieku[19]. I tak na przykład Stefan Poradowski kreślił wizję możliwości nadania indywidualnego charakteru poszczególnym odbitkom poprzez szereg zabiegów, z których kluczowym był proces naświetlania papieru pod powiększalnikiem. Dowodził, iż jego niepomijalną częścią jest choćby maskowanie, realizowane poprzez kontrolę strumienia światła padającego na poszczególne partie papieru. Dlatego indywidualne powiększenie można uzyskać już w kopi bromowej, bowiem „(…) manipulacje przy naświetlaniu papieru robi się najczęściej intuicyjnie według indywidualnie odczutej koncepcji twórczej”[20]. Poradowski dowodził, że procedury manualne, indywidualizujące poszczególne odbitki, można rozwijać podczas pracy w technikach szlachetnych, ale nie było to dla niego warunkiem koniecznym powstania pełnowartościowego obrazu wystawowego[21].

Jest jeszcze jeden kluczowy dla powojennej fotografii aspekt teorii piktorializmu, a mianowicie zagadnienie obrazu syntetycznego. Pojęcie to niezmiennie od końca XIX wieku ogniskowało uwagę piktorialistów, objaśniał je już polskiemu czytelnikowi Bułhak w jednym ze swoich debiutanckich tekstów:

[18] *Ibidem*, s. 4.

[19] Taka strategia była już wykorzystywana w dwudziestoleciu międzywojennym. O kreatywnych możliwościach tkwiących w obróbce odbitek bromowych przed wojną wielokrotnie pisał m.in. Jan Bułhak.

[20] S. Poradowski, *Niepowtarzalny obraz fotograficzny (Z psychologii tworzenia artystycznego)*, „Świat Fotografii”, 1948, nr 7, s. 7.

[21] *Ibidem*.

(…) celem ostatecznym każdej sztuki, więc i sztuk graficznych, jest synteza, ponieważ istnieją one nietyle dla opisywania *tego, co istnieje*, ile dla sugestyonowania, poddawania *tego, czego – nie ma*. Stąd postęp w sztuce prowadzi zawsze do coraz większego uproszczenia szczegółów, do tłómaczenia się syntetycznego – banalny pewnik, dla uwidocznienia którego wystarczy porównać np. krajobrazy Ruisdaela i Corot`a[22].

W konsekwencji takich przekonań estetycznych tworzono obrazy, w których dominowały plamy, a precyzyjny detal był zacierany poprzez np. retusze czy stosowanie obiektywów lub nasadek miękkorysujących. W odniesieniu do tego problemu po wojnie pisał Zygmunt Obrąpalski:

Nie jest zadaniem fotografa-artysty oddanie drzewa z drobiazgowym rysunkiem siatki żyłek na każdym liściu, gdyż w ten sposób patrzy tylko botanik, do artysty zaś o wiele bardziej przemawiać będzie plama, charakteryzująca w kształcie i walorze to samo drzewo[23].

Tezy te w charakterystyczny sposób rozwijał Jerzy Strumiński:

(…) obraz, wykonany obiektywem miękkorysującym lub obiektywem z jakąkolwiek nasadką zmiękczającą, jest bardziej podobny do obrazu, jaki daje naszej świadomości oko ludzkie, w którym każda linia uzupełniona jest promieniującą w kierunku cieni otoczką, czyli obraz zmiękczony jest bardziej zbliżony do widzenia fizjologicznego. Ponadto zmiękczenie obrazu ułatwia oddanie go w sposób bardziej syntetyczny. Porównajmy ten sam motyw, wykonany obiektywem ostro-rysującym i zmiękczonym, i załóżmy, że tematem obrazu jest pejzaż, składający się z łąki, drzew i domu. Oba zdjęcia mogą być świetnie skomponowane; ale jeżeli chodzi o bezpośrednią wymowę jako całości – to na pewno zdjęcie zmiękczone będzie bardziej wymowne. Dlaczego tak jest? – Dlatego, że główne elementy obrazu składają się ze zbiorowiska niezliczonej ilości misternych szczegółów. Obraz taki męczy widza, gdyż wymaga dużego wysiłku myślowego, by ze zbiorowości pojedynczych liści stworzyć wrażenie drzewa itd., a dopiero z tych poszczególnych wrażeń złożyć całość obrazu. W obrazie zmiękczonym natomiast przez lekkie rozwianie ostrych linii następuje synteza mnóstwa traw w wrażenie łąki, pstrokacizny liści – w charakterystyczną sylwetkę brzozy lub jodły. Takie zdjęcie oglądamy z przyjemnym uczuciem odpoczynku, gdyż świadomość nasza tworzy z gotowo podanych elementów łatwą całość i może delektować się nastrojem, jaki autor chciał wyrazić w danym obrazie[24].

Elementem uzupełniającym zagadnienie syntezy obrazowej był postulat uwzględnienia naturalnego sposobu postrzegania rzeczywistości przez człowieka – zjawiska akomodacji oka. Mówiąc językiem fotografów, ludzkie oko charakteryzuje się postrzeganiem z płytką głębią ostrości, zachowuje się tak jak obiektywy ze stosunkowo mocno rozwartym otworem przesłony. Takie reguły postrzegania, zwane widzeniem syntetycznym, jak dowodził Stefan Poradowski, powinny być przenoszone na sposób konstrukcji obrazu:

[22] J. Bułhak, *Objektywy artystyczne (Wolny przekład z L. de Pulligny i C. Puyo)*, „Fotograf Warszawski", 1912, nr 4, s. 52.

[23] Z. Obrąpalski, *op.cit.,* s. 5.

[24] J. Strumiński, *Zmiękczanie*, „Świat Fotografii", 1946, nr 2, s. 6–7.









Il. 43–46. Stefan Poradowski, *I Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PTF. Poznań 1949*, film

> Ta właściwość oka, pozwalająca skupić niejako nasz wzrok i naszą uwagę na pewnych tylko rzeczach, ma także wpływ na sposób patrzenia ludzi na dzieła sztuk plastycznych. Zaraz przy pierwszym wejrzeniu na jakikolwiek obraz (fotograficzny czy malarski) szukamy na nim mimo woli tych silnych punktów, któreby także w rzeczywistości odpowiadały skoncentrowaniu naszego wzroku na dany objekt w naturze. Instynktownie także szukamy w tym objekcie większej wyrazistości i siły niż w otaczającym dany obiekt tle[25].

W piktorializmie obowiązywał wzorzec tradycyjnej wieloplanowej kompozycji, opartej na harmonijnym zestawieniu poszczególnych, uproszczonych do poziomu plam, elementów obrazu. Taki sposób ujmowania rzeczywistości zakładał również obecność w obrazie wyraźnie zaznaczonego motywu głównego, któremu były podporządkowane logicznie pozostałe elementy. Ten wszechwładny w owym czasie schemat myślenia o kompozycji obrazu stanowił podstawę konstrukcji większości powstających obrazów fotograficznych. Eugeniusz Szmidtgal, odnosząc się do sytuacji ówczesnej fotografii i bagażu piktorializmu w zakresie kompozycji, zauważył:

> Z kierunku malarskiego fotografika współczesna zaczerpnęła w pierwszym rzędzie wymogi poprawnej kompozycji zarówno planu i linij, jako też i logicznej, a także syntetyczne ujęcie i wyosobnienie motywu[26].

Wypadkową tak skonstruowanej teorii obrazu był sposób budowy wystaw fotograficznych zaraz po II wojnie światowej. Koncepcja organizacji takich pokazów jak choćby te, które odbywały się w Poznaniu, opierała się na przedwojennym modelu salonu, na którym prezentowano nadesłane przez poszczególnych twórców zdjęcia o dowol-

[25] S. Poradowski, *Plan pierwszy i perspektywa przestrzenna*, „Świat Fotografii", 1946, nr 3, s. 16.

[26] E. Szmidtgal, *O stylu we współczesnej fotografice*, „Świat Fotografii" 1948, nr 9, s. 9.

nej tematyce i technice wykonania. Fotografie były oprawiane przez organizatorów w *passe-partout* oraz ramy i umieszczane na ścianach bądź na specjalnie przygotowanych stelażach. Zdjęcia eksponowano jako pojedyncze dzieła, traktowane indywidualnie na wzór obrazów malarskich. Istniały jedynie drobne obostrzenia regulaminowe, jak np. kwestia rozmiaru fotografii, dostosowanego do ram, którymi dysponował organizator. Podkreślmy jednak, że wystawy takie jak poznańskie Ogólnopolskie Wystawy Fotografiki nie były tworzone podług jednolitego scenariusza, a zdjęcia na ścianach były tak wieszane, by korespondowały ze sobą jedynie na zasadzie estetycznej oddziałującej kompozycji. Doskonałym dokumentem zaświadczających o tej salonowej taktyce tworzenia ekspozycji jest szczęśliwie ocalały film autorstwa Stefana Poradowskiego dokumentujący wszystkie etapy powstawania Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki P.T.F. w Poznaniu w 1949 roku[27].

2.2. Styl Wańskiego

Twórcą, który w powszechnej świadomości po 1945 roku uosabiał piktorializm, był wybitny przedstawiciel przedwojennego poznańskiego środowiska Tadeusz Wański[28]. O jego pozycji zadecydowały nie tyle prace z lat 40. i 50., co przede wszystkim nietuzinkowa przedwojenna kariera (był m.in. członkiem Kapituły Seniorów Fotoklubu Polskiego) oraz konsekwencja w kontynuowaniu tradycyjnych metod obrazowania, a także stała obecność jego klasycznych prac w powojennym obiegu wystawowym. W pierwszej połowie lat 50. jego twórczość stanie się uosobieniem formalizmu fotograficznego, określanego szyderczym mianem „wańszczyzny". Jakkolwiek prace Wańskiego przynależą bardziej do przedwojennej epoki, to postaramy się tu zrekonstruować podstawy jego indywidualnego stylu, gdyż stał się on jedną z kluczowych postaci wpływających na obraz polskiej fotografii artystycznej w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej. Doskonałą ilustracją jego zapatrywań na fotografię jest wypowiedź sformułowana w 1931 roku przy okazji wystawy indywidualnej w Warszawie:

> Kocham i podziwiam motywy wielkie, klasyczne, dobrze obmyślane, odznaczające się czarem gry świateł i cieni, które obok kultury i wyobraźni artystycznej uwidoczniają pewien wysiłek twórczy danego artysty. Fotografję bowiem uważam za znakomite narzędzie dla twórczej fantazji i nie mogę się pogodzić z nowoczesnymi prądami, usiłującymi zepchnąć fotografję do roli tylko reprodukcyjnej. Tyle jest piękna obok nas w przyrodzie, że naprawdę nie pojmuję, jak można znajdować zadowolenie w oddawaniu rzeczy banalnych (…) lub jak można gorączkowo i za wszelką cenę szukać coraz innych sposobów pseudo-

[27] Oryginał jest w posiadaniu rodziny, natomiast cyfrowa kopia jest dostępna w archiwum Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu.

[28] Tadeusz Wański od 1938 roku mieszkał w Gdyni.

-oryginalnych i tryumfalnie ogłaszać, że wszelkie dotychczasowe zdobycze się przeżyły i nie mają racji bytu[29].

Tego rodzaju deklaracje jednoznacznie sytuują Wańskiego po stronie tradycji pikorialnej. Zastanówmy się: jak przytoczone postulaty były realizowane w praktyce? Pewnym tropem jest inna wypowiedź artysty, dotycząca zasad konstrukcji obrazu:

> Każdy obraz powinien mieć motyw główny. W przeciwnym razie nie jest on obrazem, lecz widokiem. Obraz nie powinien zawierać dwóch konkurujących ze sobą motywów, a w obrębie głównego motywu powinno się dokonać koncentracji światła i cieni. Ścisła symetria obrazu w pionie i w poziomie jest nieznośna dla oka. Jasna plama w przednim planie utrudnia perspektywę przestrzeni, natomiast zacieniony przedni plan i rozjaśniony tylny plan, tworzą przestrzeń. Wysokich świateł należy używać oszczędnie. Kilka wysokich świateł rozbija obraz. Światło centralne wymaga akcentów w plamach ciemnych, które są szkieletowym elementem kompozycji obrazu. Błędem kompozycyjnym jest więc budowanie obrazu w tonacji szaro-białej z wykluczeniem podstawowego szkieletu budowy obrazu, jakim są plamy ciemne. Linie wprowadzające stwarzają iluzję przestrzeni. Wybitna linia skośna wymaga przeciwwagi, gdyż w przeciwnym razie obraz, traci podstawę i „wywraca się"[30].

Przytoczone słowa pochodzą ze schyłkowego okresu twórczości Wańskiego z lat 50., jednak są one wiążące również dla początków jego działalności. Spróbujmy zatem podsumować naczelne cechy warsztatu artysty. Podstawowe elementy kompozycji zwykle sprowadzał on do poziomu mocno uproszczonych ciemnych plam np. drzew czy budynków, które były rozmieszczone na precyzyjnie wyważonym schemacie geometrycznym odwołującym się do logiki złotego podziału. Posługując się asymetryczną konstrukcją obrazu, dbał również, aby motyw główny nie pokrywał się z jego centrum geometrycznym. Natomiast silny rys indywidualny nadawał Wański swoim pracom między innymi dzięki wysublimowanemu sposobowi posługiwania się jasnymi plamami, które dopełniały kompozycyjnie jego obrazy. Służyły one do podkreślenia motywu głównego, który zwykle był umieszczany na ich tle bądź w bezpośredniej ich bliskości. W praktyce np. postacie były najczęściej sytuowane na tle jasnych plam obłoków, żagli czy rozświetlonych elewacji budynków. Dzięki takiemu układowi Wański koncentrował postrzeganie widza na wskazanym elemencie, jednocześnie wyraźnie rysując hierarchię elementów obrazowych. Tym samym dynamizował kompozycję, wprowadzając stan „chwiejnej równowagi" poprzez silne walorowe uwydatnienie odsuniętego od osi obrazu motywu głównego. Wański kreował zatem obraz na bazie umiejętnego operowania skalą szarości

[29] *Tadeusz Wański o sobie*, „Fotograf Polski", 1931, nr 1, s. 8–9.

[30] *Tadeusz Wański (30–lecie pracy artystycznej),* [wywiad przeprowadzony przez Marię Stpiczyńską], „Fotografia", 1954, nr 8, s. 8.



Il. 47. Tadeusz Wański, *Pejzaż*, ok. 1938

poszczególnych plam, w myśl jednej z najbardziej konstytutywnych dla swojej twórczości zasad:

> Wyeliminowanie zasadniczej grupy tonów jako dominującej w obrazie i zaakcentowanie jej plamami z innych grup tonalnych, stwarza właściwy nastrój w obrazie i daje przetworzoną przez artystę malarską wizję rzeczywistości[31].

Wański również na poziomie treściowym jawił się jako tradycjonalista. Przede wszystkim bowiem eksplorował archetypiczne sposoby utrwalania krajobrazu polskiego, łączące się z postrzeganiem go w sposób romantyczny. Objawiało się to ukazaniem pejzażu w taki sposób, by wywoływać skojarzenia z kresami wschodnimi. Posługując się owym romantycznym kluczem, Wański utrwalał

[31] T. Wański, *Zagadnienia fotografii artystycznej*, brak daty, kopia maszynopisu w posiadaniu autora, k. 3–4. Obszerne fragmenty tego tekstu były wykorzystane we wcześniej cytowanym wywiadzie przeprowadzonym przez M. Stpiczyńską pt. *Tadeusz Wański (30-lecie pracy artystycznej) opublikowanym w* „Fotografii" nr 8 z 1954 roku.



Il. 48. Tadeusz Wański, *Roztopy*, 1950

również malownicze ruiny i ostępy leśne, a także nadawał ekspresyjnego wymiaru naturze poprzez eksponowanie zmiennych warunków atmosferycznych. Nie mniej uwagi artysta poświęcał również powszechnie znanym i dobrze osadzonym w świadomości polaków obiektom historycznym, takim jak np. zamek w Pieskowej Skale, a po wojnie architekturze Gdańska i zamku malborskiego. Podobną konsekwencję wykazywał na poziomie technologicznym, stosując liczne odmiany technik szlachetnych, o czym zaświadcza recenzja autorstwa Mariana Dederki z wystawy indywidualnej Wańskiego zorganizowanej w Warszawie w grudniu 1930 roku.

> Na ścianach wystawy widzimy mniej więcej w połowie przetłoki i gumy. (…) Z gumami wystąpił on po raz pierwszy i odrazu pokazał technikę stojącą na bardzo wysokim poziomie. Zrozumiał on, że przy ogromnem udoskonaleniu papierów bromo i chlorobromo srebrowych, guma jednobarwna nie ma szans wielkiego powodzenia i zabrał się odrazu do gum wielobarwnych. Nie poszedł najłatwiejszą drogą zbytniego przebarwiania. Naodwrót, operując przeważnie jednym kolorem, wprowadza tylko kilka plam o barwie innej, osiągając tem efekt wielkobarwności wprost niebywały. Jego kombinowana guma „Ze starego Lublina" robi wrażenie olejnego obrazu o silnej i bogatej polichromji[32].

[32] M. Dederko, *23 i 24 wystawy indywidualne*, „Fotograf Polski", 1931, nr 1, s. 9.



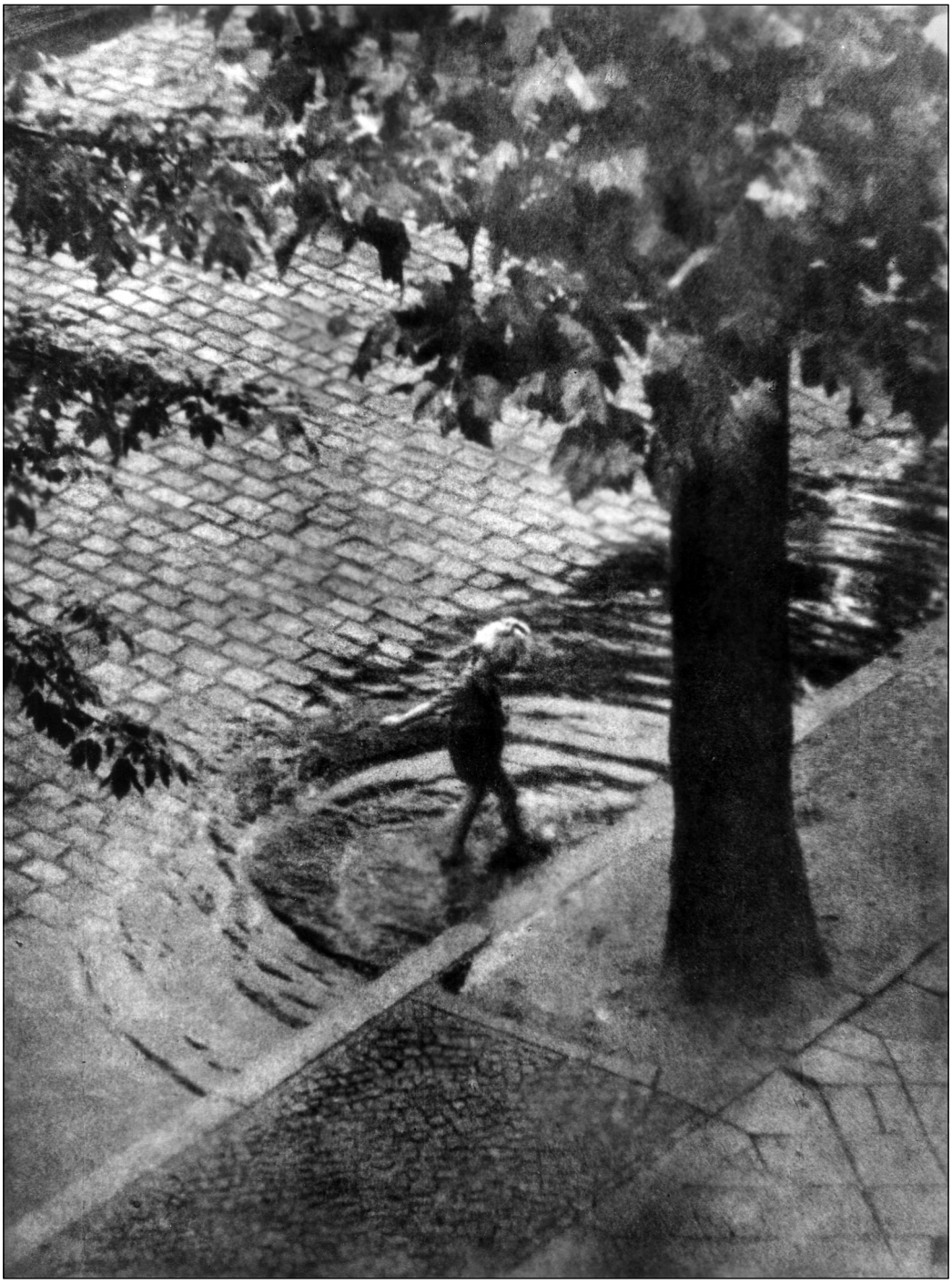
Il. 49. Tadeusz Wański, *Pejzaż pagórkowaty*, lata 30.–40.

Arsenał środków technicznych stosowanych przez Wańskiego uzupełniają wykonywane w latach 30. werniksowane odbitki bromosrebrowe[33]. Jakkolwiek po II wojnie światowej Wański kopiował swoje obrazy w znacznie mniej zaawansowany technologicznie sposób, to jednak jego przedwojenne odbitki w dużej mierze spetryfikowały obraz jego twórczości.

2.3. Poznańskie sukcesy

Piktorialny impuls, który okazał się pierwszą siłą napędową powojennej fotografii polskiej, płynął przede wszystkim z ośrodka poznańskiego, którego poczynania uosabiano właśnie z tą tradycyjną estetyką, kultywowaną choćby przez członków prowadzonej przez Stefana Poradowskiego sekcji techniczno-estetycznej, działającej w ramach Stowarzyszenia Miłośników Fotografii. Pomimo że piktorializm był popularny we wszystkich regionalnych ośrodkach, to jednak w ówczesnej świadomości zakorzenił się pogląd o szczególnej predylekcji do niego twórców związanych z Poznaniem, dostrzegając w ich postawie kontynuację kultury przedwojennej, a w szczególności twórczości Tadeusza Wańskiego. Zapewne przekona-

[33] T. Bobrowski, *Dwie wystawy indywidualne w P.T.F.*, „Fotograf Polski", 1935, nr 2, s. 41.



Il. 50. Marian Stamm, *Zabawa po deszczu*, wtórnik, ok. 1948

nie o związkach z piktorializmem wynikało z charakteru wystaw organizowanych w powojennym Poznaniu. Tę opinię potwierdzają słowa Mariana Dederki, skreślone na marginesie I Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu w 1947 roku:

> Poznań zawsze był dla mnie wspomnieniem jakiegoś specyficznego stylu fotografiki, stylu, którym nie tylko wpływał na rodowitych poznańskich fotografów, ale i na tych, których powojenne stosunki do Poznania los zapędził. Robi wrażenie, że w poznańskim powietrzu są jakieś fluidy tej wielkiej indywidualności, jakim był Wański, fluidy, które tworzyły i znowu tworzą w fotografice piękną szkołę poznańską[34].

Dederko, rysując związki pomiędzy sytuacją przedwojenną a obecną w Poznaniu, podkreślił też istnienie nowych artystycznych liderów, których dostrzegł w małżeństwie Obrąpalskich[35]. Momentem przełomowym w karierze artystycznej Obrąpalskich była właśnie recenzowana przez Dederkę wystawa, na której odnieśli oni pierwszy znaczący ogólnokrajowy sukces. Wystawa ta okazała się wielkim osiągnięciem środowiska poznańskiego i to nie tylko w zakresie organizacyjnym, ale przede wszystkim artystycznym. Głównym triumfatorem stał się Zygmunt Obrąpalski, który odebrał I nagrodę MKiS za fot. pt. *W mglistej otchłani*, a Fortunata I nagrodę „Świata Fotografii" za symboliczny fotomontaż pt. *Zmierzch*. Warto odnotować, że drugą nagrodę ministerstwa odebrał Tadeusz Wański za charakterystyczny dla swojego stylu *Pejzaż pagórkowaty*. Pośród nagrodzonych i wyróżnionych znaleźli się jeszcze inni czołowi przedstawiciele ośrodka poznańskiego, tacy jak: Maksymilian Myszkowski, Stefan Leszczyński, Marian Stamm i Jerzy Strumiński[36]. Otwarte pozostaje pytanie, na ile piktorialny wyraz wystawy i przyznane nagrody były wynikiem upodobań samej Komisji Kwalifikacyjnej Stowarzyszenia Miłośników Fotografii. Niewątpliwie jednak była to najważniejsza w tym okresie krajowa prezentacja fotografii, wyznaczająca kierunki poszukiwań i standardy dla całego środowiska. Marian Dederko, we wspomnianej recenzji, postawił istotną diagnozę dążeń świata fotograficznego:

> Co do stylu zdjęć to króluje wszechwładny fotograficzny impresjonizm. Nowej rzeczowości zupełnie nie widać, jak gdyby przestała już istnieć. Ale zdaje się, że tylko u nas w Polsce. (…) Wystawa, choć piękna, ale rewelacji żadnej nie dała. Robi wrażenie, że zostajemy jeszcze pod przeważnym wpływem wysiłków przedwojennej fotografii, jak gdyby nie otrząsnęliśmy się jeszcze z okropności przeżytych lat[37].

Myślę, że niebezzasadnym będzie przyjrzeć się dwóm nagrodzonym pracom małżeństwa Obrąpalskich, bowiem skupia się w nich jak w soczewce problematyka reaktywowanego po wojnie piktorializmu. Marian Schulz odnotował, że:

---

[34] M. Dederko, *Wystawa Fotografiki w Poznaniu 1947*, „Świat Fotografii", 1947, nr 6, s. 11.
[35] *Ibidem*.
[36] Informacje o nagrodach podaję za: *Protokół*, „Świat Fotografii", 1947, nr 6, s. 30.
[37] M. Dederko, *Wystawa Fotografiki…*, s. 12.



Il. 51. Maksymilian Myszkowski, *Sen*, 1948



Il. 52. Jerzy Strumiński, *Tęsknota*, ok. 1947



Il. 53. Maksymilian Myszkowski, *Żal Chopinowski*, fotomontaż, 1949



Il. 54. Jarosław Stanisławski, *O zachodzie słońca*, 1949

> Zdjęcia Obrąpalskich są pełne nastroju i technicznego wyrafinowania. Grube ziarno, celowo spotęgowane, jako techniczny efekt. Podejście świadomie malarskie. Całości wykoncypowane i zharmonizowane, o wyrazie impresjonistycznym, osnute lekką mgiełką. Reprezentują zdecydowany kierunek, właściwe stosowanie technik swobodnych. Tu faktyczny ciężar spoczywa na artystycznej obróbce pozytywu[38].

Prace te, z uwagi na rangę nadaną im przez laury wystawowe, potraktujmy jako przykład inklinacji ówczesnych fotografików[39].

[38] M. Schulz, *II Wystawa Fotografii Artystycznej w Poznaniu*, „Świat Fotografii", 1946, nr 2, s. 13.

[39] Najwyżej oceniona na wystawie praca Zygmunta Obrąpalskiego pt. *W mglistej otchłani* po raz pierwszy była prezentowana rok wcześniej na II Wystawie Fotografii Artystycznej. Trudno jednoznacznie stwierdzić, dlaczego po roku powtórnie artysta zdecydował się na wystawienie tego samego zestawu zdjęć (dopełniają go: *Portyk*, *Poranek*, *Po żniwach*). Być może zadecydował o tym fakt, że wystawa z 1947 roku miała inny, wyższy status – krajowego przeglądu, lub to, iż za pierwszym razem jego zdjęcia były prezentowane w ramach małżeńskiej spółki autorskiej, bez precyzyjnego rozdziału na wykonawców poszczególnych obrazów. Zapewne przeważyła chęć określenia samodzielnego miejsca na mapie polskiej fotografii artystycznej, zresztą dodajmy, że również i Fortunata wykonała ten sam gest powtórnego wystawienia większości prezentowanych rok wcześniej obrazów. Taka próba samookreślenia własnej pozycji na rynku artystycznym była o tyle istotna, że wystawa w 1947 roku była debiutem małżeństwa Obrąpalskich na imprezie o randze krajowego salonu fotografiki. Innym, dość enigmatycznie rysującym się aspektem funkcjonowania duetu Obrąpalskich,

Fotografia Zygmunta Obrąpalskiego pt. *W mglistej otchłani* z 1945 roku[40] przedstawia samotnego wioślarza przemierzającego łodzią spowity mgłą akwen wodny. Ten emanujący pustką akwatyczny pejzaż oczyszczony jest z wszelkich znaków określających konkret przestrzeni, oddziaływując ascetyczną wizją samotności pozbawioną najmniejszych znamion chaosu nowoczesnego świata. W tym obrazie powraca znany z malarstwa romantycznego temat człowieka osamotnionego wobec natury. „Zagubiona" topografia, wyrażająca się w „pustce" mgły, to z pewnością odległa propozycja od „opisowej" fotografii ojczystej. Pozostawmy jednak na boku znaczenie, jakie niesie za sobą obraz, i skoncentrujmy uwagę na techniczno-kompozycyjnej metodzie jego powstania, która będzie niezwykle istotna dla ukształtowania się w niedalekiej przyszłości pojęcia formalizmu fotograficznego. Konstrukcja zdjęcia ma niemalże abstrakcyjny charakter i opiera się na streficznym układzie trzech równoległych, nieznacznie zróżnicowanych walorowo, „pasów" tworzących horyzontalny podział obrazu. Pas osadzony najniżej przynależy strefie wody, środkowy mgle, a najwyższy odpowiada przestrzeni powyżej lustra wody. W ten sposób wyróżnione strefy odpowiadają układowi poszczególnych planów w obrazie. Pasy są naprzemiennie różnicowane tonalnie, przy czym dwa skrajne są wyróżnione ciemniejszym szarym tonem wobec środkowego niemalże całkowicie białego. Tworzy on bezpośrednie tło dla ciemnej sylwetki wioślarza, którego wysokość wyznacza jednocześnie szerokość środkowej strefy, a jego lekko pochylona sylwetka stanowi klamrę „spinającą" tło i pierwszy plan. Zdjęcie to, oparte na ekspozycji trzech płaszczyzn, poddane jest geometrycznej logice, choć w rzeczywistości horyzontalne pasma przebiegające przez obraz są pozbawione realnych konturów, przenikają się i tworzą syntetyczną jakość obrazu. Obrąpalski posłużył się wysublimowaną strategią przestrzenną, opartą na silnej redukcji elementów obrazowych, efekt ten wspomaga znaczne rozjaśnienie skali tonalnej fotografii. To niezwykle precyzyjnie skonstruowane zdjęcie zadziwia efektem statyki wywołanej przez geometryczny ład kompozycyjny, jakby na przekór ulotnej i zmiennej materii mgły. Porządek, w jakim autor rozmieścił na płaszczyźnie obrazowej poszczególne elementy kompozycji, prezentuje się jako niezwykle typowy dla piktorializmu. Wioślarz usytuowany jest w lewej części pola obrazowego, a dolna krawędź kadłuba przebiega na wy-

jest prawdopodobieństwo, że korzystali ze wspólnej puli negatywów, które traktowali swobodnie jako punkt wyjścia do dalszych zaawansowanych procedur technologicznych. Na taki sposób luźnego traktowania materiału naprowadza zbiór negatywów pozostały po Fortunacie Obrąpalskiej, który znajduje się w poznańskiej Galerii Piekary. Obejmuje on zarówno filmy z kadrami znanych zdjęć Zygmunta (np. do pracy *W mglistej otchłani*), jak i licznych prac Fortunaty. Oczywiście można również założyć, że kolekcja negatywów została wtórnie połączona przez artystkę po śmierci męża. Z pewnością jednak nie podlega dyskusji fakt, że wykonywali zdjęcia podczas wspólnych plenerów (co sugeruje podobieństwo wielu motywów).

[40] Praca funkcjonuje również pod drugim tytułem: *We mgle.* Datę powstania fotografii podaję za opisem odbitki znajdującej się w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu.



Il. 55. Zygmunt Obrąpalski, *W mglistej otchłani* (znane również pt. *We mgle*), wtórnik, 1945



Il. 56. Zygmunt Obrąpalski, *W mglistej otchłani* (znane również pt. *We mgle*), negatyw, 1945

sokości 1/3 obrazu. Natomiast środek łodzi zaznaczony miejscem styku burty i wiosła znajduje się niemalże w wyliczonym z matematyczną precyzją punkcie na szerokości 1/3 obrazu. Zatem sylwetka wioślarza jest rozpięta jak na wzorowej dla piktorializmu siatce strukturyzującej kompozycję obrazu fotograficznego, w myśl zasady:

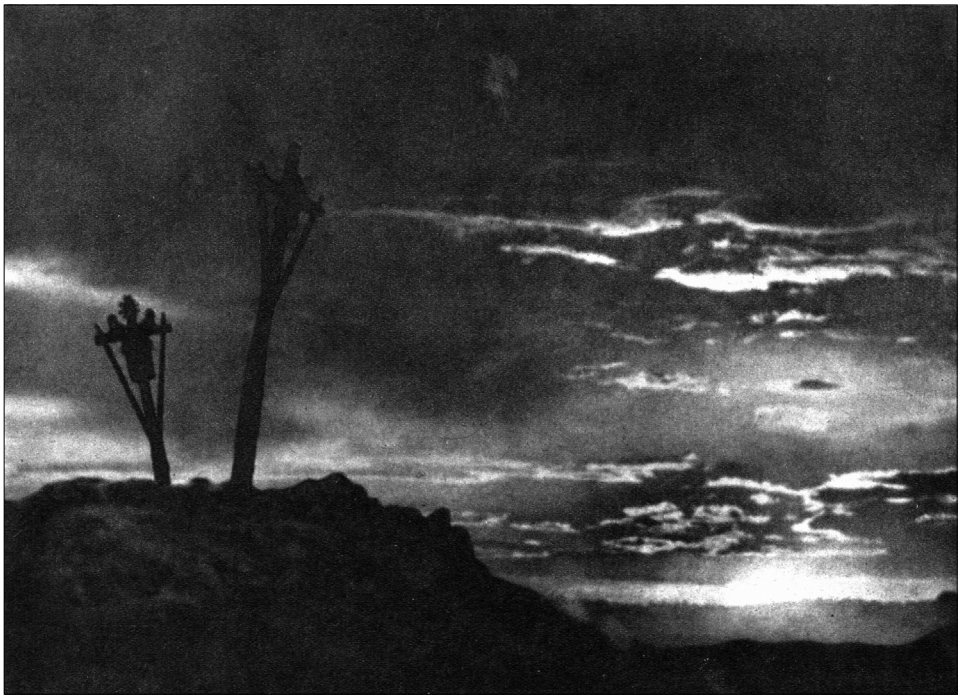
> (…) linjami silnemi, w których umieszczenie składników obrazu jest korzystne, będą linje trójdzielne, zarówno poziome jak i pionowe. (…) Wszystkie więc ważniejsze części składowe motywu winny się znaleźć na linjach pionowych i poziomych trójdzielnych, to jest na linjach dzielących obraz na trzy równe części w obydwóch kierunkach (linje silne)[41].

Taka konstrukcja obrazu, w teorii piktorialnej, była łączona z regułą „złotego podziału". Dodajmy, że o znajomości przez Obrąpalskiego wzorcowych sposobów budowy kompozycji świadczy zestawienie kopii wystawowej z negatywem, widać, że aby uzyskać pożądany efekt posłużył się zaledwie drobnym jego wycinkiem. W tej fotografii odzwierciedla się również podstawowe dążenie formacji piktorialnej lat 30., w zakresie technologii bowiem obraz został wykonany we wcześniej omówionej technice wtórnika, w której ponownym rozpropagowaniu ogromną rolę odegrały właśnie zdjęcia Obrąpalskich. Fotografia ta wreszcie stanowi kwintesencję realizowanej przez ówczesnych piktorialistów koncepcji tzw. syntezy obrazowej, osiągniętej w tym wypadku za pomocą, ujednolicającego całość struktury, równomiernie rozłożonego na całej powierzchni ziarna, rozproszonych konturów czy położenia akcentu na tworzenie kompozycji za pośrednictwem plam. Kompozycja obrazu, w połączeniu z charakterystyczną techniką i tematem romantycznej podróży w nieznane, czyni z niego ikonę restytuowanego po wojnie piktorializmu.

Druga z prac małżeństwa Obrąpalskich, nagrodzona na Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki w 1947 roku, pod względem technologicznym reprezentuje zupełnie inne podejście do fotografii. A jednak fotomontaż Fortunaty Obrąpalskiej pt. *Zmierzch* z 1946 roku[42] jest, podobnie jak popularne ówcześnie wtórniki, wykwitem typowego dla przedwojennych piktorialistów swobodnego podejścia do technologii fotografii, znanego z lat 30.. Jednak podkreślmy, że fotomontaż uprawiany przez piktorialistów jawi się jako projekt całkowicie odmienny od prac twórców związanych z przedwojenną awangardą, dlatego pojawiają się tu zasadnicze różnice na poziomie technologicznym. Awangardowe fotomontaże powstałe przy użyciu kleju i nożyczek, składane z wielu elementów, były przez piktorialistów zastępowane montażem negatywowym (zwykle polegającym na wykorzystaniu kilku negatywów podczas naświetlania papieru fotograficznego pod powiększalnikiem),

[41] J. Bułhak, *Fotografika. Zarys fotografii…*, s. 59.

[42] Datowanie na podstawie: *Fortunata Obrąpalska*, oprac. W. Makowiecki, M. Michałowska, Poznań 1999.



Il. 57. Fortunata Obrąpalska, *Zmierzch*, fotomontaż, 1946

który dawał możliwość eksponowania alegoryczno-symbolicznych treści. Pomimo zastosowanej techniki starano się tworzyć harmonijne i spójne wizualnie obrazy, w których wszystkie elementy poddane są logicznym regułom kompozycyjno-perspektywicznym, zaś homogeniczność obrazu była wzmacniana poprzez nieostrość konturów[43]. Tak konstruowane fotomontaże sytuowały się blisko ważnej dla polskiego piktorializmu tradycji malarstwa przełomu XIX i XX wieku. Modelowym

[43] O tym, w jaki sposób w środowisku piktorialnym pojmowano fotomontaż, informuje artykuł Józefa Świtkowskiego, jednego z nestorów środowiska lwowskiego: „A jednak te nożyczki mogą oddać usługi także fotografice poważnej. (…) Wiadomo ogólnie, jak trudne są technicznie kompozycje fotograficzne we większym stylu; ta trudność jest może najważniejszą przyczyną rozpanoszenia się nowoczesnego tzw. «motywów małych». Portret, który prócz głowy samej zawiera jeszcze tło i otoczenie harmonijnie dobrane, jest o wiele trudniejszy, niż sama twarz, obcięta po czoło i szyję. Krajobraz, złożony tylko ze ścieżki i drzewa, jest łatwiejszy, niż kompozycja, zawierająca prócz tegoż drzewa i ścieżki także przedpole odpowiednie, plan daleki i tło nad horyzontem. Otóż trudności takich «motywów wielkich» zmniejszą się znacznie – jeżeli nie znikną doszczętnie – gdy, zamiast jednoczyć wszystkie części składowe kompozycji na jednym zdjęciu, rozdzielimy je sobie na kilka zdjęć odrębnych. (…) Tak pojęty fotomontaż nie będzie już oczywiście igraszką bezmyślną, wycinanką z byle jakich obrazków, lecz pracą poważną, «komponowaniem» w znaczeniu najściślejszym tego wyrazu. Będzie to zestawienie w jedną całość części składowych obrazu (…)". Cytat za: J. Świtkowski, *Fotomontaż*, „Miesięcznik Fotograficzny", 1930, nr 128, s. 114.

przykładem tego rodzaju twórczości był właśnie nagrodzony fotomontaż Obrąpalskiej pt. *Zmierzch.* Przedstawia on wzniesienie o surowym, wyboistym grzbiecie i niepokrytych jakąkolwiek roślinnością stokach, na którym dwa pochylone krzyże osadzone są na tle ekspresyjnie ukazanego nieba[44]. Nastrój obrazu wzmaga jednolicie ciemna tonacja i umiejętne skontrastowanie sylwety wzgórza, umieszczonego po lewej stronie pola obrazowego, z zajmującą drugą jego część płaszczyzną „atramentowego" nieba z przebłyskami zachodzącego słońca. Ten emanujący pustką mistyczny krajobraz narzuca silne skojarzenia ze wzgórzem Golgoty, wpisując się w długi szereg przedstawień martyrologicznych, mocno rozpowszechnionych w polskiej sztuce od XIX wieku. Sukces tego obrazu był zapewne warunkowany aktualnością sugerowanej przez niego problematyki, ale także – podobnie jak w przypadku omówionej pracy Zygmunta Obrąpalskiego – wyszukaną techniką oraz wzorcowo zrównoważoną i klarowną konstrukcją kompozycji.

2.4. Ostatnie manifestacje powojennego piktorializmu

Powtórny rozwój piktorializmu został zahamowany dopiero w pierwszych miesiącach 1950 roku, kiedy zaczęto wprowadzać w obszar fotografii zasady realizmu socjalistycznego. Jak sztuczny i administracyjnie narzucony charakter miała ta zmiana, świadczy szereg wydarzeń z lat 1948–1949 roku, kiedy to poza kolejnymi, kultywującymi model przedwojenny, ogólnopolskim wystawami w Poznaniu, ważnym przyczółkiem tradycji stał się również Sopot z ekspozycjami fotograficznymi włączanymi w organizowany tam Festiwal Plastyki. Podczas jego pierwszej edycji w 1948 roku, na monumentalnej Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Artystycznej i Amatorskiej, zorganizowano działy: fotografii artystycznej, krajoznawczej, amatorskiej oraz przegląd dokonań szkół fotograficznych, a wysokie laury otrzymał m.in. obszerny zestaw prac Tadeusza Wańskiego. Z kolei w drugiej połowie 1948 roku pokazywano z sukcesem w kilku miastach Polski wystawę indywidualną Edwarda Hartwiga[45]. Natomiast w styczniu 1949 roku w Warszawie środowiska fotograficzne hucznie obchodziły podwójny jubileusz 55-lecia pracy artystycznej Mariana Dederki oraz 25-lecia Witolda Dederki[46]. Wszystkie te wydarzenia były, jak się później okazało, łabędzim śpiewem estetyki piktorializmu w jej tradycyjnym przedwojennym kształcie.

---

[44] Obrąpalska nie była jedynym twórcą stosującym ówcześnie technikę fotomontażu. Najbardziej monumentalną realizacją wykonaną w tej technice był cykl Maksymiliana Myszkowskiego pt. *Chopin* z 1949 roku, składający się z 43 prac ilustrujących w sposób symboliczny życie i twórczość genialnego muzyka. Cykl ten był prezentowany na indywidualnej wystawie artysty w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu w październiku–listopadzie 1949 roku. Informacja za: *Statystyka wystaw czasowych*, „Studia Muzealne", 1953, nr 1, s. 236.

[45] Wystawa była prezentowana m.in. w Lublinie i Toruniu.

[46] *Jubileusz Mariana i Witolda Dederków*, „Świat Fotografii", 1949, nr 12, s. 28.



Il. 58. Edward Hartwig, *Kaplica zamkowa*, 1949

3. Epizod nowoczesny 1947–1949

3.1. Główne wydarzenia

Diametralnie odmienny kierunek w stosunku do poczynań większości środowiska obrało kilku twórców, którzy podjęli się próby redefinicji fotografii artystycznej, powołując się na doświadczenia awangardy i osiągnięcia nowoczesnego malarstwa. Ich krótkotrwały zryw, pomimo że ograniczony do stosunkowo skromnej ilości wystąpień artystycznych, odcisnął się mocno w świadomości ówczesnych twórców, prowokując liczne dyskusje i wypowiedzi teoretyczne. Natomiast z uwagi na fakt, że program ten kształtował się w momencie pierwszych proklamacji socrealizmu, został bardzo szybko wygaszony jako niepokrywający się z założeniami administracyjnie wprowadzanego kierunku. Jego historia znaczona jest zaledwie kilkoma wydarzeniami. Najważniejsze z nich to: wystawa indywidualna Zbigniewa Dłubaka, która odbyła się na przełomie marca–kwietnia 1948 roku w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie, oraz uzyskanie przez Fortunatę Obrąpalską pierwszej nagrody za cykl pt. *Dyfuzja w cieczy* na I Konkursie Ministra Kultury i Sztuki na Fotografię Dokumentarną o Walorach Artystycznych, który zo-

stał rozstrzygnięty w lutym 1948 roku. Prace tej dwójki autorów nadały zasadniczy ton jedynej zbiorowej manifestacji, którą była wystawa *Nowoczesna fotografika polska*, eksponowana w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie we wrześniu–październiku 1948 roku. W konsekwencji tego pokazu czterech jego uczestników (Zbigniew Dłubak, Edward Hartwig, Fortunata Obrąpalska i Leonard Sempoliński) zostało zaproszonych do udziału w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej, prezentowanej od grudnia 1948 do stycznia 1949 roku w lokalu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie[47]. Listę znaczących wystąpień, kształtujących obraz „nowoczesnych", zamykają wrocławskie pokazy fotomontaży Aleksandra Krzywobłockiego. Pierwszy z nich odbył się w lokalu PTF we Wrocławiu w 1948 roku. Druga i najważniejsza odsłona miała miejsce podczas II Wystawy Fotografiki zorganizowanej przez wrocławski oddział PTF we wrześniu–październiku 1949 roku[48]. Tym samym prezentacja Krzywobłockiego stanowi ostatni znaczący akord działalności „nowoczesnych" w środowisku fotograficznym przed nastaniem ery socrealizmu.

3.2. Zbigniew Dłubak i Fortunata Obrąpalska

Osobą o największej sile oddziaływania wśród twórców zdradzających zainteresowania nowoczesnymi sposobami obrazowania był Zbigniew Dłubak, a o jego pozycji świadczy nie tylko aktywność wystawowa, ale również teoretyczna i organizacyjna. Ta ostatnia była w dużej mierze regulowana jego działalnością w prowadzonej przez Mariana Bogusza sekcji malarskiej, powstałego w 1947 roku Klubu Młodych Artystów i Naukowców[49], będącego jednym z wiodących środowisk ówczesnej Warszawy. Twórcami skupionymi wokół Klubu kierowało przeświadczenie, że

> (...) idee zaangażowania społecznego mogły współistnieć z koncepcją autonomii dzieła w sposób niesprzeczny, a wzorów do takiej koegzystencji i takiego sposobu widzenia społecznej roli sztuki dostarczała awangarda międzywojnia[50].

Zbigniew Dłubak najważniejsze przekonania dotyczące pożądanego kierunku zmian w polskiej fotografii artystycznej zawarł w swojej debiutanckiej rozprawie teoretycznej, drukowanej w dwóch częściach na łamach „Świata Fotografii", w której rozważył logikę rozwoju polskiej fotografii, odwołując się do marksistowskie-

[47] Na wystawie, poza fotografiami wymienionych autorów, były prezentowane powiększone zdjęcia dokumentalne i naukowe.

[48] Wystawa ta składała się z ogólnopolskiego przeglądu fotografii artystycznej oraz trzech indywidualnych prezentacji Edwarda Hartwiga, Edmunda Zdanowskiego i Aleksandra Krzywobłockiego.

[49] KMAiN działał w Domu Wojska Polskiego.

[50] M. Kurzac, *Klub Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949). Dyskusje i polemiki na temat nowego modelu sztuki nowoczesnej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki", 2002, t. III, s. 56.

go sposobu pojmowania dziejów. Podkreślał w niej konieczność otwarcia nowej epoki w twórczości fotograficznej, wskazując jednocześnie na odpowiedni jego zdaniem wzorzec, którym były:

> (…) poszukiwania młodych plastyków, którzy z powoływaniem się na tradycje formizmu polskiego oraz przez konfrontację swych usiłowań z osiągnięciami nadrealizmu francuskiego – wypracowują własną formę. Jest to zdrowa linia postępu naszej sztuki i fotografika znajdzie możliwości przejścia na te pozycje[51].

Rzeczywiście, zdecydowana większość propozycji „nowoczesnych" fotografów w owym czasie powstawała w pewnym odniesieniu do sposobów i form obrazowania znanych z surrealizmu[52]. Wiele lat później, podsumowując te dążenia, przypomniał swoje ówczesne stanowisko:

> Sztuka nowoczesna miała być rozumiana jako element ogólnego postępu, rozwoju całej cywilizacji. Argumentowaliśmy, że jeżeli socjalizm odwołuje się do postępu, to musi odwoływać się również do sztuki nowoczesnej[53].

Najlepszym przykładem tak wytyczonych celów były w polskiej fotografii właśnie zdjęcia Dłubaka, zaprezentowane na wystawie indywidualnej w 1948 roku. Prace te Urszula Czartoryska lapidarnie charakteryzowała:

> Fotografie Zbigniewa Dłubaka, ujęcia makro i solaryzacje, wycinki natury, uchwycone zostały przez autora poza narzucającą się rozpoznawalnością przedmiotów. W grupie tej niektóre są ekwiwalentem dzieła poetyckiego, poematu *Serce Magellana* Pablo Nerudy i powstały jako wizualizacja niektórych wersów tego poematu, pieśni o metaforycznej kosmogonii kontynentu Południowej Ameryki, poetyckie tytuły innych pochodzą od Dłubaka[54].

Dalej, odnosząc się do innej tematycznie grupy prac, pisała:

> Dłubak zawarł w nich reminiscencje wojny, wszelako dalece zmetaforyzowane. Plastyczne inspiracje tych prac tkwią oczywiście w surrealizmie. Jednak bez dosłowności. (…) Związek obrazu zbliżonego do abstrakcji, w tym i makroobrazu gęstych struktur, z tematem uniwersalnej historii albo tropikalnej przyrody oraz osobistym doznaniem tragedii jest jego oryginalnym dorobkiem[55].

---

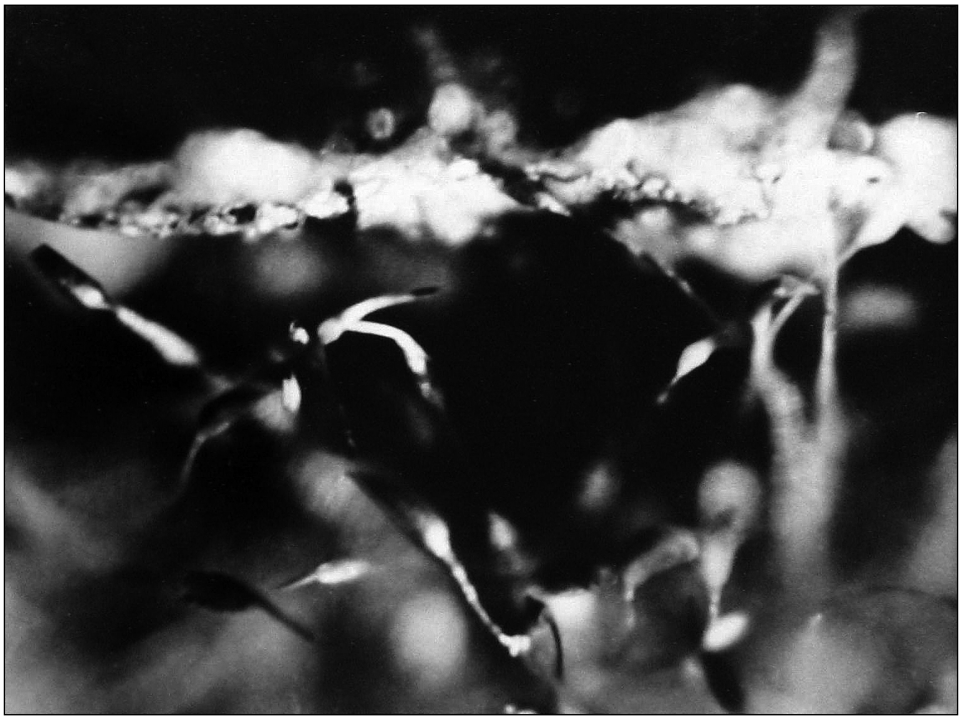
[51] Z. Dłubak, *Z rozmyślań o fotografice*, „Świat Fotografii", 1949, nr 11, s. 6.

[52] Dłubak, który stał się głównym promotorem surrealizmu w polskiej fotografii, zetknął się z nim w Czechach, kiedy wraz z Marianem Boguszem wracał z obozu koncentracyjnego w Mauthausen. Informacja za: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 23.

[53] Fragment wywiadu przeprowadzonego przez Barbarę Askanas ze Zbigniewem Dłubakiem, w: *Nowocześni a socrealizm*, red. J. Chrobak, M. Świca, t. I, Kraków 2000, s. 143.

[54] U. Czartoryska, *„Śpiewać obrazy własnym światłem…"*, w: *Fotografia Polska 1912–1948 ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*, Katalog wystawy, oprac. U. Czartoryska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, październik–listopad 1995, s. 20.

[55] *Ibidem*, s. 20–21.



Il. 59. Zbigniew Dłubak, *Dzieci śnią o ptakach*, 1948

Czartoryska, dookreślając jego metodę, podkreśliła stosowanie przez niego rozbudowanych tytułów. Dłubak uważał, iż tytuł powinien być głęboko osadzony w plastycznej treści obrazu oraz odsłaniać „przenośnię fotograficzną". Zatem tytuł, który ma na celu precyzyjne określenie skomplikowanych treści obrazu, niejednokrotnie musi opierać się na przenośni poetyckiej, bowiem tylko ona może prowadzić do odczytania „delikatnych odcieni znaczeniowych" obrazu[56]. Dłubak, poszukując nowych dróg rozwojowych dla fotografii polskiej, negował tradycję piktorializmu, którą łączył ze sztuką postimpresjonizmu, jednocześnie wskazując, że niepowtarzalność techniki fotograficznej i istota jej potencjału interpretacyjnego związana jest z jej wiernością i bezpośredniością w stosunku do zarejestrowanych przedmiotów[57]. Tym samym, jak pisała Karolina Ziębińska-Lewandowska:

> Dokumentalny aspekt reprezentacji miał moc wprowadzania fotografii, na jej własnych prawach, w obszar sztuki i to podkreślał Dłubak. Pozostawał jednak aspektem obrazu, a nie stylem, był cechą medium, określał jego ontologię, a nie estetykę, był punktem wyjścia, a nie dojścia[58].

[56] Z. Dłubak, *Z rozmyślań o fotografice*, „Świat Fotografii", 1948, nr 10, s. 3.

[57] *Ibidem,* s. 2.

[58] K. Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*, Warszawa 2014, s. 32–33.



Il. 60. Zbigniew Dłubak, *Nocami straszy męka głodu…*, 1948

Uważał, że aby nadawać nowe wartości oraz wysoką jakość plastyczną twórczości fotograficznej, należy przede wszystkim porzucić „zbędny balast" myślenia naturalistycznego i wykorzystywać wymowę „form przedmiotów i ich wartości skojarzeniowych"[59] co dawało, pomimo stosowania postulowanej przez niego czystej w sensie technologicznym procedury technicznej, nowe możliwości interpretacji rzeczywistości i rozpoznania jej nieznanych aspektów[60]. Warto zauważyć,

[59] Z. Dłubak, *Z rozmyślań o fotografice*, „Świat Fotografii", 1948, nr 10, s. 3.

[60] Zbigniew Dłubak w połowie lat 80. XX wieku następująco tłumaczył sens tych zdjęć: „W tych pierwszych fotografiach, z czego zdawałem sobie już sprawę wówczas, i co dzisiaj widzę o wiele jaśniej, (…) chodziło o taką sprawę mianowicie: widzenie, które da się zarejestrować za pomocą aparatu fotograficznego i to zarejestrować inaczej niż widzi oko ludzkie, tzn. jeżeli mówię o widzeniu swoim to poprzez obiektyw aparatu, bo widziałem na wizjerze czy na matówce pewien obraz, który mnie zaskoczył i był obrazem innym niż widzenie moje normalne tzn. nie osiągnąłbym tego widzenia w sposób zwykły przy zwykłej obserwacji tylko poprzez aparat. Czyli udział kamery był już tam istotny, ale wtedy o tym nie myślałem. Myślałem raczej o samym tym widzeniu, o tym jaki obraz rzeczywistości mi się ukazuje. Otóż ten obraz powiedział mi o pewnym problemie a mianowicie, że istnieje widzenie banalne przeciętne, codzienne tzn. taki świat jaki rozpoznajemy po prostu odruchowo. Nie zastanawiamy się nad tym. Chodzimy w górę, w dół, widzimy drzewa, podziwiamy widoki, ale to wszystko jest częścią naszego normalnego świata, banalnego świata, świata fizycznego tzn. takiego świata jaki nasze oko jest w stanie widzieć, zarejestrować i jaki w naszym umyśle obraz ogólny tego świata został wytworzony, bo z tych oglądów poszczególnych tworzy się obraz całości, którym sobie

że propozycja Dłubaka spotkała się ze zdecydowanie negatywną reakcją większości środowiska fotograficznego wychowanego na negowanym przez niego wzorcu postimpresjonistycznym. Jan Sunderland pisał o jego wystawie indywidualnej jako o rękawicy rzuconej całości środowiska[61]. Sięgano do rozlicznych argumentów, podnoszono niekompatybilność tytułów w stosunku do dzieł[62], nadmierną spekulatywność, którą odnoszono do przedwojennej niemieckiej nowej rzeczowości[63] czy „indyferentyzm logiczny"[64].

Drugą czołową postacią ruchu „nowoczesnych" była Fortunata Obrąpalska, która zasłynęła na ogólnopolskich wystawach fotografii zdjęciami o typowo piktorialnej charakterystyce. Jednak w latach 1947–1948 artystka przyjmie bardzo nietypową jak na przedstawicielkę środowiska poznańskiego postawę, zbliżoną do tej, jaką prezentował Dłubak. Na owo podobieństwo wpłynął nie tylko fakt występujących w jej twórczości odniesień do surrealizmu, ale również oddziaływujący na jej postawę związek ze środowiskiem plastycznym, brała ona bowiem udział w wystawach poznańskiej grupy 4F+R, skupiającej artystów skoncentrowanych na poszukiwaniu nowoczesnych form obrazowania. Prezentowała swoje fotografie na ich dwóch wystawach – w 1949 i 1956 roku[65]. Należy jednak pamiętać, że ówcześnie Obrąpalska wykonała stosunkowo mało prac zrywających z estetyką piktorialną, której zresztą nigdy nie zarzuciła. Jej nowatorskie fotografie zawężają się do zaledwie dwóch niewielkich cykli, wyłączając kilka pojedynczych zdjęć. Pierwszy z nich to, wykonany specjalnie na ministerialny

---

manipulujemy później w sposób dość swobodny. Ale chodzi o to, że poza tym obrazem istnieją takie możliwości zobaczenia tego samego świata fizycznego, zewnętrznego powiedzmy, które przenoszą nas jakgdyby w inny świat, który jest światem innym, niż ten wytworzony w naszym umyśle, czyli jest takim światem nierealnym, światem poza naszym światem, światem jakby mającym niewiele wspólnego już nie tylko z rzeczywistością obiektywną ale z jakimiś wyobrażeniami, fantazmami itd. z tym, co w człowieku może gdzieś tam powstać, czym bardzo mocno zajmowali się surrealiści, stąd przypuszczam, że istnieje pewien związek mój w tym okresie z ruchem surrealistycznym, który wówczas znałem, interesowałem się tym i wiedziałem o co tam chodzi. (…) I te moje zdjęcia były takim sposobem zobaczenia poprzez fotografię świata realnego, bo zawsze to był świat realny (…) to one były zwykłymi zdjęciami zwyklej rzeczywistości, jaką się spotyka na co dzień". Cytat pochodzi z ankiety Instytutu Sztuki PAN (maszynopis w posiadaniu Fundacji Archeologia Fotografii w Warszawie, s. 3–4), do której odpowiedzi opracował wraz z Barbarą Askanas w 1989 roku. Informacje na temat współpracy Dłubaka z Askanas, podaję za: *Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka*, red. M. Ziółkowska, Warszawa 2013, s. 276.

[61] J. Sunderland, *Wystawa Zbigniewa Dłubaka*, „Świat Fotografii, 1948, nr 9, s. 18.

[62] *Ibidem.*

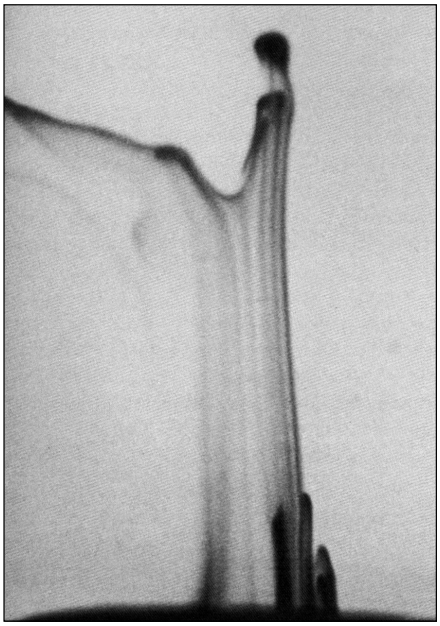
[63] J. Mierzecka, *Wystawa Zbigniewa Dłubaka*, „Świat Fotografii, 1948, nr 9, s. 18.

[64] E. Szmidtgal, *Wystawa Zbigniewa Dłubaka*, „Świat Fotografii, 1948, nr 9, s. 18.

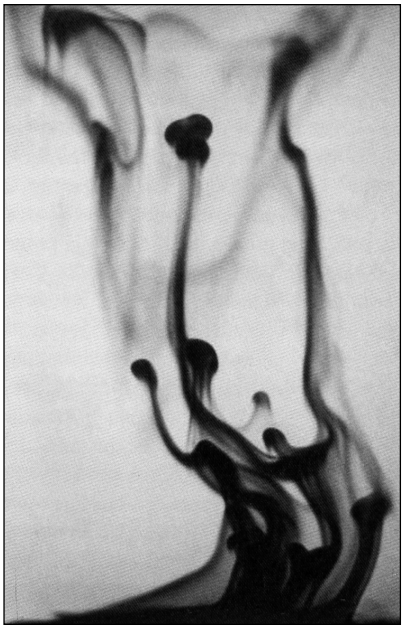
[65] W rzeczywistości Obrąpalska była związana z grupą w bardzo luźny sposób, jak pisała Anna Gruca: „Poza faktem wspólnego działania wystawienniczego Obrąpalska nie formowała zbieżnych poglądów artystycznych, nie utożsamiała się z grupą, nie znała nawet wszystkich jej członków. Została zaproszona do wzięcia udziału w wystawach z uwagi na to, iż tworzone przez nią fotografie odpowiadały w tamtym czasie założeniom grupy". Cytat za: A. Gruca, *Fascynacja fotografią*, w: *Fortunata Obrąpalska*, oprac. W. Makowiecki, M. Michałowska, Poznań 1999, s. 8.



Il. 61. Fortunata Obrąpalska, *Tancerka II*, negatywowa odbitka bromowa, pseudosolaryzacja, 1948



Il. 62. Fortunata Obrąpalska, *Cisza*, 1947



Il. 63. Fortunata Obrąpalska, *Przekleństwo*, 1947



Il. 64. Fortunata Obrąpalska, *Fantazja*, 1947



Il. 65. Fortunata Obrąpalska, *Tancerka*, negatyw, 1947

konkurs cykl pt. *Dyfuzja w cieczy*, składający się z czterech prac: *Tancerka*, *Cisza*, *Przekleństwo* i *Fantazja*[66], przy czym *Tancerka* była również opracowana w technice pseudosolaryzacji w dwóch wariantach odbitek – zwykłej i negatywowej. Ewa Hornowska, monografistka twórczości Obrąpalskiej, analizując formę zdjęć

[66] Zachowane negatywy wskazują na istnienie jeszcze kilku innych wariantów dyfuzji w cieczy, które jednak nie zostały wykorzystane przez autorkę do celów wystawowych.



Il. 66–67. Fortunata Obrąpalska, studia do cyklu: *Dyfuzja w cieczy*, negatywy, 1947

wchodzących w skład cyklu *Dyfuzja w cieczy*, omawia m.in. sposób ich wykonania, zwracając uwagę, iż powstały one poprzez rozpuszczenie ciemnej substancji w naczyniu wypełnionym wodą. Aplikacja ciemnej cieczy, najprawdopodobniej atramentu, dokonywana przy krawędzi naczynia, umożliwiała jego dyfuzję na całej powierzchni[67]. Natomiast

> Odwrócenie powstałego obrazu o 180 stopni pozwoliło artystce wykorzystać najciemniejszy górny fragment, czyli największe zagęszczenie atramentu jako „naturalną" podstawę dla powstałych kształtów, które w ten sposób nabierały cech biologicznych, a niekiedy nawet antropomorficznych. Tak jest w wypadku *Tancerki* i *Ciszy*, w których niby ludzkie sylwetki reprezentują odpowiednio ruch i statyczność[68].

Ujawnia się tutaj zbliżony sposób rozumienia funkcji tytułu do tego, który zaproponował Dłubak. Obrąpalska jednak nigdy nie stosowała ich w rozbudowanej i upoetycznionej formule, choć podobnie starała się zbudować u widza siatkę odpowiednich skojarzeń, wywoływanych przez związek obrazu ze słowem. Drugą serię wykonanych przez nią zdjęć stanowią portrety (np. *Studium I*, *Studium II*, *Chimer*a), w których artystka eksploruje relacje pomiędzy modelem, a cieniem przez niego rzucanym. Jan Sunderland pisał, że prace te

[67] E. Hornowska, *Świadomość obrazowania Fortunaty Obrąpalskiej*, „Rocznik Historii Sztuki", 2007, t. XXXII, s. 159.

[68] *Ibidem*, s. 159–162.

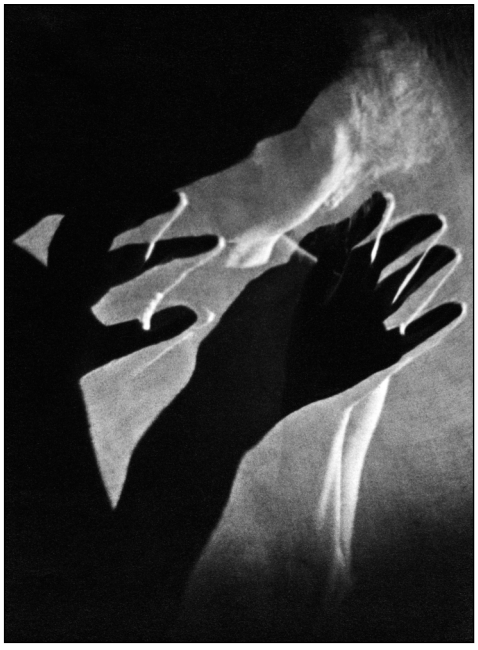


Il. 68. Fortunata Obrąpalska, *Chimera*, 1948

(…) wykazują bogactwo inwencji artystki: jak się zdaje rzutuje ona cień portretowanego na przejrzysty ekran, umieszczony między nim a kamerą, fotografuje więc człowieka za jego własnym cieniem[69].

Ten prosty, ale zarazem efektowny „studyjny chwyt" powodował, że na zdjęciach przed sportretowanym modelem rysowała się znacznie powiększona w stosunku do niego czarna plama, powielająca swym konturem kształt jego sylwetki, co w połączeniu z nieoczywistością wykonywanych przezeń gestów i nieostrością obrazu (zastosowany biały ekran dawał wrażenie, jakby scena była obserwowana zza gęstej mgły) nadawało oniryczny charakter obrazowi. Słuszna zatem wydaje się teza, że „Obrąpalska neguje w tych pracach schematy percepcyjne i bada kreacyjne możliwości medium fotografii"[70].

Artystka lokowała źródło swoich inspiracji w surrealizmie, opublikowała nawet tekst pt. *Efekty surrealistyczne w fotografice*. Tłumaczyła w nim osobiste motywacje i metodę powstania cyklu *Dyfuzja w cieczy*: „Formy fantastyczne, tworzące się z pięknych harmonijnych smug przenikających się wzajemnie roztworów, przypominały abstrakcyjne wizje surrealistów"[71]. Wypowiedź ta jest do pewnego stopnia charakterystyczna dla ówczesnych zwolenników surrealizmu i wskazuje na stosunkowo powierzchowną recepcję tego kierunku, która *de facto* ograniczała się do odniesień w obszarze samej formy, bez głębszej analizy podstaw teoretycznych. Taką relację wobec surrealizmu odkrywa również dalsza część wywodu Obrąpalskiej, w którym poświęca wiele miejsca na odparcie zarzutu o przypadkowości układów kompozycyjnych w swoich fotografiach[72]. Gorliwie broniąc swojej metody pracy – wskazywała na fakt pełnej kontroli nad powstającymi kompozycjami podczas rozprowadzania ciemnych cieczy w naczyniach – oddalała się od rudymentarnych dla surrealizmu kategorii



Il. 69. Fortunata Obrąpalska, *Studium II*, 1948

[69] J. Sunderland, *Wystawa nowoczesnej fotografiki polskiej w Klubie Młodych Artystów i Naukowców*, „Świat Fotografii", 1949, nr 11, s. 27.

[70] A. Gruca, *op.cit.*, s. 6.

[71] F. Obrąpalska, *Efekty surrealistyczne w fotografice*, „Świat Fotografii", 1948, nr 9, s. 13.

[72] *Ibidem.*

przypadkowości i automatyzmu zapisu. Tym samym negowała antyracjonalistyczną podstawę kierunku, na który się powoływała. Ów proces kontroli kompozycji, powstały na drodze, jak pisała Bożena Kowalska „sterowanego przypadku"[73], szczególnie ujawnia się w momencie analizy porównawczej negatywów z kopiami wystawowymi. Widać, że nie tylko wykonywała liczne studia, w których śledziła kolejne fazy samorzutnego rozprzestrzeniania cieczy, ale również precyzyjnie wykadrowywała interesujące ją fragmenty negatywu. Wreszcie nadawała ostateczny kształt odbitkom w procesie ciemniowym, posługując się rozbudowanymi retuszami, pozwalającymi na usunięcie z ostatecznego obrazu elementów zakłócających klarowność kompozycji mającej wywoływać skojarzenia, na których zależało artystce. Tym samym stosowane przez nią procedury ciemniowe nie odchodziły w znaczący sposób od paradygmatów piktorializmu[74], czym zdecydowanie odróżniała się od postawy Dłubaka nastawionego na ekspozycję czystej techniki fotograficznej.

Z pewnością fotografie Dłubaka i Obrąpalskiej, pomimo różnic w technicznym sposobie ich wykonania, stały się wyznacznikiem nowoczesności w ówczesnych środowiskach fotograficznych. Podobna w zakresie formalnym struktura ich prac opierała się na wyborze takich punktów widzenia, które pozbawiają utrwalone fragmenty rzeczywistości punktów odniesienia. Artyści, posługując się mocnymi zbliżeniami i niejednokrotnie jednopłaszczyznowym obrazem, gubili realną skalę zarejestrowanych obiektów i „zawieszali" odniesienia do konkretnych przedmiotów, burząc prostą identyfikację odzwierciedlonej w zdjęciu rzeczywistości. W ten sposób zbliżali się do strategii obrazowania klasycznej awangardy dwudziestolecia międzywojennego.

3.3. Wystawa *Nowoczesna fotografika polska* w 1948 roku

Wystawa *Nowoczesna fotografika polska* odbyła się w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie jesienią 1948 roku z inicjatywy Mariana Bogusza i przy wsparciu organizacyjnym Zbigniewa Dłubaka[75]. Była to ekspozycja znacząco wybiegającą poza standardy przyjęte w środowisku fotograficznym choćby z uwagi na fakt, że miała charakter zaproszeniowy, a prace były typowane przez organizatorów[76]. Dodatkowo, jak zauważyła Karolina Lewandowska, została ona charakterystycznie zaaranżowana „(…) najprawdopodobniej przez

[73] B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1975, s. 51.

[74] Obecnie negatywy znajdują się w kolekcji poznańskiej Galerii Piekary.

[75] K. Lewandowska, *Nowocześni 1948 roku*, w: *Budowniczowie „Świata Fotografii. Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku*, Katalog wystawy, Centrum Kultury „Zamek" w Poznaniu, maj–czerwiec 2009, s. 14.

[76] Informacje na podstawie ogłoszenia zamieszczonego w „Świecie Fotografii", 1948, nr 10, s. 22.

Bogusza – fotografie wisiały na stelażach przypominających ramy parawanów, pomiędzy którymi zwisały siatki sprawiające wrażenie pajęczyn"[77]. Taki sposób prezentacji, pomimo że całkowicie nieznany w środowisku fotograficznym, stanowił jednak pewien standard w ekspozycjach organizowanych w KMAiN[78]. W środowisku fotograficznym określano ją mianem „wystawy wariatów" czy „dziesięciu Picassów fotografiki polskiej"[79]. W rzeczywistości ekspozycja nie miała zwartego charakteru, można nawet pokusić się o stwierdzenie, iż zostały na niej zaprezentowane niemal wszystkie występujące ówcześnie nurty w polskiej fotografii, od tych inspirowanych surrealizmem do skrajnego piktorializmu. Pokazywane na niej prace były również mocno zróżnicowane pod względem technologicznym. Pluralistyczny charakter prezentacji był z pewnością jednym z najciekawszych jej aspektów. Z uwagi na skromny charakter katalogu wystawy, w którym nie zamieszczono pełnego spisu prac, można ją jedynie rekonstruować[80] – głównie na podstawie ówczesnych recenzji prasowych. Wiemy jednak, że na pewno zostały zaprezentowane pojedyncze zdjęcia: Jana Bułhaka *Kościół P. Marii – Gdańsk* (studium światłocienia na zrujnowanych murach kościoła), Edwarda Hartwiga *Synchronizm* (portret żony wykonany przez karbowaną szybę[81]) oraz Ireny Strzemiecznej *Dymy nad Birkenau* (utrzymany w konwencji zakładowej, silnie „zmiękczony" portret pisarki Seweryny Szmaglewskiej). Pozostali autorzy byli reprezentowani większymi zestawami: Roman Burzyński przedstawił *Szyny dosięgły portu* (utrzymany w piktorialnej stylistyce widok nadbrzeża w porcie gdyńskim), *Iglicę wrocławską* (zdjęcie ukazujące w silnym skrócie perspektywicznym iglicę z Wystawy Ziem Odzyskanych)[82], *Pustaki* i tryptyk *Symfonia* (w jego skąd wchodziły zdjęcia poszczególnych faz koncertu symfonicznego: *Allegro*, *Adagio*, *Finale*); Marian i Witold Dederkowie: *Głód, Siostry z getta*, *Nalot, Portret syna*, *Precz z faszyzmem* (wszystkie wykonano w technice gumy-fotonitu i były pracami przedwojennymi bądź bazowały na wcześniejszych negatywach), Zbigniew Dłubak

[77] K. Lewandowska, *Nowocześni 1948 roku*..., s. 14.

[78] W ten sam sposób była zaaranżowana wystawa rysunków A. Marczyńskiego, o czym świadczy zachowana dokumentacja fotograficzna. AAN, zespół archiwalny: Klub Młodych Artystów i Naukowców, sygn. 5, Wystawa rysunków A. Marczyńskiego.

[79] J. Sunderland, *Wystawa nowoczesnej fotografiki polskiej w Klubie Młodych Artystów i Naukowców*, „Świat Fotografii", 1949, nr 11, s. 27.

[80] Rekonstruuję na podstawie następujących artykułów i recenzji: J. Sunderland, *Wystawa nowoczesnej fotografiki polskiej w Klubie Młodych Artystów i Naukowców*, „Świat Fotografii",1949, nr 11; L. Sempoliński, *Podsłuchane rozmowy o pewnej wystawie*, „Świat Fotografii", 1949, nr 12, a także J. Płażewski, *Wystawa fotografiki*, „Żołnierz Polski", 1948, nr 41.

[81] Na podstawie materiału zgromadzonego w archiwum rodzinnym można domniemywać, że praca ta powstała w początkowym okresie wojny lub na chwilę przed jej wybuchem. Zresztą tego rodzaju zdjęcia, wykonywane przez karbowane szyby, były już znane przed II wojną światową. Przykładowo jugosłowiański artysta Marian Pfeifer opublikował wykonaną w zbliżony sposób pracę pt. *Lebendes Mosaik* w tomie *Idee Und Form* z 1938 roku wydanym przez miesięcznik „Die Galerie".

[82] Praca ta w recenzji J. Płażewskiego figuruje pod tytułem *W.Z.O.*



Il. 70. Jan Bułhak, *Kościół P. Marii – Gdańsk*, ok. 1946

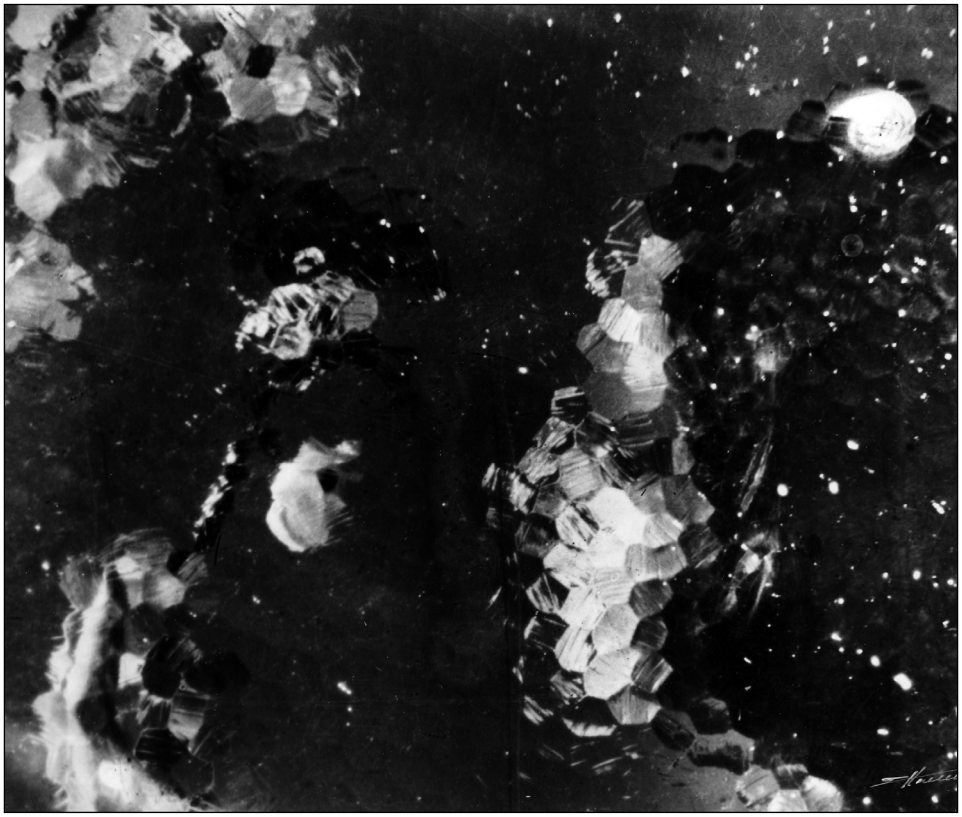
Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim południu, Dzieci śnią o ptakach, Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje, Nocami straszy męka głodu…, *…Bo ten ogród niewolników ujarzmionych jest we mnie* (był to w całości materiał znany z jego wystawy indywidualnej); Fortunata Obrąpalska *Studium I* i *II, Portret* (męża), *Tancerka* (pseudosolaryzacja, wersja negatywowa), *Przekleństwo*; Zbigniew Pękosławski *Na drutach Buchenwaldu* (symboliczny, silnie przetworzony i ostatecznie opracowany w technice wtórnika obraz umierającego człowieka na obozowych drutach), *Jesień mojej miłości* (praca barwna), *Zagubione dzieciństwo, Portret inżyniera D* (portret Mariana Dederki wykonany w technice pseudosolaryzacji); Leonard Sempoliński *Koniec zabawy* (zdjęcie ukazujące strukturę ziemi pokrytej wodą w silnym zbliżeniu i lekkiej nieostrości), *Zmierzch* (fotomontaż z czaszką na tle chmur), *Zachód słońca* (fotomontaż bazujący na zestawieniu ruin Warszawy ze stosem ciał), *Poza tym nic ciekawego*[83]. Natomiast nie posiadamy żadnych informacji na temat zestawu Zbigniewa Czajkowskiego, który ówcześnie pełnił

[83] Na podstawie zawartego w recenzji Sunderlanda opisu można wnioskować, że studium chmur jest tym samym obrazem, co znane zdjęcie pt. *Przed Adamem*, które wcześniej było prezentowane i wyróżnione na ogólnopolskiej wystawie w Poznaniu w 1948 roku.

funkcję etatowego fotografa Domu Wojska Polskiego. Po lakonicznej i nieprzychylnej ocenie, jaką zawarł w swojej recenzji Sunderland, możemy wnioskować, że zapewne zestaw tych zdjęć nie wyszedł poza ówcześnie podejmowaną przez artystę tematykę krajoznawczą i reporterską. Jak zatem pojmowali nowoczesność autorzy, których prace prezentowano na wystawie? Na to pytanie starała się odpowiedzieć Karolina Lewandowska:

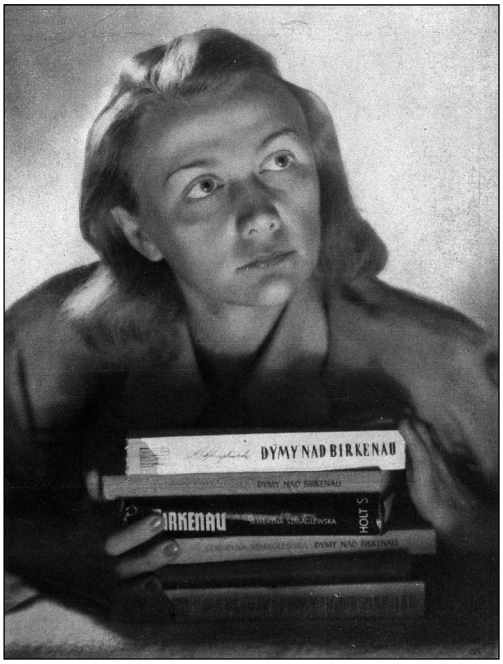
> Wśród fotografów kwestia ta była (…) zróżnicowana i problematyczna. Oprócz nawiązań do surrealizmu próbowano także reaktywować i przetwarzać szeroko pojmowaną Nową Fotografię, sięgano do symbolizmu, a także do realizmu, który z jednej strony uważano za „specyficzną" cechę fotografii, z drugiej – szukano sposobu na uprawomocnienie jego nadrealistycznej wersji[84].

Wykreowana przez organizatorów wystawy wizja nowoczesnej fotografii wydaje się pełna sprzeczności i niekonsekwencji. Trudno też odnaleźć wśród zgro-

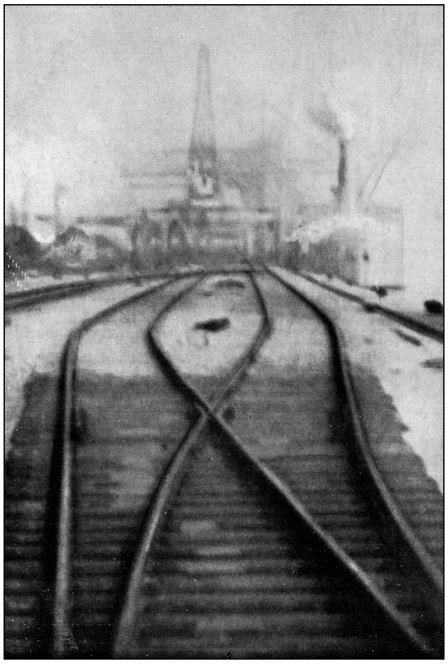


Il. 71. Edward Hartwig, *Synchronizm*, ok. 1940

[84] K. Lewandowska, *Nowocześni 1948 roku*…, s. 13.



Il. 72. Irena Strzemieczna, *Dymy nad Birkenau*, ok. 1948

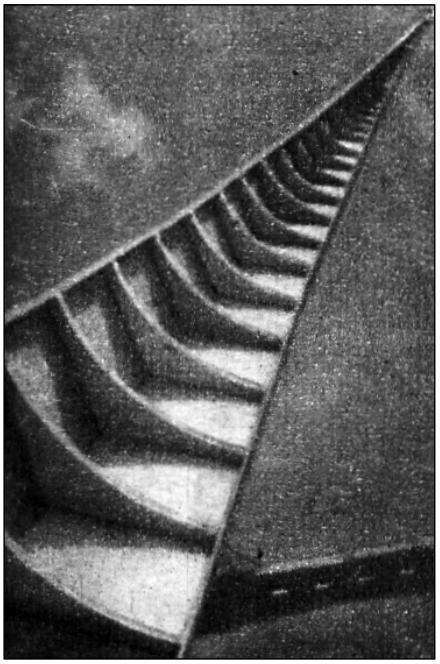


Il. 73. Roman Burzyński, *Szyny dosięgły portu*, ok. 1948

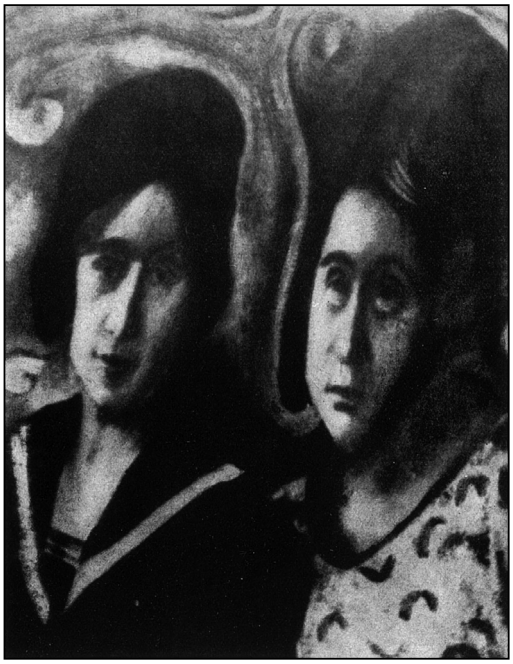
madzonych artystów – poza Dłubakiem i Obrąpalską – wyraźną chęć nawiązania dialogu z osiągnięciami nowoczesnej plastyki o proweniencji awangardowej. Najbliżej ich realizacji sytuowała się część prac Sempolińskiego jak np. *Koniec zabawy*, które to, wyraźnie inspirowane osiągnięciami Dłubaka, opierały się na eksponowaniu związku tytułu, o charakterze literackim, z obrazem abstrakcyjnym. Inne prace Sempolińskiego, a w szczególności fotomontaże, powstawały w wyraźnym odniesieniu do symbolizmu[85]. Dla reszty twórców udział w wystawie był raczej epizodem, wymagał jedynie zaadaptowania dawniej wykonanych prac do nowego kontekstu intelektualnego. Tak z pewnością było choćby w przypadku tych autorów, których zdjęcia wyraźnie były związane z tradycją piktorialną, np. Bułhaka, Burzyńskiego, Dederków i Pękosławskiego.

Jednak, aby w pełni wyjaśnić sens tej prezentacji, należy zadać jeszcze jedno pytanie: co legło u podstaw takiego doboru fotografii na wystawę? Czy rzeczywiście chodziło tu o kreślenie wielowymiarowej wizji nowoczesnych strategii obrazowania? Myślę, że nawet szczątkowe informacje, które przetrwały do naszych czasów, pozwalają z dużym prawdopodobieństwem wyjaśnić ten problem. Jednak zanim to zrobimy, zauważmy, że selekcja zdjęć była niezwykle precyzyjnie zapla-

[85] *Ibidem*, s. 15.



Il. 74. Roman Burzyński, *Iglica Wrocławska*, 1948



Il. 75. Marian i Witold Dederko, *Siostry z getta*, fotonit-guma, 1936

nowana, wybór padł przede wszystkim na te obrazy, które ówcześnie były dobrze znane i niejednokrotnie odnosiły sukcesy na krajowych wystawach i konkursach, na przykład takie, które w 1948 roku eksponowano w ramach następujących wydarzeń: wiosną na II Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki w Poznaniu (zdjęcia Sempolińskiego, Strzemiecznej), na wystawach fotografii w ramach Festiwalu Plastyki w Sopocie (zdjęcia Bułhaka, Burzyńskiego, Hartwiga, Pękosławskiego, Strzemiecznej), także nagrodzone na ministerialnym konkursie na fotografię dokumentarną, które również prezentowano w ramach poznańskiej ekspozycji (zdjęcia Hartwiga, Obrąpalskiej, Pękosławskiego). Tak więc w efekcie była to prezentacja aktualnych dążeń polskiej fotografii, od zdjęć utrzymanych w stylistyce fotografii ojczystej, piktorializmu, klasycznego portretu opartego o konwencje zakładową, przez zdjęcia o charakterze dokumentalnym i reporterskim do poszukiwań odnoszących się do doświadczeń surrealizmu. Dodatkowo ukazano pełną paletę stosowanych ówcześnie technik fotograficznych (gumy, wtórniki, fotomontaże, pseudosolaryzacje, brom).

Dostępny materiał, jak sądzę, pozwala postawić tezę, iż podłożem dla dyskursywnego układu tego niezwykle różnorodnego materiału zdjęciowego były rozważania Dłubaka, prowadzone na bazie marksistowskiego sposobu pojmowania historii, opartego na logice następujących po sobie formacji społecznych, przeło-



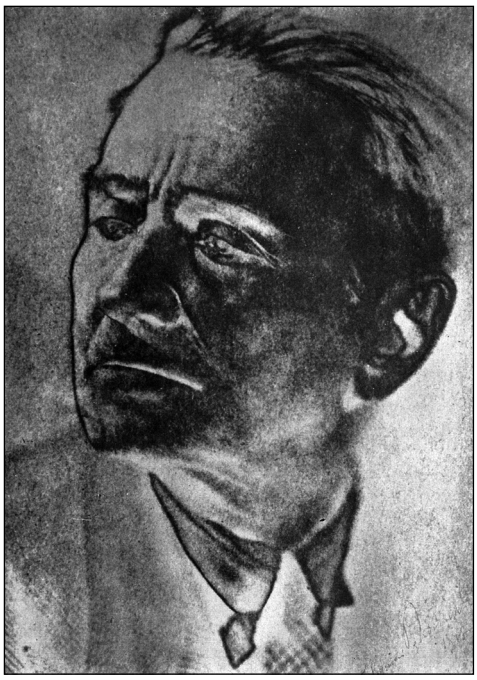
Il. 76. Zbigniew Pękosławski, *Na drutach Buchenwaldu*, wtórnik, ok. 1948

żonych przez niego na poziom dociekań o następstwie stylów w sztukach plastycznych i fotografii artystycznej. Przemyślenia dotyczące dziejów sztuki i fotografii stanowiły dla niego bazę dla kreślenia perspektyw rozwojowych działalności artystycznej. Sztukę porządkował, posiłkując się jej podziałem na następujące po sobie formacje stylistyczne. Taki sposób myślenia zaznaczył się w najważniejszych jego wypowiedziach tamtego okresu: referacie pt. *Uwagi o sztuce nowoczesnej*, wygłoszonym podczas wernisażu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 roku, w stwierdzeniach sformułowanych podczas konferencji plastyków w Nieborowie w 1949 roku oraz w rozważaniach będących próbą przeniesienia takiego schematu myślenia na grunt fotografii, które zawarł w tekście pt. *Z rozmyślań o fotografice*. Z tych wypowiedzi wyłania się zwarta wizja historii i bieżących potrzeb sztuki:

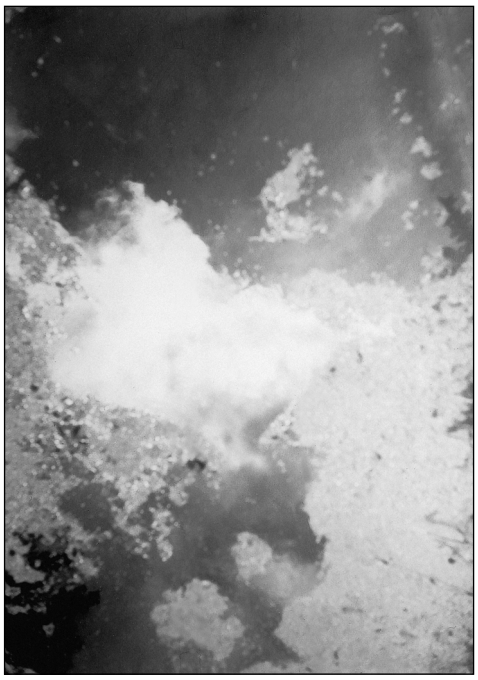
> Nieugięta logika rozwoju plastyki, prawo przyczynowości wiążące poszczególne okresy w łańcuch następczy daje nam klucz systematyzujący kolejno zjawiska nawet w przypadku ich równoległości chronologicznej w danym przekroju[86].

W myśl tego stwierdzenia układał ciąg rozwojowy polskiej sztuki ostatnich stu lat jako następujących po sobie formacji: malarstwo pomonachijskie (np. Brandt,

[86] Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej,* w: Z. Dłubak, *Wybrane teksty o sztuce 1948–1977*, Warszawa 1977, s. 14.



Il. 77. Zbigniew Pękosławski, *Portret inżyniera D*, pseudsolaryzacja, 1947



Il. 78. Leonard Sempoliński, *Koniec zabawy*, 1948

Matejko czy Siemiradzki), impresjonizm i postimpresjonizm, do którego przypisał również ciągle aktywnych na rynku kapistów, i wreszcie zamykającą szereg awangardę[87]. W ten sposób porządkując sztukę, łatwo było dokonywać ocen wartościujących i przypisywać pozytywne znaczenie jedynie formacji awangardowej, a dominującym na ówczesnym rynku kapistom roli wyczerpanego i przebrzmiałego kanonu estetycznego, będącego zaledwie w fazie trwania, a nie rozwoju[88] . Dlatego, jak dowodził:

> Awangarda plastyczna (…) nie posiada zamkniętego programu. (…) Sztuka, której spodziewamy się, choćby miała wyrosnąć jako zaprzeczenie nowoczesnego malarstwa – wyrośnie z niego i nie będzie dowolnym nawiązaniem do tego, czy innego okresu historii sztuki, lecz dalszym krokiem naprzód, krokiem, który odbija się od sztuki nowoczesnej jako od podstawy – cofnięć historia nie zna. Odbicie to może jednak nastąpić po całkowitym wykrystalizowaniu się sztuki awangardowej, po jej przesileniu[89].

Podobnie rozpatrywał dzieje fotografii, analizując wpływ impresjonizmu i ciągłe trwanie opartych na nim sposobów obrazowania (piktorializm), które uzna-

[87] *Ibidem*, s. 13.
[88] *Ibidem*, s. 15.
[89] *Ibidem*.



Il. 79. Leonard Sempoliński, *Zmierzch*, fotomontaż, 1948



Il. 80. Leonard Sempoliński, *Poza tym nic ciekawego* (znane również pt. *Przed Adamem*), 1948

wał – podobnie jak twórczość kapistowską – za wyczerpane i stanowiące hamulec rozwojowy fotografii[90]. Otwierając swój najważniejszy tekst o fotografii, pisał:

> Brak wspólnego języka i wspólnych usiłowań między fotografiką a innymi dziedzinami plastyki stał się dziś faktem oczywistym. Rzecz dziwna. Fotografika, od zarania swych dziejów włączona do rodziny sztuk plastycznych, w pewnym momencie, po okresie triumfów – skapitulowała. Zakorzeniło się mniemanie, że nie można wyjść poza impresjonizm, że to ostatnie słowo fotografiki. Tymczasem inne dziedziny posunęły się już daleko i dziś stoją wobec zupełnie nowych zagadnień[91].

Dłubak uznawał, że w fotografii jedyną formacją adekwatną do jej fazy rozwojowej i odpowiadającą potrzebom epoki jest ta, która bazuje na doświadczeniu surrealizmu. W kontekście tak formułowanych poglądów wystawa *Nowoczesna fotografika polska* jawi się jako przegląd istniejących w polskiej fotografii konwencji estetycznych i jednocześnie wykład niejako unieważniający ogromną część prezentowanych na wystawie prac poprzez wskazanie na ich nieaktualność. Jeśli w ten sposób spojrzymy na wystawę, dojrzymy przyczynę różnorodności, a odległe od siebie fotografie, pod względem konstrukcyjno-stylistycznym i stojącego za nimi zaplecza teoretycznego, będą jawiły nam się jako nieodzowne komponenty opowieści o historii rozwoju form fotograficznych. Jak sądzę, nie będzie bezzasadne, gdy za podsumowanie do tak postawionej tezy posłużą nam słowa Dłubaka, pisane w tym samym czasie, kiedy organizował wystawę:

> Fotografik, mający szczerą postawę wobec sztuki a jednocześnie ambicje postępowe i twórcze, stoi wobec trudnego problemu. Polska fotografika co prawda przeżyła już swój złoty okres impresjonizmu i widać wyraźną stagnację na tym odcinku, ale dezorientuje fakt, że przecież formizm polski nie powstał z polskiego postimpresjonizmu, nie wyrósł jako jego zaprzeczenie bezpośrednio. Jeden i drugi ma korzenie w sztuce francuskiej. Ale z jednej strony, obserwując konsekwencje francuskiego impresjonizmu – przeciwstawiający mu się kubizm i w jego następstwie nadrealizm, – z drugiej zaś konstatując fakt, że postimpresjonistyczny styl u nas przeszedł w szkolarską rutynę i w ten sposób znalazł się w stanie całkowitego bezwładu i bezpłodności (a jedyną możliwą drogą wyjścia stało się przeciwstawienie estetyce postimpresjonistycznej nowych odkrywczych kierunków pracy), fotografik polski musi szukać nie wyzyskanych dotychczas możliwości[92].

3.4. Fotomontaże Aleksandra Krzywobłockiego

Ostatni epizod historii „nowoczesnych" w drugiej połowie lat 40. stanowiła działalność Aleksandra Krzywobłockiego wywodzącego się z przedwojennego ośrodka lwowskiego, gdzie przynależał do grupy Artes. Krzywobłocki, po przeprowadzce

[90] Dłubak pisał o tym w dwóch seriach swoich rozważań opublikowanych pt. *Z rozmyślań o fotografice* w „Świecie Fotografii" w nr 10 (1948) oraz nr 11 (1949) .

[91] Z. Dłubak, *Z rozmyślań o fotografice*, „Świat Fotografii", 1948, nr 10, s. 2.

[92] *Ibidem*, 1949, nr 11, s. 6.

do Wrocławia, kontynuował odwołującą się do surrealistycznych form obrazowania działalność artystyczną. W latach 1948–1949 stworzył nowy cykl 21 fotomontaży, które były eksponowane w stolicy Dolnego Śląska[93]. Prace te następująco scharakteryzował Adam Sobota:

> Cały ten cykl (…) zdominowany jest przez architektoniczne i rzeźbiarskie formy w różnych układach. Jest to jakby kalejdoskop dający za każdym poruszeniem zaskakujący i niepowtarzalny układ włożonych do niego kształtów, które przypominają nam o architektonicznym wykształceniu Krzywobłockiego i jego zawodowych zainteresowaniach historią sztuki. Długoletnie obcowanie z tymi formami może tłumaczyć łatwość, z jaką żongluje nimi wyobraźnia, tworząc tajemniczy, symboliczny język[94].

Pokazanie prac Krzywobłockiego podczas II Wystawy Fotografiki jesienią 1949 roku wyraźnie naruszało ówcześnie już propagowany przez MKiS model sztuki zaangażowanej ideologicznie. Dlatego organizatorzy wystawy we wstępie do katalogu wyraźnie dążyli do zneutralizowania formalistycznego charakteru – według doktryny socrealistycznej – dzieł Krzywobłockiego, przedstawiając je jako jedną z potencjalnych możliwości technicznych do zastosowania w nowej poddanej ideologii sztuce, tym samym dystansując się od pierwotnego kontekstu ideowo-estetycznego i treści prezentowanego materiału. W owym tekście, podpisanym przez zarząd lokalnego oddziału PTF, czytamy:

> Mamy nadzieję, że przykład ten zachęci fotografików do opracowywania montaży z własnego materiału fotograficznego, dając kompozycjom treść zaczerpniętą z dzisiejszego życia i zaprzęgając tym samym nową myśl plastyczną w służbę społeczeństwa[95].

Przyjęcie takiej asekuracyjnej taktyki w drugiej połowie 1949 roku było już koniecznością, wynikającą z szybko postępujących zmian w krajobrazie polskiej kultury. Jednak odnotujmy, że w rzeczywistości cykl fotomontaży Krzywobłockiego nie miał nic wspólnego z metodą sowieckiego fotomontażu agitacyjnego. W Związku Radzieckim bowiem formy fotomontażu wyewoluowały w stronę kompozycji, w których wykorzystywane były zdjęcia dokumentalne wprawdzie ze sobą łączone i wzbogacane niejednokrotnie rozbudowaną typografią, ale nietracące swojej autonomii poprzez ich „szatkowanie" i tworzenie z nich nowych struktur wizualnych[96]. Zestawienia całych zdjęć w fotomontażach agitacyjnych

---

[93] A. Sobota, *Aleksander Krzywobłocki. Fotomontaże,* Katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, styczeń–luty 1975, s. 6.

[94] *Ibidem.*

[95] *Słowo wstępne*, w: *II wystawa fotografiki*. Katalog wystawy, Muzeum Państwowe we Wrocławiu, wrzesień–październik 1949, s. 4.

[96] Logika rozwoju sowieckiego fotomontażu jest zrekonstruowana w: B.H.D. Buchloh, *From „Faktura" to Factography*, „October", 1984, nr 30, s. 49–80.



Il. 81. Aleksander Krzywobłocki, *Szepty wieków*, fotomontaż, ok. 1948

służyło najczęściej retoryce o wyraźnym podłożu dialektycznym, jak pisał Gustaw Kłucis:

> Nowa zasada to kompleksowanie (montaż szeregu aktualnych materiałów, hasło polityczne, fotografia dokumentalna, cytaty, kolor, elementy graficzne itd.). Zasadniczy cel fotomontażu to dążenie do maksimum wyrazistości, ostrości politycznej i siły oddziaływania. (…)

Fotomontaż ukazuje dialektyczne rozwinięcie problematyki. Ujawnia związek dialektyczny hasła politycznego z obrazem[97].

Stosowana przez Krzywobłockiego technika montażu była więc odległa od metody sowieckiej, dlatego działalność artysty nie zyskała realnej kontynuacji[98].

3.5. Znaczenie wystąpienia „nowoczesnych"

Warto na koniec rozważań nad specyficzną recepcją prac odwołujących się do awangardy dodać, że o ile do końca 1949 roku i momentu ustabilizowania się teorii realizmu socjalistycznego działalność nowatorów starano się wprowadzać, idąc tropem zaproponowanej przez Dłubaka narracji, w marksistowski dogmat progresywizmu, czego przykładem są choćby wypowiedzi referenta fotografiki w MKiS Mariana Schulza[99], to już z początkiem lat 50. fotografie przede wszystkim Zbigniewa Dłubaka i Fortunaty Obrąpalskiej staną się synonimem formalizmu fotograficznego, podobnie zresztą jak zdjęcia nestora piktorializmu Tadeusza Wańskiego. Wystąpienie „nowoczesnych" było niezwykle istotną propozycją, zrywającą z dotychczasowymi paradygmatami twórczymi środowiska fotograficznego, jednak funkcjonowało ono na marginesie zainteresowań ówczesnych twórców i nie zyskało w tamtym czasie szerokiej aprobaty w środowisku artystycznym. Program sformułowany przez Dłubaka nie przyniósł masowego w nim uczestnictwa nie tylko z powodu równolegle wyłaniającej się estetyki socrealizmu, ale przede wszystkim z uwagi na fakt ogólnego braku akceptacji dla poczynań o charakterze awangardowym. Niewątpliwie – abstrahując od przymusu instytucjonalnego – propozycje programowe wysuwane przez władze były dla wywodzącego się z piktorializmu ogółu fotografików znacznie atrakcyjniejsze niż niezrozumiały dla większości z nich sposób obrazowania wyniesiony z doświadczeń m.in. surrealizmu. Warto podkreślić, że zdecydowana większość twórców, która odegrała znaczące role w krótkotrwałym epizodzie nowoczesnym, zaangażuje się później w działalność typowo socrealistyczną.

Zwróćmy uwagę, że o istotności epizodu nowoczesnego w polskiej fotografii artystycznej świadczy także to, iż w ramach wydarzeń konstytuujących jego historię podejmowano namysł nad kategorią dokumentu, dotychczas marginalizowaną i którą wcześniej szerzej dyskutowano jedynie w odniesieniu do programu fotografii ojczystej. Przypomnijmy, że zagadnienie dokumentalności wykorzystywano

[97] G. Kłucis, *Fotomontaż jako środek agitacji i propagandy*, w: A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, s. 494.

[98] Jedynym wymiernym efektem wystąpienia Krzywobłockiego był artykuł Piotra Śledziewskiego pt. *Nawołuję do fotomontażu* opublikowany w „Świecie Fotografii" (1950, nr 17).

[99] M. Schulz, *Sprawy współczesnej fotografiki*, „Świat Fotografii", 1949, nr 12, s. 3.

w dyskusjach mających na celu wyłonienie realistycznej metody pracy w fotografii. Wyrazem zinstytucjonalizowanego zainteresowania dokumentem był I Konkurs Ministra Kultury i Sztuki na Fotografię Dokumentarną o Walorach Artystycznych, którego cele sprecyzował MKiS w końcu 1947 roku[100]. W rozpisanych założeniach konkursu można odnaleźć zbliżone rozumienie pojęcia dokumentalności do tego, które pojawiło się w niemal równoległych rozważaniach Dłubaka[101]. Jak słusznie podkreślała Ziębińska-Lewandowska:

> W obu przypadkach termin ten rozumiany był podobnie, w sprzężeniu z estetyką, ze specyfiką medium i z aspektem poznawczym fotografii. (…) Zatem (…) „dokumentarność" powiązana została nie tylko z „artystycznością", ale i z awangardą, gdyż jako „cecha przyrodzona" fotografii spełniała jeden z ważniejszych postulatów jednego z nurtów awangardy – stosowania formy wynikającej z cech tworzywa[102].

Chociaż nagrodzone na konkursie prace miały niejednokrotnie biegunowo odmienne formy (np. Fortunaty Obrąpalskiej *Dyfuzja w cieczy* i Zbigniewa Pękosławskiego *Na drutach Buchenwaldu*), co wskazuje na brak jasnych kryteriów definiujących zagadnienie „dokumentarności", to jednak należy odnotować, że zostały one dostrzeżone i były rozpatrywane jako progresywny aspekt twórczości. Podkreślmy, że wywoływany przez „nowoczesnych" szereg zagadnień, odnoszących się do kwestii zaangażowania społecznego twórcy, progresywizmu sztuki czy dokumentalności obrazu fotograficznego powoduje, że nie można ich poczynań rozpatrywać jako oddzielonych od epoki, marginalnych zjawisk. Nawet jeśli zaproponowane tu rozwiązania dotyczące pożądanych kształtów twórczości fotograficznej, nie zostały zaakceptowane zarówno przez decydentów, jak i ogół środowiska, to jednak były ważnym głosem na drodze poszukiwań zaangażowanej

[100] W regulaminie konkursu wskazano następujące cele: „I. Podniesienie poziomu artystycznego fotografii dokumentarnej; II. Poszerzenie zakresu tematów fotografiki na dziedziny dotychczas przez fotografikę mało względnie wcale nie uwzględniane, np. fotografia reportażowa, sportowa, naukowa (…), reklamowa, techniczna (przemysłowa) itp.; III. nie wykluczając użycia dotychczas istniejących technik – zainicjowanie poszukiwań nowych form artystycznych oraz metod technicznych". Fragment regulaminu konkursu podaję za: „Świat Fotografii", 1948, nr 7, s. 33.

[101] O tak rozumianych celach konkursu informuje również tekst Mariana Schulza: „Chodzi o takie tematy, techniki i ujęcia, które nie znajdują w efekcie podobieństwa w innych sztukach – a więc są najbardziej fotograficzne, a jednocześnie są poszerzeniem zakresu zainteresowań fotografiki. Jest w tym poszanowanie dotychczas istniejącego stanu i ładu artystycznego z jednoczesną i zaakcentowaną inicjatywą do stworzenia nowych form artystycznych. Jest w tym podniesienie poziomu dokumentarnej fotografii oraz usiłowanie znalezienia nowego Piękna w pomyślanych najszerzej, otaczających nas zjawiskach, poszukiwanie wśród nich jakiejś nowej prawdy czy nowej myśli. Jest bowiem naturalne, że sztuka jako funkcja życia, wobec jego postępu, nie może poprzestać na dotychczasowych osiągnięciach. Z założeń tych wynika, że Konkurs jest (…) próbą znalezienia rewelacji, wartości niespodziewanej". Cytat za: M. Schulz, *Konkurs fotograficzny. Słowo wyjaśnienia*, „Świat Fotografii", 1948, nr 7, s. 34.

[102] K. Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem*…, s. 26.

ideologicznie twórczości. Dodajmy wreszcie, że wystawa *Nowoczesna fotografika polska* zapoczątkowała niezwykle istotny, później praktykowany w czasach socrealizmu sposób ekspozycji, bazujący na ukazaniu rozwoju dyscypliny w oparciu o marksistowski sposób pojmowania dziejów, co precyzyjnie omówimy w rozdziale dotyczącym socrealizmu.

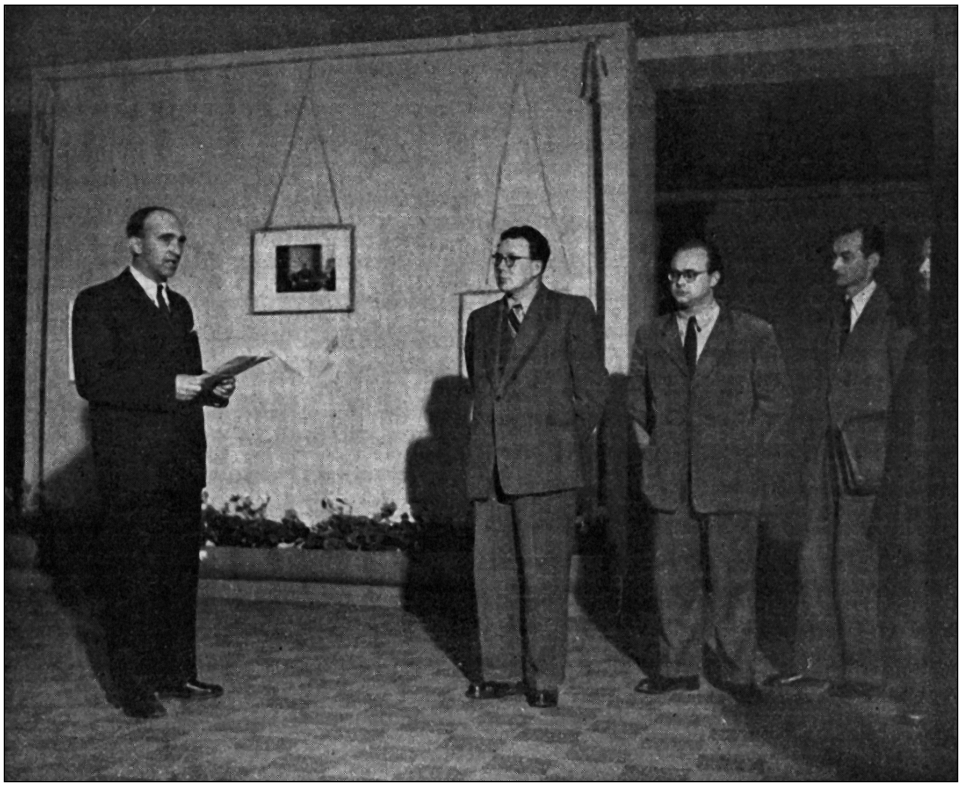
4. Triumfujący piktorializm na wystawie *Praca robotnika i rolnika*

W grudniu 1948 roku, niemal trzy miesiące po otwarciu ekspozycji *Nowoczesna fotografika polska,* w warszawskim Klubie Młodych Artystów i Naukowców odbył się wernisaż wystawy będącej pokłosiem konkursu pt. *Praca robotnika i rolnika*. Wystawa ta, zrealizowana w kulminacyjnym punkcie rozwoju tendencji nowoczesnej i momencie okrzepnięcia środowisk skupionych pod hasłami przedwojennego piktorializmu, była pierwszą próbą wprowadzenia socrealizmu do polskiej fotografii artystycznej[103]. Jakkolwiek pełna rekonstrukcja tej ekspozycji jest dzisiaj niemożliwa, to na podstawie skąpych dokumentów archiwalnych i fotografii zamieszczonej w „Świecie Fotografii" możemy odtworzyć ogólny jej charakter. Wykonanie scenografii powierzono Marianowi Boguszowi[104], który centralnym punktem wystawy (będącym jednocześnie bezpośrednim tłem dla uroczystości otwarcia, w którym uczestniczył Minister Kultury i Sztuki Stefan Dybowski) uczynił „ścianę honorową" z umieszczonym pośrodku fotograficznym portretem prezydenta Bolesława Bieruta, autorstwa Romana Burzyńskiego. Była to bodaj pierwsza powojenna próba uczynienia z wizerunku przywódcy głównego ideowego punktu wystawy. Poniżej zawieszono dwie fotografie: zapewne wyróżnioną nagrodą prezydenta pracę Henryka Hermanowicza pt. *Oczyszczanie błotniarek* oraz uhonorowane I nagrodą MKiS zdjęcie Jerzego Strumińskiego pt. *Przy zasuwie*. Elementem dopełniającym kompozycję „ściany honorowej" były umieszczone u dołu podłużne donice z biało-czerwonymi kwiatami. Zresztą kwiaty stały się *leitmotivem* tej ekspozycji, którą przyozdobiono krzewami oleandrów[105]. Kwiaty poprzez

[103] Była to też pierwsza wystawa o tematyce socrealistycznej, która miała charakter objazdowy. Prezentowano ją w: Lublinie, Wrocławiu, Częstochowie, Grodzisku Mazowieckim, a także w kilku warszawskich świetlicach zakładowych w 1949 roku. Informacje na podstawie zestawienia wystaw za 1949 rok opublikowanego w: „Świat Fotografii", 1950, nr 19, s. 24–25.

[104] Gorzów Wlkp., Gorzowskie Towarzystwo Fotograficzne, [dalej cyt.: GTF], zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 80, *Protokół 3. Z posiedzenia Zarządu Oddziału Warszawskiego P.T.F., które odbyło się dn. 20 XI 1948 r.*, k. 10.

[105] Informacje dotyczące ekspozycji podaję za: GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 85, Pismo oddziału warszawskiego PTF do Zarządu Miejskiego m. st. Warszawy Wydział Ogrodnictwa z dnia 4 grudnia 1948 roku, brak paginacji archiwalnej. Informacje podane w piśmie znajdują potwierdzenie w fotografii z wernisażu wystawy, autorstwa J. Mierzeckiej, które zostało opublikowane w „Świecie Fotografii" nr 12 z 1949 roku.



Il. 82. Janina Mierzecka, Otwarcie wystawy *Praca robotnika i rolnika* w KMAiN w grudniu 1948. Stoją od lewej: Roman Burzyński, Stefan Dybowski, Hieronim Michalski, Marian Schulz

dobór barw w oczywisty sposób odnosiły się do symboliki narodowej, ale nade wszystko były symbolem budzącego się do życia nowego systemu politycznego, którego nieodzowną częścią miała być również sztuka. Przypomnijmy, że wystawa wpisywała się w szerszy polityczny kontekst, będąc jednym z wydarzeń towarzyszących Kongresowi Zjednoczeniowemu PPR i PPS, a zgromadzone na niej prace wiceminister Sokorski uznał za forpocztę rodzącego się nowego stylu w sztuce[106].

Pierwsza prezentacja, świadomie odwołująca się do ideologicznie naznaczonej tematyki, nie przyniosła zasadniczego przesunięcia w zakresie stosowanych konwencji obrazowych. Pomimo uwikłania w radykalizujący się dyskurs państwowy w rzeczywistości wystawa ta podtrzymała, za sprawą przyznanych nagród, wiodącą rolę piktorialnych sposobów kształtowania obrazu. Szczególnie istotne okazały się tu szeroko komentowane w prasie zdjęcia Henryka Hermanowicza i Jerzego Strumińskiego. Szukając powodów decyzji jury konkursu, należy zwrócić uwagę, iż jego skład stanowili przedstawiciele przedwojennych elit. Przewodniczącym

[106] Szerzej na ten temat w I rozdziale niniejszej pracy.

był Jan Sunderland, a towarzyszyli mu: jako sekretarz, Benedykt Jerzy Dorys oraz członkowie: Jan Bułhak, Marian Dederko i Janina Mierzecka, którzy stanowili Komisję Kwalifikacyjną warszawskiego oddziału PTF. Dodatkowo na życzenie MKiS włączono do jury Mariana Schulza[107]; podobnie na zaproszenie uczestniczył w jego pracach inicjator imprezy Roman Burzyński[108].

Drugim istotnym faktem, który zaważył o przyznanych nagrodach, był ówczesny brak wiedzy na temat równoległych osiągnięć fotografii radzieckiej. W trakcie organizacji wystawy ciągle aktualne były słowa Tadeusza Lubosiewicza z 1947 roku, kiedy w recenzji z I Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu pisał o całkowitym braku wiedzy na temat fotografii w ZSRR (zresztą historia pokaże, że stan ten będzie utrzymywał się przez kolejne trzy lata)[109]. Idee socrealistyczne „przesączały" się do polskiej fotografii od 1947 roku, czego dowodzi przywoływany już tekst Bohdana Urbanowicza pt. *O nowy program fotografiki*, czy opublikowany kilka miesięcy później niewielki artykuł Edmunda Zdanowskiego pt. *Temat i nagroda,* który był pierwszym mocnym głosem za upowszechnieniem ikonografii produkcyjnej, określanej przez niego tematem bohaterstwa pracy[110]. Podkreślmy jednak, że przez pierwsze trzy powojenne lata nie nastąpiło skonkretyzowanie reguł doktryny. Nieliczne wypowiedzi na gruncie fotografii nie były w stanie stworzyć kontrpropozycji w zakresie teorii obrazu, zmiany początkowo dotyczyły jedynie położenia akcentu na tematykę robotniczą, a bardziej złożona refleksja dotycząca socrealizmu zacznie powstawać dopiero od 1950 roku. Odbiciem tej sytuacji był regulamin konkursu, który wyraźnie nie miał charakteru rewolucyjnego wobec wcześniej stosowanych zasad naboru prac na wystawy, ciągle nadrzędnym postulatem było przyjmowanie zdjęć mających „walory artystyczne". Jedynym ograniczeniem była konieczność nadsyłania prac o określonej tematyce oraz opatrywanie ich, w miarę możliwości, informacjami dotyczącymi miejsca wykonania wraz z danymi szczegółowymi dotyczącymi portretowanych osób. Jednak i te wskazania nie były całkowicie nowe, bowiem wystawy tematyczne były popularne już przed wojną, szczególnie te, które organizowano w ramach programu fotografii ojczystej (np. *Piękno ziemi śląskiej* z 1938 roku czy Wystawa Fotografiki Morskiej z 1939 roku), a tworzenie opisów umożliwiających identyfikację kontekstu powstania pracy było częścią jej strategii[111]. W ścisłej korelacji

[107] Informacja za: GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 80, *Protokół 3. Z posiedzenia Zarządu Oddziału Warszawskiego P.T.F., które odbyło się dn. 20 XI 1948 r.*, k. 11.

[108] *Protokół*, „Świat Fotografii", 1949, nr 12, s. 26.

[109] T. Lubosiewicz, *Sztuka i technika…*, s. 10.

[110] Tekst Zdanowskiego ukazał się w 6 numerze „Świata Fotografii" z lipca–sierpnia 1947 roku. Zresztą w tym samym numerze ukazała się przytoczona powyżej opinia Lubosiewicza na temat powszechnego braku wiedzy o osiągnięciach radzieckiej fotografii.

[111] Regulamin konkursu został wydrukowany m.in. w: „Świat Fotografii", 1948, nr 10 [wewnętrzna strona okładki].

z zagadnieniami tradycyjnej estetyki widział ten konkurs również przewodniczący jury Jan Sunderland, który na łamach „Świata Fotografii" podkreślał:

> Konkurs stanowi próbę wzmocnienia związku sztuki fotograficznej ze światem pracy, skierowania uwagi artystów ku tematowi pracy jako najistotniejszej treści ideowej życia współczesnego, pokazania, że dziedzina ta zawiera nie mniej piękna, niż tradycyjnie powtarzane portrety, krajobrazy i akty[112].

Tego rodzaju założenia zdeterminowały przydział głównych nagród, choć oczywiście prezentowano również takie obrazy, które były w stanie w pełni „udźwignąć" sformułowane w niedalekiej przyszłości postulaty fotograficznego socrealizmu. Natomiast odnotujmy, że artystowski sposób opracowania technicznego nagrodzonych prac – w szczególności zdjęcia Hermanowicza – budził niepokój wśród oczekujących zdecydowanego zwrotu w stronę realizmu odbiorców, rekrutujących się spoza środowiska fotograficznego, czego wymownym świadectwem była wypowiedź recenzenta z „Rzeczpospolitej":

> Nieraz się zdarza, że chociaż sąd konkursowy jednomyślnie przyznaje pierwszą nagrodę jakiemuś twórcy, zwiedzający wystawę nagrodzonych prac skłonni byliby kogoś innego uznać bardziej godnym wyróżnienia. Sztuka plastyczna, jak zresztą i inne sztuki, nie rządzi się bowiem stałymi kanonami paragrafów, a jedynie mniej lub bardziej wyrobionym gustem. Wydaje się, że podobne zjawisko możnaby również zaobserwować i na tej wystawie. Nagrodę im. Prezydenta Rzeczypospolitej przyznano jednogłośnie znanemu fotografikowi Henrykowi Hermanowiczowi ze Szczytna za fotogram „Oczyszczanie błotniarek". Niewątpliwie praca ta wyraźnie odbiega od innych nadesłanych fotogramów, jest pełna dynamizmu, niezwykle zwarta, nie upozowana, ale jednocześnie zbyt malarska, zbyt mało „fotograficzna". I chyba te właśnie względy skłoniły jury do uznania jej za najlepszą[113].

Zastrzeżenia recenzenta do formy wskazują na ówczesny brak sprecyzowanych kryteriów w obszarze realizmu socjalistycznego, mocno rzutujący na obraz całości wystawy, dla której podstawowymi punktami odniesienia były literalnie rozumiana tematyka robotnicza i usankcjonowane tradycją przekonanie o adekwatnym dla sztuki fotografii „kostiumie" piktorialnym, przejawiającym się syntetycznym opracowaniem obrazu[114].

---

[112] J. Sunderland, *Wystawa fotogramów wybranych z konkursu na temat „Praca robotnika i rolnika"*, „Świat Fotografii", 1949, nr 12, s. 27.

[113] M. Świerczyński, *„Praca robotnika i rolnika". Udany konkurs Pol. Tow. Fotograficznego*, „Rzeczpospolita", 7 grudzień 1948, nr 337, s. 8.

[114] Zresztą zarzuty co do formy zdjęcia Hermanowicza nie były jedynymi sformułowanym przez recenzenta, który wprawdzie wystawę oceniał pozytywnie, jednak za mankament uznał dobór tematów: „Nieco pesymistycznie nastraja natomiast dobór tematów. Wśród wyróżnionych prac znalazło się wiele fotogramów o tematyce robotniczej, i to tej najłatwiejszej, mało natomiast jest prac o pracy rolnika, a te które nadesłano, nie wykazują tendencji poszukiwania czegoś nowego w tym temacie. Rolnik na obrazach albo sieje, albo orze, czasem kosi żyto itd. Codzienna praca rolnika liczy sobie ponoć prawie tysiąc różnych czynności, a z tych co najmniej połowa też zasługuje na obraz fotogra-

Co ciekawe, wypowiedzi formułowane w obrębie środowiska fotograficznego były, w odróżnieniu do krytyki „spoza branży", znacznie bardziej pozytywne wobec stosowanych przez twórców „środków malarskich", służących ostatecznemu opracowaniu zdjęć. Świadczą o tym pełne fascynacji omówienia dwóch najwyżej sklasyfikowanych prac, co szczególnie interesująco egzemplifikuje recenzja Jana Sunderlanda:

> „Oczyszczanie błotniarek" Hermanowicza i „Przy zasuwie" Strumińskiego mają podobną myśl kompozycyjną: człowiek i maszyna związani w jedno wyrazistym ruchem wyciągniętej ręki. W obu uderza ogromna zwartość: żadnych zbędnych szczegółów, akcesoryj, nic nie odrywa uwagi od akcji. Obraz Strumińskiego bardziej może efektowny: kontrastowość światłocienia, pięknie rozłożone światło, podkreślające i rysujące ważne elementy kompozycji. Umieszczenie głowy robotnika, ręki i zawory na jednej linii i to na przekątnej – nadaje dużo dynamizmu; wyraz twarzy, raczej sugerowany niż szczegółowo opowiedziany, zdradza zżycie się z maszyną, stosunek do niej przyjazny, poufały. Ale praca Hermanowicza góruje nastrojem wielkiej godności. Dostojne jest skupienie tych ledwie zarysowanych oblicz, napięcie mięśni ręki, zbudowanie obrazu z linii pionowych i poziomych, twardych, jakby wykutych w kamieniu (pomimo „miękkości" w znaczeniu techniczno-fotograficznym). Przygaszenie tonów (niekontrastowość) jest prawdopodobnie świadome, w każdym zaś razie szczęśliwe: zwiększa nieco wysiłek odbiorczy widza, wzmacniając intensywność przeżycia artystycznego. W obu dziełach niemal się słyszy dźwięk metalu[115].

Obydwie fotografie zyskały status ikon wczesnej fazy realizmu socjalistycznego i były punktem odniesienia dla ówczesnej produkcji artystycznej, dlatego warto poświecić im nieco więcej uwagi.

Zacznijmy od najwyżej ocenionego obrazu Hermanowicza. Zdjęcie to, na poziomie podstawowej struktury, podzielone jest na dwie wyraźne i niemal równe strefy: pierwsza, zajmująca lewą część pola obrazowego, „zagospodarowana" jest poprzez ukazaną w uproszczeniu, niemal jednolicie czarną, bryłę maszyny. Po drugiej stronie pola obrazowego znajduje się dwóch młodych półnagich robotników ujętych od pasa wzwyż, którzy obsługują umieszczoną naprzeciw nich aparaturę techniczną. Ścisła zależność pomiędzy maszyną a obsługującymi ją robotnikami podkreślona jest poprzez kilka elementów uwidocznionych w strukturze obrazu. Po pierwsze, charakter integrujący ma nieokreślone werystycznymi szczegółami tło, po drugie, efekt swoistego „napięcia psychicznego" w obrazie, wywołuje mocno narzucająca się podczas jego lektury linia, „wykreślona" przez pełen skupienia wzrok robotników skoncentrowany na owalnym wskaźniku, osadzonym niemal na szczycie aparatury. Wreszcie, elementem najdobitniej potwierdzającym ów związek, jest ukazane na pierwszym planie wyciągnięte do przodu muskularne ramię jednego z robotników, które spoczywa na urządzeniu, stanowiąc element

---

ficzny. Podobnie jak i w pracy rolnika twórcy fotogramów starali się pójść linią najmniejszego oporu, tak też podobne zjawisko można zaobserwować w tematyce robotniczej. I tutaj po kilkakroć spotyka się łatwiejszy temat pracy budowlanej, górniczej, czy przy maszynie tkackiej, natomiast nie widać niemal fotogramów z innych gałęzi pracy". Cytuję za: *ibidem*.

[115] J. Sunderland, *Wystawa fotogramów…,* s. 27–28.



Il. 83. Henryk Hermanowicz, *Oczyszczanie błotniarek*, ok. 1948

dominujący w całości kompozycji. Zalety konstrukcji tego obrazu docenił również Tadeusz Lubosiewicz, który pisał:

> Doskonały kompozycyjnie jest obraz Henryka Hermanowicza „Oczyszczanie błotniarek". W napięciu mięśni dobitnie uwidoczniony trud i wysiłek. Na pierwszym planie – mięśnie, napięte z wysiłku, ręka mocarna, ręka człowieka pracy, robociarza. Głowa na drugim planie nie tylko uzupełnia kompozycyjnie obraz. Patrzcie, co za skupienie i uwaga! Widać, że to nie mechaniczna praca muskułów że myśl pracuje z równym natężeniem, żeby szybciej, żeby lepiej i sprawniej pracowały mięśnie i maszyny[116].

Charakterystyczna dla epoki jest także sama historia obrazu. Zdjęcie to pierwotnie było jednym z elementów, opublikowanego w krakowskim „Przekroju", reportażu autorstwa Hermanowicza pt. *Zaczęło się od pocałunku*, do którego napisał tekst i wykonał zdjęcia[117]. Był to typowy materiał reporterski, wykwit popularnej ówcześnie retoryki mającej na celu podkreślanie osiągnięć rodzimego przemysłu.

Il. 84. Henryk Hermanowicz, *Zaczęło się od pocałunku*, reportaż opublikowany w „Przekroju" nr 145 z 1948 roku

[116] T. Lubosiewicz, *Nasze ilustracje*, „Świat Fotografii", 1949, nr 12, s. 12.

[117] Reportaż został opublikowany w: „Przekroju" nr 145 z 1948 roku (na stronach 8–9).

DOKOŃCZENIE ZE STRONY 7

wystawić taką sztukę, więc muszę przyznać, że poznański Teatr Polski wywiązał się ze swego zadania artystycznego doskonale.

●

Zanim jeszcze rodzice moi przywieźli mnie na stancję do doktorowej Drobnikowej, przez pewien czas byłem na innej stancji: u proboszcza w Trzemesznie, mieście najbliższym od naszego folwarku. Byłem ulubieńcem zacnego proboszcza i jego siostry, której bardzo spodobało się to, że grałem na fortepianie. Od czasu do czasu zamykaliśmy po południu katedrę trzemeszeńską, braliśmy chłopaka do „kalikowania", szliśmy z siostrą proboszcza na chór katedralny i przegrywaliśmy na cztery ręce na organach wybór walców wiedeńskich tak, że aż potężna katedra dygotała w posadach. Ksiądz proboszcz Kowalski, ze swej strony, brał mnie czasem ze sobą do skarbca katedralnego, gdzie — wśród wielu bezcennych zabytków — znajdował się również relikwiarz z ręką św. Wojciecha. Pełen nabożnego szacunku, wycierałem wówczas relikwiarz z kurzu, specjalnie przeznaczoną na ten świątobliwy cel ściereczką.

Ten to srebrny relikwiarz, przerzucony nieznanymi mi losami wojny, znalazłem teraz w Muzeum Wielkopolskim. Cały zresztą gmach Muzeum robi chwilowo wrażenie ogromnego antykwariatu, gdzie zebrano w nieładzie co się da, byle jak najwięcej ocalić. Nie ocalały tylko sprzed wojny rzeźby ustawione w westibulu, wśród których był odlew warszawskiego pomnika Chopina „co poszedł na przysiadkę pod wierzbę" i „Pochód na Wawel" Wacława Szymanowskiego. Te rzeźby porozbijali Niemcy na kawałki. Zniszczyli także najcenniejszy w Polsce zbiór etnograficzny strojów ludowych, ludowych mebli i sztuki. Ale Muzeum w ogólnym obrachunku nie zbiedniało, a nawet wzbogaciło się, dzięki skrzętnej zabiegliwości kustoszów. Miejsce dawniej wiszących w nim brzydkich płócien ze szkoły monachijskiej zajęły obrazy z galerii w Rogalinie i innych — Holbeina, Cranacha, Tintoretto, Canaletto, Veronese, van Dycka, Halsa, S. Ruysdaela, Velasqueza, Fr. Cloueta. Miejsce zbiorów etnograficznych — cudne rzeźby gotyckie z Dolnego Śląska. Muzeum Wielkopolskie stało się poprzez wojnę niestety mniej polskie, ale za to bardziej europejskie, mogące konkurować z galeriami zachodu.

●

Przy ulicy Chopina prosperuje w Poznaniu, w pięknie odbudowanej willi „Wielkopolska Wytwórnia Życzeń". Właściciele jej zrobili podobno duży majątek na tym prostym wynalazku, że jeśli komuś nie mogą przejść przez gardło serdeczne życzenia imieninowe dla teściowej, to chętnie zapłaci, skoro ktoś to za niego napisze.

Co do mnie to tym razem nie skorzystam z usług Wytwórni. Nie chciałbym bowiem, aby ktokolwiek wyręczył mnie w naprawdę serdecznych życzeniach, jakie pragnę złożyć Poznaniowi. Znalazłem miasto moje trochę pogruchotane, ale w swej istocie niezmienione, nieuszkodzone przez wojnę. Jest takie jakie było: uczciwe, solidne, lubiące pracować, a nie znające — jedno jedyne chyba w Polsce — powojennego terminu „lipa". Więc życzę mu tylko tego jednego, żeby nadal zostało miastem „bez lipy".

JERZY WALDORFF



Rzeka buraków cukrowych lewej, wpływa do płuczk fabrycznej z szybkością 20 w nów na 8-o godzinny dzień p

Cukrownia w Kętrzynie na Mazurach. W procesie oczyszczania surowca cukrowego ważną rolę odgrywa wapno. Na powyższym zdjęciu widzimy stację lasowania wapna na tak zw. aparacie Micka

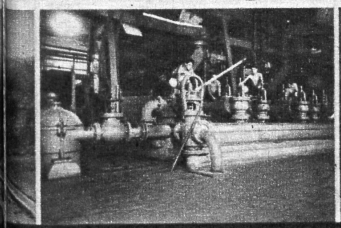
Pierwszą słodyczą była słodycz ust. Aż do chwili, gdy odmówiła jej pewnemu Hindusowi piękna hinduska dziewczyna. Wówczas Hindus z gorzkiej rozpaczy począł gryźć drzewa i przydrożne krzewy i kto wie co by jeszcze pogryzł, gdyby nie natrafił na roślinę, która ukoiła jego ból. Po schrupaniu większej ilości zielonych badyli rozjaśnił oblicze, poczuł, że jest najzupełniej pocieszony i wykrzyknął coś w sanskrycie, co możnaby przetłumaczyć na dzisiejsze „cukier krzepi". Od tego czasu (ok. X wiek przed Chrystusem). Hindusi gardzą słodyczą ust kobiecych i przeszli zdecydowanie na trzcinę cukrową.

W Europie słodzono miodem. Dopiero rycerze krzyżowi rozsmakowali się we wschodniej słodyczy i przywieźli do domów nie tylko sam cukier lecz i nasiona trzciny. Zaczęto ją uprawiać na Cyprze, Sycylii, w Grecji i Kandii. XII w. to początek rozwoju wielkich plantacji cukrowych we Włoszech i poł. Francji. Na Maderę i Wyspy Kanaryjskie dowieziono nasiona trzciny w r. 1420. Egzotycznej słodyczy nadawano piękne nazwy: cukier kanaryjski, królewski melis z wyspy Malty, cukier kandyzowany oraz cukier zwyczajny w różnych jakościach.

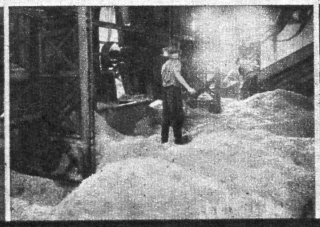
Ameryka Południowa zaznała słodyczy cukru trzcinowego w w. XV. (Nie wiadomo czy trzcina rosła tam i przed tym). Początek handlu niewolnikami, wykorzystywanymi jako tania siła robocza, wzbogacił plantacje trzciny w Indiach Zachodnich, które mogły zaspokoić pragnienie słodyczy niemal wszystkich mieszkańców ówczesnego świata. To było przyczyną upadku cukrownictwa w Europie.

Do połowy XVIII wieku trzcina cukro-

Zaczęło się od pocałunku



Fragment stacji dyfuzorów, które wyługowują buraczaną „krajankę". Stąd czerpaki przenoszą wysłodki do pras, które wycisną z nich cukronośną ciecz



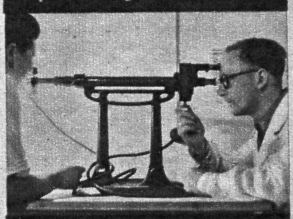
Stacja wysłodków prasowanych. Ze względu na dużą zawartość białka wysłodki używane są jako doskonała, b. pożywna pasza dla bydła



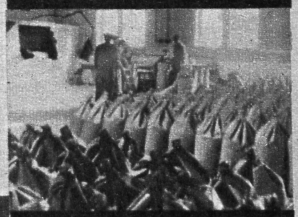
Mieszkańcy Kętrzyna twierdzą, że dziewczęta pracujące w cukrowni są słodsze od innych. Osądźcie to, Czytelnicy z powyższego zdjęcia



Józef Kościoch rozdziela „cukrzycę" na cukier i odciek 1-go rzutu. Z odcieku tego otrzymuje się cukier 2-go rzutu i melasę



Chemik ob. Wyszomirski bada przez „oko cukrowni" — polarymetr, wzrastanie zawartości cukru w przetwarzanym surowcu



I oto gotowy cukier w workach. Od kierownika ekspedycji dowiadujemy się, że cukrownia wykonała plan w 110 procentach

wa była jedynym cukronośnym surowcem. W bieżącym roku wypada 200-lecie odkrycia takiej samej słodyczy w korzeniu buraka ćwikłowego, uprawianego w Europie. Odkrył ją w r. 1747 niemiecki chemik Marggraf. Uczeń jego Achard zbudował pierwszą fabrykę do przeróbki buraków na cukier pod Wrocławiem w początkach XIX wieku.

W owym czasie wydajność cukru z buraków była niewielka. 100 funtów trzciny cukrowej dawało 50 funtów soku, z którego otrzymywało się 12—13 funtów cukru surowego. 100 funtów buraków dawało 3—4 funtów cukru surowego. Dziś: 100 funtów cukru surowego i około 1 1/2 funta melasy.

Produkcja cukru buraczanego była kosztowniejsza od cukru trzcinowego, dostarczanego z krajów zamorskich. Gdyby nie to, że Napoleon zamknął porty europejskie przed angielską flotą handlową, prowadzącą największy handel cukrem trzcinowym, być może do dziś byliśmy zależni od dostaw kolonialnych. Ponieważ zaś ustał dopływ cukru trzcinowego, tęsknotę za słodyczą zaczął koić burak. Cukrownictwo ruszyło z miejsca, naprzód we Francji potym w Niemczech i w drugiej połowie XIX w. stanęło na wysokim poziomie w całej Europie. Wydajność cukru z buraków podniesiono przez przygotowanie gleby buraczanej, przez wysokie wyselekcjonowanie nasienia oraz wypracowanie metody przeróbki buraka. Powstają cukrownie w Rosji, Czechach, Rumunii, Francji i Niemczech — krajach których gleba zdolna była rodzić wysokowartościowe buraki cukrowe.

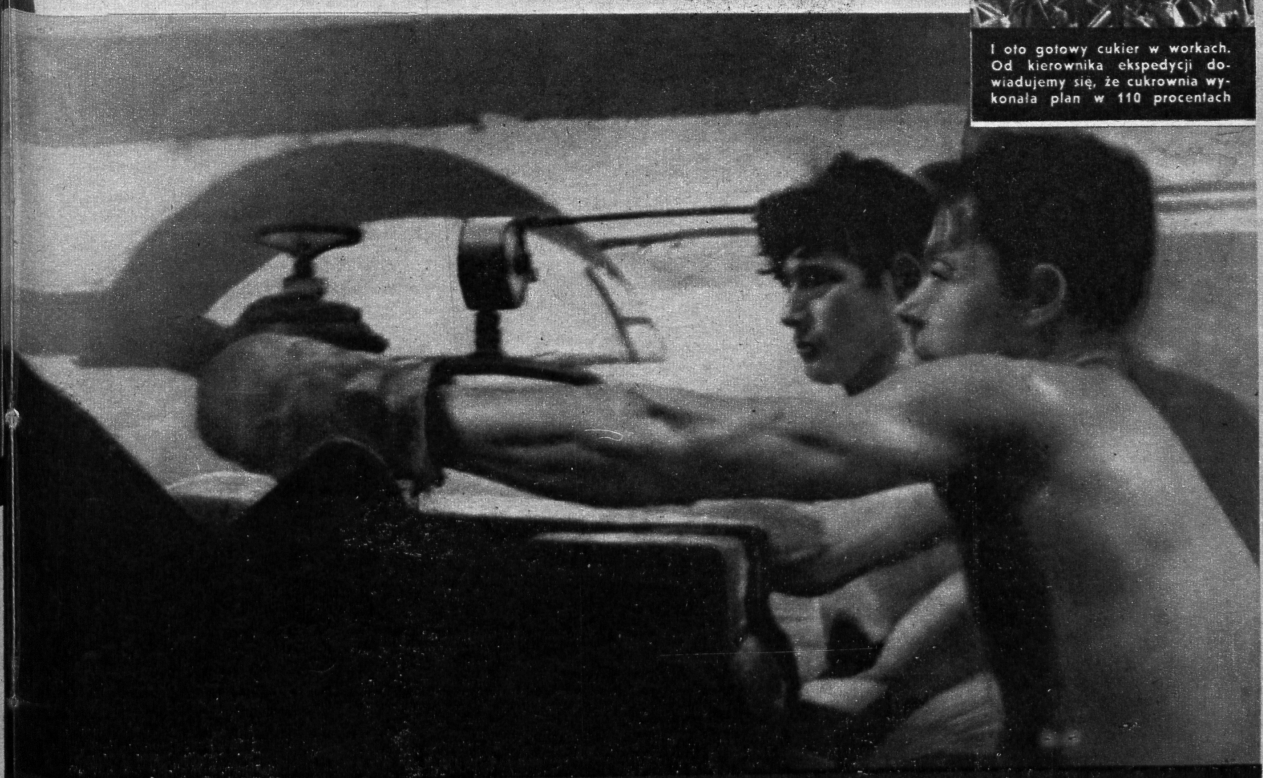
Historia cukrownictwa w Polsce zaczyna się w dwudziestych latach XIX w. Pierwsze cukrownie powstają w Gułowie (Wielkie Ks. Poznańskie) i w Częstocicach (Królestwo Kongresowe). Na stołach naszych dziadów obok pękatego samowara stała na najbardziej widocznym miejscu głowa cukru. Specjalnym młoteczkiem odbijano kawałki i z namaszczeniem rozdzielano między gości i domowników. Podziwiano słodycz i aromat. Bezzębne babki zwilżały cukier w herbacie i ssały, chwaląc swoje zdrowie które pozwoliło im doczekać takiego specjału.

W latach 1938/9 — 61 naszych cukrowni produkowało 491 tysięcy ton cukru (4,65% produkcji światowej cukru buraczanego). Dużo cukru wywoziliśmy zagranicę. W kraju wypadało na mieszkańca ok. 12,5 kg. Ilość tę przekroczyła nasza produkcja w latach 1946—7. W r. 1947—8 na każdego z nas wypadnie 14,3 kg — wyniesie to 432 tysiące ton. Zagranicę wyślemy 130 tys. ton.

Jeszcze na Zachodnich Ziemiach toczyła się wojna a już przejęte cukrownie polskie zaczynały przygotowania do produkcji. Pierwsza kampania mimo trudności przeszła pomyślnie. Jak najszybciej należało stworzyć możliwości surowcowe. Gospodarz zajmujący się uprawą buraków może otrzymać z hektara około 100 tys. złotych. Dziś mamy ok. 520 plantatorów. Blisko 3 miliony ludzi pracuje na to, by cukru nie zabrakło. 21 miliardów złotych otrzymuje wieś za sprzedane cukrowniom buraki. Poza ustaloną opłatą pieniężną cukrownie płacą cukrem, wysłodkami, nawozami sztucznymi oraz nasieniem. W 78 czynnych (na 83), cukrowniach pracuje ponad 30 tysięcy robotników stałych. W czasie kampanii przybywają robotnicy sezonowi tak, że każda cukrownia zatrudnia ok. 1000 ludzi. Kampania trwa przez październik, listopad i część grudnia — resztę roku poświęca się na leczenie spracowanych maszyn, czyni się przygotowania do następnej kampanii. Obecnie dobiega do końca kampania tegoroczna. Zapełnione cukrem magazyny wróżą, że wystarczy nam cukru do herbaty, na ciastka, nalewki, soki i dowolną ilość baranków wielkanocnych.

Ale mamy nadzieję, że nawet tak wspaniała produkcja nigdy nie zastąpi w zupełności naturalnej słodyczy „ustnej", która to kampania rozpoczyna się rok rocznie w maju. Jesteśmy bowiem mądrzejsi od starożytnych Hindusów: cukier swoją drogą, a pocałunki swoją...

TEKST I ZDJĘCIA:
HENRYK HERMANOWICZ



Ciecz filtruje się przez cedzidła (błotniarki). Produktem ubocznym filtrowania jest błoto defekacyjne używane jako nawóz. Na zdjęciu: oczyszczanie błotniarek

Hermanowicz stworzył optymistyczną relację z kampanii buraczanej, której zakończeniem był proces produkcyjny w cukrowni w Kętrzynie. Tytułowe błotniarki to cedzidła, przez które filtruje się płyn powstający w procesie produkcyjnym cukru, sama zaś nazwa pochodzi od powstającego w jego wyniku produktu ubocznego – błota, które trzeba usuwać. Zdjęcie to, w wersji opublikowanej w „Przekroju", zawiera znacznie więcej szczegółów ukazujących nie tylko detale tytułowych błotniarek, ale również wydatniej zarysowaną muskulaturę ciał i czytelną fizjonomię robotników. Zdjęcie, z uwagi na trudne warunki oświetleniowe, w których zostało wykonane, było dość mocno uproszczone w zakresie tonalnym, jednak Hermanowicz, przygotowując odbitkę na konkurs, poddał ją daleko idącemu zsyntetyzowaniu w procesie obróbki pozytywowej. Przejawia się to przede wszystkim obniżeniem kontrastów poprzez wprowadzenie, na całej powierzchni obrazu, ujednolicającego szarego tonu. Dodatkowo artysta zdecydowanie przyciemnił zdjęcie w prawym górnym i prawym dolnym narożniku, co poskutkowało m.in. zatarciem linii pleców znajdującego się bliżej dolnej krawędzi pola obrazowego robotnika oraz, w konsekwencji, stworzeniem jednolitej ciemnej ramy okalającej całość przedstawienia. Te skomplikowane zabiegi techniczne doprowadziły do osłabienia weryzmu detali, ogólnego przyciemnienia i „zadymienia" obrazu, a także zatarcia pełnej czytelności rysów twarzy robotników. Ich eksponowane światłocieniem ciała, otrzymując ciemniejsze walory, zyskują *quasi*-rzeźbiarski wyraz, nadający patosu całości przedstawienia. W konsekwencji autor wygenerował typowy dla piktorializmu silnie zsyntetyzowany obraz pracy robotników.

Zdjęcie Jerzego Strumińskiego pt. *Przy zasuwie* to drugie z najwyżej ocenionych prac na konkursie pt. *Praca robotnika i rolnika*. Fotografia ta, utrzymana w lekkiej nieostrości, posiada kompozycję zbliżoną w ogólnym zarysie do wcześniej omówionej pracy Hermanowicza. Jej struktura podobnie opiera się na podziale pola obrazowego na dwie strefy. Pierwsza, lepiej doświetlona, znajdująca się w lewej części, przynależy do ukazanego w popiersiu robotnika. Jego ramiona spoczywają na znajdującym się nieopodal geometrycznego centrum obrazu dobrze oświetlonym kolistym zaworze, który, osadzony na wysięgniku, stanowi zakończenie metalowej konstrukcji, umiejscowionej w prawej części pola obrazowego. Co zaskakujące, jej częściowo zacieniony kształt w ogólnym zarysie powiela układ ciała robotnika. Ten „antytetyczny układ" przedstawienia w dużej mierze stanowi o specyfice fotografii Strumińskiego. Podobnie jak Hermanowicz starał się on wykazać istniejącą korelację pomiędzy robotnikiem, a obsługiwaną przez niego aparaturą techniczną. W tym sensie szczególną rolę odgrywa mający integrującą funkcję cień, przebiegający przez ramię robotnika i wysięgnik. Ów cień pozwala na stworzenie wizualnej metafory związku człowieka i maszyny, zlewając się tworzą niejako konstrukcję wyższego rzędu, zaciera się granica między ciałem a żeliwną strukturą zaworów. Drugim elementem kreującym w obrazie związek człowieka i maszyny jest tło, którego głównym składnikiem autor uczynił zawie-



Il. 85. Jerzy Strumiński, *Przy zasuwie*, 1948

szony w pustej przestrzeni obłok unoszącego się pyłu, abstrahujący całość z topograficznego konkretu. Wprawdzie owo tło posiada nieprzedstawiający charakter, jednak stanowi ważny element konstrukcji fotografii. Jasny obłok przysłania głowę robotnika i jednocześnie stanowi jego bezpośrednie tło, rozlewając się po całej powierzchni obrazu łączy i wyróżnia kluczowe dla akcji obrazowej elementy kompozycji. Wpływa również zasadniczo na czytelność szczegółów anatomicznych twarzy robotnika, gdyż prowadzi do niemal całkowitego jej zatarcia. Charakterystyczne, że odmiennie, w sposób werystyczny, ukazana jest jedynie kolista zasuwa i kilka dodatkowych elementów mechanicznych oraz okrywające ciało robotnika ubranie. Autor zatem precyzją szczegółu wyróżnił jedynie te elementy, które nie są nośnikami zindywidualizowanych cech. W ten sposób piktorialna plamowość zostaje wykorzystana do stworzenie obrazu, w którym uproszczone syntetyczne przedstawienie nadaje symboliczny i metaforyczny wymiar związkowi człowieka i maszyny. Konkretny robotnik przepuszczony przez filtr estetyki piktorialnej transformuje się w anonimowego (typowego) bohatera nowych czasów[118]. Jednak,

[118] Zdjęcia Strumińskiego i Hermanowicza to niejedne nagrodzone i eksponowane na wystawie prace poddane piktorialnej syntezie. W takiej stylistyce były utrzymane m.in. nagrodzone zdjęcie Romana Burzyńskiego pt. *W przędzalni bawełny* czy Fortunaty Obrąpalskiej pt. *Przy drażetkarkach*.

pomimo iż w zakresie formy nagrodzone zdjęcia Hermanowicza i Strumińskiego łączą się z piktorialnymi regułami budowania obrazów, to w moim przekonaniu stanowią one prefigurację trzech niezwykle istotnych wątków tematycznych (związek człowieka i maszyny, przedstawienie bohatera tytanicznego oraz sposób ekspozycji męskiego ciała), które mocno odcisną się na dojrzałej fazie fotograficznego socrealizmu. Podkreślany przez ówczesnych komentatorów problem zespolenia człowieka i maszyny to jeden z najbardziej rozpowszechnionych tematów socrealizmu. Można powiedzieć, za badaczem epoki Wojciechem Tomasikiem, że w opisanych powyżej zdjęciach (a w szczególności w zdjęciu Strumińskiego) powrócił motyw maszyny ukazanej w podwójnej roli: „jako składnik rzeczywistości technicznej, rządzącej się swoimi prawami, i jako owoc wysiłków człowieka, przejmujący coś z ludzkich rysów”[119]. Popularna w kulturze XX wieku figura uczłowieczonej maszyny została zaadoptowana przez kulturę stalinowską [120], bowiem jak podkreśla badacz:

> W komunistycznej Arkadii maszyny przykładnie kooperują z człowiekiem, wdzięczne za troskę, jaką się im okazuje. Socjalizacja, jakiej podlegają narzędzia pracy, to dokładne przeciwieństwo dehumanizacji[121].

Zdjęcia te również wpisują się w silnie rozpropagowany w następnych latach sposób ukazywania robotnika w kluczu romantycznego tytanizmu. Przedstawienia utrzymane w takim typie miały prezentować przodowników pracy jako ludzi podejmujących wyzwania ponad miarę epoki, dążących do usprawnienia procesów produkcyjnych. Figura ta, tak doskonale znana z romantyzmu, znalazła kontynuację w kulturze stalinowskiej, w której mitologiczny obdarzony nadludzką siłą tytan przemienia się w mocnego i zdeterminowanego przodownika pracy[122]. Właśnie nagrodzone zdjęcia w sposób alegoryczny pokazują siłę nowego systemu i jego budowniczych. Niezbywalnym elementem tego rodzaju retoryki było posłużenie się odpowiednim sposobem kadrowania, budującym monumentalność przedstawień. W przypadku omawianych prac polegał on na wykorzystaniu neutralnego, wyrywającego z kontekstu tła, czy monumentalizującego kadru z perspektywy żabiej (taki zabieg zastosował Jerzy Strumiński). Wreszcie ostatni wątek łączy się z pracą Hermanowicza i sposobem przedstawiania męskiego ciała w dobie stalinizmu. Robotnicy czyszczący błotniarki są ukazani w charakterystycznych dla socrealizmu półaktach. Jak pisał Paweł Leszkowicz:

---

[119] W. Tomasik, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, s. 150.

[120] *Ibidem*, s. 143.

[121] *Ibidem*.

[122] Więcej na ten temat w: Z. Kaźmierczyk, *Ewolucja romantycznego tytanizmu w ikonografii socrealistycznej – na przykładzie utworów Aleksandra Ścibora-Rylskiego*, w: *Socrealizm. Fabuły–komunikaty–ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006, s. 147–153.

(…) półakty męskie miały charakter aktu narodowego. Mężczyźni i ich ciała byli podstawowymi narzędziami i alegoriami zarówno odbudowy Polski po zniszczeniach II wojny światowej, jak i budowy Polski Ludowej i lepszej przyszłości dla kraju[123].

Aby osiągnąć taki cel, artyści w taki sposób ujmowali męskie ciało, by podkreślić jego zdrowy i silny charakter oraz harmonijną budowę, estetyzując tym samym przedstawienia[124]. Męskie ciało stało się formą ideologiczną, poszukiwano w nim takich cech jak:

(…) gigantyzm, monumentalizm, statyczność i zwartość sylwety. (…) Można mówić o specyficznej architektoniczności mężczyzny w socrealizmie, który nie tylko budował nowy kraj, ale sam był zbudowany według stabilnych i zwartych zasad. (…) Najważniejsze były odsłonięte muskularne barki, ramiona i ręce. Socrealistyczny akt opierał się na fetyszyzmie potężnych męskich ramion i rąk. Miało to funkcję ideologiczną i pragmatyczną, to dzięki ich sile mężczyzna mógł przodować w pracy, walce i sporcie[125].

W tego rodzaju obrazach ciało było – jak podkreślał Leszkowicz – czymś w rodzaju „pancerza", wyrażającego określony program ideowy, nie służyło zaś opowieści o cielesności konkretnego człowieka[126]. Zatem zdjęcia Hermanowicza i Strumińskiego, antycypując kilka niezwykle istotnych dla socrealizmu tematów i zagadnień, stały się, pomimo poddania ich piktorialnej obróbce technicznej, ikonami wczesnej fazy socrealizmu oraz odegrały ogromną rolę w kształtowaniu jego ikonografii.

5. Podsumowanie

Wystawa będąca pokłosiem konkursu *Praca robotnika i rolnika* to pierwsza zakrojona na szeroką skalę próba podjęcia dyskursu preferowanego przez władzę w świecie fotografii artystycznej. Przyniosła ona pierwsze rozstrzygnięcia w zakresie postulowanej ikonografii. Była to próba, która zaowocowała nieoczekiwanym mariażem estetyki piktorializmu z tematowością realizmu socjalistycznego. O wadze tej prezentacji zaświadcza fakt, że część prac na niej eksponowanych zostanie zaprezentowana na monumentalnej wystawie *Pokój zwycięża*, która rok później odbędzie się w Warszawie. Wystawa *Praca robotnika i rolnika* kończy „epokę pozorów" w polskiej fotografii artystycznej, zamykając czas poszukiwań „nowoczesnych" oraz bezpośrednich nawiązań do kultury dwudziestolecia międzywojennego. Jedyną propozycją, która zyskała akceptację i dalszą kontynuację, oczywiście poza konstytuującym się socrealizmem, był omówiony we wcześ-

[123] P. Leszkowicz, *Nagi mężczyzna: akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Poznań 2012, s. 479.
[124] *Ibidem*.
[125] *Ibidem*, s. 480.
[126] *Ibidem*.

niejszym rozdziale program fotografii ojczystej. Programy formułowane przez Dłubaka czy piktorialistów, w obliczu nasilających się w latach 1948–1949 żądań tworzenia nowej, wyposażonej w treści współczesne plastyki, nie były w stanie się utrzymać w nienaruszonym kształcie. Włodzimierz Sokorski, podsumowując konferencję w Nieborowie, zauważał „bezpłodność" nieakceptowanych kierunków „(…) wobec nowej, głęboko realistycznej, jasnej, konstruktywnej wizji nowego świata i nowego człowieka"[127]. Wprawdzie przytoczone słowa bezpośrednio odnosiły się do plastyki abstrakcyjnej, podkreślmy jednak, że wobec nowych paradygmatów bezbronny okazał się również piktorializm, który, nakierowany na dyskurs estetyczny i poszukiwanie wartości uniwersalnych, nie był dostosowany do opisu bieżących wydarzeń. Nie oznacza to, że historie piktorializmu i wystąpienia „nowoczesnych" zostały całkowicie zamknięte, bowiem powracały jako stały punkt odniesienia w licznych teoretycznych rozważaniach formułowanych w pierwszej połowie lat 50. szczególnie tych, które dociekania o sztuce rozwijały na bazie marksistowskiego sposobu pojmowania dziejów. Podobnie niektóre aspekty typowo warsztatowe twórczości piktorialnej (co pokazują choćby zdjęcia nagrodzone na wystawie *Praca robotnika i rolnika*) i „nowoczesnych" zostaną zaadaptowane na potrzeby twórczości socrealistycznej. Zresztą ta kontynuacja, świadcząca o istnieniu wielu niekonsekwencji w polskim socrealizmie fotograficznym, stanie się jedną z podstaw do dalszych naszych rozważań.

[127] W. Sokorski, *Sztuka nowoczesna antytezą abstrakcjonizmu*, „Kuźnica", 1949, nr 16, s. 4.

ROZDZIAŁ IV

Wykuwanie socrealizmu – wystawa *Pokój zwycięża*

1. Wstęp

Wydarzeniami, które bezpośrednio wprowadziły polskie środowisko fotograficzne w obszar realizmu socjalistycznego, były: rozpisany w czerwcu 1949 roku konkurs *W służbie pokoju* oraz, będąca jego konsekwencją, wystawa *Pokój zwycięża*. W rozsyłanym przez warszawski oddział PTF regulaminie konkursu zostały zawarte wiele mówiące wyjaśnienia dotyczące zasad konstruowania przyszłej wystawy:

> Nie chodzi w konkursie o to, aby każdy z nadesłanych fotogramów, czy filmów przez swoją symbolikę służył idei pokoju. Tej idei służyć raczej będzie dopiero cała wystawa, sformowana z fotogramów nadesłanych na konkurs. Zamierzając wziąć udział w niniejszym konkursie, nie należy zatem wysilać się na skomplikowane pomysły, na nieuzasadnioną i trudną symbolikę. Należy dać prace proste, jasne, leżące w granicach tematyki, poddanej przykładowo przez warunki konkursu. Pamiętać należy, iż bierze się udział w wielkiej poważnej pracy zespołowej wszystkich uczestników konkursu. Istnieje jeden wspólny cel, stworzenie (…) jednolitej wystawy[1].

Ekspozycja była prezentowana w Muzeum Narodowym w Warszawie od 10 grudnia 1949 do 1 stycznia 1950 roku [2]. Składało się na nią 145 fotografii 69 autorów, w tym 13 zdjęć pokazywanych wcześniej na wystawie *Praca robotnika i rolnika*[3]. W liczbie tej zawierają się również konterfekty Bolesława Bieruta i Konstantego Rokossowskiego oraz, niewymieniona w katalogu, fotograficzna reprodukcja portretu Józefa Stalina[4]. Waga tej wystawy wynika z faktu, że po raz pierwszy na taką

[1] *II. Konkurs na fotografię i film pod hasłem „W służbie pokoju"* [ulotka z regulaminem wystawy wydana przez oddział PTF w Warszawie], 1949.

[2] A. Masłowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, t. I, s. 146.

[3] W katalogu jest mylnie podana liczba 11 obrazów wcześniej prezentowanych na wystawie *Praca robotnika i rolnika.*

[4] Informacje na podstawie: *Wystawa fotografii artystycznej pod hasłem: Pokój zwycięża w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Katalog wystawy, grudzień 1949 – styczeń 1950.

skalę zrealizowano prezentację opartą na scenariuszu nakreślonym podług *stricte* polityczno-ideowych założeń. Taka koncepcja zlikwidowała klasyczny model salonu opierającego się na autorskich zestawach pojedynczych prac poszczególnych twórców, który zastąpiono wystawą oznajmującą założone przez organizatora treści. Ten sposób konstruowania ekspozycji fotograficznych, znoszący dotychczasowe przyzwyczajenia twórców, został uznany za nowy obowiązujący model, czego wyraźnym potwierdzeniem były słowa ministerialnego referenta Mariana Schulza, który niemal w przededniu wernisażu, odwołując się do świeżych dyrektyw partyjnych, pisał:

> (…) zasadniczo skończył się już okres przypadkowego przedstawiania szeregu fotogramów. W przypadku wystaw dąży się do ich organizowania w myśl założeń programowo-problematycznych, w wypadku pokazów indywidualnych do wykazania pedagogicznie wyrazistej linii rozwoju artysty, z chronologicznym uwzględnieniem procesów twórczych. Akcent główny spoczywa jednakże na wystawach zbiorowych, jako atrakcyjniejszych i bardziej zgodnych w swym założeniu z polityką kulturalną Państwa[5].

2. Koncepcja wystawy *Pokój zwycięża*

Szczególne miejsce wystawy *Pokój zwycięża* na mapie ówczesnych imprez fotograficznych nie tylko wynika ze skali przedsięwzięcia i jej szerokiego odbioru[6], ale przede wszystkim z faktu, iż była to pierwsza impreza, która tak jawnie afirmowała władzę[7]. W jej treści, za pomocą odpowiednio zestawionych obrazów fotograficznych, dobitnie objawił się polityczny dyskurs. Była ona również częścią ówczesnej kampanii propagandowej, mającej na celu mobilizację mas dla wzmożenia wysiłków w budowie nowego ustroju społeczno-politycznego, który wyłonił się po kongresie zjednoczeniowym w grudniu 1948 roku. Jej istotność i odmienność od dotychczasowej praktyki dostrzegali ówcześni komentatorzy, czego przykładem jest wypowiedź Mariana Schulza:

[5] M. Schulz, *Akcja społeczna fotografiki polskiej*, „Świat Fotografii" 1950, nr 13, s. 5. Tekst ten powstał we wrześniu 1949 roku.

[6] Miarą sukcesu wystawy była bardzo duża liczba zwiedzających, dokładnie 48 346 osób. Popularność ekspozycji zapewne była pochodną odwiedzających ją zorganizowanych wycieczek oraz miejsca ekspozycji. Dane na podstawie: „Świat Fotografii", 1950, nr 19, s. 25.

[7] Większa część prac eksponowanych na wystawie *Pokój zwycięża* obecnie znajduje się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (127 sztuk). Wszystkie prace zreprodukowane w niniejszej książce obecnie znajdują się w zbiorach stołecznego Muzeum. Niestety, z uwagi na skomplikowany stan prawny tych obiektów nie można było skorzystać z reprodukcji wykonanych bezpośrednio z oryginałów znajdujących się w Muzeum. Dlatego część zamieszczonych w książce reprodukcji to kopie innych, choć również autorskich, odbitek obrazów. Posługuję się również reprodukcjami zapożyczonymi z różnych publikacji oraz kopiami wykonanymi podczas powtórnej prezentacji zdjęć w trakcie wystawy pt. *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku* w 2009 roku. Niestety, reprodukcje te obciążone są pewnymi błędami (bliki oraz niepełne rozmiary obrazów wynikające z faktu, że dodane passe-partout przysłania drobne fragmenty zdjęć).

> Z punktu widzenia artystycznego wystawa była szczególną wartością. (…) Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż dobór eksponatów był przemyślany z precyzją. Materiału do doboru dostarczyła precyzyjnie pomyślana i nienagannie zorganizowana reżyseria pracy zbiorowej, dwuletniej, szeroko potraktowanej, ogólnej, dostępnej dla wszystkich. Wynik wsparty został prestiżową i materialną pomocą Państwa aż po godny protektorat. Dlatego całość nacechowana była rozmachem, aktualnością i zespoleniem wartości artystycznych z postulatami socjalnymi. Jej empiryczny charakter pozwalał na twórcze wnioskowanie dla sprawy dalszej pracy artysty i spraw analizy polityki kulturalnej oraz formalnych zagadnień twórczych i ekspozycyjnych na tym odcinku. Zdało również egzamin założenie ogólne, polegające na ograniczeniu każdego z fotogramów do treści określonej. W ten sposób mniej dojrzali twórcy uniknęli silenia się na ujęcia symboliczne i pseudosymboliczne, bezwartościowe z szerszego i głębszego punktu widzenia[8].

Porządek w jakim eksponowano zdjęcia tworzące narrację wystawy, pokrótce omówił recenzent „Expressu Wieczornego":

> Piękne zdjęcia najlepszych naszych fotografów artystów, zarówno zawodowców, jak amatorów można tematycznie ująć w kilka zasadniczych grup. Pierwsza z nich, którą otwiera wstrząsające zdjęcie Janiny Mokrzyckiej-Schabenbeck, zatytułowane „Nie chcemy więcej wojny!", a przedstawiające tragicznego ślepca, ukazuje skutki wojny. Jej dalszym ciągiem są obrazy okropnych zniszczeń Warszawy przeważnie utrwalone w roku 1945. Drugi etap to dźwiganie się z ruin, wielka twórcza odbudowa Warszawy i odbudowa człowieka. Do tej serii należą przepiękne zdjęcia z pracy robotnika polskiego przy odbudowie miasta, w fabrykach, w kopalniach węgla i soli, rybaków na połowach, pracy w stoczniach portowych w dokach i portach, zdjęcia maszyn w połączeniu z fotografiami ludzi, rolników przy żniwach, uczonych przy swych pracach, przodowników pracy we wszystkich dziedzinach naszego zbiorowego życia. Trzecia grupa to praca pokojowa. Tutaj zaliczyć można zdjęcia domów dziecka, pracy pielęgniarek ośrodków zdrowia, sanatoriów, wczasów, odpoczynku nad morzem i w górach, przepiękne zdjęcia wspólnych zabaw, śpiewu, festiwalu itp. (…) Wystawa przez stopniowanie tematów jest wysoce pouczająca i każdy z jej eksponatów jest ogromnie zajmujący[9].

Zaproponowany przez recenzenta podział wystawy na trzy działy tematyczne był umowny i wynikał z jego osobistych obserwacji. Potwierdza to wypowiedź Schulza, który opisując strukturę wystawy, wyróżnił nie trzy, a cztery podstawowe grupy tematyczne: tragiczne skutki wojny, obrazy „radości" ukazujące wypoczynek, a także pracę i towarzyszącą jej akcję socjalną (np. przedszkola i żłobki) oraz osiągnięcia i wyniki pracy[10]. Bez wątpienia jednak sama wystawa niosła jeden najważniejszy przekaz: informacje o trudzie i wysiłku nowych władz w dziele odbudowy kraju.

Elementem scalającym narrację wystawy, skupionej wokół prezentacji osiągnięć ostatniej pięciolatki, były portrety wodzów rozmieszczone na przeciwległych krańcach sali ekspozycyjnej. Całość otwierało zdjęcie (znane już z prezentacji *Praca*

[8] M. Schulz, *Wystawa „Pokój zwycięża"*, „Świat Fotografii", 1950, nr 14, s. 17.

[9] b, *Kto jeszcze nie był niech prędko zwiedzi wystawę fotograficzną w Muzeum Narodowym*, „Express Wieczorny", 5 stycznia 1950, nr 5, s. 3.

[10] M. Schulz, *Wystawa „Pokój zwycięża"*…, s. 17.



Il. 86. Roman Burzyński, *Prezydent Rzeczpospolitej Obywatel Bolesław Bierut przy pracy*, ok. 1948

robotnika i rolnika) autorstwa Romana Burzyńskiego pt. *Prezydent Rzeczpospolitej Obywatel Bolesław Bierut przy pracy* umieszczone na dużej szklanej tafli ujętej w drewnianą ramę, która była podwieszona po sufitem (w ten sposób w przestrzeni wystawowej prezentowano dużą część fotografii). Poniżej zdjęcia na szkle umieszczono motto wystawy, będące cytatem z jednej z wypowiedzi Bieruta[11]:

> Narody nie chcą wojny i nienawidzą wojny. Zespoleni pod kierownictwem klasy robotniczej wszyscy przeciwnicy nowej wojny – ludzie pracy, nauki, kultury – tworzą potężny front pokoju, który potrafi udaremnić zbrodnicze zamiary imperialistów[12].

Całość kompozycji udekorowano udrapowaną czerwoną tkaniną. Wizerunek prezydenta, podobnie jak inne zdjęcie Burzyńskiego pt. *Portret Marszałka Polski Konstantego Rokossowskiego*, miał status „fotogramu honorowego"[13]. Natomiast z uwagi na niedostateczną dokumentację trudno dziś z całą pewnością lokalizować miejsce portretu Rokossowskiego, choć zapewne był usytuowany tak, by wywoływać odpowiednie asocjacje odnośnie panujących stosunków w polskich

[11] R. Glinka, *Obiektyw w służbie pokoju*, „Związkowiec", 1 styczeń 1950, nr 1, s. 16.

[12] Cytuję na podstawie zdjęcia Alfreda Funkiewicza.

[13] *Wystawa fotografii artystycznej pod hasłem: Pokój zwycięża w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 1949, s. 4.

władzach[14]. Jak słusznie zauważyła Danuta Jackiewicz, portret Rokossowskiego pojawił się na ekspozycji zaledwie po kilku tygodniach od nadania mu godności marszałka Polski[15]. Była to zatem jedna z pierwszych prób wprowadzenia go do narodowej ikonosfery. Nie tylko wyszczególnienie osoby marszałka stanowiło o rozbudowaniu kontekstu władzy, temu celowi służyło przede wszystkim umieszczenie na szczycie ściany, optycznie zamykającej całość ekspozycji, dużych rozmiarów portretu Józefa Stalina. Konterfektowi *generalissimusa* górującemu nad całością towarzyszyły namalowane na ścianie transparenty z typowymi hasłami propagandowymi (*Niech żyje Józef Stalin wódz światowego obozu obrońców pokoju*, *Pokój to szczęście naszych dzieci – To jasna przyszłość Polski – Jednoczmy się w walce o pokój, Polacy łączcie się w walce o trwały pokój*, *Młodzież polska broni pokoju*)[16]. „Manifesty" te, wraz z cytatem z wypowiedzi Bolesława Bieruta, określały treść i sens ideologiczny wystawy. Jej wymowę dopełniało wykorzystanie symboliki barw narodowych w kolorystyce białych i czerwonych ram, w których eksponowano zawieszone w przestrzeni obrazy[17].

Portrety władców były rodzajem „wizualnych kluczy", swoistymi drogowskazami dla widzów do odczytania znaczenia całości ekspozycji. Pomimo że wystawę otwierał portret Bieruta, faktyczne miejsce honorowe zajmował Józef Stalin. To „zamykająca" wystawę ściana, poprzez skalę znajdujących się na niej obiektów, nadawała podstawowy wymiar ideologiczny prezentacji. Wystawa precyzyjnie komunikowała bowiem ściśle zhierarchizowany układ sił w obozie „obrońców pokoju", opierający się na linii Stalin–Bierut. W aranżacji sali wystawowej, z jej „transparentami", ekspozycją haseł propagandowych, wykorzystaniem biało-czerwonej kolorystyki i przede wszystkim w kompozycji „ściany Stalina" stworzono układ paralelny do scenografii imprez masowych, mających na celu gloryfikację ustanowionego systemu społeczno-politycznego. Już sama forma portretów i ich miejsce w ciągu obrazów przekazywały odpowiednie treści. Bolesław Bierut siedzi za biurkiem pogrążony w pracy administracyjnej, na tle mapy Polski jasno sugerującej zakres jego obowiązków[18]. Na zdjęciu pierwszy obywatel został ukazany w wypracowanym w ZSRR typie ikonograficznym „wielkiego stratega", w którym tak często prezentowano Lenina. W tego rodzaju portretach prezentowano

[14] Rozpoczęcie narracji zwróceniem uwagi na głównego dysponenta władzy było rozwinięciem idei znanej z wcześniejszego pokazu *Praca robotnika i rolnika*, którą tam zrealizowano za pośrednictwem „ściany honorowej".

[15] D. Jackiewicz, *U progu socrealizmu. Wystawa fotografii artystycznej Pokój zwycięża w Muzeum Narodowym w Warszawie w grudniu 1949* roku, w: *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006, s. 502.

[16] Hasła przytaczam na podstawie fotografii ukazującej ekspozycję, która została opublikowana w: A. Masłowska, *op.cit.,* s. 146.

[17] D. Jackiewicz, *op.cit.*, s. 506.

[18] Warto zauważyć, że zdjęcie Romana Burzyńskiego posłużyło za wzór Zbigniewowi Pronaszce do malarskiego portretu pt. *Bolesław Bierut* z 1953 r. Obecnie obraz znajduje się w kolekcji Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

możliwości intelektualne wodza, jego zdolność wnikliwej analizy i umiejętność rozwiązywania problemów[19]. Owa repetycja motywu ikonograficznego legitymizuje, poprzez odniesienie do ojca rewolucji, władzę Bieruta w Polsce. Natomiast górujący nad wystawą wizerunek Stalina, który w zestawieniu z transparentami prezentuje się niczym przywódca spoglądający z trybuny na przetaczające się u jego stóp masy ludowe, nabiera znacznie bardziej reprezentacyjnego i zarazem triumfalnego charakteru[20]. Usytuowanie go na szczycie ściany, w zdecydowanie większym formacie od pozostałych fotografii, jednoznacznie pokazuje go jako wodza, którego wpływ wykracza znacznie ponad lokalną krajową politykę. W układzie podobizn polityków wyraźnie ujawnia się, budowany od Kongresu Zjednoczeniowego, wodzowski mit Bolesława Bieruta oparty na ekspozycji jego osoby w relacji mistrz-uczeń ze Stalinem[21]. Podkreślmy, że:

> Cześć, jaką zaczęto mu oddawać, była jak światło odbite od prawdziwego „geniusza", jakim był Stalin. Aczkolwiek Stalin zajmował niezaprzeczalnie pierwsze miejsce i Bierut ze swoim „lokalnym" kultem w niczym mu nie zagrażał. O ile Stalin miał propagandowo uosabiać „Absolut" – *quasi-numinosum* (metaświętość) o zasięgu światowym, o tyle Bierut – „dobrotliwego ojca narodu", „przywódcę państwa". Ten swoisty dualizm symbolizował rodzaj pełni[22].

Zdjęcie Burzyńskiego, powielając ikonograficzny motyw „wielkiego stratega", zestawione z wizerunkiem Stalina, dawało możliwość zarysowania na wystawie więzi Bieruta z niedoścignionym wzorem i potwierdzenia jego miejsca w panteonie władzy.

W takim układzie ekspozycji ujawnia się funkcja integracyjna realizmu socjalistycznego, będąca jedną z jego podstawowych cech[23]. W jej „spełnianiu pomocne były dwie figury – wroga i wodza"[24], przy czym pierwszą zdefiniowano w warstwie dyskursywnej za pośrednictwem haseł zaprezentowanych na wystawie. Jak pisał Wojciech Tomasik: „Realizm socjalistyczny miał pełnić funkcję integracyjną (…) wykorzystując (…) postać wodza, jednostki ze wszech miar doskonałej, ukonkretniającej wzór, który prędzej czy później skopiowany zostanie przez wszystkich"[25]. Na samej wystawie układ władzy był zasygnalizowany w dwóch odrębnych perspektywach. Pierwsza, nazwijmy ją umownie pionową, rysowała układ zależności

---

[19] M.C. Bown, *Art under Stalin*, New York, 1991, s. 96.

[20] Była to wielkoformatowa reprodukcja fotograficzna autorstwa Zbigniewa Pękosławskiego, zapewne wykonana z graficznego bądź malarskiego portretu Józefa Stalina. Informacje na podstawie: *III Festiwal Plastyki*, Katalog wystaw, Sopot 18 czerwca –10 września 1950 roku.

[21] B. Rogowska, *Bolesław Bierut – ikonografia wodza*, w: *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006, s. 444.

[22] *Ibidem*, s. 444–445.

[23] W. Tomasik, *Realizm socjalistyczny, czyli o pewnej utopii estetycznej*, w: *Socrealizm*, red. D. Pałys, Katalog wystawy, Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy, 19 października – 31 grudnia 2005, s. 7.

[24] *Ibidem*.

[25] *Ibidem*, s. 8.

w polityce międzynarodowej, i oznajmiały ją zarówno portrety przywódców, jak i dookreślające je teksty. Druga, którą określmy mianem poziomej, dotyczyła układu sił na krajowej scenie politycznej, jednoznacznie sygnalizując przywództwo Bieruta i jego sowieckiego zaplecza uosobionego przez Rokossowskiego. Ciekawe, że z późniejszych prezentacji wystawy *Pokój zwycięża* portret Rokossowskiego został wycofany. Być może naruszał eksploatowaną przez aparat propagandowy, wcześniej opisaną, relację Stalin–Bierut.

Nowe dla środowiska fotografików propagandowo-dydaktyczne cele ekspozycji dały asumpt do wykreowania nietypowej aranżacji, wykraczającej poza obowiązujący dotychczas kanon. Jej autorem był grafik i architekt Stanisław Zamecznik, który po wojnie wykonał szereg aranżacji dla Muzeum Narodowego w Warszawie, między innymi do wystawy *Warszawa oskarża* w 1945 roku[26]. Główna przestrzeń ekspozycji *Pokój zwycięża* była porządkowana dwoma rzędami podwieszonych do sufitu przezroczystych tafli szklanych, oprawionych w białe lub czerwone drewniane ramy (ten drugi kolor zdecydowanie dominował), które stanowiły tło dla zdjęć. Przy czym rząd rozpoczynający się szklaną taflą w białej oprawie z wyeksponowanym portretem Bieruta tworzył główną oś wystawy; drugi, równoległy, zaczynał się w połowie sali. Pozostałe prace były eksponowane w sposób tradycyjny na nietransparentnych ekranach (podobnie podwieszonych do sufitu), rozlokowanych głównie na tle ścian. Wprowadzenie szklanych tafli jako „tła" dla większości eksponowanych zdjęć budziło największe zdziwienie i opór wśród odbiorców ze środowiska fotograficznego. Jan Sunderland krytycznie komentował aranżację:

> Urządzenie wystawy nasuwa pewne zastrzeżenia. Umieszczona w sali wielkiej i wysokiej, trochę w niej ginie. Rozwieszenie części eksponatów za wielkimi taflami szklanymi w czerwonych ramach, luźno wiszącymi w przestrzeni, świetnie związuje wnętrze wystawy z jej oprawą ścienną, gdzie widnieją hasła, wypisane na tle tejże czerwieni; za to zatraca ono jeszcze bardziej eksponaty w wielkiej przestrzeni. No i trudno, żeby szkło zastąpiło podkładkę z tektury lub tkaniny: jego przezroczystość utrudnia wyodrębnienie obrazu spośród otoczenia. Równie trudno pochwalić łączenie dwóch obrazów za jedną taflą tworzącą jedną ramę… zwłaszcza, gdy są to obrazy różnych autorów[27].

Przestrzeń wystawy była jednak dokładnie przemyślana i tak skonstruowana, by widz aktywnie jej doświadczał. Kontemplacyjne spotkanie z pojedynczym dziełem zostało zastąpione specyficznym doświadczeniem opartym na symultanicznym postrzeganiu większej liczby obrazów. Odbiorca, przesuwający się przez środek sali pomiędzy szklanymi ekranami, był nie tyle konfrontowany z pojedynczymi fotografiami, ukazującymi wysiłek klas pracujących, co doświadczał totalności robót prowadzonych w całym kraju, ogarniając jednocześnie swym wzrokiem wiele różnorodnych, choć jednakich w przekazie obrazów. Wystawa *Pokój zwycięża*

[26] D. Jackiewicz, *op.cit.*, s. 506.

[27] J. Sunderland, *Wystawa „Pokój zwycięża"*, „Świat Fotografii", 1950, nr 14, s. 19.



Il. 87. Alfred Funkiewicz, Wystawa *Pokój zwycięża* w Muzeum Narodowym w Warszawie, 1949

była tak zaprojektowana, by tworzyć homogeniczną przestrzeń dla obrazu nowej rzeczywistości. Widz mijał kolejne „kulisy" szklanych ekranów prowadzące go ku zamykającej i zwieńczonej portretem Stalina ścianie. Tym samym był poddawany wszechogarniającej wizji, w której uwydatniono szczególnie promowane zachowania, rytuały społeczne oraz aktualny układ władzy. W aranżacji tej wystawy przejawia się, tak charakterystyczny – szczególnie dla późniejszych realizacji – styl jej autora Stanisława Zamecznika. Architekt ten negował tradycyjne metody wystawiennictwa wypracowane w XIX wieku, które przyznawały ramie obrazu czy *passe-partout* istotną rolę w procesie percepcji dzieł. Miały one nie tylko oddzielać od siebie obrazy, niejako chroniąc



Il. 88. Wystawa *Pokój zwycięża* w Muzeum Narodowym w Warszawie, 1949

ich wnętrze, ale też stwarzać widzowi warunki do intymnej kontemplacji. Zamecznik, pozbawiając obrazy owej „ochrony", skazywał je na interakcje z sąsiadującymi dziełami[28]. Innym charakterystycznym dla Zamecznika rozwiązaniem była taka konstrukcja wystawy, która uwzględniała rzeczywisty ruch widza oraz oddziaływała na jego emocje[29].

Wystawa *Pokój zwycięża*, pomimo że w sposób zdecydowany zaprzeczyła istniejącemu w polskiej fotografii artystycznej paradygmatowi ekspozycji obrazów, to jednak nie może być stawiana w jednym rzędzie z najważniejszymi propagandowymi wystawami wykorzystującymi fotografię, które organizowano od końca lat 20. Ich przykładem jest wzorcowa wręcz realizacja El Lisickiego w pawilonie sowieckim na międzynarodowej wystawie Pressa w Kolonii w 1928 roku. Pomysł El Lisickiego opierał się na tworzeniu *quasi*-architektonicznych struktur z wielkoformatowych obrazów fotograficznych. W centrum wystawy prezentowanej w Kolonii znajdował się gigantycznych rozmiarów „foto-fresk" wykonany w technice fotomontażu. Cechą uderzającą w projekcie El Lisickiego była „filmowa" aranżacja dużego materiału fotograficznego, złożonego z wielu obrazów ukazujących różne aspekty codzienności Związku Radzieckiego. Projekt opierał się na zmontowaniu „foto-fresku" w optycznym rytmie, który był wyznaczony poprzez wykonane z materiału – ustawione prostopadle do jego powierzchni – czerwone trójkąty, dzielące go na kolejne sekcje tematyczne[30]. Koncepcja Lisickiego zakładała dużą aktywność widza podczas procesu percepcji wystawy, co było odmienne od tradycyjnego kontemplatywnego spotkania z pojedynczym obrazem na ekspozycji. Była to też prezentacja, na której szczególnego wymiaru nabrała idea dzieła kolektywnego, poprzez wykorzystanie siły perswazyjnej zdjęć złożonych w większe całości, których odbioru nie wspiera się opisami. Tym samym, jak zauważył Ulrich Pohlmann, Lisicki ustanowił nową zasadę, niejednokrotnie później powielaną na ekspozycjach propagandowych, określającą, iż fotografie stają się symbolami uniwersalnego języka i w konsekwencji są wieszane bez podpisów[31]. Przykład tej wczesnej realizacji, wykorzystującej fotografię do celów propagandowych, jest o tyle charakterystyczny, że wskazuje na ogólny kierunek dalszego rozwoju tego rodzaju wystawiennictwa, wykorzystującego wielkoformatowe fotografie w kreowaniu przestrzeni. Kontynuację tendencji można odnaleźć w takich prezentacjach, jak choćby: *Die Kamera* w Berlinie w 1933 roku czy tworzonych przez Edwarda Steichena w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA)*: Road to Victory*

[28] Uwagi o stosunku Zamecznika do tradycyjnego stylu ekspozycji dzieł na podstawie: M. Leśniakowska, *Biopolityczne ciało w environmentach Stanisława Zamecznika*, w: *Wizje nowoczesności*, red. A. Kiełczewska, M. Porajska-Hałka, Warszawa 2012, s. 38.

[29] *Ibidem*, s. 42–46.

[30] U. Pohlmann, *El Lissitzky`s Exhibition Designs: The Influence of His Work in Germany, Italy and the United States, 1923–43*, w: *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, red. J. Ribalta, Barcelona 2008, s. 170.

[31] *Ibidem*.

z 1942 roku, *Power in the Pacific* z 1945 i *The Family of Man* z 1955 roku[32]. Szczególną rolę w nowych sposobach aranżacji wystaw fotografii odegrała szybko rozwijająca się od połowy lat 30. technika fotomuralu, umożliwiająca powiększanie zdjęć do nieznanej dotychczas skali i montażu bezpośredniego na ścianach budynków[33].

Wraz z postępem „przemysłowego" kopiowania można wyróżnić, jak pisał Olivier Lugon, dwa podstawowe sposoby rozumienia odbitki wystawowej, które dominowały w latach 40. i 50. Pierwszy z nich odnosi się do modelu z początku XX wieku, celebrującego odbitkę jako finalny produkt kreacji obrazu, o którym myśli się w zbliżonych kategoriach jak o dziełach malarstwa. Drugi związany jest ze zdjęciami kopiowanymi przez przemysłowe laboratoria, które powstają jako jednorazowe obiekty, mogące ulec zużyciu w trakcie eksploatacji (np. w przypadku, gdy ekspozycja ma charakter objazdowy), tego rodzaju odbitki mają status zbliżony do filmowych kopii wyświetlanych w kinach[34]. Ten drugi sposób był dobrze znany w Polsce już przed wojną, za sprawą m.in. firmy Kodak, która prezentowała technikę powiększeń na Międzynarodowych Salonach Fotografiki w 1935 i 1937 roku[35]. Wielkoformatowe odbitki były również wykorzystane jako dopełnienie części pawilonów wystawowych na monumentalnej Wystawie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu w 1948 roku.

Jednak na wystawie *Pokój zwycięża,* pomimo aktywizacji percepcji widza i nowatorsko zaaranżowanej przestrzeni, została ocalona klasyczna koncepcja unikatowego dzieła autorskiego. Zdjęcia wykonano podług wcześniejszych norm salonowych. Były to indywidualne kopie, w większości przygotowane w standardowym formacie wystawowym 30 × 40 cm. Na *Pokój zwycięża*, w wyniku zastąpienia klasycznych reguł odbioru, zaszła zasadnicza zmiana: twórcy ekspozycji chodziło o wypreparowanie takiej sytuacji, w której obrazy wprawdzie nadal miały swój wysoki status, jednak były wplecione w ramy konkretnego scenariusza, mającego przekonywać do określonych wartości i idei, a więc winne być „czytane" wspólnie. Wystawa była skomponowana na kształt monumentalnego eseju fotograficznego, który, podkreślmy, był jednak formą nie w pełni rozwiniętą w stosunku do, powstających równolegle, największych światowych pokazów propagandowych.

---

[32] Pełna lista i omówienie prezentacji, które odnosiły się do pionierskiej realizacji El Lisickiego, znajduje się w: *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928–1955*, red. J. Ribalta, Barcelona 2008.

[33] D. Naegele, *Le Corbusier and the Space of Photography. Photo-murals, Pavilions and Multi-media Spectacles*, "History of Photography", 1998, vol. 22, s. 133.

[34] O. Lugon, *Photography and Exhibition in Germany around 1930*, w: *Object: Photo. Modern Photographs. The Thomas Walther Collection 1909–1949*, red. M. Abbaspour, L.A. Daffner, M.M. Hambourg, New York, 2014, s. 366.

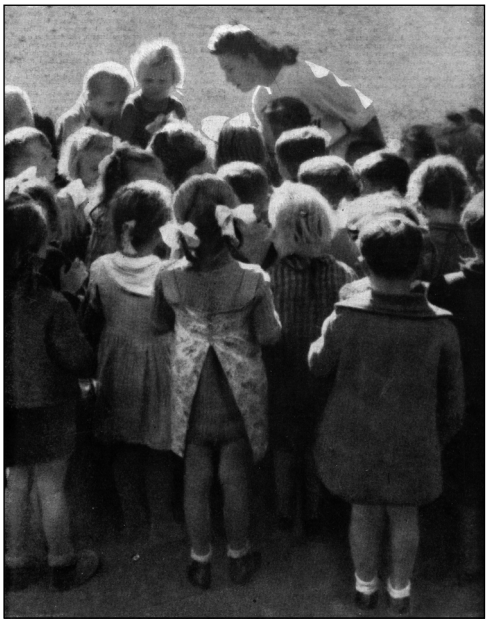
[35] Informacje o prezentacjach fotomurali w Polsce można odnaleźć w następujących tekstach: *Fotografia ścienna (Foto-mural)*, „Fotograf Polski", 1935, nr 5 oraz *Fotografia na usługach wiedzy. Z wystawy „Kodaka" na X Salonie Fotografiki*, „Fotograf Polski", 1937, nr 7.

3. Nowa ikonografia – wykuwanie tematyki socrealistycznej

Wystawa była ważnym krokiem na drodze standaryzacji fotografii w zakresie tematycznym i technologicznym. Zresztą proces ten był paralelny do poczynań inspirowanych przez MKiS w innych dyscyplinach artystycznych. Tematyka, która została podjęta na wystawie *Pokój zwycięża*, wyznaczyła *de facto* podstawowy kanon motywów podejmowanych w polskiej twórczości socrealistycznej w obszarze fotografii. Natomiast w kwestii dążenia do wypracowania standardu technologicznego, czy – szerszej – estetycznego, sprawa była bardziej skomplikowana – brak jasno określonych reguł i niesprecyzowane wymogi w zakresie teorii obrazu wpływały na poważny rozrzut postaw – wystawa przyniosła dużą rozpiętość w tym względzie. Podkreślmy jednak, że nagrody przyznane na konkursie *W służbie pokoju* wskazują rosnące zapotrzebowanie na fotografię posiadającą walory dokumentalne. W stosunku do konkursu inauguracyjnego pt. *Praca robotnika i rolnika* nastąpiło więc znaczące przesunięcie. Była to jedna z najważniejszych korekt, jakie wprowadzał konsekwentny werdykt jury konkursowego, jednoznacznie wskazujący na dalszy pożądany rozwój krajowej fotografii artystycznej. Co interesujące, formą szczególnie wyróżnioną przez jury były dotychczas mniej popularne, kilkuzdjęciowe zestawy. Wystawa zatem była niezwykle istotnym etapem na drodze kształtowania się estetyki dojrzałego socrealizmu. Przyniosła wyraźne wskazania, w którym kierunku należy rozwijać twórczość fotograficzną. Jednak, biorąc pod uwagę mozaikę ujawnionych na niej postaw, widać, że ówczesna znajomość wizualnych strategii propagandowych czy języka socrealizmu wśród polskich fotografów była wciąż słaba. Dlatego w dalszej części rozdziału postaramy się zapytać o proweniencję estetyczną części wystawianych zdjęć oraz rozpoznać podstawowy arsenał środków, którymi posługiwali się fotografowie na progu nowej epoki.

3.1. Adaptacje

Pierwszą grupę, stanowiącą o specyfice zebranego na wystawie materiału, można w uproszczeniu określić zdjęciami adaptowanymi na potrzeby projektu. Niektórzy z autorów zgłosili na wystawę wcześniejsze prace, w skrajnych przypadkach nawet przedwojenne. Inna część twórców adaptowała na potrzeby socrealizmu warsztat piktorialny, pokazując wprawdzie nowe obrazy, ale tradycyjnie opracowane. Liczną frakcję kontynuatorów piktorializmu niewątpliwie wzmocnił osiągnięty rok wcześniej sukces Henryka Hermanowicza i jego pracy *Oczyszczanie błotniarek* (*notabene* również tu eksponowanej). W tej konwencji było utrzymanych wiele obrazów. Wymieńmy kilka: Haliny Idziakowej *Główki wyzłocone słońcem*, Franciszka Myszkowskiego *Rośnie nowa arteria*, Romana Burzyńskiego *W przędzalni*



Il. 89. Halina Idziakowa, *Główki wyzłocone słońcem*, 1949



Il. 90. Roman Burzyński, *W przędzalni bawełny*, ok. 1948

bawełny, Leonarda Idziak-Tułacza *Wspólnym wysiłkiem* oraz *Matka*, Mariana Kornickiego *Szklana panienka*, Eugeniusza Hanemana *Budowa trasy W-Z*, Henryka Nowaka *Światło dla wsi*, Stefana Leszczyńskiego *Wykańczanie budowy.* Komentując długą listę obrazów reprezentujących warsztat piktorialny, Zbigniew Dłubak gorzko zauważył:

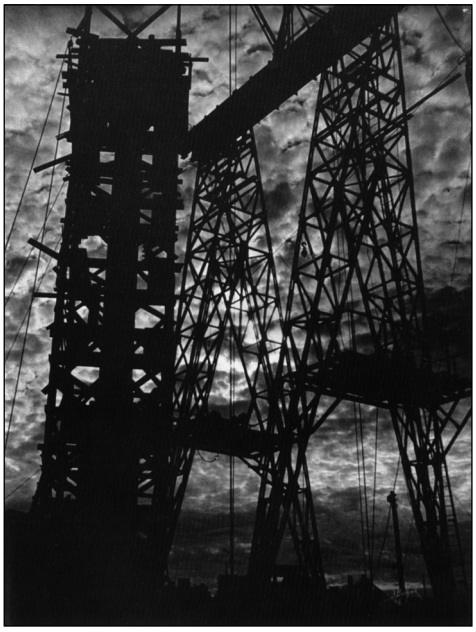
> Cały szereg fotogramów to sztuczne wciskanie tematu nowego w starą formę. Widza interesuje w tych obrazach przede wszystkim gra mglistych świateł, która uśmierca jakiekolwiek działanie tematu. Tutaj więc artystę zajął efekt pozatematyczny. Cała kuchnia impresjonizmu została użyta do sprawy, która powinna przemawiać sama swą siłą – wartości formalne powinny budować wyraz dzieła, ale same nie mogą być dostrzeżone. Inaczej nie ma mowy o twórczości tematycznej[36].

Pojawiły się również fotografie wykonane w innych technikach popularnych w latach 30., np. Władysława Markockiego *Z gruzów powstaje nowe życie*, skopiowane w technice izohelii.

Jednak najciekawszym problemem wydaje się adaptacja na potrzeby wystawy starszych zdjęć wykonywanych w innym kontekście. Oczywiste, z uwagi na jej scenariusz, było wykorzystanie zdjęć powstałych w pierwszych powojennych miesiącach, ukazujących ruiny lub Ziemie Odzyskane, czy szerzej powstających

[36] Z. Dłubak, *„W przedsionku i na wystawie"*, „Świat Fotografii", 1950, nr 14, s. 21.

w odniesieniu do programu fotografii ojczystej. Przykładowo Jan Bułhak eksponował zdjęcia utrzymane w charakterystycznej poetyce fotografii ojczystej. Takie zdjęcia były transferowane w obszar retoryki realizmu socjalistycznego poprzez odpowiednio dobrane tytuły. I tak, jeden z górnośląskich obrazów Bułhaka, ukazujący hutę Zgoda w Świętochłowicach na tle szerokiego otwartego krajobrazu, otrzymał wiele mówiący tytuł *Śląskie strażnice pokoju*. Inna jego fotografia, przedstawiająca kratownicę rusztowań i strukturę metalowych dźwigów wykorzystywanych przy montażu kolumny Zygmunta na tle „ażurowego płaszcza" chmur, była pokazywana pod okazjonalnym tytułem *Symbol pracy pokojowej*.



Il. 91. Jan Bułhak, *Symbol pracy pokojowej*, 1949

Edward Hartwig posunął się jeszcze dalej, eksponując swój przedwojenny sielankowy obraz z około 1930 roku, o typowej dla piktorializmu charakterystyce technicznej, ukazujący trzy młode kobiety ubrane w stroje ludowe, tańczące pod kwitnącą jabłonią[37]. Zdjęcie to, pierwotnie znane jako *Młodość*, tu było wystawiane jako *Wiosna pokoju*. Jednak najciekawszy *casus* stanowiły jego fotografie o tematyce robotniczej, wykonane w odlewni Fabryki Wag Wilhelma Hessa w Lublinie około 1936–1938 roku[38]. Szczególnie interesująco przedstawia się proweniencja stylistyczna tych obrazów. Dla jej odsłonięcia przywołajmy słowa Hartwiga z obszernego wywiadu przeprowadzonego już w latach 90. XX wieku, w którym mówił:

> (…) to, co komunizm wymyślił dla fotografii, to była stara sprawa. Już przed wojną Niemcy wydali kilka bardzo dobrych albumów na temat pracy. Ja też ten typ fotografii przećwiczyłem, bo kiedy robiłem moje zmiękczone pejzaże, to rano szedłem na mgły, a po południu szedłem do fabryki i robiłem dużo zdjęć ludzi pracy. (…) Tu jest pokazany bardzo prymitywny sposób pracy, ale w tym prymitywizmie jest nawet pewien romantyzm[39].

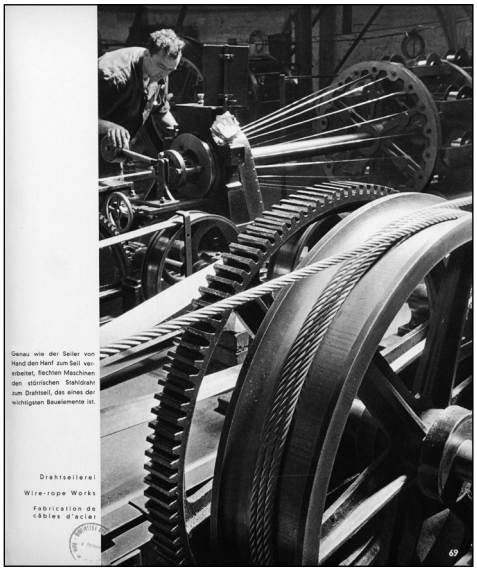
---

[37] Podobnie Tadeusz Wański eksponował na wystawie fotografię pt. *Asfalt* wykonaną w 1935 roku w Poznaniu.

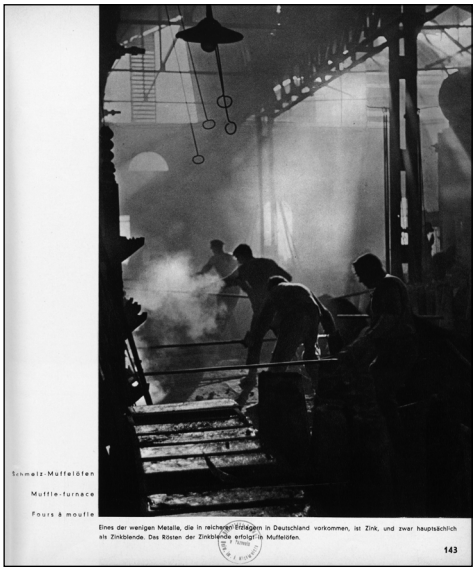
[38] Informacje na podstawie zapisów artysty, umieszczonych na rewersach oryginalnych odbitek przechowywanych w archiwum rodzinnym.

[39] *Psy czy koty? Fotografika czy fotografia? Kolor czy…?* [wywiad z E. Hartwigiem przeprowadzony przez A. Bohdziewicz w 1996 roku], „Pismo Artystyczne Format", 1997, nr 24/25, s. 20.

Hartwig, wspominając albumy niemieckie, miał zapewne na myśli książkę pt. *Arbeit!*, wydaną w 1937 roku przez znanego w Polsce Paula Wolffa[40]. Był on jednym z najpopularniejszych przedwojennych leikistów, autorem licznych książek i wystaw. W czasach III Rzeszy, chociaż nie był członkiem NSDAP, wykonał sporo propagandowych fotografii dla nazistowskich wydawnictw[41]. W jego zdjęciach uwidaczniają się wszystkie podstawowe problemy towarzyszące przedstawieniom robotników w ówczesnej sztuce niemieckiej, a które okazały się dla Hartwiga atrakcyjnym wzorcem. Wolff w swoim albumie przekrojowo ukazał niemiecki przemysł oraz archaiczne oblicze rzemiosła, od którego zaczął narrację książki. Ówczesne przedstawienia pracy powstawały w szczególnym kontekście, gdyż po dojściu narodowych socjalistów do władzy wszystkie siły polityczne dotychczas reprezentujące robotników, takie jak np. Komunistyczna Partia Niemiec, zostały zlikwidowane, zaś oni sami ulegli daleko idącemu wyzyskowi[42]. Taka sytuacja wymagała zrewidowania sposobu wizualizowania ludzi pracy w sztuce. Oparto go więc na tworzeniu obrazów wypreparowanych z realnego kontekstu i wynikających z niego konfliktów, jak zauważył Piotr Krakowski:



Il. 92. Paul Wolff, zdjęcie opublikowane w książce pt. *Arbeit!* wydanej w 1937 roku



Il. 93. Paul Wolff, zdjęcie opublikowane w książce pt. *Arbeit!* wydanej w 1937 roku

[40] Zdjęcia wykorzystane w tej książce były również wystawiane podczas X Międzynarodowego Salonu Fotografiki w Warszawie w 1937 roku.

[41] A. Hockensmith, *Paul Wolff*, w: M. Witkovsky, *Foto. Modernity in Central Europe, 1918–1945*, Katalog wystawy, National Gallery of Art, Washington, czerwiec–wrzesień 2007, s. 253.

[42] P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Kraków 2002, s. 178.

> Narodowi socjaliści akceptowali albo malarstwo całkowicie beztendencyjne, ograniczające się do ilustrowania samego procesu pracy, albo też – i taka postawa twórców była zdecydowanie preferowana – malarstwo dokonujące zabiegu heroizacji i monumentalizacji, przedstawiające domniemaną wysoką pozycję społeczną robotnika[43].

Owa heroizacja, prowadząca do wyraźnego uwznioślenia procesu produkcyjnego, była osiągana prostymi środkami – poprzez ekspozycję siły, objawiającej się atletycznymi wysportowanymi ciałami, nierzadko ukazanymi w półaktach, oraz zespołowe działanie dla wspólnego wyższego celu[44]. Właśnie taki sposób myślenia legł u podstaw prac Wolffa.

Na tym tle przyjrzyjmy się zestawowi wykonanemu przez polskiego artystę. Na początek warto zauważyć, że był on – z uwagi na znikome zainteresowanie tego rodzaju tematyką – wykonywany „do szuflady" i nabrał aktualności w polskich realiach dopiero po II wojnie światowej[45]. Hartwig z upodobaniem, za wzorem prac Wolffa ukazujących przemysł metalurgiczny, pokazywał na swoich zdjęciach robotników pracujących w przestronnych halach fabrycznych prześwietlonych snopami naturalnego światła, dematerializującego sceny i nadającego im romantyczny wyraz. Ten, bodaj najczęściej wykorzystywany przez Hartwiga, sposób przedstawiania wnętrz kreował niemal oniryczne w wyrazie wizje fabrycznej rzeczywistości. Innym „chwytem" formalnym wyniesionym z „niemieckiej lekcji" było tworzenie przezeń zdjęć wyraźnie monumentalizujących sylwetki robotników poprzez zbliżenia, perspektywę żabią czy ekspresyjne parateatralne oświetlenie. Zabiegiem potęgującym efekt było niejednokrotne wpisywanie tych emanujących siłą i spokojem sylwetek w gigantyczne struktury maszyn. Szczególnym przykładem były te zdjęcia, w których Hartwig wykorzystał znany z prac Wolffa motyw kół zębatych. Zresztą na marginesie warto dodać, że na bazie tego motywu wykona on również zupełnie odrębne, inscenizowane półakty, przedstawiające muskularnego młodego mężczyznę, w których realizował się, tak wyraźnie zarysowany za zachodnią granicą, ideał doskonałej cielesności. Zastosowane przez Hartwiga sposoby obrazowania prowadziły do wyraźnej estetyzacji procesu produkcyjnego, wspomaganej nierzadko syntetycznym opracowaniem odbitki. Zauważmy, że taka konwencja obrazowania, bazująca na ahistorycznych przedstawieniach wypreparowanych z opowieści o problemach konkretnych społeczności robotniczych, niosła możliwość łatwej adaptacji zdjęć w każdym czasie i systemie. Z drugiej jednak strony, powstające według niej fotografie nie posiadały pełnego zasobu pożądanych – z punktu widzenia nowej epoki – walorów treściowych. Dlatego fascynująca wydaje się selekcja, dokonana przez Hartwiga do omawianej wystawy, fotografii i motywów z przedwojennej kolekcji: *Tempa pracy*, *Odlewu* oraz *Robot-*

[43] *Ibidem*, s. 179.

[44] *Ibidem,* s. 181–182.

[45] Obecnie z jego autorskiego zestawu zachowało się, w większości w archiwum rodzinnym, kilkanaście zdjęć i 31 negatywów.



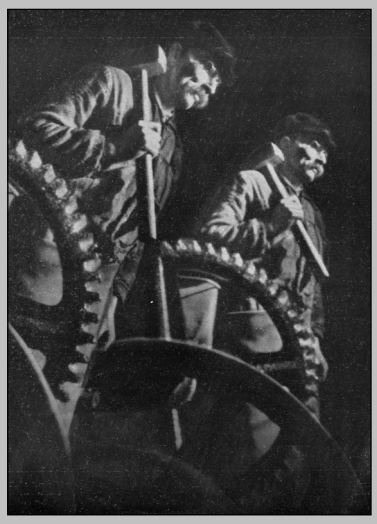
Il. 94–102. Edward Hartwig, *Odlewnia Fabryki Wag Wilhelma Hessa w Lublinie*, ok. 1936–
–1938 roku, negatywy



Il. 103. Edward Hartwig, *Tempo pracy,* ok. 1936–1938



Il. 104. Edward Hartwig, *Odlew*, ok. 1936–38



Il. 105. Edward Hartwig, *Robotnicy i maszyny*, fotomontaż, 1948



Il. 106. Edward Hartwig, *Młody robotnik*, ok. 1936–1938



Il. 107. Edward Hartwig, *Młody robotnik*, ok. 1936–1938

ników i maszyn[46]. Ta ostatnia praca to fotomontaż, stworzony z przedwojennego materiału na potrzeby nowej epoki. Hartwig postawił na te kadry, w których czynności produkcyjne ukazane są z największą precyzją oraz gdzie nie dominują efekty świetlne dematerializujące fabryczną przestrzeń i postaci robotników. Odrzucił zatem silnie estetyzujące obrazy utrzymane w romantycznej scenografii. Innym kryterium doboru dzieł był forowany w obu epokach temat pracy kolektywnej, który podejmują *Tempo pracy* oraz *Robotnicy i maszyny*. Szczególnie symptomatyczny jest ostatni obraz, gdyż Hartwig w poszukiwaniu zespołowego wymiaru pracy, podwójnie naświetlił na papierze ten sam negatyw, by zduplikować utrwaloną na nim postać, skadrowanego od dołu, wyprostowanego robotnika z przerzuconym przez ramię młotem, u stóp którego spoczywają charakterystyczne koła zębate. Zdwojenie postaci posłużyło Hartwigowi do stworzenia obrazu, którego tematem jest swoista „warta pokoju", pokazana w dynamicznym kadrze opartym o dominujący w kompozycji układ diagonalny, uzyskany poprzez odchylenie od pionu jednej z sylwetek. Narzucające się skojarzenie z wojskiem, czy ogólną gotowością do czynu nasuwają bliźniacze postaci w „robotniczym rynsztunku". Fotomontaż ten wpisuje się nie tylko w symbolikę wspólnoty dążeń klasy robotniczej, ale również w popularną ówcześnie metaforykę walki o lepsze jutro.

[46] *Robotnicy i maszyny* oraz *Odlew* były wcześniej prezentowane na wystawie *Praca robotnika i rolnika.*

Hartwig zatem jawi się jako artysta świadomy potrzeb wizualnych nowej epoki. Niewątpliwie wynikiem tej świadomości było również całkowite pominięcie w wyborze na wystawę tych zdjęć, które były oparte na kulcie ciała. Pomimo że Hartwig chętnie wykorzystywał przedwojenne fotografie o tej tematyce, nigdy nie sięgnął po zdjęcia półnagich młodzieńców wpisywanych w struktury kół zębatych. Obrazy te, choć opowiadające o tężyźnie i przemyśle, aż nadto wywołują skojarzenia z pięknem niepozbawionym zabarwienia erotycznego, znanego z niemieckich przedstawień, dlatego też nie mogły zostać wpisane w przestrzeń ówcześnie kształtującej się kultury proletariackiej[47].

3.2. Wspominając Wystawę Fotografiki Sowieckiej

Część fotografów poszukujących nowych rozwiązań formalnych zwróciła się w stronę najbardziej narzucających się w zaistniałej sytuacji wzorów zza wschodniej granicy. Jednak na specyfikę tego zwrotu wpłynęła ówcześnie ciągle słaba znajomość faktycznych dążeń radzieckiej fotografii. Zresztą jej obraz warunkowała pamięć o, jeszcze przedwojennej, Wystawie Fotografiki Sowieckiej z 1934 roku. Ekspozycja, zorganizowana przy współpracy MSZ[48] i ambasady radzieckiej[49], odbyła kilkumiesięczne *tournée* po największych polskich miastach. Prezentacja ta jednak nie była produktem *stricte* socrealistycznym, jej celem było pokazanie całości osiągnięć fotografii w ZSRR i drogi, którą przebyła w ciągu kilku lat, od form burżuazyjnych do socrealizmu[50]. Dlatego był tu eksponowany dział fotografii piktorialnej, zdjęć reporterskich ukazujących idealizowaną rzeczywistość Związku Radzieckiego, wpisujący się w pożądany przez władze kanon fotografii socrealistycznej, a także zestaw zdjęć członków grupy „Oktiabr" skupiającej artystów wywodzących się z środowisk awangardowych, którzy przyjęli dla swej twórczości cele propagandowe. Pokazywane zdjęcia członków grupy były bardzo charakterystyczne dla tej formacji, łączyły się z ich strategią wypracowaną w trakcie pierwszej pięciolatki (1928–1932), kiedy to dynamizm zmian dokonujących się w życiu społeczno-gospodarczym stał się podstawową inspiracją. W tym okresie twórcy tacy jak np. Rodczenko wiele podróżowali, uczestnicząc w restrukturyzacji przemysłu i doświadczając życia robotników[51], a jednocześnie, pracując dla prasy, nie wyzbywali się awangardowych sposobów kadrowania zdjęć. Wystawiono prace takich artystów związanych z grupą jak: Aleksander Rodczenko, Boris Kudojarow,

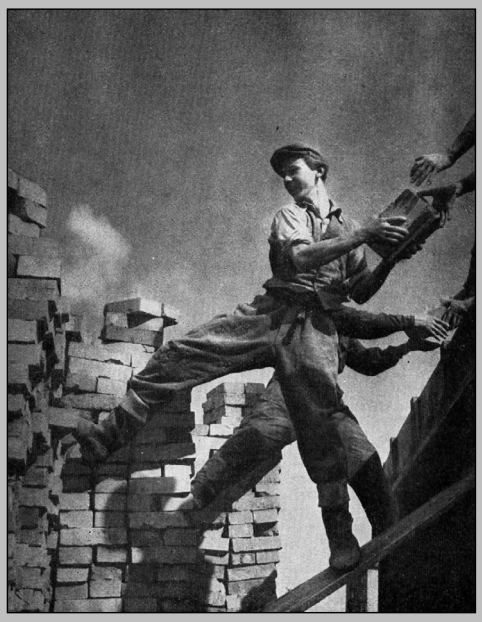
[47] Zbliżone formalnie zdjęcia ukazujące nagą Meret Oppenheim wykonał również Man Ray w 1933 roku. Na fakt podobieństwa fotografii Edwarda Hartwiga i Man Raya zwrócił mi uwagę Waldemar Baraniewski.

[48] Wystawę objął protektoratem wiceminister spraw zagranicznych Jan Szembek.

[49] Informacja za: *Fotografika w Sowietach*, „Ilustracja Polska", 1934, nr 47, s. 23.

[50] L. Miezeryczer, *Kierunki i prądy w fotografice sowieckiej*, „Fotograf Polski", 1934, nr 6, s. 126.

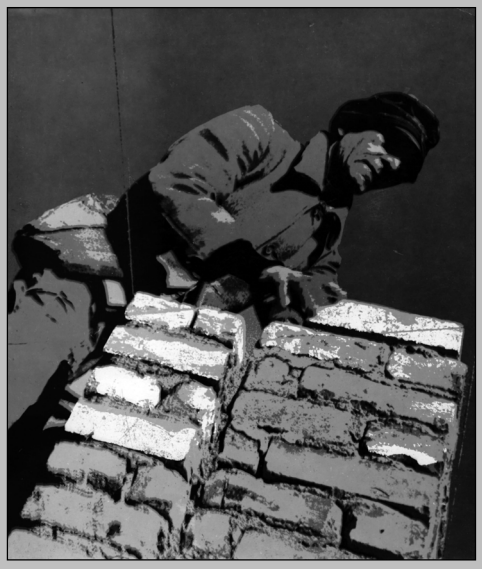
[51] M. Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924–1937*, London-New Haven 1996, s. 47–48.



Il. 108. Leonard Idziak-Tułacz, *Szybciej, szybciej…*, 1949



Il. 109. Adam Kaczkowski, *Oczyma murarza*, 1949



Il. 110. Władysław Markocki, *Z gruzów powstaje nowe życie*, izohelia, 1949



Il. 111. Adam Johann, *Z budownictwa socjalistycznego*, fotomontaż, 1949

Arkadij Szterenberg i Dmitrij Debabow. Marian Dederko w nawiązaniu do wystawy pisał w 1934 roku o fotografach sowieckich, definiując ich dążenia właśnie przez pryzmat osiągnięć „Oktiabra":

> Podejście do tematu proste, bezpośrednie, ale śmiałe i zdecydowane. Skróty perspektywiczne, kompozycja wycinka, obcięcia skośne są tu użyte nie dla efektu oryginalności, ale dla spotęgowania zasadniczego wrażenia, zawartego w temacie obrazu[52].

Właśnie takie podejście do kompozycji obrazu kojarzyło się wielu polskim fotografom z radzieckim stylem fotografii. Jednak w rzeczywistości w Związku Radzieckim postawa twórców z kręgu Rodczenki została już przed wojną odrzucona jako formalistyczna. Znamienne, że Witold Dederko wspominał jeszcze w latach 50., jak wielkie ta wystawa wywarła wrażenie na ówczesnych twórcach fotografii:

> Nigdy nie zapomnę tego wieczoru w Polskim Towarzystwie Fotograficznym w Warszawie przy ul. Chmielnej w r. 1934, gdyśmy otwierali wielką skrzynię z fotografiami przysłanymi na wystawę fotografiki radzieckiej. (…) gdy z opakowania zaczęły ukazywać się naszym oczom piękne, wielkie prace (50 × 60 cm), byliśmy zaskoczeni, zdziwieni, zachwyceni. Prace fotografików radzieckich były zupełnie inne od widywanych przez nas na wystawach w tzw. „salonach" i w periodykach fotograficznych. Prace te charakteryzowała śmiałość ujęcia, rozmach tematu, bogactwo treści[53].

Charakterystyczny dla twórców z kręgu Rodczenki sposób komponowania, oparty o wykorzystanie monumentalizujących rzeczywistość przerysowań optycznych uzyskanych dzięki stosowaniu szerokokątnej optyki, czy ukazywanie motywów z obniżonych punktów widzenia umożliwiających lokowanie ich na tle nieba, to najbardziej rudymentarne sposoby obrazowania znane z sowieckiej fotografii. Taka strategia obrazowania, nadająca patos utrwalanym scenom, zyskała niezwykle szeroki oddźwięk wśród polskich fotografów poszukujących drogi do nadania ideologicznego wymiaru własnym poczynaniom. Na wystawie *Pokój zwycięża* można odnaleźć bardzo dużą grupę fotografii odwołujących się właśnie do takich rozwiązań formalnych, ich przykładem jest choćby *Szybciej, szybciej…* Leonarda Idziak-Tułacza, ukazująca pracującą w pośpiechu brygadę murarską. Jednak kwintesencję stylu fotografów „Oktiabra" stanowiły zdjęcia ujęte w ukośnych kadrach, w których odrzucano rudymentarną zasadę kompozycyjną zakładającą poziomy przebieg linii horyzontu w obrazie. Na wystawie *Pokój zwycięża* ten radykalny sposób kadrowania reprezentują zdjęcia Adama Kaczkowskiego pt. *Oczyma murarza* czy Władysława Markockiego *Z gruzów powstaje nowe życie.* Fotografie w rodczenkowskim stylu stały się jednym z wariantów gorączkowe-

[52] M. Dederko, *Wystawa fotografii sowieckiej*, „Fotograf Polski", nr 2, 1934, s. 43.
[53] W. Dederko, *Wystawa fotografiki radzieckiej w 1934 r.*, „Fotografia", 1953, nr 5, s. 13.

go poszukiwania nowych form obrazowania, adekwatnych do oczekiwań władz, wciąż stymulowanych pamięcią o wystawie sowieckiej[54]. Ten sposób kadrowania w końcu lat 40. stał się jedną z receptur na kompozycję o ideologicznym wydźwięku, wynikającą z bardzo powierzchownej recepcji osiągnięć fotografii sowieckiej. Najosobliwiej jednak prezentowały się na wystawie te zdjęcia, w których łączono warsztat znany z sowieckiej fotografii z wymogami piktorialnej syntezy obrazu, czego znakomitą egzemplifikacją był obraz Janusza Wildena pt. *Będą nowe domy.* Zdjęcie to ukazuje dwóch półnagich mężczyzn transportujących piasek na wypełnionej po brzegi tratwie. Oddolne ujęcie i skośne kadrowanie umożliwiło znaczne zmonumentalizowanie obrazu. Sylwetki mężczyzn uzyskują podstawę w smolistej pierwszoplanowej plamie wody, a ich jasne, dobrze oświetlone torsy eksponuje płaszczyzna nieba. Mężczyźni uchwyceni są w momencie wytężonego wysiłku, kiedy, odpychając się długimi żerdziami od dna, wprawiają tratwę w ruch. Ukośne kadrowanie wprowadza dynamikę i podkreśla kierunek ruchu wykonywanego przez tratwę. Autor dodatkowo wprowadził nieostrość na całej powierzchni obrazu. Osiągnięty przez Wildena piktorialnymi środkami wyrazu efekt sprowokował wypowiedź Jana Sunderlanda, który jakby pomijając antyklasyczną genezę kadru, wskazując w recenzji na „najbardziej po malarsku soczyste" obrazy na wystawie wymienia fotografię Wildena[55]. Inną redakcję tej strategii odnajduję w fotomontażu Adama Johanna pt. *Budownictwo socjalistyczne*. Obraz podobnie jest nieostry na całej powierzchni oraz zbudowany na diagonalnej kompozycji. Johann wykorzystuje ujęcie z perspektywy żabiej oraz wyeksponowanie zdublowanej, dzięki zastosowanemu montażowi negatywowemu, sylwetki młodzieńca z taczką na tle nieba[56]. Sens zabiegu, polegającego na zdwojeniu figury młodzieńca, trafnie opisał Paweł Leszkowicz: „Dwie identyczne sylwetki, ujęte od dołu i z ukosa, sprawiają wrażenie poruszania się i energii"[57]. Johann, poszukując sposobu ukazania pracy, posłużył się efektem przypominającym ruch stroboskopowy, który z jednej strony

[54] Na marginesie dodajmy, że pokusie poszukiwania nowej adekwatnej do czasów formy nie oparł się nawet Jan Bułhak, który w 1948 roku podczas Wystawy Ziem Odzyskanych we Wrocławiu wykonał swoją znaną pracę, ukazującą w ukośnym kadrze iglicę – symbol ekspozycji. Przypadek Bułhaka jest szczególny, bowiem zdjęcie to całkowicie wyłamuje się z jego wcześniejszej twórczości. Podkreślmy jednak, że Bułhak w przeważającej większości swoich zideologizowanych zdjęć starał się godzić tematowość socrealistyczną z tradycjami estetyki piktorialnej. Należy zauważyć również, że już w latach trzydziestych kilku polskich fotografów podjęło wątek tego rodzaju obrazowania, m.in. Zofia Chomętowska i Tadeusz Przypkowski. O problemie kadrowania, opartego na wzorcach radzieckich w polskiej fotografii lat 30. pisałem w: *Duma i fotografia. O światopoglądowych podstawach polskiej fotografii artystycznej lat 30. XX wieku,* w: *Zofia Chomętowska. Polska w podróży*, red. K. Ziębińska-Lewandowska, K. Puchała-Rojek, Warszawa 2013 oraz *W dialogu z nowoczesnością. Uwagi o twórczości Tadeusza Przypkowskiego,* „Kwartalnik Fotografia", 2003, nr 11.

[55] J. Sunderland, *op.cit.*, s. 19.

[56] Różnorodne aspekty ówcześnie stosowanej techniki łączenia obrazów na drodze fotomontażu negatywowego (uzyskanego podczas procesu naświetlania pod powiększalnikiem) opisał Zbigniew Pękosławski w: *Fotomontaż*, „Fotografia", 1955, nr 10, s. 10–11.

[57] P. Leszkowicz, *Nagi mężczyzna: akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Poznań 2012, s. 485.



Il. 112. Janusz Wilden, *Będą nowe domy*, 1949

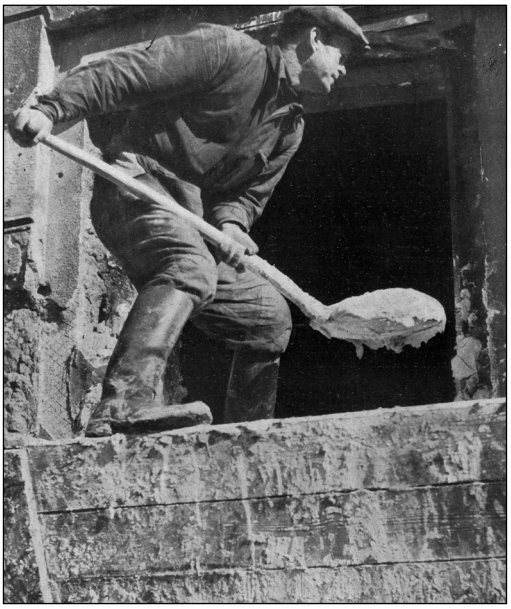
dynamizuje przedstawienie, podkreślając czynność wykonywaną przez młodzieńca, a z drugiej nasuwa skojarzenie z ideałem kolektywizacji czynności produkcyjnych. Zauważmy, że podobnie Edward Hartwig skonstruował swój fotomontaż pt. *Robotnicy i maszyny*[58]. Eksponowane na wystawie *Pokój zwycięża* fotomontaże i zdjęcia oparte na antyklasycznych kompozycjach wywodzących się z estetyki ferowanej przez twórców grupy „Oktiabr" należy uznać za najbardziej progresywne sposoby budowy nowej estetyki w fotografii. Są też miarą prowadzonych ówcześnie poszukiwań nowego języka formalnego fotografii, mogącego sprostać wymogom stawianym przez ideologów partyjnych. Jednak te wczesne próby zostaną odrzucone w dojrzałej fazie realizmu socjalistycznego jako twórczość o charakterze formalistycznym. Dalszy rozwój fotografii będzie szedł w stronę pożądanych przez władzę obrazów rzeczywistości społecznej, ukazywanej w prostych reporterskich kadrach, z czasem nazwanymi „produkcyjniakami". Zapowiedź tego podstawowego kierunku rozwojowego dla polskiej fotografii w pierwszej połowie lat 50. ujawniła się w przeważającej części obrazów, które zostały zaprezentowane na wystawie *Pokój zwycięża*.

[58] Omówione przykłady nie były jedynymi fotomontażami zbudowanymi na bazie ukośnej kompozycji, prezentowanymi na wystawie, innym znanym przykładem była praca Zbigniewa Pękosławskiego pt. *Jutro wszystkim my*.

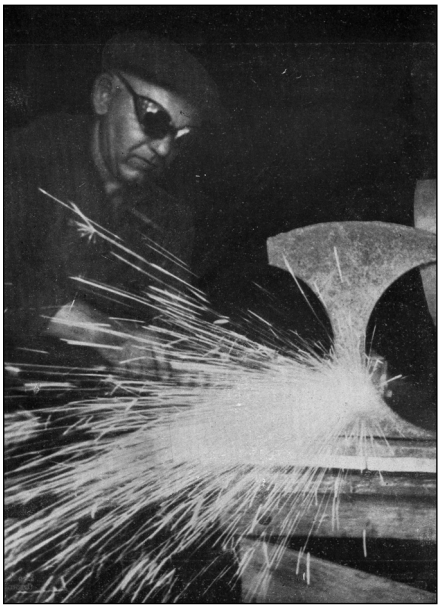
3.3. W stronę ikonografii produkcyjnej

Pomimo opisanych powyżej niekonsekwencji w zakresie stosowanych poetyk zdecydowanie największą grupę prac na wystawie stanowiły klasycznie komponowane reporterskie kadry, ukazujące w sposób aprobatywny rzeczywistość polską po 1945 roku. Ich forma i tematyka, wyznaczona przez scenariusz wystawy, stała się podstawą dla przyszłego rozwoju i określiła podstawowe ramy ikonograficzne fotograficznego socrealizmu. *Gros* zdjęć przedstawiało różne warianty pracy w przemyśle, budownictwie, hutnictwie, górnictwie, rolnictwie, rzemiośle i na morzu. Fotografie o tematyce produkcyjnej powstawały nierzadko jako pokłosie zorganizowanych wypraw na tereny zakładów pracy. Przy okazji tych wizyt realizowano także portrety przodowników w trakcie pracy. Ważnym tematem były także wielkie budowy socjalizmu, tu szczególnego znaczenia nabrało ilustrowanie odbudowy stolicy, np. spektakularne powstawanie trasy W-Z. Inna duża grupa zdjęć – w konsekwencji przyjętego scenariusza – obejmowała tematy ukazujące pozytywne skutki socjalne wprowadzenia nowego sytemu: rozwój szkolnictwa, przedszkoli, żłobków, służby zdrowia czy dostęp do różnorodnych form masowego wypoczynku i turystyki. Nieodłącznym elementem przedstawień o tej tematyce było eksponowanie radości rysującej się na obliczach utrwalanych ludzi, zgodnie z czarno-białą logiką udzielającej się powszechnie tym, którzy podążali za wskazaniami władz ludowych. Optymizm bowiem był postrzegany klasowo i łączono go z obozem postępu, walką o kolejne wielkie wyzwania. Wszak pozbawieni radości byli tylko wrogowie systemu, a pesymizm stał się znakiem antyhumanistycznego nastawienia do rzeczywistości[59]. Jest jeszcze jeden niezwykle istotny wątek w tej stosunkowo skromnej ikonografii, którym były przedstawienia wspólnotowych rytuałów społecznych. Oczywiście najwięcej zdjęć dotyczyło różnych aspektów pracy zespołowej, ale wiele uwagi poświęcano też zabawom ludowym, dożynkom, festiwalom, pochodom czy świętom państwowym. Wystawa *Pokój zwycięża* – za pośrednictwem przyznanych nagród – usankcjonowała nadrzędną tematykę opartą na reporterskich kadrach, ukazujących świat pracy, który zawężono do dość ograniczonego kręgu bohaterów, wywodzących się z jednej klasy społecznej. Można zaryzykować tezę, że na wystawie objawiły się wszystkie podstawowe tematy, które będą eksploatowane w dojrzałej fazie fotograficznego socrealizmu. Rodzą się tu podstawowe klisze ikonograficzne, po wielokroć wykorzystywane w praktyce polskich fotografów. Jeśli założymy, że kultura socrealistyczna charakteryzowała się wysokim stopniem stereotypizacji, wynikającej z logiki doktryny, w której nie tyle chodziło o tworzenie oryginalnych dzieł, a o ciągłe odnoszenie się do

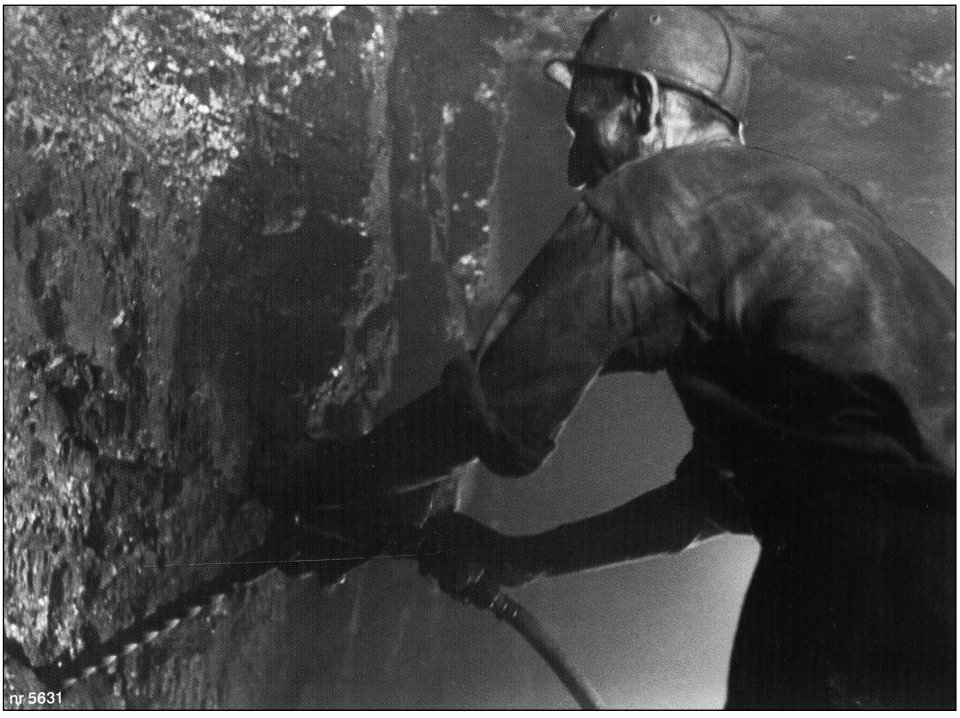
[59] M. Jarmułowicz, *Optymizm*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 167–172.



Il. 113. Zofia Burzyńska, *Łopata*, 1948



Il. 114. Stanisław Ziółkiewicz, *Spawacz*, 1948



Il. 115. Henryk Makarewicz, *Górnik przy pracy (Wincenty Pstrowski)*, 1948



Il. 116. Helena Hartwig, *Młode pokolenie*, 1949

sprawdzonego i niekwestionowanego sposobu ujmowania rzeczywistości[60], to nietrudno dostrzec wagę tej prezentacji dla tworzenia nowej tematowości w polskiej fotografii. Funkcjonowanie w obszarze zadekretowanych stereotypowych tematów miało ogromne znaczenie, bowiem fotografia, podobnie jak inne dyscypliny artystyczne, operując

> (…) reglamentowaną wiązką stereotypów w sposób naturalny upodabniała się do działalności propagandowej. I również przez to stała się dla komunistycznych zarządców kultury łatwiejsza do opanowania, łatwiej bowiem operować tym, co uschematyzowane i mieści się w rygorystycznie określonych regułach[61].

Stereotypowość bowiem, jak słusznie zauważył Michał Głowiński, należy do „istoty socrealizmu”[62].

---

[60] Uwagi na podstawie: M. Głowiński, *Stereotypy*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*…, s. 333.

[61] Przytoczone słowa wprawdzie były sformułowane przez autora w odniesieniu do literatury, ale przez wzgląd na stosunkowo jednolity charakter kultury doby realizmu socjalistycznego wykorzystuję je w odniesieniu do fotografii. Cytuję za: *ibidem*, s. 335.

[62] *Ibidem.*

3.4. Potęga zestawów

Duże zmiany na polu fotografii przyniósł także rozkład głównych nagród na konkursie *W służbie pokoju*, które przypadły zestawom prac. Było to dość ważne przesunięcie, zrywające z dotychczasowymi przyzwyczajeniami polskich fotografów. Oczywiście nie chcę sugerować, że wcześniej kilkuzdjęciowy zestaw był nieznaną formą wypowiedzi, ale znamienne, że wybór jury padł na te obrazy, które stanowiły zespoły dające się czytać jako fotoeseje, posiadające wewnętrzną narrację, bądź też wzajemnie dopełniające się znaczeniowo. Trzy główne nagrody otrzymali następujący twórcy: Maksymilian Wrocławski za tryptyk *Narada produkcyjna na kopalni*, *Nowy podręcznik* oraz *Uczony i robotnik przy warsztacie*, Kazimierz Komorowski za prace: *s/s Sołdek*, *W sieciarni*, *Rybak Murza* i *Dorsze* oraz Fortunata Obrąpalska za *Zabawę ludową* i *Uśmiechy Festivalu*. Dodatkowo jedną z pomniejszych nagród został wyróżniony Edward Falkowski za dyptyk pt. *Idzie nowe*[63]. Jury zapewne doceniło fakt, że praca niewielkimi zestawami daje możliwość konstruowania bardziej jednoznacznych politycznie wypowiedzi. Zauważmy, że podjęte przez komisję konkursową decyzje pokrywają się z jedną z najważniejszych strategii fotografii radzieckiej, stanowiąc tym samym ważny krok na drodze wstępnej stabilizacji nowej doktryny.

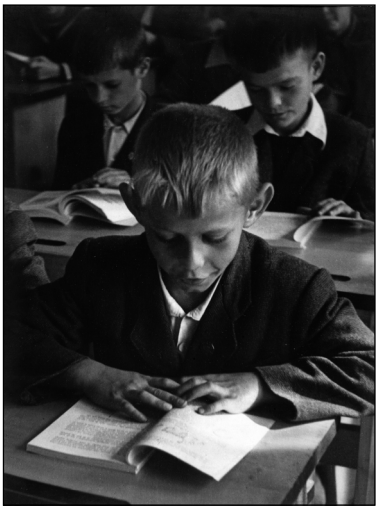
Warto w tym miejscu przypomnieć historię kariery fotoeseju w Związku Radzieckim. Popularność tej formuły wzrosła, kiedy pod kierunkiem Lazara Mizeryczera, szefa departamentu zagranicznego Soyuzfoto[64], został przygotowany przez trzech fotografów – Maksa Alperta, Solomona Tulesa i Arkadija Szajcheta – cykl, wydrukowany w niemieckim komunizującym czasopiśmie AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung), pt. *24 Stunden aus dem Leben einer Moskauer Arbeiterfamilie Filipow* we wrześniu 1931 roku. Ten opublikowany z sukcesem materiał wywołał falę popularności wielozdjęciowych fotoesejów w fotografii sowieckiej. Seria wizualizująca życie rodziny Filipowa miała ukazać zachodniemu odbiorcy porewolucyjny dobrobyt i dostatni, ale też świadomy politycznie oraz przepełniony pracą i rozbudowanymi więziami społecznymi sposób funkcjonowania wiodącej klasy społecznej. Moralny przekaz zestawu był jednoznaczny i wskazywał na ogromny progres, jaki dokonał się w społeczeństwie sowieckim. Zestaw składał się z przeszło dwudziestu obrazów ukazujących poszczególnych członków rodziny w trakcie codziennych czynności. Seria to kombinacja kilku motywów obracających się wokół pracy w przemyśle i nowych sprawiedliwych relacji społecznych, których egzemplifikacją był upaństwowiony system opieki zdrowotnej i szkolnictwa. Te

[63] *Wystawa fotografii artystycznej pod hasłem: Pokój zwycięża w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Katalog wystawy, grudzień 1949, s. 2.

[64] L. Bendavid-Val, *Propaganda and Dreams: photographing the 1930s in the USSR and the US*, Katalog wystawy, The Corcoran Gallery of Art, Washington, lipiec–październik 1999, Zurich-New York-Stemmle 1999, s. 57.



Il. 117. Maksymilian Wrocławski, *Narada produkcyjna na kopalni*, 1949



Il. 118. Maksymilian Wrocławski, *Nowy podręcznik*, 1949



Il. 119. Maksymilian Wrocławski, *Uczony i robotnik przy warsztacie*, 1949

pozornie banalne i neutralne w swej wymowie proste dokumentalne kadry po zestawieniu nabierały mocy propagandowej, kreując wyidealizowany obraz warunków życia i pracy robotników w ZSRR[65]. *24 godziny z życia moskiewskiej rodziny robotniczej Filipowów* to zestaw typowy dla fotografii sowieckiej z czasu, kiedy na początku lat 30. artyści zaczęli wizualizować politykę partyjną, a ich twórczość pełniła funkcje dydaktyczne i propagandowe. Wtedy to zarzucili oni wykonywanie spontanicznych zdjęć na rzecz tych realizowanych podług scenariusza[66]. Zdjęcia rodziny Filipowa obnażają typową dla socrealizmu strategię, w której nie tyle chodziło o pokazywanie jednostkowych opowieści, co o tworzenie przykładów zaświadczających o całości życia społecznego w ZSRR.

Podobnie skonstruowaną realizacją był tryptyk Maksymiliana Wrocławskiego, wyróżniony pierwszą nagrodą na konkursie *W służbie pokoju,* pokazujący trzy pozornie niezwiązane ze sobą sceny: górników podczas narady, skupione na czytaniu, siedzące w szkolnych ławkach dzieci oraz młodego robotnika przy maszynie, przyjmującego porady od starszego naukowca. Podkreślmy, że w pierwszym rzędzie zainteresowanie krytyki budził perfekcyjny układ kompozycji całości[67], o czym z nieskrywaną fascynacją pisał Jan Sunderland:

---

[65] Opis zestawu i informacje na jego temat na podstawie: B. von Dewitz, *„Wir sind verpflichtet zu experimentieren"*, w: *Sowjetische fotografien politische bilder 1918–1941*, red. B. von Dewitz, J. Jung, Museum Ludwig, Köln 2009, s. 19–20.

[66] D. Mrázková, V. Remeš, *Early Soviet Photographers*, Museum of Modern Art, Oxford, 1982, s. 9.

[67] Na wystawie w Muzeum Narodowym organizatorzy w złej kolejności wyeksponowali poszczególne fotografie, burząc pierwotny zamysł autora.

Autor potrafił zakląć cel i nastrój w rytm kompozycyjny. Architektoniczna gra pionów (postaci ludzkie, pasy transmisyjne) i poziomów (ręce, ławki, jasne pasy stalowej maszyny); krzywe linie prowadzące od głów na obrazach bocznych tj. na „Naradzie produkcyjnej na kopalni" oraz „Uczonym i robotniku", do frontalnej główki w środkowym „Nowym podręczniku"; większa statystyka i bodaj że zagęszczenie w obrazie środkowym – wszystko to cechy rytmu kompozycyjnego, które sprzyjają temu, by trzy obrazy – trzy wycinki życia połączyć w jeden zespół, ożywić go jedną ideą[68].

Na sukces tryptyku wpłynęły dwie odrębne kwestie. Po pierwsze – był on niezwykle spójny pod względem formalnym co, nawykłym do jednozdjęciowej wypowiedzi polskim fotografom musiało przypaść do gustu. Po drugie – autor dokonał kondensacji takich treści, które stanowiły *clou* założeń całej wystawy. Tryptyk ten bowiem opowiada o wspólnocie nowych ludzi, ukazanej na kształt wielkiej rodziny. Są w nim wyartykułowane tak istotne wątki jak: zróżnicowanie pokoleń budujących socjalizm (ale z podkreśleniem roli młodych), sojusz robotniczo-inteligencki oraz jasno wyznaczone przywództwo partyjne. Jako że w modelu komunistycznej wspólnoty rolę ojca przejmowały władze, są one tu metaforycznie przedstawione w postaciach górników słuchających postanowień narady produkcyjnej. Wrocławski uwzględnił w swojej pracy ścisłą hierarchię społeczeństwa socjalistycznego: władza reprezentowana przez robotników i górników oraz wspierający ją inteligenci pracujący na potrzeby przemysłu. Ów układ władzy zarysowany jest też w samej strukturze tryptyku: dominujący w kompozycji podniesiony wzrok górników, niejako „ogarniający" całość i scalający zdjęcia w zestaw, skontrastowany został z ograniczonymi i skierowanymi w dół spojrzeniami uczących się chłopców i naukowca, którzy ogniskują swoją uwagę bezpośrednio na wykonywanych czynnościach. Struktura nowo budowanego społeczeństwa to kluczowy aspekt treściowy tryptyku, choć nie jedyny. Zaznacza się w nim także charakterystyczny dla socrealizmu mit rozwoju i progresywizmu, przywołany za pośrednictwem kształcenia nowych pokoleń oraz innowacyjności gospodarki komunistycznej, co ukazuje podnoszący swoje kwalifikacje młody robotnik. Jest to zatem również opowieść o samodoskonaleniu rosnących kadr komunistycznych. Zdjęcia te mówią o podstawowych tęsknotach epoki: za możliwością stworzenia nowego lepszego świata, a także wychowania świadomego swych zadań wobec władz i społeczeństwa obywatela nowego typu. W tryptyku nastąpiło także typowe dla okresu pominięcie klasycznego obrazu rodziny na rzecz ukazania bardziej rozbudowanych społecznie więzi, realizujących się w obszarze kolektywu społecznego i pracowniczego. Tak jak na całej wystawie, czy we wcześniej przywołanym zestawie o rodzinie Filipowa, akcentowane były w nim zadania realizowane w obszarze publicznym, w którym „Człowiek prywatny traci znaczenie na rzecz człowieka społecznego"[69]. W tryptyku dochodzi więc do

[68] J. Sunderland, *op.cit.*, s. 18.

[69] M. Brzóstowicz-Klajn, *Rodziny i domu obraz*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*..., s. 302.

wizualizacji kolejnego typowego dla socrealizmu integrującego mitu wspólnoty ludzi posiadających jasno określony cel, wychodzący poza partykularne interesy poszczególnych jednostek. Dorota Tubielewicz-Mattsson podkreślała, że jednym z charakterystycznych mechanizmów, którymi posługują się totalitaryzmy, jest wykorzystanie w praktykach perswazyjnych głęboko zakorzenionych w zbiorowej świadomości mitów[70]. Podążając tym tropem badaczka zauważyła, że właśnie: „Mitem, który socrealizm (…) aktualizował najczęściej i który stanowił punkt wyjścia innych mitów, był mit wspólnoty"[71]. Zasadność „uruchomienia" go w tryptyku polega na tym, że:

> socrealizm aktualizował mit wspólnoty, który w religii i mitologii definiował pojęcie więzi międzyludzkich. (…) Nie odwoływał się jednak bezpośrednio do religii, lecz do przekonań światopoglądowych, które można określić jako progresywistyczne. Ponieważ owe przekonania zawierają w sobie pierwiastek mityczny, w czym bliskie są religii, socrealizm apelował do kolektywnej świadomości przez idee progresywizmu. Mit wspólnoty (…) konsolidował zbiorowość przez wspólnotę celu, który miał znieść ułomność ludzkiej kondycji i dotkliwą „obojętność świata"[72].

Laury, które otrzymał zestaw prac Maksymiliana Wrocławskiego, wynikały z niezwykle atrakcyjnej dla władz metaforyki, trafiającej w sedno jej dyskursu propagandowego oraz z wysublimowanego układu formalnego, zadowalającego środowisko fotograficzne[73].

Pośród nagrodzonych zestawów należy również wspomnieć o dyptyku autorstwa Edwarda Falkowskiego pt. *Idzie nowe*[74], proponuje on bowiem charakterystyczną dla socrealizmu dialektyczną konstrukcję oraz, podobnie jak tryptyk Wrocławskiego, zawiera w sobie treści odnoszące się do ogólnej problematyki wystawy. Falkowski przedstawił fotografie ukazujące widok na fragment miasta, w którym dominantę stanowi część wschodnia warszawskiego kościoła św. Anny,

---

[70] D. Tubielewicz-Mattsson, *Socrealistyczne mity a progresywizm. Czy tęsknimy za socrealizmem? Postawienie problemu*, w: *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*, red. S. Zabierowski, Katowice 2001, s. 102.

[71] *Ibidem*, s. 103.

[72] *Ibidem*, s. 107–108.

[73] O wadze tego zestawu świadczy fakt, że Stanisław Sheybal jeszcze w 1953 roku podczas wykładu, odbywającego się w ramach przedmiotu estetyka marksistowska w trakcie Wyższego Kursu Fotografiki ZPAF podawał zdjęcie M. Wrocławskiego pt. *Narada produkcyjna na kopalni* za jedno z reprezentatywnych dzieł dla realizmu socjalistycznego. Informacja na podstawie: Warszawa, Archiwum ZG ZPAF, teczka archiwaliów: Wyższy Kurs Fotografiki, brak sygnatury, S. Sheybal, *Przykłady realistycznego wyrażania w plastyce treści zjawisk życia*, brak paginacji archiwalnej.

[74] Falkowski nie był jedynym autorem, który na wystawie posłużył się tego rodzaju retoryką. Podobnie Tadeusz Cyprian prezentował dyptyk złożony ze zdjęć: *Wojna* (ukazuje zniszczony gmach Prudentialu) i *Pokój* (przedstawia fragment struktury architektonicznej świeżo wybudowanego tunelu trasy W-Z). Wykonany przez Cypriana dyptyk robił jednak wrażenie przypadkowego i nie niósł za sobą tak atrakcyjnego porównania, wskazującego na osiągnięcia nowego systemu, jak fotografie Falkowskiego.

ujęta od strony placu Zamkowego. W obu obrazach zachował ten sam punkt widzenia, opierając wymowność zestawienia na kontraście wynikającym z różnicy w czasie ich wykonania. Pierwsze powstało zaraz po zakończeniu działań wojennych i ukazuje zrujnowane Śródmieście, drugie, zdjęte w 1949 roku, przedstawia niemal skończoną odbudowę tej części miasta z widocznym Mariensztatem, osiedlem warszawskich przodowników pracy. Dyptyk prowokuje do zadania ważnych pytań o status zdjęć ruin u progu socrealizmu. Jakkolwiek dokumentacja zniszczeń wojennych istotna była w pierwszych powojennych latach, stanowiąc jedno z podstawowych zadań reaktywowanego programu fotografii ojczystej, to w okresie, kiedy organizowano wystawę *Pokój zwycięża*, status tematu był diametralnie odmienny. Przypomnijmy, że przesunięcie to było związane z nowymi wymaganiami, które postawił przed sztuką Bolesław Bierut w swym przemówieniu na otwarcie radiostacji we Wrocławiu w 1947 roku. Apelował on wówczas, by „nie apoteozować depresji"[75], a sztukę wiązać z życiem i bieżącymi potrzebami. Wystąpienie Prezydenta to istotny kontekst dla układu wystawy i doboru prezentowanych tu zdjęć. Na ekspozycji wystawiono zaledwie kilka obrazów ukazujących ruiny, co przy ogromnym dorobku w tym zakresie polskiej fotografii mogłoby wydawać się zdumiewające. Dodatkowo uzupełniały je symboliczne fotografie odnoszące się do dramatu wojny. Nieliczne zdjęcia tego typu zostały tak dobrane, by stworzyć podstawę dialektycznego ujęcia kraju, w którym właśnie była wykuwana na gruzach starego porządku nowa rzeczywistość społeczno-polityczna. Konflikt nowego ze starym, w wyniku którego powstaje nowa jakość, realizuje się w dyptyku na co najmniej dwóch poziomach: formalnym i treściowym. W obszarze odnoszącym się do estetyki Falkowski dokonuje poważnego przesunięcia w sposobie utrwalania miasta. W pierwszym zdjęciu z 1945 roku widzimy wynikającą z logiki piktorializmu romantyczną stylistykę. Oto samotny wędrowiec wkracza niczym przez bramę tworzoną z potężnego pnia uschniętego drzewa i ścian zrujnowanej świątyni, w bezkres ruin. Ta, typowa dla polskiego piktorializmu, kreacja świata poddanego siłom natury jest uzyskana poprzez ukazanie lekko zamglonej rysującej się w tle panoramy miasta z mocno przyciemnioną partią nieba. Efekt ten wzmaga charakterystyczne ujęcie sylwetki wyschniętego drzewa, którego konary nabrały ekspresyjnego charakteru dzięki nieostrości wywołanej „zdwojeniem" jego konturów w procesie obróbki pozytywowej. Z kolei druga fotografia zrywa z tą konwencją. Miasto jawi się w niej jako poddane pełnej kontroli człowieka, co zapowiada jeden z naczelnych sposobów ujmowania miast. W drugim zdjęciu mamy do czynienia z ukazaniem klarownej i uporządkowanej przez człowieka przestrzeni miejskiej. Znamienne, że „zagubionego wędrowca" zastąpiły pracujące brygady robotnicze, a zamgloną panoramę tworzącą na horyzoncie charakterystyczną koronę ruin widok na „lśniące" nowością mury Mariensztatu. Dyptyk zatem wpisuje

[75] B. Bierut, *O upowszechnienie i udostępnienie kultury*, „Rzeczpospolita", 17 XI 1947, nr 316, s. 1.



Il. 120. Edward Falkowski, *Idzie nowe I*, 1945

się w uniwersalną opozycję śmierci i odrodzenia, ruina jest tu przywołana „jako tradycyjny emblemat przemijania”[76]. W zestawie Falkowskiego opozycja nowego i starego (uporządkowanego i naturalnego) osiąga najwyższy stopień, co doceniło jury konkursowe. Jego prace wpisują się w jeszcze jednym aspekcie w ówczesną ideologiczną walkę o przestrzeń Warszawy. Zdjęcia te ilustrują dokonujące się ówcześnie redefiniowanie przestrzeni Stolicy. Dla zrozumienia tego procesu odwołajmy się do rozważań Wojciecha Tomasika, który podążając tropem Marii Janion, wskazuje Warszawę jako centralny punkt na mapie polskiej przestrzeni symbo-

[76] G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 10.



Il. 121. Edward Falkowski, *Idzie nowe II*, 1949

licznej, wyjaśniając następująco: „Wyjątkowe znaczenie miasta brało się stąd, że było ono od chwili utraty niepodległości postrzegane jako centralne miejsce narodowego cmentarza”[77]. Wynikało to z romantycznych opisów, powstałych na bazie doświadczeń powstańczych, a motywy martyrologiczne powróciły w pierwszych powojennych dniach, gdyż Warszawa jawiła się powtórnie jako narodowa Golgota, miasto dwukrotnie ukrzyżowane w 1939 i 1944 roku[78], miasto, w którym

[77] W. Tomasik, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, s. 67.

[78] *Ibidem*, s. 70–71.

na grobach bohaterów walk niepodległościowych składano ciała nowych ofiar[79]. Tomasik, charakteryzując język towarzyszący pierwszym powojennym literackim opisom Warszawy, czy tym przedstawiającym czas wojny i okupacji, zauważył, iż odwoływano się w nim do sposobu opisu narodowej historii, jaki znamy z romantyzmu[80]. Określając sposób, w jaki ówcześnie odczytywano nieodległą przeszłość, posłużył się Bachtinowskim określeniem chronotopu (czasoprzestrzeni, rozumianej jako swoista „przestrzeń symboliczna") klęski[81], jednocześnie wskazując, jak ów „chronotop klęski" będzie wypierany na przełomie lat 40. i 50. nową retoryką i historią odnoszącą się do tradycji rewolucyjnych. Nowy chronotop rewolucyjny wypierał, uświetnione tradycją i nieodległą przeszłością, symbole. W mieście powstawały pomniki nowych bohaterów związanych z ruchem komunistycznym i wystąpieniami rewolucyjnymi[82]. Myślę, że do podobnej redefinicji przestrzeni Warszawy doszło w dyptyku pt. *Idzie nowe* Falkowskiego, w czym upatrywałbym jego największej siły oddziaływania. Nadaje on bowiem, wizualizując dialektykę starego i nowego, obrazowanemu miastu nowych znaczeń, akcentując zerwanie z sensami poprzednimi związanymi z romantycznym odczytaniem jego przestrzeni, ruiny wpisujące się w martyrologiczny sposób wizualizacji historii narodu zastępuje widokiem wzorowego osiedla robotniczego. Dla podkreślenia owej relacji uzmysławiającej odmienność przedstawionych na fotografiach światów, autor posłużył się również kontrastem walorów. Zdjęcie ruin jest przyciemnione, nieomal mroczne w swym wyrazie i epatujące melancholijnym nastrojem. Fotografia miasta odbudowanego jest natomiast tak skopiowana, by dominowały w niej jasne tony, podkreślające rozświetloną architekturę. W dyptyku następuje zatem symboliczne unieważnienie przeszłości i zapowiedź promiennego jutra. Zgodnie z dążeniami konstytuującej się epoki w dyptyku Falkowskiego obserwujemy narodziny nowego typu przestrzeni: uporządkowanego i kontrolowanego przez człowieka miasta-ogrodu, które wyłania się z powojennego chaosu. Zresztą, skonstatujmy na koniec, że o wartości dyptyku z punktu widzenia ideowego świadczy powtórne wykorzystanie go w publikacji autorstwa Bolesława Bieruta pt. *Sześcioletni plan odbudowy Warszawy*[83]z 1950 roku, która była najbardziej monumentalną, a jednocześnie zmanipulowaną ideologicznie ilustrowaną opowieścią o powojennych dziejach restytucji Warszawy. Reasumując, podkreślmy, że potencjał propagandowy dyptyku Falkowskiego wynikał przede wszystkim z silnie wyartykułowanej w sferze wizualnej idei następstwa systemów[84].

[79] *Ibidem*, s. 71.

[80] *Ibidem*, s. 73.

[81] *Ibidem*, s. 73–74.

[82] *Ibidem*, s. 79–87.

[83] Dyptyk Falkowskiego został zreprodukowany na s. 117 publikacji B. Bieruta.

[84] Jak wskazywał Erwin Panofsky, za pośrednictwem zestawienia ruin i nowej architektury już w malarstwie przełomu XV i XVI wieku przedstawiano idee następstwa epok. Podaje za: G. Królikiewicz, *op.cit.*, s. 19.

4. Podsumowanie

Wystawa *Pokój zwycięża* pokazywała życie w Polsce oraz historię i osiągnięcia kraju w ciągu pierwszych pięciu lat po wojnie. Poprzez oglądanie poszczególnych prac, ukazanych – dla podniesienia wymowy – w grupach tematycznych, widz mógł się zorientować w obszarze zmian, jakie zaszły zarówno w sferze politycznej jak i gospodarczej, oraz ich konsekwencjach dla życia społecznego. Wystawa prezentowała drogę do nowego systemu społeczno-politycznego i narodziny nowej wspólnoty społecznej. Niejako na marginesie ujawniła się również ewolucja, jaką przechodziła ówczesna fotografia artystyczna: od piktorialnego symbolizmu do produkcji zideologizowanych obrazów. Z uwagi na doniosłość ekspozycji zorganizowano jej *tournée* po polskich miastach. Jakkolwiek dziś trudno precyzyjnie rekonstruować pełną historię owych peregrynacji, to stosunkowo dobrze udokumentowany jest pierwszy rok po jej premierze w murach Muzeum Narodowego w Warszawie. Druga prezentacja wystawy – nieznacznie pomniejszona[85] – odbyła się w ramach III Festiwalu Plastyki w Sopocie i była eksponowana od 18 czerwca do 23 lipca 1950 roku[86]. W następnych miesiącach gdański oddział PTF przygotował trasę objazdową znacznie bardziej okrojonej wersji (80 obrazów), która była prezentowana w pomorskich miejscowościach (Tczew, Starogard, Malbork, Elbląg)[87]. Na podstawie uogólnionych informacji podanych przez redakcję „Świata Fotografii" można założyć, że przez pierwszy rok obejrzało ją aż 71 300 odwiedzających w sześciu polskich miastach[88].

Poszukując podstawowego znaczenia tej prezentacji dla formowania się fotograficznego socrealizmu, odwołajmy się do słów recenzenta czasopisma „Związkowiec", który zauważył:

> Wystawa „Pokój zwycięża" ma dużą wartość nie tylko ze względu na swoją tematykę, ale i z uwagi na poziom eksponatów. Jest ona szkołą dla młodego pokolenia fotografów: uczy, jak w sztuce fotograficznej można i należy łączyć doskonałość formy z głębią treści[89].

We wskazanym przez niego zakresie dużą rolę odegrały eleganckie reprodukcje eksponowanych prac, które zamieścił na swych łamach „Świat Fotografii", tym samym kreując je na wzorcowe obrazy będące istotnym punktem odniesienia

[85] Łącznie zaprezentowano na niej 137 fotografii 65 autorów. Z wystawy wycofano zestawy Witolda Chromińskiego, Feliksa Kaczanowskiego, Jana Kołeckiego i Wacława Zawadzkiego oraz portret Konstantego Rokossowskiego autorstwa Romana Burzyńskiego. Informacje na podstawie: *III Festiwal Plastyki*, Katalog wystaw, Sopot 18 czerwiec – 10 wrzesień 1950 roku.

[86] Informacja na podstawie: *Wykaz wystaw fotograficznych w roku 1950*, „Świat Fotografii", 1951, nr 22, s. 22.

[87] *Ibidem*, s. 23.

[88] Informacje na podstawie wykazów wystaw z 1949 i 1950 roku: „Świat Fotografii", 1950, nr 19, s. 24–25 oraz „Świat Fotografii", 1951, nr 22, s. 22–23.

[89] R. Glinka, *op.cit.*, s. 16.

dla ogółu fotografów. Z innej perspektywy wypowiedział się Zbigniew Dłubak, autor najciekawszego omówienia, który na jej bazie zrewidował swoje poglądy dotyczące rozwoju form artystycznych w fotografii, uznając wystawę za ważny punkt na drodze kształtowania odpowiednich rozwiązań pod kątem wymagań epoki. Odrzucając swoje dotychczasowe stanowisko, bazujące na akceptacji form abstrakcyjnych, które teraz odniósł do schyłkowej fazy rozwoju kapitalizmu i społeczeństw klasowych, pisał: „społeczeństwo bezklasowe nigdy nie stanie wobec konieczności ucieczki przed rzeczywistością”[90]. Wiedziony taką konkluzją uznał za podstawowy cel obrazowanie kręgu tematów „zaczerpniętych z życia społeczeństwa budującego socjalizm”[91]. Dodajmy, że Dłubak tego typu oświadczeniami złożył akces do komunizmu pojętego jako doktryna artystyczna (socrealizm), bowiem na poziomie ideologii partycypował w systemie już znacznie wcześniej[92]. Wystawa ta była zatem również dla niedawnego przywódcy obozu „nowoczesnych” krokiem w stronę fotografii, w której odpowiednie przesłanie i treść będą dominować nad wartościami czysto formalnymi.

Podsumowując, należy stwierdzić, że wystawa *Pokój zwycięża* była punktem zwrotnym w historii polskiej fotografii artystycznej. Wprawdzie nie przyniosła jednoznacznych rozstrzygnięć w kwestii repertuaru rozwiązań formalnych obowiązujących w nowej epoce, ale zakreśliła ramy podstawowej ikonografii oraz wprowadziła nowy model wystawy scenariuszowej, rozumianej jako dzieło kolektywne. Stała się również wydarzeniem, które podsumowało dotychczasowe osiągnięcia w zakresie poszukiwania ideologicznych form w fotografii artystycznej. Zapewne dlatego ministerialny referent fotografiki Marian Schulz, czyniąc uwagi o wystawie, podkreślał jej wagę dla dalszego rozwoju fotografii artystycznej: „Można już i należy wysnuć wniosek, że fotografika dojrzała do pracy na dużą skalę i że w ramach obecnych zadań kulturalnych spełnić potrafi zadania doniosłe i pierwszoplanowe. Jest to niewątpliwa zasługa organizacji i twórców”[93].

---

[90] Z. Dłubak, *op.cit.,* s. 20.

[91] *Ibidem*, s. 21.

[92] Uwagę tę zawdzięczam przemyśleniom Piotra Piotrowskiego, dotyczącym równoległej drogi, którą przeszedł Andrzej Wróblewski. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 21.

[93] M. Schulz, *Wystawa „Pokój zwycięża”*…, s. 17.



Część druga

Marian Kornicki, *Lekarz gwiazd*,
ok. 1950

ROZDZIAŁ I

Organizacja życia fotograficznego w latach 1950–1955

1. Wprowadzenie

Wystawa *Pokój zwycięża*, zorganizowana w grudniu 1949 roku, stanowiła wydarzenie otwierające historię realizmu socjalistycznego w polskiej fotografii. Waga tej prezentacji wynika z nobilitującego miejsca ekspozycji w gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie oraz ze sposobu jej konstrukcji, radykalnie zrywającej z przedwojennymi strategiami ekspozycyjnymi, które zastąpiono monumentalną opowieścią o nowym, socjalistycznym społeczeństwie. Jednak, pomimo niewątpliwie ogromnej roli tej wystawy, należy raczej w sposób symboliczny traktować wyznaczoną przez nią cezurę. W rzeczywistości dokonujące się przewartościowanie było długim procesem, którego pierwsze symptomy zaczęły się pojawiać już w 1947 roku. Pamiętajmy, że nowa, socrealistyczna jakość nie była związana jedynie z wprowadzaną odgórnie tematyką, ale również z przebudową struktur instytucjonalnych stanowiących bazę pod konstrukcję całego systemu kontroli środowiska fotograficznego. Trudność w kreśleniu jednoznacznej granicy wyznaczającej początek realizmu socjalistycznego jest związana z jeszcze jednym problemem, a mianowicie z nietypowym sposobem wdrażania jego zasad w obszarze fotografii. Socrealizm do poszczególnych gałęzi sztuki był wprowadzany w 1949 roku planowo i podług tego samego scenariusza. Zwoływano zjazdy dla przedstawicieli różnych dyscyplin artystycznych, na których Włodzimierz Sokorski (ówczesny Wiceminister Kultury i Sztuki) wygłaszał programowy referat wprowadzający w zagadnienia sztuki realizmu socjalistycznego. Jego wystąpienia były wspierane ideologicznie zaangażowanymi referatami artystów, zwykle po długiej dyskusji zgromadzonych zapadały uchwały dotyczące przyjęcia socrealizmu za obowiązującą metodę twórczą na terenie danej dyscypliny. Podejmowane podczas zjazdów uchwały dawały pozór demokratycznego przyjęcia kierunku rozwojowego danego środowiska artystycznego. Dynamika tych spotkań była imponująca: w styczniu odbył się Walny Zjazd Związku Zawodowego Literatów Polskich w Szczecinie, w lutym zorganizowano konferencję plastyków w Nieborowie, a w kwietniu ostatecz-

nie dekretujący nowy kierunek Zjazd Delegatów ZPAP w Katowicach. Następnie w czerwcu odbyły się: Krajowa Narada Teatralna w Oborach oraz Zjazd Architektów w Warszawie. Na podobnych zasadach zorganizowano w sierpniu Konferencję Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie, w październiku Ogólnopolski Zjazd Państwowych Szkół Artystycznych w Poznaniu, a w listopadzie zamykający serię konferencji Zjazd Filmowców w Wiśle[1]. Zauważmy, że w 1949 roku nie można wskazać na żadne wydarzenie w świecie fotografii otwierające nową epokę, porównywalne choćby do Zjazdu Plastyków w Katowicach, dlatego też tak istotnego znaczenia nabrała ekspozycja warszawska. To osobliwe „porzucenie" przez władzę środowiska fotograficznego było zapewne pochodną nie w pełni wykształconej w jego obszarze struktury administracyjno-instytucjonalnej. Ówczesny Polski Związek Fotografików w rzeczywistości był jeszcze w fazie organizacji, tym samym nie mógł stać się, tak jak inne związki, partnerem dla Ministerstwa przy organizacji konferencji inicjującej realizm socjalistyczny w fotografii. Natomiast Polskie Towarzystwo Fotograficzne, będąc, z uwagi na swój statutowy charakter, *de facto* organizacją amatorską, nie mogło być brane pod uwagę przez urzędników ministerialnych. W takim świetle wystawa *Pokój zwycięża* jawi się zaledwie jako impreza wywołana gorliwością polityczną ówczesnego prezesa warszawskiego oddziału PTF Romana Burzyńskiego i współpracujących z nim aktywistów fotograficznych. I jakkolwiek wystawa ta wywołała dyskusję nad problematyką realizmu socjalistycznego w fotografii, to jednak nie wypełniła luki po braku konferencji tworzącej zaczyn nowej epoki. Myślę, że dla wprowadzenia socrealizmu w fotografii równie ważnym wydarzeniem była śmierć Jana Bułhaka w lutym 1950 roku i to z dwóch powodów. Po pierwsze z uwagi na fakt, że stery po nim w Polskim Związku Fotografików przejął nowy zarząd pod wodzą Zbigniewa Pękosławskiego, który obrał kurs w kierunku jednoznacznie określonym przez władzę, tym samym kończąc epokę nawiązań w zakresie organizacyjnym do przedwojennego Fotoklubu Polskiego. Po drugie, Bułhak zostanie wprowadzony do panteonu antenatów sztuki socrealistycznej, co stanie się ważnym orężem marksistowsko zorientowanych teoretyków fotografii tworzących nową doktrynę.

2. Podstawy reorganizacji życia fotograficznego w latach 1950–1955

Nowa polityka kulturalna w pierwszej połowie lat 50. przyniosła szereg rozwiązań administracyjnych, dotychczas praktycznie nieobecnych w środowisku fotograficznym, do których można zaliczyć w pierwszym rzędzie pełną biurokratyzację działalności twórczej. Niebagatelną rolę w tym aspekcie odgrywała centralizacja

[1] Dynamikę zjazdów przedstawiam za: Z. Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, s. 15.

instytucji fotograficznych, która wiązała się ze stworzeniem mechanizmów kontroli nad lokalnymi strukturami organizacyjnymi. Nadzór urzędniczy w konsekwencji powodował m.in. propagację wzorca pracy kolektywnej, postępujące umasowienie ruchu amatorskiego, konieczność wydatnej rozbudowy kadr artystycznych, a wszystko to rzutowało na działalność zarówno Związku, jak i poszczególnych oddziałów PTF. Prowadziło to do egalitaryzacji i zasadniczej przebudowy składu społecznego osób partycypujących w życiu fotograficznym. W tym kontekście przywołajmy krótkie wspomnienie Janiny Mierzeckiej, prominentnej działaczki Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego, a po wojnie środowisk najpierw warszawskiego, a potem wrocławskiego, która po przyjeździe na Dolny Śląsk w 1949 roku zanotowała:

> (…) we Wrocławiu ponownie miałam możność zorientowania się, że fotografia amatorska przestała być elitarną. W skład towarzystwa wchodzili bowiem nie tylko pracownicy nauki, kultury i sztuki, ale również pracownicy zakładów przemysłowych, elektrycy, tramwajarze i inni[2].

To oświadczenie dawnej bywalczyni przedwojennych salonów elit kulturalnych i politycznych wskazuje na znaczące zmiany bezpowrotnie zamykające przedwojenny model klubowej kultury fotograficznej.

Zatem w pierwszej połowie lat 50. trwała intensywna przebudowa ram instytucjonalnych polskiej fotografii, zgodna z założeniami ogólnej polityki kulturalnej państwa, której cele trafnie określiła Ewa Rzanna-Szczepaniak:

> Z chwilą włączenia, w roku 1949, kultury do ogólnego programu budowy podstaw socjalizmu partia wyznaczyła główne cele rewolucji kulturalnej, którymi były: stworzenie socjalistycznej kultury związanej z rodzimą twórczością ludową (kultura, udostępniona masom, miała wspierać przemiany społeczno-polityczne zachodzące w Polsce, czyli – posługując się językiem ówczesnej polityki – odpowiadać na zapotrzebowanie społeczne), wychowanie nowego, socjalistycznego twórcy, jak również wykształcenie świadomego odbiorcy sztuki (jako najważniejsze zadania szkolnictwa artystycznego oraz instytucji kultury) oraz uznanie realizmu socjalistycznego za jedyną dopuszczalną metodę twórczą, wyznaczającą granice rozwoju sztuki[3].

Osiągnięcie tak wyznaczonych celów wymagało silnego drenażu dotychczasowego światopoglądu twórców, rozbudowy kadr, a przede wszystkim stworzenia układu instytucjonalnego jasno określającego hierarchię i system zależności w środowisku fotograficznym. Mariusz Zawodniak, kreśląc obraz polskiej literatury w pierwszych powojennych latach, zauważył, że socrealizm to przede wszystkim swoisty model życia literackiego, determinujący aktywność twórczą. Jak pisał, istotą socrealizmu był

---

[2] J. Mierzecka, *Mój świat. Moje czasy*, Warszawa 1989, s. 16.

[3] E. Rzanna-Szczepaniak, *Stalinizm a powojenna kultura muzyczna w Polsce*, Opole 2013, s. 64.

(…) model życia (model życia literackiego), możliwość wtłoczenia w jego ramy i w jego rytm jak największej liczby uczestników. Powtórzmy: model oparty na scenariuszu, na odgrywaniu ról. Model, w którym życie toczy się etapami – od zjazdu do zjazdu, w którym codzienne funkcjonowanie na oficjalnej scenie (poza nią zresztą też) organizuje instytucja – Związek Literatów Polskich. A więc model, w którym uczestnictwo w ciągłych zebraniach i naradach staje się podstawową formą życia, a kolegialne dyskusje nad powstającymi tekstami (np. w sekcjach twórczych czy w redakcjach czasopism) – podstawową formą tworzenia. Model, w którym aktywizowaniu piszących (i tym samym pomnażaniu literackiej produkcji) służą masowo organizowane konkursy i inne doraźne przedsięwzięcia (jak wyjazdy w teren czy zbiorowe wydawnictwa), a ugruntowaniu pozycji tychże piszących, zapewnianiu im miejsca na literackiej scenie – masowe nagrody i wyróżnienia[4].

Dalej wskazywał:

Mówimy zatem o takim modelu życia literackiego, którego scenariusz przewidywał absolutnie wszystko: rozpisywał nie tylko bieg poszczególnych wypadków (porządek życia), przewidywał też sposoby porozumiewania się (komunikowania), a nawet sposoby samego mówienia. Inaczej jeszcze rzecz ujmując: mamy do czynienia z modelem życia, w którym owo życie zastępuje – rytuał. Oczywiście, w modelu tym pewne elementy mogą zawodzić, realizacja pewnych zadań może się opóźniać, a nawet nie przynosić pożądanych efektów, ale sam model jako pewna całość musi obowiązywać i musi funkcjonować[5].

Wprawdzie życie fotograficzne było skrojone na znacznie mniejszą skalę w stosunku do przedstawionego modelu obowiązującego w świecie literatów, nie było również tak eksponowanym elementem życia publicznego, jednak władza z „troską" i uwagą spoglądała także na poczynania fotografów, stosując złożone mechanizmy kontroli. W tworzonym na początku lat 50. układzie instytucjonalnym fotografii, podobnie jak w przypadku innych środowisk twórczych główną rolę, według zaleceń ministerialnych, miał odegrać związek zrzeszający profesjonalnych artystów. Jednak Polski Związek Fotografików u progu ery realizmu socjalistycznego był jeszcze niewielką i niewydolną administracyjnie instytucją, a życiem fotograficznym kierował ulokowany w Poznaniu Zarząd Główny Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Dlatego wspierany i dynamicznie rozwijający się od 1950 roku Związek zacznie dążyć – zgodnie z oczekiwaniami MKiS – do zajęcia czołowego miejsca w krajowej hierarchii instytucji fotograficznych. Sytuacja ta doprowadziła do walki o prymat w środowisku, a konfrontacja przebiegała nie tylko na linii PZF i PTF, ale również i przede wszystkim była toczona pomiędzy środowiskiem warszawskim i poznańskim, które kreowały zarządy konkurujących organizacji. Zwróćmy uwagę, że w wyniku na nowo zdefiniowanej polityki kulturalnej należało dokonać zasadniczych korekt w powstałym po II wojnie światowej modelu instytucjonalnym, a ich wdrażanie dokonujące znaczących przewartościowań na

[4] M. Zawodniak, *Teraźniejszość i przeszłość. Studia o życiu literackim socrealizmu*, Bydgoszcz 2007, s. 16.

[5] *Ibidem*, s. 18.

mapie artystycznej prowadziło do nieuchronnego konfliktu wewnątrzśrodowiskowego. Ów konflikt, w którym zwycięstwo było wypadkową państwowej polityki kulturalnej, pełnił, w moim przekonaniu, funkcję mechanizmu generującego dynamikę życia fotograficznego na przestrzeni lat 1950–1953. To od niego w dużej mierze zależały skala i tempo wcielania w życie podstawowych celów polityki kulturalnej państwa w obszarze fotografii artystycznej i tworzenie modelu życia fotograficznego zgodnego z założeniami MKiS.

3. Pomiędzy Poznaniem a Warszawą. Podstawowe linie napięć

3.1. Instytucjonalno-ideologiczne uwarunkowania konfliktu

Wprowadzenie doktryny socrealizmu dokonujące się w latach 1949–1950 pośrednio generowało napięcie pomiędzy dwoma ośrodkami decydującymi o obliczu polskiej fotografii. Mimo że zarówno PTF, jak i PZF brały udział w krzewieniu idei socrealistycznych, Związek – zgodnie z oczekiwaniami władz – przejął główną rolę w propagowaniu nowych treści. Efektywne wprowadzenie w życie nowej metody twórczej wymagało przebudowy dotychczasowych struktur instytucjonalnych. Wystąpiła konieczność dokonania w relacjach między obiema organizacjami korekt dotyczących rozdziału kompetencji czy ustanowienia hierarchii pomiędzy nimi. Dodatkowo sytuacja wymagała skoncentrowania w stolicy wszystkich organów decyzyjnych obu organizacji, co w praktyce oznaczało wyprowadzenie z Poznania centralnych agend PTF. Właśnie te trzy zagadnienia znalazły się w centrum uwagi urzędników odpowiedzialnych za fotografię w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Celem ich było zbudowanie scentralizowanego modelu życia fotograficznego, a środkiem do jego osiągnięcia stało się wsparcie władz Związku, które po objęciu przewodniej roli w środowisku fotograficznym miały pełnić funkcję „ministerialnego przyczółka". Skonstatujmy, że mimo współuczestnictwa w krzewieniu nowych idei, a także bezsprzecznych sukcesów organizacyjnych, na początku lat 50. rozpoczął się proces celowej marginalizacji ośrodka poznańskiego, będący wynikiem planowej centralizacji krajowego życia artystycznego. Spróbujmy zatem zrekonstruować historię i logikę konfliktu od momentu, kiedy zaczęto wdrażać doktrynę realizmu socjalistycznego.

Historia „wysadzania z siodła" poznańskich fotografów rozegrała się w kilku aktach, a pierwszym symptomem owego procesu była krytyka jakości artystycznej prac powstających w stolicy Wielkopolski. Wyrażano ją wielokrotnie od początku lat 50. w „Świecie Fotografii", który za sprawą redaktora naczelnego Mariana Schulza (referenta fotografiki i współautora z ramienia MKiS ekspansji nowej estetyki) obrał kierunek marksistowski, stając się forum zwolenników socreali-

zmu. Doszło do dość kuriozalnej sytuacji, kiedy na łamach czasopisma wydawanego przez oddział poznański PTF nastąpiła gruntowna krytyka tego środowiska, czego wymownym przykładem był jeden z tekstów Zbigniewa Pękosławskiego, w którym, charakteryzując dotychczasowe osiągnięcia polskiej fotografii, pisał o „prawie zupełnym niedostatku społecznego podłoża w tematycznym ujęciu rzeczywistości" oraz o tendencji do „formalistycznego transponowania rzeczywistości". Kontynuację takiego sposobu myślenia określił pejoratywnie mianem „wańszczyzny" (od nazwiska wywodzącego się z środowiska poznańskiego Tadeusza Wańskiego), której „wierna m.in. pozostaje w większości po dziś dzień na tej pożywce wychowana – szkoła poznańska"[6]. Tym samym poznański ośrodek został utożsamiony z kontynuacją negowanej burżuazyjnej estetyki fotografii. Pierwsze głosy krytyczne wobec twórczości dotychczasowych liderów sceny artystycznej to zaledwie preludium do realnego starcia dwóch środowisk.

Momentem newralgicznym sporu na linii Poznań – Warszawa było rozpoczęcie planowej akcji wzmacniania pozycji Związku kosztem PTF w celu wygenerowania jednego ośrodka służącego jako przekaźnik partyjnych dyspozycji i regulator estetyki socrealistycznej. Działania MKiS wynikały z szerszej koncepcji zarządzania kulturą, w której nie było miejsca dla dwóch instytucji o zbliżonej randze. Z uwagi na wielokrotnie powielane schematy stosowane w tym względzie w dobie stalinowskiej, zasadne będzie wytłumaczenie zadań stawianych przed Polskim Związkiem Fotografików słowami Mariusza Zawodniaka, określającymi rolę podobnej w założeniu organizacji – Związku Literatów Polskich:

> Związek jest dla socrealizmu czymś zupełnie nieodzownym, jest warunkiem jego istnienia, trwałego funkcjonowania. (…) Najważniejsza zaś wydaje się świadomość, jaka towarzyszyła ówczesnym organizatorom życia, a mianowicie to, że postulowanych zmian w literaturze nie da się przeprowadzić bez jej zinstytucjonalizowania, a więc skanalizowania w strukturach organu, którego prace należy poddać planowaniu i pełnej kontroli[7].

Przyjrzyjmy się, jak opisany model realizował się w fotografii.

Problem ten w środowisku fotograficznym pojawił się po raz pierwszy jesienią 1951 roku, kiedy MKiS zwróciło uwagę na „dwutorowość na odcinku twórczości fotograficznej"[8] i wskazało na wspólne cele w zakresie wystawienniczym PTF i PZF. W obliczu tej sytuacji ministerstwo wysunęło nawet propozycję połączenia obu organizacji[9]. Ta niezrealizowana koncepcja rozpoczyna historię zintensyfikowanej polityki interwencyjnej MKiS, mającej na celu reorganizację ruchu fotograficznego

---

[6] Z. Pękosławski, *Drogi i możliwości rozwoju fotografiki w Polsce Ludowej*, „Świat Fotografii", 1950, nr 14, s. 2.

[7] M. Zawodniak, *op.cit.*, s. 75–76.

[8] *Zagadnienie rewizji reorganizacji ruchu fotograficznego w Polsce*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 13, s. 1.

[9] *Ibidem*.

w Polsce. Z uwagi na rysującą się groźbę dokonania fuzji zarządy stowarzyszeń zorganizowały Komisję Porozumiewawczą w dniu 9 grudnia 1951 roku, na której starano się osiągnąć kompromis w kwestii ustanowienia osobnych obszarów działań i kompetencji dla PTF i PZF. W wyniku obrad, jak donosił związkowy „Biuletyn Informacyjny", osiągnięto porozumienie

> (…) co do wyraźnego podziału zakresu działania w ten sposób, że PZF. rozszerzy działalność organizacyjną przez wprowadzenie stopnia członka-kandydata, co umożliwi wstąpienie do Związku fotografikom mniej zaawansowanym, lecz pragnącym się poświęcić zawodowi artysty-fotografika, oraz wprowadzi delegatury okręgowe /wojewódzkie/, dla bliższego powiązania z terenem. Takie rozszerzenie działalności PZF. przyczyni się do zorganizowania artystycznej twórczości fotograficznej w ramach związku twórczego. PTF. natomiast obejmie swą działalnością ruch amatorski, z szczególnym uwzględnieniem wszelkich dziedzin fotografii w zakresie naukowo-popularyzacyjnym[10].

Zatem PTF miał objąć opieką masowy ruch amatorski, a Związek zająć się działalnością *stricte* artystyczną[11]. Treść opublikowanego porozumienia wskazuje na jego zgodność z polityką ministerialną, a także na fakt, że z końcem 1951 roku rozpoczęła się walka o przejęcie z PTF wykwalifikowanych kadr, które planowano włączyć w ideowo-artystyczny układ zarządzany przez centralę związkową. Ustalenia te zostały podtrzymane na kolejnym spotkaniu zarządów organizacji, które odbyło się w dniach 28–30 grudnia 1951 roku[12]. Wynikiem grudniowych spotkań był wspólnie opracowany memoriał do ministerstwa z 3 stycznia 1952 roku[13]. W konsekwencji porozumień władze PZF uznawały, że nie można łączyć aktywności artystycznej w dwóch organizacjach, a członkowie Związku są zobowiązani do zaprzestania udziału w wystawach organizowanych przez PTF. W ten sposób rozumiany rozdział kompetencji stanie się swoistym „zapalnikiem", bowiem w łonie Zarządu Głównego PTF skutki porozumienia były interpretowane odmiennie. Doskonale zdawano sobie sprawę, że zakaz udziału członków Związku w wystawach PTF zaważy negatywnie na ich poziomie, a w konsekwencji obniży rangę ich organizacji.

3.2. Krytyka „wstecznictwa" Zarządu Głównego PTF

Dalszą konsekwencją przyjętej strategii było objęcie nadzorem przez Zarząd Główny Związku twórczości swoich członków, poprzez ścisłe egzekwowanie wprowadzonej w końcu grudnia 1951 roku uchwały o niemożności brania udziału w wystawach organizowanych przez PTF. Postanowienie to *de facto* ogranicza-

[10] *Ibidem*.

[11] *Rezolucja Komisji Porozumiewawczej Polskiego Związku Fotografików i Polskiego Towarzystwa Fotograficznego*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 13, s. 2.

[12] *Konferencje Zarządów PZF i PTF*, „Biuletyn Informacyjny", 1952, nr 14, s. 1–2.

[13] *Ibidem*, s. 1.

ło ich aktywność artystyczną do wystaw związkowych i kanalizowało ich twórczość w stronę estetyki realizmu socjalistycznego, oficjalnej doktryny Związku, którą usankcjonowano rezolucją ogłoszoną podczas Walnego Zjazdu w czerwcu 1952 roku. Podczas zjazdu doszło do największej publicznej krytyki poznańskiego ośrodka, wyrażonej przez ówczesnego prezesa Leonarda Sempolińskiego w odczytanym przez niego sprawozdaniu, którego część stanowił zdecydowany atak na dotychczasowe poczynania władz PTF:

> Jak wiemy, ruch fotograficzny został przez nas po wojnie zorganizowany w dwóch pionach: Polskim Związku Fotografików, zrzeszającym twórców uprawiających sztukę fotograficzną, na prawach przewidzianych dla twórczości artystycznej, i Polskim Towarzystwie Fotograficznym, stowarzyszeniu, które miało zrzeszać amatorów fotografii. Stowarzyszenia te miały współpracować pomiędzy sobą, oczywiście z uwzględnieniem kompetencji i odmienności struktury organizacyjnej. Niestety, projektowana współpraca nie mogła się jakoś nawiązać, prawie od chwili powstania stowarzyszeń. Przyczyną był fakt, że władze centralne PTF zaczęły po trosze zapominać o celach tego stowarzyszenia, jak również nie zdawały sobie sprawy z zasadniczych przemian, jakie zaszły w ruchu fotograficznym na skutek powstania naszego Związku. Zamiast poświęcić więcej uwagi ruchowi amatorskiemu, uznano za bardziej właściwe prowadzenie polityki konkurencyjnej w stosunku do PZF. Polityka ta miała na celu umniejszenie roli naszego związku w artystycznym ruchu fotograficznym. (…) Przykładem są np. wystawy organizowane przez PTF. Wystawy te, które, rzecz jasna, winny być wystawami amatorskimi nigdy takimi nie były. (…) Drugim przykładem rozmijania się z zakresem działalności organizacyjnej PTF jest pismo fotograficzne, wydawane przez PTF, w którym początkujący amator nie może doszukać się tego, co go najbardziej interesuje, a więc popularnych wskazówek i artykułów z dziedziny fotografii amatorskiej. (…) Na skutek takiej akcji i innych przyczyn wytworzyła się atmosfera, że właściwie istnieją w Polsce dwa stowarzyszenia o jednakowym zakresie działania. Oczywiste, że po wyjaśnieniu jak jest w istocie, Min. Kult. i Sztuki zainteresowało się bardziej ruchem fotograficznym i uznało za wskazane przeprowadzenie pewnej słusznej reorganizacji[14].

Centralnym zagadnieniem dyskutowanym podczas zjazdu Związku była kwestia rozdziału kompetencji pomiędzy PZF i PTF. Z sali padały liczne głosy krytyczne wobec zarządu PTF, którego działalność jednoznacznie piętnowano[15]. Nieugięta

[14] L. Sempoliński, *Sprawozdanie Zarządu Polskiego Związku Fotografików z okresu kadencji od dn. 15.4.51 do dn. 27.6.52*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16/17, s. 13–15.

[15] Siłą wsteczną w łonie Zarządu Głównego PTF okazali się właśnie poznańscy działacze na czele z wiceprezesem Zygmuntem Obrąpalskim, którzy nie popierali treści ustaleń grudniowych, tym samym dystansując się nawet od postawy, znacznie bardziej uległego wobec ogólnego kierunku polityki kulturalnej, wywodzącego się z Wrocławia prezesa Henryka Derczyńskiego. Brak porozumienia w tej kwestii doprowadził do rozłamu wewnątrz Zarządu PTF, o czym wspominali rok później Adam Johann i Leonard Sempoliński: „Powzięte uchwały, niestety, nie spotkały się z właściwą oceną kilku członków b. Zarządu Głównego PTF i były powodem rozłamu w tym Zarządzie. Osoby te, z powodów niewiadomych, nie oceniły korzystnych możliwości zdrowego rozwoju twórczości amatorskiej, natomiast różnymi sposobami usiłowały uniemożliwić przeprowadzenie reform wynikających zresztą z wspólnie podpisanej rezolucji z dnia 9 XII 51 r. Należy stwierdzić, że pomimo rozbieżności w łonie Zarządu PTF – Zarząd PZF nie otrzymał żadnego pisemnego unieważnienia powziętych uchwał. Uchwały te nie zostały również przedłożone Walnemu Zgromadzeniu PTF w r. 1952. Ustnej wypowiedzi złożo-

polityka władz Związku wynikała z faktu, że zaakceptowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki ustalenia z grudnia 1951 roku dawały im legitymację do przejęcia realnego przywództwa w obszarze fotografii[16]. Dawało to możliwość rozwoju kadrowego, rozbudowy struktur administracyjnych czy wreszcie stworzenia nowego obiegu wystawienniczego. Osobną kwestią była oczywiście cena, którą przyszło zapłacić Związkowi, a mianowicie pełna ideologizacja działań i akceptacja przemożnego wpływu Ministerstwa Kultury i Sztuki na jego działalność.

3.3. Sąd nad poznańskimi działaczami

Zakaz uczestnictwa członków Związku w wystawach organizowanych przez PTF poważnie naruszył *status quo* lokalnych ośrodków fotografii i wstrząsnął dotychczasowym sposobem funkcjonowania Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Szczególnie zaciążył on na sytuacji w Poznaniu, gdzie, pomimo przynależności dużej grupy twórców do Związku[17], sekcja artystyczna (wcześniej techniczno-

nej przez Vice-prezesa obecnego Zarządu Głównego PTF (Zygmunta Obrąpalskiego – p. M.S), w dniu 12 października 1952r., a więc po upływie blizko 10 miesięcy o nieważności konferencji w dn. 28–30 grudnia 1951, gdyż jakoby, były Prezes Zarz. Głównego PTF (Henryk Derczyński – p. M.S.) nie miał prawa reprezentowania PTF i podejmowania uchwał obowiązujących PTF – nie możemy uznać za miarodajne ze względów formalnych". Cytat za: A. Johann, L. Sempoliński, *Wyjaśnienia Prezydium Zarządu ZPAF w sprawie udziału członków ZPAF w wystawach amatorskich przekazane Sądowi Koleżeńskiemu*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 20, s. 13–14.

[16] Ta najbardziej ogniskująca uwagę ówczesnego środowiska fotograficznego sprawa znalazła kontynuację jeszcze na kolejnej konferencji, pomiędzy delegatami Zarządu Głównego PTF a członkami Prezydium ZPAF, w dniu 12 X 1952. Po spotkaniu działacze PTF w formie ankiety sformułowali kilka pytań do Zarządu ZPAF, na które odpowiedziało związkowe zebranie plenarne z 19 X 1952 roku. Władze Związku po raz kolejny podkreśliły, zgodny z polityką MKIS, zakaz udziału we wszelkich wystawach amatorskich, a jedyną przewidzianą formą współpracy był instruktaż artystyczny bądź akcja wykładowa, popularyzująca fotografię artystyczną. Informacje za: *Konferencja z Delegatami Zarządu Głównego P.T.F.*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1952, nr 19, s. 11–13. Pewnym komentarzem do ankiety był tekst prezesa Związku Leonarda Sempolińskiego: „(…) niezrozumiałe jest stanowisko władz centralnych P.T.F., które nie mogą pogodzić się z myślą o nieobsyłaniu wystaw amatorskich przez członków rzeczywistych Z.P.A.F. Władze P.T.F. są zdania, że członkowie Z.P.A.F., którzy są jednocześnie członkami P.T.F. podlegają obowiązkowi nadsyłania prac na wystawy amatorskie, a co najwyżej można ich jedynie pozbawić przywileju partycypowania w nagrodach. Takie ustawienie zagadnienia oczywiście nie rozwiąże sprawy, gdyż z jednej strony, wystawy amatorskie nadal nie będą wystawami amatorskimi, z drugiej zaś, wytworzy się dziwna sytuacja, gdzie autor, niejednokrotnie czołowy fotografik, nadsyłając swe prace na taką wystawę byłby pozbawiony emocjonalnych szans zdobycia nagrody, choćby jego praca była najlepsza na wystawie. (…) Pomimo podziału kompetencji, P.T.F. w dalszym ciągu organizując wystawy, starannie pomija określenia, że są to wystawy amatorskie / np. Łódź, Toruń/". Cytuję za: L.S. (Leonard Sempoliński), *Jeszcze o zagadnieniu udziału w wystawach amatorskich członków Z.P.A.F.*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1952, nr 19, s. 6.

[17] Do Związku w latach 1946–1955 należeli następujący twórcy związani z Poznaniem: Tadeusz Cyprian, Antoni Farulewski, Marian i Janina Korniccy, Stefan Leszczyński, Franciszek Maćkowiak, Zenon Maksymowicz, Maksymilian Myszkowski, Józef Myszkowski, Fortunata i Zygmunt Obrąpalscy, Stefan Poradowski, Władysław Rut, Marian Schulz, Ryszard Wiktor Schramm, Marian Stamm, Jarosław

-estetyczna) lokalnego oddziału PTF stanowiła główne forum debaty środowiskowej, a fakt posiadania przez Towarzystwo własnego lokalu wystawowego czynił z niego realny ośrodek życia artystycznego[18]. Działalność w sekcji (niezmiennie kierowana przez Stefana Poradowskiego) dawała również poczucie kontynuacji, tak zapewne istotne z uwagi na tracone pozycje i konsekwentnie wdrażany model egalitarnej kultury. W Poznaniu (podobnie jak i w innych ośrodkach) istniała w praktyce wspólnota korporacyjna członków, a wielu z nich łączyło przynależność do obu organizacji. Dlatego poznańscy członkowie Związku zdecydowanie dystansowali się do decyzji zarządu o zakazie partycypacji w pracach PTF, co było walką o utrzymanie dotychczasowych form funkcjonowania środowiska. Niesubordynacja wobec postanowień centrali – łamanie zakazu udziału w wystawach organizowanych przez PTF – wywołała reakcję Zarządu ZPAF, na skargę którego zwołano posiedzenia Sądu Koleżeńskiego (Prezydium Zarządu delegowało na rzeczników dyscyplinarnych Adama Johanna i Adama Stelmacha)[19]. Rozprawa odbyła się 15 lutego 1953 roku. Oskarżonych zostało 16 twórców, w tym trzech niezwiązanych z Poznaniem[20]. Fotografowie poznańscy linię obrony sformułowali w piśmie wysłanym do Mariana Schulza, jednego z ówczesnych członków sądu[21]. Uznali w nim zakaz za niezgodny ze statutem Związku, który – jak argumentowali – nie zabraniał przynależności do PTF. Dalej powoływali się na misję i historię sekcji artystycznej, której w większości byli członkami i współzałożycielami. Poddali też gruntownej krytyce postanowienia zarządu Związku, piętnując je jako szkodliwe społecznie i w swym charakterze antysocjalistyczne. Pisali:

> Jako członkowie ZPAF`u uważaliśmy i uważamy sobie za obowiązek honorowy i społeczny rozwijanie swej czynnej działalności artystycznej także w PTF`ie, przyczyniając się w ten sposób do coraz większego rozwoju polskiej sztuki fotograficznej. Z okazji uchwalenia przez Sejm Konstytucji Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej niżej podpisani – jako członkowie wspomnianej Sekcji Artystycznej przyjęliśmy na siebie zaszczytne i wysoce społeczne zobowiązanie systematycznego obsyłania przez cały sezon wszystkich wystaw fotograficz-

Stanisławski, Jerzy Strumiński, Adam Śmietański (mieszkał na stałe w Opolu i działał w tamtejszym ruch fotograficznym. Jednocześnie był jednym z najaktywniejszych członków Oddziału PTF w Poznaniu), Roman Stefan Ulatowski.

[18] Salon PTF otwarto w kwietniu 1950 roku.

[19] *Sprawa udziału członków ZPAF w wystawach amatorskich*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 20, s. 7.

[20] Oskarżeni zostali następujący twórcy związani ze środowiskiem poznańskim: Janina i Marian Korniccy, Fortunata Obrąpalska, Władysław Rut, Franciszek Maćkowiak, Maksymilian i Józef Myszkowscy, Stefan Leszczyński, Stefan Poradowski, Marian Stamm, Jarosław Stanisławski, Jerzy Strumiński i Adam Śmietański oraz twórcy spoza poznańskiego środowiska: Karol Holeksa, Roman Jakimiec i Mieczysław Wątorski. Informacja za: *Sprawa udziału członków ZPAF w wystawach amatorskich*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 20, s. 7–8.

[21] Skład Sądu: Leonard Olejnik (przewodniczący), Henryk Derczyński, Marian Schulz, Jerzy Frąckiewicz, Antoni Nowosielski (sekretarz). Sąd obradował przy udziale rzeczników dyscyplinarnych Adama Johanna i Adama Stelmacha.

nych w kraju (tak PTF`u jak i ZPAF`u czy innych podobnych). (…) Stoimy na stanowisku, że wycofanie się z powziętych zobowiązań (…) i bojkotowanie wystaw PTF`u (…) poniżałoby naszą godność jako obywateli Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i artystów fotografików[22].

Linia obrony łączyła w sobie zarówno odwołanie do tradycji, jak i stanu prawnego obu organizacji. Oskarżeni starali się również sytuować swoją działalność w przestrzeni ideologicznej państwa, z czym zapewne łączyli nadzieje pozytywnego rozstrzygnięcia sporu. Wyrok sądu był jednak niepomyślny dla grupy poznańskiej i przyniósł, poza całkowitym zakazem łączenia działalności w organizacjach, szereg restrykcji[23]. Sąd orzekł odnośnie sygnatariuszy listu: Franciszka Maćkowiaka, Maksymiliana i Józefa Myszkowskich, Stefana Leszczyńskiego, Stefana Poradowskiego, Mariana Stamma, Jarosława Stanisławskiego i Jerzego Strumińskiego karę nagany. Ponadto upomnieniami zostali ukarani Marian i Janina Korniccy, Władysław Rut i Fortunata Obrąpalska. Dodatkowo w prawach członka Związku zawieszono na rok, aktywnie uczestniczącego w poznańskim życiu fotograficznym, Adama Śmietańskiego[24]. Natomiast z kary zwolniono oskarżonych spoza środowiska poznańskiego. Skalę ostracyzmu środowiskowego, który dotknął osądzonych fotografów, prezentuje styl krytyki, która została opublikowana w związkowym „Biuletynie Fotograficznym" przez rzeczników dyscyplinarnych:

[22] Poznań, Archiwum Akademii Muzycznej [dalej cyt.: AAMP], Archiwum Stefana Poradowskiego, *List do Sądu Koleżeńskiego ZPAF z dnia 29 stycznia 1953 roku*, brak paginacji archiwalnej.

[23] W uzasadnieniu wyroku czytamy: „Przewód sądowy wykazał winę wszystkich obwinionych i to przez przyznanie się względnie przedłożone przez Rzecznika Dyscyplinarnego dowody. Z uwagi na wyjaśnienia obwinionych kol. kol. K. Holeksy, R. Jakimca i Wątorskiego, którym Sąd daje całkowicie wiarę i które wykazują brak pełnej złej woli – Sąd odstąpił od wymierzenia kary w stosunku do wymienionych. Odnośnie zaś kol. M. i J. Kornickich, W. Ruta i F. Obrąpalskiej Sąd orzekł jedynie karę upomnienia biorąc u kol. kol. M. i J. Kornickich pod uwagę samokrytyczne ustosunkowanie i wycofanie swego podpisu z zbiorowego pisma z dnia 29.I.1953 r. członków poznańskich ZPAF, u kol. Ruta – jego krótki okres należenia do ZPAF zaś u kol. F. Obrąpalskiej okoliczność, iż nie podpisując wyż. wym. zbiorowego pisma dała wyraz niesolidaryzowania się z jego treścią i formą. Pismo to bowiem – jak to wykazał przewód sądowy – inspirowane przez osoby z poza ZPAF a wrogo do działalności ustosunkowane jest w treści wykrętnej i w formie niestosownej. Sąd podziela zdanie Rzecznika Dyscyplinarnego, iż uchwała Grupy Poznańskiej obsyłania wszystkich wystaw powzięta z okazji uchwalenia konstytucji PRL zainicjowana była celem zasabotowania uchwały w sprawie zakazu obsyłania wystaw amatorskich a jednocześnie asekurowania się przed ewent. konsekwencjami przekroczenia zakazu. Z powyższych powodów Sąd orzekł odnośnie kolegów F. Maćkowiaka, M. i J. Myszkowskich, S. Leszczyńskiego, S. Poradowskiego, M. Stamma, J. Stanisławskiego i J. Strumińskiego karę nagany, gdyż wymienieni wzmiankowane pisma podpisali. Odnośni kol. Śmietańskiego Sąd postanowił zastosować zawieszenie w prawach członka na okres 1 roku, gdyż dopatrzył się w jego postępowaniu wybitnie złej woli i to w związku z pismem Zarządu ZPAF z dnia 13.X.1952r. w którym koledze Śmietańskiemu przypomniano o zakazie obsyłania wystaw amatorskich w odpowiedzi na jego pismo z dnia 7 X 1952 r. w którym doniósł Zarządowi o zorganizowaniu własnej wystawy indywidualnej w Poznaniu. Sąd dodatkowo zauważa, że stanowisko członków Delegatury Poznańskiej jest odosobnione, gdyż inne Delegatury na swoich zebraniach potępiły fakt wyłamywania się z uchwał Walnego Zgromadzenia". Cytuję za: *Sprawa udziału członków ZPAF w wystawach amatorskich*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 20, s. 8–9.

[24] Postanowienia Sądu Koleżeńskiego podaję za: *ibidem*, s. 9.

> Doświadczenie uczy nas, że wróg wykorzystuje wszelkie dostępne mu metody, niejednokrotnie jaknajbardziej subtelne, a zwłaszcza to ostatnie, gdyż wtedy może wykorzystać dla swej roboty mało uświadomione jednostki. (…) Ogłoszenie Konstytucji PRL wykorzystał wróg dla zbojkotowania wytycznych Min. Kultury i Sztuki odnośnie kompetencji w wystawiennictwie. Rzucone zostało zobowiązanie obsyłania wystaw amatorskich przez członków ZPAF, a członkowie naszego Związku zamiast wykazać niesłuszność podobnego zobowiązania, zamiast zdemaskować wroga – zobowiązanie to podjęli. Jednostka, która organizowała podobne zobowiązanie, która Konstytucję PRL wykorzystała dla swoich celów, nie jest członkiem naszego Związku, lecz członkowie naszego Związku, którzy poszli na lep tej roboty, mimo usilnych starań ze strony Prezydium Zarządu ZPAF, błędów swych nie chcieli zrozumieć, dalej w nich tkwili, stosując metodę inicjatora tej dywersji – powołując się na Konstytucję[25].

Sporu tego nie można traktować jedynie jako jednej z wielu represji, które dotykały środowiska artystyczne w czasach stalinowskich. W istocie gra, którą podjęli poznańscy fotograficy, była próbą ocalenia resztek niezależności twórczej. Możność funkcjonowania w strukturach PTF dawała pozory „wolności" nieregulowanej restrykcyjnie zasadami estetyki realizmu socjalistycznego, bowiem wystawy PTF, pomimo oczywistego w tamtym okresie wydźwięku ideowego, posiadały większy margines swobody związany z możnością eksploatacji tematów neutralnych treściowo i formalnie.

Bolesnym skutkiem orzeczenia Sądu była częściowa dezintegracja środowiska poznańskiego. Następstwem sporu była również rezygnacja z członkostwa w Związku jednego z pionierów powojennego życia fotograficznego Mariana Stamma, który w piśmie do zarządu uzasadniającym swoją rezygnację[26] zawarł znaczącą diagnozę ówczesnego stanu fotografii w Polsce:

> Prośbę swoją motywuję tym, że wstąpiłem do dawnego PZF. jeszcze za życia prof. Jana Bułhaka, jako do organizacji artystycznej, bez wszelkich zamiarów wyciągania z tego korzyści materialnych. Uważam, że stosunki, jakie wytworzył obecny zarząd ZPAF z ruchem amatorskim, uniemożliwiają dobrą współpracę i pełne przekazanie amatorom swych umiejętności, co uważam za podstawowy obowiązek artysty, który swoje kwalifikacje właśnie wśród amatorów zdobył. Pozatym uderzył mnie słynny proces i wyrok wydany na podstawie nieprawdziwych zeznań, a szczególnie jego szumne i zbyt pospieszne opublikowanie w biuletynie. Sądzę, że po przedstawieniu powyższych motywów uczciwość moja nakazuje postępować w ten sposób[27].

Nieco wcześniej, w styczniu 1953 roku, powołując się na niekomercyjny charakter własnej twórczości, wystąpił ze Związku skarbnik Zarządu Głównego PTF Ryszard W. Schramm[28], tym samym dołączając do nieobecnego w strukturach

[25] Streszczenie przemówień rzeczników dyscyplinarnych w sprawie udziału członków ZPAF w wystawach amatorskich, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 20, s. 10–11.

[26] Marian Stamm reaktywuje swoje członkostwo w Związku w 1961 roku.

[27] Warszawa, Archiwum ZG ZPAF [dalej cyt.: ZPAF], zespół teczek osobowych, Marian Stamm, pismo do Zarządu ZPAF w Warszawie z dnia 15 czerwca 1953, brak paginacji archiwalnej.

[28] Informacje na podstawie listu Ryszarda W. Schramma do Zarządu Głównego ZPAF z 1 stycznia 1953 roku; dokument w posiadaniu Tomasza Schramma.

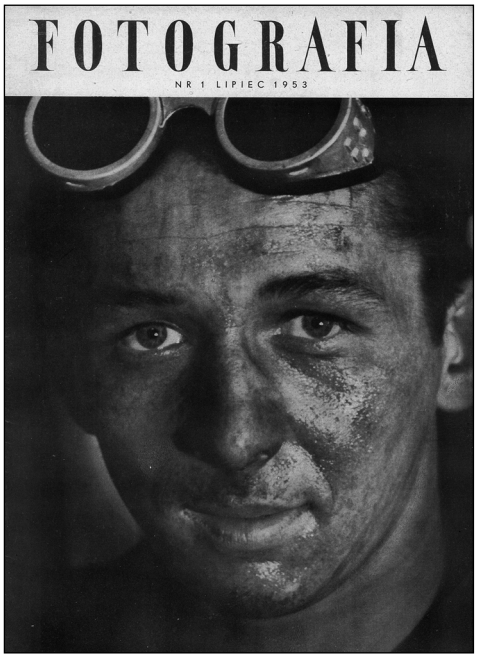
Związku od jesieni 1951 roku wiceprezesa PTF Zygmunta Obrąpalskiego[29]. W tym miejscu należałoby zadać pytanie: dlaczego większość osądzonych w procesie nie zdobyła się na ten sam gest co Marian Stamm? Odpowiedź jest stosunkowo prosta: odrzucenie legitymacji związkowej niosło za sobą poważne konsekwencje zawodowe. W świetle ówczesnych przepisów prawno-podatkowych osoba będąca poza strukturami ZPAF praktycznie nie mogła wykonywać zawodu artysty fotografa.

3.4. Spór o „Świat Fotografii"

Kolejną odsłoną konfliktu, który tak mocno uwidocznił się podczas Walnego Zjazdu Związku w 1952 roku, był atak na „Świat Fotografii". Główny zarzut wobec czasopisma dotyczył jego elitarnego i niedostosowanego do gustów masowych charakteru. Specyficzny profil czasopisma wynikał z podjęcia w nim strategii przedwojennego piśmiennictwa fotograficznego, co objawiało się choćby w samym sposobie komponowania poszczególnych numerów, w których teksty teoretyczne były wspierane drukiem eleganckich ilustracji na osobnych wkładkach. Ten rodzaj elitarnego ukazywania zagadnień fotografii, traktowanej jako jedna z dyscyplin sztuki, wywodzi się z tradycji piktorializmu, który przez pierwsze lata był główną osią problematyki pisma. Ów sposób formułowania treści oraz ich adresat – świadomy swej pozycji i misji artysta fotograf – nie zmienił się nawet po wprowadzeniu do czasopisma zagadnień dotyczących socrealizmu. Zresztą formuła pisma budziła zastrzeżenia nie tylko w Warszawie, ale też w łonie samej redakcji. Szczególnie boleśnie odczuwano fakt niskiego nakładu, który wahał się od 1300 do 2000 egzemplarzy, oraz nieregularność wydań. Bezprecedensowa walka z redakcją rozegrała się w 1952 roku, kiedy Schulz został zdymisjonowany przez zespół poznański z posady redaktora naczelnego[30]. Osobą prowadzącą pismo w charakterze redaktora technicznego

[29] Zygmunt Obrąpalski wystąpił ze Związku na skutek konfliktu, który zrodził się 25 października 1951 roku podczas obrad jury konkursu pt. *Fotografika w służbie realizmu socjalistycznego* zorganizowanego przez PZF w Warszawie (swoje członkostwo reaktywował w 1961 roku). Podstawą nieporozumienia było posądzenie Obrąpalskiego o stronniczość podczas głosowania nad nagrodami, do których była zgłoszona praca jego żony pt. *Manifestacja*. Ostatecznie głosowanie zostało decyzją ZG PZF i MKiS unieważnione, a III nagroda MKiS, początkowo przyznana wspólnie Fortunacie Obrąpalskiej i Adamowi Drozdowskiemu, po powtórnym głosowaniu zorganizowanym miesiąc później całościowo przypadła Drozdowskiemu. Informacja na podstawie protokołu obrad jury konkursu opublikowanego w: „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 13, s. 7–8.

[30] Ostatni numer redagowany przez Mariana Schulza wyszedł 1 stycznia 1952 roku (nr 24). O atmosferze panującej w Poznaniu wokół sposobu prowadzenia redakcji przez M. Schulza i kulisach jego zwolnienia świadczy – wygłoszone przez Z. Obrąpalskiego podczas Walnego Zebrania członków poznańskiego oddziału PTF – sprawozdanie z prac redakcji: „Zły ogólny kierunek pisma, zadłużenia, nieregularne ukazywanie się numerów itd. itd. stały się przedmiotem ataku całego polskiego świata fotograficznego. Dotychczas nie można było na politykę redakcyjną wpłynąć, gdyż Redaktor Naczelny był w Warszawie a członkowie Redakcji zamieszkali w Poznaniu, byli tylko w miarę możności wykonawcami różnych dyrektyw jego, bez możności wpływu na zmianę kierunku redakcyjnego. Zarząd



Il. 122. Okładka pierwszego numeru miesięcznika „Fotografia" (lipiec 1953) ze zdjęciem Kazimierza Najdenowa pt. *Robotnik* z 1951 roku

został Zygmunt Obrąpalski. Owa zmiana pokrywa się czasowo z odejściem Schulza z MKiS do Państwowego Instytutu Sztuki w grudniu 1951 roku[31]. Zerwanie więzi z Ministerstwem umożliwiło zapewne owe personalne przetasowanie w redakcji. Abstrahując od ówczesnej pozycji Schulza, uwolnienie się od bezpośredniego nadzoru ministerialnego było jednym z powodów, który doprowadził do ostatecznej batalii o czasopismo. Ważną w niej rolę odegrał Zarząd Główny Związku[32], który zabiegał o stworzenie kontrolowanego przez siebie nowego, masowego czasopisma[33]. Likwidacja nastąpiła w wyniku nieprzyznania subwencji ministerialnej na 1953 rok. Czasopismo swój żywot zakończyło na 32. numerze z listopada–grudnia 1952 roku. Stanowisko ministerstwa w sprawie jego zamknięcia tłumaczył Lucjan Motyka[34] w piśmie skierowanym do ZG PTF w Poznaniu:

> Ministerstwo Kultury i Sztuki – Centralny Zarząd Instytucji Sztuk Plastycznych przeprowadziwszy szczegółową analizę dotychczasowej działalności organu PTF, ukazującego się w formie czasopisma „Świat Fotografii", doszło do przekonania, że periodyk ten nie odpowiada zadaniom, jakie Ministerstwo stawia przed subwencjonowanymi wydawnictwami, mającymi

---

Oddziału uznał sprawę tę za niezdrową i szkodliwą i zaproponował, by Redaktor Naczelny przeniósł się do Poznania. Ponieważ nie dał On żadnej odpowiedzi, zwolniono Go z zajmowanego stanowiska". Cytat za: Gorzów Wlkp., Gorzowskie Towarzystwo Fotograficzne, [dalej cyt.: GTF], zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 71, *Protokół z Walnego Zebrania członków Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Oddział w Poznaniu, odbytego dnia 12 marca 1952 roku w Poznaniu*, brak paginacji archiwalnej.

[31] „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 13, s. 10.

[32] Podczas Walnego Zjazdu Członków ZPAF w 1955 roku Roman Burzyński przyznał, że inicjatywa likwidacji „Świata Fotografii" wyszła ze strony Związku. Informacja za: ZPAF, teczka archiwaliów: Zwyczajny Walny Zjazd Członków ZPAF w dniach 21–22 V 1955r., sygn. 4, *Protokół ze zjazdu*, k. 108.

[33] Już podczas Zjazdu w 1952 roku, w trakcie plenarnej dyskusji, Roman Burzyński apelował o zamknięcie „Świata Fotografii", a następnie odtworzenie czasopisma w nowej formie pod auspicjami Związku. Informacja za: ZPAF, teczka archiwaliów: *Protokół Walnego Zgromadzenia Członków Polskiego Związku Fotografików 28, 29 VI 1952*, sygn. 3, *Protokół Walnego Zgromadzenia Członków Polskiego Związku Fotografików, które odbyło się w dniach 28 i 29 czerwca 1952 r. w Warszawie, przy ul. Śniadeckich 10*, k. 5.

[34] Lucjan Motyka był wówczas dyrektorem Centralnego Zarządu Instytucji Sztuk Plastycznych.

realizować politykę kulturalną Państwa w zakresie umasowienia, udoskonalenia i ujęcia organizacyjnego działalności wielkich rzesz fotografów, w szczególności zaś fotoamatorów[35].

Lukę po „Świecie Fotografii" wypełnił miesięcznik „Fotografia" wydawany w Warszawie od lipca 1953 roku pod redakcją Adama Johanna, którego po wydaniu dwóch numerów zastąpił na stanowisku Zbigniew Dłubak[36].

3.5. Walka o przewodnictwo w Zarządzie Głównym PTF

Ostatnią znaczącą „redutą" na krajowej scenie artystycznej, współtworzoną przez poznańskie środowisko fotograficzne, był Zarząd Główny PTF z tymczasową siedzibą w stolicy Wielkopolski. Walka o przejęcie zarządu i przeniesienie go do Warszawy nasiliła się w latach 1952–1953[37]. Przybrała ona charakter bezpośredniego starcia podczas dwóch Walnych Zjazdów organizacji – w Toruniu w kwietniu 1952 roku i w Krakowie w grudniu 1953 roku. Ten drugi przesądził o przeniesieniu zarządu do Warszawy. Na poziomie ogólnym zarzuty stawiane „poznańskiemu" zarządowi były stosunkowo podobne do tych, które dotyczyły linii redakcyjnej „Świata Fotografii" czy polityki wystawienniczej PTF. Zawierały się one w słowach Zbigniewa Dłubaka, podsumowujących już wygraną batalię na początku 1954 roku, który pisał:

> (…) Polskie Towarzystwo Fotograficzne znalazło się w dość niezwykłej sytuacji. Jeżeli statut jego przewidywał możność wejścia doń każdego obywatela i tym stwarzał pozory możliwości przetworzenia się PTF w masową organizację – to było to „martwą literą prawa". (…) Tak jak na wszystkich odcinkach naszego życia społecznego i tu ujawnił się klasowy charakter pozostałości międzywojennych amatorskiego ruchu fotograficznego. Mianowicie dały się zaobserwować tendencje utrzymania stanu odosobnienia PTF od pracy terenowej. Jednakże większość członków Towarzystwa zrozumiała, że przyszłość ruchu amatorskiego leży w kilkusettysięcznej rzeszy członków kółek fotograficznych, rozsianych po Polsce i fotoamatorów niezrzeszonych (…)[38].

Zanim „zrozumiano" nowe potrzeby polskiej fotografii podczas zjazdu krakowskiego, rok wcześniej w Toruniu doszło do niezwykłego w ówczesnych realiach politycznych aktu niepodporządkowania się postanowieniom władz państwowych. Wtedy to bezpośrednio starły się delegacja poznańska z warszawską, ta druga oczekiwała decyzji o przeniesieniu Zarządu Głównego. Gruntownej krytyki poczy-

[35] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 71, *Odpis pisma Ministerstwa Kultury i Sztuki – Centralnego Zarządu Instytucji Sztuk Plastycznych do Zarządu Głównego PTF z dnia 20 stycznia 1953 roku*, brak paginacji archiwalnej.

[36] Miesięcznik „Fotografia", „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 21, s. 8.

[37] Poważna debata na temat możliwości przeniesienia Zarządu Głównego do Warszawy odbyła się już podczas Ogólnopolskiego Zjazdu Delegatów PTF we Wrocławiu w kwietniu 1951 roku, ale wtedy zgromadzeni uznali, że byłaby to przedwczesna decyzja.

[38] Z. Dłubak, *Polskie Towarzystwo Fotograficzne na nowej drodze*, „Fotografia", 1954, nr 2, s. 2.

nań dotychczasowego zarządu dokonali Jan Bednarz oraz Adam Johann, podnosząc brak działań na rzecz: umasowienia i zdecydowanego upolitycznienia ruchu amatorskiego oraz nawiązania kontaktu z PZPR[39]. Johann wyraził również żądanie przeniesienia zarządu do Warszawy, w czym widział jedyną możliwość dokonania odpowiednich reform w strukturze i sposobie działania organizacji. Podczas zjazdu ówczesna kierowniczka Referatu Fotografiki Zofia Burzyńska przekazała delegatom oficjalne życzenie ministerstwa, dotyczące przyszłego składu zarządu, w którym miało się znaleźć przynajmniej trzech członków z Warszawy, co *de facto* skutkowałoby przeniesieniem ośrodka decyzyjnego do stolicy. Delegaci z Warszawy przedłożyli własną listę kandydatów do zarządu, uzgodnioną, jak deklarował Bednarz, z „odpowiednimi czynnikami". W imieniu delegacji poznańskiej zabrał głos Henryk Kaden, proponując konkurencyjną listę oraz uznanie faktu, iż regulamin PTF nie zobowiązuje do zależności od ministerstwa. Ostatecznie, w wyniku głosowania, zdecydowanie zwyciężyli kandydaci zgłoszeni przez delegację poznańską. W nowym zarządzie znaleźli się: Franciszek Stobik z Katowic, Miron Kołakowski z Częstochowy (prezes) oraz działacze związani z Poznaniem: Tadeusz Cyprian[40] (ówcześnie jeszcze pracował w Warszawie), Ryszard Wiktor Schramm (sekretarz) oraz Zygmunt Obrąpalski (wiceprezes)[41]. Pomimo późniejszych prób podważenia wyników wyborów[42] układ ten przetrwał do kolejnego zjazdu w Krakowie, kiedy to ostatecznie zwyciężyła koncepcja lansowana przez MKiS. Akcja przejęcia Zarządu Głównego PTF przez działaczy warszawskich przeprowadzona została pod nadzorem wicedyrektora ministerialnego Centralnego Zarządu Instytucji Sztuk Plastycznych, Antoniego Korczowskiego[43]. Przeniesienie zarządu do Warszawy w grudniu 1953 roku było ostatnim istotnym epizodem procesu centralizacji polskiej fotografii, który rozpoczął się w lutym 1947 roku wraz z zatwierdzeniem statutu Związku i przeniesieniem Referatu Fotografiki do Ministerstwa Kultury i Sztuki.

[39] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 2, *Protokół z zwyczajnego Walnego Zjazdu Delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego odbytego w dniach 27 i 28 kwietnia 1952 r. w Toruniu*, brak paginacji archiwalnej.

[40] Cyprian powróci na stałe do Poznania rok po zjeździe toruńskim.

[41] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 2, *Protokół z zwyczajnego Walnego Zjazdu Delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego odbytego w dniach 27 i 28 kwietnia 1952 r. w Toruniu*, brak paginacji archiwalnej.

[42] Zarząd warszawskiego oddziału PTF starał się unieważnić postanowienia wyborów na podstawie faktu, że kandydatura Tadeusza Cypriana do Zarządu Głównego PTF została zgłoszona przez Zygmunta Obrąpalskiego bez zgody zainteresowanego, który był nieobecny podczas obrad. Informacja na podstawie: GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 86, *Pismo zarządu oddziału warszawskiego do Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 8 maja 1952 r.*, brak paginacji archiwalnej.

[43] Podczas krakowskiego zjazdu MKiS reprezentowali Antoni Korczowski oraz Ludwik Niemira (urzędnik w randze naczelnika CZISP). Informacje za: AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki. Centralny Zarząd Sztuk Plastycznych i Wystaw (366/9), sygn. 30, *Protokół z posiedzenia Kolegium Centralnego Zarządu Instytucji Sztuk Plastycznych w dniu 15.X.1953 r.*, brak paginacji archiwalnej.

3.6. Kto jest fotografikiem?

Na zakończenie odnotujmy jeszcze jeden aspekt sporu pomiędzy PTF a Związkiem, który dotyczył praw do określeń „fotografik" i „fotografika". W latach 40., za życia ich twórcy Jana Bułhaka, choćby z uwagi na powszechny udział związkowców w strukturach PTF, nikt nie starał się reglamentować do nich dostępu. Sytuacja jednak zmieniła się na fali tworzenia osobnych obszarów działań i zakresów kompetencji dla organizacji fotograficznych. Pierwszym wyraźnym głosem za powołaniem wyłączności na postbułhakowską terminologię był zgłoszony przez Janinę Mierzecką wniosek podczas Walnego Zgromadzenia członków PZF w kwietniu 1951 roku, dotyczący realnej ochrony terminu „fotografika". Wniosek został przyjęty jako dezyderat dla zarządu, który miał sprawę tę przedstawić odpowiednim władzom[44]. Problem nabrał realnych kształtów w marcu 1952 roku, kiedy Związek zaczął używać dla swoich corocznych przeglądów nazwy Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, dublując tym samym nazwę imprezy organizowanej już od końca lat 40. najpierw przez poznańskie SMF, a następnie przez Zarząd Główny PTF. Zauważmy, że przejęcie przez Związek nazwy wystawy przypada na początek sporu kompetencyjnego z Zarządem Głównym PTF. W tej odsłonie sporu, z uwagi na fakt, że termin „fotografika" w powszechnej świadomości wywoływał jednoznaczne skojarzenia z fotografią rozumianą jako sztuka, chodziło o m.in. wskazanie prawowitego spadkobiercy i dysponenta tradycji polskiej fotografii artystycznej. Konfrontacja ta również została rozstrzygnięta na korzyść Związku, a władze PTF musiały zadowolić się od 1952 roku nową nazwą swojej flagowej imprezy, w której słowo „fotografika" zostało zastąpione określeniem „amatorska fotografia artystyczna". Tym samym „fotografika" przeistoczyła się z kategorii estetycznej (pierwotnie stanowiła synonim fotografii piktorialnej) w zastrzeżony dla związkowców tytuł, nadający wysoki status wytworom ich produkcji artystycznej. Analogicznie termin „fotografik" przynależny członkom Związku stał się określeniem „stopnia zawodowego" znamionującego najwyższe kwalifikacje w fotografii.

3.7. Zmiany w „fotograficznych" strukturach MKiS w świetle procesów centralizacyjnych

Dokonujące się przemiany w polskiej fotografii w pierwszej połowie lat 50. następowały w rytm polityki kreowanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, konsekwentnie zmierzającej do pełnej centralizacji życia artystycznego. Państwowy nadzór nad poczynaniami fotografów do końca 1951 roku opierał się na strukturach

[44] ZPAF, teczka archiwaliów: *Protokół z Walnego Zebrania Członków Polskiego Związku Fotograficznego 15 IV 1951*, sygn. 2, *Protokół Walnego Zgromadzenia członków Polskiego Związku Fotografików, które odbyło się w dniu 15 kwietnia 1951 r. w lokalu PTF w Warszawie przy ul. Śniadeckich 10*, k. 6.

zbudowanych w latach 40. i autorytecie kierującego ministerialnym Referatem Fotografiki Mariana Schulza. Jednak jego odejście z MKiS i przejęcie rządów przez znacznie mniej charyzmatyczną Zofię Burzyńską zmieniło sytuację z początkiem 1952 roku. Zmiany personalne zbiegły się ze znaczącą reorganizacją Ministerstwa, które to wspólnie doprowadzą do likwidacji Referatu Fotografiki w 1953 roku. Od tego momentu sprawy fotografii będą spoczywały w rękach niewyspecjalizowanych w jej problematyce urzędników. Początki zmian łączą się z uchwałą Rady Ministrów z 1 sierpnia 1951 roku w sprawie reorganizacji struktury MKiS. Na jej mocy powstał w jego obrębie Centralny Zarząd Instytucji Sztuk Plastycznych[45], który zaczął realnie funkcjonować w październiku 1951 roku, a jego pierwszym dyrektorem został Lucjan Motyka[46]. Referat Fotografiki zostanie przeniesiony do niego w lutym 1952 roku[47]. W momencie przejęcia przez CZISP spraw fotografii w skład jego struktury wchodziły Wydziały: Planowania, Finansowo-Księgowy, Kadr, Twórczości Plastycznej, Upowszechniania, Produkcji, Obrotu Dziełami Sztuki oraz Samodzielne Referaty Twórczości Ludowej i Fotografiki[48]. Obsadę Referatu tworzyli Zofia Burzyńska i Ludwika Markiewicz[49]. Cele, jakie stawiano przed Referatem Fotografiki, uzmysławia dokument regulujący zakres obowiązków jego pracowników. W obszarze zadań Burzyńskiej wyróżniono następujące punkty:

> 1. Kierownictwo, planowanie i organizacja prac Referatu. 2. Przenoszenie zarządzeń odgórnych na odcinek twórczości fotograficznej /realizowane poprzez P.Z.F./. 3. Opieka nad Związkiem: pomoc w rozwiązywaniu trudności i zadań stojących przed Związkiem /poprzez dyskusję, organizowanie roboczych konferencji z Kierownictwem Centr. Zarządu Inst. Sztuk Plastycznych, oraz Przedstawicielami innych Departamentów poprzez dbanie o sprawy bytowe fotografików/. 4. Prace zmierzające do właściwego ustawienia i zorganizowania ruchu amatorskiego. 5. Udział w jury wystaw i konkursów resortowych i poza resortowych. 6. Kontynuowanie starań o utworzenie wyższego szkolnictwa artystów fotografików. 7. Opracowanie wytycznych na Walne Zjazdy P.Z.F. i P.T.F. oraz udział. 8. Współpraca z Wydziałami Kultury /pomoc merytoryczna w organizowaniu konkursów i wystaw fotograficznych/. 9. Współpraca z Instytucjami Wydawniczymi /selekcjonowanie materiału fotograficznego do wydawnictwa/. 10. Opiniowanie w sprawach cennikowych[50].

---

[45] *Uchwała nr 527 Rady Ministrów z dnia 1 sierpnia 1951 r. w sprawie tymczasowej struktury organizacyjnej Ministerstwa Kultury i Sztuki*, „Monitor Polski", 1951, nr A-76, poz. 1048, s. 1054.

[46] AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki. Centralny Zarząd Sztuk Plastycznych i Wystaw (366/9), sygn. 37, *Protokół* [z kontroli przeprowadzonej przez NIK w CZISP w dniach 17.03–8.05. 1952)] brak paginacji archiwalnej.

[47] AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki. Centralny Zarząd Sztuk Plastycznych i Wystaw (366/9), sygn. 37, *List CZISP do Gabinetu Ministra Kultury i Sztuki z lipca 1952 roku dotyczący kontroli NIK*, brak paginacji archiwalnej.

[48] AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki. Centralny Zarząd Sztuk Plastycznych i Wystaw (366/9), sygn. 31, *Tymczasowy regulamin wewnętrzny Centralnego Zarządu Instytucji Sztuk Plastycznych*, brak paginacji archiwalnej.

[49] AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki. Centralny Zarząd Sztuk Plastycznych i Wystaw (366/9), sygn. 31, *Podział czynności w Referacie Fotografiki*, brak paginacji archiwalnej.

[50] *Ibidem.*

Wydaje się jednak, że te ambitnie nakreślone dyspozycje, jednoznacznie łączące się z ówczesną polityką kulturalną, nie zostały przez Burzyńską w pełni zrealizowane[51]. Na przeszkodzie do całkowitego podporządkowania krajowej sceny fotograficznej stanął Ministerstwu ośrodek poznański i wydarzenia z Walnego Zjazdu PTF w Toruniu w kwietniu 1952 roku. Brak kontroli nad masowym ruchem fotograficznym stał się nawet powodem samokrytyki MKiS zawartej w – sygnowanym przez ministra Stefana Dybowskiego – sprawozdaniu z prac za II kwartał 1952 roku. Odnotowano w nim, że w odniesieniu do kluczowego zagadnienia podwyższania poziomu ideologicznego twórczości zostały zorganizowane Walne Zjazdy dwóch organizacji PTF i ZPAF, a także relacjonowano poczynania referatu fotografiki:

> Przedyskutowano i wprowadzono poprawki do projektu Statutu Polskiego Związku Artystów Fotografików. W dniach 28 i 29. VI. odbyło się w Warszawie Walne Zebranie Członków PZF. Zjazd uchwalił upolitycznienie działalności Związku i twórczości jego członków. Mimo dużego wysiłku i wkładu pracy Referatu w przygotowanie Dorocznego Zjazdu Delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego – przebieg i wyniki Zjazdu w Toruniu w dn. 28. IV. 52 r. poszły po linii konserwatywnego zachowania dotychczasowego charakteru i zakresu działania PTF. Wobec tego Centralny Zarząd Instytucji Sztuk Plastycznych (…) ściśle współpracuje z Warszawskim Oddziałem PTF nad realizacją postępowej linii rozwoju ruchu amatorskiego[52].

Treść pisma wyraźnie wskazuje na nawiązanie ścisłej współpracy z przodującym od końca lat 40. w zakresie ideologicznym warszawskim oddziałem PTF, który stał się ramieniem Ministerstwa w wewnętrznych sporach PTF. Dodatkowo tłumaczy bezprecedensowy atak na poznańskich działaczy fotograficznych w trakcie Zjazdu PZF w czerwcu 1952 roku, który odbył się już po „rebelii toruńskiej". Ów atak zapowiadał otwartą batalię z Zarządem Głównym PTF, która będzie prowadzona zarówno wewnątrz organizacji (za pośrednictwem działaczy warszawskich), jak i poprzez Związek. Przeciągający się stan zawieszenia w świecie fotografii budził poważne zaniepokojenie we władzach ministerstwa. Jeszcze w kwietniu

[51] Dokumentem dookreślającym zadania referatu fotografiki jest regulamin wewnętrzny CZISP, w którym zapisano następujący zakres obowiązków jego pracowników: „1. Opieka i nadzór nad artystyczną twórczością zawodową w dziedzinie fotografiki /realizacja we współpracy ze Związkiem Polskich Artystów Fotografików/. 2. Opieka i nadzór nad amatorskim ruchem fotograficznym realizowana we współpracy z Polskim Towarzystwem Fotograficznym, Centralną Radą Związków Zawodowych, Ministerstwem Oświaty i Zarządem Domów Kultury i Świetlic. 3. Współpraca z instytucjami wystawienniczymi mająca na celu zapewnienie wyższego poziomu artystycznego fotografii masowej używanej w wystawiennictwie problemowym. 4. Udział w konkursach fotograficznych resortowych i pozaresortowych. 5. Współpraca z komisją Opiniodawczą dla spraw fotografiki w zakresie dokonywania zakupów z fotograficznych wystaw artystycznych oraz w zakresie kwalifikowania fotogramów na poziomie dzieł sztuki". AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki. Centralny Zarząd Sztuk Plastycznych i Wystaw (366/9), sygn. 31, *Tymczasowy regulamin wewnętrzny Centralnego Zarządu Instytucji Sztuk Plastycznych*, brak paginacji archiwalnej.

[52] AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki. Gabinet Ministra (366/3), sygn. 80, *Sprawozdanie z wykonania planu pracy Ministerstwa Kultury i Sztuki na II kwartał 1952 r.,* brak paginacji archiwalnej.

1953 roku w jednym z ministerialnych sprawozdań można odnaleźć stwierdzenia o niedostatecznym nadzorze CZISP nad organizacjami fotograficznymi[53]. Można domniemywać, że to właśnie brak postępów w sprawie PTF przesądził o likwidacji samodzielnego Referatu Fotografiki, która w świetle dostępnych dokumentów nastąpiła wraz z kolejną reorganizacją struktury MKiS w maju 1953 roku[54]. W wyniku dokonanych zmian sprawy fotografii zostały rozdysponowane między poszczególne wydziały Centralnego Zarządu Instytucji Sztuk Plastycznych[55]. Oczywiście nie oznaczało to poluzowania nadzoru nad fotografią, wręcz przeciwnie – obecność wyższych urzędników podczas kolejnych zjazdów ZPAF czy udana akcja przejęcia Zarządu Głównego PTF przeprowadzona na zjeździe krakowskim w grudniu 1953 roku wskazują na intensywność i skuteczność działań ministerstwa.

4. Kształtowanie struktur i oblicza ideowego Związku w latach 1950–1955

Na przełomie lat 40. i 50. zaczęły się dokonywać zasadnicze zmiany w sposobie funkcjonowania Polskiego Związku Fotografików, wywołane ogólnym kursem polityki kulturalnej państwa. Ministerstwo Kultury i Sztuki uznało, że aby środowisko fotograficzne wprowadzić na pożądany poziom zaangażowania ideologicznego, należy szybko rozbudować struktury związkowe umożliwiające przeprowadzenie szerokich reform zgodnych z odgórnymi założeniami rozwoju polskiej kultury. Historia Związku w pierwszej połowie lat 50. charakteryzuje się wzrastającą ideologizacją i upolitycznieniem działań zarówno w sferze organizacyjnej, jak i artystycznej, oraz planową rozbudową kadr. O tym ostatnim aspekcie świadczą statystyki (w końcu 1949 roku było 52 członków rzeczywistych, natomiast na koniec 1955 roku ich liczba wzrosła do 191[56], nie licząc biorących udział w życiu

[53] AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki. Gabinet Ministra (366/3), sygn. 81, *Sprawozdanie z wykonania planu pracy Ministerstwa Kultury i Sztuki za I kwartał 1953 r.,* k. 2.

[54] Autorowi opracowania udało się dotrzeć jedynie do bardzo ograniczonej liczby dokumentów z czasów kierownictwa referatem przez Zofię Burzyńską. Braki w zbiorach archiwaliów ministerialnych szczególnie dotkliwe są w zakresie tych, które dotyczą likwidacji jednostki. Dlatego o dacie jej wygaszenia możemy jedynie domniemywać, jednak najbardziej prawdopodobnym momentem jej ostatecznego zamknięcia była właśnie wiosna 1953 roku, kiedy to Minister Kultury i Sztuki zarządzeniem z 19 maja przeprowadził kolejną reorganizację CZISP, w której nie uwzględniono już samodzielnego Referatu Fotografiki. Istnieje jednak możliwość, że na drodze odrębnych przesunięć administracyjnych mógł on ulec nieco wcześniejszej likwidacji. Informacje dotyczące nowej struktury CZISP za: AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki. Centralny Zarząd Sztuk Plastycznych i Wystaw (366/9), sygn. 31, *Zarządzenie nr 80 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 19 maja 1953 r. w sprawie tymczasowej struktury organizacyjnej Centralnego Zarządu Instytucji Sztuk Plastycznych*, brak paginacji archiwalnej.

[55] Sprawy fotografii zostały przeniesione do poszczególnych Wydziałów CZISP: Planowania i Organizacji, Programów i Nadzoru Artystycznego, Popierania Twórczości Plastycznej czy Upowszechniania.

[56] Informacja na podstawie zeszytu przyjęć do Związku, przechowywanego w kancelarii Zarządu Głównego ZPAF w Warszawie.

organizacji rzeszy członków o statusie kandydata). Zmiany łączyły się również z biurokratyzacją, prowadzącą do stworzenia silnie scentralizowanych struktur, dających Zarządowi Głównemu kontrolę nad poczynaniami wszystkich członków.

4.1. Początki doktryny

Pierwsze symptomy upolitycznienia działań Związku pojawiły się podczas Walnego Zebrania PZF w dniu 3 kwietnia 1949 roku, na którym wybrano po raz kolejny Jana Bułhaka na prezesa organizacji. Skład zarządu uzupełniali: Tadeusz Cyprian, Zbigniew Pękosławski (wiceprezes), Edward Falkowski i Leonard Sempoliński (sekretarz)[57]. Podczas tego spotkania padła pierwsza, wyartykułowana przez Związek, zdecydowana deklaracja polityczna wyrażająca się w uchwaleniu rezolucji potępiającej „(…) usiłowania imperialistów zmierzające do rozpętania nowej wojny. Jednogłośnie uchwalono przystąpienie do obozu pokoju i przesłania rezolucji na Kongres Pokoju w Paryżu"[58]. Rezolucja ta[59] zapoczątkowała historię ideologicznych deklaracji akcentujących aprobatę dla bieżącej krajowej sytuacji politycznej, które były przyjmowane przez aklamację na kolejnych Walnych Zjazdach członków Związku. Jednak realne działania odnoszące się do obowiązującej linii polityczno-ideologicznej Związek podejmie dopiero w połowie 1950 roku. Do partycypacji w przestrzeni ideowej państwa asumpt dało wsparcie finansowe, udzielone Związkowi przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w postaci subwencji przyznanej na aktywizację stowarzyszenia[60]. Subwencja ta została przekazana władzom związkowym w połowie 1950 roku po zaakceptowaniu przez MKiS planu finansowego[61]. Pomimo że uzyskane kwoty nie likwidowały wszelkich problemów organizacyjnych, to jednak otworzyły nowy etap w życiu stowarzy-

[57] Dodatkowo Komisję Rewizyjną stanowili: Włodzimierz Krukowski, Jan Sunderland, Dominik Piotrowski. Natomiast w skład Sądu Honorowego wchodzili: Zygmunt Obrąpalski, Jerzy Strumiński, Janusz Podoski, a Komisji Kwalifikacyjnej: Jan Bułhak, Marian Dederko, Jan Sunderland, Zygmunt Obrąpalski i Zbigniew Pękosławski. Informacja za: „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1949, nr 5, s. 1.

[58] *Ibidem.*

[59] Warto na marginesie zauważyć, że rezolucja PZF oraz zorganizowany przez warszawski oddział PTF konkurs *W służbie pokoju* odnosiły się do tego samego Kongresu Pokojowego w Paryżu.

[60] 19 października 1949 roku Zarząd PZF złożył w MKiS preliminarz budżetowy na 1950 rok, zawierający prośbę o subwencję, która choć została przyznana, to w znacznie niższym wymiarze niż zabiegał Związek. Subwencja nie obejmowała kosztów administracyjnych, co stanowiło poważny problem organizacyjny, gdyż na ten cel trzeba było przekazywać składki członkowskie, które nie dawały wysokiej kwoty (Informacje na podstawie: „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1950, nr 6, s. 1.). Ostatecznie Związek otrzymał zgodę przekazania części subwencji na działalność administracyjną, co dawało mu możliwość podjęcia realnych działań w obszarze organizacyjnym (Informacja na podstawie: *Sprawozdanie Zarządu PZF z działalności Związku do dnia 25 czerwca 1950 r. /Walny Zjazd 25.6.50r*./. „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 10, s. 5 [załącznika]).

[61] *Sprawozdanie Zarządu Polskiego Związku Fotografików od dn. 26. VI. 1950 r. do dn. 14. IV. 1951 r*., „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 11, s. 1 [załącznika].

szenia. Ta jakościowa zmiana, przypomnijmy, nałożyła się na przetasowania we władzach organizacji spowodowane śmiercią pierwszego prezesa Jana Bułhaka. To właśnie w jej konsekwencji doszło do wprowadzenia nowej filozofii zarządzania organizacją. Odrzucono nieadekwatny do sytuacji przedwojenny sposób myślenia o Związku jako elitarnym klubie skupiającym wybitne indywidualności artystyczne.

Wdrażanie reform zapoczątkowano na dorocznym Walnym Zgromadzeniu Członków PZF, które odbyło się 25 czerwca 1950 roku. Wybrano wówczas nowe władze, w tym zarząd[62], który ostatecznie ukonstytuował się 30 czerwca 1950 roku w następującym składzie: Zbigniew Pękosławski (prezes), Leonard Sempoliński (wiceprezes), Benedykt J. Dorys (sekretarz), Tadeusz Cyprian (członek zarządu)[63]. Objęcie przewodnictwa we władzach związkowych przez dotychczasowego wiceprezesa, jednocześnie będącego aktywistą i czynnym działaczem partyjnym, stało się jawną oznaką obrania nowego politycznego kursu przez organizację[64]. Nowy zarząd rozpoczął akcję dydaktyczno-szkoleniową, której pierwszym przejawem była organizacja cyklicznych wieczorów dyskusyjnych dla członków Związku, prowadzonych w Warszawie[65]. Spotkania te nie miały nakreślonych ściśle politycznych celów, w większości przypadków dotyczyły spraw techniki, teorii, historii i estetyki fotografii i, jakkolwiek niejednokrotnie podczas owych spotkań dochodził do głosu światopogląd partyjny, to związkowym forum ideologicznym były imprezy organizowane przez powołane koło marksistowskie. Jego szefem został Zbigniew Pękosławski, a historia spotkań inicjowanych przez tę komórkę rozpoczęła się 30 listopada 1950 roku[66].

Nowy Zarząd PZF, podejmując się „aktywizacji" Związku, poza działalnością szkoleniową położył nacisk na stworzenie własnych dorocznych wystaw, które zapoczątkowała Wystawa Fotografiki Członków Polskiego Związku Fotografi-

---

[62] Dodatkowo do Komisji Rewizyjnej wybrano: Dominika Piotrowskiego, Witolda Dederkę, Antoniego A. Węcławskiego, Sądu Honorowego: Zygmunta Obrąpalskiego, Jana Sunderlanda, Maksymiliana Wrocławskiego, Antoniego A. Węcławskiego i Henryka Kukowskiego, a Komisji Kwalifikacyjnej: Jana Sunderlanda, Mariana Dederkę, Zygmunta Obrąpalskiego, Janinę Mierzecką oraz Janusza Podoskiego. Wszystkie informacje dotyczące składu osobowego Związku podaję za: *Walne Zgromadzenie Członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1950, nr 7, s. 1.

[63] „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1950, nr 7, s. 2.

[64] Ważnym faktem z historii Związku było uruchomienie w dniu 20 września 1950 roku, dzięki dotacji ministerialnej, stałego biura przy ulicy Śniadeckich 10 (pod tym samym adresem mieścił się ZAiKS i warszawski oddział PTF). Jego pierwszym kierownikiem został Roman Niemczyński. Informacja za: „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1950, nr 7, s. 2.

[65] Pierwszy wieczór dyskusyjny odbył się 18 października 1950 roku, wystąpił podczas niego Jan Sunderland z referatem pt. *Kilka metodologicznych hipotez roboczych estetyki*. Informacje za: *Wieczory dyskusyjne Polskiego Związku Fotografików*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1950, nr 8, s. 3.

[66] Wieczory dyskusyjne zainaugurowano wykładem Ireny Pękosławskiej pt. *Wstęp do zagadnień marksizmu i leninizmu*. Informacja za: *Wieczory dyskusyjne i Koło Marksistowskie PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 10, s. 2.

ków otwarta 17 grudnia 1950 roku w Domu Kultury na Żoliborzu[67]. Ekspozycja była pierwszą publiczną „korporacyjną" deklaracją członków Związku po stronie twórczości socrealistycznej. Znaczący w tym względzie był zarówno regulamin wystawy, jak i charakterystyczne w swej wymowie słowa Zbigniewa Pękosławskiego zawarte w towarzyszącym jej katalogu:

> W fotografice mniej niż w innych dyscyplinach sztuki dostrzegamy kosmopolityczne wpływy Zachodu. Byłoby jednak przesadą twierdzić, iż wszystko, co tworzymy, jest na miarę nowych czasów – nie mniej jednak dla socjalistycznej treści szukamy wytrwale formy równie mocnej, prawdziwej, jak treść; niektórym z nas już się to udaje. Nie wszystkim – wierzymy jednak, iż rozporządzając poważnymi możliwościami technicznymi, w oparciu o wzory sztuki radzieckiej, mając w dyspozycji naturalną podatność obiektywu do wiernego oddania kształtu – wesprzemy mechaniczne działania kamery – żywą, pulsującą chęcią tworzenia na miarę epoki – skierujemy obiektyw tam, gdzie socjalistyczne treści nowego życia są widoczne – dla oddania w dziele syntezy rewolucyjnych przemian społecznych, socjalistycznego stylu pracy, radości nowego życia, które nie jest fatalistycznym koszmarem, ale polem ciągłych doświadczeń, ulepszeń, osiągnięć i przemian – dumą ludzkiego trwania na ziemi, prawem do wolności i pracy bez wyzysku, w pokoju, warunkującym rozkwit kultury i dziedzictwo osiągnięć współczesnych – potomnym[68].

Ważnym elementem ekspozycji, stanowiącym nieomal manifest ideowy Związku, była prezentacja specjalnego panelu z powojennymi pracami Jana Bułhaka. Panel jednoznacznie wskazywał na aprobowaną przez organizację tradycję artystyczną[69]. Takie wykorzystanie autorytetu Bułhaka dla legitymizacji bieżących dążeń stanie się jedną z podstawowych strategii władz Związku w dobie socrealizmu[70].

Obrany przez Zbigniewa Pękosławskiego kierunek będzie kontynuowany przez władze związkowe do końca omawianego okresu. Podczas kolejnego dorocznego Walnego Zgromadzenie członków PZF, 15 kwietnia 1951 roku w Warszawie, przystąpiono do wyboru nowych władz. Zebranie otworzył referat ideologiczny ustępującego – z uwagi na inne obowiązki zawodowe – prezesa[71], w którym omówił on

---

[67] Na wystawie przyznano: I nagrodę MKiS Henrykowi Makarewiczowi za całość prac, II nagrodę MKiS Fortunacie Obrąpalskiej za *Przedszkole II*, III nagrodę MKiS Kazimierzowi Komorowskiemu za *Wizję portu*, natomiast I nagrodę PZF Bożenie Michalik za całość prac, II nagrodę PZF Adamowi Johannowi za *Faszyzm*. Informacja na podstawie: *Wystawa Fotografiki członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 10, s. 2.

[68] Z. Pękosławski, [wstęp do katalogu wystawy], w: *Wystawa fotografiki członków Polskiego Związku Fotografików*, Katalog wystawy, Dom Kultury na Żoliborzu w Warszawie, 17 grudnia 1950–6 stycznia 1951, s. 7.

[69] Prezentowano tu następujące prace Bułhaka: *Krajobraz nad Kanałem Staropolskim*, *Burza nadchodzi*, *Symbol pracy pokojowej*, *Ruiny Warszawy*, *Śląskie strażnice pokoju* i *Obłok*. Spis prac na podstawie: *Wystawa fotografiki członków Polskiego Związku Fotografików*, Katalog wystawy, Domu Kultury na Żoliborzu w Warszawie, 17 grudnia 1950–6 stycznia 1951, s. 8.

[70] Potwierdzeniem tak obranej strategii był, zorganizowany w siedzibie PZF 31 stycznia 1951 roku, przy współudziale Warszawskiego Oddziału PTF, wieczór poświęcony pamięci Jana Bułhaka. Informacja za: *Wieczory dyskusyjne i Koło Marksistowskie PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 10, s. 3.

[71] *Zarząd PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 11, s. 3.

„zadania fotografiki w dziele budownictwa socjalistycznego", dodatkowo podczas dyskusji podkreślano konieczność poszerzenia oferty szkoleń ideologicznych dla członków organizacji[72]. Przeprowadzono wybory do władz Związku, wytypowano skład zarządu, który ostatecznie podzieli się funkcjami w dniu następnym[73]. Dokonano następującego rozdysponowania stanowisk: Leonard Sempoliński (prezes), Zbigniew Pękosławski (wiceprezes), Benedykt Jerzy Dorys (sekretarz), Edward Falkowski (skarbnik) oraz Tadeusz Cyprian (członek zarządu)[74]. „Kosmetyczne" zmiany w składzie zarządu gwarantowały kontynuację wcześniej obranej linii działania. Najważniejszą jednak zmianą w strukturze organizacyjnej, którą wprowadzono w wyniku uchwał zjazdowych, było powołanie terenowych mężów zaufania PZF, będących w zamierzeniu łącznikami Zarządu Głównego z członkami rozsianymi na terenie kraju[75].

W 1951 roku nowy zarząd intensywnie rozwijał działalność artystyczną i ideologiczną Związku, czego pierwszą oznaką było ogłoszenie w lipcowym numerze „Biuletynu Informacyjnego" zamkniętego konkursu, organizowanego pod protektoratem Ministerstwa Kultury i Sztuki, pt. *Fotografika w służbie realizmu socjalistycznego.* W „preambule" do konkursu czytamy, że fotografika: „podejmuje generalną próbę ukazania szerokiemu ogółowi swych dotychczasowych osiągnięć, swej woli służenia klasie robotniczej w jej walce o sprawiedliwość społeczną, o głęboko ludzką, socjalistyczną sztukę"[76]. Charakterystyczne, że po raz pierwszy do jury związkowego konkursu zostali zaproszeni, poza przedstawicielami MKiS, członkowie związków zawodowych metalowców oraz pracowników i robotników rolnych[77]. Wprawdzie dopraszanie osób spoza środowiska fotograficznego do gremiów oceniających nadsyłane na konkursy prace miało długą tradycję, ale zwykle obejmowało ono malarzy[78]. Uczestnictwo nowej grupy społecznej w jury wynikało z podjęcia jednej z zasadniczych tez ówczesnej polityki kulturalnej, mówiącej o – jak pisał Włodzimierz Kaczocha – prawie klasy robotniczej do „(…) oceny dzieła

[72] *Walne Zgromadzenie Członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 11, s. 1.

[73] Dodatkowo do Komisji Kwalifikacyjnej wybrano: Jana Sunderlanda, Mariana Dederkę, Zygmunta Obrąpalskiego, Janinę Mierzecką i Edwarda Hartwiga, Sądu Honorowego: Alfreda Funkiewicza, Jerzego Frąckiewicza, Adama Stelmacha, Komisji Rewizyjnej: Feliksa Nowickiego, Józefa Stanslickiego i Jerzego Dulewicza. Informacja na temat składu władz związkowych na podstawie: *Walne Zgromadzenie Członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 11, s. 1–2.

[74] *Zarząd PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 11, s. 2.

[75] *Walne Zgromadzenie Członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 11, s. 2.

[76] *„Fotografika w służbie realizmu socjalistycznego". Konkurs zamknięty dla członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 12, s. 1

[77] „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 13, s. 7.

[78] W konkursie przyznano: I nagrodę Henrykowi Bietkowskiemu za *Przed Konkursem*, II nagrodę Benedyktowi J. Dorysowi za cykl *Twórcy Kultury i Sztuki Polski*, III nagrodę Adamowi Drozdowskiemu za *Przy mieszarce* oraz wyróżnienia Tadeuszowi Wańskiemu, Maksymilianowi Myszkowskiemu, Edmundowi Kupieckiemu, Zdzisławowi Małkowi, Feliksowi Zwierzchowskiemu oraz Tadeuszowi Bilińskiemu. Informacje za: „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 13, s. 6–8.

sztuki na równi z oceną profesjonalistów"[79]. Równolegle z konkursem ogłoszono nabór prac na kolejną doroczną wystawę członków Związku[80], tu temat był dowolny, ale wskazywano, że pożądana jest tematyka z zakresu społecznego[81]. Prace nadesłane na doroczny pokaz oraz te wybrane na konkursie zostały połączone i wyeksponowane na II Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki, zaprezentowanej w marcu 1952 roku w warszawskiej Zachęcie, a komisarzem prezentacji z ramienia PZF został Adam Johann.

Kolejną nową inicjatywą Zarządu, realizowaną od 1951 roku, było zwoływanie narad twórczych w celu politycznego „wyrobienia" aktywu związkowego. Pierwsza, na której omówiono rolę fotografika w ówczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej, była prowadzona przy współudziale malarza i fotografa Antoniego Łyżwańskiego, prorektora warszawskiej ASP, który przedstawił zagadnienia socrealizmu w fotografii[82]. Innym ważnym posunięciem ideologizującym działalność Związku było propagowanie pracy kolektywnej, wprowadzonej do praktyki fotografików poprzez działalność w Zespołach Twórczych. Prace nad ich uruchomieniem w ramach Związku rozpoczęły się od konferencji zarządu z warszawskimi członkami organizacji w dniu 28 stycznia 1952 roku[83].

4.2. Stabilizacja doktryny

Zasadnicza reforma Związku została przeprowadzona w 1952 roku, do czego asumpt dawały m.in. porozumienia zawarte w 1951 roku z Zarządem Głównym Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Przypomnijmy, że owe porozumienia silnie hierarchizowały scenę artystyczną, przyznając Związkowi wiodącą rolę w świecie fotografii. Jednak aby ją realnie pełnić, należało m.in. stworzyć siatkę imprez wystawienniczych, konkurencyjną wobec tej stworzonej przez PTF, odbywających się pod szyldem Związku. Wprowadzone przez władze związkowe metody prezentacji dzieł kopiowały mechanizm znany z działalności PTF. Poza

[79] W. Kaczocha, *Polityka kulturalna PPR-PZPR. Zarys problematyki polityki kulturalnej w okresie 1942–1977*, Warszawa 1981, s. 97.

[80] Jury II dorocznej Wystawy PZF przyznało dwie równorzędne pierwsze nagrody MKiS dla Romana Burzyńskiego za *Budowę kolejki linowej w Wałbrzychu* oraz Kazimierzowi Komorowskiemu za *Rybaka*. Dodatkowo II nagrodę MKiS otrzymał Henryk Hermanowicz za zdjęcia: *Ursusy orzą od świtu*, *PGR młóci do ostatniego ziarna*, *Pierwszy plon PGR-u 1951 r.*, III nagrodę MKiS przyznano Franciszkowi Stobikowi za *Brzozy*. Wyróżniono też Pawła Mystkowskiego, Helenę Hartwig, Zbigniewa Dłubaka, Stanisława Kolowcę, Eugeniusza Hanemana i Tadeusza Linka. Informacje za: *Protokół z posiedzenia Jury II-ej Dorocznej Wystawy Fotografiki członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 13, s. 9–10.

[81] *II Wystawa Fotografiki, członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 12, s. 2.

[82] Jednocześnie podczas spotkania omówiono znaczenie konkursu *Fotografika w służbie realizmu socjalistycznego.* Informacje za*: Narady Twórcze aktywu członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 12, s. 2

[83] *Zagadnienie Zespołów Twórczych*, „Biuletyn Informacyjny", 1952, nr 14, s. 12.

ogólnokrajową doroczną wystawą planowane były mniejsze okręgowe, które miały dać możliwość ekspozycji prac w lokalnych środowiskach. W tym celu doprowadzono do porozumienia pomiędzy zarządem PZF a Centralnym Biurem Wystaw Artystycznych w sprawie organizacji wystaw indywidualnych i grupowych członków Związku, które ogłoszono w 15. numerze „Biuletynu Informacyjnego" z maja 1952 roku. Umowa dawała związkowcom również możliwość składania własnych propozycji wystawowych, jednak w takim przypadku obowiązywały ścisłe procedury postępowania, obwarowane szeregiem nakazów względem artysty: po pierwsze wniosek składany do CBWA musiał być najpierw zatwierdzony przez Zarząd PZF (ten obowiązek jesienią 1952 roku przeszedł na władze poszczególnych okręgów), jednak, co najważniejsze, każdy materiał miał być opiniowany przez związkową komisję kwalifikacyjną (później artystyczną). Obostrzenia argumentowano faktem, iż każda z takich wystaw odbywa się pod egidą Związku. Opatrzony takimi referencjami wniosek, złożony w wybranym oddziale CBWA, był wysyłany do Zarządu Centralnego CBWA w Warszawie, gdzie podlegał rozpatrzeniu przy udziale „właściwych czynników" oraz ponownie zarządu Związku[84]. Tym samym działalność związkowców została włączona w system centralnie administrowanego wystawiennictwa krajowego i jednocześnie wyłączona z dotychczasowych struktur salonów wystawowych zarządzanych przez lokalne ośrodki PTF.

Podstawowe zmiany w sposobie funkcjonowania organizacji nastąpiły podczas historycznego Walnego Zjazdu członków Polskiego Związku Fotografików, który odbył się w Warszawie w dniach 28–29 czerwca 1952 roku (wówczas przeprowadzono również gruntowną krytykę Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego). Dokonano fundamentalnych zmian w statucie i strukturze organizacji, dodatkowo zmieniono jej nazwę oraz zadekretowano realizm socjalistyczny jako oficjalny kierunek dążeń artystycznych członków Związku. Wprawdzie ten ostatni postulat był już od pewnego czasu realizowany w praktyce, ale nabrał on teraz statutowego obowiązku zrzeszonych twórców. Związek stał się wreszcie jednostką w pełni gotową nie tylko na objęcie wiodącej roli w polskiej fotografii, ale przede wszystkim do efektywnego wdrażania w życie polityki Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Dla objęcia nadzorem szerokich rzesz twórców skupionych pod szyldem Związku dokonano wielu zmian systemowych. Jedną z kluczowych była reforma Zarządu Głównego poprzez wprowadzenie jego dwustopniowości: Prezydium i Plenum (składało się z delegatów okręgowych). Zmiana ta miała powodować usprawnienie jego działalności i lepszy kontakt z terenem[85]. Według nowego statutu dotychczas funkcjonujący mężowie zaufania zostali zastąpieni delegatami okrę-

[84] Opis procedury zgłaszania wystaw na podstawie: *Wystawy indywidualne prac członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 15, s. 3.

[85] *Projekt uzupełnień Statutu*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 13, s. 3–5.

gowymi, którzy stali się statutowymi przedstawicielami Związku w terenie[86]. Na zjeździe wprowadzono też nową nazwę Związek Polskich Artystów Fotografików. Inną z kluczowych reform prowadzących do rozbudowy struktury organizacyjnej było wprowadzenie stopnia członka-kandydata[87], co miało wpływ na zwiększenie kadr, a w konsekwencji dawało możliwość tworzenia i rozwijania delegatur okręgowych. Powołanie tych ostatnich umożliwiło rozszerzenie działalności oraz przejęcie inicjatywy w tzw. terenie, w którym do tej pory niezachwianie dominowały oddziały PTF. Wreszcie kolosalne znaczenie miało powołanie nowego ciała wykonawczego, Komisji Artystycznej ZPAF[88], która zastąpiła dawną Komisję Kwalifikacyjną[89] i otrzymała znacznie szersze prerogatywy niż swoja poprzedniczka, stając się w zamierzeniu „strażnikiem" czystości ideologicznej prac związkowców[90]. W opublikowanym sprawozdaniu ze zjazdu zawarto entuzjastyczną ocenę zmian, którą przytoczmy w części:

> Projekt nowego statutu przedstawiony Walnemu Zjazdowi przez Zarząd, statutu zbudowanego na demokratyźmie wewnątrz-związkowym, na szerokiej bazie kadrowej, został entuzjastycznie przyjęty przez zebranych. Wiążąca się z poszerzonym statutem zmiana nazwy stowarzyszenia na Związek Polskich Artystów Fotografików – wyraźnie podkreśliła artystyczny charakter naszego stowarzyszenia, stawiając je na równej płaszczyźnie ze wszystkimi związkami twórczymi, działającymi w Polsce Ludowej, wyraźnie określając fotografikę jako jedną z dyscyplin sztuk plastycznych. Nowa nazwa stowarzyszenia nie

[86] L. Sempoliński, *Sprawozdanie Zarządu Polskiego Związku Fotografików z okresu kadencji od dn. 15.4.51 do dn. 27.6.52*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16/17, s. 21.

[87] Pomysł wprowadzenia nowego stopnia członka-kandydata wyszedł bezpośrednio z MKiS i miał na celu rozbicie elitarnego charakteru Związku. Członkowie-kandydaci nie posiadali praw czynnych i biernych oraz nie mogli korzystać z przywilejów podatkowych, za to mogli brać udział w życiu artystycznym ZPAF. Informacje na podstawie: ZPAF, teczka archiwaliów: Nadzwyczajne Walne zebranie członków ZPAF 23. 09. 1956, sygn. 7, *Stenogram z Nadzwyczajnego Walnego Zebrania Związku Polskich Artystów Fotografików, odbytego w dniu 23 września 1956 r. w Sali Kolumnowej Minist. Kultury i Sztuk*., k. 134–135.

[88] Komisja Artystyczna zaczęła swoje prace 4 października 1952 roku. Informacja za: *Komisja Artystyczna*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1952, nr 18, s. 3.

[89] Zadania Komisji Kwalifikacyjnej określał jej regulamin: „a./ Opiniowanie prac Kandydatów na członków P.Z.F. b. / Kom. Kwalif. P.Z.F. stanowi Jury wystaw i konkursów organizowanych przez P.Z.F., przeprowadza eliminacje prac wystawowych, przyznaje nagrody i wyróżnienia. c./ Kom. Kwalif. może opiniować prace członka P.Z.F. na wniosek Zarządu. d./ Kom. Kwalif. ew. jej członkowie mogą występować na zewnątrz i reprezentować P.Z.F. na polecenie Zarządu P.Z.F. lub za jego zgodą w zakresie kwalifikacji". AAN, zespół archiwalny: Ministerstwo Kultury i Sztuki (366/1), sygn. 840, *Regulamin Komisji Kwalifikacyjnej P.Z.F*., brak paginacji archiwalnej.

[90] Jak informował zarząd: „Zgodnie z założeniami Statutu wyjaśniamy, że wszelkie wystawy prac członków ZPAF, o ile nie są organizowane bezpośrednio przez Związek, powinny być uzgadniane z Zarządem i opiniowane przez Komisję Artystyczną ZPAF. (…) Z uwagi na statutową odpowiedzialność Związku za poziom artystyczny i ideologiczny wystaw prac członków ZPAF oraz w dobrze zrozumianym interesie własnym autorów, zwracamy uwagę na konieczność przestrzegania niniejszego". Cytuję za: *Wyjaśnienie w sprawie wystaw indywidualnych i zbiorowych prac członków ZPAF*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1952, nr 18, s. 2.

mającego precedensu na całym świecie otwiera nowy etap pracy związku, który śmiało, na podstawie założeń statutowych nazwać można okresem przełomowym, historycznym[91].

Ważnym elementem obrad, poza sprawami organizacyjnymi, było też nakreślenie ostatecznych ram ideologicznych dla działalności związkowców. Wygłoszono trzy referaty (Zbigniew Pękosławski, *Rola fotografiki w kształtowaniu nowego człowieka*, Adam Johann, *W walce o ideologiczny wyraz twórczości fotograficznej w Polsce Ludowej* oraz Tadeusz Cyprian, *Przemiany w polskiej fotografii*), które zebrani postanowili przyjąć jako „wytyczne ideologiczne w twórczości fotograficznej oraz strukturowe ruchu artystycznego i amatorskiego"[92]. Przy czym referat Tadeusza Cypriana nie tyle dotyczył, jak teksty Pękosławskiego i Johanna, problemu nieuniknionej i koniecznej ideologizacji twórczości fotograficznej w duchu realizmu socjalistycznego, a był pojętą w duchu marksistowskim reinterpretacją historii polskiej fotografii. Zresztą nie był to jedyny historyczny akcent podczas obrad, bowiem postanowieniem zjazdu uznano Jana Bułhaka za członka honorowego Związku od chwili jego powstania, a także nakazano umieszczenie jego portretów we wszystkich siedzibach Związku[93].

Podczas zjazdu wybrano nowe władze, w ich wyniku następująco ukonstytuowało się Prezydium Zarządu: Leonard Sempoliński (prezes), Benedykt Jerzy Dorys (wiceprezes), Adam Stelmach (wiceprezes), Adam Johann (sekretarz) Paweł Mystkowski (skarbnik)[94], Tadeusz Jankowski i Tadeusz Bukowski (członkowie)[95]. Leonard Sempoliński przedstawił ramowy plan pracy na okres nowej kadencji, pierwsza z przedstawionych wytycznych dekretowała obrany już wcześniej ideologiczny kierunek działalności twórców związkowych:

---

[91] *Sprawozdanie z Walnego Zjazdu P.Z.F.*, „Biuletyn Informacyjny"[PZF], 1952, nr 16–17, s. 1.

[92] *Ibidem*, s. 2.

[93] *Ibidem*, s. 6.

[94] Paweł Mystkowski w wyniku postawienia mu zarzutów natury etycznej ustąpił po kilku miesiącach z zarządu. Obowiązki skarbnika przejął Tadeusz Bukowski, a nieobsadzone miejsce w zarządzie zajął Zbigniew Dłubak w 1953 roku.

[95] Władze Związku dopełniały: Komisja Rewizyjna (Feliks Nowicki, Henryk Bietkowski, Kazimierz Komorowski, Franciszek Myszkowski, Józefa Stanslicki, Edmund Kupiecki), Komisja Artystyczna (Edward Hartwig, Jan Sunderland, Janina Schabenbeck-Mokrzycka, Adam Johann, Janina Mierzecka, Stanisław Kolowca, Edmund Zdanowski, Seweryn Błochowicz) oraz Sąd Koleżeński (Marian Schulz, Leonard Olejnik, Henryk Derczyński, Feliks Zwierzchowski, Marian Kornicki, Jerzy Frąckiewicz, Stanisław Zieliński, Antoni Nowosielski). Dodatkowo we władzach zasiadali wybrani na delegatów okręgowych: Piotr Wiszniewski, Jerzy Dulewicz (zastępca) w Bydgoszczy, Edmund Zdanowski, Kazimierz Lelewicz (zastępca) w Gdańsku, Halina Idziakowa, Franciszek Stobik (zastępca) w Katowicach, Stanisław Kolowca, Józef Rosner (zastępca – zastąpił na stanowisku Kolowcę w grudniu 1953 roku) w Krakowie, Irena Strzemieczna (jej miejsce w grudniu 1953 roku zajął Ignacy Płażewski), Tadeusz Aleksandrowicz (zastępca) w Łodzi, Zenon Maksymowicz, Fortunata Obrąpalska (zastępca) w Poznaniu, Alfred Funkiewicz, Edward Czapliński (zastępca) w Warszawie, Janina Mierzecka, Bożena Michalik (zastępca) we Wrocławiu. Wszystkie informacje dotyczące wyboru władz Związku podaję za: *Sprawozdanie z Walnego Zjazdu P.Z.F.*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16–17, s. 3–4.

> Rozwój twórczości oparty o metody realizmu socjalistycznego. Zagadnienie to wyraźnie postawione w referatach kol. kol. Pękosławskiego i Johanna, konkretnie omówione w dyskusji, jest politycznym zadaniem naszego Związku. Analiza twórczości na dotychczasowym etapie, wykazawszy błędy formalistyczne, postawiła przed Zarządem PZF ostrą walkę o metodę realizmu socjalistycznego z lewactwem i naturalizmem i schematyzmem w fotografice na obecnym etapie[96].

Stwierdzenia te stały się niejako bazą dla pozostałych wskazań. Najważniejsze z nich mówiły o konieczności stworzenia fotograficznego szkolnictwa artystycznego. Sempoliński wytyczył tu dwa podstawowe cele. Pierwszym z nich była organizacja wyższego szkolenia ideologiczno-artystycznego dla członków Związku, drugim walka o powołanie szkolnictwa wyższego w zakresie fotografii. Kolejne dezyderaty dotyczyły zorganizowania terenowych ośrodków dyskusyjnych, wygłaszania odczytów publicznych związanych z popularyzacją fotografii oraz wydawania nowego czasopisma fotograficznego. Wyróżnił również konieczność współpracy z ruchem amatorskim (PTF) i z instytucjami wydawniczymi, przy czym współpraca z amatorami miała polegać na dostarczaniu im kadr instruktorskich. Sempoliński akcentował również konieczność nawiązania łączności ze środowiskami twórczymi państw tzw. demokracji ludowej oraz Związku Radzieckiego. Ostatnim z postulatów było zorganizowanie związkowego biura zleceń[97]. Na zakończenie Walnego Zjazdu zebrani uchwalili rezolucję:

> Zebrani na Walnym Zjeździe Z.P.A.F. w Warszawie w dniach 28 i 29 czerwca 1952 r. po wysłuchaniu referatów ideologicznych stwierdzają, że w twórczości swej będą walczyć o to, by fotografika polska związała się jak najściślej z nurtem polityki kulturalnej naszego Państwa Ludowego, opartej na wielkiej nauce Marksa, Lenina i Stalina oraz wzięła czynny udział w walce o nową socjalistyczną kulturę i o jeszcze silniejsze włączenie twórczości swojej w wielkie dzieło budowy Pokoju i Socjalizmu[98].

Nowy statut zatwierdzony postanowieniami zjazdu został zalegalizowany przez władze 23 września 1952 roku, odtąd Związek był przygotowany na zadania stawiane środowisku fotograficznemu w dobie realizmu socjalistycznego. Wprowadzane w kolejnych latach zmiany nie miały już tak rudymentarnego charakteru i zwykle wiązały się z bieżącymi potrzebami, wyznaczanymi przez ministerialne rozporządzenia dotyczące ideologiczno-politycznego wymiaru funkcjonowania fotografii artystycznej. Na koniec wreszcie warto zauważyć, że po zjeździe nastąpiła jeszcze jedna, być może mniej dostrzegalna, ale o fundamentalnym znaczeniu zmiana, która była związana z metamorfozą, jaką przeszedł związkowy „Biuletyn Informacyjny". Pierwszy „odmieniony" numer 16/17 wyszedł 30 sierpnia 1952 roku i zawierał kompletne materiały z obrad podczas zjazdu. Modyfikacja polegała na

[96] *Ibidem*, s. 4.
[97] *Ibidem*, s. 4–5.
[98] *Ibidem*, s. 6.

publikacji pełnych tekstów najważniejszych referatów, które były wygłaszane na niezliczonych w owym czasie zjazdach, plenach czy konferencjach organizowanych przez zarząd Związku. Wcześniej redaktorzy „Biuletynu Informacyjnego" skupiali się przede wszystkim na sprawach organizacyjnych[99]. Zauważmy, że jednym z kluczowych mitów socrealizmu było kolektywne podejmowanie decyzji, czy raczej zatwierdzanie przez aklamację postanowień decydentów partyjnych. Na konferencjach podejmowano wspólne decyzje, dawano jasne odpowiedzi na nurtujące pytania czy wreszcie miała ujawniać się zwartość i jedność osób tworzących wspólny front na danym odcinku życia politycznego czy kulturalnego. Zatem na konferencjach, zjazdach czy naradach wykuwano aprobowane przez zgromadzonych postulaty oraz wskazania programowe. Obecność na tego typu zgromadzeniach oznaczała uczestnictwo w rytuale. Jednak ogromna liczba członków Związku była wykluczona z owego „misterium", choćby z uwagi na miejsce zamieszkania. Dlatego tak ważnym było stworzenie organu prasowego, w którym można było na bieżąco śledzić najnowsze wskazania formułowane w referatach z narad twórczych[100].

4.3. Eskalacja doktryny

Zmiany dokonane w statucie dały podstawę do szerokiego upolitycznienia działań Zarządu i kontroli poczynań fotografików. Spowodowały również, że okres 1953–1954 stał się czasem najsilniej wywieranej presji ideologicznej przez zarząd na członków Związku. Przejawiało się to całym wachlarzem działań: odpowiednio prowadzoną polityką wystawienniczą i szkoleniową, a także stworzeniem wewnątrz organizacji struktur partyjnych oraz rozbudowanego systemu kontroli wewnętrznej.

W zakresie wystawiennictwa kluczową rolę odgrywała organizacja centralnych Ogólnopolskich Wystaw Fotografiki, które traktowano jako imprezy wzorcowe dla ogółu środowiska. Mechanizm ich powstawania dobrze uzmysławia III OWF, która odbyła się w gmachu Zachęty w maju 1953 roku, już po dokonaniu historycznych zmian w sposobie funkcjonowania Związku[101]. W ogłoszeniu dotyczącym naboru prac na wystawę czytamy:

---

[99] W numerze 25 z 1954 roku „Biuletynu Informacyjnego" pojawił się odredakcyjny komentarz o zmianie jego statusu na „wewnętrzny organ ZPAF poświęcony zagadnieniom twórczym". W praktyce jednak stało się to już w 1952 roku.

[100] Na temat roli konferencji i referatów wyczerpująco pisał Mariusz Zawodniak w książce *Teraźniejszość i przeszłość. Studia o życiu literackim socrealizmu*, na podstawie jego rozważań zamieszczonych na stronach 53–57 sformułowałem uwagi dotyczące nowej formuły „Biuletynu Informacyjnego".

[101] Na III OWF przyznano: równorzędne II nagrody: Henrykowi Hermanowiczowi za *Źródło cementu*, Franciszkowi Myszkowskiemu za *Flesz*, Kazimierzowi Najdenonowi za *Robotnika*, oraz III nagrody: Adamowi Boguszowi za: *Górnika*, Witoldowi Chromińskiemu za: *Gwidon Reck – Laureat*

> Tematyka prac dowolna; zwrócić jednak należy uwagę na fotogramy przedstawiające przemiany polityczne, gospodarcze i kulturalne naszego kraju, nie odrzucając portretu, pejzażu, martwej natury itp. Format prac 30 × 40 cm, przy technikach specjalnych – dowolny[102].

Zauważmy, że wystawa miała być podsumowaniem rocznej pracy związkowców, dlatego deklarowano pewną dowolność zdjęć, jednak w rzeczywistości ekspozycja miała jawnie polityczny charakter, neutralizowany jedynie pojedynczymi obrazami podejmującymi tematy spoza słownika zagadnień wypływających z obowiązującej doktryny. Przypomnijmy, że o jej odpowiedni wymiar ideologiczny zobowiązana była zadbać Komisja Artystyczna[103]. III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, podobnie jak i inne tego typu ekspozycje, była poza dorocznym przeglądem osiągnięć, nade wszystko jak pisał Adam Johann: „egzaminem ideologicznym i artystycznym fotografików"[104]. Zresztą podkreślmy, że nie tylko działania Komisji Artystycznej wpływały na odpowiedni kształt wystawy, ale również hojny mechanizm nagród i zakupów „najdojrzalszych" dzieł przez Ministerstwo Kultury i Sztuki[105] decydował o produkcji obrazów zgodnych z założeniami doktryny. Podkreślmy, że podobną rolę jak pokazy centralne odgrywały w lokalnej skali okręgowe wystawy twórczości związkowców. Dopełnieniem polityki wystawienniczej ZPAF była szeroka akcja wystaw objazdowych, przeprowadzona wraz z Centralnym Zarządem Instytucji Sztuk Plastycznych, które były prezentowane w świetlicach robotniczych. Miały one za zadanie popularyzację fotografii artystycznej oraz inicjowanie kółek fotograficznych, których prowadzenie powierzono PTF[106].

Poważny rozwój nastąpił również w obszarze szkoleniowym. Podczas pierwszego od zatwierdzenia nowego statutu plenarnego posiedzenia Zarządu ZPAF, które odbyło się 19 października 1952 roku w Warszawie, wprowadzono jedną z najbardziej fundamentalnych dla dalszego funkcjonowania Związku zmian, a mianowicie uchwalono wtedy zwołanie pierwszej narady twórczej członków stowarzyszenia podczas trwania III Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki[107]. Odtąd tego typu narady będą organizowane corocznie przy kolejnych ogólnopolskich wystawach i staną się podstawowym forum dla dyskusji nad zagadnieniami realizmu socjalistycznego w fotografii. Materiału do debaty dostarczały eksponowane

---

Nagrody Plastycznej, Adamowi Stelmachowi za całość prac oraz Maksymilianowi Wrocławskiemu za *Anię*. Informacje za: „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 21, s. 3.

[102] *III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16/17, s. 56.

[103] Posiedzenie Komisji Artystycznej w sprawie III OWF odbyło się w dniach 30–31 stycznia 1953. Informacja na podstawie: *III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki ZPAF*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 20, s. 2.

[104] A. Johann, [wstęp do katalogu], *III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, Katalog wystawy, Zachęta w Warszawie, maj 1953, s. 5.

[105] „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 21, s. 3–4

[106] *Wystawy objazdowe*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 21, s. 6.

[107] Sprawozdanie z plenarnego zebrania Zarządu ZPAF, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1952, nr 19, s. 2.

prace, stanowiące podstawę do oceny nie tylko osiągnięć konkretnych twórców, ale również kondycji całego Związku, w tym działalności Komisji Artystycznej. Jednak czołowymi wydarzeniami w zakresie indoktrynacji politycznej członków Związku były dwie edycje Wyższego Kursu Fotografiki ZPAF. Pierwsza trwała od października 1952 do czerwca 1953 roku[108], druga została zorganizowana kilka miesięcy później po przerwie wakacyjnej i trwała do czerwca 1954 roku[109]. Równolegle takie kursy, choć z okrojonym programem, zostały dwukrotnie powtórzone w delegaturach stalinogrodzkiej i wrocławskiej[110]. Wykłady oparte o podstawy filozofii marksistowskiej dotyczyły historii sztuki, filozofii, estetyki oraz techniki fotografowania, wśród wykładowców poza znanymi fotografami i działaczami (m.in.: Witold Dederko, Edward Hartwig, Benedykt Jerzy Dorys, Roman Burzyński, Leonard Sempoliński, Stanisław Sheybal) znalazł się również znany historyk sztuki Ksawery Piwocki[111]. Wreszcie w rozbudowanej akcji szkoleniowej ważną rolę odegrała opracowana na nowo koncepcja wieczorów dyskusyjnych, które odtąd miały przerodzić się w spotkania autorskie, według szczegółowo zakreślonego scenariusza: „Na podstawie pokazanego uczestnikom wieczoru zestawu prac danego autora, wytypowany referent, przeprowadzi charakterystykę twórczości. Po replice autora nastąpi dyskusja zakończona podsumowaniem”[112]. Była to typowa w owym czasie formuła, zakładająca miejsce dla ideologicznej krytyki wystosowanej przez kolektyw, a następnie samokrytyki autora.

Niebagatelną rolę w tworzeniu ideowego wymiaru pracy Związku odegrało stworzenie wewnętrznej struktury partyjnej. Koło Twórcze członków PZPR zawiązało się 6 czerwca 1953 roku, a jego pierwszym sekretarzem został Antoni Nowosielski, którego na stanowisku zastąpił 19 lutego 1954 roku Bartłomiej Jahn (funkcję zastępcy pełnił Zbigniew Pękosławski)[113]. Cele, jakie przed komórką partyjną stawiano, charakteryzuje lapidarne programowe stwierdzenie: „Zadaniem Koła będzie rozpracowanie zagadnień twórczych i realizacja polityki kulturalnej Partii na odcinku fotografiki”[114]. Bartłomiej Jahn w latach 1954–1955 dzięki objętej funkcji stał się jednym z najbardziej wpływowych członków Związku, który niejednokrotnie zabierał głos krytycznie, wypowiadając się na forum o twórczości związkowców.

Ostatnim istotnym elementem organizacji wewnętrznej polityki Zarządu ZPAF, prowadzącej do upolitycznienia działalności związkowców, było tworzenie rozbu-

[108] ZPAF, teczka archiwaliów: Wyższy Kurs Fotografiki, brak sygnatury, *Plan wykładów na Wyższym Kursie Fotografiki Z.P.A.F.*, brak paginacji archiwalnej.

[109] *Akcja szkoleniowa*, „Biuletyn Informacyjny” [ZPAF], 1955, nr 26, s. 5.

[110] *Sprawy szkoleniowe*, „Biuletyn Informacyjny” [ZPAF], 1953, nr 21, s. 8 oraz *Akcja szkoleniowa*, „Biuletyn Informacyjny” [ZPAF], 1955, nr 26, s. 5.

[111] ZPAF, teczka archiwaliów: Wyższy Kurs Fotografiki, brak sygnatury, *Plan wykładów na Wyższym Kursie Fotografiki Z.P.A.F.*, brak paginacji archiwalnej.

[112] *Wieczory dyskusyjne*, „Biuletyn Informacyjny” [ZPAF], 1953, nr 21, s. 7.

[113] *Koło Twórcze członków PZPR*, „Biuletyn Informacyjny” [ZPAF], 1954, nr 23, s. 4–5.

[114] *Ibidem.*

dowanego systemu kontroli wewnętrznej i weryfikacji poczynań poszczególnych autorów. Wydarzeniem, które rozpoczęło ten zakres działań, było plenarne zebranie Zarządu ZPAF we wrześniu 1953 roku[115], podczas którego prezes Leonard Sempoliński wygłosił referat pt. *Nowy etap w życiu organizacyjnym ZPAF*. Tezy referatu zostały przyjęte jako wytyczne dla pracy Związku i były zapowiedzią eskalacji politycznych działań zarządu, dając podstawę pod najbardziej opresyjny i zideologizowany kilkumiesięczny okres w życiu ZPAF, po którym nastąpi stopniowe rozluźnianie gorsetu doktryny. Sempoliński – podczas zebrania – w duchu samokrytyki referował:

> Oceniając krytycznie dotychczasowe życie organizacyjne naszego Związku jako apolityczne, pozbawione ideowo-artystycznych podstaw rozwojowych, powinniśmy zdać sobie sprawę, że musimy wkroczyć na nowy etap, którego nicią przewodnią będzie upolitycznienie naszego życia organizacyjnego. W czym powinien wyrazić się ten nowy etap? – Jak już na wstępie wspominałem: po pierwsze w planowym naborze kadr, a tym samym w uregulowaniu dotychczasowego składu personalnego naszego Związku; po drugie – w rozpracowaniu kryteriów ideowo-artystycznych, które byłyby podstawą dla pracy Komisji Artystycznej oraz dla poważnej pracy ideowo-kształceniowej, która powinna objąć wszystkich członków naszego Związku[116].

Sempoliński w swoim wystąpieniu dużo miejsca poświęcił działalności Komisji Artystycznej, stawiając jej zarzut braku odpowiednio opracowanych kryteriów ideowo-artystycznych, a przez to jej apolityczność. Sempoliński, powołując się na ostatnie plenarne zebrania Zarządu ZPAF oraz rozmowy w Ministerstwie Kultury i Sztuki, stwierdził „mglistość" kryteriów przyjmowania nowych członków, a przecież nadszedł czas planowej rozbudowy kadr[117]. Owa „mglistość kryteriów" miała prowadzić do przyjmowania do Związku talentów samorodnych, „Janków Muzykantów", a podstawą weryfikacji nowych członków powinny być „ostre" konsultacje, skutkujące przyjmowaniem jedynie odpowiednio ukształtowanych i świadomych kandydatów[118]. Rozwinięciem koncepcji planowej budowy kadr związkowych była weryfikacja istniejącego już składu osobowego, do czego posłużyła rozbudowana kilkustronicowa ankieta, rozsyłana w końcu 1953 roku, skrupulatnie prześwietlająca przeszłość fotografów i ich rodzin pod kątem pochodzenia społecznego, działalności w trakcie wojny, dotychczasowego zaangażowania politycznego oraz posiadanych kontaktów zagranicznych. Chociaż Sempoliński deklarował w referacie, że przeprowadzenie weryfikacji członków jest zadaniem,

[115] W sprawozdaniach ogłaszanych w „Biuletynie Informacyjnym" są podane dwie rozbieżne daty 27 i 29 września 1953 roku.

[116] L. Sempoliński, *Nowy etap w życiu organizacyjnym ZPAF*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 22, s. 2–3.

[117] Leonard Sempoliński od 1953 roku był członkiem Rady Kultury w Ministerstwie Kultury i Sztuki, co z pewnością wpływało na doskonałą orientację prezesa ZPAF w bieżących zadaniach stawianych ówczesnej sztuce. *Kalendarium*, w: *„Robie tylko dokumenty" – fotografie Leonarda Sempolińskiego*, Katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 19 marzec – 3 maj 2005, s. 30.

[118] L. Sempoliński, *Nowy etap w życiu…*, s. 3.

które musi przeprowadzić do końca swojej kadencji, to informacji zawartych w ankietach nie wykorzystał do przeprowadzenia czystek w kadrach związkowych[119].

Kwintesencją omówionego kierunku polityki Zarządu ZPAF są, jak sądzę, cztery postulaty Sempolińskiego zawarte w referacie, które stanowiły dla niego podstawę do otwarcia nowego etapu w dziejach Związku. Po pierwsze, Komisja Artystyczna powinna rozpocząć poważną pracę szkoleniową opartą na marksistowskiej teorii sztuki. Po drugie, należy wypracować kryteria ideowo-artystyczne stanowiące bazę dla poczynań Komisji Artystycznej. Po trzecie, kryteria ideowo-artystyczne opracowane przez prezydium zarządu i związkowe Koło Twórcze PZPR należy rozpropagować w jednostkach terenowych. I wreszcie, po podsumowaniu całości dyskusji toczącej się w terenie należy opracować generalną linię ideologiczno-artystyczną dla całości polskiej fotografii artystycznej[120]. Na koniec referatu konkludował:

> Jak widzimy nowy etap rozwojowy, zmierzający do podniesienia fotografiki oraz zawodu fotografika, jest trudny do zrealizowania, lecz zrealizowany zostać musi. Trudny jest o tyle, że możemy się spotkać z oporem tych elementów, które do ZPAF weszły li tylko dla celów czysto merkantylnych, nie mając nic wspólnego z zadaniami i celem organizacji twórczej. Elementy te – możemy to sobie tutaj wyraźnie powiedzieć – w obawie przed utratą pozycji ekonomicznej jakie dają im przywileje związkowe, będą usiłowały wszelkimi sposobami powstrzymać realizację wytycznych zawartych w tym referacie; będą broniły przedłużenia, zresztą dość krótkiego, swej egzystencji przez próby pozostawienia Związku na dotychczasowych pozycjach. Będzie to walka klasowa a przebiegać będzie na najrozmaitszych odcinkach naszego życia związkowego, przybierając najróżnorodniejsze formy[121].

Upolitycznienie Związku postępowało na wielu poziomach i objawiało się również mniejszymi działaniami, takimi jak niezwykle popularne przez całą pierwszą połowę lat 50. zobowiązania podejmowane z okazji różnych rocznic i świąt przez poszczególne delegatury okręgowe czy zarząd Związku. Ich eskalacja przypada na lata 1953–1954. Przykładem jest zobowiązanie Zarządu z października 1953 roku, powzięte z okazji miesiąca przyjaźni polsko-radzieckiej, dotyczące założenia we wszystkich Delegaturach Okręgowych ZPAF kół Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej[122].

4.4. Upadek doktryny

Pomimo zapowiedzianej przez prezesa Związku długofalowej ofensywy ideologicznej, wiosną 1954 roku miała miejsce sekwencja wydarzeń, które po raz pierwszy podważyły wypracowane kierunki rozwojowe. Wydarzenia te łączyły się ze wzmożoną

[119] *Ibidem*, s. 4.
[120] *Ibidem*.
[121] *Ibidem*, s. 5.
[122] „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 22, s. 9.

debatą nad zagadnieniem schematyzmu w twórczości fotograficznej w świetle postanowień II Zjazdu PZPR oraz XI Sesji Rady Kultury. Rozpoczęta ówcześnie dyskusja w łonie Związku *de facto* wszczęła proces odchodzenia fotografów od socrealizmu, co stanie się faktem podczas V Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w 1955 roku. Pierwszym z wydarzeń, które sprowokowały ów odwrót, był referat dyskusyjny Adama Johanna pt. *Zadania fotografiki w świetle II Zjazdu Partii*, wygłoszony na plenarnym zebraniu Zarządu ZPAF w dniu 28 marca 1954[123]. Jego konsekwencją był ton przemówienia Leonarda Sempolińskiego podczas otwarcia w dniu 30 kwietnia 1954 kolejnej IV Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w salach Muzeum Historycznego Miasta Stołecznego Warszawy[124]. W swoim wystąpieniu, podobnie jak Johann, wskazywał na problem schematyzmu i naturalizmu w fotografii. Tej samej problematyce została poświęcona II Narada Twórcza ZPAF w dniu 16 maja 1954 roku. Naradę otwierał referat Zbigniewa Dłubaka pt. *Niektóre zagadnienia marksistowskiej teorii sztuki a specyficzne cechy fotografii*, który wywołał burzliwą dyskusję, opublikowaną w „Biuletynie Informacyjnym". Samokrytyczne potępienie dotychczasowych osiągnięć zostało zrozumiane przez szeregowych członków jako sygnał do odwrotu z pozycji socrealistycznych. Podkreślmy jednak, że intencje osób wywołujących ową dyskusję były odmienne, bowiem zamierzały one wprowadzić twórczość związkowców na wyższy ideologicznie poziom. Ta osobliwa paralaksa pomiędzy działalnością teoretyków i twórców uwidoczni się z całą mocą w 1955 roku, kiedy to z jednej strony artyści zaczną oddawać się neutralnym ideologicznie poszukiwaniom, a z drugiej trwać będzie intensywna debata nad pożądanym kształtem socrealizmu.

Natomiast inną dynamiką cechowała się przebudowa siatki organizacyjnej Związku, prowadząca do odpolitycznienia jego działań. Proces ten rozpoczął się nieco później, bo w pierwszych miesiącach 1956 roku, kiedy to socrealizm został także porzucony w sferze teorii. Wprawdzie wydarzenia związane z demontażem części struktur związkowych wychodzą poza przyjęte w niniejszej książce ramy czasowe, to jednak wypunktujmy kilka najważniejszych. Jedna z najpoważniejszych reform, prowadząca do zmian paradygmatów ideowo-twórczych, łączyła się z przystąpieniem ZPAF do struktur FIAP (Fédération Internationale de l`Art Photographique). Akces do FIAP został przegłosowany na Plenum Zarządu ZPAF 26 lutego 1956 roku[125], w jego wyniku po kilku miesiącach Związek stał się oficjal-

[123] *VI Plenarne zebranie zarządu ZPAF*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 24, s. 3.

[124] Na IV OWF zostały przyznane dwie równorzędne drugie nagrody dla Antoniego Nowosielskiego i Józefa Rosnera za całość prac oraz cztery równorzędne trzecie nagrody dla Leonarda Idziaka, Henryka Lisowskiego i Władysława Sławnego za całość prac oraz dla duetu Edmund Kupiecki i Zbyszko Siemaszko za portrety: *Cieśla Krasowski Bolesław* i *Murarz Otoliński Józef*. Przyznano również wyróżnienia dla Adama Kaczkowskiego, Stanisława Kolowcy, Włodzimierza Puchalskiego, Romana Serafina, Janusza Uklejewskiego oraz Edmunda Zdanowskiego. Informacje na podstawie: „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 25, s. 28–29.

[125] *Protokół z XIII Plenum Zarządu ZPAF odbytego w dn. 26.2.1956 r.*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1956, nr 29, s. 3.

nym członkiem tej międzynarodowej organizacji. Konsekwencją był udział polskiej delegacji w zjeździe FIAP w Kolonii już w październiku 1956 roku[126]. Wreszcie, we wrześniu 1956 roku nastąpiła likwidacja figury „członka kandydata ZPAF", faktycznie kończąca okres egalitaryzacji struktur organizacji[127]. Wydarzeniem w pewnym sensie symbolicznie zamykającym epokę były zmiany w Zarządzie Głównym ZPAF, których dokonano w dniu 11 października 1956 roku (wybór nowych władz był wynikiem złożenia rezygnacji z funkcji prezesa przez Leonarda Sempolińskiego) na mocy postanowień Nadzwyczajnego Walnego Zebrania członków ZPAF[128]. Nowy zarząd ukonstytuował się w następującym składzie: Janina Mokrzycka (prezes), Zbigniew Pękosławski (wiceprezes do spraw organizacyjnych), Maksymilian Wrocławski (wiceprezes do spraw twórczych), Jan Styczyński (sekretarz), Jerzy Beeger (skarbnik), Tadeusz Bukowski (członek prezydium do spraw wystaw), Roman Burzyński (członek prezydium do spraw artystycznych)[129].

5. Narzędzia dyscypliny ideologicznej w ZPAF

5.1. Nowy statut i struktury ZPAF

Podstawę prawną do wejścia na „wyższy poziom organizacyjny" Związku dał uchwalony w 1952 roku[130] statut, który zmienił dotychczasowe stowarzyszenie w typową dla ówczesnego krajobrazu kulturalnego organizację o charakterze ideowo-wychowawczym, realizującą pod nadzorem Ministerstwa Kultury i Sztuki politykę kulturalną państwa. Owo przeistoczenie się, z uwagi na specyficzną historię zorganizowanego ruchu fotograficznego w Polsce, nastąpiło w stosunku do

[126] J. Mokrzycka, M. Wrocławski, *Pierwszy wyjazd*, „Fotografia", 1956, nr 12, s. 4.

[127] ZPAF, teczka archiwaliów: Nadzwyczajne Walne Zebranie członków ZPAF 23.09.1956, sygn. 7, *Stenogram z Nadzwyczajnego Walnego Zebrania Związku Polskich Artystów Fotografików, odbytego w dniu 23 września 1956 r. w Sali Kolumnowej Minist. Kultury i Sztuki*, k. 158.

[128] Zebranie odbyło się w dniu 23 września 1956 roku.

[129] *Ukonstytuowanie Prezydium Zarządu*, „Biuletyn Informacyjny", 1956, nr 30, s. 2.

[130] Dynamika prac nad statutem, przed jego wprowadzeniem pod obrady na Walnym Zjeździe w 1952 roku, wyglądała następująco: „Projekt nowego Statutu PZF. został opracowany w myśl wspólnej rezolucji Zarządu PZF i PTF z dn. 9. XII.51 (...) mający na celu właściwe ustawienie organizacyjne stowarzyszeń fotograficznych w Polsce /PZF. – Związek zrzeszający twórców, PTF. – stowarzyszenie zrzeszające amatorów fotografii/. Na polecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki, Zarząd PZF opracował tezy reorganizacji Związku, pomyślane pod kątem umożliwienia wstąpienia do PZF. osobom zainteresowanym twórczością artystyczną, uprawianą w ramach zawodu artysty-fotografika. Tezy zostały zaakceptowane przez Min. Kult. i Sztuki /pismo z dn. 29.XII.51/ (...) z tym, że na podstawie tych tez zostanie opracowany i przedłożony Ministerstwu projekt nowego Statutu PZF. Projekt nowego Statutu po uzgodnieniu z Mężami Zaufania /10.II.52/ oraz z członkami okręgu warszawskiego, został rozesłany Mężom Zaufania, celem przedyskutowania w terenie. (...) Po uwzględnieniu kilku słusznych uwag i życzeń Ministerstwa projekt w ostatecznej redakcji został zaakceptowany przez Ministerstwo w dn. 8.V.52r.". Cytuję za: *Projekt nowego Statutu PZF*, „Biuletyn Informacyjny", 1952, nr 15, s. 1.

innych „siostrzanych" związków stosunkowo późno. Nowy statut dawał władzom możliwość objęcia niemal pełną kontrolą ideologiczny wymiar działalności większości polskich fotografików. Statut podważył tradycję polskiego ruchu fotograficznego i samego Związku. Po pierwsze, zburzył jego elitarność (odcinając się od przeszłości fotoklubowej, która stanowiła podstawową platformę porozumienia dla większości założycieli Związku) za sprawą rozszerzenia kadr o napływających do niego szerokim strumieniem nowych członków posiadających status kandydata. Po drugie, co najważniejsze, zerwał z dotychczasowym zakresem działań Związku, wyraźnie obarczając go rolą głównego regulatora poczynań środowiska fotografików, realizującego ideologiczną misję określoną statutowymi zadaniami scharakteryzowanymi w podpunktach:

a. Rozwijanie i popularyzacja fotografii artystycznej w dziedzinie teoretycznej i praktycznej.
b. pogłębianie wiedzy zawodowej oraz świadomości ideologicznej członków zgodnie z nauką marksizmu-leninizmu-stalinizmu.
c. współdziałanie z władzami oraz instytucjami państwowymi, zawodowymi i społecznymi w zakresie spraw ideowo-artystycznych, planowania kulturalnego, szkolenia artystycznego oraz realizacji polityki kulturowej Państwa na odcinku fotografii artystycznej.
d. reprezentacja i ochrona interesów artystycznych i zawodowych artystów fotografików,
e. czuwanie nad przestrzeganiem przez artystów-fotografików zasad etyki w dziedzinie życia ZPAF, w pracy zawodowej i w stosunkach osobistych,
f. udzielanie wyjaśnień i udzielanie opinii władzom i instytucjom w zakresie spraw dotyczących fotografii artystycznej,
g. udzielanie artystom-fotografikom pomocy w zakresie spraw dotyczących ich bytu materialnego[131].

Realizacja tak postawionych zadań według statutu miała być osiągana m.in. przez:

(…) współpracę z instytucjami państwowymi i organizacjami społecznymi w sprawach organizacji życia artystycznego na odcinku fotografii artystycznej według wytycznych polityki kulturowej Państwa, (…) prowadzenie szkolenia ideologicznego zgodnie ze wskazaniami nauki marksizmu-leninizmu-stalinizmu, (…) inicjowanie i organizowanie konkursów, wystaw, odczytów, kursów, wydawanie czasopism, popieranie wydawnictw i publikacji z zakresu twórczości fotograficznej, organizowanie zespołów twórczych i sekcji spośród członków Związku[132].

Tak określone cele wspierała powstała wówczas nowa struktura władz związkowych, którą współtworzyło: Walne Zebranie członków (było najwyższą władzą, zbierało się co trzy lata), zarząd Związku (prezydium i delegaci okręgowi), Komisja Artystyczna, Komisja Rewizyjna, Sąd Koleżeński[133]. W wielopiętrowo

[131] ZPAF, teczka archiwaliów: Protokół Walnego Zgromadzenia członków Polskiego Związku Fotografików 28–29 VI 1952, sygn. 3, *Statut stowarzyszenia „Związek Polskich Artystów Fotografików"*, k. 39.
[132] *Ibidem*.
[133] *Ibidem,* k. 41.

zbudowanym układzie władzy odbijały się wzory płynące z organizacji aparatu partyjnego. W tym modelu najistotniejsza okazała się silnie zbiurokratyzowana wieloczłonowa organizacja stowarzyszenia, obejmująca również, za sprawą powołania delegatur okręgowych, twórców działających w tzw. terenie. Czynnikiem stymulującym jej działania był imperatyw pozyskiwania nowych kadr oraz zagospodarowania już istniejących. Władze Związku starały się nadawać formę zorganizowaną działaniom fotografików, by ich obecność w stowarzyszeniu przepełniona była aktywnością i dawała poczucie realnego uczestnictwa w kolektywie. Związek bowiem przestał być miejscem spotkań indywidualistów szanujących niezawisłość twórczą (co było charakterystyczne dla modelu klubowego), a stał się na bazie wprowadzonych zmian organizacją, w której każdy z członków był niejako „zagospodarowany" przez odpowiednią przynależność do delegatur okręgowych, zespołów twórczych, sekcji czy kół. Więzi kolektywu zrzeszonego w określonej komórce związkowej były dodatkowo wzmacniane poprzez obowiązującą formułę, którą stanowiły liczne narady, posiedzenie i zebrania[134].

Historia budowy struktur administracyjnych i ich ogólny sposób działania zostały już omówione, dlatego, przedstawiając sposób funkcjonowania Związku na bazie nowego statutu i postanowień Walnego Zjazdu z czerwca 1952 roku, skupimy się jedynie na dwóch członach organizacyjnych: Komisji Artystycznej i Zespołach Twórczych, które w moim przekonaniu stały się niezwykle istotne dla wdrażania polityki kulturalnej MKiS w obszarze fotografii artystycznej. Komisja, stanowiąca integralną część władz związkowych, w założeniu miała stać na straży odpowiedniego wymiaru ideologicznego prac członków Związku, z kolei powołanie zespołów służyło realizacji w praktyce postulatu pracy zespołowej w zakresie twórczości fotograficznej.

5.2. Komisja Artystyczna ZPAF w latach 1952–1954

Cele stawiane przed Komisją Artystyczną określał jej regulamin, który wszedł w życie z dniem 29 czerwca 1952 roku[135]. Jej podstawowe zadania zostały w nim sformułowane następująco:

---

[134] Opis struktury Związku, wynikającej z wprowadzenia nowego statutu, zawdzięczam analizom sposobu funkcjonowania Związku Literatów Polskich zawartych w następujących opracowaniach: K. Śliwińska*, Socrealizm w PRL i NRD*, Poznań 2006, s. 121–122; M. Zawodniak, *Teraźniejszość i przeszłość. Studia o życiu literackim socrealizmu*, Bydgoszcz 2007, s. 86–88, oraz M. Zawodniak, *Związek Literatów, sekcje twórcze Związku Literatów Polskich*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 411–418.

[135] *Regulamin Komisji Artystycznej Z.P.A.F.,* Biuletyn Informacyjny"[PZF], 1952, nr 16–17, s. 63–67.

a. kwalifikuje kandydatów na członków Związku oraz opiniuje prace członków Związku,
b. bierze udział w sądach konkursowych i wchodzi w skład jury wystaw organizowanych przez Związek oraz może delegować przedstawicieli do sądów konkursowych i jury wystaw organizowanych przez inne organizacje,
c. czuwa nad ogólnym poziomem ideologicznym i artystycznym w dziedzinie fotografii artystycznej,
d. składa sprawozdanie na każdorazowym posiedzeniu plenarnym Zarządu za pośrednictwem Przewodniczącego lub jego zastępcy[136].

Kilka miesięcy później – 19 października 1952 roku – posiedzenie plenarne zarządu Związku uzupełniło regulamin komisji o sposób opiniowania wystaw, który miał w miarę możliwości przebiegać z udziałem twórców, w myśl zasady:

> W wypadku wystawy indywidualnej Komisja zaprasza autora do wzięcia udziału w jej posiedzeniach. W wypadku wystawy zespołowej zaprasza się przedstawiciela danego Zespołu Twórczego[137].

To pozornie demokratyczne posunięcie, dopuszczające do dyskusji artystę, miało przede wszystkim na celu pogłębienie edukacji ideologicznej. Komisja podczas „dyskusji" w związkowym kolektywie dawała twórcy możliwość dokonania samokrytycznej analizy proponowanego przezeń materiału wystawowego. Oczywiście pytaniem bez odpowiedzi pozostanie, jak realnie silne naciski wywierała Komisja Artystyczna stymulowana postanowieniami zarządu i walnych zebrań. Zauważmy, że jej skład w części stanowili wybitni przedwojenni piktorialiści, tacy jak choćby Janina Mierzecka, Edward Hartwig czy Jan Sunderland, którzy wprawdzie byli czynnie zaangażowani w działalność socrealistyczną, jednak niezmiennie ceniąc walor estetyczny obrazu, z pewnością nie należeli do radykalnych piewców nowej doktryny. Jak wspominała wiele lat później Mierzecka, praca komisji w pierwszej powojennej dekadzie z uwagi na fakt, że „(…) zmieniały się kierunki i dyrektywy z góry idące, była często bardzo skomplikowana i wymagała wielu wysiłków"[138].

Kolejne zmiany w prerogatywach udzielonych komisji nastąpiły podczas zebrań plenarnych zarządu ZPAF, zorganizowanych w dniach 22 marca i 21 czerwca 1953 roku. Wtedy to zwiększono jej kompetencje, wprowadzając korekty statutu[139], dając jej prawo udzielania ostrzeżeń członkom w przypadku stwierdzenia „niskiego lub niedostatecznego poziomu ideologicznego i artystycznego" prac przez nich wykonywanych[140]. Dodatkowo statut Związku[141] został rozszerzony o możliwość

[136] *Ibidem*, s. 63.

[137] *Sprawozdanie z plenarnego zebrania Zarządu Z.P.A.F.*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1952, nr 19, s. 1–2.

[138] J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, Kraków, 1981, s. 168.

[139] Poprawka dotyczyła 31 paragrafu statutu.

[140] *Zebrania Plenarne Zarządu ZPAF*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 21, s. 1.

[141] Poprawka dotyczyła 16 paragrafu statutu.

skreślenia z listy członków na wniosek Komisji Artystycznej w momencie, gdy dany fotografik przez trzy lata nie wykaże aktywności twórczej[142]. Wcześniej taki przywilej przysługiwał jedynie zarządowi.

Pomimo szerokich uprawnień nadanych Komisji Artystycznej zarząd nie był w pełni usatysfakcjonowany jej działalnością na polu ideologicznym, co zostało dobitnie wyrażone w referacie prezesa Leonarda Sempolińskiego pt. *Nowy etap w życiu organizacyjnym ZPAF*, wygłoszonym we wrześniu 1953 roku, który otwierał szczytowy okres ideologizacji Związku. Jak wspominałem wcześniej, Sempoliński postawił przed Komisją Artystyczną szereg zadań, wynikających z krytycznej oceny jej dotychczasowych działań: „apolityczna praca Komisji Artystycznej sprzyjała zagubieniu linii politycznej Związku, na odcinku kadrowym oraz twórczym"[143]. Odpowiedzią na tak stawiane zarzuty[144] było zwiększone zaangażowanie Komisji Artystycznej, o czym zaświadcza fakt, iż w 1954 roku zwołano aż 17 zebrań tego gremium, w którym przecież funkcjonowali członkowie z kilku miast[145]! Działalność komisji przejawiała się również udziałem w plenach zarządu ZPAF, na których „analizowała okresowo twórczość członków ZPAF, dając wytyczne ideowo-artystyczne do organizowania wystaw okręgowych i indywidualnych"[146]. Najważniejszym narzędziem komisji, bezpośrednio wpływającym na kształt polskiej fotografii, było klasyfikowanie prac na Ogólnopolskie Wystawy Fotografiki. Tym samym Komisja Artystyczna, realizując dyrektywy Prezydium Związku, stała się podstawową komórką wytyczającą oblicze ideowe Związku w szczytowym okresie rozwoju realizmu socjalistycznego w polskiej fotografii.

5.3. Zespoły Twórcze

Inny status posiadały natomiast Zespoły Twórcze, których zadaniem było wypracowanie w kadrach związkowych kolektywnej metody tworzenia, w myśl zasady: „W odróżnieniu od spółdzielczości, praca zespołowa powinna opierać się na dokształcaniu ideologicznym i artystycznym"[147]. Zarząd Związku rozpoczął pracę nad tą nową formą organizacyjną na przełomie 1951/52 roku, kiedy

[142] *Zebrania Plenarne Zarządu ZPAF*…, s. 1.

[143] L. Sempoliński, *Nowy etap w życiu*…, s. 4.

[144] Referat Sempolińskiego nie był jedyną krytyczną oceną działalności Komisji Artystycznej, miesiąc wcześniej na łamach miesięcznika „Fotografia" Zbigniew Dłubak, rozważając pożądany kierunek jej działań, dookreślał stawiane przed nią zadania. Widział w komisji podstawowy oręż w walce z „epigonami" impresjonizmu fotograficznego. Informacje za: Z. Dłubak, *Uwagi o sytuacji w fotografice polskiej*, „Fotografia, 1953, nr 2, s. 2.

[145] *Sprawozdanie z działalności Związku Polskich Artystów Fotografików za 1954 rok*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1955, nr 26, s. 5.

[146] *Ibidem*, s. 4.

[147] *Zagadnienie Zespołów Twórczych*, „Biuletyn Informacyjny", 1952, nr 14, s. 12.

to opracował pierwszą wersję regulaminu, rozsyłając go do mężów zaufania[148]. Regulamin Zespołów Twórczych został ostatecznie zatwierdzony przez Walny Zjazd członków PZF w dniu 28 czerwca 1952 roku[149]. Zawarte w nim zapisy precyzyjnie charakteryzowały ramy ich przyszłej działalności. W pierwszym paragrafie określono podstawowe cele: „Zespoły twórcze mają za zadanie realizację potrzeb państwowych i społecznych w zakresie fotografiki uprawianej kolektywnie w ramach zawodu artystycznego, na prawach przewidzianych dla twórczości i działalności artystycznej"[150]. Co istotne, zespoły mogły być tworzone na czas nieokreślony lub określony, co łączyło się z wykonaniem konkretnego dzieła. Regulamin wskazywał również pożądany sposób pracy: „Członkowie Zespołu odbywają narady robocze poświęcone planowaniu działalności, zagadnieniom pracy zespołowej, oraz podejmują decyzje o przyjęciu lub wykluczeniu członka Zespołu"[151]. Znalazły się w nim również zapisy regulujące kwestie bezpośredniego nadzoru nad poczynaniami fotografów: „Członkowie Zespołu są odpowiedzialni przed Zarządem PZF w zakresie poziomu artystycznego wykonywanych prac i etyki zawodowej. W wypadku dowiedzionych przekroczeń Zarząd PZF może zarządzić rozwiązanie Zespołu"[152]. Podejmowane przez zespoły zadania mogły posiadać charakter komercyjny, zresztą regulamin ujmował precyzyjny zapisy dotyczące kwestii honorariów autorskich[153]. Łącznie powstało 16 Zespołów Twórczych[154], które według zapisów regulaminowych były zobowiązane do

[148] Innym ważnym wydarzeniem prowadzącym do powołania Zespołów Twórczych, „na którym omówiono zagadnienie zespołów i postanowiono powołać komisję 6-cio osobową, która łącznie z Zarządem opracuje ostateczne wytyczne dla zespołów", była przeprowadzona w dniu 28 stycznia 1952 roku konferencja zarządu z członkami Związku z Warszawy. Wszystkie informacje dotyczące początków formowania zespołów twórczych i cytat za: *Zagadnienie Zespołów Twórczych*, „Biuletyn Informacyjny", 1952, nr 14, s. 12.

[149] *Regulamin dla zespołów twórczych członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16/17, s. 76.

[150] *Ibidem*, s. 74.

[151] *Ibidem*.

[152] *Ibidem,* s. 75.

[153] *Ibidem*.

[154] Funkcjonowały następujące Zespoły Twórcze: nr 1 w składzie: Roman Burzyński, Zbigniew Dłubak, Adam Johann, Irena Małek, Krystyna Małek, Zdzisław Małek, Zbigniew Pękosławski i Władysław Sławny – siedziba w Warszawie; nr 2 w składzie: Janusz Bułhak, Tadeusz Bukowski, Alfred Funkiewicz, Edward Hartwig, Adam Kaczkowski, Kazimierz Komorowski, Edmund Kupiecki, Paweł Mystkowski, Franciszek Myszkowski, Janina Mokrzycka i Tadeusz Wański – siedziba w Warszawie; nr 3 w składzie: Tadeusz Biliński, Edward Czapliński, Adam Stelmach, Feliks Zwierzchowski – siedziba w Warszawie; nr 4 w składzie: Seweryn Błochowicz, Adam Bogusz, Mieczysław Cybiński, Halina Idziakowa, Karol Lah, Bronisław Stapiński, Franciszek Stobik, Stanisław Ziółkiewicz, Henryk Makarewicz, Stanisław Krakowiak – siedziba w Katowicach; nr 5 w składzie: Marian Dederko, Dominik Piotrowski, Tadeusz Zalewski, Zofia Tomaszewska, Bartłomiej Jahn – siedziba w Warszawie; nr 6 w składzie: Maksymilian Jankowski, Kazimierz Lelewicz, Janusz Uklejewski, Tadeusz Wański, Tadeusz Link, Kazimierz Komorowski, Mieczysław Wątorski, Edmund i Bolesła-

wzajemnej współpracy[155]. Pomimo uczynienia z Zespołów Twórczych jednego z flagowych projektów zarządu Związku, okazały się one jedną z jego największych klęsk na polu organizacyjno-politycznym. Powołanie ich było traktowane jako najważniejszy etap wcielania w życie dyrektyw partyjnych w zakresie upowszechniania kolektywnych metod pracy. Przypomnijmy, że zespołowe metody pracy były już wcześniej obecne w praktyce związkowców i łączyły się z: organizacją wystaw scenariuszowych, podejmowaniem grupowych zobowiązań czy wreszcie uczestnictwem w niezliczonych naradach aktywu członków. Jednak powołanie Zespołów Twórczych miało przynieść nową jakość i pchnąć na wyższy poziom ideologiczny praktykę polskich fotografów. Praktykę, która miała likwidować ambicje pojedynczego autora na rzecz świadomej działalności zespołowej, dla której wzorem były zorganizowane brygady robotnicze. Wszak tworzenie w zespole, jak dowodził Mariusz Zawodniak, opierało się na „(…) idei wspólnego budowania, gdzie chodzi nie tylko o grupowe przedsięwzięcia, planowe realizacje, ale też wzajemną pomoc i nadzór kolektywu"[156]. Jednak Zespoły Twórcze wymknęły się spod kontroli zarządowi i nieoczekiwanie obnażyły realne podejście do uczestnictwa w Związku części szeregowych członków, którzy nadal merkantylnie traktowali swoją organizację, przede wszystkim w kategoriach związku zawodowego. Dlatego 16 lipca 1953 roku decyzją Prezydium Zarządu ZPAF zawieszono regulamin i działalność Zespołów Twórczych[157], co uzasadniono następująco:

> Zarząd Polskiego Związku Fotografików powołując (…) do życia Zespoły Twórcze chciał stworzyć nową formę kolektywnej pracy nad zagadnieniami ideowo-artystycznymi oraz poprzez podział zleceń w łonie Zespołu Twórczego równomiernie rozłożyć dochód osiągnięty z pracy artystycznej. W dyskusji nad projektem regulaminu, w której mogli wziąć

---

wa Zdanowscy, Zygmunt Wrześniowski – siedziba w Gdańsku-Wrzeszczu; nr 7 w składzie: Stanisław Kolowca, Włodzimierz Puchalski, Józef Rosner – siedziba w Krakowie; nr 8 w składzie: Jerzy Dulewicz, Jan Kiepuszewski, Piotr Wiszniewski, Alojzy Czarnecki – siedziba w Bydgoszczy; nr 9 w składzie: Stanisław Krakowiak, Tadeusz Lewandowski – siedziba w Częstochowie; nr 10 w składzie: Stefan Arczyński, Henryk Derczyński, Jan Korpal, Bronisław Kupiec, Bożena Michalik, Witold Romer, Janina Mierzecka – siedziba we Wrocławiu; nr 11 w składzie Mieczysław Cybiński, Karol Lah, Edward Poloczek – siedziba w Katowicach; nr 12 w składzie Stanisław Ziółkiewicz, Halina Idziakowa – siedziba w Katowicach; nr 13 w składzie: Marian Kornicki, Franciszek Maćkowiak, Józef Myszkowski, Fortunata Obrąpalska – siedziba w Poznaniu; nr 14 w składzie: Adam Idziński, Eugeniusz Haneman, Aleksander Zakrzewski – siedziba w Łodzi; nr 15 w składzie: Alojzy Czarnecki, Jan Grzęski – siedziba w Toruniu; nr 16 w składzie: Stanisław Bober, Eugeniusz Nagietowicz, Ryszard Sebera, Leonard Olejnik – siedziba w Opolu. Składy osobowe podaję na podstawie „Biuletynów Informacyjnych" [ZPAF].

[155] *Regulamin dla zespołów twórczych członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16/17, s. 75.

[156] M. Zawodniak, *op.cit.*, s. 101.

[157] *Sprawa Zespołów*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 21, s. 9.

udział wszyscy członkowie P.Z.F. padły głosy krytyczne, które wskazywały już wtedy na niebezpieczeństwo przekształcenia Zespołów Twórczych w komercyjne spółki. Niebezpieczeństwo komercjalizacji Zespołów Twórczych, wypaczenie pięknej idei kolektywnej pracy twórczej, kryło się w Regulaminie Zespołów Twórczych, który dopuszczał możliwość starania się i przyjmowania zleceń państwowych i społecznych. Nie byłoby w tym nic złego, gdyby to zagadnienie nie stało się celem samym w sobie poszczególnych Zespołów i jako takie wypaczyło ideę kolektywnej pracy zarobkowej. W ten sposób Zespoły stały się bardziej lub mniej zwartą grupą ludzi, grupą zorganizowaną, niejednokrotnie z wewnętrznym podziałem na funkcje administracyjno-gospodarcze, których celem było zwerbowanie jak największej ilości pracy zleconej. Wewnętrzna organizacja Zespołu, jakość zaopatrzenia w sprzęt techniczny, położenie lokalu Zespołu oraz zaopatrzenie w środki kontaktu /telefon, goniec/ decydowały o kapitalistycznej prężności tego Zespołu, o jego rozwoju w oparciu o silną walkę konkurencyjną z Zespołami innymi oraz indywidualnie pracującymi artystami fotografikami. Bardzo ostra walka konkurencyjna, jaka rozpętała się od chwili powstania Zespołów, wskazywała wyraźnie na ich klasowych charakter (…)[158].

Porażka ta okazała się dla zarządu tym boleśniejsza, że ujawniła brak odpowiedniego nastawienia ideologicznego wielu członków w szczytowym momencie socrealizmu. Sprawa Zespołów Twórczych była znaczącą rysą na budowanym od podstaw nowym wizerunku fotografii artystycznej, ujawniającą kruchość systemu i powierzchowność deklaracji fotografów opowiadających się po stronie nowego ładu społeczno-politycznego. Zauważmy, że zawieszenie działalności zespołów było jednym z pierwszych epizodów walki z odchyleniami ideologicznymi i apolitycznością Związku, którą podjął zarząd kierowany przez Leonarda Sempolińskiego w drugiej połowie 1953 roku. Kampania wprowadzania Zespołów Twórczych zakończyła się spektakularnym fiaskiem, jednak nie oznacza to, że zamknęła inne formy działalności zespołowej w obszarze Związku. Różnorodne formy pracy i twórczości kolektywnej, będące jednym z podstawowych narzędzi służących do budowania odpowiedniej świadomości politycznej stale rozbudowujących się kadr związkowych, były jednak przez cały okres stalinizmu wspierane i rozwijane przez władze organizacji.

Reforma organizacyjna Związku, która nastąpiła w konsekwencji postanowień historycznego Zjazdu z 1952 roku, zapoczątkowała proces ostatecznych zmian w życiu fotograficznym. Hierarchia i cele polskiej fotografii zostały określone i zadekretowane postanowieniami ministerialnymi, choć na finalną krystalizację życia fotograficznego doby stalinowskiej trzeba było poczekać do krakowskiego Zjazdu Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, na którym zapadła decyzja o przeniesieniu jego zarządu do Warszawy. „Przejęcie" zarządu PTF uruchomi szereg zmian w strukturze i sposobie działania stowarzyszenia, które dopełnią instytucjonalny krajobraz fotografii tego okresu.

[158] *Ibidem*, s. 9–10.

6. Polskie Towarzystwo Fotograficzne

6.1. Podstawy ideowe Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w latach 1950–1955

Przełom lat 40. i 50. nie przyniósł zasadniczych zmian w zakresie funkcjonowania Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Ustalona wcześniej struktura, oparta o rezydujący w Poznaniu Zarząd Główny, zasadniczo się nie zmieniła. Nadal dystrybuował on subwencje ministerialne do poszczególnych oddziałów, od których w zamian wymagał sprawnej pracy sprawozdawczo-planistycznej, będącej podstawą uzyskania wsparcia finansowego. Zarząd jednak nie ingerował w działalność oddziałów, choć jego członkowie niejednokrotnie uczestniczyli w walnych zebraniach poszczególnych oddziałów czy w pracach komisji kwalifikujących zdjęcia na wystawy organizowane w ramach stowarzyszenia. Podkreślmy jednak, że podstawowy kierunek artystyczny każdego z oddziałów kreowały ich zarządy. Tym samym respektowano jeszcze przedwojenny sposób myślenia, zakładający autonomię twórczą lokalnych środowisk. Taka polityka Zarządu Głównego PTF skutkowała, na progu socrealizmu, stosunkowo dużą różnorodnością działań poszczególnych oddziałów. Dobrym odzwierciedleniem owej „mozaiki" postaw jest tekst Mariana Schulza z września 1949 roku, w którym dokonał oceny działalności różnych środowisk:

> Czołowe Zrzeszenia uplasowały swoją działalność zgodnie z ogólnym programem kulturalnym. I tak Polskie Towarzystwo Fotograficzne warszawskie prowadzi prace polityczne (konkurs „Praca robotnika i rolnika", „W służbie Pokoju"), P.T.F. poznańskie – ogólnopolskie wystawy czysto artystyczne, P.T.F. gdańskie – okolicznościowe wystawy stosowane i w ramach Festiwalu Sztuk Plastycznych, P.T.F. wrocławskie – działalność związana z Ziemiami Odzyskanymi. Pracuje Toruń nad pięknem swego miasta, Opole nad swoimi historyczno-dokumentarnymi zagadnieniami, Lublin pokazuje piękno lubelszczyzny, niedawno powstałe P.T.F. w Gnieźnie przeznacza dochód na odbudowę Warszawy, Grodzisk Mazowiecki przoduje w upowszechnianiu mając w dorobku 7 wystaw. (…) Właściwie reprezentację działalności społeczno-politycznej dzierży niepodzielnie P.T.F. Oddział w Warszawie. On też pierwszy wystąpił z inowacją urządzania wystaw w fabrykach i publicznych zakładach pracy, co prasa całego kraju przyjęła z jednogłośnym uznaniem[159].

Zauważmy, że do końca 1951 roku, kiedy rozpoczęła się ministerialna ofensywa mająca na celu zdecydowane oddzielenie działalności Związku i PTF (jej efektem był m.in. zakaz uczestnictwa członków Związku w wystawach organizowanych przez PTF), podstawowe kierunki aktywności oddziałom nadawali ludzie zwykle funkcjonujący w strukturach obu organizacji. Jednak, co nie bez znaczenia, działalność artystyczna w Związku była nakierowywana na socrealizm, natomiast w PTF poziom zaangażowania ideologicznego dzieł tworzonych przez fotografów

[159] M. Schulz, *Akcja społeczna fotografiki polskiej*, „Świat Fotografii", 1950, nr 13, s. 4.

nie był jedynym kryterium oceny ich pracy czy postawy. Wynikało to z charakteru zadań, jakie ministerstwo stawiało przed PTF, które w założeniu miało przede wszystkim prowadzić szkolenia dla niezaawansowanych amatorów. Z licznie zachowanych sprawozdań poszczególnych oddziałów widać, że ich zasadnicza działalność – poza artystyczną – sprowadzała się do organizacji szkoleń o profilu typowo technicznym i z tematyki fotografii ojczystej[160]. Zresztą powodowane to było naturalną koniecznością uczenia amatorów podstaw technicznych, a reguły ideowej sztuki były traktowane jako ostatni stopień wtajemniczenia. Na tym tle wyjątkowo prezentował się przodujący w zakresie polityczno-ideologicznym oddział warszawski, w którym od 3 kwietnia 1951 roku do zarządu kreowanego przez prezesa Alfreda Funkiewicza i jego zastępczynię Annę Jankowską[161] został dokooptowany (poza wyborami) Adam Johann, któremu powierzono prowadzenie „spraw ideologicznych i propagandowych"[162]. Skonstatujmy, że zaangażowanie w promocję socrealizmu w PTF było zdecydowanie mniejsze niż w Związku i warunkowane raczej gorliwością konkretnych twórców i środowisk, a nie polityką Zarządu Głównego, który nie był obligowany statutowo do takiej działalności. Oczywiście nie oznacza to, że ministerstwo tworzyło przychylny klimat dla twórczości formalistycznej w PTF, bowiem oczekiwano stosowania realizmu socjalistycznego od wszystkich twórców, niezależnie od ich statusu. Jednak w obszarze fotografii amatorskiej była znacznie większa tolerancja dla neutralnej treściowo tematyki. Dobrym tego przykładem były ogólnopolskie wystawy fotografiki PTF, na których królowała różnorodność w doborze tematów. Witold Romer, komentując wybory jury II Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki PTF z 1950 roku, pisał:

[160] Przykładem dość swobodnego podejścia do konieczności promocji zagadnień sztuki ideowej jest sprawozdanie krakowskiego oddziału PTF z 1952 roku, w którym czytamy: „Referatów ideologicznych nie było, jedynie dorywczo omawiane były zagadnienia realizmu socjalistycznego i polityki kulturalnej wyrażonej w projekcie konstytucji. Również systematycznego szkolenia ani kursów fachowych nie prowadziliśmy. Przyczyną tak słabej działalności Oddziału było z jednej strony nieprzełamanie jeszcze specyficznych «krakowskich stosunków», polegających na bierności i zamykaniu się w szczupłym gronie, z drugiej – błąkanie się po cudzych lokalach i niemożność uzyskania własnej, stałej siedziby. W związku z tym, również praca nasza na zewnątrz nie mogła rozwinąć się zadawalająco. Nie mając bazy materialnej w postaci własnego lokalu i własnej pracowni, nie mogliśmy rzeszom początkujących amatorów udzielić żadnej konkretnej pomocy, prócz ustnych porad. Nawiązaliśmy więc jedynie luźne kontakty z amatorskimi kółkami fotograficznymi na uczelniach i niektórych zakładach pracy. W jednym wypadku urządzona została świetlicowa wystawa prac członków przyzakładowego koła fotografików z żywą recenzją, przeprowadzoną przez naszych przedstawicieli". Cytuję za: GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 52, *Sprawozdanie z działalności Oddziału w pierwszym półroczu 1952 r.* [Oddział PTF w Krakowie], brak paginacji archiwalnej.

[161] Zarząd kierowany przez Funkiewicza istniał od 1 kwietnia 1951 roku do 23 kwietnia 1952 roku.

[162] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 8, *Okólnik nr 11, 1951* [PTF Oddział w Warszawie], brak paginacji archiwalnej.

> Komisja kwalifikacyjna przy wyborze prac na obecną wystawę kierowała się przy ocenie indywidualnymi zaletami każdej poszczególnej pracy (...). Największą grupę tematyczną stanowi praca, zdjęcia regionalne, społeczne i sport, które razem reprezentowane są przez 33 obrazy (...). Następnie idzie krajobraz (20% przyjętych), portret (15,5%) i architektura (10,5%). Reminiscencje wojny i zniszczenia przedstawiają tylko 3 prace (2%). Pozostałe to rodzaj, martwa natura i inne[163].

Do rzadkości należało też organizowanie przez PTF wystaw scenariuszowych, co najwyżej sugerowano regulaminem imprezy ogólną tematykę, choć i to nie było regułą. Atmosfera panująca w oddziale warszawskim była zatem unikatowa, jednak podkreślmy, że zdecydowana większość lokalnych grup powoływała również inicjatywy związane z promocją socrealizmu, które realizowały się zarówno w podejmowaniu licznych zobowiązań, jak i organizacji wystaw tematycznych, czego przykładem była prezentacja *Realizm socjalistyczny w fotografii*, zorganizowana przez poznański oddział w styczniu 1952 roku[164], czy IV Opolska Wystawa Fotografiki pt. *Polska w planie sześcioletnim* eksponowana w kwietniu 1951 roku.

Jednak nie w tym rzecz, by budować wizję opartą na kontraście dwóch diametralnie odmiennych struktur organizacyjnych (Związek i PTF), w których jedna ściśle realizuje politykę państwową, a druga cieszy się pełną wolnością. Podstawowa różnica tkwiła w odmiennie kreślonych zadaniach – w ramach ogólnej polityki kulturalnej państwa – tych organizacji. Owa dywersyfikacja zadań szczególnie wyraźnie ujawniła się pod koniec 1951 roku, kiedy to ministerstwo zaczęło domagać się zdecydowanego rozdzielenia kompetencji obu stowarzyszeń. Związek, jako wiodąca organizacja skupiająca najbardziej zaawansowanych twórców, miał się zajmować działalnością artystyczną podług promowanej przez władze estetyki. To właśnie poprzez Związek nadzorowano podstawową produkcję polskich fotografików. Natomiast główne zadanie PTF miało się realizować w maksymalnym umasowieniu amatorskiego ruchu fotograficznego. Nadrzędnym celem stawianym przed PTF było rozszerzenie jego działalności, przy współpracy ze związkami zawodowymi, na pracownie fotograficzne funkcjonujące przy świetlicach zakładowych, domach kultury czy szkołach. Priorytetem miało być objęcie stałą opieką kół fotograficznych i wciągnięcie ich do struktur stowarzyszenia. W tej sytuacji członkowie PTF mieli stać się społecznymi instruktorami fotografii, których

[163] W. Romer, *Uwagi ogólne*, „Świat Fotografii", 1950, nr 17, s. 10.

[164] Innymi przejawami ideologicznej pracy poznańskiego oddziału PTF były m.in.: wykonanie w czynie pierwszomajowym portretów 43 przodowników pracy wskazanych przez komitet PZPR w 1950 roku, a także, w listopadzie dla uczczenia miesiąca przyjaźni polsko-radzieckiej, wykonanie w czynie społecznym zdjęć z dekoracji akademii i świetlic. (GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 71, *Sprawozdanie Oddziału P.T.F. w Poznaniu za okres od dnia 15 marca 1950 do 20 kwietnia 1951*, brak paginacji archiwalnej). Natomiast w 1952 roku na zlecenie KM PZPR ekipa z oddziału PTF nakręciła film z obchodów 1 maja, wykonano też zdjęcia pochodów, które przesłano partii. (GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 52, *Sprawozdanie z działalności P.T.F. Oddział w Poznaniu za I półrocze 1952 r.*, brak paginacji archiwalnej).

praca była wykorzystywana jako jedno z narzędzi do kreowania wspólnotowych więzi w dążącym do socjalizmu społeczeństwie. Ich działalność miała być kompatybilna z ówcześnie jednym z wiodących haseł, którym było upowszechnianie kultury, wybrzmiało ono już w przemówieniu Bolesława Bieruta podczas otwarcia radiostacji we Wrocławiu w listopadzie 1947 roku[165]. Postulat koncentrowania uwagi na wyławianiu i pielęgnacji artystycznych uzdolnień robotników miał być realizowany poprzez opiekę doświadczonych twórców nad samorodnymi talentami, a także różnorodne akcje, mające na celu umasowienie kultury. Takie dezyderaty podkreślił również Włodzimierz Sokorski w swoim sztandarowym dziele pt. *Sztuka w walce o socjalizm*[166]. W rzeczy samej urzędnikom ministerialnym w pierwszej połowie lat 50. chodziło o szybkie przekształcenie PTF z organizacji, której działalność była nakierowana na cele artystyczne, w instytucję stanowiącą wsparcie i zaplecze instruktorskie dla kwitnącej w świetlicach zakładowych amatorskiej twórczości fotograficznej klas pracujących i młodzieży. Zatem działalność artystyczna i wystawiennicza członków PTF z punktu widzenia władz miała charakter drugoplanowy i dlatego nie podlegała tak ścisłej kontroli jak poczynania Związku. Właśnie z uwagi na odmiennie nakreślone zadania obu organizacji było tak ważne dla decydentów ministerialnych, aby nie łączyć w nich działalności wystawienniczej, bowiem zdecydowanie większa swoboda artystyczna panująca w PTF mogłaby prowadzić do obniżenia zaangażowania ideologicznego wielu czołowych twórców, a kierunek rozwoju artystycznego polskiej fotografii był już przecież jasno sprecyzowany.

Przemiana w sposobie zarządzania przez władze samoczynnie odrodzoną po wojnie siecią stowarzyszeń fotograficznych wywodziła się z szerszych procesów, które, jak zauważył Zbigniew Jarosiński, wynikały z socjalistycznej rewolucji kulturalnej, dla której jedną z podstaw było:

> (…) upowszechnienie kultury pośród warstw dotąd upośledzonych, robotniczych i chłopskich. Służyć temu miało stworzenie w miejsce placówek o charakterze popularyzatorskim czy samokształceniowym (jakie właściwe były okresowi przedwojennemu) szerokiego sytemu utrzymywanych przez państwo instytucji kulturalnych – szkół, bibliotek, kin, teatrów, ośrodków ruchu amatorskiego. W ten sposób chciano wychować nowego odbiorcę kultury, politycznie aktywnego[167].

Zatem musiał być realizowany program zakładający, iż fotografia będzie czynnie uprawiana przez amatorów, a jednocześnie gra toczyła się o stworzenie takiej struktury organizacyjnej, która umożliwi kontrolę nad tym masowym ruchem fotograficznym. Hasło „upowszechniania kultury" obecne było również w świecie fotografii, a jednym z pierwszych twórców, który kompleksowo je zanalizował, był

[165] W. Tomasik, *Amatorska twórczość*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*…, s. 10.
[166] W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, Warszawa 1950, s. 19–20.
[167] Z. Jarosiński, *op.cit.*, s. 16.

Leonard Sempoliński. Już w październiku 1948 roku przygotował on precyzyjny dokument określający podstawy ideowe oraz organizacyjne świetlicowych kół fotograficznych. Odnosząc się do tez Bieruta i Sokorskiego o konieczności wszczęcia „szeroko zakrojonej akcji upowszechniania sztuki i kultury", pisał:

> Włączenie fotografii amatorskiej do programu działalności świetlicowej jest, moim zdaniem, nie tylko wskazane, lecz poprostu konieczne. Świetlica będąc pierwszą formą życia kulturalnego mas ludowych, winna stać się ośrodkiem nie tylko rozrywki czy sportu, lecz zapoznawać szerokie rzesze z osiągnięciami kultury. Człowiek pracy, poprzez świetlicę winien uczyć się i korzystać, z całej bogatej dziedziny – twórczości artystycznej. Należycie pojęta i zastosowana fotografia amatorska, znacznie mu to ułatwi. Utworzenie koła fotoamatorskiego przy świetlicy da mu możność wzięcia osobistego czy zbiorowego udziału w budowie naszej kultury[168].

Przytoczone postulaty uzmysławiają, dlaczego tak niebezpiecznym i niewygodnym stał się poznański Zarząd Główny PTF, starający się utrzymać jako priorytet działalność artystyczną, co w konsekwencji oznaczało niepełne zaangażowanie w realizację zasadniczego celu ministerstwa – umasowienie fotograficznego ruchu amatorskiego (postulat ten w pełni będzie realizować dopiero zarząd wybrany podczas krakowskiego zjazdu PTF w 1953 roku). Rozbieżność dążeń zarządu PTF i MKiS wynikała z kontynuacji przez stowarzyszenie przedwojennego etosu amatorskiego ruchu fotograficznego, a na to nie było miejsca w strukturze państwa komunistycznego. Poznańscy tradycjonaliści odwoływali się do idei amatorstwa zrodzonego na gruncie nurtu piktorialnego, według której fotograf był przede wszystkim „miłośnikiem", dystansującym się wobec zawodowych zastosowań fotografii, dla którego działalność wystawiennicza była społecznym obowiązkiem i służyła budowaniu prestiżu fotografii artystycznej. Przedwojenny amator sytuował się w opozycji do praktyk rzemieślniczych i masowych zastosowań fotografii (uosabianych przez amatora-pstrykacza spod szyldu Kodaka). Wprawdzie w tak rozpisanym programie dużą rolę odgrywało dokształcanie mniej zaawansowanych kolegów, z którymi był złączony więzami „korporacyjnymi" poprzez przynależność do stowarzyszeń miłośników fotografii, jednak tego rodzaju szkolenia nie miały tak totalnego charakteru jakby tego oczekiwał MKiS. Zatem w działalność PTF z początku lat 50. wdarła się sprzeczność. Z jednej strony, zgodnie z oczekiwaniami władz, zarząd PTF miał dążyć do daleko idącej egalitaryzacji kultury, z drugiej przeniósł on do socrealistycznej rzeczywistości i pielęgnował systemy zachowań, estetykę czy swoisty kodeks postępowania z epoki przedwojennej. W zasadzie okres poznańskiego zarządu należy określić jako nieustanne balansowanie pomiędzy tradycyjnym etosem a wymogami chwili. Krótko mówiąc, dywersyfikacja celów stawianych przez władze dwóm fotograficznym organizacjom legła u pod-

[168] Warszawa, Instytut Sztuki PAN, [dalej cyt.: ISPAN], zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn. 1593/II-1, L. Sempoliński, *Fotografia amatorska jako czynnik kultury*, k. 23, zapis z 1948 roku.

staw wcześniej omówionego konfliktu na linii Poznań–Warszawa, bowiem Zarząd Główny PTF nie godził się z wykluczeniem kierowanej przez siebie organizacji z poważnej działalności artystyczno-wystawienniczej, która stanowiła podstawę jego wcześniejszych dążeń.

Kończąc te uwagi wstępne, przyjrzyjmy się skrótowo przemianom dokonującym się w łonie organizacji w latach 1950–1955, które rozgrywały się w trzech zasadniczych etapach. Pierwszy obejmuje lata 1950–1951, kiedy PTF w sposób niezakłócony realizował swoją wcześniejszą misję opartą na szerokim udziale w życiu artystycznym, rozszerzoną jednak o propagację socrealizmu i realizację postulatu aktywizacji mas fotografujących. Drugi etap, od końca roku 1951 (porozumienia z PZF odnośnie rozdzielenia kompetencji) do grudnia 1953 roku (zjazd w Krakowie) to czas, w którym do bieżących i kontynuowanych zadań doszedł problem walki o utrzymanie dotychczasowego *status quo* w organizacji. Ostatni etap, od końca 1953 roku do 1955 roku, to okres, kiedy przeniesiony do Warszawy Zarząd Główny, zarzucając szerokie ambicje artystyczne, rozpoczął walkę o pełne wdrożenie postulatów ministerialnych dotyczących masowego ruchu amatorskiego.

Wreszcie, podkreślmy jeszcze jeden niezwykle ważny fakt, którym było objęcie PTF opieką Ministerstwa Kultury i Sztuki przez całą pierwszą powojenną dekadę. Tym samym była to zapewne jedyna w okresie stalinowskim organizacja zrzeszająca amatorów, podlegająca takiej samej kurateli jak związki twórcze. Na tę wyjątkową sytuację, jak sądzę, wpłynęła historia PTF i jej niezwykła aktywność wystawiennicza.

6.2. Początki wdrażania nowego „programu" w latach 1950–1951

Polskie Towarzystwo Fotograficzne weszło w epokę socrealizmu bez zmian personalnych w Zarządzie Głównym, który niezmiennie pracował pod przewodnictwem Tadeusza Cypriana i małżeństwa Obrąpalskich – grupy działaczy wybranych jeszcze w 1947 roku. Jednak od 1949 roku cieniem na dotychczasowej działalności zaczęły kłaść się pierwsze zmiany wprowadzone w państwowej polityce kulturalnej. Podstawowy nurt życia PTF w pierwszej połowie lat 50. wyznaczały, podobnie jak innych stowarzyszeń, ogólnopolskie zjazdy twórców i działaczy. Pierwszym z nich był Walny Zjazd Delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, który odbył się w Opolu 16 kwietnia 1950 roku. Podczas obrad dokonano wyborów, w wyniku których ukonstytuował się nowy skład Zarządu Głównego PTF: Henryk Derczyński (prezes, Wrocław), Zygmunt Obrąpalski (wiceprezes, Poznań), Fortunata Obrąpalska (sekretarz, Poznań), Stanisław Ziółkiewicz (skarbnik, Poznań), Ignacy Płażewski (członek zarządu, Łódź)[169]. Na zjeździe padły istotne deklaracje polityczne, określające kierunek dalszego rozwoju Towarzystwa. Jak relacjonował rok później Henryk Derczyński:

[169] [rubryka: *Z życia organizacyjnego*], „Świat Fotografii", 1950, nr 17, s. 29.



Il. 123. Adam Śmietański, Walny Zjazd Delegatów PTF w Opolu w kwietniu 1950 roku

> Na Zjeździe Opolskim Zarząd zakreślił w programie swej działalności zacieśnienie współpracy z PZPR i Związkami Zawodowymi. Realizując te wytyczne, przedstawiciele Zarządu Głównego odbyli szereg konferencji w Komitecie Centralnym PZPR i w Centralnej Radzie Związków Zawodowych, a w następstwie odbytych rozmów dało się zauważyć znaczne ożywienie tej współpracy[170].

Podczas zjazdu padły też deklaracje co do konieczności zmian w statucie organizacji, który z uwagi na dokonujące się w kraju przeobrażenia społeczno-polityczne stracił swoją aktualność[171]. Pomimo składanych obietnic natychmiastowego podjęcia inicjatywy w zakresie rozszerzania środowiska amatorskiego, z uwagi na kiepską sytuację materialną i lokalową towarzystwa, w praktyce trudno było zrealizować takie zobowiązanie. Umasowienie poczynań środowiska fotoamatorskiego poprzez nawiązanie kontaktu z ruchem świetlicowym, przy udziale związków zawodowych, w rzeczywistości było realizowane zaledwie przez kilka oddziałów, wobec czego działań tych nie można jeszcze uznać za wyraz dążeń całego PTF[172].

W jak trudnych warunkach przyszło wdrażać nowe hasła upowszechniania kultury fotograficznej wśród mas, świadczy dramatyczny list do MKiS, który zo-

[170] H. Derczyński, S*prawozdanie Prezesa Zarządu Głównego PTF. na walnym Zjeździe Delegatów we Wrocławiu w dniach 22 i 23 kwietnia 1951 r.*, „Świat Fotografii", 1951, nr 22, s. 8.

[171] *Ibidem*, s. 9.

[172] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 16, *Sprawozdanie z działalności Polskiego Towarzystwa Fotograficznego za rok 1951*, brak paginacji archiwalnej, zapis z dnia 3 marca 1951.

stał wystosowany przez Henryka Derczyńskiego i Fortunatę Obrąpalską w imieniu ZG PTF jesienią 1950 roku. Jego treść odzwierciedla sytuację stowarzyszenia w momencie, w którym zaczęto odeń wymagać zamknięcia etapu „salonowego", na rzecz szerokiej obecności w społeczeństwie. List obrazuje, jak bardzo struktura PTF była nieprzygotowana i jak niedostosowana była jego infrastruktura do nowych zadań. Autorzy pisali:

> Wybitny rozwój Polskiego Towarzystwa Fotograficznego pod względem ilościowym, a szczególnie pod względem zwiększenia aktywności organizacyjnej, postawił Zarząd Główny przed trudnym problemem pogodzenia szczupłości zasobów materialnych z rosnącymi wciąż potrzebami. Ilość oddziałów ulega ciągłemu zwiększeniu. Małe Oddziałki, gnieżdżące się dotąd w prywatnych ubikacjach, zmuszone zostały wraz z przybywaniem członków i rozpoczęciem szerszej akcji starać się o lokale przydatne do ich celów. Lokale te, które Towarzystwo otrzymało, z reguły nie były dostosowane do jego potrzeb i wymagały znacznych wkładów. Obecnie szereg lokali jest na wpół wykończonych i nie ma żadnych widoków na możliwości prowadzenia robót. W niektórych oddziałach (Poznań) większość członków odbywa zebrania na stojąco z powodu braku miejsc siedzących. Ponieważ budżet Towarzystwa jest niewspółmiernie mały do jego potrzeb, Zarząd Główny nie może przyjść oddziałom z dostateczną pomocą, zaś same oddziały również żadnych wpływów poza składkami nie posiadają. Wytworzyło to taką sytuację, że wydatki są finansowane przez zamożniejszych członków, lub doraźne zbiórki. Jest to objawem niepożądanym, jednak likwidacja tego stanu rzeczy obecnie jest całkowicie niemożliwą, gdyż groziłoby to zahamowaniem całej pracy a nawet rozwiązaniem niektórych oddziałów[173].

Pismo to nie miało tylko charakteru informacyjnego, motywacją do jego powstania była potrzeba pozyskania dodatkowych subwencji, które miały zaspokoić niedostatki budżetowe związane m.in. ze szkoleniem instruktorów, organizacją kursów czy wykładów.

Pomimo trudnej sytuacji materialno-lokalowej dalszy rozwój PTF został określony – w odniesieniu do zagadnienia umasowienia ruch amatorskiego – w ramowym planie jego działalności na 1951 rok, przygotowywanym we współpracy z Referatem Fotografiki MKiS. Podkreślono w nim dwa pożądane obszary działań: po pierwsze, zarząd miał rozwijać współpracę pomiędzy oddziałami, do czego narzędziem miały być wspólne konferencje poszczególnych prezesów, drugą i najważniejszą zmianę opisywał jeden z punktów: „Wobec ukończenia okresu organizacyjnego, przystąpić do umasowienia ruchu fotograficznego, przez: a.) organizowanie licznych kursów dla początkujących, wystaw i pokazów. b.) nawiązanie kontaktów z organizacjami społecznymi jak CRZZ, ZMP, SP, PTTK i t.p."[174]. Początek zasadniczych zmian w zakresie funkcjonowania Towarzystwa przyniósł

[173] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 15, *Pismo ZG PTF do Referatu Fotografiki MKiS z dnia 6 listopada 1950 roku*, brak paginacji archiwalnej.

[174] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 16, *Ramowy plan działalności na rok 1951* [pismo przygotowane w imieniu ZG przez małżeństwo Obrąpalskich], brak paginacji archiwalnej.

właśnie rok 1951, kiedy to nastąpił, wcześniej już opisany, proces dywersyfikacji zadań stawianych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki dwóm istniejącym na scenie artystycznej organizacjom fotograficznym, zwieńczony wspólnymi konferencjami w grudniu 1951 roku i podpisaniem obustronnego memoriału w styczniu 1952 roku.

Polityka ministerstwa wobec PTF została potwierdzona w trakcie kolejnego zjazdu Towarzystwa we Wrocławiu w dniach 22–23 kwietnia 1951 roku[175]. W zjeździe, poza działaczami PTF, brali udział przedstawiciele MKiS: Marian Schulz i Zofia Burzyńska. W następstwie wyborów, przeprowadzonych podczas Walnego Zjazdu Delegatów, we Wrocławiu ukonstytuował się nowy Zarząd Główny PTF, w składzie: Henryk Derczyński (prezes, Wrocław), Zygmunt Obrąpalski (wiceprezes, Poznań), Fortunata Obrąpalska (sekretarz, Poznań), Ryszard Wiktor Schramm (skarbnik, Poznań), Anna Jankowska (członek zarządu, Warszawa). Dodatkowo do zarządu wszedł Adam Johann (Warszawa) jako delegat Walnego Zjazdu do spraw związanych z projektowanym przeniesieniem Zarządu PTF do Warszawy[176]. Ważnym symbolicznym gestem było także przyznanie tytułu prezesa honorowego PTF Tadeuszowi Cyprianowi[177]. Marian Schulz, relacjonując wrocławskie obrady, podkreślał różnicę w programie PZF i PTF. Program Związku określał jako dążenie „do podniesienia poziomu twórczości i wytworzenia nowego typu twórcy i odbiorcy"[178]. Natomiast Towarzystwu wyznaczył kardynalne zadanie upowszechniania i kształcenia szerokiej rzeszy zainteresowanych: „Dyskutowano głównie zasady i wytyczono współpracę z ośrodkami robotniczymi, z Człowiekiem Pracy w Polsce Ludowej, określano miejsce Towarzystwa we wspólnym Froncie Narodowym, manifestując zbiorową deklaracją doniosłość Pokoju warunkującą dalszy rozwój (…)"[179]. Wrocławski zjazd na trzy sposoby określił przyszłość Towarzystwa. Po pierwsze, wraz z powołaniem do Zarządu Johanna zasygnalizowano konkretnym działaniem administracyjnym kres tymczasowej siedziby w Poznaniu, po drugie, wyraźnie potwierdzono kierunek ideowego rozwoju Towarzystwa i wreszcie, podczas obrad wyznaczono komisję statutową[180], którą zobowiązano do opracowania podstaw prawnych

[175] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 1, *Protokół z Walnego Zjazdu PTF* [1951], brak paginacji archiwalnej.

[176] *Nowe władze P.T.F.*, „Świat Fotografii", 1951, nr 22, s. 21.

[177] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 1, *Protokół z Walnego Zjazdu PTF* [1951], brak paginacji archiwalnej.

[178] M. Schulz, *Charakterystyka Ogólnopolskiego Zjazdu Delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego*, „Świat Fotografii", 1951, nr 22, s. 7.

[179] *Ibidem*, s. 7–8.

[180] Komisję statutową wybrano w następującym składzie: Marian Schulz (przedstawiciel Ministerstwa), Zygmunt Obrąpalski (ZG PTF), Witold Romer, Grzegorz Kanafocki, Edmund Zdanowski, Leonard Sempoliński, Henryk Kaden, Jerzy Frąckiewicz, Leonard Olejnik, Miron Kołakowski. Informacje za: GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 1, *Protokół z Walnego Zjazdu PTF* [1951], brak paginacji archiwalnej.

pod przeprowadzenie reform, które miały sprawić, by PTF ściśle wpisywał się w nową państwową politykę kulturalną.

Odnotujmy na koniec, że z wydarzeń, które dopełniają obrazu poczynań Towarzystwa w latach 1950–1951, należy jeszcze wymienić organizację Ogólnopolskich Wystaw Fotografiki PTF w 1950 roku we Wrocławiu[181] i w 1951 roku w Krakowie[182]. Niebagatelnego znaczenia nabrał również fakt, że po zamknięciu eksponowanej w ramach III Festiwalu Plastyki w Sopocie w 1950 wystawy *110 lat fotografiki artystycznej i użytkowej* PTF przystąpił, na bazie zgromadzonego materiału, do tworzenia w Warszawie Centralnego Muzeum Fotografiki, połączonego z archiwum i biblioteką[183].

6.3. Pomiędzy zjazdem wrocławskim a krakowskim, początki umasowienia fotografii amatorskiej

Przyjęte we Wrocławiu cele dla organizacji, zostały podtrzymane w trakcie kolejnego zjazdu w Toruniu (27–28 kwietnia 1952 roku), na którym doszło do pamiętnego starcia delegacji warszawskiej i poznańskiej. Przypomnijmy, że w czasie obrad wyłoniono nowy zarząd z, pochodzącym z Częstochowy, Mironem Kołakowskim na czele, którego urząd „tradycyjnie" wspierali działacze z Poznania[184]. Najistot-

[181] II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PTF odbyła się we Wrocławiu, przyznano: I nagrodę (MKiS) Feliksowi Kaczanowskiemu za *Przodowników*, II nagrodę (MKiS) Marianowi Kornickiemu za *Młodych z Niegolewa*, *Kapelę Ludową z Buku* i *Stary gobelin*, III nagrodę (MKiS) Tadeuszowi Jankowskiemu za *Soczewki w świetle punktowym*, I nagrodę (ZG PTF) Janinie Mierzeckiej za *Portre*t, II nagrodę (ZG PTF) Bronisławowi Kupcowi za *W sierpniu*, III nagrodę (ZG PTF) Stanisławowi Kolowcy za *Granie Rysów* oraz nagrodę Wojewody Wrocławskiego Kazimierzowi Komorowskiemu za *Rok 1945* i *Eksport*, nagrodę Zakładu Narodowego im. Ossolińskich Kazimierzowi Koniecznemu za *Roztopy wiosenne*, przyznano także wyróżnienia Józefowi Rosnerowi, Mikołajowi Wojtkiewiczowi, Alicji i Tadeuszowi Bilińskim i Władysławowi Markockiemu. Informacje na podstawie: *Ogólnopolska Wystawa Fotografiki P.T.F.*, „Świat Fotografii", 1950, nr 17, s. 9.

[182] III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki w Krakowie była prezentowana w ramach festiwalu *Dni Krakowa* w czerwcu 1951 roku. Przyznano na niej: I nagrodę (MKiS) Sewerynowi Błochowiczowi za *Plan będzie przekroczony*, II nagrodę (MKiS) Jerzemu Strumińskiemu za *Powstaje nowa dokumentacja techniczna*, III nagrodę (MKiS) Romanowi Burzyńskiemu za *Zamek w Książnie*. Dodatkowo MKiS przyznało wyróżnienia Adamowi Boguszowi, Romanowi Kwiatkowskiemu i Fortunacie Obrąpalskiej. Wyróżnienia również przyznał ZG PTF: Irenie Elgas, Bronisławowi Kupcowi, Franciszkowi Maćkowiakowi, Zygmuntowi Wrześniowskiemu i Stanisławowi Kolowcy. Podobnie Polski Związek Fotografików przyznał wyróżnienia: Stefanowi Arczyńskiemu, Czesławowi Bankiewiczowi, Maksymilianowi Jankowskiemu, Stanisławowi Komorowskiemu, Tadeuszowi Merstallingerowi i Marianowi Sosnowskiemu. Podaję za: [rubryka: *Z ostatniej chwili*], „Świat Fotografii" 1951, nr 22, s. 28.

[183] [rubryka: *Komunikaty*], „Świat Fotografii", 1950, nr 19, s. 27.

[184] Zarząd Główny ukonstytuował się następująco: Miron Kołakowski (prezes), Zygmunt Obrąpalski (wiceprezes), Ryszard W. Schramm (sekretarz) oraz członkowie Tadeusz Cyprian i Franciszek Stobik z Katowic. Dodatkowo wybrano składy: Komisji Rewizyjnej (Ryszarda Sebera, Stanisław Kubacki, Tadeusz Staszczyński), Komisji Rozjemczej (Grzegorz Kanafocki, Jerzy Frąckiewicz, Leonard Olejnik), Komisji Kwalifikacyjnej: (Tadeusz Wański, Zygmunt Obrąpalski, Miron Kołakowski, Franci-

niejszą zmianą we władzach było usunięcie z fotela prezesa Henryka Derczyńskiego, zwolennika przeniesienia Zarządu Głównego do Warszawy[185]. Zastąpiono go niepokornym działaczem, znanym z opinii wygłaszanych w trakcie obrad toruńskich, wskazujących na jego sceptyczny stosunek do realnej możliwości umasowienia PTF. Pomimo braku wiary zarządu w możliwość wprowadzenia szerokiej akcji umasowienia fotografii, podjęto jednak szereg kroków zgodnych z oczekiwaniami ministerstwa. Opisu działalności ZG PTF w tym obszarze dostarcza sprawozdanie za I półrocze 1952 roku: „postawił sobie [ZG PTF – p. M.S.] jako główne zadanie rozszerzenie ram organizacyjnych ruchu amatorskiego w Polsce Ludowej, po przez umasowienie tego ruchu i podniesienie ogólnego poziomu twórczości fotograficznej"[186]. W tym celu PTF prowadziło bezpłatne poradnie dla amatorów w kilku miastach (Częstochowie, Gdańsku, Krakowie, Opolu i Warszawie). Zorganizowano też opiekę nad zakładowymi i szkolnymi kołami fotografii (akcje w Gnieźnie, Katowicach, Krakowie, Opolu, Warszawie) oraz szkolenia dla pracowników instytucji społecznych (m.in. zorganizowano kurs fotografii kryminalistycznej dla Wojewódzkiej Komendy MO w Opolu). Niemal wszystkie oddziały prowadziły kursy fotografii na poziomie elementarnym i zaawansowanym. Dbano również o odpowiednie wychowanie społeczno-polityczne podczas kursów oraz szkolono samych wykładowców[187].

szek Stobik, Marian Kornicki). Informacje za: GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 2, *Protokół z Zwyczajnego Walnego Zjazdu Delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego odbytego w dniach 27 i 28 kwietnia 1952 r. w Toruniu*, k. 27.

[185] Informacje na temat różnicy zdań, co do przeniesienia administracji PTF do Warszawy, ilustruje sprawozdanie zarządu przygotowane na dwa miesiące przed zjazdem toruńskim: „Co do przeniesienia siedziby, Zarząd Główny nie zajmuje stanowiska jako całość, ze względu na odmienność zapatrywań. Prezes Derczyński i Członek Zarządu Jankowska uważają, że: wobec oświadczenia przedstawicieli Zarządu oddziału warszawskiego w obecności prezesa Zarządu Głównego H. Derczyńskiego, członka Zarządu Głównego Ob. Jankowskiej oraz delegata Walnego Zjazdu do spraw przeniesienia Zarządu Głównego do Warszawy Ob. Johana, zgodnie z brzmieniem statutu w sprawie siedziby Towarzystwa – że istnieją odpowiednie warunki osobowe i lokalowe dla funkcjonowania Zarządu Głównego w Warszawie, Prezes Derczyński i Ob. Jankowska stwierdzają aktualność tego zagadnienia, które ma szczególne znaczenie dla życia P.T.F. z uwagi na kontakt z Władzami Naczylnymi i znaczną oszczędność na przejazdach. Natomiast v-prezes Obrąpalski, sekretarz Obrąpalska i skarbnik Schramm uważają, że przeniesienie Zarządu Głównego do Warszawy nie jest wskazane ze względu na koszty, jakie pociągnęłaby administracja Zarządu Głównego przy oddziale warszawskim, gdyż jak wykazało doświadczenie, ani oddział warszawski, mimo że jest jedynym oddziałem który zatrudnia płatnych pracowników, ani też Muzeum i Archiwum nie wykazały się terminowym wykonywaniem sprawozdawczości ani nie poczyniły żadnych kroków, któreby dawały możność wnioskowania że «nieodpowiedni klimat» stwierdzony przez samą delegację warszawską na Walnym Zjeździe Delegatów w roku 1951, uległ zmianie. Przeniesienie do Warszawy spowodowałoby konieczną redukcję subwencji oddziałom terenowym i odbiłoby się szkodliwie na pracy Towarzystwa". Cytuję za: GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 1, *Sprawozdanie z 24 lutego 1952 roku*, brak paginacji archiwalnej.

[186] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn.17, *Sprawozdanie opisowe z działalności Polskiego Towarzystwa Fotograficznego za I-sze półrocze 1952 r.*, brak paginacji archiwalnej.

[187] Informacje dotyczące działań Zarządu Głównego PTF, podaję za: *ibidem*.



Il. 124. Walny Zjazd Delegatów PTF w Toruniu w kwietniu 1952 roku

Zatem nie w tym tkwił problem, że „poznański" Zarząd Główny nie dostrzegał potrzeby chwili i ogólnego kierunku państwowej polityki kulturalnej związanej z ruchem amatorskim. Wszak chwalił się w sprawozdaniu z podjętej przez poszczególne oddziały współpracy z CRZZ, PZPR, TPPR, ZMP etc. Rzecz w tym, że opierając się na realnym osądzie możliwości finansowych stowarzyszenia, nie zdecydował się na szerszą akcję. Wprawdzie podejmowano różnorodne oczekiwane przez ministerstwo inicjatywy, ale były one prowadzone w skali mikro i głównie zależały od aktywności poszczególnych oddziałów[188]. Zauważmy zatem, że pomimo, iż ZG

[188] Zachował się szereg świadectw w postaci sprawozdań poszczególnych oddziałów, mówiących o tego rodzaju działalności prowadzonej w trakcie funkcjonowania, krytykowanego podczas toruńskiego zjazdu, zarządu. Przykładowo gdański oddział PTF w 1952 roku, w ramach zobowiązań pierwszomajowych, zorganizował w lokalu TPPR w Sopocie punkt poradnictwa fotograficznego (GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 52, *Sprawozdanie za I półrocze 1952 roku Gdańskiego Oddziału PTF z dnia 7 sierpnia 1952*, brak paginacji archiwalnej). Natomiast na zdecydowanie szerszą skalę próbował działać kolektyw łódzki i toruński, jak pisano w sprawozdaniu pierwszego z nich: „Sprawa rozszerzenia wpływu na świetlice i kółka fotoamatorskie przy zakładach pracy – była parokrotnie wentylowana i to już w okresie 1951 r. – przy czym odbyły się 3 wieczory z udziałem przedstawicieli: Centr. Zw. Zaw. Włókniarzy, Klubu Fotoamatorów MHD oraz Związku Filmowców Wąskotaśmowych. Próby wyjaśnień na zewnątrz – spełzły na niczym, z uwagi na niewielką ilość aktywistów, przeładowanych obowiązkami – i wyłącznie «społecznym» traktowaniem obsługi środowisk fotograficznych"(GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 52, *Sprawozdanie z działalności Oddziału P.T.F. w Łodzi za I półrocze 1952 r.*, brak

PTF w latach 1951–1952 starał się wpisywać w ogólną politykę kulturalną, tak naprawdę nie miał narzędzi do wypełniania misji. Dodatkowy problem stanowił fakt, że „poznański" zarząd wciąż uważał wystawy za priorytetową formę upowszechniania fotografii (wiodącą rolę wciąż odgrywały doroczne ogólnokrajowe pokazy, z których kolejny odbył się w listopadzie–grudniu 1952 roku w Łodzi[189]), a te według założeń ministerialnych miały być drugoplanową działalnością Towarzystwa. Jak istotne były wystawy z punktu widzenia władz PTF świadczy deklaracja zawarta w jednym z dokumentów:

> Wystawy są podstawowym środkiem oddziaływania na jak najszersze masy odbiorców, podnoszącym ich poziom estetycznej oceny dzieła plastycznego. Z drugiej strony są one sprawdzianem osiągniętych przez poszczególnych autorów wyników i bodźcem dla dalszego doskonalenia się w sztuce fotograficznej[190].

W takiej ocenie znaczenia wystaw dla ruchu amatorskiego dochodzi zatem do istotnego przesunięcie akcentów względem promowanej oficjalnie polityki rozwoju artystycznego ruchu amatorskiego.

Zwróćmy uwagę, że „poznańskiemu" zarządowi nie można również zarzucić bierności w propagowaniu idei socrealistycznych, co udowadnia działalność redakcji „Świata Fotografii", którego podstawowe cele określano (już po zdymisjonowaniu Schulza) następująco:

---

paginacji archiwalnej). W podobnym tonie raportowali działacze toruńscy: „Zarząd Oddz. zgodnie z wytycznymi Walnego Zjazdu oraz Walnego Zgromadzenia członków Oddziału położył w okresie sprawozdawczym szczególny nacisk na działalność wśród młodzieży oraz warstw robotniczych. Wysiłki Zarządu w kierunku szerokiego werbowania członków spośród robotników natrafiły jednak na poważne trudności natury zasadniczej – a mianowicie – brak zainteresowania fotografią artystyczną oraz na wyraźny brak środków materialnych. Mimo starań Zarządu cały ruch fotograficzny i praca opierała się na starych członkach – zawsze jednak nielicznych, zwłaszcza w dziedzinie fotografii artystycznej. Osiągnięcie pożądanych zmian wymaga jeszcze dużo wysiłku i znalezienia środków na sfinansowanie tej akcji" (GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 62, *Sprawozdanie z działalności Oddziału Toruńskiego Pol. Tow. Fotograficznego za okres od dnia 16 maja do dnia 16 kwietnia 1952 r.*, brak paginacji archiwalnej). Sprawozdanie z poczynań oddziałów łódzkiego i toruńskiego ilustrują nikłe zainteresowanie związków zawodowych ofertą PTF.

[189] Na IV Dorocznej Ogólnopolskiej Wystawie Amatorskiej Fotografii Artystycznej przyznano: I nagrodę (MKiS) Andrzejowi Brustmanowi za całość prac, II nagrodę (MKiS) Kazimierzowi Koniecznemu za całość prac, III nagrodę (MKiS) Leonowi Olejniczakowi za *Przy warsztacie dziewiarskim*, I nagrodę (ZG PTF) Ryszardowi W. Schrammowi za całość prac, II nagrodę (ZG PTF) Józefowi Dębowskiemu za *Portret córki*, III nagrodę (ZG PTF) Władysławowi Spolińskiemu za *Studium portretowe*. Komisja Kwalifikacyjna przyznała również wyróżnienia następującym autorom: Edmundowi Fasińskiemu, Jerzemu Gryglowi, Marianowi Iwanowi, Zbigniewowi Jarzyńskiemu, Antoniemu Kłosowi, Stefanowi Leszczyńskiemu, Kazimierzowi Maciejewskiemu, Władysławowi Rutowi, Ryszardowi Szczęsnemu, Marianowi Stammowi, Henrykowi Wegnerowi. Informacje o nagrodach i wyróżnieniach podaję za: *IV Doroczna Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej*, Katalog wystawy, listopad–grudzień 1952, Łódź, s. 20–21.

[190] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 1, *Sprawozdanie Zarządu Głównego z 24 lutego 1952 roku*, brak paginacji archiwalnej.

Świat Fotografii winien:
- być wykładnikiem polityki kulturalnej Państwa w dziedzinie twórczości fotograficznej,
- pogłębiać uświadomienie ideologiczne fotografujących,
- propagować i wyjaśniać zasady realizmu socjalistycznego między innymi przez publikowanie artykułów oryginalnych polskich i tłumaczeń przodujących dzieł radzieckich mistrzów fotografii,
- służyć jako pomoc i przewodnik dla szerokich rzesz amatorów,
- stać się informatorem i łącznikiem między Oddziałami PTF, ułatwiając wzajemną ich współpracę,
- być dla wszystkich czytelników trybuną wymiany myśli i doświadczeń,
- być dla zaawansowanych źródłem pogłębiania umiejętności artystycznych i technicznych[191].

Jak łatwo zauważyć, „poznański" zarząd był również mocno uwikłany w rozpowszechnianie nowej metody twórczej. Jednak podkreślmy, że starał się odnaleźć pewien margines swobody, kontynuując tradycje artystyczne stowarzyszenia, co przejawiało się choćby stosunkowo swobodnym podejściem do dzieł prezentowanych na wystawach, mimo że zyskiwały one obligatoryjny rys socrealistyczny. Podobnie wykazywał on zdroworozsądkowy dystans wobec hasła umasowienia ruchu fotograficznego, a w swoich działaniach opierał się na przedwojennych strategiach popularyzowania wiedzy za pośrednictwem przede wszystkim kursów i wystaw[192].

Podsumowując pierwszy okres umasowienia fotografii, przytoczmy dokument o kapitalnym znaczeniu dla określenia podstawowych dążeń ówczesnego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, a mianowicie sprawozdanie z dotychczasowej działalności organizacyjnej, przygotowane przez Zarząd Główny w lutym 1952 roku. Autorzy dokumentu, poza szeregiem danych liczbowych, przytoczyli też liczne postulaty na przyszłość i samokrytyczną ocenę dotychczasowej działalności. W części wstępnej dokumentu określili miejsce stowarzyszenia w strukturze administracyjnej polskiej kultury:

> Od zarania swej działalności Polskie Towarzystwo Fotograficzne, jako jedyna organizacja reprezentująca amatorski ruch fotograficzny na terenie kraju, układała swą współpracę na odcinku realizacji zadań polityki kulturalnej na ścisłej współpracy z Ministerstwem Kultury i Sztuki za pośrednictwem Referatu Fotografiki. Współpraca ta polegała na uzgadnianiu rocznych, kwartalnych i miesięcznych planów działalności oraz stałej sprawozdawczości z ich wykonania. Począwszy od roku 1948 P.T.F. korzystało z subwencji Ministerstwa Kultury i Sztuki, która umożliwiała znaczne rozszerzenie ram działalności P.T.F. w terenie[193].

---

[191] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 17, *Sprawozdanie opisowe z działalności Polskiego Towarzystwa Fotograficznego za I-sze półrocze 1952 r.*, brak paginacji archiwalnej.

[192] *Ibidem.*

[193] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 1, *Sprawozdanie z 24 lutego 1952 roku*, brak paginacji archiwalnej.

Realizację kluczowego z punktu widzenia polityki kulturalnej państwa zadania upowszechniania fotografii następująco referowano w dokumencie:

> Najpowszechniejszą formą pracy oddziałów były zebrania dyskusyjne urządzane periodycznie (w większości oddziałów cotygodniowo) poświęcone zagadnieniom ideologicznym, estetycznym, techniczno-fotograficznym i organizacyjnym. Według materiałów posiadanych przez Zarząd Główny zebrań takich odbyło się w roku 1951 około 546. Akcja odczytowa i pokazowa obejmowała nie tylko organizowanie odczytów dla członków, lecz również przejawiała się na szerszym forum, obejmując akcję odczytową w zakładach pracy, bądź odczyty publiczne dla niezrzeszonych fotoamatorów, nieraz fotografów zawodowych, często ilustrowane przezroczami, pokazami techniki fotograficznej, wyświetlaniem filmów i t.p. Dla ilustracji poszczególnych zagadnień, urządzano pokazy prac związanych z danym tematem. W tego rodzaju akcji, wyróżniały się następujące oddziały: Białogard (PKP), Częstochowa (Myszków, Młodzieżowy Dom Kultury), Grodzisk Maz. (Gimn. Mechaniczne), Katowice (świetlice kopalń i hut), Łódź (świetlice fabryczne), Poznań (PGR, Samopomoc Chłopska, pokazy filmowe w przedszkolach), Warszawa (Ursus, Elektrownia, Muzeum Narodowe, Młodzieżowy Dom Kultury), Wrocław (Fabryka Urządzeń Mechanicznych, Fabryka Sztucz. Jedwab., Licea, CRZZ, PTTK)[194].

Kolejne wymienione formy upowszechniania to organizowane przez poszczególne oddziały kursy dla początkujących i zaawansowanych oraz wycieczki fotograficzne. Wywód dotyczący upowszechniania zamykał opis aktywności wystawienniczej i konkursowej PTF, podzielonej na doroczny ogólnokrajowy pokaz oraz wystawy organizowane przez poszczególne oddziały. W ocenie działalności podkreślano jako sukces, powołując się na dane z 1951 roku, wzrost ogólnej liczby członków PTF z 1574 do 2055 oraz założenie czterech nowych komórek, co dawało łącznie 18 oddziałów terenowych i oznaczało podwojenie stanu wobec początkowych miesięcy działania PTF[195]. Jednak autorzy dokumentu mieli świadomość niedostatku prowadzonych działań w stosunku do oczekiwań ministerstwa, jak konkludowano:

> Zarząd Główny przyznaje, w ocenie samokrytycznej, że zbyt mało wysiłku skierował na kreowanie nowych oddziałów w miejscowościach nieobjętych działalnością a celowych z punktu widzenia interesu społecznego. Zbyt słabą aktywność wykazał we współpracy z czynnikami związkowymi i domami kultury, co było wynikiem słabego oddźwięku przedsiębranych w tym kierunku kroków. Zasadnicze trudności w roztoczeniu opieki nad kołami przy świetlicach i organizacjach młodzieżowych, polegające na braku możliwości statutowych nie doczekała się usunięcia, gdyż komisja statutowa powołana przez Walny Zjazd Delegatów po odbyciu jednego zebrania nie zakończyła swych prac. Zmiany statutu (…) miały objąć również i inne zagadnienia, jak unowocześnienie statutu przez wyraźne ustawienie społecznych zadań P.T.F. w okresie budowy socjalizmu, zmiany struktury organizacyjnej w kierunku oparcia w większym niż dotychczas stopniu na pracy kolektywnej zjazdów prezesów, które wypracowują aktualne kierunki działania, przy pozostawieniu Zarządowi Głównemu funkcji wykonawczych itp.[196].

[194] *Ibidem.*
[195] *Ibidem.*
[196] *Ibidem.*

Samokrytycznie wskazane błędy, polegające na zbyt małym kontakcie z szerokimi masami amatorskimi, stały się jednym z elementów ataku na ZG PTF podczas Walnego Zjazdu Delegatów w Toruniu. Główny oponent środowiska poznańskiego, ówczesny prezes warszawskiego oddziału PTF[197] Jan Bednarz, znacząco podsumował dotychczasowe poczynania Zarządu Głównego:

> Nie widać kierunku, planu, zwartego jednolitego działania któreby dawała dobra kolektywna praca. Co to jest Polskie Towarzystwo Fotograficzne? Jest to towarzystwo skupiające członków zaawansowanych to znaczy takich, którzy już umieją fotografować, i takich którzy jeszcze nie fotografowali. Dlatego, bardzo ważnym jest popularyzowanie wiedzy fotograficznej pośród mas. W towarzystwie fotograficznym powinno być nie 2000 członków ale 2 000 000. Dlatego tak ważnym jest umasowienie naszego ruchu. Do tego, potrzebne są jednak kadry mogące instruować rzesze początkujących. Na tym polu Zarząd Główny bardzo mało uczynił. Należy tworzyć nowe koła i zespoły w szkołach, świetlicach itd. I na ten cel, władze nie będą nam szczędziły dotacji. Takimi wytycznymi trzeba obdarzyć nowy Zarząd i pod tym punktem ustalić nowy statut. (…) Jeżeli z pełnym programem pójdziemy do szkół i świetlic, będziemy mile widziani i przez Rząd i przez Związki Zawodowe i przez samych obywateli. Związki Zawodowe, mają dużo pieniędzy na akcje kulturalno-oświatowe i chętnie nam je dadzą, musimy jednak coś robić[198].

W podobny sposób dokonano krytyki poczynań ZG PTF podczas Walnego Zjazdu członków PZF w Warszawie w 1952 roku. Leonard Sempoliński, we wcześniej przytaczanym już sprawozdaniu, dokładnie wykazał słabości PTF, które przedstawił na tle ówczesnych oczekiwań władz wobec pożądanego kierunku rozwoju amatorskiego ruchu fotograficznego:

> Po kilku latach istnienia PTF okazało się jednak, że struktura organizacyjna, właściwa w pierwszy etapie, nie zdoła objąć organizacyjnie żywiołowego ruchu amatorskiego. Przyczyna leży moim zdaniem w tym, że zrzeszanie się amatorów w stosunkowo nielicznych ośrodkach-oddziałach, życiowo nie zdaje egzaminu. (…) Taka forma organizacyjna była właściwa przed wojną, kiedy nie było mowy o jakimśkolwiek planowym ogniskowaniu wszelkiego ruchu amatorskiego w miejscach pracy, szkołach czy ośrodkach kulturowych[199].

Opór wobec wysuwanych przez Ministerstwo postulatów stanowi charakterystyczny rys postępowania Zarządu Głównego PTF w pierwszych czterech latach socrealizmu, co stało się jednym z rudymentarnych powodów krytyki Towarzystwa i kreujących go władz. Był to również jeden z przejawów walki toczącej się pomiędzy wiodącymi ośrodkami fotografii.

---

[197] Bednarz pełnił funkcję prezesa warszawskiego oddziału od 23 kwietnia 1952 roku. W poprzedniej kadencji prezesem był A. Funkiewicz.

[198] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 2, *Protokół z Zwyczajnego Walnego Zjazdu Delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego odbytego w dniach 27 i 28 kwietnia 1952 r. w Toruniu*, k. 12.

[199] L. Sempoliński, *Sprawozdanie Zarządu Polskiego Związku Fotografików z okresu kadencji od dn. 15.4.51 do dn. 27.6.52*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16/17, s. 12.

6.4. Rewolucja w praktyce PTF po zjeździe krakowskim

Opór stawiany przez działaczy Zarządu Głównego PTF ostatecznie został przełamany podczas kolejnego Walnego Zjazdu Delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Krakowie w dniach 5 i 6 grudnia 1953 roku[200], kiedy siedzibę zarządu przeniesiono do Warszawy, a osoby, które zarządzały Towarzystwem od początku jego istnienia, odsunięto od władzy. Na zjeździe wprowadzono również szereg uchwał reorganizujących Towarzystwo, które odpowiadały ówczesnej polityce kulturalnej państwa, tym samym zlikwidowano ostatni „burżuazyjny" bastion ruchu fotograficznego.

Nowe władze, które ukonstytuowały się w wyniku wyborów przeprowadzonych na krakowskim zjeździe, zostały w większości oparte na działaczach warszawskich. Skład Prezydium Zarządu Głównego przedstawiało się następująco: Tadeusz Zygler (prezes, Warszawa), Miron Kołakowski (I wiceprezes, Częstochowa), Jan Mierzanowski (II wiceprezes, Warszawa), Jerzy Sznajder (sekretarz, Warszawa), Jan Bednarz (skarbnik, Warszawa), Leonard Olejnik (członek, Opole), Tadeusz Staszczyński (członek, Gdańsk)[201]. Zjazd zatwierdził także nowy statut (prawnie zalegalizowany 25 marca 1954 roku[202]), który nie tylko przyniósł zapisy o charakterze ideologicznym, ale przede wszystkim zadekretował poważne zmiany w strukturze Towarzystwa. W myśl nowego statutu najwyższą władzę stanowił, odbywający się co dwa lata Walny Zjazd Delegatów, który wybierał Prezydium Zarządu Głównego będące władzą wykonawczą Towarzystwa oraz Główną Komisję Rewizyjną i Główną Komisję Kwalifikacyjną, a także Główny Sąd Koleżeński[203]. Zarząd Główny PTF został rozbudowany, odtąd tworzyło go prezydium obierane przez Walny Zjazd Delegatów i plenum, które składało się z członków prezydium i delegatów oddziałów wojewódzkich. Jakkolwiek już pierwszy statut PTF był tak skonstruowany, aby powstała scentralizowana struktura administracyjna Towarzystwa, to zmiany przyjęte w 1953 roku prowadziły do rozbudowania systemu zależności pomiędzy władzami centralnymi, a lokalnymi oddziałami. Służyło temu różnicowanie hierarchiczne struktury towarzystwa, dla której podstawą był nowy podział jednostek terenowych na oddziały wojewódzkie, powiatowe, miejskie, koła i sekcje, te dwie ostatnie miały działać w ramach objętych opieką świetlic

[200] Pierwotnie termin zjazdu w Krakowie był ustalony na 18–19 kwietnia 1953 roku, ale decyzją ministerstwa został przesunięty na grudzień. Informacja na podstawie: GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 44, *Pismo ZG PTF do oddziału warszawskiego PTF z dnia 9 kwietnia 1953 r.*, brak paginacji archiwalnej.

[201] Ponadto wybrano skład Komisji Rewizyjnej: Zbigniew Dorożalski, Ryszard Sebera, Stanisław Kubacki. Do Komisji Kwalifikacyjnej: Tadeusz Cyprian, Miron Kołakowski, Feliks Nowicki, Tadeusz Wański, Mieczysław Wątorski, Główny Sąd Koleżeński: Jan Fiedler, Henryk Kaden, Eugeniusz Szmidtgal. Wszystkie informacje dotyczące składu Zarządu Głównego podaję za: *Nowe władze PTF*, „Biuletyn" [PTF], 1954, nr 1, s. 1.

[202] [rubryka: *Kronika*], „Fotografia", 1954, nr 8, s. 19.

[203] O tych relacjach informowały paragrafy nr 49 i 50 statutu PTF.

i domów kultury. Tym samym wprowadzono, zrywającą z wieloletnią tradycją ruchu fotograficznego, zasadę podległości niewielkich, peryferyjnych środowisk wobec oddziałów ulokowanych w miastach wojewódzkich. Wcześniejsza struktura, określona statutem z 1948 roku, była stosunkowo „płaska", władzę naczelną stanowił odbywający się corocznie Walny Zjazd Delegatów oraz wybierane podczas jego obrad następujące jednostki: zarząd główny oraz główne komisje: rewizyjna, rozjemcza i kwalifikacyjna[204]. Praktyczną formą sprawowania władzy były zwoływane przez ZG PTF zjazdy prezesów oddziałów, na których dzielono subwencje i ustalano konkretne plany pracy. Natomiast, zgodnie z nowym statutem, podstawowym narzędziem kontroli stały się Wojewódzkie Zjazdy Delegatów jednostek terenowych prowadzono na nich, z częstotliwością raz na pół roku, ocenę działalności przeszłej i planowanej poszczególnych komórek towarzystwa[205]. Nowo powstała struktura działała w myśl następującej zasady:

> Oddziały miast wojewódzkich (…) winny pełnić rolę Oddziałów Wojewódzkich roztaczając opiekę nad istniejącymi oddziałami terenowymi całego województwa, jak również rozpocząć akcję w celu zorganizowania nowych oddziałów. Do czasu zorganizowania oddziałów w miastach Kielce, Koszalin, rolę Oddziałów Wojewódzkich mają pełnić Radom, Słupsk[206].

System ten rozszerzono dodatkowo o podział oddziałów wojewódzkich, które miały pozostawać pod opieką poszczególnych członków Prezydium Zarządu Głównego: Zygler (Bydgoszcz, Poznań, Wrocław), Kołakowski (Kraków, Stalinogród), Mierzanowski (Rzeszów, Lublin), Sznajder (Warszawa, Łódź, Szczecin), Bednarz (Radom, Olsztyn, Białystok), Olejnik (Opole, Zielona Góra), Staszczyński (Koszalin, Gdańsk)[207]. Od czasu wprowadzenia podziału w marcu 1954 roku wyznaczeni członkowie prezydium zaczęli przeprowadzać wizytacje w podległych im oddziałach. Zatem stworzony system, który w licznych deklaracjach jego twórców miał służyć polepszeniu kontaktu władz naczelnych z terenem, w rzeczywistości był precyzyjnym mechanizmem totalnej kontroli poczynań Towarzystwa.

Nowy statut również znacząco przeformułował zasadnicze cele organizacji, przesuwając je z obszaru artystycznego w stronę umasowienia ruchu amatorskiego oraz nadania mu politycznego wymiaru[208]. Podstawowy cel działalności został ujęty w paragrafie 7 statutu:

---

[204] *Statut Polskiego Towarzystwa Fotograficznego* został opublikowany w pełnym brzmieniu w: „Świat Fotografii", 1948, nr 9, s. 36–40.

[205] Informuje o tym paragraf 43 statutu PTF.

[206] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 84, *Pismo okólne 2/1954*, brak paginacji archiwalnej.

[207] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 12, *Protokół 8/1954 z posiedzenia Prezydium Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego odbytego w W-wie w dn. 27. III. 1954 r.*, brak paginacji archiwalnej.

[208] W pierwszym statucie, obowiązującym od 1948 roku, nie było zapisów dotyczących sfery polityczno-ideologicznej, a zadania PTF określał paragraf 6, w którym czytamy: „Celem P.T.F. jest

> Celem Towarzystwa jest: a. umasowienie ruchu fotoamatorskiego, b. podnoszenie wśród amatorów poziomu umiejętności z zakresu fotografii jako wiedzy i sztuki, c. otaczanie opieka talentów fotograficznych, d. reprezentowanie polskiego ruchu fotoamatorskiego. Towarzystwo służy idei postępu i walki o pokój przez działalność w służbie społeczeństwu zgodnie z wytycznymi polityki kulturalnej Państwa.

Dodatkowo w statucie wskazano, iż działalność jest realizowana w oparciu o współpracę z MKiS, radami narodowymi, związkami zawodowymi, władzami szkolnymi oraz masowymi organizacjami społecznymi i młodzieżowymi. Rewolucyjne zmiany, które zaszły w PTF triumfalnie relacjonował wicedyrektor Centralnego Zarządu Instytucji Sztuk Plastycznych Antoni Korczowski:

> Na Walnym Zjeździe w Toruniu wysunięty został projekt gruntownej reorganizacji Towarzystwa, którego mała przydatność w obecnej sytuacji coraz bardziej się zarysowała. Jednak niedojrzałość koncepcji nowego ustawienia działalności pracy Towarzystwa oraz uprzedzenia przeciw umasowieniu i ograniczaniu pracy PTF do fotoamatorstwa uniemożliwiły wówczas przeprowadzenie pożądanej reorganizacji. Dopiero na grudniowym zjeździe krakowskim zdołano przełamać wszystkie te opory i dokonać gruntownej reformy Towarzystwa. (…) W chwili obecnej stanęło przed PTF zadanie zmobilizowania fachowych kadr do pomocy pracującym już przy świetlicach i domach kultury kółkom fotoamatorskim, objęcia fachową opieką całego ruchu fotoamatorskiego w oparciu o organizacje masowe i ich aparat kulturalno-oświatowy. Naczelnym więc zadaniem wewnętrznym Towarzystwa jest dalsze ubojowienie ideologiczne tej kadry fachowej, która ma pomóc kółkom fotoamatorskim w rozwijaniu ich działalności artystycznej. Oba te zadania wymagają od PTF nawiązania ścisłej współpracy ze związkiem twórczym artystów fotografików (…), na terenie którego w wyniku ostatnio przeprowadzonych dyskusji teoretycznych postępowa myśl artystyczna zrobiła duży krok naprzód (…)[209].

Jedną z pierwszych decyzji po zatwierdzeniu statutu było zawarcie porozumienia – z inicjatywy MKiS – pomiędzy ZG PTF a Wydziałem Kulturalno-Oświatowym CRZZ[210]. Na jego podstawie poszczególne oddziały miały przystąpić do organizacji szkoleń w zespołach fotoamatorskich, zlokalizowanych w domach kultury i klubach fabrycznych[211]. W konsekwencji tak postawionych zadań jednym z prioryte-

uprawianie i rozpowszechnianie fotografii i filmu amatorskiego jako wiedzy, umiejętności i sztuki".

[209] A. Korczowski, *O fotografice i fotoamatorstwie*, „Fotografia", 1954, nr 3, s. 3.

[210] Pierwsze ustalenia relacjonowano podczas posiedzenia Prezydium Zarządu Głównego: „Przeprowadzono z C.R.Z.Z. przy współudziale przedstawiciela Ministerstwa Kultury i Sztuki Nacz. Niemiry dwie wstępne konferencje w sprawie ustalenia współpracy pomiędzy C.R.Z.Z. a P.T.F., w świetle nowouchwalonego statutu. Na prośbę C.R.Z.Z. opracowane zostały materiały dotyczące: 1/ projektu zasad współpracy, 2/ projektu programu szkolenia fotoamatorów w dwóch wariantach dla początkujących i zaawansowanych, projektu regulaminu koła fotoamatorskiego, ponadto projekt podstawowego wyposażenia laboratorium. Materiały te posłużą do dyskusji na następnej konferencji, która doprowadzi do pozytywnego unormowania współpracy". GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 12, *Protokół 8/1954 z posiedzenia Prezydium Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego odbytego w W-wie w dn. 27. III. 1954 r.*, brak paginacji archiwalnej.

[211] *PTF obejmuje instruktarzem zespoły fotoamatorskie przy Związkach Zawodowych i zakładach pracy*, „Biuletyn" [PTF], 1954, nr 1, s. 3.

tów Nowego Zarządu PTF było szkolenie jak największej liczby instruktorów fotografii[212], którzy w myśl porozumień mieli być opłacani przez związki zawodowe[213]. Oddziały PTF rozpoczęły kształcenie prelegentów i instruktorów fotograficznych. Kursy te były odpłatne i dopełniały standardową ofertę Towarzystwa w zakresie szkoleniowym[214]. PTF podjął się także tworzenia sekcji instruktorskich[215]. Jednocześnie Zarząd PTF wymagał, aby ta szeroko zakrojona akcja szkoleniowa była zgodna z zasadami socrealizmu[216]. Zdecydowany zwrot Towarzystwa w stronę silnie zideologizowanej twórczości okazał się drugim wyznacznikiem zmiany kursu. Już w pierwszym okólniku Zarządu Głównego z 1954 roku, poza informacjami organizacyjnymi dotyczącymi zmian statutowych, znalazło się wezwanie skierowane do wszystkich oddziałów o podejmowanie zobowiązań mających na celu uczczenie II Zjazdu PZPR; sugerowaną formą były wystawy ukazujące osiągnięcia pierwszego dziesięciolecia odrodzonej Polski[217].

Działacze warszawscy, którzy przejęli stery w Towarzystwie, byli jedyną grupą w łonie PTF, która od dłuższego czasu realizowała już we własnym zakresie i na dużą skalę wskazania polityki państwowej dotyczące umasowienia fotografii. Oddział warszawski, szczególnie od czasu objęcia przywództwa przez Jana Bednarza, jawił się w tym względzie jako wzorcowa jednostka. Zarząd oddziału, z Bednarzem na czele, podsumowując pierwszy rok swojej pracy nie bez dumy prezentował swe osiągnięcia:

> Obecny Zarząd przy realizacji (…) programu trzymał się zasady, żeby P.T.F. służyło masom, a nie jednostkom i żeby przede wszystkim przyszło z pomocą najsłabszym fotoamatorom z terenu Warszawy wciągając w swoje szeregi również robotników, którzy nie byli uprzednio wciągani do tej akcji. Rozpoczęliśmy w tym kierunku nowy zwrot nawiązując kontakty z zakładami pracy, w wyniku czego mamy obecnie dość duży napływ robotników. Na początku stycznia 1953 r. na ogólną ilość 371 członków było już 86 członków pochodzenia robotniczo-chłopskiego, reszta inteligencja pracująca. Zapoczątkowaliśmy organizowanie świetlicowych kół fotoamatorskich przy zakładach pracy, których obecnie jest już 12 i pracują w oparciu o naszych instruktorów. (…) Zarząd obecny radykalnie zmienił dotychczasowy styl pracy, zmienił również radykalnie skład socjalny członków Oddziału, zaktywizował członków i niezważając na przeszkody, pracuje dla szerszego rozwoju fotografii amatorskiej, którą na terenie Warszawy nikt uprzednio na serio się nie zaopiekował. Fotoamatorów w Warszawie jest 30 tysięcy i Oddział ma ambitne zadanie w oparciu o po-

[212] [rubryka: *Kronika*], „Fotografia", 1954, nr 8, s. 19.

[213] *PTF obejmuje instruktarzem zespoły fotoamatorskie przy Związkach Zawodowych i zakładach pracy*, „Biuletyn" [PTF], 1954, nr 1, s. 3.

[214] *Kursy-konferencje dla kandydatów na prelegentów i instruktorów fotograficznych PTF*, „Biuletyn" [PTF], 1954, nr 1, s. 4.

[215] *Sekcje instruktorskie PTF*, „Biuletyn" [PTF], 1954, nr 1, s. 4.

[216] *120 kursów fotoamatorskich, 450 wieczorów dyskusyjnych i publicznych odczytów zorganizują Oddziały PTF w r. 1954*, „Biuletyn" [PTF], 1954, nr 1, s. 5.

[217] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 84, *Pismo okólne 1/1954*, brak paginacji archiwalnej.

moc Stołecznej Rady Narodowej ogarnąć fachową opieką, szkoleniem i poradnictwem te szerokie masy świata pracy[218].

Działalność oddziału warszawskiego już od końca lat 40. wyznaczała standardy pracy na polu ideologicznym w PTF, jednak dopiero po zjeździe krakowskim system ten stał się obowiązujący dla całej organizacji.

Napływające w 1954 roku do Zarządu Głównego sprawozdania z działalności oddziałów wojewódzkich i terenowych przynoszą szereg świadectw tego, jak starano się realizować strategię zawartą w nowym statucie PTF. W celu egzemplifikacji tej praktyki przytoczę trzy sprawozdania z działalności oddziałów w Toruniu, Człuchowie i Wrocławiu, które ukazują różne warianty funkcjonowania w ramach PTF. Uzmysławiają one jak wywiązywano się z zadań zarówno na polu upolitycznienia i umasowienia fotografii, jak i nawiązywania kontaktu z tzw. terenem. Działacze toruńscy relacjonowali:

W myśl wskazań nowego Statutu PTF Zarząd Oddziału dążył do umasowienia ruchu fotograficznego, podniesienia wśród amatorów poziomu umiejętności z zakresu fotografii – jako wiedzy i sztuki, otaczanie opieką talentów fotograficznych. Powyższe cele Zarząd realizował przez: propagandę wizualną – urządzenie w oknie sekretariatu stałej wystawki najlepszych prac członków oddziału, artykuły w prasie codziennej, stałą poradnię dla fotoamatorów zrzeszonych i niezrzeszonych przy PTF. W okresie letnim w czasie największego nasilenia działalności wśród fotografujących – poradnia udzielała do kilku porad dziennie. W wyniku powyższego liczba członków oddziału wzrosła do 133 osób. W początkach października r. ub. zarząd zorganizował cykl pokazów i wykładów pt. „Od negatywu do pozytywu". (…) Dla uczczenia II Zjazdu Partii Zarząd zorganizował koło dla fotoamatorów przy Pomorskich Zakładach Wytwórczych Aparatury Niskiego Napięcia oraz przygotował wystawę prac członków oddziału przeznaczoną wyłącznie dla załogi PZWANN. Prace te jednak nie zostały wystawione ze względu na trudności techniczne. Pozatym zorganizowano 1 koło szkolne liczące 12 członków przy Technikum Chemicznym[219].

Nieco innego rodzaju działania zostały podjęte przez niewielki oddział w Człuchowie:

Dla upolitycznienia i rozwoju fotografiki, obrazującej życie uspółdzielczone wsi – Oddział P.T.F. jako grupa łączności miasta ze wsią nawiązała kontakt. I tak w dniu 25 lipca br. członkowie P.T.F. w ilości 12 osób wyjechało do Spółdz. Produkc. Dębnica dokonując pierwszych kroków fotografiki amatorskiej. Następnie udano się do P.G.R. Słupia, gdzie miejscowi pracownicy rolni mile powitali członków P.T.F. Dokonano wiele zdjęć z gospodarki rolnej, jak kombajn przy pracy, poszukiwanie nieselekcyjnego zboża w owsie, przodownika pracy

[218] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 85, *Sprawozdanie roczne z działalności Zarządu Oddziału Warszawskiego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie* [z dnia 12.02.1953r.], brak paginacji archiwalnej.

[219] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 62, *Sprawozdanie z działalności Zarządu Toruńskiego Oddziału P.T.F. w okresie od 20 maja do 22 września 1954 r.*, brak paginacji archiwalnej.

w stadninie młodych krów i td. Robotnicy rolni w rozmowie z członkami P.T.F. zapraszali aby częściej przyjeżdżać do nich. Należy podkreślić, że gdy dokonywano 9 aparatami zdjęć w pracy przy uprzątaniu zboża z pola, to bardzo chętnie wszyscy robotnicy pracowali, tak młodzi jak i starzy, a tym samym cieszyli się, że ich praca będzie poprzez fotografie uwidoczniona na wystawie gablotkowej w Człuchowie[220].

Przytoczmy na koniec świadectwo z Wrocławia:

Był to okres w którym na podstawie nowego statutu stały się jasne cele i zadania PTF. Cele te to zerwanie z klubowym systemem pracy, umasowienie ruchu fotoamatorskiego i podniesienie kultury plastycznej społeczeństwa. (…) Zarząd konsekwentnie starał się realizować te zadania, rozwijając inicjatywę w kierunku organizowania fotoamatorów w Koła przyzakładowe. W działalność tę włożyliśmy duże wysiłki tym bardziej, że cały jej ciężar obarczał w praktyce tylko 3 członków Zarządu a mianowicie: Karczewskiego, Prześlakowskiego i Sadowego seniora. W rezultacie pod względem ilości zrzeszonych kół jesteśmy przodującym oddziałem w Polsce. Kół takich mamy obecnie 22. Niektóre z nich jak np. Koło przy Domu Kultury Fabryki „Rokita" w Brzegu Dolnym czy też Koło przy Wojewódzkim Związku Spółdzielni Pracy rozwijają bardzo ożywioną działalność. Do naszych osiągnięć należy także instruktaż w Kole przy Technikum Min. Żeglugi we Wrocławiu, w którym przebywa młodzież od 17 do 23 lat różnych narodowości. Ostatnie dwa Koła obsługiwał Prezes Prześlakowski. Należy także wymienić wysiłki Zarządu zmierzające do utworzenia Koła PTF przy Górniczym Domu Kultury w Wałbrzychu, które mimo trzykrotnej osobistej interwencji, nie znalazły żadnego oddźwięku ze strony kierownictwa GDK. (…) Kontakt z niektórymi Kołami był niedostateczny a niekiedy ograniczał się tylko do zarejestrowania Koła. Nie bez winy są tu także Zarządy Kół, które mimo naszych ofert, nie domagały się od Oddziału referatów, pokazów czy wystaw. Taki kierunek działalności przyniósł Oddziałowi także pewne korzyści finansowe[221].

Jednym z narzędzi umasowienia fotografii miała być również, reaktywowana przez nowy zarząd, działalność wydawnicza Towarzystwa, niemal martwa od czasu zamknięcia w końcu 1952 roku „Świata Fotografii". W tym celu został powołany Komitet Redakcyjny Zarządu Głównego PTF do obsługi prasy i redagowania broszur szkoleniowych. W jego skład weszli: Tadeusz Zygler, Jan Bednarz, Eugeniusz Szmidtgal i Wacław Żdżarski[222]. Komitet, na mocy porozumień z CRZZ umieszczał informacje o ruchu fotoamatorskim w czasopismach „Świetlica" i „Głos Pracy"[223].

[220] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 57, *Sprawozdanie za okres pracy od dnia 3 czerwca do 31 sierpnia 1954r. Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Oddz. Pow. w Człuchowie*, brak paginacji archiwalnej.

[221] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 58, *Sprawozdanie Zarządu Oddziału Wojewódzkiego PTF we Wrocławiu za okres od dnia 8 maja 1954r. do dn. 17 czerwca 1955r.*, brak paginacji archiwalnej.

[222] *Komitet Redakcyjny Zarządu Głównego PTF do obsługi prasowej i redagowania skryptów szkoleniowych*, „Biuletyn" [PTF], 1954, nr 1, s. 7.

[223] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 12, *Protokół nr 9/1954 z Posiedzenia Roboczego Prezydium Zarządu Głównego PTF w dn. 6. IV. 1954 r.*, brak paginacji archiwalnej.

W polityce wydawniczej PTF istotną rolę miało odegrać desygnowanie do kolegium redakcyjnego miesięcznika „Fotografia" Szmidtgala i Zyglera, współpraca ta skończyła się jednak całkowitym fiaskiem[224]. Natomiast udanym przedsięwzięciem było wydanie w maju 1954 roku, kolektywnie redagowanego przez Zarząd Główny Towarzystwa, pierwszego numeru „Biuletynu"[225]. Wreszcie na koniec dodajmy, że pomimo zasadniczego przesunięcia priorytetów w zakresie działalności Towarzystwo nadal organizowało ogólnopolskie wystawy fotografii amatorskiej, a w pierwszym roku działania zarządu kierowanego przez Zyglera odbyły się nawet dwie edycje tej imprezy w Opolu[226] i Warszawie[227].

6.5. Krach systemu

Oceniając socrealistyczny okres w historii PTF, należy zdać sobie sprawę, że przez cały ten czas większość oddziałów zmagała się z problemami lokalowym, finansowym i zaopatrzenia w materiały fotograficzne. Zmiany, które zostały zainicjowane na krakowskim zjeździe, zwiększyły tylko ilość obowiązków, których wypełnienie w obliczu złej sytuacji materialnej niejednokrotnie było całkowicie niemożliwe.

---

[224] Pierwsze posiedzenie kolegium redakcyjnego „Fotografii" z ich udziałem odbyło się 19 marca 1954 roku. Kolegium, w rozszerzonym o przedstawicieli organizacji fotograficznych (także ZPAF) składzie, spotykało się przez niespełna rok. Jednak przedstawiciele organizacji fotograficznych, nie mogąc wymóc uległości redaktora naczelnego Zbigniewa Dłubaka, wycofali się z kolegium. Informacje za: *Sprawozdanie z działalności Prezydium Zarządu Głównego PTF /streszczenie/*, „Biuletyn Informacyjny" [PTF], 1957, nr 1, s. 9.

[225] [rubryka: *Kronika*], „Fotografia", 1954, nr 8, s. 19.

[226] Jury V Ogólnopolskiej Wystawy Amatorskiej Fotografii Artystycznej przyznało: dwie równorzędne drugie nagrody dla Andrzeja Brustmana za *Rozmowę koleżeńską* i Stefana Kaczorowskiego za *Start*, trzy równorzędne trzecie nagrody dla Eugeniusza Nagietowicza i Stefana Hołubowicza za całość prac oraz dla Leszka Dziedzica za *Zabieg*, czwarte nagrody Franciszkowi Mazany i Ryszardowi Seberze, natomiast wyróżnienia Kazimierze Wilakowej, Ryszardowi W. Schrammowi i Bogumiłowi Koczyńskiemu. Informacje za: S. Sommer, *Ogólnopolska wystawa amatorskiej fotografii artystycznej w Opolu*, „Fotografia" 1954, nr 4, s. 14.

[227] Jury VI Ogólnopolskiej Wystawy Amatorskiej Fotografii Artystycznej przyznało: I nagrodę (MKiS) Florianowi Staszewskiemu za *Przed regatami*, II nagrodę (MKiS) Kazimierzowi Tomille za *Zimę*, III nagrodę (MKiS) Barbarze Fricze za *Zamek w Niedzicy*, I nagrodę (ZG PTF) Andrzejowi Ryttlowi za *Kurniawę*, II nagrodę (ZG PTF) Grażynie Wyszomirskiej za *Inkunabuły*, III nagrodę (ZG PTF) Marianowi Tymińskiemu za *Przebudzenie Neptuna*. Dodatkowo Komitet dla Spraw Turystyki przyznał nagrody Tadeuszowi Szpakowi i Ryszardowi W. Schrammowi. Podobnie szereg nagród przyznał CRZZ następującym osobom: Bronisławowi Lachowiczowi, Henrykowi Karpińskiemu, Piotrowi Janikowi, Władysławowi Wernerowi, Stefanowi Olejniczakowi i Wacławowi Żabickiemu. Nagroda ZPAF została przyznana Aleksandrowi Mysińskiemu. Dodatkowo przyznano liczne wyróżnienia: Karolowi Alchimowiczowi, Czesławowi Bankiewiczowi, Tadeuszowi Doszli, Janowi Fricze, Aleksandrowi Górskiemu, Januszowi Majewskiemu, Janowi Mazurkiewiczowi, Adamowi Miratyńskiemu, Aleksandrowi Mysińskiemu, Józefowi Pysze, Andrzejowi Ryttlowi, Bronisławowi Schlabsowi, Jerzemu Sierosławskiemu, Januszowi Szczerbatce, Henrykowi Zielińskiemu i Witoldowi Zubrzyckiemu. Dane na podstawie: *VI Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej*, „Fotografia" 1955, nr 1, s. 12.

Drugim problemem, uniemożliwiającym pełną realizację statutowych zobowiązań, był brak zainteresowania związków zawodowych szerszą współpracą z PTF. Jan Bednarz, będący skarbnikiem ZG PTF, mimo swego niewątpliwego entuzjazmu do nowego kierunku rozwojowego Towarzystwa, już w czerwcu 1954 roku gorzko relacjonował sytuację finansową organizacji:

> W stosunku do potrzeb nasza sytuacja finansowa jest katastrofalna. Subwencja otrzymywana z Ministerstwa Kultury i Sztuki jest zbyt mała. Apelowaliśmy w Ministerstwie o zwiększenie subwencji – jednak wobec niewielkiego zwiększenia ogólnego budżetu Ministerstwa Kultury i Sztuki nie możemy liczyć na znaczniejszą podwyżkę[228].

Rzeczywiście, MKiS, cedując wprost ogromną ilość obowiązków na funkcjonujących *de facto* społecznie twórców, nie wsparł ich odpowiednimi subwencjami. Wtłaczając środowisko amatorów w obszar państwowej polityki kulturalnej, nie dokonał oczekiwanych inwestycji. Reakcją na ten stan rzeczy była krytyczna wypowiedź, sceptycznie nastawionego do reform, Mirona Kołakowskiego wygłoszona podczas posiedzenia plenarnego Zarządu Głównego PTF:

> Z tego co usłyszeliśmy dotychczas może wyciągnąć pewne wnioski: P.T.F. mimo upływu 7-miu miesięcy od czasu zmian form organizacyjnych nie zmieniło całkowicie systemu pracy. Jeśli ma pozostać organizacją klubową, to wystarczą na ten cel lokale prywatne: jeśli ma być organizacją masową musi mieć lokale zupełnie inne. Mieliśmy zapewnienie ze strony Ministerstwa i CRZZ – ale dotychczas pozostało to „czekami bez pokrycia". Brak funduszów na prace, trudności lokalowe, pozostawienie w wielu wypadkach Oddziałów własnym siłom – to jest cofnięcie w życiu organizacyjnym. Jeśli dodać potrzeby wynikające z nowych zadań – to stwierdzić można, że cofnięcie to jest dość znaczne. CRZZ widocznie nie chce z nami współpracować – jeśli na przestrzeni 7-miu miesięcy nie ustalono wyraźnie form i zasad współpracy ze strony CRZZ. Wygląda to na niechęć, a nie nieudolność w załatwianiu sprawy przez Zarząd Główny PTF[229].

Kończąc swą wypowiedź, zwrócił się z apelem do obecnego na sali ministerialnego urzędnika Antoniego Korczowskiego o rozwiązanie tych najbardziej doskwierających problemów organizacyjnych. Ministerstwo jednak ostatecznie nie wyasygnowało potrzebnych kwot. Sytuacja ta spowodowała między innymi paraliż w zakresie organizacji zjazdów wojewódzkich czy szerszego subwencjonowania lokalnych oddziałów, których część szybko odwróciła się od realizacji planu ministerialnego[230].

---

[228] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 12, *Protokół 2/1954 z posiedzenia Plenarnego Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego odbytego w dn. 27 czerwca 1954 r.*, brak paginacji archiwalnej.

[229] *Ibidem*.

[230] Przykładowo duży dystans do reform zjazdu krakowskiego zachowywał poznański oddział PTF. Prezes ZG PTF Zygler następująco relacjonował sytuację w Poznaniu: „Oddział jest dość ruchliwy i aktywny. W obecnej fazie nie przejawiają zainteresowania organizowaniem fotoamatorów na terenie województwa, a ograniczają się do Poznania". Informacje i cytat za: GTF, zespół archiwalny:

Zarząd Główny PTF, pomimo znaczących problemów finansowych, prowadził przez cały 1954 rok politykę mającą na celu podtrzymywać zadekretowany w statucie nowy zakres obowiązków. Jednak ta gra pozorów została ostatecznie zakończona niemal w rocznicę legalizacji statutu. Stało się to 3 kwietnia 1955 roku podczas plenum zarządu, na którym prezes Zygler wygłosił referat pt. *Sprawa dalszego rozwoju Towarzystwa*. W swym wystąpieniu obwieścił fiasko polityki mającej na celu upowszechnienie pośród mas fotografii, w głównej mierze winą obarczając Ministerstwo Kultury i Sztuki. Tocząca się podczas spotkania dyskusja przerodziła się w gruntowną krytykę sytuacji panującej w Towarzystwie. Plenum zapoczątkowało demontaż struktur organizacyjnych i przyjętej strategii funkcjonowania oraz proces decentralizacji Towarzystwa[231].

Ostateczny krach systemu nastąpił podczas Walnego Zjazdu Delegatów PTF 24–25 listopada 1956, kiedy to w statucie uchwalono zmiany przywracające autonomię lokalnym środowiskom fotograficznym. Usunięto zapisy hierarchizujące oddziały oraz zwołujące zjazdy wojewódzkie. Zmieniła się także struktura władzy stanowionej odtąd przez Radę Naczelną, tworzoną przez zebranie delegatów poszczególnych oddziałów Towarzystwa, którzy wybierają spośród siebie Prezydium Rady Naczelnej oraz Komisję Rewizyjną i Główną Komisję Kwalifikacyjną[232]. Symbolicznego wymiaru nabrała natomiast przebudowa paragrafu określającego podstawowy cel działalności Towarzystwa, z którego wykreślono zapisy mówiące o umasowieniu fotografii oraz zależności wobec bieżącej polityki kulturalnej państwa[233]. Przeredagowany statut zdemokratyzował towarzystwo i *de facto* przekształcił je w luźną federację oddziałów. W wyniku obrad Walnego Zjazdu Delegatów PTF dokonano wyboru nowych władz, w których zasiedli obok siebie wcześniejsi adwersarze: Leonard Sempoliński i Zygmunt Obrąpalski[234]. Pierwsze posiedzenie Prezydium Rady Naczelnej PTF odbyło się 20 stycznia 1957 roku

---

Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 12, *Protokół /nr 13/ posiedzenia Prezydium Roboczego Zarządu Głównego PTF w dniu 25 maja 1954 r.*, brak paginacji archiwalnej.

[231] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 6, *Protokół nr 1/1955 zebrania Plenum Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego odbytego w dniu 3 kwietnia 1955 r.*, brak paginacji archiwalnej.

[232] Stanowiły o tym paragrafy nr 44 i 45 statutu.

[233] Podstawowe cele Towarzystwa określał 7 paragraf nowego statutu: „Celem Towarzystwa jest: a. organizowanie ruchu fotoamatorskiego, b. podnoszenie wśród amatorów poziomu umiejętności z zakresu fotografii jako wiedzy i sztuki, c. otaczanie opieką talentów fotograficznych, d. reprezentowanie polskiego ruchu fotoamatorskiego, e. popularyzowanie fotografii ze szczególnym uwzględnieniem amatorskiej fotografii artystycznej".

[234] Przewodniczącym Prezydium Rady Naczelnej PTF wybrano Leonarda Sempolińskiego, wiceprzewodniczącym został Zygmunt Obrąpalski, a członkami prezydium: Witold Dederko, Jerzy Frąckiewicz, Tadeusz Maciejko, Stanisław Sommer, Wacław Żdżarski. Władze uzupełniała: Komisja Rewizyjna (Zbigniew Dorożalski, S. Wojciechowski, Stanisław Szramowicz), Komisji Kwalifikacyjna (Fortunata Obrąpalska, Leonard Sempoliński, Mieczysław Wątorski, Witold Dederko, Bronisław Schlabs). Informacje na podstawie: *Obrady Walnego Zjazdu PTF*, „Biuletyn Informacyjny" [PTF], 1957, nr 1, s. 8.

w Warszawie. Przyjęto na nim, uprzednio zatwierdzony przez władze, nowy statut Towarzystwa[235].

Fiaskiem zakończyło się również pełne przekierowanie na tory socrealistyczne wystaw PTF. Już podczas wystawy w Opolu w 1954 roku Stanisław Sommer, komentując wydarzenie, pisał pełen niepokoju: „Wybór i podejście do tematu przeważającej większości wystawców powoduje, że wystawa swoim charakterem nie różni się od podobnych wystaw z lat przedwojennych"[236]. Zresztą same tematy nie były jedynym powodem zmartwień recenzenta. Poza brakiem ideowości martwił go brak postępu w obszarze umasowienia – na wystawę, zorganizowaną zaraz po starcie nowego programu PTF, który miał uaktywnić potencjał mas, prace przysłało zaledwie 99 amatorów. Z zawodem pisał: „Trudno uwierzyć, że spośród setek tysięcy posiadaczy aparatów fotograficznych w Polsce zaledwie stu chciało się przekonać, (…) czy ich prace osiągnęły właściwy, dostatecznie wysoki poziom"[237]. Całkowite odejście od wzorców socrealistycznych dało się natomiast zauważyć na VII Ogólnopolskiej Wystawie Amatorskiej Fotografii Artystycznej zorganizowanej w KMPiK w Warszawie w dniach 31 lipca – 10 sierpnia 1955 roku w ramach Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów[238].

7. Muzeum Fotografiki – krótka historia niezrealizowanego projektu

Po zamknięciu wystawy pt. *110 lat fotografiki artystycznej i użytkowej*, która była eksponowana w ramach III Festiwalu Plastyki w Sopocie w dniach 13.08–20.09.1950, PTF przystąpił na bazie zgromadzonego materiału do tworzenia w Warszawie centralnego muzeum fotografii, połączonego z archiwum i biblioteką[239]. Organizatorzy dysponowali zaledwie częścią prezentowanego na wystawie materiału, bowiem większość obiektów po jej zakończeniu została zwróconych

[235] *I Posiedzenie Prezydium Rady Naczelnej PTF*, „Biuletyn Informacyjny" [PTF], 1957, nr 1, s. 12.

[236] S. Sommer, *op.cit.*, s. 14.

[237] *Ibidem.*

[238] Podczas wystawy przyznano: I nagrodę (MKiS) Piotrowi Janikowi za *Z okna mojej pracowni*, *Cygankę* i *Na zakręcie*, II nagrodę (MKiS) Karolowi Kasperowi za *Pałacową fontannę*, III nagrodę (MKiS) Januszowi Szczerbatce za *Portal starego zamku*, I nagrodę (ZG PTF) Wojciechowi Plewińskiemu za *Przystań*, *Latarnię na bulwarze*, *Przed kolacją*, *Portret*, oraz *Autoportret Magdalenki*, II nagrodę (ZG PTF) Zbigniewowi Kapuścikowi za *Cienie*, III nagrodę (ZG PTF) Bolesławie Dziudzia za *Jezioro we mgle*, Nagrodę Wydziału Kultury Stołecznej Rady Narodowej Janowi Mierzanowskiemu za *Na występach*, Stanisławowi Rybakowi za *Na wczasach świątecznych*. Przyznano również wyróżnienia Komitetu Festiwalowego dla Elżbiety Gliszewskiej, Jerzego Lewczyńskiego i Andrzeja Ryttela, a także wyróżnienia PTF dla Bertolda Freya, Henryka Nowaka, Tadeusza Szpaka. Informacje na podstawie: *VII Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej*, „Biuletyn" [PTF], 1956, nr 1, s. 2–3.

[239] W niektórych materiałach podawana jest o dzień wcześniejsza data otwarcia wystawy.

właścicielom[240]. Wprawdzie ówcześnie istniało już doraźne archiwum w Referacie Fotografiki w MKiS, służące bieżącym celom wystawienniczym i wydawniczym[241] oraz archiwum ośrodka poznańskiego, jednak powstająca instytucja miała mieć charakter klasycznej jednostki muzealnej, z programem badawczym opartym o metodologię marksistowskich badań nad sztuką.

Pomimo że sopocką wystawę traktowano jako bezpośredni zaczyn instytucji, była to jednak znacznie starsza inicjatywa. Jej początek sięgał dwudziestolecia międzywojennego, już w 1936 roku w Warszawie projektowano stworzenie muzeum, którego historię miała zapoczątkować wystawa pt. *Stulecie fotografii*. Ekspozycję planowano otworzyć 19 sierpnia 1939 roku (w setną rocznicę prezentacji wynalazku Louisa Jacques'a Mandé Daguerre`a w Paryżu), jednak sytuacja polityczna na arenie międzynarodowej doprowadziła do przesunięcia planowanego terminu na listopad, co z przyczyn oczywistych nie mogło już zostać zrealizowane[242]. Za podstawę przedwojennej wystawy i muzeum miały posłużyć zbiory warszawskiego PTF oraz kolekcja sprzętu fotograficznego po zmarłym przedsiębiorcy przemysłu fotochemicznego Piotrze Lebiedzińskim[243]. Wybuch wojny zniweczył te ambitne plany, a gromadzone zbiory przepadły, poza jedną teką prac, nieszczęśliwie zawierającą mniej wartościowe obiekty[244].

Po wojnie jako pierwsza koncepcję stworzenia jednostki gromadzącej zbiory fotograficzne wskrzesiła Janina Mierzecka. Udało jej się pozyskać deklarację dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, Stanisława Lorentza, zlokalizowania przyszłego archiwum w jednej z sal muzeum, o czym informowała na zebraniu zarządu warszawskiego oddziału PTF w dniu 11 czerwca 1948 roku. Zaraz po tych wydarzeniach Mierzecka, będąca ówcześnie pracowniczką stołecznego Muzeum, przystąpiła wraz z Witoldem Dederką do tworzenia zbiorów pozyskując eksponaty od osób prywatnych[245]. Jej starania tak wspominał Witold Dederko:

> Jak Don Kichot z wiatrakami, walczyła koleżanka Janina Mierzecka z obojętnością do sprawy. Na każdym zebraniu PTF-u, w każdej rozmowie powracała do tego tematu. Została obrana Kustoszem nieistniejącego muzeum, lecz nie miała dosłownie żadnych technicznych możliwości do jego stworzenia[246].

Prace Mierzeckiej nad planowaną jednostką nie zostały ukończone, co zapewne łączyło się przede wszystkim z jej przenosinami do Wrocławia w połowie

---

[240] W. Dederko, *Cel istnienia*, „Świat Fotografii", 1951, nr 21, s. 20.

[241] [rubryka: *Komunikaty*], „Świat Fotografii", 1950, nr 19, s. 27.

[242] W. Dederko, *Od wystawy do muzeum*, „Świat Fotografii", 1951, nr 20, s. 21.

[243] *Ibidem.*

[244] W. Dederko, *Cel istnienia*…, s. 20.

[245] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 80, *Protokół nr 1 z odbytego w dniu 11 czerwca 1948 r. zebrania Zarządu Warszawskiego Oddziału P.T.F., pierwszego po zalegalizowaniu statutu i piątego z kolei,* k. 7.

[246] W. Dederko, *Cel istnienia*…, s. 20.

1949 roku[247]. W tej sytuacji za realny początek powstającej instytucji należy uznać postanowienia Walnego Zjazdu Delegatów PTF w Opolu z kwietnia 1950 roku, na mocy których pierwszym kustoszem został wybrany Zbigniew Pękosławski[248].

Jednostka rozpoczęła działalność 4 listopada 1950 roku w tymczasowej siedzibie, którą był lokal warszawskiego oddziału PTF przy ul. Śniadeckich 10, a jej wstępny inwentarz obejmował ok. 2000 pozycji[249]. Wybór na kustosza Pękosławskiego, jednego z najbardziej prominentnych działaczy Związku, który niebawem zostanie jego prezesem, świadczy nie tylko o kontynuacji idei wystawy sopockiej (był on jej konsultantem ideologicznym), ale także o wspólnocie dążeń całego środowiska fotograficznego w zakresie powołania jednostki muzealnej. Podkreślmy, że idea muzeum powstała przed wybuchem sporu kompetencyjnego pomiędzy Związkiem a PTF. Samo muzeum w trakcie krótkiego okresu funkcjonowania miało stosunkowo prostą strukturę, złożoną z trzech pracowników zatrudnionych na pół etatu: kustosza, odpowiadającego za całość instytucji, oraz archiwisty (Witold Dederko) i bibliotekarza (Feliks Zwierzchowski)[250]. Stanowiska pracowników wskazywały na trzy podstawowe obszary gromadzenia zbiorów. Muzeum utrzymywało się z subwencji otrzymywanych od zarządów PTF i PZF, a księgowość pozostawała w gestii warszawskiego oddziału PTF[251]. Zbiory fotograficzne były udostępniane jedynie do prezentacji podczas spotkań i wieczorów dyskusyjnych organizowanych przez PTF i PZF, w tym zakresie wyjątek stanowiła biblioteka udostępniona czytelnikom od września 1951 roku[252]. Sposób ówczesnego funkcjonowania muzeum scharakteryzowała Anna Jankowska, działaczka warszawskiego oddziału PTF:

> Jest to po prostu kilka skrzyń ustawionych jedna na drugiej i jedna szafa bezprawnie i nieformalnie zdobyta a w nich ułożone są wszystkie eksponaty. Cały ten dobytek znajduje się w świetlicy PTF w Warszawie. Zwiedzanie Muzeum, wyłożenie eksponatów itd. długo jeszcze nie będzie możliwe, ze względu na brak odpowiedniej sali. Jedynie Biblioteka Muzeum jest uporządkowana i ułożona[253].

Opis Jankowskiej wskazuje na prowizoryczny charakter jednostki, która szybko uległa rozpadowi. Można wskazać kilka powodów niepowodzenia tej inicjatywy.

---

[247] J. Mierzecka, *Całe życie…*, s. 173.

[248] *Komunikat Muzeum i Archiwum PTF* [Rubryka komunikaty], „Świat Fotografii", 1951, nr 22, s. 25.

[249] *Ibidem.*

[250] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 41, *Projekt preliminarza budżetowego Muzeum, Archiwum i Biblioteki Centralnej na rok 1951*, brak paginacji archiwalnej.

[251] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 41, *Sprawozdanie z prac dokonanych w Muzeum, Archiwum i Bibliotece Centralnej Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w okresie od 1.1.51 do 31.10.51r*., brak paginacji archiwalnej.

[252] *Ibidem*.

[253] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 2, *Protokół z Zwyczajnego Walnego Zjazdu Delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego odbytego w dniach 27 i 28 kwietnia 1952 r. w Toruniu*, k. 15.

Na pierwszym miejscu należy wymienić brak odpowiednich środków finansowych, skromne dotacje płynące z budżetów PTF i PZF nie były w stanie pokryć kosztów związanych z tworzeniem wyspecjalizowanej instytucji kultury. Drugim powodem były liczne zmiany dokonujące się w kierownictwie jednostki, już bowiem w kwietniu 1951 roku podczas zjazdu PTF we Wrocławiu nowym kustoszem wybrano Jana Sunderlanda[254]. Jednak ten, z uwagi na liczne napięcia z Zarządem Głównym PTF, zrzekł się swojej funkcji (wraz z nim rezygnację złożył Witold Dederko[255]). Podstawą sporu były zarzuty natury administracyjnej, które stały się argumentem do wstrzymania przez PTF subwencji dla muzeum[256]. Sunderland sprawował funkcję kustosza do końca grudnia 1951 roku[257]. Jego następcą i zarazem ostatnim zarządcą jednostki został Adam Biborski, powołany na stanowisko p.o. kustosza od stycznia 1952 roku[258]. Ta zmiana została przeprowadzona przez zarząd warszawskiego oddziału PTF[259]. Koniec krótkiej historii muzeum przypada na 1952 rok, kiedy to podczas zjazdu PTF w Toruniu podjęto uchwałę o zawieszeniu jego działalności[260].

8. Podsumowanie

Pierwsza połowa lat 50. okazała się niezwykle istotna dla dalszej historii polskiej fotografii artystycznej. Pomijając kwestie ideologiczno-polityczne, wykrystalizowała się wówczas struktura instytucjonalna, która zarysowała się już w latach 40. Aktywna polityka ministerialnych urzędników, wspierających określone środowiska, doprowadziła do pełnej centralizacji i stworzenia hierarchii w świecie fotografii, utrzymującej się w ogólnym kształcie do końca PRL-u. Podkreślmy, że środowisko warszawskie zdecydowanie przejęło wiodącą rolę na krajowej scenie fotograficznej. W stolicy ulokowano Zarządy Główne ZPAF i PTF. W tym czasie, co godne podkreślenia, Związek przeistoczył się w dużą i sprawnie zarządzaną organizację,

[254] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 1*, Protokół z Walnego Zjazdu PTF* [1951], brak paginacji archiwalnej.

[255] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 86, *Pismo Witolda Dederki do Zarządu Głównego PTF z dnia 25 października 1951 roku*, brak paginacji archiwalnej.

[256] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 86, *Pismo Zarządu Głównego do Jana Sunderlanda z dnia 17 października 1951 roku*, brak paginacji archiwalnej.

[257] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 86, *Pismo Jana Sunderlanda do Zarządu Głównego PTF z dnia 28 grudnia 1951 roku*, brak paginacji archiwalnej.

[258] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 41, *Pismo A. Biborskiego do Zarządu Głównego PTF z dnia 10 lutego 1952 r.*, brak paginacji archiwalnej.

[259] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 41, *Pismo Zarządu Oddziału warszawskiego do Zarządu Głównego PTF z dnia 18 stycznia 1952 r.*, brak paginacji archiwalnej.

[260] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 17, *Sprawozdanie opisowe z działalności Polskiego Towarzystwa Fotograficznego za I-sze półrocze 1952 r.*, brak paginacji archiwalnej.

posiadającą rozbudowane kontakty z Ministerstwem Kultury i Sztuki. Dodatkowo powstał tu kluczowy dla refleksji teoretycznej miesięcznik „Fotografia", a także rozbudowane formy uzyskały biuletyny ZPAF i PTF. W okresie tym wykształciły się i utrwaliły na wiele lat związkowe struktury terenowe oraz zbudowano podwaliny systemu wystawienniczego w obszarze fotografii. Ustaliła się w owym czasie również hierarchia i rozdział kompetencji ZPAF i PTF, choć już nigdy później tak restrykcyjnie nie będą traktowane odgórnie narzucane podziały, a wielu fotografów powróci do łączenia działalności w obu organizacjach, to jednak różnice w statusie poszczególnych twórców będą się mocno rysowały. Wytworzone ówcześnie podziały w rzeczywistości nie zniknęły do końca PRL-u, jednak ich podstawą po 1955 roku będzie nie tyle hierarchia artystyczna, a czysto komercyjny wymiar funkcjonowania fotografów. Wynikało to z przywilejów związkowców, które nie ograniczały się tylko do określonych rozporządzeń podatkowych, ale przekładały na tworzącą się wówczas siatkę połączeń ekonomicznych Związku z instytucjami państwowymi, czego znamiennym przykładem była umowa o współpracy ZPAF z Pracowniami Sztuk Plastycznych[261] czy z Przedsiębiorstwem Państwowym „Desa" w zakresie komisowej sprzedaży zdjęć[262].

[261] Zasady rozpoczętej w 1953 roku współpracy z PSP zostały szczegółowo omówione w związkowym „Biuletynie Informacyjnym" nr 26 z lutego 1955 roku. Współpracę z PSP zapewne ułatwiał fakt, że była ona, podobnie jak „Desa", wciągnięta w strukturę Centralnego Zarządu Instytucji Sztuk Plastycznych, któremu również podlegał ZPAF. Informacje o dacie wszczęcia współpracy podaję za informacjami zawartymi w archiwum Ignacego Płażewskiego. Warszawa, Instytut Sztuki PAN, zespół archiwalny: Archiwum Płażewskiego, sygn. 1402.B/IV-2, *Historia Związku Polskich Artystów Fotografików – notatki*, k. 163.

[262] *Komisowa sprzedaż fotogramów*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1952, nr 16–17, s. 59.

ROZDZIAŁ II

Teoria i praktyka socrealizmu w kontekście historii fotografii

1. Wprowadzenie

Czesław Miłosz we wstępie do *Zniewolonego umysłu* dla opisu funkcjonowania człowieka Europy Wschodniej w dobie stalinizmu posłużył się metaforą gry. Wykorzystał ją do wskazania, jak zanurzony w tym systemie twórca, chcący bronić istotnych dla siebie wartości, jest zmuszony do nieustannego zawierania kompromisów i składania oświadczeń lojalności. Wejście w grę, skądinąd niemalże obowiązkowe dla osób funkcjonujących publicznie, niosło ze sobą jeszcze jedną niezwykle istotną konsekwencję, a mianowicie wytworzenie poczucia wspólnoty wśród tych, którzy ją podjęli[1]. Wątek uczestnictwa intelektualistów w stalinowskim systemie stał się również podstawą wywiadów przeprowadzonych przez Jacka Trznadla, które złożyły się na fascynującą książkę *Hańba domowa*. Biorąc pod uwagę zaangażowanie w ówczesne życie kulturalne samego autora oraz jego rozmówców, dla wielu z nich te rozmowy miały charakter katartyczny. Co jednak najistotniejsze, wskazywały motywacje udziału w nowym systemie: od tych wynikających z autentycznego entuzjazmu, warunkowanego atrakcyjnością doktryny, obietnicą projektowanych reform oraz rozczarowaniem klęską państwa sanacyjnego, do tych znacznie bardziej konformistycznych, które wyjaśniał literat Zbigniew Kubikowski:

> (…) trzeba się w tym urządzić, bo to jest świat, który będzie trwał, i inny świat nie będzie nam dany. Chodzi o urządzenie się tak, aby się najmniej ześwinić. To nie jest wcale cyniczne[2].

Konsekwencją owego „urządzania się" było, jak dalej relacjonował, podjęcie stylu twórczości preferowanego przez władzę: „Było to pisanie i mówienie językiem, który uważaliśmy niejako za urzędowy. Język którym się musi mówić, jeżeli się

[1] C. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1990, s. 16.
[2] J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Lublin 1990, s. 49.

chce brać w tym udział”[3]. Zapewne podobny sposób myślenia legł u podstaw działania wielu pragmatycznie spoglądających na rzeczywistość przedstawicieli przedwojennego środowiska fotograficznego. Było to przecież – używając frazeologii Jarosława Marka Rymkiewicza – „pokolenie obdarzone pamięcią”[4], które niejednokrotnie służyło swymi działaniami fotograficznymi przedwojennej racji stanu. Jednak profity z podjęcia gry z władzą pozwalały też „zapomnieć” o niewygodnym, były kuszące i niemałe, szczególnie ze względu na możliwość korzystania z dogodnych regulacji prawno-administracyjnych stworzonych dla członków Związku, wynikających z mecenatu państwowego nad fotografią. Masowy udział środowiska fotograficznego w socrealizmie opierał się w dużej mierze na pragmatyzmie ekonomicznym i dlatego też, kiedy skończył się strach przed wypadnięciem z gry, nastąpił szybki *exodus* z pozycji zakreślonych ideami marksistowskimi. Były też oczywiście inne powody przyjęcia socrealizmu, których źródło biło jeszcze w przedwojennych lewicowych przekonaniach niektórych twórców lub ich przynależności partyjnej.

2. Prawodawcy fotograficznego socrealizmu

Wojciech Włodarczyk wskazywał, że jedną z głównych przyczyn „«wewnętrznej» akceptacji” socrealizmu w środowisku plastyków były lewicowe poglądy i przynależność partyjna (związana nierozerwalnie z dyscypliną partyjną) części artystów, szczególnie tych wywodzących się z kręgów awangardowych[5]. Wprawdzie, biorąc pod uwagę rodowód inteligencko-mieszczańsko-szlachecki środowisk fotograficznych, odsetek lewicujących twórców był niewielki, jednak gdy skoncentrujemy uwagę na osobach wiodących przy konstruowaniu teoretycznych podstaw socrealizmu w ramach Związku (będącego głównym dystrybutorem doktryny), proporcje zdecydowanie się odwracają. Wprowadzanie socrealizmu w środowisku fotograficznym było również silnie warunkowane przeszłością kilku wpływowych twórców. Rozkład sił dobrze ilustrują biografie trzech fotografów (Adama Johanna, Tadeusza Cypriana i Zbigniewa Pękosławskiego), którzy swoimi referatami wygłoszonymi podczas Walnego Zjazdu w 1952 roku nadali ideowe oblicze Polskiemu Związkowi Fotografików. Podstawowe fakty z ich życia tłumaczą poglądy uznane za oficjalną ścieżkę ideologiczną Związku. Jakkolwiek była ona zdominowana radykalnymi przekonaniami zbieżnymi z polityką ministerialną, to oferowała również pewien kompromis wobec tradycji polskiej fotografii. Przyj-

[3] *Ibidem,* s. 51.

[4] *Ibidem*, s. 120.

[5] W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod*, w: *Warszawa–Moskwa 1900–2000*, red. M. Poprzęcka, L. Jowlewa, Katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie listopad 2004–styczeń 2005, Państwowa Galeria Trietiakowska w Moskwie, marzec–czerwiec 2005, s. 64.

rzyjmy się zatem istotnym ze względu na problematykę wydarzeniom z biografii wspomnianych twórców.

Zbigniew Pękosławski po raz pierwszy zetknął się ze światopoglądem lewicowym jeszcze podczas studiów polonistycznych na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1931–1935, kiedy to aktywnie działał w inspirującym się m.in. marksizmem Kole Polonistów im. Stefana Żeromskiego[6]. Z tego czasu wywodziła się jego znajomość ze Stefanem Żółkiewskim, przyszłym głównym promotorem socrealizmu w literaturze polskiej[7]. Po drugiej wojnie światowej, w 1947 roku, wstąpił do PPR, a następnie PZPR, w których aktywnie udzielał się jako instruktor, wykładowca i sekretarz[8].

Podobnie partyjną działalnością legitymował się Adam Johann, członek PPR, a następnie PZPR. Swoją ideowość wykuwał przede wszystkim jako pracownik Milicji Obywatelskiej w latach 1945–1950, gdzie początkowo (w pierwszym powojennym półroczu) pełnił funkcję korespondenta wydziałów polowych Komendy Wojewódzkiej MO w Poznaniu, a polegała ona na wygłaszaniu propagandowych wykładów[9]. Następnie został skierowany do Zarządu Polityczno-Wychowawczego na stanowisko fotokorespondenta Wydziału Propagandy w Warszawie[10], a od czerwca 1947 roku do końca swojej kariery w resorcie bezpieczeństwa był redaktorem organu MO „Na Straży Demokracji"[11].

W zestawie trzech ideologów zupełnie inaczej prezentuje się Tadeusz Cyprian, typ państwowca i legalisty, który starał się „urządzić" w nowym systemie. Przedwojenny sędzia i prokurator, w czasie II wojny światowej przedstawiciel Rządu Londyńskiego, który na wieść o uznaniu Tymczasowego Rządu Jedności Narodowej przez mocarstwa zachodnie złożył swoje obowiązki i wrócił do Polski, by objąć urząd zastępcy delegata w Komisji Zbrodni Wojennych. Następnie pełnił liczne funkcje, m.in. pierwszego prokuratora Najwyższego Trybunału Narodowego, brał udział w norymberskich procesach zbrodniarzy wojennych, by ostatecznie skoncentrować się na karierze akademickiej[12]. Cyprian w pierwszej powojennej dekadzie był mocno zaangażowany w struktury nowo powstającego systemu władzy, wielokrotnie też wypowiadał się w prasie codziennej, dlatego Leopold

[6] Informację o marksistowskich zainteresowaniach w Kole Polonistów podaję za: Z. Libera, *Uniwersytet Warszawski*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, C. Hernas, Warszawa 1985, t. II, s. 528.

[7] Warszawa, Archiwum ZG ZPAF [dalej cyt.: ZPAF], zespół teczek osobowych, *Życiorys Zbigniewa Pękosławskiego z października 1954 roku*, brak paginacji archiwalnej.

[8] *Ibidem*.

[9] Warszawa, Instytut Pamięci Narodowej, zespół archiwalny: Komenda Główna Milicji Obywatelskiej w Warszawie 1944–1990, sygn. BU 698/1367 t. 1, *Akta osobowe funkcjonariusza MO: Adam Stanisław Johann, Imię ojca: Rudolf, ur. 14–09–1921 r.*, k. 43.

[10] *Ibidem*, k. 36.

[11] *Ibidem*, k. 64.

[12] Informacje na podstawie: W. Szafrański, *Tadeusz Cyprian. Artystyczna dusza prawnika*, „Kronika Miasta Poznania", 2008, nr 3, s. 141–146.

Tyrmand pisał o nim jako o „znanym prawniku komunistycznym”[13]. W rzeczywistości aktywnie uczestniczył on w grze, nie będąc jednak, jak chciał tego Tyrmand, zdeklarowanym komunistą[14], czego wyrazem była przynależność do Stronnictwa Demokratycznego, dającego „graczom” pozory niezależności od wiodącej siły politycznej w kraju[15]. Co ciekawe, różnice biograficzne odbijają się również na poziomie zaangażowania ideologicznego przedstawionych referatów, co będzie miało dalsze konsekwencje dla kształtu polskiego socrealizmu w fotografii.

Marksistowskie „koło zamachowe” Związku stanowili nie tylko trzej zjazdowi prelegenci. Nie mniej zaangażowani od strony teoretycznej w działania na rzecz promocji socrealizmu byli np. Eugeniusz Szmidtgal, Witold Dederko[16], małżeństwo Bolesława i Edmund Zdanowscy[17] czy Zbigniew Dłubak[18] a także, z przyczyn oczywistych, Koło Twórcze członków PZPR na czele z Antonim Nowosielskim, a potem Bartłomiejem Jahnem. Chociaż akceptacja systemu nie zawsze musiała łączyć się z przynależnością partyjną, czego dowodził przykład ówczesnego prezesa Związku Leonarda Sempolińskiego.

3. Czerwiec 1952 roku – cezura Walnego Zjazdu PZF

Zaczynem ostatecznego wykrystalizowania się socrealizmu w polskiej fotografii były wydarzenia Walnego Zjazdu członków Polskiego Związku Fotografików w czerwcu 1952 roku, wśród których ogromną rolę odegrały trzy referaty ideo-

[13] L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Warszawa 1999, s. 133.

[14] Taką tezę potwierdzają również słowa jego ucznia, wybitnego znawcy prawa karnego prof. Aleksandra Tobisa, który podkreślał, że Tadeusz Cyprian, wykonując swoje zawodowe obowiązki, zachowywał pełną apolityczność, jednak, będąc legalistą, akceptował istniejący układ władzy. Opisując jego sposób funkcjonowania po 1945 roku, Tobis wskazywał, że pomimo licznych sprawowanych urzędów Cyprian nie był w pełni akceptowany przez władze. Na jego życiorysie ciążył fakt wydania w dwudziestoleciu międzywojennym wyroku na jednego z działaczy komunistycznych. Informacje na podstawie rozmowy przeprowadzonej z prof. Aleksandrem Tobisem w dniu 19.10.2012 roku.

[15] ZPAF, zespół teczek osobowych, *Ankieta personalna Tadeusza Cypriana z listopada 1953 roku*, brak paginacji archiwalnej.

[16] Witold Dederko był już przed wojną znany ze swych aprobatywnych dla fotografii radzieckiej wypowiedzi. Był członkiem PPR oraz PZPR w latach 1947–1949. Informacja za: ZPAF, zespół teczek osobowych, *Ankieta personalna Witolda Dederki ze stycznia 1954 roku*, brak paginacji archiwalnej.

[17] Małżeństwo Zdanowskich sympatie do ruchu lewicowego przejawiało już na początku lat 30. Wtedy zaangażowali się w działalność środowisk lewicowych w Wilnie, m.in. wspierając finansowo dwutygodnik społeczny „Razem”, w którym został opublikowany krytyczny wobec polityki gospodarczej rządu fotomontaż Zdanowskiego pt. *Cukier krzepi*. Informacja za: A. Jędrychowska, *Zygzakiem i po prostu*, Warszawa 1965, s. 94.

[18] Zbigniew Dłubak od 1935 roku zaangażował się w działalność polityczną, najpierw w Rewolucyjnym Związku Młodzieży Socjalistycznej, potem w Związku Młodzież Socjalistycznej „Spartakus”. Od 1942 roku był członkiem PPR, w czasie wojny należał również do partyzantki Gwardii Ludowej i Armii Ludowej. Informacje za: *Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka*, red. M. Ziółkowska, Warszawa 2013, s. 244–245.

logiczne. Istotność Zjazdu wynikała nie tylko z faktu zadekretowania podczas obrad socrealizmu jako podstawy dla działalności twórczej polskich fotografików (to *de facto* stało się już znacznie wcześniej, a przyjęte postanowienie miało raczej charakter symboliczny, choć oczywiście w praktyce wiążący dla wielu dystansujących się od doktryny twórców), ale również dokonania podsumowania, przyjętych w końcu lat 40. i rozwijanych od początku lat 50., rozwiązań teoretyczno-praktycznych oraz skonkretyzowania drogi na przyszłość. Ten ostatni problem był szczególnie widoczny w wystąpieniu Adama Johanna, choć i on nie stronił od dokonania oceny pierwszego etapu walki o sztukę ideową (rozprawa z formalizmem). Natomiast wystąpienia Zbigniewa Pękosławskiego i Tadeusza Cypriana miały raczej charakter podsumowujący i podtrzymujący wypracowane już aspekty teorii i praktyki socrealizmu. Pękosławski skupił się na wyartykułowaniu zasadniczych ideologiczno-wychowawczych celów sztuki, a Cyprian omówił pojmowaną w duchu marksistowskim historię polskiej fotografii. I właśnie to, z pozoru najmniej zaangażowane w kształt bieżącej twórczości, wystąpienie Cypriana jest szczególnie istotne dla oceny praktyki i teorii polskiego socrealizmu w fotografii. Waga historii jako kontekstu kształtującego obraz polskiego socrealizmu fotograficznego wynikała z kilku odrębnych kwestii. Po pierwsze, historia była wykorzystywana w procesie definiowania realizmu socjalistycznego, w którym ogromne znaczenie miało odnalezienie w niej negatywnych biegunów dla sztuki – formalizmu i naturalizmu. Po drugie, poszukując antenatów realizmu socjalistycznego i wartości narodowych w polskiej fotografii, wskazywano pozytywne przykłady z nieodległej przeszłości (historia fotografii, w odróżnieniu od innych dyscyplin, legitymowała się zaledwie niewiele ponad stuletnimi dziejami), tym samym wyodrębnione pozytywne dziedzictwo miało jeszcze żywą tradycję, stąd musiało dojść do aplikacji na teren socrealizmu niektórych przedwojennych sposobów uprawiania fotografii. Najlepszym przykładem takiej aprobowanej tradycji była fotografia ojczysta, pomimo zasymilowania jej z socrealizmem przez wielu twórców traktowana jako bezpieczny azyl (powołanie się na jej dziedzictwo dawało asumpt do uprawiania np. tradycyjnej fotografii pejzażowej). Zatem szeroko interpretowane dzieje fotografii były nie tyle problemem teoretycznym, ale przede wszystkim stały się istotną podstawą dla praktyki polskich twórców. Historia fotografii stała się jednym z najważniejszych składników złożonej gry prowadzonej przez ówczesne środowisko fotograficzne. Myślę, że właśnie historia fotografii, będąca nieustannym polem odniesień dla polskich fotografów doby stalinizmu, zaważy na ostatecznym kształcie socrealizmu w polskiej fotografii. Dlatego rozważymy teorię i praktykę nowej metody twórczej na tle warunkującej ją historii polskiej fotografii oraz wybranych aspektów dziejów fotografii radzieckiej.

4. Socrealizm i historia fotografii

4.1. Podstawy nowego sposobu interpretacji dziejów fotografii

Tadeusz Cyprian podczas Walnego Zjazdu Polskiego Związku Fotografików w 1952 roku przedstawił referat pt. *Przemiany w polskiej fotografii*. Swój wywód rozpoczął od znamiennej deklaracji, ustanawiającej poznanie historii jako jeden z kluczy do zrozumienia zmian dokonujących się w bieżącej twórczości fotograficznej. Wskazując na istotność historii dla legitymizacji wdrażanej metody realizmu socjalistycznego, mówił:

> Obserwując z dnia na dzień linię rozwojową polskiej fotografii, widzimy, że ulega ona stałym zmianom, trudno jednak ogarnąć jednym rzutem oka całość tych zmian i ustalić ich istotę i kierunek. Dopiero głębsza analiza historyczna fotografii polskiej od lat dawnych począwszy pozwoli nam na ocenę wielkości tych zmian i ich zasadniczego znaczenia na przyszłość. Rozwój kultury jest rzeczą ciągłą, uzależnioną jedynie od rozwoju i kształtowania się warunków ekonomicznych i politycznych, którym ona służy; odrzucając przerosty i wady kultury formacji kapitalistycznej nie odrzucamy kultury zbudowanej na przestrzeni wieków, lecz wybieramy z niej to wszystko co cenne, budując na tym dalsze warstwy, pozwalające na przystosowanie jej do celów naszej formacji gospodarczej i społecznej[19].

Cyprian podkreślił konieczność napisania historii polskiej fotografii według nowych kryteriów, odpowiadających marksistowskim sposobom interpretacji przeszłości[20]. W formułowanych w środowisku fotograficznym wypowiedziach można odnaleźć przekonanie, że pojawienie się socrealizmu było wynikiem dziejowej konieczności. Jednocześnie twierdzono, że nie wziął się on znikąd, bowiem jest syntezą najlepszych tradycji polskiej kultury, będąc nowym, lepszym i koniecznym etapem na drodze rozwoju sztuki[21]. Takie rozumienie dziejów fotografii było adaptacją poglądów, mających na celu wykazywać sens i nieuchronność powstania Polski Ludowej. Dlatego, zanim w bardziej szczegółowy sposób przyjrzymy się nowej wizji historii fotografii, zatrzymajmy się przy ówcześnie obowiązujących paradygmatach metodologicznych w naukach historycznych. Podstawowe wzorce, funkcjonujące w metodologii historii w czasach stalinizmu, precyzyjnie scharakteryzował Rafał Stobiecki:

> Wspierała się ona na kilku tezach: 1. Proces dziejowy ma charakter konieczny, celowy i prawidłowy. Odbywa się on w ramach następujących po sobie formacji ekonomiczno-spo-

[19] T. Cyprian, *Przemiany w polskiej fotografii*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16–17, s. 41.
[20] *Ibidem*.
[21] M. Zawodniak, *Teraźniejszość i przeszłość. Studia o* życiu *literackim socrealizmu*, Bydgoszcz 2007, s. 37.

łecznych. Każdorazowo przejście z jednej formacji w drugą następuje na drodze rewolucji. Ostatecznym rezultatem tego procesu, miało być zwycięstwo w skali światowej formacji socjalistycznej, opartej na wzorach radzieckich. 2. Rzeczywistość społeczna ma charakter zhierarchizowanej struktury, w której decydujące znaczenie posiada tzw. baza ekonomiczna, regulująca i determinująca zjawiska zachodzące w tzw. nadbudowie ideologiczno-prawnej. Z tych dwóch tez – jednej dotyczącej teorii procesu dziejowego, drugiej – źródeł jego dynamiki wynikały pozostałe dyrektywy szczegółowe, np.: 1) teza o partyjności nauki historycznej, podkreślająca ideologiczny wymiar i funkcje historii; 2) przekonanie, że postęp w dziejach dokonuje się tylko w ramach następujących po sobie formacji ekonomiczno-społecznych[22].

Innym z wzorców obowiązujących w obszarze badań historycznych było przekonanie o konieczności rozpatrywania dziejów w „kategoriach determinizmu ekonomicznego"[23], w myśl reguły zawartej w osławionym *Krótkim kursie*: „(…) naczelnym zadaniem nauki historycznej jest zbadanie i wykrycie praw rządzących produkcją, praw rozwoju sił wytwórczych i stosunków produkcji, praw ekonomicznego rozwoju społeczeństwa"[24]. Ostatnim ważnym założeniem teoretycznym, wpływającym na reinterpretację historii fotografii, był dualistyczny sposób konstruowania wizji dziejów, który jednocześnie prezentowano z dwóch perspektyw: „uniwersalnej" – mającej na celu swoistą unifikację dziejów – i czysto narodowej. O tych dwóch zasadach pisał Stobiecki:

> Zgodnie z pierwszą dążono do wyposażenia go (obrazu dziejów – p. M.S.) w treści i kategorie interpretacyjne zgodne z teorią materializmu historycznego (walka klas, rola mas ludowych w dziejach, podkreślanie społeczno-gospodarczego tła opisywanych wydarzeń i procesów). Druga sprzyjała podkreślaniu specyfiki dziejów narodowych, pozwalała rehabilitować wybrane wątki z narodowej przeszłości uważane za „postępowe", czyli (…) sprzyjające, torujące drogę nadejściu nowej formacji[25].

Zauważmy, że prezentację pozytywnych przykładów w polskiej historii fotografii, mających stanowić źródło wzorów dla współczesnych twórców, płynnie łączono z kategorią narodowej formy, którą *expressis verbis* stosunkowo rzadko przywoływano w środowisku fotograficznym. Dodajmy, że poszukiwania antenatów dla realizmu socjalistycznego w fotografii były między innymi konsekwencją operowania przez teoretyków socrealizmu właśnie tą kategorią. Problematyka ówczesnej historiografii wyznacza horyzont dociekań twórców podejmujących reinterpretację historii fotografii. Jednak podkreślmy, że oparta na dogmatach marksistowskich metodologia odczytania dziejów trafiła do środowiska fotograficznego przede wszystkim za pośrednictwem dociekań historyków sztuki.

---

[22] R. Stobiecki, *Historia pod nadzorem*, Łódź 1993, s. 112.

[23] Idem, *Historiografia PRL. Ani dobra, ani mądra, ani piękna… ale skomplikowana*, Warszawa 2007, s. 58.

[24] *Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików). Krótki kurs*, Warszawa 1949, s. 138.

[25] R. Stobiecki, *Historiografia PRL…*, s. 61.

Podstawy ówczesnej marksistowskiej metodologii historii sztuki oraz stawiany przed badaczami zakres zadań najpełniej ujawniły się w obfitej twórczości Juliusza Starzyńskiego, który poświęcił temu zagadnieniu szereg prac. Ten niezwykle prominentny historyk sztuki (kierował m.in. Państwowym Instytutem Sztuki założonym w 1949 roku), zdecydowany propagator materializmu dialektycznego i historycznego, realizował w sposób modelowy, jak pisała Marta Leśniakowska: „(…) polityczno-propagandowy projekt PRL-owskiej polityki historycznej, powiązanej z ówczesną zmianą orientacji kulturowej z zachodniej na wschodnią"[26]. Po czym następująco rekonstruowała jego strategię postępowania:

> W instytucjach kierowanych przez Starzyńskiego sztuka i jej historia była zatem hegemonem służącym do poskramiania i piętnowania „innego", kontrolującym, ale i kontrolowanym za pomocą dwóch powiązanych ze sobą regulatorów: „milczenia" i „nowej pamięci". „Milczenie", jako kategoria polityczna, służyło do selekcjonowania tradycji i wykluczania niepożądanych treści (…) po to, by w to miejsce mogła zostać wszczepiona „nowa pamięć". Jak wiadomo, cechą „nowej pamięci" jest symulowanie historii. Tworzony przez Starzyńskiego nowy obraz dziejów sztuki, mający kształtować zhomogenizowane nowe (socjalistyczne) społeczeństwo, był oparty na trzech przesłankach: na fikcji, na mitologii plemiennej i na nieobecności elementów niewygodnych[27].

Dodajmy, że w dociekaniach Starzyńskiego sztuka jawi się jako jedna z dróg poznania ludzkiego, w której odbija się uwarunkowana historycznie rzeczywistość społeczna. Dzieła zatem wyrastają z podłoża społecznego i panujących w danej epoce układów polityczno-gospodarczych, a także współcześnie występujących antagonizmów klasowych. Dlatego jednym z kryteriów pozytywnej weryfikacji danego twórcy miała być zdolność do odkrywania tychże napięć. Cenna był również u dawnych mistrzów umiejętność wyłuskiwania z rzeczywistości i przedstawiania nowych, rodzących się w każdej epoce wartości rewolucyjnych. Pozytywnie oceniana sztuka miała zatem cechy ilustratorskie, dlatego w socrealizmie przy estymacji wartości danego dzieła historycznego brano pod uwagę kryterium mówiące o prymacie treści nad formą. W ten sposób rozumiane dzieje sztuki prowadziły do określenia realizmu jako najbardziej postępowego kierunku[28]. Jak konstatował Starzyński: „Narastanie realizmu w zwrotnych momentach historii sztuki europejskiej (…) daje się zasadniczo określić jako konsekwencja działania nowych treści, nowej klasy wstępującej, będącej szermierzem postępu społecznego na danym etapie"[29].

Ten przytoczony powyżej zestaw postulatów i sposobów opisywania przeszłości historycznej zostanie podjęty w środowisku fotograficznym, jednocześnie

---

[26] M. Leśniakowska, *Władza Spojrzenia – władza języka. Juliusza Starzyńskiego obraz sztuki i jej historii*, „Modus. Prace z Historii Sztuki", 2013, nr 12–13, s. 30.

[27] *Ibidem*, s. 32.

[28] Uwagi dotyczące marksistowskiego rozumienia sztuki na podstawie: J. Starzyński, *Sztuka w* świetle *historii. Studia z metodologii historii sztuki*, Warszawa, 1951, s. 154–169.

[29] *Ibidem*, s. 171.

prowadząc do zanegowania dotychczasowego sposobu ujmowania problemu. Obowiązujący wcześniej model interpretacyjny był wygenerowany w trakcie dominacji piktorializmu w dwudziestoleciu międzywojennym i opierał się na biegunowo odmiennym sposobie rozumienia dziejów dyscypliny. W tekstach piktorialistów pobrzmiewała charakterystyczna dla historii sztuki tamtego czasu tendencja do postrzegania procesów historyczno-artystycznych z pozycji autonomii sztuki wobec szeroko rozumianego życia społeczno-polityczno-gospodarczego, czego znakomitym przykładem były – klasyczne dla tej koncepcji – dociekania historyczne Jana Bułhaka, zawarte w *Estetyce światła* z 1936 roku. Logikę rozwoju fotografii przedstawił on w oparciu o szereg następujących po sobie wielkich indywidualności artystycznych, który rozpoczynał działający w latach 40. XIX wieku szkocki malarz i fotograf Dawid O. Hill. Bułhak podkreślał, że jego dzieło z powodzeniem podjęli piktorialiści z końca XIX wieku, a kontynuowało w dwudziestoleciu międzywojennym m.in. polskie środowisko fotografików. W kreślonym przez niego ciągu wielkich mistrzów naczelną rolę przy wartościowaniu ich prac odegrał preferowany styl i specyficzne podejście do technologii fotograficznej. Kluczowym kryterium była umiejętność odnalezienia wspólnej płaszczyzny z innymi dyscyplinami artystycznymi, a twórca, którego prace wykazywały punkty zbieżne z działami malarstwa i grafiki, choćby za pomocą stosowanych technik szlachetnych, podejmowanych tematów czy tradycyjnych reguł kompozycyjnych, był weryfikowany pozytywnie. Rzecz jasna w takim sposobie myślenia realizm dokumentu fotograficznego nie był szczególnie cenionym sposobem rejestracji rzeczywistości. Podobnie fotografia rzemieślnicza została wykluczona z obszaru refleksji nad dziejami fotografii, stanowiąc jedynie negatywny punkt odniesienia dla historii twórców używających właściwych środków wyrazu. Szczególne miejsce w piktorialnej historii fotografii odegrało też na wskroś romantyczne podejście do narzędzia; promowano wszystkich tych artystów, którzy działali w kontrze do błyskawicznie rozwijającego się przemysłu fototechnicznego. Dlatego podkreślano osiągnięcia tych, którzy wbrew możliwościom stojącym za nowoczesną fotografią w swym warsztacie cofali się do niedoskonałych technik (np. związani z Fotoklubem Paryskim Émile J. Constant Puyo i Leclerc de Pulligny skonstruowali obiektyw miękkorysujący). Ich działalność była programowo skoncentrowana na negacji najnowszych osiągnięć techniki (umożliwiających tworzenie precyzyjnych zdjęć), bowiem obrany cel – obraz przypominający dzieła malarskie i graficzne – zakładał wykorzystanie takich środków wyrazu, które maskowały mechaniczną genezę jego powstania. Tym samym doceniano takie postawy, które stawały jakby wbrew aktualnym środkom produkcji obowiązującym w danym czasie[30]. Taki sposób myślenia wchodził w konflikt z rudymentarnym dla marksizmu mitem progresywizmu,

[30] Sposób rozumienia historii fotografii w środowisku polskich piktorialistów przedstawiam za: J. Bułhak, *Estetyka światła*. *Zasady fotografiki*, Wilno 1936, s. 8–22.

narzucającym konieczność wykorzystywania nowoczesnej techniki. Piktorialny sposób myślenia o logice dziejów fotografii został przeszczepiony na grunt powojennej fotografii w drugiej połowie lat 40. za sprawą publikowanych na łamach „Świata Fotografii" tekstów m.in. Henryka Hermanowicza[31] i Janiny Mierzeckiej[32]. Panujące w środowisku fotograficznym jeszcze w pierwszych powojennych latach autonomistyczne wobec kontekstu społeczno-politycznego podejście do rozważań nad dziejami fotografii z punktu widzenia socrealistów było niewystarczające. Prowadzone wówczas przez spadkobierców przedwojennego piktorializmu dociekania, skoncentrowane na formie obrazów czy skupiające uwagę na artystowskich sposobach ich obróbki, jawiły się jako niepełne i niedające wiążących odpowiedzi co do praw realnie rządzących rozwojem sztuki fotograficznej.

W marksistowskim rozumieniu logiki dziejów zdecydowanie odrzucano dotychczas dominujące wątki stylistyczne i personalistyczne. Zresztą taka reakcja na starsze modele interpretacyjne funkcjonujące w ramach historii sztuki, była ówcześnie charakterystyczna, gdyż jak pisał Juliusz Starzyński: „W psychologistycznych lub estetyzujących dociekaniach gubiono zasadniczy sprawdzian osiągnięć sztuki – ocenę jej stosunku do rzeczywistości, do historycznego życia danego czasu"[33]. Tym samym domagał się od badaczy odwołania do leninowskiej tezy, iż sztuka jako jeden z przejawów świadomości społecznej stanowi odbicie rzeczywistości[34]. Właśnie na takim gruncie rozpoczęła się batalia o nową historię fotografii, będącą jednym z narzędzi walki o socrealizm w tej dyscyplinie. Dotychczasowa historia fotografii, w której wylansowano jako centralny problem dzieje związków z malarstwem, jawiła się jako skrajnie formalistyczna. Odrzucenie estetyzmu, stanowiącego niezbywalny element swoistej etyki piktorialistów, hołdujących tradycyjnym sposobom uprawiania fotografii, stało się fundamentem negacji aksjologicznych podstaw ich sztuki. Zaczęto wprowadzać do historii fotografii nowe wiodące wątki dotyczące wartości dokumentalnych obrazu, rozwoju sprzętu fotograficznego, czy społecznej aktywności twórców ze szczególnym uwzględnieniem tych działań, które wiązały się z akcjami umasowienia twórczości fotograficznej. Pomimo że dokonano tak znaczących przesunięć w rozważaniach nad dziejami dyscypliny, osobami wprowadzającymi te zmiany byli w dużej mierze ci sami twórcy, np. Tadeusz Cyprian, którzy wcześniej współkonstytuowali idee negowane w socrealizmie. Dlatego też nowa wizja historii fotografii wygenerowana przez środowisko fotograficzne, jakkolwiek zgodna z ogólnym nurtem historiografii stalinowskiej, to jednak została tak nakreślona, by nie zanegować totalnie wszystkich wcześniejszych osiągnięć.

---

[31] H. Hermanowicz, *Rozważania nad fotografiką. Artykuł dyskusyjny*, „Świat Fotografii", 1947, nr 6.

[32] J. Mierzecka, *Walka o prawdę we fotografii*, „Świat Fotografii", 1948, nr 9.

[33] J. Starzyński, *Sztuka w świetle historii…*, s. 133.

[34] M. Zawodniak, *Teraźniejszość i przeszłość…*, s. 133.

4.2. W walce o marksistowską wersję historii fotografii – tezy Tadeusza Cypriana z referatu zjazdowego w 1952 roku

Wiążący dla ówczesnych badań nad historią fotografii w duchu marksistowskim referat Tadeusza Cypriana pt. *Przemiany w polskiej fotografii* został szeroko rozpowszechniony dwiema publikacjami: w związkowym „Biuletynie Informacyjnym" oraz w „Świecie Fotografii"[35]. Cyprian, odnosząc się do wzorca marksistowskiego, podzielił dzieje polskiej fotografii na cztery okresy, tym samym nawiązując do teorii następujących po sobie formacji społeczno-ekonomicznych porządkujących całość historii. Jako pierwszy wskazał „okres prehistoryczny", czyli czas od ogłoszenia wynalazku do początku XX wieku. Kolejny to era „rozwoju techniki i upadku sztuki", obejmujący początek stulecia do wybuchu I wojny światowej. Trzecią epokę łączył z „rozwojem fotografii burżuazyjnej", datowaną na międzywojnie. Wreszcie ostatni wyróżniony to „okres rozkwitu fotografiki i umasowienia fotografii", przypadający na czas po II wojnie światowej[36]. Co charakterystyczne, zestawiając pierwsze dwie epoki, Cyprian wskazał, według dawnej piktorialnej logiki, na wsteczny charakter zawodowo-rzemieślniczej praktyki i ożywczy dla dyscypliny rozwój ruchu artystycznego, wywodzący się ze stowarzyszeń miłośników fotografii z początku XX wieku, eksponował przy tym wpływ nań takich postaci jak np. Rudolf Huber, Henryk Mikolasch, Józef Świtkowski, Jan Bułhak i Marian Dederko. Ukazał więc działalność piktorialistów, wyrastających z ruchu amatorskiego, w pozytywnym świetle jako młodą kiełkującą siłę, przełamującą skostnienie dominującej w XIX wieku fotografii rzemieślniczej[37]. Jak pisał, I wojna światowa zamyka czas złego smaku, ale u schyłku tego okresu zaczyna narastać rewolucja „przeciw brzydocie, rodząca się w świecie amatorskim"[38]. Tym samym akcentował postępowość i rewolucyjność piktorializmu (z którego się wywodził) w odniesieniu do wczesnych etapów rozwoju fotografii artystycznej. Cyprian główną część swojego wywodu poświęcił opisowi czasu międzywojennego, który dialektycznie zestawił z okresem prosperity Polski Ludowej. Jakkolwiek zauważył on ogromny postęp, który dokonał się w świecie fotografii artystycznej za sprawą ruchu miłośników związanych z piktorializmem, to jednak był również zmuszony podkreślić liczne mankamenty, które uniemożliwiały wystawienie pozytywnej oceny przedwojennej fotografii. Szczególny sprzeciw Cypriana budziło kilka faktów, jak pisał:

> (…) jest to okres, w którym fotografia służy wyłącznie klasie burżuazyjnej, w którym panują w niej tendencje kosmopolityczne, a czołowi artyści tworzą zamknięte koła „wtajemniczo-

[35] Referat opublikowano w „Świecie Fotografii" nr 30 z 1952 roku oraz w „Biuletynie Informacyjnym" [PZF], nr 16–17 z 1952 roku.

[36] Informacje o czterech formacjach rozwojowych w polskiej fotografii podaję za: T. Cyprian, *Przemiany w polskiej fotografii*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16–17, s. 41.

[37] *Ibidem*, s. 42–43.

[38] *Ibidem*, s. 44.

nych" i fotografia nie przenika do szerokich kół społeczeństwa, istnieje niejako poza nurtem sztuki, poza nurtem kultury plastycznej[39].

Zatem był to okres jawiący się jako zdominowany przez typowo burżuazyjny elitaryzm, szafujący hasłem „sztuka dla sztuki"[40]. Słabości te nie przysłaniały wysokiego poziomu artystycznego ówczesnych twórców, choć z zaznaczeniem, że istniało błędne przeświadczenie o konieczności poszukiwania drogi opartej na zbliżeniu fotografii do malarstwa i grafiki[41]. Natomiast, jak dowodził, po II wojnie światowej na gruzach starego systemu wyłoniła się, pozytywnie oceniona, nowa kultura fotograficzna oparta na masowości, mecenacie państwowym, poparciu partyjnym, planowej gospodarce i wreszcie stworzeniu ram zawodowych dla artystów wypowiadających się poprzez fotografię[42]. Cyprian, zgodnie z obowiązującymi normami, poruszył kwestię różnych aspektów rozwoju technicznego fotografii i jego związku z poszczególnymi grupami zawodowymi. Co znamienne, znalazł się w jego rozważaniach również fragment poświęcony postępowemu charakterowi sztuki fotograficznej w Związku Radzieckim, którą wiązał przede wszystkim z jej funkcją jako „narzędzia ogólnej kultury mas pracujących"[43]. Łącząc fotografię radziecką z realizmem i szeroką użytecznością społeczną, ustanowił ją jako wzorzec dla polskich twórców. Jednak rozważania Cypriana, pomimo typowo marksistowskiej narracji, miały *de facto* charakter kompromisowy.

Bez wątpienia wygodne dla wielu wywodzących się z międzywojennych środowisk twórców było lansowane przez niego przekonanie, że motorem postępu we wcześniejszych etapach rozwojowych fotografii był ruch amatorski ściśle powiązany ze środowiskiem piktorialistów. Przedstawienie towarzystw miłośników fotografii jako ożywczego prądu walczącego o sztukę, wbrew dominującej działalności rzemieślniczej, dawało możliwość ukazania niektórych wątków w działalności piktorialistów jako postępowych. Zauważmy, że historia polskiej fotografii narzucała w pierwszym rzędzie jej badaczom konieczność krytycznej analizy osiągnięć środowiska przedwojennego, gdyż, paradoksalnie, stanowiły one zarówno antytezę powojennej fotografii, jak i jej podstawę. Ogólnie nakreślone przez Cypriana kierunki badawcze dały bazę do powstających omówień dziedzictwa fotograficznego, ale też uwzględniały wiele wcześniejszych wypowiedzi, nadając obecnej już refleksji zwarte ramy metodologiczne. Przyjrzyjmy się zatem, jakie wątki w historii fotografii polskiej były poruszane od momentu wprowadzenia socrealizmu, które z nich zyskiwały pozytywną bądź negatywną ocenę badaczy i jaki w efekcie powstał obraz dziejów dyscypliny.

[39] *Ibidem*.
[40] *Ibidem*, s. 46.
[41] *Ibidem*.
[42] *Ibidem*, s. 47.
[43] *Ibidem*, s. 49.

4.3. Tradycja odrzucona

Potrzeba oceny przeszłości była silna, gdyż dostrzegano jej nieodzowność w procesie definiowania stylu socrealistycznego. W przeszłości wskazywano antenatów socrealizmu, ale również tendencje wsteczne, podawane jako przykład twórczości formalistycznej i naturalistycznej. Ich wyodrębnienie i opisanie miało pomóc współczesnym artystom odnaleźć drogę do sztuki o właściwym, partyjnym charakterze. Jedną z pierwszych marksistowskich prób oceny przeszłości był, wcześniej już wspomniany, tekst Zbigniewa Pękosławskiego pt. *Drogi i możliwości rozwoju fotografiki w Polsce Ludowej* z 1950 roku. Autor przedstawił w nim znamienną ocenę przedwojennej twórczości:

> Przy prawie zupełnym niedostatku społecznego podłoża w tematycznym ujęciu rzeczywistości polska sztuka fotograficzna lat przedwojennych wykazuje obok poważnych, w skali światowej, osiągnięć w technice fotograficznego widzenia – tendencje do formalistycznego transponowania rzeczywistości[44].

Dla Pękosławskiego symbolem tego rodzaju postawy była, jak to określał, „wańszczyzna"[45] czyli piktorializm, którego symbolem uczynił twórczość ciągle aktywnego nestora poznańskiej fotografii Tadeusza Wańskiego. Podkreślmy, że Wański, pomimo prób nawiązań do estetyki socrealizmu, przez cały ten okres pełnił niechlubną funkcję „naczelnego" formalisty polskiej fotografii, a jego twórczość uosabiała tendencje impresjonistyczne[46]. Zresztą liczne odniesienia

---

[44] Z. Pękosławski, *Drogi i możliwości rozwoju fotografiki w Polsce Ludowej*, „Świat Fotografii", 1950, nr 14, s. 2.

[45] *Ibidem*.

[46] O takim stosunku do Wańskiego świadczyła również zorganizowana przez ZPAF wystawa w Zachęcie w lutym 1954 roku, na której zaprezentowano dokonania trzech twórców: Henryka Lisowskiego, Janiny Mierzeckiej i właśnie Tadeusza Wańskiego. Prezes Związku Leonard Sempoliński podczas wernisażu wygłosił mowę, jasno określającą cel tej prezentacji: „Wystawy indywidualne fotografików polskich mają na celu nie tylko pokaz dorobku artystycznego twórcy, lecz przedewszystkim stanowią cenny materiał badawczy, obrazujący drogę rozwoju artysty na tle epoki w której tworzył. Sztuka fotograficzna licząca zaledwie około stu lat, przechodziła szereg etapów, metod i kierunków, równolegle do innych dziedzin sztuk plastycznych. Poszukiwania te, bynajmniej nie zakończone, zmierzają obecnie do wypracowania własnej, fotograficznej wypowiedzi twórczej, w odróżnieniu i oderwania się od metod i kierunków spekulatywnych, i przeważnie naśladowczych. (…) Dowodem, że poszukiwania te trwają, są obecne trzy wystawy indywidualne". Podobnie dowodził autor wstępu do katalogu Zbigniew Dłubak. Pomimo że w pierwszych jego zdaniach deklarował, iż w wystawie nie chodzi o ukazanie stanu walki o socrealizm, a jedynie o prezentację autorów o różnorodnych temperamentach, to w dalszym toku wywodu przeczy temu stwierdzeniu, prezentując Lisowskiego jako „przykład zrozumienia szczerej socjalistycznej postawy wobec rzeczywistości", Mierzecką opisuje jako artystkę zmagającą się wewnętrznie i balansującą pomiędzy starymi a nowym sposobem obrazowania. Natomiast Wański staje się przykładem minionego okresu, jak stwierdza, jego prace: „Wyrosły z impresjonizmu i przy nim pozostały". Całość wydarzenia kwituje stwierdzeniem, że te trzy prezentacje są nie tylko dowodem na żywotność Związku, ale również potwierdzają słuszność „walki

do impresjonizmu przy ocenie piktorializmu nie były przypadkowe, wszak był to kierunek, któremu zgodnie przypisywano zapoczątkowanie schyłkowego okresu sztuki burżuazyjnej, charakteryzującego się odwrotem od realizmu. Proces ten opisał Eugeniusz Szmidtgal w odniesieniu zarówno do malarstwa, jak i fotografii:

> Negacja tematu zainicjowana przez impresjonistów jednocześnie z zanikiem czytelności obrazów stopniowo doprowadziła do surrealizmu czyli zupełnej beztematowości. Widywało się obrazy, których treści i sensu niesposób było dociec. (…) W wielu dziełach formalistycznych ubóstwo i nieudolność formy w zupełności dorównuje ubóstwu programowo degradowanego tematu[47].

Takie postawienie sprawy dawało możliwość odrzucenia zarówno ciągle popularnego piktorializmu, jak i powojennych osiągnięć ruchu „nowoczesnych". Podkreślmy, że zestawienie z impresjonizmem było poważnie dyskredytującym porównaniem. W ZSRR po II wojnie światowej impresjonizmowi nadano szczególnie silny wymiar ideologiczny, utożsamiając go z wpływami zachodnimi i tworząc z niego kwintesencję formalizmu. Negatywną ocenę impresjonizmu wykorzystywano jako narzędzie do walki o sztukę socrealistyczną[48]. Styl zarzutów wobec impresjonizmu, który automatycznie był transponowany na ocenę piktorializmu, dobrze charakteryzują słowa Juliusza Starzyńskiego:

> Analiza podstaw filozoficznych impresjonizmu ujawnia skrajnie idealistyczny charakter tego kierunku sztuki, opartego na subiektywizmie i „wrażeniowości". Psychologizm, będący głównym źródłem impresjonistycznego poglądu, podawał w wątpliwość istnienie realnego świata na zewnątrz nas, natomiast uważał za jedynie prawdziwą rzeczywistość to, co się zawiera w naszej świadomości i jest dostępne tylko doświadczeniu wewnętrznemu. W tym znaczeniu impresjonizm był najdalej posuniętym stadium subiektywizmu, skrajnego indywidualizmu. W sztuce kierunek ten dążył do chwytania i utrwalania wrażeń jednostkowych, różniących przeżycie artysty od przeżyć innych ludzi. (…) Zatrącając zdolności porozumiewawcze, sztuka impresjonizmu w rezultacie prowadziła do zlekceważenia punktu widzenia odbiorcy, prowadziła do zagubienia poczucia społecznej odpowiedzialności artysty[49].

W myśl takiej logiki impresjonizm przesądził o rozwoju sztuki w kierunku, w którym obojętna stawała się zarówno treść, jak i zawartość ideowa dzieła. Takie

---

o realizm". Cytaty podaję za: Warszawa, Instytut Sztuki PAN, [dalej cyt: ISPAN], zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn. 1593/II-3, *Przemówienie L. Sempolińskiego na otwarciu wystaw indywidualnych Mierzeckiej, Wańskiego i Lisowskiego (31.01.1954)*, k. 11 oraz Z. Dłubak, [wstęp], w: *Wystawa fotografiki Janiny Mierzeckiej, Henryka Lisowskiego, Tadeusza Wańskiego*, Katalog wystawy, Zachęta, Warszawa, luty 1954, s. 3–4.

[47] E. Szmidtgal, *Sto lat plastyki oczyma fotografika*, „Świat Fotografii", 1951, nr 23, s. 10.

[48] O sytuacji impresjonizmu w ZSRR piszę za: M.C. Bown, *Art under Stalin*, New York, 1991, s. 210–213.

[49] J. Starzyński, *Sztuka w świetle historii…*, s. 116–117.

ujęcie problemu dawało możliwość napiętnowania wrogiego klasowo przekonania o wolności i autonomii twórcy, które legło u podstaw światowego piktorializmu. Zatem zarówno działalność Wańskiego, jak i jego kontynuatorów oraz stawianych z nimi w jednym szeregu twórców występujących pod szyldem surrealizmu została określona synonimem fotograficznego formalizmu.

Mniej jednoznaczne, w kontekście tworzenia alternatywy stylistycznej wobec przedwojennej fotografii, było określenie drugiego zanegowanego obszaru – naturalizmu fotograficznego. Jak pisał Szmidtgal:

> Naturalizm traktuje jako zagadnienie pierwszorzędnej wagi fakturę przedmiotu i dokładne odtworzenie jego szczegółów. Temat w obrazie naturalistycznym jest potraktowany dość podrzędnie a przede wszystkim niesyntetycznie, gdyż w przeciwnym wypadku odrywałby uwagę widza od faktury. Jednak odtworzenie faktury wymaga poprawności technicznej, a obraz poprawny technicznie, jeżeli nie ogranicza się np. do odtworzenia powierzchni tkaniny w celach reklamowych, musi mieć pewną treść. Toteż naturalizm znany w fotografice pod nazwą nowej rzeczowości operował umyślnie tematem skomponowanym chaotycznie i nietypowo[50].

W dyskusji na temat historii fotografii naturalizm został powiązany z przedwojenną niemiecką nową rzeczowością (*Neue Sachlichkeit*). Problem w tym, że kierunek ten był również negatywnie postrzegany w teorii piktorializmu, już przed wojną był traktowany jako antyteza twórczości artystycznej i narodowej. Niechęć do nowej rzeczowości dobrze obrazuje recenzja rocznika „Das Deutsche Lichtbild" z 1930 roku, autorstwa Jana Bułhaka:

> „Deutsches Lichtbild" rozpoczyna swoje 112 pięknych reprodukcji brzydkiej rzeczywistości niemieckiej niewymownie potwornym wizerunkiem goryla. Ten goryl jakgdyby mimowolnie symbolizuje małpowanie brzydoty życia, zamiast przeżywania jego wyrazu i bogactwa. Jak ostatni mohikanie, wypierani przez „rzeczywistą rzeczowość" tułają się gdzieniegdzie po almanachu nieliczne prace Perscheida, Erfurtha, Fiedlera, Schensky'ego (…). Poza tem, jedna wielka pustynia obojętnej, zimnej „rzeczowości", nieożywiona ani powabem oświetlenia ani indywidualnością ujęcia[51].

Niemiecki styl fotografii został utożsamiony ze zdjęciami takich fotografów jak Albert Renger-Patzsch, w których ukazywano w silnym zbliżeniu seryjnie produkowane przedmioty. W pracach tego rodzaju, jak pisze Herbert Molderings, fotografowie: „(…) odkryli, że produkt przemysłowy rozwijał własną estetykę jedynie w formie zintensyfikowanej, którą tworzyło jego powtórzenie, a to w momencie kiedy zasada serii zaczynała dominować jako zasada fundamentalna całego wytwarzania przemysłowego"[52]. Piktorialiści szczególnie nie akceptowali

[50] E. Szmidtgal, *Sto lat plastyki…*, s. 11.

[51] J. Bułhak, *Dziesięciolecie „splendid isolation" niemieckiej fotografiki*, „Polski Przegląd Fotograficzny", 1930, nr 2, s. 26.

[52] H. Molderings, *Drugie odkrycie fotografii*, „Obscura", 1983, nr 6, s. 21–22.

w omawianym nurcie: silnych zbliżeń, ciasnego kadrowania, ekspozycji faktury utrwalanych przedmiotów, zarzucenie wzorca kompozycji wieloplanowej oraz tematyki eksponującej rozwój urbanizmu i industrializmu. Zwróćmy uwagę, że w ocenie nowej rzeczowości doszło do nałożenia się na siebie dyskursów estetycznych piktorializmu i socrealizmu. Z pewnością z perspektywy osób kształtujących podstawy ideowe socrealizmu było to zjawisko niebezpieczne, niedające możliwości łatwego różnicowania epok w fotografii. Jednocześnie punkty zbieżne w tak ważnej kwestii wytrącały szereg argumentów, mających na celu zdyskredytowanie wcześniejszej formacji (piktorializmu) będącej, bądź co bądź, głównym przejawem burżuazyjnego formalizmu. Dlatego też Eugeniusz Szmidtgal, pomimo dobitnie wyrażanej niechęci do „impresjonizmu" fotograficznego, pisał:

> Fotografika wielu krajów, a może najbardziej właśnie polska, ostro zwalczała nową rzeczowość. Było to raczej korzystne, i temu głównie zawdzięcza polska fotografika swój wysoki poziom, jaki potrafiła zachować na przestrzeni wielu lat. Jednak zwycięstwo kierunku „malarskiego", opartego głównie na impresjoniźmie nie obeszło się także bez pewnych lokalnych strat dla naszej fotografiki[53].

Oczywiście pojęcie naturalizmu było również wykorzystywane dla oceny bieżącej twórczości artystycznej i funkcjonowało poza zaprezentowanym powyżej rozumieniem tego pojęcia w kontekście historii fotografii.

4.4. Tradycja zaanektowana

Jedną z podstaw kształtowania pożądanego obrazu socrealizmu było przedstawienie go jako kierunku, którego przyjęcie jest koniecznością dziejową wobec klęski sztuki burżuazyjnej. Jednocześnie stale podkreślano, że nie wziął się on znikąd i jest syntezą najlepszych postępowych tradycji, a będąc koniecznym etapem sztuki, wpisuje się w ciągłość jej rozwoju[54]. Jak pisał Zbigniew Jarosiński:

> Propagatorzy doktryny bardzo silnie podkreślali zakorzenienie socrealizmu w wielkim, klasycznym dziedzictwie. Charakteryzując zasadnicze cechy i zadania socrealistycznej sztuki, lubili też przywoływać nazwiska wielkich mistrzów przeszłości. Socrealizm stanowić miał szczególną syntezę tego, co najlepsze było w dziejach sztuki, a dawało się objąć pojęciami realizmu, humanizmu, postępowości[55].

Dla socrealizmu typowe było aktywne podejście do spuścizny oparte o wyławianie z niej tych wartości, które dawało się wykorzystać do bieżących potrzeb

---

[53] E. Szmidtgal, *Sto lat plastyki…*, s. 11.
[54] M. Zawodniak, *Teraźniejszość i przeszłość…*, s. 37.
[55] Z. Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, s. 58.

i legitymizacji doktryny[56]. W fotografii antenatem kierunku uczyniono zmarłego na progu nowej epoki Jana Bułhaka, a jego stale przywoływana twórczość stała się wzorem, w którym poszukiwano rewolucyjnego potencjału. Bułhak jawił się jako artysta, który, z emfazą pisał Henryk Derczyński: „(…) myślą wybiegał zawsze naprzód, a twórczością swoją służył postępowi"[57]. Jego pozycję w dziejach fotografii podkreślono szeregiem symbolicznych akcji organizowanych przez Związek, np. pierwszą ogólnopolską wystawę PZF otwierał zestaw prac Bułhaka[58], uroczyście obchodzono kolejne rocznice jego śmierci[59], a jego portrety miały obowiązkowo zdobić wszystkie lokale związkowe[60], został również uznany za honorowego członka Związku od początku jego istnienia[61]. Wzrastający „kult" Bułhaka nie był przypadkowy, postawa nestora miała przekonywać do przyjęcia metody realizmu, a jego niejednokrotnie manipulowany życiorys i ocena twórczości stały się orężem w walce o nowy styl. Jakkolwiek Bułhak już za życia cieszył się pozycją niekwestionowanego autorytetu, to wraz z jego śmiercią zaczęto programowo wzmacniać mit „ojca polskiej fotografii". Proces ten jest widoczny w szeregu wypowiedzi czołowych artystów i teoretyków, pojawiających się zaraz po jego śmierci (szczególną rolę odegrały tu artykuły wydane w dwóch numerach „Świata Fotografii", które ukazały się jeszcze w 1950 roku[62]). Teksty te w zasadniczy sposób określiły rozumienie jego twórczości i jej wagę dla dokonujących się zmian. Można w nich odnaleźć trzy zasadnicze wątki: pierwszy dotyczy związku jego twórczości z tradycją realizmu, drugi opiera się na selektywnym odczytaniu jego życiorysu, trzeci akcentuje jego działalność o charakterze społecznym.

Postrzeganie twórczości Bułhaka w kontekście jej związków z pożądaną tradycją artystyczną nakreślił Tadeusz Przypkowski, który ustanowił go prekursorem realizmu:

> Otóż i u Bułhaka mamy jednak, poza dominującym impresjonizmem, wiele dzieł o cechach właśnie (…) realizmu w treści, związanego przy tym bardzo szczęśliwie z realizmem zarazem formy, formy jakiej faktura odrywa się już całkowicie od kopiowania faktur malar-

[56] M. Zawodniak, *Teraźniejszość i przeszłość…*, s. 164–165.

[57] H. Derczyński, *Wstęp*, w: J. Bułhak, *Fotografia ojczysta. Rzecz o uspołecznianiu fotografii*, Wrocław 1951, s. IX.

[58] *Wystawa fotografiki członków Polskiego Związku Fotografików*, Katalog wystawy, Dom Kultury na Żoliborzu w Warszawie, 17 grudnia 1950–6 stycznia 1951.

[59] Przykładowo w trakcie drugiej rocznicy śmierci zorganizowano w lokalu PZF w Warszawie wystawę fotografii Bułhaka, połączoną z wieczorem poświęconym jego pamięci. Kulminacyjnym punktem spotkania były przemówienia prezesów: PZF oraz warszawskiego oddziału PTF. Informacje za: „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 14, s. 12.

[60] *Sprawozdanie z Walnego Zjazdu P.Z.F.*, „Biuletyn Informacyjny"[PZF], 1952, nr 16–17, s. 6.

[61] *Ibidem*.

[62] Pamięci Bułhaka został poświęcony numer 15 „Świata Fotografii" z 1950 roku, kolejne wspomnieniowe wypowiedzi ukazały się jeszcze w numerze 16.

skich czy graficznych (…). I to jest jedno z zasadniczych znamion każdego wielkiego artysty, który wyrósł z atmosfery twórczej swej epoki i w swej własnej twórczości musiał się o nią nieuchronnie oprzeć, lecz i zarazem wybiega on daleko poza swą epokę w przyszłość, antycypując w niektórych przynajmniej dziełach kierunek jaki w niedługim czasie powszechnie zapanuje. (…) W ramach samej fotografiki twórczością swą i wysokim jej poziomem wskazał on pierwszy na szlachetność najtypowszej techniki realizmu fotograficznego, jaką jest sam klasyczny brom. Wywiódł on tym wielu z ciemnych manowców gum i bromolei i innych technik, zwanych przez formalistów niesłusznie szlachetnymi, gdyż zatracały one właśnie szlachetność faktury fotograficznej własnej na korzyść wcale niezaszczytnych naśladownictw grafiki i malarstwa, co tak dobrze Bułhak rozumiał[63].

Podobnie jako protagonistę realizmu opisał go Piotr Śledziewski, jednocześnie lapidarnie charakteryzując artystyczny kontekst jego działalności:

Śp. Jan Bułhak, jako artysta (…) zgodnie z ogólnym rytmem rozwoju sztuki z końca XIX w. i w początku XX w. musiał zacząć od plein air'u i przejść przez impresjonizm i ekspresjonizm. Formalizmu jednak nawet w „nowej rzeczowości" (…) nie chciał uznać. Będąc urodzonym realistą szukał natchnienia i form w ziemi ojczystej. Wszelkie dociekania formalistyczne, gdy tworzył, pozostawały na uboczu[64].

Tym samym, akcentując jego działalność na polu dokumentu, nie przypominano, że twórczość Bułhaka w dużej mierze ukonstytuowała polski piktorializm. Gdy dokonywano ocen jego twórczości, szczególnie często odnoszono się do zdjęć z ostatniego okresu, związanych z głoszonym przez niego od 1937 roku programem fotografii ojczystej, tym samym dewaluując jego wcześniejsze osiągnięcia na polu piktorializmu. Poza skłonnością do realizmu podkreślano również metodyczność jego podejścia do utrwalania rzeczywistości, widząc w niej system oparty na kryteriach niemalże naukowych[65], co szczególnie dostrzegano w powojennej działalności na Ziemiach Odzyskanych[66]. Program fotografii ojczystej analizowano jako opowiedzenie się mistrza po stronie realizmu, utożsamianego z wartościami dokumentalnymi, powszechnie zauważano, że za jego pośrednictwem otworzył się na tematykę przemysłowo-robotniczą. Leonard Sempoliński podkreślał zaangażowanie Bułhaka w dokumentację postępów w budowie trasy W-Z[67], a Marian Schulz dostrzegł nawet zaczyn nowej epoki w programie fotografii ojczystej: „Wielki proces przemian dziejowych znalazł swój wyraz w pogłębianiu postawy humanistycznej w ostatnich proklamacjach Profesora"[68]. Naczelnym dowodem było dla niego powojenne ujęcie treści fotografii ojczystej. Co znamienne,

[63] T. Przypkowski, *Twórczość artystyczna Jana Bułhaka i jej znaczenie*, „Świat Fotografii", 1950, nr 15, s. 15.

[64] P. Śledziewski, *Pamięci Mistrza Jana Bułhaka,* „Świat Fotografii", 1950, nr 15, s. 11.

[65] M. Schulz, *O fotografii turystycznej*, Warszawa 1952, s. 6.

[66] *Ibidem*, s. 9.

[67] L. Sempoliński, *Wspomnienie o Janie Bułhaku*, „Świat Fotografii", 1950, nr 16, s. 9.

[68] M. Schulz, *O fotografii…,* s. 10.

kiedy w 1952 roku Schulz charakteryzował bieżące zadania fotografii turystycznej, oparł się na powojennej wersji fotografii ojczystej, tym samym płynnie wpisując ją w ramy socrealizmu[69].

Podobnie formułowano oceny jego wyborów życiowych, podług zasady, że biografia artysty: „Przede wszystkim budowana była z «etapów», różnych przełomów, odbijających – jak wówczas rozumiano – historyczne zmiany, rewolucyjne procesy"[70]. W przypadku Bułhaka warto dodać, że jednym z elementów konstytuujących jego wizerunek jako antenata socrealizmu było świadome wybiórcze potraktowanie jego życiorysu. Pomijano propiłsudczykowskie poglądy czy mocno nacjonalistyczne inklinacje promowanej przez niego przedwojennej fotografii ojczystej, która wpisywała się w powszechny klimat ideowy lat 30., identyfikowany w czasach stalinizmu nie tylko z sanacyjną propagandą, ale również z profaszystowskimi nastrojami[71]. Przeistaczano Bułhaka, w części ówcześnie formułowanych wypowiedzi, z przedwojennego piewcy kresów i kultury ziemiańskiej w protoplastę lewicowych i zaangażowanych społecznie fotografów. Tworząc hagiograficzne opowieści, wskazywano na jego kluczową rolę w propagacji sztuki fotograficznej przed I wojną światową. Ustawiano go w roli postępowego przywódcy ruchu, funkcjonującego w ramach burżuazyjnej formacji estetycznej. Niekiedy nawet kreślono jego wizerunek jako nieomal walczącego rewolucjonisty, czego przykładem jest, utrzymane w typowej dla nowych czasów retoryce, stwierdzenie Edmunda Zdanowskiego o: „(…) zawziętej walce [Bułhaka – p. M.S.] o artyzm i godność fotografii"[72]. Właśnie ten wczesny okres jego twórczości był często omawiany. Przykładowo Witold Dederko, rozpatrując sytuację polskiej fotografii na początku XX wieku, wspominał o pozytywnych zmianach dokonujących się w jej obrębie za sprawą pojawienia się Bułhaka na scenie artystycznej:

---

[69] Schulz w swojej książce poprzedził treść programu fotografii ojczystej stwierdzeniem: „Fotografia turystyczna doby realizmu socjalistycznego przestaje być rozrywką towarzyską czy bezduszną rejestracją osobliwości terenowych, a staje się ważnym narzędziem socjalistycznej agitacji i prawdomównej propagandy (w przeciwieństwie do kapitalistycznej reklamy). Dzisiejsza fotografia turystyczna służy niejednokrotnie nauce i polityce kulturalnej Państwa". Cytat za: *Ibidem*, s. 14.

[70] M. Zawodniak, *Teraźniejszość i przeszłość…*, s. 247.

[71] Starzyński jednoznacznie interpretował wszystkie te działania artystyczne, w które wpisywała się również strategia przedwojennej fotografii ojczystej: „(…) szybko narastające pod koniec dwudziestolecia międzywojennego koncepcje sztuki monumentalnej i stylu narodowego, popierane przez reżim sanacyjny, posiadały wyraźną polityczną kierunkowość, hasłami narodowymi osłaniającą swe istotne, reakcyjne oblicze klasowe. (…) Pod hasłem stylu narodowego występowały do walki wyraźnie faszystowskie tendencje sztuki «reżimowej», oparte na ideologii narodowego solidaryzmu, dobrze nam zresztą znanej ze swych reakcyjnych oddziaływań w poprzednich okresach sztuki polskiej XIX i XX wieku". Cytuję za: J. Starzyński, *Badania nad sztuką. Dorobek, stan i potrzeby*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1951, s. 38–39.

[72] E. Zdanowski, *Jan Bułhak*, „Biuletyn Gdańskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Fotograficznego", 1950, nr 7, s. 5.

> Początkowo nieśmiałe jego prace przekształcają się powoli w dzieła coraz bardziej dojrzałe. Nawiązuje łączność z fotografikami rosyjskimi i pod ich wpływem rozwija się coraz bardziej. Dookoła Bułhaka, dookoła jego stylu skupia się większość świata fotograficznego całej Polski[73].

Dederko, zaznaczając wpływ rosyjskich twórców na kształt osobowości artystycznej Bułhaka pominął inspiracje wynikające z kontaktów z Émilem J. Constantem Puyo[74], przywódcą francuskich piktorialistów, a także z podróży po niemieckich ośrodkach fotograficznych w 1912 roku oraz wielokrotnie opisywanej przyjaźni z Ferdynandem Ruszczycem. W innej ze swoich wypowiedzi Witold Dederko, oskarżając fotografię przełomu wieków o kosmopolityzm, podkreślał, że inaczej było w Polsce za sprawą właśnie Bułhaka:

> Człowiek ten, żyjąc na wileńszczyźnie, orząc swój niezbyt wielki zagon – zaczął fotografować. Co fotografował? Krajobraz wileński, chaty, kościółki, łany i drzewa, ludzi, biednych, obdartych, zwykłych, codziennych ludzi. Bułhak nie był rewolucjonistą, ale on pierwszy dojrzał piękno tam, gdzie go nie widzieli wszyscy poprzedzający go artyści. W życiu codziennym, w radościach i smutkach codziennych. I sztuka jego, latami krzepnąca, oparła się kosmopolityzmowi[75].

Ta symptomatyczna wypowiedź po raz kolejny ustawia jego życiorys i pochodzenie w innej optyce. Po pierwsze, sugeruje pochodzenie ze stosunkowo ubogiego domu (wszak znajomość znoju codziennej pracy fizycznej to tylko krok do „właściwego" klasowo pochodzenia), po drugie, przypisuje mu jakoby charakterystyczne dla niego tematy obrazujące zgrzebne chłopskie życie. Dederko eksponuje wprawdzie niezwykle interesujące, jednak w rzeczywistości marginalne dla jego wczesnej twórczości zdjęcia portretowe chłopów czy ubogich odwiedzających tzw. kuchnie ludowe, w przeważającej części wykonywane w drugiej dekadzie XX wieku. Stwierdzenia zawarte w wypowiedzi Dederki pokazują mechanizm tworzenia wizerunku nestora fotografii jako uwrażliwionego społecznie realisty, dostrzegającego istniejące napięcia społeczne.

Trzecim filarem, na którym oparto tworzenie mitu Bułhaka jako antenata socrealizmu, było podkreślenie jego prekursorskich działań na gruncie umasowienia fotografii, a także jego aktywnej roli jako społecznika i nauczyciela. Szczególnie akcentowano jego „dążność do uspołecznienia fotografii"[76] i nadawanie podstaw

---

[73] ZPAF, teczka archiwaliów: *Wyższy Kurs Fotografiki*, brak sygnatury, W. Dederko, *Historia fotografii i fotografiki* [wykład dla Wyższego Kursu Fotografiki z 1953 roku], brak paginacji archiwalnej.

[74] Dederko zresztą silnie krytykował postawę Puyo, pisał o nim: „(…) tworzył obrazy w stylu secesjonizmu. Nie mógł się wyzwolić z taniej słodyczy niewiast, stojących w zwiewnych szatach nad wodą. Jednakże jego niektóre obrazy (…) noszą pewne cechy impresjonizmu. Jest on właściwym ojcem fotografiki francuskiej i dlatego możemy mu darować «taniznę» tematyczną. Obrazy jego były przeładowane banalnymi tematami treściowymi, posiadały jednak pewien urok poezji". Cytuję za: W. Dederko, *Kierunki i style w fotografice*, „Świat Fotografii", 1950, nr 19, s. 8.

[75] *Ibidem*, s. 10.

[76] H. Derczyński, *Wstęp…*, s. IX.

ideowych działalności amatorskiej w obrębie fotografii ojczystej. Zresztą wyróżnienie tego wątku było nieprzypadkowym zabiegiem – Starzyński piętnował zamykanie się przedwojennych artystów (np. kapistów) w „wieży z kości słoniowej”[77], wypominając im odwrót od społecznych treści związanych z życiem, starał się pozytywnie oceniać wszelkie działania, które „wbrew elitarnemu estetyzmowi” łączyły zagadnienia sztuki z celami społeczno-wychowawczymi[78]. To właśnie w takim świetle sytuowano działalność Bułhaka, zarówno inicjatywy organizacyjne, jak i te z kręgu fotografii ojczystej. Tym samym pomijano fakt, że był on również jednym z twórców elitarnych struktur, takich jak choćby fotokluby, stanowiące antytezę promowanego egalitaryzmu sztuki. Z jego poczynań na gruncie organizacyjnym tworzono paralele do jego aprobaty dla tworzonego po 1945 roku układu politycznego, jak pisał Henryk Derczyński, był on: „Wprzęgnięty w służbę społeczną ludzi pracujących, niezmordowanie gromadząc dowody pracy naszego pokolenia, pokazując tysiącami obrazów, jak buduje się nowa Polska (…)”[79]. W podobnym duchu wypowiadał się Tadeusz Cyprian: „Mistrz Jan zjawiał się wszędzie, gdzie trzeba było przyłożyć ręki do trudnej pracy, zorganizować wystawę, napisać artykuł, wydać nową książkę, podać rękę młodym adeptom fotografii, wyprowadzić powikłane agendy młodej naszej sztuki na prostą i właściwą drogę”[80]. Cyprian pisał o nim jako niezastąpionym animatorze, nauczycielu, społeczniku i artyście, ale przede wszystkim twórcy instytucjonalnego zaplecza polskiej fotografii. Charakteryzował Bułhaka, niezależnie od okresu twórczości, jako człowieka pracującego dla szerokiego ogółu fotografujących. Aspekt ten akcentuje również w kontekście związku jego postawy artystycznej z polityczną, gdy omawia powojenne lata:

> Bułhak (…) rozumie i ceni potrzeby nowej polskiej sztuki, rozumie, że zadaniem jej służba społeczeństwu, że jest ona jednym z narzędzi budowania Polski lepszej, Polski sprawiedliwości społecznej, Polski demokratycznej. Tej Polsce Bułhak oddaje się w służbę bez wahania i bez zastrzeżeń; rozumie potrzebę zespolenia wysiłku wszystkich obywateli dla odbudowania tego, co zostało zniszczone i zbudowania na tych zrębach nowego gmachu z nowego materiału i wedle nowych wzorów[81].

Natomiast Leonard Sempoliński podkreślał udział Bułhaka przy tworzeniu powojennych struktur organizacyjnych polskiej fotografii: „To, cośmy zorganizowali, jest owocem Jego pracy. Organizatorem ideowym i pierwszym prawodawcą – był Bułhak”[82]. Jan Bułhak zatem odegrał dla ideowego oblicza fotografii pierwszej połowy lat 50. zbliżoną rolę do tej, którą przydzielono Mickiewiczowi w świecie literatury. Oczywiście, pomimo że postać Bułhaka została zawłaszczona

[77] J. Starzyński*, Badania nad sztuką…*, s. 33.
[78] *Ibidem.*
[79] H. Derczyński, *Wstęp*…, s. IX.
[80] T. Cyprian, *Jan Bułhak nie żyje!*, „Świat Fotografii”, 1950, nr 15, s. 6.
[81] *Ibidem*, s. 7.
[82] L. Sempoliński, *Wspomnienie…*, s. 8.

i legitymizowała nową kulturę fotograficzną, to w tworzonych tekstach na jego temat nie można odnaleźć opracowań na miarę *Sporu o Mickiewicza* autorstwa Stefana Żółkiewskiego[83], co wynikało z faktu znacznie mniejszej profesjonalizacji historii fotografii. Jednak Bułhaka przedstawiono jak innych wielkich klasyków, zwracając uwagę na takie aspekty jak choćby pochodzenie, kontekst społeczny, w którym przyszło mu funkcjonować, czy też charakter twórczości i jej związki z tendencjami realistycznymi. Dodatkowo starano się wykazać wszystkie akcenty „postępowe" w szeroko rozumianej działalności artysty. Jak można było wykorzystywać autorytet zaanektowanego na potrzeby retoryki socrealistycznej Bułhaka, świadczy ukazująca się w pierwszych numerach miesięcznika „Fotografia" rubryka pt. *Z teki szperacza*, redagowana przez Leonarda Sempolińskiego, którą tworzyły najczęściej krótkie cytaty z wydawnictw fotograficznych z dwudziestolecia międzywojennego. Cytaty zaopatrywano odpowiednimi komentarzami, mającymi na celu wykazać wsteczny, elitarny, „antyludowy" i burżuazyjny charakter poczynań fotografów z tego okresu. Jednym z najczęściej cytowanych był Jan Bułhak, którego wypowiedziami tak manipulowano, aby wykazać jego negatywny stosunek do burżuazyjnej kultury fotograficznej.

Użycie twórczości Jana Bułhaka jako wzorca dla działalności realistów nie było jedynym zabiegiem na drodze kreślenia nowego obrazu historii fotografii. Istotne w tym zakresie były liczne teksty historyczne, publikowane w latach pięćdziesiątych w „Świecie Fotografii"[84] oraz, przede wszystkim, w pierwszym roku istnienia miesięcznika „Fotografia". Analizowano tu początki fotografii na ziemiach polskich[85], historię postępu technicznego[86], starano się także rozpoznać historię fotografii radzieckiej[87] oraz przybliżać wybrane sylwetki polskich dziewiętnastowiecznych fotografów, których działalność można było lokować w obszarze postępowych tradycji[88]. Jakkolwiek później także pojawiały się na łamach „Fotografii" opracowania na te tematy, których za szczególnie istotne można uznać

[83] Książka Stefana Żółkiewskiego pt. *Spór o Mickiewicza*, będąca radykalną próbą ujęcia twórczości wieszcza z perspektywy marksistowskiej, została wydana w 1952 roku przez Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.

[84] W „Świecie Fotografii" zostało opublikowane studium Henryka Zawadzkiego pt. *O fotografii w okresie Powstania Styczniowego* (nr 19/1950); rozprawa Zbigniewa Wyszomirskiego pt. O *pierwszym polskim czasopiśmie fotograficznym i o pierwszym polskim kalendarzu fotograficznym* (nr 26/1952) oraz tekst Witolda Romera pt. *Władysław Małachowski – Leon Warnerke 1827–1900* (nr 31/1952).

[85] Przykładowo ukazały się następujące materiały: W. Dederko, *Pierwsze dagerotypy w Warszawie*, „Fotografia", 1953, nr 1; W. Dederko, *Platery, dagerostypy i nowotne srebro Vollmera*, „Fotografia", 1953, nr 2.

[86] Przykładowo ukazały się następujące materiały: T. Cyprian, *Daguerre czy nie Daguerre?*, „Fotografia", 1953, nr 2; W. Dederko, *Kodak*, „Fotografia", 1953, nr 4.

[87] Tradycjom historycznym fotografii radzieckiej był poświęcony numer 5 miesięcznika „Fotografia" z 1953 roku.

[88] Omówiono postaci m.in.: Jędrzeja Radwańskiego (nr 5/1953), Maksymiliana Strasza (nr 6/1953) i Mieczysława Karłowicza (nr 3/1954).

rozważania Mariana Schulza o historii piśmiennictwa fotograficznego[89], to należy podkreślić, że pierwsze miesiące istnienia czasopisma były szczególnie mocno związane z tematyką historyczną. Mimo to dokonana reinterpretacja historii nie miała kompleksowego charakteru, szczególnie zaskakuje brak poszukiwań prawdziwie lewicowego dziedzictwa polskiej fotografii.

4.5. Tradycja pominięta

Pomimo wykreowania Bułhaka na klasyka fotografii realistycznej zastanawia bardzo wybiórcze potraktowanie dziedzictwa fotografii o nastawieniu dokumentalnym czy lewicowym. Jakkolwiek, z uwagi na sposób odczytywania dziejów sztuki przez marksistowsko ukierunkowanych interpretatorów historii fotografii, nie może dziwić brak zainteresowania dorobkiem lewicowo zorientowanej przedwojennej awangardy, co przejawiało się pominięciem choćby twórczości Mieczysława Szczuki, to jednak podobnie nie dostrzeżono obecności fotografii w ramach radykalnego ugrupowania „Czapka Frygijska", związanego z Komunistyczną Partią Polski, które programowo dążyło do sztuki tematycznej i wymagało od swych członków postawy ideowo-politycznej[90]. Największą zagadką pozostaje jednak brak szerszych badań nad fotografią dziewiętnastowieczną czy niektórymi aspektami fotografii dwudziestolecia międzywojennego, które pojawiły się na marginesie działalności środowiska piktorialistów. Zacznijmy od praktycznie pominiętych aspektów fotografii dziewiętnastowiecznej. Brak studiów – poza kilkoma artykułami – nad tego rodzaju problematyką, szczególnie w jej naukowo-dokumentalnym aspekcie, dziwi choćby z uwagi na fakt, że przykładów badań dostarczała importowana od początku lat 50. historia rosyjskiej i radzieckiej fotografii, w której doceniano wagę tego okresu[91]. Wprawdzie Tadeusz Cyprian w swoim referacie rzucił hasło badań nad pierwszym okresem rozwoju fotografii, dostrzegając istotność działalności choćby Walerego Rzewuskiego, Karola Beyera, Abdona Korzona i Maksymiliana Strasza[92], to jednak postulat ten nie został zrealizowany, a twórcy ci, podobnie jak: Marcin Olszyński, Walerian Twardzicki, Michał Greim, Łukasz Dobrzański[93] czy Konrad Brandel, pozostali ówcześnie ciągle nie-

[89] Teksty te ukazały się już po skorygowaniu nazwiska autora na Szulc (dawniej Schulz). Opublikował: *O literaturze fotograficznej* (nr 11/1954); *O polskich czasopismach fotograficznych* (nr 12/1954). Prace te poprzedziły wydanie przez niego w 1955 roku we wrocławskim Zakładzie im. Ossolińskich: *Materiałów do bibliografii fotografii polskiej*.

[90] M. Kosińska, *Grupa plastyków warszawskich Czapka Frygijska*, w: *Polskie* życie *artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 617.

[91] Były nawet drukowane opracowania na podstawie książki Siergieja Morozowa pt. *Pierwyje russkije fotografy-chudożniki* w miesięczniku „Fotografia" (nr 5/1953 i 10/1954).

[92] T. Cyprian, *Przemiany w polskiej fotografii*..., s. 41–42.

[93] Przykładowo Łukasz Dobrzański w latach 1905–1907 publikował na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" fotografie ukazujące ciężką sytuację robotników w okresie „wrzenia" rewolucyjne-

malże nieodkrytymi kartami historii fotografii. Szczególnie uderza brak refleksji nad działalnością Konrada Brandla, który uczestniczył w ruchu polskich realistów, publikując na łamach czasopisma „Wędrowiec". Co znamienne, łączył on w swej praktyce fotograficznej wymogi dokumentu i naukowości, był autorem zarówno precyzyjnych wedut miejskich ukazujących architekturę Warszawy, jak i zdjęć medycznych dokumentujących choroby skórne. Brandel był też innowatorem na polu technicznym: wynalazł słynny fotorewolwer, czyli aparat umożliwiający wykonywanie zdjęć migawkowych, co przy zainteresowaniu marksistów kwestią środków produkcji powinno czynić go jedną z pierwszoplanowych postaci historii fotografii[94]. Podkreślmy, że działalność tzw. grupy „Wędrowca" była wskazywana w marksistowskiej historii sztuki za moment kulminacyjny walki o realizm w polskiej sztuce ostatnich trzech dekad XIX wieku[95]. Zresztą nie można też zakładać nieznajomość tej postaci w świecie fotografii, bowiem tuż przed wybuchem II wojny światowej Aleksander Maciesza poświęcił jej artykuł monograficzny[96]. W zasadzie jedynym akcentem wskazującym na zainteresowania, w środowisku fotograficznym, twórcami związanymi z dziewiętnastowiecznym realizmem była publikacja, i to bez jakiekolwiek komentarza, fragmentu dotyczącego fotografii z książki Stanisława Witkiewicza pt. *Sztuka i krytyka u nas*[97].

„Przeoczonych" epizodów w historii fotografii, które mogłyby stać się użyteczne w świetle zgłoszonych nowych postulatów badawczych, było równie dużo w obszarze dwudziestolecia międzywojennego, czasu tak dobrze znanego z autopsji dużej części twórców działających po II wojnie światowej. Przykładowo, nie zadano sobie trudu przejrzenia prasy ilustrowanej w celu wyłowienia zaangażowanych społecznie materiałów fotoreporterskich, co w kontekście popularności gatunku fotoreportażu w obrębie socrealizmu może mocno zastanawiać. Podobnie nie wykorzystano publikacji pt. *Dola i niedola naszych dzieci*, wydanej w 1938 roku przez Komitet Ogólnopolskiego Kongresu Dziecka. Do tej niezwykłej jak na polskie warunki społecznie zaangażowanej broszury zdjęć dostarczyli Aleksander Minorski, Tadeusz Bukowski, R. Wojciechowski, S. Zawidzki oraz, świetnie znany

Il. 125–126. *Dola i niedola naszych dzieci* (ilustracje Aleksandra Minorskiego) folder wydany w Warszawie w 1938 roku

go. Jednak brak pogłębionych badań nad fotografią tego okresu uniemożliwił wykorzystanie tych obrazów do tworzenia nowej wersji historii fotografii. Zdjęcia te zostały omówione w: A. Garlicka, *Rok 1905*, „Fotografia", 1985, nr 1.

[94] Pełne omówienie jego twórczości w: K. Lejko, *Warszawa w obiektywie Konrada Brandla*, Warszawa 1985.

[95] Starzyński, *Badania nad sztuką…*, s. 17.

[96] A. Maciesza, *Konrad Brandel (1838–1920). Prekursor fotografii małoobrazkowej,* „Leica w Polsce", 1939, nr 4.

[97] Fragment książki Stanisława Witkiewicza (z jej drugiego wydania w 1899 roku) został przedrukowany w „Świecie Fotografii", nr 19 z 1950 roku.



FOT. A. MINORSKI

W IZBIE BEZROBOTNYCH

CZY WYZDROWIEJE DZIECKO W TAKICH WARUNKACH?



FOT. A. MINORSKI


DZIECI W DOBROBYCIE
FOT. A. MINORSKI


W SZPITALU DZIECI MAJĄ
ZAPEWNIONĄ OPIEKĘ
FOT. A. MINORSKI

w środowisku piktorialistów, Jan Ryś. Wydawnictwo piętnowało nierówności społeczne, wskazując na podwójny standard życia polskich dzieci. Sama publikacja była zbudowana na zasadzie kontrastowo zestawianych obrazów, obnażających istniejące nierówności społeczne, czym antycypowała typowo socrealistyczne wydawnictwa[98]. W połączeniu z jej dramatyczną historią – została ocenzurowana, a jej główny wykonawca, Aleksander Minorski, uwięziony w Berezie Kartuskiej – miała ogromny potencjał, stanowiąc wręcz idealny materiał dla tworzonego obrazu dziejów[99]. Również pominięta, a naturalnie predestynowana do marksistowskich badań, była Pierwsza Wystawa Fotografii Robotniczej w Polsce, zorganizowana w grudniu 1936 roku we Lwowie przez Władysława Bednarczuka[100]. Jak pisał przedwojenny recenzent „Trybuny Robotniczej":

> Zgromadziła ona sto kilkadziesiąt prac przeważnie z małymi wyjątkami związanych z życiem robotniczym. Jakkolwiek nie wszystkie prace osiągają poziom „wystawowy", należy uznać ten wysiłek Związku Zawodowego Pracowników Fotograficznych, który wystawę zorganizował – i stwierdzić, że inicjatywą swą przysłużył się dobrze klasie robotniczej[101].

Pomysł na ekspozycję odwoływał się do idei fotografii robotniczej, opierającej się przede wszystkim na dokumentacji warunków życia i pracy proletariatu, którą propagowały partie komunistyczne w Europie Zachodniej i w Związku Radzieckim. Wystawa była *de facto* próbą zebrania grona wystawców, wypowiadających się w odpowiednio naznaczonym ideologicznie dyskursie, dla których „trybuną" miała być wystawa corocznie organizowana we Lwowie. Tworzenie bazy stałych współpracowników-wystawców w pewnej mierze odpowiada strategii tworzenia sieci fotokorespondentów, która była dobrze znana wśród europejskich komunistów. Przykładowo, w otwierającym historię zorganizowanych działań w obszarze fotografii robotniczej w Niemczech wydaniu gazety „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung" z 25 marca 1926 roku określono podstawowe parametry współpracy fotokorespondentów z redakcją, która spodziewała się obrazów o następującej tematyce: rewolucyjny ruch robotników, socjalne warunki, w których funkcjonują robotnicy oraz ich życie codzienne, miejsca pracy i nowe industrialne i technologiczne środowisko pracy[102]. Wprawdzie, jak wskazuje spis prac zamieszczonych we lwowskim

---

[98] Opis i informacje na podstawie: *Dola i niedola naszych dzieci*, red. J. Włodarski, Komitet Ogólnopolskiego Kongresu Dziecka, Warszawa 1938.

[99] Opis konsekwencji druku broszury podaję za: H. Słomińska, *Aleksander Minorski. Fotografia walcząca*, „Fotografia" 1969, nr 8, s. 179.

[100] Protektorat nad wystawą objęli lewicowi działacze: prof. Dezydery Szymkiewicz oraz redaktor Jan Szczyrk. Informacja za: *Pierwsza wystawa fotografii robotniczej w Polsce*, Katalog wystawy, Lwów, grudzień 1936.

[101] E.G., *Pierwsza wystawa fotografii robotniczej w Polsce*, „Trybuna Robotnicza", 1936, nr 51, s. 7. Cytuję za: A. Garlicka, *Druga robotnicza*, „Fotografia", 1987, nr 3, s. 1.

[102] J. Ribalta, *Introduction*, w: *The Worker Photography Movement [1926–1939]. Essays and Documents*, Madrid 2011, s. 12.

katalogu wystawy, również polscy twórcy operowali zbliżoną tematyką, jednak w sposób odmienny definiowali swoje najważniejsze cele. Organizatorzy polskiej wystawy szczególnie akcentowali bowiem jej swoisty edukacyjny cel, polegający na misji podnoszenia kultury estetycznej wśród mas i tworzenia nowej sztuki robotniczej – to stanowiło o specyfice polskiego ruchu[103]. Wystawa ta jawnie odżegnywała się od dominującego w dwudziestoleciu międzywojennym dyskursu fotografii piktorialnej. Jednak zapewne o jej przyszłym losie zadecydował fakt, że ówcześnie jej głównym oponentem był nie kto inny jak Tadeusz Cyprian. Jego opór, deklarowany publicznie, budziło przede wszystkim sformułowanie z zaproszenia do udziału w ekspozycji, w którym za kryterium wiodące przy przyjmowaniu prac wskazano etykę robotniczą[104]. Tego rodzaju stwierdzenia mocno naruszały wyznaczone przez środowisko piktorialne paradygmaty wystawiennictwa, oparte na elitarnym estetyzmie. Jedynym, który podjął się ówcześnie obrony wystawy, był członek jury i autor krytycznych wobec rzeczywistości politycznej zdjęć Leon Lutyk, który następująco komentował poglądy Cypriana:

> Klasowy charakter tej wystawy nie tylko mnie nie odstrasza – lecz przeciwnie – daje mi rękojmię, że wystawa zainteresuje najwłaściwszych ludzi i sięgnie swoim wpływem tam, gdzie nie dotarłaby żadna akcja organizowana przez p. D-ra Cypriana i podobnych Mu inteligentów-artystów, których przeraża mieszanie walki klas do zagadnień sztuki[105].

Abstrahując od rzeczywistego plonu, jaki przyniosła wystawa, warto podkreślić, że poza Władysławem Bednarczukiem wzięli w niej udział również inni

[103] O celach polskiego ruchu fotografii robotniczej informuje obszerny wstęp do katalogu wystawy: „Walka, jaką prowadzi klasa robotnicza, musi ogarniać wszystkie dziedziny życia. Nie tylko chleb i praca zawodowa wypełniają życie pełnowartościowego człowieka. Zorganizowany, świadomy ruch proletariatu musi pokusić się o stworzenie kultury duchowej, która ma zająć miejsce schodzącej z pola kultury kapitalizmu. Dziś w dobie szalonych zmagań o władzę, jakie widzimy w większości krajów, ta tylko grupa społeczna może liczyć na zupełne i trwałe opanowanie życia, która obok siły materialnej będzie reprezentowała największą siłę duchową i charakter. W dziedzinie duchowego przygotowania społeczeństwa olbrzymią rolę spełnia sztuka. Ona kształci uczucie i wyobraźnię. Ona jest podstawą tych wartości człowieka, które budują w nim poczucie godności członka klasy, które opromieniają jego życie i walkę wyczuciem wielkich ideałów i zrozumieniem wielkiego posłannictwa. Sztuka robotnicza nie rozkwitła jeszcze w naszym kraju do tej wielkości, jaka wynika ze znaczenia i wartości klasy robotniczej. (…) chcemy pobudzić pracowników fotograficznych, których jest wielu niezorganizowanych lub ogarniętych przez organizacje burżuazyjne – do twórczości i walki w ramach swojej własnej klasowej organizacji, chcemy wreszcie wskazać młodzieży robotniczej, z której wielu mogłoby zająć się pracą twórczą w tej dziedzinie – na te możliwości które posiada. Fotografika jako najmłodsza ze sztuk i najbardziej przystosowana do nowoczesnego tempa życia – ma najwięcej możliwości do wprowadzania mas robotniczych w zainteresowania estetyczne. Zdajemy sobie sprawę, że fotografia robotnicza będzie miała tylko wtedy wartość i wyraz, jeżeli weźmie w siebie całą duchową treść przeżyć robotnika, jeżeli nie będzie się odgraniczać od jego życia i walki". Cytat za: *Pierwsza wystawa fotografii robotniczej w Polsce*, Katalog wystawy, Lwów, grudzień 1936.

[104] T. Cyprian*, Tego jeszcze nie było!*, „Przegląd Fotograficzny", 1936, nr 9, s. 175.

[105] L. Lutyk, [tekst bez tytułu w rubryce: *Na marginesie*], „Przegląd Fotograficzny, 1936, nr 11, s. 209–210.



Il. 127. Władysław Bednarczuk, *Ręce mocarne*, 1936

znani fotograficy: Bolesława i Edmund Zdanowscy, którzy ówcześnie jako jedni z nielicznych wykonywali fotografie o tematyce robotniczej, głównie portrety ludzi przy pracy. Cyprian, bezpośrednio zaangażowany w spór wokół Pierwszej Wystawy Fotografii Robotniczej w Polsce, nie był zainteresowany jej promocją, nawet w obliczu powojennej zmiany kanonów estetycznych i ideowych. Zresztą, jak można przypuszczać, nie zmienił on radykalnie zdania co do wymogów stawianych przed fotografią eksponowaną na wystawach. A przypomnijmy, że prace pokazywane we Lwowie w większości nie spełniały „wyśrubowanych" norm estetycznych. Cyprian, pomijając w swym referacie, wygłoszonym podczas Zjazdu w 1952 roku, historię tej ekspozycji, *de facto* podtrzymał przedwojenny pogląd na temat wartości estetycznych fotografii. Natomiast dziwić może milczenie innych autorów, szczególnie mającego duży wkład w piśmiennictwo powojenne Edmunda Zdanowskiego. Jedynym, który wzmiankował po wojnie wystawę, był Leon Lutyk[106]. Milczenie to tym bardziej zaskakujące, że lwowska wystawa była w zasadzie jedynym poważnym przedsięwzięciem w Polsce odwołującym się do estetyki fotografii robotniczej, tak istotnej dla mitu założycielskiego fotografii socrealistycznej w przedwojennym Związku Radzieckim.

[106] Idem, *O kierunek nowoczesnej fotografiki*, „Świat Fotografii", 1950, nr 16, s. 12.

Postawmy zatem tezę, że Tadeusz Cyprian oraz inni wywodzący się z przedwojennych elit interpretatorzy fotografii, pomimo ideologicznych deklaracji i składanej samokrytyki, nie byli zainteresowani całkowitą negacją osiągnięć środowiska przedwojennego. Wprawdzie przyjęli podstawowe dogmaty marksistowskiego spojrzenia na rozwój dyscypliny, ale nie w pełni unieważnili osiągnięcia środowiska, z którego się wywodzili, raczej starając się adaptować to, co można było, do nowego systemu (pozytywna ocena piktorializmu w ramach wczesnej fazy rozwojowej dwudziestowiecznej fotografii artystycznej, pozytywny wymiar programu fotografii ojczystej i działalności samego Bułhaka, udział środowisk fotograficznych w dążeniu do zmian mających na celu uspołecznienie i umasowienie fotografii). W spisanej na nowo historii nie doszło zatem do jednoznacznego potępienia burżuazyjnego okresu dwudziestolecia międzywojennego. Dawało to pole do funkcjonowania na marginesie tendencjom piktorialnym pomimo zepchnięcia ich „do narożnika" i związania z pojęciem formalizmu. Stosunek do historii był jednym z czynników, które umożliwiły trwanie piktorializmu, stanowiąc istotne pęknięcie w tworzonym monolicie fotografii socrealistycznej. Zresztą taki sposób „pisania" historii fotografii pośrednio wynikał z braku odpowiednich „sił fachowych", bowiem czynili to *de facto* amatorzy za pióra sięgnęli przede wszystkim sami twórcy, a w ich wywodach można odnaleźć nie tylko odbicie panujących w historiografii tamtego okresu przekonań, ale również pragnienie choćby częściowej obrony własnych wcześniejszych poczynań, niewpisujących się w klimat ideowy fotografii pierwszej połowy lat 50. Ów splot wydarzeń, ludzi i przekonań stał się podstawą swoistej zbiorowej amnezji i braku aktywizacji pamięci na temat choćby wystawy lwowskiej.

4.6. Historia fotografii historią środków produkcji

Pomimo iż tezy Cypriana stały się od czerwca 1952 roku obowiązujące dla rozważań nad historią fotografii polskiej, odnotujmy, że podejmowano też próby znacznie bardziej radykalnej rewizji dziejów. Owe reinterpretacje, które ostatecznie pozostały w cieniu wypowiedzi Cypriana, były formułowane głównie w związku z wystawą pt. *110 lat fotografiki artystycznej i użytkowej* zorganizowanej w ramach III Festiwalu Plastyki w Sopocie w dniach 13.08–20.09.1950 oraz działaniami na rzecz stworzenia na jej bazie muzeum fotografii. Komisja[107] wystawowa dokonała niezwykle istotnego zabiegu, polegającego na uczynieniu głównym jej tematem

[107] Skład Komisji stanowili: Marian Schulz (projektodawca i konsultant ogólny), Zbigniew Pękosławski (konsultant ideologiczny), Zygmunt Obrąpalski (konsultant techniczny), Jan Sunderland (konsultant artystyczny), Witold Dederko (członek komisji), Edmund Zdanowski (doradca z ramienia PTF Oddział Gdańsk), Maksymilian Jankowski (komisarz wystawy). Informacje za: M. Jankowski, *Trzy wystawy fotograficzne na III Festiwalu Plastyki w Sopocie w roku 1950*, „Świat Fotografii", 1951, nr 20, s. 14.

historii techniki fotograficznej jako czynnika warunkującego rozwój dyscypliny i to pomimo że częścią prezentacji były dzieła kanonicznych twórców (choćby reprodukcje prac Dawida O. Hilla[108] , czy oryginalne zdjęcia wielu przedwojennych mistrzów polskiej fotografii[109]). W wyborze wiodącego tematu można odnaleźć typowe dla marksistowskiego myślenia zainteresowanie środkami produkcji. Zaprezentowany materiał został podzielony na 9 okresów, głównie odnoszących się do kwestii technicznych (prób technicznych, osiągnięcia trwałych wyników, płyty mokrej, płyty suchej, upowszechniania fotografii, emulsji barwoczułej, aparatu małoobrazkowego, rozwoju fotografii barwnej i rozwoju fotografii w społeczeństwie dążącym do socjalizmu)[110]. Jak pisał komisarz wystawy Maksymilian Jankowski jej konstrukcja była następująca:

> Rozwój historyczny fotografii zobrazowano za pomocą 125 tablic, napisów, rysunków i wykresów oraz stu kilkudziesięciu reprodukcji, ponadto zamieszczono w gablotach modele starych aparatów i niektóre oryginalne aparaty dawnego typu, różne objektywy, dagerotypy, fotografie, materiał bibliograficzny, różne dokumenty itd. Wyodrębnione miejsce na Wystawie zajmuje Fotografika Radziecka oraz Polska Fotografika Współczesna, fotografia naukowa, fotogramy dydaktyczne, pokaz technik swobodnych, wystawa prac fotografików zmarłych i pokaz sprzętu fotograficznego[111].

Wystawa była przełomowa nie tylko z uwagi na prezentację technologicznej historii fotografii, ale również z powodu zrównania zagadnień naukowych i artystycznych. Szczególnym zabiegiem, stojącym w sprzeczności z dotychczasowym sposobem prezentacji fotografii, było wykorzystanie dużej ilości reprodukcji. W tych trzech aspektach nastąpiło zanegowanie dotychczasowego elitarno-indywidualistycznego sposobu rozumienia dziejów fotografii. Całość zamykało 25 reprodukcji zdjęć fotografów sowieckich z popularnego podręcznika Wiktora Mikulina pt. *Fotografia w 25 lekcjach*, które prezentowano jako wzorcowe dla polskich twórców zresztą, aby zadokumentować, że i krajowa twórczość wstąpiła na drogę socrealizmu, eksponowano tu również wybrane zdjęcia z wystawy *Pokój zwycięża*[112]. Wydźwięk wystawy precyzyjnie charakteryzował na łamach „Świata Fotografii" jej konsultant ideologiczny Zbigniew Pękosławski:

---

[108] J. Mierzecka, *Na marginesie Wystawy „110 lat Fotografii"*, „Świat Fotografii", 1951, nr 20, s. 20.

[109] Na wystawie pokazano 31 prac następujących zmarłych fotografów: L. Alperna, T. Barzykowskiego, J. Bułhaka, S. Cierniaka, K. Gaertnera, J. Gottschammela, Z. Grudzińskiego, Z. i R. Huberów, S. Jasieńskiego, W. Kamieńskiego, S. Kotańca, J. Kuruszy-Worobjewa, C. Lewickiej, H. Mikolascha, N. Nałęcz-Moszczyńskiego, J. Mioduszewskiego, J.A. Neumana, E. Osterloffa, S. Plater-Zyberka, Rysia, K. Składanka, J. Stalony-Dobrzańskiego, Z. Szporka, H. Schabenbecka, S. Trawińskiego, S. Turowicza. Pokaz był wzbogacony o galerię portretów nieżyjących artystów. Lista nazwisk na podstawie: M. Jankowski, *Trzy wystawy fotograficzne…*, s. 15.

[110] *Ibidem.*

[111] *Ibidem.*

[112] *Ibidem.*

(…) jest pierwszą śmiałą próba materialistyczno-dialektycznej interpretacji zagadnienia, głęboko ludzko pomyślaną próbą ukazania fotografii w funkcjonalnym zespoleniu z epoką, z podkreśleniem szczególnym wzajemnego stosunku człowieka do narzędzia – z uwzględnieniem stosunków produkcyjnych, kształtujących i wyznaczających rzeczywistość społeczną i historyczną. W pryzmacie tak potraktowanego zagadnienia, w kalejdoskopie ekonomicznych przeobrażeń stulecia, fotografia jako wyodrębniony dział umiejętności ludzkiej, jako technika i sztuka ukazuje się zwiedzającemu wystawę nie w pseudo-szlachetnej izolacji, zawieszona między ziemią a niebem, jako wiedza dla wiedzy czy sztuka dla sztuki – ale jako produkt i znamię epoki. Fotografia w swych pierwocinach była taka, jakim był człowiek, który ją wynalazł i całokształt stosunków polityczno-ekonomicznych: początkowo strzeżonym zazdrośnie nawykiem maga – kapłana – czarnoksięstwem; wyprana złym retuszem z wszystkiego, co człowiecze, naśladowała później kontury malarstwa, by stać się z kolei salonową kukłą mieszczańskiego zakłamania, pawiem głupoty i ekscentryzmu, eastmanowsko-snobistyczną rozrywką bogaczy, źródłem bajecznych dywidend Goertzów i Kodaków, powstania zmęczonych, wyjałowionych w szkole formalizmu, a zawiedzionych na niwie plastyki malarzy – ucieczką od okrutnej rzeczywistości epoki imperialistycznego zwyrodnienia dla natur buntujących się, ale w buncie niemocnych – a w reszcie w latach ostatnich, cennym narzędziem naukowca, rejestratorem osiągnięć narodów w marszu do socjalizmu – fotografią w służbie pokoju[113].

Po zlikwidowaniu wystawy PTF przystąpił na bazie zgromadzonego materiału do organizacji w Warszawie centralnego muzeum fotografii połączonego z archiwum i biblioteką. Jakkolwiek inicjatywa ta się nie powiedzie, to warto przyjrzeć się zaproponowanemu modelowi gromadzenia i porządkowania zbiorów. W sposób zgodny z dążeniami epoki ustanowiono zasady doboru eksponatów, które precyzyjnie objaśnił Witold Dederko:

Praca nasza polega na wykazaniu, jak rozwijała się fototechnika i fotografika na pożywce społeczno-ekonomicznej czasów, w których kształtowało się jej oblicze. Oglądając prymitywne aparaty fotograficzne z przed niespełna wieku, porównując je z aparatami współczesnymi, zaczynamy rozumieć, dlaczego zdjęcia z przed stu lat tak się różnią od dzisiejszych. Zaczynamy rozumieć, że narzędzie tworzy dzieło, że narzędzie, jak nas uczą klasycy materializmu kształtuje życie i psychikę człowieka. Oglądając (…) wyczyny rzemieślników fotografów, przedstawiające panie w ciasnych gorsetach na tle przeładowanych salonów, zaczynamy rozumieć, że nie co innego, a właśnie rozwijający się w tym czasie kapitalizm nadał styl fotografii, styl, który był w swojej pretensjonalności i bezsmaku odbiciem dążeń tych, którzy się właśnie fotografowali, odbiciem bezmyślnej chęci użycia, kupienia szczęścia za pieniądze i tylko za pieniądze. (…) Celem naszym jest właśnie takie zredagowanie Muzeum, aby te społeczne elementy były jak najlepiej dostrzegalne[114].

Podkreślmy, że wraz z upadkiem tej instytucji został przesądzony los badań nad historią fotografii, które bez wsparcia ze strony zaplecza instytucjonalnego nie mogły wejść na poziom sprofesjonalizowanych działań, w pełni eksploatujących marksistowskie dogmaty ideowe. Ta sytuacja zdecydowała o tym, że badania

[113] Z. Pękosławski, *U podstaw ideologicznych wystawy sopockiej „110 lat Fotografii"*, „Świat Fotografii", 1951, nr 20, s. 17.

[114] W. Dederko, *Cel istnienia*, „Świat Fotografii", 1951, nr 21, s. 20.

nad historią fotografii pozostały w rękach amatorów takich jak Tadeusz Cyprian, w wyniku czego musiały być obciążone licznymi uproszczeniami i niekonsekwencjami. Właśnie między innymi w niespełnionej idei muzeum tkwi wytłumaczenie pęknięć powstałych w marksistowskim ujmowaniu dziejów fotografii i przyjęciu wygodnej dla większości liderów polskiego środowiska wersji historii dyscypliny. Zatem prezentowane ówcześnie sądy dotyczące historii fotografii polskiej dawały możliwość toczenia walki o nowy styl, jednak podstawowymi rozgrywającym na tym odcinku okazali się dawni piktorialiści.

5. W walce o ideowe oblicze polskiej fotografii artystycznej – tezy Zbigniewa Pękosławskiego i Adama Johanna z referatów zjazdowych w 1952 roku

Pozostałe dwa przedstawione na zjeździe członków Związku w 1952 roku referaty, autorstwa Zbigniewa Pękosławskiego pt. *Rola fotografiki w kształtowaniu nowego człowieka* i Adama Johanna pt. *W walce o ideologiczny wyraz twórczości fotograficznej w Polsce Ludowej*, zawierały znacznie bardziej wyostrzone ideologicznie argumenty w stosunku do tych, które wysunął Tadeusz Cyprian. Chociaż, o czym wspominałem, zjazd należy traktować jako symboliczną cezurę, ustanowioną przyjęciem socrealizmu za obowiązującą metodę twórczą, to jednocześnie była ona w znacznym stopniu potwierdzeniem już istniejącego kursu, zapoczątkowanego objęciem kierownictwa Związku przez Pękosławskiego w 1950 roku. Referaty niosły więc ze sobą zarówno treści podsumowujące, jak i kreśliły wskazania na przyszłość.

Zbigniew Pękosławski podstawową tezę swojego referatu oparł na wypowiedzi Jakuba Bermana, dotyczącej roli sztuki w procesie wychowania nowego obywatela i przeobrażania jego świadomości, a także jej rudymentarnego celu, jakim winno być oddziaływanie na społeczeństwo[115]. Pękosławski, podejmując wątek „wychowawczej" roli sztuki, *de facto* określił podstawowe zadanie fotografii artystycznej, którym jest propaganda systemu i stojącej za nim ideologii politycznej. W swych rozważaniach skupił się na przedstawieniu definicji nowego człowieka jako podstawowego odbiorcy sztuki fotograficznej, poprzez którą miał on być stale edukowany i podnoszony na wyższy poziom świadomości ideologicznej:

> Nowym człowiekiem (…) jest ten, kto stał się świadomym uczestnikiem zmagań klasy robotniczej o lepsze dziś i wspaniałe jutro. Ten, kto wszystkie trudy roboczego dnia bierze w siebie, kto nie tylko cierpi i ubolewa nad bezecnością agresorów amerykańskich na Korei – ale czynnie potrafi odgrodzić się od miazmatów imperialistycznego zła, walcząc o nowy porządek świata[116].

[115] Z. Pękosławski, *Rola fotografiki w kształtowaniu nowego człowieka*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16–17, s. 28.

[116] *Ibidem*, s. 28–29.

Taka charakterystyka odbiorcy sztuki wiodła Pękosławskiego do zasadniczego celu fotografii artystycznej:

> I oto jesteśmy u sedna zagadnienia. Skoro sztuka socjalistyczna jest integralnym składnikiem wychowania nowego człowieka, a fotografika jest jedną z jej dyscyplin – fotografika na wydzielonym odcinku plastyki spełnia rolę pedagoga[117].

Za tym szło niezwykle ważne stwierdzenie dotyczące warsztatu fotograficznego. Jak tłumaczył, najlepszą formułą dla fotografii posiadającej rozbudowane funkcje pedagogiczne są nie pojedyncze obrazy, a cykle czy problemowo określone wystawy[118]. Zwrócił też uwagę, że najodpowiedniejszym systemem pracy dla tak postawionych zadań jest praca kolektywna, przesunięcie z „jednostki twórczej na społeczność twórczą"[119]. W efekcie, jak podkreślał: „fotografika (…) staje się potężną transmisją, przekazującą bogate ideologicznie treści naszych czasów wprost do odbiorcy – obywatela, którego chcemy w pietyźmie i szacunku dla naszej ideologii wychować"[120]. Stwierdzenia te nie tylko generowały porównania do ówcześnie popularnych brygad robotniczych czy, najbardziej znanego i dyskutowanego w polskiej sztuce malarskiego kolektywu Szkoły Sopockiej, lecz przede wszystkim budziły skojarzenia z „rodzimą" formą Zespołów Twórczych, których regulamin został zatwierdzony na zjeździe w 1952 roku i to właśnie one miały wynieść praktykę zrzeszonych twórców na znacznie wyższy ideologicznie poziom. Warto podkreślić jeszcze jeden aspekt wypowiedzi Pękosławskiego, a mianowicie apoteozę modelowej (od wystawy *Pokój zwycięża*) praktyki konstruowania ekspozycji podług scenariusza. Potwierdza on zatem charakterystyczny dla okresu stalinizmu sposób myślenia o sztuce, która niejako z definicji przynależała do ludu, jednak ten mógł ją podziwiać jedynie w oficjalnych instytucjach i miejscach publicznych. Do takiego sposobu myślenia dostosowano konstrukcję wystaw, które były przeznaczone do odbioru ukierunkowanego na odpowiednie treści ideologiczne, tym samym zrywano z wcześniejszymi formami ekspozycyjnymi określanymi jako market sztuki. Łączyło się to z ogólnym mechanizmem znanym ze Związku Radzieckiego, w którym posiadanie przedmiotów o wartości duchowej i materialnej zaliczano do kategorii reliktu burżuazyjnego, a człowiek mógł myśleć o sobie wyłącznie jako o widzu, ale nie posiadaczu dzieł sztuki[121]. W ten sposób określony stosunek pomiędzy odbiorcą i sztuką zawężał kontakt z nią do biernego odbioru w sali wystawowej. To zaś uruchamia kilka procesów, m.in. sztuka zostaje „oczyszczona" z konkretnych indywidualnych potrzeb odbiorców, które zostają rozpuszczone w ideologicznym i artystycznym programie wygenerowanym przez

[117] *Ibidem*, s. 29.
[118] *Ibidem*.
[119] *Ibidem*.
[120] *Ibidem*, s. 30.
[121] M.C. Bown, *op.cit.*, s. 12.

państwo, krytyka artystyczna jest zredukowana do rozprzestrzeniania płynących „z góry" idei, a „pośrednicy" sztuki, tacy jak np. politycy, pełnią nadrzędną funkcję wobec artystów i publiczności[122]. Przedstawiony model w sposób ogólny pokrywał się z postulatami zawartymi w referacie Pękosławskiego. Konkludując, tekst ten, utrzymany w typowo militarno-mobilizacyjnym tonie, ukazywał fotografię jako oręż wykorzystywany w świadomie podejmowanej przez twórców walce politycznej na rzecz nowego sytemu[123]. Oczywiście osobną kwestią jest fakt, że promowany przez Pękosławskiego, a obowiązujący powszechnie w socrealizmie wzorzec prezentacji cieszył się realnie znikomym zainteresowaniem wśród tzw. mas ludowych, nie mówiąc już o bardziej wyrafinowanych odbiorcach, a statystyki dowodzące ich ogromnej popularności wynikały z powszechnej praktyki organizowania wycieczek zakładowych i szkolnych[124].

Zupełnie inaczej skonstruowana była, nachalna w swym wyrazie i prowadzona w niewybrednym języku charakterystycznym dla agitacyjnej retoryki, wypowiedź Adama Johanna. Napisana w formie relacji z dotychczasowego frontu walk o sztukę socrealistyczną w fotografii, stanowiła precyzyjną charakterystykę poszczególnych etapów zmagań. Rytm tym rozważaniom nadało zagadnienie klasowego charakteru i uwarunkowań sztuki, które Johann rozpatrzył w oparciu o licznie cytowane wypowiedzi takich autorów, jak Marks, Lenin, Stalin, Plechanow, Żdanow, Fadiejew czy Sokorski. Wstępem do przemyśleń dotyczących oceny toczącej się w ostatnich kilku latach walki na polu fotografii, było stwierdzenie:

> Wielu z nas mogło nie zdawać sobie sprawy, że wypowiedzi o „apolityczności sztuki", o „sztuce dla sztuki", o rzekomej wolności artysty w ustroju burżuazyjnym, były niczym innym, jak próbą powstrzymania rozwoju nowego życia, jak atakiem starego, gnijącego i skazanego na zagładę systemu, na nowe wartości społeczne w sztuce. A kiedy te burżuazyjne: kłamliwe i perfidne teoryjki zostały zdemaskowane jako obce klasowo; wtedy ataki obcej ideologii skierowane zostały na inny odcinek, na formę i treść dzieła. I to był drugi etap naszej walki klasowej[125].

Ta żarliwa ideologicznie wypowiedź była dalej rozwijana w referacie i dotyczyła dwóch zagrożeń. Pierwsza kwestia, rozpatrywana już w kategoriach historycznych, dotyczyła walki z formalizmem, definiowanym jako spuścizna impresjonizmu, do której Johann zaliczył powojenne próby spod szyldu surrealizmu, dokonując ostrego ataku na prace Obrąpalskiej i Dłubaka. Drugim zagrożeniem, bardziej jeszcze aktualnym, był schematyzm występujący w twórczości socrealistycznej. Był on wynikiem słabego przygotowania ideologicznego twórców, którzy

[122] *Ibidem*, s. 12–13.

[123] Z. Pękosławski, *Rola fotografiki w kształtowaniu…*, s. 30–31.

[124] I. Luba, *Oblicza socrealizmu i odwilży w malarstwie polskim*, w: *Za żelazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i Polsce 1945–1989*, red. P. Nowicki, Warszawa 2010, s. 82.

[125] A. Johann, *W walce o ideologiczny wyraz twórczości fotograficznej w Polsce Ludowej*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16–17, s. 33.

wprawdzie posługiwali się odpowiednią tematyką, ale stosowali ją szablonowo, nie wnikając w istotę dokonujących się przemian. Problem schematyzmu jawił się w wypowiedzi Johanna jako naturalny wynik wcześniej prowadzonej walki o partyjność i bojowość twórczości fotograficznej oraz punkt wyjścia do samokrytyki i sprecyzowania celów na przyszłość[126]. Tekst Johanna niósł bowiem przede wszystkim postulaty, a zagrożenie schematyzmem było traktowane przez niego jako narzędzie do upowszechnienia tezy o konieczności podjęcia dalszej akcji upolitycznia członków Związku, które miało otworzyć kolejną fazą rozwojową socrealizmu w polskiej fotografii. Dlatego zagadnieniu schematyzmu poświęcimy osobne miejsce w kolejnym rozdziale, omawiającym dalszy rozwój doktryny. Teraz jednak zogniskujemy uwagę na teorii obrazu socrealistycznego, która wprawdzie podczas samego zjazdu w czerwcu 1952 roku nie była szerzej omawiana, ale stanowiła jedną z podstaw dla przyjętych tam postanowień i uzupełnia, nakreślony powyżej, krajobraz teorii socrealizmu w polskiej fotografii.

6. Jak zrobić zdjęcie socrealistyczne?

Wojciech Włodarczyk w znakomitej książce pt. *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954* w jednym z rozdziałów postawił rudymentarne pytanie o prawidła wykonywania obrazu malarskiego podług zasad forsowanej przez władzę estetyki. Myślę, że niebezzasadne będzie przywołanie go w odniesieniu do fotografii. Jest ono również frapujące ze względu na problem stosunkowo długotrwałej, w kontekście innych dyscyplin artystycznych, kodyfikacji reguł techniczno-kompozycyjnych mających obowiązywać na gruncie fotografii. Przypomnijmy, że w 1949 roku nie można wskazać na żadne wydarzenie otwierające nową epokę w świecie fotografii, porównywalne do zjazdów organizowanych dla przedstawicieli innych dyscyplin artystycznych, które ustawiłoby choćby podstawowe paradygmaty twórcze. Dodatkowo wśród elit fotograficznych pojęcie o radzieckiej fotografii socrealistycznej było w gruncie rzeczy dość mgliste i warunkowane pamięcią jeszcze przedwojennej Wystawy Fotografiki Sowieckiej z 1934 roku. Dlatego też w obszarze fotografii sam początek lat 50. to nie czas wdrażania gotowego produktu, a raczej próba budowy nowej estetyki w oparciu o wzorce płynące z innych dyscyplin i powolnie napływające wiadomości zza wschodniej granicy. Stąd wciąż, w pierwszym okresie dominacji socrealizmu zakończonym obradami Związku w czerwcu 1952 roku, pozostawał tak duży margines dla zwolenników tradycyjnych sposobów uprawiania fotografii. Istnienie owego marginesu było również wynikiem dokonywanych ówcześnie ocen przeszłości, które w sposób jednoznaczny nie odrzucały przedwojennych zdobyczy. Dla zrozumienia procesów, które ukształtowały obowiązującą w Polsce teorię obrazu socrealistycznego, na-

[126] *Ibidem*, s. 39.

leży rozpoznać nie tylko krajowy kontekst historyczny, ale również ten związany z walką o ideowe formy w fotografii, jaka rozgrywała się we wzorcowym środowisku twórców radzieckich w latach 30., od czego rozpoczniemy dalsze rozważania.

6.1. Podstawy. Walka o fotografię socrealistyczną w ZSRR

Walka o realistyczną formę w radzieckiej fotografii rozegrała się w łonie ugrupowań, które uprzednio odrzuciły „burżuazyjną" ideologię, i dotyczyła głównie przezwyciężania naleciałości – jak deklarowano – formalistycznych i naturalistycznych. Z tego starcia wyłoniła się „właściwa" metoda realizmu socjalistycznego, ufundowana w zakresie konstrukcji obrazu na powrocie do klasycznych reguł kompozycyjnych. Historia fotografii radzieckiej w okresie porewolucyjnym była przedstawiana w dwóch zasadniczych etapach walki o nową estetykę. Pierwszy rozegrał się pomiędzy środowiskiem zaangażowanym w dynamicznie rozwijający się rynek prasowy, skupiającym głównie twórców wypowiadających się różnorodnie pojętą, ale zaangażowaną politycznie, fotografią dokumentującą społeczno-gospodarczy rozwój państwa, a środowiskiem piktorialistów łączonych ze spuścizną „burżuazyjnego" impresjonizmu. Momentem, który był traktowany jako ostateczne przełamanie wpływów tendencji piktorialnej, była monumentalna moskiewska wystawa pt. *10 Lat Sowieckiej Fotografii* z lutego 1928 roku, na której doszło do konfrontacji konkurujących środowisk. Skutkiem jej były przetasowania w zakresie instytucjonalnym, które umożliwiły podjęcie ostatecznej walki o nowy styl w fotografii[127]. Jak pisał Lazar Miezeryczer:

> Fotoreporterzy zażądali zaliczenia siebie do artystów oraz dopuszczenia ich do kierowniczego wpływu w dziedzinie fotografji artystycznej. Opór formalistów (artystów) był słaby i bez powodzenia. Fotoreporter zwyciężył. (…) Nowe życie żądało od fotografów odbicia samego siebie. A to dawał wedle swoich sił fotoreportaż, doskonaląc się wciąż artystycznie i w ten sposób zawojował dla siebie kierownicze stanowisko. Tak oto dokonał się przełom w sowieckiej fotografji. Wytwory fotograficzne impresjonizmu przestały grać jakąkolwiek rolę w jej rozwoju. Kierunek ten tak bardzo odepchnięty został na ostatnie plany, że wielu zwolenników fotografji artystycznej zaniechało go zupełnie[128].

Walka o sztukę ideową zakończyła się zwycięstwem u progu pięcioletniego planu rozwoju gospodarki narodowej. W efekcie nie tylko odrzucono bagaż impresjonizmu, ale również twórcy wywodzący się z awangardy przeszli na pozycje dokumentalne[129]. Zresztą pierwsza pięciolatka (1928–1932), zamykająca polity-

[127] Informacje dotyczące pierwszego etapu rozwoju historii fotografii w ZSRR podaję za: L. Miezeryczer, *Kierunki i prądy w fotografice sowieckiej*, „Fotograf Polski", 1934, nr 5, s. 106.

[128] *Ibidem*.

[129] Przykładowo Aleksander Rodczenko, po krytyce jego fotografii (np. sosen widzianych w silnych skrótach perspektywicznych) dokonanej w 1928 roku przez Osipa Brika i Sergieja Tretiakowa

kę NEP, stała się potężnym impulsem do rozwijania fotografii, dla której główną inspiracją, jak podkreślał wybitny fotograf Borys Ignatowicz, był dynamizm ówczesnego życia publicznego[130], a ilustrujące go obrazy stały się podstawowym materiałem dla prasy, zaczynającej pełnić nadrzędną funkcję w dystrybucji obrazów fotograficznych[131]. Ogromne zapotrzebowanie prasy na widoki industrializującej się rzeczywistości nakręcało koniunkturę na zdjęcia ukazujące te przemiany. Fotografowi eodwiedzali rozsiane po kraju zakłady produkcyjne, poznając życie proletariatu, a różnica między kreatorem obrazu a publicznością stawała się coraz mniejsza, bowiem zaangażowani ideowo twórcy stanęli po stronie robotników[132]. To właśnie wtedy, u kresu planu pięcioletniego, rozegrała się ostateczna batalia o realizm socjalistyczny w fotografii, którą ujmowano z perspektywy marksistowskiej dialektyki. Jakkolwiek już w trakcie pięciolatki sowieckich twórców jednoczyło dążenie do realistycznego odtwarzania rzeczywistości, to jednak nie było jasności co do środków, jakimi powinno się to osiągnąć. Wykrystalizowały się dwa podstawowe obozy: pierwszy oparł się na przekonaniu, że dla ukazywania zmieniającej się rzeczywistości należy posiłkować się nowoczesnymi formami kadrowania, płynnie łącząc zadania agitacyjne z eksperymentem, drugi dowodził konieczności stosowania konwencjonalnych sposobów obrazowania[133]. Pierwszy związany był z twórcami wywodzącymi się z środowisk awangardowych, drugi z rozwijanej od połowy lat 20. sieci fotokorespondentów pracujących dla prasy[134]. Podział w dążeniach estetycznych radzieckich fotografów znajdował również odzwierciedlenie w układzie organizacyjnym i przebiegał pomiędzy – powstałą w 1930 roku – sekcją fotograficzną grupy „Oktiabr" (reprezentowaną m.in. przez Rodczenkę), a powołaną w 1931 roku grupą ROPF (Rossijskoje objedinienije proletarskich fotografow, Rosyjskie Stowarzyszenie Fotografów Proletariackich)[135]. Szermierzami nowoczesnej formuły obrazowania byli członkowie „Oktiabra"[136], grupy skupiającej architektów, projektantów, fotografów, filmowców i krytyków. Należący do niej fotografowie, odżegnując się od tradycji sztuki autonomicznej, mówili o konieczności tworzenia rewolucyjnej fotografii opartej na materialistycz-

dotyczącej m.in. zbytniego wyizolowania motywów i nadmiernego estetyzmu, zaczął znacznie bardziej zwracać uwagę na zawartość treściową swoich obrazów. Podaję za: M. Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924–1937*, New Haven–London, 1996, s. 41.

[130] *Ibidem*, s. 47.

[131] Duża część dyskusji, jaka toczyła się w fachowej radzieckiej prasie w 1928 roku nad zagadnieniami obrazu fotograficznego, została przedrukowana na łamach trzech kolejnych numerów Biuletynu Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych „Obscura" w 1988 roku (nr 7–9.).

[132] M. Tupitsyn, *op.cit.*, s. 48.

[133] *Ibidem*, s. 66.

[134] Na temat ewolucji działalności fotokorespondentów w ZSRR patrz w: E. Wolf, *The Soviet Union: From Worker to Proletarian Photography*, w: *The Worker Photography Movement [1926–1939]. Essays and Documents*, Madrid 2011, s. 32–50.

[135] M. Tupitsyn, *op.cit.*, s. 100–101.

[136] Stowarzyszenie „Oktiabr" powstało w 1928 roku.



Il. 128. Arkadij Szajchet, *Walec*, 1931



Il. 129. Aleksander Rodczenko, *Asfaltowanie. Droga leningradzka*, 1929

nych i społecznych podstawach. Walcząc o socjalistyczną kulturę, byli przeciwni wpływom tradycyjnej burżuazyjnej sztuki, którą oswajano poprzez tematykę robotniczą (między innymi występowano przeciwko malarzom ze Stowarzyszenia Artystów Rosji Rewolucyjnej AChRR)[137]. Lansowana przez nich forma obrazów była wynikiem przyjętych pozycji ideologicznych. Natomiast dążenia ROPF, jak pisał Mizeryczer, kształtowały się odmiennie: „Wychodzili oni z (…) zasady, że w dziele sztuki forma musi być ściśle zależną od idei, i że przewaga elementów formy prowadzi artystę do oderwania się od otaczającego go życia… Członkowie tej grupy nie krępowali siebie koniecznością dynamicznej i zawsze niezwykłej formy”[138]. Członkowie ROPF, eksponujący szczególnie tematykę społeczną oraz wielkich budów socjalizmu, przedstawiali optymistyczną wizję rozwoju państwa i narodu radzieckiego w „łatwo czytelnych” kadrach[139].

Najistotniejsze różnice w zakresie budowania ujęć przez fotografów z konkurujących ugrupowań ukazała Margarita Tupitsyn, zestawiając obrazy o tej samej tematyce: Aleksandra Rodczenki (*Asfaltowanie. Droga leningradzka* z 1929 roku) i Arkadija Szajcheta (*Walec* z 1931 roku). Dostrzeżone rozbieżności zasadzały się na podejściu do komponowania. Rodczenko silnie fragmentaryzował rzeczywistość, a Szajchet starał się w poszczególnych kadrach przekazywać całościową wizję utrwalonej sceny. Szajchet ukazał z obniżonego punktu widzenia kilka pracujących na drodze

[137] M. Tupitsyn, *op.cit.*, s. 100.

[138] L. Miezeryczer, *Kierunki i prądy w fotografice sowieckiej*, „Fotograf Polski”, 1934, nr 6, s. 125–126.

[139] A. Ławrentiew, *Aleksander Rodczenko: początek fotografii awangardowej w Rosji*, w: *Aleksander Rodczenko. Rewolucja w fotografii*, red. A. Ławrentiew, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, maj–sierpień 2012, s. 209.

walców, których sylwetki, choć usytuowane blisko siebie, zostały wyodrębnione światłocieniem i dokładnie wyeksponowane na stosunkowo jednolitym szarym tle chmur pokrywających niebo. Dobrze czytelna kolumna maszyn drogowych osadzona na linii horyzontu daje wrażenie totalnej wizji wykonywanych prac. Odmiennie opracował temat Rodczenko, który utrwalił na fotografii płaszczyznę świeżo wyasfaltowanej drogi zajmującej niemal całość kadru, a w jego prawym górnym narożniku ulokował, ukazany z podwyższonego punktu widzenia, przedni bęben walca. Jak podkreśla Tupitsyn, widz w kontakcie z obrazem zostaje zdezorientowany poprzez ograniczenie maszyny do fragmentu oraz eliminację linii horyzontu[140]. Strategia Rodczenki polegała na tworzeniu fotografii, w których opis rzeczywistości dokonywał się poprzez ekspozycję wybranego szczegółu. Dlatego tak często posługiwał się zredukowanymi i „niespójnymi" kadrami przedstawiającymi np. sprzęt produkcyjny, w których dodatkowo posiłkował się ukośnymi kompozycjami, silnymi zbliżeniami czy nietypowymi punktami widzenia, a ciasne kadrowanie niejednokrotnie powodowało ograniczenie przestrzeni do płaszczyznowego ujęcia. Jednak dla Rodczenki pojedyncze zdjęcie było tylko fragmentem tworzącym większą konstelację. W tym okresie pracował on głównie seriami zdjęć przeznaczonymi dla prasy i na wystawy, które charakterystycznie konstruował, o czym pisał Aleksandr Ławrentiew:

> W okresie tworzenia zdjęć z eksperymentalną perspektywą Rodczenko ograniczał się do robienia niedużych odbitek, które potem naklejał na standardowych arkuszach szarego kartonu, po jednym lub w niedużych grupach, otaczając je wąskimi białymi polami. Szare tło pełniło funkcję neutralnego pola, równoważąc formaty i proporcje zdjęć. Zazwyczaj odbitki znajdują się nie na środku, lecz są przesunięte do góry, na dół lub w prawo, w zależności od kierunku ruchu form w kompozycji. (…) Temat jest przedstawiany poprzez sumę wrażeń, punktów widzenia[141].

W konsekwencji, w owych seriach ujęć zredukowanych fragmentów maszyn, „zagęszczona" przestrzeń obrazowa robi w pierwszej chwili wrażenie, jakby była zapełniona sprzecznymi elementami. Tego rodzaju zdjęcia zestawione ze sobą nie charakteryzowały się wspólną narracją (tym bardziej, że niejednokrotnie, pokazując proces produkcyjny, nie posługiwał się obrazami ukazującymi robotników, zadowalając się widokami parku maszynowego) czy jakimś pragmatycznym uzasadnieniem[142]. Zauważmy na marginesie, że takie zestawy różniły się w sposób zasadniczy od wcześniej praktykowanego przez Rodczenkę fotomontażu. Wprawdzie w obu przypadkach poszczególne obrazy są zdjęciami dokumentalnymi, traktowanymi jako komponenty większej całości, jednak w fotomontażu zdjęcia po-

[140] M. Tupitsyn, *op.cit.*, s. 67.

[141] A. Ławrentiew, *op.cit.*, s. 210.

[142] Opis stosowanych przez Rodczenkę „chwytów" kompozycyjnych podaję za: M. Tupitsyn, *op.cit.*, s. 70–74.

chodziły z różnych źródeł, a w zestawach z przełomu lat 20/30 były wykonywane w jednym miejscu[143]. Tupitsyn, tłumacząc strategię Rodczenki, odwołała się do interpretacji przez Gillesa Deleuze'a pojęcia dekadrowania [*décadrage*], które omówił w swoich rozważaniach na temat kadru filmowego. Pojęcie to odnosi się do „(…) anormalnych punktów widzenia, które nie pokrywają się z perspektywą ukośną (…) i odsyłają do innego wymiaru obrazu"[144]. W takim sposobie obrazowania niejednokrotnie dochodzi np. do rozcięcia krawędzią obrazu motywu głównego i, jak dodaje, takie „tnące" kadry „(…) przekraczają wszelkie uzasadnienia narracyjne czy – ogólniej – pragmatyczne i bodaj potwierdzają, że obraz wizualny poza swoją funkcją widzialności pełni jeszcze funkcję czytelności"[145]. Kadrowanie określa również przestrzeń pozakadrową [*hors-champ*], które to pojęcie pozwoliło Tupitsyn dookreślić strategię zestawów Rodczenki na podstawie założenia Deleuza, że „Każdy układ zamknięty jest jednocześnie układem komunikującym. Zawsze znajdzie się nić, za której pomocą można połączyć (…) każdy układ z jeszcze większym układem"[146]. Kluczowe dla zrozumienia zestawów Rodczenki przy tak postawionym problemie jest zrozumienie funkcji przestrzeni pozakadrowej, które następująco tłumaczył Deleuze:

> Przestrzeń pozakadrowa sama w sobie, czy też jako taka, ma dwa jakościowo odmienne aspekty: aspekt względny, dzięki któremu układ zamknięty odsyła w przestrzeni do całostki, której nie widać, ale która może być widziana, nawet jeśli tworzy to nową niewidzialną całostkę, i tak w nieskończoność; aspekt absolutny, dzięki któremu zamknięty układ otwiera się na trwanie immanentne dla całości świata, który nie jest już całostką i nie należy do widzialnego porządku. Zabiegi dekadrażu, niemające „pragmatycznego" uzasadnienia, odsyłają właśnie do tego drugiego aspektu jako swej racji istnienia. W jednym wypadku przestrzeń pozakadrowa oznacza to, co istnieje gdzie indziej, obok lub wokół; w drugim wypadku przestrzeń pozakadrowa poświadcza raczej niepokojącą obecność, o której nawet nie sposób powiedzieć, że istnieje, ale raczej, że „napiera" czy „utrzymuje się", jakieś bardziej zasadnicze Gdzie indziej, poza jednorodnym czasem i przestrzenią[147].

Wywód ten, określający swoistość zestawów Rodczenki, bynajmniej nie oznacza, że podstawowe napięcie pomiędzy członkami ROPF a twórcami „Oktiabra" przebiegało na linii operowania pojedynczym obrazem bądź zestawami zdjęć, ów spór dotyczył zasad kadrowania i kwestii czytelności obrazu. W rzeczywistości w okresie intensywnej dyskusji pomiędzy ugrupowaniami krystalizowała się wiodąca rola wielozdjęciowej serii jako podstawowej formy, dającej możliwość tworzenia rozbudowanych ideowo wypowiedzi. Była ona stosowana przez twórców obu ugrupowań, a najbardziej znana realizacja *24 godziny z życia moskiew-*

[143] *Ibidem*, s. 78.
[144] G. Deleuze, *Kino*. Część 1: *Obraz – ruch*, przekład J. Margański, Gdańsk 2008, s. 24.
[145] *Ibidem*, s. 24.
[146] *Ibidem*, s. 25.
[147] *Ibidem*, s. 26.

skiej rodziny robotniczej Filipowów została wykonana przez fotografów, którzy tworzyli ROPF[148]. Owo napięcie wynikało przede wszystkim z odmiennych sposobów konstruowania pojedynczego obrazu, co nabierze ideologicznego wymiaru w toczącej się na początku lat 30. debacie o funkcjach, jakie powinna spełniać sztuka. Momentem zapalnym była druga wystawa sekcji fotograficznej „Oktiabra", która odbyła się w Moskwie w maju 1931 roku. Do wystawy przyłączyli się Maks Alpert i Arkadij Szajchet, eksponując na niej wzorcowy zestaw o rodzinie Filipowa. Wystawa spowodowała bezpośrednią dyskusję na temat odpowiedniego dla radzieckiej fotografii modelu estetycznego. Jej wymownym przykładem była deklaracja ROPF, opublikowana w „Proletarskoje foto" w październiku 1931 roku, oskarżająca członków „Oktiabra" o obranie ścieżki formalizmu, zakorzenionego w dążeniach zachodnich artystów takich jak László Moholy-Nagy. Oczywiście pomijano w argumentacji fakt deklarowanej przez członków „Oktiabra" walki o realizm i aprobatywnego sposobu ukazywania sowieckiej rzeczywistości. Jednym z głównych krytyków poczynań twórców „Oktiabra" okazał się Lazar Miezeryczer, a symbolem formalizmu obwołano zdjęcie Rodczenki pt. *Pionier trębacz*, wykonane w 1930 roku, przedstawiające w silnym skrócie perspektywicznym, ciasnym kadrze i oddolnym ujęciu twarz chłopca dmącego w instrument[149].

Konflikt szczegółowo opisywano w silnie zmitologizowanej historii fotografii sowieckiej i przypisywano mu zasługę wyłonienia metody realizmu socjalistycznego w fotografii (zresztą tego rodzaju spory i debaty podsycane przez decydentów państwowych toczyły się na początku lat 30. w różnych środowiskach twórczych). Ostatecznie zakończył się on zamknięciem obu ugrupowań na mocy Rezolucji KC WKP(b) *O reorganizacji stowarzyszeń literacko-artystycznych* z 23 kwietnia 1932 roku, która zawieszała aktywność wszelkich ugrupowań artystycznych i wprowadzała monopol władzy partyjnej w obrębie świata kultury[150]. Dwa lata później zasady realizmu socjalistycznego stały się obowiązujące w sztuce i kulturze Związku Radzieckiego. Mimo iż w myśl dialektycznego sposobu ujmowania rzeczywistości ze starcia wyłoniła się nowa kultura, to rolę progresywnego skrzydła w walce o nią przypisano twórcom ROPF, którzy posługiwali się klasycznymi sposobami kompozycji obrazu. Zrelacjonowane powyżej spory i debaty

[148] L. Bendavid-Val, *Propaganda & Dreams*, Katalog wystawy, Corcoran Gallery of Art, Washington, lipiec–październik 1999, International Center of Photography, New York, październik 1999–luty 2000, s. 60–61.

[149] Podstawowe fakty dotyczące dyskusji nad stanem fotografii podaję za: M. Tupitsyn, *op.cit.*, s. 100–106.

[150] Jak zauważył Boris Groys: „Od tej pory sowieccy «robotnicy sztuki» powinni byli łączyć się w jednolite zrzeszenia artystyczne wedle zakresu pracy: pisarzy, (…), architektów itd. To rozporządzenie Partii Komunistycznej, które miało zakończyć walkę frakcji «na froncie sztuki i kultury» i podporządkować całą sowiecką działalność kulturową przewodnictwu partii, formalnie otworzyło nowy, stalinowski etap w życiu kulturalnym kraju". B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przekład P. Kozak, Warszawa 2010, s. 51.

toczone w ZSRR spowodowały, że w obrębie metody realizmu socjalistycznego dominującym gatunkiem stał się fotoreportaż, służący ukazywaniu określonej przez propagandę państwową wizji kraju i jego społeczeństwa. O jego nadrzędnej roli zadecydował m.in. rzeczywisty sposób funkcjonowania twórców radzieckich, oparty na szerokim udziale w rynku wydawniczym. Tę kwestię charakteryzował Jurij Jekielczik: „Głęboka ideowo-polityczna treść radzieckiego reportażu fotograficznego, obleczonego w wysoko-artystyczną formę, uczyniła fotoreportaż podstawą radzieckiej sztuki fotograficznej i powołała do życia nowe środki plastyczne, właściwe fotografii i odróżniające ją od innych sztuk plastycznych”[151].

Podkreślmy zatem, że w Związku Radzieckim estetyka obrazu socrealistycznego była w dużej mierze ufundowana na sprzeciwie wobec nowoczesnych środków obrazowania, rozpowszechnianych przez grupę „Oktiabr”. Wynikało to z faktu, że moment krystalizowania się socrealizmu na początku lat 30. przypada właśnie na czas największych sukcesów tej formacji. Zatem w ZSRR era socrealizmu była związana z powrotem do klasycznych reguł obrazowania. W Polsce sytuacja była diametralnie odmienna, bowiem formacją wciąż stojącą na straży klasycznych reguł kompozycyjnych był burżuazyjny piktorializm, który w ZSRR był już traktowany jako zamknięty rozdział. Niezwykle to komplikowało sytuację polskich twórców wprowadzających socrealizm, trudno było bowiem dyskredytować głównego przeciwnika, którego sposób rozumienia obrazu w wielu aspektach był niezwykle zbliżony.

6.2. Spory o teorię obrazu socrealistycznego w Polsce w latach 1950–1952

Nowa estetyka była wykuwana przede wszystkim na łamach „Świata Fotografii” w latach 1950–1952, w artykułach Adama Johanna, Zbigniewa Pękosławskiego oraz za pośrednictwem przetłumaczonych tekstów Jurija Jekielczika i Wiktora Mikulina, których osobliwą summę stanowiła rozprawa teoretyczna Eugeniusza Szmidtgala pt. *Materialistyczne kryteria w fotografice*[152]. Znaczenie tego tekstu jest wręcz kapitalne, nie tylko przez wzgląd na jego stosunkowo szeroki zakres, wynikający z ambicji autora, by całościowo ująć omawianą problematykę, ale też z uwagi na fakt, że dokonał on wartościującej oceny dotychczasowych osiągnięć polskiej fotografii w odniesieniu do estetyki realizmu socjalistycznego. Wskazywał tu obrazy wzorcowe, ale też stygmatyzował liczne prace mianem naturalistycznych bądź formalistycznych. Druk rozprawy Szmidtgala pokrywa się z historycznymi obradami Związku w czerwcu 1952 roku, domykając przyjęte tam reguły uprawiania doktryny od strony teorii obrazu. Tekst w zakresie teorii kończy pierwszy

[151] J. Jekielczik, *Fotografia jako sztuka plastyczna*, „Świat Fotografii”, 1952, nr 26, s. 5.

[152] Tekst był opublikowany w trzech częściach na łamach „Świata Fotografii” w 1952 roku.



Il. 130. Eugeniusz Szmidtgal, *Pomnik F. Dzierżyńskiego*, ok. 1951



Il. 131. Eugeniusz Szmidtgal, *M.D.M. – Warszawa*, ok. 1952

etap rozwoju socrealizmu w polskiej fotografii, związany przede wszystkim z wyrugowaniem naleciałości formalistycznych.

Określenie nowych precyzyjnych reguł dotyczących konstrukcji obrazu w momencie wprowadzania socrealizmu było niezbędne z dwóch powodów. Po pierwsze, wpływała na to, będąca spuścizną przedwojennego piktorializmu, tradycja formułowania zagadnień teoretycznych dotyczących fotografii, dla których problemy związane z konstrukcją obrazu stanowiły jeden z wiodących wątków. Po drugie, w socrealizmie w dużej mierze chodziło o wytworzenie sytuacji, w której odbiór zdjęcia byłby stabilny i jednoznaczny, a treści uwidaczniane w obrazach nie prowokowały do wielokierunkowych interpretacji. Dlatego nastąpiła wówczas tak daleko posunięta petryfikacja tematyczno-kompozycyjna obrazów fotograficznych. Wymagana przez twórców doktryny bierność odbiorcy miała prowadzić do jednoznacznego wartościowania utrwalonej rzeczywistości. Proces recepcji był wspierany poprzez tytuły oraz zastosowanie „naturalnych" (czytaj: tradycyjnych) i utrwalonych w powszechnej świadomości sposobów komponowania obrazów, według zasady: „kompozycja artystyczna polega na sztuce ubrania zasadniczej idei – treści – w taką konkretną formę wzrokową, która najbardziej jasno i wyraziście odsłania treść i zamierzenie artysty"[153]. Zakładana „przeźroczystość" obrazu ujawnia służebną rolę reguł kompozycyjnych wobec ideologicznych treści obrazu. W myśl zasady, że kompozycja to: „(…) celowa organizacja wszystkich elementów wzrokowej formy dla wyrażenia zasadniczej idei dzieła. Im wyższa ideowo-polityczna treść dzieła i im jaśniejsza, bardziej właściwa dla niej forma plastyczna, tym cenniejsze jest dzieło sztuki"[154].

Jak zatem prawidłowo wykonać zdjęcie socrealistyczne? W sposób najprostszy można by odpowiedzieć, że posługując się czterema wyznaczonymi przez Szmidtgala zasadami realistycznego stylu pracy, który wymaga: po pierwsze – „by punkt widzenia mniej więcej odpowiadał temu, z jakiego normalnie obserwuje się w rzeczywistości motyw będący przedmiotem obrazu", po drugie – „by punkt widzenia nie dawał nadmiernych skrótów perspektywicznych ani przerysowań", po trzecie – „by oświetlenie było plastyczne i pod względem kierunku odpowiadało takiemu oświetleniu, w jakim normalnie widuje się motyw" i wreszcie – „by największa i to zadawalająca ostrość była skoncentrowana na głównym przedmiocie zdjęcia"[155]. Konieczne jest również ukazanie przedmiotu głównego kompozycji na takim tle, aby „był jak najlepiej wyosobniony"[156]. Ta ostatnia uwaga, choć nierozwinięta przez autora, stanowi bardzo istotny trop, bowiem wskazuje na jedną z charakterystycznych konwencji fotografii socrealistycznej, którą było operowanie lekko obniżonym punktem widzenia umożliwiającym sytuowanie pierwszoplano-

[153] J. Jekielczik, *Fotografia jako sztuka…*, s. 5.
[154] *Ibidem*.
[155] E. Szmidtgal, *Materialistyczne kryteria w fotografice*, „Świat Fotografii", 1952, nr 28, s. 10.
[156] *Ibidem*.

wych scen na tle nieba, co dawało efekt monumentalizacji nierzadko łączonej z patosem teatralnych gestów. Przedstawione cztery zasady realistycznego stylu pracy, determinujące sposób kompozycji zdjęć, były uzupełnione zasadami ich obróbki pozytywowej, którą definiował Szmidtgal jako antytezę praktyki piktorialnej i które były ściśle związane z czystą techniką bromową[157]. Jak pisał, poprawna technika pozytywowa objawia się następującymi cechami, które możemy dostrzec w odbitce: po pierwsze – „Występowaniem w obrazie pełnej skali walorów od czystej bieli do najgłębszej czerni", po drugie – „Dobrym wypracowaniem szczegółów zarówno w światłach, jako też i w cieniach", po trzecie – „Skoncentrowaniem maksymalnych kontrastów na głównym przedmiocie obrazu", po czwarte – „Zblednięciem i zmiękczeniem kontrastów w planach stanowiących tło przedmiotu głównego" i wreszcie po piąte – „Czysto czarną barwą czerni i białą barwą papieru"[158]. W ten sposób wyznaczył Szmidtgal pożądany standard w zakresie procedur kopiowania, choć jednocześnie zauważył, że odstępstwa są od niego możliwe w wyjątkowych sytuacjach, kiedy niezbędne są korekty. Tak skonstruowane zasady realistycznego stylu pracy były na tyle pojemne, aby z jednej strony objąć działalność z kręgów fotografii ojczystej, a z drugiej najbardziej pożądane obrazy z obszaru tematyki produkcyjnej, uosabiane przez wzorcowe zdjęcia Maksymiliana Wrocławskiego nagrodzone na wystawie *Pokój zwycięża*.

Wyodrębnione przez Szmidtgala zasady wskazują jedynie ogólnie podstawy stylu pracy. Przyjrzyjmy się zatem, jak w praktyce przekładały się one na konstrukcję obrazu. Precyzyjne określenie reguł kompozycyjnych rządzących fotograficznym obrazem w dobie socrealizmu jest zdecydowanie bardziej problematyczne, choćby z uwagi na fakt ich powszechnie deklarowanej płynności. Wynikało to z przekonania, niejako wbrew stylotwórczym działaniom, że „(…) realizm socjalistyczny nie narzuca ani sposobu tworzenia, ani nie daje żadnych dogmatycznych recept na obraz socrealistyczny, lecz realizm socjalistyczny nastawia twórcę materialistycznie i humanistycznie do otaczającego go świata"[159]. Oficjalnie bowiem utrzymywano, że socrealizm należy traktować jako metodę twórczą, a nie gotowy styl. Oczywiście nie zmienia to faktu, że dążono do ścisłego skodyfikowania reguł kompozycyjnych. Wielokrotnie deklarowana ich elastyczność wynikała z przekonania, że precyzja w ich konstruowaniu jest cechą charakterystyczną formalistycznych kierunków, w tym kontekście szczególnie wskazywano na piktorializm. Takie zestawienie socrealizmu z piktorializmem, na przykład u Szmidtgala, jednoznacznie sugerowało wyższość tego pierwszego. Niemniej tworzenie zasad kompozycyjnych w realizmie socrealistycznym to zdecydowany powrót do akademickich reguł budowy obrazu, tak dobrze znanych z odrzuconej tradycji piktorializmu. Całość dążeń socrealistów w tym zakresie

[157] E. Szmidtgal, *Materialistyczne kryteria w fotografice*, „Świat Fotografii", 1952, nr 29, s. 5.
[158] Wszystkie reguły charakteryzujące właściwą odbitkę bromową podaję za: *ibidem*, s. 4–5.
[159] A. Johann, *W walce…,* s. 39.

można by określić mianem nauki o klarowności obrazu. Doskonale pokazują to rozważania Jurija Jekielczika z książki *Mistrzostwo plastyczne w fotografii* (*Izobrazitelnoje mastierstwo w fotografii*) wydanej w Moskwie w 1951 roku, które były najobszerniejszym dostępnym w tłumaczeniu na język polski podręcznikiem do fotograficznego socrealizmu. Jekielczik rozpatrzył w poszczególnych rozdziałach problemy m.in. oddania przestrzeni i wyboru punktu jej ujęcia, zwracając uwagę na konieczność przedstawienia jej w sposób logiczny i harmonijny, z czytelną hierarchią elementów kompozycji, tak by „zapewniać jedność wrażenia wzrokowego"; następnie omówił kwestię linii i konturu, skali szarości, światłocienia i równowagi[160]. Wyznaczył też prawidła kompozycji:

> Jednolitość odbioru, jednolitość wzrokowego wrażenia obrazu osiąga się (…) liniową budową obrazu, jego rozwiązaniem walorowym, a także ustaleniem równowagi i współdziałania wszystkich elementów obrazu. Równowaga daje wrażenie stateczności i wykończenia. Przecie oko zawsze chwyta równowagę wzrokową przedstawionych postaci i przedmiotów znajdujących się po prawej i lewej stronie obrazu. Równowagę wzrokową osiąga się odpowiednim układem przedmiotów i postaci w ramach wycinka, rozkładem plam walorowych, przede wszystkim znaczeniową współzależnością przedmiotów i postaci ludzkich w obrazie[161].

Z uwagi na tradycyjne podejście do konstrukcji obrazu, jak słusznie zauważył Adam Mazur: „(…) dla konserwatywnie nastawionych do sztuki piktorialistów lansowany przez władzę trend nie był aż taką rewolucją, jak mogłoby się dziś wydawać"[162]. Podobnie zresztą wyglądała sytuacja w obrębie malarstwa. Wojciech Włodarczyk, analizując system szkolnictwa artystycznego, zauważył, że kwintesencją ówczesnego nauczania był przedmiot zwany „kompozycją"[163]. To właśnie w obrębie zagadnienia kompozycji krystalizowały się, z punktu widzenia twórcy, najważniejsze stojące przed nim zadania[164]. Tok wywodu doprowadził badacza do znamiennego stwierdzenia: „Może to paradoks, ale socrealizm był «formalizmem»"[165].

Szmidtgal, z uwagi na owe podobieństwa, na początku swoich rozważań przypuścił gwałtowny atak na formalizm, który w swoim tekście łączył przede wszystkim z piktorializmem: „Charakterystyczna dla formalizmu była m.in. skłonność do umniejszania roli kryteriów obiektywnych w twórczości artystycznej. Powyższe miało swe źródło w agnostycyźmie – filozofii głoszącej niepoznawalność praw rzą-

[160] Powyższe zagadnienia zostały omówione w kolejnych rozdziałach książki Jurija Jekielczika drukowanych w „Świecie Fotografii" w 1952 roku (nr 28–32).

[161] J. Jekielczik, *Równowaga*, „Świat Fotografii", 1952, nr 32, s. 2.

[162] A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Kraków 2009, s. 335.

[163] W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paryż 1986, s. 110.

[164] Omówienie problemu w: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 33.

[165] W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska…*, s. 112.

dzących człowiekiem i jego otoczeniem, w danym przypadku praw psychologii"[166]. Twórca agnostyk, negujący możliwość obiektywnego poznania rzeczywistości, był wyznawcą potępionej zasady „sztuka dla sztuki". Takie sformułowanie problemu umożliwiało Szmidgtalowi gruntowną krytykę dominującej tradycji w polskiej fotografii. Twardo określając wroga, starał się tuszować liczne podobieństwa. Ta walka przeciwieństw, starego i nowego, wiodła go do materialistycznej interpretacji rzeczywistości, zawierającej się w stwierdzeniu, że wszystko w świecie jest poznawalne[167]. Dając odpór postawie agnostycznej, wskazywał obszary w sztuce fotograficznej podlegające obiektywnym kryteriom oceny, do których należały tematyka i technika dzieła. Tę drugą charakteryzował następująco: „Technika w plastyce (...) składa się z techniki zarysu, która w fotografice jest techniką optyczną, oraz z techniki światłocienia, która w fotografice jest techniką bromową"[168]. Ponieważ stosowano w socrealizmie standardowe odbitki bromowe, uwagę skoncentrowano na określeniu podstawowych zasad kompozycyjnych, a te, jak już dowodziłem, sytuowały się zadziwiająco blisko zasad obrazu piktorialnego, opartego na ściśle zhierarchizowanej kompozycji, poddanej dominacji tzw. motywu głównego. Niemniej moim celem nie jest jedynie wykazania związków pomiędzy zasadami konstrukcji obrazu upowszechnianymi w obu formacjach. Według mnie podstawowe napięcie na poziomie konstrukcyjnym, które stało się rzeczywistym polem „walki nowego ze starym", było związane z budową obrazu w oparciu o tzw. układ liniowy, którego istotność dla socrealizmu tłumaczył Jekielczik: „Świadome uwydatnienie w układzie plastycznym grupy zasadniczych konturów liniowych, które w zależności od ich charakteru, działają na widza podobieństwem do realnej rzeczywistości, dopomaga również najbardziej wyrazistemu wypowiedzeniu zamierzonej w dziele idei"[169]. Zatem podkreślenie w obrazie układu liniowego i czytelności konturu wpływało na komunikatywność obrazu, na jego podwyższoną czytelność i łatwość odbioru, co stanowiło *conditio sine qua non* fotografii socrealistycznej. Natomiast piktorializm bazował na kompozycjach, dla których plama stanowiła podstawowy element konstrukcyjny. Jak dowodził przed wojną Jan Bułhak, w klasycznej dla piktorializmu książce pt. *Technika bromowa*:

> Linja jest łatwa, plama – trudna. Fotografja dzika szuka tylko linji, jako najłatwiejszej i w tem leży przyczyna jej upośledzenia i niemocy. Linja – to treść rysunkowa kompozycji obrazu, plama – to jej treść malarska, płaszczyznowa[170].

Stosowanie przez piktorialistów obrazu plamowego powodowało, że opracowywali pozytywowe odbitki na papierach matowych bądź półmatowych o miękkiej

[166] E. Szmidtgal, *Materialistyczne kryteria w fotografice*, „Świat Fotografii", 1952, nr 28, s. 7.
[167] L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, Warszawa 2009, t. 3, s. 103–104.
[168] E. Szmidtgal, *Materialistyczne kryteria w fotografice*, „Świat Fotografii", 1952, nr 28, s. 9.
[169] J. Jekielczik, *Linie i układ liniowy*, „Świat Fotografii", 1952, nr 29, s. 2.
[170] J. Bułhak, *Technika bromowa*, Wilno 1933, s. 10–11.

gradacji, czy posługiwali się rozpraszającą kontury optyką miękkorysującą oraz wyborem specyficznych warunków światłocieniowych.

Co znaczące, piktorialna tradycja obrazu plamowego była przenoszona do socrealizmu w jego początkowej fazie, w latach 1948–1952. Wiązało się to z dużą żywotnością tej tradycyjnej estetyki, ale także ze stosunkowo długim kształtowaniem się teorii obrazu fotografii socrealistycznej. Podobnie, jak sądzę, silnie wpływało na to socrealistyczne przekonanie o konieczności tworzenia obrazów wpisujących się w kategorię typowości. Jak uznawano: „Artysta powinien dostrzec i oddzielić w prawdziwym życiu zjawiska najbardziej wyraziste i typowe; wysoka forma artystyczna uwolni je od pierwiastków przeszkadzających dostrzeganiu, wyodrębni w nich najbardziej istotne, stwarzając tym samym artystyczne uogólnienie w granicach jego konkretności i dokumentarności”[171]. A poszukiwanie uogólnienia na poziomie treściowym w socrealizmie niejednokrotnie przekładano na propagowane w piktorializmie zagadnienie syntezy obrazowej. W sensie technicznym – przypomnijmy – ową „jedność syntetyczną” osiągano, posługując się obrazami plamowymi o osłabionym weryzmie detali. Ograniczano wyrazistość konturów, ale również rugowano za pomocą retuszu zbędne, z punktu widzenia kompozycji obrazu, drobne detale. W gruncie rzeczy cel obu formacji był podobny, jedni i drudzy dążyli do uniwersalizacji obrazu fotograficznego, oderwania go od jednostkowego „tu i teraz”, tyle że dla piktorialistów oznaczało to poszukiwanie formuł obrazowania zbliżonych do tradycji malarskich i graficznych, a dla socrealistów odnalezienie i odtwarzanie zjawisk i sytuacji typowych z punktu widzenia rozwoju socjalizmu, ukazanych przez pryzmat społeczeństwa, a nie jednostki. To właśnie, jak sądzę, w niezrozumieniu istoty kategorii „typowości” czy – szerzej – leninowskiej teorii odbicia, tkwiła przyczyna największych nieporozumień w obrębie teorii obrazu socrealistycznego. Podsumowując, zwróćmy uwagę, że kategoria „typowości” była traktowana jako klucz do nadawania sztuce naukowego wymiaru, miała ona być dla artysty tym samym, czym jest dla badacza uogólnienie logiczne[172]. Natomiast synteza obrazowa również wprawdzie służyła tworzeniu uogólnień, ale tylko w obrębie estetyki i konstrukcji samego obrazu. Zatem dla socrealistów problem rozgrywał się w obszarze treści, a dla piktorialistów formy[173].

[171] J. Jekielczik, *O metodach mistrzostwa plastycznego w fotografii*, „Świat Fotografii”, 1952, nr 27, s. 4.

[172] Więcej na ten temat w: A. Burow, *O teoriopoznawczym charakterze artystycznego uogólnienia*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką”, 1951, nr 7–8, s. 227–246.

[173] Podkreślmy, że obie formacje dążyły do pełnej kontroli nad obrazem, w której weryzm obrazu budził niepokój. Dla piktorialistów mechaniczność kopii oznaczała zerwanie z paradygmatem indywidualnej kopii, zaś dla socrealistów utratę kontroli nad treścią obrazu. Myślę, że tym, co ośmielało fotografów do stałego wykorzystywania metody syntezy obrazowej, była, również często podnoszona w rozważaniach teoretyków socrealizmu, niechęć do „fotograficzności” obrazu malarskiego, którą łączono z niemieszczącym się w ówczesnym kanonie sztuki naturalizmem. Albowiem, jak pisał Włodzimierz Sokorski: „(…) dla artysty samo postrzeganie faktu, jego cech typowych, świadomość jego praw



Il. 132. Marian Kornicki, *Sizal*, pierwsza połowa lat 50.

Niemniej łączenie tych dwóch przeciwstawnych pojęć (synteza obrazowa i typowość) wygenerowało szereg fotografii wiążących treści socjalistyczne z piktorialnym sposobem kształtowania obrazu. W tego rodzaju fotografiach następował zatem proces homogenizacji form pochodzących z dwóch odmiennych systemów wartości. Doskonały tego przykład stanowiły obrazy Henryka Hermanowicza i Jerzego Strumińskiego, nagrodzone na wystawie pt. *Praca robotnika i rolnika*, otwierające historię polskiego socrealizmu w fotografii. Były one właśnie tego rodzaju obrazami hybrydowymi[174], łączącymi tematykę socrealistyczną z piktorialną jednością syntetyczną, przejawiającą się nieostrością i konstrukcją opartą o wyraźnie zaznaczone plamy. Ten sposób myślenia, zanim nie został odrzucony w drukowanych z opóźnieniem tekstach teoretyków soc-

rozwojowych jest dopiero przesłanką dla powstania obrazu artystycznego. Potwierdzeniem obrazu nie może być fotograficzna zgodność z naturą, lecz sugestywność ideowo-estetycznego doznania zawartej w niej – obiektywnej w sensie historycznym, lecz tym niemniej subiektywnej w sensie przeżycia – prawdy artystycznej". Cytat za: W. Sokorski, *Na nowym etapie*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką", 1952, nr 1 (9), s. 147.

[174] Posługuję się tu określeniem Lecha Lechowicza z książki: *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Warszawa 2010, s. 77.



Il. 133. Jerzy Strumiński, *Chłodzenie koksu*, ok. 1949

realizmu, zdążył się mocno zakorzenić w polskiej fotografii. W takiej konstrukcji obrazu szczególnie celowali artyści poznańscy, mocno podkreślający swoje związki z kulturą dwudziestolecia międzywojennego, czego przykłady można odnaleźć w twórczości Jerzego Strumińskiego, Mariana Stamma, Zygmunta Obrąpalskiego, Stefana Poradowskiego, Maksymiliana Myszkowskiego czy wczesnych zdjęciach Mariana Kornickiego. To właśnie w dużej mierze w nachodzeniu się dyskursów estetycznych tworzących tak wyraźny konflikt interesu zrodziła się „czarna legenda" piktorializmu, który w powojennej fotografii utożsamiał Wański i szkoła poznańska.

Podkreślmy, że polscy teoretycy socrealizmu musieli budować doktrynę w sytuacji, w której ciągła obecność estetyki piktorialnej generowała pola napięć, komplikując tworzenie jednoznacznie odmiennej i czytelnej dla twórców nowej doktryny estetycznej. Była to sytuacja odmienna od tej, jaka panowała w ZSRR, bowiem tam socrealizm rozkwitał jako przeciwwaga dla awangardowych sposobów obrazowania, a konieczność operowania obrazem skonstruowanym na bazie tradycyjnej kompozycji stanowiła o przeciwieństwie socrealizmu wobec awangardy. W Polsce tworzenie takich opozycji było niemożliwe, gdyż socrealistyczna konieczność stosowania klasycznych reguł obrazowania pokrywała się z jednym z fundamentalnych założeń piktorializmu.

Powróćmy na koniec jeszcze raz do kategorii typowości, lecz tym razem w kontekście przedstawionego powyżej sporu o obraz i nachodzącego na niego problemu ideowo-politycznego znaczenia zdjęć, bowiem jak pisał Włodzimierz Sokorski:

> Przy założeniu poznawalności obiektywnej prawdy zjawiska, nie można realnie istniejącego świata wyrażać w sposób irracjonalno-abstrakcyjny, można tylko nadawać naszemu przeżyciu artystycznemu postać zgodną z realnie i obiektywnie ukształtowanym światem. Podkreślam – nie chodzi tu o naturalistyczną kopię powierzchownie zaobserwowanego szczegółu, lecz o indywidualnie przeżyty, ideowo przemyślany obraz, w oparciu o który wydobywamy typowe, a więc uniwersalne cechy zjawiska[175].

Boris Groys kategorię typowości ściśle łączy ze zinstrumentalizowaną politycznie zasadą partyjności sztuki:

> Przedmiotem mimetycznego przedstawienia w sztuce nie jest zatem zewnętrzna, widoczna rzeczywistość, ale wewnętrzna rzeczywistość artysty, jego zdolność wewnętrznego identyfikowania się z wolą partii i Stalina, stopienia się z nim oraz stworzenia z owego wewnętrznego połączenia obrazu albo dokładniej rzecz ujmując, modelu owej rzeczywistości, na której wzniesienie nakierowana została owa wola. Dlatego problem typowości jest właśnie problemem politycznym. Niezdolność artysty do takiej identyfikacji, która wyrażała się nieumiejętnością wychwycenia tego, co „słuszne" typowe, mogła pochodzić tylko z wewnętrznej niezgody z partią i Stalinem, leżącej całkowicie na poziomie podświadomości[176].

Ten opis ukazujący ścisły związek zasady partyjności sztuki z kategorią typowości, dowodzi, jak bardzo niebezpieczne z punktu widzenia doktryny było praktykowane w Polsce mechaniczne przenoszenie syntezy obrazowej na kategorię typowości, jak bardzo ten piktorialny zabieg techniczny rozbrajał polityczno-ideowy potencjał obrazu. Uwagi Groysa wskazują też, dlaczego piktorializm był rozsadnikiem realizmu socjalistycznego w polskiej fotografii, i wreszcie dlaczego utożsamienie go z formalizmem i wyrugowanie stosowanych w nim metod technicznych z praktyki ówczesnych fotografów było tak istotne. Pokazuje wreszcie, dlaczego indoktrynacja polityczno-ideowa członków Związku, o którą apelował Johann, była tak bardzo istotna dla powstawania dzieł zgodnych z oczekiwaniami urzędników ministerialnych.

7. Wystawy – praktyczna realizacja postulatów realizmu socjalistycznego

Sposób, w jaki praktycznie realizowano formułowane od początku lat 50. postulaty dotyczące pożądanych sposobów tworzenia obrazów, dobrze pokazują wystawy, które odbyły się w pierwszym półroczu 1952 roku i stanowiły bezpośrednie tło

[175] W. Sokorski, *Realizm socjalistyczny jako metoda twórcza*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką", 1951, nr 5, s. 17.

[176] B. Groys, *op.cit.,* s. 75.

dla wypowiedzi sformułowanych podczas czerwcowego zjazdu Związku. Były to: II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, zorganizowana przez Polski Związek Fotografików w warszawskiej Zachęcie i ogólnopolska wystawa *Realizm socjalistyczny w fotografii*, przygotowana przez Poznański Oddział Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Salonie PTF. Ekspozycje te, zorganizowane w dwóch konkurujących wówczas ośrodkach i przez rywalizujące instytucje fotograficzne, dość dobrze pokazują kondycję praktyki socrealistycznej na progu nowego, zapowiedzianego przez związkowy zjazd, etapu rozwojowego polskiej fotografii. Refleksja nad wystawami jest o tyle istotna, że dają one możliwość prześledzenia zmian, jakie dokonały się od czasu wystawy *Pokój zwycięża* oraz w jaki sposób przenikały do sfery praktycznej pewne niekonsekwencje, spowodowane długim czasem problematyzowania zagadnień teoretycznych fotograficznego socrealizmu. Właśnie ten ostatni problem stanie się głównym punktem odniesienia dla przytaczanych faktów i wypowiedzi w kontekście omawianych wystaw. To jego wskazanie, mam nadzieję, ujawni model gry, którą podjęła część środowiska fotograficznego optująca za tradycyjnym modelem sztuki. Oczywiście, choć powstały rozliczne pęknięcia w doktrynie, nie zmieniło to faktu, że wystawy te miały charakter typowych dla czasu ekspozycji, dominowała na nich, zapoczątkowana jeszcze w latach 40., tematyka produkcyjna. Ekspozycje były bowiem organizowane w momencie, kiedy podstawowa wiedza dotycząca teorii obrazu socrealistycznego już się ustabilizowała. Określono już precyzyjnie pozycje formalizmu i naturalizmu, a fotografowie od kilku lat praktykowali nową metodę twórczą. Dodatkowo Związek miał już rozbudowaną strukturę i przejmował centralną pozycję w środowisku. Jednocześnie był to jeszcze czas przed ostatecznym tąpnięciem w strukturach organizacyjnych, ciągle istniały dwa ośrodki kreujące życie fotograficzne. Choć spór między nimi był już mocno widoczny, to jeszcze nie doszło do jego kulminacji, która spowoduje silne retorsje w środowisku poznańskim, prowadzące do jego stopniowego odchodzenia od oficjalnej doktryny. Wystawy te wreszcie pokazują różnice w praktycznej realizacji postulatów sztuki ideowej w obrębie obu organizacji, a w konsekwencji jak niejednorodny i pełny wewnętrznych rys był również w tym zakresie obraz socrealizmu w polskiej fotografii artystycznej. Przyjrzyjmy się zatem wybranym aspektom wystaw i ich recepcji, które uzmysławiają niekonsekwencje w stosowaniu doktryny w momencie bezpośrednio poprzedzającym kulminacyjny moment walki urzędników MKiS i władz Związku o partyjność polskiej fotografii.

7.1. II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki

Druga zorganizowana przez Związek prezentacja doczekała się szeregu omówień w prasie, które obok katalogu i nieopublikowanej recenzji Ryszarda W. Schram-

ma, będą stanowiły dla nas podstawę do jej interpretacji[177]. Fotografie, które były prezentowane na II OWF, pochodziły głównie z materiału nadsyłanego na doroczną ogólnopolską wystawę Związku oraz z zamkniętego konkursu dla jego członków pt. *Fotografika w służbie realizmu socjalistycznego*. Obie imprezy zostały równolegle ogłoszone w 1951 roku[178]. Planowane przez władze Związku stopienie w jedno dorocznego pokazu z pracami nadsyłanymi na konkurs miało służyć stworzeniu odpowiednio ideologicznie nacechowanej całości. Przypomnijmy, że ogólnopolskie wystawy w założeniu miały charakter kompletnego przeglądu osiągnięć zrzeszonych twórców i istniała, przynajmniej teoretycznie, możliwość ekspozycji prac o dowolnej tematyce. Trzecim źródłem, z którego pozyskano część prac, był IV Turystyczny Konkurs Fotograficzny pod hasłem *Poznaj swój kraj*, zorganizowany przez Biuro Turystyki Ministerstwa Kolei[179] i rozstrzygnięty w listopadzie 1951 roku, choć fakt wykorzystania tego materiału nie został odnotowany w katalogu wystawy[180]. Ekspozycja zatem miała charakter *quasi*-retrospektywny, podsumowujący trzy wydarzenia, z których złożono jednolitą całość. Wydarzenie było zatem zakrojone na szeroką skalę, a uwaga, jaką poświęciły jej władze Związku oraz jej komisarz Adam Johann[181], wynikała również z prestiżowego miejsca prezentacji w Zachęcie, *notabene* była to pierwsza powojenna tego typu wystawa w murach galerii. Pomimo prestiżowego charakteru pod względem aranżacyjnym była ona, zresztą jak i wszystkie kolejne wystawy organizowane w trakcie dominacji socrealizmu, krokiem wstecz wobec ekspozycji *Pokój zwycięża.* Prezentowane fotografie były oprawione w białe *passe-partout* i ramy, rozmieszczono je na ścianach oraz na wolnostojących „parawanowych" ściankach, na których obustronnie pokazywano dzieła.

Ta klasyczna w swoim wyrazie aranżacja ekspozycji w sposób znaczący nie odbiegała od norm przedwojennych, pamiętajmy jednak, że dobór prac przebiegał podług scenariusza, co stanowiło o zasadniczej różnicy wobec tradycyjnych

[177] Tekst Schramma został napisany dla „Świata Fotografii" w maju 1952 roku, lecz nie opublikowano go z uwagi na interwencję cenzury. Dokument ten szczęśliwie dotrwał do naszych czasów i stanowi jedną z najbardziej niezależnych diagnoz stanu polskiej fotografii doby socrealizmu. Na ten tekst po raz pierwszy zwrócił uwagę Grzegorz Czarnecki w: *Fotografik*, w: *Nie lubię chodzić po cudzych* śladach… *O życiu i dziełach Ryszarda Wiktora Schramma*, red. M. Okupnik, Poznań 2009.

[178] Imprezy ogłoszono w „Biuletynie Informacyjnym" [PZF] nr 12 z lipca 1951 roku.

[179] W pracach jury konkursu, poza pracownikami Ministerstwa Kolei, brali udział przedstawiciele MKiS, PZF, PTF, PTTK, PBP Orbis i SIW Kraj. Obradom przewodził Mieczysław Orłowicz, a jego zastępcą był Marian Schulz. Informacje na podstawie sprawozdania zamieszczonego w: „Świat Fotografii", 1952, nr 24, s. 24.

[180] O przeniesieniu na wystawę części prac z konkursu pod hasłem *Poznaj swój kraj* informuje w nieopublikowanym tekście Ryszard W. Schramm. Schramm udowadnia w swojej recenzji przeniesienie na związkową wystawę konkretnych prac (m.in. autorstwa: Stefana Arczyńskiego, Edwarda Hartwiga, Tadeusza Bukowskiego, Edwarda Falkowskiego, Jerzego Strumińskiego, Janusza Uklejewskiego). Informacje za: Ryszard W. Schramm, *II. Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, 1952, mps, dokument w posiadaniu Tomasza Schramma, k. 1, 7.

[181] *II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, Katalog wystawy, Zachęta, Warszawa, marzec 1952, s. 3.

salonów. W przypadku tej wystawy jej wydźwięk ideowy był wypadkową założeń trzech różnych imprez, a zgromadzone prace miały dać obraz aprobowanych i pożądanych w fotograficznym socrealizmie tematów i sposobów obrazowania. Zasadnicze oczekiwania wobec autorów, w odniesieniu do dorocznego pokazu Związku, zostały już przedstawione, dlatego przenieśmy naszą uwagę na poszczególne konkursy. Podstawa ideologiczna konkursu pt. *Fotografika w służbie realizmu socjalistycznego* została opracowana przez Zbigniewa Pękosławskiego. Jej treść wskazywała wyraźne ukierunkowanie na tematykę produkcyjną, na docieranie do „sedna nowego życia" i dokonujących się przemian:

> Pragnie (fotografia polska – p. M.S.) dotrzeć do głębokich źródeł idei jednoczącej setki milionów ludzi w walce o pokój, pragnie ukazać nowego człowieka w jego trudnym zmaganiu o lepsze, piękniejsze życie, w jego codziennej pracy: w warsztacie, fabryce, na budowie – pracy – będącej przedmiotem jego dumy i radości. W szlachetnym zespoleniu człowieka i narzędzia pracy, pracy warunkującej istnienie, ale nie będącej źródłem wyzysku człowieka przez człowieka, w spółzawodnictwie o lepsze wyniki, o jakość produkcji i oszczędność – w ruchu racjonalizatorskim, w nawiązaniu do doświadczeń i osiągnięć naszego brata i przyjaciela: Związku Radzieckiego – widzimy nową, socjalistyczną, głęboko humanistyczną i romantyczną treść naszych czasów[182].

Natomiast organizatorzy konkursu turystycznego tak kreślili założenia swojej imprezy:

> Konkurs ma na celu uzyskanie zdjęć nadających się do reprodukcji na plakat turystyczny, obrazujący piękno i walory turystyczne naszego kraju. Pożądane są przede wszystkim zdjęcia z ludźmi na tle krajobrazu lub architektury o następującej tematyce: I. Rozbudowa Polski socjalistycznej. II. Turystyka masowa. III. Krajobraz i regionalizm. V. Zabytki historyczne i architektura. (Najcenniejsze zabytki architektury stylowej, najnowsze budowle itp. Nie należy je jednak traktować w małych wycinkach a raczej w całości). VI. Nowe formy pracy i życia w mieści i na wsi[183].

Zauważmy, że pożądane na konkursie zdjęcia, ukazujące różne formy wypoczynku, stały się jednym z najważniejszych komponentów ikonosfery stalinizmu. Potwierdza to obszerne omówienie konkursu autorstwa Mieczysława Orłowicza, który wskazywał na ogromną popularność tego rodzaju tematyki, ale również podkreślał ciągłą dominację obrazów odnoszących się do tradycji fotografii ojczystej, polegającej na ujmowaniu krajobrazów, zabytków i przejawów regionalizmów[184]. Dołączenie do wystawy zdjęć nadesłanych na konkurs turystyczny wskazuje na stałą obecność tematyki krajoznawczej w polskim socrealizmie. Zygmunt Kałużyński,

---

[182] Z.P. [Zbigniew Pękosławski], *„Fotografika w służbie realizmu socjalistycznego". Konkurs zamknięty dla członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 12, s. 1.

[183] *IV doroczny turystyczny konkurs fotograficzny*, „Świat Fotografii", 1951, nr 23, s. 27.

[184] M. Orłowicz*, IV Turystyczny Konkurs Fotograficzny Biura Turystyki MK*, „Świat Fotografii", 1952, nr 25, s. 1–5.



Il. 134. Franciszek Stobik, *Brzozy*, ok. 1952

omawiając II Ogólnopolską Wystawę Fotografiki, skonstatował nawet z przekąsem, iż po tematyce eksponowanych prac można wnioskować, że „w Polsce jest tylko pejzaż i praca – ani rodziny, ani humoru, ani życia codziennego”[185]. To mocno uogólnione stwierdzenie w rzeczywistości dobrze pokazuje dwa podstawowe obszary tematyczne eksplorowane przez polskich fotografów w dobie socrealizmu. Oczywiście, sprawa jest znacznie bardziej skomplikowana i pełna niuansów, niemniej wskazuje na poważny udział na ówczesnym rynku artystycznym prac wywodzących się w swym sposobie myślenia z tradycji fotografii ojczystej. Tradycja Bułhakowska, pomimo że była niezwykle istotna dla stworzenia fundamentów pod polski socrealizm[186], w praktyce okazała się również swoistym koniem trojańskim, umożliwiała bowiem aplikację sposobów myślenia znanych z piktorializmu. Licznie wystawiane pejzaże stawały się ostoją tradycyjnej tematyki, czego przykładem była wspomniana przez Orłowicza ogromna popularność nastrojowych pejzaży górskich ze sztafażem pasterskim, który żartobliwie nazywał „zabaranieniem”

[185] Z. Kałużyński, *II ogólnopolska wystawa fotografiki*, „Świat”, 1952, nr 12, s. 10.

[186] Problem ten podkreślił również Leonard Sempoliński w katalogu wystawy. Informacja za: L. Sempoliński, [wstęp], w: *II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, Katalog wystawy, Zachęta, Warszawa, marzec 1952, s. 10.



Il. 135. Paweł Mystkowski, *Halny idzie*, ok. 1952

konkursu[187]. Diagnozujący ten problem, zdecydowany orędownik fotoreportażu Zygmunt Kałużyński, opisując wystawę, rozpoczął swój wywód od przedstawienia tradycji polskiej fotografii, wskazując na jej nachylenie w stronę malarstwa, a wynikające z kierunku, który obrał Bułhak. Ten sposób myślenia, jak pisał, zanurzony we „mgle uczuciowości" charakterystycznej dla mieszczańskiej sztuki, jest również wyczuwalny na tej wystawie[188].

Jednak naśladowanie malarstwa, będące dla Kałużyńskiego niczym „cerata podszywająca się pod atłas"[189], było już możliwe w bardzo ograniczonym zakresie. Na wystawie nie pojawiły się już zdjęcia – poza kilkoma przykładami – wychodzące poza czystą technikę bromową, a jego uwagi należy odnieść raczej do tradycyjnych sposobów ukazywania pejzażu nierespektujących nałożenia nań ideologicznego „płaszcza", czy też ewentualnie do posłużenia się obrazem plamowym[190]. Niemniej bez wątpienia czas ogromnej różnorodności technologicznej i kompozycyjnej, cechujący jeszcze materiał eksponowany na wystawie *Pokój*

[187] M. Orłowicz*, IV Turystyczny Konkurs…*, s. 3.

[188] Z. Kałużyński, *op.cit.*, s. 10.

[189] *Ibidem.*

[190] Co ciekawe, jedną z nielicznych wykonanych w technice wtórnika prac eksponowanych na wystawie było nagrodzone zdjęcie o typowo robotniczej tematyce autorstwa Adama Drozdowskiego pt. *Przy mieszarce*.



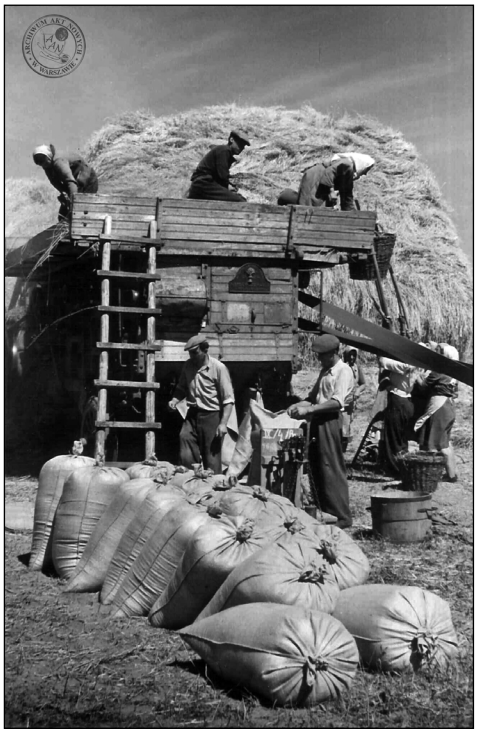
Il. 136. Henryk Bietkowski, *Przed konkursem*, ok. 1952

zwycięża, został skutecznie przełamany. Podobnie jak technika ustabilizowała się również – pomimo popularności tradycyjnego krajobrazu – dominująca tematyka, oparta na obrazach ukazujących sceny rodzajowo-produkcyjne bądź portrety ludzi pracy. Zdjęcia prezentowane na wystawie pokazują, w jaki sposób realizowano postulaty socrealizmu. Szczególnie uwidocznia się to w plonie konkursu *Fotografika w służbie realizmu socjalistycznego*, który przyniósł duży zestaw stereotypowych zdjęć o tematyce robotniczej, co potwierdza komentarz Mariana Schulza:

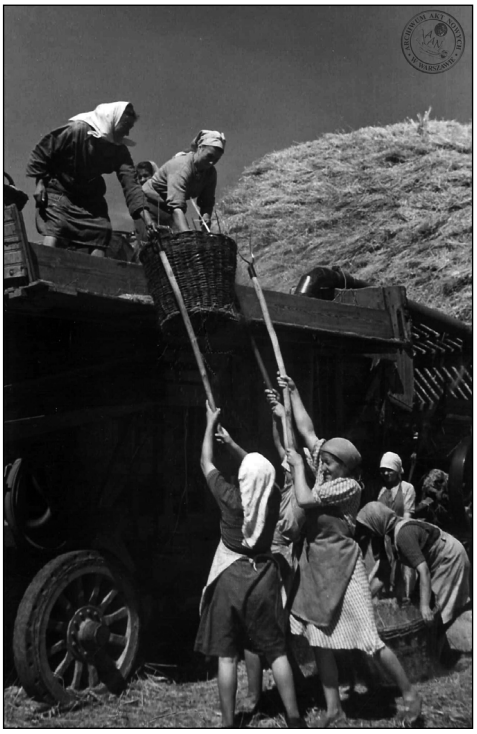
Analizując grupę prac uznanych za dobre lecz nienagrodzonych, stwierdzić trzeba, że wszystkie one technicznie stały na poziomie nienagannym i zawierały treść odpowiednią dla postula-



Il. 137. Kazimierz Komorowski, *Augustyn Kraft – przodownik pracy*, ok. 1952



Il. 138. Henryk Hermanowicz, *Pierwszy plon P.G.R.-u 1951 r*. (z cyklu: *P.G.R. pracuje*), 1951



Il. 139. Henryk Hermanowicz, *P.G.R. młóci do ostatniego ziarna* (z cyklu: *P.G.R. pracuje*), 1951

tów realizmu socjalistycznego. Nie była to jednak treść nowa ani też szczególnie zwracająca uwagę, a raczej powtarzająca się często i ogólnie znana. Nie można tutaj zarzucić braku zróżnicowania tematycznego, bo odpowiadało ono w swej skali obowiązującym przepisom regulującym możliwość fotografowania, lecz wydaje się że do tych samych tematów można było podejść w sposób bardziej interesujący, przemyśleć je głębiej i uchwycić lepszy, ciekawszy moment[191].

Co znamienne, w kontekście wystawowym nie rozwijał się wielozdjęciowy reportaż, tak nagradzany na *Pokój zwycięża*. Na II OWF jedynym zestawem – poza składanymi w grupy portretami autorstwa Benedykta J. Dorysa i Zbigniewa Dłubaka – był cykl Henryka Hermanowicza pt. *P.G.R. pracuje* (II nagroda).

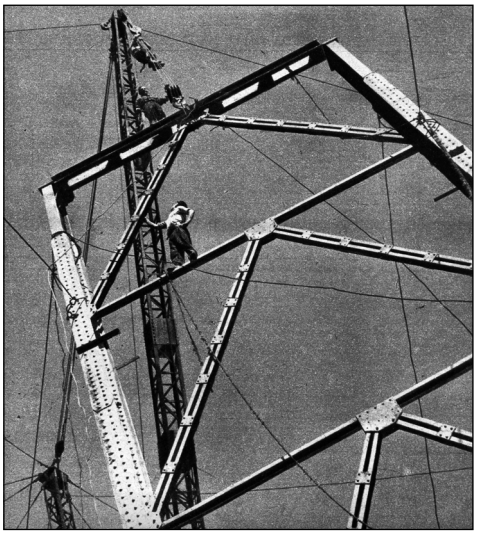
Ów zaskakujący brak na wystawie rozbudowanych narracyjnie wielozdjęciowych zestawów jest jedną z charakterystycznych cech polskiego socrealizmu. Był on powodowany faktem, że na tej wystawie, konstruowanej jako wielka manifestacja realizmu socjalistycznego, środowisko nie uwolniło się całkowicie od pytań o status obrazu oraz od elitarności myślenia, które kazało stale – przynaj-

[191] M. Schulz, *Charakterystyka Konkursu Polskiego Związku Fotografików pod hasłem „Fotografik w służbie realizmu socjalistycznego"*, „Świat Fotografii", 1952, nr 24, s. 18.

mniej częściowo – powątpiewać w sens, znanego z przykładów radzieckich, *stricte* utylitarno-reporterskiego podejścia do fotografii. Problem ten uchwycił recenzent „Przekroju" Marek Urbański, który, po wygłoszeniu entuzjastycznej opinii na temat poziomu wystawionych prac, ocenił ówczesną kondycję zawodu fotografika oraz wysunął kilka dezyderatów na przyszłość:

> Żadna wystawa sztuki nie spełni swego zadania, jeśli nie pociągnie za sobą dalszych prac, dalszych wyników. Pora, aby artystów-fotografików wyciągnąć z ich dyskretnie zacienionych pracowni i wprządz w służbę społeczną. Fotograficy winni systematycznie pracować w prasie. Np. w grafice plakatowej pracuje – o ile wiemy – tylko dwu fotografików![192].

Rzeczywiście, odsetek członków Związku regularnie pracujących dla prasy nie był znaczny, duża część środowiska, podobnie jak przed wojną, realizowała zdjęcia przede wszystkim na potrzeby wystaw, na co dzień wykonując inne profesje lub pracując w odrębnych specjalizacjach fotografii zawodowej. Dlatego popularny w ZSRR wzór twórcy zaangażowanego w rynek prasowy budził szereg wątpliwości wśród przede wszystkim tych fotografów, którzy skłaniali się ku tradycyjnemu modelowi sztuki fotograficznej. Cały ich zestaw przedstawił Ryszard Wiktor Schramm w swoim niedopuszczonym do druku tekście, w którym, odnosząc się przede wszystkim do fotoreportażu ukuł własną definicję formalizmu, będącego, jak uważał, poważnym problemem dla rozwoju fotografii artystycznej w Polsce, a łączył go przede wszystkim z niedostatkami warsztatu fotografów prasowych. Tekst swój rozpoczął od śmiałego ataku na zdjęcie pt. *Zaorane miedze* autorstwa komisarza wystawy Adama Johanna, które posłużyło mu zarówno do krytyki jakości technicznej obrazu, jak i powszechnie występującej maniery nadawania rozbudowanych literackich tytułów pracom fotograficznym. Jak pisał: „tytuł powinien być najwyżej tylko pewnym akcentem dla obrazu, a nie może być treścią, na podstawie której musimy sobie pracą w wyobraźni uzupełniać. (…) obraz musi mówić sam za siebie, a nie być ilustracją do swojego własnego tytułu!"[193]. Za taką sytuację winą obarczył przyzwyczaje-



Il. 140. Roman Burzyński, *Budowa kolejki linowej w Wałbrzychu*, ok. 1952

[192] M. Urbański, *Fotograficzne nowości w „Zachęcie"*, „Przekrój", 1952, nr 364, s. 7.
[193] R.W. Schramm, *II. Ogólnopolska Wystawa Fotografiki…*, k. 3.

nia przenoszone z prasy, w której obraz wspiera się rozbudowanym tekstem, co jednak, jak podkreślał, nie sprawdza się na wystawach, a czego przykładem były dla niego zdjęcia praktykujących fotoreporterów Władysława Sławnego i Romana Burzyńskiego. Schramm, wyrażając niepokój co do roli tytułu, nakierowującego odbiór obrazu na poziom treściowo-ideologiczny, w rzeczywistości nie godził się z rolą, jaką nadano mu w czasach socrealizmu, a którą tak scharakteryzował Wojciech Włodarczyk: „Tytuł usiłuje spetryfikować dzieło, unieruchomić je w porządku ideologii, podporządkować jej, czasami aż do zamazania sensu dzieła”[194]. I wreszcie ostatnia wyróżniona przez Schramma obawa, pokazująca stale obecne napięcie na poziomie sposobów opracowywania pozytywu, którą wyraził, komentując pracę Władysława Sławnego pt. *Zlot Młodzieży w Berlinie 1951 r.* W opisie zdjęcia rozszerzył swoje pojęcie formalizmu socjalistycznego, dodając, że łączy się ono z uznaniem prymatu treści nad formą, jak pisał:

> Wszyscy wiemy, że dobór tematu jest rzeczą zasadniczą, ale sam temat nie tworzy dzieła artystycznego, jest tylko jednym z wielu elementów decydujących o jego wartości. Na wystawie artystycznej nie pomoże najwznioślejszy temat i najaktualniejszy tytuł, największy format i najwyższy połysk – bo chyba tylko dla tych walorów oglądamy ten obraz[195].

Do tak kreślonych zarzutów dodawał szereg uwag czysto technicznych, m.in. zauważając niski poziom umiejętności retuszerskich wielu twórców, co łączył z niewyrobieniem artystycznym fotografów prasowych[196]. Oczywiście niedopuszczona do druku wypowiedź Schramma prezentowała się „egzotycznie” na tle głosu teoretyków socrealizmu, m.in. przez odwrócenie o 180 stopni znaczenia pojęcia formalizmu. Schramm bowiem określił tym mianem twórców wykazujących się realistycznym stylem pracy, choćby na poziomie opracowania warsztatowego kopii wystawowej. Jednak ów tekst pokazuje szerszy problem braku akceptacji, przynajmniej u części środowiska fotograficznego (i to nie tylko zawężonego do ośrodka poznańskiego), dla promowanych postaw twórczych związanych z fotoreportażem.

Na drugim biegunie, zgodnym z oczekiwaniami kreatorów doktryny, sytuowała się wypowiedź Zygmunta Kałużyńskiego, zachowującego dystans wobec spadkobierców Bułhaka (rozumianych przezeń jako kontynuatorów piktorializmu, sam nestor był dla niego właśnie przedstawicielem tej opcji estetycznej, zatem nie respektował rozpowszechnianego mitu o jego skłonnościach do realizmu), która była zdecydowanym głosem za zdjęciami pochodzącymi z kontekstu prasowego. Kałużyński, szczególnie doceniając czysty fotograficzny warsztat w połączeniu z prostotą kompozycji i informacyjnością obrazu, pisał:

---

[194] W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska…*, s. 108.
[195] R.W. Schramm, *II. Ogólnopolska Wystawa Fotografiki…*, k. 4.
[196] *Ibidem*, k. 6.



Il. 141. Władysław Sławny, *Z budowy Dychowa* (znane również pt. *Budowa cementowni w Wierzbicy* i *Zakładanie nitów*), ok. 1952

> Jest tu kilka zdjęć, stanowiących osiągnięcie, dorównujące malarstwu, dające taką samą satysfakcję jak obraz twórczego plastyka, – mimo że autor bynajmniej oleju czy tempery nie naśladował. Przeciwnie – starał się podkreślić, że robi fotografię i tylko fotografię, dokument zanotowany w życiu, bez fałszywych pretensji imitacyjnych. Takie jest założenie prac Władysława Sławnego. Oto „Budowa cementowni w Wierzbicy": robotnik nitujący bęben wielkiego pieca przyszłej cementowni. Czujemy ciężar owego bębna stalowego, z którym walczy człowiek, widzimy jego twarz napiętą, czujemy dygotanie całego ciała, wstrząsanego rytmem maszyny. W tym starciu z materią nie jest on sam: towarzysz o twarzy surowej i uważnej podtrzymuje nitownicę. Wszystkie szczegóły są wyraźne, dobitnie autentyczne; strój roboczy w drobne paseczki, nie wypchany, nie „z waty" nie kostium, ale wypełniony żywym ciałem i krwią, w której istnienie się wierzy; bęben metalowy zajmujący połowę obrazu zwisający groźnie; nitownica stanowiąca centrum kompozycji. Ten obraz pełen prawdy i patosu jest przecież prostym zdjęciem, scena uchwyconą w warsztacie pracy, jakby mimochodem, przez przypadek, niby poboczna obserwacja[197].

Ten niezwykle typowy dla epoki wywód można by zignorować, jednak opis Kałużyńskiego w zestawieniu z dociekaniami Schramma pokazuje, jak w dyskusji wokół II OWF ujawniały się dwie wewnątrzśrodowiskowe optyki rozumienia powinności i zakresu działań twórcy, i to pomimo jednoznacznego scharakteryzowania, w obrębie teorii, wymogów stawianych wytworom fotograficznego socrealizmu.

Zapytajmy więc: jaki obraz socrealizmu wyłania się z przytoczonych powyżej opisów II OWF? Przede wszystkim, pomimo zauważalnego ujednolicenia w zakresie opracowania technicznego fotografii (dominacja bromu), krzyżowały się w nim odmienne sposoby rozumienia twórczości fotograficznej, zarówno w kwestii formalnego opracowania, jak i wyboru tematów. W ramach praktyki fotograficznej koegzystowały dwa kluczowe obszary działalności: jeden związany z tematyką produkcyjną, czy, szerzej, życia społecznego, oraz drugi, koncentrujący się na kontynuacji idei wypływających z fotografii ojczystej (przede wszystkim w tematyce pejzażowej czy, szerzej, krajoznawczej i turystycznej). Wchłonięta przez socrealizm fotografia ojczysta stała się swoistym azylem dla wielu tradycjonalistów, pozwalała na kontynuację niektórych przedwojennych wątków, ale przede wszystkich stała się przeciwwagą dla dominującej na wystawach tematyki robotniczej. Jednak nie to było głównym problemem generowanym przez absorpcję fotografii ojczystej, przecież uosabiano ją z chwalebnymi tradycjami polskiej fotografii. Problematyczny był związany z nią kult starannie przygotowywanego pod względem technicznym zdjęcia (o czym tak dobitnie informował tekst Schramma), charakteryzujący się choćby wykorzystaniem papieru matowego, perfekcyjnymi retuszami, a niekiedy nawet nadaniem plamowego charakteru całości kompozycji. Ten przedwojenny standard nie pokrywał się w pełni ze zdecydowanie bardziej „mechanicznymi" w wyrazie pracami osób odwołujących się do metody wynikającej z logiki realistycznego stylu pracy. Pomimo iż zdjęcia tradycjonalistów łączono z formalizmem, to jednak ich prace stały się równoprawnym elementem ówczesnej produkcji wy-

[197] Z. Kałużyński, *op.cit.*, s. 10.

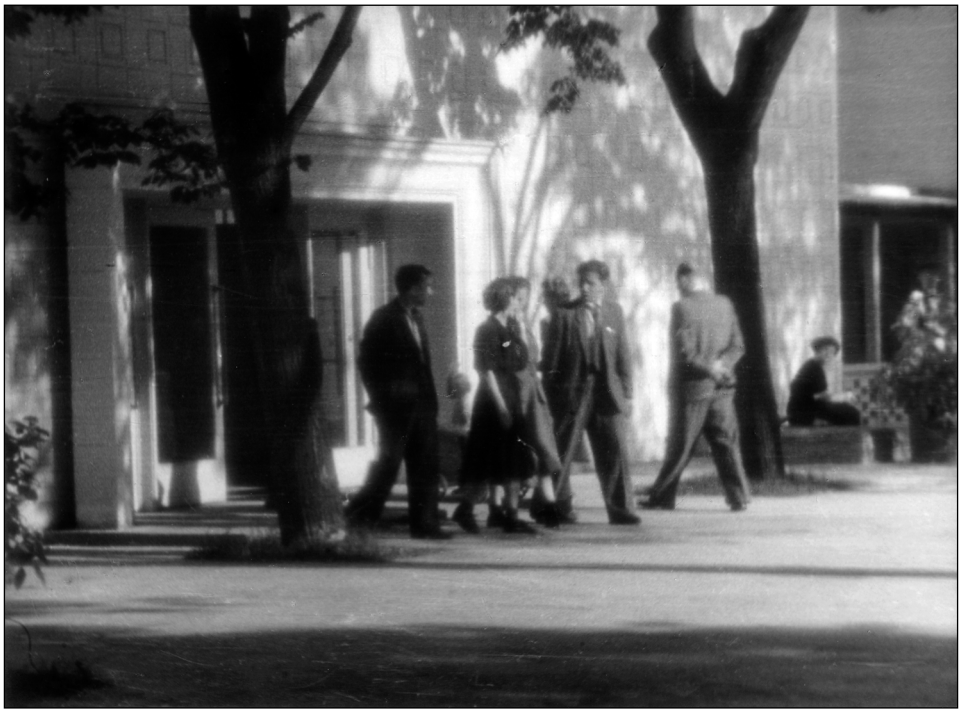
stawienniczej, o czym zadecydował nie tylko układ samego środowiska np. realnie znikoma liczba funkcjonujących w nim fotoreporterów, ale przede wszystkim upowszechniany sposób rozumienia historii fotografii. Zresztą ów niewielki odsetek fotoreporterów funkcjonujących w Związku (pomimo promocji tego gatunku fotografii), pośrednio wpłynął na fakt, że pokazywane na wystawach zdjęcia ukazujące życie społeczne, były w przytłaczającej większości wykonywane „pod wystawy" przez twórców niezwiązanych z rynkiem prasowym, co owocowało dominacją pojedynczych obrazów i „niedorozwojem" tak istotnej dla praktyki socrealistycznej wypowiedzi wielozdjęciowej. Sytuacja ta spowodowała, iż ogromna część produkcji artystycznej była efektem poszukiwania złotego środka pomiędzy starymi przyzwyczajeniami warsztatowymi a promowanym realistycznym stylem pracy.

7.2. Wystawa *Realizm socjalistyczny w fotografii*

Równie wiele pytań i napięć generowała zorganizowana w Poznaniu wystawa *Realizm socjalistyczny w fotografii* (jej wernisaż odbył się w salonie PTF w styczniu 1952 roku). Ekspozycja ta, podobnie jak warszawska, w zakresie aranżacji przestrzeni wystawowej nie odnosiła się do prezentacji *Pokój zwycięża*, co zapewne



Il. 142. Wernisaż wystawy *Realizm socjalistyczny w fotografii* w poznańskim Salonie PTF w 1952 roku



Il. 143. Marian Stamm, *W Parku Kultury*, ok. 1951

wynikało z faktu, że w Poznaniu – pomimo zaangażowania w promocję socrealizmu – po 1945 roku konsekwentnie kontynuowano przedwojenny model salonu fotograficznego. Podczas produkcji omawianej wystawy obowiązywała stara zasada nadrzędności autorskiego wyboru artysty (brak scenariusza), co doprowadziło do pokazania dość osobliwego – jak na wystawę o tak jasno skonkretyzowanym temacie – zestawu prac. Sama ekspozycja była porządkowana „blokami" zdjęć o jednorodnej tematyce, powieszonymi w trzech rzędach szczelnie wypełniających większą część powierzchni ścian Salonu PTF[198]. Organizatorzy tym samym uzyskali „dywanowy" efekt, zbliżony do aranżacji dziewiętnastowiecznych salonów malarskich.

Ciekawy asumpt do rozważań przynosi zespół prac poznańskich autorów, które stanowiły niemal trzecią część wystawionych obrazów. Znalazł się w nim cały szereg zdjęć co najmniej wątpliwych w kontekście idei wystawy. Pierwszy „zgrzyt" wynikał z zastosowania w część fotografii piktorialnego obrazu plamowego, uznawanego już za objaw formalizmu (Maksymilian Myszkowski, *Zamek Niedzicki w odbudowie*; Marian Stamm, *W parku kultury*; Jerzy Strumiński, *Motocykliści manifestują*; Ryszard Wiktor Schramm, *Poranek w Krakowie*). Po drugie pewna ilość zdjęć sytuowała się poza obszarem wymogów stawianych przed sztuką posiadają-

[198] Opis ekspozycji na podstawie fotografii zamieszczonej w: „Ekspres Poznański", 1952, nr 36, s. 3.



Il. 144. Feliks Sikorski, *Ciekawskie*, 1943

cą ładunek ideologiczny. Dość osobliwym przypadkiem były fotografie ukazujące zwierzęta hodowlane. Feliks Sikorski pokazywał zdjęcie – *notabene* wykonane w 1943 roku – pary młodych kóz pośród łanów zbóż (*Ciekawskie*), a Marian Stamm dał – skądinąd sympatyczny – portret kundla (*Ciapciuś*). Znacznie poważniejszy



Il. 145. Marian Stamm, *Ciapciuś*, ok. 1951

problem niosły za sobą zdjęcia przedstawiające architekturę, które naruszały podstawowe paradygmaty ideowe epoki. Przyjrzyjmy się dwóm szczególnie wymownym przykładom. Ryszard Wiktor Schramm w fotografii *Poranek w Krakowie* odwołał się do przedwojennych sposobów obrazowania miasta i wykorzystał, szeroko rozpowszechniony przed wojną, motyw zaułka[199]. Obraz ten jest utrzymany w nieostrości i ciemnej tonacji, w których „gubią się" detale. Przy lewej krawędzi usytuowany został dominujący w obrazie ciemny narożnik kamienicy. Tworzy on rodzaj „parawanu" częściowo przysłaniającego architekturę, rozproszonego we mgle Małego Rynku, z dominującą sylwetką kościoła św. Barbary. Niemal klaustrofobiczny charakter przedstawienia potęguje para postaci na pierwszym planie w lewym dolnym narożniku pola obrazowego, wtapiająca się w ciemne tło ściany budynku, stanowiąca uzupełnienie czwórki przechodniów przecinających plac. Tak skonstruowany obraz, odpowiadający przedwojennym wymogom malowniczości, sytuował się w opozycji do typowych wyobrażeń miast socrealistycznych. Gdyż jak pisała Wisława Szymborska:

[199] O popularności tego tematu w przedwojennej fotografii pisałem w: *O wzorcach obrazowych w fotografii. Kilka uwag na marginesie wystawy Bolesława Gardulskiego,* w: „Kwartalnik Fotografia", 2003, nr 12.



Il. 146. Ryszard Wiktor Schramm, *Poranek w Krakowie*, 1950

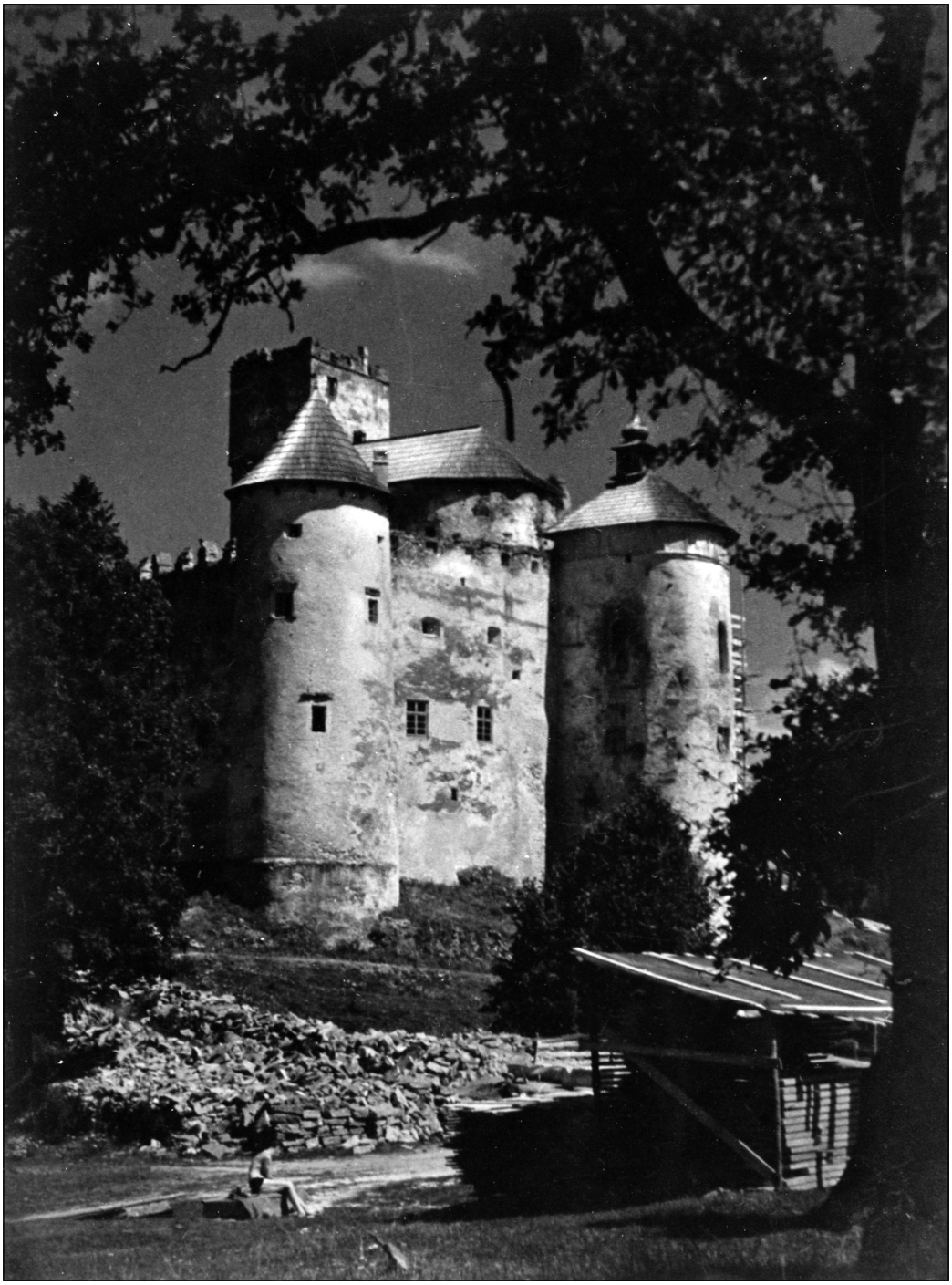
Miasto socjalistyczne –
miasto dobrego losu.
Bez przedmieść i bez zaułków[200].

Zdjęcie Schramma jawi się jako antyteza obowiązującego w socrealizmie sposobu pojmowania przestrzeni miasta, opartego o nowe standardy urbanistyczne, dla których głównym wyznacznikiem były jasne i otwarte przestrzenie[201]. Wszak architektura odgrywała główną rolę w stalinowskiej kulturze, była usytuowana w samym centrum marksistowskich relacji społecznych, łączono ją z retoryką budowania komunizmu oraz wykorzystywano do opisu bieżącego modelu historycznego[202]. Innym znamiennym przykładem jest zdjęcie Maksymiliana Myszkowskiego pt. *Zamek Niedzicki w odbudowie.* W centrum obrazu widnieje jasna elewacja dobrze oświetlonego zamku na tle przyciemnionego nieba, które wraz z drzewem o bogatym listowiu, posadowionym na pierwszym planie przy prawej i górnej krawędzi pola obrazowego, pełni funkcję ramy wewnątrzobrazowej. U stóp zamku, w lewym dolnym narożniku, znajduje się postać rozngliżowanego młodzieńca odpoczywającego na kamieniu. Autor „dowodem" tytułowej odbudowy uczynił natomiast pogrążoną w cieniu prowizoryczną wiatę na materiały budowlane, usytuowaną w prawym dolnym narożniku oraz, zlokalizowaną po przeciwnej stronie, pozbawioną ostrości jasną plamę rozrzuconych cegieł na placu przed zamkiem. Krótko mówiąc, to, co stanowi o wartości narracyjnej i ideowej obrazu, zostało zmarginalizowane środkami służącymi do tworzenia obrazu syntetycznego. Tak skonstruowane zdjęcie *de facto* sytuuje się w rozpowszechnionym w dwudziestoleciu międzywojennym sposobie rejestracji architektury, polegającym na wpisaniu jej w krwioobieg natury. Podobnie jak w zdjęciu Schramma, trudno tu odnaleźć nawet odległe echa myślenia o celach, jakie stawiano przed rejestracją budów socjalizmu. Tak jak na II OWF, na wystawie była eksponowana duża grupa neutralnych ideowo zdjęć o tematyce tatrzańskiej i turystycznej, wpisujących się w obszar fotografii ojczystej (np. Kazimierz Konieczny, *Taternicy na Żabim Mnichu*, Józef Myszkowski, *Na trasie*, Jarosław Stanisławski, *Fragment kolejki linowej* czy Stefan Poradowski, *W Tatrach*). Oczywiście przedstawiony powyżej szereg odstępstw od doktryny nie oznacza braku na wystawie zdjęć spełniających wszelkie „kryteria obiektywne". Prac takich można było odnaleźć na ekspozycji stosunkowo dużo i nie tylko pośród autorów spoza Poznania, choć trzeba przyznać, że ta grupa wykazywała się największą konsekwencją w doborze nadsyłanych na wystawę zdjęć. Były tu pokazywane kanoniczne dla polskiego

[200] W. Szymborska, *Na powitanie budowy socjalistycznego miasta*, podaję za: W. Tomasik, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej"*, Wrocław 1999, s. 6.

[201] W. Tomasik, *op.cit.*, s. 89–122.

[202] K. Clark, *Socialist Realism and the Sacralizing of Space*, w: *The Landscape of Stalinism: the Art and Ideology of Soviet Space*, red. E. Dobrenko, E. Naiman, Seattle–London 2003, s. 4.



Il. 147. Maksymilian Myszkowski, *Zamek Niedzicki w odbudowie*, 1951



Il. 148. Stefan Poradowski, *Odpoczynek na Kasprowym*, ok. 1951



Il. 149. Jerzy Strumiński, *Teoria żeglarstwa*, 1950



Il. 150. Fortunata Obrąpalska, *Armia pokoju*, ok. 1951



Il. 151. Marian Kornicki, *W pracowni konserwatorskiej*, ok. 1951

socrealizmu zdjęcia Fortunaty Obrąpalskiej z manifestacji pierwszomajowych (*Z.M.P.* i *Armia pokoju*) czy mniej znane, a nieustępujące zrozumieniem doktryny, prace Władysława Ruta (*Na złom*, *Polska Kronika Filmowa*) oraz Jerzego Strumińskiego (*Teoria żeglarstwa*). Marian Kornicki w recenzji wystawy obwieścił nawet wystawowy tryumf autorów poznańskich, o których pracach pisał „(…) wybijają się one zarówno poziomem artystycznym, jak i technicznym"[203]. Z kolei większości autorów zarzucił zbyt wąskie pojmowanie nowej doktryny, ograniczone do tematów produkcyjnych, piętnował typowo socrealistyczną nowomowę, która zdominowała tytuły przedstawień. Wypowiedź Kornickiego w swym tonie jest bardzo zbliżona do tej sformułowanej przez Schramma na temat warszawskiej ekspozycji, a głos to dość istotny, bowiem obok Maksymiliana Myszkowskiego i Zygmunta Obrąpalskiego stanowił on jury wystawy[204].

Ekspozycja poznańska nie stawiała tylu pytań, co II OWF, gdyż poprzez dobór prac na wystawę i preferencje środowiska lokalnego (zresztą wyrażające tęsknoty wielu polskich twórców, co dało się również odczuć podczas warszawskiej prezentacji) jej charakter kształtowała przede wszystkim tematyka wywodząca się z foto-

[203] M. Kornicki, *Wystawa „Realizm socjalistyczny w fotografii"*, „Świat Fotografii", 1952, nr 25, s. 14.

[204] Członkowie jury oraz ich rodziny wystawiali zdjęcia poza konkursem. Jury obradowało w obecności przedstawicielki MKiS Zofii Burzyńskiej. Informacje za: [rubryka: *Komunikaty*], „Świat Fotografii", 1952, nr 25, s. 15. Natomiast katalog wystawy podaje, że komisję kwalifikacyjną stanowili: Marian Kornicki, Maksymilian Myszkowski, Fortunata i Zygmunt Obrąpalscy oraz Stefan Poradowski.



Il. 152. Fortunata Obrąpalska, *ZMP*, 1951

grafii ojczystej. Akcenty zostały zdecydowanie przesunięte, co wynikało z przyjętej negacji nadrzędnej roli tematyki produkcyjnej. Jak pisał Marian Kornicki:

> Utarło się bowiem mylne przekonanie, że realizmem socjalistycznym jest tylko wąska ramka, wąski zakres tematyczny: robotnik i jego praca, ewentualnie jeszcze rolnik. (…) Nie tylko to jednak jest realizmem, nie tylko produkcja, ale i sprawy kulturalne, obyczajowe, folklorystyczne, sprawy współżycia człowieka z naturą, ukształtowanie przez niego krajobrazu, sama natura wreszcie i wiele innych tematów, ale ujętych pod określonym kątem widzenia. Wielu autorów, nadsyłających pracę na wystawę poznańską, nie wyszło za tą ramkę, wąski zakres tematyczny, i prace takie trzeba było „odwalać" tuzinami, jeśli nie posiadały cech, wymaganych przez założenia wystawy[205].

Podobnie konserwatywny wymiar względem silnie ideologizującej się polskiej fotografii miały prezentowane w dużej liczbie obrazy poddane syntezie (jednak tutaj również techniki szlachetne były nieobecne). Dlaczego poznańska wystawa miała charakter tak wyraźnie regresywny wobec wzorców płynących ze stolicy? Dlaczego nie respektowano tu w pełni zaleceń formalno-kompozycyjnych czy tych dotyczących konieczności budowy wystaw w oparciu o scenariusz? Odpowiedź na te pytania tkwi w strukturze instytucjonalnej polskiej fotografii

[205] M. Kornicki, *op.cit.,* s. 13–14.



Il. 153. Władysław Rut, *Na złom*, ok. 1951

w pierwszej połowie lat 50. Otóż wystawa *Realizm socjalistyczny w fotografii*, pomimo uczestnictwa w niej wielu twórców zrzeszonych w Związku, była jednak organizowana przez PTF, a tym samym nie była obwarowana tak rygorystycznymi wymaganiami. Przypomnijmy, że działalność PTF była traktowana w kategoriach amatorskich, a zadania stawiane przed Stowarzyszeniem nie odnosiły się *stricte* do działalności artystycznej. Oczywiście, nie oznaczało to pełnej wolności, ale z pewnością margines swobody był tu znacznie szerszy niż w działalności związkowców, z tego też powodu wystawy organizowane przez PTF były tak bardzo atrakcyjne.

8. Podsumowanie

Przedstawione powyżej odnoszące się do tradycji aspekty dwóch wystaw, zorganizowanych w pierwszym półroczu 1952 roku, oczywiście nie zmieniają ogólnego krajobrazu ówczesnej fotografii, która charakteryzowała się ideologizacją twórczości oraz wysokim stopniem stereotypizacji. Podkreślmy, że pomimo obecności na wystawach tematyki wywodzącej się z fotografii ojczystej, przyjmowano, iż warunkiem niezbywalnym była aktualność treści widziana przez pryzmat partyj-

nej ideologii, a „Przedmiotem przedstawienia (…) współczesność społeczeństwa budującego socjalizm”[206]. Rzecz jasna uprzywilejowaną tematyką było wszystko to, co wiązało się z szeroko rozumianą pracą. Jak patetycznie pisał Pękosławski:

> Znaleźć socjalistyczny motyw tzn. przeżywszy problematykę naszych czasów, zbliżyć się możliwie do spraw, które absorbują walczącą klasę robotniczą (…). nie może być mowy o socjalistycznym motywie w oderwaniu od głębokiej racji przedstawionej treści (…). Tu nie wystarczy zręczny tytuł obrazu – jest rzeczą artysty, który tworzy na miarę epoki – dotrzeć do głębokich sensów, w których tłumaczy się nasza rzeczywistość. Wszystkie motywy, w których ten sens odnajdziemy i które oddadzą za sprawą twórcy w sposób artystycznie godny, istotę wielkich przemian społecznych, następstwa tych przemian, są motywami socjalistycznymi i mogą być dziełami sztuki socrealistycznej[207].

Jednak, niezaprzeczalnym elementem, który budował specyfikę polskiego socrealizmu w fotografii, była obecność w ówczesnej twórczości niektórych elementów oficjalnie negowanej estetyki piktorialnej, która stanowiła przez cały okres jego niezbywalny komponent. Na poziomie praktyki objawiało się to tworzeniem obrazów, które powstawały przy wykorzystaniu środków technicznych prowadzących do uzyskania tzw. syntezy obrazowej, bowiem w tym okresie część twórców rozumiała ją jako narzędzie do wykonania obrazu spełniającego kryteria typowości. Jakkolwiek ten sposób myślenia był szczególnie popularny w pierwszych latach wdrażania socrealizmu (1948–1952), to niektórzy autorzy do końca epoki będą się do niego odwoływać, nawet pomimo potępienia go, jako burżuazyjnego sposobu tworzenia. Jednak tym, co stało się trwałym rozsadnikiem zasad socrealizmu przez cały okres jego dominacji i azylem dla wielu fotografów od twórczości podlegającej silnej partyjnej ideologizacji, było tworzenie podług norm fotografii ojczystej, która została wtłoczona w obręb socrealizmu. Chociaż fotografia ojczysta już u swojego zarania była programem o mocnym ładunku politycznym, to jednak dawała też możliwości wykonywania estetyzujących nastrojowych zdjęć pejzażowych, sytuujących się poza silnie zideologizowanym kontekstem. Oczywiście tego rodzaju prace, niejednokrotnie tak jak podczas II OWF, były włączane do całościowego obrazu państwa budującego socjalizm, jednak ich potencjał polityczny był znacznie mniejszy niż zdjęć o ikonografii produkcyjnej. Pamiętajmy wreszcie, że, pomimo iż fotografia ojczysta na wielu polach antycypowała socrealizm, to miała też charakter regresywny w stosunku do doktryny, a kult Bułhaka sprzyjał również produkcji obrazów wchodzących w obszar charakteryzowany jako dążenia formalistyczne. Fotografia ojczysta zawierała bowiem niektóre niepożądane z punktu widzenia teorii socrealizmu elementy, takie jak choćby sposób ujmowania krajobrazu w ro-

[206] W. Tomasik, *Realizmu socjalistycznego program*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 266.

[207] Z. Pękosławski, *W poszukiwaniu motywu socjalistycznego w sztuce*, „Świat Fotografii”, 1951, nr 22, s. 6.

mantycznym kluczu czy tradycję obrazu wrażeniowego-impresyjnego. Te sprzeczności wynikały z faktu, że fotografia ojczysta powstała jako program przeznaczony nie tylko na rządzący się utylitarnymi prawami rynek wydawniczy, ale również artystyczny. Dlatego w fotografii ojczystej zawsze koegzystowały fotografie dokumentalne, wykonywane pod wymagania prasy czy szerzej rynku wydawniczego, ze zdjęciami typowo salonowymi, opracowywanymi zgodnie z regułami estetyki piktorializmu. Wiele też powstających obrazów miało charakter pośredni, wynikający z połączenia wymogów tych dwóch osobnych systemów dystrybucji. Zatem tym, co przesądziło o charakterze polskiego socrealizmu w fotografii, była stała obecność tradycji przedwojennych, o czym zadecydował sposób rozumienia historii dyscypliny oraz wskazanie Bułhaka na antenata realizmu fotograficznego. Nie mniej istotna dla wykrystalizowania się specyfiki polskiego socrealizmu fotograficznego była zasadnicza odmienność kontekstu, w jakim powołano do życia nowy kierunek. Ideowe starcie w ZSRR twórców ROPF z „oktiabrowcami" miało zupełnie inny charakter niż polska batalia pomiędzy socrealistami a spadkobiercami piktorializmu. Niemożność prostego przełożenia mitu założycielskiego socrealizmu znanego ze Związku Radzieckiego na sytuację panującą w polskiej fotografii w sposób istotny wpłynęła na odmienne określenie pozycji wyjściowych nowej formacji. Dodatkowo specyficzny skład osobowy środowiska artystycznego, charakteryzujący się niemal całkowitą nieobecnością w nim zawodowych fotoreporterów, wpływał na kłopoty z przyjęciem realistycznego stylu pracy. Podobnie nie sprzyjał stworzeniu jednolitej doktryny brak założycielskiego zjazdu oraz powolna kodyfikacja reguł estetycznych co dawało wiele miejsca na kontynuację praktyk określanych mianem formalistycznych. Pokrótce omówione wystawy wskazują, jak na marginesie urzędowo ustanowionego kierunku funkcjonowały tradycyjne formuły obrazowania. Taki kształt socrealizmu utrzyma się do wiosny 1954 roku (nawet pomimo widocznej po zjeździe w 1952 roku ideologicznej radykalizacji polityki Związku), kiedy to nastąpi nowy etap rozwojowy w teorii fotografii, związany z wysunięciem na pierwszy plan zagadnienia schematyzmu. Konkludując, jeszcze raz podkreślmy, iż zastosowane w polskim środowisku sposoby interpretacji historii i tradycje fotografii artystycznej w sposób zasadniczy wpłynęły na kształt rodzimej twórczości socrealistycznej.

ROZDZIAŁ III

Dyskusje w cieniu schematyzmu – upadek socrealizmu

1. Wprowadzenie

Wiosną 1954 roku nastąpił zwrot w podejściu do fotografii, który przyniósł zasadniczą redefinicję dotychczasowego sposobu jej uprawiania i wyhamował restrykcyjną politykę ideologiczną wprowadzoną w ostatnich miesiącach 1953 roku wraz z przyjęciem tez Leonarda Sempolińskiego z referatu pt. *Nowy etap w życiu organizacyjnym ZPAF* oraz zmianami dokonanymi we władzach PTF. „Wiosenne przesilenie" było wynikiem określenia nowych paradygmatów dla środowisk twórczych podczas II Zjazdu PZPR. W ich następstwie przeformowano szyki, doprowadzając w konsekwencji do zamknięcia socrealistycznego rozdziału w historii fotografii polskiej (ten sam proces można dostrzec w innych środowiskach twórczych, np. plastyków czy architektów). Wydarzenia te sprowokowały debatę nad kondycją realizmu socjalistycznego w fotografii, głównie rozpatrywanego w kontekście zagadnienia schematyzmu – centralnego punktu dociekań ówczesnych teoretyków. Problem ten stanie się kolejnym elementem destabilizującym doktrynę w zakresie teorii obrazu, skutkując jej poważnym osłabieniem. Wprawdzie zagrożenie schematyzmem było już wcześniej rozważane w teorii fotografii, na przykład w referacie Adama Johanna podczas zjazdu ZPAF w 1952 roku, jednak refleksja nad nim realnie pojawiła się niemal dwa lata później. Podjęta debata spowodowała, że namysł nad aspektem formalnym obrazu pojawił się na nowo, a stabilizacja w zakresie teorii obrazu, wynikająca choćby z tekstów Szmidtgala, okazała się chwilowa. Dyskusja o schematyzmie stała się motorem zmian w obszarze teorii i praktyki, jednak przyczyn upadku socrealizmu w fotografii było znacznie więcej – od tych najbardziej oczywistych, związanych z ogólnym rozluźnieniem ideologicznego gorsetu „opinającego" polską kulturę, po szereg wydarzeń o charakterze instytucjonalnym. W tym ostatnim obszarze z pewnością należy odnotować upadek idei związkowych Zespołów Twórczych, niewydolność PTF w akcji umasowienia ruchu fotograficznego oraz stan permanentnego niedofinansowania struktur organizacyjnych tworzących krajobraz instytucjonalny polskiej

fotografii w pierwszej połowie lat 50. XX wieku. W tym rozdziale przyjrzymy się dynamice dysput, które w swej konsekwencji doprowadzą do rozbratu fotografów z dominującą w socrealizmie tematyką produkcyjną i realistycznym stylem pracy, co ostatecznie dokona się podczas V Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w maju 1955 roku.

2. Czym jest schematyzm?

Schematyzm, wokół którego koncentrowała się dyskusja w środowisku fotograficznym w końcowej fazie socrealizmu, był traktowany jako rodzaj choroby trawiącej sztukę i mógł dotyczyć zarówno aspektu treściowego, jak i formalnego[1]. Wiązano go z takim rodzajem obrazowania, które poprzez generalizujące uproszczenie prowadziło do zatraty ideologicznego potencjału dzieła i sztampowego ukazania rzeczywistości. Dlatego, jak pisał Grzegorz Wołowiec: „Ze *stricte* doktrynalnego, «naukowego» punktu widzenia definiowano schematyzm jako wykroczenie przeciwko zasadzie typowości, polegające na wprowadzeniu w miejsce oczekiwanego uogólnienia (typizującej konkretyzacji), upraszczającego schematu ilustracyjnego"[2]. Dla teoretyków fotografii socrealistycznej symbolem schematycznego uproszczenia stały się przede wszystkim zdjęcia fotoreporterów zamieszczane ówcześnie w polskiej prasie, rażące jednorodną tematyką produkcyjną, która stała się głównym kryterium wydawniczym.

Jako pierwszy problem ten podjął w swoich tekstach Adam Johann. Obszerny wywód dotyczący schematyzmu i powodów jego pojawienia się w fotografii zawarł w referacie pt. *W walce o ideologiczny wyraz twórczości fotograficznej w Polsce Ludowej* z 1952 roku. Autor dowodził w nim, że:

> Lewackie odrzucenie tradycji fotografiki lat ubiegłych, musiało doprowadzić do zagubienia kryteriów sztuki, hołdowania poprawnej fotografii prasowej, podciąganie tej fotografii do miana sztuki. Gorący zwolennicy tego kierunku nie byli związani ideologicznie z nowym typem odbiorcy, traktowali go mechanicznie, nie rozumieli nowego odbiorcy, usiłowali się sztucznie do niego zbliżyć[3].

Konsekwencją przyjęcia tak opisanej postawy było to, że:

> Socrealizm traktowano po pierwsze jako temat, po drugie jako naturalistyczny sposób wyrażania tematu. Sądzono, że pod mianem socrealizmu należy rozumieć socjalistyczną tematykę wykonaną „fotograficznie", tzn. automatycznie przez aparat fotograficzny bez

[1] G. Wołowiec, *Schematyzm*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 311.

[2] *Ibidem*, s. 312.

[3] A. Johann, *W walce o ideologiczny wyraz twórczości fotograficznej w Polsce Ludowej*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16/17, s. 38.

żadnej inwencji twórczej fotografującego, zmierzającej do celowych zmian tonalnych czy perspektywicznych. A że obiektyw aparatu trafiał na „łopaty i kilofy" to też nic dziwnego, że twórczość nasza, poza zatraceniem kryteriów sztuki, zejść musiała na drogę schematycznego traktowania tematu[4].

Początkowo (do wiosny 1954 roku) argument zagrożenia schematyzmem był przede wszystkim wykorzystywany przez władze Związku i teoretyków doktryny jako swego rodzaju narzędzie do dyscyplinowania twórców, a jego przywołanie stało się pretekstem do wzmożonej presji ideologicznej[5]. Natomiast w ostatniej, schyłkowej fazie socrealizmu fotograficznego, postępującej od maja 1954 roku (od II narady twórczej ZPAF omawiającej m.in. konsekwencje postanowień II Zjazdu PZPR dla twórczości artystycznej), zagadnienie zagrożenia schematyzmem stanie się ważnym punktem odniesienia w rozważaniach teoretycznych, które doprowadzą do wygaszenia programu socrealizmu w kształcie zaproponowanym m.in. przez Eugeniusza Szmidtgala.

Historia tej problematyki w środowiskach twórczych była jednak nieco dłuższa, gdyż kategoria schematyzmu funkcjonowała w dociekaniach teoretyków socrealizmu już od co najmniej 1950 roku[6]. W obiegu fotograficznym pierwszą większą wypowiedzią na ten temat był artykuł Johanna pt. *O oportunizmie i lewactwie w fotografii polskiej* opublikowany w „Świecie Fotografii" z połowy 1950 roku[7]. Jednak wypowiedź ta, w której zresztą autor nie formułuje *explicite* definicji schematyzmu (nie posługuje się nawet tym terminem), z punktu widzenia środowisk fotograficznych pojawiła się zbyt wcześnie, nie mogąc stać się wówczas istotną propozycją teoretyczną. Zauważmy, że był to moment, kiedy „hasło dnia" stanowiła rozprawa z formalizmem i dopiero wykuwano podstawy estetyki obrazu socrealistycznego. Dlatego kwestia, jak pisał Johann, „przegięcia pałki w lewo" nie mogła jeszcze okazać się problemem wiążącym dla środowiska zmagającego się ciągle z balastem „burżuazyjnych" przyzwyczajeń wielu swoich członków. Podkreślmy, że kolejne dotyczące tej tematyki wystąpienie Johanna podczas zjazdu w czerwcu 1952 roku było nie tyle wynikiem realnych problemów środowiska (to bowiem – z uwagi na liczne zapóźnienia we wprowadzaniu nowej metody twórczej – dopiero uporało się w podstawowym zakresie ze zdefiniowaniem podstawowych paradygmatów twórczych i nie było jeszcze gotowe na przejście do kolejnego etapu), co próbą

[4] *Ibidem*, s. 39.

[5] Jedną z oznak takiego instrumentalnego traktowania zagadnienia schematyzmu były stwierdzenia Adama Johanna, zawarte we wstępie do katalogu III OWF w 1953 roku: „Zdajemy sobie sprawę, że walka przeciwko schematyzmowi, walka o sztukę nacechowaną bojowym romantyzmem socjalistycznym, walka przeciwko spłyceniu treści, jest kolejnym etapem rozwoju fotografiki w kierunku realizmu socjalistycznego, że musiała być poprzedzona pokonaniem formalistycznych i naturalistycznych tendencji w naszej twórczości". Cytuję za: A. Johann, [Słowo wstępne], w: *III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, Katalog wystawy, Zachęta w Warszawie, maj 1953, s. 7.

[6] G. Wołowiec, *op.cit.*, s. 312.

[7] Tekst został wydrukowany w numerze 18 „Świata Fotografii".

przeniesienia do świata fotografii ustaleń z ogólnopolskiej narady artystycznej zorganizowanej w Radzie Państwa w październiku 1951 roku, na której pojawiły się tezy o zagrożeniu schematyzmem i konieczności rozpoczęcia batalii o podniesienie na wyższy poziom ideologiczny całości polskiej kultury[8]. Skutkiem owej narady było zainicjowanie debaty wzorowanej na ówcześnie toczonych dysputach w ZSRR[9], której częścią stały się wystąpienia Johanna. Konsekwencją tego dla środowiska fotograficznego było ustawienie w świetle hasła walki ze schematyzmem związkowych Ogólnopolskich Wystaw Fotografiki z 1953 i 1954 roku – choć podkreślmy, że ekspozycje te nie przyniosły wyraźnego zwrotu w praktyce fotograficznej w stosunku do prezentacji z 1952 roku. Wreszcie na koniec warto przywołać jeszcze jeden efekt debaty nad schematyzmem, a mianowicie znaczącą redefinicję pojęcia naturalizmu, które początkowo było łączone przede wszystkim z repertuarem przedwojennej nowej rzeczowości. Jednak w wyniku toczonej dyskusji rozumienie naturalizmu ewoluowało i stało się jednym z czołowych problemów w obszarze teorii obrazu fotograficznego. Dzięki utożsamieniu go ze zdjęciami publikowanymi w polskiej prasie, nadano mu aktualne znaczenia.

3. Zagadnienie schematyzmu w świetle II Zjazdu PZPR

Bezpośrednim impulsem do przeformowania szyków w obszarze teorii fotografii okazał się, jak już wspominałem, nowy kierunek dla rozwoju polskiej kultury nakreślony podczas II Zjazdu PZPR w marcu 1954 roku oraz podsumowująca jego postanowienia XI Sesja Rady Kultury, której centralnym punktem był referat Włodzimierza Sokorskiego pt. *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*. Bolesław Bierut podczas II Zjazdu PZPR wyznaczył środowiskom twórczym dwa podstawowe zadania. Pierwsze dotyczyło konieczności szerokiego upowszechnienia oświaty i kultury pośród mas robotniczo-chłopskich, co w praktyce oznaczało m.in. prace w tzw. terenie, drugie łączyło się z „nasycaniem" kultury treściami socjalistycznymi[10]. We wnioskach podsumowujących główne tezy referatu Pierwszy Obywatel dobitnie podkreślił konieczność wzmocnienia ideologicznego szeregów partyjnych – jak deklarował należy „podnosić poziom marksistowsko-leninowskiego uzbrojenia kadr partyjnych"[11]. Dostrzegł również konieczność walki z ułomnościami aparatu biurokratycznego oraz zaapelował o rozpoczęcie ofensywy agitacyjno-propagandowej, aby wyrugować schematyzm i szablonowość[12]. Zadania sformułowane przez

[8] G. Wołowiec, *op.cit.,* s. 313.

[9] W ZSRR problem schematyzmu został uznany za jeden z wiążących dla kultury w 1950 roku. Informacja za: *Ibidem*, s. 312.

[10] B. Bierut, *Referat sprawozdawczy Komitetu Centralnego PZPR na II Zjeździe Partii*, „Nowe Drogi", 1954, nr 3, s. 48.

[11] *Ibidem*, s. 80.

[12] *Ibidem.*

Bieruta zostały niemal natychmiast zrelacjonowane przez Adama Johanna podczas VI Plenum Zarządu ZPAF w dniu 28 marca 1954 roku[13], jak podkreślał, ich wykonanie może odbyć się jedynie poprzez rozwijanie realizmu socjalistycznego na drodze „samokrytycznej oceny" dotychczasowej twórczości polskich fotografików[14]. W wystąpieniu, poza koniecznością walki o umasowienie sztuki i radykalne zwiększenie kręgu jej odbiorców, uwypuklił przeprowadzony podczas dyskusji zjazdowej atak Włodzimierza Sokorskiego na „lakiernictwo" w sztuce[15]. Przywołane stwierdzenie Sokorskiego dało asumpt do kolejnej dyscyplinującej krytyki zrzeszonych w Związku fotografów [16]. Wypowiedź ta jednak nie wniosła jeszcze niczego przełomowego do znanej już argumentacji traktującej walkę ze schematyzmem jako narzędzie do podniesienia ideologicznego poziomu polskiej fotografii[17].

Prawdziwą burzę w środowisku fotograficznym wywołał dopiero referat Włodzimierza Sokorskiego pt. *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, ogłoszony miesiąc po II Zjeździe PZPR, w którym transponował on postanowienia zjazdowe na nowe oczekiwania wobec twórców. Jego podstawowa teza, mówiąca o zaistnieniu półtorarocznego zastoju w polskiej kulturze, szczególnie mocno musiała wybrzmieć w środowisku fotografów, toczącym w tym okresie wzmożony bój o sztukę zaangażowaną w budowę socjalizmu[18]. Sokorski, stawiając pytania o hamulce rozwojowe polskiej sztuki, wskazał na skostnienie kultury[19]. Co istotne, jako przyczyny kryzysu, poza znanymi tezami o schematycznym rozumieniu przez twórców założeń realizmu socjalistycznego, wskazał błędy systemu administrującego sztuką[20]. Sokorski krytykował „sugestywne podsuwanie" wybranych tematów i „określonego warsztatu" twórcom, co prowadzi, jak dowodził, do fałszywego rozumienia sztuki jako wyłącznie odnoszącej się do tematyki produkcyjnej o propagandowym nastawieniu[21]. Piętnował politykę zamówień, pracę kolegiów redakcyjnych i krytyków, a także „uzurpowania sobie urzędowych uprawnień

[13] Informacja za: *VI Plenarne Zebranie Zarządu ZPAF*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 24, s. 3.

[14] A. Johann, *Zadania fotografiki w świetle II Zjazdu Partii*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 24, s. 4.

[15] *Ibidem*.

[16] *Ibidem*, s. 5.

[17] Johann, na bazie postanowień II Zjazdu PZPR, kreślił następujące wnioski: „Jakie wypływają stąd wnioski organizacyjne dla kierownictwa naszego Związku? – Poprzez systematyczne szkolenie ideowo-artystyczne, szczególnie szerokie dyskusje nad pracami (fotogramami), prowadzone we wszystkich Delegaturach bez względu na stan liczebny członków ZPAF, wypracować metodę realizmu socjalistycznego, dalej dać naszym twórcom w poważnej pracy samokształceniowej potężny oręż nauki marksizmu-leninizmu. Pomożemy w ten sposób wyzwolić się naszym członkom z obciążeń przeszłości, z nałogów jałowego estetyzmu i rzekomej apolityczności, zdobyć nową świadomość, nową wiedzę o życiu, nową postawę twórczą". Cytuję za: *ibidem.*

[18] W. Sokorski, *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, „Nowa Kultura", 1954, nr 17, s. 3.

[19] *Ibidem.*

[20] *Ibidem.*

[21] *Ibidem*, s. 4.

kształtowania oblicza naszej sztuki, i wreszcie (…) braku zaufania do twórcy, do jego artystycznej, trudnej odpowiedzialności przed społeczeństwem”[22]. Takie administrowanie sztuką prowadziło do wypaczeń, a jak mówił:

> Zasadniczym, typowym błędem w rozumieniu zagadnienia realizmu socjalistycznego w naszej praktycznej działalności – były próby zawężenia pojęcia sztuki socjalistycznej do roli ilustratora faktów skądinąd znanych, do swoistej reporterki artystycznej, do sztuki operującej przeważnie jednym i to bardzo jednostajnym warsztatem twórczym. Na skutek tych wypaczeń częstokroć pozbawialiśmy twórcę radości poszukiwania, eksperymentowania, walki o własne widzenie[23].

Oczywiście wystąpienia Sokorskiego nie należy traktować jako próby odrzucenia sztuki spełniającej wymogi zamówienia społecznego i posiadającej odpowiednie funkcje edukacyjne, w której nadrzędną rolę odgrywa odpowiednio przedstawiona treść. Wystąpienie to było jedynie logicznym rozwinięciem postulatów Bolesława Bieruta i bezpośrednio łączyło się z jego apelem o ofensywę agitacyjno-propagandową w odświeżonej formule.

Środowiska fotograficzne poważnie potraktowały postulat zawarty w tytule wystąpienia Sokorskiego, który stał się podstawą do długotrwałej dyskusji nad kryzysową sytuacją w kulturze. Jej początek łączy się z wydarzeniami związanymi z IV Ogólnopolską Wystawą Fotografiki, ich preludium stanowiło przemówienie Leonarda Sempolińskiego wygłoszone podczas wernisażu, w którym wyraźnie wyartykułował istniejący problem:

> Rzekomym ideałem metody realizmu socjalistycznego miał być fotogram naturalistyczny, obrazujący robotnika koniecznie przy pracy, najlepiej zaś z łopatą, kielnią lub młotem. (…) Uproszczona recepta twierdziła bowiem z całą powagą, że dzieło sztuki winno się składać jedynie z treści i formy, najlepiej w proporcji 50% treści i 50% formy. O składnikach estetycznych i artystycznych, decydujących o wartości utworu nie mówiono, jako o rzeczach zupełnie oderwanych i abstrakcyjnych. Artysta wobec takich wskazówek, nie widząc innych, szerszych możliwości przekazywania pasjonujących go zamierzeń twórczych – wpadał w szablon i schematyzm, a w końcu w zniechęcenie[24].

Sempoliński nie wskazał jednak konkretnych rozwiązań problemu, te zostaną sformułowane kilkanaście dni później podczas II narady twórczej członków ZPAF w Warszawie, która miała na celu podsumowanie nowych dyrektyw partyjnych oraz IV Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki. Dodajmy wreszcie, że debaty w środowisku fotograficznym wywołane dorocznym pokazem przypominają te, które toczyły się niemal równolegle w środowisku plastyków na bazie IV Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki, którą otwarto w lipcu 1954 roku.

---

[22] *Ibidem*, s. 3.

[23] *Ibidem*.

[24] L. Sempoliński, *IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, „Fotografia”, 1954, nr 6, s. 2.

4. Dyskusja w trakcie II Narady Twórczej członków ZPAF w dniu 16 maja 1954 roku w Warszawie

Dyskusja zainicjowana podczas narady po raz pierwszy od kilku lat pozwoliła twórcom na wyrażanie wątpliwości co do promowanego realizmu socjalistycznego. Jakkolwiek wszystkie wypowiedzi zaczynały się od solennych zapewnień o lojalności wobec uprawiania sztuki partyjnej, to jednak ostre samokrytyczne stwierdzenia zawarte w referacie Sokorskiego skłaniały fotografików do jawnych zastrzeżeń wobec wprowadzonego administracyjnie modelu sztuki. W trakcie narady ewidentnie starano się znaleźć alternatywną formułę dla dotychczasowego kształtu socrealizmu, opartego na dominacji zdjęć o tematyce produkcyjnej. Wyraźnie ciążące nad całością dyskusji poszukiwanie adekwatnej formy dla ówczesnej fotografii, zostało wywołane stwierdzeniami Zbigniewa Dłubaka, zawartymi we wstępie do katalogu IV OWF, które następnie rozwinął w otwierającym naradę referacie pt. *Niektóre zagadnienia marksistowskiej teorii sztuki a specyficzne cechy fotografii*. W swoim wywodzie podkreślał poznawczą rolę sztuki, bezpośrednio wiążąc ją z nauką, co w praktyce fotografa przekładał na konieczny realistyczny stosunek do rzeczywistości, będący dla niego wyznacznikiem sztuki postępowej[25]. Na tak rozpisanej podstawie teoretycznej dokonał oceny dotychczasowego stanu realizmu socjalistycznego w fotografii, w jej wyniku piętnował majoryzowanie tematu, a także nadmierne skupienie na krytyce formalizmu wobec niedostatecznej refleksji nad stroną ideową i filozoficzną obrazów[26]. W obliczu zauważonych w dotychczasowej teorii i praktyce niedostatków zaproponował rozpatrzenie dwóch fundamentalnych, według niego, cech fotografii określających jej specyfikę jako dyscypliny twórczej. Jednocześnie uznał, że ich rozpoznanie umożliwi odnalezienie właściwej drogi do realizmu. Dłubak, charakteryzując fotografię poprzez opis nadrzędnych dla niej cech, wypowiadał się następująco:

> Pierwszą taką cechą jest dokumentalny charakter fotografii. Oczywiście każdy twór rąk ludzkich jest w pewnym sensie dokumentem; chodzi tu jednak o fotografię jako bezpośrednie odbicie wycinka rzeczywistości w określonym momencie, a nie o ślad działalności ludzkiej. Ta możliwość utrwalania pewnego stanu rzeczywistości łączy się z drugą cechą charakterystyczną fotografii, a mianowicie – tak jak w malarstwie i grafice na pierwszy plan wysuwa się układ elementów przestrzennych – w fotografii główną rolę gra wybór momentu dokonania zdjęcia; po przez ten moment dopiero rozumie się taki a nie inny układ przestrzenny. Pociąga to za sobą i specyfikę warsztatową (układ obrazu po przez wybór momentu) i specyfikę koncepcji artystycznej (zależność od układu istniejącego w rzeczywistości)[27].

[25] Z. Dłubak, *Niektóre zagadnienia marksistowskiej teorii sztuki, a specyficzne cechy fotografii,* „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 25, s. 3.

[26] *Ibidem*, s. 5.

[27] *Ibidem*, s. 4.

Przytoczony powyżej pogląd był rozwinięciem tez ze wstępu do katalogu wystawy, mówiących o tym, że do pożądanych w socrealizmie wyników dochodzi się poprzez dwa czynniki umożliwiające odnalezienie poszukiwanych dlań „nowych rozwiązań formalnych"[28]. Pierwszym z nich jest odpowiednia tematyka związana z aktualną fazą budowy socjalizmu w Polsce, drugim wykorzystanie specyficznych dla fotografii wartości warsztatowych, co w konsekwencji prowadzi do odrzucenia myślenia o obrazie w kategoriach „malarskiego uogólnienia", które należy zastępować dokumentalnością m.in. poprzez nagromadzenie szczegółów[29]. Jednak kluczem do odpowiedniego oddziaływania obrazu miała być umiejętność wyboru właściwego momentu, który: „charakteryzuje należycie fotografowane zjawisko"[30]. Tym samym utrzymał i podkreślił wiodącą rolę kategorii typowości. Zatem poszukiwanie odpowiednich form realizacyjnych dla fotografii, odsłaniających typowe i charakterystyczne zjawiska społeczne, stało się dla Dłubaka podstawą dla rewitalizacji fotograficznego socrealizmu, z którego należało rugować wszelkie objawy schematyzmu i formalizmu rozumianego w kategoriach piktorialnych. Jakkolwiek postulat dokumentalności, który podniósł Dłubak po raz kolejny w swoich rozważaniach teoretycznych, miał genezę – jak słusznie zauważyła Karolina Ziębińska-Lewandowska – w tradycjach awangardy dotyczących czystości mediów, to jednak na tym etapie uzasadniał go retoryką *par excellence* marksistowską[31].

Propozycja Dłubaka w istocie dotyczyła promocji reportażu fotograficznego, niekrępowanego hegemonią jednowymiarowego doboru tematów, który miał stanowić antytezę zdjęć zamieszczanych w ówczesnej prasie. Jednak w dyskusji podczas narady twórczej ten zasadniczy dla Dłubaka tor myślenia nie został należycie odczytany. Dominowało rozumienie jego poglądów jako kolejnej próby dalszego ograniczenia inwencji twórczej, poprzez rugowanie możliwości stosowania uszlachetnionych sposobów obróbki obrazu, na które, jak sądzono, pojawiło się ponowne przyzwolenie. Tym samym większość zgromadzonych uznało podkreślenie dokumentalnych cech obrazu jako *de facto* kolejną odsłonę schematyzmu. Ostre w swym tonie wypowiedzi, które miały na celu rehabilitację złożonych sposobów opracowania pozytywowego obrazu, zostały wyrażone podczas narady przez szereg twórców, m.in. Władysława Ruta, Jerzego Strumińskiego, Benedykta Jerzego Dorysa, Janinę Mierzecką i Witolda Dederkę[32]. Właśnie wypowiedź tego ostatniego wydaje się szczególnie ilustratywna dla problemu:

---

[28] Z. Dłubak, [Wstęp], *IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, Katalog wystawy, Muzeum Historyczne m. st. Warszawy, maj 1954, s. 5.

[29] *Ibidem*, s. 5–6.

[30] *Ibidem*, s. 6.

[31] K. Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*, Warszawa 2014, s. 26.

[32] Całość dyskusji została opublikowana w: „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 25, s. 5–27.

> Specyficzną cechą fotografiki jakoby ma być dokumentarność. Zdaje mi się, że w ten sposób pojęty dokument m.in. musi być dokładny i jak najbardziej szczegółowy. I taką jest właśnie fotografia amatorska, bezmyślna, automatyczna pstrykawka. Dzieło sztuki, dzieło fotografika różni się od zdjęcia amatorskiego. Fotografik świadomie walczy z naturalizmem dokumentarnym fotografii. Walczy oświetleniem, technikami wtórnika, izohelii, reliefu, inwersji, technikami uszlachetnionymi pozytywu srebrowego i wielu innymi[33].

Jednak przytoczonego fragmentu nie należy rozumieć jako jednoznacznej zachęty powrotu do strategii czysto piktorialnych. Obecny na naradzie przedstawiciel MKiS Antoni Korczowski, choć przyznawał, że, inaczej niż na zeszłorocznej naradzie, nie atakuje już warsztatu twórczego, co więcej, uznaje to za błąd i daje dzisiaj wolność w zakresie poszukiwań formalnych, to jednak przestrzegał przed powrotem do naśladowania grafiki[34]; zresztą podobna konkluzja zamykała również wcześniej cytowaną wypowiedzi Dederki. Zatem ogłoszona wolność warsztatowa nie oznaczała odejścia od paradygmatu sztuki ideowej.

Drugim szeroko dyskutowanym wątkiem podczas narady był problem odczuwalnego na wystawach zawężenia poszukiwań do dominującej tematyki produkcyjnej. W tym obszarze wiążąca dla dalszych poczynań okazała się inna część wypowiedzi Korczowskiego, dotycząca zmian w zakresie preferowanej tematyki. Oświadczył on zebranym, iż poprzedni etap został zamknięty, a przebudowana mentalność robotników nie potrzebuje już obrazów mobilizujących do współzawodnictwa w pracy, tym samym rola polityczno-wychowawcza tzw. „produkcyjniaków" jest zakończona[35]. Korczowski znacząco zaznaczył, że na bieżącej OWF wzruszyły go nie tematy górniczo-fabryczne, a obrazy o tematyce dziecięcej[36] (zdjęcie o takiej tematyce pokazywał m.in. szef związkowego koła partyjnego Bartłomiej Jahn[37]). Wypowiedź ta nie była bynajmniej wynikiem postępującego banalnienia czy infantylizacji gustu ministerialnego urzędnika, a przemyślaną próbą zilustrowania nowych oczekiwań wobec twórców, wyrażonych przez Sokorskiego, który podkreślał, że nie należy w sztuce gubić „(…) codziennych spraw człowieka, jego trosk, kłopotów, smutków i radości, winniśmy szukać w nich zjawisk typowych, które indywidualizują i człowieka i twórcę"[38]. Słowa te tłumaczą konkluzję Korczowskiego dotycząca tego zagadnienia:

---

[33] W. Dederko [głos w dyskusji podczas II Narady Twórczej Członków ZPAF], „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 25, s. 11.

[34] A. Korczowski, [głos w dyskusji podczas II Narady Twórczej Członków ZPAF], „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 25, s. 9.

[35] *Ibidem*, s. 7.

[36] *Ibidem*, s. 6.

[37] Co charakterystyczne, wywód Korczowskiego przyniósł niemal natychmiastową reakcję w postaci opublikowanego na łamach czerwcowego numeru „Fotografii" artykułu pt. *Fotografuję dziecko* autorstwa Adama Sakowicza.

[38] W. Sokorski, *O rzeczywisty zwrot…*, s. 4.

> Dzisiaj robotnik szuka natchnienia i regeneracji sił do pracy w innych treściach, w sztuce. I tak, jeśli w sztuce pokazujemy mu wspaniałe obrazy – obrazy życia codziennego, które dają rozczulenie i ożywienie, równocześnie wydobywają szlachetne uczucia, tkwiące w głębi duszy każdego człowieka pracy, na powierzchnię naszego życia duchowego – to jest to dlań odprężeniem; taka sztuka służy dziś do mobilizowania do jeszcze zwiększonych wysiłków[39].

Ostatnim dyskutowanym zagadnieniem był problem złego administrowania sztuką. Janina Mokrzycka, łącząc go ze strategią wystaw scenariuszowych, dla których egzemplifikacją była omawiana przez zgromadzonych IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, obnażyła destrukcyjność narzuconej metody:

> Zawęziliśmy wystawę tematycznie i formalnie zasugerowani hasłami poprzedniego etapu, którego punktem kulminacyjnym był scenariusz wystawy. Scenariusz nie dawał podniety do twórczości, wielu kolegów nie nadsyłało swych dobrych prac, widząc, że nie mieszczą się one w scenariuszu. Z tych samych powodów Komisja Artystyczna zmuszona była odrzucić wiele wartościowych fotogramów, przyjmując inne słabsze tylko dlatego, że tematyka ta nie była na wystawie reprezentowana[40].

W następstwie narady impas twórczy, wywołany przyjętą w końcu lat 40. strategią konstrukcji ekspozycji, został przełamany, bowiem, jak podkreślała Mokrzycka, pojawiło się zapewnienie przedstawiciela MKiS o wycofaniu obowiązku komponowania wystaw według scenariusza[41].

Podsumujmy zatem, że na bazie referatu Sokorskiego podczas II Narady Twórczej członków ZPAF w maju 1954 roku doszło do podważenia trzech istotnych paradygmatów: uniformizmu techniki pozytywowej, dominującej tematyki tzw. produkcyjnej oraz konstrukcji wystaw scenariuszowych. Narada stała się zaczynem do wycofywania się środowisk fotograficznych z pozycji przyjętych na przełomie lat 40. i 50. Jednak podkreślmy, że celem narady było nie tyle wyjście z pozycji socrealistycznych, co przeformowanie szyków przed kolejną bitwą o sztukę społeczeństwa dążącego do socjalizmu. Na koniec narady przypomniał o tym Zbigniew Dłubak: „W wielu wypowiedziach kolegów przebijał dziś ton beztroski, ton rejterady z zajętych z trudem stanowisk, stanowisk, które może nie są najlepsze, które trzeba będzie zmienić, ale to nie znaczy, że mamy cofać się z pozycji wyjściowych”[42].

---

[39] A. Korczowski, [głos w dyskusji podczas II Narady Twórczej Członków ZPAF], „Biuletyn Informacyjny” [ZPAF], 1954, nr 25, s. 8.

[40] J. Mokrzycka, [głos w dyskusji podczas II Narady Twórczej Członków ZPAF], „Biuletyn Informacyjny” [ZPAF], 1954, nr 25, s. 18.

[41] *Ibidem.*

[42] Z. Dłubak, [głos w dyskusji podczas II Narady Twórczej Członków ZPAF], „Biuletyn Informacyjny” [ZPAF], 1954, nr 25, s. 26.

5. Przeniesienie dyskusji na łamy „Fotografii"

Zainicjowana w trakcie narady twórczej debata przeniosła się na łamy miesięcznika „Fotografia", który odtąd stał się główną areną starć dla różnych poglądów na temat kształtu fotografii artystycznej. Pojawiło się ówcześnie kilka odmiennych stanowisk, co nadało bardziej pluralistycznego charakteru dyskusji nad fotografią, jak to onegdaj miało miejsce w końcu lat 40. Prowadzone w „Fotografii" dysputy wywołały również poważny konflikt pomiędzy władzami Związku a redaktorem naczelnym Zbigniewem Dłubakiem, co niebawem zaważy na działalności organizacji .

Pierwsza opcja, która się uaktywniła, była związana z tradycyjnym piktorialnym sposobem myślenia. Dla tych twórców, jak sądzę, szczególną zachętą do powrotu na pozycje jeszcze niedawno jednoznacznie łączone z formalizmem były niektóre stwierdzenia z wielokrotnie przywoływanego już tekstu Włodzimierza Sokorskiego, w którym deklarował:

> Nie należy zapominać tym, że nie można dowolnie przerywać łańcucha rozwojowego, zwłaszcza w sztuce, że nie można udawać, że na przykład impresjonizm i jego następcy nie postawili przed nami szeregu problemów, które przezwyciężając w sensie ideologicznym, winniśmy jednocześnie twórczo w sensie metodycznym przewartościowywać, o ile nie chcemy zubożać własnej sztuki[43].

Na bazie owych sformułowań pojawiła się próba rehabilitacji tradycyjnego warsztatu fotograficznego, którą podjęli Stanisław Sommer i Janina Mierzecka. Wprawdzie wypowiedź Sommera ograniczała się jeszcze do rozważań o typowo warsztatowym charakterze i dotyczyła uszlachetnionych sposobów obróbki obrazu[44], to jednak zupełnie odmienny charakter miał artykuł Janiny Mierzeckiej, będący próbą adaptacji warsztatu piktorialnego na potrzeby socrealizmu[45]. Autorka starała się w nim umotywować powrót do uznanych wcześniej za formalistyczne technik obrazowania, wspierając się słowami Sokorskiego przyznającymi artyście: „(…) prawo do operowania tymi środkami wyrazu, które najlepiej odpowiadają jego wyobraźni, jego wewnętrznej potrzebie"[46]. Przywrócone przez Sokorskiego prawo do eksperymentowania, które w założeniu miało pełnić funkcję narzędzia do tworzenia ideowych obrazów, stało się kanwą wypowiedzi Mierzeckiej. Wypowiedzi, która w swym duchu powielała wiele aspektów przedwojennej argumentacji mającej na celu nobilitację technik szlachetnych. Podjęta przez zasłużoną artystkę próba wskrzeszenia piktorialnego warsztatu wynikała z zachwiania wiary w słuszność podjętej w socrealizmie strategii obrazowania, bowiem wraz z wysu-

[43] W. Sokorski, *O rzeczywisty zwrot*…, s. 4.

[44] Jako pierwszy w tej sprawie zabrał głos S. Sommer w tekście: *Czy techniki szlachetne?*, „Fotografia", 1954, nr 4, s. 2.

[45] Tekst został opublikowany w „Fotografii" nr 7 z 1954 roku.

[46] Cytuję za: J. Mierzecka, *Dlaczego techniki szlachetne?*, „Fotografia", 1954, nr 7, s. 2.

nięciem na pierwszy plan zagadnienia schematyzmu automatycznie pojawiał się artykułowany przez twórców postulat powrotu do dawnych wartości. Wprawdzie nikt nie myślał o wskrzeszeniu piktorializmu w formie z końca XIX wieku, jednak w przekonaniu o zagrożeniach wywoływanych przez schematyzm widziano możliwość rehabilitacji tradycyjnego warsztatu. W konsekwencji pojawienia się tego rodzaju argumentacji Zbigniew Dłubak podkreślał na łamach „Fotografii", że z jednej strony ukonstytuował się front twórców walczących o realizm, z drugiej następuje niepokojąca reaktywacja piktorializmu, o którym pisał, że jest to estetyzujący i oderwany od życia program[47]. Postawa Dłubaka, która przybrała wyraźne cechy kolejnej antypiktorialnej „krucjaty", była powrotem do znanej już argumentacji z czasów walki z formalizmem.

Zasadniczy kierunek dyskusji toczonej w miesięczniku „Fotografia" został wytyczony przez Zbigniewa Dłubaka w artykule pt. *Na marginesie IV Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki* opublikowanym w numerze 7 z 1954 roku. Celem autora była kontynuacja rozpoczętej podczas narady twórczej debaty nad rozwojem polskiej fotografii. Dłubak rozszerzył w tekście swoją propozycję teoretyczną o przeszczepienie na grunt fotografii krytyki postulatywnej, która wyznaczałaby twórcom dalsze ścieżki rozwojowe. Pomysł na odwołanie się do krytyki postulatywnej wynikał nie tyle z poszukiwania nowatorskich rozwiązań, co z chęci obrony dopiero co wywalczonych pozycji realistycznych. Przywołanie roli krytyka, bezpośrednio wspomagającego fotografa i nakierowującego go na właściwe ideowo-formalne tory, było kolejną odsłoną działań na rzecz uchronienia twórców przed odejściem od twórczości socrealistycznej. Dłubak dowodził konieczności powołania krytyki, formułującej zasady i kryteria sztuki fotograficznej, jako narzędzia toczącej się walki o realizm na etapie, w którym znalazła się polska fotografia[48]. Podstawą dla jego dezyderatu o wprowadzeniu krytyki postulatywnej było przekonanie o ciągłej dominacji w polskim środowisku fotograficznym kryteriów zaczerpniętych z malarstwa, co wynikało z powtórnie rozbudzonych piktorialnych tradycji. Rozważania,

[47] Dłubak, w odniesieniu do głosów tradycjonalistów z II Narady Twórczej, pisał: „(…) upodobanie do fotografiki naśladowczej, roztapiającej rzeczywistość w efektach świetlnych pokutuje jeszcze u znacznej liczby twórców. Ich wypowiedzi w dyskusji dowiodły braku znajomości zasadniczych zagadnień sztuki naszego okresu. Mylenie niesłusznej tendencji do zawężania tematyki z postawą realistyczną spowodowało u nich niechęć do realizmu. Jako jedyny przepis na dobrą sztukę zalecają odwrócenie się od całej otaczającej nas rzeczywistości i skierowanie swych wysiłków twórczych wyłącznie na zagadnienia światła i układu kompozycyjnego w obrazie. (…) Kryteria te, sięgające swym pochodzeniem impresjonistycznego widzenia świata, po zmianach i uzupełnieniach, jakie narzuciła im czarno-biała technika fotograficzna, dadzą się ująć w dwóch punktach: 1.) obraz fotograficzny jest odbiciem gry świateł, która powinna być wydobyta na pierwszy plan przez eliminację szczegółów; właściwy temat jest tylko pretekstem dla rozegrania światłocienia, 2.) światła i cienie obrazu fotograficznego powinny być tak uporządkowane, żeby stanowiły kompozycję według wzorów klasycznych. A zatem estetyzujący, oderwany od życia program". Cytat za: Z. Dłubak, *Na marginesie IV Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki*, „Fotografia", 1954, nr 7, s. 10.

[48] *Ibidem.*

dowodzące konieczności uchronienia polskiej fotografii przed ponownym stoczeniem się w bezideowe obszary twórczości formalistycznej, kończy wskazaniem kontekstu, w jakim powinny być rozumiane jego postulaty:

> Sztuka fotograficzna ze względu na swoje specyficzne cechy jest specjalnie ważna w okresie budowy socjalizmu. Jest ona dokumentem epoki, a jednocześnie w artystycznym skrócie pozwala nam poznać różne problemy niezwykle skomplikowanego okresu, w którym żyjemy, informuje nas o osiągnięciach w budownictwie socjalistycznym. Robi to w sposób przekonywujący, bo ukazuje fakty, a jednocześnie sugeruje rozszerzające je wnioski. Dlatego fotografika powinna być otoczona szczególna opieką ideologiczną i materialną[49].

Głównym adwersarzem Dłubaka nieoczekiwanie stał się Leonard Sempoliński, który zarzucił mu, że proponowany model krytyki postulatywnej będzie nawrotem do dopiero co odrzuconego, w wyniku II Zjazdu PZPR, systemu regulującego odgórnie poczynania twórców, i który *de facto* spowodował szablonowość fotografii[50]. Tym samym podkreślił uzależnienie tak rozumianej krytyki od dyspozycji wydawanych na szczeblu ministerialnym. Dla Sempolińskiego, podobnie jak dla współczesnej badaczki problemu Doroty Tubielewicz-Mattsson, takie pojmowanie zadania krytyka sprowadzają go do roli funkcjonariusza[51]. Zauważmy, że model krytyki, o który w obszarze fotografii upominał się Dłubak, był powszechnie stosowany w polskiej kulturze doby stalinizmu, stając się czymś w rodzaju „biura rozbudowy doktryny, permanentnym kursem szkoleniowym"[52]. Ów model został opisany przez Janusza Sławińskiego w eseju *Krytyka nowego typu*, w którym scharakteryzował krytykę tego okresu w perspektywie komunikacyjnej. Autor analizuje w nim system porozumiewania w trójkącie: władza partyjna – krytyka – pisarze[53], jednocześnie wskazując trzy imperatywy regulujące jej podstawowy charakter: jednogłosowości, wtórności i doktrynalności. Pierwszy z owych wyznaczników dotyczy likwidacji pluralizmu, „nienaszych wypowiedzi"[54]; drugi naśladownictwa wzorców radzieckich[55]; trzeci wreszcie odnosi się do tworzenia w ramach przyjętej metody twórczej[56]. W takim modelu niepomiernie wzrasta rola krytyki, która staje się instytucją nadzoru, odpowiadającą za ład panujący na scenie artystycznej, wierność twórców wobec doktryny czy wreszcie za respektowanie zasad życia artystycznego[57]. Wprawdzie

[49] *Ibidem*, s.11.

[50] L. Sempoliński, *Kilka uwag o sztuce fotograficznej*, „Fotografia", 1954, nr 9, s. 6–7.

[51] Podaję za: J. Smulski, *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002, s. 51.

[52] J. Sławiński, *Krytyka nowego typu*, w: J. Sławiński, *Teksty i teksty*, Kraków 2000, s. 178.

[53] *Ibidem*, s. 166.

[54] *Ibidem*, s. 168.

[55] *Ibidem*, s. 171–172.

[56] *Ibidem*, s. 175–177.

[57] Zadania krytyki socrealistycznej podaję za Mariuszem Zawodniakiem, podkreślmy jednak, że swoje tezy oparł on, podobnie jak Sławiński, na nieporównywalnie bardziej sprofesjonalizowanym

Sławiński swoje uwagi odniósł do sprofesjonalizowanego środowiska krytyki literackiej, którego choćby z uwagi na miejsce, jakie przyznawano mu w kulturze stalinowskiej, nie można w prosty sposób zrównywać ze światem fotografii, to jednak zaproponowane przez Dłubaka rozwiązania miały pełnić funkcję podobnego „aparatu kontroli". Postulaty Dłubaka powszechnie odebrano jako kolejną próbę odgórnego administrowania sztuką, co przyniosło sytuację kryzysową w polskiej kulturze, tak jednoznacznie scharakteryzowaną przez Włodzimierza Sokorskiego podczas XI Sesji Rady Kultury. Sempoliński, wspierając się na tezach ministerialnego oficjela, dokonał krytyki poglądów Dłubaka, ten zaś w odpowiedzi uznał, że jego minimalistyczne podejście do wymogów stawianych przed krytyką: „(…) jest (…) negacją historycznego i dialektycznego rozumienia zjawisk sztuki, jest negacją możliwości wyznaczenia kierunku rozwoju sztuki, jednocześnie jest wezwaniem do puszczenia się z prądem nieokreślonego bliżej «czuję» i «podoba mi się»"[58]. Dalej Dłubak dowodził: "Nie sądzę, żeby trzeba było jeszcze śledzić bieg takiego rozumowania i podążać za nim w ślepe zaułki aspołecznego, kontemplacyjnego rozumienia wartości sztuki"[59]. Ten ostatni fragment wypowiedzi, dodajmy na marginesie, został odebrany przez Sempolińskiego bardzo osobiście. Uznając, że posądzono go o aspołeczną postawę, poddał się w lutym 1955 roku dobrowolnej weryfikacji ideowej przez związkowe Koło Twórcze PZPR, uzależniając od niej kontynuację misji prezesa ZPAF[60], jednocześnie o sprawie poinformował Ministra Kultury i Sztuki[61]. Bartłomiej Jahn, sprawujący funkcję sekretarza koła, wystawił działalności prezesa pochlebną opinię[62]. Przytoczona wymiana zdań doprowadzi w efekcie do poważnego kryzysu wewnątrzśrodowiskowego, który zaciąży nad kolejnym zjazdem ZPAF oraz do dalszej polaryzacji stanowisk dyskutantów w zakresie oceny krytyki postulatywnej. Spór znajdzie finał w wymianie listów utrzymanych już w bardzo osobistym tonie, zamieszczonych na łamach miesięcznika „Fotografia"

środowisku krytyków literackich. Podaję za: M. Zawodniak, *Literatura w stanie oskarżenia. Rola krytyki w życiu literackim socrealizmu*, Warszawa 1998, s. 23.

[58] Z. Dłubak, *O właściwy kierunek dyskusji*, „Fotografia", 1955, nr 1, s. 8.

[59] *Ibidem*.

[60] Warszawa, Instytut Sztuki PAN, [dalej cyt. ISPAN], zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn. 1593/III-3–4, *List L. Sempolińskiego do Sekretarza Koła Twórczego PZPR przy ZPAF z dnia 4 lutego 1955 roku*, k. 84.

[61] ISPAN, zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn. 1593/III-3–4, *List L. Sempolińskiego do Ministra Kultury i Sztuki z dnia 7 lutego 1955 roku*, k. 85.

[62] Ocena działalności Sempolińskiego brzmiała następująco: „(…) w przedmiocie działalności twórczej i społecznej kol. Prezesa Z.P.A.F. L. Sempolińskiego stwierdzić należy, iż kol. Sempoliński pracą swą, niezwykle ofiarną, cenną i jak najbardziej społeczną, nie oderwaną od życia Partii i jej wskazań, dał dowód swej dużej wartości tak jako człowieka jak i jako kolegi pełniącego zaszczytną funkcję prezesa Z.P.A.F. Kolega Prezes Sempoliński może być wzorem i przykładem właściwie pojętej pracy społecznej, twórczej i organizacyjnej". ISPAN, zespół archiwalny: Archiwum Sempolińskiego, sygn. 1593/III-3–4, *Oświadczenie sekretarza Koła Twórczego Bartłomieja Jahna z dnia 16 lutego 1955 roku*, k. 87.

w numerze z marca 1955 roku. Zatem zrekapitulujmy, że dla tych przedstawicieli środowiska fotograficznego, których poglądy pokrywały się z dociekaniami Sempolińskiego, wywód Dłubaka miał charakter mocno zdezaktualizowany wobec ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej.

6. Fotoreportaż „artystyczny" *versus* fotografia prasowa

Ostatnim elementem polemiki toczonej na łamach miesięcznika „Fotografia" była kwestia reportażu fotograficznego. Choć w tym zakresie nie wyszła już ona znacząco poza stanowiska wyrażone podczas II Narady Twórczej, co wynikało z faktu, że dominującym dyskutantem był Zbigniew Dłubak. Swoje postulaty dotyczące fotografii reportażowej, w odniesieniu do warstwy treściowej, oparł on na wskazaniach płynących z myśli marksistowskiej, dodając doń, aktualne w kontekście walki ze schematyzmem, żądanie wydatnego rozszerzenia poruszanej tematyki. Natomiast w obszarze wartości formalnych obrazu odnosił się do konieczności wykorzystania typowych dla fotografii cech medialnych. Wypowiedzi Dłubaka z 1954 roku, dotyczące zagadnień fotoreportażu, w rzeczywistości były rozwinięciem jego wcześniejszych pomysłów, które upowszechniał na łamach miesięcznika „Fotografia". Problem, jak należycie uprawiać fotoreportaż, przedstawił już w artykule z jesieni 1953 roku, w którym pisał:

> Fotografia reporterska (...), chwytająca życie na gorąco, a jednocześnie ukazująca jego najcharakterystyczniejsze objawy, zbliża się do fotografii artystycznej od jej najlepszej strony – daje realistyczne widzenie rzeczywistości, uczy pokazywania wielkich problemów poprzez zdarzenia jednostkowe. Reportaż fotograficzny w najwłaściwszy sposób wykorzystuje wszystkie możliwości fotografii i dlatego naszym dążeniem powinno być osiągnięcie umiejętności reporterskiego patrzenia na rzeczywistość podczas pracy[63].

Co charakterystyczne, posługiwał się powszechną w środowisku związkowców argumentacją uznającą, że fotografia *stricte* prasowa zwykle nie osiąga poziomu prawdziwego fotoreportażu, czyli takiego, który można rozpatrywać w kategoriach sztuki. Taka ocena wynikała z rzucającej się w oczy i powszechnie krytykowanej absolutyzacji tematu, na której – jak sądzono w środowiskach artystycznych – opierano w prasie ocenę wartości danego obrazu. Pomimo bijącego z tekstów Dłubaka niezadowolenia z kondycji fotoreportażu drukowanego w ówczesnej prasie jego propozycje nie były rewolucyjne, bowiem ciągle opierały się na kryterium typowości, nie wychodziły znacząco (poza rozszerzeniem tematyki) poza przyjętą wcześniej retorykę o realistycznym sposobie pracy. Zatem wypowiedzi Dłubaka z 1954 roku w sposób zasadniczy nie korygowały ustaleń teoretyków socrealizmu, kształtujących swoje poglądy pod wpływem bezpośredniej konfrontacji

[63] Z. Dłubak, *Fotoreportaż z naszego życia*, „Fotografia", 1953, nr 4, s. 2.

z tendencjami malarskim, które notujemy od początku wprowadzania nowej metody twórczej. Jednak należy podkreślić, że w połowie 1954 roku ogólny kontekst (walka ze schematyzmem i postanowienia II Zjazdu PZPR) powodował, że odbiór tego rodzaju poglądów w środowisku był zupełnie inny niż dwa lata wcześniej.

W odniesieniu do rozważań Dłubaka warto się zastanowić, dlaczego fotoreportaż publikowany w ówczesnej polskiej prasie stał się dla niego oraz innych twórców tak negatywnym punktem odniesienia. Dlaczego stwierdzał on bez ogródek, że fotografia zamieszczana w prasie jedynie z rzadka ma charakter fotografii artystycznej? Określenie przyczyn jest o tyle interesujące, że upowszechniany radziecki wzorzec sztuki wyraźnie nadawał wysoką pozycję fotografii reporterskiej. Tym bardziej, że poświęcali jej się najwięksi mistrzowie kamery, co, jak wykazywano, stanowiło o wysokim poziomie ich ideologicznego wyrobienia i zaangażowania społeczno-politycznego. Zatem nie chodziło o potępienie gatunku; ten był aprobowany, nawet jeśli w praktyce tylko mała garstka twórców zrzeszonych w Związku zajmowała się nim na co dzień. Problem leżał w niskiej jakości zdjęć prezentowanych w ówczesnej polskiej prasie. Szczególnie dotyczyło to tych materiałów, które pochodziły z serwisów Centralnej Agencji Fotograficznej. Ich słaba z perspektywy np. Dłubaka jakość wynikała z istniejących obostrzeń w doborze materiałów wprowadzanych do szerokiego obiegu, które miały charakteryzować się jednoznacznością przekazu. Siłą rzeczy zatem materiały powstające dla prasy musiały być znacznie bardziej szablonowe niż te przeznaczone na rynek artystyczny. Jednowymiarowość rynku fotografii prasowej była również warunkowana jego scentralizowaniem, którego dokonano w 1951 roku poprzez połączenie wszystkich agencji o charakterze „cywilnym" w Centralną Agencję Fotograficzną[64] (do konsorcjum nie dołączono jedynie Wojskowej Agencji Fotograficznej[65]). To doprowadziło do nieuchronnej monopolizacji usług w zakresie fotografii prasowej. CAF swoją działalnością obejmował nieomal wszystkie obszary tematyczne (poza wojskiem), skupiając się na produkcji serwisów fotograficznych dla prasy krajowej i zagranicznej, a także dla wielu instytucji. Serwisy CAF-owskie, poddane ścisłej cenzurze, stały się niewątpliwie jednym z elementów kreujących oficjalny wizerunek państwa i jego życia społeczno-politycznego. Jaką wizję kraju miały przekazywać, dobrze ilustruje wypowiedź pracownicy Agencji Ireny Pawełkowej, będąca bodaj jedyną próbą steoretyzowania roli fotografii w ówczesnej prasie napisaną poza środowiskiem artystycznym. Z uwagi na znaczenie tego tekstu przytoczymy jego większe fragmenty, tym bardziej, że stanowi on istotny punkt

[64] W skład CAF, która została powołana do życia 1 lipca 1951 roku, weszły: Foto AR (Agencja Robotnicza), Foto API (Agencja Prasowo-Informacyjna) oraz Film Polski. Informacje za: E. Borecka, L. Sempoliński, *Warszawa 1945*, Warszawa 1975, s. 299.

[65] WAF, pracujący do tej pory na podobnych zasadach co inne agencje, został sprofilowany na tematykę wojskową. Informacja za: E. Balcerzak, *25-lecie Wojskowej Agencji Fotograficznej*, „Fotografia" 1972, nr 8, s. 171.

odniesienia dla poglądów ferowanych w środowisku artystycznym. Pawełkowa, określając znaczenie fotografii w prasie, deklarowała:

> Zdjęcie jest pełnowartościowym materiałem politycznym, równorzędnym pod względem informacyjnym i propagandowym z artykułem, reportażem, czy sprawozdaniem. (…) Jako część składowa gazety zdjęcie: informuje, uczy, kształtuje światopogląd, uświadamia i przekonuje najbardziej plastyczną i obrazową metodą. Ilustruje ono wszystkie przejawy życia. Jako narzędzie propagandy daje obraz rzeczywistości, pokazuje perspektywy rozwoju, ujawnia cele, o które się walczy. W związku z tym, zdjęcie musi być pełne treści politycznej. (…) Forma musi być więc podporządkowana treści, przy pełnym uwzględnieniu wartości kompozycji, walorów artystycznych i opracowania technicznego. Zdjęcie musi być zrozumiałe dla najszerszych mas[66].

Wypowiedź ta, w świetle wymagań stawianych fotoreporterom największej państwowej agencji w momencie, kiedy formułowano pierwsze refleksje nad problemem schematyzmu, ukazuje dystans pomiędzy środowiskami i pozwala zrozumieć niechęć Dłubaka do fotografii prasowej. Jednak prostolinijność, by nie powiedzieć – schematyczność myślenia najmocniej ujawnia się w rozważaniach Pawełkowej dotyczących pożądanej tematyki:

> Głównym tematem zdjęć jest człowiek, jego praca i życie, rezultaty jego wysiłków, jego otoczenie. Zdjęcie pokazujące człowieka musi zobrazować jego twórczą pracę, świadomy wysiłek, udział w wykonywaniu planów, troskę o usprawnienie produkcji, możliwość rozwoju i awansu społecznego; udział w życiu politycznym i społecznym, udział w przemianach w zakładzie pracy, w mieście, na wsi. Musi podkreślać momenty patriotyczne, mówić o sprawach związanych z walką o pokój i o utrwalenie niepodległości. Zdjęcie człowieka pracy powinno posiadać dynamikę, pokazywać twórczy wysiłek. Człowiek nie jest dodatkiem do maszyny, choćby najbardziej efektownej. (…) Zdjęcie z produkcji ma wpływ nie tylko na czytelnika, znajduje ono żywy oddźwięk przede wszystkim wśród pracowników zatrudnionych w danym zakładzie lub gałęzi produkcji. Zdjęcie w gazecie jest więc czynnikiem mobilizującym załogę, oddziałuje na pracowników innych zakładów, pobudza ambicję, wzbudza zainteresowanie. Z tych względów, wybierając tematykę, należy podchwycić inicjatywę i pracę przodujących robotników, brygad, zakładów, pokazywać nowatorstwo, pokonywanie trudności, troskę o plan. Wnikliwe i rzetelne typowanie ludzi, których fotografujemy, jest pierwszym warunkiem pracy fotoreporterskiej. (…) Zdjęcie jest nie tylko rejestracją rzeczywistości. Można i należy organizować i reżyserować zdjęcia – nie wolno jednak inscenizować tego, co w ogóle nie istnieje, jak ustawianie robotników przy maszynach, przy których nigdy nie pracują itp.[67].

Te agitacyjno-propagandowe cele fotografii mogły być realizowane według autorki jedynie, gdy temat wsparty jest prostą konstrukcją obrazu, w myśl zasady, że: „Cechą zasadniczą musi być przejrzystość, umiar i prostota”[68]. Tak nakreślona pożądana forma obrazowania nie mogła być atrakcyjna dla mających tradycje i ambicje

---

[66] Podstawowe tezy referatu Ireny Pawełkowej, wygłoszonego podczas zebrania Ogólnego Sekcji Organizacji Pracy Redakcyjnej w Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich, zostały zawarte w: J. Gembicki, *Fotografia w gazecie*, „Prasa Polska”, 1953, nr 1, s. 53–54.

[67] Cytuję za: *ibidem*, s. 54.

[68] Cytuję za: *ibidem*, s. 55.

artystyczne fotografików, niezależnie czy odnosili się oni do estetyki piktorialnej, czy poszukiwali jak Dłubak nowych obszarów tematycznych. Z pewnością takie ustawienie fotografii musiało budzić już w 1954 roku szczególną niechęć, tym bardziej, że po II Naradzie Twórczej doszło do „uwolnienia" praktyki fotograficznej.

Wyjaśnijmy jednak, że tak częsta w ówcześnie toczonych dysputach kategoria fotoreportażu była przywoływana w kontekście działalności nie tyle prasowej, co wystawowej i *stricte* artystycznej (co wynikało z wielokrotnie już podkreślanego składu osobowego ZPAF, w którym fotoreporterzy stanowili niewielki odsetek). Jeśli taki sposób rozumienia fotoreportażu zestawimy z jego klasycznymi definicjami, to zobaczymy pewną niekompatybilność, która również przesądziła o negatywnym odbiorze pracy ówczesnych fotografów prasowych. Bowiem, jak pisał Marcin Krzanicki: „W najszerszym ujęciu oznacza on formę reportażu, niezapisanego jednak słowami, a składającego się z serii zdjęć, które są powiązane ze sobą wspólnym wątkiem i mogą być uzupełnione podpisami lub tekstem wiążącym"[69]. Zmiana miejsca przeznaczenia fotoreportażu i rozpatrywanie go w sensie artystycznym powodowało stawianie przed nim wielu wymagań typowo salonowych, jak jakość kompozycji, wyszukana technika pozytywowa, czy brak akceptacji dla swoistej estetyki błędu, tak częstej w praktyce dziennikarskiej. Fotoreportaż według kryteriów dyskutujących artystów miał tyleż samo pełnić funkcję informacyjną, co obiektu kontemplacji estetycznej. Stąd też, w dyskusjach toczonych m.in. na łamach „Fotografii", brak jest choćby refleksji nad kwestią rudymentarnego problemu budowania narracji wewnątrz cyklu zdjęć. Ten aspekt został wyrugowany. Rozważania, które pojawiały się w środowisku artystycznym, niezależnie czy formułowane przez Dłubaka, czy tradycyjnie nastawionych twórców, z uwagi na ów specyficzny kontekst, w jakim stawiano fotoreportaż, obracały się wokół pojedynczego obrazu, zdecydowanie dominującej formy na ówczesnych wystawach.

7. Rok 1955

Wystąpienia teoretyczne mające na celu ocenę stanu fotografii artystycznej w Polsce, połączone z ostatnim próbami ratowania realizmu socjalistycznego, nasiliły się w 1955 roku i były kontynuowane aż do początku 1956 roku. Momentem kulminacyjnym dyskusji był kolejny Zwyczajny Walny Zjazd Członków ZPAF zorganizowany w dniach 21–22 maja 1955 roku w Warszawie, podczas którego dokonano nie tylko oceny V OWF[70], ale również sformułowano szereg wiążących opinii zarówno w obszarze estetyki, jak i życia organizacyjnego. Preludium do debaty stanowił sa-

[69] M. Krzanicki, *Fotografia i propaganda. Polski fotoreportaż prasowy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2013, s. 8.

[70] Wystawę otwarto dzień przed zjazdem 20 maja 1955 roku. Podczas otwarcia odbyła się dyskusja związkowców dotycząca samej wystawy.

mokrytyczny referat sekretarza Koła Twórczego PZPR Bartłomieja Jahna pt. *Przed wyborami władz związkowych*, ogłoszony drukiem w „Biuletynie Informacyjnym" w lutym 1955 roku. Jahn dokonał w nim przede wszystkim oceny świadomości politycznej członków Związku i ich zaangażowania w twórczość według wzorów płynących ze Związku Radzieckiego. Wynik w oczach partyjnego działacza nie był dobry, a części związkowców zarzucił nieakceptowalną apolityczność[71]. Przyczyn tego stanu rzeczy wskazał kilka: brak uczelni kształtującej kadry związkowe, charakteryzujące się m.in. odpowiednim zapleczem teoretycznym w zakresie marksizmu-leninizmu, niewystarczającą pracę ideologiczno-polityczną delegatów okręgowych, brak miesięcznika fotograficznego wydawanego przez Związek oraz zaangażowania szeregowych członków w pracę polityczną, administracyjną i artystyczną, która w całości spoczywa na barkach Prezydium. Podkreślał również niskie – w stosunku do innych związków twórczych – zaangażowanie MKiS w sprawy ZPAF (co było konsekwencją zamknięcia Referatu Fotografiki), a także ciągle zbyt spekulatywny i teoretyczny sposób walki ze schematyzmem, dezinformujący fotografów co do sedna zagadnienia, czego źródeł upatrywał w braku wykształconego systemu pracy kolektywnej. Ostatnim wyróżnionym przez niego zagadnieniem był niedowład ważnych organów: Komisji Artystycznej i Sądu Koleżeńskiego[72]. Jakkolwiek ostrość tej samokrytycznej wypowiedzi była celowo przerysowana, to jednak daje ona wyobrażenie klimatu panującego w Związku po II Zjeździe PZPR. Cechą charakterystyczną owego klimatu było zaangażowanie w sprawy ideowo-polityczne jedynie na najwyższym szczeblu władzy związkowej, podczas gdy ogół członków powszechnie wycofywał się już z twórczości socrealistycznej.

Edmund Zdanowski, inicjując dyskusję podczas majowego zjazdu członków Związku, określił go mianem „metaforycznego domu"[73]. Jednak ów dom nie stanowił w tym czasie sielankowej oazy spokoju, wręcz przeciwnie, zjazd ujawnił szereg nabrzmiałych od dawna problemów, które wywołały agresywną w tonie i pełną ataków personalnych dyskusję. Podczas zjazdu doszło też do pierwszych ważnych podsumowań sytuacji panującej w polskiej fotografii doby stalinizmu. Z pewnością w tym kontekście należy odczytywać znaczący gest Leonarda Sempolińskiego, który złożył wraz z Leonardem Olejnikiem – przegłosowany przez uczestników zjazdu – wniosek o uchylenie wyroków z lutego 1953 roku dla poznańskiej grupy fotografów[74]. Chociaż gest ów miał charakter czysto symboliczny, gdyż nie było

[71] B. Jahn, *Przed wyborami władz związkowych*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1955, nr 26, s. 16.

[72] *Ibidem*, s. 16–19.

[73] Warszawa, Archiwum ZG ZPAF [dalej cyt.: ZPAF], teczka archiwaliów: Zwyczajny walny zjazd członków ZPAF w dniach 21–22 V 1955 r. Protokół, sygn. 4, *Protokół ze Zwyczajnego Walnego zebrania Członków ZPAF odbytego w dn. 21 i 22 maja 1955 r. w Sali Min. K. i S. w Warszawie przy ul. Senatorskiej 13/15*, k. 58–59.

[74] ZPAF, teczka archiwaliów: Zwyczajny walny zjazd członków ZPAF w dniach 21–22 V 1955 r. Protokół, sygn. 4, *Protokół ze Zwyczajnego Walnego zebrania Członków ZPAF odbytego w dn. 21 i 22 maja 1955 r. w Sali Min. K. i S. w Warszawie przy ul. Senatorskiej 13/15*, k. 5.

już możliwości powrotu do sytuacji instytucjonalnej z pierwszych powojennych lat, to jednak zdejmował odium ze środowiska poznańskiego i wywołał ponowne ożywienie współpracy na linii Poznań–Warszawa.

Najpełniejszą próbą oceny minionego okresu okazał się referat sprawozdawczy prezesa Związku Leonarda Sempolińskiego, który dużo miejsca poświęcił w nim problematyce schematyzmu, przy okazji nie szczędząc zawoalowanych uwag swojemu niedawnemu adwersarzowi Zbigniewowi Dłubakowi, wspominając o istnieniu w środowisku „(…) samozwańczych mentorów, wśród których nierzadko można było dostrzec znajome oblicza niedawnych krzewicieli formalizmu”[75]. Sempoliński ponowił wobec Dłubaka zarzuty z narady twórczej w 1954 roku oraz te z dyskusji toczonej na łamach „Fotografii”. Dodał również kolejne oskarżenie, mówiące o oderwaniu się prowadzonego przez Dłubaka miesięcznika „Fotografia” od środowisk fotograficznych ZPAF i PTF[76]. Sempoliński wskazywał zagrożenie wypływające z myślenia w kształcie, który zaproponował Dłubak (dodajmy na marginesie, że podczas zjazdu doszło do gremialnego poparcia poglądów Sempolińskiego w toczonym sporze teoretycznym[77]). Duża część jego sprawozdania miała również na celu uporządkować specyficzną sytuację, która pojawiła się w polskiej fotografii wiosną 1954 roku. Dlatego zgodnie z duchem czasów dowodził on konieczności rozszerzenia wachlarza tematów, czego symptomy dostrzegał już w twórczości związkowców w zdjęciach eksponowanych na V OWF. Podkreślał, że ważną i pozytywną rolę w „uwalnianiu” tematów odegrała Komisja Artystyczna ZPAF, która zaczęła przyjmować na wystawy zdjęcia o różnorodnej tematyce, oswabadzając się z przymusu procentowych przydziałów na konkretne tematy, co ostatecznie zamknęło historię wystaw scenariuszowych[78].

Krytyka poczynań i poglądów Dłubaka sformułowana przez Sempolińskiego była jednak w stosunku do innych wypowiedzi stonowana i wyważona. Dłubak

[75] ZPAF, teczka archiwaliów: Zwyczajny walny zjazd członków ZPAF w dniach 21–22 V 1955 r. Protokół, sygn. 4, L. Sempoliński, *Referat sprawozdawczy z lat 1952–1955 (Protokół ze Zwyczajnego Walnego zebrania Członków ZPAF odbytego w dn. 21 i 22 maja 1955 r. w Sali Min. K. i S. w Warszawie przy ul. Senatorskiej 13/15)*, k. 32.

[76] *Ibidem*, k. 45.

[77] Wystąpienia Sempolińskiego podczas zjazdu były wielokrotnie fetowane, a szczyt entuzjazmu i „uniesienia” obradujących wywołała jego próba odmowy startu w kolejnych wyborach do władz związkowych. Owacje i hymny pochwalne, wygłaszane na jego cześć przez Mariana Dederkę i Zbigniewa Pękosławskiego przy gremialnym aplauzie zgromadzonych, stały się ważną deklaracją poparcia również w sprawie konfliktu z Dłubakiem. Informacje podaję za: ZPAF, teczka archiwaliów: Oryginały stenogramów z Walnego Zebrania – z dyskusji nad V Ogólnopolską Wystawą Fotografiki Polskiej 1955, sygn. 6., *Stenogram z dyskusji nad V. Ogólnopolską Wystawą Fotografiki Polskiej w dniu 20 maja 1955 roku,* k. 119–120.

[78] ZPAF, teczka archiwaliów: Zwyczajny walny zjazd członków ZPAF w dniach 21–22 V 1955 r. Protokół, sygn. 4., Leonard Sempoliński, *Referat sprawozdawczy z lat 1952–1955 (Protokół ze Zwyczajnego Walnego zebrania Członków ZPAF odbytego w dn. 21 i 22 maja 1955 r. w Sali Min. K. i S. w Warszawie przy ul. Senatorskiej 13/15)*, k. 38.

bowiem podczas zjazdu został personalnie napiętnowany, a upokarzający sąd nad jego poglądami i postawą stał się jednym z głównych wątków obrad toczonych przy jego milczącej obecności[79]. Obciążono go winą za istniejącą od roku sytuację przejściową w polskiej fotografii, która doprowadziła do zatracenia jasności kryteriów artystycznych, a w konsekwencji do oderwania praktyki od wskazań płynących z ośrodków władzy. Atak rozpoczął Adam Johann w referacie ideowym otwierającym właściwą część obrad, który, podobnie jak wcześniej Bartłomiej Jahn, w negatywnym świetle odmalował stan zaangażowania ideologicznego członków ZPAF i brak właściwego zrozumienia stawianych przed nimi zadań wynikających z postanowień i wniosków płynących z II Zjazdu PZPR[80]. Co istotne w kontekście „sądu nad Dłubakiem", za jeden z powodów słabego zrozumienia i adaptacji nowej myśli przez środowisko fotograficzne Johann uznał brak szerszego omówienia wniosków z II Zjazdu PZPR w miesięczniku „Fotografia"[81]. Referat Johanna, głównie oparty na wcześniej sformułowanych i znanych ogółowi środowiska poglądach, był przede wszystkim krytyką postawy, którą reprezentował Dłubak. Johann, starając się znaleźć źródła ówczesnej nieakceptowanej dlań sytuacji, rekonstruował historię socrealizmu w fotografii i podkreślał, że walka o sztukę partyjną doprowadziła do tryumfu naturalizmu, który w konsekwencji przyniósł lewacki atak na seniorów fotografiki[82]. Ten historyczny wywód stał się dla niego podstawą do oceny bieżącej sytuacji i bezpardonowej napaści na Dłubaka:

> Zostaliśmy skarceni przez ludzi, którzy nie mieli za sobą żadnego dorobku twórczego, jasno sprecyzowanych założeń ideowo-artystycznych. Zostaliśmy skarceni przez ludzi, którzy tak jak w 1947 roku wynaleźli rzekomą właściwą formę fotografiki – formalistyczne bzdury, abstrakcjonizm w najbardziej wynaturzonej formie – tak zaledwie kilka lat później ci sami ludzie stali się szermierzami czystej fotografii, tym razem już właściwej rzekomo metody realizmu socjalistycznego. Tak szybka zmiana założeń ideologicznych tych ludzi była niewątpliwie dla wielu z nas dziwna i niezrozumiała. W każdym razie niezrozumiała aż do momentu ich zdemaskowania. Okazało się wtedy, że ludzi ci pod hasłami realizmu socjalistycznego przemycić chcieli te same formalistyczne założenia, w nieco innej odmianie naturaliźmie[83].

[79] O obecności Dłubaka podczas Zjazdu świadczą listy obecności: ZPAF, teczka archiwaliów: Materiały do Walnego Zjazdu 20–22 V 1955 r., sygn. 5., *Lista obecności członków ZPAF na Zjeździe*, k. 59.

[80] Johann „grzmiał" w samokrytycznym uniesieniu: „Można powiedzieć – winowajcy są wśród nas, lecz słuszniej będzie powiedzieć: winowajcami jesteśmy sami! My wszyscy, dlatego, że nie potrafiliśmy należycie zwalczyć we własnym łonie oportunizmu, lewactwa, asekuranctwa i chyba że użyję dość trafnego określenia – politycznego mętniactwa. My jesteśmy odpowiedzialni dlatego, że nie obudziliśmy naszego sumienia, jako sumienia ludzi odpowiedzialnych za sztukę, że nie potrafiliśmy zaktywizować siebie wokół nowych zagadnień ideowo-artystycznych". Cytat za: ZPAF, teczka archiwaliów: Zwyczajny walny zjazd członków ZPAF w dniach 21–22 V 1955 r. Protokół, sygn. 4, A. Johann, *O właściwe zrozumienie założeń ideowo-artystycznych w sztuce fotograficznej (Protokół ze Zwyczajnego Walnego zebrania Członków ZPAF odbytego w dn. 21 i 22 maja 1955 r. w Sali Min. K. i S. w Warszawie przy ul. Senatorskiej 13/15)*, k. 17.

[81] *Ibidem*.

[82] *Ibidem*, k. 21.

[83] *Ibidem,* k. 20–21.

Jednak główny atak na Dłubaka przypuścił nie zaangażowany we wcześniejszą dyskusję Sempoliński, czy naczelny związkowy doktryner Johann, a bezpośredni współpracownik redakcyjny Witold Dederko, który odniósł się do dwóch odrębnych problemów: sposobu kierowania czasopismem oraz poglądów teoretycznych. Zacznijmy od tego drugiego, Dederko zdecydowanie podważył lansowane przez Dłubaka tezy, określające właściwą drogę do realizmu socjalistycznego poprzez eksplorację specyficznych wartości fotografii zawierających się w dokumentalnych cechach obrazu i wyborze odpowiedniego momentu jego wykonania. Jak dowodził:

> Dokumentalność nie jest cechą specyficzną fotografii. Fototechnika /czysta/ tworzy obraz niewierny, wypaczający rzeczywistość tak pod względem rysunku, jak i tonalności obrazu. Wpływa na to różnica, zachodzącą pomiędzy okiem i aparatem fotograficznym. Mechanizm widzenia zmysłowego człowieka – to oko i mózg. Oko – analizator i mózg – narzędzie syntezy. Człowiek widzi realny obraz przedmiotu w sposób syntetyczny, widzi jego „pokrój ogólny". Aparat fotograficzny jest analizatorem, nie popartym przez mózg. Widzi obraz o wielkiej ilości szczegółów, lecz odtworzonych nieprawidłowo. Aparat tworzy obraz naturalistyczny. Prawdziwy artysta „pożycza" aparatowi fotograficznemu swój mózg, dopomaga mu w syntezie obrazu. Dopiero syntetyczny obraz może być realistyczny. Synteza, to bynajmniej nie brak szczegółów. Synteza artystyczna to brak szczegółów szkodliwych[84].

Druga określona przez Dłubaka charakterystyczna cecha fotografii podobnie została niemal całkowicie zdeprecjonowana:

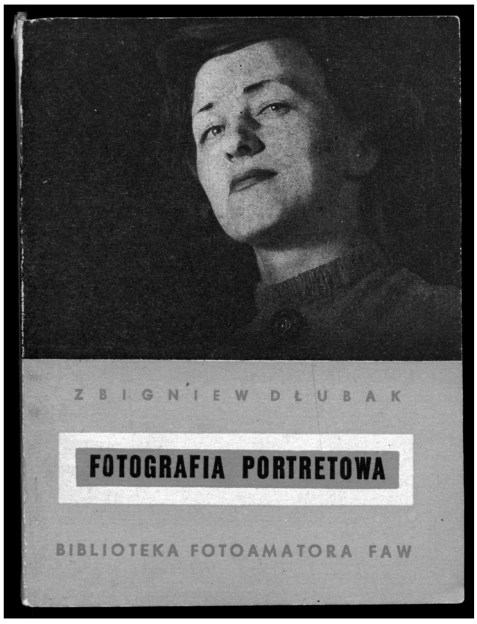
> Kol. Dłubak mówi o wyborze „momentu" jako specyficznej właściwości obrazu fotograficznego. Jest to istotnie element specyficzny fotografiki, w równiej mierze jak innych sztuk plastycznych, tworzących dzieło niezmienne (…)[85].

Swoją argumentację poparł wymownym dla zgromadzonych przykładem antycznej rzeźby *Dyskobol* autorstwa Myrona[86]. Sposób dowodzenia Dederki, oparty na konieczności uwzględnienia w procesie twórczym syntezy obrazowej, przypominał logikę dyskusji z lat 30., którą podjęło środowisko piktorialistów z niemiecką nową rzeczowością, bowiem w rzeczy samej pomysł teoretyczny Dłubaka oparty na eliminacji wszelkich środków mających na celu estetyzację obrazu był odczytywany w kluczu charakterystycznym dla przedwojennej fotografii. Wypowiedź Dederki jest zatem kolejnym przykładem ożywienia w obozie twórców odwołujących się do tradycyjnych metod warsztatowych. Witold Dederko przedstawił również podczas obrad dogłębną krytykę poglądów dotyczących warsztatowych sposobów wykonywania zdjęć z niewielkiego podręcznika autorstwa Dłubaka pt. *Fotografia portre-*

[84] ZPAF, teczka archiwaliów: Zwyczajny walny zjazd członków ZPAF w dniach 21–22 V 1955 r. Protokół, sygn. 4, Witold Dederko, głos w dyskusji *(Protokół ze Zwyczajnego Walnego zebrania Członków ZPAF odbytego w dn. 21 i 22 maja 1955 r. w Sali Min. K. i S. w Warszawie przy ul. Senatorskiej 13/15)*, k. 84.

[85] *Ibidem.*

[86] *Ibidem.*



Il. 154. Okładka książki Zbigniewa Dłubaka pt. *Fotografia portretowa* z 1954 roku

towa, wydanego w końcu 1954 roku[87]. Szczególnie zaatakował jego sposób rozumienia roli światła w obrazie fotograficznym, zarzucając mu błędne traktowanie go w kategoriach ilościowych, a nie jakościowych. Argumentował, że to właśnie za pośrednictwem światła następuje w obrazie odpowiednia charakteryzacja uwiecznionego przedmiotu (np. zostaje mu nadany wolumen przestrzenny), tym samym przydawał mu cech konstrukcyjnych. Zatem, jak podkreślał, roli światła nie należy zawężać, jak chce tego Dłubak jedynie do tworzenia nastroju czy dogodnych warunków do naświetlenia obrazu. Ta różnica w poglądach posłużyła mu do sformułowaniu zarzutu o burżuazyjnej proweniencji poglądów Dłubaka, na temat sposobów pojmowania roli dzieła. Dederko, wspierając się autorytetem myśli marksistowskiej[88], proponował uznanie światła za jedną z form materii. Zanegowany sposób myślenia Dłubaka prowadził, w mniemaniu Dederki, do zatracenia możliwości swobodnego kreowania obrazu. W podobny sposób ocenił wskazówki Dłubaka dotyczące kompozycji, podkreślając, że w jego podręczniku jest ona przedstawiona zaledwie jako narzędzie do zorganizowania, w odpowiedniej kolejności, oglądu poszczególnych partii obrazu, a główny akcent jest położony na werystyczne odtworzenie przedmiotu, co w rozważaniach Dłubaka jawi się jako istota sztuki[89]. Krytycznej analizie poddał również poglądy odnoszące się do poszukiwanych specyficznych cech fotografii. Dederko wprawdzie występował pod szyldem marksizmu (podobnie zresztą jak Dłubak), jednak na jego myśleniu zaciążyła piktorialna przeszłość. Walka z Dłubakiem prowadzona pod szyldem niezgody na schematyzm była w rzeczy samej kolejną odsłoną dobrze znanej z dwudziestolecia międzywojennego

[87] Książka Dłubaka ukazała się w serii *Biblioteka Fotoamatora*, którą wydawała Filmowa Agencja Wydawnicza. Wcześniej w 1954 roku ukazały się: T. Cyprian, *Jak fotografować*, E. Falkowski, *Fotografia krajoznawcza* i Z. Pękosławski, *Pracownia fotoamatora*.

[88] Dederko powoływał się na rozważania Engelsa dotyczące przeciwieństwa światła i ciemności.

[89] Dociekania Dederki na temat poglądów technicznych zaprezentowanych przez Dłubaka w książce *Fotografia portretowa* podaję za: ZPAF, teczka archiwaliów: Zwyczajny walny zjazd członków ZPAF w dniach 21–22 V 1955 r. Protokół, sygn. 4, Witold Dederko, głos w dyskusji *(Protokół ze Zwyczajnego Walnego zebrania Członków ZPAF odbytego w dn. 21 i 22 maja 1955 r. w Sali Min. K. i S. w Warszawie przy ul. Senatorskiej 13/15)*, k. 85.



Il. 155. Zbigniew Dłubak, *Franek*, 1952, zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia portretowa* w 1954 roku



Il. 156. Zbigniew Dłubak, *Portret*, 1952, zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia portretowa* w 1954 roku

batalii przeciwko mechanicznym sposobom kopiowania rzeczywistości. Dederko ocenę poglądów swojego redakcyjnego szefa kwitował dosadnie:

> Stwierdzam, że działalność pisarska kol. Dłubaka jest szkodliwa. Dała wyniki bardzo złe, tym gorsze, że odbiły się one na młodym narybku fotografiki. W pojęciach ich powstał taki zamęt, że jednym odechciało się fotografiki, a inni zeszli na manowce naturalistycznego pseudorealizmu[90].

Przy takiej argumentacji Dłubak stawał się głównym orędownikiem piętnowanego schematyzmu, lewakiem i doktrynerem tak precyzyjnie scharakteryzowanym w referatach Adama Johanna.

Poglądy Dłubaka rzeczywiście były trudne do zaakceptowania w środowisku, które właśnie odzyskiwało możliwość powrotu do korzeni twórczości. Jednak histeryczna reakcja na jego propozycje była nie tylko motywowana niechęcią do postulowanego przezeń dokumentalizmu. Ostatecznie przed wdrożeniem realizmu socjalistycznego akceptowano różnorodność postaw, a środowisko fotograficzne, nawet jeśli było zdominowane przez tradycjonalistów, to godziło się na pluralizm

[90] *Ibidem*, k. 86.

poglądów na łamach swoich organów prasowych. Zmasowany atak był w dużej mierze wynikiem niezależności Dłubaka. Przypomnijmy, że Leonard Sempoliński w trakcie zjazdu ZPAF wskazywał na oderwanie kierowanego przez Dłubaka miesięcznika „Fotografia" od środowisk fotograficznych. Był to o tyle bolesny fakt, że powołanie do życia „Fotografii" było jednym z elementów strategii tworzenia scentralizowanego układu w polskiej fotografii. Przypomniał o tym Roman Burzyński, który zauważył, że po to Związek doprowadził do zamknięcia „Świata Fotografii", aby redaktorzy nowego czasopisma reprezentowali jego interesy, a tymczasem Dłubak pozostaje w otwartym konflikcie z władzami organizacji[91]. Dlatego Burzyński postawił wniosek o złożenie do MKiS prośby o reorganizację „Fotografii", która miała stać się organem ZPAF lub, jeśli to się nie uda, apelował o powstanie nowego pisma[92]. W odpowiedzi na padające z sali głosy, reprezentujący podczas zjazdu MKiS Lucjan Motyka oświadczył, że niezwłocznie rozpocznie dyskusję z władzami Związku dotyczące kwestii reorganizacji czasopisma[93]. Obietnica ta jednak nigdy nie została spełniona, a Dłubak, pomimo czasowej izolacji w środowisku, kontynuował przez kolejne lata swój autorski model pisma.

8. Recepcja V Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki

Dyskusja w trakcie zjazdu wprawdzie odbywała się jeszcze pod szyldem socrealizmu, jednak zasadniczo zaciążyły na niej ustalenia z II Narady Twórczej członków ZPAF z maja 1954 roku. Przypomnijmy, że w ich wyniku doszło do podważania trzech paradygmatów regulujących fotografię socrealistyczną: uniformizmu techniki pozytywowej, dominacji tzw. tematyki produkcyjnej oraz konstrukcji wystaw scenariuszowych, czego jedną z konsekwencji był dobór zdjęć prezentowanych w warszawskiej Zachęcie na V Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki, która stała się momentem zwrotnym dla polskiej fotografii. O przełomowym charakterze ekspozycji świadczy ogólny ton narady przeprowadzonej w dniu jej otwarcia, bezpośrednio poprzedzającej zasadniczą część zjazdu. Otwierający spotkanie Witold Dederko odniósł się do opinii pierwszych widzów: „(…) jedni mówią: cudne, fenomenalne, wstrząsające. A inni (…), że tutaj trzeba wprowadzić prokuratora"[94].

[91] ZPAF, teczka archiwaliów: Zwyczajny walny zjazd członków ZPAF w dniach 21–22 V 1955 r. Protokół, sygn. 4, Roman Burzyński, głos w dyskusji *(Protokół ze Zwyczajnego Walnego zebrania Członków ZPAF odbytego w dn. 21 i 22 maja 1955 r. w Sali Min. K. i S. w Warszawie przy ul. Senatorskiej 13/15)*, k. 108.

[92] *Ibidem*, k. 109.

[93] ZPAF, teczka archiwaliów: Zwyczajny walny zjazd członków ZPAF w dniach 21–22 V 1955 r. Protokół, sygn. 4, Lucjan Motyka, głos w dyskusji *(Protokół ze Zwyczajnego Walnego zebrania Członków ZPAF odbytego w dn. 21 i 22 maja 1955 r. w Sali Min. K. i S. w Warszawie przy ul. Senatorskiej 13/15)*, k. 113.

[94] ZPAF, teczka archiwaliów: Oryginały stenogramów z Walnego Zebrania – z dyskusji nad V Ogólnopolską Wystawą Fotografiki Polskiej 1955, sygn. 6., *Stenogram z dyskusji nad V. Ogólnopolską Wystawą Fotografiki Polskiej w dniu 20 maja 1955 r.*, k. 1.

Pomimo że sam nie podzielał tak skrajnych opinii, to jego wypowiedź dobrze oddaje atmosferę wokół pierwszej od kilku lat prezentacji, która nie podlegała scenariuszowi regulującemu jej ideologiczny wydźwięk. Inni mówcy podkreślali skok jakościowy prezentowanych dzieł w stosunku do tych z wystawy sprzed roku. Przypomnijmy, że twórcy przesyłający swe prace na IV OWF w 1954 roku działali w wyniku silnej presji ideologicznej, wywieranej przez władze Związku na przełomie 1953/1954 roku i nie byli już w stanie zareagować na nowy kurs polityki kulturalnej zainicjowany wystąpieniami Bieruta i Sokorskiego. Dlatego zaistniał wtedy dysonans pomiędzy wystawą a jej oceną kształtowaną – podczas II Narady twórczej – z innych pozycji teoretycznych. Stąd Alfred Ligocki, rozpatrując wystawę z 1955 roku, porównywał ją do ekspozycji sprzed roku, zauważając, że:

> Obecna wystawa jest zaskakującą niespodzianką. Po uroczystej nudzie IV OWF działa jak olśnienie. Nie dajmy się jednak oślepić temu blaskowi. Jest on bowiem względny i źródłem jego natężenia jest głównie kontrast z głębokim mrokiem, w jakim do niedawna tonęła polska fotografika. (…) W czym więc tkwi jej blask? Tkwi on przede wszystkim w jej zdrowym klimacie. Składają się nań szczerość wypowiedzi, ujawnienie się indywidualności twórczych, świeże i badawcze spojrzenie na człowieka i przyrodę oraz dość nieśmiała jeszcze odkrywczość formalna. Dlatego też nieliczne obrazy tworzone według receptur z lat poprzednich jak np. „Wopista" i „Naprzód" Zygmunta Gamskiego sprawiają wrażenie wyobcowanych z całości wystawy[95].

Z uwagi na moment prezentacji wystawy, nieomal pokrywającej się z Ogólnopolską Wystawą Młodej Plastyki popularnie określaną mianem „Arsenału"[96], warto zapytać, czy stanowi ona rzeczywiste rozpoczęcie odwilży w polskiej fotografii. Bez wątpienia pokazy te odegrały podobne role w swoich środowiskach, przy czym zauważmy za Piotrem Piotrowskim, że traktowanie „Arsenału" jako realnego początku odwilży jest raczej schematycznym zabiegiem periodyzacyjnym, gdyż:

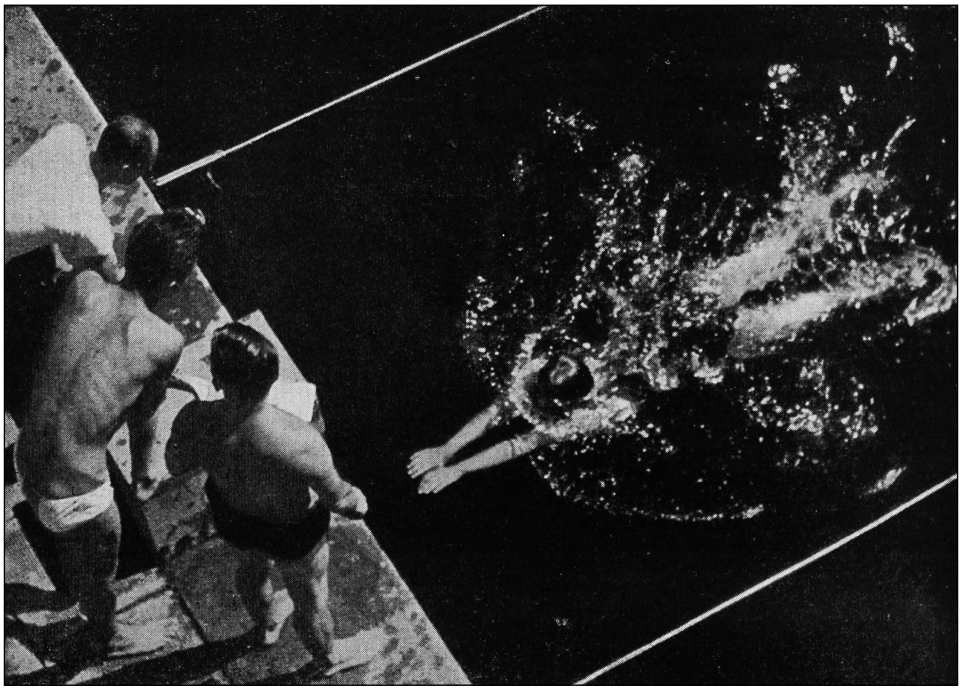
> „Arsenał" bowiem w niewielkim stopniu dotykał problemu modernizmu. Był raczej wyrazem bardzo ogólnej potrzeby wolności artystycznej i odrzucenia krępujących ją więzów socrealizmu. Stylistycznie zaś związany był z tradycją ekspresjonistycznej sztuki społecznie zaangażowanej. W perspektywie nowoczesności zatem „Arsenał" nie miał większego znaczenia[97].

Podobnie należy ocenić V OWF. Wystawa ta była istotną cezurą przede wszystkim z uwagi na fakt odrzucenia przez twórców socrealizmu, jednak zdjęcia na niej prezentowane, oceniane jako eksperymentalne, w rzeczywistości należy przede wszystkim odnieść do nieskrępowanego ideologicznie fotoreportażu oraz „zmodernizowanego" piktorializmu lat 30., który charakteryzował się wprowadzeniem do wokabularza

[95] A. Ligocki, *V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, „Fotografia", 1955, nr 7, s. 2.

[96] Wystawa „Arsenału" została otwarta w lipcu 1955 roku.

[97] P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 46.



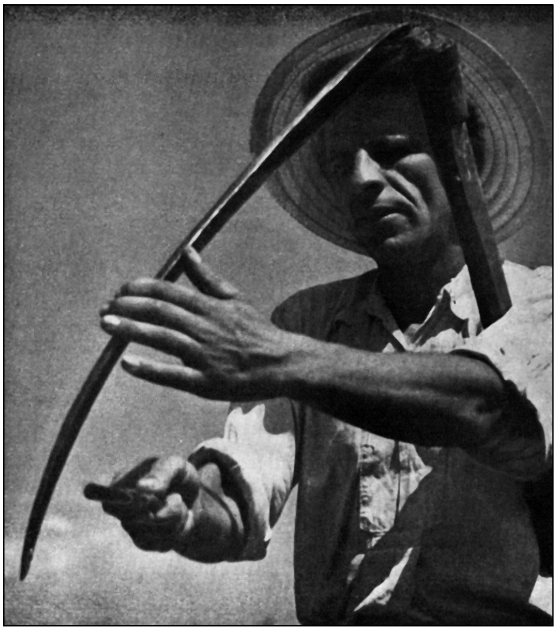
Il. 157. Tadeusz Lewandowski, *Ostatni metr*, ok. 1955

stosowanych form, np. studiów nad niewielkimi fragmentami rzeczywistości czy stylu fotografowania wynikającego z logiki pracy mobilnymi kamerami małoobrazkowymi. Właśnie oparte na takim wzorcu zdjęcia – eksponowane na V OWF – miały po czasach socrealizmu pewien posmak nowoczesności, ale nade wszystko wolności. Wystawa ta jednak przede wszystkim po raz kolejny udowodniła, że prawdziwym „schronieniem" przed światem polityki jest pejzaż – najbardziej uświęcony tradycją temat polskiej fotografii artystycznej. W rzeczy samej, to właśnie zdjęcia krajobrazu dominowały na wystawie, poświadczając o tradycyjnym guście ogółu zrzeszonych fotografów, co odnotował we wstępie do katalogu Maksymilian Wrocławski:

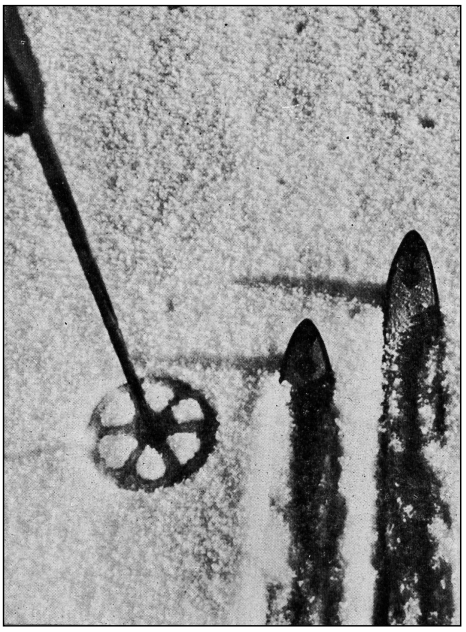
> Trzeba chyba zdać sobie sprawę, że tradycja narodowa to rzecz najgodniejsza, ale że jej kontynuacja musi zawierać w sobie sens rozwoju i postępu. Dlaczegoż więc środkiem wyrazu ma być ciągle tradycyjna forma lansowana w salonach wystawowych XIX stulecia? Dlaczego w przeważającej większości tych prac pejzaż staje się jedynie pretekstem do wyrażania nierzadko wysublimowanych, wyłącznie indywidualnych nastrojów, a nie stanowi fotogramu?[98].

Jednak w szeregu wypowiedzi, które pojawiły się w związku z wystawą, przede wszystkim akcentowano jej progresywne i eksperymentalne aspekty. Alfred

[98] M. Wrocławski, [Wstęp], *V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, Katalog wystawy, Zachęta w Warszawie, maj-czerwiec 1955, s. 7–8.



Il. 158. Bronisław Stapiński, *Kosiarz*, ok. 1954



Il. 159. Leonard Idziak, *Narty*, ok. 1955



Il. 160. Jan Kosidowski, *Na wystawie*, ok. 1955



Il. 161. Władysław Strojny, *Zmrocznik wilczomleczek*, ok. 1955

Ligocki w recenzji opublikowanej na łamach „Fotografii" starał się uporządkować najbardziej „nowatorskie" i rokujące na przyszłość osiągnięcia, odnosząc się przede wszystkim do tych zdjęć, które można było sytuować w obszarze tradycji „zmodernizowanego" piktorializmu i fotoreportażu. Ligocki w swojej recenzji powrócił do, wywołanej przez Dłubaka, kategorii specyficznych środków fotograficznych i opisał język „nowych" form, które pojawiły się na wystawie, takich jak np. przerysowania przestrzenne wynikające z wykorzystania nietypowych punktów widzenia (np. *Ostatni metr* Tadeusza Lewandowskiego) czy stosowanie światłocienia dającego obrazowi „efekt rzeźbiarski" (np. *Kosiarz* Bronisława Stapińskiego). Dużo miejsca poświęcił możliwościom transformowania obrazu rzeczywistości za pośrednictwem utrwalania drobnych fragmentów rzeczywistości z „niecodziennych" punktów widzenia. Taka prezentacja zwykłych przedmiotów z nieznanej perspektywy daje, jak podkreślał, możliwość wstrząśnięcia czy wzruszenia odbiorcy[99]. Jak pisał, dzięki tego rodzaju obrazom: „Pojemność naszej zdolności reagowania i wzruszania się zjawiskami rzeczywistości przez to zwiększa się i nie trudno dostrzec, jak ważna jest zdolność do takiego rozszerzania pojemności, dla realistycznego odzwierciedlania świata"[100]. Przykładem była tu – budząca zainteresowanie – praca pt. *Narty* autorstwa Leonarda Idziaka, która w opisie Ligockiego przypomina abstrakcyjną arabeskę. Ligocki, odwołując się do abstrakcji, przywrócił rację bytu formom obrazowania wywodzącym się z tradycji modernizmu, która w polskiej fotografii nigdy nie posiadała tak silnej pozycji jak akademicki piktorializm. W swoich dociekaniach dał też pozytywne noty niektórym obrazom reporterskim, które, w jego przekonaniu, wychodziły z okowów naturalizmu (np. *Na wystawie* Jana Kosidowskiego). Podobnie docenił prace przyrodnicze i wykonane w technice izohelii. Swoje rozważania konkludował stwierdzeniem, że wystawa ta daje nadzieje rozwoju na przyszłość, jednocześnie zastrzegając, jak wiele zależy od dalszej właściwej postawy fotografików: „Od ich żarliwości ideologicznej i odwagi twórczych poszukiwań formalnych zależy, czy nadzieje te spełnią się przez powstanie artystycznie bogatych obrazów naszej socjalistycznej rzeczywistości"[101].

W podobnym duchu o wystawie i potencjale kreacyjnym fotografii wypowiadał się, także na łamach „Fotografii", Janusz Bogucki, wskazując na możliwości fotografii w obszarze artystycznym, które można przedstawić w dwóch zasadniczych punktach: „Pierwszy to nieograniczona prawie ruchomość aparatu. Drugi

[99] A. Ligocki, opisując część zdjęć prezentowanych na wystawie, wyraźnie zbliżył się do pojęcia defamilaryzacji (*ostranenie*) stworzonego w 1917 roku przez Wiktora Szkłowskiego. Defamilaryzacja oznacza zastosowanie takich zabiegów formalnych, które wytrącają widza z utartych schematów percepcyjnych i pozwalają na kontemplację rzeczy codziennych w inny i nieznany sposób. Opis pojęcia podaję za: M. Wróblewska, *Między materią a obrazem. Eksperymenty Bronisława Schlabsa z medium fotografii*, w: Bronisław Schlabs, *Krok w nowoczesność*, red. A. Borowiec, M. Piłakowska, Poznań 2012, s. 11.

[100] A. Ligocki, *V Ogólnopolska Wystawa…*, s. 3.

[101] *Ibidem*, s. 4.



Il. 162. Irena Elgas-Markiewicz, *Nigdy wojny*, ok. 1954

to niezwykłe wydoskonalenie jego precyzji i czułości optycznej”[102]. Te dwie cechy określały dla niego odmienność fotografii względem innych dyscyplin i były fundamentem współczesnej fotografii artystycznej. Wyrażając zdziwienie, że fotograficy nie wykorzystują w pełni tego potencjału, zaznaczył, że twórczość większości wystawców jest jeszcze związana „z urokiem tradycyjnych konwencji estetycznych”[103]. Opisane przez Boguckiego możliwości kreacyjne fotografii sytuowały się bardzo blisko poglądów Zbigniewa Dłubaka, i podobnie jak on mocno piętnował – ujawniające się na wystawie – tradycje piktorialne[104]. Identycznie jak Dłubak eksponował poznawcze wartości fotografii, odnosząc je do reportażu i fotografii naukowej:

> Mówiąc o fotografii reportersko-badawczej, starałem się podkreślić jej ogromny wpływ na rozwój wyobraźniowo-intelektualnego opanowania rzeczywistości przez człowieka. Z migawkowego skrótu, z nagłego przecięcia nurtu zjawisk wydobyć ich dramatycznie narastający sens, skondensowaną treść pojęć i uczuć trapiących nasze czasy – to zadanie, któremu sprostać może niewątpliwie zdjęcie „łowieckie” dokonywane na gorąco w dziejącym się życiu. Sądzę jednak, że właśnie wyobraźniowo-intelektualne perspektywy, które ten typ zdjęć przed nami otwiera, ukształtować muszą również inny rodzaj nowoczesnego obrazu fotograficznego. Myślę tu o obrazie całkowicie konstruowanym, w którym świadomie zbudowane myślowe i emocjonalne zestawienia przedmiotów przemawiałyby językiem filozoficznej i poetyckiej metafory. (…) Aby naszkicowane tu myśli zaczepić o przykład konkretny, dodam, że wybitna praca Ireny Elgas-Markiewicz „Nigdy wojny” jest na ostatniej wystawie dość samotną pozycją łączącą typ zdjęcia „reportażowego” i „metaforycznego”[105].

Jak podkreślała Karolina Ziębińska-Lewandowska, w tekście Boguckiego po raz pierwszy pojawiła się kategoria metaforycznego reportażu, który stanie się w kolejnych latach jednym z najważniejszych zjawisk w polskiej fotografii, gdyż to w nim nastąpił zejście się postulatów artystyczności, nowoczesności i fotoreportażu[106]. Właśnie nielicznie prezentowane na wystawie zdjęcia mieszczące się w kategorii zaproponowanej przez Boguckiego stanowiły najbardziej progresywny nurt V Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki.

9. Alfred Ligocki i ostatnia próba restytucji realizmu socjalistycznego

Jest jeszcze jeden niezwykle istotny aspekt spotkania fotografów w 1955 roku, a mianowicie rozbłyśnięcie na firmamencie krytyki fotograficznej gwiazdy Alfreda Ligockiego. Krytyk ten w swoich wypowiedziach ze zjazdu i prowadzonych

[102] J. Bogucki, *Uwagi niefachowe*, „Fotografia”, 1955, nr 7, s. 6.
[103] *Ibidem* s. 6.
[104] *Ibidem.*
[105] *Ibidem,* s. 7.
[106] K. Ziębińska-Lewandowska, *op.cit.*, s. 109.

przez kilka miesięcy rozważaniach na łamach miesięcznika „Fotografia" podjął się ostatniej znaczącej próby obrony realizmu socjalistycznego, bazując na poglądach wyrosłych z atmosfery II Zjazdu PZPR. Ligocki doskonale rozumiał, że w obliczu postępującej gwałtownie inflacji pojęć takich jak np. zaproponowany przez Szmidtgala „realistyczny styl pracy", próba restytucji socrealizmu ma szansę powieść się tylko poprzez ich zdecydowaną negację. Jaką zatem Ligocki zaproponował wizję procesu twórczego w fotografii? Ligocki tłumacząc, możliwości interpretacyjne fotografii posłużył się porównaniem pracy fotografa i malarza:

> Tak jak malarz przy twórczej interpretacji malowanego zjawiska modyfikuje kontury, formę i kolor poszczególnych przedmiotów i ich stosunki przestrzenne, odbiegając w większym lub mniejszym stopniu od ich „normalnej" struktury barwno-plastycznej, tak fotografik może dokonać tego przez modyfikację stosunków perspektywicznych i walorowych. Pierwszej dokonuje przede wszystkim za pomocą zmiany ustawienia kamery w stosunku do przedmiotu i odpowiedniego doboru ogniskowej, przez co uzyskuje pewne przerysowania i deformacje perspektywiczne, drugi zaś za pomocą odpowiedniego zastosowania przyrządów optycznych i regulowania czasu naświetlania, przez co osiągnąć może plastyczne zaakcentowanie i „wydobycie" pewnych fragmentów obrazu niezależnie od stosunków walorowych widzianych okiem w przedmiocie zdjęcia. Fotografik może więc rysować perspektywą linearną i modelować ostrością i doborem walorów czerni i tu leży jedna z podstawowych cech specyfiki fotograficznych środków formalnych. Możliwości interpretacji plastycznej są tu równie bogate, jak przy stosowaniu deformacji przez malarstwo; realizm nie może z nich zrezygnować[107].

Zauważmy, że takimi stwierdzeniami zanegował panujący paradygmat – obowiązujący zarówno w klasycznym piktorializmie, jak i socrealizmie – akademickiej kompozycji. Takie postawienie sprawy pozwoliło mu na odrzucenie szmidgalowskiego realistycznego stylu pracy, o którym pisał, że

> (…) wskutek braku należytego wyjaśniania powyższej sprawy, kamieniem probierczym realizmu w fotografice było dotąd frontalne ujęcie z „normalnym" punktem widzenia i porządkiem walorowym, a wszelkie odchylenia uważane były za formalizm[108].

Ligocki w swoich wypowiedziach korzystał z przyznanego – na fali walki ze schematyzmem – prawa do eksperymentu. Drugim – po kompozycji – wyróżnionym newralgicznym momentem w procesie powstawania dzieła fotograficznego było według Ligockiego opracowanie ciemniowe. Wskazywał na konieczność uporządkowania obrazu w obszarze barw, walorów i linearno-plastycznym, podkreślając bliskość tych zabiegów w stosunku do malarstwa i grafiki, a tym samym przyjął znaną argumentację o możliwości stosowania różnorodnych środków technicznych w procesie obróbki ciemniowej. Jednak przestrzegał, że można w obu

[107] A. Ligocki, *O swoistości fotograficznych środków formalnych,* „Fotografia",1955, nr 5, s. 3.
[108] *Ibidem.*

kreatywnych momentach procesu fotograficznego „wpaść" w dwie wywodzące się z różnych porządków pułapki. W pierwszej fazie, czyli rejestracji obrazu, należy wystrzegać się mechanicznej dokumentalności (schematyzm), w drugiej zaś zatarcia granic pomiędzy fotografią a malarstwem (formalizm)[109]. Zauważa, że posługiwanie się elementami piktorialnego warsztatu (rozmiękczenie konturu, eliminacja konturu) jest „najbardziej prymitywną formą wyzwalania się z mechanicznej dokumentalności fotografii"[110], a postępujący tak fotografowie są skazani na nieuchronny epigonizm.

Ligocki główną polemikę z poglądami teoretyków, którzy ukonstytuowali dojrzałą fazę socrealizmu w polskiej fotografii, zawarł w serii artykułów pt. *O realizmie socjalistycznym w fotografice* opublikowanych w drugiej połowie 1955 i na początku 1956 roku na łamach „Fotografii". Poddał w nich między innymi ostrej krytyce szereg stwierdzeń z rozprawy Jurija Jekielczika. Po pierwsze, podważył tezę, że specyficzną wartością fotografii jest jej zdolność do najbardziej prawdziwego przedstawiania zjawisk rzeczywistości pośród wszystkich sztuk pięknych. Po drugie, zanegował przekonanie, że odzwierciedlenie typowości w fotografii przebiega poprzez umiejętność utrwalania zjawisk o tematyce charakterystycznej dla socjalizmu. Dowodził, że to prowadziło do mylnej unifikacji pojęć tematyki i treści oraz nieuchronnego tworzenia hierarchii tematów obowiązujących w socrealizmie. Jak twierdził, dociekania Jekielczika były błędne w dwóch aspektach: nadmiernego dowartościowania tematu oraz redukcji roli fotografa w procesie twórczym[111]. W gruncie rzeczy wywód Ligockiego był rozwinięciem znanych już tez propagowanych m.in. przez Dłubaka, a dotyczących błędu majoryzowania tematu, prowadzącego w konsekwencji do schematyzmu. Ligocki w zamian proponował uznanie, że jeśli „(…) o wartości poznawczej i bogactwie treści dzieła sztuki decyduje nie jego przedmiot określony przez temat, lecz bogactwo i wartość poznawcza przeżyć artysty związanych z tym przedmiotem, łatwo zauważymy, że zagadnienie tematu stanie się wówczas sprawą drugoplanową"[112]. Zatem droga do socrealistycznej twórczości wiedzie nie przez mechanicznie powielany schemat tematyczny, a przez odpowiednie wyszkolenie ideowe artysty i w konsekwencji jego zdolność do odpowiedniego przeżywania obserwowanej rzeczywistości[113]. Dlatego nie widział sprzeczności pomiędzy promowaniem idei socrealistycznej a byciem np. akcistą[114]. Ligocki, odnosząc się do

[109] *Ibidem.*

[110] *Ibidem.*

[111] Na podstawie: A. Ligocki, *O realizmie socjalistycznym w fotografice*, „Fotografia", 1955, nr 9, s. 2–3.

[112] *Ibidem*, s. 3.

[113] *Ibidem.*

[114] Do tej sprawy nawracał kilkakrotnie, również podczas swoich wypowiedzi w trakcie zjazdu członków ZPAF w 1955 roku. Podaję za: ZPAF, teczka archiwaliów: Zwyczajny walny zjazd członków

prawideł realizmu socjalistycznego znanego z rozpraw Jekielczika i Szmidtgala, uznał, że doszło w nich do rudymentarnego błędu utożsamienia pojęć treści i tematyki. Stwierdzał, że kategoria uogólnienia poznawczego, będąca niezbędnym elementem dojścia do typowości przedstawienia, została zredukowana w tych tekstach zaledwie do wyboru tematu, który dopasowywano „(…) do apriorycznych tez teoretycznych"[115]. W ten sposób owo uogólnienie poznawcze zostało usunięte z procesu twórczego, zatem:

> (…) podstawowym warunkiem realizmu w sztuce jest uwidocznienie poznawczej i ideowej postawy artysty w całokształcie procesu twórczego i znalezienie jej wyrazu w tej dialektycznej jedności treści i formy, jaką jest dzieło sztuki. Powinno się zatem objawiać nie tylko w uogólnieniach poznawczych organizujących treść, lecz również w środkach formalnych. W plastyce zatem nie może być realizmu bez odkrywczej analizy struktury wizualnej rzeczywistości. Analiza ta wymaga swobody poszukiwań formalnych[116].

Ligocki fundamentem funkcji poznawczych fotografii ustanowił prawo do interpretacji rzeczywistości, której fotograf dokonuje m.in. poprzez wykorzystanie możliwości tkwiących w narzędziu – aparacie fotograficznym. W ostatniej części rozważań, opublikowanych już na początku 1956 roku, Ligocki nakreślił perspektywy rozwojowe fotografii:

> Dzieło fotografiki realizmu socjalistycznego powinno wstrząsnąć odbiorcą, rzucić mu na biernie przezeń postrzegane zjawiska snop światła porządkujący mu je w nowy sposób i odkrywający w nich źródła nowych gwałtownych wzruszeń, powinno przełamać w nim skorupę estetycznych przyzwyczajeń i zmusić go do wysiłku współtworzenia z artystą nowej wizji plastycznej świata – słowem powinno go doprowadzić do tego, by rzeczy tysiąckrotnie oglądane zobaczył jak gdyby po raz pierwszy i dostrzegł te głębokie przemiany, jakie w świecie i człowieku wywołuje socjalizm. Do tego zaś wiedzie droga tylko przez odkrywczość formalną. Obok więc postulatu szczerości wypowiedzi i socjalistycznego przeżywania rzeczywistości przez artystę, postulat tej odkrywczości jest drugim fundamentem praktyki realizmu socjalistycznego w fotografice[117].

Poglądy Ligockiego ukonstytuowały się bez wątpienia na bazie przeobrażeń polskiej kultury w 1954 roku. Zapewne główny teoretyczny impuls płynął z wcześniejszych dociekań Dłubaka nad specyficznymi cechami fotografii, stanowiącymi bazę dla jej funkcji poznawczych, oraz z rozważań Johanna o zagrożeniach schematyzmem. Zwróćmy uwagę, że głoszonym przez niego poglądom nie towarzyszyła negatywna recepcja, jak to było w przypadku Dłubaka. Łączy

ZPAF w dniach 21–22 V 1955 r. Protokół, sygn. 4, A. Ligocki, głos w dyskusji (*Protokół ze Zwyczajnego Walnego zebrania Członków ZPAF odbytego w dn. 21 i 22 maja 1955 r. w Sali Min. K. i S. w Warszawie przy ul. Senatorskiej 13/15)*, k. 71.

[115] A. Ligocki, *O realizmie socjalistycznym w fotografice II*, „Fotografia", 1955, nr 12, s. 3.

[116] *Ibidem.*

[117] A. Ligocki, *O realizmie socjalistycznym w fotografice III*, „Fotografia", 1956, nr 2, s. 2.

się to z faktem przyjęcia tezy o dopuszczalnej różnorodności warsztatu ciemniowego w fotografii artystycznej. Niemniej trzeba zauważyć, że projekt Ligockiego był formułowany w momencie, gdy praktycznie nastąpiło już odrzucenie zasad socrealizmu przez ogół środowiska fotograficznego. Potwierdzeniem tego stanu rzeczy był kolejny coroczny przegląd twórczości członków Związku w 1956 roku, który nie pozostawił już złudzeń ostatnim apologetom sztuki o partyjnym charakterze. W wyniku „wrzenia" teoretycznego z lat 1954–1956 nastąpiły już daleko idące zmiany w obszarze fotografii i został wypracowany jak pisał Lech Lechowicz: „(…) unowocześniony model fotografii odwołujący się do specyfiki medium i na tej podstawie sytuujący ją w obszarze sztuki. W tym czasie wykształciły się dwa wyraźne nurty: fotografii reportażowej oraz unowocześnionej fotografii artystycznej, wciąż nazywanej «fotografiką»"[118]. W tym okresie zarysował się w myśli teoretycznej – przede wszystkim w tekstach Dłubaka, Boguckiego i Ligockiego – nowy sposób rozumienia medium, otwierający już nową epokę w polskiej fotografii, o którym pisała Ziębińska-Lewandowska: „Zainteresowanie socrealizmem, rozumianym jako postulat polityczny, stopniowo wygasało do roku 1956, kiedy nastąpiło przeformułowanie problemu. Osią debaty pozostał realizm, ale pojmowany jako możliwość formy autonomicznej – tak politycznie, jak i artystycznie"[119].

10. Podsumowanie

Zagadnienie schematyzmu, wywołane przez głównego doktrynera polskiej fotografii Adama Johanna, które pierwotnie miało być swoistym narzędziem do dyscyplinowania twórców, paradoksalnie stało się zaczynem dyskusji podważających zasadność reguł realistycznego stylu pracy. Zagadnienie to, intensywnie wprowadzane od 1952 roku, a swobodnie dyskutowane od połowy 1954 roku, doprowadziło do znaczących przesunięć w paradygmatach teoretycznych socrealizmu. Na fali owej dyskusji pojawili się teoretycy, którzy przekierowali uwagę z dominujących wątków tematyczno-kompozycyjnych, tak charakterystycznych dla rozważań Jekielczika czy Szmidtgala, na zagadnienie dotyczące funkcji poznawczej dzieła. To przesunięcie akcentów, którego głównymi autorami byli Dłubak i Ligocki, wyzwoliło szereg pytań o medialne wartości fotografii[120]. Właśnie owo przesunięcie stanowiło progresywny impuls do dalszego rozwoju fotografii, który

[118] L. Lechowicz, *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Warszawa 2010, s. 81.

[119] K. Ziębińska-Lewandowska, *op.cit.*, s. 61.

[120] Ligocki tej problematyce poświęcił również obszerne rozważania w artykule pt. *O poznawczej funkcji sztuki,* opublikowanym w: „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką" nr 2 z 1954 roku.

dokonał się już w czasie odwilży. Oczywiście sytuacja ta nie likwidowała powracających, wywodzących się z piktorializmu, pytań o status obrazu i klasycznych reguł jego powstawania. Podkreślmy przy tym, że niezwykle ożywczym okazał się powrót do pluralistycznych praktyk w zakresie technik obrazowania, nawet jeśli jeszcze w 1955 roku były one rozpatrywane w kontekście metody realizmu socjalistycznego. Metody, która wprawdzie jeszcze na V OWF, przynajmniej w sferze deklaratywnej, pozostawała wiodącą, jednak w praktyce był już martwą formułą, której kres oficjalnie można było ogłosić przy okazji kolejnego dorocznego pokazu członków ZPAF w 1956 roku.

Lawinowo postępujące zmiany dotyczyły również możliwości ponownego nawiązania kontaktu z zagranicznymi środowiskami artystycznymi i to spoza żelaznej kurtyny. Pierwszą okazją był V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń odbywający się w Warszawie w sierpniu 1955 roku. W jego ramach eksponowano Międzynarodową Wystawę Sztuki Młodych[121], w której również wzięli udział fotografowie. Impreza nie tylko pozwoliła na skonfrontowanie prac polskich fotografów z zagranicznymi, ale również stanowiła pretekst do spotkań. Sama prezentacja fotografii składała się z pokazu wyselekcjonowanych prac nadesłanych na konkurs. Jej ideą było „(…) pokazanie fotogramów o tematyce dowolnej, lecz stanowiącej odbicie kultury narodowej i życia danego kraju, wykonanych w dowolnej technice"[122]. Jako symbol nowej atmosfery związanej z tymi wydarzeniami można wskazać wykonany przez Stefana Arczyńskiego zestaw portretów delegatów pochodzących z różnych krajów i kultur, który został opublikowany w miesięczniku „Fotografia"[123]. Zdjęcia, które weszły do zestawu, nie tylko ukazywały wielokulturową mozaikę, ale przede wszystkim stały się kolejną odsłoną procesu wypierania z ówczesnej ikonosfery sztampowych i heroizowanych portretów robotników. Podobnie widomym znakiem „otwarcia" było żywe zainteresowanie stworzoną przez Edwarda Steichena zbiorową wystawą *The Family of Man*, której premiera odbyła się w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1955 roku. Dotyczące jej teksty były drukowane w pierwszym półroczu 1956 roku, i z pewnością odegrały ważną rolę w upowszechnianiu estetyki fotoreportażu humanistycznego[124]. Wynikiem tego zainteresowania, pod które niewątpliwie mocny grunt zrobiły wypowiedzi Dłubaka i Ligockiego, był sposób, w jaki oceniano stan polskiej fotografii podczas zorga-

[121] Wystawa była prezentowana w salach warszawskiej Zachęty.

[122] M. Szulc, *Międzynarodowy Konkurs Fotografii Artystycznej V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów*, „Fotografia", 1955, nr 10, s. 3.

[123] Zdjęcia Stefana Arczyńskiego były publikowane w numerach 11 i 12 miesięcznika „Fotografia" z 1955 roku.

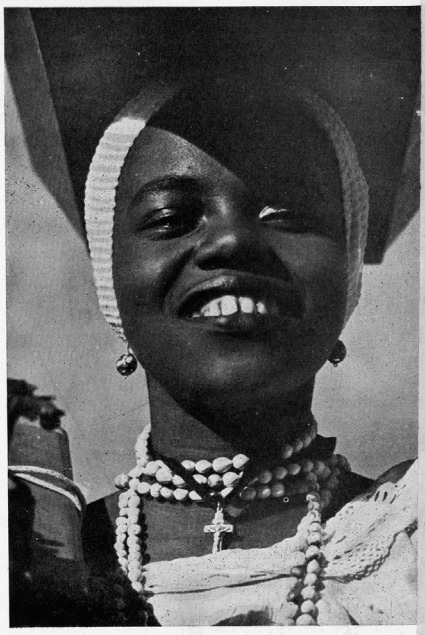
[124] Patrz: S. Wojtkiewicz, *Sztuka, która głosi prawdę*, „Fotografia", 1956, nr 4 oraz A. Ligocki, *Jeszcze raz o wystawie „Wielka rodzina ludzi"*, „Fotografia", 1956, nr 6.



INDIE

Delegaci na V Festiwal

Stefan Arczyński



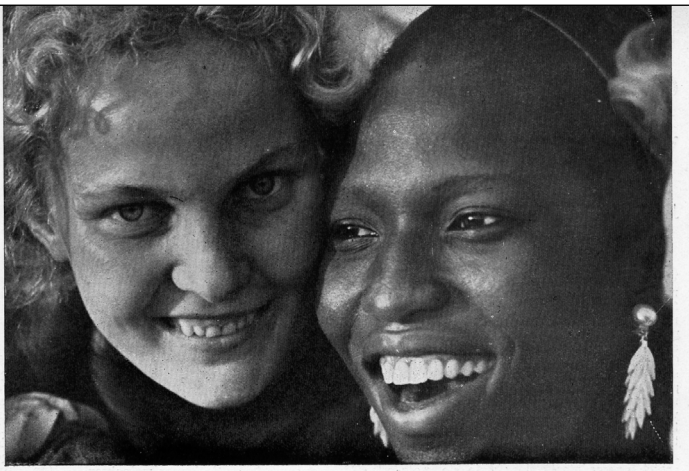
BRAZYLIA

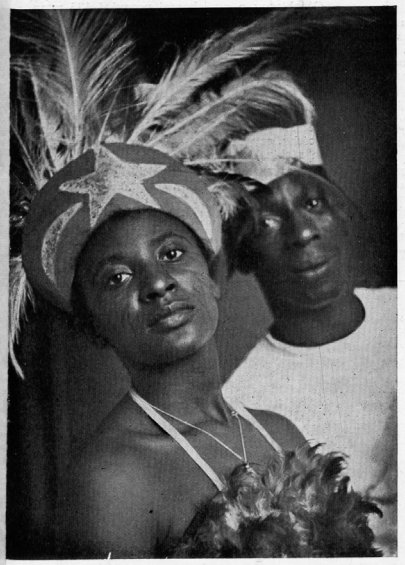


BRAZYLIA

Il. 163. Stefan Arczyński, *Delegaci na V Festiwal*, zestaw opublikowany w „Fotografii" nr 12 z 1955 roku

POLSKA I SENEGAL





BRAZYLIA

JAPONIA



nizowanej już w odwilżowej atmosferze VI OWF w 1956 roku. Formułowane na jej podstawie wypowiedzi młodego pokolenia krytyków (Urszula Czartoryska, Alfred Ligocki, Janusz Bogucki, Lech Grabowski), jednoznacznie sytuowały ekspozycję Steichena w opozycji do okresu socrealistycznego i wskazywały na tego rodzaju fotoreportaż jako antytezę socrealizmu i szansę dalszego rozwoju dla polskiej fotografii[125].

[125] K. Ziębińska-Lewandowska, *op.cit.*, s. 112–114.

ROZDZIAŁ IV

Poza głównym nurtem. Środowisko poznańskie po Walnym Zjeździe PZF w czerwcu 1952 roku

1. Wprowadzenie

Konsekwencją procesów centralizacyjnych w polskiej fotografii była nie tylko marginalizacja i krytyka środowiska poznańskiego (wyrażona m.in. w wypowiedzi Leonarda Sempolińskiego podczas zjazdu Związku w czerwcu 1952 roku), ale również jego wewnętrzne rozbicie, spowodowane w głównej mierze zakazem wydanym przez ZPAF swoim członkom wystawiania w ramach imprez PTF. Zakaz ten, po początkowym sprzeciwie, doprowadził do piętnującego środowisko poznańskie procesu zorganizowanego przez związkowy Sąd Koleżeński. W efekcie część elity fotografów ze stolicy Wielkopolski została odcięta od „matecznika" artystycznego – lokalnego oddziału PTF. Narzucone przez centralę Związku rozwiązania regulaminowe *de facto* podzieliły poznańskie środowisko fotograficzne i rychło doprowadziły do wewnętrznych animozji, czego najboleśniejszą konsekwencją był niemal całkowity zanik współpracy instytucjonalnej między lokalnym PTF a poznańską grupą członków Związku[1]. Ogromną rolę w tych zdarzeniach odegrał szczególnie krytycznie nastawiony do ZPAF „uchodźca" z jego szeregów i wiceprezes Poznańskiego Oddziału PTF Zygmunt Obrąpalski[2]. Poczucie „ogólnego rozgoryczenia" oraz zerwane więzi doprowadziły do separacji dwóch części dawniej skonsolidowanego ośrodka[3]. Wynikiem tego powstała konieczność opracowania nowej formuły funkcjonowania oddziału PTF, a także stworzenia

[1] J. Strumiński, *Okręg Wielkopolski Związku Polskich Artystów Fotografików. Rys historyczny*, w: *Fotografia artystyczna na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–1986*, red. K. Łyczywek, Szczecin 1986, s. 8.

[2] *Ibidem*.

[3] Konflikt ostatecznie zostanie zażegnany dopiero w 1961 roku. Ostateczny finał sprawy nastąpi po reaktywacji członkostwa Zygmunta Obrąpalskiego (pełniącego od 1955 roku funkcję prezesa lokalnego towarzystwa) w ZPAF i poprzedzony będzie ustaleniami poczynionymi na zebraniu poznańskiej delegatury Związku w dniu 18 maja 1961 roku. Informacja za: Warszawa, Archiwum ZG

nowego systemu publicznej dystrybucji prac związkowców. Kluczowe przeobrażenia dotknęły PTF, a w szczególności jego „serce" – sekcję artystyczną (dawniej techniczno-estetyczną), grupującą do tej pory czołówkę poznańskich fotografów. W 1953 roku nastąpiły poważne zmiany w sekcji, z której prac wycofała się większość członków, na czele z wieloletnim kierownikiem, Stefanem Poradowskim. Zmieniono jej formułę z elitarnego fotoklubu w grupę samokształceniową. Oczywiście rozbicie instytucjonalne nie przesądziło o całkowitym zerwaniu kontaktów międzyśrodowiskowych. Niemal „z urzędu" łącznikami byli twórcy posiadający status członka kandydata ZPAF, bowiem w ich przypadku zasada ścisłego rozdziału działalności wystawienniczej nie obowiązywała, mogli oni funkcjonować według dawnego modelu w dwóch organizacjach[4]. Osobną kwestią były ciągle liczne związki towarzyskie, których niezwykłym świadectwem są szczęśliwie ocalałe amatorskie filmy z plenerów organizowanych przez poznański PTF, kręcone przez Stefana Poradowskiego [5].

Obniżenie pozycji ośrodka poznańskiego w krajowej hierarchii było przede wszystkim brzemienne w skutki dla poczynań artystycznych działających w nim fotografów. Sądzę, iż wraz z represjami, które dotknęły poznańskie środowisko, nastąpił odwrót – w akceptowalnych przez władze granicach – od doktryny realizmu socjalistycznego zarówno w działalności związkowców, jak i twórców PTF. Początek tego proces przypada jeszcze na 1952 rok, kiedy zaczęto poszukiwać takich tematów i sposobów wypowiedzi, które, mieszcząc się w obszarze szeroko rozumianej kultury socjalistycznej, jednocześnie nie miały wymiaru *stricte* ideowego. *Casus* poznańskiego środowiska jest o tyle ciekawy, że dotyczy grupy twórców, którzy wyznaczali standardy powojennej fotografii i byli czynnie zaangażowani w propagację socrealizmu, nawet jeśli miał on w stolicy Wielkopolski charakter nie tak radykalny jak w innych ośrodkach. Procesy zachodzące w Poznaniu są fascynujące z jeszcze jednego powodu, a mianowicie zazębiają się czasowo z pierwszymi próbami renegocjacji stylistyki socrealistycznej, kiedy to wszczęto dyskusję nad zagrożeniami płynącymi ze schematyzmu. Debata o problemie schematyzmu uruchomiła w krajowym środowisku akcję „przeredagowania" wyjściowych celów i założeń socrealizmu, która nabierze tempa od połowy 1954 roku. Niemniej poznańskie środowisko poszło o krok dalej, a postępująca w nim wielowarstwowa erozja systemu estetycznego narzuconego przez MKiS, stawiała je w awangardzie dokonujących się zmian. Dzieje ośrodka poznańskiego mogą zatem stanowić kla-

ZPAF [dalej cyt.: ZPAF], zespół teczek osobowych, *Protokół ze spotkania* [teczka Z. Obrąpalskiego], brak paginacji archiwalnej.

[4] W 1954 roku status członka kandydata posiadali: Feliks Sikorski, Karol Knapski, Witold Śliwiński i Kazimierz Chmielowski.

[5] Również Jarosław Stanisławski deklarował, że pomimo tarć o charakterze instytucjonalnym i osobistym, kontakty towarzyskie były stale utrzymywane, gdyż większość twórców spajała wspólna wizja fotografii i prawicowe poglądy. Informacja na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Jarosławem Stanisławskim w dniu 25 marca 2011 roku.

rowną ilustrację sposobów wycofywania się środowisk fotograficznych z przyjętych pozycji w końcu lat 40. Dokonujące się tu zmiany, z uwagi na zmarginalizowanie ośrodka, mogły przybierać znacznie bardziej otwarte formy niż w środowisku warszawskim, krępowanym bliskością władz ministerialnych.

2. W poznańskiej delegaturze ZPAF

Określenie nowych form organizacyjnych dla członków poznańskiej delegatury ZPAF stało się pierwszoplanowym zadaniem w 1953 roku. Wynikało to z kilku problemów: po pierwsze dotychczas przynależność do Związku była traktowana w środowisku poznańskim bardziej w kategoriach pragmatycznych niż artystycznych, bowiem od lat działania w stolicy Wielkopolski przede wszystkim koncentrowały się w elitarnej sekcji artystycznej lokalnego PTF. Konieczność rezygnacji z tej fotoklubowej struktury nie była jedyną przeszkodą, do tego dochodziły znacznie bardziej przyziemne problemy, jak choćby utrata stałego miejsca spotkań. Jak relacjonował Jerzy Strumiński, Zygmunt Obrąpalski zaraz po orzeczeniu Sądu Koleżeńskiego ZPAF w sprawie poznańskich twórców w lutym 1953 roku odmówił możliwości organizowania zebrań członków Związku w siedzibie PTF, która do tej pory służyła całemu środowisku. Duża część twórców konstytuujących po wojnie ośrodek poznański, musiała powrócić do punktu wyjścia, zadowalając się nieregularnymi spotkaniami w przygodnych miejscach[6]. Utrata bazy lokalowej doprowadziła do chwilowego zahamowania aktywności artystycznej związkowców. Wobec tego najbardziej rudymentarnym celem związkowców stało się wypracowanie nowego systemu wystawienniczego, dającego możliwość publicznych prezentacji prac. W wyniku zaistniałej sytuacji delegatura poznańska, zgodnie z ogólną polityką ZPAF, podjęła współpracę z Centralnym Biurem Wystaw Artystycznych, gdzie od listopada 1954 roku rozpoczęła cykl dorocznych przeglądów swoich członków. Wyszczególnione przeobrażenia łączyły się dla wielu czołowych poznańskich twórców z niemal dwuletnią absencją na poznańskim rynku artystycznym.

Wobec kilkunastomiesięcznego zawieszenia działalności wystawienniczej manifestem poznańskich związkowców stała się dopiero pierwsza wystawa delegatury poznańskiego ZPAF w listopadzie i grudniu 1954 roku. W jej skład, poza kilkuzdjęciowymi prezentacjami poszczególnych członków[7], weszła retrospektywna ekspozycja Tadeusza Wańskiego, która nadała ideowy ton całemu wydarzeniu. Był to ten sam zestaw (pomijając bardzo drobne różnice w doborze zdjęć), który

[6] J. Strumiński, *Okręg Wielkopolski*..., s. 8.

[7] Na wystawie były prezentowane fotografie następujących twórców: Kazimierza Chmielowskiego, Tadeusza Cypriana, Karola Knapskiego, Stefana Leszczyńskiego, Franciszka Maćkowiaka, Zenona Maksymowicza, Józefa Myszkowskiego, Maksymiliana Myszkowskiego, Fortunaty Obrąpalskiej, Stefana Poradowskiego, Władysława Ruta, Feliksa Sikorskiego, Jarosława Stanisławskiego, Jerzego Strumińskiego. Listę uczestników podaję na podstawie katalogu wystawy.

był prezentowany w lutym 1954 roku w warszawskiej Zachęcie. Najistotniejsza różnica pomiędzy pokazami nie tkwiła w „kosmetycznych" zmianach, związanych z wyborem prac, a z miejscem, w jakim usytuowali organizatorzy twórczość Wańskiego wobec ówczesnych dążeń polskiej fotografii. Na warszawskiej wystawie prezentowano dokonania Wańskiego jako przedstawiciela zamkniętego już rozdziału polskiej fotografii, a jego piktorialną twórczość porównywano do malarskiego impresjonizmu, będącego synonimem nieakceptowanej twórczości formalistycznej. Warszawscy organizatorzy, składając hołd wielkiemu twórcy, jednocześnie wskazywali, jak powinny wyglądać współczesne dążenia polskiej fotografii, które zademonstrowano m.in. poprzez równoległą ekspozycję zestawu prac, chwalonego powszechnie za realistyczny styl pracy Henryka Lisowskiego oraz, będącej na rozdrożu formalnym, Janiny Mierzeckiej. Delegatura poznańska ZPAF, wybierając z wielkiej wystawy zorganizowanej w Zachęcie jedynie zestaw Tadeusza Wańskiego, całkowicie zmieniła optykę postrzegania jego osiągnięć – z odrzuconego reliktu przeszłości zostały przetransformowane we wzorzec i wyznacznik drogi na przyszłość. Owo odwrócenie perspektywy w spojrzeniu na dorobek Wańskiego należy rozumieć jako mocną deklarację po stronie oficjalnie negowanej przedwojennej tradycji fotografii. Zauważmy jednak, że poznańska prezentacja miała miejsce już po zmianach wywołanych II Zjazdem PZPR, w wyniku których rozpoczęła się częściowa rehabilitacja warsztatu twórczego piktorialistów. Niemniej ustawienie twórczości „naczelnego formalisty" polskiej fotografii w pozycji wzorca dla dążeń delegatury poznańskiej wychodziło poza przyjęte ówcześnie standardy oceny jego działalności. Stefan Poradowski w komentarzu do wystawy pisał: „Grupa kilkunastu fotografików poznańskiej delegatury ZPAF ma spore pokrewieństwa z Wańskim; nie dlatego, że Wański przed wojną mieszkał i pracował w Poznaniu, ale dlatego, iż wyjątkowy entuzjazm i wysoka technika tego artysty są także nieodłącznymi elementami działalności twórczej całej grupy"[8]. Wystawa i tekst Poradowskiego brzmią niemal jak manifest powrotu do źródeł po kilku latach zdryfowania w kierunku zdecydowanie bardziej zideologizowanej twórczości. Zauważmy też, że prezentowane na wystawie fotografie członków delegatury korelowały z osiągnięciami mistrza. Wprawdzie nikt już nie pracował w technikach szlachetnych (w zestawie Wańskiego dużą część stanowiły prace wykonane w ten sposób), ale w zakresie tematycznym dominowały zdjęcia krajobrazu i architektury czy szerzej takie, które można było pomieścić w szerokiej tradycji fotografii ojczystej. Potwierdzeniem tego dominującego kierunku są znamienne słowa autora ikonicznych obrazów dla wczesnej fazy socrealizmu Jerzego Strumińskiego, które zawarł w życiorysie spisanym na potrzeby Zarządu Głównego ZPAF w dniu 1 grudnia 1953 roku:

[8] Poznań, Archiwum Akademii Muzycznej [dalej cyt.: AAMP], Archiwum Stefana Poradowskiego, brak sygnatury, S. Poradowski, *Z wystawy fotografików poznańskich* [maszynopis artykułu opublikowanego w wersji skróconej w „Głosie Wielkopolskim" nr 296 z 1954r.], brak paginacji archiwalnej.



Il. 164. Spotkanie w mieszkaniu Jerzego Strumińskiego w 1954 roku. Od lewej: Jerzy Strumiński, nn, Zenon Maksymowicz, Tadeusz Wański, Franciszek Maćkowiak, Feliks Sikorski, Stefan Poradowski

> Jeżeli chodzi o moją działalność fotograficzną obecną, to uprawiam ją w zasadzie nadal w charakterze amatorskim z tem, że poświęcam się szczególnie fotografii krajoznawczej i to z terenów Gór Polski i Wielkopolski. Na odcinku wydawniczym kontaktuję się stale ze Spółdz. Wydaw. „Sport i Turystyka". Również obecną swoją działalność na terenie delegatury Z.P.A.F. w Poznaniu poświęcam zagadnieniu współpracy z P.T.T.K. Jeżeli chodzi o określenie ogólne mojej pracy artystycznej to uważam, że idzie po linii „Fotografiki Ojczystej"[9].

Ta bezpretensjonalna wypowiedź odzwierciedla główną strategię poznańskich twórców zrzeszonych w ZPAF końca epoki socrealizmu.

Wprawdzie tematyka wypływająca z tradycji fotografii ojczystej była niezwykle popularna w całym omawianym okresie i we wszystkich ośrodkach, o czym już wspominałem w niniejszej książce, jednak chciałbym jeszcze raz poświęcić jej trochę miejsca z uwagi na fakt, że w środowisku poznańskim stała się ona ciekawym polem dyskusji z ówcześnie ferowaną ikonografią. Szczególnie interesujące pod tym względem były popularne zdjęcia ukazujące górski ruch turystyczny. Przyczyny wyboru takiej tematyki były wielorakie: zaważyły na nim tradycje środowiska

[9] ZPAF, zespół teczek osobowych, *Życiorys Jerzego Strumińskiego z dnia 1 grudnia 1953 roku*, brak paginacji archiwalnej.

poznańskiego (np. przedwojenna działalność Zenona Maksymowicza oraz Tadeusza Cypriana, który kontynuował po wojnie pracę w tym kierunku, czemu dał wyraz na wystawie indywidualnej pt. *Tatry [z wędrówek fotografa]* eksponowanej w maju-czerwcu 1953 roku[10]) a także zła sytuacja lokalowa delegatury, której udało się uzyskać stałą gościnę w lokalu PTTK, za co związkowcy byli zobowiązywani m.in. do wykonywania zdjęć do gablot reklamujących ruch krajoznawczy[11]. Owa wspólnota korporacyjna bez wątpienia stymulowała tematykę wykonywanych prac. Zachęcająca do tworzenia w tym obszarze tematycznym była również umowa zawarta pomiędzy ZPAF a Funduszem Wczasów Pracowniczych CRZZ, która umożliwiała członkom Związku otrzymanie skierowań na wczasy, z czego wielokrotnie korzystali twórcy poznańskiej delegatury (FWP posiadała ówcześnie największą liczbę ośrodków wczasowych na terenie kraju). Dodatkowym plusem takich wyjazdów była możliwość sprzedaży wykonywanych podczas wczasów obrazów do celów promocyjnych FWP, co choćby częściowo pokrywało koszty wypoczynku[12]. Dodajmy, że FWP patronował również w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych dużej liczby konkursów fotograficznych, których celem było m.in. pozyskiwanie zdjęć do wydawnictw firmowanych przez tę instytucję. Wielopoziomowa oferta FWP, uzupełniająca dotychczas proponowaną przez Biuro Turystyki Ministerstwa Kolei czy ruch krajoznawczy, stworzyła duży popyt na fotografie o tematyce turystycznej. Wykreowany przez instytucje turystyki masowej rynek okazał się atrakcyjny dla wielu poznańskich twórców, takich jak: Maksymilian Myszkowski, Stefan Leszczyński, Jerzy Strumiński, Stefan Poradowski, Jarosław Stanisławski i Feliks Sikorski.

Fotografia turystyczna, związana z mecenatem państwowych instytucji wczasowych, nie miała być jedynie prostą kontynuacją wzorów płynących z tradycyjnego krajoznawstwa, gdyż przenosiła szereg ideowo-politycznych postulatów powojennego programu fotografii ojczystej, wzbogacając je o wskazania wynikające ze specyfiki ówcześnie rozbudowywanego systemu wczasowego, będącego podstawą masowego wypoczynku. O wysokiej randze przywileju powszechnego dostępu do wypoczynku świadczyło wpisanie go do grupy praw gwarantowanych konstytucją z 1952 roku[13]. W takiej sytuacji nie może dziwić, że fotografia o tematyce turystycznej stała się jednym z narzędzi propagandy, czego początki w powojennej fotografii artystycznej objawiły się już na ekspozycji *Pokój zwycięża*. Zadania stawiane przed tego rodzaju fotografią wpisywały się w sytuację turystyki, którą charakteryzował Dariusz Jarosz:

[10] Była to już druga powojenna wystawa Tadeusza Cypriana w Poznaniu. Pierwsza o charakterze retrospektywy odbyła się również w Salonie PTF w październiku 1950 roku.

[11] J. Strumiński, *Okręg Wielkopolski…*, s. 8–9.

[12] *Współpraca z Funduszem Wczasów Pracowniczych C.R.Z.Z.*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 24, s. 8.

[13] D. Jarosz, *„Masy pracujące przede wszystkim". Organizacja wypoczynku w Polsce 1945–1956*, Warszawa–Kielce 2003, s. 20.

> Przyspieszona stalinizacja życia społecznego w Polsce wycisnęła swoje piętno na ideologii państwa. W dziedzinie turystyki znalazło to wyraz przede wszystkim w redefinicji jej celów. Dotychczas silnie akcentowane takie jej wartości, jak kontakt z przyrodą, odnowienie sił fizycznych i psychicznych, przestały pełnić rolę autoteliczną, a stały się jedynie środkiem prowadzącym do wydajniejszej pracy. (…) Tak określając podstawowe cele turystyki, poddawano krytyce charakterystyczne dla przeszłości tego ruchu umiłowanie przyrody, mające stanowić maskę dla cechującego go „pogardliwego stosunku do mas". Samo udostępnienie „odczucia piękna przyrody – jak to formułowano przy innej okazji – nie może być jedynym celem turystyki"[14].

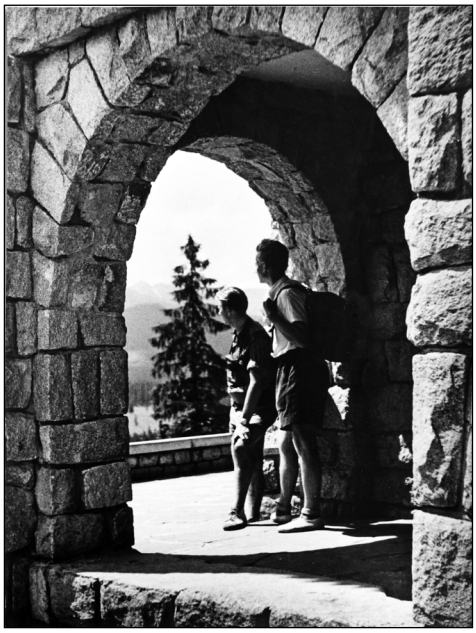
Tak sformułowanym poglądom na temat miejsca turystyki w systemie państwowej polityki społecznej towarzyszyły precyzyjne wskazania dla fotografów, dotyczące pożądanego sposobu wykonywania obrazów ukazujących specyfikę na nowo zdefiniowanego ruchu turystycznego. Klarowną charakterystykę wymagań stawianych przed fotografami podejmującymi się ilustracji zagadnień turystycznych w Państwie Ludowym dał Marian Schulz:

> Warunkom tematycznym odpowiada fotografia turystyczna wtedy, gdy uwzględnia aktualne przejawy i istotę turystyki, w zrozumieniu turystyki masowej świata pracy. Jest tutaj zasadnicza różnica w porównaniu z fotografią turystyczną przedwojenną, która albo ograniczała się do rejestracji samych obiektów (przeważnie zabytkowych), albo też uwzględniała warunki turystyki indywidualnej i elitarnej. Fotografia turystyczna socjalistyczna pokazuje określone akcje turystyczne lub zorganizowany wypoczynek jakiejś zbiorowości, przedstawia radość ludzi pracy, ich rozrywki fizyczne i umysłowe, formy opieki zdrowotnej, wartość osiągnięć socjalnych – na tle piękna natury, krajobrazu, uzdrowiska, sanatorium, na wczasach, w podróży i w tym podobnych okolicznościach towarzyszących. Dobra fotografia potrafi pokazać sens i dobrodziejstwo współczesnej turystyki, jako wyniku przemian polityczno-społecznych. Spełnia więc rolę agitacyjną i mobilizacyjną. Tak więc udział człowieka ożywił obraz fotograficzny, a zorganizowana akcja zbiorowa pogłębiła treść tego obrazu. Tematem stali się robotnicy, wczasowicze, młodzież i wszyscy ludzie pracujący przy ich warsztatach, piękno natury ożywione udziałem ludzi, osobliwości terenowe ze zwiedzającymi, zabytki rekonstruowane, nowoczesne formy podróży i transportu, powiązanie wsi z miastem itd. Treść współczesnej fotografii turystycznej wynika z istoty jej programu pokrywającego się w pełni z całością programu polityczno-społecznego[15].

Problematyka zdjęć miała więc dawać świadectwo podstawowym założeniom ówczesnego ruchu turystycznego, opartego na systemie wczasowym. Systemie, któremu przypisywano istotne cele, bowiem:

> Wczasy pracownicze służyły idei „docierania" się społeczeństwa socjalistycznego. Podczas turnusu wypoczynkowego górnik miał spotykać inteligenta, chłop – robotnika, kaszub – górala, co wręcz idealnie wpisywało się w program wielkiego wymieszania społeczeństwa. Życie domu wypoczynkowego miało przypominać idealne społeczeństwo komunistyczne

[14] *Ibidem*, s. 212.
[15] M. Schulz, *Fotografika polska – a fotografia turystyczna*, „Turystyka", 1952, nr 1, s. 8–9.



Il. 165. Jarosław Stanisławski, *Wczasy ZMP-owskie na Głodówce*, (znane również pt. *Na wczasach*) ok. 1952

w skali mikro. Codziennością dwutygodniowego turnusu były wtedy wspólne czytanie prasy politycznej, pogadanki propagandowe, nauka pieśni rewolucyjnych, spotkania z przedstawicielami miejscowej ludności czy przodownikami pracy, „wieczorki dobrego czytania", gdzie propagowano treści marksistowskie. Kolektywną formułę wypoczynku podkreślała ośrodkowa świetlica, w której miało koncentrować się życie wczasowe, i osoba kaowca, organizującego gościom FWP czas wolny[16].

A jednak opisana powyżej różnorodność życia wczasowego czy innych popularyzowanych ówcześnie form organizowania czasu wolnego, jak choćby osławione wycieczki chłopskie, ruch kolonijny czy zwiedzania fabryk i osiągnięć budów Planu 6-letniego, praktycznie nie znalazła odbicia na fotografiach poznańskich twórców. Wyraźnie zawężali oni tematykę swoich zdjęć do ukazywania grup turystów na tle krajobrazu podczas rajdów czy zwiedzania zabytków. Niekiedy uwspółcześniali tego rodzaju obrazy poprzez wprowadzanie sylwetek autokarów, niejako sugerujących „zorganizowanie" ruchu turystycznego. Wybory poznańskich twórców w zakresie ikonograficznym, jakkolwiek były akceptowane w przestrzeni ideologicznej kreowanej przez system instytucji upowszechniających turystykę, jednak w sposób zawężony relacjonowały ówcześnie promowane formy zorganizowanego wypoczynku. W gruncie rzeczy o charakterze prac poznańskich związkowców przesądziło manifestacyjne wręcz nawiązanie do epoki przedwojennej. Decydujący w tej kwestii okazał się sposób prezentacji turystyki, niemal zawężony do ukazywania wędrowców czy żeglarzy, konfrontowanych z potęgą otaczającej ich natury. Tego rodzaju zdjęcia „oswajano" na potrzeby doktryny poprzez odpowiednio dobrany tytuł, pełniący najczęściej funkcję swoistego kamuflażu[17]. Znakomitym przykładem opisywanej postawy jest zdjęcie Jarosława Stanisławskiego, przedstawiające dwóch mężczyzn stojących w kamiennym podcieniu schroniska górskiego i spoglądających

[16] P. Sowiński, *Wakacje w Polsce Ludowej. Polityka władz i ruch turystyczny (1945–1989)*, Warszawa 2005, s. 63.

[17] Więcej o takim sposobie wykorzystywania tytułów w dobie socrealizmu w: M. Sitkowska, *Plakatowa sztuka socrealizmu*, w: *Oblicza socrealizmu*, red. M. Sitkowska, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, wrzesień–październik 1987, s. 22–23.

w stronę odległego masywu pt. *Wczasy ZMP-owskie na Głodówce*[18] z ok. 1952 roku. W rzeczywistości ukazywało ono kuzyna i przyjaciela artysty, a wykonane zostało podczas prywatnego wyjazdu w góry[19].

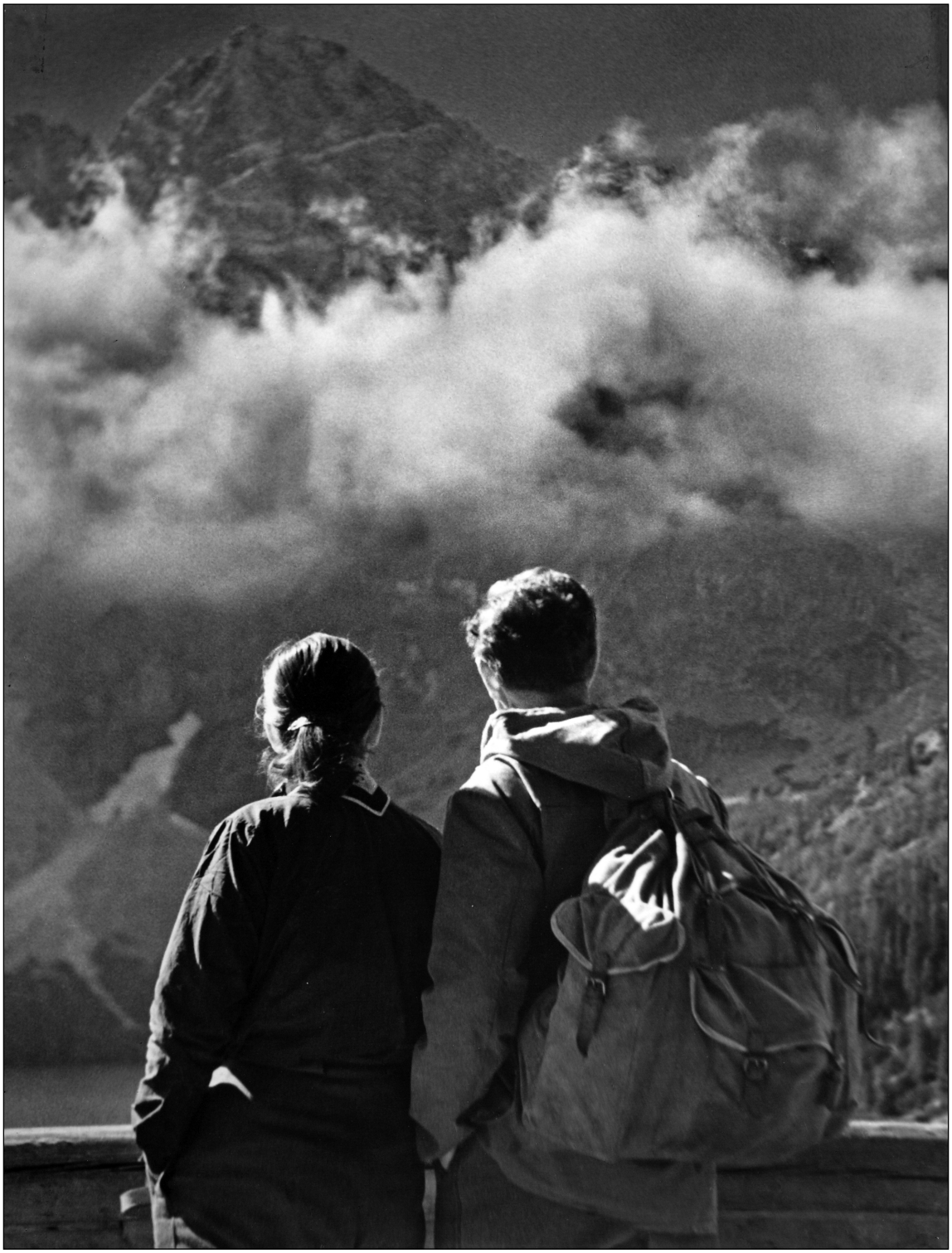
Jedną z najważniejszych realizacji tego typu był dyptyk Maksymiliana Myszkowskiego pt. *Góry urzekają* z ok. 1952 roku[20]. Tematyka obrazów jest bliźniacza, odwróceni kobieta i mężczyzna kontemplują „przelewające" się nad Morskim Okiem przez grań Tatr obłoki. Obserwowany „teatr" natury jest podkreślony przez bogaty światłocień, nadający wolumen przestrzenny chmurom oraz eksponujący fakturę skał. W *Góry urzekają II* mamy nawet do czynienia z wypreparowanym przez Myszkowskiego efektem „lśnienia" fragmentu zbocza (autor uzyskał go punktowym odbieleniem obrazu wspartym mocnym retuszem), nadającego scenie podniosłego nastroju. Dwie wersje różnią się sposobem ujęcia pary turystów. W *Góry urzekają I* są oni przedstawieni w zbliżeniu od pasa w górę, a ich umieszczone centralnie sylwetki sięgają do połowy wysokości obrazu. Turyści spoglądają z tarasu schroniska – jest on zaznaczony poprzez uwidocznienie fragmentu górnej części jego balustrady przebiegającej wzdłuż dolnej krawędzi pola obrazowego – kierując swój wzrok na otoczony chmurami masyw Mięguszowieckiego Szczytu Wielkiego. W *Góry urzekają II* para ukazana jest całościowo, z pewnego oddalenia i osadzona w prawym dolnym narożniku pola obrazowego w łodzi przycumowanej do niewielkiego pomostu przy brzegu Morskiego Oka (kobieta stoi, trzymając dłoń na ramieniu mężczyzny, który przysiadł na kołach ratunkowych). W odróżnieniu od pierwszej wersji oboje przyglądają się potężnemu zboczu górskiemu, zwieńczonemu wysoko ponad ich głowami granią. Osamotnienie tej dwójki wobec otaczającego krajobrazu, przybrane gesty i pozy znamionują afirmację i fascynację obserwowaną naturą, a padające od tyłu światło (uwidocznione w obydwu obrazach) wyraźnie zarysowuje kontury głów wędrowców, czyniąc z ich włosów rodzaj „aureoli". Ten prosty chwyt, znany z fotografii portretowej, podkreśla nieomal mistyczny nastrój skupienia. Tematem prac Myszkowskiego jest zatem przeżycie estetyczne, doznawane w kontakcie z pierwotną przyrodą, wnoszące do obrazu tak odległe dla socrealistów wartości jak np. emocjonalność, subiektywność czy zmysłowość[21]. Sposób ukazania turystów, nawet pomimo wprowadzenia na marginesach zdjęć pewnych elementów dookreślających konkretne „tu"

[18] Zdjęcie to w miesięczniku „Fotografia" nr 1 z 1953 roku zostało wydrukowane pod tytułem *Na wczasach*.

[19] Informacja na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Jarosławem Stanisławskim w dniu 18 marca 2010 roku.

[20] *Góry urzekają I* były eksponowane na III Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki w 1953 roku, a *Góry urzekają II* były w tym samym roku wydrukowane w znanym albumie pt. *Tatry polskie,* opracowanym przez Kazimierza Saysse-Tobiczyka i Wandę Filipowiczową, wydanym przez Spółdzielnię Wydawniczą „Sport i Turystyka" w Warszawie w 1953 roku.

[21] Szerzej o przeżyciu estetycznym w: B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013, s. 92.



Il. 166. Maksymilian Myszkowski, *Góry urzekają I*, ok. 1952



Il. 167. Maksymilian Myszkowski, *Góry urzekają II*, ok. 1952

i „teraz" (tak ważne z perspektywy teorii obrazu socrealistycznego), jak choćby „egzotyczne" w otoczeniu krajobrazu tatrzańskiego koła ratunkowe, pozwala sytuować te obrazy w szerokiej tradycji przedstawień ludzi kontemplujących naturę. Tego rodzaju zdjęcia były szeroko rozpowszechnione w polskiej fotografii lat 30., a artystą, który wykonał szereg podobnych studiów adaptujących pochodzący z malarstwa romantycznego m.in. Caspara Davida Friedricha temat, był Antoni Wieczorek. Wykorzystał on go w przedstawieniach turystyki tatrzańskiej, a motyw zapatrzonych w dal samotnych postaci w turystycznym rynsztunku stał się dzięki niemu jednym z popularniejszych w polskiej fotografii[22]. Inspirowane malarstwem zapatrzenie w dal czy uwidocznienie bezgranicznych przestrzeni, to jedne z najbardziej znanych figur, za pośrednictwem których pokazywano rudymentarną dla romantyzmu kategorię nieskończoności[23]. Jak pisał Mirosław Strzyżewski: „(…) romantyczna nieskończoność jest synonimem (tudzież dookreśleniem) Tajemnicy jako finalnego aktu poznania"[24], gdyż, jak dopowiada: „Romantyczna nieskończoność występuje zazwyczaj w kontekście zagadki historii świata, dróg do poznania Absolutu, istotowości Boga i człowieka"[25]. Romantyczną nieskończoność zapowiada w myśli oświeceniowej pojęcie wzniosłości, odczuwane w obliczu potężnych i wszechogarniających przestrzeni zewnętrznych, np. groźnych i niedostępnych krajobrazów górskich[26]. Dlatego obserwator „(…) staje wobec piękna wzniosłego i uzmysławia sobie własne miejsce w świecie natury. Burza, morskie głębiny, górskie czeluście i ogromna moc sił sprawczych przyrody współtworzą antropologię «drobiny» i «małości» słabego człowieka"[27].

Dyptyk Maksymiliana Myszkowskiego egzemplifikuje dokonujący się w Poznaniu na fali wzrastającego poczucia izolacji powrót do dawnych wartości. Był to powrót do romantycznej duchowości w racjonalnym świecie rządzonym przez marksistów, w którym indywidualne spotkania z naturą usiłowano zastąpić zideologizowaną machiną turystyczną w celu podniesienia efektywności produkcyjnej. Popularne wśród fotografów ze stolicy Wielkopolski obrazy wędrowców kontemplujących krajobraz górski przesuwają optykę na przeżycia konkretnego człowieka. Przeżycia, które przez ówczesnych ideologów turystyki były odczytywane jako przejaw burżuazyjno-elitarnego sposobu spędzania wolnego czasu. Jednak odnotujmy, że takie dwie wykluczające się koncepcje turystyki można w kulturze europejskiej odnaleźć już znacznie wcześniej. Georg Simmel w końcu XIX wieku w eseju *Wyprawa w Alpy*, odnosząc się do rozwijającej się turystyki masowej, zauważył, jaką stanowi odmianę wobec samotnych romantycznych spot-

[22] Szerzej o fotografiach Wieczorka pisałem w: *Antoni Wieczorek: A Photographer at the Turning Point,* „History of Photography", 2008, vol. 32.

[23] M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010, s. 12.

[24] *Ibidem*, s. 10.

[25] *Ibidem*, s. 12.

[26] *Ibidem*, s. 17.

[27] *Ibidem*, s. 19.



Il. 168. Feliks Sikorski, *Żal wracać*, 1955



Il. 169. Stefan Poradowski, *Na lotnisku*, 1954

kań z górami, umożliwiających wędrowcowi pojednanie z naturą i odnalezienie łączących go z nią więzów[28].

Ogromny wzrost popularności tematyki górskiej, czy szerzej turystycznej, w środowisku fotografów zrzeszonych w poznańskiej delegaturze ZPAF spowodował przewagę tego rodzaju zdjęć na pierwszej lokalnej wystawie w listopadzie–grudniu 1954 roku, stanowiącej ważną manifestacją powrotu do źródeł, dla której *pendant* stanowiła wystawa Tadeusza Wańskiego. Pamiętajmy jednak, że kierunek działań przyjęty przez poznańskich związkowców nie był szczególnie oryginalny, wielu ówczesnych polskich twórców szukało tematów dających możliwość tworzenia poza najbardziej zideologizowanymi obszarami, o czym pisałem, omawiając II Ogólnopolską Wystawę Fotografiki. Niemniej trzeba zauważyć, że powszechność tej tematyki w poznańskim środowisku przyniosła szereg wybitnych realizacji, stanowiących wyszukaną polemikę z odgórnie szerzonymi wzorami, czego przykładem były zdjęcia Myszkowskiego[29]. Wreszcie na koniec powiedzmy, że ponownie podjęte wątki piktorialne dobrze pokazują apolityczną postawę twórców delegatury poznańskiej, którą manifestowali również nieobecnością na organizowanych przez warszawską centralę akcjach, mających na celu indoktrynację członków Związku, co przejawiało się całkowitą ich absencją na Wyższych Kursach Fotografiki organizowanych w stolicy[30].

3. W poznańskim oddziale PTF

Paradoksalnie przetasowania na krajowej scenie i w poznańskim środowisku fotograficznym nie doprowadziły do stagnacji lokalnego oddziału PTF. Odejście grupy związkowców, funkcjonujących do tej pory głównie w ramach sekcji artystycznej, wprawdzie stworzyło nową sytuację, ale nie osłabiło żywotności ośrodka. Niemała w tym zasługa pozostałych w PTF eks-związkowców: nadającego ton życiu organizacyjnemu Zygmunta Obrąpalskiego oraz Mariana Stamma i Ryszarda Wiktora Schramma. Dodatkowo niebagatelną rolę odegrało powierzenie Fortunacie Obrąpalskiej funkcji instruktorskiej oraz akcja edukacyjno-odczytowa Tadeusza Cypriana, który w 1953 roku powrócił do Poznania. Istotną rolę w rozwoju oddziału PTF odegrał jego Salon wystawowy wyremontowany w 1951 roku, który pozwolił na rozwijanie działalności ekspozycyjnej[31]. Nastąpiło też znaczne

[28] B. Frydryczak, *op.cit.*, s. 156.

[29] Należy podkreślić, że obrany przez związkowców kierunek eksploracji był również obecny w środowisku poznańskiego PTF, czego dowodzi ekspozycja pt. *Turystyka narciarska,* zorganizowana w salonie PTF we współpracy z PTTK w lutym 1954 roku.

[30] ZPAF, teczka archiwaliów: Wyższy Kurs Fotografiki, brak sygnatury, *Lista uczestników Wyższego Kursu Fotografiki ZPAF*, brak paginacji archiwalnej.

[31] Dynamika rozwoju wystawiennictwa w poznańskim Salonie PTF widoczna jest na podstawie zestawienia organizowanych w nim wystaw w latach 1950–1955. Poniżej podaję spis

przesunięcie w pracy na „odcinku" ideowym. Podczas gdy w latach 1952–1953 organizowano wiele inicjatyw spod szyldu socrealizmu, takich jak: wystawa pt. *Realizm socjalistyczny w fotografii*, współpraca z KM PZPR dotycząca dokumentacji fotograficznych i filmowych obchodów pierwszomajowych[32], czy wykłady ideologiczne[33], tak od 1954 roku owa działalność zaczyna zamierać, a poznański PTF koncentruje uwagę na działalności wystawienniczej (w przeważającej mierze neutralnej w zakresie politycznym) oraz rozwija, podobnie jak lokalna delegatura Związku, współpracę z PTTK[34].

---

wystaw obejmujących prezentacje, które odbyły się w lokalu poznańskiego Oddziału PTF przy ul. Paderewskiego 7, od jego otwarcia w kwietniu 1950 do końca 1955 roku. Spis powstał na bazie informacji z prasy lokalnej, „Świata Fotografii", sprawozdań poznańskiego oddziału PTF (archiwum GTF w Gorzowie Wlkp.) oraz informacji zawartych w pamiątkowej Złotej Księdze (w posiadaniu autora). Mała ilość wystaw w 1951 roku nie jest wynikiem braku danych, a remontu lokalu oraz wynajmowania go w celach komercyjnych. Niestety, nie zawsze udało się precyzyjnie ustalić daty trwania poszczególnych wystaw, niekiedy znane są tylko daty wernisaży. Z uwagi na zdekompletowane archiwa zakładam możliwość istnienia luk w przedstawionym spisie. Wystawy odbywały się w następującej kolejności: II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki P.T.F. – wybór prac z wystawy wrocławskiej (26.04.–22.05. 1950); Wystawa Fotografiki Górskiej (10.06.–24.06.1950); Wystawa indywidualna Tadeusza Cypriana (30.09.–21.10.1950); wystawa pośmiertna Karola Wilaka (12.11.–30.11.1950); Wystawa członków PTF Oddział w Poznaniu (16.12.1950–7.01.1951); Pokaz prac członków PTF Oddziału w Katowicach (11–12.1951); *Realizm socjalistyczny w fotografii* (9.01.1952 – wernisaż); Wystawa indywidualna Jerzego Strumińskiego (10.05.1952 – wernisaż); Wystawa indywidualna Maksymiliana Myszkowskiego pt. *Filharmonia Poznańska* (30.05.1952 – wernisaż); Wystawa pośmiertna Jana Bułhaka (13.09.–5.10.1952); Wystawa indywidualna Adama Śmietańskiego (11.10.–3.11.1952); Ogólnopolska wystawa pt. *Fotografia przyrodnicza* (8.11.–7.12. 1952); *Pierwsze kroki w fotografii artystycznej* (10.01.1953 – wernisaż); Pokaz prac członków PTF Oddziału w Krakowie (13.04.1953 – wernisaż); Wystawa indywidualna Tadeusza Cypriana pt. *Tatry* (22.05.–14.06.1953); Wystawa w ramach „Dni Poznania" pt. *Poznań 1945–1953* (2.09.1953 – wernisaż); II Ogólnopolska wystawa pt. *Fotografia przyrodnicza* (14.11.1953 – wernisaż); *Architektura Ziemi Wielkopolskiej* (12.1953–01.1954); *Turystyka narciarska* (10.02.1954 – wernisaż); Wystawa indywidualna Józefa Myszkowskiego (10.03.1954 – wernisaż); V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki P.T.F. – wybór prac z wystawy (7.04.1954 – wernisaż); Wystawa prac członków PTF Oddziałów w Poznaniu i Gnieźnie (5.1954); III Ogólnopolska wystawa pt. *Fotografia Przyrodnicza* (6.11.1954 – wernisaż); *Pierwszy rok pracy sekcji artystycznej* (12.1954); II Wystawa indywidualna Adama Śmietańskiego (pierwsze półrocze 1955); Wystawa fotografii artystycznej z okazji XXIV MTP (7.1955); Wystawa indywidualna fotografii przyrodniczej Władysława Strojnego (14.09.1955 – wernisaż); Pokaz prac będących reportażem z wycieczki po Dolnym Śląsku (10–11.1955); IV Ogólnopolska wystawa pt. *Fotografia przyrodnicza* (11–12.1955); *Pierwszy krok w fotografii artystycznej* (12.1955–1.1956).

[32] Gorzów Wlkp., Gorzowskie Towarzystwo Fotograficzne, [dalej cyt.: GTF], zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 71, *Sprawozdanie z działalności P.T.F. Oddział w Poznaniu za I półrocze 1952 r.*, brak paginacji archiwalnej oraz GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 71, *Sprawozdanie z działalności Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Oddział w Poznaniu za II kwartał 1953 r.*, brak paginacji archiwalnej.

[33] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 71, *Plan pracy P.T.F. Oddział w Poznaniu na II półrocze 1952 r.,* brak paginacji archiwalnej.

[34] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 71, *Plan pracy na rok 1954,* brak paginacji archiwalnej.

Kluczowa dla oceny ówczesnej działalności poznańskiego oddziału PTF pozostaje odpowiedź na pytanie: w jaki sposób realizowano obowiązującą od grudnia 1953 roku restrykcyjną politykę umasowienia ruchu fotograficznego, wprowadzoną przez nowo wybrany Zarząd Główny? Otóż w zakresie umasowienia program praktycznie nie był realizowany. Jak wskazują dane z 1954 roku, nie organizowano kursów i nie obejmowano opieką kół fotograficznych w zakładach pracy czy domach kultury; jedyną aktywnością w tym obszarze były liczne wieczory dyskusyjne oraz stała poradnia fotograficzna[35]. Natomiast kładziono duży nacisk na szkolenie młodych kadr, czego dowodzi głównie działalność zreorganizowanej sekcji artystycznej. Jednak podejmowane w Poznaniu działania i ich charakter były dalekie od promowanego ideału masowego amatorskiego ruchu fotograficznego. Wprawdzie postulaty dotyczące umasowienia ruchu fotograficznego, ferowane przez MKiS i nowy ZG PTF, nie miały realnych fundamentów finansowych, jednak podkreślmy, że w Poznaniu nawet nie podjęto próby ich realizacji w latach 1954–1955.

3.1. Sekcja Artystyczna – podstawy działania

W 1953 roku dokonały się radykalne zmiany w Sekcji Artystycznej – w wyniku odejścia z niej większości twórców nastąpiła jej gruntowna reorganizacja. Niestety, przemiany – z uwagi na zniszczenie dużej części archiwaliów – pozostają nie w pełni rozpoznane. Proces „wyjścia" dawnej elity miał miejsce zapewne w trakcie pierwszego półrocza 1953 roku i był skutkiem dochodzenia prowadzonego przez związkowy Sąd Koleżeński, który wyraźnie napiętnował antysystemową postawę tych fotografów, którzy łączyli działalność wystawienniczą w ZPAF i PTF[36]. Wprawdzie, jak wynika ze sprawozdań poznańskiego oddziału PTF, sekcja nigdy nie zaprzestała działalności, jednak w owym czasie całkowicie ją przeorganizowano – z elitarnego fotoklubu w grupę samokształceniową. Owych zmian dowodzi już sprawozdanie za III kwartał 1953 roku[37], w którym odnotowano siedem zebrań sekcji poświęconych „doskonaleniu umiejętności artystycznych i technicz-

[35] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 57, *Polskie Towarzystwo fotograficzne. Sprawozdanie Oddziału PTF w Poznaniu za I, II, III – kwartały 1954r.*, brak paginacji archiwalnej oraz GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 57, *Polskie Towarzystwo fotograficzne. Sprawozdanie Oddziału PTF w Poznaniu za IV – kwartał 1954r.*, brak paginacji archiwalnej.

[36] Świadectwem procesu rozkładu dawnych struktur sekcji artystycznej PTF jest zachowany list Fortunaty Obrąpalskiej do Stefana Poradowskiego z 2 lutego 1953 roku, w którym informuje ona o swojej rezygnacji z pracy w sekcji. Informacja za: AAMP, Archiwum Stefana Poradowskiego, brak sygnatury, *Do Kierownika Sekcji Artystycznej przy oddziale P.T.F. w Poznaniu*, brak paginacji archiwalnej

[37] W literaturze przedmiotu dominuje pogląd, że sekcja rozpoczęła działalność w nowym kształcie w grudniu 1953 roku (takie ustalenia m.in. figurują w: M.E. Wiesner-Wizner, *Ważniejsze wydarzenia w dziejach poznańskiej fotografii 1840–1974*, Poznań 1975, s. 11.). Jednak w świetle znanych dokumentów należy przesunąć datę jej reorganizacji na początek drugiego półrocza 1953 roku.

nych drogą kolektywnej współpracy”[38]. Osobą wprowadzającą je była Fortunata Obrąpalska, która objęła merytoryczną opiekę nad sekcją (przypomnijmy, że regulamin ZPAF nie zabraniał takiej współpracy), jednak nie można wykluczać wpływu innych twórców na kształtowanie się nowego programu działania tej jednostki. Czynny udział w pracach sekcji zaraz po jej reorganizacji brali zarówno doświadczeni autorzy, tacy jak: Ryszard Wiktor Schramm i Marian Stamm, jak również cała plejada młodszych stażem fotografów. Należy podkreślić, że zreorganizowana sekcja wykreowała nowe pokolenie twórców, np. Bronisława Schlabsa, Grażynę Wyszomirską czy obecnie zapomnianych: Konstantego Brzezińskiego, Adama Dubowskiego, Andrzeja Huberta, Bernarda Kosickiego, Henryka Marcinkowskiego, Romana Młynkiewicza, Józefa Pochronia, Karola Schuberta, Mariana Szałkowskiego i wielu innych.

Na charakter prac sekcji wpływała jedna z najistotniejszych kategorii nowego ustroju – kolektywizacja produkcji. Podstawą działalności było wykonywanie zdjęć na z góry wyznaczone tematy. W pierwszym roku były to: jesień, architektura, martwa natura i faktura, zima, portret, drzewo, dzieci, teatr i widowiska, polna droga, wiosna, a w drugim: portret, praca, życie ulicy, lato, sport, krajobraz wielkopolski, fotografia w reklamie i autoportret. Taki dobór tematów niejako zakładał otwartość zrzeszonych tu twórców na wieloaspektową interpretację rzeczywistości. Zygmunt Obrąpalski relacjonował jej funkcjonowanie następująco:

> Praca w sekcji jest zespołowa. Na czele sekcji stoi obieralny kierownik, który pilnuje realizacji zadań ustalonych przez jej członków. Zadania te polegają na wykonaniu zdjęć na kilka określonych tematów, ustalanych corocznie na początku sezonu. Każdy z członków sekcji wykonuje po kilka zdjęć z każdego tematu, a następnie poddaje się je na zebraniach szczegółowej krytyce. Kierownik nadaje kierunek dyskusji, pilnuje nienagannego wykonania technicznego oraz zasady szanowania indywidualności artystycznej poszczególnych członków, uważając aby krytyka nie przerodziła się w narzucanie upodobań jednych członków drugim, co mogłoby z kolei prowadzić do zaniku cech indywidualnych i wytworzenia czegoś w rodzaju „szkoły poznańskiej”[39].

W sekcji kolektywnie oceniano prace, decydowano podczas wspólnych obrad o przyjęciu poszczególnych fotografii na wystawy i, co znamienne, ekspozycje porządkowano według tematów, nad którymi pracowała cała grupa[40]. W konsekwencji na wystawach prezentowano po kilkanaście autorskich wersji zdjęć ukazujących te same tematy[41]. Co więcej, różnorodność ujawniała się także na poziomie

[38] GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 71, *Sprawozdanie z działalności Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Oddział w Poznaniu za III kwartał 1953 r.*, brak paginacji archiwalnej.

[39] Z. Obrąpalski, *Oddział poznański Polskiego Towarzystwa Fotograficznego*, „Kronika Miasta Poznania”, 1956, rocznik XXIV, s. 259.

[40] Informacja za sprawozdaniem z wystawy zamieszczonym w: „Fotografia”, 1955, nr 3, s. 12.

[41] A. Dubowski, *Wystawa Oddziału PTF w Poznaniu*, „Fotografia”, 1955, nr 3, s. 12.



Il. 170. Grażyna Wyszomirska, *Jezioro łabędzie (Opera – Poznań) I*, ok. 1954



Il. 171. Grażyna Wyszomirska, *Jezioro łabędzie (Opera – Poznań) II*, ok. 1954

poszukiwań rozwiązań twórczych poszczególnych autorów, których obligowano do opracowywania tematów w dwóch różnych ujęciach. Powstałe w ten sposób prace, jeśli przeszły wewnętrzną selekcję, eksponowano na wystawach obok siebie. Wymagano też, aby jeden z tematów był wykonany w technice specjalnej, np. wtórniku, gumie czy izoheli[42]. Konieczność opracowywania dzieła w kilku wersjach była jednym z charakterystycznych komponentów kultury doby stalinizmu. Jednak prace poznańskiego kolektywu wyłamywały się z powszechnej ówcześnie strategii, którą określmy za badaczami literatury „wariantywnością dzieła". Zasadnicza różnica polegała na tym, że wariantywność łączyła się ze specyficznym mechanizmem tworzenia kolejnych nowych wersji tego samego dzieła, które było poprawiane w celu dostosowania „(…) jego wymowy ideowej do standardów obowiązujących w danym momencie"[43]. Doskonałego przykładu tak funkcjonującego mechanizmu w obszarze fotografii dostarcza znana praca Leonarda Idziak-Tułacza pt. *Wspólnym wysiłkiem*. Zdjęcie to w pierwszej wersji, prezentowanej na wystawie *Pokój zwycięża*, było opracowane zgodnie z wymogami piktorialnej syntezy z mocnym zmiękczeniem konturów. Jednak w późniejszym okresie, kiedy ten sposób opracowania pozytywu uznano za przejaw formalizmu, artysta kopiował je, dbając o staranne uwidocznienie wszystkich detali[44]. Jednak w przypadku wielowariantowo realizowanych tematów przez członków sekcji mamy do czynienia z rewersem sytuacji opisywanych przez literaturoznawców, gdyż ich działalność prowadziła *de facto* do akcentowania pluralizmu formalnego. W wyniku przyjętej strategii powstawały wystawy antyscenariuszowe, dające widzowi możliwość

[42] *Plan pracy na rok 1955 Sekcji Artystycznej przy Polskim Tow. Fotograficznym Oddz. Wojew. w Poznaniu*, dokument w posiadaniu autora.

[43] J. Smulski, *Wariantywność socrealistycznego tekstu literackiego jako problem badawczy (w refleksji rusycystycznej i polonistycznej),* w: *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*, red. S. Zabierowski, Katowice 2001, s. 193.

[44] Zdjęcie to w nowej wersji było m.in. drukowane w miesięczniku „Fotografia" nr 4 z 1955 roku.

wielokierunkowej interpretacji przedstawianej rzeczywistości, będąc tym samym zaprzeczeniem postawy preferowanej przez socrealistów, opierającej się na konstruowaniu jednoznacznych treściowo przekazów. Fenomen sekcji wynikał z faktu, iż na bazie typowo socrealistycznej formy organizacyjnej stworzono komórkę programowo respektującą różnorodne wybory estetyczne autorów. Tak pojęta wariantywność dawała twórcom możliwość bezpiecznej eksploracji obszarów naznaczonych etykietą formalizmu i naturalizmu. Dlatego udział w sekcji był tak ważnym doświadczeniem, szczególnie dla młodych fotografów, którzy wchodząc do środowiska artystycznego w momencie największej ofensywy socrealizmu nie byli obligowani do uprawiania fotografii poddanej dyktatowi ideologicznemu,

Spośród tak powstających prac komisja kwalifikacyjna wybierała fotografie do corocznych wystaw. Pierwsza z nich odbyła się w grudniu 1954 roku i nosiła tytuł *Pierwszy rok pracy sekcji artystycznej*[45]. Zarówno nowy sposób pracy, jak i pionierską ekspozycję omówił na łamach miesięcznika „Fotografia" jeden z członków sekcji Adam Dubowski:

> Wystawa obejmuje 93 fotogramy wykonane przez osiemnastu członków Sekcji w ciągu roku od chwili, kiedy Sekcja po reorganizacji i dokooptowaniu nowych osób spośród członków PTF w Poznaniu rozpoczęła planową i zespołową pracę nad podniesieniem poziomu artystycznego i technicznego twórczości swych członków. Na zebraniach Sekcji odbywających się co dwa tygodnie, wybierano z prac przedstawianych w formacie 13×18 najlepsze i decydowano, które z nich nadawać się będą do powiększenia. Z liczby kilkuset prac wybrano sto kilkadziesiąt i z wykonanych stu czterdziestu kilku fotogramów postanowiono po dłuższej dyskusji wystawić dziewięćdziesiąt trzy obrazy[46].

Wprawdzie nowy model działania wpisywał się w paradygmat kultury socrealistycznej, oparty o kolektywność działań i podnoszenie poziomu amatorów pod okiem doświadczonych twórców, jednak efekty pracy członków sekcji w sposób zdecydowany odbiegały od standardów obrazu socrealistycznego. Po pierwsze dlatego, że dla jej członków opracowywane tematy stały się poligonem do ćwiczeń, a oryginalność warunkiem powodzenia danego obrazu. Jak deklarowano: „Organizatorom i uczestnikom (…) wydaje się, że wystawa ich prac spełniła swe zadanie: pokazała, w jak rozmaity sposób można podchodzić do tego samego tematu i ile ciekawych rozwiązań można znaleźć przy jego opracowaniu"[47]. Opisany sposób postępowania był w kolejnym roku rozwijany, a Janusz Bogucki, już z perspektywy odwilżowej, mógł tak oceniać drugą prezentację sekcji[48]:

---

[45] W wystawie brali udział: Adam Dubowski, Grażyna Wyszomirska, Bronisław Schlabs, Ryszard W. Schramm, Bronisław Lachowicz, Zbigniew Wyszomirski, Bernard Kosicki, Ewelina Zielińska, Marian Stamm, Andrzej Hubert, Agnieszka Maćkowiak, Józef Longosz, Marian Zieliński, Henryk Marcinkowski, Danuta Kędzierska, Franciszek Frąckowiak, Karol Schubert, Roman Młynkiewicz.

[46] A. Dubowski, *op.cit.*, s. 12.

[47] *Ibidem*, s. 13.

[48] Wystawa była prezentowana w poznańskim Salonie PTF w styczniu–lutym 1956 roku.



Il. 172. Ryszard Wiktor Schramm, *Mewy*, 1954

> Oglądając zaś wystawę, ciesząc się jej naprawdę dobrym, „wyrównanym" – jak to się mówi – poziomem, człowiek chcąc nie chcąc popada w zadumę: jak to jednak trudno robić tę rewolucję w sztuce. Jak to trudno, już nawet nie ku światoburczym odkryciom, ale ku zwykłej świeżości i prostocie spojrzenia sposobić swój kunszt, który tak niepostrzeżenie, a uparcie zrasta się ze starymi szablonami. Otóż wniosek sumaryczny z obejrzenia wystawy tak by można ułożyć: po dwóch latach wspólnej roboty należąca do sekcji gromadka amatorów zdobyła wysoki stopień opanowania kunsztu fotograficznego; ponieważ jednak zdobywała go w okresie, gdy naturalny rozwój sztuki był u nas mocno przyhamowany – na większej części zdjęć znać jeszcze obciążenia różnymi odmianami tradycjonalizmu estetycznego. Tym bardziej cieszą liczne pomyślne próby pokonania go. Pomyślne, choć nie dość jeszcze radykalne. Zbyt rzadko młodzi poznaniacy atakują wprost i bezceremonialnie nasz świat rzeczywisty: czy to odkrywczym autentyzmem reportażu, czy też siłą wyobraźni odsłaniającej sens niespodziewany w znanych sytuacjach i przedmiotach. Zbyt często nawet śmielej sobie poczynając – robią obrazy, które raczej ilustrują niż obnażają zjawiska i w których harmonijny układ ważniejszy jeszcze bywa dla autora, niż wyciśnięcie prawdy artystycznej z fotografowanego obiektu[49].

Zastrzeżenia Boguckiego co do tradycjonalizmu zdjęć wynikały zapewne z faktu, iż *gros* prac było kontynuacją problemów fotografii międzywojnia. Bynajmniej

[49] J. Bogucki, *Fortunata Obrąpalska i praca sekcji artystycznej PTF w Poznaniu*, „Fotografia", 1956, nr 5, s. 6.

nie mam tu na myśli powrotu do tematów i technik wywodzących się z piktorializmu, choć i takie się zdarzały, lecz sposób rejestracji wyrosły z fascynacji możliwościami aparatu małoobrazkowego. W gruncie rzeczy nastąpił w pracach sekcji powrót do idei dr. Paula Wolffa z bestsellerowej książki *Meine Erfahrungen mit der Leica* z 1934 roku, w której pisał, że nowy sprzęt jest symbolem nieskrępowanego indywidualnego stylu życia wynikającego z charakteru epoki[50]. Dlatego ówcześnie tak częstym tematem były gwałtownie przebiegające procesy modernizacyjne. Utrwalano rozwój miast i przemysłu, ale też świat rozrywki i komercji: turystykę, sport, show-biznes etc. W zdjęciach tego rodzaju mamy do czynienia z afirmacją rejestrowanej rzeczywistości. Właśnie środowiska przedwojenne charakteryzował duży entuzjazm dla rejestracji przejawów życia współczesnego. W przedwojennej Polsce w drugiej połowie lat 30. również rozwijała się fotografia małoobrazkowa, czego przykładem było czasopismo „Leica w Polsce" oraz działalność publicystyczna Antoniego Wieczorka i Tadeusza Cypriana, którzy, choć związani ze środowiskiem piktorialistów, byli promotorami tego rodzaju fotografii. Szczególną egzemplifikacją ich działalności była seria popularnych podręczników dla amatorów, wydawana w przededniu wybuchu II wojny światowej przez poznańskiego edytora i fotografa Karola Wilaka. Tematy poruszane w tych opracowaniach dotyczyły przede wszystkim różnych odmian fotografii górskiej, turystycznej i sportowej. Jednak w Polsce Anno Domini 1954 duch czasów był zdecydowanie odmienny, stąd obszar tematyczny poszukiwań członków sekcji często zbliżał się do oficjalnie propagowanej ikonografii. Dlatego niejednokrotnie eksploatowano tematy związane z budownictwem, pracą czy manifestacjami politycznymi. Ważnym polem do eksploracji okazały się również imprezy organizowane na terenie Międzynarodowych Targów Poznańskich. Niemniej w dużej części zdjęć eksponowanych w ramach wystaw sekcji odnaleźć można wiele typowych dla ruchu leikistowskiego sposobów obrazowania, jak np. nietypowe punkty widzenia, ciasne kadry, podkreślenie dynamiki zdjęć przez silnie akcentowane linii diagonalnych itp. Pogoń za atrakcyjnym wizualnie motywem stała w sprzeczności z socrealistyczną typowością. Można powiedzieć, że odrębność prac sekcji artystycznej wiązała się z owym afirmatywnym stosunkiem do rzeczywistości, który umożliwiał transformowanie takich motywów, jak praca czy budownictwo mieszkaniowe. Świadome wejście w obszar negowany przez oficjalną doktrynę bez wątpienia nadaje tym pracom krytyczny ładunek. Powrót do przedwojennych idei związanych z fascynacją aparatem małoobrazkowym może dziwić w kontekście opiekuna sekcji, którym była Fortunata Obrąpalska, z uwagi na charakter jej dorobku artystycznego sprzed ery socrealizmu, jak i rychły powrót do eksperymentalnych form obrazowania ok. 1955 roku. Być może – choć wchodzimy tu na niebezpieczny

[50] M. Witkowsky, *Foto. Modernity in Central Europe, 1918–1945*, Katalog wystawy, National Gallery of Art, Washington, czerwiec–wrzesień 2007, s. 114.



Il. 173. Marian Stamm, *Symbol pracy*, 1955



Il. 174. Marian Stamm, *Jesień*, ok. 1954

poziom spekulacji – pracę sekcji po części warunkował powrót Tadeusza Cypriana do Poznania, który mocno zaangażował się w działalność lokalnego środowiska, będąc niekwestionowanym autorytetem. Zresztą duża część ówczesnego dorobku sekcji sytuuje się zadziwiająco blisko propagowanej przed wojną przez Cypriana tematyki[51]. Porzucając jednak obszar domysłów, przyjrzyjmy się wybranym pracom. Przy ocenie sposobów obrazowania szczególną rolę odgrywają niemal

[51] Tadeusz Cyprian w dwudziestoleciu międzywojennym konsekwentnie promował nowe możliwości stojące za aparatami małoobrazkowymi, m.in. fotografię sportową, ujęcia nocne wykonywane przy sztucznym świetle na ulicach, kawiarniach czy w teatrach, a także ciasne kadrowanie czy nietypowe punkty widzenia. Cyprian był z pewnością jednym z najbardziej progresywnych fotografów. Pomimo iż jego zmodernizowany sposób postrzegania rzeczywistości wynikał z dość dobrej znajomości osiągnięć awangardy (miał np. w swoim dorobku teksty komentujące twórczość takich artystów jak László Moholy-Nagy czy Man Ray), to nie można jego poszukiwań włączać w jej krąg. Jego światopogląd artystyczny ukształtował się bowiem na bazie piktorializmu, który oparty o elitarną koncepcję sztuki dystansował się od awangardowego projektu przebudowy rzeczywistości. Niemniej jego, powszechnie znane w środowisku poznańskim, osiągnięcia były swoistym łącznikiem z kulturą dwudziestolecia międzywojennego. Właśnie w postawie twórców z sekcji artystycznej można znaleźć odbicie sposobu rozumienia fotografii przez Cypriana, który sięgając nawet do ekstremalnych sposobów obrazowania, traktował je zaledwie jako kolejne zadania formalne, nie obciążając tak powstałych zdjęć bagażem teorii awangardowych.

w pełni zachowane archiwa Bronisława Schlabsa, który zaczynał w sekcji swoją bogatą karierę artystyczną oraz, dzisiaj niemal całkowicie zapomnianego, Józefa Pochronia. Prace tych dwóch autorów są szczególnie interesujące z jeszcze jednego powodu, bowiem stworzyli oni najbardziej radykalne – spośród znanych obecnie dzieł twórców sekcji – pod względem formalnym obrazy.

3.2. Wybrane realizacje

Niewątpliwie istniejące napięcie pomiędzy sztuką oficjalną a działalnością twórców skupionych w sekcji uwidacznia się, ze szczególną precyzją, w tych fotografiach, które powstały w wyniku podjęcia tematów wchodzących w obszar typowej dla socrealizmu ikonografii. Szczególnie interesujących przykładów do rozważań dostarcza twórczość Bronisława Schlabsa, który kontestował upowszechniane w dobie socrealizmu sposoby przedstawiania. Kwestionował formą swoich zdjęć podstawowe dogmaty ideowe epoki. W niektórych ze swoich realizacji posługiwał się nawet ukośnym kadrem (np. *ul. Chociszewskiego*, ok. 1953 r.) znanym z twórczości grupy „Oktiabr". W innych pracach poddawał destrukcji motyw główny, stanowiący naturalną dominantę obrazu, organizujący całość kompozycji i jego sens ideowy. Przykładowo w fotografii ukazującej stereotypowy temat kobiety na traktorze (*Traktorzystka*, ok. 1953) w sposób bezceremonialny „amputował" dolną krawędzią pola obrazowego większą część maszyny tak, że pozostała ona na granicy rozpoznawalności. Jednocześnie postać kobiety poddał rytmowi, stanowiącej tło i dominującej w obrazie, architektury. Rozczłonkowując w ten sposób motyw główny, jednocześnie destruował czytelność sceny i nadrzędny w socrealizmie cel obrazu, którym było maksymalne uwidocznienie treści przedstawienia. Taka fragmentaryzacja motywu zbliżała go do sposobów fotografowania znanych z twórczości Aleksandra Rodczenki, czego znamiennym przykładem były również zdjęcia ukazujące pracę robotników przy obróbce drewna, eksponowane na II Wystawie Sekcji Artystycznej w lutym 1956 roku, choć prawdopodobnie zostały wykonane już dwa lata wcześniej[52]. W zakresie konstrukcji kadru zdjęcia te wykazują znaczne podobieństwo do znanej serii prac radzieckiego fotografa z tartaku Wachtan z 1930 roku czy niektórych zdjęć z zestawu ukazującego budowę Kanału Białomorsko-Bałtyckiego z 1933 roku. Jednak nie idzie tu o wskazywanie konkretnych wzorów obrazowych, tym bardziej, że Schlabs raczej nie mógł znać tych zestawów, a o odpowiedź na pytanie, w jaki sposób fotografie te sytuują się wobec ówcześnie zadekretowanych sposobów obrazowania. Tym bardziej istotny to problem, że poruszają one centralny temat oficjalnej ikonografii polskiej sztuki

[52] Teza ta jest o tyle uprawomocniona, że spotkania sekcji, dotyczące tematyki pracy, odbywały się na wiosnę 1955 roku, a fotografie zostały wykonane w typowo letniej scenerii. Zatem można założyć, że Schlabs poddał pod dyskusję zdjęcia zrobione przynajmniej rok wcześniej. Informacja na podstawie: *Plan pracy na rok 1955 Sekcji Artystycznej,* dokument w posiadaniu autora.



Il. 175. Bronisław Schlabs, *Ulica Chociszewskiego*, 1953



Il. 176. Bronisław Schlabs, *Traktorzystka*, ok. 1953



Il. 177–179. Bronisław Schlabs (z cyklu: *Praca*), ok. 1954





pierwszej połowy lat 50., który został zinterpretowany przez Schlabsa w odniesieniu do rozpoznawalnego „stylu rodczenkowskiego", jednoznacznie sytuowanego w teorii radzieckiego socrealizmu po stronie formalizmu fotograficznego. Schlabs na zdjęciach przedstawiających robotników w tartaku ukazał ich w perspektywie żabiej lub z lotu ptaka, wykorzystał też silne skróty perspektywiczne, uzyskane mocnym zbliżeniem i zastosowaniem odkształcającej przestrzeń optyki szerokokątnej. Poddał ich sylwetki rytmowi diagonalnych linii, wyznaczonych przez nieobrobione kłody drzew. W zdjęciach tych postacie robotników są wpisane w geometryczną strukturę i zaledwie dopełniają stworzony przez fotografa układ kompozycyjny. Konsekwencją takiej konstrukcji było zanegowanie jednego z naczelnych dogmatów sztuki socrealistycznej, który określał konieczność podporządkowania formy obrazu jego treści. Ten sposób komponowania zdjęć był zresztą wielokrotnie stosowany przez Schlabsa choćby w licznych ujęciach przechodniów z podwyższonych punktów widzenia. Użyte przez Schlabsa środki wyrazu powodowały, iż bohaterowie jego zdjęć zostali postawieni, posługując się retoryką partyjną, poza dążeniami epoki, brak w nich „historycznie określonego bohatera"[53]. Kilka lat wcześniej Juliusz Krajewski pisał, że artysta, ukazując pracę, powinien pokazać ją „jako walkę o ustrój", z wykazaniem jej wszystkich aktualnych cech, takich jak np. współzawodnictwo, ruch racjonalizatorski etc. Schlabs natomiast świadomie rezygnował ze społeczno-politycznego znaczenia swoich zdjęć. Wydaje się zatem, że odwołując się formą swoich fotografii do rodczenkowskich sposobów obrazowania, kontestował nie tylko charakterystyczne dla socrealizmu sposoby przedstawiania, ale również podstawowe dogmaty ideowe epoki. Myślę, że sytuując zdjęcia Schlabsa w kontekście socrealizmu, należy zauważyć, że wykorzystanie zbieżnej z poszukiwaniami Rodczenki formuły, opartej na wielozdjeciowych zestawach, w których posługiwał się nietypowo kadrowanymi obrazami, było drogą wyjścia z reprezentatywnego dla socrealizmu repertuaru środków stosowanych w fotografii. Odchodząc od charakterystycznych dla socrealizmu praktyk mitologizujących rzeczywistość, obrał kurs odwrotny w stosunku do logiki rozwoju fotografii w Związku Radzieckim.

Równie intrygujące realizacje można odnaleźć w twórczości Józefa Pochronia. Często posługiwał się on kompozycją otwartą, którą uzyskiwał przesunięciem motywu głównego na krawędź obrazu, czym zaburzał jego równowagę (np. *Wyznaczanie nowej trasy* z 1954 r.). Sytuowane na marginesach postacie nierzadko przycinał krawędziami, czym uniemożliwiał widzowi pełną rekonstrukcję zarejestrowanej sceny. „Tnące" kadry Pochronia są zdestabilizowane optycznie i niejednoznaczne w swym przekazie, ich konstrukcja ograniczała treściowe funkcje obrazu, powodując odrzucenie jednego z podstawowych paradygmatów socrealizmu opierającego się na ukazywaniu człowieka poddanego logice procesów dziejowych. Zatem wy-

[53] J. Krajewski, *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, „Przegląd Artystyczny", 1950, nr 5–6, s. 19.



Il. 180. Józef Pochroń, *Wyznaczanie nowej trasy*, 1954



Il. 181. Józef Pochroń, *Na Kalatówkach*, ok. 1954



Il. 182. Józef Pochroń, Bez tytułu, ok. 1955

różnikiem ówczesnych dążeń Pochronia, ale też Schlabsa, była umiejętność dynamicznego ukazywania scen rodzajowych dzięki zastosowaniu sposobów kadrowania znanych z dorobku m.in. przedwojennej awangardy radzieckiej.

Poszukując źródeł dla tego typu radykalnych formalnie – jak na warunki polskiej sztuki – fotografii, należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden problem, tym razem natury czysto instytucjonalnej. Jak sądzę, znaczący wpływ na wspólnotę poszukiwań obu artystów miała też nieformalna konfraternia trzech członków sekcji, pracujących wspólnie w poznańskim Miastoprojekcie[54]. Wiadomo, że w pierwszej połowie lat 50., dzięki uprzejmości ówczesnego szefa Miejskiego Biura Projektowego, Bronisław Schlabs wraz z Józefem Pochroniem i Henrykiem Marcinkowskim mogli w zakładowej ciemni realizować swoje artystyczne projekty[55]. Z uwagi na fakt rozproszenia spuścizny fotograficznej Marcinkowskiego trudno dziś w pełni wyrokować o wzajemnych wpływach w twórczości tych artystów. Jednak częściowo ocalałe archiwum Pochronia wskazuje na niewątpliwy związek z twórczością Schlabsa, a „pracowniana wspólnota" zapewne była jednym z impulsów do śmiałych poszukiwań w zakresie formy fotograficznej.

[54] Zresztą zainicjowali oni współpracę pomiędzy Miastoprojektem a poznańskim PTF, której owocem były wystawy: *Architektura Ziemi Wielkopolskiej* (1953/54) oraz poplenerowy pokaz prac z Dolnego Śląska (1955).

[55] Informacja na podstawie rozmowy z Pelagią Pochroń, przeprowadzonej w dniu 4 marca 2012 roku.

Oczywiście dla migawkowych fotografii Schlabsa oraz innych twórców zrzeszonych w sekcji zdjęcia pochodzące z kręgu radzieckiej awangardy nie są jedynym wiążącym kontekstem. Równie mocno, jak wcześniej pisałem, oddziaływała przedwojenna tradycja „fotografii leikistowskiej", podtrzymywana przez Cypriana w środowisku poznańskim. Podobnie w pracach sekcji warto również odnotować szereg realizacji podejmujących popularny w dwudziestoleciu tzw. mały motyw, który został rozpropagowany w Europie przez niemieckich twórców nowej rzeczowości. Członkowie sekcji często sięgali po zbliżenia drobnych wycinków rzeczywistości, np. detali architektonicznych, fragmentów maszyn czy świata roślinnego, ujmowanych w ciasnym kadrze z jednoczesnym uwydatnieniem faktury (w tego rodzaju ujęciach szczególnie celowali Marian Stamm i Bronisław Schlabs)[56]. Bez wątpienia fotografie wykonywane w ramach działalności sekcji przeczą podstawowym zasadom obrazu socrealistycznego. Jednak sama jej organizacja, niezależnie od wyników pracy poszczególnych artystów, wpisywała się w pożądany model kolektywizacji procesu twórczego.

3.3. Fotografia przyrodnicza

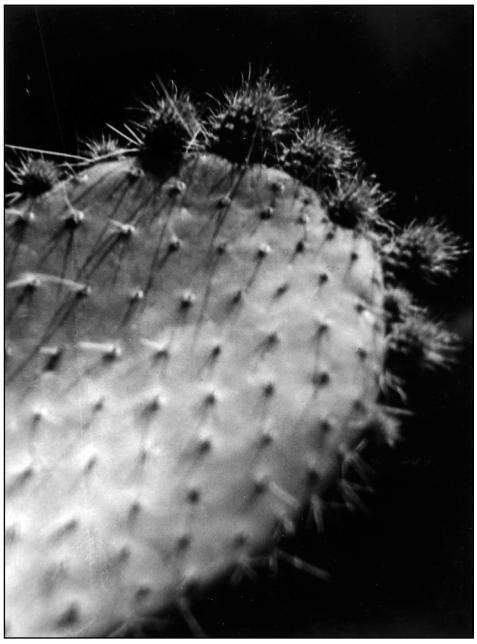
Drugim, i nie mniej ważnym od sekcji artystycznej, rozsadnikiem obowiązujących reguł realizmu socjalistycznego w obrębie działalności poznańskiego oddziału PTF były ogólnopolskie wystawy fotografii przyrodniczej, organizowane od 1952 roku[57]. Wystawy te stały się ówcześnie jego flagową cykliczną imprezą. Pierwsza edycja imprezy miała miejsce w Salonie PTF w listopadzie i grudniu 1952 roku[58]. Pośród poznańskich twórców duże osiągnięcia w zakresie fotografii przyrodniczej mieli m.in.: Fortunata i Zygmunt Obrąpalscy, Bronisław Schlabs, Ryszard Wiktor Schramm, Feliks Sikorski oraz Marian Stamm. Nagłe zainteresowanie środowiska poznańskiego fotografią przyrodniczą oficjalnie motywowano koniecznością łączenia twórczości artystycznej z marksistowskim postulatem unaukowienia[59]. Sztuka bowiem w czasie dominacji socrealizmu była

[56] Należy jednak pamiętać, że ten sposób obrazowania był w środowisku poznańskim nieprzerwanie eksploatowany od lat 40. przez takich artystów, jak choćby Jarosław Stanisławski.

[57] Ważną manifestacją fotografii przyrodniczej i jednocześnie pochodną organizowanych ekspozycji była, budząca powszechne zainteresowanie w środowisku poznańskim, prezentacja wrocławskiego twórcy Władysława Strojnego z września 1955 roku.

[58] W pierwszej edycji wystawy brali jeszcze udział członkowie ZPAF, natomiast w kolejnych, z uwagi na wprowadzone przez władze Związku przepisy, uczestniczyli tylko przedstawiciele środowiska amatorskiego.

[59] Na ten wątek zwracał uwagę m.in. Ryszard W. Schramm: „Rozszerza się i pogłębia (…) tematyka prac. Nasze pojęcie przyrody przestaje się już ograniczać do ciasnych ram i wychodzi coraz szerzej poza kwiat i wyższe zwierzę. Coraz lepiej zaczynamy dostrzegać piękno otaczających nas rzeczy i zjawisk, coraz głębiej w nie wnikamy, odkrywając bogactwo niezauważanych dawniej szczegółów. Coraz też częściej zwracamy uwagę na to, aby fotogram, dający nam przeżycie estetyczne, był równo-



Il. 183. Marian Stamm, *Opuncja I*, ok. 1952–1953



Il. 184. Marian Stamm, *Opuncja II*, ok. 1952–1953

rozumiana jako jedna z dróg poznania ludzkiego. Jak dowodził Juliusz Starzyński: „U podstaw naszych badań, u podstaw naszego doświadczenia naukowego i artystycznego stoi naukowo sprawdzona pewność obiektywnego istnienia świata na zewnątrz nas, stoi głębokie przekonanie o możliwości obiektywnie naukowego poznania tego świata, stałego, codziennego zbliżania się do obiektywnej prawdy o otaczającej nas rzeczywistości”[60]. Jednak dla przedstawicieli środowiska poznańskiego postulat unaukowienia twórczości fotograficznej, zgodny z ogólnym kierunkiem myślenia narzucanym przez teorię marksizmu, był traktowany jako wygodna furtka do ominięcia konieczności tworzenia sztuki nacechowanej partyjną tematowością, a ich prawdziwy, ukryty cel wynikał z chęci zajmowania się działalnością nie poddaną tak silnej presji ideologicznej. Ta starannie kamuflowana intencja wystaw przyrodniczych została ujawniona przez Zygmunta Obrąpalskiego w tekście pisanym u progu odwilży, w którym podkreślał:

cześnie dobrą ilustracją i wzbogacał naszą wiedzę. Polując z aparatem uczymy się sami czytać księgę przyrody – wystawiając, chcemy nauczyć czytać w tej księdze jaknajszersze rzesze społeczeństwa”. Cytat za: R.W. Schramm, [Wstęp], w: *Fotografia przyrodnicza*, Katalog wystawy, Salon PTF w Poznaniu, listopad 1953, brak numeracji stron.

[60] J. Starzyński, *Sztuka w świetle historii. Studia z metodologii historii sztuki*, Warszawa 1951, s. 183.



Il. 185. Bronisław Schlabs, bez tytułu, ok. 1954

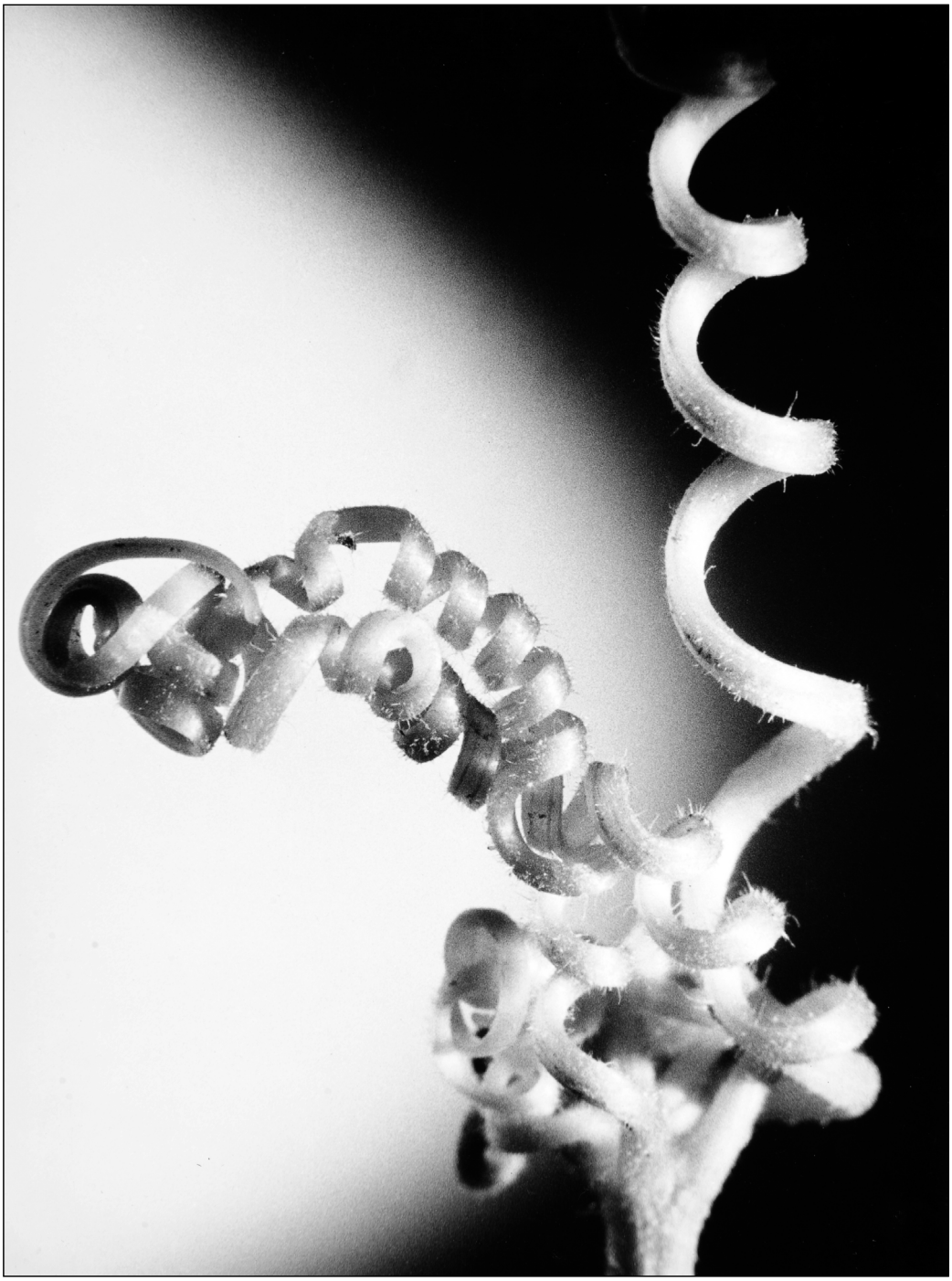
> O ile okres socrealizmu w plastyce uważa się za stracony, o tyle w fotografii (…), znajdowały się pewne luki, na przykład w postaci fotografii krajoznawczej lub przyrodniczej, gdzie nie wchodząc w kolizję z oficjalnym programem, można było czasami stworzyć coś ciekawego. Czujność jednak „speców od socrealizmu" wkraczała nawet tu, mierząc średnicę jagód borówki i już ich powiększenie ponad wielkość naturalną nazywając wyklętym formalizmem[61].

Wydaje się, że najistotniejsze w kontekście rozwoju poznańskiego środowiska były te zdjęcia, w których autorzy balansowali na granicy obrazu abstrakcyjnego. Silne zbliżenie, ciasny kadr czy ekspozycja faktury materii organicznej to najpopularniejsze „chwyty", które łączą się ze stylistyką fotografii z kręgu nowej rzeczowości. Charakterystyczne dla niej ukazywanie przedmiotów przez wyróżnienie detali, takich jak choćby faktura, wchodziło w kolizję z podstawowymi zasadami rejestracji postulowanymi przez socrealistów. Cenzurowano wtedy fotografię przyrodniczą – jak wspominał Obrąpalski – pomimo sugerowanego kontekstu naukowego, bowiem odnajdywano w niej regułę opisaną przez Włodzimierza Zakrzewskiego: „O ile formalizm wyrywa z piękna otaczającego nas świata jedną z jego wartości, na przykład kolor (jak to czynią kapiści) lub konstrukcję (jak formiści), zniekształcając lub niszcząc prawdziwy obraz świata, to twórca

[61] Z. Obrąpalski, *op.cit.* s. 260.



Il. 186. Feliks Sikorski, *Bambusy*, 1955



Il. 187. Fortunata Obrąpalska, *Skręty*, ok. 1955

realista ujmuje zjawiska plastyczne w ich związku i współzależności"[62]. W tego rodzaju zdjęciach niejednokrotnie ukazywano egzotyczne rośliny z poznańskiej palmiarni, a elementami stanowiącymi o ich specyfice było silne powiększenie, płytka głębia ostrości, także niebagatelną rolę odgrywało jednorodne tło, wyrywające zarejestrowane okazy botaniczne z topograficznego konkretu. Niekiedy autorzy, tacy jak np. Fortunata Obrąpalska, Marian Stamm czy, naśladujący ich sposób obrazowania, Bronisław Schlabs posługiwali się jednym źródłem światła usytuowanym za fotografowanym obiektem. W tak wykonywanych zdjęciach, charakteryzujących się silnym kontrastem, naczelną rolę odgrywało ukazanie konturów rejestrowanych roślin. Przykładem tego są znakomite fotografie opuncji Mariana Stamma czy jedno z najciekawszych fotograficznych studiów Bronisława Schlabsa, ukazujące najprawdopodobniej konar drzewa, którego rozświetlony górny kontur, przebiegający poziomo przez całość obrazu w połowie jego wysokości, wywołuje skojarzenie z linią horyzontu. Autor, poszukując logiki przedstawionego mikroświata, zamarkował w zdjęciu podziały przestrzenne, które mogłyby wystąpić w realnym krajobrazie[63]. Nie zawsze jednak fotografie przyrodnicze łączyły się z precyzyjnym zapisem, wielu twórców wykonywało je również w wariancie piktorialnego obrazu syntetycznego, przykładów tego rodzaju dostarczają np. niektóre fotografie Stamma, Schramma czy Sikorskiego. Znacznie bardziej konsekwentna w swych poszukiwaniach była Fortunata Obrąpalska, której fotografia przyrodnicza umożliwiła powrót do badań nad obrazem abstrakcyjnym. Przykładem jest jej świetna praca pt. *Skręty* z ok. 1955 roku, pokazująca splątane kłącza roślinne. Umiejscowiony na pierwszym planie mocno powiększony, drobny fragment rośliny, silnie kontrastuje z nieokreślonym i rozbitym – na dwie zróżnicowane barwnie płaszczyzny – tłem. Ten brak jasno określonej relacji pomiędzy tłem a utrwalonym okazem botanicznym wpływa na zatratę czytelnych relacji przestrzennych i uabstrakcyjnienie przedstawienia. Zwróćmy uwagę, że na podobnym schemacie oparte były zdjęcia z cyklu pt. *Dyfuzja w cieczy*. Jednak zdjęcia przyrodnicze, w których autorka precyzyjnie określała wolumen przestrzenny samych roślin, jawiły się jako znacznie bardziej skonkretyzowane niż jej prace z końca lat 40. Zatem fotografie botaniczne Obrąpalskiej były nie tylko ucieczką z pola wyznaczonego przez politykę (w ramach możliwości, które dawał system), ale również nawiązaniem do jej wcześniejszych poszukiwań z lat 40. Charakterystyczne, że później w dobie odwilży swoje studia roślinne będzie poddawała dalszym zabiegom technicznym, np.

[62] W. Zakrzewski, *Nowe zadania wyższych szkół plastycznych*, „Przegląd Artystyczny", 1950, nr 5–6, s. 30.

[63] Taka konwencja obrazowania, polegająca na odnajdywaniu w drobnych wycinkach rzeczywistości analogii do otwartego krajobrazu, była charakterystyczna dla polskiej fotografii dwudziestolecia międzywojennego. Miała ona na celu reinterpretację osiągnięć nowej rzeczowości. W ten sposób pracowali np. Antoni Wieczorek, Aleksander Zakrzewski, Marian Krzysztofik, a także wielu innych.

obróbce w technikach pseudosolaryzacji czy izohelii, podobnie jak to czyniła ze zdjęciami cieczy. Tym samym dla Obrąpalskiej fotografia przyrodnicza stanie się impulsem do powrotu do bardziej zaawansowanych studiów nad plastycznym przetwarzaniem zarejestrowanej rzeczywistości.

4. Podsumowanie

Postępujący proces wykluczenia poznańskich twórców z krajowego życia artystycznego doprowadził do powolnego odchodzenia od specyficznej dla socrealizmu tematyki oraz ideowości sztuki. Kluczowe dla przyszłego rozwoju poznańskiej fotografii były działania podejmowane w ramach prac sekcji artystycznej, która dla rozpoczynających tu drogę twórczą autorów stała się niespotykaną w krajobrazie kulturalnym lat 1953–1955 szkołą pluralizmu formalnego. Jej poczynania zdecydowanie odbiegały od jednorodnego wzorca, opartego na upartyjnieniu twórczości i poddaniu się reglamentowanej przez władze tematyce obrazów, a podkreślona przez Obrąpalskiego – we wcześniej cytowanym tekście – zasada „szanowania indywidualności artystycznej" dawała młodym fotografom unikalną możliwość wyrwania się z przypisanej im przez ideologów roli w procesie powstawania obrazu. Wymownym przejawem rozkwitającej w Poznaniu postawy było również położenie przez pracujących tu artystów silnego akcentu na tematy i postawy nieuwikłane w państwową ideologię, ale dające się wpisać w szeroki obszar kultury socjalistycznej. Ilustracją tego problemu były Ogólnopolskie Wystawy Fotografii Przyrodniczej, zaledwie łączące się z duchem epoki poprzez wsparcie na marksistowskim dogmacie naukowości. Równie chętnie poruszano się w obszarze fotografii górskiej i turystycznej, którą można było łączyć, głównie za pośrednictwem tytułu, z socjalnymi osiągnięciami systemu, związanymi z upowszechnieniem turystyki masowej. Inną oznaką owej nieprawomyślności okazało się manifestacyjne odwołanie członków poznańskiej delegatury ZPAF do spuścizny przedwojennego piktorializmu w trakcie ich pierwszego dorocznego pokazu w 1954 roku. Zwróćmy uwagę, że omówiony arsenał środków i tematów to w gruncie rzeczy zapowiedź zmian, które obejmą całe środowisko fotograficzne i zostaną udokumentowane przysłanym materiałem podczas V Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki w maju 1955 roku. Zainicjowany w Poznaniu powrót do wybranych problemów fotografii dwudziestolecia w rzeczy samej był zapowiedzią odwilży w fotografii.

Zakończenie

Opisany w dwóch ostatnich rozdziałach powrót środowiska do wybranych aspektów fotografii dwudziestolecia międzywojennego był wprawdzie wyrazem kontestacji socrealizmu, nie pociągnął jednak za sobą wejścia w obszar aktualnych dla światowej sztuki zagadnień. Pierwsza fala zmian, z lat 1954–1955, cechowała się powrotem do znanych już metod twórczych. Bardziej radykalne w wyrazie postawy pojawią się dopiero w 1956 roku podczas takich imprez, jak choćby VI Ogólnopolska Wystawa Fotografiki czy poznańska ekspozycja *Krok w nowoczesność*. Równolegle nastąpiło w obszarze refleksji nad fotografią zdecydowane odrzucenie paradygmatów socrealizmu, a głównymi punktami odniesienia stały się problemy nowoczesnej plastyki oraz światowego fotoreportażu.

To, co stanie się w polskiej fotografii w trakcie odwilży, jest już osobną historią. Tymczasem powróćmy jeszcze raz do kilku wątków, które pojawiły się w niniejszej książce, a wymagają ostatecznego doprecyzowania. Pierwszy z nich to kwestia periodyzacji okresu socrealizmu, a zwłaszcza jej niekompatybilności z podziałami przyjmowanymi dla plastyki. Wnikliwy interpretator sztuki socrealistycznej Wojciech Włodarczyk podaje, że w czystej formie obowiązywał on w polskiej sztuce w latach 1950–1951. Jak pisze, przy pewnych zastrzeżeniach można do niego kwalifikować jeszcze okres 1952–1953, przy czym definitywny jego koniec nastąpił na początku 1954 roku[1]. Zauważmy, jak odmienna była dynamika rozwoju socrealizmu w środowisku fotograficznym. Tu w latach 1950–1951 w zakresie praktyki nie różnił się on wiele od okresu przygotowawczego lat 1948–1949, gdyż ciągle nie była w pełni wykształcona teoria obrazu, a to powodowało częstą kontaminację estetyki przedwojennego piktorializmu z tematyką socrealistyczną. Stabilizację teorii przyniósł dopiero rok 1952 (czerwcowy zjazd członków, na którym przyjęto socrealizm jako wykładnię dla twórczości oraz publikacja tekstów Eugeniusza Szmidtgala i Jurija Jekielczika w „Świecie Fotografii"). Największa ofensywa ideologiczna w środowiskach fotograficznych – skutkująca prymatem

[1] W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod*, w: *Warszawa–Moskwa 1900–2000*, red. M. Poprzęcka, L. Jowlewa, Katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie listopad 2004 – styczeń 2005, Państwowa Galeria Trietiakowska w Moskwie marzec–czerwiec 2005, s. 67.

„realistycznego stylu pracy" – rozpoczęła się natomiast jesienią 1953 roku (referat Leonarda Sempolińskiego pt. *Nowy etap w życiu organizacyjnym ZPAF* oraz ukonstytuowanie się nowego Zarządu Głównego PTF) i trwała do wiosny 1954 roku. Wtedy to, na fali zmian zainicjowanych przez II Zjazd PZPR, podczas II Narady Twórczej członków ZPAF w maju 1954 roku zakwestionowano w środowiskach fotograficznych metodę socrealistyczną. Narada ta zapoczątkowała wycofywanie się twórców z pozycji socrealistycznych i chwilowy powrót do problematyki dominującej w dwudziestoleciu międzywojennym. Jednak podkreślmy jeszcze raz, że rezygnacji fotografów ze sztuki partyjnej towarzyszyła bardzo ożywiona dyskusja teoretyczna, mająca na celu utrzymanie socrealizmu, która toczyła się do początku 1956 roku. Ta osobliwa paralaksa pomiędzy działalnością praktyków i teoretyków stanowi o specyfice 1955 roku w polskiej fotografii artystycznej.

W kontekście socrealizmu warto również zapytać, w jaki sposób doktryna odbijała się na życiu poszczególnych twórców. Pytanie to nie jest bezzasadne, gdyż, jak dowodził Igor Gołomsztok, czynnikami definiującymi naturę kultury nie tylko stalinowskiej, ale – szerzej – totalitarnej są: podstawowa rola ideologii, organizacja całości życia artystycznego oraz zwalczanie wszystkich tendencji artystycznych, które nie mieszczą się w oficjalnej sztuce[2]. Te trzy czynniki stanowią podstawę socrealizmu, a biorąc pod uwagę sytuację polskiego środowiska fotograficznego, warto zapytać o ich wpływ na biografie uwikłanych w system twórców. W odpowiedzi na tak postawione pytania należy podkreślić, że pomimo licznych personalnych ataków na Tadeusza Wańskiego i Zbigniewa Dłubaka nie dokonano realnych „czystek" w środowisku fotograficznym. W zasadzie jedynym dramatycznym epizodem był proces poznańskich twórców i toczona przez nich walka o utrzymanie władzy w Zarządzie Głównym PTF.

Zauważmy, że dynamika politycznych interwencji w obszar fotografii była znacznie mniejsza niż ta, która dotykała inne grupy zawodowe, o czym świadczy choćby tak długie przyzwolenie na działalność „wstecznego" Zarządu Głównego PTF. System stalinowski był wprowadzany do świata fotografii długo, a sytuacji powstałej w obrębie środowiska nie należy rozpatrywać jako szczególnie dramatycznej, bowiem stosunkowo słaby nadzór polityczny nie generował tak radykalnych rozwiązań jak w innych dziedzinach życia kulturalnego.

Pozostaje wreszcie na koniec zapytać: czy wprowadzone zmiany miały rewolucyjny charakter dla ówczesnego środowiska fotograficznego? Ważne to pytanie, bowiem, jak pisał Boris Groys: „Marksistowska nauka o nadbudowie wyklucza, jak wiadomo, możliwość zmiany postaci własnego myślenia bez równoczesnego przeobrażenia bazy, to jest typów organizacji społeczeństwa, w którym żyje ten, kto myśli"[3]. W zacytowanej wypowiedzi ujawnia się, zakładana przez marksistow-

[2] I. Golomstock, *Problems in the Study of Stalinist Culture*, w: *The Aesthetic Arsenal. Socialist Realism Under Stalin*, red. M. Banks, New York 1993, s. 13.

[3] B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przekład P. Kozak, Warszawa 2010, s. 13–14.

sko zorientowanych twórców, również tych działających w obszarze fotografii, konieczność dokonania totalnej przebudowy bazy instytucjonalnej w celu stworzenia całkowicie nowych warunków do funkcjonowania. Jednak tego rodzaju ambitnych planów przebudowy nie można – przynajmniej w odniesieniu do polskich środowisk fotograficznych – widzieć jako prostej antytezy warunków panujących w dwudziestoleciu międzywojennym, gdyż większość przeprowadzonych zmian w środowisku fotograficznym wynikała z postulatów (np. objęcie opieką państwową działalności fotografów) mających przedwojenną genezę. Podobnie upowszechniany wówczas model zaangażowanego społecznie fotografa wywodził się z przedwojennej fotografii ojczystej. Zauważmy wreszcie, że zarówno nowy ład instytucjonalny, jak i socrealizm były wprowadzane głównie przez przedwojennych fotografów. Stąd też ujawnia się charakterystyczne w wielu obszarach fotograficznego socrealizmu kompromisowe podejście do teorii, tradycji i wykorzystywanych form wizualnych. Dodatkowo mocno akademicki charakter socrealizmu był propozycją stosunkowo łatwą do zaakceptowania przez tradycyjnie zorientowanych, dominujących w środowisku fotograficznym, zwolenników piktorializmu. Dlatego socrealizmu nie można rozumieć w kategoriach chwilowego zaburzenia, osobliwego stanu przejściowego. Stworzony wtedy układ instytucjonalny i formy wsparcia dla środowiska fotograficznego realizowały wcześniejsze oczekiwania, co między innymi powodowało, że były w stanie utrzymać się do końca PRL. Zauważmy również, że socrealizm „przechował" niektóre przedwojenne wątki, takie jak choćby fotografia ojczysta, tym samym nie charakteryzował się tak bardzo radykalnym odcięciem od korzeni polskiej fotografii.

Dla określenia dalszej logiki rozwoju polskiej fotografii artystycznej socrealizm jest istotny w jeszcze jednym aspekcie. Przyniósł on ważną zmianę, gdyż uzasadnił na poziomie teorii, za sprawą m.in. upowszechnianego „realistycznego stylu pracy", anachroniczny wymiar piktorialnych metod obrazowania. Takie rozstrzygnięcia dla dużej części środowiska, szczególnie tej debiutującej już po wojnie, okazały się wiążące na kolejnych etapach rozwoju. Dlatego nawet jeśli u schyłku epoki socrealizmu pojawiały się próby restytucji piktorializmu, to jednak ta tendencja nie utrzymała się na dłużej, oddając pole m.in. fotoreportażowi, rozumianemu w kategoriach zaproponowanych przez np. Edwarda Steichena. Socrealizm w fotografii jawi się więc jako osobliwy filtr, po którego przejściu polska fotografia została przynajmniej częściowo oczyszczona z przedwojennej „malarskości" (pomimo faktu, że w pierwszej połowie lat 50. piktorializm pełnił funkcję ważnej strategii oporu) i otworzyła się na zagadnienia zarówno dokumentalne, jak i te oparte na bardziej rozbudowanych konceptualnie badaniach plastycznego języka fotografii. Pierwsze były konsekwencją doktryny socrealizmu, drugie jego ostentacyjną antytezą, która okazała się możliwą w realizacji na fali odwilżowych przemian w polskiej sztuce. Okres ten zatem jest niezwykle istotnym ogniwem w historii fotografii i nie można rozpatrywać go jedynie w kategoriach

kuriozalnego nurtu w sztuce, charakteryzującego się osobliwą ikonografią budzącą dziś rozbawienie graniczące z zażenowaniem, bo, jak podkreślał Wojciech Włodarczyk, badając ten okres w sztuce, należy odnaleźć punkty zewnętrzne, które umożliwiają dostrzeżenie jego rozlicznych uwarunkowań[4]. Dla mnie istnieją dwa podstawowe punkty zewnętrze: pierwszym z nich jest historia i tradycja polskiej fotografii, drugim – tworzony na bazie przedwojennych postulatów model życia fotograficznego. Właśnie spojrzenie przez pryzmat tych dwóch problemów stało się podstawą dla analizy przeprowadzonej w niniejszej książce.

[4] W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paryż 1986, s. 9.

Nota redakcyjna

W książce zostały wykorzystane przeredagowane fragmenty wcześniejszych artykułów autora:

W służbie idei. Uwagi o fotografii ojczystej, w: *Sztuki wizualne jako nośnik ideologii*, red. M. Lisiecki, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009 (rozdział II)

Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku, w: *Budowniczowie „Świata Fotografii",* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, maj 2009 (rozdział I, II, III i IV)

Byliśmy, jesteśmy, będziemy. Fotografia ojczysta po II wojnie światowej, w: *Interpretować fotografię*, red. M. Wróblewska i Z. Jurkowlaniec, Stowarzyszenie Historyków Sztuki i Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009 (rozdział II)

Cień socrealizmu. Fotografia poznańska w pierwszej połowie lat 50. XX wieku, w: *Marginesy?*, red. K. Sikorska, Galeria Miejska „Arsenał", Poznań 2011 (wstęp, rozdział VI i VIII)

Zaburzona epoka. Poznańska fotografia w latach 1945–55, „Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 3 (rozdział I, V i VIII)

Wszechstronny formalista. O twórczości Bronisława Schlabsa w pierwszej połowie lat 50. XX wieku, w: *Bronisław Schlabs. Krok w nowoczesność*, red. A. Borowiec, M. Piłakowska, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2012 (rozdział VIII)

Organizacja życia fotograficznego w Polsce w latach 1945–1949, w: *Wielkie i małe historie fotografii*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki i Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, red. D. Jackiewicz, Z. Jurkowlaniec, Warszawa 2013 (rozdział I)

Duma i fotografia. *O światopoglądowych podstawach polskiej fotografii artystycznej lat 30. XX wieku,* w: *Zofia Chomętowska. Polska w podróży*, red. K. Ziębińska-Lewandowska, K. Puchała-Rojek, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2013 (rozdział II)

Odkrywanie terytoriów. Fotograficzne objazdy Mieczysława Orłowicza po Ziemiach Odzyskanych, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015 (rozdział II)

Bibliografia

MATERIAŁY ARCHIWALNE

Archiwum Akt Nowych w Warszawie
Klub Młodych Artystów i Naukowców
Ministerstwo Kultury i Sztuki
Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego w Lublinie
Archiwum Państwowe w Poznaniu
Urząd Wojewódzki w Poznaniu
Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie
Materiały Mieczysława Orłowicza
Zbiory specjalne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie
Archiwum Płażewskiego
Archiwum Sempolińskiego
Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Warszawie
Komenda Główna Milicji Obywatelskiej w Warszawie 1944–1990
Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Łodzi
Wojewódzki Urząd Bezpieczeństwa Publicznego w Łodzi
Archiwum Gorzowskiego Towarzystwa Fotograficznego
Polska Federacja Stowarzyszeń Fotograficznych
Archiwum Zarządu Głównego ZPAF w Warszawie
Protokoły ze zjazdów, narad i spotkań członków oraz władz Związku
Wyższy Kurs Fotografiki
Zespół teczek osobowych
Zeszyt przyjęć do Związku
Archiwum Akademii Muzycznej w Poznaniu
Archiwum Stefana Poradowskiego
Fundacja Archeologia Fotografii w Warszawie
Archiwum Zbigniewa Dłubaka
Archiwum Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego w Warszawie
Protokoły posiedzeń ZG PTTK
Wystawa fotograficzna *Nasze Ziemie Odzyskane*
Archiwum Instytutu Zachodniego w Poznaniu
Zbiór fotografii

DRUKI ZWARTE

Adam P., *The Arts of The Third Reich*, Thames and Hudson, London–New York 1992
The Aesthetic Arsenal. Socialist Realism Under Stalin, red. M. Banks, The Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum, New York 1993

Almanach Fotografiki Wileńskiej, Księgarnia św. Wojciecha, Wilno–Poznań–Warszawa–Lublin 1931
Almanach Fotografiki Polskiej, red. S. Turski, Wydawnictwo Stanisława Turskiego, Wilno 1937
Antoni Łyżwański 1904–1972, BOSZ, Olszanica 2004
Banaś P., *Oswajanie Ziem Odzyskanych*, Korporacja Polonia, Warszawa 2009
Benjamin W., *Anioł historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996
Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983
Bończa Tomaszewski N., *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku,* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006
Borecka E., Sempoliński L., *Warszawa 1945*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975
Bown M.C., *Art under Stalin*, Holmes & Meier, New York 1991
Bułhak J., *Estetyka światła. Zasady fotografiki*, Księgarnia św. Wojciecha, Wilno 1936
Bułhak J., *Fotografia ojczysta. Rzecz o uspołecznianiu fotografii,* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951
Bułhak J., *Fotografika. Zarys fotografji artystycznej*, Trzaska, Evert i Michalski S.A., Warszawa 1931
Bułhak J., *Polska Fotografia Ojczysta*, Księgarnia Wł. Wilak, Poznań 1939
Bułhak J., *Technika bromowa*, Księgarnia św. Wojciecha, Wilno 1933
Bułhak J., *Wędrówki fotografa w słowie i obrazie. Pejzaż Wilna,* Nakładem „Przeglądu Fotograficznego", Wilno 1936
Chmielewska A., *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwotwórczy" artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2006
Deleuze G., *Kino.* Część 1. *Obraz – ruch*, przekład J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008
Dolny Śląsk, „Ziemie Staropolskie" cz. I i II, red. K. Sosnowski, M. Suchocki, Instytut Zachodni, Poznań 1948
Domke R., *Ziemie Zachodnie i Północne Polski w propagandzie lat 1945–1948*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2010
Dłubak Z., *Fotografia portretowa*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1954
Dłubak Z., *Wybrane teksty o sztuce 1948–1977*, Galeria Remont, Warszawa 1977
Dola i niedola naszych dzieci, red. J. Włodarski, Komitet Ogólnopolskiego Kongresu Dziecka, Warszawa 1938
Feininger A., *Nauka o fotografii*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987
Ferdynand Ruszczyc. Życie i dzieło, red. J. Bułhak, Księgarnia św. Wojciecha, Wilno 1939
Fik M., *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944–1981*, Polonia Book Fund LTD, Londyn 1989
Fortunata Obrąpalska, oprac. W. Makowiecki, M. Michałowska, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 1999
Fortunata Obrąpalska. Między piktorializmem a eksperymentem, red. M. Piłakowska, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2014
Fotografia we Wrocławiu 1945–1997, red. Z. Harasym, A. Lesisz, J. Olek, A. Sobota, Związek Polskich Artystów Fotografików – Okręg Dolnośląski, Wrocław 1997
Fotografowie 1946–2006. Słownik biograficzny fotografów polskich (członków ZPAF), red. M. Wideryński, Z. Jurkowlaniec, W.T. Nowotka, Związek Polskich Artystów Fotografików, Warszawa 2006
Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013
Gosk H., *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora". W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010
Grabowski L., *Jan Bułhak*, Arkady, Warszawa 1961
Groys B., *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przekład P. Kozak, Sic!, Warszawa 2010
Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików). Krótki kurs, Książka i Wiedza, Warszawa 1949
Janion M., *Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975
Jarosiński Z., *Nadwiślański socrealizm*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1999
Jarosz D., *Masy pracujące przede wszystkim. Organizacja wypoczynku w Polsce 1945–1956*, Instytut Historii PAN, Akademia Świętokrzyska, Warszawa–Kielce 2003

Jędrychowska A., *Zygzakiem i po prostu*, Czytelnik, Warszawa 1965
Kaczocha W., *Polityka kulturalna PPR-PZPR. Zarys problematyki polityki kulturalnej w okresie 1942–1977*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1981
Kamiński L., *Romantyzm a ideologia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa 1980
Kersten K., *Narodziny systemu władzy. Polska 1943–1948*, Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań 1990
Kołakowski L., *Główne nurty marksizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, t. 3
Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975
Krakowski P., *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2002
Kronikarki. Zofia Chomętowska–Maria Chrząszczowa. Fotografie Warszawy, red. K. Lewandowska, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2011
Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1993
Krzanicki M., *Fotografia i propaganda. Polski fotoreportaż prasowy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2013
Kula M., *Nośniki pamięci historycznej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2002
Lechowicz L., *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2010
Leica w Polsce, red. T. Cyprian, J. Stalony-Dobrzański, A. Wieczorek, Polskie Towarzystwo Fotograficzne w Warszawie, Warszawa–Poznań 1936
Leszkowicz P., *Nagi mężczyzna: akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012
Lipońska-Sajdak J., Mastalerz J., *Fotografia ojczysta Józefa Dańdy*, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2005
Majewski P., *Ideologia i konserwacja. Architektura zabytkowa w Polsce w czasach socrealizmu*, TRIO, Warszawa 2009
Markowska A., *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003
Masłowska A., *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, t. I
Mazur A., *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009
Mierzecka J., *Całe życie z fotografią*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981
Mierzecka J., *Mój świat. Moje czasy*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989
Miłosz Cz., *Zniewolony umysł*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Kraków 1990
Mrázková D., Remeš V., *Early Soviet Photographers*, Museum of Modern Art, Oxford, 1982
Nazizm, Trzecia Rzesza a procesy modernizacji, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2000
A New History of Photography, red. M. Frizot, Könemann, Köln 1998
Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u, red. S. Bednarek, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997
Nowak P., Piwowarski J., Zaleski A., Żakowicz A., *Profesor Witold Romer (1900–1967). Działalność naukowa i artystyczna*, Dolnośląska Agencja jerG, Wrocław 1998
Nowik K., *Fotografia artystyczna na Ziemi Lubuskiej w latach 1945–1989*, Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne, Zielona Góra 1994
Nowocześni a socrealizm, red. J. Chrobak, M. Świca, Fundacja Nowosielskich, Gallery Starmach, Kraków 2000, tom I, II
Obrazy PRL. O konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce, red. K. Brzechczyn, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni Przeciw Narodowi Polskiemu w Poznaniu, Poznań 2008
Orłowicz M., *Ilustrowany przewodnik po Gdańsku wraz z terytorium Wolnego Miasta*, Polskie Towarzystwo Krajoznawcze i Księgarnia M. Arcta, Warszawa 1928
Orłowicz M., *Ilustrowany przewodnik po Mazurach Pruskich i Warmji*, Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Lwów 1923

Orłowicz M., *Ilustrowany przewodnik po Poznańskiem (w granicach z przed Traktatu Wersalskiego)*, Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Lwów–Warszawa 1921
Orłowicz M., *Moje wspomnienia turystyczne*, red. W. Ferens, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1970
Osęka P., *Rytuały stalinizmu. Oficjalne święta i uroczystości rocznicowe w Polsce 1944–1956*, TRIO, Warszawa 2007
Paruch W., *Myśl polityczna obozu piłsudczykowskiego 1926–1939,* Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005
Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960, red. B. Wojciechowska, A. Wierzbicka, Liber pro Arte, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2012, t. I– II (1944–1947, 1948)
Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960, red. A. Straszewska, A. Szablowska, A. Wierzbicka, Liber pro Arte, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2012, t. III (1949)
Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960, red. P. Strożek, A. Wierzbicka, Liber pro Arte, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2012, t. IV (1950)
Piotrowski P., *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1993
Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999
Piwowarski J., *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Częstochowa 2004
Płażewski I., *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982
Przed półwieczem… Ziemia Lubuska w obiektywie, red. P. Kraszewski, M. Wagińska-Marzec, Instytut Zachodni, Poznań 1997
Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928–55, red. J. Ribalta, Museu d`Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 2008
Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, Wydawnictwo Baturo: Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005
Rzanna-Szczepaniak E., *Stalinizm a powojenna kultura muzyczna w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe SCRIPTORIUM, Opole 2013
Schlögel K., *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009
Schulz M., *O fotografii turystycznej*, Spółdzielczy Instytut Wydawniczy „Kraj", Warszawa 1952
Sheybal S., *Wspomnienia: 1891–1970*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984
Sikora S., *Fotografia między dokumentem a symbolem*, Instytut Sztuki PAN, Świat Literacki, Izabelin 2004
Skwarczyński A., *Wskazania,* Wydawnictwo Straży Przedniej, Warszawa 1934
Słownik realizmu socjalistycznego, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2004
Smulski J., *Od Szczecina do… Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2002
Sobota A., *Fotografia. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2007
Sobota A., *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2001
Sokorski W., *Sztuka w walce o socjalizm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1950
Sowiński P., *Wakacje w Polsce Ludowej. Polityka władz i ruch turystyczny (1945–1989)*, TRIO, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2005
Sowjetische fotografien politische bilder 1918–1941, red. B. von Dewitz, J. Jung, Museum Ludwig, Köln 2009
Starzyński J., *Badania nad sztuką. Dorobek, stan i potrzeby*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1951
Starzyński J., *Sztuka w świetle historii. Studia z metodologii historii sztuki,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1951

Stobiecki R., *Historia pod nadzorem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1993
Stobiecki R., *Historiografia PRL. Ani dobra, ani mądra, ani piękna… ale skomplikowana*, TRIO, Warszawa 2007
Strzyżewski M., *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010
Studzińska J., *Socrealizm w malarstwie polskim*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014
Śliwińska K., *Socrealizm w PRL i NRD*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006
Tazbir J., *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002
Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka, red. M. Ziółkowska, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2013
Tomasik W., *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej"*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1999
Toniak E., *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, korporacja ha!art, Kraków 2009
Trznadel J., *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, „Test" & „Versus", Lublin 1990
Tupitsyn M., *The Soviet Photograph, 1924–1937*, Yale University Press, London–New Haven, 1996
Turowski A., *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932,* Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1998
Tyrmand L, *Dziennik 1954*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999
Wiesner-Wizner M.E., *Ważniejsze wydarzenia w dziejach poznańskiej fotografii 1840–1974*, Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne, Poznań 1975
Włodarczyk W., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Libella, Paryż 1986
Wolny-Zmorzyński K., *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007
The Worker Photography Movement [1926–1939]. Essays and Documents, TF Editores / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2011
Zaremba M., *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2005
Zaremba M., *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys,* Wydawnictwo Znak, Instytut Studiów Politycznych PAN, Kraków 2012
Zawodniak M., *Literatura w stanie oskarżenia. Rola krytyki w życiu literackim socrealizmu*, Wydział I Nauk Społecznych PAN i Upowszechnianie Nauki – Oświata „UN-O", Warszawa 1998
Zawodniak M., *Teraźniejszość i przeszłość. Studia o życiu literackim socrealizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007
Ziębińska-Lewandowska K., *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2014
Zwierzchowski P., *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005
Żakowicz A., Firek-Suda J., *Nauczanie fotografii w Polsce w latach 1839–1980*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa 1982
Żakowicz A., Piwowarski J., *Słownik technik i tendencji stylistycznych stosowanych w polskiej fotografii artystycznej przed 1939 r.*, Instytut Plastyki, Częstochowa 1999
Żdżarski W., *Historia fotografii warszawskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974
Żółkiewski S., *Spór o Mickiewicza*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1952

ARTYKUŁY

b, *Kto jeszcze nie był niech prędko zwiedzi wystawę fotograficzną w Muzeum Narodowym*, „Express Wieczorny", 1950, 5 stycznia, nr 5
Balcerzak E., *25-lecie Wojskowej Agencji Fotograficznej*, „Fotografia", 1972, nr 8

Baraniewski W., *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka polska po 1945 roku: materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, *Warszawa, listopad 1984*, red. T. Hrankowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987
Barthes R., *Retoryka obrazu,* „Pamiętnik Literacki LXXVI", 1985, nr 3
Bierut B., *O upowszechnienie i udostępnienie kultury*, „Rzeczpospolita", 1947, nr 316
Bierut B., *Referat sprawozdawczy Komitetu Centralnego PZPR na II Zjeździe Partii*, „Nowe Drogi", 1954, nr 3
Bobrowski T., *Dwie wystawy indywidualne w P.T.F.*, „Fotograf Polski", 1935, nr 2
Bogucki J.*, Fortunata Obrąpalska i praca sekcji artystycznej PTF w Poznaniu*, „Fotografia", 1956, nr 5
Bogucki J., *Uwagi niefachowe*, „Fotografia", 1955, nr 7
Bojko S., *Robotnicy fotografujący*, „Fotografia", 1982, nr 2
Brencz A., *Oswajanie niemieckiego dziedzictwa kulturowego. Z badań etnologicznych na Środkowym Nadodrzu,* w: *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Z. Mazur, Instytut Zachodni, Poznań 1997
Buchloh B.H.D., *From „Faktura" to Factography*, „October", 1984, nr 30
Bułhak J., *Amerykanizm a fotografia ojczysta*, „Przegląd Fotograficzny", 1938, nr 7
Bułhak J., *Czynniki psychiczne w fotografowaniu,* „Nowości Fotograficzne", 1936, nr 1
Bułhak J., *Dziesięciolecie „splendid isolation" niemieckiej fotografiki*, „Polski Przegląd Fotograficzny", 1930, nr 2
Bułhak J.*, Emancypacja fotografii artystycznej w Polsce*, „Fotograf Polski", 1927, nr 10
Bułhak J., *Fotografia artystyczna a krajobraz rodzimy*, „Światłocień",1923, nr 2
Bułhak J., *Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej*, „Świat Fotografii", 1946, nr 1
Bułhaka J. *Fotografia krajoznawcza jako zawód i jako służba społeczna*, „Świat Fotografii", 1946, nr 2
Bułhak J., *Gawędy o fotografii dawniej, a dziś,* „Fotograf Warszawski", 1910, nr 11; 1911, nr 1, 2, 3, 6, 7; 1912, nr 1
Bułhak J., *Jak daleko fotografia może odejść od malarstwa?*, „Przegląd Fotograficzny", 1936, nr 5
Bułhak J., *Jaka ma być polska fotografia ojczysta*, „Przegląd Fotograficzny", 1938, nr 11–12
Bułhak J., *Krajobraz i fotografia*, „Ziemia", 1912, nr 9
Bułhak J., *Linie wytyczne fotografii ojczystej*, „Przegląd Fotograficzny", 1938, nr 2
Bułhak J., *Objektywy artystyczne* [wolny przekład z L. de Pulligny i E.J.C. Puyo], „Fotograf Warszawski", 1912, nr 4, 5, 6, 8, 9
Bułhak J., *Pierwsza polska wystawa fotografii ojczystej*, „Przegląd Fotograficzny", 1938, nr 7
Bułhak J., *Powinności społeczne polskiej fotografiki*, „Fotograf Polski", 1928, nr 11
Bułhak J ., *Problem małej i dużej kamery*, „Nowości Fotograficzne",1935, nr 1
Bułhak J., *Regionalizm w fotografii czyli fotografia ojczysta (Czego Polska może się nauczyć od Hiszpanii)*, „Nowości Fotograficzne", 1937, nr 2
Bułhak J., *Rola kamery i obiektywu w rozwoju fotografii artystycznej*, „Polski Przegląd Fotograficzny", 1925, nr 9
Burow A., *O teoriopoznawczym charakterze artystycznego uogólnienia*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką", 1951, nr 7–8
Burzyński R., *Realizacja prawa autorskiego w dziedzinie fotograficznej*, „Świat Fotografii", 1948, nr 7
Clark K., *Socialist Realism and the Sacralizing of Space*, w: *The Landscape of Stalinism: the Art and Ideology of Soviet Space*, red. E. Dobrenko, E. Naiman, University of Washington Press, Seattle–London 2003
Co słychać w Łodzi [rubryka *z życia oddziałów P.T.F.*], „Świat Fotografii, 1951, nr 23
Cronin E., *Lost Somewhere in the Mountains: Wilhelm Angerer and Austrian Heimat Photography*, "History of Photography", 2008, vol. 32
Cyprian T., *Daguerre czy nie Daguerre?*, „Fotografia", 1953, nr 2
Cyprian T., *Fotografia ojczysta w praktyce*, „Nowości Fotograficzne", 1939, nr 1

Cyprian T., *Fotografia sportowa,* „Fotograf Polski", 1933, nr 6
Cyprian T., *Jan Bułhak nie żyje!*, „Świat Fotografii", 1950, nr 15
Cyprian T., *Moja Leica i ja*, „Leica w Polsce", 1939, nr 1
Cyprian T., *Przemiany w polskiej fotografii*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16–17
Cyprian T., *Quo vadis, PTF?*, "Fotografia", 1957, nr 11
Cyprian T., *Splendid isolation*, „Fotograf Polski", 1934, nr 4
Cyprian T., *Tego jeszcze nie było!*, „Przegląd Fotograficzny", 1936, nr 9
Czarnecki G., *Fotografik*, w: *Nie lubię chodzić po cudzych śladach… O życiu i dziełach Ryszarda Wiktora Schramma*, red. M. Okupnik, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009
Czartoryska U., *Fotografia jako porozumienie*, „Projekt", 1976, nr 4
Czartoryska U., *Profesor Tadeusz Cyprian*, „Fotografia", 1964, nr 6
Czartoryska U., *„Śpiewać obrazy własnym światłem…"*, w: *Fotografia Polska 1912–1948 ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*, Katalog wystawy, oprac. U. Czartoryska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, październik–listopad 1995
Dederko M., *23 i 24 wystawy indywidualne*, „Fotograf Polski", 1931, nr 1
Dederko M., *Pro domo sua*, „Świat Fotografii", 1948, nr 9
Dederko M., *Wystawa fotografiki sowieckiej,* „Fotograf Polski", 1934, nr 2
Dederko M., *Wystawa fotografiki w Poznaniu 1947*, „Świat Fotografii", 1947, nr 6
Dederko W., *Cel istnienia*, „Świat Fotografii", 1951, nr 21
Dederko W., *Kierunki i style w fotografice*, „Świat Fotografii", 1950, nr 19
Dederko W., *Kodak*, „Fotografia", 1953, nr 4
Dederko W., *Od wystawy do muzeum*, „Świat Fotografii", 1951, nr 20
Dederko W., *Pierwsze dagerotypy w Warszawie*, „Fotografia", 1953, nr 1
Dederko W., *Platery, dagerostypy i nowotne srebro Vollmera*, „Fotografia", 1953, nr 2
Dederko W., *Wystawa fotografiki radzieckiej w 1934 r.*, „Fotografia", 1953, nr 5
Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 15 września 1944 r. o zakresie działania i organizacji Resortu Kultury i Sztuki, „Dziennik Ustaw Rzeczpospolitej Polskiej", 1944, nr 5, poz. 25
Derczyński H., S*prawozdanie Prezesa Zarządu Głównego PTF. na walnym Zjeździe Delegatów we Wrocławiu w dniach 22 i 23 kwietnia 1951 r.*, „Świat Fotografii", 1951, nr 22
Dłubak Z., *Fotoreportaż z naszego życia*, „Fotografia", 1953, nr 4
Dłubak Z., *Na marginesie IV Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki*, „Fotografia", 1954, nr 7
Dłubak Z., *Niektóre zagadnienia marksistowskiej teorii sztuki, a specyficzne cechy fotografii*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 25
Dłubak Z., *O właściwy kierunek dyskusji*, „Fotografia",1955, nr 1
Dłubak Z., *Polskie Towarzystwo Fotograficzne na nowej drodze*, „Fotografia", 1954, nr 2
Dłubak Z., *Uwagi o sytuacji w fotografice polskiej*, „Fotografia, 1953, nr 2
Dłubak Z., *„W przedsionku i na wystawie"*, „Świat Fotografii", 1950, nr 14
Dłubak Z., *Z rozmyślań o fotografice*, „Świat Fotografii", 1948, nr 10; 1949, nr 11
Dubowski A., *Wystawa Oddziału PTF w Poznaniu*, „Fotografia", 1955, nr 3
Fotografia na usługach wiedzy. Z wystawy „Kodaka" na X Salonie Fotografiki, „Fotograf Polski", 1937, nr 7
Fotografia ścienna (Foto-mural), „Fotograf Polski", 1935, nr 5
„Fotografika w służbie realizmu socjalistycznego". Konkurs zamknięty dla członków PZF, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 12
Fotografika w Sowietach, „Ilustracja Polska", 1934, nr 47
Gardulski B., *Rozważania na temat pozytywu*, „Świat Fotografii", 1947, nr 4–5
Garlicka A., *Druga robotnicza*, „Fotografia", 1987, nr 3
Garlicka A., *Rok 1905*, „Fotografia", 1985, nr 1
Gembicki J., *Fotografia w gazecie*, „Prasa Polska", 1953, nr 1
Glinka R., *Obiektyw w służbie pokoju*, „Związkowiec", 1 stycznia 1950, nr 1
Golomstock I., *Problems in the Study of Stalinist Culture*, w: *The Aesthetic Arsenal. Socialist Realism Under Stalin*, red. M. Banks, The Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum, New York 1993

Golonka-Czajkowska M., *Wulkan w kombinacie. Metalurgiczne tropy w socjalistycznej ikonosferze*, „Blok. Międzynarodowe Pismo Poświęcone Kulturze Stalinowskiej i Poststalinowskiej", 2010, nr 5
Gorazdowska K., *Wspomnienie*, „Fotografia" 1971, nr 8
Gruca A., *Fascynacja fotografią*, w: *Fortunata Obrąpalska*, red. W. Makowiecki, M. Michałowska, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 1999
Hartwig E., *Kilka uwag o fotografice dzisiejszej*, „Świat Fotografii", 1947, nr 6
Hermanowicz H., *Na marginesie referatu prof. J. Bułhaka wygłoszonego na IV Kongresie Turystycznym*, „Świat Fotografii", 1946, nr 2
Hermanowicz, *Rozważania nad fotografiką. Artykuł dyskusyjny*, „Świat Fotografii", 1947, nr 6
Hornowska E., *Świadomość obrazowania Fortunaty Obrąpalskiej*, „Rocznik Historii Sztuki", 2007, tom XXXII
Jackiewicz D., *U progu socrealizmu. Wystawa fotografii artystycznej Pokój zwycięża w Muzeum Narodowym w Warszawie w grudniu 1949* roku, w: *Socrealizm. Fabuły–komunikaty–ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006
Jackiewicz D., *Wizja miasta. Warszawa na fotografiach Jana Bułhaka z 1920–1921 roku*, „Dagerotyp", 2007, nr 16
Jackowski J.M., *Maksymilian Jankowski 1904–1974*, „Fotografia", 1987, nr 1
Jahn B., *Przed wyborami władz związkowych*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1955, nr 26
Jakóbczyk W., *O człowieka zachodniego*, „Polska Zachodnia", 1947, nr 18
Jankowski M., *Trzy wystawy fotograficzne na III Festiwalu Plastyki w Sopocie w roku 1950*, „Świat Fotografii", 1951, nr 20
Jekielczik J., *Fotografia jako sztuka plastyczna*, „Świat Fotografii", 1952, nr 26
Jekielczik J., *Linie i układ liniowy*, „Świat Fotografii", 1952, nr 29
Jekielczik J., *O metodach mistrzostwa plastycznego w fotografii*, „Świat Fotografii", 1952, nr 27
Jekielczik J., *Równowaga*, „Świat Fotografii", 1952, nr 32
Johann A., *Fotografia polska w XXX-leciu PRL*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1974, nr 74
Johann A., *Takie były początki…*, „Fotografia", 1987, nr 1
Johann A., *W walce o ideologiczny wyraz twórczości fotograficznej w Polsce Ludowej*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16–17
Johann A., *Zadania fotografiki w świetle II Zjazdu Partii*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 24
Johann A., Sempoliński L., *Wyjaśnienia Prezydium Zarządu ZPAF w sprawie udziału członków ZPAF w wystawach amatorskich przekazane Sądowi Koleżeńskiemu*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 20
Jubileusz Mariana i Witolda Dederków, „Świat Fotografii", 1949, nr 12
Jurecka M., *Socrealizm w fotografii*, „Sztuka", 1988, nr 5–6
Kaczmarek R., *Kolegiata Krzyża Świętego we Wrocławiu jako fundacja Henryka IV Probusa. Impuls i następstwa – świadectwa ikonograficzne*, „Wratislavia Antiqua", 2005, t. VIII
Kaczmarczyk Z., *„Ziemie Staropolski"*, „Przegląd Zachodni", 1955, nr 3–4
Kałużyński Z., *II ogólnopolska wystawa fotografiki*, „Świat", 1952, nr 12
Kaźmierczyk Z., *Ewolucja romantycznego tytanizmu w ikonografii socrealistycznej – na przykładzie utworów Aleksandra Ścibora-Rylskiego*, w: *Socrealizm. Fabuły–komunikaty–ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006
Kłoskowska A., *Socjalistyczna polityka kulturalna a rozwój kultury*, „Kultura i Społeczeństwo", 1990, nr 3, t. XXXIV
Kłucis G., *Fotomontaż jako środek agitacji i propagandy*, w: A. Turowski, *Między sztuka o komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1998
Koło Twórcze członków PZPR, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 23
Komisja Artystyczna, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1952, nr 18
Komisowa sprzedaż fotogramów, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1952, nr 16–17
Komitet Redakcyjny Zarządu Głównego PTF do obsługi prasowej i redagowania skryptów szkoleniowych, „Biuletyn" [PTF], 1954, nr 1
Konferencje Zarządów PZF i PTF, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 14

Korczowski A., *O fotografice i fotoamatorstwie*, „Fotografia", 1954, nr 3
Kornicki M., *Wystawa „Realizm socjalistyczny w fotografii"*, „Świat Fotografii", 1952, nr 25
Kosińska M., *Grupa plastyków warszawskich Czapka Frygijska*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974
Krajewski J., *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, „Przegląd Artystyczny", 1950, nr 5–6
Krajowy Kongres Turystyczny, „Ziemia", 1946, nr 3
120 kursów fotoamatorskich, 450 wieczorów dyskusyjnych i publicznych odczytów zorganizują Oddziały PTF w r. 1954, „Biuletyn" [PTF], 1954, nr 1
Kursy-konferencje dla kandydatów na prelegentów i instruktorów fotograficznych PTF, „Biuletyn" [PTF], 1954, nr 1
Kurz I., *Obraz ruin – obraz świata w ruinach. O tym co mogą znaczyć gruzowiska*, w: *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów*, red. M. Jurkiewicz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006
Kurzac M., *Klub Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949). Dyskusje i polemiki na temat nowego modelu sztuki nowoczesnej*, „Modus. Prace z historii sztuki", 2002, t. III
Lejko K., *Warszawa w obiektywie Konrada Brandla*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985
Lelewicz K., *Jan Bułhak – Twórca Fotografiki Polskiej*, „Świat Fotografii", 1950, nr 16
Lenkiewicz A., *Organizacja Związku Polskich Towarzystw Miłośników Fotografii (referat wygłoszony na zjeździe Miłośników Fotografii w Warszawie 25. IX. 27)*, „Fotograf Polski", 1927, nr 12
Leśniakowska M., *Biopolityczne ciało w environmentach Stanisława Zamecznika*, w: *Wizje nowoczesności*, red. A. Kiełczewska, M. Porajska-Hałka, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2012
Leśniakowska M., *Krynica artyzmu wszelkiego*, „Obscura", 1983, nr 4
Leśniakowska M., *U źródeł polskiej fotografiki*, „Dagerotyp", 1994, nr 3
Leśniakowska M., *Władza spojrzenia – władza języka. Juliusza Starzyńskiego obraz sztuki i jej historii*, „Modus. Prace z Historii Sztuki", 2013, nr 12–13
Lewandowska K., *Nowocześni 1948 roku*, w: *Budowniczowie „Świata Fotografii. Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku*, Katalog wystawy, Centrum Kultury „Zamek" w Poznaniu, maj–czerwiec 2009
Libera Z., *Uniwersytet Warszawski*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, C. Hernas, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, t. II
Ligocki A., *O poznawczej funkcji sztuki,* w: „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką", 1954, nr 2
Ligocki A., *O realizmie socjalistycznym w fotografice*, „Fotografia", 1955, nr 9
Ligocki A., *O realizmie socjalistycznym w fotografice II*, „Fotografia", 1955, nr 12
Ligocki A., *O realizmie socjalistycznym w fotografice III*, „Fotografia", 1956, nr 2
Ligocki A., *O swoistości fotograficznych środków formalnych,* „Fotografia",1955, nr 5
Ligocki A., *V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, „Fotografia", 1955, nr 7
Luba I., *Oblicza socrealizmu i odwilży w malarstwie polskim*, w: *Za żelazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i Polsce 1945–1989*, red. Piotr Nowicki, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2010
Lubosiewicz T., *Nasze ilustracje*, „Świat Fotografii", 1949, nr 12
Lubosiewicz T., *Sztuka i technika. Na marginesie I-ej ogólnopolskiej wystawy fotografiki*, „Świat Fotografii", 1947, nr 6
Lugon O., *Photography and Exhibition in Germany around 1930*, w: *Object: Photo. Modern Photographs. The Thomas Walther Collection 1909–1949*, red. M. Abbaspour, L.A. Daffner, M.M. Hambourg, The Museum of Modern Art, New York 2014
Lutyk L., [tekst bez tytułu w rubryce: *Na marginesie*], „Przegląd Fotograficzny, 1936, nr 11
Lutyk L., *O kierunek nowoczesnej fotografiki*, „Świat Fotografii", 1950, nr 16
Ławrentiew A., *Aleksander Rodczenko: początek fotografii awangardowej w Rosji*, w: *Aleksander Rodczenko. Rewolucja w fotografii*, red. A. Ławrentiew, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, maj–sierpień 2012

(M.), *Fotografie Ziem Odzyskanych*, „Ziemia", 1947, nr 1–2
Maciesza A., *Konrad Brandel (1838–1920). Prekursor fotografii małoobrazkowej,* „Leica w Polsce", 1939, nr 4
Malinowski K., *Muzeum Narodowe w 1945 r*., „Odrodzenie", 1946, nr 9
Marczewski W., *Duża czy mała kamera? Krytyczne uwagi do artykułu J. Bułhaka „Rola kamery i obiektywu w rozwoju fotografii artystycznej"*, „Polski Przegląd Fotograficzny",1926, nr 2
Mazur Z., *Albumy o Ziemiach Zachodnich i Północnych*, w: *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Z. Mazur, Instytut Zachodni, Poznań 1997
Mazur Z., *O legitymizowaniu przynależności Ziem Zachodnich i Północnych do Polski*, w: *Ziemie Odzyskane/Ziemie Zachodnie i Północne 1945–2005. 60 lat w granicach państwa polskiego*, red. A. Sakson, Instytut Zachodni, Poznań 2006
Mierzecka J., *Dlaczego techniki szlachetne?*, „Fotografia", 1954, nr 7
Mierzecka J., *Na marginesie Wystawy „110 lat Fotografii",* „Świat Fotografii", 1951, nr 20
Mierzecka J., *Walka o prawdę we fotografii*, „Świat Fotografii", 1948, nr 9
Mierzecka J., *Wystawa Zbigniewa Dłubaka*, „Świat Fotografii, 1948, nr 9
Miesięcznik „Fotografia", „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 21, s. 8
Miezeryczer L., *Kierunki i prądy w fotografice sowieckiej*, „Fotograf Polski", 1934, nr 5, 6
Mokrzycka J., Wrocławski M., *Pierwszy wyjazd*, „Fotografia", 1956, nr 12
Molderings H., *Drugie odkrycie fotografii*, „Obscura", 1983, nr 6
Mowa powitalna Romana Burzyńskiego, prezesa P.T.F, Oddział w Warszawie na wystawie prac konkursu „Praca Robotnika i Rolnika", „Świat Fotografii", 1949, nr 12
Naegele D., *Le Corbusier and the Space of Photography. Photo-murals, Pavilions and Multi-media Spectacles*, "History of Photography", 1998, vol. 22
II Narada Twórcza ZPAF, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 25
Narady Twórcze aktywu członków PZF, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 12
Neuman J.A., *Niemiecki ruch fotograficzny*, „Fotograf Polski", 1935, nr 6
Nowakowski W., *Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu,* „Świat Fotografii", 1946, nr 1
Nowe władze PTF, „Biuletyn" [PTF], 1954, nr 1
Obrady Walnego Zjazdu PTF, „Biuletyn Informacyjny" [PTF], 1957, nr 1
Obrąpalska F., *Efekty surrealistyczne w fotografice*, „Świat Fotografii", 1948, nr 9
Obrąpalski Z., *Co wolno fotografice?*, „Świat Fotografii", 1946, nr 2
Obrąpalski Z., *Oddział poznański Polskiego Towarzystwa Fotograficznego*, „Kronika Miasta Poznania", 1956, rocznik XXIV
VI Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej, „Fotografia" 1955, nr 1
VII Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej, „Biuletyn" [PTF], 1956, nr 1
Ogólnopolska Wystawa Fotografiki P.T.F., „Świat Fotografii", 1950, nr 17
III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PZF, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16/17
III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki ZPAF, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 20
Orłowicz M., *Bułhak nie żyje (garść wspomnień)*, „Świat Fotografii", 1950, nr 15
Orłowicz M., *Jan Bułhak*, „Ziemia", 1950, nr 3
Orłowicz M., *IV Turystyczny Konkurs Fotograficzny Biura Turystyki MK*, „Świat Fotografii", 1952, nr 25
Orłowicz M., *Zwiedzajmy Ziemie Odzyskane!*, „Ziemia", 1946, nr 1–2
Ortiz-Echagüe J., Montero Díaz J., *Documentary Uses of Artistic Photography: Spain. Types and Costumes by José Ortiz Echagüe*, "History of Photography", 2011, vol. 35
Orzeczenie Sądu Konkursowego. Konkurs na artystyczna fotografię krajoznawczą, „Świat Fotografii", 1948, nr 7
Paukszta E., *Pierwszy artysta Ziem Odzyskanych*, „Odra", 1948, nr 12–13
Pękosławski Z., *Drogi i możliwości rozwoju fotografiki w Polsce Ludowej*, „Świat Fotografii", 1950, nr 14
Pękosławski Z., *Fotomontaż*, „Fotografia", 1955, nr 10
Pękosławski Z., *Rola fotografiki w kształtowaniu nowego człowieka*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16–17
Pękosławski Z., *U podstaw ideologicznych wystawy sopockiej „110 lat Fotografii"*, „Świat Fotografii", 1951, nr 20

Pękosławski Z., *W poszukiwaniu motywu socjalistycznego w sztuce*, „Świat Fotografii", 1951, nr 22
Z.P. [Pękosławski Z.], *„Fotografika w służbie realizmu socjalistycznego". Konkurs zamknięty dla członków PZF*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 12
Pijarski K., *„Lśniąca ruina – fotografia, socrealizm i mit odbudowy Warszawy". Notatki na marginesach fotografii Adama Kaczkowskiego z pocz. Lat 50. zeszłego wieku*, w: *„Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w."*, red. Z. Michalczyk, A. Pieńkos, M. Wardzyński, Neriton, Warszawa 2010
Piskorski C., *Jan Bułhak i Włodzimierz Puchalski na Pomorzu Zachodnim. Wspomnienia*, w: *Fotografia artystyczna na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–1985*, red. K. Łyczywek, Związek Polskich Artystów Fotografików – Delegatura Szczecińska, Szczecin 1985
Piwowarski J., *Działalność Mariana Szulca w Referacie Fotografiki Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu po 1945 r.*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie" [Seria: Edukacja Plastyczna], 2008, z. IV
Piwowarski J., *Fortunata Obrąpalska*, w: *Polska fotografia artystyczna. IV sympozjum historyczne*, red. K. Łyczywek, Związek Polskich Artystów Fotografików – Delegatura Szczecińska, Szczecin 1989, cz. I
Piwowarski J., *Fotoklub Polski (1929–1939)*, w: *Materiały sesji naukowo-technicznej. IX Międzynarodowe Targi Fotografii i Obrazu. XIII Ogólnopolski Zjazd Fotografów. Polfoto 2000*, Politechnika Wrocławska, Instytut Chemii Fizycznej i Teoretycznej, Zakład Fototechniki, Wrocław 2000
Piwowarski J., *Referat fotografiki poznańskiego Urzędu Wojewódzkiego po 1945 roku*, „Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 3
Piwowarski J., *Socjalistyczna w treści, narodowa w formie. Polska fotografia artystyczna w okresie socrealizmu na podstawie analizy prasy specjalistycznej z lat 1946–1955*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie" [Seria: Edukacja Plastyczna], 2011, z. VI
VI Plenarne zebranie zarządu ZPAF, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 24
Płażewski J., *Wystawa fotografiki*, „Żołnierz Polski", 1948, nr 41
Pohlmann U., *El Lissitzky`s Exhibition Designs: The Influence of His Work in Germany, Italy and the United States*, w: *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, red. J. Ribalta, Museu d`Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 2008
Pohlmann U., "*Not Autonomous Art but a Political Weapon". Photography Exhibitions as a Means for Aestheticising Politics and Economy in National Socialism*, w: *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, red. J. Ribalta, Museu d`Art. Contemporani de Barcelona, Barcelona 2008
Poradowski S., *Niepowtarzalny obraz fotograficzny (Z psychologii tworzenia artystycznego)*, „Świat Fotografii", 1948, nr 7
Poradowski S, *Plan pierwszy i perspektywa przestrzenna*, „Świat Fotografii", 1946, nr 3
Poradowski S., *Z wystawy fotografików poznańskich*, „Głos Wielkopolski", 1954, nr 296
I Posiedzenie Prezydium Rady Naczelnej PTF, „Biuletyn Informacyjny" [PTF], 1957, nr 1
Projekt nowego Statutu PZF, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 15
Projekt uzupełnień Statutu, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 13
Protokół z XIII Plenum Zarządu ZPAF odbytego w dn. 26.2.1956r., „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1956, nr 29
Przypkowski T., *Twórczość artystyczna Jana Bułhaka i jej znaczenie*, „Świat Fotografii", 1950, nr 15
Psy czy koty? Fotografika czy fotografia? Kolor czy…? [wywiad z E. Hartwigiem przeprowadzony przez A. Bohdziewicz w 1996 roku], „Pismo Artystyczne Format", 1997, nr 24/25
PTF obejmuje instruktarzem zespoły fotoamatorskie przy Związkach Zawodowych i zakładach pracy, „Biuletyn" [PTF], 1954, nr 1
Puchała-Rojek K., *Ucieczka od piktorializmu. Kobieca fotografia artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce na przykładzie twórczości wybranych artystek*, „Rocznik Historii Sztuki", 2006, t. XXXI
Regulamin dla zespołów twórczych członków PZF, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16/17
Regulamin Komisji Artystycznej Z.P.A.F., Biuletyn Informacyjny"[PZF], 1952, nr 16–17

Rezolucja Komisji Porozumiewawczej Polskiego Związku Fotografików i Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 13
Rogowska B., *Bolesław Bierut – ikonografia wodza*, w: *Socrealizm. Fabuły–komunikaty–ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006
Romer W., *Katedra Fototechniki we Wrocławiu*, „Świat Fotografii", 1948, nr 7
Romer W., *Przemówienie na otwarciu wystawy fotografiki w ratuszu wrocławskim,* „Świat Fotografii", 1948, nr 10
Romer W., *Uwagi ogólne*, „Świat Fotografii", 1950, nr 17
Romer W., *Władysław Małachowski – Leon Warnerke 1827–1900*, „Świat Fotografii", 1952, nr 31
Rozporządzenie Kierownika Resortu Kultury i Sztuki wydane w porozumieniu z Kierownikiem Resortu Administracji Publicznej z dnia 5 października 1944 r. o utworzeniu organów kultury i sztuki przy urzędach wojewódzkich i starostwach powiatowych, „Dziennik Ustaw Rzeczpospolitej Polskiej", 1944, nr 7, poz. 37
Santeul C. de*, Gramatyka artyzmu fotograficznego czyli o potrzebie jego kodyfikacji*, „Przegląd Fotograficzny", 1937, nr 9
Schulz M., *Akcja społeczna fotografiki polskiej*, „Świat Fotografii", nr 13, 1950
Schulz M., *Charakterystyka Konkursu Polskiego Związku Fotografików pod hasłem „Fotografik w służbie realizmu socjalistycznego"*, „Świat Fotografii", 1952, nr 24
Schulz M., *Charakterystyka Ogólnopolskiego Zjazdu Delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego*, „Świat Fotografii", 1951, nr 22
Schulz M., *Fotografika polska – a fotografia turystyczna*, „Turystyka", 1952, nr 1
Schulz M., *Konkurs fotograficzny. Słowo wyjaśnienia*, „Świat Fotografii", 1948, nr 7
Schulz M., *Sprawy współczesnej fotografiki polskiej*, „Świat Fotografii", 1949, nr 12
Schulz M., *Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu*, „Gazetka Ścienna" [wydawnictwo Drukarni św. Wojciecha w Poznaniu], 1945, nr 5
Schulz M., *Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu*, „Gazetka Ścienna" [wydawnictwo Drukarni św. Wojciecha w Poznaniu], 1945, nr 7
Schulz M.*, II Wystawa Fotografii Artystycznej w Poznaniu*, „Świat Fotografii", 1946, nr 2
Schulz M., *Wystawa „Pokój zwycięża"*, „Świat Fotografii", 1950, nr 14
Schulz M., *I Wystawa Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego,* „Świat Fotografii", 1948, nr 10
Szulc M. (Schulz), *Międzynarodowy Konkurs Fotografii Artystycznej V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów*, „Fotografia", 1955, nr 10
Szulc M. (Schulz), *O literaturze fotograficznej,* „Fotografia", 1954, nr 11/1954
Szulc M. (Schulz), *O polskich czasopismach fotograficznych* „Fotografia", 1954, nr 12
Sakowicz A., *Fotografuję dziecko*, „Fotografia", 1954, nr 6
Sekcje instruktorskie PTF, „Biuletyn" [PTF], 1954, nr 1
L.S. (Leonard Sempoliński), *Jeszcze o zagadnieniu udziału w wystawach amatorskich członków Z.P.A.F.*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1952, nr 19
Sempoliński L., *Kilka słów o Janie Sunderlandzie*, „Fotografia",1962, nr 2
Sempoliński L., *Kilka uwag o sztuce fotograficznej*, „Fotografia", 1954, nr 9
Sempoliński L., *Kilka wspomnień z okazji 15 rocznicy powstania ZPAF* , „Fotografia", 1961, nr 3
Sempoliński L., *Krótkie ABC o Janie Bułhak*, „Fotografia", 1972, nr 3
Sempoliński L., *Nowy etap w życiu organizacyjnym ZPAF*, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 22
Sempoliński L., *IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, „Fotografia", 1954, nr 6
Sempoliński L., *Podsłuchane rozmowy o pewnej wystawie*, „Świat Fotografii", 1949, nr 12
Sempoliński L., *Sprawozdanie Zarządu Polskiego Związku Fotografików z okresu kadencji od dn. 15.4.51 do dn. 27.6.52*, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 16/17
Sempoliński L., *Wspomnienie o Janie Bułhaku*, „Świat Fotografii", 1950, nr 16
Sempoliński L., *Z dziejów Związku Polskich Artystów Fotografików*, w: *Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Fotografików. 40-lecie ZPAF*, mps, Warszawa 1986
Sitkowska M., *Plakatowa sztuka socrealizmu*, w: *Oblicza socrealizmu*, red. M. Sitkowska, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, wrzesień–październik 1987
Sizeranne R. de la, *Czy fotografia jest sztuką?*, „Obscura", 1983, nr 3, 4

Skoczylas W., *Czy fotografia jest sztuką?*, „Gazeta Polska", 1933, nr 225 (16 VIII), 298 (28 X)
Skowron W., *Fotografowanie w Polskim Towarzystwie Krajoznawczym 1908–1950*, w: A. Czarnowski, W. Skowron, *Historia fotografii krajoznawczej PTK–PTTK*, Centrum Fotografii Krajoznawczej PTTK, Łódź 2000
Sławiński J., *Krytyka nowego typu*, w: J. Sławiński, *Teksty i teksty*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2000
Słomińska H., *Aleksander Minorski. Fotografia walcząca*, „Fotografia" 1969, nr 8
Smulski J., *Wariantywność socrealistycznego tekstu literackiego jako problem badawczy (w refleksji rusycystycznej i polonistycznej),* w: *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*, red. S. Zabierowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001
Sobota A., *Wokół piktorializmu*, „Obscura", 1983, nr 3
Sokorski W., *Na nowym etapie*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką", 1952, nr 1 (9)
Sokorski W., *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, „Nowa Kultura", 1954, nr 17
Sokorski W., *Realizm socjalistyczny jako metoda twórcza*, "Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką", 1951, nr 5
Sokorski W., *Sztuka nowoczesna antytezą abstrakcjonizmu*, „Kuźnica", 1949, nr 16
Sokorski W., *Świat sztuki w obliczu Zjednoczenia Partii*, „Rzeczpospolita", 1948, nr 345
Sokorski W., *Twórca – budowniczym nowej kultury w Polsce*, „Kuźnica", 1947, nr 47
Sommer S., *Czy techniki szlachetne?*, „Fotografia", 1954, nr 4
Sommer S., *Ogólnopolska wystawa amatorskiej fotografii artystycznej w Opolu*, „Fotografia" 1954, nr 4
Sprawa udziału członków ZPAF w wystawach amatorskich, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 20
Sprawa Zespołów, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 21
Sprawozdanie Zarządu Polskiego Związku Fotografików od dn. 26. VI. 1950 r. do dn. 14. IV. 1951 r., w: „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 11
Sprawozdanie z działalności Prezydium Zarządu Głównego PTF /streszczenie/, „Biuletyn Informacyjny" [PTF], 1957, nr 1
Sprawozdanie z działalności Związku Polskich Artystów Fotografików za 1954 rok, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1955, nr 26
Sprawozdanie ze Zjazdu Delegatów Polsk. Towarzystw Fot. w Warszawie, „Przegląd Fotograficzny", 1937, nr 11
Sprawozdanie z plenarnego zebrania Zarządu Z.P.A.F., „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1952, nr 19
Sprawozdanie z Walnego Zjazdu P.Z.F., „Biuletyn Informacyjny"[PZF], 1952, nr 16–17
Statut Stowarzyszenia „Polski Związek Artystów Fotografów", „Świat Fotografii", 1947, nr 4–5
Stowarzyszenia Miłośników Fotografii w Poznaniu, „Gazetka Ścienna" [wydawnictwo Drukarni św. Wojciecha w Poznaniu], 1945, nr 3
Strumiński J., *Okręg Wielkopolski Związku Polskich Artystów Fotografików. Rys historyczny*, w: *Fotografia artystyczna na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–1986*, red. K. Łyczywek, Związek Polskich Artystów Fotografików – Delegatura Szczecińska, Szczecin 1986
Strumiński J., *„ŚWIAT FOTOGRAFII" (rys historyczny),* w: *Świat Fotografii*, Pałac Kultury, Poznań 1992
Strumiński J., *Zmiękczanie*, „Świat Fotografii", 1946, nr 2
Sunderland J., *Czy fotografia jest sztuką?*, „Gazeta Polska", 1933, nr 261 (21 IX)
Sunderland J., *Fotografika sowiecka*, „Gazeta Polska", 1934, nr 152 (3 VI)
Sunderland J., *Garść uwag jedno wspomnienie*, „Świat Fotografii", 1950, nr 15
Sunderland J., *Wystawa fotogramów wybranych z konkursu na temat „Praca robotnika i rolnika"*, „Świat Fotografii", 1949, nr 12
Sunderland J., *Wystawa Jana Bułhaka,* „Świat Fotografii", 1948, nr 9
Sunderland J., *Wystawa nowoczesnej fotografiki polskiej w Klubie Młodych Artystów i Naukowców*, „Świat Fotografii",1949, nr 11
Sunderland J., *Wystawa obrazów Jana Bułhaka Warszawa 1945 r.*, „Kuźnica", 1946, nr 15
Sunderland J., *Wystawa „Pokój zwycięża"*, „Świat Fotografii", 1950, nr 14

Sunderland J., *Wystawa T. Wańskiego w Polskim Towarzystwie Fotograficznym*, „Gazeta Polska" 1935, nr 80 (21 III)
Sunderland J., *Wystawa Zbigniewa Dłubaka*, „Świat Fotografii, 1948, nr 9
Szafrański W., *Tadeusz Cyprian. Artystyczna dusza prawnika*, „Kronika Miasta Poznania", 2008, nr 3
Szczegóła H., *Ziemie Zachodnie i Północne w polityce PZPR w latach 1949–1956*, w: *Ziemie Zachodnie i Północne Polski w okresie stalinowskim*, red. C. Osękowski, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Zielona Góra 1999
Szmidtgal E., *Materialistyczne kryteria w fotografice*, „Świat Fotografii", 1952, nr 28, 29, 30
Szmidtgal E., *O stylu we współczesnej fotografice*, „Świat Fotografii" 1948, nr 9
Szmidtgal E., *Reprodukcja wśród technik swobodnych*, „Świat Fotografii", 1948, nr 8
Szmidtgal E., *Sto lat plastyki oczyma fotografika*, „Świat Fotografii", 1951, nr 23
Szmidtgal E., *Wystawa Zbigniewa Dłubaka*, „Świat Fotografii, 1948, nr 9
Szymanowicz M., *Antoni Wieczorek: A Photographer at the Turning Point,* „History of Photography", 2008, vol. 32
Szymanowicz M., *Duma i fotografia. O światopoglądowych podstawach polskiej fotografii artystycznej lat 30. XX wieku,* w: *Zofia Chomętowska. Polska w podróży*, red. K. Ziębińska-Lewandowska, K. Puchała-Rojek, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2013
Szymanowicz M., *O wzorcach obrazowych w fotografii. Kilka uwag na marginesie wystawy Bolesława Gardulskiego,* „Kwartalnik Fotografia", 2003, nr 12
Szymanowicz M., *Topografia sukcesu,* „Artium Quaestiones", 2006, t. XVII
Szymanowicz M., *W dialogu z nowoczesnością. Uwagi o twórczości Tadeusza Przypkowskiego,* „Kwartalnik Fotografia", 2003, nr 11
Szymanowicz M., *W kręgu fotografii piktorialnej,* w: *Jan Bułhak [1876–1950]. Fotografik*, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 2006–luty 2007, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, marzec–kwiecień 2007, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, maj–wrzesień 2008
Śledziewski P., *Pamięci mistrza Jana Bułhaka*, „Świat Fotografii", 1950, nr 15
Świerczyński M., *„Praca robotnika i rolnika". Udany konkurs Pol. Tow. Fotograficznego*, „Rzeczpospolita", 7 grudzień 1948, nr 337
Świtkowski J., *Fotomontaż*, „Miesięcznik Fotograficzny", 1930, nr 128
Tadeusz Wański (30-lecie pracy artystycznej), [wywiad przeprowadzony przez Marię Stpiczyńską], „Fotografia", 1954, nr 8
Tadeusz Wański o sobie, „Fotograf Polski", 1931, nr 1
Tomasik W., *Realizm socjalistyczny, czyli o pewnej utopii estetycznej*, w: *Socrealizm*, red,. D. Pałys, Katalog wystawy, Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy, 19 październik– 31 grudzień 2005
Tomczak M., *Obraz osadników w prasie i publicystyce polskiej*, w: *Ziemie Odzyskane/Ziemie Zachodnie i Północne 1945–2005. 60 lat w granicach państwa polskiego*, red. A. Sakson, Instytut Zachodni, Poznań 2006
Tubielewicz-Mattsson D., *Socrealistyczne mity a progresywizm. Czy tęsknimy za socrealizmem? Postawienie problemu*, w: *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*, red. S. Zabierowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001
Turski S., *Fotografia i kultura narodowa*, „Przegląd Fotograficzny", 1937, nr 12
Twardo S., *Zadania Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego na Ziemiach Odzyskanych*, „Ziemia", 1947, nr 6–8
Urbanowicz B., *O nowy program fotografiki*, „Świat Fotografii", 1947, nr 4–5
Urbański M., *Fotograficzne nowości w „Zachęcie"*, „Przekrój", 1952, nr 364
Ukonstytuowanie Prezydium Zarządu, „Biuletyn Informacyjny", 1956, nr 30
Walne Zebranie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, „Przegląd Fotograficzny", 1938, nr 5
Walne Zgromadzenie Członków PZF, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1950, nr 7
Walne Zgromadzenie Członków PZF, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 11
Wątorski M., *Pokłosie Wystawy Fotografii Krajoznawczej w Sopocie w sezonie 1949 r.*, „Biuletyn Gdańskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Fotograficznego", bez daty wydania, nr 5
Wieczorek A., *Kamera miniaturowa, jej wpływ i znaczenie w rozwoju współczesnej fotografii*, „Fotograf Polski", 1933, nr 11–12

Wieczorek A., *Motyw wielki czy mały?*, „Polski Przegląd Fotograficzny", 1930, nr 5
Wieczorek A., *Narodowość a fotografika*, „Miesięcznik Fotograficzny", 1931, nr 133
Wieczorek A., *O „nowej rzeczowości"*, „Fotograf Polski", 1932, nr 6
Wieczorek A., *O nowoczesności we Fotografice*, „Miesięcznik Fotograficzny", 1930, nr 130
Włodarczyk W., *Socrealistyczny epizod*, w: *Warszawa–Moskwa 1900–2000*, red. M. Poprzęcka, L. Jowlewa, Katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie listopad 2004–styczeń 2005, Państwowa Galeria Trietiakowska w Moskwie marzec–czerwiec 2005
Wojciechowski Z., *Słowo wstępne*, w: *Dolny Śląsk* [z cyklu: *Ziemie Staropolski*], red. K. Sosnowski, M. Suchocki, Instytut Zachodni, Poznań 1948, t. I
Wolf E., *The Soviet Union: From Worker to Proletarian Photography*, w: *The Worker Photography Movement [1926–1939]. Essays and Documents*, TF Editores / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt 2011
Wróblewska M., *Artyści, amatorzy, zawodowcy. Geneza instytucji i ról społecznych fotografów w Polsce po 1945 roku*, „Ikonotheka", 2007, nr 20
Wróblewska M., *Między materią a obrazem. Eksperymenty Bronisława Schlabsa z medium fotografii*, w: *Bronisław Schlabs. Krok w nowoczesność*, red. A. Borowiec, M. Piłakowska, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2012
Wróblewska M., *Ruina w archiwum*, w: *Sztuka w kulturze. Zbiór rozpraw pod redakcją Jaromira Jeszke*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny, Poznań–Kalisz 2011
Wróblewska M., *Znaczenie tradycji dokumentu topograficznego w środowisku fotografów warszawskich*, w: *„Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w."*, red. Z. Michalczyk, A. Pieńkos, M. Wardzyński, Neriton, Warszawa 2010
Współpraca z Funduszem Wczasów Pracowniczych C.R.Z.Z., „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1954, nr 24
Wyjaśnienie w sprawie wystaw indywidualnych i zbiorowych prac członków ZPAF, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1952, nr 18
Wystawa Fotografiki członków PZF, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 10
II Wystawa Fotografiki, członków PZF, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 12
Wystawy indywidualne prac członków PZF, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1952, nr 15
Wystawy objazdowe, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 21
Wyszomirski Z., O *pierwszym polskim czasopiśmie fotograficznym i o pierwszym polskim kalendarzu fotograficznym* „Świat Fotografii", 1952, nr 26
Zagadnienie rewizji reorganizacji ruchu fotograficznego w Polsce, „Biuletyn Informacyjny" [PZF], 1951, nr 13
Zagadnienie Zespołów Twórczych, „Biuletyn Informacyjny", 1952, nr 14
Zakrzewski A., *Robert de la Sizeranne o fotografii (streszczenie)*, w: *Almanach Fotografiki Wileńskiej,* Księgarnia św. Wojciecha, Wilno–Poznań–Warszawa–Lublin 1931
Zakrzewski W., *Nowe zadania wyższych szkół plastycznych,* „Przegląd Artystyczny", 1950, nr 5–6
Zaremba M., *Komunizm jako system mobilizacyjny: casus polski*, w: *Komunizm. Ideologia, system, ludzie*, red. T. Szarota, Neriton, Instytut Historii PAN, Warszawa 2001
Zawadzki H., *O fotografii w okresie Powstanie Styczniowego*, „Świat Fotografii", 1950, nr 19
Zdanowski E., *Jan Bułhak*, „Biuletyn Gdańskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Fotograficznego", nr 7, 1950
Zdanowski E., *Realny romantyzm*, „Biuletyn Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego", 1948, nr 1
Zebrania Plenarne Zarządu ZPAF, „Biuletyn Informacyjny" [ZPAF], 1953, nr 21
Zjazd delegatów towarzystw fotograficznych, „Fotograf Polski", 1935, nr 6

KATALOGI WYSTAW

Adam Śmietański. Wystawa indywidualna, Katalog wystawy, Polskie Towarzystwo Fotograficzne oddział w Poznaniu, październik 1952

Aleksander Rodczenko. Rewolucja w fotografii, red. A. Ławrentiew, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, maj–sierpień 2012
Bendavid-Val L., *Propaganda and Dreams: photographing the 1930s in the USSR and the US*, Katalog wystawy, The Corcoran Gallery of Art, Washington**,** lipiec–październik 1999, Zurich–New York–Stemmle 1999
Dokumentalistki. Polskie fotografki XX wieku, Katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, marzec–maj 2008
IV Doroczna Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej, Katalog wystawy, Łódź, listopad–grudzień 1952
II Festiwal Plastyki, Katalog wystaw, Sopot, czerwiec–lipiec 1949
III Festiwal Plastyki, Katalog wystaw, Sopot, 18 czerwiec–10 wrzesień 1950 roku
Fotografia przyrodnicza, Katalog wystawy, Salon PTF w Poznaniu, listopad 1953
Jan Bułhak [1876–1950]. Fotografik, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 2006–luty 2007, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, marzec–kwiecień 2007, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, maj–wrzesień 2008, Warszawa 2007
Oblicza socrealizmu, red. M. Sitkowska, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, wrzesień–październik 1987
I Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Katalog wystawy, Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu, kwiecień–maj 1947
II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Katalog wystawy, Dom Pocztowca w Poznaniu, kwiecień–maj 1948
II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Katalog wystawy, Zachęta w Warszawie, marzec 1952
III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Katalog wystawy, Zachęta w Warszawie, maj 1953
IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Katalog wystawy, Muzeum Historyczne m. st. Warszawy, maj 1954
V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Katalog wystawy, Zachęta w Warszawie, maj–czerwiec 1955
Ogólnopolska Wystawa Fotografiki P.T.F., Katalog wystawy, Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu, kwiecień–maj 1949
Pierwsza wystawa fotografii robotniczej w Polsce, Katalog wystawy, Lwów, grudzień 1936
Polska fotografia w XX wieku, Katalog wystawy, Pałac Kultury i Nauki w Warszawie, lipiec–sierpień 2007
Pierwsza Polska Wystawa Fotografii Ojczystej, Katalog wystawy, gmach Szpitala Wojskowego w Warszawie, grudzień 1938–styczeń 1939
Pierwsze lata fotografii na Dolnym Śląsku 1945–1955, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, lipiec–wrzesień 1980
Piękno Ziemi Śląskiej, Katalog wystawy, Sale Recepcyjne Sejmu Śląskiego w Katowicach, listopad 1938
Plater-Zyberk M., *Edward Hartwig (1909–2003). Fotografie*, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, lipiec–wrzesień 2004
„Robię tylko dokumenty" – fotografie Leonarda Sempolińskiego, Katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, marzec–maj 2005
Sobota A., *Aleksander Krzywobłocki. Fotomontaże,* Katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, styczeń–luty 1975
Witkowsky M., *Foto. Modernity in Central Europe, 1918–1945*, Katalog wystawy, National Gallery of Art, Washington, czerwiec–wrzesień 2007, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, październik 2007–styczeń 2008, Milwaukee Art Museum, luty–maj 2008, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, czerwiec–sierpień 2008
Wystawa fotografii artystycznej, Katalog wystawy, Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu, grudzień 1945–styczeń 1946
II Wystawa fotografii artystycznej, Katalog wystawy, Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu, czerwiec–lipiec 1946
Wystawa fotografii artystycznej pod hasłem: Pokój zwycięża w Muzeum Narodowym w Warszawie, Katalog wystawy, grudzień 1949–styczeń 1950

II Wystawa Fotografiki, Katalog wystawy, Muzeum Państwowe we Wrocławiu, wrzesień–październik 1949
Wystawa fotografiki członków Polskiego Związku Fotografików, Katalog wystawy, Domu Kultury na Żoliborzu w Warszawie, 17 grudnia 1950–6 stycznia 1951
Wystawa fotografiki Janiny Mierzeckiej, Henryka Lisowskiego, Tadeusza Wańskiego, Katalog wystawy, Zachęta, Warszawa, luty 1954
I Wystawa sztuki nowoczesnej pięćdziesiąt lat później, red. M. Świca, J. Chrobak, Katalog wystawy, Starmach Gallery w Krakowie, grudzień 1998 – styczeń 1999

Spis ilustracji

Strona otwierająca część pierwszą
Jerzy Strumiński, *Nad morzem czuwa straż* (Ustka), ok. 1949, własność rodziny artysty

Strona otwierająca część drugą
Marian Kornicki, *Lekarz gwiazd*, ok. 1950, Muzeum Narodowe w Poznaniu

1. Organizatorzy powojennego życia fotograficznego przed domem Obrąpalskich na poznańskim Sołaczu w 1946 roku. Stoją od lewej: Irena Strumińska, Jerzy Strumiński, nn, Zygmunt Obrąpalski, Fortunata Obrąpalska, nn, Jan Bułhak, Marian Schulz i Stefan Poradowski, własność prywatna 35
2–5. Okładki „Świata Fotografii" 38
6. Franciszek Maćkowiak, Minister Kultury i Sztuki Stefan Dybowski w towarzystwie wiceministra Kultury i Sztuki Jerzego Grosickiego na I Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki w Poznaniu w 1948 roku (repr. za: „Świat Fotografii", 1948, nr 10) 39
7. Edmund Zdanowski, Ogólnopolska Wystawa Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie w 1948 roku (repr. za: „Świat Fotografii" 1948, nr 10) 62
8. Okładka książki Jana Bułhaka pt. *Polska Fotografia Ojczysta* z 1939 roku 71
9. Jan Bułhak, *Dwór Nacz, przysady topolowe*, zdjęcie opublikowane w książce *Polska Fotografia Ojczysta* w 1939 roku 72
10. Jan Bułhak, *Szlachcic zagrodowy*, zdjęcie opublikowane w książce *Polska Fotografia Ojczysta* w 1939 roku 73
11. Jan Bułhak na wystawie pt. *Warszawa 1945 roku w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka* w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1946 roku, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie 79
12. Stefan Leszczyński, ruiny Warszawy i Gdańska, album, ok. 1945–1946 własność prywatna, reprodukcja Maciej Kaczyński 81
13. Leonard Sempoliński, *Ruiny Starego Miasta*, 1945 (repr. za: „Fotografia", 1954, nr 6) 83
14. Jan Bułhak, *Warszawa. Nalewki,* 1945, zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia ojczysta* w 1951 roku, Archiwum Akt Nowych 83
15. Marian Stamm, *U oo. Franciszkanów*, 1945, Muzeum Narodowe w Poznaniu 86
16. Stefan Poradowski, *Katedra w Poznaniu,* 1945, Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu 87
17. Jan Bułhak, *Kościół św. Krzyża,* 1945 (repr. za: *Jan Bułhak [1876–1950]. Fotografik*, Katalog wystawy, red. M. Plater-Zyberk, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2007) 88
18. Eugeniusz Kitzmann, *Kolumny*, 1945 (repr. za: „Świat Fotografii", 1946, nr 1) 89
19. Zofia Chomętowska, *Most pontonowy na Wiśle – w tle panorama zniszczonej Warszawy*, 1945, (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej*

połowy lat 40. XX wieku, Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009) ... 91
20. Bonifacy Gajdzik, *Ozdobne wejście (sgraffito) do Zamku Chojny*, druga połowa lat 40. XX wieku, zdjęcie opublikowane w przewodniku Mieczysława Orłowicza pt. *Sudety* w 1949 roku ... 99
21. Tadeusz Dohnalik, *Zabytki dolnośląskie*, druga połowa lat 40. XX wieku, zdjęcia opublikowane w przewodniku Mieczysław Orłowicza pt. *Sudety* w 1949 roku ... 99
22. Jan Bułhak, *Kłosy* (Lipce), druga połowa lat 40., zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia ojczysta* w 1951 roku ... 102
23. Jan Bułhak, *Żniwa* (Rekowo k. Bytowa), druga połowa lat 40., zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia ojczysta* w 1951 roku ... 102
24. Jan Bułhak, *Jelenia Góra*, ok. 1947 (repr. za: *Ziemia Pokoju*, Wydawnictwo Polskiego Związku Zachodniego, Poznań 1948) ... 102
25. Jan Bułhak, *Dies irae* (Dorotowo k. Olsztyna), 1947 (repr. za: *Jan Bułhak. Fotografik*, red. M. Plater-Zyberk, Muzeum Narodowe w Warszawie i Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita S.A., 2006) ... 105
26. Jan Bułhak, *Okolice Wałbrzycha*, druga połowa lat 40. (repr. za: *Jan Bułhak [1876––1950]. Fotografik*, Katalog wystawy, red. Małgorzata Plater-Zyberk, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2007) ... 105
27. Jan Bułhak, *Droga do Orzysza* (Mazury), ok. 1946, zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia ojczysta* w 1951 roku, Archiwum Akt Nowych ... 106
28. *Ugór na piastowskim łanie* (zdjęcie Eugeniusza Kitzmanna), ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), część I, red. K. Sosnowski, M. Suchocki, Instytut Zachodni, Poznań 1948 ... 108
29. *Lice ludu* (zdjęcie Bronisława Kupca), ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), część I, red. K. Sosnowski, M. Suchocki, Instytut Zachodni, Poznań 1948 ... 108
30. *Ziarno rzucamy w ziemię* (zdjęcie Jana Bułhaka), ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), część II, red. K. Sosnowski, M. Suchocki, Instytut Zachodni, Poznań 1948 ... 109
31. *Lepszą kujemy przyszłość* (zdjęcie Eugeniusza Kitzmanna), ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), część II, red. K. Sosnowski, M. Suchocki, Instytut Zachodni, Poznań 1948 ... 109
32. Eugeniusz Kitzmann, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w Bardo*, ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), część II, red. K. Sosnowski, M. Suchocki, Instytut Zachodni, Poznań 1948 ... 110
33. Bronisław Kupiec, *Sarkofag ks. Wacława legnickiego i Anny cieszyńskiej w kościele św. Piotra i Pawła w Legnicy*, ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), część I, red. K. Sosnowski, M. Suchocki, Instytut Zachodni, Poznań 1948 ... 110
34. Henryk Hermanowicz, *Mazurski Uniwersytet Ludowy* (Rudziska k. Pasymia), 1948, (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009) ... 111
35. Eugeniusz Kitzmann, *Uczniowie gimnazjum – w pokoju mieszkalnym internatu* (Sulechów), 1947, (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009) ... 112
36. Bronisław Kupiec, *Św. Jan Nepomucen*, 1948, Muzeum Narodowe we Wrocławiu ... 115

37. Bronisław Kupiec, *Katedra we Wrocławiu*, 1947 (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009) 116
38. Bronisław Kupiec, *Na Dolnym Śląsku, podobnie jak i na całych Ziemiach Odzyskanych, przeważają ludzie młodzi!*, ilustracja do książki pt. *Dolny Śląsk* (z cyklu: *Ziemie Staropolski*), część II, red. K. Sosnowski, M. Suchocki, Instytut Zachodni, Poznań 1948 .. 120
39. Henryk Hermanowicz, *Wylewanie urobku z łyżki*, ok. 1947 (repr. za: „Świat Fotografii", 1948, nr 8) 121
40. Maksymilian Myszkowski, *W odlewni*, 1948, własność rodziny artysty 124
41. Jan Bułhak, *Pod Wałbrzychem* (góra Chełmiec), 1947, zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia ojczysta* w 1951 roku 126
42. Jan Bułhak, *Junacy idą…*, 1949, zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia ojczysta* w 1951 roku 127
43–46. Stefan Poradowski, *I Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PTF. Poznań 1949*, film wąskotaśmowy, Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu ... 140
47. Tadeusz Wański, *Pejzaż*, ok. 1938 (repr. za: „Nowości Fotograficzne" 1938, nr 19) 143
48. Tadeusz Wański, *Roztopy*, 1950, Archiwum Akt Nowych 144
49. Tadeusz Wański, *Pejzaż pagórkowaty*, lata 30.–40. (repr. za: „Świat Fotografii" 1947, nr 6) 145
50. Marian Stamm, *Zabawa po deszczu*, wtórnik, ok. 1948, własność prywatna 146
51. Maksymilian Myszkowski, *Sen*, 1948, własność prywatna 148
52. Jerzy Strumiński, *Tęsknota*, ok. 1947, własność rodziny artysty 148
53. Maksymilian Myszkowski, *Żal Chopinowski*, fotomontaż, 1949, Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu 148
54. Jarosław Stanisławski, *O zachodzie słońca*, 1949, własność rodziny artysty 149
55. Zygmunt Obrąpalski, *W mglistej otchłani* (znane również pt. *We mgle*), wtórnik, 1945 (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009) 151
56. Zygmunt Obrąpalski, *W mglistej otchłani* (znane również pt. *We mgle*), negatyw, 1945, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu 151
57. Fortunata Obrąpalska, *Zmierzch*, fotomontaż, 1946 (repr. za: „Świat Fotografii" 1947, nr 6) 153
58. Edward Hartwig, *Kaplica zamkowa*, 1949, własność rodziny artysty 155
59. Zbigniew Dłubak, *Dzieci śnią o ptakach*, 1948, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu 158
60. Zbigniew Dłubak, *Nocami straszy męka głodu…*, 1948, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu 159
61. Fortunata Obrąpalska, *Tancerka II*, negatywowa odbitka bromowa, pseudosolaryzacja,1948, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu 161
62. Fortunata Obrąpalska, *Cisza*, 1947 (repr. za: „Rocznik Historii Sztuki" 2007, tom XXXII) 161
63. Fortunata Obrąpalska, *Przekleństwo*, 1947 (repr. za: „Rocznik Historii Sztuki" 2007, tom XXXII) 161
64. Fortunata Obrąpalska, *Fantazja*, 1947 (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009) 161
65. Fortunata Obrąpalska, *Tancerka*, negatyw, 1947, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu 162

66–67. Fortunata Obrąpalska, studia do cyklu: *Dyfuzja w cieczy*, negatywy, 1947, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu 163
68. Fortunata Obrąpalska, *Chimera*, 1948, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu 164
69. Fortunata Obrąpalska, *Studium II*, 1948 (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009) 165
70. Jan Bułhak, *Kościół P. Marii – Gdańsk*, ok. 1946 (repr. za: *Nowoczesna Fotografika Polska*, Katalog wystawy, Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie, 1948) 168
71. Edward Hartwig, *Synchronizm*, ok. 1940, własność rodziny artysty 169
72. Irena Strzemieczna, *Dymy nad Birkenau*, ok. 1948 (repr. za: „Świat Fotografii" 1948, nr 10) 170
73. Roman Burzyński, *Szyny dosięgły portu*, ok. 1948 (repr. za: „Świat Fotografii" 1949, nr 11)..... 170
74. Roman Burzyński, *Iglica Wrocławska*, 1948 (repr. za: „Żołnierz Polski" 1948, nr 41)..... 171
75. Marian i Witold Dederko, *Siostry z getta*, fotonit-guma, 1936 (repr. za: *Nowoczesna Fotografika Polska*, Katalog wystawy, Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie, 1948) 171
76. Zbigniew Pękosławski, *Na drutach Buchenwaldu*, wtórnik, ok. 1948 (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009)..... 172
77. Zbigniew Pękosławski, *Portret inżyniera D*, pseudsolaryzacja, 1947, (repr. za: „Świat Fotografii" 1949, nr 11) 173
78. Leonard Sempoliński, *Koniec zabawy*, 1948 (repr. za: *„Robię tylko dokumenty" – fotografie Leonarda Sempolińskiego*, Katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 2005) 173
79. Leonard Sempoliński, *Zmierzch*, fotomontaż, 1948 (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009)..... 174
80. Leonard Sempoliński, *Poza tym nic ciekawego* (znane również pt. *Przed Adamem*), 1948 (repr. za: *„Robię tylko dokumenty" – fotografie Leonarda Sempolińskiego*, Katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 2005)..... 174
81. Aleksander Krzywobłocki, *Szepty wieków*, fotomontaż, ok. 1948 (repr. za: *Fotografia we Wrocławiu 1945–1997*, red. Z. Harasym, A. Lesisz, J. Olek, A. Sobota, Wrocław 1997) 177
82. Janina Mierzecka, Otwarcie wystawy *Praca robotnika i rolnika* w KMAiN w grudniu 1948. Stoją od lewej: Roman Burzyński, Stefan Dybowski, Hieronim Michalski, Marian Schulz (repr. za: „Świat Fotografii" 1949, nr 12)..... 181
83. Henryk Hermanowicz, *Oczyszczanie błotniarek*, ok. 1948 (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009)..... 185
84. Henryk Hermanowicz, *Zaczęło się od pocałunku*, reportaż opublikowany w „Przekroju" nr 145 z 1948 roku 186
85. Jerzy Strumiński, *Przy zasuwie*, 1948, własność rodziny artysty..... 189
86. Roman Burzyński, *Prezydent Rzeczpospolitej Obywatel Bolesław Bierut przy pracy*, ok. 1948 (repr. za: „Świat Fotografii" 1949, nr 12)..... 196
87. Alfred Funkiewicz, Wystawa *Pokój zwycięża* w Muzeum Narodowym w Warszawie, 1949, Archiwum Akt Nowych 200

88. Wystawa *Pokój zwycięża* w Muzeum Narodowym w Warszawie, 1949, (repr. za: A. Masłowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*, Warszawa 2002, tom I) ... 200
89. Halina Idziakowa, *Główki wyzłocone słońcem*, 1949 (repr. za: „Fotografia", 1954, nr 9) ... 204
90. Roman Burzyński, *W przędzalni bawełny*, ok. 1948 (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009) ... 204
91. Jan Bułhak, *Symbol pracy pokojowej*, 1949 (repr. za: *Jan Bułhak. Fotografik*, red. M. Plater-Zyberk, Muzeum Narodowe w Warszawie i Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita S.A., 2006) ... 205
92. Paul Wolff, zdjęcie opublikowane w książce pt. *Arbeit!* wydanej w 1937 roku we Frankfurcie nad Menem ... 206
93. Paul Wolff, zdjęcie opublikowane w książce pt. *Arbeit!* wydanej w 1937 roku we Frankfurcie nad Menem ... 206
94–102. Edward Hartwig, Odlewnia Fabryki Wag Wilhelma Hessa w Lublinie, ok. 1936–1938 roku, negatywy, własność rodziny artysty ... 208
103. Edward Hartwig, *Tempo pracy,* ok. 1936–1938, własność rodziny artysty ... 209
104. Edward Hartwig, *Odlew*, ok. 1936–38, własność rodziny artysty ... 209
105. Edward Hartwig, *Robotnicy i maszyny, fotomontaż*, 1948 (repr. za: „Świat Fotografii" 1949, nr 12) ... 209
106. Edward Hartwig, *Młody robotnik*, ok. 1936–38, własność rodziny artysty ... 210
107. Edward Hartwig, *Młody robotnik*, ok. 1936–38, własność rodziny artysty ... 210
108. Leonard Idziak-Tułacz, *Szybciej, szybciej…*, 1949 (repr. za: „Fotografia", 1954, nr 5) 212
109. Adam Kaczkowski, *Oczyma murarza*, 1949 (repr. Macieja Kaczyńskiego z wystawy *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku* w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu w 2009 roku) ... 212
110. Władysław Markocki, *Z gruzów powstaje nowe życie*, izohelia, (repr. Macieja Kaczyńskiego z wystawy *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku* w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu w 2009 roku) ... 212
111. Adam Johann, *Z budownictwa socjalistycznego*, fotomontaż, 1949 (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009) ... 212
112. Janusz Wilden, *Będą nowe domy*, 1949, Archiwum Akt Nowych ... 215
113. Zofia Burzyńska, *Łopata*, 1948 (repr. za: „Świat Fotografii" 1949, nr 12) ... 217
114. Stanisław Ziółkiewicz, *Spawacz*, 1948 (repr. za: „Świat Fotografii" 1949, nr 12) ... 217
115. Henryk Makarewicz, *Górnik przy pracy (Wincenty Pstrowski)*, 1948 (repr. za: *Fotografia. Katalog zbiorów*, oprac. A. Sobota, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2007) 217
116. Helena Hartwig, *Młode pokolenie*, 1949 (repr. za: *Dokumentalistki. Polskie fotografki XX wieku*, Katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie 2008) 218
117. Maksymilian Wrocławski, *Narad produkcyjna na kopalni*, 1949 (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009) ... 220
118. Maksymilian Wrocławski, *Nowy podręcznik*, 1949 (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009) ... 220
119. Maksymilian Wrocławski, *Uczony i robotnik przy warsztacie*, 1949 (repr. za: *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku,* Katalog wystawy, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009) ... 220

120. Edward Falkowski, *Idzie nowe I*, 1945 (repr. Macieja Kaczyńskiego z wystawy *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku* w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu w 2009 roku) 224
121. Edward Falkowski, *Idzie nowe II*, 1949 (repr. Macieja Kaczyńskiego z wystawy *Budowniczowie „Świata Fotografii". Polska fotografia drugiej połowy lat 40. XX wieku* w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu w 2009 roku) 225
122. Okładka pierwszego numeru miesięcznika „Fotografia" (lipiec 1953) ze zdjęciem Kazimierza Najdenowa pt. *Robotnik* z 1951 roku 244
123. Adam Śmietański, Walny Zjazd Delegatów PTF w Opolu w kwietniu 1950 roku (repr. za: „Świat Fotografii", 1950, nr 17) 280
124. Walny Zjazd Delegatów PTF w Toruniu w kwietniu 1952 roku, archiwum autora 285
125. *Dola i niedola naszych dzieci* (ilustracje Aleksandra Minorskiego) folder wydany w Warszawie w 1938 roku 328
126. *Dola i niedola naszych dzieci* (ilustracje Aleksandra Minorskiego) folder wydany w Warszawie w 1938 roku 328
127. Władysław Bednarczuk, *Ręce mocarne*, 1936 (repr. za: *Fotografia. Katalog zbiorów*, oprac. A. Sobota, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2007) 332
128. Arkadij Szajchet, *Walec*, 1931 (repr. za: M. Tupitsyn *The Soviet Photograph, 1924–1937*, Yale University Press, London-New Haven 1996) 342
129. Aleksander Rodczenko, *Asfaltowanie. Droga leningradzka*, 1929 (repr. za: M. Tupitsyn *The Soviet Photograph, 1924–1937*, Yale University Press, London-New Haven 1996) 342
130. Eugeniusz Szmidtgal, *Pomnik F. Dzierżyńskiego*, ok. 1951 (repr. za: „Świat Fotografii", 1951, nr 23) 347
131. Eugeniusz Szmidtgal, *M.D.M. – Warszawa*, ok. 1952 (repr. za: „Świat Fotografii", 1952, nr 31) 347
132. Marian Kornicki, *Sizal*, pierwsza połowa lat 50., Muzeum Narodowe w Poznaniu 353
133. Jerzy Strumiński, *Chłodzenie koksu*, ok. 1949, własność rodziny 354
134. Franciszek Stobik, *Brzozy*, ok. 1952 (repr. za: *Ziemia rodzinna*, red. M. Nawrotowa, Warszawa 1955) 359
135. Paweł Mystkowski, *Halny idzie*, ok. 1952 (repr. za: *Ziemia rodzinna*, red. M. Nawrotowa, Warszawa 1955) 360
136. Henryk Bietkowski, *Przed konkursem*, ok. 1952 (repr. za: „Fotografia", 1953, nr 1) 361
137. Kazimierz Komorowski, *Augustyn Kraft – przodownik pracy*, ok. 1952 (repr. za: M. Schulz, *O fotografii turystycznej*, Warszawa 1952) 361
138. Henryk Hermanowicz, *Pierwszy plon P.G.R.-u 1951 r*. (Z cyklu: *P.G.R. pracuje*), 1951, Archiwum Akt Nowych 362
139. Henryk Hermanowicz, *P.G.R. młóci do ostatniego ziarna* (Z cyklu: *P.G.R. pracuje*), 1951, Archiwum Akt Nowych 362
140. Roman Burzyński, *Budowa kolejki linowej w Wałbrzychu*, ok. 1952 (repr. za: „Świat", 1952, nr 12) 363
141. Władysław Sławny, *Z budowy Dychowa* (znane również pt. *Budowa cementowni w Wierzbicy* i *Zakładanie nitów*), ok. 1952 (repr. za: M. Schulz, *O fotografii turystycznej*, Warszawa 1952) 365
142. Wernisaż wystawy *Realizm socjalistyczny w fotografii* w poznańskim Salonie PTF w 1952 roku (repr. za: „Express Poznański", 1952, nr 36) 367
143. Marian Stamm, *W Parku Kultury*, ok. 1951, Muzeum Narodowe w Poznaniu 368
144. Feliks Sikorski, *Ciekawskie*, 1943, własność rodziny artysty 369
145. Marian Stamm, *Ciapciuś*, ok. 1951, Muzeum Narodowe w Poznaniu 370

146. Ryszard Wiktor Schramm, *Poranek w Krakowie*, 1950, własność rodziny artysty... 371
147. Maksymilian Myszkowski, *Zamek Niedzicki w odbudowie*, 1951, własność prywatna ... 373
148. Stefan Poradowski, *Odpoczynek na Kasprowym*, ok. 1951 (repr. za: „Świat Fotografii", 1952, nr 25) ... 374
149. Jerzy Strumiński, *Teoria żeglarstwa*, 1950, własność prywatna ... 374
150. Fortunata Obrąpalska, *Armia pokoju*, ok. 1951, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu ... 375
151. Marian Kornicki, *W pracowni konserwatorskiej*, ok. 1951, Muzeum Narodowe w Poznaniu ... 375
152. Fortunata Obrąpalska, *ZMP*, 1951, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu 376
153. Władysław Rut, *Na złom*, ok. 1951, własność prywatna... 377
154. Okładka książki Zbigniewa Dłubaka pt. *Fotografia portretowa* z 1954 roku ... 402
155. Zbigniew Dłubak, *Franek*, 1952, zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia portretowa* w 1954 roku ... 403
156. Zbigniew Dłubak, *Portret*, ok. 1952, zdjęcie opublikowane w książce *Fotografia portretowa* w 1954 roku ... 403
157. Tadeusz Lewandowski, *Ostatni metr*, ok. 1955 (repr. za: „Fotografia", 1955, nr 7) .. 406
158. Bronisław Stapiński, *Kosiarz*, ok. 1954 (repr. za: „Fotografia", 1955, nr 4) ... 407
159. Leonard Idziak, *Narty*, ok. 1955 (repr. za: „Fotografia", 1955, nr 7) ... 407
160. Jan Kosidowski, *Na wystawie*, ok. 1955 (repr. za: „Fotografia", 1955, nr 7) ... 407
161. Władysław Strojny, *Zmrocznik wilczomleczek*, ok. 1955 (repr. za: *V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, Katalog wystawy, Zachęta w Warszawie 1955) ... 407
162. Irena Elgas Markiewicz, *Nigdy wojny*, ok. 1954 (repr. za: „Fotografia", 1955, nr 6) 409
163. Stefan Arczyński, *Delegaci na V Festiwal*, zestaw opublikowany w „Fotografii" nr 12 z 1955 roku ... 416
164. Spotkanie w mieszkaniu Jerzego Strumińskiego w 1954 roku. Od lewej: Jerzy Strumiński, nn, Zenon Maksymowicz, Tadeusz Wański, Franciszek Maćkowiak, Feliks Sikorski, Stefan Poradowski, archiwum autora... 423
165. Jarosław Stanisławski, *Wczasy ZMP-owskie na Głodówce*, ok. 1952, własność rodziny artysty... 426
166. Maksymilian Myszkowski, *Góry urzekają I*, ok. 1952, własność rodziny artysty ... 428
167. Maksymilian Myszkowski, *Góry urzekają II*, ok. 1952, własność prywatna ... 429
168. Feliks Sikorski, *Żal wracać*, 1955, własność rodziny artysty ... 431
169. Stefan Poradowski, *Na lotnisku*, 1954, Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu... 431
170. Grażyna Wyszomirska, *Jezioro łabędzie (Opera – Poznań) I*, ok. 1954, własność rodziny artystki ... 436
171. Grażyna Wyszomirska, *Jezioro łabędzie (Opera – Poznań) II*, ok. 1954, własność rodziny artystki ... 436
172. Ryszard Wiktor Schramm, *Mewy*, 1954, własność rodziny artysty... 438
173. Marian Stamm, *Symbol pracy*, 1955, Muzeum Narodowe w Poznaniu... 440
174. Marian Stamm, *Jesień*, ok. 1954, Muzeum Narodowe w Poznaniu ... 441
175. Bronisław Schlabs, *Ulica Chociszewskiego*, 1953, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu... 443
176. Bronisław Schlabs, *Traktorzystka*, ok. 1953, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu... 443
177. Bronisław Schlabs, z cyklu: *Praca*, ok. 1954, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu ... 444

178. Bronisław Schlabs, z cyklu: *Praca*, ok. 1954, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu ... 445
179. Bronisław Schlabs, z cyklu: *Praca*, ok. 1954, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu ... 445
180. Józef Pochroń, *Wyznaczanie nowej trasy*, 1954, własność prywatna ... 447
181. Józef Pochroń, *Na Kalatówkach*, ok. 1954, własność prywatna ... 447
182. Józef Pochroń, *bez tytułu*, ok. 1955, własność prywatna ... 447
183. Marian Stamm, *Opuncja I*, ok. 1952–1953, Muzeum Narodowe w Poznaniu ... 449
184. Marian Stamm, *Opuncja II*, ok. 1952–1953, Muzeum Narodowe w Poznaniu ... 449
185. Bronisław Schlabs, *bez tytułu*, ok. 1954, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu ... 450
186. Feliks Sikorski, *Bambusy*, 1955, własność rodziny artysty ... 451
187. Fortunata Obrąpalska, *Skręty*, ok. 1955 (repr. Macieja Kaczyńskiego z wystawy *Cień socrealizmu. Fotografia poznańska w pierwszej połowie lat 50. XX wieku* w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu w 2011 roku) ... 452

Skorowidz

Abbaspour Mitra 202
Alchimowicz Karol 296
Aleksandrowicz Tadeusz 258
Alpern Leon 334
Alpert Maks 219, 345
Arczyński Stefan 272, 283, 357, 415, 416
Askanas Barbara 157, 160
Babicki Wacław 296
Balcerzak Ewa 395
Banaszkiewicz Stanisław 31
Bankiewicz Czesław 283, 296
Banks Miranda 456
Baraniewski Waldemar 18, 211
Barthes Roland 74
Barzykowski Tadeusz 334
Bednarczuk Władysław 134, 330, 331, 332
Bednarz Jan 246, 289, 290, 291, 293, 295, 297
Beeger Jerzy 266
Bendavid-Val Leah 219, 345
Berman Jakub 336
Beyer Karol 326
Biborski Adam 302
Bierut Bolesław 53, 56, 59, 118, 180, 193, 197, 198, 199, 223, 226, 277, 278, 383, 405
Bietkowski Henryk 258, 361
Bilińska Alicja 283
Biliński Tadeusz 46, 254, 271, 283
Błeszyński-Ferek Jerzy 76
Błochowicz Seweryn 57, 258, 271, 283
Bober Stanisław 272
Bobkowski Aleksander 76
Bobrowski Tadeusz 145
Bogacki Władysław 37
Bogucki Janusz 408, 410, 418, 437, 438
Bogusz Adam 57, 260, 271, 283
Bogusz Marian 156, 157, 166, 180
Bohdziewicz Anna 205
Bończa Tomaszewski Nikodem 75
Bown Matthew Cullerne 198, 317, 337
Brandel Konrad 326, 327
Brandt Józef 172
Brencz Andrzej 103
Brik Osip 340
Brustman Andrzej 286, 296
Brydacki Artur 46
Brzeziński Konstanty 435
Brzóstowicz-Klajn Monika 221
Bubnowicz Błażej 94
Buchloh Benjamin Heinz-Dieter 176
Budziński Ludomir 31, 33
Bukowski Tadeusz 46, 271, 258 , 266, 327, 357
Bułhak Jan 12, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 32, 35, 36, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 61, 63, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99–106, 107, 109, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 138, 152, 167, 168, 170, 171, 182, 205, 214, 232, 242, 247, 251, 253, 258, 312, 314, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 333, 334, 351, 364, 378, 433
Bułhak Janusz 29, 37, 46, 57, 271
Burow Aleksandr 352
Burzyńska Zofia 57, 217, 246, 248, 250, 282, 375
Burzyński Roman 37, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 167, 170, 171, 181, 180, 189, 182, 196, 197, 198, 203, 204, 227, 232, 244, 255, 262, 266, 271, 283, 363, 364, 404
Chluski Jerzy 37, 46
Chmarzyński Gwido 107
Chmielewska Agnieszka 77
Chmielowski Kazimierz 420, 421
Chomętowska Zofia 17, 29, 76, 78, 90, 97, 214
Chrobak Józef 157
Chromiński Witold 227, 260
Chrząszczowa Maria 78, 82
Cierniak Stanisław 334

Corot Jean-Baptiste-Camille 139
Cronin Elizabeth 69
Cybiński Mieczysław 271, 272
Cyprian Tadeusz 46, 48, 51, 52, 53, 62, 135, 222, 239, 246, 251, 252, 254, 258, 279, 282, 283, 290, 305, 306, 307, 308, 309, 313, 314, 315, 324, 325, 326, 331, 332, 333, 336, 421, 424, 432, 433, 439, 441
Cyrankiewicz Józef 59
Czajkowski Zbigniew 168
Czapliński Edward 258, 271
Czarnecki Alojzy 37, 272
Czarnecki Grzegorz 357
Czarnecki Witold 31, 34
Czarnowski Adam 93
Czartoryska Urszula 157, 158, 418
Czekalski Stanisław 18
Daffner Lee Ann 202
Daguerre Louis Jacques Mandé 300
Dańda Józef 46
Debabow Dmitrij 213
Dederko Marian 29, 37, 46, 52, 61, 76, 135, 137, 144, 147, 154, 167, 168, 170, 171, 182, 213, 251, 252, 254, 271, 314
Dederko Witold 37, 154, 167, 170, 171, 213, 262, 298, 300, 301, 302, 307, 322, 323, 333, 335, 387, 388, 401, 402, 403
Deleuze Gilles 344
Deptuszewski Stefan 51, 78
Derczyński Henryk 52, 238, 240, 258, 272, 279, 280, 281, 282, 284, 320, 323, 324
Dewitz Bodo von 220
Dębowski Józef 286
Dłubak Zbigniew 12, 17, 41, 155, 156–166, 167, 170, 171, 175, 178, 179, 204, 228, 245, 255, 265, 270, 271, 296, 307, 316, 317, 338, 362, 386, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 401, 402, 403, 410, 415, 456
Dobrenko Evgeny 372
Dobrzański Łukasz 326
Dobrzykowski Marian 82
Dohnalik Tadeusz 94, 95, 97, 99
Domke Radosław 118
Dorożalski Zbigniew 290, 298
Dorys Benedykt J. 29, 61, 182, 252, 254, 258, 262, 362, 387
Doszla Tadeusz 296
Drozdowski Adam 243, 254
Drzewiecki Zygmunt 46
Dubowski Adam 435, 437
Dulewicz Jerzy 254, 258, 272
Dunikowski Xawery 59
Dybowski Stefan 39, 58, 122, 180, 181, 249
Dygasiewicz Jerzy 60
Dziedzic Leszek 296
Dziudzia Bolesława 299
Echagüe José Ortiz 69
Elgas Irena zob. Elgas-Markiewicz Irena
Elgas-Markiewicz Irena 283, 409, 410
Emilia Borecka 78, 82
Erfurth Hugo 318
Fadiejew Aleksandr 338
Falkowski Edward 29, 48, 57, 59, 78, 82, 94, 95, 219, 222, 223, 224, 225, 226, 251, 254, 357
Farulewski Antoni 239
Fasiński Edmund 286
Feininger Andreas 114
Ferens Wanda 95
Fiedler Franz 318
Fiedler Jan 290
Filipowiczowa Wanda 427
Forbert Adolf 27
Forbert Władysław 27
Frąckiewicz Jerzy 37, 240, 254, 258, 282, 283, 298
Frąckowiak Franciszek 437
Frey Bertold 299
Fricze Barbara 296
Fricze Jan 296
Friedrich Caspar David 84, 430
Frydryczak Beata 427, 432
Funkiewicz Alfred 63, 82, 196, 200, 254, 258, 271, 275, 289
Gaertner Karol 334
Gajdzik Bonifacy 97, 99
Gamski Zygmunt 405
Gardulski Bolesław 46, 47, 48, 52, 135, 137
Garlicka Aleksandra 327, 330
Glinka Roman 196, 227
Gliszewska Elżbieta 299
Głowiński Michał 12, 218
Golomstock Igor 456
Golonka-Czajkowska M. 123
Gorazdowska Krystyna 82
Gosk Hanna 104
Gottschammel Josef 334
Górski Aleksander 296
Grabowski 43
Grabowski Lech 92, 418
Greger Kazimierz 52
Gremplewski Bolesław 31
Greim Michał 326
Grosicki Jerzy 39
Groys Boris 345, 355, 456
Gruca Anna 160, 165
Grudziński Zygmunt 334

Grygiel Jerzy 286
Grzęski Jan 272
Hamburg Maria Morris 202
Haneman Eugeniusz 37, 46, 60, 89, 107, 108, 109, 110, 204, 255, 272
Hartwig Edward 26, 27, 37, 46, 51, 52, 57, 60, 137, 154, 155, 156, 167, 169, 171, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 215, 254, 258, 262, 269, 271, 357
Hartwig Helena 218, 255
Hartwig-Fijałkowska Ewa 27
Hermanowicz Henryk 23, 24, 37, 48, 57, 65, 97, 107, 111, 121, 122, 135, 137, 138, 180, 181, 183, 184, 185, 188, 189, 190, 191, 203, 255, 260, 313, 353, 362
Hernas Czesław 306
Hill Dawid O. 32, 312, 334
Hockensmith Amanda 206
Holeksa Karol 240, 241
Hołubowicz Stefan 296
Hornowska Ewa 18, 35, 163
Horowski Jan 52
Huber Rudolf 314, 334
Huber Zofia 334
Hubert Andrzej 435, 437
Idziak Leonard zob. Idziak-Tułacz Leonard
Idziak-Tułacz Leonard 37, 60, 204, 212, 213, 265, 407, 408, 436
Idziakowa Halina 59, 203, 204, 258, 271, 272
Idziński Adam 272
Ignatowicz Borys 341
Irena Pękosławska 252
Iszczuk Antoni 57
Iwan Marian 286
Jackiewicz Danuta 17, 90, 197, 199
Jahn Bartłomiej 262, 271, 388, 398, 400
Jakimiec Roman 37, 240, 241
Jakóbczyk Witold 120
Jakubowski Józef 31
Janik Piotr 296, 299
Janion Maria 224
Jankowska Anna 57, 275, 282, 284, 301
Jankowski Maksymilian 37, 62, 122, 123, 271, 283, 333, 334
Jankowski Tadeusz 58, 258, 283
Jarmołowicz Małgorzata 216
Jarosiński Zbigniew 232, 277, 319
Jarosz Dariusz 424
Jaroszewicz Bronisław 37, 46
Jarra Kazimierz 46
Jarzyński Zbigniew 286
Jasiak Czesław 31
Jasieński Stefan 334
Jekielczik Jurij 44, 346, 348, 350, 351, 352, 412, 413, 455
Jędrasiewicz Henryk 30, 31, 33
Jędrychowska Anna 307
Johann Adam 17, 37, 42, 60, 135 , 212, 214, 238, 239, 240, 245, 246, 255, 258, 259, 261, 265, 271, 275, 282, 284 305, 306, 308, 336, 338, 339, 346, 349, 357, 363, 380, 381, 382, 383, 384, 400, 401, 414
Jowlewa Lidia 305, 455
Jung Jörg 220
Jurecka Mariola 17
Jurkiewicz Małgorzata 91
Kaczanowski Feliks 227, 283
Kaczkowski Adam 60, 212, 213, 265, 271
Kaczmarczyk Zdzisław 107
Kaczocha Włodzimierz 26, 254, 255
Kaczorowski Stefan 296
Kaden Henryk 246, 282, 290
Kałużyński Zygmunt 358, 360, 364, 366
Kamiński Leszek 75
Kamieński Witold 334
Kanafocki Grzegorz 122, 282, 283
Kanclerz Feliks 95
Kapuścik Zbigniew 299
Karłowicz Mieczysław 325
Karpiński Henryk 296
Kasper Karol 299
Kaźmierczyk Zbigniew 190
Kersten Krystyna 58
Kędzierska Danuta 437
Kiełczewska Anna 201
Kiełsznia Stefan 37
Kiepuszewski Jan 272
Kitzmann Eugeniusz 31, 33, 36, 78, 112
Kłos Antoni 286
Kłoskowska Antonina 53
Kłucis Gustaw 177
Knapski Karol 420, 421
Koczyński Bogumił 296
Kolowca Stanisław 46, 258, 265, 272, 283
Kołakowski Leszek 291, 351
Kołakowski Miron 246, 282, 283, 290
Kołecki Jan 227
Komorowski Kazimierz 59, 107, 219, 253, 255, 258, 271, 283, 286, 361
Komorowski Stanisław 283
Kondracki Wojciech 59
Konieczny Kazimierz 372
Konrad Kazimierz 46
Korczowski Antoni 246, 292, 297, 388
Kornicka Janina 34, 60, 239, 240, 241
Kornicki Marian 18, 204, 229, 239, 241, 258, 272, 283, 284, 353, 354, 375, 376

Korpal Jan 272
Korzon Abdon 326
Kosicki Bernard 435, 437
Kosidowski Jan 407
Kosińska Maria 326
Kotaniec Stefan 334
Kowalska Bożena 166
Kowalski Władysław 59
Kozak Piotr 345, 456
Krajewski Jan 29
Krajewski Juliusz 446
Krakowiak Stanisław 271, 272
Krakowski Piotr 206
Krauss Rosalind 67
Krawczyk Hieronim 29
Królikiewicz Grażyna 82, 85, 224, 226
Krukowski Włodzimierz 29, 251
Kruszyno-Kotulski Waldemar Szymon 40
Krzanicki Marcin 397
Krzysztofik Marian 453
Krzywobłocki Aleksander 156, 175–178
Krzyżanowski Julian 306
Kubacki Stanisław 283, 290
Kubiak Tadeusz 59
Kubikowski Zbigniew 304
Kudojarow Boris 211
Kuhfahl Adolf 69
Kukowski Henryk 252
Kukuła Mieczysław 31
Kula Marcin 116
Kupiec Bronisław 37, 59, 82, 107, 108, 110, 114, 115, 116, 120, 272, 283
Kupiecki Edmund 57, 60, 254, 258, 265, 271
Kurusza-Worobjew Jan 334
Kurz Iwona 90
Kurzac Małgorzata 156
Kusza Stanisław 31
Kwiatkowski Roman 57, 283
Lachowicz Bronisław 296, 437
Lah Karol 271, 272
Lazar Miezeryczer 211, 219, 340, 342
Lebiedziński Piotr 300
Lechowicz Lech 16, 353, 414
Lejko Krystyna 327
Lelewicz Kazimierz 37, 65, 79, 122, 258, 271
Lenin Włodzimierz I. 338
Leszczyński Stefan 31, 33, 35, 37, 78, 81, 82, 147, 204, 239, 240, 241, 286, 421, 424
Leszkowicz Paweł 190, 191, 214
Leśniakowska Marta 69, 201, 311
Lewandowska Karolina 17, 78, 90, 166, 169 zob. też Ziębińska-Lewandowska Karolina
Lewandowski Hieronim 31
Lewandowski Tadeusz 272, 406, 408
Lewczyński Jerzy 299
Lewicka Cecylia 334
Lewicki 43
Libera Zdzisław 306
Lichtarowicz Ludwik 76
Ligocki Alfred 405, 406, 408, 410–414, 415, 418
Link Tadeusz 37, 59, 255, 271
Lisicki El 201, 202
Lisowski Henryk 265, 316, 422
Longosz Józef 437
Lorentz Stanisław 76, 300
Luba Iwona 338
Lubosiewicz Tadeusz 33, 135, 182, 185
Lugon Olivier 202
Lutosławski Witold 59
Lüking Paul 68, 69
Lutyk Leon 57, 331
Łapiński Zdzisław Z. 216, 268, 378
Ławrentiew Aleksandr 342, 343, 345
Łazarski Marian 15
Łyczywek Krystyna 419
Łyżwański Antoni 29, 255
Maciejewski Kazimierz 286
Maciejko Tadeusz 298
Maciejowski Wacław 31
Maciesza Aleksander 327
Maćkowiak Agnieszka 437
Maćkowiak Franciszek 31, 33, 37, 39, 46, 239, 240, 241, 272, 283, 421, 423
Magierski Jan 27
Magierski Stanisław 26, 27
Majewski Janusz 296
Majewski Piotr 53
Makarewicz Henryk 27, 37, 57, 60, 217, 271
Makarewicz Halina 60
Makowiecki Wojciech W. 152, 160
Maksymowicz Zenon 31, 33, 35, 52, 239, 258, 421, 423, 424
Malinowski Kazimierz 90
Malmurowicz Bolesław 94, 95
Małek Irena 271
Małek Krystyna 271
Małek Zdzisław 254, 271
Mańkowski Jerzy 94, 95, 97, 98
Marcinkowski Henryk 435, 437, 447
Marczyński Adam 167
Margański Janusz 344
Markiewicz Ludwika 248
Markocki Władysław 204, 212, 213, 283
Markowska Anna 10–11
Marks Karol 338
Masłowska Anna 193, 197

Matejko Jan 173
Matuszewski Telesfor 31
Mazany Franciszek 296
Mazur Adam 16, 88, 350
Mazur Zbigniew 103, 107, 108
Mazurkiewicz Jan 296
Merstallinger Tadeusz 283
Michalik Bożena 82, 253, 258, 272
Michalski Hieronim 181
Michałowska Marianna 152, 160
Michałowski Marian 31
Mickiewicz Adam 74, 75
Mielcarski Marian 31
Mierzanowski Jan 290, 291, 299
Mierzecka Janina 17, 29, 46, 78, 82, 117, 160, 181, 182, 233, 247, 252, 254, 258, 269, 272, 283, 313, 316, 334, 387, 300, 422
Mikolasch Henryk 314, 334
Mikołajewska Daniela 31
Mikulin Wiktor 334, 346
Miłosz Czesław 304
Minorski Aleksander 327, 328–329, 330
Mioduszewski Julian 334
Miratyński Adam 296
Misonne Léonard 32
Młodziejowski Jerzy 89
Młynkiewicz Roman 435, 437
Modrzejewski Bolesław 52
Moholy-Nagy László 345, 441
Mokrzycka Janina 266, 271, 389, 390
Mokrzycka-Schabenbeck Janina zob. Schabenbeck-Mokrzycka Janina
Molderings Herbert 318
Molina Jan 46
Montero Díaz Julio 70
Morozow Siergiej 326
Motyka Lucjan 244, 248, 249, 404
Mrázková Daniela 220
Mucha Stanisław 97
Musiał Stanisław 46
Mysiński Aleksander 296
Mystkowski Paweł 255, 258, 271, 360
Myszkowski Franciszek 60, 203, 258, 260, 271
Myszkowski Józef 239, 240, 241, 254, 272, 372, 421, 433
Myszkowski Maksymilian 37, 57, 123, 124, 147, 154, 148, 239, 240, 241, 254, 354, 368, 372, 373, 375, 421, 427, 428, 429, 430, 433
Naegele Daniel 202
Nagietowicz Eugeniusz 272, 296
Naiman Eric 372
Najdenow Kazimierz 244, 260
Nałęcz-Moszczyński Napoleon 334
Neuman Jan Alojzy 68, 76, 135, 334
Neuman-Gorazdowska Krystyna 60
Niemczyński Roman 252
Niemira Ludwik 246
Nowak Henryk 57, 59, 204, 299
Nowak Piotr 64
Nowakowski Włodzimierz 30, 35, 37, 51
Nowicki Feliks 51, 254, 258, 290, 369, 420, 423, 424, 431, 448, 451
Nowicki Michał 37
Nowicki Piotr 338
Nowosielski Antoni 57, 240, 258, 262, 307
Obrąpalska Fortunata 17, 33, 35, 37, 46, 52, 53, 55, 57, 59, 147, 149, 152, 153, 154, 155, 156–166, 168, 170, 171, 178, 179, 189, 219, 239, 240, 241, 243, 253, 258, 272, 279, 281, 282, 283, 298, 338, 375, 376, 421, 432, 434, 435, 439, 448, 452, 453, 454
Obrąpalski Zygmunt 30, 33, 35, 36, 37, 46, 51, 52, 55, 57, 61, 122, 135, 136, 139, 147, 149, 150, 151, 152, 154, 239, 243, 246, 251, 252, 254, 279, 281, 282, 283, 298, 333, 354, 375, 419, 421, 432, 435, 448, 449, 450, 454
Ohla Marian 46
Olejniczak Leon 286
Olejniczak Stefan 296
Olejnik Leonard 240, 258, 272, 282, 283, 290, 291, 398
Olszaniecki Edward 57
Olszewski Czesław 46
Olszyński Marcin 326
Oppenheim Meret 211
Orłowicz Mieczysław 16, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 106, 122, 357, 358, 359, 360
Ortiz-Echagüe Javier 70
Osęka Piotr 60
Ostaszewski Leon 122
Osterloff Edmund 34
Pałys Danuta 198
Panofsky Erwin 226
Panufnik Andrzej 59
Paruch Waldemar 74, 75, 76
Paukszta Eugeniusz 92, 59
Pawełkowa Irena 395, 396
Peirce Charles Sanders 67
Perscheid Nicola 318
Perszon Leon 123
Petrol Józef 31
Pękosławski Zbigniew 28, 29, 37, 46, 51, 57, 59, 61, 65, 168, 170, 171, 172, 173, 179, 198, 214, 215, 232, 236, 251, 252, 253, 254, 258, 259, 262, 266, 271, 301, 305,

306, 308, 316, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 346, 358, 378
Pfeifer Marian 167
Piątek Jan 31, 33, 37, 78
Piechota Magdalena 190, 197, 198
Piłsudski Józef 75
Piotrowski Dominik 46, 251, 252, 271
Piotrowski Piotr 10, 157, 228, 405
Piskorski Czesław 104
Piwocki Ksawery 262
Piwowarski Jerzy 17, 25, 31, 33, 40, 64
Plater-Zyberk Stefan 334
Plewiński Wojciech 299
Płażewski Ignacy 17, 27, 258, 279, 303
Płażewski Jerzy 167
Pochroń Józef 435, 446, 447
Pochroń Pelagia 447
Podoski Janusz 29, 251, 252
Pohlmann Ulrich 69, 201
Poloczek Edward 272
Poprzęcka Maria 305, 455
Poradowski Stefan 16, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 51, 52, 78, 87, 135, 138, 140, 141, 145, 239, 240, 241, 354, 372, 374, 420, 421, 422, 423, 424, 431, 434
Porajska-Hałka Maria 201
Porembski Zbigniew 57
Porębski Tadeusz 82
Powidzki Janusz 33
Pronaszko Zbigniew 197
Przypkowski Tadeusz 29, 78, 214, 320, 321
Puchalski Włodzimierz 265, 272
Puchała-Rojek Karolina 97, 214
Pulligny Leclerc de 312
Puyo Constant Émile Joachim 312, 323
Pysz Józef 296
Radwański Jędrzej 325
Ray Man 211, 441
Rejewski Leon 61
Remeš Vladimir 220
Renger-Patzsch Albert 318
Ribalta Jorge 201, 202, 330
Rodczenko Aleksander 211, 213, 340, 341, 343, 344, 345, 442, 446
Rogowska Barbara B. 198
Rokossowski Konstanty 193, 197, 199, 227
Romała Henryk 31
Romer Witold 51, 52, 64, 65, 82, 113, 114, 272, 275, 276, 282, 325
Rosner Józef 258, 272, 283
Rotenberg Benedykt J. zob. Dorys Benedykt J.
Ruisdael Jacob van 139
Ruszczyc Ferdynand 101, 323
Rut Władysław 18, 239, 240, 241, 286, 375, 377, 387, 421
Rybak Stanisław 299
Rymkiewicz Jarosław Marek 305
Ryś Jan 330, 334
Ryttel Andrzej 296, 299
Rzanna-Szczepaniak Ewa 64 233
Rzechowski Marian 46
Rzewuski Walery 326
Sakowicz Adam 388
Sakson Andrzej 104, 119
Santeul Claude de 32
Saysse-Tobiczyk Kazimierz 427
Schabenbeck Henryk 334
Schabenbeck-Mokrzycka Janina 37, 60, 195, 258
Schensky Franz 318
Schlabs Bronisław 17, 43, 296, 298, 408, 435, 442, 443, 444, 445, 447, 448, 450, 453
Schlögel Karl 103, 106
Schramm Ryszard Wiktor 34, 37, 239, 242, 246, 282, 283, 284, 286, 296, 356, 363, 364, 368, 370, 371, 372, 375, 432, 435, 437, 438, 448, 449
Schramm Tomasz 242, 357
Schubert Karol 435, 437
Schultze-Naumburg Paul 69
Schulz Marian 22, 30, 31, 33, 32, 35, 36, 39, 40, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 63, 89, 117, 122, 123, 132, 147, 149, 178, 179, 181, 182, 194, 195, 228, 235, 239, 240, 243, 248, 258, 274, 282, 321, 322, 325, 326, 333, 357, 361, 362, 415, 425
Sebera Ryszard 272, 283, 290, 296
Sempoliński Leonard 16, 17, 21, 22, 28, 29, 37, 40, 46, 47, 48, 51, 52, 55, 57, 61, 63, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 128, 129, 130, 156, 167, 168, 170, 171, 173, 174, 238, 239, 251, 252, 254, 257, 259, 262, 263, 264, 265, 266, 270, 273, 278, 282, 289, 298, 307, 316, 321, 324, 325, 359, 380, 385, 392, 393, 394, 398, 399, 401, 404
Serafin Roman 265
Sheybal Kazimierz 65,
Sheybal Stanisław 42, 43, 46, 48, 65, 222, 262
Siemaszko Zbyszko 265
Siemiradzki Henryk 173
Sierosławski Jerzy 296
Sikorski Bolesław 37
Sikorski Feliks 18, 37, 421
Silski Witold 31
Simmel Georg 430

Sitkowska Maryla 426
Sizeranne Robert de la 133, 136
Składanek Klemens 76, 334
Skoczylas Józef 37
Skoczylas Władysław 134
Skowron Wanda 93
Skwarczyński Adam 74
Sławiński Janusz 392
Sławny Władysław 265, 271, 364, 365, 366
Słomińska Halina 330
Słowacki Juliusz 75
Smulski Jerzy 392, 436
Sobota Adam 17, 32, 179
Sokołowski Mieczysław 76
Sokorski Włodzimierz 59, 60, 64, 192, 231, 277, 278, 338, 352, 353, 355, 383, 384, 385, 388, 390, 393, 405
Sommer Stanisław 298, 299, 390
Sopotnicki Zbigniew 26
Sosnowski Kirył 107
Sosnowski Marian 283
Sowiński Paweł 426
Spoliński Władysław 286
Stalin Józef 193, 197, 198, 200, 338, 355
Stalony-Dobrzański Jerzy 334
Stamm Marian 18, 31, 32, 33, 37, 78, 85, 86, 146, 147, 239, 240, 241, 242, 243, 286, 354, 368, 369, 370, 432, 435, 437, 440, 441, 448, 449, 453
Stanisławski Jarosław 18, 34, 37, 55, 60, 149, 240, 241, 372, 420, 421, 424, 426, 427, 448
Stanslicki Józef 254, 258
Stapiński Bronisław 271, 407, 408
Starzyński Juliusz 311, 313, 317, 322, 324, 449
Starzyński Stefan 76
Staszczyński Tadeusz 283, 290, 291
Staszewski Florian 46, 296
Steichen Edward 201, 415
Stelmach Adam 240, 254, 258, 261, 271
Stępnik Krzysztof 190, 197, 198
Stobiecki Rafał 309, 310
Stobik Franciszek 246, 255, 258, 271, 283, 284, 359
Stpiczyńska Maria 142, 143
Strasz Maksymilian 325, 326
Strojny Władysław 407, 433, 448
Strumińska Irena 35
Strumiński Jerzy 3, 18, 31, 33, 35, 36, 37, 20, 37, 57, 58, 60, 135, 139, 147, 148, 180, 181, 184, 188, 189, 190, 191, 240, 241, 251, 283, 353, 354, 357, 368, 374, 387, 419, 421, 423, 424, 433
Strzemieczna Irena 37, 46, 167, 170, 171, 258
Strzyżewski Mirosław 430
Styczyński Jan 266
Suchocki Mieczysław 107
Sunderland Jan 21, 29, 46, 52, 61, 89, 100, 122, 134, 135, 160, 163, 165, 167, 168, 169, 182, 183, 184, 199, 214, 220, 221, 251, 252, 254, 258, 269, 302, 333
Swoboda Otto 37
Szafrański Wojciech 306
Szajchet Arkadij 219, 342, 345
Szałkowski Marian 435
Szarota Tomasz 56
Szczegóła Hieronim 118, 119
Szczerbatko Janusz 296, 299
Szczęsny Ryszard 286
Szczuka Mieczysław 326
Szczyrk Jan 330
Szembek Jan 76, 77, 211
Szkłowski Wiktor 408
Szmaglewska Seweryna 167
Szmidtgal Eugeniusz 135, 137, 140, 160, 290, 295, 296, 307, 317, 319, 346, 347, 348, 349, 351, 380, 382, 413, 414, 455
Sznajder Jerzy 61, 290, 291
Szpak Tadeusz 296, 299
Szporek Zygmunt 334
Szramowicz Stanisław 52, 298
Szterenberg Arkadij 213
Szulc Marian zob. Schulz Marian
Szymborska Wisława 370, 372
Szymkiewicz Dezydery 330
Śledziewski Piotr 178, 321
Śliwińska Katarzyna 268
Śliwiński Witold 31, 33, 78, 420
Śmietański Adam 34, 240, 241, 280, 433
Świca Marek 157
Świechowski Zygmunt 107
Świerczyński M.183
Świtkowski Józef 153, 314
Tazbir Janusz 74
Tobis Aleksander 307
Tomasik Wojciech 12, 61, 190, 198, 216, 268, 277, 372, 378
Tomaszewska Zofia 271
Tomczak Maria 119
Tomiłło Kazimierz 296
Trawiński Stanisław 334
Tretiakow Sergiej 340
Trznadel Jacek 304
Tubielewicz-Mattsson Dorota 222, 392
Tules Salomon 219
Tupitsyn Margarita 12, 211, 341, 342, 343, 344, 345

Turowicz Stanisław 334
Turowski Andrzej 178
Turski Stanisław 76
Twardo Stanisław 93
Twardzicki Walerian 326
Tymiński Marian 296
Tyrmand Leopold 307
Uklejewski Janusz 265, 271, 357
Ulatowski Roman Stefan 46, 240
Urbanowicz Bohdan 46, 56, 136, 182
Urbanowicz Stanisław 27
Urbanowicz Wojciech 37
Urbański Jan Jerzy 114
Urbański Marek 363
Walas Jan 46
Wański Tadeusz 37, 82, 122, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 154, 178, 205, 236, 254, 271, 283, 290, 318, 354, 421, 422, 423, 432, 456
Waśkowska Anna 30, 32
Wawrzyniak Kazimierz 37
Wątorski Mieczysław 59, 125, 240, 241, 271, 290, 298
Wdowiński Zdzisław 63
Wegner Henryk 286
Weigt Marian 40, 41
Wendland Kazimierz 31
Werner Władysław 296
Węcławski Antoni A. 252
Węglowski Edward 46, 59
Wieczorek Antoni 37, 135, 430, 439, 453
Wierzbicka Anna 37, 89
Wiesner-Wizner Maria Ewa 434
Wiktor Józef 46
Wilak Karol 31, 34, 78, 433, 439
Wilakowa Kazimiera 296
Wilden Janusz 60, 214, 215
Wionczek Roman 60
Wiszniewski Piotr 60, 258, 272
Witkiewicz Stanisław 327
Witkiewicz Stanisław Ignacy 9
Witkovsky Matthew 69, 206, 439
Włodarczyk Wojciech 12, 224, 225, 226, 305, 339, 350, 364, 455, 457
Włodarski Józef 330
Wojciechowski Aleksander 326
Wojciechowska Barbara 37, 89
Wojciechowski R. 327
Wojciechowski S. 298
Wojciechowski Zygmunt 107
Wojtkiewicz Mikołaj 283
Wojtkiewicz Stefania 415
Wolf Erika 341
Wolff Paul 206, 207, 439
Wołowiec Grzegorz 380, 382, 383
Woytowicz Bolesław 59
Wrocławski Maksymilian 57, 59, 219, 220, 221, 252, 261, 266, 406
Wróblewska Magdalena 84, 85
Wróblewski Andrzej 228
Wrześniowski Zygmunt 37, 272, 283
Wyszomirska Grażyna 296, 435, 437, 436
Wyszomirski Zbigniew 30, 31, 33, 437
Zabierowski Stefan 222, 436
Zakrzewski Aleksander 65, 133, 272, 453
Zakrzewski Włodzimierz 453
Zaleski Adam 64
Zalewski Tadeusz 271
Zamecznik Stanisław 199, 200, 201
Zaremba Marcin 56, 113, 118, 130
Zawadzki Henryk 52, 325
Zawadzki Wacław 227
Zawidzki S. 327
Zawielak Marian 31
Zawodniak Mariusz 12, 233, 236, 260, 268, 272, 313, 319, 322, 392, 393
Zdanowska Bolesława 65, 82, 122, 272, 307, 332
Zdanowski Edmund 13, 27, 37, 51, 52, 57, 62, 65, 82, 113, 122, 156, 182, 258, 265, 272, 282, 307, 322, 332, 333, 398
Zętar Joanna 27
Zielińska Ewelina 437
Zieliński Henryk 31, 296
Zieliński Marian 437
Zieliński Stanisław 258
Ziębińska-Lewandowska Karolina 17, 67, 68, 97, 214, 158, 179, 387, 410, 414, 418
Ziółkiewicz Stanisław 34, 37, 60, 217, 271, 272, 279
Ziółkowska Magdalena 307
Ziółkowski Stanisław 31
Zrałek Stanisław 122
Zubrzycki Witold 296
Zwierzchowski Feliks 254, 258, 271, 301
Zwierzchowski Piotr 11
Zygler Tadeusz 290, 291, 295, 296, 298
Żakowicz Aleksander 64
Żdanow Andriej 338
Żdżarski Wacław 100, 295, 298
Żółkiewski Stefan 306, 325

The disturbed era. Polish art photography between 1945–1955

Summary

This book presents an analysis of Polish fine-art photography between 1945-1955. It reveals the mechanisms which led to the restitution of post-war life photography and the ways in which artists functioned while subjugated to the harshest political indoctrination by the communist authorities. Undertaking this analysis led the author to make several assumptions that directly influenced the form of the book. The most important of these was his acknowledgement of the fact that discovering the institutional structures underpinning artistic life at that time is fundamental to understanding this life.

The author assumes that in the model of culture controlled by the state artistic life and creative work proceed according to a predetermined scenario. It goes without saying that the dependence of photography circles on policy dictated by the Ministry of Culture and Art did not unfold evenly during the course of the time period in question, for this process gained momentum in the late-1940s to reach its zenith in 1952-1953 (in this respect the first two years of the post-war period, when the onus was on the grass-roots intitiatives of photographers who were still essentially equal partners to civil servants).

As a consequence of such an assumption, contemporary organisational structures marked out research areas, for this book analyses all activities undertaken by artists which fell into the official version of artistic life. However, this book does not endeavour to reconstruct the history of photography at that time, but concentrates rather on the model of photographic culture which emerged. This is why the descriptions and analyses of particular pictures and interpretations of exhibitions contained in this book serve primarily to delineate the boundaries of the spheres in which artists were allowed to operate.

Another assumption of note influencing the reconstruction of the history of photography at that time was the break with the hitherto prevailing logic of assessing it in terms of the Warsaw circle's achievements. One of the objectives of this work is to recall the events and artists from Poznań which determined the artistic and organisational paradigms of post-war art photography. A further basic assumption of this book was to reveal the presence of the Polish inter-war photography tradition, which was treated as a fundamental point of reference for artists on several levels: aesthetic, administrative and, ultimately, personal.

Hence the history of photography milieu constructed to a great extent on the authority of pre-war artists is the story of the curious balance between tradition and new solutions in art. Of course, selected aspects of the Polish photographic tradition, and in particular during the time of the socialist regime, were subject to repeated attack, while others were, conversely, adapted by the ideologies of the new regime. However, the attachment of photographers as a group to this tradition was clearly visible in their huge number of their activities, which serves as evidence as to its essential role as 'a building block of identity' for the artists in the first decade following the Second World War.

The book also presents an image of socialist realism so far unrecognised in Polish history of photography. This interpretation is accompanied by several assumptions determining the way it is to be understood. The book is above all an attempt to break with the simplified image of socialist realism all-too-popular and dominant in journalism and mass culture, an image that reduces this political system to the iconograpy typical of that era. Seeking to distance himself from such reflections, the author proposes an analysis of socialist realism as a 'disturbed' era full of internal contradictions. This is an attempt to regard socialist realism as a field of tension, conditioned by the tradition and history of Polish photography, which gave birth to works in accord with the official Party line, as well as those which escaped the Party political nature required of art at that time.

This uneven image of socialist realism within photography was determined mostly by the specific character of the organisational and administrative structures at the time of its introduction. These structures still bore the relics of the pre-war system, which were visible, for instance, in a partial autonomy of local photography circles, despite several years of interventionism on the part of the Ministry of Culture and Fine Art. Intensified restructuring of photography associations with the aim of the Ministry gaining full control began straight after a new era in Polish culture was announced, although this was a protracted process. Therefore socialist realism, to which the official mainstream art of those days had no alternative, was introduced into photography not only through a typical 'administrative command' policy of the Ministry, but was also 'hammered out' in numerous debates within photography circles. Identifying the contribution of the active members of the contemporary art scene to the creation of this doctrine and its consequences is one of the main aims of this publication.

The book relates the history of Polish photography in the first decade following the Second World War chronologically. This is reflected in the structure of this publication, which is divided into two separate parts corresponding to the consecutive phases of 'the 5-year plan'. This ordering is by no means a simple periodisation procedure, whose sole aim is to divide the material in a rational way in terms of its volume. It stems from the differences between these two periods. On the institutional level, the first period was characterised by the creation of organisational structures, while the second saw the stabilisation of the art scene in accordance with the model that had been developed. Furthermore, the first period is marked by the dominance of the Poznań circle, the second by the centralisation of artistic life in Warsaw. The consequence of this process was the rise of the Union of Polish Art Photographers to the top of the art hierarchy. In the late-1940s, the Union played a relatively minor role on an art scene dominated by associations of photography enthusiasts.

A highly significant factor in the creation of this turning point was the death of Polish photography's great authority, Jan Bułhak, at the beginning of 1950. Despite being

exceptionally engaged in laying the foundations for the new system, he still followed the typical pre-war mind-set. Ultimately, the most obvious difference is connected with the type of the artistic activity: the first years after the war were characterised by aesthetic pluralism, where various approaches existed side by side, i.e. the documentary programme of national photography, pictorialism aand also the photography advocated by Zbigniew Dłubak, which in its form drew on surrealism, and finally socialist realism. The early-1950s were already clearly dominated by the latter, even if it did incorporate elements of various approaches practiced earlier.

Each part of the book starts with a section on the intricacies of the institutional life, which impacted on the work of the photographers at that time. The first chapter provides an account of the development of the new institutional order, which from 1947 onwards was subjected to centralized control. Due to the activity of artists interested in contributing to the creation of the institutional order, this account also takes into consideration the issue of direct personal contacts between Party officials and photographers, since it was frequently during such meetings or as a result of correspondence that important decisions were made.

The second chapter presents the post-war history of the 'national photography' programme, which was re-launched with the aim of documenting the war damage and territorial changes. Here I describe the nature of these records as well as the analysing the issue of so-called 're-Polonization' of the territories newly incorporated into Poland (e.g. Silesia, Western Pomerania, Masuria) through the use of photography. Moreover, I analyse the institutional background of the photography activities devoted to documentation and its links with the state's policy regarding these new territories. Such a broad scope stems from the fact that 'homeland photography' was later seen by the theorists of socialist realism as heralding this art movement.

Chapter Three gives an account of the photography exhibitions ('salons') in the late--1940s. Here I point to the formal pluralism, I analyse the reactivation of pre-war pictorialist photography, and also the attempt to introduce into photography forms inspired by surrealist art. They are both essential as they actually served as the basis for the negative formalistic model of art. Another aspect of the artistic photography scene described in this chapter was nascent socialist realism.

Chapter Four is wholly devoted to the analysis of the *Peace is triumphant* exhibition organized at the Warsaw National Museum in December 1949. This exhibition was a sort of a manifesto of the artists' milieu, an expression of their support for socialist realism, and it was in this exhibition that the iconography of the new art method appeared on such a grand scale. At this point, I show how the search for an art form appropriate for socialist realism drew technical and compositional inspiration from pictorialism and avant-garde photography.

Chapter One, which opens the second part of the book, is devoted to a presentation of the institutional order of Polish photography in the early-1950s. It begins with an account of the dramatic events comprising the final stage of the centralization process in Polish photography, which led to the internal schism and marginalization of the Poznań circle, which had thus far been Polish photography's leading center. The remaining subchapters provide an analysis of the organizational structure, development and tasks of the two prominent organizations, i.e. the Union of Polish Art Photographers and the Polish Photography Society.

Chapter Two is devoted mainly to the theory of socialist realism photography. It presents its principal aesthetic categories, the dynamics of their introduction into the mainstream and finally the socialist realism theory of the image. This chapter also deals with the problem of interpreting history within socialist realism and its impact on the contemporary practice of photographers, who very often introduced into the preferred 'realism style' the techniques originating from the unwelcome pictorialism aesthetics. The way in which the founding fathers of the socialist realism doctrine interpreted the history of fine-art photography becomes the key to understanding the numerous inconsistencies which developed as a result.

Chapter Three provides an analysis of the mechanism which led to the collapse of socialist realism in photography circles. The author connects this with the 2nd Congress (Meeting/Plenary) of the Polish United Workers' Party of 1954 and the new strategy for culture policy, which consequently promoted schematism as the main theoretical category. As a consequence of debates conducted at the time, the criteria that had been defined previously 'diluted' and, as a result, photographers relinquished their socialist realism stance.

The Fourth and final chapter describes the situation in which the Poznań photography circle found itself after having been marginalised in the years 1952-1953. This triggered a process of foresaking socialist realism, a process accelerated among the artists from Poznań as compared to local photography circles elsewhere in Poland. It is these strategies of resistance developed in the Wielkopolska capital and based on a return to the pre-war techniques of depiction that are the focus of this chapter.

The situation in Poznań is regarded by the author as exemplifying broader processes surfacing in the final phase of socialist realism. This departure from doctrine, which is described in the final two chapters, serves to conclude the issue of the first decade of post-war fine-art photography in Poland.

Transtated by Rob Pagett



Maciej Szymanowicz, ur. 1975, historyk sztuki specjalizujący się w historii fotografii, adiunkt Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wykłada również na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Był kierownikiem Galerii Fotografii „pf" w Poznaniu w latach 2005–2010. Jego teksty prezentowały liczne czasopisma, m.in. „Kwartalnik Fotografia", którego był stałym współpracownikiem, oraz „Format. Pismo Artystyczne", „Rocznik Historii Sztuki", „Artium Quaestiones" i „History of Photography", ukazywały się także w wielu publikacjach dotyczących fotografii i sztuki współczesnej. Jest autorem książki o fotografie Waldemarze Kućce (2008) oraz redaktorem monografii o krytyku i artyście Ireneuszu Zjeżdżałce (2009). Współpracował z wieloma instytucjami, m.in. Muzeum Narodowym w Warszawie przy organizacji wystawy Jana Bułhaka (2006), National Gallery of Art w Waszyngtonie przy wystawie „Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945" (2007) oraz z The Museum of Modern Art w Nowym Jorku przy projekcie „Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949" (2013–2014).

„Mało kto poważnie zastanawiał się nad tym, że socrealizm, przy wszystkich swoich, ogólnie znanych, negatywnych oddziaływaniach na gruncie sztuki był jednocześnie okresem niebywałej prosperity fotografów". To spostrzeżenie Jerzego Buszy, zmarłego w 1997 roku twórcy i wydawcy „Obscury", mogłoby stać się mottem recenzowanej pracy dr. Szymanowicza. Jej przedmiotem jest właśnie poważna próba opisu i analizy złożonych procesów formowania się dyskursu fotograficznego w Polsce w latach 1945–1955. A więc okresu, w którym stworzono model instytucjonalny i estetyczny fotografii, na długie lata determinujący kształt i społeczny kontekst tej sztuki. Zarazem okresu, w którym wcześniejsze tradycje artystyczne poddane zostały deformującej presji ideologicznej i instrumentalnie wykorzystane. […] Praca dr. Szymanowicza wypełnia istotną lukę w badaniach nad historią polskiej fotografii. Jest opracowaniem w pełni oryginalnym i nowatorskim. Przynosi niezwykle interesujący i w większości nieznany materiał faktograficzny, poddany starannej analizie i interpretacji. A do tego wzbogacony o znakomity materiał ikonograficzny. Wybrane przez Autora zdjęcia […] budują nowy zasób obrazów, nową wizualną historię polskiej fotografii tego czasu. Będzie ona (jak i cała książka) istotnym składnikiem przemiany naszej świadomości wizualnej i podstawą nowych ustaleń i weryfikacji.

dr hab. Waldemar Baraniewski, prof. ASP
(z recenzji wydawniczej)

ISBN 978-83-232-3030-4
ISSN 0556-1019