

Prof. dr hab. Joanna M. Sosnowska
Instytut Sztuki PAN

Warszawa, 28 października, 2022 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej Anny Polańskiej, *Gdańskie środowisko fotograficzne w latach 1945-1989 i jego działania artystyczne*

Rozprawa ma charakter monografii. Ukazuje gdańskie środowisko fotograficzne przez pryzmat szeroko rozumianych instytucji zajmujących się fotografią z uwzględnieniem tła ogólnopolskiego. Doktorantka na wstępie zaznacza, że używa wymiennie określeń gdańskie środowisko fotograficzne i trójmiejskie. Były one tożsame. Nazwa ze wskazaniem Gdańska jest bardziej oficjalna, bo to właśnie w tym mieście mieściły się siedziby głównych organizacji patronujących fotografii. Należeli do ich fotografowie mieszkający w całym Trójmieście a nawet poza nim, na Pomorzu. Prężność tego środowiska była zdumiewająca, dziwi więc, że do tej pory nie zostało omówione *en bloc*. Ale w gruncie rzeczy nie mamy do tej pory całościowego omówienia historii polskiej fotografii po 1945, jak również tej wcześniejszej. Dopiero ostatnio ukazało się kilka książek, które w sposób selektywny ukazywały zjawiska z tego zakresu, koncentrując się na wskazanych przez siebie zagadnieniach. Najbliższe przykłady to niewątpliwie książka Macieja Szymanowicza, *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945-1955* (Poznań 2016) oraz pióra Weroniki Kobylińskiej-Bunsch, *Ogólnopolskie wystawy fotografiki w Zachęcie 1952-1962* (Warszawa 2018). Na obie pozycje powołuje się zresztą Autorka rozprawy, przejmując jednak inną strategię i koncentrując na lokalności. Mowa jest o towarzystwach, związkach, sekcjach stowarzyszeń, galeriach mających siedzibę w Gdańsku, ale też o wystawach, festiwalach, plenerach, konkursach, które odbywały się również w Sopocie, Gdyni i innych miejscach na Wybrzeżu, organizowanych lub współorganizowanych przez twórców z tego rejonu. Doktorantka przyjęła sprawdzoną, chronologiczną metodę prowadzenia narracji, choć nie jest ona całkowicie linearna, występują nawroty wynikające z uporządkowania materiału

według charakterów ekspozycji i innych imprez mających propagować fotografię. Swoistą ramę stanowią: rozdział I poświęcony fotografii dokumentalnej Kazimierza Lelewicza, zarysowujący powojenną sytuację w Trójmieście oraz rozdział XI *Przed przelomem 1989*. Można również dostrzec ten ramujący aspekt w rozdziale X zatytułowanym „1:1” – *czyli o co chodzi?* w którym omówiona została wystawa fotografii Stefana Figlarowicza zrobionych na warszawskim osiedlu Ursynów i gdańskiej Zaspie pod koniec lat 70. Ponure obrazy osiedli będących „chlubą” władz PRL-u stają się w ten sposób przeciwwagą dla w gruncie rzeczy optymistycznej, mimo ukazanych ruin, wymowy prac nestora gdańskiej fotografii. Można też zobaczyć w pracach obu artystów jedynie obrazy ruin – tych wojennych i tych będących wynikiem klęski kulturowo-ideologicznej.

Poza tym chronologicznym porządkiem na końcu rozprawy została omówiona *Fotografia marynistyczna promowana przez gdańskie środowisko w l. 1948-80*. Rozdział ten liczy zaledwie 30 stron, choć Autorka zaznaczyła na wstępie, że jej drugim co do ważności celem było „rozpoznanie działań podejmowanych w związku z promocją fotografii marynistycznej w omawianym środowisku w l. 1948-1981”. Nawiasem mówiąc mamy tu rozbieżność dat podanych w spisie treści i w tekście. Rozdział ten ma w dużej mierze charakter autonomiczny i równie dobrze, a może nawet z lepszym skutkiem, mógłby być umieszczony na początku rozprawy. Zawarte są w nim podstawowe wiadomości dotyczące organizacji środowiska fotograficznego w Gdańsku (s. 252), których brak w tak syntetycznej formie na wstępie pracy. Niestety niektóre informacje powtarzają się, co w rezultacie sprawia wrażenie, że rozdział ten został wtórnie przyłączony do rozprawy. I rzeczywiście, jest on bowiem nieco zmienioną wersją artykułu Doktorantki, *Działania artystyczne w gdańskim środowisku fotograficznym promujące fotografię marynistyczną w latach 1948-1981*, opublikowanego w „Porta Aurea” w 2018 nr 17, 179-217.

Pierwszym zasadniczym problemem podjętym przez Doktorantkę było „przebadanie działań artystycznych podejmowanych w gdańskim środowisku fotograficznym” w kontekście „sytuacji w polskiej fotografii artystycznej czasu PRL-u”. Niewątpliwie cel ten został zrealizowany. W rozprawie bardzo szczegółowo omówione są kolejne wystawy z uwzględnieniem osób organizujących ekspozycję, składów jury, uczestniczących fotografików, osób prowadzących galerie, autorów wystawionych i

nagrodzonych prac, przywołane są krytyki i różne omówienia. Ilość zgromadzonych informacji jest ogromna, czyta się więc tekst z pewnym znużeniem, ale trzeba zdecydowanie przyznać, że jest to wiedza bezcenna dla przyszłych badaczy, np. piszących monografie poszczególnych twórców. W tekście historie lokalne splatają się z poczynaniami scentralizowanych instytucji, przede wszystkim z działalnością ogólnopolskiego ZPAF z siedzibą w Warszawie. Jest to więc także spojrzenie na problemy związane z fotografią w całym kraju, ale z perspektywy „wysuniętej placówki”, co jest ciekawe samo w sobie jako problem badawczy.

Rozprawa dobrze pokazuje, że jednolita, utrwalona w historii sztuki narracja dotycząca życia artystycznego w dobie PRL-u nie jest właściwym punktem odniesienia, gdy mowa o środowiskach związanych z fotografią, funkcjonujących, w pewnej przynajmniej mierze, poza głównym nurtem przemian w sferze kultury uzależnionej od zwrotów politycznych. Jednak początki były można powiedzieć wspólne. Na Festiwalach Sztuki w Sopocie malarstwo, rzeźba, rzemiosło i fotografia istniały obok siebie odzwierciedlając charakterystyczną dla końcówki lat 40. tendencję przystosowania istniejących przed wojną programów i rozwiązań formalnych do nowych warunków. Ciekawie ukazany został splot fotografii ojczystej, socrealizmu i fotografii propagandowej. Idee Bułhaka zostały przechwycony przez propagandystów socrealizmu i artystów im ulegających, którzy przekształcili je w narzędzie propagandy właśnie (s. 43-45), aby następnie porzucić piktorializm na rzecz realizmu. W pierwszej połowie lat 50. nastąpiła centralizacja wszelkich poczynąń związanych z wystawami fotografii a środowisko gdańskie zostało zmarginalizowane. Na co niewątpliwie miał też wpływ nierozwiązany wcześniej problem relacji między fotografią amatorską a zawodową.

Doktorantka zwraca uwagę, że ważne wydarzenia związane z eksponowaniem fotografii w środowisku Trójmiasta zaistniały po socrealistycznej zapaści dopiero na początku lat 60., w momencie, kiedy tzw. odwilż wyhamowywała już w innych obszarach twórczych i w innych rejonach Polski (s. 252). Widowym znakiem zmian była organizacja wystaw o charakterze międzynarodowym i pod patronatem międzynarodowych organizacji zrzeszających twórców fotografii. Podjęte wówczas inicjatywy takie jak Salon Fotografików Polski Północnej „Złocisty Jantar” i Biennale Fotografii Artystycznej Krajów Nadbałtyckich przetrwały, odpowiednio, dwie i jedną dekadę. Przegląd wystaw zorganizowanych w ramach tych przedsięwzięć odbija zmiany

zachodzące w tym czasie w fotografii, także zmiany pokoleniowe. Na ten okres w dziejach polskiej fotografii, co Doktorantka odnotowuje w kilku miejscach, miały wpływ wystawy *The Family of Man* zrealizowana w pierwotnej wersji przez Edwarda Steichena i pokazana w Polsce na przełomie lat 1959 i 1960 jako *Rodzina człowieka* oraz *Was ist der Mensch* Karla Pawka z 1964 r. pokazana u nas w 1968 jako *Światowa wystawa fotografii na temat czym jest człowiek*. Pani Polańska właściwie je zrównuje, wskazując na wspólną rolę w kształtowaniu polskiej fotografii reportażowej, socjologicznej, tzw. humanistycznej itp. Tym czasem ich wymowa była różna i oddziaływanie odmienne między innymi ze względu na czas w jakim były u nas pokazywane. Zwróciła na to uwagę Kamila Leśniak w artykule *Pamięć katastrofy i mit uniwersalnego języka. Monumentalne wystawy fotograficzne jako narracje o człowieku* („Rocznik Historii Sztuki” 2016). Doktorantka nie przywołuje tej pozycji, choć inne prace Leśniak cytuje.

Najciekawszy wydaje się być – przynajmniej z mojego punktu widzenia - rozdział IX zatytułowany *Pierwsza galeria Okręgu Gdańskiego ZPAF -GN*. Autorka w sposób sumaryczny charakteryzuje zjawiska znamienne dla lat 70. – ruch neoawangardowy, fotomedializm, galerie autorskie i na tym tle określa specyfikę działalności GN w latach 1978-1981. I mimo, że na jej temat napisano już sporo, ujęcie tematu przez Panią Annę Polańską jest ważne. Zwraca uwagę na teoretyczne nastawienie twórców galerii i współpracujących z nią artystów, podkreśla rolę Leszka Brogowskiego i znaczenie przygotowywanych przez niego wydawnictw, ale również wskazuje na rolę innych teoretyków fotografii jak na przykład Grzegorz Sztabiński.

Przyjęta przez Doktorantkę strategia metodologiczna skoncentrowana na sprawach organizacyjnych, a więc przede wszystkim historii poszczególnych inicjatyw wystawienniczych, spowodowała, że stosunkowo mało dowiadujemy się o samych fotografiach. Refleksje o ich formalnych walorach są nieliczne, wplecione w tok narracji systematyzującej wystawy. Czasami pojawiają się uwagi o nawiązaniach do prac znanych z historii, jak ta wskazująca na podobieństwo kompozycji pracy Kazimierza Czaplińskiego *Moja mala I* do słynnej fotografii Man Raya *Noir et Blanche* (s. 73). Jedynym szerszym omówieniem koncepcji artystycznej jest porównanie projektu Figlarowicza *1:1* z *Atlasem Mnemozyne* Aby Warburga. Pomysł interesujący sam w sobie, ale chyba nie do końca przemyślany. Doktorantka wskazuje na podobieństwa formalne (montaż, użycie fotografii, tablice z ciemnym tłem, brak komentarza, skupienie

uwagi na detalach) i funkcji (inwentarz, narzędzie badawcze, narracja) (s. 237), jednocześnie zaznacza, że jest mało prawdopodobne, by Figlarowicz mógł znać dzieło Warburga (s. 234). W moim przekonaniu podstawowa różnica polega na tym, że w przypadku plansz Figlarowicza istnieje jednak komentarz słowny, bo są one zatytułowane, co ukonkretnia przekaz i odbiór, nie dając wielu możliwości interpretacyjnych. W tablicach niemieckiego badacza dominuje różnorodność elementów składowych, poszczególne panele polskiego fotografa są ograniczone w doborze motywów. Jedną rzeczą jest niewątpliwa - Warburg tworzył *Mnemosyne* jako narzędzie badawcze, projekt Figlarowicza zaistniał jako narzędziem badawczym właśnie, czego dowodem stały się wywołane tą pracą dyskusje wśród architektów i związane z tym publikacje.

Uważam, że poważnym mankamentem jest dobór ilustracji i nie chodzi tylko o ich jakość, ale brak uzasadnienia dokonanej selekcji. Nie dowiadujemy się, ile z przywoływanych prac Doktorantka widziała, jaki w ogólności jest zasób zbiorów fotograficznych z lat 1945-1988, które są powiązane z wystawami w środowisku gdańskim. Podejrzewam, że tylko część fotografii wymienionych w pracy istnieje, toteż decyzja Pani Polańskiej o skupieniu się na życiu artystycznym jest całkowicie zrozumiała.

Warto podkreślić, że większość rozdziałów, przede wszystkim te dłuższe, mają wprowadzenie i podsumowanie, co przy tak gęstym tekście porządkuje informacje. Praca napisana jest dobrym językiem i ma prawidłowy aparat bibliograficzny, ale zawsze jest jakies „ale”. Zdarzają się błędy gramatyczne – gdy mowa o dwóch mężczyznach używa się formy obaj a nie oboje (s. 70). Na tej samej stronie Autorka pisze, że Mirosław Kubacki i Krzysztof Kamiński opracowali „zestawienie działalności wystawienniczej poszczególnych członków [GTF] za l. 1962-1972 i 1973-1974”, natomiast w przypisie widnieje następująca informacja: *Who is who? Działalność wystawiennicza członków GTF w latach 1973-1973*, oprac. Kubacki, Mirosław, Kamiński [brak imienia], Archiwum GTF. W *Bibliografii* ta pozycja nie figuruje, więc trudno o weryfikację. Członkiem Grupy twórczej SEM był Adam Rzepecki a nie Andrzej (s. 231). Ta sama pomyłka w przypisie 156 na s. 128. Ponieważ był jeszcze fotograf Krzysztof Rzepecki, o którym również mowa w pracy (s. 122) należy uściślić imiona. Niewłaściwa wydaje mi

się maniera skracania zwrotu „w latach” do „w l.” Zdarzają się też literówki, ale te zdarzają się zawsze, pewnie również w tej recenzji.

Podsumowując, rozprawa imponuje ilością zebranego i szczegółowo opracowanego materiału, będzie stanowić dobry punkt wyjścia dla innych badawczy, którym uda się dotrzeć do większej ilości oryginalnych odbitek. Jest cennym wkładem do rozpoznania lokalnego środowiska, które w różnych historycznych momentach przerywało tę lokalność, stając się ważnym ośrodkiem fotograficznym. Zgodnie z wszystkimi powyższymi uwagami praca *Gdańskie środowisko fotograficzne w latach 1945-1989 i jego działania artystyczne* bez wątpliwości spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim, wnioskuję więc o dopuszczenie Pani mgr Anny Polańskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

