

Teksty z książki *Początek przyszłości. Fotografia w miesięczniku „Polska” w latach 1954–1968* pod redakcją Marty Przybyło i Karoliny Puchały Rojek, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019, towarzyszącej wystawie „Polska” na eksport

SPIS TREŚCI

- 3 Marta Przybyło, Karolina Puchała-Rojek
 Wstęp
- 8 Marta Przybyło
 **„Oddziaływanie przez fotografię”.
 Miesięcznik „Polska” w latach 1954–1968**
- 19 Adam Krzemiński
 Kładka nad żelazną kurtyną
- 24 Małgorzata Fidelis
 **Czy Polska jest kobietą? O symbolice płci
 w projekcie socjalistycznej nowoczesności
 na łamach miesięcznika „Polska”**
- 32 **Jedna z wielu: Britt-Marie**
- 36 **Początek przyszłości**
- 34 **W pogoni za hiperonem**
- 39 **Eksportujemy całe fabryki**
- 41 **Nowa rodzina**
- 44 **Aye, Aye, Madam**
- 47 **Nie tylko zsiadłe mleko**
- 49 **Powodzenia i sukcesów w budowaniu pokoju, przyjaciele**
- 52 **Między Wrocławiem a Księżycem**
- 56 **We Are Optimistic**
- 58 **Wybrani autorzy fotografii**

WSTĘP

Przygotowanie tej książki było możliwe dzięki doświadczeniu wieloletniej pracy z archiwami fotograficznymi. Ważnym jej aspektem jest konfrontacja tego, co kryją, z tym, co znane, publikowane i ogólnie dostępne. Szczególne znaczenie miało dla nas archiwum Tadeusza Sumińskiego, który sam określał siebie jako fotografa krajo-brazu i zasłynął pracami w tym właśnie nurcie. Chociaż przez kilka lat pracował jako fotograf afrykańsko-azjatyckiej edycji miesięcznika „Polska” i wykonał dla redakcji tysiące zdjęć, uważał ten czas za zdecydowanie mniej istotny dla swojej twórczości niż działania w obszarze fotografii artystycznej. Postawę tego rodzaju można też zauważyć u innych autorów. Przyczyn takiego myślenia jest wiele, jednak jak się wydaje, najważniejsza leży w samej definicji fotografii prasowej, uważanej za dziedzinę usługową, wernakularną, a więc niebędącą sztuką. Z perspektywy badań nad fotografią to ostre postawienie granicy zawęża pole badawcze i utrudnia poznanie specyficznego i różnorodnego języka medium.

Dzisiaj, po upływie 65 lat od wydania pierwszego numeru „Polski”, historia polskiej fotografii nie może być uznana za kompletną bez uwzględnienia tej realizowanej na potrzeby pisma. Jej analiza pozwala zrozumieć zasady funkcjonowania fotografii na łamach prasy — tego, jak zmienia się odczytanie zdjęć w zależności od ich zestawienia ze sobą, funkcjonowania w określonym układzie graficznym i przede wszystkim w połączeniu ze słowem: podpisem, tytułem i komentarzem.

Miesięcznik „Polska”, którego wielowątkowa historia trwała ponad 30 lat, był rozbudowanym przedsięwzięciem angażującym wielu twórców — redaktorów, grafików, dziennikarzy oraz fotografów — i opierającym się na najlepszej dostępnej wówczas technologii druku. Jego głównym zadaniem było stworzenie atrakcyjnego obrazu Polski dla zagranicznego odbiorcy, z założeniem realizacji określonych celów politycznych i ekonomicznych. Wizerunek ten konstruowany był poprzez fotografię, która w powszechnym odczuciu przedstawia obiektywnie rzeczywistość, a więc jest predestynowana do przekazywania prawdy o niej. Sposób, w jaki posługiwano się tym medium na łamach miesięcznika, kształtował i wzmacniał założony przez redakcję przekaz.

Decyzja o wyborze konkretnego ujęcia do publikacji na łamach „magazynu ilustrowanego” była podyktowana wieloma względami i wiązała się z koniecznością kadrowania czy odcinania tych fragmentów obrazu, które zawierały niepożądane treści. Mogło to być także spowodowane chęcią uzyskania lepszego współbrzmienia układu zdjęć na rozkładówce, potrzebą przybliżenia obrazu i jego szczegółów, zmianą perspektywy, korygowaniem ujęcia. Prześledzenie tych zabiegów, również z punktu widzenia czytelnika, jest możliwe dzięki konfrontacji kadrów opublikowanych na łamach miesięcznika z tymi, które odrzucono, oraz poprzez pokazanie pełnych klatek negatywów i przede wszystkim styków noszących ślady wyborów samych fotografów, z widocznymi zaznaczeniami i skreśleniami. Taka analiza umożliwia odtworzenie oryginalnego kontekstu, z którego często i chętnie fotografia jest

wyjmowana. I choć takie z kolei działanie jest uzasadnione, jeśli chcemy dokonywać redefinicji historii fotografii, to w przypadku fotografii prasowej wydaje się być dopiero następnym etapem badań.

Z lektury tysięcy rozkładówek miesięcznika w jego trzech głównych edycjach wyłoniliśmy powtarzające się tematy obecne od pierwszych numerów „Polski” przez cały okres wydawania pisma. Większość z nich — jak krajobraz, sport, nauka — to tematy kanoniczne w historii fotografii i sztuki w ogóle. Podział ten traktujemy jedynie jako podstawowy sposób uporządkowania i odczytywania obszernego materiału — wątki przenikają się wzajemnie, a podejmujący je twórcy korzystali z różnych strategii łączenia tekstu z obrazem, często wymykających się łatwym klasyfikacjom. Jeden z tematów stał się pretekstem do przeprowadzenia szczegółowej analizy relacji między fotografią, tekstem i pożądanym przekazem ideowym — to kwestia obecności wizerunków kobiet na łamach miesięcznika badana przez Małgorzatę Fidelis. Tło historyczno-polityczne okresu, którego dotyczy publikacja, przybliżyła w swoim tekście Adam Krzemiński.

Zarówno wystawa, jak i towarzysząca jej książka koncentruje się na fotografii lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych i nie jest szczegółowym opracowaniem historii miesięcznika „Polska” w tym czasie. Przybliżyła to zjawisko ze szczególnej i istotnej, ale nie jedynej możliwej perspektywy. Można ją czytać poprzez analizę specyfiki poszczególnych edycji — różniących się zawartością, ale też założeniami. Różnice te stały się widoczne zwłaszcza po rozdzieleniu edycji Wschód i Zachód w 1958 roku, kiedy poszerzył się zakres swobód dziennikarskich i fotoreporterskich w tej ostatniej redakcji i „kiedy potrzeby czytelnika w ZSRR [albo polskie wyobrażenie o tych potrzebach] nie musiały być brane pod uwagę”¹. I tak edycja zachodnia koncentrowała się na promowaniu kultury i kształtowaniu relacji międzypaństwowych, szczególnie w obszarze uzyskiwania politycznych gwarancji dla granicy na Odrze i Nysie, podczas gdy wersja przeznaczona dla krajów Azji i Afryki skupiała się na ukazywaniu siły i możliwości polskiego przemysłu. Te kwestie bardziej szczegółowo w swoim tekście porusza Marta Przybyło.

Początek przyszłości można też czytać nazwiskami fotografów. To oni są współtwórcami tej historii i dlatego w książce znalazły się ich życiorysy, z podkreśleniem związków z miesięcznikiem. Dla wielu z nich było to miejsce, w którym zaczynali karierę zawodową, pracowali przez jakiś czas lub nawet przez większość zawodowego życia, dające możliwość rozwoju zarówno w zakresie warsztatu, jak i twórczego języka wypowiedzi. Wybrałyśmy trzynastu autorów, zdjęcia ponad setki innych fotografów i fotografek publikowane w „Polsce” czekają na dalsze opracowanie i mogą stać się początkiem innej historii.

Przyjęta data graniczna opracowania, rok 1968, stanowi nie tylko cezurę historyczną. Nastąpiła wówczas zmiana wydawcy pisma, która zapoczątkowała stopniową reorganizację pracy w redakcji. Największe znaczenie miała przyjęta wówczas zasada, że negatywy nie zostają jak dotąd u fotografów, ale powinny być przekazane wydawcy. W tym czasie niektórzy fotografowie wyjechali z kraju, a na ich miejsce zostali zatrudnieni inni. Przyjrzenie się fotografii na łamach „Polski” w tych ramach

czasowych pozwala też prześledzić stopniowe odchodzenie od socrealizmu i zmiany w języku fotografii prasowej w ogóle².

Skonstruowanie tej publikacji na bazie archiwów było możliwe dzięki temu, że istnieją zachowane zbiory fotografów, opracowywane i udostępniane online zarówno przez agencje, jak i instytucje państwowe oraz pozarządowe. Ich rola w rozpoznaniu w archiwach fotograficznych istotnego elementu historii, kultury i dziedzictwa jest nie do przecenienia. Zasadniczy udział w ochronie tej spuścizny mają również sami fotografowie oraz ich spadkobiercy, chroniący i dbający o te niezwykle zbiory, często wbrew różnym przeszkodom. Pragniemy podkreślić, że bez ich zaangażowania i wsparcia zarówno my, jak i uczestniczące w kwerendach Antonina Gugała i Aleksandra Jeglińska, nie mogłybyśmy prowadzić swojej pracy.

Marta Przybyło, Karolina Puchała-Rojek

1 Niepublikowany list Joanny Holzman z 28.06.2018, rękopis, archiwum redaktorek książki.

2 Wcześniejszy etap rozwoju polskiej fotografii został szczegółowo opisany przez Macieja Szymanicza; zob. idem, *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1954–1955*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

1954

1960

1970

58

61 62

71 72

„Polska” Wschód i Zachód

Redaktor naczelny:
Dorian Jerzy Płoński

Dyrektor artystyczny:
Lech Zahorski

„Polska” Zachód

Redaktorzy naczelni:
Dorian Jerzy Płoński [1954–1958]
Jerzy Piórkowski [1958–1974]
Andrzej Broniarek [1974–1978]
Ryszard Wasita [1978–1988]
Krystyna Broszkiewicz [1988–1989]

Dyrektor artystyczny:
Lech Zahorski [1955–1989]

Zespół redakcyjny:
Franciszek Barącz, Alicja Bil, Anna Frankiewicz-Kluk, Eleonora Franosz, Irena Galanta, Roman Gawlikowski, Anna Hozakowska, dr Maria Helena Infeld, Jadwiga Korpak, Lech Kurpiewski, Bożena Lewandowska, Przemysław Nitecki, Maria Paczyńska, Lucyna Piątek, Włodzimierz Rostkowski, Zdzisław Szakiewicz, Andrzej Trojanowski, Barbara Trzeźniewska, Mirosława Wieczorek, Grażyna Wojciechowska, Kordula Zubrzycka

**„POLSKA”
Wschód i Zachód**

języki
polski, angielski,
francuski,
niemiecki, rosyjski
i hiszpański
oraz esperanto:
„Pollando. Ilustrita
Gazeto” (1956–1958)

„POLSKA” Wschód
od nr 2, 1958

„POLSKA” Zachód
od nr 2, 1958

Azja

**„The Polish Review”
(Afryka/Azja)**

1971–1972
dodatek
do „POLSKA”
Zachód

języki
angielski (wersja azjatycka): „The Polish Review. Illustrated Magazine” (1961–1972)
angielski (wersja afrykańska): „The Polish Review. Illustrated Magazine” (1962–1972)
francuski (Afryka/Azja): „La Revue Polonaise. Magazine Illustré” (1961–1972)

1980

1990

89

języki

rosyjski: „Polsza. Illustriowany Żurnał” (do 1990)
 hiszpański (edycja kubańska): „Polonia” (1962–1965, 1979)
 węgierski: „Lengyelország” (1963–1981)
 niemiecki: „Polen: Illustrierte Zeitschrift” (do 1989)
 czeski: „Polsko. Obrázkový Časopis” (1961–1981)
 (przez krótki czas część tekstów także w języku słowackim)

języki

polski: „Polska. Czasopismo Ilustrowane” (1954–1981)
 angielski: „Poland. Illustrated Magazine” (1954–1989; od 1982 kwartalnik)
 angielski (Stany Zjednoczone): „Poland. Illustrated Magazine” (1959–1981)
 francuski: „La Pologne. La Revue Illustrée” (1954–1989),
 hiszpański: „Polonia. Revista Ilustrada” (1954–1981)
 niemiecki: „Polen. Illustrierte Monatsschrift” (1960–1981),
 szwedzki: „Månadstidskriften Polen” (nr 11–12, 1960),
 później jako „Tidskriften Polen” (1961–1981)

Adresy redakcji:

Wydawnictwo „Polonia”
 (wydawca „Polski” do 1967 roku)
 ul. Mazowiecka 11, Warszawa
 (pierwszy adres redakcji)

Redakcja „Polski”
 Zachód i Wschód
 ul. Koszykowa 6a, Warszawa

Redakcja „Polski” Afryka/Azja
 ul. Senatorska 37, Warszawa

„Polska” Wschód
 w późniejszych latach:
 ul. Bagatela 12, Warszawa

Agencja Interpress
 (wydawca „Polski”
 od 1967 roku do końca)

Drukarnie

Zakłady Graficzne i Wydawnicze
 „Dom Słowa Polskiego”
 ul. Miedziana 11, Warszawa
 (do nr 5, 1957)

Zakłady Wkłęsłodrukowe RSW
 Prasa
 ul. Okopowa 58/72, Warszawa

Drukarnia im. Rewolucji
 Październikowej
 ul. Mińska 65, Warszawa

„Polska” Wschód**Redaktorzy naczelni:**

Dorian Jerzy Płoński [1958], Stefan
 Świeżewski [1958–1970], Bronisław
 Majtczak [1970–1971], Władysław
 Wołodkowicz [1971–1973], Zdzisław
 Romanowski [1973–1990]

Projektanci:

Lech Zahorski [1958]
 Eryk Lipiński [1958–1962]
 [później konsultant artystyczny]
 Teresa Kosińska [1962]
 Teresa Kosińska, Halina Gutsche
 [1963–1968]
 Irena Janczewska, Józef Kaczmarczyk [1969]
 Roman Artymowski [1970–1971],
 [później konsultant]
 Bożena Henel [1971–1973]
 Józef Kaczmarczyk, Irena Poznańska
 [1974–1976]
 Józef Kaczmarczyk [1977–1990]

Zespół redakcyjny:

Zofia Anajan, Roman Artymowski, Hedda
 Bartoszek, Marek Burczyk, Czesław
 Chruściński, Ryszard Fic, Halina Gutsche,
 Bożena Henel, Wiesław Iwanicki, Irena
 Janczewska, Józef Kaczmarczyk, Zbigniew
 Klaczyński, Teresa Kosińska, Stefan
 Kosiński, Izolda Kowalska-Kiryłuk, Tamara
 Kruczkowska, Bronisław Majtczak, Halina
 Papis, Irena Poznańska, Zbigniew Safjan,
 Felicja Terej

„The Polish Review” [Afryka/Azja]**Redaktorzy naczelni:**

Izolda Kowalska-Kiryłuk [1961–1964]
 Jerzy Lobman [1964–1972]

Dyrektorzy artystyczni:

Roman Artymowski [1961–1963]
 Jerzy Srokowski [1963–1965]
 Bohdan Bocianowski [1965–1966]
 Waldemar Żaczek [1966]
 Julian Pałka [1966–1969]

Zespół redakcyjny:

Helena Adamczewska, Kazimierz Blahij,
 Bożena Henel, Stanisław Kazimierzczak, Jerzy
 Lobman, Irena Rawicz, Elżbieta Strzałecka,
 Waldemar Żaczek, Bohdan Żochowski

Marta Przybyło

„ODDZIAŁYWANIE PRZEZ FOTOGRAFIĘ”

Miesięcznik „Polska” w latach 1954–1968

Miliony egzemplarzy, dziesiątki tysięcy rozkładówek, jedenaście języków, blisko dwustu autorów fotografii, trzy podstawowe edycje, z czego dwie wychodzące prawie nieprzerwanie od roku 1954 do 1989 [Zachód] i 1990 [Wschód] — to imponujący obraz miesięcznika „Polska” w liczbach. Gdyby chciał wymienić nazwiska autorów tekstów i fotografii czy artystów publikujących swoje prace, trzeba by wyliczyć niemal wszystkich najważniejszych twórców powojennej kultury polskiej głównego nurtu. Jednak miesięcznik, choć funkcjonował w ograniczonym zakresie również w polskiej wersji językowej, przeznaczony był przede wszystkim dla zagranicznego odbiorcy — zarówno na zachodzie Europy, jak i w krajach bloku wschodniego, a także w Stanach Zjednoczonych, Afryce, Azji czy na Kubie. Jego celem było pokazywanie Polski na zewnątrz, poza granicami kraju.

Twórcy pisma rozumieli kluczową rolę fotografii i jej potencjał w kreowaniu wyobrażeń Polski jako kraju atrakcyjnego i nowoczesnego. Obok realizowania wytycznych propagandowych działające przez kilkadziesiąt lat redakcje stworzyły wielu wybitnym fotografom warunki do rozwijania własnego warsztatu fotograficznego, zbierania doświadczeń w pracy reporterskiej, a także poszukiwań poza ramami wyznaczonymi przez założenia pisma. Ich zdjęcia poddawane starannej fotoedycji były publikowane w ciekawej i atrakcyjnej oprawie wizualnej, z wykorzystaniem najlepszego dostępnego w tych latach w Polsce zaplecza technicznego. W historii miesięcznika szczególnie ciekawy jest pierwszy okres jego działalności: od drugiej połowy lat pięćdziesiątych do końca sześćdziesiątych, kiedy w redakcjach pracowało najwięcej fotoreporterów, a rola fotografii w piśmie była pierwszoplanowa.

Początki miesięcznika

Pierwszy jego numer ukazał się w 1954 roku, w początkowej fazie odwilży, kiedy odczuwalne były już zmiany w polityce wewnętrznej kraju oraz rozpoczął się proces krytycznego podsumowywania socrealizmu w fotografii i plastyce¹. Już wcześniej ukonstytuowały się najważniejsze instytucje mające wpływ na kierunek rozwoju twórczości fotograficznej i jej adaptacji do systemu politycznego². Dla fotografii prasowej ważnym wydarzeniem było powołanie trzy lata wcześniej Centralnej Agencji Fotograficznej, przez którą przewinęło się wielu fotografów, m.in. tych pracujących dla „Polski”, oraz powstanie miesięcznika „Świat”³, który przez większość fotoreporterów (obok późniejszej wystawy *Rodzina człowieka* oraz pism takich jak „Paris Match” czy „Life”) przywoływany jest jako ważny jakościowy czy estetyczny punkt odniesienia. Na doświadczonych fotografów „Świata” środowisko patrzyło z podziwem — realizowali oni etos pracy reportera pracującego na ulicy, fotografującego na gorąco.

Na okładce pierwszego numeru „Polski” widnieje zresztą barwna fotografia związanej ze „Światem” Władysława Sławnego, przedstawiająca grupę roześmianych dziewczyn i chłopaków w strojach łowickich, zapowiadająca stosowaną później w miesięczniku strategię użycia folkloru jako narzędzia propagandy kierowanej do zagranicznych odbiorców. Pismo miało 40 stron w dużym, kojarzącym się z ekskluzywnym formacie 39,5 × 29,5 cm, zostało wydrukowane w Zakładach Graficznych Dom Słowa Polskiego⁴ w Warszawie na grubym, wysokiej jakości papierze. Co ciekawe, na drugiej stronie okładki obok informacji o drukarni i wydawcy — Wydawnictwie Polonia⁵ — brakuje wzmianki o składzie redakcji (pojawia się ona dopiero w numerze pierwszym w 1955 roku⁶), brak też wstępu wyjaśniającego założenia pisma czy wskazującego, że mamy do czynienia z nowym tytułem. Jest za to spis nazwisk 21 fotografów i 2 fotografek oraz nazwy agencji CAF i Film Polski, z których zasobów korzystano.

Podtytuł pisma brzmiał „Magazyn Ilustrowany”, a jego zawartość w pełni potwierdzała, że od początku fotografia odgrywała w nim ważną rolę, współgrając z treścią artykułów. Na kartach pierwszego numeru wykorzystano ponad 100 fotografii, przeważają wśród nich zdjęcia czarno-białe, gdzieś tam urozmaicone fotografiami barwnymi czy kolorowymi elementami graficznymi. Wśród autorów są m.in. fotografowie tygodnika „Świat”: Jan Kosidowski i Władysław Sławny, fotografowie związani z CAF jak Mariusz Szyperko czy Stanisław Kolowca oraz autorzy tacy jak Edmund Kupiecki, Janina Mokrzycka czy bracia Zdzisław i Zygmunt Wdowińscy. Większość z nich należy do pokolenia urodzonego na początku wieku, jeszcze przed pierwszą wojną światową, choć nie zabrakło w spisie autorów starszych, jak np. Leonard Jabrzemski. Część fotografów będzie publikowała z różnym nasileniem w późniejszych numerach, jednak tylko jeden spośród wymienionych zostanie na stałe. Marek Holzman, jeden z najważniejszych i najwybitniejszych fotografów związanych z „Polską”, będzie, obok Ireny Jarosińskiej, autorem najdłużej i najintensywniej pracującym w piśmie, wymienianym niekiedy jako jego współzałożyciel⁷.

Edycje pisma

Pierwsze numery ilustrowanego magazynu były przeznaczone do dystrybucji po obydwu stronach żelaznej kurtyny. Wychodziły w językach: polskim, angielskim, francuskim, niemieckim, rosyjskim i hiszpańskim⁸, a okresowo w języku esperanto, który w latach pięćdziesiątych

zyskiwał popularność. Od numeru drugiego z 1958 roku miesięcznik rozdzielił się na edycję Zachód i Wschód⁹. Edycja Wschód była początkowo przygotowywana przez ten sam zespół, stopniowo w stopce zaczęły pojawiać się nazwiska osób, które stworzyły nową redakcję (od numeru czwartego z 1958 roku jest już wymieniony redaktor naczelny Wschodu Stefan Świeżewski, w numerze siódmym pojawia się projektant Eryk Lipiński). Tymczasem pierwszy zespół z redaktorem Dorianem Jerzym Płońskim — a po jego śmierci (1958) z Jerzym Piórkowskim i projektantem Lechem Zahorskim — kontynuował opracowywanie „Polski” Zachód. Dwie odrębne, choć mieszczące się w tym samym miejscu przy ulicy Koszykowej w Warszawie redakcje¹⁰ przygotowywały już oddzielne wersje pisma.

Edycja Zachód ukazywała się w językach: angielskim (podstawowa w latach 1954–1989, na Stany Zjednoczone w latach 1959–1981), polskim (1954–1981), francuskim (1954–1989), hiszpańskim (1954–1981), niemieckim (1960–1981) oraz szwedzkim (1960–1981). W latach osiemdziesiątych po kilkumiesięcznej przerwie w czasie stanu wojennego¹¹ pismo zostało wznowione już jako kwartalnik, ograniczono też liczbę wersji językowych.

„Polska” Wschód, nazywana też obiegowo „Polszą”, wychodziła w języku rosyjskim (do 1990), węgierskim (1963–1981), niemieckim (do 1989), czeskim (1961–1981, okresowo też pojawiały się w wersji czeskiej teksty w języku słowackim), a w latach 1962–1965 miała nawet hiszpańskojęzyczną wersję przeznaczoną do dystrybucji na Kubie. Po przerwie spowodowanej stanem wojennym (w numeracji brakuje sześciu wydań) utrzymała się rosyjska wersja językowa, która w odróżnieniu od „Polski” Zachód zachowała charakter miesięcznika. Wersje językowe obydwu edycji opierały się w większości na tym samym materiale, ale okresowo miały też niewielkie fragmenty „wymienne”, umożliwiające dostosowanie treści dla konkretnych odbiorców¹².

W 1959 roku obok wersji przeznaczonych do dystrybucji na zachodzie Europy pojawiła się też specjalna edycja skierowana do Stanów Zjednoczonych. Znamionująca ocieplenie relacji polsko-amerykańskich wizyta wiceprezydenta Richarda Nixona w sierpniu tego roku była zresztą fotografowana przez związanego już z „Polską” Tadeusza Rolkego (na zlecenie „Stolicy”) oraz przyszłego reportera „Polski” Bogusława (Sławka) Biegańskiego¹³; notka o wizycie pojawiła się bez zdjęć w grudniowym numerze amerykańskiej edycji pisma. Od stycznia 1959 roku do Polski docierał także miesięcznik „Ameryka” wydawany przez rząd Stanów Zjednoczonych¹⁴ w niemal takim samym formacie jak „Polska”, z wykorzystaniem podobnej strategii — oparcia się na potencjale fotografii i atrakcyjnym projekcie graficznym.

Na początku lat sześćdziesiątych powstała kolejna edycja miesięcznika przeznaczona dla czytelników w krajach Azji (1961) i Afryki (1962). Pismo wychodziło w wersjach angielskiej i francuskiej, ze względu na funkcjonowanie nazw wcześniejszych edycji w tych językach przybrało tytuł „The Polish Review”/„La Revue Polonaise” (w dokumentach redakcyjnych funkcjonuje po prostu jako „Miesięcznik Polski”). Materiał z edycji Afryka/Azja pokrywał się z pozostałymi średnio w trzech czwartych, ale ukazywały się też artykuły przeznaczone do konkretnej wersji, różniły się też one w doborze aktualności, takich jak wydarzenia kulturalne czy spotkania dyplomatyczne. Za pismo odpowiadała trzecia redakcja, z siedzibą w pałacu Błękitnym w Warszawie, przy ul. Senatorskiej 37, w nieprzypadkowym sąsiedztwie Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Chińskiej. Ta wersja miesięcznika, najmniej znana, wychodziła najkrócej;

już na początku lat siedemdziesiątych straciła autonomię i przez ostatnie dwa lata (do 1972 roku) funkcjonowała jako suplement do „Polski” Zachód.

W Polsce na początku lat sześćdziesiątych wzrosło zainteresowanie Afryką, zwłaszcza tamtejszymi ruchami niepodległościowymi. Zamiar rozszerzenia grona odbiorców o czytelników na tym kontynencie miał nie tylko ideologiczne podłoże — walki o „globalny socjalizm” — ale także wyraźny cel ekonomiczny: pozyskanie nowych rynków zbytu dla produkowanych w Polsce towarów, umów na realizowanie wielkich przedsięwzięć przemysłowych czy kontraktów dla polskich specjalistów wysyłanych na placówki. „Najważniejszymi kontaktami są takie kraje jak: Ghana, Gwinea, Wybrzeże Kości Słoniowej, Nigeria, Senegal w Zachodniej Afryce, a także Kenia, Sudan, Etiopia i Tanzania w Afryce Wschodniej”¹⁵. Zwrócenie się w kierunku Afryki odzwierciedlało także zainteresowanie szerszej grupy odbiorców. To wtedy zostało utworzone Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Afrykańskiej, które zresztą w późniejszych numerach miesięcznika widnieje w stopce redakcyjnej jako organ współodpowiedzialny czy patronujący wydawaniu pisma¹⁶. Dużą popularnością cieszyły się w latach sześćdziesiątych wydawnictwa poświęcone Afryce, zwłaszcza reportaże Ryszarda Kapuścińskiego drukowane w „Polityce”, a w 1969 roku wydane w zbiorze *Gdyby cała Afryka*¹⁷.

W kwestii edycji azjatyckiej intencje redakcji, jeśli chodzi o priorytetowych odbiorców, ukazuje notatka z 11 czerwca 1961 roku: „Pismo winno być przeznaczone przede wszystkim dla narodowych krajów Azji, odgrywających poważną rolę na arenie międzynarodowej, utrzymujących mniej lub więcej ożywione kontakty z Polską i prowadzących politykę neutralistyczną [India, Indonezja, Birma, Cejlon], niemniej jednak pismo powinno być tak redagowane, by również znalazło możliwości zbytu w takich krajach jak Japonia, Pakistan, a w miarę możliwości Syjam [obecnie Tajlandia], Filipiny”¹⁸.

Warto dodać, że w ambitnych założeniach propagandowych edycji Afryka/Azja, związanych z jej rolą w walce o globalny socjalizm i realizacji celów ekonomicznych, jest też wiele planowanych działań, które nie doszły do skutku, m.in. próba powołania wersji w języku arabskim¹⁹.

W którą stronę spojrzeć?

Zestawienie pierwszych numerów „Polski” Zachód i Wschód z 1959 roku²⁰, już po zmianach personalnych w obydwu redakcjach, pokazuje różnice w zawartości tematycznej. W edycji Zachód czytelnik zapoznaje się przede wszystkim z licznymi prezentacjami polskiej sztuki i kultury oraz materiałami dotyczącymi modernizacji czy wielkomiejskiego życia. Obok sztuki współczesnej dwie rozkładówki poświęcone są ludowej rzeźbie sakralnej i kapliczkom przydrożnym; popularny wątek związany ze sztuką ludową połączono tu z tematyką religijną, która w tej edycji, cieszącej się największą swobodą doboru tematów, jest częściej uwzględniona. Większa wolność dotyczyła nie tylko doboru tematów, ale też przekraczania języka stricte reportażowego na rzecz fotografii inscenizowanej czy wręcz form bardziej eksperymentalnych. Na postrzeganie fotografii jako jednej z pełnoprawnych form plastycznego wyrazu wskazują też późniejsze prezentacje sylwetek twórców takich jak Marek Piasecki, Zbigniew Łagocki czy zdjęć eksperymentalnych Ireny Jarosińskiej poświęconych np. modzie czy biżuterii. Ważnymi tematami w tej edycji są także prezentacje

osiągnąć w nauce, sporcie, przedstawianie wybitnych postaci z różnych dziedzin, rozwoju polskich miast [ze szczególnym uwzględnieniem Warszawy czy tzw. Ziemi Odzyskanych], nieco rzadziej osiągnięcia przemysłu czy rolnictwa. Często reprodukowano dzieła sztuki — numer pierwszy zamykają humorystyczne rysunki Mai Berezowskiej. Charakterystyczna szata graficzna, której głównym twórcą był Lech Zahorski, oparta na dynamicznych zestawieniach zdjęć w różnych formatach i technikach [czarno-białe z barwnymi] z elementami graficznymi w żywych kolorach, podkreślała estetyczny wymiar fotografii i dawała jej lekkość i atrakcyjność.

W tym samym numerze w edycji Wschód dobór materiałów przedstawia się nieco inaczej — obraz Polski jako miejsca atrakcyjnego jest tu bardziej złożony. Artykuły podkreślają wartości rodzinne, wpisując się w szerszą tendencję powrotu w latach pięćdziesiątych do kultuwowania tradycyjnych ról społecznych²¹. Kolejne teksty poświęcone są zakładowi ludwisarskiemu, tematyce rolniczej oraz Zakładom Radiowym im. Marcina Kasprzaka w Warszawie. W edycji tej znajdziemy również artykuły związane z kulturą, choć nie jest to dominująca tematyka. Ukazał się m.in. materiał o niedawno otwartym Studiu Miniatur Filmowych w Warszawie — w latach pięćdziesiątych telewizja w Związku Radzieckim rozwijała się niezwykle dynamicznie i zapewne duże już wtedy zainteresowanie filmami czy programami dla dzieci było jednym z powodów podjęcia tego tematu²². W numerze pojawiły się także dwa materiały o modzie i wielkomiejskim życiu kreujące Warszawę na miasto nowoczesne, a jej mieszkanki (bo są tu głównie kobiety) na osoby niezależne i eleganckie, prowadzące atrakcyjny styl życia. Dla czytelników w ZSRR „Polsza” była „oknem na Zachód”, o czym pisze szerzej Małgorzata Fidelis w tekście w tej książce. Za opracowanie graficzne „Polski” Wschód w tym okresie odpowiadał Eryk Lipiński, a w późniejszych latach główną rolę, jeśli chodzi o plastyczny wygląd pisma, odgrywała Teresa Kosińska²³.

Aleksander Jałosiński wspominał o rywalizacji między redakcjami zarówno w zakresie tematów, nowości wprowadzonych na gruncie organizacyjnym, jak i na poziomie pomysłów plastycznych czy angażowania konkretnych reporterów²⁴. Fotografowie w wypowiedziach na temat różnic między redakcjami często wskazują z jednej strony na elitarność „Polski” Zachód, większy prestiż pracy i niemal gwiazdorski status jej reporterów. Z drugiej strony, fotografowie edycji Wschód uważanej za mniej prestiżową, częściej zaangażowani w „produkcyjniaki”, mówili o możliwości wykorzystania języka stricte reportażowego w swojej pracy w odróżnieniu od bardziej inscenizowanych materiałów dla wersji zachodniej²⁵.

W edycji Afryka/Azja największe znaczenie miała fotografia przemysłowa, która zdominowała pozostałe tematy. Dostrzegamy tu prymat reportaży użytecznych dla celów ekonomicznych nad związanymi z budowaniem wizerunku Polski. Nadrzędna wobec tekstu pozycja fotografii w tej edycji jest chyba najbardziej wyraźna: zdjęcia i montaż fotograficzne najczęściej pojawiają się na okładkach magazynu; zdarzają się materiały składające się z dwóch rozkładówek zawierających same zdjęcia z podpisami, czasem z osobnym tekstem kilka stron dalej. Tematykę przemysłową uzupełniają prezentacje specjalistów — naukowców czy lekarzy. Wiele miejsca poświęca się kontaktom dyplomatycznym z państwami afrykańskimi czy azjatyckimi oraz działalności Polaków w tych krajach [ze znaczną przewagą materiałów z Afryki]; są także reportaże o cudzoziemcach

w Polsce. Materiały dotyczące kultury publikowane są marginalnie. W odróżnieniu od edycji Zachód i Wschód, w których osoby odpowiedzialne za projekt graficzny pracowały na swoich stanowiskach przez wiele lat, w tej edycji stanowisko projektanta zmieniało się wielokrotnie na przestrzeni lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Fotografia w miesięczniku

„Laboratorium było wspólne. Zbudowałem je, zorganizowałem pracę laborantów. Wykorzystałem budynek w ogrodzie w gmachu na Koszykowej, tam, gdzie kiedyś była bezpieka, jakieś 40 metrów kwadratowych. Wyburzyłem wnętrze i urządziłem laboratorium” — opowiadał Jałosiński w rozmowie z Łukaszem Modelskim²⁶. Laboratorium w sąsiedztwie redakcji Wschód i Zachód od 1961 roku było też dostępne dla fotografów edycji Afryka/Azja. To jedno z miejsc, w których spotykali się fotografowie wszystkich wydań, wymieniali doświadczenia, oglądali swoje zdjęcia; czasem zdarzały się sytuacje konfliktowe²⁷.

Wśród setek nazwisk pojawiających się na łamach Polski było kilkunastu autorów i autorka, dla których praca w miesięczniku stanowiła główne źródło utrzymania — zatrudnionych na etacie bądź jak Marek Holzman na tzw. ryczałcie²⁸. Pierwsze skrzypce grali fotografowie „Polski” Zachód: Tadeusz Rolke, Eustachy Kossakowski, Piotr Barącz, Marek Holzman i Irena Jarosińska. Ci ostatni to fotoreporterzy z najdłuższym stażem pracy w magazynie [ich materiały były też najczęściej publikowane w innych wersjach miesięcznika], którą w przypadku Rolkego i Kossakowskiego przerwał wyjazd z kraju. W „Polsce” Wschód działał Bogdan Łopieński, Aleksander Jałosiński [organizował laboratorium i pracę reporterów, a później pełnił też funkcję fotoedytora; wiele jego fotografii pojawia się też w edycji Afryka/Azja], Harry Weinberg, Jan Michlewski, Jerzy Baranowski i Lucjan Fogiel [dwóch ostatnich też na tzw. ryczałcie]²⁹. Dla edycji Afryka/Azja pracowali m.in. Tadeusz Sumiński, Jan Jastrzębski, Jan Michlewski, Leonard Dudley, Antoni Ulikowski, Aleksander Jałosiński, Jan Morek, Janusz Rosikoń, w późniejszych latach także Maciej Musiał. Byli wreszcie fotografowie i fotografki współpracujący z pismem, których zdjęcia przewijały się regularnie przez różne edycje, jak chociażby Barbara Bałukowa, Jakub Grelowski, Alfred Kuciński, Zdzisław Małek, Zofia Rydet, Antoni Ulikowski czy Zbyszko Siemaszko.

Z relacji słownych i dokumentów wynika³⁰, że w przypadku zatrudnionych fotografów i jednej fotografki umowa zakładała oddanie dwóch reportaży w miesiącu, co nie zawsze oznaczało ich publikację w jednym numerze, gdyż w harmonogramie redakcyjnym następowały różne przesunięcia. Dodatkowo zarabiali oni na tzw. wierszówce. Większość z nich dobrze wspomina okres pracy w miesięczniku — wyjazdy, dużą swobodę w trakcie realizowania reportaży, kiedy utrudniony był kontakt z redakcją w Warszawie i zawsze można było przedłużyć wyjazd czy sfotografować przy okazji coś do własnego portfolio. Status fotografa czy redaktora z Warszawy otwierał wiele drzwi i budził szacunek. Wśród nielicznych uciążliwości wymieniane są „nudne” tematy związane z przemysłem czy fotografią naukową. Najwięcej informacji o trybie pracy uzyskujemy od samych autorów, rzadziej pojawiają się one w dokumentach.

Tematy ustalano podczas zebrań redakcyjnych i były proponowane zarówno przez fotografów, jak i członków redakcji. Ostatecznie „decydował naczelny”³¹. Przeważnie pierwsze powstawały zdjęcia, a dopiero po nich tekst, choć czasem fotograf jeździł razem

z dziennikarzem; niekiedy zdarzała się sytuacja odwrotna. W najwcześniejszym okresie funkcjonowania pisma, zapewne ze względu na niedostatki redakcyjnego personelu, pojawiło się też kilka tekstów autorstwa samych fotografów.

Fotografowie wykorzystywali głównie aparaty średnioformatowe, co wynikało z ówczesnych możliwości technicznych druku — fotografia o takim formacie zapewniała lepszą reprodukcję. Wśród redakcyjnych aparatów były średnioformatowe rolleiflexy, a od pewnego momentu linhoff 6 × 9 cm — rolls-royce wśród aparatów, by przywołać określenie Tadeusza Rolkego³². Na wyjazdy zabierano przeważnie dwa aparaty, często średniego i małego formatu. Negatywy były przydzielane w redakcji do konkretnego zlecenia — na czarno-białych materiałach nie oszczędzano, ostrożniej dysponowano drogimi materiałami do fotografii kolorowej. Zanim „Polska” przeszła do struktury Agencji Interpress, negatywy zostawały u fotografów, a w procesie wyboru i druku fotografii czarno-białej posługiwano się stykówkami, później wybranymi przez fotografa odbitkami. Wyjątkiem były materiały barwne ze slajdów, które potrzebne były w procesie reprodukcyjnym i często się przy tym niszczyły, dlatego tylko nieliczne slajdy zachowały się w archiwach fotografów, mimo dość licznej obecności barwnych fotografii w miesięczniku.

Dokumenty nie zawierają wytycznych związanych z polityką wyboru zdjęć do publikacji. Świadomość nadrzędnej roli fotografii była jednak powszechna, o czym świadczy notatka z archiwum redakcyjnego „Polski” Afryka/Azja: „Ponieważ pismo nasze jest piśmie ilustrowanym i zakładamy w dużej mierze oddziaływanie przez fotografię — przeważa ona w powierzchni druku nad tekstami — nakłada to na nas obowiązek operowania materiałem słownym krótszym niż w Polsce-Wschód i w Polsce-Zachód, a za to celniejszym, bardziej urozmaiconym, pod względem typu, gatunku dziennikarskiego”³³.

Nic nie wskazuje na to, żeby zdjęcia były poddawane kontroli w oderwaniu od tekstów. Na odwrocie odbitek zachowanych w archiwach fotografów obok pieczęci autorskich często widnieje pieczęć redakcji³⁴, nie mają natomiast stempli nadzorujących organów cenzury, co często zdarzało się np. w CAF³⁵. Do Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk trafiała zapewne makietka całego numeru pisma. Jak wspomina Tadeusz Rolke: „Przed drukiem ktoś z redakcji nosił ozalidy”³⁶. Dużo więcej możemy wyczytać z maszynopisów i rękopisów artykułów, w których wprowadzano wiele zmian, usuwając źle widziane przez cenzurę kwestie.

Najcenniejszym źródłem informacji o sposobie pracy fotografów, mówiącym także o ich zainteresowaniach wykraczających poza sztywne ramy zleceń, są negatywy i stykówki odsłaniające cały proces pracy. Na kliszach pojawiają się zdjęcia robione bez wątplenia ze świadomością ich bezużyteczności dla publikacji. W archiwach fotografów reporterów na stosunkowo niewielką liczbę odbitek przypadają tysiące czy setki tysięcy negatywów. [Problem z obróbką tak wielkiego materiału, skazanego w dużym stopniu na zapomnienie, dotyczy nie tylko osób z zewnątrz pracujących nad tymi zbiorami, ale także samych fotografów].

W procesie produkcyjnym do druku zdjęć czarno-białych wykorzystywano odbitki przekazywane redakcji przez autorów. Fotografowie sami wybierali zdjęcia, które uważali za najlepsze, o których wiedzieli też, że ze względów formalnych i ideologicznych mogą być opublikowane. Z wybranych negatywów zlecali wykonywanie powiększeń

bądź robili je osobiście. Spośród nich na dalszym etapie redakcja czy osoba odpowiedzialna za projekt plastyczny wybierała ostateczne ujęcia. „M. H. [Marek Holzman] dostarczał do redakcji odbitki czarno-białe [błyszczące] w formacie 18 × 24 cm. Nie mógł wpływać na wielkość drukowanego zdjęcia przez format odbitki. Nie mógł wpływać na układ zdjęć. I wydaje mi się, że te wszystkie sprawy pozostały w gestii Lecha Zahorskiego”³⁷. Wydawnictwo podlegało bezpośrednio RSW Prasa, instytucji utworzonej w 1947 roku, która odegrała ważną rolę w procesie centralizacji i kontroli prasy³⁸, a także Biuru Prasy Komitetu Centralnego PZPR. W zakresie dystrybucji i kwestii organizacyjnych współpracowało z państwowym przedsiębiorstwem kolportażowym „Ruch” (powstałym w 1950 roku). Redakcje były w stałym kontakcie z wieloma innymi komórkami organizacyjnymi, w tym z Ministerstwem Spraw Zagranicznych i Ministerstwem Handlu Zagranicznego — ze względu na dystrybucję części nakładu nieodpłatnie, z wykorzystaniem kontaktów dyplomatycznych.

Odbiorcy

Nakład edycji Wschód był wielokrotnie wyższy niż edycji Zachód, przy czym wysokości nakładu nie należy traktować jako wielkości stałej — to zmienna modyfikowana w rocznych założeniach wydawniczych, zależna od wielu zewnętrznych czynników, jak chociażby okresowe problemy z dostawą papieru czy wzrost kosztów produkcji przekładający się w ramach danego roku na liczbę egzemplarzy pisma. W notatce redakcyjnej z 1964 roku podsumowującej nakłady w roku poprzednim nakład „Polski” Wschód określony był w wysokości 200 tysięcy egzemplarzy, zaś „Polski” Zachód — 61 tysięcy. Planowany nakład „Polski” Afryka/Azja w 1962 roku wynosił 20 tysięcy³⁹.

Grono odbiorców artykułów poszerzało się także dzięki tłumaczeniom i przedrukowi w prasie zagranicznej; w archiwum redakcyjnym zachowały się m.in. artykuły z Indii czy Wybrzeża Kości Słoniowej wykorzystujące fotografie z „Polski”. Archiwalnym rarytasem są przysyłane przez czytelników pisma listy, ankiety z odpowiedziami i informacjami o wieku czy pochodzeniu, a także albumy wysyłane na konkursy wiedzy o polskich miastach czy wybitnych Polakach.

Zakończenie — praca w archiwach

Źródłem dla historii fotografii powstającej dla magazynu „Polska” są nie tylko zdjęcia wybrane do prezentacji w piśmie, ale także niepublikowany materiał fotograficzny, w przypadku archiwów reporterów stanowiący nawet 90 procent zbiorów. Historie spoza czy wokół reportaży odnajdywane na negatywach i stykówkach rzucają światło na sposób pracy fotografów, edytorów czy odpowiedzialnych za projekty artystów oraz na strategię działania redakcji poszczególnych wersji pisma. Poszerzają też sposób odczytania tych fotografii, które często na wystawach czy w publikacjach funkcjonują wyizolowane z pierwotnego kontekstu. Materiały te są rozproszone pomiędzy prywatnymi archiwami fotografów, spadkobierców, komercyjnych agencji fotograficznych i koncernów prasowych, fundacji i w mniejszym stopniu instytucji publicznych. Spuścizna fotograficzna, która została zabezpieczona i funkcjonuje w „obiegu”, uwikłana jest często w różne komplikacje prawne i własnościowe. Część archiwów polskich fotoreporterów została też utracona

w konsekwencji wypadków losowych czy w wyniku nieświadomych działań osób prywatnych; losy niektórych zbiorów nie są znane.

- 1 O skutkach dla fotografii II Zjazdu PZPR w marcu 1954 oraz późniejszego referatu Włodzimierza Sokorskiego pt. *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, opublikowanego na łamach „Nowej Kultury” 1954, nr 17, s. 3, pisze obszernie Maciej Szymanowicz; zob. idem, *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, s. 383–385.
- 2 Więcej na ten temat zob. Maciej Szymanowicz, *Organizacja życia fotograficznego w latach 1944–1949*, w: ibidem, s. 21–65.
- 3 O fotografiach tygodnika „Świat” traktowała wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie, pt. *Cztery razy świat* [22.02–12.05.2013] oraz towarzysząca jej niewielka publikacja.
- 4 Pismo drukowano tam do numeru 5 z 1957 roku włącznie, następnie w Zakładach Wkłęsłodrukowych RSW Prasa przy ulicy Okopowej w Warszawie. Okładka była drukowana w technice offsetowej w Drukarni im. Rewolucji Październikowej przy ulicy Mińskiej w Warszawie.
- 5 Wydawnictwo Polonia było wydawcą „Polski” w latach 1954–1967. Specjalizowało się w publikacjach w językach obcych, zarówno tytułów prasowych, jak i książkowych. Od 1 stycznia 1967 roku wydawanie pisma przejęła Agencja Interpress utworzona z połączenia zlikwidowanych instytucji: Wydawnictwa Polonia, Zachodniej Agencji Prasowej i Agencji Robotniczej „Ar-Press”.
- 6 W notce jako redaktor naczelny pojawia się Dorian Jerzy Płoński, a jako osoba odpowiedzialna za graficzną stronę numeru Lech Zahorski, brak informacji o innych członkach redakcji; zob. „Poland. Illustrated Magazine” 1955, nr 1, s. 2.
- 7 Tadeusz Rolke, niepublikowany wywiad z 24.07.2018, archiwum redaktorek książki; niepublikowany list Joanny Holzman z 19.08.2018, rękopis, ibidem.
- 8 Liczba wersji językowych zmieniała się na przestrzeni lat.
- 9 Nie do końca wiadomo, jaki był powód rozdzielenia edycji. Joanna Holzman zapamiętała historię o problemach z reprodukcją jednej z prac plastycznych i niemożliwością prezentacji jej w piśmie dystrybuowanym w Związku Radzieckim. Informacja na ten temat nie zachowała się w dokumentach redakcyjnych. Rozdzielenie wersji następowało stopniowo, w początkowych numerach edycji Wschód powtarzają się jeszcze artykuły z edycji Zachód, dopiero później, wraz z uformowaniem się drugiej redakcji, przygotowywano odrębne materiały do każdej z wersji.
- 10 Główna redakcja Wydawnictwa Polonia oraz pierwsza redakcja miesięcznika mieściła się przy ul. Mazowieckiej 11 w Warszawie. Redakcja „Polski” Zachód i Wschód od początku lat sześćdziesiątych miała siedzibę przy ul. Koszykowej 6a, gdzie znajdowało się też laboratorium.
- 11 Jerzy Biernacki, *Naśladownictwo ze wszech miar wskazane*, 18.10.2016, <http://www.sdp.pl/felietony/13388,naśladownictwo-ze-wszech-miar-wskazane-,1476811980> [dostęp 15.01.2019]; przerwę w ciągłości wydawnictwa potwierdzają archiwalne numery „Polski”.
- 12 Temat ten ze względu na obszerność materiałów archiwalnych i liczbę numerów wymaga jeszcze dalszych badań.
- 13 Tadeusz Rolke, *Moja namiętność. Mistrz fotografii w rozmowie z Małgorzatą Purzyńską*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2016, s. 118, 120. Zdjęcia Tadeusza Rolkego z wizyty wiceprezydenta Nixona można zobaczyć w Agencji Gazeta: <http://agencjagazeta.pl/foto/0,0.html> [dostęp 15.01.2019]; zdjęcia Bogusława [Sławka] Biegańskiego z tej samej wizyty dostępne są w FORUM Polskiej Agencji Fotografów.
- 14 O „Ameryce” wspomina m.in. Jan Morek w: Łukasz Modelski, *Fotobiografia PRL. Opowieści reporterów*, Znak, Kraków 2013, s. 64. Pismo jest dostępne w Bibliotece Narodowej.
- 15 Roman Stefanowski, *Poland's Presence in Black Africa*, Raport Radia Wolna Europa, RAD Background Report/50 [Poland], 1 marca 1979. W notatce wymienione zostały kraje, na temat których zamieszczano aktualne informacje czy reportaże w miesięczniku.
- 16 Zob. Błażej Popławski, *Z dziejów pewnego Towarzystwa. O początkach działalności Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Afrykańskiej w Warszawie*, w: *Cudzoziemcy w Warszawie 1945–1989. Studia i materiały*,

- red. Patryk Pleskot, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2012, s.189–202. Nie jest jasne, jaką rolę odgrywało Towarzystwo w tworzeniu edycji Afryka/Azja, zagadnienie to wymaga dalszych badań.
- 17 Zob. Błażej Popławski, *Granice poznania. Wizerunek Afryki Subsaharyjskiej w polskim reportażu [1945–1989]*, w: *ibidem.*, s. 250–262.
- 18 Archiwum Akt Nowych [dalej AAN], zespół Wydawnictwo Polonia w Warszawie [2335], sygn. 1/141: Redakcja „Miesięcznik Polski”. Sytuacja pisma. Protokół z posiedzenia, notatki służbowe, korespondencja, 1961–1965, notatka, 22.02.1961, brak paginacji archiwalnej.
- 19 O próbach powołania arabskiej wersji mowa jest w licznych dokumentach na przestrzeni lat 1961–1966, m.in. AAN, zespół Wydawnictwo Polonia w Warszawie [2335], sygn. 1/141: Redakcja „Miesięcznik Polski”. Sytuacja pisma. Protokół z posiedzenia, notatki służbowe, korespondencja, 1961–1965, Notatka w związku z zamiarem wydawania pisma dla krajów narodowych Afryki, 22.02.1961, brak paginacji archiwalnej; w tym samym zespole: List do Artura Starewicza, kierownika Biura Prasy KC PZPR, z 1.02.1962.
- 20 Porównanie pierwszych numerów nie jest miarodajne, bo obie wersje były opracowywane przez redakcję Zachód i nie różniły się materiałem, można też zauważyć pewne błędy i powtórzenia związane z wprowadzeniem nowej wersji.
- 21 Zob. Małgorzata Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, przeł. Maria Jaszczurowska, W.A.B., Warszawa 2010.
- 22 O rozwoju telewizji w Związku Radzieckim zob. Hanna Badek, *Radio i telewizja w ZSRR*, Ośrodek Badania Opinii Publicznej i Studiów Programowych, Warszawa 1985 [maszynopis powielany].
- 23 O rywalizacji pomiędzy Lechem Zahorskim a Teresą Kosińską opowiada Aleksander Jałosiński w: Łukasz Modelski, *op. cit.*, s. 206–207.
- 24 *Ibidem*, s. 206.
- 25 Kwestie inscenizacji i specyficznego języka reportażowego fotografów z „Polski” Zachód poruszane są w wypowiedziach Urszuli Czartoryskiej, Wiesława Prażucha, Andrzeja Osęki, Benedykta Jerzego Dorysa i Romana Cieślewicza; zob. Urszula Czartoryska, *Fotoreportaż na łamach „Polski”, „Fotografia” 1963*, nr 3, s. 67–69.
- 26 Łukasz Modelski, *op. cit.*, s. 206.
- 27 Informacje o relacjach i spotkaniach w laboratorium, a nawet o sytuacjach konfliktowych pojawiają się we wspomnieniach fotografów; zob. np. Marek Grygiel, *Krajobraz ponad wszystko — rozmowa z Tadeuszem Sumińskim*, „Fototapeta”, <http://fototapeta.art.pl/2004/tsu.php> [dostęp 24.12.2018], w której Sumiński opowiada o konflikcie z Jarosińską. Z redakcyjnego laboratorium nie korzystał Marek Holzman, który pracował nad swoimi odbitkami w laboratorium fotograficznym wydawnictwa Związkowego CRZZ [Centralnej Rady Związków Zawodowych] przy pomocy laboranta Adama Płuciennika, również zatrudnionego w Wydawnictwie Polonia na tzw. ryczałcie. Być może z zewnętrznych laboratoriów korzystali też inni fotografowie zatrudnieni na podobnych warunkach.
- 28 Wspomina o tym Joanna Holzman w niepublikowanym liście z 19.08.2018, rękopis, archiwum redaktorek książki, oraz Tadeusz Rolke, *Moja namiętność...*, *op. cit.*
- 29 Łukasz Modelski, *op. cit.*, s. 208.
- 30 Umowa z Harrym Weinbergiem, kopia w archiwum redaktorek książki; potwierdzają to relacje fotografów.
- 31 Tadeusz Rolke, *Moja namiętność...*, *op. cit.*, s. 147.
- 32 Tadeusz Rolke, niepublikowany wywiad, 15.01.2019, archiwum redaktorek książki.
- 33 AAN, zespół Wydawnictwo Polonia w Warszawie [2335], sygn. 1/142: „Miesięcznik Polski” dla krajów Czarnej Afryki. Notatka służbowa, harmonogram, korespondencja, Plan trzech pierwszych numerów „Miesięcznika Polskiego” [tytuł prowizoryczny] dla krajów Czarnej Afryki, 1961, s. 3 [numeraacja odręczna].
- 34 Dotyczy to chociażby obszernego zespołu pozytywów Ireny Jarosińskiej znajdującego się w zbiorach Ośrodka KARTA, zbioru Tadeusza Sumińskiego w depozycie Fundacji Archeologia Fotografii

- oraz teczek autorów związanych z „Polską” w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików w Warszawie.
- 35 Paweł Miedziński, *Fotografia strzeżona. Mechanizmy kontroli w Centralnej Agencji Fotograficznej*, w: *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, red. Zbigniew Romek, Kamila Kamińska-Chełmiński, Wydział Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.
- 36 Tadeusz Rolke, *Moja namiętność...*, op. cit., s. 147.
- 37 Niepublikowany list Joanny Holzman z 19.08.2018, op. cit.
- 28 Zob. Jerzy Drygalski, Jacek Kwaśniewski, *[Nie]realny socjalizm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, rozdz. *Środki masowego niekomunikowania — prasa PRL*.
- 39 Informacje o nakładzie „Polski” Zachód i Wschód zob. AAN, zespół Wydawnictwo Polonia w Warszawie [2335], sygn. 1/512: Kolegium wydawnictwa, protokoły z posiedzeń, 1959, 1964; Protokół z dnia 14.05.1964, s. 3. O nakładzie „Polski” Afryka/Azja zob. AAN, zesp. Wydawnictwo Polonia w Warszawie [2335], sygn. 1/141: Redakcja „Miesięcznik Polski”. Sytuacja pisma. Protokół z posiedzenia, notatki służbowe, korespondencja, 1961–1965; Notatka dla kierownika Biura Prasy KC PZPR w sprawie sytuacji pisma „Miesięcznik Polski”, Warszawa, 31.05.1962. Kwestia nakładu deklarowanego i rzeczywistego na przestrzeni lat wymaga dalszych badań.

Adam Krzemiński

KŁADKA NAD ŻELAZNĄ KURTYNĄ

Miesięcznik „Polska” powstał na fali odwilży w bloku radzieckim po śmierci Stalina. Gdy latem 1954 roku w Warszawie zdecydowano się na wydawanie pisma mającego propagować PRL za granicą, wojna koreańska była już zakończona. Ale w Europie jeszcze daleko było do odprężenia na linii Wschód–Zachód. Zdławienie 17 czerwca 1953 roku przez czołgi radzieckie masowych protestów w NRD pokazało, że Związek Radziecki jest gotów siłą bronić swojej strefy wpływów w Europie Środkowo–Wschodniej. Zarazem nota Stalina z 10 marca 1952 roku i działania wicepremiera Ławrentija Berii wiosną 1953 roku sygnalizowały, że Moskwa — obawiając się remilitaryzacji Niemiec Zachodnich w ramach NATO — mogłaby się zgodzić na zjednoczenie zneutralizowanych Niemiec, otwierając drogę nawet do rewizji granicy na Odrze i Nysie. W liście do redaktora paryskiej „Kultury” takie obawy wyrażał Jerzy Stempowski, jeden z najbardziej wnikliwych obserwatorów pokrętnej polityki Zachodu wobec Niemiec.

Odwilż po śmierci Stalina uprzytomniła też władzom PRL, że muszą się otworzyć na Zachód i pozyskać europejską opinię publiczną w sporze z Niemcami o zachodnią granicę Polski. Stąd między innymi pomysł stworzenia pisma propagującego nie tyle komunistyczną ideologię, ile prezentującego powojenną Polskę jako kraj szybko się odbudowujący, nowoczesny, różnorodny, a Polaków jako ludzi przedsiębiorczych, odnoszących sukcesy w gospodarce, nauce, kulturze, sporcie.

Zimna wojna w powojennej Europie była wojną kulturową przypominającą dawną zasadę *cuius regio eius religio*. Gdy w Jałcie Winston Churchill procentowo wymierzał wpływy Związku Radzieckiego i Zachodu w krajach zajmowanych przez Armię Czerwoną, z tego arytmetycznego szachrajstwa wyłączono Polskę. Zgodzono się na niesprecyzowane scalenie rządów londyńskiego i lubelskiego. Ewentualna „polska droga do socjalizmu” — demokratycznego i pluralistycznego —

przy zasadniczo lewicowych nastrojach na Zachodzie wydawała się w Londynie i Waszyngtonie eleganckim wykrętem z zobowiązań wobec kraju, w obronie którego Wielka Brytania w 1939 roku wypowiedziała wojnę Trzeciej Rzeszy.

Przeforsowanie przez Stalina wbrew oporom Anglosasów granicy na Nysie Łużyckiej, a nie Kłodzkiej, postawiło Związek Radziecki w roli jej gwaranta. Ale uprowadzenie do ZSRR i skazanie tuż przed konferencją poczdamską 16 przywódców polskiego państwa podziemnego pokazało rzeczywiste ramy suwerenności Polski.

Po sfałszowanych w Polsce wyborach w 1947 roku, odrzuceniu pod naciskiem Stalina planu Marshalla, komunistycznym puczu w Pradze i blokadzie Berlina Zachodniego zimna wojna rozwiąła nadzieje na „polską drogę do socjalizmu”. Wrocławski Światowy Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju, w którym wzięło udział kilkuset pisarzy, artystów i naukowców z 46 krajów, miał jeszcze utrzymać jakiś pomost do świata, ale dla Moskwy był jedynie okazją do przecięcia i tych złudzeń. Zwasalizowane kraje Europy Wschodniej zostały poddane radykalnej stalinizacji i odcięte od Zachodu. Stalinowska doktryna „zaostżenia walki klas” oznaczała pokazowe procesy i wyroki śmierci nie tylko wobec potencjalnej opozycji, ale i własnego aparatu partyjnego. A w polityce kulturalnej — ślepe przejście radzieckich wzorców socrealizmu w literaturze, filmie i sztukach plastycznych. Teraz już nie odbudowana z pietyzmem warszawska Starówka, lecz MDM i Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina miały stać się symbolem nowej Polski.

Moskwa była wzorem i celem wycieczek partyjnych neofitów wśród pisarzy i artystów. Ale pociągał Berlin jako serce „kwestii niemieckiej”, niemieckiej winy i niemieckiego zagrożenia, a także Berlin Zachodni — miasto frontowe. Kongres w Obronie Wolności Kultury” [Kongress für kulturelle Freiheit] zorganizowany w czerwcu 1950 roku w sektorze amerykańskim był odpowiedzią na kongres wrocławski, a kontrą — Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w czerwcu 1951 roku w strefie radzieckiej. Berlin był także szansą na podjęcie pierwszego polsko-niemieckiego dialogu, na jakiś nowy *modus vivendi* pod stalinowskim parasolem. Tadeusz Borowski, autor wstrząsających opowiadań oświęcimskich, kiedy w latach 1949–1950 był członkiem polskiej misji wojskowej w Berlinie Zachodnim, zaangażował się w „wymuszoną przyjaźń” z enerdowskimi klasykami socrealizmu. Choć zapewne wiedział, że Johannes R. Becher, poeta komunista, a obecnie minister kultury odmówił przyjazdu do Polski, mówiąc, że do Breslau pojedzie, ale nie do Wrocławia... Stalinowskie zaklinanie oświęcimskiej traumy nie uratowało Borowskiego. Ale kilka tygodni po jego samobójstwie w 1951 roku Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów był dla kilku „pryszczatych” okazją do rzutu oka przez zachodniobierliński lufcik na Zachód.

Jerzy Stempowski w liście opublikowanym w 1951 roku w „Kulturze” [nr 2/3] docenia tę narzucaną przez komunistów przyjaźń z Niemcami z NRD: „Pod okupacją sowiecką przyjaźń ta nawet może mieć trwalsze podstawy, niż to się jej urzędowym inicjatorom wydaje. Bylibyśmy ludźmi małej wiary, zakładając *a priori*, że to, co jest możliwe pod surową ferułą sowiecką, jest niedostępne dla osób rozmawiających z wolnej stopy. Więzień stukający przez ścianę do nieznanego towarzysza niedoli robi to z zaufaniem, jakie między ludźmi wolnymi wymaga więcej czasu i namysłu”. Przygotowanie przez

paryską „Kulturę” niemieckojęzycznego zeszytu jest nieporównywalne z rozkręcaniem propagandy przyjaźni wokół Wyścigu Pokoju czy zgodą na wyjazd polskich pisarzy z Marią Dąbrowską w 1955 roku na weimarskie spotkanie z Tomaszem Mannem.

„Kultura” mogła otwarcie dyskutować strategię dla Polski „na potem”, co było niemożliwe w kraju — mogła inicjować dialog emigrantów z Ukraińcami, Litwinami, Białorusinami, patrzeć z zewnątrz na polską rzeczywistość i budować polską świadomość europejską, której w PRL wyznaczono wyraźne ramy, czego dowodem było zamknięcie — mimo Października '56 — pisma „Europa”. Ale decydujące przemiany musiały zajść w kraju.

W 1954 roku socrealizm zaczął się kruszyć. W kinach wyświetlano wprawdzie *Kariere* — film o przedwojennym oficerze przerzuconym z Zachodu do Polski jako szpieg, z którym nikt nie chce współpracować, aż ktoś go wydaje UB, ale w księgarniach obok *Władzy* Tadeusza Konwickiego był już także *Ósmy dzień tygodnia* Marka Hłaski, którego dziennik „Sztandar Młodych” wciągnął do współpracy obok takich autorów nowej generacji jak Stanisław Lem czy Sławomir Mrożek.

W tej szczelinie stworzenie pisma propagandowego powierzono wypróbowanemu dziennikarzowi, Dorianowi Jerzemu Płońskiemu, z wiedeńskim doktoratem, znającemu Zachód. Do roku 1933 był korespondentem w Berlinie, a w czasie wojny redagował gazetę frontową dywizji kościuszkowskiej „Zwycięzimy”. „Polskę”/„Poland” prowadził od pierwszego numeru do śmierci w sierpniu 1958 roku.

Najlepiej nawet robione pismo „na zagranicę” nie byłoby w stanie wypromować polskiej poezji, polskich filmów, muzyków, aktorów, pisarzy, filozofów czy historyków, gdyby w PRL odwilż po śmierci Stalina nie wybuchła w filmie, literaturze, reportażu, eseistyce historycznej i filozoficznej polskim doświadczeniem wojny, groteskowym i prześmiewczym egzystencjalizmem. I gdyby polski Październik '56 nieoczekiwanie nie pokazał zachodnioeuropejskiej opinii publicznej innej Polski niż ta, do której przywykli — nie bezsilnie walącej głową w mur w konfrontacji z sąsiednim hegemonem, lecz potrafiącej wymusić na nim kompromis i zarazem się nań zdobyć.

Wydarzenia na Węgrzech w październiku 1956 roku wywoływały na Zachodzie poczucie solidarności z tym krajem i oburzenie na Moskwę za ponowne zmiżdżenie wolnościowego zrywu — tym silniejsze, że tuż po ujawnieniu na XX Zjeździe KPZR zbrodni stalinowskich. Ale Polska budziła respekt. Przy całym wrzeniu w kraju od poznańskiego Czerwca do powrotu Gomułki Polakom nie tylko udało się zatrzymać idące na Warszawę czołgi radzieckie, ale i drogą kompromisu utrzymać część reform ustrojowych — w tym otwartą politykę kulturalną, a w 1957 roku pojawić się na europejskiej scenie politycznej z planem Rapackiego, zaakceptowanym wprawdzie przez Moskwę, ale jednak otwierającym szansę na nową jakość w Europie Środkowej.

Od odwilży październikowej Polska nie jest już w oczach wielu ludzi z Zachodu jedynie wasalem, lecz wydaje się młodszym partnerem seniora. I dopiero teraz w zachodnich redakcjach, wydawnictwach, wpływowych gremiach politycznych i kościelnych budzi się rzeczywiste nią zainteresowanie. Ruszają nad Wisłę publicyści, reporterzy, politycy, wydawcy, pisarze — również zachodnioniemieccy. Polska staje się — po raz pierwszy od wojny — częścią wewnątrzniemieckiej debaty o „niemieckiej kondycji”,

również w NRD. Walter Janka, szef renomowanego wydawnictwa Aufbau, skazany w 1957 roku na pięć lat więzienia za „działalność antypaństwową”, był entuzjastą październikowej odwilży.

O aktualnych wydarzeniach w Polsce obszernie informowała zachodnioniemiecka prasa. Ale nieznanych dotąd w Niemczech polskich autorów zachodni wydawcy poznawali w dużej mierze dzięki przekładom w „Polen”. Niejeden w ten sposób trafił do renomowanego wydawnictwa. Zarówno na targach książki we Frankfurcie nad Menem, jak i w Lipsku pismo uchodziło nie tylko za graficzny rarytas.

Od 1956 roku „Polska” staje się almanachem gotajskim polskiego życia intelektualnego. W czasach gomułkowskiej „małej stabilizacji”, już pod kierownictwem Jerzego Piórkowskiego, jest to właściwie miesięcznik kulturalny — przedłużenie na Zachód zlikwidowanego „Przeglądu Kulturalnego”. Tylko marginesowo odnotowując kwestie gospodarcze, a politykę partii sprowadzając do minimum, pismo prezentuje zachodniemu czytelnikowi krótki kurs historii literatury polskiej. I to nie tylko tej najnowszej, jak opowiadania Sławomira Mrożka czy *Rozmowy z diabłem* Leszka Kołakowskiego, ale także tej klasycznej — jak Cyprian Kamil Norwid, Henryk Sienkiewicz, Eliza Orzeszkowa, Stefan Żeromski, Ludwik Krzywicki. Publikuje także fragmenty nieznaną na Zachodzie literatury wojennej, jak *Dywizjon 303* Arkadego Fiedlera, *Kamienie na szaniec* Aleksandra Kamińskiego, *Proszę państwa do gazu* Tadeusza Borowskiego, *Medaliony* Zofii Nałkowskiej, Władysława Bartoszewskiego refleksje o powstaniu warszawskim, ale i przedruki emigrantów — Witolda Gombrowicza i Tadeusza Nowakowskiego. A także obszernie eseje historyczne Teodora Parnickiego, Aleksandra Gieysztor, Pawła Jasienicy i Konstantego Grzybowskiego o miejscu Polski w Europie.

Jednak chyba największe wzięcie miała kultura polska w latach sześćdziesiątych w podzielonych Niemczech. Budowa muru berlińskiego w 1961 roku wśród inteligencji NRD wywołała wręcz „polską falę” — zainteresowanie wschodnim sąsiadem jako namiastką swobody i odmienności. Natomiast w Niemczech zachodnich uruchomiła „nową Ostpolitik” opartą na przekonaniu, że droga do uczynienia muru bardziej przepuszczalnym wymaga uznania powojennych realiów: granicy na Odrze i Nysie i to nie *pro forma*, ale Polski jako rzeczywistego państwa, a Polaków jako sąsiadów. Do uznania granicy na Odrze i Nysie, ukłęknięcia Willy’ego Brandta w Warszawie i nawiązania pełnych stosunków dyplomatycznych z Republiką Federalną Niemiec doszło dopiero w 1970 roku, dlatego to ludzie kultury — pisarze, filmowcy, ludzie teatru, muzycy, publicyści, tłumacze, wydawcy — a nie politycy przerzucali pomosty, przełamywali lody, byli prekursorami żywego dialogu, budzili szacunek i sympatię. Ta wymiana była kontrolowana przez agendy państwowe, politykę paszportową, ale opierała się też w coraz większym stopniu na kontaktach osobistych, renomie i inicjatywie zapraszających gospodarzy. Niemieckojęzyczna edycja „Polen” tę wyjątkową rolę ludzi kultury w latach sześćdziesiątych wybitnie wspomagała, propagując Polskę jako europejski kraj o wyrazistej historii, z oryginalną, żywą kulturą. Niemniej o tym, co się dzieje podskórnie w „najweselszym baraku” radzieckiego bloku — o aresztowaniu Melchiora Wańkowicza, Liście 34, sporach o politykę kulturalną między „partyzantami” i „rewizjonistami” — zachodni czytelnik dowiadywał się od korespondentów własnej prasy.

„Polska” była świetną wizytówką bogatego i różnorodnego życia kulturalnego w PRL w czasach chruszczowskiej odwilży i popaździernikowej małej stabilizacji, ale nie forum dialogu Wschód–Zachód. Taka była formuła pisma „na zagranicę” w czasie przetrwania kładek nad żelazną kurtyną. Żywy dialog, przy całej świadomości ograniczeń, przemilczeń, urazów, uprzedzeń i zwykłej niewiedzy, toczył się gdzie indziej. W 1957 roku paryska „Kultura” z wielkim trudem współorganizowała spotkanie emigracyjnych i niemieckich historyków — 15 lat później cykliczna konferencja podręcznikowa stała się instytucją w dialogu PRL i RFN, budząc zaciekle sprzeciw w obu krajach. Przedtem jednak było 10 lat formalnych i nieformalnych kontaktów, przełamywanie lodów poprzez relacje w „Tygodniku Powszechnym”, a z drugiej strony w „Polityce”, w 1965 roku memoriał niemieckich protestantów i list polskich biskupów. Były przeciwstawne raporty — agresywny Andrzeja Brychta z Monachium i dialogowy Wiesława Górnickiego z Hamburga. A po stronie niemieckiej — straszak niemieckiego rewizjonizmu i mowy Günthera Grassa, Siegfrieda Lenza i Klause von Bismarcka na rzecz uznania granicy na Odrze i Nysie. „Polska” nie stała się platformą tych historycznych zmaganiań, ale nie była też propagandową blotką w peerelowskiej rozgrywce o miejsce Polski w Europie — to było liczące się atu.

O sukcesie pisma w latach sześćdziesiątych zdecydował nie tylko świetny zespół i poodwilżowe żniwo w polskiej kulturze, ale swoista moda na Polskę na Zachodzie. W zimnej wojnie między supermocarstwami fazy odprężenia — jak wiedeńskie spotkanie Nikity Chruszczowa z Johnem Fitzgeraldem Kennedym — przeplatały się z balansowaniem na krawędzi wojny, np. w 1962 roku w czasie kryzysu kubańskiego. Trwała wojna wietnamska, wybuchła wojna sześciodniowa, potem praska wiosna i francuski maj. Zarazem od października 1956 roku PRL miała w stolicach Zachodu wyraźne fory. Dzięki wciąż jeszcze liberalnej polityce kulturalnej cieszyła się swoją klauzulą największego uprzywilejowania — do Polski docierały zachodnie filmy, książki, jazz i teatr. W Związku Radzieckim „pokolenie lat sześćdziesiątych” uczyło się polskiego, by móc czytać zachodnią literaturę. Władysław Gomułka szybko zamroził reformy ustrojowe, ale nadal uchodził za rękojmię „polskiej drogi do socjalizmu”.

CZY POLSKA JEST KOBIETĄ?

O symbolice płci w projekcie socjalistycznej nowoczesności na łamach miesięcznika „Polska”

„Warszawa jest kobietą”. Tak rozpoczął swój poetycki esej Wiktor Woroszyński w trzecim numerze „Polski” [Zachód] z roku 1960. Pisał, że stolica Polski posiada „kobiece cechy: uparta i dumna, kapryśna i śmiała, trochę przebiegła, nieco naiwna, zarówno zmienna jak i stała, i zawsze stawia na swoim”¹. Przeglądając miesięcznik „Polska”, można śmiało stwierdzić, że dla twórców publikacji nie tylko Warszawa posiadała kobiece cechy, ale również Polska. Świadczy o tym mnogość i różnorodność materiałów wizualnych ukazujących kobiety, a także liczne metafory nawiązujące do kulturowych wyobrażeń o kobiecości i męskości. Jaką rolę miały pełnić wizerunki kobiet i narracje o nich w kreowaniu Polski dla międzynarodowej publiczności?

Obecność kobiet w autopromocji państwa narodowego nie powinna dziwić. Od czasów rewolucji francuskiej państwa europejskie lubiły przedstawiać siebie jako kobietę. Obok Marianny, Germanii czy Lusitanii w XIX-wiecznych ikonografiach narodowych znajdziemy również Polonię — postać kobiety nierzadko skutej kajdanami, uwiecznionej na obrazach Artura Grottgera czy Jana Matejki². Kobieca personifikacja narodu nabrała jednak nowego znaczenia po drugiej wojnie światowej, w dobie rozpowszechnienia mediów, rewolucji technologicznej, nowych form rozrywki i konsumpcji. Aktorki filmowe stawały się gwiazdami „narodowymi”, a lokalne i międzynarodowe konkursy piękności utwierdzały powiązanie wartości i atrakcyjności danego „narodu” z urodą i prezencją jego żeńskich przedstawicielek³. Pismo „Polska” wpisuje się w ten światowy trend, jednocześnie oferując wzorzec kobiety nowoczesnej w społeczeństwie socjalistycznym.

Woroszyński pisał o warszawiankach jako noszących w sobie historyczne doświadczenia swojego miasta: „Tyle wojen, tyle pracy i niedostatku, tyle nowych początków!”. Towarzyszące tekstowi fotografie Tadeusza Rolkego przedstawiają mieszkanki stolicy w różnym wieku: małe dziewczynki w parku, młodą kobietę na skuterze, starszą kobietę

w chustce na głowie trzymającą wazon z kwiatami. Według Woroszylskiego kobieta — tak jak powojenna Warszawa — to symbol przetrwania. Jej bohaterstwo najlepiej oddaje utrata „synów [...] we wrześniu 1939”, a potem „wnuków ginących na barykadach Warszawy pięć lat później”⁴. Taka narracja przywoływała apoteozę Matki Polki z czasów rozbiorów, ideału obecnego głównie w kręgach szlacheckich i inteligentkich. Kobieta patriotka miała przede wszystkim rodzić i wychowywać synów walczących o wolność narodu, ale także brać na siebie obowiązki utrzymania rodziny podczas nieobecności mężczyzny⁵. Zarówno Woroszylski, jak i Melchior Wańkowicz zapewniali czytelników miesięcznika o wyjątkowości polskich kobiet, wręcz predysponowanych do równouprawnienia przez doświadczenia historyczne⁶. Kobiety na łamach „Polski” są więc aktywne niemal we wszystkich dziedzinach życia — od rodziny i gospodarstwa domowego po karierę zawodową i działalność polityczną.

Nie ulega wątpliwości, że pismo przedstawiało kobiecość wyobrażoną i idealizowaną, ale nie oznacza to, że wizerunki kobiet nie odzwierciedlały doświadczeń społecznych, nawet jeżeli były one wybiórcze i jednostronne. Przedstawienia kobiet miały pokazywać osiągnięcia Polski nie tylko w domenie równouprawnienia — wciąż dość egzotycznej dziedzinie w ówczesnej dominującej kulturze klasy średniej na Zachodzie — ale przede wszystkim przekazywały wartości socjalistycznej nowoczesności w jej polskiej wersji⁷.

Czym była socjalistyczna nowoczesność w dobie destalinizacji [nie bez znaczenia pierwszy numer Polski ukazał się rok po śmierci Stalina], dekolonizacji i polityki „pokojowego współistnienia” deklarowanej przez kraje obozu socjalistycznego? Z jednej strony, konkurencja między Wschodem a Zachodem w dużym stopniu przeniosła się w sferę szeroko rozumianej kultury, państwa opiekuńczego i nowoczesnego stylu życia, w którym podniesienie stopy życiowej i dostępność dóbr konsumpcyjnych odgrywały ogromną rolę po obydwu stronach „żelaznej kurtyny”⁸. Z drugiej strony, dekolonizacja otworzyła nowe pole rywalizacji pomiędzy oboma blokami o globalne Południe⁹. W tym znaczeniu wyobrażenia o rolach kobiet i mężczyzn w systemie socjalistycznym, a także zaspokojenie ich specyficznych potrzeb pełniły kluczową funkcję — miały przyciągać państwa postkolonialne do komunistycznego projektu.

Polska jest postępem

Warto pamiętać, że Polska [obok innych krajów obozu socjalistycznego] była jednym z pierwszych państw, w którym równouprawnienie kobiet i mężczyzn znalazło się w zapisach prawnych. Nawet jeżeli praktyka równouprawnienia pozostawiała wiele do życzenia, równość wobec prawa miała poważne konsekwencje dla życia codziennego kobiet, dostępu do edukacji czy karier zawodowych. W tym samym czasie, aż do lat siedemdziesiątych XX wieku, kobiety w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych były jawnie dyskryminowane w prawie rodzinnym czy majątkowym, a ich dostęp do prestiżowych zawodów był ograniczony. Sytuacja ta uległa zmianie dopiero wraz z rozwojem ruchów feministycznych tzw. drugiej fali w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, które zmieniły nie tylko normy prawne, ale także pogłębiły świadomość społeczną na temat kulturowych stereotypów płci. Ten „przedfeministyczny” kontekst nie był bez znaczenia w kreowaniu Polski jako nowoczesnego państwa w oczach Zachodu. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych

Polska jawiła się jako kraj postępowy, bardziej zaawansowany od Zachodu pod względem społecznym, zrywający z długowiecznym upośledzeniem kobiet i innych grup.

Rok 1954 miał istotne znaczenie w powojennej historii Polski. To początek odwilży, która osiągnie apogeum w październiku 1956 roku, kiedy do władzy dojdzie Władysław Gomułka. Nowy przywódca zapowiadał zerwanie ze stalinizmem i początek „polskiej drogi do socjalizmu”. Odwilż słusznie kojarzona jest z polityczną i kulturową liberalizacją. Nie wszyscy jednak doświadczyli jej w jednakowy sposób. W tym czasie nastąpił zwrot ku bardziej tradycyjnym rolom kobiet i mężczyzn w społeczeństwie, a podkreślanie różnicy płciowej — jakoby ugruntowanej w niezmiennej „naturze” — pomimo oficjalnego równouprawnienia znalazło swoje odbicie w przekazie medialnym. W okresie stalinizmu [ok. 1948–1953] polityka płci skierowana była w dużym stopniu na udział kobiet w produkcji przemysłowej na równi z mężczyznami. Praca zawodowa, także na stanowiskach tzw. wykwalifikowanych i technicznych, tradycyjnie zajmowanych przez mężczyzn, stanowiła warunek pełnego uczestnictwa w społeczeństwie socjalistycznym, a więc niejako socjalistycznego obywatelstwa¹⁰. Na łamach „Polski” nie znajdziemy jednak dzielnych traktorzystek, górniczek czy murarek kojarzonych ze stalinizmem. Nowe wizerunki kobiet odzwierciedlały przemiany w polityce równouprawnienia, w której odchodzono od ofensywnej industrializacji i promowania tzw. męskich zawodów wykonywanych przez kobiety. Częściej niż w miejscu pracy i roboczym kombinezonie widzimy tu kobiety w modnych sukienkach i kostiumach kąpielowych, przebywające zazwyczaj w przestrzeni domowej, na plaży czy na zakupach. Będąc konsumentkami, kobiety stawały się — w sferze wizualnej — również obiektami konsumpcji.

Już w pierwszym numerze „Polski” wyraźnie widać, że „dobre życie” w socjalistycznym państwie wiąże się przede wszystkim ze sferą domową¹¹. Wprawdzie wśród fotografii towarzyszących artykułowi o wzrastającej stopie życiowej Polaków znajdziemy uśmiechniętą sprzedawczynię, pozostałe przedstawiają młode matki popychające wózki na spacerze z dziećmi na nowoczesnym osiedlu, a także kobietę w domu, w towarzystwie męża i dziecka, zajętą robotką ręczną. Z następnego numeru dowiemy się, że jednym z dowodów na polepszającą się jakość życia w Polsce jest znaczący przyrost naturalny¹². Obok reprodukcji obrazu Stanisława Wyspiańskiego *Macierzyństwo* przedstawiającego karmiącą matkę zobaczymy fotografię współczesnego szpitala położniczego i szeregi niemowląt przewijanych przez troskliwe pielęgniarki. Artykuł opisuje szeroką ochronę macierzyństwa zagwarantowaną przez państwo, rozwój opieki medycznej, budowę żłobków i przedszkoli oraz materialną pomoc dla rodzin. „Czy należy się dziwić”, pisali autorzy, „że przyszli obywatele spieszą z przyjściem na świat?”¹³.

Obok częstej na łamach pisma ikonografii macierzyństwa jeszcze częściej widzimy kobiety przy pracy, uprawiające sporty, tworzące sztukę, siedzące za ministerialnym biurkiem, a czasem nawet prowadzące helikoptery i samoloty. Mogą spełniać się w różnorodnych rolach poza domem i rodziną. Praca kobiet przedstawiona jest najczęściej za pośrednictwem poszczególnych sylwetek. Nie znajdziemy jednak wśród nich wielu robotnic, jak można by się spodziewać w kraju socjalistycznym. W „Polsce” dominują inteligentki: artystki, badaczki, polityczki. Najczęściej i we wszystkich edycjach pojawia się Maria Curie-Skłodowska¹⁴. Wśród współczesnych sylwetek spotykamy rzeźbiarkę Alinę Szapocznikow¹⁵

i kompozytorkę Grażynę Bacewicz¹⁶. Jest aktorka komediowa Irena Kwiatkowska¹⁷, jak również dyrektorka i główna aktorka państwowego Teatru Żydowskiego w Warszawie Ida Kamińska¹⁸. Nie zabrakło też wschodzących gwiazd polskiego rock'n'rolla: Heleny Majdaniec i Karin Stanek¹⁹. W sierpniowym numerze „Polski” z 1956 roku możemy przeczytać wywiad z Zofią Wasilkowską, „jedną z nielicznych prawników kobiet, która zajmuje wysokie i odpowiedzialne stanowisko Ministra Sprawiedliwości”²⁰. Emancypacja jawi się jako awans edukacyjny i zawodowy, wejście do naukowych, artystycznych, a czasem też politycznych elit. Inaczej niż w nieodległym okresie stalinizmu fotografie kobiet pracujących w fabryce czy w gospodarstwie wiejskim pojawiają się rzadziej i przeważnie są anonimowe.

Polska jest Paryżem

W czerwcowym numerze „Polski” z roku 1958 oko przyciąga rozkładówka zatytułowana *Moda*. Przedstawia ona serię fotografii kobiet w eleganckich ubiorach — sukniach balowych, strojach wyjściowych i sukienkach z usztywnianymi halkami charakterystycznymi dla lat pięćdziesiątych. Krótki opis informuje, że fotograf Marek Holzman zabrał modelki znanego warszawskiego domu mody „Ewa” do Muzeum Wojska Polskiego. Czytamy: „Stąd niezwykle kontrast: piękne kobiety w eleganckich, nowoczesnych strojach na tle rycerskiego wystroju”²¹. W samym środku rozkładówki widzimy kobietę w wąskiej, długiej sukni z dekoltem, długich rękawiczkach i diademie na głowie pozującą na tle figury zbrojnego jeźdźca. Gdy przesuniemy spojrzenie w lewą stronę, zobaczymy dwie kobiety w eleganckich garsonkach i kapeluszach stojące obok armaty. Jak mamy interpretować ów „niezwykły kontrast”? Czy wejście pięknych dam emanujących kobiecością do świata mężczyzn (cóż bardziej męskiego od militariów!) oznaczało, że świat męskiej dominacji nadawał się już tylko do muzeum? A może wkraczając w męski świat, kobiety nie rezygnują ze swojej funkcji ozdobnej, jak też kulturowania różnicy płci?

Modelki warszawskich domów mody *Moda Polska* i *Telimena* zaznaczają swoją obecność niemal w każdym numerze „Polski”, zwłaszcza w edycji *Wschód*. Najdobitniej pokazują wysoką rangę kultury urody, która wbrew potocznym opiniom nie była obca krajom za żelazną kurtyną. Wprost przeciwnie, miała świadczyć o przynależności do nowoczesnego świata mediów, rozrywki i konsumpcji, w którym uroda i erotyzacja kobiet odgrywały doniosłą rolę. Z perspektywy wschodniego sąsiada Polski, do którego towary zachodnie docierały w wysoce ograniczonym zakresie, pismo mogło być traktowane jako okno na Zachód, lub — jak kto woli — okno na Paryż. Polka zaś była kimś w rodzaju paryżanki — symbolem urody, dobrego smaku i elegancji, zachodniego stylu znad Wisły.

Wydaje się, że twórcy edycji *Wschód* świadomie lansowali wizerunek Polski jako ośrodka nowoczesnej mody i stylu. Względy ekonomiczne nie były bez znaczenia. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Związek Radziecki stanowił największy rynek zbytu dla polskiego przemysłu tekstylnego i odzieżowego²². Ubiory polskich domów mody miały emanować prostotą i elegancją²³. Na łamach edycji *Wschód* często prezentują się aktorki filmowe takie jak Pola Raksa czy Beata Tyszkiewicz, które opowiadają nie tylko o swojej pracy i zainteresowaniach, ale także o swoim guście i stylu ubierania się²⁴. Możemy domyślać się, że również uczęszczają do salonów kosmetycznych, korzystając z jakoby ułatwionego w państwie socjalistycznym dostępu do usług

i produktów upiększających bez względu na wiek, zawód czy pochodzenie społeczne²⁵. „Na fotelu obok gwiazdy filmowej”, pisano w roku 1955 „siedzi młoda sprzedawczyni z pobliskiego domu towarowego, obydwie relaksują się z maseczką na twarzy”²⁶.

Na łamach „Polski” wizerunki kobiet potwierdzają nową orientację państw socjalistycznych po roku 1956 — zwrócenie się w stronę umiarkowanej konsumpcji i subtelnego luksusu jakoby dostępnych dla wszystkich obywateli. Pokazują także, jak „socjalistyczny konsumpcjonizm”, jak zauważa David Crowley, częściej niż na Zachodzie obracał się „w sferze obrazów, a nie rzeczy”. Ten fakt nie podkopuje jednak kluczowej roli konsumpcji w projekcie socjalistycznej nowoczesności, „bowiem tym, co określa współczesne społeczeństwo konsumentów, nie jest dostęp do dóbr konsumpcyjnych, ale wiedza o nich”²⁷. Fotografie pięknych kobiet pozujących w kreacjach karnawałowych czy kostiumach plażowych mówią jasno, że to już nie miejsce w hierarchii produkcji przemysłowej jest wyznacznikiem tożsamości w socjalistycznym społeczeństwie, ale relacja jednostki ze sferą konsumpcji i wyobrażeniami o niej, a w przypadku kobiet — świadomość globalnej kultury mody i urody.

Polska jest nowoczesnością

O ile w edycjach Wschód i Zachód postaci kobiet odgrywają kluczowe role w kreowaniu nowoczesnej, socjalistycznej Polski, o tyle w przypadku „The Polish Review”, wersji przeznaczonej dla Afryki i Azji, obraz Polski wydaje się przybierać zdecydowane atrybuty męskości. Na łamach „The Polish Review” kobiety pojawiają się rzadziej. Nowoczesność, którą twórcy pisma lansują na użytek państw postkolonialnych, to przede wszystkim rozwój technologiczny i przemysłowy. W jednym z początkowych numerów wydania dla Afryki podkreślano doniosłą rolę polskich ekspertów pracujących w 13 państwach Afryki i Azji, w budowaniu infrastruktury i bazy technologicznej niedawno zdekolonizowanych krajów²⁸. Na łamach „The Polish Review” Polska jawi się jako przyjaciel, nauczyciel, partner gospodarczy, ale także jako wzorzec siły i pewności siebie emanujących z męskich postaci górników i hutników oraz industrialnego krajobrazu²⁹.

W edycjach dla globalnego Południa kobiety najczęściej pojawiają się w kontekście nowych technologii. Przeważnie są młode, tak jak młode są zdekolonizowane państwa. Już w drugim numerze wydania dla Afryki, które zadebiutowało w roku 1962, widzimy fotografię młodej Afrykanki prowadzącej skuter polskiej produkcji. Osa produkowana przez Warszawską Fabrykę Motocykli miała być kobiecym odpowiednikiem cięższego pojazdu — motocykla junak przeznaczonego głównie dla mężczyzn. Fotografia młodej użytkowniczki osy mówi nam, że znajomość mechaniki, ale także niezależność i swoboda poruszania się to niezbędne atrybuty nowoczesnej dziewczyny tak w Polsce, jak w Nigerii czy Ghanie³⁰. Co więcej, afrykańskie dziewczęta mogą stać się nowoczesne przy pomocy polskich produktów.

W następnych numerach czytelnicy dowiadują się o kobietach, które wykonują kluczowe zadania w nowych dziedzinach przemysłu, takich jak elektronika czy separacja izotopów. Czytamy o kluczowym znaczeniu „dotyku kobiecych rąk, delikatnym i precyzyjnym”, bez którego produkcja żarówek elektrycznych nie byłaby możliwa³¹. Przed naszymi oczami pojawia się świat uporządkowany podług płci i wieku. Kobiety i mężczyźni mają być równi,

ale wciąż powinni pracować w oddzielnych branżach przemysłowych, jak też używać pojazdów dostosowanych do ich rzekomo wrodzonych cech płciowych.

Pomimo dominacji technologii przekaz o socjalistycznej nowoczesności dla globalnego Południa nie jest pozbawiony wartości konsumenckich i estetycznych. Symbolem tych wartości, tak jak w pozostałych edycjach, są piękne kobiety dbające o ciało i urodę z pomocą państwa. „Pralka, lodówka i odkurzacz to nie wszystko!” — podkreślała Krystyna Zielińska, autorka artykułu o wymownym tytule *Chcemy czarujących kobiet*. Jednocześnie dawała do zrozumienia, że nowoczesność to nie tylko baza technologiczna, lecz również stworzenie warunków do zaspokojenia potrzeb typowo kobiecych, takich jak makijaż czy modny strój. Wyjaśniała, że w wołaniu o „czarujące kobiety” nie chodzi o „polską Brigitte Bardot czy Sophię Loren”, lecz o to, aby wszystkie kobiety miały jak najlepsze warunki do dbania o urodę³². Seria zdjęć Jana Kosidowskiego towarzysząca artykułowi przedstawia kosmetyczkę nakładającą maseczkę na twarz klientki. Jak w zachodniej reklamie piękne i zadbane kobiety mają przyciągać konsumentów. W tym przypadku proponują krajom globalnego Południa spełnienie długotrwałego pragnienia, jakim było przewyciężenie ekonomicznej podległości, a w sensie symbolicznym — pragnienie odzyskania męskości.

* * *

Co zatem przekazują nam wizerunki kobiet w miesięczniku „Polska”? Mówią nie tylko o roli kobiet w życiu społecznym i politycznym, ale przede wszystkim o aspiracjach Polski w dobie rywalizacji między Wschodem a Zachodem o model nowoczesności. Pomagają konstruować uporządkowany i harmonijny świat, w którym kobiety i mężczyźni odnajdują swoje powołanie zgodnie z cechami przypisywanymi ich płci. Głównym motorem tego porządku jest przede wszystkim polityka państwowa. Kobiety pracują zawodowo, często osiągają sukcesy, ale jednocześnie pielęgnują swoją kobiecość. Śledzą zalecenia najnowszej mody, korzystają z usług egalitarnych salonów piękności, nie rezygnują z ról rodzinnych i domowych. Równość nie jest więc zagrożeniem dla porządku społecznego, jak często argumentowali konserwatyści, ale raczej czynnikiem porządkującym społeczeństwo na nowo, wydobywającym z kobiet i mężczyzn ich właściwe cechy tak w miejscu pracy, jak w domu, na spacerze czy na balu.

Nie bez powodu kobieta jako symbol nowoczesnego społeczeństwa słabiej zaznacza swoją obecność w edycjach przeznaczonych dla globalnego Południa, chociaż tutaj także przyporządkowana kobietom sfera konsumpcji pojawia się i odgrywa ważną rolę. Kraje rozwijające się potrzebowały innego modelu nowoczesności — przynajmniej według państw bloku wschodniego — opartego przede wszystkim na rozwoju przemysłu i infrastruktury. Stąd dominacja industrialnego krajobrazu, męskich robotników i ekspertów. Można przypuszczać, że w sferze wizualnej męskość ma dawać Polakom poczucie wyższości wobec krajów postkolonialnych. Polska poniekąd zajmuje tutaj miejsce Zachodu, oferuje nowoczesną europejską cywilizację, ale bez brzemienia zamorskiego podboju kolonialnego. We wszystkich przypadkach wizualna artykulacja ról płciowych ma uosabiać i przekonywać do socjalistycznego modelu nowoczesności w polskiej wersji na konkurencyjnej arenie coraz bardziej globalizującego się świata.

- 1 Wiktor Woroszyński, *The Hidden Face*, „Poland” [Zachód] 1960, nr 3, s. 29. Wszystkie tłumaczenia autorki.
- 2 Odniesienia do „kobiecości” i „męskości” w reprezentacji narodu były też stałym elementem międzynarodowych wystaw w okresie międzywojennym; zob. np. Joanna M. Sosnowska, *Polska w Paryżu była... kobietą*, w: *Wystawa Paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 16–17 listopada 2005*, red. eadem, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2007, s. 129–137.
- 3 Zob. np. Geoffrey Jones, *Beauty Imagined: A History of the Global Beauty Industry*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- 4 Wiktor Woroszyński, op. cit., s. 29.
- 5 Więcej na temat symboliki Matki Polki zob. np. Sławomira Walczewska, *Damy, rycerze i feministki*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 2000; Maria Janion, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1996; Brian Porter-Szűcs, *Hetmanka and Mother: Representing the Virgin Mary in Modern Poland*, „Contemporary European History” 2005, t. 14, nr 2, s. 151–170. O wzorcach kobiecości w XIX wieku zob. np. *Kobieta i społeczeństwo na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. Anna Żarnowska i Andrzej Szwarc, DiG, Warszawa 1990.
- 6 Melchior Wańkiewicz, *Feminine Revolution*, „Poland” [Zachód] 1961, nr 2, s. 17–19.
- 7 Na temat socjalistycznej nowoczesności jako nowoczesności „alternatywnej” wobec zachodniej wersji zob. np. *Socialist Modern: East German Everyday Culture and Politics*, red. Katherine Pence, Paul Betts, University of Michigan Press, Ann Arbor 2008.
- 8 Więcej na ten temat zob. np. *Communism Unwrapped: Consumption in Cold War Eastern Europe*, red. Paulina Bren, Mary Neuburger, Oxford University Press, Oxford 2012.
- 9 Zgodnie z obecną terminologią używam określenia globalne Południe. W omawianym okresie w Polsce stosowano termin „Trzeci Świat” ukuty przez francuskiego antropologa Alfreda Sauvy’ego w roku 1952. Od początku lat siedemdziesiątych coraz częściej używano określenia „kraje rozwijające się”; zob. *Encyklopedia powszechna*, t. 4, PWN, Warszawa 1987 [3 wyd.], s. 544.
- 10 Więcej o rolach płciowych w okresie stalinizmu i destalinizacji zob. Małgorzata Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, W.A.B., Warszawa 2015; Natalia Jarska, *Kobiety z marmuru. Robotnice w Polsce, 1945–1960*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2015.
- 11 Mirosław Zulawski, *Life Becomes Better Day by Day*, „Poland” 1954, nr 1, s. 2–4.
- 12 *Cheerful Statistics*, „Poland” 1954, nr 2, s. 8–9.
- 13 Ibidem, s. 8.
- 14 Zob. np. *Intimate Glimpses of Maria Curie-Skłodowska*, „Poland” 1955, nr 3, s. 14–15; *Женщина, которая не умела быть знаменитой* [Kobieta, która nie umiała być sławna], „Польша” [Wschód] 1967, nr 7, s. 8–15.
- 15 Mieczysław Porębski, *In Alina Szapocznikow’s Workshop*, „Poland” [Zachód] 1958, nr 8, s. 29–31.
- 16 Dorota Barska, *Talking with Grażyna Bacewicz*, „Poland” 1954, nr 2, s. 4–25.
- 17 Maria Sten, *A Fine Comedienne*, „Poland” 1957, nr 11, s. 22–23.
- 18 Maria Sten, *Ida Kamińska*, „Poland” [Zachód] 1962, nr 10, s. 38–39.
- 19 Mateusz Świącicki, *The Red and Black Invasion*, „Poland” [Zachód] 1962, nr 10, s. 42–45.
- 20 Maria Sten, *A Talk with Zofia Wasilkowska. Minister of Justice*, „Poland” 1956, nr 8, s. 7.
- 21 *Мода* [Moda], „Польша” [Wschód] 1958, nr 6, s. 18–19.
- 22 Mila Diva, *Selling Fashion to the Soviets: Competitive Practices in Polish Clothes Exports in the Early 1960s*, w: *Competition in Socialist Society*, red. Katalin Miklóssy, Melanie Ilic, Routledge, London 2014, s. 71–88.
- 23 Helena, *Снова простота* [Znow prostota], „Польша” [Wschód] 1959, nr 5, s. 30.
- 24 Zob. np. artykuł o Poli Raksie: Л. К., *Девушка в окошке* [Dziewczyna w oknie], „Польша” [Wschód] 1966, nr 5, s. 54–57; Beata Тышкевич [Beata Tyszkiewicz], „Польша” [Wschód] 1968, nr 8, s. 14–16.
- 25 Zob. np. Krystyna Zielińska, *Рецепт красоты* [Przepis na piękno], „Польша” [Wschód] 1966, nr 7, s. 8–39; eadem, *We Want Glamorous Women*, „The Polish Review” [Afryka/Azja] 1963, nr 6, s. 22–24.
- 26 *Cosmetics for All*, „Poland” 1955, nr 1, s. 20–21.

- 27 David Crowley, „Inne” dzieci Marksa i coca-coli. Popkulturowe wpływy na kino w Europie Wschodniej, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. Andrzej Gwóźdź i Margarete Wach, Universitas, Kraków 2017, s. 96.
- 28 Jerzy Wysokiński, *Foreign Trade*, „The Polish Review” [Afryka/Azja] 1962, nr 9, s. 29.
- 29 Zob. np. Janusz Bień, *The Story of a Piece of Steel*, „The Polish Review” [Afryka] 1962, nr 8, s. 25–28; Wojciech Adamiecki, *Big Metallurgy*, „The Polish Review” [Azja] 1966, nr 1, s. 5, 7; Zbigniew Wywrot, *Copper Changes the Face of the Country*, „The Polish Review” [Afryka/Azja] 1968, nr 10, s. 17.
- 30 Więcej o nowoczesnej dziewczynie w Polsce lat sześćdziesiątych zob. Małgorzata Fidelis, *Czy jesteś nowoczesną dziewczyną? Młode Polki a kultura konsumpcyjna w latach 60.*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 303–323.
- 31 Janusz Bień, *Electronics and Women*, „The Polish Review” [Afryka/Azja] 1964, nr 4, s. 31–33. Zob. też Antoni Grubecki, *Isotope Separator*, „The Polish Review” [Afryka/Azja] 1965, nr 1, s. 17–20.
- 32 Krystyna Zielińska, *We Want Glamorous Women*, op. cit., s. 22–24.

JEDNA Z WIELU: BRITT MARIE

Powojenna fotografia krajoznawcza wyrosła z silnych tradycji międzywojennych; nie tylko w zakresie formalnym, ale też realizacji konkretnych projektów. Warto tu wspomnieć choćby o działalności Mieczysława Orłowicza, który w Ministerstwie Komunikacji zatrudniał fotografów takich jak Zofia Chomętowska czy Henryk Poddębski, dokumentujących polskie miasta i miasteczka na potrzeby folderów przeznaczonych dla zagranicznych odbiorców. Program fotografii ojczystej Jana Bułhaka zapoczątkowany w 1937 roku został zaadaptowany do nowej rzeczywistości polityczno-społecznej, a jego znaczenie jeszcze wzrosło po śmierci nestora polskiej fotografii w 1950 roku. Podkreślano misję społeczną takiej fotografii, łączenie wartości dokumentalnych i poznawczych z estetycznymi.

Po wojnie ruch turystyczny w Polsce, jak i w całej Europie, był ograniczony. Zniszczenia obiektów, utrudnienia w komunikacji, kontrole graniczne czy pozostałości po działaniach wojennych (zaminowanie niektórych terenów) to tylko najbardziej oczywiste przyczyny. Wiele dobrze zachowanych obiektów turystycznych znajdowało się na tzw. Ziemiach Odzyskanych, ale w pierwszych latach powojennych utrzymanie ich dla celów wypoczynkowych nie było priorytetem — wykorzystywano je np. na szkoły.

Ale już w latach pięćdziesiątych [zwłaszcza w ich drugiej połowie] ruch turystyczny zaczął się intensywnie rozwijać, a jego szczyt przypadł na kolejną dekadę. Dotyczyło to turystyki krajowej i międzynarodowej, zarówno w krajach bloku wschodniego, jak i w Europie Zachodniej. O wadze turystyki i, co za tym idzie, promującej ją fotografii krajoznawczej może świadczyć fakt, że czasowo podlegała ona Wydziałowi Propagandy i Agitacji KC PZPR. Nic dziwnego zatem, że tematyka ta zajmowała ważne miejsce w każdej z edycji pisma. Wśród motywów będących przedmiotem zainteresowania redakcji miesięcznika na jednym z pierwszych miejsc znalazło się Morze Bałtyckie — oprócz jego oczywistych walorów estetycznych istotne było podkreślenie polskiego charakteru wybrzeża.

W pierwszych latach funkcjonowania pisma publikowano reportaże takie jak *Pociąg — wakacje — słońce* [*Express — Holiday — Sunshine*] z fotografiami i tekstem Marka Holzmana, pokazujące, że „turystyka powszechna i związana z nią akcja wczasów wypoczynkowych i leczniczych stanowi jedną z największych zdobyczy socjalnych Polski Ludowej”, jak czytamy w opracowaniu *Turystyka w Polsce Ludowej* z 1952 roku.

Artykuł miał być przykładem „przełamania starych tradycji turystyki” poprzez pokazanie oferty wypoczynku przeznaczonej dla klasy robotniczej i rolników.

Wkrótce wczasy nad morzem stały się dostępne nie tylko dla wszystkich w Polsce Ludowej, ale też dla turystów zagranicznych. Największą grupą odwiedzających byli czytelnicy edycji Wschód. Na jej łamach ukazał się m.in. reportaż *Pustynia i morze* [*Pustynia i morie*] z fotografiami Harry’ego Weinberga z 1966 roku opowiadający o wypoczynku w Łebie. Fotografii krajobrazowej koncentrującej się na kanonicznych widokach plaży towarzyszył kontekst historyczny i opowieści o znajdującym się niedaleko poligonie niemieckim. Ujęcia rajskich, niemal odrealnionych krajobrazów połączono z opisem nie tak dawnych działań wojennych. Celem takiego zestawienia było wywołanie u odbiorców poczucia bezpieczeństwa — ziemie te są obecnie dobre zagospodarowane, można więc cieszyć się odpoczynkiem.

Z czasem i na tym polu można zauważyć zmianę formalną. Publikowane ujęcia są coraz odważniejsze w kompozycji, a tematy realizowane w nieoczywisty sposób. „Zobaczycie to [bazę noclegową i profesjonalną obsługę] sami, patrząc na te fotografie” pisała autorka tekstu towarzyszącego zdjęciom Jana Kosidowskiego w reportażu *Wszystko dla turystów*. Konwencję fotografii krajoznawczej zdecydowanie przełamuje reportaż Ireny Jarosińskiej. *Jedna z wielu: Britt-Marie* [*One of Many: Britt-Marie*] to opowieść o „prawdziwych promach młodości” umożliwiających ruch między miastami Ystad w Szwecji a Świnoujściem. W grupie młodych ludzi na wypoczynek w Polsce przyjechała m.in. popularna aktorka Britt-Marie Ekland — tu będąca jedną z licznych szwedzkich turystek.

Reportażem krajoznawczym można nazwać serię poświęconą Pieninom autorstwa Tadeusza Rolkego i Eustachego Kossakowskiego. Fotografowie pracowali wspólnie, co nie zdarzało się często — redakcje nie dopuszczały do takich sytuacji, żeby unikać tzw. wypoczynku ukrytego, czyli wykorzystywania wyjazdów służbowych do zwykłych wypraw turystycznych. Wybrane do publikacji zdjęcia wydają się bliskie konwencji przedwojennej fotografii etnograficznej. Musiały jednak dalece odbiegać od oczekiwań, skoro przełom Dunajca przedstawiono w malowniczym widoku autorstwa Edwarda Hartwiga. Niepublikowane, zachowane na negatywach kadry ujawniają kunszt fotografów. Pozwalają obserwować też swoistą, wspaniałą walkę na ujęcia — fotografowanie tych samych motywów i osób. Odślaniają przede wszystkim jednak biedę: boscie dzieci, szkapę, chaty w ruinie.

POCZĄTEK PRZYSZŁOŚCI

„Młodzi artyści cieszą się z korzystnych warunków pracy, a ich sztuka wzbudza wielkie zainteresowanie” — tak nieznaną autor zakończył krótki tekst zatytułowany *Początek przyszłości* (*Beginning the Future*) zamieszczony w szóstym numerze miesięcznika „Poland” z 1955 roku. Cały passus utrzymany jest w duchu optymizmu charakterystycznego dla oficjalnego języka tego czasu. Sama rozkładówka nie wyróżnia się też układem zdjęć — to konwencjonalna seria portretów i dwie reprodukcje dzieł sztuki. Przedstawieni na niej zostali młodzi twórcy współcześni, m.in. Andrzej Wajda, Tadeusz Konwicki, Wojciech Fangor, Jan Młodożeniec i Alina Szapocznikow. To właśnie ich nazwiska oraz tytuł wskazujący na miejsce kultury na łamach pisma są znaczące z perspektywy rozpatrywania artykułów z tego obszaru.

„Najlepiej nawet robione pismo »na zagranicę« nie byłoby w stanie wypromować polskiej poezji, polskich filmów, muzyków, aktorów, pisarzy, filozofów czy historyków, gdyby w PRL odwilż po śmierci Stalina nie wybuchła w filmie, literaturze, reportażu i esyście historycznej i filozoficznej [...]” — zauważa Adam Krzemiński w tekście zamieszczonym w niniejszej publikacji. Trzeba podkreślić, że zakres tematów z dziedziny kultury promowany w miesięczniku był szerszy. Twórcy ludowi prezentowani byli naprzemiennie z awangardowymi artystami i zjawiskami w sztuce; pisarze równoległe z reżyserami teatralnymi. Zamieszczano tłumaczenia literatury polskiej, od Stefana Żeromskiego po Witolda Gombrowicza. Znaczącym tematem była grafika użytkowa opisywana piórem Krzysztofa Teodora Toeplitza czy Jana Lenicy. Czytelnicy piątego numeru „Polski” [Zachód] z 1967 roku byli zachęceni do wypowiedzi, czy istnieje i czym charakteryzuje się polska szkoła plakatu.

Teksty traktujące o sztuce pojawiały się już od pierwszego numeru, ale od czasu rozdzielenia edycji Wschód i Zachód czytelnicy tej ostatniej wersji pisma otrzymywali najwięcej wiadomości z dziedziny kultury. Była ona „towarem” eksportowym na rynki zachodnie, miała uwiarygodnić obraz nowoczesnego, socjalistycznego kraju, wspierającego artystów i rozumiejącego znaczenie sztuki w jego budowaniu.

Fotografowie szukali różnych sposobów ciekawego przedstawienia twórców przy pracy. Typowe wizerunki pisarzy często przełamywali niekonwencjonalnymi sesjami w przestrzeni miejskiej, jak choćby w przypadku zdjęć Sławomira Mrożka autorstwa Ireny Jarosińskiej. Fotografka zaprowadziła znanego już wówczas rysownika i debiutującego

dramaturga nad Wisłę. Ujęcia ukazujące jego charakterystyczną sylwetkę na hałdzie piachu czy na tle panoramy Warszawy są przykładem aranżowanej, portretowej sesji fotograficznej. Jednym z najwybitniejszych autorów pracujących w takiej konwencji był Marek Holzman. W swoich kanonicznych dziś sesjach przedstawiających m.in. Andrzeja Wajdę, Idę Kamińską czy Alinę Szapocznikow — publikowanych po raz pierwszy w miesięczniku „Polska” — używał trudnego języka metafory fotograficznej. Według wspomnień Tadeusza Rolkego to Holzman jako pierwszy wyprowadził w otwartą przestrzeń nie tylko artystów, ale też dzieła sztuki. I choć artykuł, do którego odnosi się Rolke, umieszczony był dopiero w siódmym numerze pisma z 1959 roku, już wcześniej można znaleźć ujęcia np. ceramicznych figurek na błotnistej ulicy, rozbijające monotonię typową dla tego rodzaju przedstawień.

Inaczej w przypadku fotografowania rzeźby — tu nie trzeba było obawiać się powtarzalności w ujęciach. Historia fotografii od czasu jej upowszechnienia pod koniec XIX wieku jest nieodłącznie związana z przedstawieniami rzeźb. Korzystali z tego narzędzia rzeźbiarze poszukujący rozwiązań problemów artystycznych, np. August Zamoyski. Dominacja przedstawień rzeźby wobec innych obszarów sztuk wizualnych na łamach „Polski” jest pochodną możliwości języka fotograficznego.

Zagadnienie relacji między rzeźbą a fotografią wyraźnie ujawniło się w reportażu Eustachego Kossakowskiego z I Sympozjum Artystów i Naukowców *Sztuka w zmieniającym się świecie* w Zakładach Azotowych Puławy w 1966 roku. Ten klasyczny już dziś materiał, opisany obszernie w literaturze przedmiotu, wykonany był na potrzeby miesięcznika. Ukazywał zarówno artystów przy pracy, jak i zrealizowane prace ustawione na tle architektury fabrycznej. Wśród niepublikowanych zdjęć znajduje się kilka kadrów ukazujących kulisy pracy artystów. Roboczy charakter tych ujęć nie był jednak powodem decyzji o ich niepublikowaniu. Współgrały one z przekazem całego artykułu i samego sympozjum, podkreślającym bliskie zależności sztuki i przemysłu, ponieważ ukazywały znaczenie procesu powstawania dzieł sztuki. Powód, dla którego nie wybrano ich do publikacji, musiał być inny — prawdopodobnie dotyczyło to samej kompozycji zdjęć i ich układu na stronie.

W obszarze kultury na łamach miesięcznika ważną pozycję zajmowała różnorodna formalnie twórczość fotograficzna. Było w nim miejsce zarówno na zdjęcia wywodzące się z estetyki piktorialnej, jak i fotomontaże negatywowe Ireny Jarosińskiej będące ilustracją artykułów dotyczących np. biżuterii. Interesujące jest, jak wielu fotografów znalazło się pośród wymienionych wyżej twórców kultury. W artykułach autorstwa Urszuli Czartoryskiej czy Janusza Boguckiego przedstawiano sylwetki Marka Piaseckiego, Zbigniewa Łagockiego, Edwarda Hartwiga czy Wojciecha Plewińskiego. To potwierdzenie wysokiej pozycji, jaką fotografia i posługujący się nią artyści zajmowali w miesięczniku.

W POGONI ZA HIPERONEM

Ważnym tematem we wszystkich edycjach miesięcznika był postęp naukowy, w tym w dziedzinie medycyny, ilustrowany najczęściej poprzez dokonania wybitnych badaczy i ich historie. Strategia ta miała na celu nie tylko prezentację Polski jako kraju, w którym następuje szybki rozwój nauki i działa wiele wybitnych jednostek, ale także, podobnie jak w przypadku przemysłu, przesłanki ekonomiczne — nawiązywanie kontaktów inwestycyjnych i wysyłanie specjalistów na zagraniczne kontrakty. Tematyka naukowa jest zresztą powiązana z przemysłową — poznajemy laboratoria przykładowe i naukowców, których badania wykorzystywane są w przemyśle. Większość reportaży to portrety badaczy, fotografowanych przeważnie w miejscach pracy — laboratoriach, salach operacyjnych itp. Skromne i konwencjonalne środki fotograficzne urozmaica wciągający dziennikarski tekst. W artykułach wykorzystywane są także teksty samych naukowców opowiadających o swoich wąskich specjalizacjach.

Jednym z wcześniejszych przykładów materiału z pogranicza nauki i przemysłu jest artykuł *Przedsmak automatyzacji* [*A Foretaste of Automation*] z tekstem Hanny Krall i fotografiami Marka Holzmana, poświęcony elektrowni wodnej w Dychowie, na ziemiach zachodnich. Zestawienia zdjęć budynków i wnętrza elektrowni, operujące powiększeniami i ujęciami w mniejszej skali, w atrakcyjnych formalnie układach, eksponują potencjał graficzny tych fotografii. Holzman swobodnie wykorzystuje możliwości, jakie daje przemieszczanie się z aparatem, fotografuje z ptasiej i żabiej perspektywy, stosuje węższe i szersze ujęcia. Drugą rozkładówkę artykułu dopełnia zbiorowy portret inżynierów i załogi Dychowa — mężczyźni fotografowani z góry, rozstawieni są na planie odwróconego trójkąta. Ten typ portretu to znak rozpoznawczy fotografa, który wykorzystywał istniejące warunki do inscenizowanych ujęć, zwracając uwagę na wieloplanowość układów i podkreślając plastyczność zastanego światła.

Bardziej typowym reportażem jest *W pogoni za hiperonem* [*In Pursuit of the Hyperon*], poświęcony profesorowi Marianowi Danyszowi oraz Wydziałowi Fizyki Doświadczalnej Uniwersytetu Warszawskiego. Obok pojedynczego zdjęcia z CAF pokazującego wypuszczenie balonu stratosferycznego w Bristolu wykorzystano serię zdjęć Holzmana, co więcej, fotograf jest również autorem wywiadu z profesorem. W tym wczesnym okresie funkcjonowania „Polski”, kiedy zespół redakcyjny dopiero się tworzył, artykułów jego autorstwa jest zresztą więcej, jednak zaskakujący wydaje się tekst o tak

specjalistycznym charakterze. Według relacji bliskich: „[Marek Holzman] musiał się sporo nacytać przed tym spotkaniem, bo opowiadał, że profesor spytał go, czy skończył matematykę, czy fizykę. Żona profesora po latach powiedziała MH, że profesor dobrze wspominał to spotkanie”. Na otwierających stronach artykułu umieszczono cztery zdjęcia uczonego: dwa w trakcie pracy — przy mikroskopie i robiącego notatki, oraz dwa w bardziej swobodnych pozach, palącego cygaro. Dobór ujęć tworzących narrację — od pracy po odpoczynek — oferuje możliwość wejścia w świat zasłużonego fizyka. Fotografie zostały zestawione z rysunkowym schematem, który dodaje lekkości ciemnym portretom na rozkładówce.

Motyw balonu pojawia się także w artykule *Tajemnice silnika słonecznego* [*Secrets of the Solar Motor*] dotyczącym meteorologa, profesora Władysława Parczewskiego, który zilustrowano fotografiami Eustachego Kossakowskiego. Materiał pokazuje próby meteorologiczne wykonywane na potrzeby lotów szybowcowych. Zdjęcia naukowca przy pracy, ze względu na charakter jego specjalizacji wykonane głównie w plenerze, zestawiono z panoramicznie kadrowaną fotografią we wnętrzu, z widoczną w tle aparaturą pomiarową. Połączenie graficznych ujęć konstrukcji z poetyckim kadrem chmury i intrygującą, niemal symboliczną fotografią profesora z balonem wśród przyciętych drzew, stanowi zapadającą w pamięć całość. Zachowane skany z negatywów Kossakowskiego zawierają inne niewykorzystane ujęcia Parczewskiego przy pracy.

Artykuł *Następca* [*The Heir*] ze zdjęciami Tadeusza Rolkego poświęcony jest Wiktorowi Brossowi, wybitnemu profesorowi kardiochirurgii, wieloletniemu dyrektorowi II Kliniki Chirurgii Akademii Medycznej we Wrocławiu. Na otwierającej artykuł stronie widzimy profesora Brossa w gabinecie czytającego gazetę; w tle znajduje się popiersie profesora Jana Mikulicza-Radeckiego, wybitnego chirurga i poprzednika Brossa w klinice, wywodzącego się z rodziny o polsko-niemieckich korzeniach. Tadeusz Rolke w niepublikowanym wywiadzie z 2018 roku opowiadał: „Bross odbudował tę klinikę; jak ją zastał, to popiersie Mikulicza było w piwnicy, wśród śmieci. Kazał popiersie przynieść, odnowić i postawić w holu swojej kliniki. Zrobiła się awantura, że on popiera Niemców. A Mikulicz to nazwisko, które jest [obecne] w historii chirurgii europejskiej albo światowej. Bross był szczęśliwy — jako lekarz z powołania — że jest następcą europejskiej sławy. Ale powiedziano mu: »Towarzysz Niemców lansuje, proszę to zdjęć«. On odpowiedział: »Nie, jak ja tu jestem, to popiersie będzie w tym budynku«. [...] Oczywiście nie było mowy, żeby takie zdjęcie poszło do »Trybuny Ludu« [...]. W „Polsce” [Zachód] nie tylko zostało wykorzystane w druku, ale także stało się kanwą opowieści o dobrych relacjach polsko-niemieckich. Artykuł rozpoczyna historia o tym, jak profesor czyta list od Roberta Mikulicza, syna Jana, który cieszy się z kontynuowania pracy jego ojca w polskim już Wrocławiu. Profesor zresztą prowadził korespondencję z wieloma osobami z zagranicy, co potwierdzało, że jest specjalistą światowego formatu. Dalsza część artykułu to opis operacji na otwartym sercu, gdzie Bross „poprawia defekty natury”. Na rozkładówkę wybrano dynamiczne ujęcia oraz ciekawy portret profesora w pośpiechu pijącego kawę przed operacją, co znajduje swój odpowiednik w tekście. Znowu wchodzimy w świat osobistości, która jednak nie buduje dystansu, jest bliska i ludzka w swoich odruchach. Portrety Brossa, które nie zostały opublikowane, jedno z najciekawszych

w dorobku Rolkego — ciemne, dramatyczne, o egzystencjalnej głębi i dużym ładunku emocjonalnym — ukazują chirurga w innym wcieleniu: zmęczonego, osamotnionego, przeciążonego odpowiedzialnością.

EKSPORTUJEMY CAŁE FABRYKI

Fotografia przemysłowa lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w Polsce w przeciwieństwie do krajobrazowej czy sportowej nie miała silnych przedwojennych tradycji, choć temat ten został wprowadzony w obszar sztuki europejskiej i amerykańskiej właśnie poprzez fotografię. Uważa się, że obecność szeroko rozumianych tematów przemysłowych w malarstwie czy rzeźbie futurystycznej miała związek z dynamicznym rozwojem fotografii i zainteresowaniem jej twórców widokami fabryk, kominów czy maszyn. Motywy takie można odnaleźć przede wszystkim w nurcie fotografii bliskim nowej rzeczowości i radzieckiemu konstruktywizmowi. Dynamiczne ujęcia architektury przemysłowej, zbliżenia urządzeń czy produktów, a czasem też sposób pokazania człowieka przy pracy obecne są też u polskich artystów tworzących przed wojną, przede wszystkim z kręgów fotografii awangardowej.

Przemysł i praca wysunęły się na pierwszy plan w fotografii socrealistycznej. Na pierwszej tego rodzaju wystawie — *Praca robotnika i rolnika* [1948] — dominującym językiem obrazowania pozostawał jeszcze piktorializm, jednak zauważalna jest już obecność „ikonografii produkcyjnej” i „bohaterstwa pracy”. Późniejsze konkursy fotograficzne i wystawy, jak chociażby słynna ekspozycja *Pokój zwycięża* w Muzeum Narodowym w Warszawie, podtrzymują pierwszoplanową rolę fotografii skupionej na ludziach pracy kształtujących nową rzeczywistość społeczną.

Fotografia przemysłowa (oraz poświęcona rolnictwu, choć w mniejszym stopniu) odgrywała ważną rolę w miesięczniku „Polska”, zwłaszcza w edycji Wschód i Afryka/Azja, gdzie stanowiła większość publikowanego materiału. Przez fotografów była czasem traktowana jako nudny, narzucony „produkcyjniak”, w odróżnieniu od mniej formalnych tematów związanych chociażby z kulturą. Obiekty do publikacji wybierała redakcja, choć sami autorzy zdjęć również wyszukiwali interesujące ich fabryki. Wejście do zakładów przemysłowych z aparatem wymagało uzyskania wielu pozwoleń; reporterowi przeważnie towarzyszył „przewodnik”, który nadzorował jego pracę. Fotografowie wspominają o wypucowanych na potrzeby sesji zakładach i odszykowanych z tej okazji pracownikach.

Fotografia industrialna także dzisiaj, choć w odmiennym kontekście politycznym, pozostaje tematem o dużym potencjale wizualnym. Jej atrakcyjność wynika nie tylko z fotogeniczności obiektów, ale też z ich dużej różnorodności oraz niedostępności dla osób postronnych. Zdjęcia o tematyce rolniczej są zdecydowanie bardziej jednorodne

i operują konwencjonalnym językiem, nawiązującym do tradycji fotografii krajobrazowej. W twórczości kilku autorów „Polski”, jak np. Eustachego Kossakowskiego czy Tadeusza Sumińskiego, fotografia industrialna zajmuje istotne miejsce (także pod względem liczby wykonanych zdjęć). Kossakowski tworzył wyraziste kadry o mocnych kontrastach, często stosował ukośne kompozycje. Sumiński szukał perfekcji i symetrii w ujęciach, fotografował fabryki jak pejzaż, w czym można doszukiwać się jego zamiłowania do bułhakowskiej estetyki.

Irena Jarosińska, jedyna etatowa reporterka w tym zdominowanym przez mężczyzn środowisku, w serii zdjęć z Nowej Huty wykorzystwała technikę podwójnej ekspozycji/montażu negatywowego. Tym samym przetwarzała nie tylko sam obraz fotograficzny, ale i temat stereotypowo traktowany jako męski. Dalekie od tradycyjnego przedstawiania robotników przy pracy są też niepublikowane zdjęcia Harry’ego Weinberga z 1968 z kopalni w Rybniku. Nieformalne ujęcia górników i ćwiczącej drużyny ratowników operują nowoczesnym językiem i odważnymi kadrami wykonanymi z ukrycia. Mimo swojej wizualnej siły nie miały jednak prawa trafić na rozkładówkę „Polski”.

Dziedziny przemysłu prezentowane w miesięczniku były odbiciem priorytetów wyznaczonych w kolejnych planach gospodarczych. Nie tylko świadczyły o rozwoju kraju, ale i realizowały określone zadania: miały docierać do potencjalnych nabywców i rynków zbytu dla polskich produktów, m.in. specjalistycznych maszyn, ułatwiać zawieranie umów na budowę fabryk czy przyczyniać się do wyjazdów polskich naukowców i ekspertów na zagraniczne kontrakty. Tematyką eksportową był przemysł ciężki i wydobywczy, okręty, ale też np. cukrownictwo. Szczególnie ciekawa w tym kontekście jest zawartość „The Polish Review”, bo właśnie kraje Afryki i Azji były obiektem intensywnych działań w tym zakresie.

Inaczej niż można się spodziewać, wśród publikowanych fotografii o tematyce przemysłowej zdjęcia robotników są w mniejszości — na prezentowanych rozkładówkach pracownicy zakładów najczęściej pełnią funkcję sztafażu, ich obecność ma podkreślać skalę hal produkcyjnych czy rozmach inwestycji. Rzadziej pojawiają się portrety konkretnych osób. Graficzne, atrakcyjne formalnie zdjęcia, plany ogólne czy zbliżenia wpisane w ramy nowoczesnej szaty graficznej najwyraźniej lepiej spełniały założenia pisma.

NOWA RODZINA

Fotografie i teksty publikowane w miesięczniku „Polska” dają obraz społeczeństwa przede wszystkim jako wspólnoty troszczącej się o dzieci i odbudowującej relacje rodzinne i sąsiedzkie [często nazywane podwórkowymi] po doświadczeniach wojny. Reportaż krytyczny, zaangażowany społecznie, nie mógł być przedmiotem zamówień redakcji miesięcznika nastawionej, jak cała prasa tego okresu, na optymistyczny przekaz o rzeczywistości. Taki fotoreportaż nie miał zresztą w Polsce długiej tradycji. Przedwojenna fotografia — zdominowana przez ściśle skodyfikowaną pod względem formy i treści estetykę piktorialną — rzadko poruszała kwestie istotne społecznie, a jeśli to robiła, nie przedostawały się one do głównego nurtu. Choć obszar ten pozostaje nadal tematem badań historyków fotografii, można powiedzieć, że taki gatunek rozwinął się dopiero po wojnie.

Na kształt fotografii społecznej tego czasu zasadniczy wpływ miało narzucenie przez władze doktryny socrealistycznej, czego efektem było przede wszystkim ustalenie kanonu obowiązujących i oczekiwanych tematów [w mniejszym stopniu dotyczyło to kwestii formalnych]. Przyczyniła się do tego pokonkursowa wystawa zbiorowa *Pokój zwycięża*, otwarta w grudniu 1949 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie. Obok przedstawień robotników przy pracy jednym z najczęściej pojawiających się motywów były dzieci — zadbane, uśmiechnięte i otoczone opieką przez państwo.

Ten ostatni temat dobrze ilustrują fotografie z artykułu o Janinie Mokrzyckiej, artystce debiutującej przed wojną, wykształconej w Wiedniu, laureatce jednej z nagród przyznanych we wspomnianym konkursie za zdjęcie *Nigdy więcej wojny*. Wizerunki uśmiechniętych maluchów w żłobkach czy przedszkolach opublikowane w numerze szóstym z 1956 roku [a więc przed podziałem na edycje Wschód i Zachód] formalnie czerpią z tradycji fotografii przedwojennej. To starannie skomponowane kadry wykorzystujące naturalne, miękkie światło i szerokie ujęcia.

Znamiona nowoczesnego formalnie fotoreportażu można zauważyć w serii zdjęć Ireny Jarosińskiej *Wychodząc z kliniki lalek*. W ujęciach dzieci trzymających zepsute lalki widoczna jest troska o nowe pokolenie i jego dobre samopoczucie. Dopiero tekst poetki Anny Kamieńskiej otwiera całość na szerszą interpretację, odnoszącą się do przeżyć wojennych w ogóle, nie tylko dzieci. Niepublikowane zdjęcia z tego reportażu ukazują zafascynowanie fotografki lalkami i nasuwają skojarzenia z surrealizmem. Ciągłe kadry i zbliżenia formalnie są zapowiedzią zbliżającej się polskiej premiery słynnej wystawy Edwarda Steichena *Rodzina człowieka*, otwartej w Warszawie w 1959 roku

m.in. dzięki staraniom Edwarda Hartwiga. Ekspozycja ta była pochwałą fotografii humanistycznej, zwanej też uczestniczącą, i ustaliła na wiele lat kanon fotografii społecznej, która w latach sześćdziesiątych grała pierwsze skrzypce również w Polsce.

Język ten w pełni wybrzmiewa w kanonicznych zdjęciach Zofii Rydet. Większość z nich zachowała się w formie autorskich odbitek, co pozwala prześledzić zastosowane przez artystkę kadrowanie i porównać je z tym w miesięczniku. Zaskakujące, jak bardzo jest ono dowolne i jak często odbiega od autorskiego. Fotografie pionowe kadrowane są do poziomu i odwrotnie; zdarza się, że w wyniku takich zabiegów zamiast dwojga dzieci widać tylko jedno.

Zdjęcia te zostały opublikowane również w zaprojektowanej przez Wojciecha Zamecznika książce *Mały człowiek*. Wiadomo, że redakcja „Polski” otrzymała egzemplarz bezpośrednio od fotografki, bo wspomina ona o tym w liście do redaktora miesięcznika (prawdopodobnie Lecha Zahorskiego) z 29 września 1965 roku (w archiwum Fundacji im. Zofii Rydet). Szczególnie znaczące wydaje nie tylko samo kadrowanie, ale też kwestia wyboru tekstów towarzyszących zdjęciom. Książka fotograficzna *Mały człowiek* opiera się na cytatach z pism Janusza Korczaka, którego koncepcje były dla Rydet fundamentalne. Na łamach „Polski” takie zestawienie nie pojawiło się ani razu, a zdjęciom towarzyszą w większości sentymentalne teksty Wiktora Woroszyńskiego. Publikacje w miesięczniku są wcześniejsze niż książka, jednak fotografka świadomie używała tego samego tytułu dla całej serii od pierwszej ekspozycji tych zdjęć, to jest od 1961 roku. W przywołanym liście pisała: „Nie wiem, czy rzeczywiście potrafiłam przemówić choć trochę w obronie małego człowieka. Boję się, że ogół oglądnie ją [książkę] tak jak ogląda się inne mniej lub więcej dobre albumy, oceni źle lub dobrze zdjęcia, a nie zastanowi się i nie przeczyta pięknych tekstów Korczaka. Gdyby tak było, będzie to moją klęską, bo chciałam przez nie przemówić treścią i zmusić do zastanowienia nie nad zdjęciem, ale nad problemem”. Co ciekawe, kiedy w „Polsce” [Wschód] została omówiona myśl Korczaka, tekst zilustrowano fotografią Rydet, jednak bez przywołania kontekstu *Małego człowieka*, choć artykuł ukazał się kilka lat później niż książka.

Warto też przyjrzeć się znanym fotografiom Bogusława (Sławka) Biegańskiego z cyklu *Spotkanie z posłem*, które ukazały się po raz pierwszy właśnie w „Polsce” [Wschód], a szczególnie kadrom niewybranych do publikacji. Grymasy i gesty ludzi zabierających głos wskazują bowiem na nerwową dyskusję, a nie spokojny dialog lokalnej społeczności z władzą, który był tematem artykułu i wybranych ostatecznie zdjęć.

Wśród wielu fotografii człowieka w różnych rolach społecznych, np. robotnika, ucznia, mieszkańca bloku, niemal nie spotykamy — podobnie jak w prasie krajowej [ze względów ideologicznych] — wizerunków wiernych, choć zdarzają się zdjęcia obrazujące obrzędowość, np. święta religijne czy śluby. Te ostatnie niejednokrotnie stawały się pretekstem do opowieści o zwykłych ludziach. Były to często historie „nowych rodzin” osiedlających się na tzw. Ziemiach Odzyskanych, doskonale odnajdujących się w nowym, socjalistycznym społeczeństwie, jak w fotoreportażu Eustachego Kossakowskiego. Ich uniwersalny charakter podkreślały ujęcia wykonane w domu, przy stole, co miało oddać zwyczajność sytuacji — taki jest np. *Mój warszawiak* Ireny Jarosińskiej. Podobnie jak w przypadku reportażu *Wychodząc z kliniki lalek* dopiero po zapoznaniu się z tekstem Jerzego Andrzejewskiego, odwołującym się do doświadczeń wojny, zmienia się odbiór tych zdjęć.

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych fotografia, głównie pod wpływem neorealizmu i subiektywizmu, przechodzi przemiany polegające na odrzuceniu malarstwa, namyśle nad specyfiką medium, a w zakresie tematyki na koncentracji na problemach bliskich zwykłym ludziom. Można je dostrzec również na łamach miesięcznika. Do nielicznych, ale zwracających uwagę przykładów należą reportaże *Nas dwoje* [*Us Two*] Marka Piaseckiego i *Adam i Ewa* [*Adam and Eve*] Tadeusza Rolkego. Choć materiały te potwierdzają przede wszystkim oryginalność i indywidualny styl autorów zdjęć, pokazują równocześnie, jak bardzo poszerzyło się rozumienie relacji społecznych oraz wachlarz poruszanych i dopuszczalnych tematów. Zwykle spotkanie na ulicy czy na plaży staje się nie tylko obrazem nowoczesnego społeczeństwa, ale także pretekstem do publikacji progresywnej fotografii, zdjęć wykonanych z ukrycia przypadkowym osobom i jak w przypadku Piaseckiego — pozbawionych aranżacji. Tutaj tekst jest tylko uzupełnieniem fotografii, pozwalającym na ich opublikowanie.

AYE, AYE, MADAM

Wizerunki kobiet, temat od początku obecny w fotografii i istotny z punktu widzenia jej historii, zajmuje ważne miejsce w miesięczniku, o czym w szerszym kontekście pisze w niniejszej książce Małgorzata Fidelis. Obraz współczesnej kobiety, jaki wyłania się z lektury pisma, jest niespójny i wymyka się łatwym uogólnieniom. Z jednej strony, eksponowany jest model nowoczesnej, samodzielnej i aktywnej zawodowo kobiety, korzystającej z możliwości współczesnego życia. Z drugiej, znajdują się tu przedstawienia, w których przedmiotowo traktowana kobieta pełni funkcję dekoracji. W obydwu przypadkach często zdarza się, że wizerunki te wpisują się w szersze strategie związane z promowaniem przemysłu, kultury czy stylu życia.

Warto zaznaczyć, że w tym zmaskulinizowanym środowisku zawodowym portrety kobiet tworzone są głównie przez fotografów mężczyzn. Wydaje się, że fotografie mody wykonane przez kobietę, Irenę Jarosińską, w największym stopniu przełamują tę konwencję, choć i ich autorka nie jest całkowicie wolna od schematów uprzedmiotowienia.

Artykuł *Chcemy czarujących kobiet* [*We Want Glamorous Women*] w „The Polish Review” [Afryka/Azja] z 1963 roku w pochwalnym tonie opowiada o przemyśle kosmetycznym i usługach, które dzięki dostępnym cenom umożliwiają spełnienie aspiracji wszystkich kobiet w kwestii dbania o urodę. Lechia i inne firmy kosmetyczne zyskały uznanie na międzynarodowych targach, ich produkty były eksportowane za granicę. Na pierwszej rozkładówce tekst ilustrują zdjęcia Jana Kosidowskiego z laboratoriów, widzimy też dwie pracujące kobiety, które są współautorkami sukcesu polskich kosmetyków. Wizerunek robotnicy rzadziej pojawia się na łamach pisma, nie znajdziemy tu historii konkretnych przedstawicielek tej klasy społecznej. Kobiety przy maszynach, skupione na pracy, uśmiechnięte, prezentujące produkty, wprzęgnięte w funkcje reklamowe, stanowią uzupełnienie przedstawień ilustrujących sukcesy polskiego przemysłu. Wgląd w strategie edytorskie uzyskujemy za sprawą artykułu o przetwórstwie ryb z fotografiami Tadeusza Sumińskiego. Na stykówkach widać wiele pracujących kobiet w różnym wieku, natomiast do prezentacji produktów została wybrana młoda robotnica wpisująca się w stereotypowy wizerunek atrakcyjnej kobiety, a sposób kadrowania praktycznie pozbawia zdjęcie fabrycznego kontekstu. Wprowadzający akapit jest okazją do pochwały polskiego krajobrazu — piękna Kraina Wielkich Jezior, gdzie położony jest opisywany zakład [w Giżycku].

Wizerunek matki można znaleźć w wielu różnych odsłonach nie tylko w fotografii, ale także w reprodukcjach dzieł sztuki poświęconych macierzyństwu, które powracają wielokrotnie w charakterze ilustracji lub motywu na którejs z czterech okładek miesięcznika. Jednym z najbardziej dobitnych zestawień, akcentujących żywotność „romantycznego” wizerunku kobiety spełniającej się w roli matki, jest rozkładówka *Radosna statystyka* [*Cheerful Statistics*] z 1954 roku, gdzie anonimowe fotografie ze szpitala położniczego zestawiono z *Macierzyństwem* Stanisława Wyspiańskiego. Podkreślana na każdym kroku waga odrodzenia się narodu polskiego w nowym, powojennym systemie zyskuje tu bardzo wymowny wyraz.

Wątek macierzyństwa odgrywa ważną rolę w prezentacji wybitnych kobiet pracujących w obszarze kultury, sportu czy nauki — relacje o ich dokonaniach zawodowych są równoważone ich przedstawieniami w sferze domowej, eksponującymi zwłaszcza funkcje opiekuńcze. Jednym z ciekawszych przykładów jest artykuł w edycji Zachód z 1961 roku: *Tak jest, proszę pani* [*Aye, Aye, Madam*] z tekstem Jerzego Ludwińskiego i fotografiami Tadeusza Rolkego, poświęcony kapitance marynarki handlowej Danucie Walas-Kobylińskiej. Tekst opowiada nie tylko o trudnej drodze zawodowej — przebijaniu się w „męskim” zawodzie — ale przede wszystkim podkreśla, że bohaterka artykułu jest atrakcyjną, modną i nowoczesną kobietą. Mieszkanie widoczne na jednym ze zdjęć, opisywane szczegółowo przez autora tekstu, pełne niecodziennych i intrygujących pamiątek i aranżacji, stanowi tło i dopełnienie harmonijnego życia rodzinnego. Autor podkreśla, że mąż bohaterki, który dzieli jej zawód i pasję do morza, jest jej podwładnym. Fotografie pokazują Walas-Kobylińską właśnie w prywatnym kontekście — na spacerze z rodziną i w domowym otoczeniu, eksponując nie tyle jej osiągnięcia, ile styl życia. Wśród wielu nieopublikowanych materiałów zobaczymy chociażby żartobliwe ujęcie z synkiem celującym do małpki z pistoletu — jego wymowa jest zbyt niepokojąca i podatna na negatywną interpretację, by mogła znaleźć się w finalnym wyborze. Drugi artykuł poświęcony Danucie Walas-Kobylińskiej, w edycji Afryka/Azja, zresztą pod identycznym tytułem, w większym stopniu koncentruje się na jej pracy zawodowej. Otwiera go jednak zdjęcie, na którym bohaterka poprawia ubranie mężowi, co komentuje podpis: „Mimo męskiej profesji nadal opiekuje się mężem”.

Nieco podobny wydźwięk ma materiał o wymownym tytule *Szybkość i wdzięk* [*Speed and Grace*] ilustrowany zdjęciami Piotra Barączca. Jego bohaterkami są polskie lekkoatletki: Halina Górecka, Barbara Sobotta, Maria Piątkowska, Elżbieta Szyroka, Irena Kirszenstein-Szewińska. Tylko jedno ze zdjęć w sposób wyraźny nawiązuje do treningu; pozostałe, wraz z szerszym wyborem skanów z nieopublikowanych negatywów, to sielankowe ujęcia sportsmenek siedzących na trawie. Na poziomie przekazu wizualnego ważniejsze wydaje się podkreślenie urody bohaterek i ich dopasowanie do społecznych ról matek i żon.

Artykuł poświęcony architektom ze zdjęciami Marka Holzmana, w którym przedstawione zostały sylwetki Marii Piechotkowej, Małgorzaty Handzelewicz-Wacławek i Haliny Skibniewskiej, mówi o fenomenie aktywności kobiet na polu architektury.

Ważnym wątkiem było prezentowanie kobiet w kontekście edukacji, zwłaszcza na „męskich” wydziałach uczelni technicznych. W materiałach o Politechnice Śląskiej, ilustrowanych przez Zofię Rydet, obiektów został skierowany na studiujące kobiety, przyszłe inżynierki i architektki. Rydet fotografuje je podczas zajęć, ale także wykonuje

inscenizowane portrety w uczelnianej scenerii; podpatruje podczas przerw, wykazując się intuicją i zmysłem obserwacji. Na jednej z rozkładówek zdjęcia kobiet zestawione są z reprodukcją podpisaną: „Przyszłe inżynierki i architektki nie straciły nic z kobiecości śląskich mieszczanek pokazanych na renesansowym obrazie”.

Wizerunki kobiet we wszystkich edycjach „Polski” (przede wszystkim Zachód i Wschód) pojawiają się także w fotografii mody. Są wśród nich sesje plenerowe, jak chociażby wykonany w interesującym dwugłosie materiał Eustachego Kossakowskiego i Tadeusza Rolkego do artykułu *Bóg stworzył kobietę...* [*God Created Woman...*]. Modę prezentują też aktorki, np. Pola Raksa na zdjęciach Bogdana Łopieńskiego. Środki stricte fotograficzne są tutaj wykorzystywane często w połączeniu z zabiegami graficznymi. Czasami przedstawienia kobiet — jak u eksperymentującej z technikami fotograficznymi Ireny Jarosińskiej — podlegają szerszemu graficznemu conceptowi, w którym kobiece ciało traktowane jest jak plastyczny materiał do gry światłem i cieniem.

Wybór zamykają ujęcia kobiet sportretowanych na tle obrazów. Zabieg ten, najczęściej wykorzystywany w artykułach ilustrowanych fotografiami Marka Holzmana, a także Ireny Jarosińskiej, wprowadza mało oczywisty i zdawałoby się niepożądany kontekst historyzujący. Ale tekst Jana Brzechwy głosi pochwałę współczesnych warszawianek, które są „atrakcyjną siłą, przyciągającą jak magnes” i najlepszą wizytówką swojego miasta.

NIE TYLKO ZSIADŁE MLEKO

Sport w PRL niemal od początku ściśle podporządkowany był państwu, nie tylko instytucjonalnie. Stanowił obszar działań propagandowych prowadzonych zarówno na użytek wewnętrzny, jak i poza granicami kraju.

Jednym z najbardziej promowanych wydarzeń był Wyścig Pokoju, spektakularne zawody kolarskie organizowane od 1948 roku rokrocznie w maju, najczęściej w okolicach Święta Pracy. Kolarstwo jako sport podkreślający zalety współpracy doskonale nadawało się do propagowania idei pokoju i braterstwa nie tylko państw socjalistycznych. Trasy prowadzone były przez kilka krajów bloku wschodniego tak, by uczestnicy mijali sztandarowe powojenne inwestycje. Wyścig Pokoju był też stawiany w opozycji do Tour de France, najbardziej znanej zachodniej imprezy kolarskiej. Nie dziwi więc, że relacja z tego wydarzenia pojawiła się już w pierwszym numerze pisma z 1954 roku. Artykuł ilustruje fotografia podkreślająca masowość imprezy — tłum zawodników i kibiców ściśle wypełnia kadr. Ciekawsze jest jednak niewielkie zdjęcie zawodników z Indii, którzy po raz pierwszy uczestniczyli w wyścigu, a ich udział miał dla władz szczególne znaczenie dyplomatyczne — pozyskanie przychylności działaczy związanych z przyszłym Ruchem Państw Niezaangażowanych. Nieprzygotowani fizycznie kolarze indyjscy, włączeni do wyścigu w celach propagandowych na specjalne zaproszenie organizatorów, mieli trudności z ukończeniem trasy.

Najczęściej na łamach trzech głównych edycji „Polski” pojawiają się klasyczne reportaże z zawodów ukazujące uniwersalne piękno walki, zwłaszcza w dynamicznych dyscyplinach, jak judo, siatkówka, boks czy lekkoatletyka. Popularna była też szermierka, w której polscy zawodnicy odnosili sukcesy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, jakkolwiek w pierwszym okresie po wojnie jako sport o elitarnym i indywidualnym charakterze, związany też z międzywojenną tradycją, nie cieszyła się sympatią władz. Fotografia sportowa stanowiła dla reporterów wyzwanie zarówno z powodu trudności uchwycenia zawodników w ruchu, niemożliwości powtórzenia konkretnego zagrania czy rzutu, jak i niedostatecznego oświetlenia hal sportowych. Do rejestracji wydarzeń przeważnie używano aparatów średnioformatowych, czasem równoległe średnio- i małoobrazkowych.

Sukcesy osiągnięte przez sportowców na imprezach o międzynarodowej randze były bezcenne. W „Polsce” umiejętnie wzbudzano zainteresowanie polskimi zawodnikami, co przysparzało im kibiców również poza granicami kraju. Przykładem takiego działania jest

reportaż Eustachego Kossakowskiego ze zgrupowania w Przesiece, ukazujący sportowców przed olimpiadą w Rzymie w 1960 roku. Tekstowi Jana Mulaka, słynnego szkoleniowca i współtwórcy sukcesu polskich lekkoatletów, towarzyszą niemal graficzne ujęcia trenujących na śniegu sportowców oraz barwna reprodukcja pracy *Szermierze* Wojciecha Sadleja. W obszernym materiale, który nie ukazał się w miesięczniku, jest więcej scen o mniej formalnym charakterze czy ujęć rozległego krajobrazu.

Podobny efekt przynosiło przedstawianie prywatnego życia polskich zawodników. Olimpijski sukces sztangisty Ireneusza Palińskiego był tematem reportażu Ireny Jarośnińskiej. Opisana w pierwszej osobie droga do sukcesu ukazywała sportowca jako indywidualistę. W tekście nie ma żadnej wzmianki o wsparciu ze strony radzieckich trenerów innych słynnych sztangistów, co było podnoszone w prasie krajowej.

Fotografowanie mistrzów sportu w domowym otoczeniu miało służyć zdjęciu ich z piedestału. Podobna strategia przedstawienia zwykłej/niezwykłej bohaterki została wykorzystana w reportażu o Pelagii Majewskiej, latającej szybowcami instruktorce lotnictwa, do którego fotografie wykonali Harry Weinberg i Jan Nowacki. Majewska pokazana jest nie tylko jako niezwykła kobieta osiągnięta sukcesy w „męskim” sporcie, ale także jako żona i matka.

Od konwencjonalnej fotografii sportowej odbiega reportaż Kossakowskiego i Jarośnińskiej z pobytu amerykańskich lekkoatletów w Polsce w sierpniu 1961 roku. Skupia się on na wizycie sportowców, mniej na samych zawodach, tzn. drugim meczu lekkoatletycznym zorganizowanym na Stadionie Dziesięciolecia. Finalny wybór fotografii, choć nietypowy dla fotografii sportowej, wpisuje się w często obecny w „Polsce” typ reportażu z wizyt ludzi kultury, badaczy czy turystów, prezentujący Polskę jako kraj atrakcyjny i przyjazny dla zagranicznych gości. Tekst autorstwa Jana Mulaka jasno wytycza też jeden z celów publikacji — organizację przyszłych zawodów obydwu drużyn, tym razem w Chicago, gdzie osiedliła się liczna Polonia. Nieobecność, poza jednym wyjątkiem, fotografii z samych zawodów być może była związana z dużym przesunięciem czasowym między wykonaniem reportażu a jego publikacją. Jednak istotą materiałów takich jak *Nie tylko zsiadłe mleko* [*Not by Sour Milk Alone*] było budowanie na użytek zachodnich czytelników miesięcznika wizerunku poprawnych relacji między PRL a USA, które na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych znajdowały się w fazie ocieplenia.

POWODZENIA I SUKCE- SÓW W BUDOWANIU POKOJU, PRZYJACIELE

Odbывające się zwykle pod hasłem przyjaźni, walki o pokój i braterstwa wymiany międzynarodowe były częstym tematem na łamach skierowanego do zagranicznego odbiorcy miesięcznika. Wpisywały się doskonale w politykę władz przedstawiających Polskę jako kraj przyjazny, pragnący pokoju, nawiązujący braterskie relacje zarówno na płaszczyźnie międzynarodowej, jak i pomiędzy zwykłymi obywatelami.

Wizyty delegatów, zwłaszcza oficjalne spotkania na wysokim szczeblu władz państwowych, zostały pominięte w niniejszym wyborze — mimo ich częstej obecności w „Polsce” — ze względu na dużą konwencjonalność fotograficznego obrazowania oraz najbardziej jaskrawe, a co za tym idzie, najmniej skuteczne funkcje propagandowe. Ciekawsze pod względem formalnym i cenniejsze dokumentalnie wydają się materiały pokazujące wymiany studentów czy profesjonalistów przyjeżdżających na czasowe wizyty do Polski. Do tego typu artykułów należą chociażby reportaże z dwóch wizyt uczestników Seminariów Spółdzielczych sfotografowanych przez Tadeusza Sumińskiego w 1962 i 1963 roku dla „The Polish Review” (Afryka/Azja). Goście z kilkunastu krajów Azji, Afryki i Ameryki Południowej odwiedzają zakłady przemysłowe i spółdzielnie na terenie całego kraju, uśmiechnięci i zrelaksowani, kiedy indziej skupieni na wykładach; pokazywani są też w mniej formalnych sytuacjach. „Takie były rozmowy między przyjaciółmi” — podsumowuje autor artykułu w 1963 roku. Polska prezentowana jest w nich jako kraj partnerski, będący przewodnikiem na drodze rozwoju gospodarczego państw globalnego Południa (nazywanych wtedy krajami rozwijającymi się), a jednocześnie przyjazny dla obcokrajowców, słynący z gościnności. Niewykorzystane materiały odsłaniają mało efektowne zaplecze materialne tych spotkań. Tematy dotyczące wizyt tego typu są szczególnie obecne w edycji Afryka/Azja.

Pokazywany jako „prawdziwe” święto braterstwa i pokoju V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów *O pokój i przyjaźń* w 1955 roku był jednym z ważniejszych wydarzeń wpisujących się politykę państwa. Po Pradze [1947], Budapeszcie [1949] Berlinie [1951] i Bukareszcie [1953] przyszła kolej na stolicę Polski. Sprawna organizacja tego wydarzenia była priorytetem władz PRL. Rejestracja fotograficzna dwutygodniowego festiwalu odbywającego się w zniszczonej, odbudowującej się po tragicznych wydarzeniach wojny Warszawie, zachowała się w archiwach wielu autorów. Cały festiwal dzięki utrwalonym

w pamięci zbiorowej ikonicznym fotografiom jest jednym z najlepiej udokumentowanych wydarzeń tej dekady. Autorzy koncentrowali się na zdjęciach parad czy występów ulicznych, wykorzystując niecodzienny w polskich warunkach widok i fotogeniczność wielonarodowego tłumu w tradycyjnych strojach, któremu za tło służyła architektura m.in. niedawno oddanego do użytku Stadionu Dziesięciolecia i Pałacu Kultury i Nauki. Składający się aż z siedmiu stron materiał w miesięczniku ilustrują fotografie Marka Holzmana, Józefy Schiff, a także zdjęcia fotografów „Świata”: Władysława Sławnego, Jana Kosidowskiego i Konstantego Jarochowskiego, często publikujących we wczesnym okresie również w „Polsce”. Wybór poszerzony został o niezamieszczone zdjęcia scenek z zabaw ulicznych autorstwa Jana Kosidowskiego.

Praca dla edycji Afryka/Azja umożliwiła fotografom i dziennikarzom wyjazdy poza stary kontynent. Tadeusz Sumiński odbył podróż do Afryki Zachodniej: Ghany, Gwinei i Nigerii, gdzie m.in. fotografował plac budowy cukrowni w Akuse, powstającej we współpracy z Polakami. Przy okazji wykonał wiele klasycznych zdjęć krajoznawczych, a także portretów bliskich jego późniejszym twórczym zainteresowaniom.

Tematyka związana z wizytami dyplomatycznymi i życiem cudzoziemców w Polsce, zarówno przebywających tu czasowo, jak i mieszkających na stałe, w największym stopniu jest obecna w edycji Afryka/Azja. O pierwszych krokach zagranicznych studentów w Polsce opowiada artykuł *Tak trudno mówić po polsku* [*So Difficult to Speak Polish*], który przedstawia ich życie w Łodzi, gdzie działało w tym okresie Studium Przygotowawcze Języka Polskiego. Problemy z kadrą nauczającą, materiałami czy organizacją życia, znane z opracowań badawczych na ten temat, nie znajdują odzwierciedlenia w artykule, w którym największym problemem, jaki mają cudzoziemcy, jest przyzwyczajenie się do polskiej kuchni.

Na łamach tej edycji ukazało się także wiele artykułów dotyczących dekolonizacji państw afrykańskich, pominiętych tutaj ze względu na wykorzystywanie najczęściej zdjęć agencyjnych. Tym bardziej interesujący w tym kontekście jest reportaż *Bracia* [*Brothers*] Eustachego Kossakowskiego z 1963 roku poświęcony rekonwalescencji algierskich żołnierzy w ośrodku rehabilitacyjnym w Śremie koło Poznania. Obszerny materiał pokazuje dochodzących do zdrowia żołnierzy. Są tu ujęcia mężczyzn prezentujących w szpitalnych wnętrzach flagę niepodległej Algierii, odpoczywających i grających w bilard. Podkreśla się także dobrą opiekę polskiego personelu — na zdjęciach widać dwie pielęgniarki. Do publikacji nie trafiły natomiast fotografie okaleczonych żołnierzy, choć wspomina o nich tekst Tomasza Lubieńskiego.

W innym artykule podkreślającym negatywne skutki działań kapitalistycznego rządu [tu: amerykańskiego] — *Pomagając bohaterom* [*Helping the Heroes*] z fotografiami Jana Morka — uwagę poświęcono uciekającym przed wojną Wietnamczykom. Przyjęci przez Polskę zyskali zatrudnienie w polskim przemyśle. Sugestywny tekst opowiadający o okrucieństwach wojny zestawiono z fotografią roześmianych mężczyzn i konwencjonalnymi ujęciami ludzi przy pracy. Ten zabieg, stosowany często też przy innych tematach, podkreśla walory spokojnego i stabilnego życia Wietnamczyków w ich nowej ojczyźnie, przy okazji niejako eksponując wątek rozwoju przemysłu.

Artykuł z fotografiami Harry’ego Weinberga dotyczy z kolei relacji polsko-niemieckich. Problem często obecny na łamach „Polski”, zwłaszcza w kontekście ziem zachodnich,

zyskuje tu ciekawe przedstawienie. To jeden z serii artykułów na ten temat, jakie ukazały się w 1968 roku na łamach edycji Wschód. Fotograf wspomina wielodniową wyprawę wzdłuż Odry, podczas której powstało dużo różnych materiałów wykorzystywanych w kolejnych numerach miesięcznika. Sprawa zachodniej granicy Polski, nieuznawanej przez RFN, pod koniec lat sześćdziesiątych nadal pozostawała potencjalnym zarzewiem konfliktu. Reportaż Weinberga, czerpiący z formalnego języka fotografii humanistycznej, pokazuje wizytę niemieckich członków ruchu spółdzielczego, którzy odwiedzają swoje dawne miejsce zamieszkania. Wybór opublikowanych zdjęć podkreśla, że spotkanie ma charakter przyjacielski, dawni i obecni mieszkańcy piją nawet razem wódkę. Wśród nieopublikowanych ujęć znaleźć można wspólne oglądanie albumu z fotografiami. Dla obu stron musiała to być chwila przepełniona emocjami, przywołująca bolesne wspomnienia. Być może taka wymowa tego prostego formalnie zdjęcia była trudna do zaakceptowania, dlatego nie znalazło się ono w artykule.

MIEDZY WROCŁA- WIEM A KSIĘŻYCEM

Miesięcznik „Polska” był jednym z narzędzi realizowania polityki historycznej państwa rozumianej jako kształtowanie u odbiorców określonej świadomości historycznej. Do podstawowych dyskursów o przeszłości należały bezpośrednie i pośrednie odniesienia do nieodległych wydarzeń drugiej wojny światowej. Publikowano wspomnienia świadków, relacjonowano budowę pomników, przedstawiano współczesne wydarzenia w nawiązaniu do przeszłości. Tematem najważniejszym, obecnym niemal w każdym numerze (przede wszystkim „Polski” Zachód), były tzw. Ziemie Odzyskane.

Dokumentację fotograficzną, służącą także poznawaniu tych terenów, prowadzono już od połowy 1946 roku. Było to działanie zorganizowane przede wszystkim przez Instytut Zachodni i Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji, a także Polskie Towarzystwo Krajoznawcze. Wykonywane zdjęcia wyposażano w ustaloną z góry treść, której celem było, jak podkreślał w opracowaniu tego tematu Maciej Szymanowicz, „spolszczenie ziem zachodnich w fotografii”, czyli ukazywanie polskich korzeni kultury przy jednoczesnym wykluczeniu elementów kultury niemieckiej. Konwencja, w jakiej powstawały, wywodziła się wprost z przedwojennego nurtu fotografii ojczystej. Propagowana na polskim gruncie przez Jana Bułhaka za cel stawiała sobie pochwałę piękna i podkreślenie wyjątkowości narodowego krajobrazu naturalnego i miejskiego. Po wojnie to właśnie słynny mentor pokoleń fotografów był głównym dostarczycielem (do śmierci w 1950 roku) dokumentacji fotograficznej tych terytoriów.

Język wizualny używany na łamach miesięcznika „Polska”, wspomagany przez towarzyszące zdjęciom teksty, był jednak odmienny, nie tylko ze względu na zmiany formalne w fotografii polegające na odchodzeniu od estetyki malarskiej. Przykładem nowej metody twórczej, którą z dzisiejszej perspektywy można nazwać esejem fotograficznym, był artykuł *Między Wrocławiem a Księżycem* [*The Wrocław Boy and the Moon*] ze zdjęciami Marka Holzmana (prawdopodobnie także autora tekstu). Do zilustrowania opowieści o uzdolnionym dziewięcioletnim Zbyszku Błażejewskim, dla którego „słowo rysować oznacza to samo co widzieć”, posłużono się fotografiami o wysokim kontraście i głębokich czerniach wzmocnionych przez technikę druku miesięcznika. Zdjęcie chłopca rysującego na chodniku potwora ze względu na diagonalną kompozycję kieruje wzrok oglądających na kadr z postacią biegnącą jakby w księżycowym krajobrazie. Natomiast fotografia nieopublikowana to najbardziej konwencjonalny ze wszystkich wizerunków — spacerujący po parku chłopiec wydaje się być zwykłym dzieckiem, inaczej niż na zdjęciach z miesięcznika. Tylko szalik na szyi Zbyszka sugeruje odniesienie do Małego Księcia, oswajającego lęki poprzez

twórczość. Metaforyczność i spójność przekazu — zdjęć i tekstu — sprawia, że niemal zapominamy, iż jego celem jest mówienie o Wrocławiu [nigdy Breslau]. Ta sama subtelna metoda łączenia w świadomości odbiorców wizerunków i opowieści o nowym pokoleniu, urodzonym już po wojnie, na polskim terytorium, bez wspomnienia nawet o „Ziemiach Odzyskanych”, czasem z odniesieniem do dawnych, „gorszych” czasów, stosowana jest z powodzeniem w innych artykułach. Tytuły artykułów wskazują, że Dzierżoniów to „miasto młodości” — symbolizowane przez dziewczynkę sfotografowaną w perspektywie ulicy wiodącej ku dostatniej [jak dowiadujemy się z tekstu] przyszłości — a Pola Raksa to „wrocławska dziewczyna”, której ciężkiej pracy i rozwijającej się karierze aktorskiej czytelnicy amerykańskiej edycji „Polski” mogą kibicować. Nie ma tu miejsca na niuanse i nie dowiedzą się oni, że aktorka nie jest rodowitą wrocławianką, ale repatriantką z Lidy. Opublikowane fotografie Piotra Barącza, na których widać słynną fontannę *Szermierz* [to już rok 1964, więc rzeźba niemieckiego autora może znaleźć się w kadrze], podkreślają, jak ważny jest miejski kontekst tej sesji. Przedstawiona w fotoreportażu Tadeusza Rolkego rodzina z Wałbrzycha — miasta, które jest „najpiękniejsze, kiedy kwitną magnolie” — to repatrianci z Francji. Do publikacji wybrano zdjęcia podkreślające jedność i wielopokoleniowość rodziny — widzimy tu wszystkich razem, z nalewającą kawę kobietą [żoną i matką] oraz urodzonymi już w Polsce [jak dowiadujemy się z artykułu] dziećmi. Uchwycona na gorąco scena zapalania papierosa, w ściśle męskim gronie, nie została wytypowana do druku. Tylko modnie ubrana dziewczyna z tulipanami nie pasuje do wymowy całości i zdaje się wskazywać na osobiste zainteresowania autora reportażu.

Inny rodzaj narracji zastosowano w opowieści o Odrze i Nysie Łużyckiej, odnoszącej się do nieuznawanej przez RFN zachodniej granicy Polski. Reportaż wykonany przez Harry’ego Weinberga, skierowany do czytelników edycji *Wschód*, był jednym z serii publikowanej na przestrzeni całego roku 1968. Jak dowiadujemy się z tekstu, analogiczny materiał powstawał dla drezdeńskiego pisma „Zeit im Bild”. Tekst i zdjęcia podkreślają przyjazne stosunki między sąsiadami mieszkającymi po obu stronach granicy. Takie przedstawienie wydaje się też wpisywać w stosowany w wewnętrznej polityce podział na „dobrych”, przyjacielskich Niemców mieszkających w NRD i „złych” z RFN.

Problematykę tzw. Ziemi Odzyskanych oraz kwestii uznania zachodniej granicy państwa w przedstawionym tu wyborze zamykają dwa artykuły pokazujące powstawanie i odsłonięcie pomnika Jana XXIII we Wrocławiu w czerwcu 1968 roku. Fotografie monumentu pojawiły się na łamach miesięcznika nieprzypadkowo — papież ten wypowiedział istotne dla komunistycznej władzy zdanie, w którym nazwał polskie „ziemie zachodnie po wiekach odzyskanymi”, co przedstawiane było jako głos za legitymizacją granicy na Odrze i Nysie. O tym, jak ważny dla redakcji był ten temat w miesięczniku, świadczy nie tylko fakt, że pojawił się on dwukrotnie. Wskazują na to też słowa Kossakowskiego wspominającego w rozmowie z Markiem Grygłem i Tadeuszem Rolke, że sam Jerzy Piórkowski zlecił mu wykonanie dokumentacji z odsłonięcia pomnika [*Ostrość widzenia*, <http://fototapeta.art.pl/fti-ekoss.php>]. Dodał, że było to jedno z dwóch zleceń, których realizacji odmówił. Opublikowanie na łamach miesięcznika zarówno serii reportaży z podróży wzdłuż Odry, jak i relacji z odsłonięcia pomnika Jana XXIII można uznać za sygnały nadchodzącej zmiany w stosunkach polsko-niemieckich i uznania przez RFN zachodniej granicy Polski w 1970 roku.

Tematem wynikającym z polityki historycznej były również powracające wielokrotnie w miesięczniku odwołania i relacje dotyczące zbrodni hitlerowskich na terenie Polski. Szczególne miejsce wśród nich zajmuje fotoreportaż ze wsi Krasna autorstwa Eustachego Kossakowskiego. To zestaw ekspresyjnych portretów Władysława Supierza opowiadającego po kilkunastu latach o zbrodni niemieckiej w 1939 roku, którą przeżył jako jeden z nielicznych. Materiał ten jest wyjątkowy ze względu na użycie serii podobnych ujęć — można go rozpatrywać w kontekście przyszłych słynnych realizacji tego artysty. Do analizy porównawczej mogą służyć nie tylko zachowane oryginalne klatki negatywów, ich wersje przycięte przez redakcję i opublikowane w miesięczniku, ale też seria zdjęć wykonana ponownie przez Kossakowskiego. Zredukowana do siedmiu ujęć, składa się z ciasnych kadrów, w których artysta zawęził obraz jedynie do postaci mężczyzny, co podkreśliło jego wyrazistą mimikę i gestykulację. Powtórne kadrowanie wpłynęło też na podwyższenie kontrastu obrazu i zwiększyło ich ekspresję. Co więcej, wyeliminowanie szczegółów, kontekstu wnętrza domu oraz twarzy słuchających opowieści sprawiło, że seria ta stała się bardziej uniwersalna i symboliczna, a mniej narracyjna. Być może dlatego Kossakowski nadał jej opisowy tytuł *Człowiek opowiadający śmierć swego brata*, inny niż w miesięczniku, gdzie krótki tekst Tomasza Łubieńskiego to egzystencjalne *Pytania bez odpowiedzi*. O ile kadrowanie na potrzeby publikacji było zabiegiem raczej technicznym, poprawiającym kompozycję zdjęcia i pozwalającym na umieszczenie obok siebie trzech zdjęć, o tyle kolejne kadrowanie to świadome działanie artysty na obrazie w celu osiągnięcia zamierzonego efektu.

Na łamach miesięcznika historia relacjonowana jest przez świadków, tak jak w przypadku *Zeznania* [A *Deposition*] Władysława Bartoszewskiego. Obecny jest też temat hitlerowskich zbrodni na narodzie żydowskim, zazwyczaj w kontekście ich upamiętnienia, co znacząco zmieniło się po 1968 roku. Zdecydowanie częściej pojawiają się relacje odnoszące się do obozu zagłady Auschwitz-Birkenau jako symbolu ludobójstwa w ogóle, bez wskazywania narodowości. W tę narrację wpisuje się też reportaż z Marszu Pokoju Hiroszima-Auschwitz.

Skróconą opowieść o historii zamyka relacja z wizyty Charles'a de Gaulle'a w Polsce we wrześniu 1967 roku. Wydarzenie dokumentowane przez rzeszę fotografów, także z zagranicy, miało wielkie znaczenie dla władzy upatrującej w nim kolejny krok na drodze do uznania zachodniej granicy Polski. Wizyta została zaplanowana w najdrobniejszych szczegółach i objęta działaniami służb bezpieczeństwa. Powstały wówczas materiał fotograficzny jest bezcennym źródłem informacji dla historyków, każdy detal bowiem ma tu znaczenie: kiedy generał nosił mundur (co miało podkreślać kwestię sojuszu militarnego Francji i Polski), jakie miejsca odwiedził i z kim się nie spotkał (np. z kardynałem Stefanem Wyszyńskim). Kluczowa była oczywiście wizyta na Śląsku ze względu na problem uznania granicy na Odrze i Nysie i przynależności tzw. Ziemi Odzyskanych do Polski. Ten ogromny materiał pozwala na szeroką analizę wizualną, także porównawczą — w oparciu o zdjęcia Tadeusza Rolkego i Eustachego Kossakowskiego, którzy fotografowali generała ramię w ramię. Ostatecznie opublikowana w amerykańskiej wersji „Poland” relacja koncentruje się na pokazaniu wiwatującego tłumu; wybrano zdjęcia symboliczne, podkreślające osobowość generała poprzez ujęcia z obniżonej perspektywy, skupionego i poważnego. Kadry

ukazujące najbardziej interesujące dziś zaplecze tej wizyty — nieformalne sytuacje czy fotografów przy pracy — z oczywistych względów nie mogły zostać opublikowane. Podobnie jak zarejestrowani przez Rolkego, ustawieni przez władze prowokatorzy z antysemitycznymi hasłami. Ich obecność, będąca elementem rozgrywki w wewnętrznej polityce, nie mogła zostać pokazana czytelnikom w Stanach Zjednoczonych.

WE ARE OPTIMISTIC

Modernizacja, odbudowa, wzrost populacji i średniej długości życia, powszechna edukacja czy osiągnięcia w dziedzinie elektryfikacji były stałymi elementami spisu treści miesięcznika „Polska”. Optymistyczny ton nie był niczym wyjątkowym na tle prasy krajowej tego okresu, jednak w tym przypadku był to „magazyn ilustrowany” [tak brzmiał podtytuł pisma], a fotografie na równi z tekstem konstruowały tę przyjętą odgórnie narrację.

Stereotypowe wizerunki uśmiechniętych robotników czy matek pchających wózki na tle nowo wybudowanych bloków można znaleźć przede wszystkim we wczesnych numerach miesięcznika, przed rozdzieleniem edycji na Wschód i Zachód, kiedy nadal obowiązywała socrealistyczna estetyka. Nieskomplikowany przekaz tego rodzaju ilustracji jest z dzisiejszej perspektywy aż nazbyt łatwo odczytywalny. Szybko jednak ustąpił on miejsca subtelniejszej narracji, której analiza wymaga pogłębionych badań dotyczących tematów podejmowanych w reportażach.

We wspomnieniu Andrzeja Dobosza o Eustachym Kossakowskim [„Tygodnik Powszechny” 2001, nr 49] można przeczytać, że „»Polska« przynosiła atrakcyjny obraz kraju i życia umysłowego, oczywiście mocno niekompletny, bo ograniczony do samych pozytywów, a przecież wolny od fałszów”. Ukazywanie niepełnego obrazu rzeczywistości w miesięczniku miało miejsce na dwóch poziomach. Pierwszy, bardziej oczywisty, dotyczył wyboru tematów — przedstawiano więc sześć milionów dzieci rozpoczynających nowy rok szkolny, pokazywano, jak z przedszkolakami pracują psychologowie, by w przyszłości już sześciolatki mogły chodzić do szkół, liczono skrupulatnie każde nowo narodzone dziecko. Odszyfrowanie drugiego poziomu jest możliwe w przypadkach tych fotoreportaży, z których zachowały się oryginalnie naświetlone, pełne klatki negatywów, stykówki z zaznaczeniem kadrowania albo te ujęcia, które nie weszły do druku. Kadrowanie zdjęć w fotoreporcie Tadeusza Rolkego z lotniska usuwa z pola widzenia skromny barak, jakim w tym czasie była hala odlotów na warszawskim Okęciu. Podobny zabieg zastosowano w artykule z tekstem Wiesława Borowskiego *Słońce na palecie* [Sun on the Palette]. Fotografia młodej artystki rysującej na małomiasteczkowym rynku, otoczonej dziećmi, skadrowana jest tak, by nie były widoczne bosa stopy chłopców świadczące o biedzie. Do druku nie zaakceptowano też szerszych ujęć, gdzie dziewczyna maluje na sztaludze opartej o nowy skuter — kontrast między obdrapaną elewacją kamienicy a lśniącą lambrettą był zbyt mocny. Zniszczenia na ścianie zostały też usunięte z wiodącego

zdjęcia ilustrującego artykuł o klubie Hybrydy. Zabieg ten diametralnie zmienił jego wymowę — nie tylko usunął sprzed oczu oglądających odpadający tynk i zniszczoną firankę, ale też znacznie przybliżył grupę fotografowanych osób, zmniejszając dystans między nimi a oglądającymi.

Ostatecznej selekcji do druku nie przechodziły zazwyczaj fotografie ukazujące nieukończone prace modernizacyjne czy budowlane. Tak stało się w przypadku serii zdjęć Ireny Jarosińskiej z Nowej Huty. Osiedle, które autorka ta fotografowała wielokrotnie, jako sztandarowa realizacja socjalistycznej gospodarki nie mogło być, nawet w zachodniej edycji pisma, ukazywane jako niekompletne.

Istotne wydaje się również, że formalny język fotografii przedstawiających różne oblicza postępu, szczególnie w wydaniu najznamienitszych autorów zdjęć, także był nowoczesny, co widoczne jest np. w fotoreportażu Tadeusza Sumińskiego ukazującym modernistyczną architekturę dworców warszawskiej linii średnicowej czy na zdjęciach architektury autorstwa Marka Holzmana. Ciasne, proste kadry, unikanie miękorkosujących obiektywów, stosowanie dużych skrótów perspektywicznych to najważniejsze cechy fotografii dokumentującej architekturę.

Autor przytaczanego wyżej wspomnienia o Kossakowskim konkludował: „[Fotografowie miesięcznika »Polska«] utrwalali w rocznikach pisma obraz nie Polski Gomułki, władzy z jej rytuałami, lecz istniejącą rzeczywistość mimo wszystko, dostarczającą nam wzorów i miar, Polskę Tatarkiewiczza, Kotarbińskiego i Ossowskich, Aleksandra Gieysztorą i Hugona Steinhausą, Sołtanów: fizyka i architekta, ocalałe fragmenty Warszawy, europejskiego miasta lat 30., ulice z plakatami Henryka Tomaszewskiego, Lenicy, Młodożeńca, budowle Jerzego Hryniewieckiego i Zbigniewa Karpińskiego”. Choć jest to subiektywna opinia formułowana z perspektywy czasu — w szczególnym momencie, bo przy okazji śmierci Kossakowskiego w 2001 roku — wskazuje jednak, jak ważne miejsce na łamach miesięcznika zajmowała kultura, traktowana także jako istotny wskaźnik modernizacji kraju. Jeśli z kolei rozpatrywać ją jako jeden z elementów rozkruszania systemu, wydźwięk tytułu reportażu z I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu z 1965 roku *Jesteśmy optymistami* [*We Are Optimistic*] zyskuje nowe, symboliczne odczytanie.

Wybrani autorzy fotografii

Spośród pokaźnej liczby autorów fotografii publikujących w miesięczniku „Polska” przybliżamy sylwetki trzynastu. Wybór ten podyktowany został dostępnością ich archiwów oraz wagą i intensywnością współpracy z redakcją. Zamieszczamy też informacje o Centralnej Agencji Fotograficznej, ponieważ związani z nią fotografowie byli autorami dużej części zdjęć ukazujących się w piśmie.

Piotr Barącz

1922–1991

Fotograf o wszechstronnym warsztacie, specjalizował się w fotografii reportażowej, krajoznawczej oraz portretowej. Należał do ZPAF od 1963 roku [nr legitymacji 297].

Urodzony we Lwowie; ukończył Wydział Konsularny Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Krakowie. Jako fotograf zadebiutował w 1957 roku. Jego najciekawsze dokonania przypadają na okres stałej współpracy z miesięcznikiem „Polska”, którą rozpoczął w 1962 roku. Publikował estetycznie dopracowane fotoreportaże poświęcone problematyce społecznej i artystycznej. Interesowały go zwłaszcza najważniejsze wydarzenia kulturalne: wystawy, spektakle teatralne, festiwale muzyczne, plan filmowy. Jego kadry odznaczały się wysmakowaną kompozycją i doskonałym wyważeniem tonalnym, co widać zwłaszcza w fotografiach teatralnych oraz tych poświęconych wystawom plastycznym. W pierwszym przypadku łączył umiejętności portrecisty z wrażliwością na grę światłocienia oraz dynamikę ruchu, w drugim natomiast znajomość technik reprodukcji przedmiotu przenikała się z niemal malarskim wyczuciem faktury i gestu. Na uwagę zasługują zwłaszcza zdjęcia ilustrujące teksty Andrzeja Oseki, Jerzego Stajudy, Jerzego Wolffa, będące relacjami z pracowni artystów, m.in. Tadeusza Brzozowskiego, Zbigniewa Makowskiego, Wojciecha Sadleya. Są to zarówno barwne reprodukcje obrazów, jak również czarno-białe ujęcia portretowe twórców przy pracy. Zabiegi estetyzujące zauważalne były także w fotografiach o tematyce społecznej — ze względu na wyraźne dążenie do rejestrowania struktur wizualnych i akcentowania rytmu sprawiają one wrażenie inscenizowanych. Często posługiwał się fotografią barwną, co wzmacniało efekt estetyczny, pozwalając na wprowadzenie dominant kompozycyjnych lub akcentów kolorystycznych refrenowo powtarzających się w kolejnych kadrach. Ten zabieg mógł być efektywnie wykorzystywany przez grafików pisma.

Barącz wykonał także liczne portrety ludzi świata sztuki — plastyków, literatów, aktorów, naukowców. Na łamach „Polski” często publikował serie fotografii poszczególnych postaci, m.in. Beaty Tyszkiewicz, Elżbiety Czyżewskiej, Daniela Olbrychskiego, Piotra Szczepanika, Władysława Tatarkiewicza. Jego zdjęcia służyły także jako ilustracje w książkach biograficznych poświęconych m.in. Władysławowi Broniewskiemu [1964] i Arturowi Rubinsteinowi [1966]. Realizował się także na polu fotografii krajoznawczej — jego fotografie ilustrowały anglo- i niemieckojęzyczne informatory turystyczne, prezentujące miasta tzw. Ziemi Odzyskanych: Wrocław, Szczecin, Świnoujście.

Na łamach „Polski” współpracował najczęściej z Markiem Holzmanem i Eustachym Kossakowskim. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych istotną częścią jego działalności była fotografia dokumentacyjna, m.in. działalności Galerii Foksal.

Archiwum negatywów fotografa udostępniane jest przez agencję fotograficzną East News.

Kamila Dworniczak-Leśniak

Bogusław (Sławek) Biegański

1932–1994

Grafik i fotoreporter, członek Związku Polskich Artystów Fotografików od 1964 roku; należał do sekcji fotografii prasowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich.

Ukończył studia na Wydziale Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Plastycznych (1956), był uczniem Tadeusza Kulisiewicza. Zaraz po ukończeniu studiów został zaproszony do współpracy przez malarza Zbigniewa Makowskiego, ówczesnego redaktora graficznego ilustrowanego magazynu studenckiego „Od Nowa”. Tam opublikował swoje pierwsze zdjęcia.

Po obejrzeniu wystawy Edwarda Steichena *Rodzina człowieka* (1959) porzucił grafikę na rzecz fotografii. Redakcja „Od Nowa” nie mogła zaproponować mu etatu fotoreportera, dlatego wkrótce związał się na stałe z miesięcznikiem „Polska” [Wschód], na łamach którego na początku roku 1960 (nr 1) zadebiutował obyczajowym materiałem *Okno, stół, łóżko*. Już wtedy dysponował obszernym portfolio, jego fotoreportaż *Klinika rzeźb* wydrukował „Świat” (1958, nr 42), a liczne pojedyncze fotografie i mniejsze reportaże fotograficzne nadal ukazywały się w „Od Nowa”.

W miesięczniku „Polska” zamieszczał reportaże o tematyce obyczajowej i społecznej. Ilustrował wydarzenia, portretował ważne postaci świata kultury, sportu i polityki. Uwagę zwracają materiały, w których w centrum zainteresowania znajduje się człowiek. Codziennosc ukazana w obiektywie Biegańskiego wskazywała na szerszą problematykę społeczną, choć nie brakowało też ujęć po prostu rejestrujących wydarzenia towarzyskie czy upiększoną socjalistyczną rzeczywistość.

W 1962 roku otrzymał I nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie Fotografii Prasowej organizowanym przez Zarząd Główny RSW Prasa i CAF za fotoreportaż *Spotkanie z posłem* [mieszkańców gminy Ugoszcz z posłem na Sejm Józefem Macichowskim], opublikowany w „Polsce” [Wschód] 1962, nr 10. Materiał ukazuje cechy charakterystyczne twórczości Biegańskiego: dynamiczne kadry rejestrujące akcję, zbliżenia na gesty, twarze, nierzadko poruszony obraz.

Równolegle Biegański dostarczał swoje fotografie do redakcji studenckiego tygodnika „ltd” [następcy „Od Nowa”], mieszczącej się przy ul. Ordynackiej 9 w Warszawie. Materiały z „Polski” [Wschód] często ukazywały się potem w „ltd”. W zależności od kompozycji rozkładówki fotografia mogła zostać przycięta do formatu pionowego lub poziomego czy też odwrócona stronami, jak w przypadku przedrukowanego w „ltd” zdjęcia z wyróżnionego *Spotkania z posłem* (1962, nr 48).

W „ltd” Biegański był autorytetem dla młodszych kolegów z redakcji. Kierował działem fotoreportażu, układał materiał na stronach, współpracował z grafikami. Dla tygodnika przede wszystkim wykonywał sesje okładkowe i prowadził kronikę życia studenckiego.

W 1965 roku otrzymał kolejną nagrodę [w wysokości 8000 złotych] na Ogólnopolskim Konkursie Fotografii Prasowej. Fotoreportaż *Wizja lokalna w Oświęcimiu* [„Polska” [Wschód] 1965, nr 2] otworzył mu też drzwi do sąsiedniej redakcji „Polski” Zachód — wybrane zdjęcia z *Wizji lokalnej* ukazały się w marcowym numerze tej edycji [1965, nr 3].

W latach siedemdziesiątych funkcję szefa działu fotograficznego w „ltd” przejął po Biegańskim Krzysztof Barański [1945–2005]. Przykładem bardziej krytycznego podejścia do socjalistycznej codzienności może być ich wspólny fotoreportaż zatytułowany *Ruda się żeni* [„ltd” 1977, nr 42]. W tym czasie Biegański współpracował też z redakcjami tygodników „Na Przełaj” i „Perspektywę”.

W stanie wojennym, w 1982 roku odebrano mu sprzęt i zwolniono z etatowej pracy na rzecz prasy państwowej w związku z jego fotoreportażami o ruchu „Solidarności”. Nawiązał wtedy współpracę z czasopismem „Powściągliwość i Praca”, w którym zatrudnienie znalazło wielu dziennikarzy represjonowanych przez władze.

Biegański uważał, że trwanie fotografii mogą zapewnić jedynie wydawnictwa książkowe. Jego zdjęcia znalazły się w opublikowanej w trzech wersjach językowych publikacji Kazimierza Czarnockiego i Andrzeja Przysieckiego *Elbląg 1945 i dziś* [1968] i anglojęzycznej *Gdańsk 1980: Pictures from a Strike* [1981].

Jego prace były prezentowane na wystawach w Starej Galerii ZPAF w Warszawie: *Wystawa pięciu fotoreporterów* [1974], *Wydarzenia* [1980], *Sławek Biegański. Fotoreportaż* [1994]; w Muzeum Sztuki w Łodzi: *Gdańsk — Sierpień '80* [1980] oraz w Bielsku-Białej w Galerii Fotografii B&B [1994], a po śmierci fotografa m.in. na wystawach: *Polska fotografia XX wieku* [Pałac Kultury i Nauki, Warszawa, 2007], *Cudowne lata. Muzyka. Poezja. Malarstwo. Lata 70. i 80.* [Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa, 2009], *Fotoreporterzy* [Muzeum Historii Fotografii, Kraków, 2017].

Spuścizna Biegańskiego jest dzisiaj częścią cyfrowego archiwum FORUM Polskiej Agencji Fotografów, prowadzonej przez jego redakcyjnych kolegów z „ltd”, Jarosława Stachowicza i Krzysztofa Wójcika. Kilkadziesiąt zdjęć znajduje się w zbiorach krakowskiego Muzeum Historii Fotografii, a fotografie z sierpniowych strajków 1980 roku — w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

Aleksandra Fedorowicz-Jackowska

Jakub Grelowski

1935–2009

Fotoreporter i dokumentalista, członek ZPAF od 1978 roku [nr legitymacji 490].

Od 1962 roku realizował fotoreportaże dla miesięcznika „Polska” [Wschód]. Od końca lat sześćdziesiątych pracował dla Polskiej Agencji Interpress, wykonując fotografie przeznaczone dla serwisów zagranicznych. Zajmował się przede wszystkim

problematyką społeczną oraz krajoznawczą, okazjonalnie podejmował tematy związane z motoryzacją czy modą. Był również autorem fotoreportaży poświęconych znanym postaciom polskiej kultury.

W swoich pracach wykazywał się znajomością klasycznego warsztatu fotografa prasowego — kadry statyczne, na przykład portretowe lub prezentujące architekturę, łączył z ujęciem dynamiki ruchu maszyn, grup ludzkich, gestów postaci. Charakterystyczna dla fotografów związanych z „Polską” estetyzacja ustępowała w jego przypadku skłonności do bardziej surowej rejestracji, koncentrującej uwagę widza przede wszystkim na ekspresji przedstawionych zdarzeń. Efekt ten potęgowało stosowanie skrótów perspektywicznych, kompozycji diagonalnych, rytmizacji i geometryzacji przestrzeni kadru. Fotografie Grelowskiego świadczą o znajomości nie tylko zachodniej fotografii reportażowej z kręgu Agencji Magnum, ale także zjawisk awangardowych. Autor umiejętnie łączył różne struktury wizualne, uzyskując efekty fakturowe i tonalne.

Kamila Dworniczak-Leśniak

Marek Holzman

Wszechstronny fotograf, realizujący z równym powodzeniem prace w bardzo różnych konwencjach, od fotoreportażowych po aranżowane portrety. Dziennikarz prasowy i radiowy, autor scenografii fotograficznej do przedstawienia telewizyjnego Adama Hanuszkiewicza *Wiersze Antoniego Słonimskiego* [1961], współpracownik wielu periodyków. Członek ZPAF od 1960 roku.

Urodził się w Borysławiu, jego ojciec był fotografem atelierowym. Ledwo rozpoczęte studia ekonomiczne w Warszawie przerwał wybuch drugiej wojny światowej. Holzman wrócił do Borysławia, gdzie do 1941 roku pracował w bibliotece miejskiej. Do kręgu jego bliskich znajomych, uczestniczących w dyskusjach o kulturze i sztuce, należeli Brunon Schulz, Marek Zwillich, Anna Płockier i Marian Jachimowicz.

Od 1950 roku mieszkał w Warszawie. Pracował w wydawnictwie Centralnej Rady Związków Zawodowych, publikował zdjęcia i teksty w dzienniku „Głos Pracy”, w związkowych czasopiśmie kulturalnych i poświęconych tematyce BHP. Dla Instytutu Wydawniczego CRZZ do lat osiemdziesiątych realizował zlecenia fotograficzne z zakresu bezpieczeństwa i ochrony pracy. W latach 1950–1955 w ramach serii Biblioteki Fotoreportażowej CRZZ wykonał fotografie do kilkunastu broszur wpisujących się w nurt socrealizmu. Utrzymanemu w tej stylistyce tekstowi Olgierda Budrewicza towarzyszyły konwencjonalne, aranżowane fotografie Holzmana. Jednak już w tej serii można znaleźć wiele prac świadczących o umiejętności komponowania ciasnych i dynamicznych kadrów, koncentracji na detalach: dłoniach, fakturach, narzędziach, sugerujących znajomość przedwojennej fotografii awangardowej.

W redakcji miesięcznika „Polska” pracował od 1954 roku [zatrudniony na tzw. ryczałcie], początkowo również jako autor tekstów. Był fotografem zawodowym — podejmował się niemal każdego zlecenia, od fotografii przemysłowej, przez dokumentację o charakterze geologicznym, po serie portretowe wybitnych przedstawicieli kultury. Dla „Polski” wykonał portrety Andrzeja Wajdy, Jerzego Ficowskiego, Idy Kamińskiej czy Aliny Szapocznikow, które weszły do kanonu polskiej fotografii.

Według relacji Tadeusza Rolkego to właśnie Holzman był pomysłodawcą umieszczenia dzieł sztuki czy rzemiosła w krajobrazie miejskim i naturalnym. Artykułowi o ceramice z pracowni Heleny i Lecha Grześkiewiczów w szóstym numerze „Polski” [Zachód] z 1959 roku towarzyszy zdjęcie figurek ceramicznych ustawionych na ulicy, na skraju kałuży. Podobny zabieg zastosował w relacji z zakopiańskiego Salonu Marcowego w 1959 roku — tym razem zaprosił artystów do wyjścia z obrazami w przestrzeń Zakopanego. Interwencje te wносиły ożywienie do trudnego i monotonnego tematu reprodukcji dzieł sztuki, znacznie podnosząc atrakcyjność takich relacji. Innym stosowanym przez niego zabiegiem było aranżowanie przestrzeni w fotografii poprzez budowanie jej na wielu planach. Osoby portretowane ustawiał bliżej i dalej od obiektywu, wykorzystując elementy zastane, jak np. rzeźby [w przypadku słynnej serii portretowej Aliny Szapocznikow] czy elementy architektury [w fotograficznej opowieści o studenckim teatrze Co To założonym przez rzeźbiarza Romualda Frejera, której towarzyszy tekst Agnieszki Osieckiej].

O swojej pracy mówił: „Wzrok przyjmuje na sekundę 600 milionów bitów informacji — trzydzieści razy więcej niż drugi co do sprawności zmysł ludzki: słuch. To zobowiązuje. W tym potopie fotoreporter musi błyskawicznie dokonać wyboru momentu sytuacyjnego, który chwyta na kliszę, tego przysłowiowego »momentu charakterystycznego« do utrwalenia. Ale czy prawda, trwająca 1/1000 sekundy, jest całą prawdą o świecie lub choćby o jednej sytuacji, o jednym przeżyciu fotografowanego człowieka? [...] Interesuje mnie taka fotografia, która mówi o tym, co było przed wykonaniem zdjęcia, i zapowiada to, co będzie po jego zrobieniu, dzianie się, a nie zatrzymywanie sytuacji” [Juliusz Garztecki, *Marek Holzman, czyli protest*, „Fotografia” 1965, nr 4, s. 85]. W innym miejscu wyjaśniał: „To, co robię, nie jest więc sprawą polowania na szczególnie traf, lecz stwarzaniem sytuacji, w których szczególne trafy mogą się przydarzyć” [Krystyna Nastulanka rozmawia z Markiem Holzmanem, „Polityka”, 10.08.1974]. Takie podejście sytuuje twórczość Holzmana w innym nurcie niż wyznawcy „decydującego momentu” Henriego Cartiera-Bressona, wskazuje na głęboką refleksję na temat możliwości fotografii oraz, co można ocenić z perspektywy czasu, sytuowanie jej od początku w polu sztuki.

Marek Holzman brał udział w wielu wystawach zbiorowych, otrzymał liczne nagrody. Do najważniejszych jego ekspozycji należała ta zorganizowana w 1964 roku w Zachęcie jako jeden z czterech pokazów indywidualnych [obok Anny Chojnackiej, Zofii Rydet i Zygmunta Szarguta-Szarka], którym towarzyszył wspólny katalog. W przestrzeni zaaranżowanej przez Mariana Bogusza Holzman pokazał serię wizerunków artystów oraz cykl *Tacy jesteście* — portrety zbiorowe i sceny składające się na obraz społeczeństwa, a także bardzo interesujący ze współczesnej perspektywy wybór fotografii dokumentujących „różne formy szmiry i kiczu [...] — zdjęcia tatuażów, pretensjonalnych kostiumów cyrkowych, jarmarcznych strzelnic, dekoracji fotografów ulicznych” [Urszula Czartoryska, *Wystawa czterech*, „Fotografia” 1964, nr 4]

Jerzy Garztecki w cytowanych powyżej tekście podkreślał, że twórczość Holzmana charakteryzuje nienaganna technika. Pisał: „[fotograf] naświetla obficie, aż do pewnego spłaszczenia gradacji [...] pomimo kontrastowej obróbki osiąga dobre wyrobienie szczegółów w cieniach [...], nie stosuje żadnej obróbki chemicznej, przekraczającej zwykłą technikę bromową. Jest zdania, że wszystko, co chce wydobyć ze zdjęcia, można osiągnąć pod

powiększalnikiem. Używa wyłącznie lustrzanek 6 × 6 [cm] [...], najchętniej używa obiektywu 180 mm, aby osiągnąć maksymalne zagęszczenie perspektywiczne i tematyczne w kadrze. [...] Do 1/5 sekundy fotografuje z ręki. Fotografuje bardzo dużo, aż do *nasycenia się* tematem, bez względu na ilość zużytego materiału. Na przeciętny fotoreportażowy temat zużywa około 200 klatek negatywu”.

Praca dla miesięcznika „Polska” niewątpliwie zdominowała twórczość Marka Holzmana, ale i fotograf w znacznym stopniu wpłynął na kształt wizualny edycji „Polska” Zachód. W ramach współpracy z redakcją osiągnął znaczny obszar wolności twórczej, kierując się ustaloną przez siebie zasadą, sformułowaną w wywiadzie z 1974 roku: „Trzeba oddziaływać na wyobraźnię, a nie tylko kokietować oko. Liczę na talent czytelnika, pozostawiam mu znaczny margines dla jego własnych przemyśleń i skojarzeń”.

Prace Marka Holzmana znajdują się m.in. kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz w zbiorach prywatnych.

Karolina Puchała-Rojek

Irena Jarosińska

1924–1996

Jedna z pierwszych i najważniejszych fotoreporterów w powojennej Polsce, działała także jako artystka i animatorka życia kulturalnego. Należała do ZPAF od 1950 roku [nr legitymacji 85].

Urodzona [jako Irena Małek] w Szybenach na Ukrainie, w połowie lat trzydziestych z rodzicami Zofią i Sewerynem oraz z bratem Zdzisławem zamieszkała w Warszawie. Uczyła się w Publicznej Szkole Powszechnej im. Michaliny Mościckiej i w Gimnazjum im. Zofii Łabusiewicz. Po wybuchu drugiej wojny światowej uczestniczyła w kompletach tajnego nauczania, w czasie których zdała maturę [1943]. Po wojnie podjęła studia na Wydziale Chemii Uniwersytetu Warszawskiego, specjalizując się w chemii organicznej. Przyjęła nazwisko pierwszego męża, Stanisława Jarosińskiego [1915–2003], ojca jej syna Marka [1948–1969]. Przez pewien czas, np. oznaczając prace pieczętką, używała podwójnego nazwiska. Od ok. 1960 roku publikowała zdjęcia już jako Irena Jarosińska.

Pracę zawodową rozpoczęła zaraz po wojnie, w administracji publicznej — najpierw w Ministerstwie Rolnictwa i Reform Rolnych [1946–1949], później w Ministerstwie Kultury w Referacie Fotografiki. Do ZPAF wprowadzili ją Leonard Sempoliński i Zbigniew Dłubak. Z tym ostatnim była związana prywatnie i zawodowo [przez krótki czas używali wspólnej pieczętki do oznaczania autorstwa prac].

W latach pięćdziesiątych publikowała na łamach „Świata” i „Fotografii”, w której jej zdjęcia towarzyszyły tekstom dydaktycznym, stawiane za wzór sprawności technicznej, były także wykorzystywane na okładkach pisma. Ukazywały się także jej samodzielne fotoreportaże. Na stałe związała się z redakcją „Polski”, gdzie pracowała od 1956 roku do lat osiemdziesiątych. Pierwsze jej zdjęcia opublikowane na łamach miesięcznika portretowały Warszawę — jej architekturę i mieszkańców. Fotografie Jarosińskiej nie były jedynie ilustracją artykułów — uzupełniały tekst, często ukazywały się samodzielnie, a czasem

stawały się wręcz tematem felietonów. Niekiedy materiały realizowane na zamówienie redakcji wykraczały poza formę klasycznego fotoreportażu. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych artystka posługiwała się np. fotomontażami negatywowymi, aby oddać charakter muzyki nowoczesnej czy neoawangardowego malarstwa. W czasie pracy dla „Polski” często fotografowała artystów, muzyków i pisarzy. Zdjęcia wykonywała w pracowniach i salach koncertowych, ale też w plenerze — krajobraz stawał się komentarem do twórczości artystów. Przez ponad 20 lat pracy w redakcji „Polski” opublikowała setki zdjęć przede wszystkim na temat zjawisk kulturalnych i problemów społecznych, rzadziej nauki i gospodarki.

Działała w środowisku artystycznej awangardy, z której członkami łączyły ją więzy przyjaźni. W latach 1956–1957 prezentowała swoje fotomontaże na wspólnych wystawach z Grupą 55 — malarzami Marianem Boguszem, Zbigniewem Dłubakiem, Kajetanem Sosnowskim i rzeźbiarką Barbarą Zbrożną. Artyści zainicjowali Galerię Krzywego Koła — szczególnie ważny punkt na mapie artystycznej Warszawy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. W październiku 1956 roku, kilka miesięcy po powstaniu Galerii, Jarosińska pokazała tam fotografie Warszawy — sceny uliczne, które oddawały atmosferę miasta w latach pięćdziesiątych, jeszcze zniszczonego, jednak pełnego życia. Wystawie towarzyszył katalog z wierszem Mirona Białoszewskiego napisanym specjalnie na tę okazję. W 1961 roku w tej samej przestrzeni odbyła się jej wystawa fotomontaży zatytułowana *Zdarzenia i reminiscencje*.

Była również aktywną animatorką sztuki i poszukującą artystką, której działania wykraczały poza sferę fotografii — rzeźbiła, organizowała happeningi, prowokowała dyskusje o kulturze. Od około 1956 roku do końca życia prowadziła pracownię przy al. Świerczewskiego 95/99 [obecnie al. „Solidarności”] znaną jako Galeria 11a. W latach siedemdziesiątych stała się ona miejscem ożywionego życia kulturalnego, w którym fotografia była pretekstem do rozmów o sztuce, literaturze, muzyce. Jarosińska prowadziła tam także autorskie zajęcia dla słuchaczy Studium Fotografii ZPAF; niekiedy przybierały one formę plenerów w wynajmowanej przez nią leśniczówce w Grobce na Mazurach.

W latach osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych swoje fotograficzne pasje realizowała podczas podróży. Wyjeżdżała m.in. do Indii, Nepalu, Izraela, Egiptu, Malezji, Singapuru i Afganistanu. Niektóre ze zdjęć, np. ze zniszczonego wojną Afganistanu, przypominają te wykonywane na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych w Warszawie. Kiedy choroba uniemożliwiła jej podróże, swoje artystyczne zainteresowania znów skupiła na Warszawie. Zaczęła przygotowywać wystawę *Warszawiak i jego miasto*, która miała być pokazana w Zachęcie. Nie zdążyła jej zrealizować, zmarła po ciężkiej chorobie w Warszawie 16 lutego 1996 roku.

Po kilkunastu latach od śmierci fotografki jej spuścizna, licząca około 65 tysięcy klitek negatywów i 3400 odbitek, trafiła do Ośrodka KARTA w Warszawie, gdzie została zdigitalizowana i udostępniona online. Archiwum Jarosińskiej to z jednej strony zdjęcia wykonane na zlecenie redakcji prasowych (przede wszystkim „Polski”), z drugiej — dokumentacja życia grup artystycznych, z którymi była prywatnie związana.

Joanna Łuba

Jan Jastrzębski

1925–2001

Fotograf krajobrazu, architektury, a także polskiej prowincji. Członek ZPAF od 1960 roku, w latach 1971–1973 pełnił funkcję wiceprezesa.

Urodził się w Warszawie, w rodzinie lekarzy, w czasie okupacji ukończył gimnazjum ogólnokształcące na tajnych kompletach [matura w 1943 roku]. Podczas wojny pracował m.in. jako robotnik rolny. W 1946 roku wyjechał do Łodzi, gdzie studiował na wydziale matematyczno-przyrodniczym tamtejszego uniwersytetu. W 1947 roku podjął studia w Szkole Głównej Planowania i Statystyki w Warszawie [obecnie Szkoła Główna Handlowa].

Jeszcze przed wojną fotografował aparatem skrzynkowym; robił też zdjęcia podczas okupacji. Po kilku latach pracy w handlu zagranicznym postanowił zająć się zawodowo fotografią. W 1953 roku zatrudnił się w pracowni fotograficznej [później był jej kierownikiem] w Biurze Projektów i Konstrukcji Sprzętu Szkolnego [potem Ośrodka Pomocy Naukowych], a następnie w pracowni fotograficznej spółdzielni Wspólna Sprawa. W 1959 roku przez kilka miesięcy był reporterem tygodnika ilustrowanego „Kraj”.

Od maja 1959 roku do 30 września 1960 roku pracował dla miesięcznika „Polska” [Wschód]. Zrealizował tam wiele reportaży poświęconych m.in. tematyce przemysłowej, np. materiał z Huty „Zgoda” w Świętochłowicach. Nie wiadomo, w jaki sposób zakończyła się współpraca Jastrzębskiego z edycją Wschód, ale już w 1960 roku był fotografem w Centralnym Biurze Wzornictwa Przemysłu Lekkiego. Z zachowanej korespondencji wynika, że 1 marca 1961 roku został ponownie zatrudniony przez wydawnictwo Polonia, wydawcę „Polski”, tym razem „na stanowisku reportera I stopnia” w edycji „The Polish Review” [Afryka/Azja], gdzie pracował przez kolejne dwa lata. Fotografował zakłady przemysłowe, takie wydarzenia jak Międzynarodowe Targi Poznańskie, podejmował też tematy społeczne, m.in. życie obcokrajowców w Polsce. Materiał ten ukazuje Jastrzębskiego jako fotografa wszechstronnego, autora świetnych portretów [z dużym wyczuciem w przedstawianiu dzieci], zdjęć krajobrazu i architektury. Jak sam mówił, najbardziej interesowało go wtedy i w późniejszych latach dokumentowanie życia prowincji. Jego zdjęcia w miesięczniku ukazywały się regularnie do końca 1962 roku i sporadycznie w latach następnych.

Pracował jako fotoreporter dla różnych czasopism do połowy lat siedemdziesiątych. W późniejszym okresie zajmował się także dokumentacją dzieł sztuki dla Muzeum Narodowego w Warszawie oraz coraz bliższą mu fotografią krajobrazową.

W latach osiemdziesiątych kilkakrotnie występował jako rzeczoznawca do spraw fotografii artystycznej przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, dokumentował także jako wolontariusz zbiory Muzeum Archidiecezji Warszawskiej.

W latach 1985–1990 powstał jego cykl dokumentujący przebudowę mostu Poniatowskiego. Interesujące formalnie, utrzymane w niepokojącym nastroju fotografie przywodzące na myśl teatralne dekoracje powstały w momencie przełomu ustrojowego w Polsce. Zdjęcia z tego cyklu były prezentowane na wystawie *Looking East* w Galerii Image w Aarhus w Danii [1990] oraz w galerii Fundacji Archeologia Fotografii w 2017 roku.

Jastrzębski brał udział w wielu wystawach zbiorowych w Polsce i za granicą, m.in. w ramach festiwalu *Fotofest* w Houston w 1988 roku [z Edwardem Hartwigiem] czy wystawie *Landscape of Poland* w Nowym Jorku w 1986 roku. Długotrwała choroba ograniczyła jego aktywność zawodową w ostatniej dekadzie życia. Przez większość życia mieszkał na Powiślu, żonaty z Marią Łuszczkiewicz-Jastrzębską [ur. 1929], graficzką i rysowniczką.

Od 2016 roku archiwum Jastrzębskiego znajduje się pod opieką Fundacji Archeologia Fotografii. Udostępnione dotychczas 1000 obiektów, w tym większą część zbioru autorskich odbitek, oraz wybór najstarszych negatywów można oglądać na portalu Wirtualne Muzeum Fotografii.

Marta Przybyło

Eustachy Kossakowski

1925–2001

„Fotograf polskich awangard”, dokumentalista działalności Galerii Foksal, współpracownik wielu popularnych czasopism, m.in. „Stolicy”, „Zwierciadła”, „Ty i Ja”. W latach siedemdziesiątych w swojej dojrzałej twórczości artystycznej kwestionował granice medium, tworząc rozbudowane serie fotograficzne. Członek ZPAF od 1960 roku.

Jego ojciec Jan, profesor chirurgii dziecięcej, i matka Stanisława z Rynkowskich, także chirurg dziecięcy, poznali się na studiach medycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Eustachy Kossakowski zajmował się fotografią od wczesnego dzieciństwa za sprawą ojca, wielkiego amatora fotografii. Jako nastolatek uciekał od wojennej rzeczywistości do ciemni, gdzie godzinami wykonywał odbitki. Brał udział w powstaniu warszawskim; walczył w okolicach placu Szembeka, a potem w Puszczy Kampinoskiej. Po wojnie studiował na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej [dyplom w 1956]. Aby uniknąć wykonywania projektów architektonicznych w duchu socrealizmu, przez siedem lat pracował w biurze konserwacji zabytków. Za pośrednictwem zaprzyjaźnionych fotografów otrzymał pierwsze zlecenie na reportaż z Gór Świętokrzyskich. Ten moment sam wskazywał jako początek swojej drogi zawodowego fotografa. Dzięki znajomości z Tadeuszem Rolke, mieszkańcem tej samej kamienicy przy ulicy Marszałkowskiej, zaczął pracować w redakcji „Stolicy”. Jeden z opublikowanych tam reportaży zwrócił uwagę redaktora naczelnego „Polski” [Zachód] Jerzego Piórkowskiego, który zaproponował Kossakowskiemu współpracę. Pierwszy reportaż jego autorstwa w miesięczniku „Polska” ukazał się w 1960 roku. Od tego czasu do wyjazdu z Polski w 1970 roku wykonał dla magazynu kilkaset reportaży i ogromną ilość zdjęć. Wiele z tych realizacji wyróżnia się „ostrością widzenia rzeczy” i niezwykłą swobodą w używaniu fotograficznego języka. Podejmował w zasadzie każdy temat: od fotografowania sportowców kadry olimpijskiej podczas zgrupowania w Przesieci, poprzez Zakłady Azotowe w Puławach, elektrownię w Turoszowie, dokumentację odsłonięcia Międzynarodowego Pomnika Ofiar Obozu Auschwitz, tematy społeczne i kulturalne. Wiele reportaży zrealizował wspólnie z Tadeuszem Rolke.

O pracy dla miesięcznika obszernie opowiadał w rozmowie z Markiem Grygłem i Tadeuszem Rolke (<http://fototapeta.art.pl/fti-ekoss.php>). Wspominał wówczas o dwóch

sytuacjach, kiedy odmówił realizacji reportażu, a także o kilku ważnych dla niego relacjach, m.in. z wizyty rabinów z całego świata w Treblince [*Memory and Hommage*, „Poland” 1969, nr 4] czy relacji z Marszu Pokoju Hiroszima–Auschwitz [*Our Resistant Movement Continues*, „Poland” 1963, nr 5].

Jednocześnie był związany z Galerią Foksal, Galerią Krzywego Koła, teatrami Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora, jako jeden z nielicznych fotografował happeningi tego ostatniego. W 1967 roku zrobił jedno z ikonicznych zdjęć w historii polskiej fotografii: *Koncert morski podczas Panoramicznego happeningu morskiego* Kantora. W 1970 roku razem z Anką Ptaszkowską, krytyczką i historyczką sztuki, współzałożycielką Galerii Foksal, podjęli decyzję o opuszczeniu Polski i przeprowadzce do Paryża. Tam pół roku później rozpoczął realizację cyklu *6 metrów przed Paryżem*, kwestionującego znaczenie „decydującego momentu” w fotografii i będącego odejściem od klasycznego języka fotografii reportażowej, a także, według samego artysty, powrotem do myślenia o fotografii jako o obiektywnej rejestracji rzeczywistości. Składał się on ze 159 fotografii, wykonanych z odległości sześciu metrów od tablic z napisem „Paris”, wskazujących granicę administracyjną miasta. Tablica zawsze znajdowała się w centrum kadru. Jako rygorystyczna realizacja założonej idei cykl ten został uznany za dzieło konceptualne. Był wielokrotnie wystawiany, m.in. w Musée des Arts Décoratifs, Musée du Louvre w Paryżu [1971], Moderna Museet w Sztokholmie [1972], Musée Nicéphore Niépce w Chalon-sur-Saône [2004–2005], w MAC VAL, Musée d’art contemporain du Val-de-Marne [2017]. Wydawnictwo NOUS opublikowało album poświęcony tej serii w 2012 roku.

W latach 1972–1989 Kossakowski pracował jako fotograf w Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou w Paryżu; w latach 1982–1985 współpracował z ARC Musée d’art moderne de la ville de Paris, w latach 1972–1989 z wydawnictwami: Hachette, Jean Claude Lattès, Serg, Philippe Sers, Imprimerie nationale.

W tym samym czasie w ramach swoich poszukiwań artystycznych realizował rozbudowane serie fotograficzne. Najważniejsze z nich to *Affiches détournées* [1975–1979], *Światła w Pompejach* opublikowane przez Imprimerie nationale w albumie *Pompei démeures secrètes* [1980], *New York Rouge* [1980], *Surrealistyczne przedmieścia Neapolu* [1995–1998], *Apostołowie* [1982] — wielokrotnie wystawiani, m.in. w Galerii Foksal w Warszawie, *Światła w korytarzach chambres de bonne* [1984], *Światła w Chartres* [1983–1990]. Ta ostatnia seria, opublikowana również w formie albumu przez wydawnictwo Jean Claude Lattès, była rezultatem wieloletniej pracy nad zmiennymi efektami światła i koloru wywoływanych przez słynne witraże. Album odniósł wielki sukces prasowy i otrzymał pierwsze miejsce w plebiscycie na najlepszą książkę francuską dziesięciolecia organizowanym przez czasopismo „Lire”.

Eustachy Kossakowski został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej w 1997 roku.

Jego prace znajdują się m.in. w kolekcji Centre Georges Pompidou [cykl *Człowiek opowiadający śmierć swego brata*, 1967]. Archiwum negatywów i diapozytywów, należące do zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, zostało opracowane i w całości udostępnione online.

Bogdan Łopieński

1934–2017

Fotoreporter, kolekcjoner antyków, członek Związku Polskich Artystów Fotografików (od 1969) i Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich.

Urodził się w Warszawie, w słynnej rodzinie brązowników. Miał kontynuować rodzinną tradycję, jednak w 1950 roku firma została upaństwowiona. W 1958 roku ukończył studia w Akademii Wychowania Fizycznego, w latach 1957–1967 pracował jako instruktor narciarstwa w Warszawskim Klubie Narciarskim i Polskim Związku Narciarskim. Przez rok studiował na Wydziale Operatorskim Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi [1963].

Fotografować zaczął w 1957 roku, pod koniec studiów w AWF. Za pierwsze zarobione jeszcze na studiach pieniądze zakupił powiększalnik, a później mieszkowy aparat fotograficzny certo six 6 × 6 cm. Warsztatu uczył się m.in. od Witolda Dederki w Warszawskim Towarzystwie Fotograficznym. Interesował się fotografią współczesną, uczęszczał na wystawy w Związku Polskich Artystów Fotografików i Warszawskim Towarzystwie Fotograficznym, ale zajmowała go głównie fotografia reporterska, którą mógł oglądać w prasie, także zagranicznej [m.in. „Paris Match” i „Life”]. Inspirował się tygodnikiem „Świat”, gdzie zdjęcia publikowali Władysław Sławny i Wiesław Prażuch. Łopieński co jakiś czas oferował redakcji swoje fotografie; punktem zwrotnym w jego karierze zawodowej stało się opublikowanie jednej z nich na okładce tygodnika [1961]. Kiedy przyniósł wybraną sekwencję zdjęć, zapytano go: „A nie masz czegoś bardziej reporterskiego?”. Przedstawiony w odpowiedzi materiał o żeglarstwie został wyróżniony publikacją, a postawione wówczas przez redakcję pytanie zaważyło na wyborze specjalizacji zawodowej.

Na początku lat sześćdziesiątych współpracował z redakcją „Polski” [Wschód] jako wolny strzelec. Pierwszy jego fotoreportaż ukazał się w 1963 roku, a dwa lata później został zatrudniony w miesięczniku na etacie i otrzymał profesjonalny sprzęt: aparaty rolleiflex i pentacon six wraz z oprzyrządowaniem. Na zlecenie redakcji dużo jeździł po kraju, najczęściej fotografował przemysł, inicjatywy społeczne, kulturę, sport, turystykę oraz modę. Jednym z pierwszych tematów była dokumentacja I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Łopieńskiego interesował głównie proces powstawania rzeźb oraz relacje pomiędzy artystami a pracownikami elbląskich Zakładów Mechanicznych Zamech, którzy odpowiadali za wykonanie prac od strony technicznej. Na początku 1966 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie została otwarta wystawa fotografii Eustachego Kossakowskiego i Bogdana Łopieńskiego pt. *Formy przestrzenne w Elblągu*.

W redakcji „Polski” [Wschód] pracował cztery lata [1965–1969], następnie związał się z tygodnikiem „Perspektywy” [1969–1971], w którym opublikował reportaż z Mongolii, a później z Polską Agencją Interpress [1971–1974]. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych zrezygnował z pracy etatowej i zajął się fotografią komercyjną oraz reklamową, m.in. na zlecenie central handlu zagranicznego, FSO na Żeraniu, przedsiębiorstw Bumar i Polimex. Współpracował też z Krajową Agencją Wydawniczą, dla której przygotowywał pocztówki i fotografie do albumów.

Przy okazji licznych podróży po Polsce fotografował codzienność PRL, przede wszystkim na własny użytek. Najbardziej dziś znane z tych zdjęć nie były wcześniej

publikowane w prasie. Łopieński nazywany jest „kolekcjonerem klatek” ze względu na wyjątkową umiejętność uchwycenia interesującego momentu w odpowiednim kadrze. Twierdził, że zdolność wyprzedzania tego, co się za chwilę wydarzy, wyniósł z kilkuletniego doświadczenia w pracy instruktora narciarstwa. Do najsłynniejszych jego zdjęć należą m.in. *Chełm Lubelski* [1966, wyróżnienie na World Press Photo 1967], *Kaczka dziennikarska* [1968], *Przyspieszajmy obywatela* [1973, I nagroda w Konkursie Fotografii Prasowej w 1974], *Pozdrowienia z Piwnicznej* [1974]. Jednym z jego ostatnich dużych materiałów fotograficznych była dokumentacja w kolorze pierwszego Marszu Żywych [1988], zorganizowanego przez izraelskie ministerstwo oświaty na terenie hitlerowskiego obozu zagłady Auschwitz-Birkenau. Wraz z żoną Kariną Łopieńską wykonał także dokumentację obozu.

Jego zdjęcia były prezentowane na wielu wystawach. Pierwszy pokaz indywidualny odbył się w Klubie Prasy w Warszawie [1961], następnie to m.in.: *Za kołem polarnym* [1977], *Czas przeszły dokonany* [2006], *Warszawa i warszawiacy* [2009]. Brał również udział w licznych wystawach zbiorowych, m.in. World Press Photo [Haga, 1967], *Sztuka reportażu* [Wrocław, 1974], *Auschwitz-Birkenau* [Nowy Jork, 1989], *Cztery pory Gierka* [Warszawa, 2010], *Ziemie podwójnie odzyskane* [Warszawa, 2012], *Czas wolny. Fotografie* [Warszawa, 2013].

Fotografie Łopieńskiego znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki oraz w licznych kolekcjach prywatnych. Cyfrowe archiwum fotoreportera jest przechowywane w zasobach Ośrodka KARTA i FORUM Polskiej Agencji Fotografów.

Karolina Andrzejewska-Batko

Jan Morek

ur. 1940

Fotograf, kronikarz życia politycznego PRL, autor albumów fotograficznych poświęconych społeczeństwu, architekturze i krajoznawstwu. Członek ZPAF od 1970 roku.

Absolwent technikum fotograficznego w Warszawie [1958], gdzie uczył się w klasie z Markiem Karewiczem i Harrym Weinbergiem. Po ukończeniu szkoły pracował jako fotograf w Instytucie Badawczym Biologii Doświadczalnej PAN, co było ważnym etapem w rozwoju jego warsztatu fotograficznego. W latach 1960–1966 studiował socjologię na Uniwersytecie Warszawskim; napisał pracę magisterską pod kierunkiem profesora Adama Podgóreckiego na temat propagandy w amerykańskiej reklamie. Praca miała być opublikowana przez wydawnictwo Książka i Wiedza, ale autor nie zgodził się na proponowane zmiany w tekście. W tym czasie coraz bardziej pochłaniała go fotografia i dla niej ostatecznie porzucił dobrze zapowiadającą się karierę naukową.

Jeszcze w czasie studiów wygrał konkurs fotograficzny „Stolicy” serią zdjęć muzyków Orkiestry z Chmielnej; pięć fotografii jego autorstwa ukazało się na rozkładówce numeru z 21 grudnia 1961 roku. Jedną z wydrukowanych fotografii — ciemną, kontrastową, o nostalgiczno-poetyckim tonie, ukazującą muzyków w bramie w zimowej scenerii — pokazywał wielokrotnie w późniejszych latach.

Po studiach, w 1966 roku dostał angaż w edycji „The Polish Review” [Afryka/Azja]. W rozmowie z redaktorem naczelnym przedstawił m.in. reportaż ze szkoły dla niedowidzących dzieci. Materiał ten razem z fotografiami z późniejszych sesji został opublikowany pod tytułem *Children Are Crossing Over to the Other Shore* [„The Polish Review” 1967, nr 6]. Wśród zdjęć z pierwszych lat jego pracy dla miesięcznika zwracają uwagę te poświęcone tematyce społecznej i sportowej; wykonywał też fotografie przemysłowe oraz dokumentował spotkania dyplomatyczne czy życie Afrykańczyków w Polsce.

Dla wydawnictwa Polonia, a później dla Agencji Interpress Jan Morek przepracował niemal trzy dekady. W późniejszych latach realizował wiele tematów społecznych, ale przede wszystkim dokumentował wydarzenia polityczne w kraju i za granicą. Był autorem reportażu m.in. z wizyty w Polsce Charles’a de Gaulle’a [1967], Richarda Nixona [1972], Fidela Castro [1972], Jana Pawła II [1979]. Z politykami jeździł także w delegacje zagraniczne, np. z ekipą Edwarda Gierka był z wizytą na Kubie w 1975 roku. Najbardziej znany jest jednak z fotografii polityków uchwyconych też w nieoficjalnych sytuacjach, jak chociażby Edwarda Gierka zdejmującego buty po wizycie w kopalni w czasie podróży po Stanach Zjednoczonych w 1973 roku.

Portretował również postaci ze świata kultury i nauki, m.in. Artura Rubinsteina, Witolda Lutosławskiego czy Tadeusza Kotarbińskiego.

W 1979 roku agencja Interpress opublikowała w wysokim nakładzie książkę *Polska na co dzień* z fotografiami barwnymi Morka i tekstem Andrzeja K. Wróblewskiego w kilku wersjach językowych [polskiej, rosyjskiej, angielskiej, niemieckiej, francuskiej i hiszpańskiej]. Fotograf skupił się na życiu ludzi młodych podpatrywanych m.in. na ulicy. Wedle jego wspomnień nakład rosyjskiej wersji językowej, której egzemplarze miały być dołączone do teczek delegatów na Zjazd PZPR, został przeznaczony na przemiał po interwencji cenzury — reakcją tę wywołało zdjęcie młodego mężczyzny z krzyżem na piersi.

Album *Polska na co dzień* był pierwszym z serii publikacji Morka poświęconych tematyce społecznej, krajoznawstwu, architekturze. W późniejszych latach ukazały się m.in. *Warszawa* [1986], *Pałace Warszawy* [1998] czy wznawiane wielokrotnie albumy *Polska* [m.in. 2000, 2002, 2006]. Jak mówi autor: „Doliczyłem się około pół miliona łącznie sprzedanych egzemplarzy swoich albumów”.

Obok miesięcznika „Polska” publikował zdjęcia w „Itd” czy „Razem” [reportaże takie jak np. *Polak z Polakiem*, poświęcony m.in. wizycie Lecha Wałęsy w Rzymie].

Napisał kilka tekstów o fotografii, m.in. *Co myślę o „fotografice”* opublikowany w miesięczniku „Fotografia”, w którym opowiedział się za użyciem stricte fotograficznych środków wyrazu.

Obszerny wywiad z fotografem ukazał się w książce Łukasza Modelskiego *Fotobiografie PRL* [2013]. Jego archiwum częściowo przechowywane jest przez autora, po części w Agencji Forum oraz w PAP.

Marta Przybyło

Tadeusz Rolke

ur. 1929

Fotograf specjalizujący się w fotografii reportażowej i fotografii mody, jeden z najbardziej uznanych przedstawicieli tzw. fotografii humanistycznej w Polsce. Członek ZPAF od 1958 roku [nr legitymacji 233].

Urodził się w Warszawie. Fotografiją zainteresował się w czasie wojny, kiedy zetknął się z niemieckimi pismami ilustrowanymi o tematyce wojskowej; pierwszym jego aparatem był kodak baby box. Po powstaniu warszawskim trafił na roboty do Niemiec; po powrocie studiował historię sztuki najpierw na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, gdzie spotkał członków późniejszej Grupy Zamek, następnie na Uniwersytecie Warszawskim. W 1952 roku jego edukację przerwało aresztowanie w związku z oskarżeniem o członkostwo w tzw. Ruchu Uniwersalistów Władysława Jaworskiego, zakończone skazaniem na siedem lat więzienia. Po odwilżowej amnestii w 1954 roku powrócił do fotografii: podjął pracę w laboratorium fototechnicznym Polskich Zakładów Optycznych przy produkcji skal i podziałek metodą fotograficzną, a w 1955 roku został zatrudniony jako fotograf w Państwowych Zakładach Foto-Przezroczy. W tym czasie zaczął publikować fotografie w ilustrowanej prasie, przede wszystkim w harcerskim piśmie dla młodzieży „Świat Młodych”.

Karierę rozpoczął na dobre w 1956 roku, gdy został etatowym fotografem pisma „Stolica”; zrealizował tam jeden ze swoich najbardziej znanych fotoreportaży: *Romowie* [1957]. Od 1960 roku pracował dla miesięcznika „Polska” [Zachód i Wschód], jako wolny strzelec także dla innych czasopism, m.in. „Świata”, „Ty i Ja”, „Przekroju”.

Fotoreportaże publikowane na łamach „Polski” wpisują się w poetykę fotografii reportażowej uprawianej przez fotografów zachodnich związanych z działającą od 1947 roku Agencją Magnum. Rolke podejmował w nich tematy społeczne, dotyczące życia codziennego, kulturalnego. Interesowała go przede wszystkim dynamika relacji pomiędzy człowiekiem a jego otoczeniem, a także poszukiwanie napięcia emocjonalnego i nastroju [m.in. *Sun on the Palette*, 1959; *Vernissage*, 1960]. Fotografie te eksponowały postaci ludzkie i sprawiały wrażenie kadrów portretowych. Rolke podejmował również typowy dla fotografii reportażowej tego czasu temat dzieci — jako wątek autonomiczny, m.in. w fotoreportażach *How and What Children Read* [1959], *Fathers and Children* [1960], ale także jako motyw urozmaicający materiał poświęcony innej problematyce [np. *All Souls's Day*, 1960; *The Pieniny National Park*, 1961].

Wchodzące w skład fotoreportaży kadry były zróżnicowane pod względem ekspresji gestów, kompozycji, co pozwalało na konstruowanie sugestywnej narracji, w dużej mierze niezależnej od towarzyszącego tekstu [m.in. *An Unusual Meeting*, 1959; *Arrivals and Departures*, 1961].

Obszerną część dorobku fotografa zajmuje rejestracja życia artystycznego, zwłaszcza wykonywana na potrzeby galerii, m.in. poznańskiej Galerii OdNowa i warszawskich Galerii Krzywego Koła i Galerii Foksal. W tej ostatniej, razem z zaprzyjaźnionym Eustachym Koszakowskim, dokumentował wystawy i happeningi m.in. Tadeusza Kantora czy Włodzimierza Borowskiego. Istotne były także fotografie mody, które od końca lat pięćdziesiątych wykonywał zwłaszcza na zamówienie „Przekroju”, współpracując z Barbarą Hoff. Sesje

zdjęciowe realizował nie tylko w Warszawie, także w Moskwie czy Paryżu. Na kobietach skupiona była uwaga także w innych pracach fotografa. Kadry ukazujące młode modelki na tle pejzażu czy architektury, niejednokrotnie stylizowane na fotosy z planu filmowego, bywały częścią fotoreportaży o tematyce kulturalnej czy społecznej, jak np. *When the Magnolias Are in Bloom* [1960], poświęcony życiu rodzin robotniczych w Wałbrzychu. Niejednokrotnie stanowiły główną oś tematyczną narracji wizualnej, jak chociażby w fotoeseju *The Hidden Face* [1960], zaczynającym się od słów „Warsaw is a woman...”. Temat ten był również traktowany samodzielnie — ujęcia młodych, modnie ubranych kobiet na ulicach polskich miast stały się znakiem rozpoznawczym fotografa. Rolke wykonywał także akty [m.in. cykl *Ślady*, 1984–1995].

W 1970 roku rozczarowany sytuacją polityczną w kraju wyemigrował do Niemiec; mieszkał najpierw w Monachium, następnie w Hamburgu. Nawiązał współpracę z prestiżowymi magazynami takimi jak „Stern”, „Die Zeit”, „Der Spiegel”, a także z pismem „Art”, „Brigitte” i prasą codzienną. Realizował obszerne serie reportażowe, m.in. *Velgen* w ośrodku terapeutycznym dla uzależnionych [1972] oraz *Fischmarkt* — na targu rybnym w Hamburgu. Fotografował także artystów w ich pracowniach [Joseph Beuys, Gerhard Richter]. Prace prezentował na wystawach indywidualnych, m.in. *Znaki pokuty*, na której znalazły się fotografie wykonane w 1967 roku podczas porządkowania terenu obozu zagłady Auschwitz-Birkenau przez młodzież niemiecką. Współpraca z zachodnimi pismami nie ustała w latach osiemdziesiątych, chociaż po stanie wojennym Rolke zamieszkał ponownie w Polsce. Utrwał wówczas przede wszystkim niezależne życie artystyczne. W latach dziewięćdziesiątych współpracował z „Magazynem Gazety Wyborczej”, realizując m.in. serie fotografii artystów przy pracy. Następnie skoncentrował się głównie na działalności artystycznej, pracując nad własnymi projektami fotograficznymi, prezentowanymi na wystawach i publikowanymi w postaci albumów. Zainterесowały go szczególnie ślady nieobecnej społeczności żydowskiej, czemu dał wyraz w cyklach *Chasydzi* czy *Tu byliśmy* [2008], będących wysublimowaną rejestracją miast i miasteczek — dawnych sztetli. Poetyka jego fotografii ewoluowała w kierunku wyciszonego, intymnego dokumentu — rejestracji świata, poprzez którą uchwycić można reminiscencje obecności człowieka.

Wykładał na Wydziale Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego. W 2009 roku został odznaczony złotym medalem Gloria Artis.

Zdigitalizowane archiwum fotografa udostępnia na swojej stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Właścicielem części prezentowanych tam fotografii jest Agencja Gazeta.

Kamila Dworniczak-Leśniak

Zofia Rydet

1911–1997

Jedna z największych indywidualności polskiej fotografii, „artystka bez mistrza”, konsekwentnie stawiała człowieka w centrum swoich zainteresowań i tematów fotograficznych. Należała do ZPAF od 1961 roku. Z miesięcznikiem „Polska” nie wiązały jej stałe

zlecenia ani etat, jednak do 1968 roku opublikowano tam kilkanaście reportaży na podstawie wykonanych przez nią fotografii, a sama czuła się współpracowniczką magazynu.

Urodziła się w Stanisławowie, kresowym mieście pod zaborem austriackim jako córka Józefy z domu Nowotny i Ferdynanda. Odebrała tradycyjne wychowanie i wykształcenie handlowe [zgodnie z wolą rodziców], choć jej marzeniem były studia artystyczne w krakowskiej ASP. Silna więź łączyła ją ze starszym bratem, Tadeuszem, który był jej pracodawcą w biurze podróży Orbis [od 1935 roku] i pierwszym nauczycielem fotografii. Wykonane przez niego negatywy, bliskie nurtowi fotografii ojczystej, w czasie wojny wywoływała, ręcznie ozdabiała i sprzedawała jako pocztówki; w późniejszych latach fotografowała jego syna Bartka.

Wojna zmusiła rodzinę Rydetów do przeprowadzki poprzedzonej długą wędrówką. Uciekając przed wojskiem radzieckim, trafili do Rabki. Zofia stopniowo zyskiwała samodzielność finansową, przeprowadziła się do Kłodzka, a pod koniec lat czterdziestych do Bytomia. Tam zza szyby prowadzonego przez siebie sklepu papierniczego zaczęła robić zdjęcia, uznane po latach za ikoniczne. W 1954 roku zapisała się do Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego i niedługo potem na kurs fotografii w Katowicach. Dostęp do materiałów fotograficznych, znajomości, jakie nawiązała w Gliwicach, a także twórcza atmosfera tego środowiska — tworzonego przez Jerzego Lewczyńskiego, Zdzisława Beksińskiego i często bywającą tam Urszulę Czartoryską — umożliwiły jej rozwój zawodowy. Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, naznaczony ważnymi wydarzeniami z życia osobistego [śmierć ojca podczas pogrzebu matki, rozstanie z narzeczoną, decyzja o przeprowadzce do Gliwic i liczne podróże zagraniczne] to przede wszystkim czas bardzo intensywnego fotografowania. Efektem była seria zdjęć, z których 150 zostało pokazanych w 1961 roku na wystawie *Mały człowiek* w Gliwicach, a później na wielu innych, również za granicą. W 1964 roku w warszawskiej Zachęcie Zofia Rydet wystawiła cykl *Czas przemijania*; w kolejnym roku wydała w Arkadach fundamentalną dla historii polskiej książki fotograficznej publikację *Mały człowiek* zaprojektowaną przez Wojciecha Zamecznika, z cytatami z pism Janusza Korczaka.

Zdjęcia z tej serii były publikowane w miesięczniku „Polska” w formie dziesięciu różnych reportaży [sześć z nich opublikowano w niezmienionej formie w różnych edycjach]. Oryginalne klatki zazwyczaj były mocno kadrowane, tak aby dobrze układały się na rozkładówce. Wszystkie ukazały się przed premierą książki, większości towarzysząc quasi-poetyckie teksty Wiktora Woroszyńskiego analizujące relacje między dziećmi, podkreślające piękno przyjaźni i dzieciństwa w ogóle [m.in. *Little Girls*, 1962, nr 4; *Boys*, 1962 nr 6, *Still Close*, 1962, nr 7]. W żadnym z nich jednak nie pojawia się kontekst myśli Janusza Korczaka, choć wiadomo, że miał on dla fotografki fundamentalne znaczenie.

Obok zdjęć pokazujących życie dzieci i relacje między nimi, formalnie pozostających w nurcie fotografii humanistycznej, w miesięczniku można znaleźć ujęcia tematu macierzyństwa [*Mother-hood*, 1964, nr 2] czy przyjaźni [*Just the Two of Us*, 1963, nr 3]. Na tym tle wyróżnia się wybór zatytułowany *Windows* [1966, nr 10] przedstawiający ludzi w oknach. Patetyczny tekst Woroszyńskiego opowiada o „zwyczajnej, wspaniałej rodzinie człowieczej” — sformułowanie to zapewne jest nawiązaniem do tytułu słynnej wystawy. Wydaje się, że tylko dwa reportaże zostały zleczone przez redakcję; towarzyszący im

tekst jest pochwałą poziomu szkolnictwa wyższego na Śląsku. Fotografie studentów, ale przede wszystkim studentek zostały wykonane na gliwickiej Politechnice.

Pozycja Rydet w szeroko rozumianym środowisku twórczym pod koniec lat sześćdziesiątych była ugruntowana. W tym czasie zaczęła pracować w technice fotomontażu, tworząc m.in. serię *Obsesje* pokazywaną na znaczących warszawskich wystawach *Fotografia subiektywna* [1968] i *Fotografowie poszukujący* [1971]. Obszerny cykl *Świat uczyć i wyobraźni* został wydany w formie książki fotograficznej ze wstępem Urszuli Czartoryskiej w 1979 roku. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Rydet stworzyła w technice kolażu *Suitę śląską* – cykl wspomnieniowy nawiązujący do czasów, kiedy dekorowała zdjęcia brata. Równolegle, od 1978 roku realizowała swoje *opus magnum*, dokumentalny *Zapis socjologiczny*, którym wpisała się w historię światowej fotografii – wielokrotnie analizowany w publikacjach i na sesjach naukowych, prezentowany m.in. na wystawie *Zofia Rydet. Zapis* [Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2015–2016]. Jego częścią była seria *Obecność* opublikowana w 1989 roku jako ostatnia autorska książka fotograficzna.

Archiwum Zofii Rydet jest sukcesywnie opracowywane i w znacznej części udostępnione online [*Zapis socjologiczny* oraz *Dokumentacje*] przez fundację jej imienia.

Karolina Puchała-Rojek

Tadeusz Sumiński

1924–2009

Fotograf architektury i krajobrazu, sytuował swoją twórczość w nurcie nawiązującym do estetyki piktorialnej. Członek ZPAF od 1958 roku.

Urodzony w Badurkach w powiecie płockim, w rodzinie ziemiańskiej, w 1943 roku przeniósł się do Warszawy. Jako żołnierz batalionu „Zośka” [II pluton „Felek”], o pseudonimie „Leszczyc”, wziął udział w powstaniu warszawskim. Uczestniczył m.in. w walkach na Woli, Starym Mieście, w atakach na Gęsiówkę. Przeżycia wojenne mocno naznaczyły jego późniejsze życie – czuł się związany ze środowiskiem „zośkowców” i był jego aktywnym ambasadorem, opracował wybór wielokrotnie wznawianych *Pamiętników żołnierzy baonu „Zośka”*.

Po wojnie uczył się w liceum [matura w 1946 roku], a następnie studiował w Szkole Głównej Handlowej w Warszawie. W trakcie studiów pełnił funkcję asystenta przy Katedrze Ekonomiki Obrotu Towarowego. Aresztowany w styczniu 1949 roku, spędził sześć miesięcy w więzieniu.

Po wyjściu z więzienia dokończył studia [1952], ale stracił asystenturę na uczelni. Pracował w Spółdzielczym Instytucie Naukowym, później w Instytucie Handlu Wewnętrznego, skąd został zwolniony. Uniemożliwiono mu dalszą pracę naukową, co skłoniło go do zmiany zawodu i zwrócenia się ku fotografii. Od 1954 roku pracował jako fotoserwisant w Centralnej Agencji Fotograficznej. Po odejściu z CAF zajmował się filmem medycznym, następnie podjął pracę w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, w którym pełnił funkcję fotografa, a później kierownika pracowni.

Pierwsze zdjęcie jego autorstwa ukazało się w drugim numerze „The Polish Review” z 1961 roku — nowej edycji miesięcznika „Polska” przeznaczonej dla krajów Azji, później także Afryki. Wkrótce został zatrudniony na etacie przez tę redakcję. Fotografował m.in. zakłady przemysłowe, wizyty dyplomatyczne, wystawy sztuki, tematy związane z rozrywką, pejzaże. Jego talent i zamiłowanie do klasycznych ujęć znajdowały wyraz przede wszystkim w fotografii przemysłowej, a zwłaszcza precyzyjnie skomponowanych, „graficznych” przedstawieniach industrialnej architektury. Sposób pracy fotografa można prześledzić dzięki zachowanym stykówkom i negatywom — wielokrotnie powtarzał i korygował kadry, aż do osiągnięcia idealnego ujęcia.

W czasie pracy w redakcji odbył podróż do północno-zachodniej Afryki, gdzie fotografował m.in. pejzaże i scenki uliczne w Maroku, Ghanie, Gwinei i Nigerii. Część zdjęć z tego wyjazdu ukazała się także w miesięczniku. Od początku w piśmie pojawiają się też charakterystyczne dla późniejszej twórczości autora pejzaże.

W 1963 roku został przyjęty do Klubu Fotografii Prasowej. Pracę w „Polsce” zakończył najprawdopodobniej w 1964 roku; jego zwolnienie było konsekwencją zmiany na stanowisku redaktora naczelnego. Zdjęcia Sumińskiego nadal ukazywały się w miesięczniku, choć w mniejszym zakresie. Z okresu intensywnej pracy w „Polsce” zachowały się, wnioskując z autorskiej numeracji, praktycznie wszystkie negatywy czarno-białe, stykówki oraz kilkaset odbitek, natomiast nieliczne materiały barwne. Przez niecałe cztery lata pracy wykonał kilka tysięcy klatek negatywów.

W 1963 roku odbyła się jego pierwsza indywidualna wystawa w warszawskiej Kordegardzie, na której prezentował fotografie krajobrazowe, portrety oraz wybór prac powstałych przy okazji zamówień dla miesięcznika. Wystawa pokazywała, jak trudno wytyczyć ostrą granicę między pracą na zlecenie a działalnością na własny rachunek. Sam Sumiński zresztą w związku z późniejszą wystawą mówił, że jego fotografie to „wypadki przy pracy”, realizowane przy okazji zleceń.

Od 1965 roku pracował samodzielnie. Określał siebie jako fotografa krajobrazu i ten temat leżał w centrum jego praktyki fotograficznej, a z biegiem lat zaczął dominować nad innymi. Znaną jego pracą jest m.in. *Niebo w krajobrazie*, cykl prezentowany w wielu odsłonach w różnych miastach w Polsce.

Sumiński odwoływał się do stylistyki buhakowskiej, zdawał sobie jednak sprawę z ograniczeń związanych z takim podejściem. Po latach, nie bez autoironii, tak określał swoje stanowisko: „Za najwyższą wartość w fotografii uważam jej dokumentalność, ale nie potrafię pozbyć się chęci estetyzowania”. I dalej: „Pilnie obserwuję poczynania awangardowe, ale sam trzymam się staroświeckich konwencji”. Śladem tego zmagania czy odchodzenia od tradycyjnej estetyki są dwie wystawy wynikające z bardziej konceptualnych założeń: *Anatomia krajobrazu* w Małej Galerii ZPAF w Warszawie w 1985 roku oraz jedna z ostatnich wystaw artysty, *Kolor czy czarno-białe* [Warszawa, Kazimierz Dolny, Nordenhamn, 2005].

Swoje prace pokazywał wielokrotnie w Polsce oraz w kilku krajach europejskich [m.in. Czechosłowacja, Niemcy], otrzymał kilkadziesiąt nagród w konkursach fotograficznych w Polsce i za granicą.

Przez większość życia był związany z Warszawą, jednak dużo podróżował i wiele jego fotografii zostało wykonanych m.in. we Włoszech, Grecji, Niemczech, Francji,

Mongolii. Efektem wyjazdu do Grecji jest ilustrowany wspólnie z Edwardem Hartwigiem album *Akropol* [1964].

Od 2009 roku archiwum Tadeusza Sumińskiego jest opracowywane przez Fundację Archeologia Fotografii. Ponad 5000 zdigitalizowanych obiektów z archiwum fotografa udostępniono na portalu Wirtualne Muzeum Fotografii.

Marta Przybyło

Harry Weinberg

ur. 1930

Fotograf, fotoreporter, koncentrował się na rejestracji życia teatralnego i muzycznego. Członek ZPAF od 1973 roku [legitymacja nr 404].

Pasję do fotografii zaszczepił w nim zaprzyjaźniony z jego ojcem Eugeniusz Nasierowski. Zachęta ze strony prowadzącego własny zakład profesjonalisty skierowała kroki Weinberga ku [istniejącemu do dzisiaj] Technikum Fototechnicznemu przy ul. Spokojnej w Warszawie, gdzie uczył się nie tylko z córką Eugeniusza, Zofią Nasierowską, ale i m.in. Markiem Karewiczem. Między 1959 a 1960 rokiem Weinberg pracował jako instruktor w pracowni fotografii w Pałacu Młodzieży w Warszawie. Wkrótce został, na około dwa lata, asystentem słynnego już wówczas fotografa — Edwarda Hartwiga. Wspólne podróże i oglądanie świata teatru od zaplecza pozwoliło Weinbergowi nie tylko szlifować warsztat w zakresie takich umiejętności jak np. analizowanie oświetlenia danej sceny, ale przede wszystkim uwarżliwiło go na kwestię budowania anegdotycznych kadrów podczas rejestrowania wydarzeń kulturalnych.

W 1962 roku w dorocznym, otwartym konkursie fotograficznym czasopisma „Stolica” na prace o tematyce warszawskiej Weinberg [używający wówczas godła „Szwejk”] otrzymał I nagrodę w kategorii zdjęć pojedynczych za *Skajarzenia jezdni*. Na początku listopada 1963 roku rozpoczął pracę jako zastępca kierownika laboratorium fotograficznego w wydawnictwie Polonia. Miał wówczas sposobność zapoznania się z procesami selekcjonowania zdjęć do publikacji oraz ich kadrowania. Stanowisko fotoreportera miesięcznika „Polska” [Wschód] objął na początku lutego 1965 roku.

Szczególnie ważna dla niego była I nagroda w kategorii zdjęć czarno-białych za pracę z cyklu *Przyjeżdż, mamo, na przysięgę* na XIII Ogólnopolskim Konkursie Fotografii Prasowej w 1971 roku. Wykonane w 1968 roku zdjęcia doskonale oddają jego charakterystyczny styl, który znamionuje szczególnie wrażliwość na efemeryczne i drobne, choć bardzo znaczące, gesty i zachowania społeczne. Cykl ten wyróżnia wyjątkowa lekkość wypowiedzi, w której kluczowego znaczenia nabierają kulisy przedstawianych zdarzeń i sytuacje pozornie drugoplanowe. Na kolejnej edycji OKFP fotograf otrzymał nagrodę redakcji „Chłopska Droga” za zdjęcie *Góral — kowal*.

Weinberg ze szczególnym upodobaniem rejestrował wszelkie wydarzenia kulturalne [Piwnica pod Baranami, klub Hybrydy, festiwal w Opolu, Jesienna Giełda Piosenki w Gdańsku] czy tematy związane z edukacją oraz środowiskiem naukowym. Unikał stosowania lampy błyskowej, wykorzystywał światło zastane oraz wysokoczułe filmy, co pozwalało mu

w dyskretny sposób ukazać atmosferę wieczornych spotkań muzycznych bądź subtelnie zarysować kontury postaci w laboratorium. Prace z tego obszaru tematycznego znamionuje duża ziarnistość bądź nawet lekkie poruszenie, które tym silniej podkreśla dynamikę ruchu aktorów. Używał m.in. aparatów rolleiflex (średni format, 6 × 6 cm) i pentacon six.

Wykonując fotoreportaże na zlecenie, wiele czasu spędzał w terenie; często podróżował wówczas razem z dziennikarzem przygotowującym materiał od strony literackiej [zwykle był to Jerzy Segel]. Brał udział m.in. w wielotygodniowym wyjeździe mającym na celu stworzenie serii fotografii wpisujących się w propagowane przez władze hasło: *Odra granicą pokoju*.

Unikając drażliwych dla cenzorów tematów, ukazywał „dobre oblicze” PRL: polskie samochody, modę oraz — najmniej ceniony przez samego fotografa, choć niezwykle interesujący dla współczesnego odbiorcy — krajobraz przemysłowy. Potrafił jednak wyjść poza wąski, polityczny kontekst fotografowanych scen dzięki ukazywaniu uniwersalnych ludzkich doświadczeń oraz spoglądaniu na codzienność w sposób nieoczywisty [co jest widoczne zwłaszcza w fotoreportażach z zakładów pracy bądź terenów PGR].

Rozstanie z miesięcznikiem „Polska” [Wschód] nastąpiło we wrześniu 1976 roku na wniosek samego Weinberga, który swą rezygnację motywował chęcią zwiększenia aktywności w ZPAF.

W późniejszym okresie zajął się fotografią reklamową. Portrety jego autorstwa znalazły się na okładkach płyt tak popularnych zespołów jak np. Bajm, Dwa Plus Jeden, Lombard czy Papa Dance. W połowie lat siedemdziesiątych rozpoczął współpracę z Markiem Czudowskim. Realizacje tandemu Czudowski & Weinberg wysoko oceniał m.in. Jerzy Busza, uznając ich sesje zdjęciowe, ukazujące rzeczywistość ówczesnego polskiego showbiznesu, za jedno z najciekawszych dla współczesnej krytyki zjawisk fotograficznych. Ich inscenizowane, nierzadko nasycone erotyką zdjęcia prezentowano również w przestrzeniach galeryjnych [Wałbrzyska Galeria Fotografii, 1988].

W 2008 roku prace Weinberga były prezentowane w ramach wystawy zbiorowej *Polska lat 70*. zorganizowanej przez ZPAF w Pałacu Kultury i Nauki. W 2015 roku w Warszawie odbyła się ekspozycja jego zdjęć poświęconych ul. Próżnej i odbywającym się na niej Festiwalu Kultury Żydowskiej Warszawa Singera.

Weronika Kobylińska-Bunsch

Centralna Agencja Fotograficzna

Czytelnicy gazet w czasach Polski Ludowej nieustannie stykali się z podpisem „fot. CAF”, którym opatrywano materiały pochodzące z największej „fabryki zdjęć” w kraju — Centralnej Agencji Fotograficznej. Została ona powołana zarządzeniem Prezesa Rady Ministrów z 28 grudnia 1950 roku, rozpoczęła działalność w Warszawie 1 stycznia 1951 roku, a od lipca tego roku działała jako samodzielne przedsiębiorstwo w strukturze RSW Prasa. W jej archiwum fotograficznym zgromadzono negatywy przejętych przez przedsiębiorstwo przed- i powojennych agencji prywatnych i państwowych, takich jak Ilustrowany Kurier Codzienny, Agencja Fotograficzna PP Film Polski czy Agencja Prasowo-Ilustracyjna Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” [API].

Zadaniem CAF było dokumentowanie wszystkich bieżących, oficjalnych wydarzeń państwowych i lokalnych w stolicy i w całym kraju. Realizowano materiały obejmujące najważniejsze tematy polityczne, gospodarcze, kulturalne, dotyczące nauki, oświaty, urbanistyki, jak również te cieszące się największym zainteresowaniem przeciętnego czytelnika gazet: modę, rozrywkę czy sport. Ponadto Agencja zapewniała obsługę fotograficzną instytucji państwowych oraz wymianę serwisów fotograficznych z zagranicą. Fotoreporterzy CAF towarzyszyli polskim dygnitarzom podczas ich oficjalnych zagranicznych delegacji i rejestrowali nie tylko przebieg spotkań z gospodarzami, ale i otoczenie. Do zdjęć mieli obowiązek dołączać przygotowane przez siebie tak zwane listy montażowe, czyli dokładne opisy treści filmów oddanych do redakcji dyżurnej. Tam ze zrealizowanych materiałów wybierano zdjęcia do codziennych serwisów fotograficznych, które następnie wysyłano [wraz z opisami agencyjnymi] do gazet.

Materiały fotograficzne były poddawane kilkustopniowej cenzurze. Najpierw oceniali je dziennikarze: wskazywali tematy, które z wielkim prawdopodobieństwem mogły zostać zatrzymane przez Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk lub przez Wydział Prasy KC PZPR. Eliminowano zdjęcia dokumentujące wydarzenia religijne, działalność opozycji, a także niekorzystnie wyglądających oficjeli, np. z uchwyconym na gorąco grymasem twarzy lub z przekrzywionym krawatem. Następnie przekazywano je do oficjalnej cenzury — w siedzibie UKPPIW przy ul. Mysiej w Warszawie, gdzie te dopuszczane do rozpowszechniania opatrywano stosownym stemplem. Od 1969 roku cenzurze wojskowej [w Sztabie Generalnym] podlegały zdjęcia lotnicze.

Materiały agencji ukazywały się na całym świecie w oficjalnych wydaniach polskich gazet prezentujących kraj i informujących o bieżących wydarzeniach. Fotoreporterzy agencji musieli zatem sprostać szczególnym wymaganiom narzuconym przez system: przedstawiać zadany temat zgodnie z narzuconą wykładnią, w sposób możliwy do zaakceptowania przez cenzurę. Jednocześnie dysponowali doskonałym warsztatem profesjonalnym, wielu z nich zajmowało wysoką pozycję zawodową, należało do Związku Polskich Artystów Fotografików. Niejednokrotnie pozostawali związani z agencją nawet na kilka dziesiątek lat. Od 1951 roku dla CAF pracowali: Stanisław Dąbrowiecki [przez kilkadziesiąt lat] i Jerzy Baranowski [wcześniej fotoreporterzy Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego i Agencji Fotograficznej Filmu Polskiego], a także Zygmunt Wdowiński [laureat World Press Photo w 1957 roku], Zdzisław Wdowiński, Stanisław Wdowiński [wszyscy trzej byli braćmi],

Jan Tymiński, Wojciech Kondracki. Od 1952 roku przez 40 lat serwisy z wybrzeża realizował gdański korespondent Janusz Uklejewski, związany również z Wojskową Agencją Fotograficzną. W późniejszych latach do zespołu dołączyli m.in. Damazy Kwiatkowski, Zbigniew Matuszewski, Cezary Marek Langda, związani z agencją do końca jej istnienia.

Archiwum fotograficzne CAF znajduje się obecnie w zasobach Narodowego Archiwum Cyfrowego. Obejmuje 12 milionów zdjęć, wszystkie negatywy i wglądówki pogrupowane tematycznie, albumy z lat czterdziestych z najstarszymi materiałami agencyjnymi, zeszyty ze stykówkami [materiały powstałe do początku lat pięćdziesiątych], listy montażowe i zeszyty filmów. Stanowią one niezastąpione źródło wiedzy o tym, jak wyglądała Polska w okresie PRL.

Katarzyna Kalisz

Teksty z książki *Początek przyszłości. Fotografia w miesięczniku „Polska” w latach 1954–1968*, pod redakcją Marty Przybyło i Karoliny Puchały-Rojek, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019

Książka towarzyszyła wystawie *„Polska” na eksport*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, 30 marca–23 czerwca 2019, kuratorki: Marta Przybyło, Karolina Puchała-Rojek

teksty na s. 34–58 [niepodpisane]: Marta Przybyło, Karolina Puchała-Rojek

projekt grafiki: Magdalena Frankowska i Artur Frankowski [Fontarte]

redakcja: Małgorzata Jurkiewicz, korekta: Jolanta Pieńkos, skład: Krzysztof Łukawski

W publikacji w tytułach zastosowano krój pisma Poland FA autorstwa Magdaleny Frankowskiej i Artura Frankowskiego [Fontarte]

Teksty dostępne na licencji CC BY-SA 4.0 Międzynarodowe