

Dr hab. Maciej Szymanowicz, prof. UAM
Zakład Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Komunikacji Międzykulturowej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
m.szym@amu.edu.pl

Poznań, 20 września 2022 r.

Recenzja dysertacji doktorskiej mgr Anny Polańskiej *Gdańskie środowisko fotograficzne w latach 1945-1989 i jego działania artystyczne*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Omilanowskiej-Kiljańczyk

Przedłożona do oceny dysertacja doktorska pani mgr Anny Polańskiej pt. *Gdańskie środowisko fotograficzne w latach 1945-1989 i jego działania artystyczne* należy do ugruntowanego w historii fotografii nurtu badań nad specyfiką lokalnych środowisk fotograficznych, czego dowodem jest szereg znaczących pozycji tego rodzaju literatury przedmiotu, takich jak np.: Jerzego Kozińskiego *Fotografia krakowska w latach 1840-1914* (1978), Wacława Żdzarskiego *Historia fotografii warszawskiej* (1974), Kazimierza Nowika *Fotografia artystyczna na Ziemi Lubuskiej w latach 1945-1989* (1994), zbiorowe opracowanie *Fotografia we Wrocławiu 1945-1997* (1997), Jerzego Piwowarskiego *Wileńskie środowisko fotograficzne w okresie międzywojennym* (2016) czy wreszcie monumentalne dwutomowe wydawnictwo Ireneusza Dunajskiego *Fotografia w Gdańsku* (2013-2016) będące swoistą kroniką lat 1839-1867. Zresztą pierwsze podsumowania osiągnięć lokalnych środowisk powstawały już wcześniej, czego przykładem może być pokaźna liczba artykułów publikowanych w dwudziestoleciu międzywojennym. Wydawane po II wojnie światowej opracowania posiadają różnorodnych charakter, choć dominuje w nich perspektywa kronikarska, akcentująca chronologiczny rozwój danych środowisk poprzez aplikację w tekście następujących po sobie wiadomości z zakresu życia artystyczno-organizacyjnego danego środowiska. Do swoistego kanonu treściowego tego rodzaju publikacji należą również rozbudowane biografie lokalnych mistrzów, historie galerii, festiwali, towarzystw czy wreszcie zbiory reprezentacyjnych dzieł dla danego środowiska. Nierzadko powstawały one poza obiegiem akademickim, były pisane

przez uczestników wydarzeń lub przy ich udziale, tak jest choćby w przypadku opracowania Nowika, którego należy określić jako fotografa z pasją historyczną, zresztą w podobny sposób można opisać postawę Źdzarskiego. Dlatego wiele z tego rodzaju opracowań, pomimo ich niewątpliwej wartości, szczególnie w zakresie zgromadzonego materiału faktograficznego, nie spełnia wymogów, które stawiamy przed profesjonalnymi opracowaniami z zakresu historii sztuki. Dysertacja doktorska Anny Polańskiej, wprawdzie na poziomie ogólnym wpisuje się w ten krąg opracowań, jednak bez wątpienia ambitne zadania, które postawiła przed sobą autorka znacznie rozszerzają popularny schemat budowy książek o tego rodzaju tematyce.

Przedstawiona do oceny praca posiada monumentalną objętość, niemal 350 stron tekstu i zbiór kilkuset zdjęć dokumentujących poczynania środowiska gdańskiego. Cechuje ją klarowna struktura składająca się z 12 rozdziałów, które porządkowane są według chronologii omawianych w nich wydarzeń, jasno wytyczone cele oraz pole badawcze, które precyzyjnie zostały przedstawione we wstępie dysertacji. Zawartość tekstu wskazuje na znakomitą orientację autorki zarówno w literaturze przedmiotu jak i w zasobach licznych archiwów. W przypadku tych ostatnich chciałbym podkreślić, że autorka wykorzystała nie tylko zbiory dobrze zorganizowanych państwowych jednostek archiwalnych, ale również Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Fotografików w Warszawie i Gorzowskiego Towarzystwa Fotograficznego, które przechowuje dawne archiwum Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych. Te dwa zbiory, pomimo, że kluczowe dla badań nad historią powojennej fotografii polskiej pozostają wciąż nie opracowane, a skala problemów towarzyszących korzystaniu z nich jest ogromna, dlatego każda udana próba wydobywania z tych zasobów nowych informacji jest niezwykle cenna.

Pracy przyświecało kilka ważnych założeń, które rzutowały na ostateczny jej kształt, jednym z tych, które wydało mi się bardzo istotne jest dostrzeżenie specyfiki miejsca pod kątem usytuowania geograficzno-społecznego. Położenie Trójmiasta prowokowało osiadłych tu artystów do rozwijania tematyki marynistycznej i współpracy z ośrodkami artystycznymi z północy Europy, co zostało mocno podkreślone w dociekaniach autorki. W tym kontekście należy przywołać jeszcze jeden problem natury geo-politycznej, który łączy się ze specyfiką społeczną Ziemi Odzyskanych, z tworzonymi od nowa lokalnymi społecznościami, co wybrzmiewa w licznych odniesieniach choćby do przybyszów z Wilna i podkreśleniu ich wiodącej roli w początkowym etapie kształtowania gdańskiego środowiska fotograficznego. W tym

zakresie poczynania środowiska gdańskiego jawią się jako istotny łącznik z kulturą dwudziestolecia międzywojennego, w której, przypomnijmy, ośrodek wileński odegrał niebagatelną rolę w tej części Europy. Zresztą sama autorka zaznacza, że „Dla niniejszej rozprawy ważne ma znaczenie proponowana przez Annę Markowską idea <<domu>>, tu jako zbiorowości osadzonej geograficznie w nowych realiach po 1945 r., podporządkowana nowemu politycznemu ustrojowi, szukająca dla siebie rozwiązań w sztuce” (s. 5). Główny nacisk w prowadzonej rekonstrukcji został położony na rozpoznanie działalności takich stowarzyszeń i organizacji jak: Gdańskie Towarzystwo Fotograficzne, Okręg Gdański Związku Polskich Artystów Fotografików i Sekcja Miłośników Fotografiki Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki. Kluczem do analizy była tu przede wszystkim rekonstrukcja ich aktywności wystawienniczej, wprawdzie w pracy zostały opisane również plenery, działalność wydawnicza czy edukacyjna to w gruncie rzeczy całość wywodu jest podporządkowana wystawiennictwu. Zresztą, gdy autorka odnosi się do wydawnictw, krytyki artystycznej czy estetyki fotografii to przede wszystkim w kontekście wystaw i ich recepcji. „Kręgosłup” pracy tworzą następujące problemy: działalność dokumentalna Kazimierza Lelewicza ukazana m.in. w kontekście jego pokazów indywidualnych (*Wojna niszczy, pokój buduje* i *Zniszczenia i odbudowa Gdańska*), wystawy fotografii prezentowane podczas Festiwalów Plastyki w Sopocie, Międzynarodowe Wystawy Fotografii Artystycznej, Salony Portretu Artystycznego, Salony „Złocisty Jantar”, Międzynarodowe Biennale Krajów Nadbałtyckich, wystawa *Człowiek i miasto*, akcje fotograficzne towarzyszące budowie Portu Północnego, działalność Galerii GN i wystawa Stefana Figlarowicza *1 : 1*. Wreszcie zamknięciem całości jest, wymykający się opisanej powyżej logice prezentacji inicjatyw wystawienniczo-organizacyjnych, rozdział dotyczący tematyki morskiej w fotografii, która została ukazana jako swoisty wyznacznik odrębnej tożsamości środowiska trójmiejskich fotografów w dobie PRL-u.

Tak zbudowana praca prezentuje się nie tyle jako ujęta w karby chronologii kronika wydarzeń, a jako poważna próba zrozumienia fenomenu jednego z wiodących środowisk fotograficznych w kraju, tym bardziej, że narracja główna jest wzbogacona o szereg informacji i dygresji mających na celu pokazać środowisko gdańskie w perspektywie ogólnych dążeń ówczesnej fotografii. Autorka, nie tracąc z horyzontu wiodącej perspektywy, wprowadza nas również w intrygujące gdańskich fotografów zagadnienia: piktorializmu, fotografii ojczystej, socrealizmu, reportażu humanistycznego czy konceptualizmu. Otrzymujemy zatem nie tylko zasób faktów na

temat jednego ze środowisk fotograficznych, ale przede wszystkim pracę, która posiada jasno zbudowaną strukturę osnutą wokół niebagatelnych dla historii polskiej fotografii wystaw. Praca w znaczący sposób uzupełnia nasze rozumienie logiki rozwoju fotografii w okresie PRL-u dlatego, gdy autorka oświadcza, że „Celem mojej pracy było przebadanie działań artystycznych podejmowanych w gdańskim środowisku fotograficznym i znalezienie odpowiedzi na kilka nasuwających się w związku z tą działalnością pytań, a przede wszystkim, dlaczego doszło do tak różnych form aktywności, i czy miały one przełożenie na sytuację w polskiej fotografii artystycznej czasu PRL-u?” to należy stwierdzić, że z postawionego obie zadania wywiązała się w pełni. Sukces ten jest oparty przede wszystkim na żelaznej konsekwencji autorki w prowadzeniu relacji z następujących po sobie wydarzeń, co szczególnie widać w analizach cyklicznie odbywających się imprez fotograficznych, takich jak Salon „Złocistego Jantara” czy działalność Galerii GN. Fragmenty te przekonują, że dla autorki rzetelność w prowadzeniu badań naukowych nie jest pustym sloganem.

Praca, poza ogólnym obrazem działań środowiska gdańskiego, przynosi też szereg wyłaniających się z niego mikrohistorii przywracających pamięć o zapomnianych inicjatywach i niesłusznie marginalizowanych postaciach w kreślonych z perspektywy centrum opowieściach o dziejach polskiej fotografii. Znakomitym tego przykładem są analizowane w dysertacji poczynania Maksymiliana Jankowskiego i Stefana Figlarowicza, którzy w świetle przedstawianego opracowania jawią się jako jedne z najbardziej wpływowych postaci powojennej fotografii. Fragmenty dotyczące ich aktywności artystycznej i organizacyjnej są z pewnością jednymi z najlepszych w pracy – szczególnie warte podkreślenia są dociekania dotyczące wystaw Figlarowicza *Człowiek i jego miasto* i *1 : 1*. Dodajmy wreszcie, że zestawienie tych postaci w swoistej kontrze, jako reprezentantów różnych pokoleń, umożliwi zrozumienie szerszych przewartościowań dokonujących się w powojennej fotografii polskiej, Jankowski bowiem w swoim postępowaniu jawi się jako typowy przedstawiciel pokolenia pionierów działających jeszcze według elitarystycznych schematów wypracowanych w atmosferze dwudziestolecia międzywojennego, a Figlarowicz jako zdecydowany piewca otwartego modelu kultury. Inną z mikrohistorii „wyłowionych” przez autorkę z mnogości ówczesnych wydarzeń jest obszernie scharakteryzowana w pracy rola fotografii w ogólnopolskiej akcji kulturalnej towarzyszącej budowie Portu Północnego w Gdańsku. Analiza tej akcji przynosi obraz, zwykle marginalizowanych przez historyków fotografii, działań o celach państwowo-propagandowych ukazujących

osiągnięcia ówczesnej gospodarki. Ten fragment pozwala zrozumieć mechanizmy politycznie warunkowanego mecenatu państwowego nad kulturą oraz związanych z nim zasad funkcjonowania twórców w okresie rządów Edwarda Gierka. Uważam, że jest to jeden z newralgicznych momentów pracy, umożliwiający głębsze zrozumienie epoki i modelu uczestnictwa w niej fotografów. W przedstawionej tu rekonstrukcji kontekstu politycznego działalności artystycznej wybrzmiewa jeden z głównych postulatów społecznej historii sztuki. Podobnie niezwykle ciekawie prezentuje się wprowadzony przez autorkę wątek dotyczący szeroko rozumianej kultury fotograficznej, mam tu na myśli te fragmenty pracy, w których autorka omawia projektowane na potrzeby wystaw medale, statuetki, plakaty czy inne druki ulotne. Ten aspekt działalności środowisk fotograficznych jest w zasadzie całkowicie pomijany w rozważaniach nad historią fotografii a stanowi bardzo ciekawy przejaw świadomości plastycznej ówczesnych twórców. Podobnie istotne wydają się wprowadzane w pracy informacje na temat recepcji poszczególnych wystaw.

Pomimo faktu, że dysertacja posiada dużą objętość, to jednak w kilku obszarach odczuwam niedosyt, który wynika z przyjętych przez autorkę założeń powodujących określoną selekcję materiału: „Pomimo że w pracy nie zbadano zagadnienia szkolnictwa fotograficznego, fotografii prasowej, czy użytkowej, to stanowią one istotne punkty odniesienia w prowadzonych rozważaniach. Ze względu na obszerny zakres i szeroki kontekst wykorzystania medium fotografii, badania zostały ograniczone do fotografii artystycznej” (s.7). Jakkolwiek pominięcie w rozważaniach analizy szeroko rozumianej fotografii użytkowej czy prasowej jest zabiegiem w pełni zrozumiałym, bo umożliwiającym koncentrację na tej działalności, która jest generowana przez organizacje i stowarzyszenia tworzące system wystawienniczy pod szyldem fotografii artystycznej, to jednak nie jestem w stanie zgodzić się z pominięciem szkolnictwa fotograficznego. Bynajmniej nie chodzi tu o zarzut ignorancji, bo przecież niedawno pod redakcją Anny Polańskiej ukazała się monumentalna monografia jednego z najwybitniejszych dydaktyków fotografii Witolda Węgrzyna, a o wybory. Usunięcie z pola szerszej analizy problemu szkolnictwa jest w moim przekonaniu decyzją nietrafioną, bowiem jeśli za punkt wyjścia obieramy życie instytucjonalno-artystyczne to szkolnictwo jest niewątpliwą jego częścią, współtworząca krwioobiegi opisanych przez doktorantkę zjawisk. Przykładowo działalność Jana Bułhaka na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie i jego autorski program zajęć powstał w oparciu o jego praktykę artystyczną, te z kolei stały się drogowskazem zarówno w obszarze poczynień

wystawienniczych jak i praktyki dydaktycznej dla Bolesławy i Edmunda Zdanowskich (przedwojennych współpracowników wileńskiego mistrza), którzy tworzyli program fotografii w liceum w Gdyni Orłowie. Przeanalizowanie postaw artystycznych absolwentów gdyńskiej szkoły i ich wkład w rozwój środowiska trójmiejskiego dawałby możliwość dalszego pogłębienia prowadzonej analizy pod kątem choćby przepływu estetyki czy konkretnych wzorów obrazowych. Podobnie rzecz się ma z Kazimierzem Lelewiczem i jego kursami fotografii dla studentów Politechniki Gdańskiej, czy późniejszą działalnością Witolda Węgrzyna w Akademii Sztuk Pięknych. Podobnie jestem przekonany, że dużym ułatwieniem dla czytelników byłoby przedstawienie zwięzłego opisu struktur organizacyjnych Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego i oddziału Związku Polskich Artystów Fotografików, wprawdzie informacje na ich temat nieustannie pojawiają się w pracy, ale osobny i skondensowany wywód pomógłby w odbiorze całości. Innym elementem wartym rozwinięcia jest przywołane na 63 stronie zagadnienie wystaw członków fotograficznych kół przyzakładowych. Ich działalność odgrywała poważną rolę w nakreślonym przez Ministerstwo Kultury i Sztuki planie umasowienia fotografii artystycznej, w który zaangażowano stowarzyszenia fotograficzne pełniące funkcje swoistych nadzorców-instruktorów dla kół przyzakładowych. Wprowadzenie tego wątku umożliwiłoby lepsze zrozumienie logiki funkcjonowania twórców gdańskiego środowiska w epoce socrealizmu. Innym aspektem domagającym się głębszej analizy jest teoretyczny wymiar działalności Leszka Brogowskiego w Galerii GN, wszak jak sama autorka pisała starał się on o „zaszczepienie nowego sposobu myślenia o fotografii”, do którego miały prowadzić m.in. teksty powstające do katalogów wystaw. Przenosząc się na poziom szczegółu muszę odnotować, że kiedy autorka opisuje nagrody z Salonu „Złocisty Jantar” z 1972 roku (s.108), przy wyróżnionym cyklu Henryka Nowaka pt. *Świat medycyny* i pochodzącej z niego pracy pt. *Rentgenogram* nie zaznacza, że pochodzi ono z lat 40. i było wcześniej opublikowane w „Biuletynie Informacyjnym” GTF nr 5/1949. Detal ten jest o tyle istotny, że autorka w innych miejscach swojego wywodu zwraca uwagę na tego rodzaju rozbieżności. Ponadto warto byłoby rozwinąć informacje z ostatniego rozdziału dotyczącego historii fotografii marynistycznej o przedwojenne teksty autorstwa Tadeusza Cypriana (np. *Mare nostrum*, „Nowości Fotograficzne”, nr 2/1936; *Piękno polskiego morza*, w: *Leica w Polsce*, red. T. Cyprian, J. Stalony-Dobrzański, T. Cyprian, Warszawa-Poznań 1936). Wreszcie, kończąc listę „niedoborów”, chciałbym podkreślić nadmierną lapidarność opisu okresu 1983-1989 w gdańskiej fotografii.

Temu zagadnieniu zostało poświęconych zaledwie 5 stron, oczywiście jest to wynikiem znacznie mniejszej aktywności twórców, jednak choćby głębsze wyjaśnienie ówczesnego marazmu i rozpoznanie warunkującego go kontekstu byłoby celowe. Być może dobrym rozwiązaniem byłoby szersze opisanie – na wzór Galerii GN – inicjatyw powstałych wokół Gdańskiej Galerii Fotografii.

Innym aspektem pracy, który budzi moje wątpliwości jest nieprecyzyjnie stosowana terminologia. Moje zastrzeżenia dotyczą przyjętego sposobu wykorzystania niektórych terminów, w pierwszym rzędzie mam na myśli określenie „fotografik” stosowane na oznaczenie fotografa uprawiającego sztukę. Termin „fotografika” stworzył nestor polskiej fotografii Jan Bułhak w latach 20. XX wieku jako rodzime określenie stanowiące odpowiednik fotografii piktorialnej (która posiadała czytelnie skodyfikowaną estetykę), terminu funkcjonującego w krajach zachodnich, które swój źródłosłów miało w angielskim słowie *pictorial* (tj. obrazowy, malarski). Stała obecność określenia „fotografik” w polskiej literaturze wynika z faktu, że ten mocno już anachroniczny neologizm został wprowadzony zaraz po II wojnie światowej do nazwy związku twórczego (Związek Polskich Artystów Fotografików), przez co zaczął funkcjonować jako określenie wskazujące na wysoki status danego fotografa, wszak członkami Związku byli nieliczni stanowiący elitę twórczą. Jednak jest to termin mocno obciążony historią i konkretnymi znaczeniami, a w profesjonalnym dyskursie powinien być on stosowany rzadko i z dużą rozważą. Biorąc pod uwagę, że *de facto* oznacza on fotografa posługującego się estetyką piktorializmu, to można tym mianem określić np. Kazimierza Lelewicza i Maksymiliana Jankowskiego, ale już nie Stefana Figlarowicza czy Witolda Węgrzyna. Drugim terminem budzącym moje wątpliwości, a często stosowanym w pracy, jest fotogram w rozumieniu odbitki wystawowej. Terminu fotogram w tym znaczeniu rzadko się już współcześnie używa, dzisiaj głównie odsyła on nas do techniki powstawania zdjęć bez użycia kamery fotograficznej. Innym problemem terminologicznym jest wymienne stosowanie, w niektórych partiach tekstu, określeń awangarda i neoawangarda. Odniosłem również wrażenie, że nie w pełni wybrzmiała w pracy różnica pomiędzy pojęciami fotografii krajoznawczej i fotografii ojczyściej, nawet pomimo, że jest temu poświęcony podrozdział pracy. Chciałbym jednak podkreślić, że przedstawione powyżej wątpliwości i błędy nie wpływają na moją wysoką ocenę przedstawionej do recenzji dysertacji doktorskiej.

Podsumowując, w rozprawie zaproponowano oryginalne dociekania, które przynoszą nie tylko szeroki obraz ówczesnego gdańskiego środowiska fotograficznego, ale również cały szereg nieznanych dotychczas faktów. Dlatego uważam, że rozprawa pt. *Gdańskie środowisko fotograficzne w latach 1945-1989 i jego działania artystyczne* spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgr Anny Polańskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Maj Szymanowicz