



Poszerzanie wspólnoty

Expanding the Community

Poszerzanie wspólnoty
Expanding the Community

Poszerzanie wspólnoty Expanding the Community

Fotografia humanistyczna ze zbiorów
Muzeum w Gliwicach

Humanist Photography from the Collection of the
Museum in Gliwice

Gliwice 2023



Poszerzanie wspólnoty	7
Fotografia jako medium więziotwórcze	15
Expanding the Community	21
Photography as a Bonding Medium	28
Afirmacja / Affirmation	35
Indywidualność / Wspólnota Individual / Community	44
Krzątanie / Zakorzenianie Keeping Busy / Becoming Rooted	65
Przemijanie / Transience	83

Poszerzanie wspólnoty

„Nigdy nie mieli dość opowiadania o zimie czterdziestego drugiego, lodowatej, głód i brukiew, racjonowanie żywności i kartki na tytoń, bombardowania

zorza polarna, która była zapowiedzią wojny rowery i furmanki na drogach w czasie Odwrotu, splądrowane sklepy

poszkodowani grzebiący w gruzach w poszukiwaniu swoich zdjęć i pieniędzy (...)

Była to historia pełna śmierci, przemocy i zniszczeń opowiedziana z radością, której, jak się wydaje, miały zaprzeczać rzucane od czasu do czasu żarliwie i podniośle: »To się nie może więcej zdarzyć«, po czym następowała chwila ciszy, jakby ostrzeżenie wypowiedziane pod adresem mrocznej instancji, wyrzut sumienia po doznanej rozkoszy.

Mówili tylko o tym, co widzieli, co można było sobie przypomnieć w czasie świątecznego posiłku. Nie mieli dość talentu czy przekonania, by opowiadać o tym, o czym wiedzieli, ale czego nie widzieli na własne oczy. Zatem o żydowskich

dzieciach wchodzących do wagonów, które jechały w kierunku Auschwitz, o umarłych z głodu zbieranych rano z ulic warszawskiego getta, o dziesięciu tysiącach stopni w Hiroszynie. Stąd to wrażenie, którego nie rozwieją później wykłady historyków, filmy dokumentalne i fabularne: ani piece krematoryjne, ani bomba atomowa nie pochodziły z tej samej epoki, co masło sprzedawane na czarnym rynku, alarmy lotnicze i zbieganie do schronów¹.

Tak pisała Annie Ernaux, laureatka Literackiej Nagrody Nobla, o swoim dzieciństwie we Francji i wspomnieniach starszych od siebie generacji, które znała z opowieści.

Fotografia humanistyczna ma swoje korzenie między innymi we Francji, gdzie bezpośrednio po wojnie artyści stworzyli język wizualny podkreślający piękno codzienności na przekór trudnym doświadczeniom, powojennej biedzie. Formuła ta na tyle szybko rozwijała się także w Stanach Zjednoczonych, że można to uznać za francusko-amerykański fenomen².

1 A. Ernaux, *Lata*, Wołowiec 2022, s. 14–16.

2 K. Dworniczak, *Rodzina człowieka. Recepcja wystawy The Family of Man w Polsce a humanistyczny paradygmat fotografii*, Warszawa 2011, s. 11.

Amerykanie czerpali także z przedwojennych i dziewiętnastowiecznych wzorców zaangażowanego fotoreportażu. W okresie przedwojennym w Niemczech czy w Anglii również rozwijały się formy zaangażowanej fotografii, jednak w centrum jej zainteresowań znajdowało się przede wszystkim informowanie o trudach codziennej egzystencji związanej z położeniem społecznym i materialnymi niedostatkami.

W Polsce język wizualny fotografii humanistycznej został spopularyzowany przede wszystkim przez czasopisma takie jak „Świat”⁵, a także przez wystawę *Rodzina człowieka*. Wzorzec ten został podchwycony przez ówczesne komunistyczne władze jako formuła przydatna do kreowania obrazów pomocnych w legitymowaniu ówczesnego systemu. Starano się m.in. akcentować podobieństwo ludzkich doświadczeń, zwracając uwagę na potrzeby i dążenia marginalizowanych grup.

W kontekście zupełnie różnych przeżyć wojennych państw zachodnich, w których powstała fotografia humanistyczna, możemy się zastanawiać, jak ten importowany wzorzec rezonował w kraju takim jak Polska, w którym wojna była doświadczeniem tak dotkliwym, że być może wykluczała możliwość afirmatywnego patrzenia w przyszłość z nadzieją.

Na Górnym Śląsku ten język wizualny i założenia ideowe trafiły na podatny grunt.

W Gliwicach już od 1951 roku działało towarzystwo fotograficzne zrzeszające entuzjastów fotografii, do których należeli m.in. Zofia Rydet, Jerzy Lewczyński, Piotr Janik i Stanisław Jakubowski. Język wizualny i podejście fotografów inspirowanych się tą formułą na Górnym Śląsku nabiera nieco innego zabarwienia. W pracach gliwickich twórców pojawiają się odcienie nieobecne w zachodniej wersji tego nurtu. Było to niewątpliwie związane z indywidualną wrażliwością poszczególnych artystów, a także zupełnie innym społecznym doświadczeniem ostatnich dekad.

Wojna nie była tylko trudnym okresem, który należało przetrwać, ze względu na biedę i represje, lecz stanowiła porażającą w swej totalności katastrofę. Oznaczała zakwestionowanie znajomych pojęć i systemów wartości, wiązała się z Zagładą, anonimowością śmierci w zrationalizowanym, uprzemysłowionym systemie. Jej konsekwencją były przesiedlenia, wykorzenienie i konieczność odnalezienia się w nowym otoczeniu geograficznym i porządku społecznym. Dlatego w lokalnej wersji fotografii inspirowanej wrażliwością humanistyczną nieco inaczej niż w przypadku francuskich czy amerykańskich wzorców rozłożone są akcenty.

5 Tamże, s. 33.

Pewne skojarzenia z *Rodziną człowieczą* – wystawą, której pierwsza odsłona miała miejsce w 1955 roku w Museum of Modern Art w Nowym Jorku i która objechała wiele krajów – może nasuwać słynny cykl Zofii Rydet pt. „Mały człowiek” (s. 58), powstały w latach 1952–1963. Zostały w nim ujęte dzieci w rozmaitych sytuacjach. Artystka zachęcała do empatyzowania z „małymi ludźmi”, do zauważenia ich złożonej emocjonalności. Zwracała uwagę na niedostosowanie świata dorosłych do ich potrzeb. Dzieci są przedstawione jako osoby, które doświadczają wyobcowania i samotności, które także zostały naznaczone doświadczeniem wojny. Zdjęcia zostały zestawione z fragmentami tekstów Janusza Korczaka, lekarza, działacza społecznego i pisarza, który podejmował pionierskie działania w zakresie uznania praw dziecka.

Według Adama Soboty, wybitnego teoretyka fotografii, podzielenie tego cyklu w albumie na trzynaście podrozdziałów nadawało przedstawieniom uogólniający charakter, podobny do przesłania *Rodziny człowieczej*.

W pracach zestawiających osoby starsze i młodsze można odczuć potrzebę ukazania ciągłości ludzkiego życia, przywodzącej na myśl naturalne cykle zachodzące w przyrodzie, wpisania ludzkiej egzystencji w rytm natury (s. 85). Rydet odwołuje się tutaj do logiki następstwa pokoleń, która to ciągłość została okaleczona przez katastrofę II wojny światowej.

Rydet w cyklu pod tytułem „Czas przemijania” (s. 42) fotografuje osoby starsze, przeważnie pokazując ich twarze i ręce jako części ciała noszące ślady przebytej drogi życia, trudów, które były ich udziałem, czy śladów emocji, które wyryły się na ich twarzach.

Adam Sobota podkreśla, że „Zapis socjologiczny” (s. 79) – najbardziej rozpoznawalny i najbardziej monumentalny cykl w twórczości Zofii Rydet – stanowi kontynuację zainteresowań artystki z wcześniejszych okresów twórczości – z czasów, kiedy pracowała nad „Małym człowiekiem” i „Czasem przemijania”.

Można uznać, że humanistyczne podejście do bohatera, przepełnione szacunkiem i uwagą, na trwałe ukształtowało postawę twórczą i egzystencjalną Rydet. W „Zapisie socjologicznym” artystka fotografowała mieszkańców wsi w ich domostwach. Realizację tego ogromnego projektu odczuwała jako rodzaj imperatywu wewnętrznego, na tyle silnego, że przeszkodami nie okazały się nawet brak własnego środka transportu czy choroba kręgosłupa. Rydet uważała, że wykonując fotografie, przedłuża ludziom życie.

Jako swoiste preludium do „Zapisu socjologicznego” można odczytywać znajdujący się w Muzeum w Gliwicach tryptyk pt. „Mój dom jest mną” z 1975 roku (s. 78), który wskazuje na rodzaj organicznego powiązania z zamieszkiwaną i oszajaną przez człowieka przestrzenią.

Artystka wykazuje niesłabnące zainteresowanie człowiekiem, ale ważną rolę odgrywa także relacja do najbliższego otoczenia, które on kształtuje i otacza troską.

Także w archiwum Jerzego Lewczyńskiego można znaleźć datowane na przełom lat 50. i 60. XX wieku prace, które mogą być kojarzone z wrażliwością humanistyczną: dzieci na tle ruin, obrazy robotników czy zdjęcia ukazujące starsze osoby z pomarszczonymi twarzami. Wykonane w pocztówkowym formacie (s. 43; 49; 50; 68–69; 82–83; 84; 87; 93), stanowią jedynie niewielki ułamek zbioru, w którym zdecydowanie dominują fotografie nagrobków czy macew, przypuszczalnie pochodzących z tego samego okresu. Można odnieść wrażenie, że przedstawienia ludzi niemal giną w zalewie miejsc pamięci.

Zainteresowanie człowiekiem nie ma charakteru epizodycznego, związanego z popularnością zaangażowanego reportażu, nie wynika z powierzchownych inspiracji, lecz jest obecne w całej twórczości obojga artystów.

U Rydet i Lewczyńskiego humanistyczna postawa polegająca na zainteresowaniu człowiekiem, jego wyjątkowością łączy się z bardzo obecną refleksją nad przemijaniem. Doświadczenie wojny sprawiło, że namysł nad śmiertelnością wybrzmiewa u artystów szczególnie wyraźnie. Można przypuszczać, że bycie świadkiem Zagłady ukształtowało w nich potrzebę utrwalania ludzkich istnień i akcentowania ich

wyjątkowości w taki sposób, by indywidualne cechy nie rozplynęły się w anonimowym tłumie.

Dostrzeżenie człowieka w jego jednostkowości, „wyłowienie” go z anonimowego tłumu może kojarzyć się z potrzebą „dania świadectwa” o czymś istnieniu. Przywodzi to na myśl teksty Primo Leviego, gdzie opowiadanie o życiu konkretnej osoby, poinformowanie świata o jej istnieniu i o doświadczeniach, z jakimi się konfrontowała, przywraca jej człowieczeństwo.

W tym kontekście każda istota ludzka zasługuje na bycie zapamiętaną, a wymazanie jej ze zbiorowej pamięci stanowi porażkę, której ci artyści starali się zapobiec.

Tryptyki Lewczyńskiego wyraźnie wskazują na jego pogłębioną refleksję w tym kontekście. W tryptyku z 1959 roku (s. 94), eksponowanym w ramach *Pokazu zamkniętego*, artysta zestawia wizerunek macewy, żetony z szatni w obozie zagłady na Majdanku i odręczny zapis rozmaitych liczb dodawanych pod kreskę. Jak pisze Elżbieta Łubowicz: „W pierwszym zestawie wszystkie razem (...) stawiają przed oczyma grozę depersonalizacji i unicestwienia ogromnej liczby osób, z których każda to osobne ludzkie życie z jego trudem, nadziejami i marzeniami na przyszłość”⁴.

U Lewczyńskiego obecne jest zainteresowanie jednostką w kontekście wspólnoty czy masy obcych sobie osób. Prezentowana w pracy pt. *Nasze powiększenie – Nysa 1945 z 1971 roku* (s. 73) fotografia ukazująca repatriantów

4 E. Łubowicz, *Tekst jako obraz i jako dokument* [w:] *Fotografia czy antyfotografia? Materiały z sympozjum naukowego 18 i 19 czerwca 2019 roku, zorganizowanego przez Muzeum w Gliwicach*, red. Krzysztof Jurecki, Gliwice 2020, s. 95.

wiezionych przeładowanym pociągiem z Kresów Wschodnich została zrobiona przez znajomego artysty. Sam Lewczyński wykonał powiększenia, wychwytyjąc pojedyncze postaci z anonimowego tłumu. Zbliżenie na twarze i postury w wielu przypadkach umożliwia zobaczenie rysów czy mimiki tych osób, przyjrzenie się ich gestykulacji, a także pozwala snuć przypuszczenia na temat relacji z innymi pasażerami pociągu. Lewczyński poprzez taki zabieg wskazuje, że na zjawisko przesiedlenia, związane ze zmianą granic państwa polskiego po II wojnie światowej, składają się skomplikowane losy indywidualów, tysiące unikalnych mikrohistorii, które tracą swoje kontury, rozplływając się w historii powszechnej.

Podobny zabieg stosuje artysta w pracy pt. *Polskie gimnazjum w Odessie*, w której wykorzystana została fotografia z 1910 roku (s. 54). Tutaj z pokaźnej grupy ludzi uchwyconej na dziedzińcu wewnętrznym wyodrębnione zostały powiększenia popiersi pojedynczych osób, opatrzone numerami odsyłającymi do ich sylwetek na zdjęciu głównym i do podpisów umieszczonych pod fotografią.

Fotografie Piotra Janika z tego okresu cechuje duża różnorodność. Ten gliwicki fotograf eksperymentuje z neorealistycznymi inspiracjami, fotografując otaczającą go prozaiczną rzeczywistość (s. 52). Liczne w jego twórczości są portrety osób ujętych w kontekście wnętrza lub przedmiotów, które niczym atrybuty odnoszą

się do nastroju zobrazowanego człowieka lub komentują sytuację, w której się znalazł (s. 61). Niekiedy taki zabieg sprawia, że ich wymowa staje się dosyć jednoznaczna. Możemy przypuszczać, że sporo zdjęć artysty było przynajmniej częściowo inscenizowanych, zaaranżowanych, by zilustrować pewną założoną tezę czy stworzyć metaforę. Często ukazuje człowieka w kontekście jego miejsca pracy, niekiedy w relacji z maszyną, którą obsługuje, lub narzędziem, z którego korzysta. Na takie przedstawienie zapewne wpływ miały socrealistyczne wzorce, obecne w wizualnym dyskursie. Janik z uwagą obserwuje ludzkie dłonie, zarówno w procesie wykonywanej pracy, jak i ślady pozostawione na nich w wyniku powtarzalnego zajęcia (s. 88–91). Fotografuje też ludzi po ukończonej pracy, w ubrudzonych strojach, z oznakami zmęczenia na twarzach, oblicza, które nie zawsze wyrażają zaangażowanie w podejmowaną aktywność. Czasem udaje mu się uchwycić wzrok skierowany w nieokreśloną dal, wyrażający zadumę, a niekoniecznie optymizm. Zdarza mu się też utrwalić indywidualny i bardziej wyrazisty rys, podkreślony przez nieobecne lub zamyślane spojrzenie (s. 71).

Stanisław Jakubowski był członkiem Centralnej Agencji Fotograficznej i w latach 1961–1966 fotoreporterem „Nowin Gliwickich”. W Muzeum w Gliwicach znajdują się setki jego negatywów ukazujących zapis codzienności mieszkańców Śląska od lat 60. do 90. XX wieku.

Część fotografii realizował na oficjalne zamówienia. Dokumentował huty, kopalnie i inne zakłady pracy wraz z towarzyszącymi im domami kultury, placami zabaw, bibliotekami czy ośrodkami wypoczynkowymi w uzdrowiskach. Zdjęcia te prezentują rzeczywistość w pozytywnym świetle. Akcentując nowoczesność infrastruktury, promują wachlarz możliwości, które oferowano pracownikom w czasie wolnym.

W wywiadzie przeprowadzonym przez Ewelinę Lasotę⁵ fotoreporter wspominał, że miał „tak zwany drugi aparat, którym fotografował dla siebie”. Mówił, że część zdjęć wykonywał z myślą o tym, że „może się to przydać kiedyś dla potomności, bez udziału agencji”. W tym kontekście podkreślał działalność cenzury w procesie publikacji odbitek. Wśród pozyskanych przez Muzeum negatywów znalazły się też zdjęcia wykonywane na ulicach, w miejscach publicznych. Ukazują codzienność, często ubogie podwórka, przestrzenie handlowe czy miejskie obszary zielone. Uchwycone osoby, jak można przypuszczać, podejmują raczej aktywności z własnej inicjatywy. Ludzi na tych fotografiach charakteryzuje dużo większa swoboda gestykulacji i mimiki niż osoby ujęte w miejscach promowanych przez władze. Mamy tutaj także do czynienia z licznymi przedstawieniami dzieci podejmujących rozmaite aktywności, jak lepienie bałwana, zjeżdżanie na sankach. Można odnieść wrażenie, że fotograf zmienia nieco swoje podejście, staje się bardziej bezpośredni,

5 Wywiad ze Stanisławem Jakubowskim przeprowadzony przez Ewelinę Lasotę 2 października 2017 r. w Muzeum w Gliwicach, w Willi Caro.

fizycznie i mentalnie zbliża się do ukazywanego bohatera, wykazuje życzliwe zainteresowanie otaczającymi go osobami i ich codziennością. Z serdecznością obserwuje współmieszkańców, zwracając raczej uwagę na pozytywne i niekiedy zaskakujące z dzisiejszej perspektywy sytuacje.

Stanisław Jakubowski wziął udział w wydarzeniu „Jeden dzień Gliwic” (s. 64–65; 72; 76; 77), którego pomysłodawcą był Jerzy Lewczyński. Jego koncepcję podchwycił także Piotr Janik. Idea zakładała tworzenie fotograficznej dokumentacji życia miasta przez pełne 24 godziny. Aby zrealizować ten pomysł, konieczna była akceptacja władz. Ustalono termin 24 stycznia 1962 roku, czyli rocznicę wejścia Armii Czerwonej do Gliwic. Zdjęcia rozpoczęto o świcie, a około godz. 10 Jerzy Lewczyński złamał nogę⁶. Mimo tego dokumentacja fotograficzna jednego dnia Gliwic stanowi interesujący zapis codzienności lat 60. Fotografowano ulice z przemierzającymi się po nich ludźmi, transport publiczny, górników przed zjazdem do kopalni, stację benzynową, redakcję lokalnej gazety – „Nowin Gliwickich”, siedzibę Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego, szpital, sklepy, kluby z tańczącymi ludźmi i wiele innych miejsc i sytuacji. Udokumentowano nawet akty narodzin, zgonu czy zawarcia związku małżeńskiego. Uchwycono także obiad w domowej atmosferze – do rodziny Jakubowskich został zaproszony kierowca pracujący w „Nowinach Gliwickich” (s. 75). Na odwrociach odbitek w większości

6 J. Lewczyński, *Gliwickie Środowisko Fotograficzne 1951–1986*, wydano staraniem Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Gliwicach, Gliwice 1986, s. 27.

przypadków można znaleźć adnotację o miejscu i godzinie wykonania fotografii. W „Nowinach Gliwickich” przedstawiono tę akcję jako realizację hasła Maksyma Gorkiego pt. „Jeden dzień świata”⁷.

„Jeden dzień Gliwic” może budzić skojarzenia z fotograficznym reportażem pt. *24 godziny z życia moskiewskiej rodziny robotniczej* opublikowanym w AIZ – „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung” (Robotnicza ilustrowana gazeta) we wrześniu 1951 roku. Ukazuje on m.in. dobre warunki mieszkaniowe, dostępność produktów w sklepach, dostęp do edukacji⁸. Jak pisała Babette Gross, reportaż ukazujący rodzinę Filippov stał się synonimem potiomkinowskiej wioski⁹. Zdjęcia ukazujące tę rodzinę nie zostały wykonane przez jej członków ani znajomych czy kolegów z pracy. Zostały zlecone przez władze fotoreporterom ze Związku Radzieckiego. Przygotowanie reportażu trwało cztery dni¹⁰.

Być może to właśnie fakt, że miejskie władze objęły swoją kuratelą pomysł udokumentowania jednego dnia Gliwic, sprawił, że nie ma on społecznie krytycznego charakteru – ukazuje raczej w pozytywnym świetle bezpieczne, w miarę komfortowe i wzbogacone o ofertę kulturalną

7 „Nowiny Gliwickie”, 28 stycznia 1962, s. 1.

8 E. Wolf, „As at the Filippovs”. *The Foreign Origins of the Soviet Narrative Photographic Essay*, https://www.academia.edu/985707/_As_at_the_Filippovs_The_Foreign_Origins_of_the_Soviet_Narrative_Photographic_Essay_2, s. 124 (dostęp 12.05.2023).

9 B. Gross, Willi Münzenberg. A Political Biography, East Lansing, Michigan State University Press 1974, s. 150, cyt. za: E. Wolf, „As at the Filippovs”, dz. cyt., s. 124.

10 M. Lessy, *Paper World* [w:] *The Radical Camera. New York's Photo League 1936–1951*, red. M. Klein, C. Evans, Yale University Press, s. 61–62.

życie gliwiczian. W „Nowinach Gliwickich” informowano o planowanej akcji, wspominając, że fotografie zostaną wykonane według z góry ustalonego scenariusza¹¹. Mimo tego możemy zakładać, że ambicją gliwickich twórców było możliwie wierne zrelacjonowanie miejskiej codzienności.

Pojęcie fotografii humanistycznej wydaje się dzisiaj mocno anachroniczne, biorąc pod uwagę, że we współczesnych dyskursach podkreśla się opresyjność konstruktów myślowych, jakim jest humanizm. Jak pisze Rosi Braidotti w tekście pt. *Ku posthumanistyce*, „Humanizm opiera się na klasycznym ideale »Człowieka-Mężczyzny« [Man] wyrastającym z XVIII- i XIX-wiecznych interpretacji klasycznych ideałów starożytności i włoskiego renesansu. To wyidealizowany obraz męskiej, białej, pełnosprawnej, metropolitalnej perfekcji pod względem cielesnym, psychicznym, dyskursywnym i duchowym. Genevieve Lloyd nazwała go »człowiekiem rozumu«. (...) Wizja Człowieka-Mężczyzny jako podstawowej reprezentacji człowieka łączy w sobie racjonalne myślenie z biologiczną dyskursywną i moralną ekspansją ludzkich możliwości w kierunku idei teleologicznie ustawionego ludzkiego rozwoju”¹². W przypadku prac zaprezentowanych na wystawie wybrzmiewa przede wszystkim inny aspekt człowieczeństwa. Fotografia ukazuje ludzi raczej w ich kruchości, często z akceptującym zrozumieniem przedstawiając ich ograniczenia i słabości. Osobami, które wzbudzają

11 „Nowiny Gliwickie”, 28 stycznia 1962, s. 1.

12 R. Braidotti, *Ku posthumanistyce*, „Machina Myśli” 2018, s. 6–7, http://machinamyсли.org/wpcontent/uploads/2019/01/Braidotti_Ku-posthumanistyce.pdf (dostęp 12.05.2023).

największe zainteresowanie artystki, artystów i fotoreporterów, są dzieci, osoby starsze, niekiedy robotnicy. Fotografia humanistyczna często stawia sobie za cel uchwycenie złożonych emocji. Okres powojenny był to też moment, kiedy katastrofa II wojny światowej doprowadziła do kwestionowania utopijnych wyobrażeń wobec racjonalizacji i optymalizacji rozmaitych procesów życiowych i nadziei na związaną z ich wprowadzeniem poprawę jakości życia. Fotografii te nie gloryfikują postępu, lecz dominuje w nich koncentracja na chwili obecnej, skupienie na życiu, które odradza się na powojennych zgliszczach.

Zaangażowany fotoreportaż uwrażliwia na los społecznie marginalizowanych grup, przywraca im widoczność, włącza je do wizualnego dyskursu. Równocześnie nie traktuje uchwyconych osób jak „kuriozów”, lecz odnosi się do nich i ich potrzeb z szacunkiem.

Jeśli spojrzeć się na fotografię humanistyczną nie jako na skonstruowaną wypowiedź głoszącą absolutną prawdę na temat natury ludzkiej, co często zarzucano wystawie *Rodzina człowieka*, czy jak na próbę zdefiniowania „esencji” człowieczeństwa, lecz jak na próbę uwrażliwienia na sytuację innych, fotografia ta może zostać potraktowana jako zachęta do włączania tych „innych” do wspólnoty.

Fotografia humanistyczna traktowana jest jako narzędzie zachęcające do współodczuwania, a co za tym idzie – do budowania poczucia solidarności z marginalizowanymi grupami. W tym kontekście ten rodzaj fotografii można uznać za nadal aktualny ze względu na potencjał społecznego rezonansu.

Fotografia jako medium **więziotwórcze**

„Dziś najbardziej spójną postawą artystyczną jest włączęga” – pisał na początku XXI wieku Nicolas Bourriaud¹. Zdaje się, że nabierające tempa procesy globalizacyjne, wzmożona po pandemii potrzeba wirtualnej komunikacji, ale także podejmowania całkiem realnych podróży tylko uaktualniają to stwierdzenie, zwłaszcza w odniesieniu do fotografii. Fotografia bowiem, jako szeroko dostępna praktyka utrwalania wydarzeń i doświadczeń towarzyszących różnym peregrynacjom, pozwala spojrzeć na siebie przede wszystkim jako na medium ponowoczesnej włączęgi. Zresztą, była nim od początku swego istnienia.

W XIX wieku fotografia towarzyszyła nielicznym wyprawom ludzi Zachodu w odległe zakątki globu, skąd przywożono obrazy ich mieszkańców, domostw i świątyń, które układano w opowieści o egzotyczności prezentowane w metropoliach nowoczesnego świata. Podróże, wciąż będące udziałem uprzywilejowanych, stały się coraz częstsze i łatwiejsze, ale zmieniła

się nieco wektor postaw ich uczestników – „obserwacja uczestnicząca” naznaczyła fotografię, a także towarzyszące im teksty analityczną skrupulatnością. Działo się to na początku XX wieku, czyli właśnie wtedy, gdy pozaeuropejskie kultury zafascynowały awangardowych artystów. W Paryżu dostrzeżono, że podpatrywanie nieznanego, magicznego świata form może odświeżyć spojrzenie na sztukę i otaczającą rzeczywistość, która po kolejnych wielkich wojnach lat 1914–1918 i 1939–1945 była nie do poznania. Fotografia, tym razem w rękach profesjonalistów, wprawionych na wojennych szlakach fotoreporterów, którym często nieobcy był duch awangardy, stała się doskonałym pośrednikiem pomiędzy światem Zachodu i „Innymi”. Zarazem zaś – praktykowana przez wnikliwych obserwatorów pulsu wydarzeń – była narzędziem rejestracji „bliskich Innych”, sąsiadów, mieszkańców Europy tak przemienionej, że musieli uczyć się na nowo języków, biegu granic, siebie samych². Dziś widzimy ich

1 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski, Kraków 2012, s. 31.

2 P. Piotrowski, *Wschodnioeuropejskie peryferie artystyczne w obliczu teorii postkolonialnej* [w:] tegoż, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Poznań 2018, s. 62–63, 68–69.

na wielu zdjęciach – uchwyconych obiektywem zawodowych fotoreporterów, zdolnych dokumentalistów, artystów obiektywu albo amatorów. Na przykład w drodze do domu (czy dom jeszcze istnieje?) albo podążających ku nowym miejscom, opuszczonym wcześniej przez kogoś im nieznanego. Wkrótce na ścianach zawisną zdjęcia przyniesione w walizce (skąd?).

Gliwice po II wojnie światowej były kresem włóczęgi wielu ludzi, także tych, dla których fotografia stała się zawodem i pasją. Jako prawdziwe medium włóczęgi nie przyłgnęła na dobre do żadnej profesji, żadnej grupy społecznej ani żadnego stylu, ponieważ nawet w Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym spotykali się reprezentanci i reprezentantki kilku pokoleń, przybysze z dawnych ziem wschodnich, tacy jak Zofia Rydet, oraz ci, którzy tak jak Jerzy Lewczyński szukali dla siebie nowego miejsca zakorzenienia. Niektórzy mieli wcześniej kontakt z fotografią, inni nie. Dla jednych, choćby Piotra Janika, punktem odniesienia był piktorializm, dla innych eksperymenty awangardowe albo – tak jak dla Stanisława Jakubowskiego – warsztat fotografii prasowej. Niewątpliwie więc Gliwice były wówczas przestrzenią realizacji nowej „wspólnoty wyobrażonej”, w której spotkali się jednak ludzie noszący w sobie obrazy innych miejsc; jak pisał Hans Belting: „To my jesteśmy jedynym miejscem, w którym obrazy są odbierane i przypominane. Kim jednak jesteśmy »my«?”³. Nawet jeśli miasto było fizycznym

3 H. Belting, *Miejsce obrazów*, tłum. Mariusz Bryl, „Artium Quaestiones” 2000, t. XI, s. 323.

kresem włóczęgi, to bynajmniej nie kończyła się tu trudna mentalna podróż. Miejsce trzeba było odkryć i, jeśli los sprzyjał, rozpoznać jako swoje. Ten proces nie dokonywał się bez znaczących przemilczeń i z góry narzuconych klisz, podług drastycznej cezury wyrażonej stwierdzeniem „rok ostatni – rok pierwszy”⁴.

Gdy więc Jerzy Lewczyński, wspominając Zofię Rydet, pisał: „Tak nadszedł rok 1959 i wielka wystawa »Rodzina człowiecza« Edwar-da Steichena w Warszawie. [...] Do Warszawy jeździliśmy dwukrotnie!”⁵, to warto mieć na względzie, skąd wyruszali. W 1959 roku, gdy ta słynna amerykańska ekspozycja prezentowana była w stolicy, GTF działało już prężnie. Na prelekcjach i pokazach Towarzystwa pojawiała się Urszula Czartoryska, redaktorka czasopisma „Fotografia”, z pobliskich Katowic przyjeżdżał krytyk sztuki i wykładowca Alfred Ligocki, a nowoczesne tendencje w fotografii znane były niewątpliwie za pośrednictwem publikacji (choćby świetnie poinformowanego przyjaciela Lewczyńskiego, Zdzisława Beksińskiego). Wreszcie to w grudniu tego właśnie roku, gdy wspomniana wystawa wyruszyła w dalsze tournée po Polsce, przemierzając m.in. Wrocław, Wałbrzych, Jelenią Górę, miał miejsce gliwicki *Pokaz zamknięty*, który przeszedł już do historii rodzimej fotografii awangardowej, tak samo jak jego twórcy⁶. Trzeba jednak pamiętać,

4 B. Tracz, *Rok ostatni – rok pierwszy. Gliwice 1945*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2004.

5 J. Lewczyński, *Zosia... [w:] Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie* [katalog wystawy], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1999, s. 14.

6 A. Sobota, *Antyfotografia i ciąg dalszy: Beksiński, Lewczyński, Schlabs*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1993.

że znajomość tendencji była w Gliwicach wielokrotnie zapośredniczona. Henri Cartier-Bresson odwiedzał przecież wyłącznie warszawską redakcję „Świata”, w której od początku lat 50. pod okiem Stefana Arskiego, przybyłego z Nowego Jorku, i Władysława Sławnego, sprowadzonego z Paryża, pracowali wybitni fotoreporterzy, tacy jak Jan Kosidowski czy Wiesław Prażuch. Zachodnia fotografia humanistyczna lat 40. i 50. XX wieku, którą znamy jako zjawisko francusko-amerykańskie, była w istocie także efektem rozmaitych zapośredniczeń. Oprócz tradycji fotografii dokumentalnej i społecznej jej czołowi twórcy, działający pod szyldem doskonale dziś znanej, powstałej w 1947 roku Agencji Magnum Photos, ale także innych, takich jak Rapho, czynnej już w latach 30., zetknęli się z kręgami awangardy, zwłaszcza surrealizmu, znali też doskonale francuską kinematografię spod szyldu „realizmu poetyckiego” oraz włoski film neorealistyczny⁷. Ich zróżnicowane preferencje estetyczne i postawy były pochodną indywidualnych doświadczeń. Większość z nich, z Robertem Capą i Davidem „Chimem” Seymourem na czele, było emigrantami z Europy Środkowo-Wschodniej, którzy po okresie paryskim, w trakcie II wojny światowej wyemigrowali do Stanów Zjednoczonych. Potem zaś zapuszczali się w wiele miejsc całego globu. Podobnie synkretyczne były zainteresowania członków i członkiń gliwickiego środowiska fotograficznego, którzy w latach 50. percypowali

7 J.C. Gautrand, *Looking at Others. Humanism and neo-realism* [w:] *A New History of Photography*, red. Michel Frizot, Paris-Köln 1994, s. 615–639.

ich dokonania. Wertując – jak można domniemywać – kolejne numery „Świata” czy nieliczne przemycane z Zachodu magazyny ilustrowane, takie jak „Paris Match”, jednocześnie oglądali wchodzące do polskich kin filmy Vittoria De Siki, a potem Andrzeja Wajdy. Nie zmienia to jednak faktu, że model fotografii humanistycznej, ufundowany na micie fotoreportera, wrażliwego, zaangażowanego włóczęgi, dla którego świat nie ma granic, zarażał wyobraźnię adeptów medium pod każdą szerokością geograficzną, zwłaszcza być może tam, gdzie powikłane doświadczenie jednostek w świetle społecznych przewartościowań domagało się swych kronikarzy. Urszula Czartoryska o innym z wybitnych fotoreporterów-humanistów, członku agencji Magnum Photos Wernerze Bischofie pisała, że z jego prac wyziera „»twarz ludzkości«, syntetyczny, zwarty obraz ludzkiego życia [...] płynącego pod każdą szerokością geograficzną tym samym prądem”, a jednocześnie czułość, jaką miał dla portretowanych dzieci, wiązał z pasją „obserwowania owadów żyjących w trawie i hodowanych przez siebie ślimaków”⁸.

Władze, czy to we Francji, w Stanach Zjednoczonych, czy w Polsce, zainteresowane były tym samym modelem fotografii z nieco innych powodów. We wszystkich wspomnianych obszarach, po obu stronach żelaznej kurtyny, wpleciono go w doraźną politykę kulturalną, oddawał bowiem potrzebę społecznej i narodowej konsolidacji po wojennej zawierusze, pomagał

8 U. Czartoryska, *Werner Bischof*, „Fotografia” 1958, nr 6, s. 285–291.

łagodzić napięcia zimnej wojny oraz niepokoje wieku atomowego. W fotoreportażach publikowanych na łamach tygodnika „Life” subtelna społeczna krytyka służy podtrzymywaniu status quo, promowaniu amerykańskiego stylu życia, podobnie zresztą jak w „Świecie”, gdzie pokazywano odbudowywaną z gruzów Warszawę i nowohucki baby boom. Humanizm, czy ten liberalny, czy też socjalistyczny, ujawnia swój ideologiczny rys, ludzie są aktorami w spektaklu wspólnoty kreowanej podług politycznych determinant.

Nie można jednak zapominać, że w Gliwicach – ale pewnie także w Paryżu czy odbudowywanej z ruin Warszawie – problem wspólnoty, zaufania do drugiego człowieka, harmonijnego współbycia był w tych powojennych latach problemem dojmująco realnym. Fotografowie nie tylko naśladowali podpatrzone gdzie indziej konwencje przedstawiania rzeczywistości, ale także podejmowali wysiłek wchodzenia w kontakt z ludźmi, którzy – początkowo obcy – stopniowo stawali się im bliżsi. Powołanie wspólnoty, choćby była ona wyobrażona, nie stanowiło zapewne tylko aktu działania w ramach wyznaczonych z góry zamówień, ale było też potrzebą kresu włóczęgi, zadomowienia, opowiedzenia się za optymistyczną wersją odpowiedzi na pytanie „Kim jest człowiek?”. Głosem ocalałych, którzy chcą żyć.

Być może właśnie z tego powodu Zofia Rydet i Jerzy Lewczyński nie raz odwiedzili wystawę

Rodzina człowieka. Była ona bowiem – między innymi – także pokazem możliwości fotografii jako medium więziotwórczego. Można było, rzecz jasna, spojrzeć na nią z dystansu, i dostrzec mityczną narrację o porządku życia i śmierci, w której nad ponownym „dzieciństwem” ludzkości czuwa panoptikum liberalnej demokracji, iluzja społecznego porządku, w którym nie ma miejsca na ekonomiczne nierówności. Można było jednak także zatrzymać się nad poszczególnymi fotografiami i przeczytać je jako osobne momenty ludzkiego doświadczenia, ekwiwalenty spotkania z sobą samym, impulsy uruchamiające archiwum „obrazów wewnętrznych”, tych trudnych, ale także budzących nadzieję. „Zbiorowości ludzkie strukturyzują się w oparciu o narracje, niematerialne scenopisy, mniej lub bardziej wyraziste scenariusze, które przekładają się na funkcjonowanie instytucji społecznych, światopogląd, styl życia, stosunki w pracy i czas wolny. [...] Rolą artysty jest ujarzmić te formy, przekodować je i wytworzyć alternatywne narracje” – pisał Bourriaud⁹. Czy na fotografie wykonywane w Gliwicach można spojrzeć jako na narracje alternatywne? Niewątpliwie mają one wiele wspólnego z opowieściami nadającymi strukturę zbiorowości, rodziną, pracą widzianą „tak, jak być powinno” w erze małej stabilizacji, niektóre jednak – choćby portrety dojrzałych kobiet Zofii Rydet, oddające ich podmiotowość poza przypisaną społeczną rolę, wprowadzają je w długą i niejednoznaczną

9 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, dz. cyt., s. 26.

tradycję przedstawieniową kultury środkowo-europejskiej – zdają się prowadzić w innym kierunku. Problem mógłby być jednak osadzony odmiennie, bowiem – gdyby podążyć choćby za refleksją Richarda Shustermana – fotografia to coś więcej niż zdjęcie¹⁰. Jest ona także procesem, który zachodzi w związku z fotografowanym obiektem lub podmiotem i wobec niego, jest sytuacją, która umożliwia powstanie zdjęcia, wypadkową uwarunkowań sprzętu, doświadczenia fotografa, komunikacji pomiędzy fotografowanym a autorem zdjęcia, kontekstu miejsca, który towarzyszy całej tej procedurze. Jeśli rzeczywiście przyjmiemy, że fotografia nie jest wyłącznie zdjęciem – materialną odbitką, to czy konfrontując się ze zdjęciem, jesteśmy w stanie wejść ponownie w przestrzeń fotografii?

Z pewnością moglibyśmy spróbować wyjść – niekiedy bardzo daleko – poza samo rozpoznanie tego, co widać w kadrze. Doświadczenie bycia gdzieś indziej, w przestrzeni fotografii, byłoby zapewne bardziej angażujące, jeśli z przedstawionym na zdjęciu miejscem wiążemy wspomnienia, wówczas bowiem – odtwarzamy je w sobie. W końcu przecież „gromadzimy i przechowujemy miejsca jak obrazy [...]”¹¹. Takie oglądanie i rozumienie fotografii bliskie byłoby być może doświadczeniu „etnologa w metrze” z eseju Marca Augé. Francuski antropolog opisywał człowieka jadącego metrem w czeluściach współczesnej metropolii. Pasażer obserwuje reklamy i plakaty, a jedno-

ześnie odtwarza w pamięci mijane stacje. Augé uświadamiał w ten sposób, że we współczesnym świecie bytujemy w wielu miejscach (i kulturach) naraz, a oglądając jeden obraz – widzimy zarazem inny. Ta mentalna włóczęga odpowiada na potrzebę rejestracji świata w momencie, gdy utracił on swoją stabilność. Nie sposób natomiast powiedzieć, że momenty radykalnego kryzysu, granicznego doświadczenia, nie trwają nadal w pamięci tych, którzy nigdy ich nie przeżyli. Wprowadzona przez Marianne Hirsch kategoria postpamięci dotyczyła oczywiście pokolenia potomków ocalałych z Holocaustu, ale trauma oraz praktykowanie pamięci ma charakter międzypokoleniowy i dotyka nie tylko całe rodziny, ale także społeczności¹². Wymierzone wprost w obiektyw spojrzenie chłopca na zdjęciu Stanisława Jakubowskiego, wykonanym na gliwickim podwórku, jest więc tyleż zdobyczą fotoreporterskiego oka, popisem uważności, ile symptomem, wskazującym na to, co usytuowane w przestrzeni fotografii, poza kadrem zdjęcia.

Być może zatem nie ma w tym nic zaskakującego, że język fotografii humanistycznej, którego korzenie tkwią przecież w praktyce reportażowej, genetycznie powiązany był z surrealizmem. Dla surrealistów bowiem fotografia była medium dalece istotniejszym niż malarstwo, ponieważ oferowała możliwość uniezwyklenia tego, co potoczne. Niczym pismo automatyczne mogła ujawniać to, czego autor nie był świadomy, a co stać się może punktem

10 R. Shusterman, *Fotografia jako proces performatywny* [w:] tegoż, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. Patrycja Poniatowska, Warszawa 2016.

11 H. Belting, *Miejsce obrazów*, dz. cyt., s. 329.

12 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012.

zaczepienia dla transformującej mocy wyobraźni. Widząc drugiego – widzimy siebie samych jako Innych, i to jest sednem wspólnoty, jaką oferować może fotografia. Dla surrealisty obraz malarski czy fotograficzny nie był skończonym bytem, ponieważ spełniał się wyłącznie w momencie odbioru, jego znaczenie było zawsze niestabilne. „Decydujący moment” nie był dla Cartier-Bressona uchwyceniem chwili największej kondensacji sensu wydarzenia, ale punktem harmonijnego spotkania, równowagi pomiędzy porządkiem form a świadomością obserwatora¹³. Fotograf był medium – pośrednikiem.

Chociaż zatem fotografia humanistyczna była w połowie XX wieku dominującym paradygmatem wizualnym, dystrybuowanym globalnie w sposób instytucjonalny – poprzez magazyny ilustrowane, książki fotograficzne, wystawy – jej fundament, zaangażowana postawa fotografa wobec rzeczywistości, dystans wobec autorskiej intencji skłania do możliwości demontażu nadpisanych, oficjalnych narracji. Fotograficzne „to-było” nie musi zbiegać się z potrzebami wydawcy ani nawet z autorskim zamiarem, ale jest skłonne przemawiać do naszych własnych opowieści. Można także powiedzieć inaczej: autor otwiera przestrzeń, w której dochodzi do spotkania rozmaitych światów i podmiotów. W takim ujęciu humanizm fotografii wykraczać może daleko poza historyczną formację, wspierać trwałą, ulegającą rozmaitym przekształceniom tradycję myślenia o medium, która miałaby

dużo wspólnego z kultywowaniem reguł hermeneutyki jako sztuki rozumienia i interpretacji wytworów kulturowych, a także samej egzystencji. Charakteryzuje się ona niewątpliwie krytycznym namysłem nad własnym byciem oraz prowadzi ku solidarności z drugim człowiekiem.

„Artysta nie propaguje demokracji tak jak publicysta, lecz wytwarza formy, które wpisując się w otwartą czasoprzestrzeń, aktywują dialog z widzem i zachęcają go do działania w przestrzeni publicznej. Oglądający wystawę dopełnia dzieło sztuki. Nie »uczestniczy« (pojęcie to jest zasadniczo niewłaściwe), ale ewoluuje wewnątrz struktury dzieła sztuki, posługując się nią na swój sposób i nie postrzegając się przy tym jako byt uprzedmiotowiony” – pisał Bourriaud¹⁴. Dla autora forma jest przedmiotem negocjacji, sens dzieła jest wypracowywany wspólnie przez artystę i widza, na zasadzie relacji pokrewnej do tej, która łączy psychoanalitka i jego pacjenta. Wspólnota nie jest powołana ani narzucona, jest procesem negocjacji sensu, a więc nieustannym budowaniem i pielęgnowaniem relacji międzyludzkich.

13 H. Cartier-Bresson, *The Mind's Eye*, New York 1999, s. 15.

14 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, dz. cyt., s. 23–24.

Expanding the **Community**

“They never grew tired of talking about the winter of ‘42, the bone-chilling cold, the hunger and the rutabagas, the food provisions and tobacco vouchers, the bombardments

—the aurora borealis that heralded the coming of the war

—the bicycles and carts on the roads during the Rout, the looted shops

—the victims searching the debris for their photos and their money (...)

“It was a story replete with violence, destruction, and death, narrated with glee, belied at intervals, it seemed, by a stirring and solemn ‘It must never happen again,’ followed by a silence like a warning for the benefit of some obscure authority, remorse in the wake of pleasure.

“But they only spoke of what they had seen and could re-live while eating and drinking. They lacked the talent and conviction to speak of things they’d been aware of but had not seen. Therefore, no Jewish children boarding trains for Auschwitz, nor bodies of starvation victims

collected every morning from the Warsaw Ghetto, nor Hiroshima’s 10,000 degrees. Whence our impression, which later history courses, documentaries, and films failed to dispel, that neither the crematoria nor the atomic bomb belonged to the same timeline as black-market butter, air-raid warnings, and descents to the cellar.”¹

This is how Annie Ernaux, winner of the Nobel Prize in literature, wrote about her childhood in France and the memories of older generations that were passed down to her.

Humanist photography has its roots partly in France, where, immediately after the war, artists created a visual language emphasizing the beauty of everyday life in spite of the trauma and postwar poverty. This formula gained such quick popularity in the United States that it might be considered a Franco-American phenomenon.²

The Americans also drew on nineteenth-century and prewar models of engaged photojournalism that developed in Germany and

1 Annie Ernaux, *The Years* (New York: Seven Stories, 2017).

2 Kamila Dworniczak, *Rodzina człowieka. Recepcja wystawy The Family of Man w Polsce a humanistyczny paradygmat fotografii* (Warsaw: WUW, 2011), 11.

England, though these focused primarily everyday life in the context of social hardships and material shortages.

In Poland, the visual language of humanist photography was popularized primarily by such magazines as *Świat*,⁵ as well as the *Family of Man* exhibition. The idiom was picked up by the Communist authorities as a useful formula for creating and supporting messages to legitimize the system. Efforts were made, for example, to emphasize the similarity of human experiences while drawing attention to the needs and aspirations of marginalized groups.

Given the varied war experiences of the Western countries where humanist photography was born, we may wonder how this imported model resonated in a country like Poland, where the war experience had been so painful that it perhaps precluded seeing the future in a positive light.

In Upper Silesia, the visual language of humanist photography and its ideological assumptions found fertile ground. A society of photography enthusiasts united in Gliwice, Upper Silesia in 1951, with Zofia Rydet, Jerzy Lewczyński, Piotr Janik, and Stanisław Jakubowski among its members. Though inspired by humanist photography, their visual language and approach was different from the West's, displaying aspects all their own. This undoubtedly derived from the individual sensitivities of the artists, as well as their society's different experience of the war.

The war was not only a difficult period due to poverty and repression, it was a catastrophe that was shocking in its totality. It meant questioning familiar notions and value systems; it was associated with the Holocaust, with an anonymous death in a rationalized, industrialized system. Its consequences included resettlement, uprooting, and the need to find one's bearings in a new geographical environment and social order. Therefore, in the local Silesian variant of humanist-inspired photography, the stress falls in a slightly different place than in the work of their French or American colleagues.

In some ways, Zofia Rydet's famous *Little Man* series (1952–63, p. 58), showing children in a variety of situations, brings to mind *The Family of Man*, an exhibition whose first edition was held in 1955 at the Museum of Modern Art in New York, and which toured many countries. Rydet encouraged the viewer to empathize with the "little people," to notice their emotional complexity, while drawing attention to how the adult world fell short in fulfilling their needs. She presented children as people who experienced alienation and loneliness, and who were scarred by the experience of war. The photos were juxtaposed with excerpts from the writings of Janusz Korczak, a doctor, social activist, writer, and pioneer of children's rights.

According to leading photography theorist Adam Sobota, dividing the series in the publication into thirteen sub-chapters gave the

3 Ibid., 33.

images a generalized feel, similar to the message of *The Family of Man*. In the photographs showing adults and children together, we sense the intention to demonstrate the continuity of human life, reminiscent of cycles in the non-human world, to inscribe human existence in the rhythm of nature (p. 85). Rydet refers to the logic of the passing generations, whose continuity was broken by the catastrophe of the Second World War.

In a series titled *Time of Transience* [Time of Passing] (p. 42), Rydet photographs elderly people, usually showing their faces and hands, looking for traces of their way of life, the hardships they experienced, or traces of emotions etched on their faces. Adam Sobota emphasizes that *Sociological Record*, Rydet's best known and most monumental series of works, is an extension of the artist's earlier preoccupations, seen in *Little Man* and *Time of Transience* [Time of Passing].

We may conclude that a humanist approach to the subject, filled with respect and attention, fundamentally defined Rydet's creative and existential attitude. In *Sociological Record* (p. 79), she photographed villagers in their homes. The inner drive to pursue this huge project was so strong that not even a lack of car or her suffering from a spine ailment deterred her. Rydet believed that by taking photographs she was prolonging people's lives.

Indicating a kind of organic connection with a space inhabited and adapted by humans, the

My Home Is Me triptych (1975, p. 78), held in the Museum in Gliwice, might be read as a prelude to *Sociological Record*. Rydet shows an unflagging interest in people, but their relationship with the immediate environment they shape and maintain plays an important role, too.

Works dating back to the turn of the 1950s and 60s that display a humanist sensitivity are also found in Jerzy Lewczyński's archive: images of children amid ruins, workers, elderly people with wrinkled faces. Printed in a postcard format (pp. 43; 49; 50; 68–69; 82–83; 84; 87; 93), they constitute only a small fraction of the collection, which is dominated by photographs of tombstones or matzevot, presumably from the same period. One gets the impression that depictions of people almost disappear in the flood of memorial sites.

This interest in people is not sporadic, it is not owing to the popularity of engaged documentary photography, nor does it result from shallow inspiration; it is present throughout the entire work of both artists.

In Rydet and Lewczyński, the humanist attitude of being interested in people and their individuality is combined with astute reflection on the passage of time. The experience of war makes their reflections on mortality particularly emphatic. We may assume that, having witnessed the Holocaust, they felt the need to document human lives and emphasize their uniqueness to keep individual features from disappearing in the crowd.

Noticing a person in their individuality, “picking them out” of a crowd, may be associated with the need to “bear testimony” to someone’s existence. This approach brings to mind the writings of Primo Levi, where telling the life story of a particular person, informing the world of their existence and the experiences they confronted, restores their humanity.

From this perspective, every human being deserves to be remembered, and erasing them from collective memory is a disaster these artists tried to prevent.

Lewczyński’s triptychs clearly indicate his in-depth reflections on this topic. In a triptych from 1959, exhibited as part of the *Closed Show* (p. 94), the artist juxtaposes images of a matzevah, cloakroom tokens from the Majdanek extermination camp, and a handwritten note of various numbers added up below a line. As Elżbieta Łubowicz writes: “In the first set, they all (...) present before our eyes the horror of the depersonalisation and annihilation of a vast number of people, each of whom is a separate human life with its hardships, hopes, and dreams for the future.”⁴

Lewczyński shows an interest in the individual within a community or a crowd of strangers. *Our Enlargement: Nysa 1945* (1971, p. 73) includes a photograph that was taken by the artist’s friend. It shows repatriates being transported in an overcrowded train from the former Polish eastern borderlands. Lewczyński himself

produced blow-ups of individual figures in the crowd. In many cases, the close-ups of faces and poses reveal their features or expressions, their gestures, and let us make assumptions about their relationships with other passengers on the train. Through this formal tactic, Lewczyński indicates that this resettlement resulting from Poland’s changing borders after the Second World War consists of the complicated fates of individuals, thousands of unique micro-stories whose contours blur, dissolving in universal history.

Lewczyński explored similar lines in *The Polish Grammar School in Odessa*, where he used a photograph from 1910 (p. 54). He took a large group of people captured in the building’s inner courtyard and enlarged bust-length portraits to extract individual figures, accompanied by numbers referencing their silhouettes in the main photo and captions placed under the image.

Piotr Janik’s photographs from this period are highly diverse. The Gliwice-based photographer experimented with Neorealist tropes, photographing the mundane reality around him (p. 52). His made numerous portraits of people in interiors or with objects, which, like symbols, pertain to the mood of the subject or comment on their situation (p. 61). Sometimes this tactic makes their message quite unambiguous. We can assume that many of his pictures were at least partly staged or arranged to illustrate

4 Elżbieta Łubowicz, “Tekst jako obraz i jako dokument,” in *Fotografia czy antyfotografia? Materiały z sympozjum naukowego 18 i 19 czerwca 2019 roku, zorganizowanego przez Muzeum w Gliwicach*, ed. Krzysztof Jurecki (Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2020), 95.

an argument or to create a metaphor. Janik often shows his subjects in their workplace, sometimes with the machinery they operate or the tools they use. This mode of representation was probably influenced by Socialist-Realist aesthetics, the prevailing visual discourse in postwar Poland. Janik carefully observes human hands, whether working or bearing traces of years of work (pp. 88–91). He also photographs people after work, in dirty clothes, with signs of fatigue on their faces, or with faces that do not always express commitment to the task at hand. Sometimes he manages to catch a gaze focused off into space, more of a reverie than optimism. Sometimes he captures more individual and expressive features, emphasized by an absent or thoughtful look, or people who seem authentic, though his photographs are usually quite formulaic (p. 71).

Another photographer, Stanisław Jakubowski, was a member of the Central Photographic Agency. In 1961–66 he was a photojournalist for the local newspaper *Nowiny Gliwickie*. The Museum in Gliwice holds hundreds of his negatives, showing the everyday life of Silesians from the 1960s through the 1990s. Some of his work was officially commissioned. Jakubowski documented steelworks, mines, and other industrial plants, along with their culture clubs, children's playgrounds, libraries, and company holiday homes in health resorts. These photos present reality in a positive

light. By emphasizing the modernity of the infrastructure, the images extoll the range of opportunities offered to employees in their free time.

In an interview with Ewelina Lasota, Jakubowski mentioned that he had “a ‘second camera,’ which he used to take pictures for himself.”⁵ He said that he took some of the photos with the thought that “they could be useful for posterity someday, without the agency’s involvement.”⁶ He emphasized the censorship in the process of publishing prints. The negatives obtained by the Museum include photographs taken in the streets and in public places. They show everyday life, often poor people’s backyards, commercial spaces, or urban green areas. The subjects, it can be assumed, are acting on their own initiative. Their gestures and facial expressions are far more relaxed than those captured at the officially promoted sites. In these negatives, we find numerous children engaged in various activities, such as building a snowman or sledding. One gets the impression that the photographer has changed his approach in these images, becoming more direct, physically and mentally closer to his subjects, showing a sympathy for the people around him and their everyday lives. He observes his fellow citizens with empathy, focusing on some positive situations that may seem surprising from today’s perspective.

Stanisław Jakubowski participated in *One Day in Gliwice* (pp. 64–65; 72; 76; 77), an event

5 Stanisław Jakubowski in an interview with Ewelina Lasota, October 2, 2017, Villa Caro, Museum in Gliwice.

6 Ibid.

founded by Jerzy Lewczyński. Piotr Janik also took part. The idea was to document the life of the city for a full twenty-four hours. To implement this idea, they needed to obtain official approval. The date was set for January 24, 1962, the anniversary of the Red Army's entry into Gliwice. Shooting began at dawn, and around 10:00, Jerzy Lewczyński broke his leg.⁷ Nonetheless, the documentation of one day in Gliwice remains an interesting record of everyday life in the 1960s. The pictures show pedestrians and streets, public transport, miners in front of the mine exit, a gas station, the editorial office of *Nowiny Gliwickie*, the headquarters of the Gliwice Photographic Society, a hospital, shops, people dancing in clubs, and many other places and situations. Birth, death, and marriage certificates were documented. A dinner in a homey atmosphere was captured, as a driver for *Nowiny Gliwickie* was invited home by the Jakubowskis (p. 75). In most cases, the place and time of the photo are annotated on the reverse. *Nowiny Gliwickie* called this project an implementation of Maxim Gorky's *A Day of the World* concept.⁸

One Day in Gliwice evokes the photo-essay *24 Hours from the Life of a Moscow Workers' Family*, published in the *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* in September 1931. The latter includes images portraying decent housing conditions, fully-stocked shops, mass access to education, and so on.⁹ Showing the Filippov family, the feature

7 Jerzy Lewczyński, *Gliwickie Środowisko Fotograficzne 1951–1986* (Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 1986), 27.

8 *Nowiny Gliwickie*, January 28, 1962, 1.

9 Erika Wolf, "As at the Filippovs": *The Foreign Origins of the Soviet Narrative Photographic Essay*, https://www.academia.edu/983707/_As_at_the_Filippovs_The_Foreign_Origins_of_the_Soviet_Narrative_Photographic_Essay, 124 (accessed: May 12, 2023).

became synonymous, as Babette Gross wrote, with a Potemkin village.¹⁰ The pictures were not taken by family members, friends, or colleagues; rather, Soviet photojournalists had been commissioned by the authorities. Preparations for their visit took four days.¹¹

Due, perhaps, to official municipal support *A Day in Gliwice* is not critical material; rather, it shows the safe, relatively comfortable, and culturally enriched life of the inhabitants in a positive light. *Nowiny Gliwickie* reported on the planned project, mentioning that the pictures would be taken according to a predetermined scenario.¹² Despite this, we may assume that the ambition of the Gliwice-based artists was to portray the everyday life of the city as faithfully as possible.

The concept of humanist photography seems highly anachronistic today, considering that contemporary discourses emphasize the oppressive nature of the mental construct that is humanism. As Rosi Braidotti writes in "Working Towards the Posthumanities":

Humanism rests on the classical ideal of 'Man,' predicated on eighteenth- and nineteenth-century renditions of classical Antiquity and Italian Renaissance ideals. This is an ideal image of masculine, white, able-bodied, metropolitan

ippovs_The_Foreign_Origins_of_the_Soviet_Narrative_Photographic_Essay, 124 (accessed: May 12, 2023).

10 Babette Gross, *Willi Münzenberg. A Political Biography* (East Lansing: Michigan State University Press, 1974), 150, quoted in: Wolf, 124.

11 Michael Lessy, "Paper World," in *The Radical Camera. New York's Photo League 1936–1951*, eds. M. Klein, C. Evans (New Haven: Yale University Press, 2011), 61–62.

12 *Nowiny Gliwickie*, January 28, 1962, 1.

*perfection in bodily and mental, discursive and spiritual terms. It is what Genevieve Lloyd has labelled: 'the man of reason.' [...] This vision of 'Man' as the standard representation of the human combines rational thinking with the biological, discursive and moral expansion of human capabilities into an idea of teleologically ordained, rational progress.*¹⁵

A different aspect of humanity resounds in the images comprising this exhibition. This photography shows people basically in their fragility, often presenting their limitations and weaknesses with acceptance and understanding. The people who arouse the most interest in these artists and photojournalists are children, the elderly, and sometimes members of the working class. Humanist photography often aims to capture complex emotions. The postwar period was also when the catastrophe of the Second World War caused utopian notions to be called into question, as the rationalization and optimization of various human activities created hopes for quality of life to improve. These photographs do not glorify progress, but they are dominated by a focus on the present moment, a focus on the life being reborn from the postwar ashes.

Engaged photojournalism sensitizes people to the experience of socially marginalized groups, restoring their visibility and including them in the visual discourse. It treats its subjects and their needs with respect and sensitivity, rather than as “curiosities.”

If we look at humanist photography not as a constructed statement proclaiming the absolute

truth about human nature (of which *The Family of Man* exhibition was often accused) nor as an attempt to define the “essence” of humanity, but rather as an attempt to sensitize the public to the situations of others, this type of photography can be treated as an incentive to include these “others” in the community.

Humanist photography is a tool that encourages empathy, and thus it builds a sense of solidarity with marginalized groups. As such, this type of photography may still be considered relevant, owing to its potential for social impact.

15 Rosi Braidotti, “Working towards the Posthumanities,” *Transhumanities* (February 28, 2014): 161.

Photography as a **Bonding Medium**

“Today, wandering is the most coherent artistic attitude,”¹ wrote Nicolas Bourriaud at the end of the twentieth century. It seems that the accelerating globalization processes and, after the COVID-19 pandemic, the heightened need for virtual communication and for real travels, have only made this statement more relevant, especially in relation to photography. As a widely accessible way of recording events and experiences on all sorts of peregrinations, photography might be seen primarily as a medium of postmodern vagabondage. In fact, it has been since its inception.

In the nineteenth century, photography accompanied Westerners’ few expeditions to remote corners of the globe. They brought back images of the inhabitants, houses, and temples, which were arranged into narratives on exoticism and presented in the metropolises of the modern world. Travel, still the domain of the privileged at that time, became easier and more frequent, but the vector of the travellers’ attitudes changed slightly — photographs began

to be marked by “participant observation,” and their accompanying texts became analytically meticulous. This happened at the beginning of the twentieth century, exactly when avant-garde artists developed a fascination with non-European cultures. In Paris, artists noticed that exploring an unknown, magical world of forms could refresh one’s view on art and the surrounding reality, which had been transformed beyond recognition by the successive great wars of 1914–18 and 1939–45. Photography, now in the hands of professional photojournalists seasoned by war and often familiar with the spirit of the avant-garde, became a perfect intermediary between the Western world and the “Others.” At the same time, when practised by observers with their finger on the pulse of events, photography was a means of documenting the “Others nearby”: neighbors, inhabitants of a Europe that had changed so profoundly that they had to relearn languages and the way borders ran, and rediscover themselves.² Today, we can see these “Others nearby” in many photos, captured

1 Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna* [*Esthétique relationnelle*, 1998] trans. Łukasz Białkowski (Kraków, 2012), 31.

2 Piotr Piotrowski, “Wschodnioeuropejskie peryferie artystyczne w obliczu teorii postkolonialnej.” in *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej* (Poznań: Rebis, 2018), 62–63, 68–69.

by professional photojournalists, talented documentarians, art photographers, or amateurs. On their way home (did it still exist?), for instance, or headed for a new place, previously abandoned by a stranger. Soon, their walls would be hung with the photos they carried (where from?) in a suitcase.

After the Second World War, Gliwice was a destination for many wanderers, including those for whom photography became a profession and passion. As a true wandering medium, it did not stick to any profession, social group, or style for good. The members of the Gliwice Photographic Society (GTF) spanned several generations; newcomers from the former eastern provinces, such as Zofia Rydet, and those who, like Jerzy Lewczyński, were looking for a new place to settle down. Some had had experience with photography, others had not. For some, such as Piotr Janik, pictorialism was the main inspiration; for others it was avant-garde experiments, or, as in the case of Stanisław Jakubowski, press photography. Undoubtedly, Gliwice was a space for bringing to life a new “imagined community,” but the people who met there brought with them images of other places; as Hans Belting wrote: “We are the only place where images are received and recalled. But who are ‘we’?”⁵ Even if the city brought literal wandering to an end, difficult mental journeys continued. Gliwice had to be discovered, and, if the fates would have it, recognized as one’s own. This process did not

5 Hans Belting, “Miejsce obrazów,” trans. Mariusz Bryl, *Artium Quaestiones*, vol. XI (2000), 323.

take place without some things being passed over in silence and imposed clichés, like the drastic caesura expressed in the statement “last year is the first year.”⁴

So when we read that, in remembering Zofia Rydet, Jerzy Lewczyński wrote: “And so came the year 1959 and Edward Steichen’s great *Family of Man* exhibition in Warsaw. [...] We went to Warsaw twice!”⁵ we should bear in mind where they were visiting from. In 1959, when this famous American exhibition was presented in the Polish capital, the Gliwice Photographic Society was already thriving. Urszula Czartoryska, the editor of *Fotografia* magazine, would appear at the Society’s lectures and shows, art critic and lecturer Alfred Ligocki would come from nearby Katowice, and modern trends in photography were undoubtedly assimilated through publications (such as those by Lewczyński’s well-informed friend, Zdzisław Beksiński). Finally, it was in December of that year when the Steichen exhibition set off on a further tour of Poland, traveling to Wrocław, Wałbrzych, and Jelenia Góra, among other places, that the *Closed Show* was held in Gliwice. This exhibition has gone down in the history of Polish avant-garde photography, as have its artists.⁶

It must be remembered, however, that the local knowledge of new trends was far from

4 Bogusław Tracz, *Rok ostatni – rok pierwszy. Gliwice 1945* (Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2004).

5 Jerzy Lewczyński, “Zosia...,” in *Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie*, exhibition catalog (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1999), 14.

6 Adam Sobota, *Antyfotografia i ciąg dalszy: Beksiński, Lewczyński, Schlabs* (Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1995).

being first-hand. After all, Henri Cartier-Bresson only visited the Warsaw editorial office of *Świat*, where, beginning in the early 1950s, outstanding photojournalists such as Jan Kosidowski and Wiesław Prażuch worked under the supervision of Stefan Arski, who arrived from New York, and Władysław Sławny, brought in from Paris. The Western humanist photography of the 1940s and 50s, which we know as a Franco-American phenomenon, in fact came through various intermediaries as well. In addition to the tradition of documentary and social photography, its leading protagonists—working under the aegis of Magnum Photos, established in 1947, as well as other photographic agencies, such as Rapho, already active in the 1930s—came in contact with avant-garde circles, especially Surrealism; they were also well familiar with French “poetic realism” and Italian Neorealist film.⁷ Their diverse aesthetic preferences and attitudes were the result of individual experiences. Most of them, with Robert Capa and David “Chim” Seymour at the forefront, were immigrants from Central and Eastern Europe, who, having spent some time in Paris, emigrated to the United States during the Second World War, then to travel to many places around the globe.

The preoccupations of the members of the Gliwice photography scene, who followed these achievements in the 1950s, were similarly hybrid. As well as browsing through issues of *Świat* or

the few illustrated magazines smuggled in from the West, such as *Paris Match*, they also watched movies by Vittorio De Sica, and then Andrzej Wajda, which started to be shown in Polish cinemas. However, this does not change the fact that the model of humanist photography, founded on the myth of the photojournalist as a sensitive, committed wanderer for whom the world has no borders, took hold of the imagination of the medium’s practitioners at every latitude, especially, perhaps, where the complicated experience of individuals in the midst of social upheaval required chronicling. Urszula Czartoryska wrote that the works of Werner Bischof, another outstanding humanist-photojournalist and a member of Magnum Photos, emanate “the ‘face of humanity,’ a cohesive, compact image of human life [...] adrift in the same current all across the globe” and associated the tenderness he had for the children he portrayed with his passion for “observing insects in the grass and the snails he bred.”⁸

Governments, whether in France, in the United States, or in Poland, were interested in this model of photography for slightly different reasons. In all these places, on both sides of the Iron Curtain, ad hoc cultural policies harnessed photography, which reflected the need to consolidate nations and societies after the turmoil of war and helped to ease the tensions of the Cold War and the anxieties of the Atomic Age. In photo-essays published in *Life* weekly, subtle

7 Jean-Claude Gautrand, “Looking at Others: Humanism and Neo-realism,” in *A New History of Photography*, ed. Michel Frizot (Paris–Köln: Könemann, 1994), 615–39.

8 Urszula Czartoryska, “Werner Bischof,” *Fotografia* 6 (1958): 285–91.

social critique served to promote the American way of life and maintain the status quo, just as *Świat* showed the massive effort of rebuilding Warsaw from ruins or the Nowa Huta baby boom for analogous purposes. Here humanism, whether liberal or socialist, reveals its ideological side: people are actors in a community performance directed by politics.

It must not be forgotten, however, that in Gliwice—but probably also in Paris or Warsaw as they rose from the ashes—the issues of community, trust in others, and harmonious coexistence were acutely pertinent in those postwar years. Photographers not only imitated the conventions of depicting reality from elsewhere, but also made an effort to make contact with and grow closer to people who were initially strangers. Establishing a community, even if it was imaginary, was probably not only an act of responding to official expectations, but was also driven by a need to put an end to wandering, to settle down, to opt for an optimistic answer to the question “Who is man?” It was the voice of survivors who wanted to live.

Perhaps this is why Zofia Rydet and Jerzy Lewczyński visited the *Family of Man* exhibition more than once. It was, in part, a demonstration of photography’s capacity to form bonds. Of course, one could look at it from a distance and see a mythical narrative about the course of life and death, in which humanity’s new “childhood” is supervised by the panopticon of liberal

democracy, an illusion of a social order in which there is no place for economic inequality. However, it was also possible to dwell on individual photographs and read them as separate moments of human experience, the equivalents of encountering oneself, impulses to trigger an archive of “internal images”—difficult images, but also those offering hope. “Human collectives are structured on narratives, intangible storyboards, more or less clear scenarios that translate into how social institutions, worldviews, lifestyles, work relationships, and leisure time operate. [...] The role of the artist is to harness these forms, recode them, and create alternate narratives,” wrote Bourriaud.⁹

Can the photographs taken in Gliwice be viewed as alternate narratives? Undoubtedly, these have a lot in common with stories that gave structure to a collective, family, or work seen “as it should be” in the era of “minor stability.” Yet some, such as Zofia Rydet’s portraits of mature women, lending them a subjectivity beyond their assigned social role, inscribing them in the long and ambiguous representational tradition of Central European culture, seem to lead in a different direction. However, we could approach things from another angle, following Richard Shusterman’s reflection that photography is more than a photograph.¹⁰ It is also a process that takes place in relation to, and toward, the photographed object or subject: a situation that enables the creation of

9 Bourriaud, 26.

10 Richard Shusterman, “Photography as a Performative Process,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1, vol. 70, (winter 2012): 67–77.

a photograph, a result of technical capabilities, the photographer's experience, communication between the subject and the photographer, and the context of the place behind the entire procedure. If we assume that photography is indeed not only a photograph—a material print—then are we able to re-enter the space of photography when confronted with a photograph?

Certainly, we could try to go beyond the mere recognition of what is seen within the frame, sometimes even quite far. The experience of being somewhere else, in the space of photography, is probably more engaging if we associate memories with the place in the photo, because then we recreate it in ourselves. After all, “we collect and store places like pictures.”¹¹ This viewing and understanding of photography would perhaps be close to the experience of the “ethnologist in the metro” from the essay by Marc Augé. This French anthropologist described a man riding the subway in the depths of a modern metropolis. The passenger observes advertisements and posters, and at the same time, recalls the passing stations in his memory. In this way, Augé shows that, in the modern world, we exist in many places (and cultures) at once, and when we look at one image, we also see another. This mental vagabondage responds to the need to register the world when it has become unstable. However, it is impossible to say if moments of radical crisis, borderline experiences,

do not remain in the memory of those who have never experienced them. The category of post-memory introduced by Marianne Hirsch obviously concerned the descendants of Holocaust survivors, but trauma and the practice of memory are intergenerational and affect not only entire families, but also communities.¹² A photo by Stanisław Jakubowski, taken in a Gliwice backyard, of a boy gazing straight at the camera is therefore as much a photo-journalistic trophy, a display of attentiveness, as a symptom, pointing to what is situated in the space around the photograph, beyond the frame of the picture.

Perhaps, therefore, there is nothing surprising in the fact that the language of humanist photography, whose roots lie in the practice of photojournalism, was related to Surrealism. Photography was a much more important medium for Surrealists than painting because it offered a chance to make the commonplace extraordinary. Like automatic writing, it could reveal what the photographer was unaware of, and what could become a starting point for the transformative power of the imagination. Seeing the Other, we see ourselves as Others, and this is the essence of the community offered by photography. For the Surrealist, the picture, whether a painting or a photograph, was not a finite entity because it was completed only at the moment of its apprehension, its meaning was always unstable. For Cartier-Bresson, the

11 Belting, 329.

12 Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012).

“decisive moment” did not mean the moment of the greatest condensation of meaning, but a point of harmonious meeting, a balance between the arrangement of forms and the observer’s consciousness.¹³ The photographer was a medium: an intermediary.

Thus, although humanist photography was the dominant visual paradigm in the mid-twentieth century, distributed globally via institutions—through illustrated magazines, photo books, exhibitions—its foundation, the photographer’s engagement with reality, its distance from the artist’s intention, allows it to dismantle official narratives. The photographic “this once was” does not have to coincide with the publisher’s needs or even with the artist’s intention, but it tends to speak to our own stories. In other words, the photographer opens up a space where various worlds and entities meet. In this approach, the humanism of photography may go far beyond a historical construct; it may support a lasting and malleable tradition of how the medium is perceived, which has much in common with cultivating the principles of hermeneutics as the art of understanding and interpreting cultural artifacts, as well as with existence itself. It undoubtedly involves a critical reflection on one’s own existence and prompts solidarity with other human beings.

13 Henri Cartier-Bresson, *The Mind’s Eye* (New York: Aperture, 1999), 15.

Bourriaud wrote:

*The artist does not propagate democracy like the journalist, they create forms that fit into the open space-time, activating a dialog with the viewer and encouraging them to act in public space. The viewer completes the work of art. Rather than ‘participating’ (the term is essentially wrong), they evolve within the structure of the artwork, using it in their own way, without perceiving themselves to be objectified.*¹⁴

For him, form is subject to negotiation, the meaning of the work being worked out jointly by the artist and the viewer, in a relationship resembling that of a psychoanalyst and their patient. The community is neither created nor imposed; rather, it is a process of negotiating meaning, and thus a constant work of building and nurturing interpersonal relationships.

14 Bourriaud, 25–24.



Piotr Janik

Karuzela, kolekcja Muzeum w Gliwicach,
Merry-go-round, collection of the Museum in Gliwice

AFIRMACJA /AFFIRMATION

Spółeczny reportaż z lat 50. i 60. uwypukla niekiedy pozytywne aspekty rzeczywistości. Akcentuje poczucie solidarności między ludźmi. Wiele kadrów ukazuje bawiące się wśród zrujnowanego otoczenia dzieci, których obecność można czytać jako symbol nadziei. Liczne ujęcia mają intuicyjny charakter, uwidoczniają spontaniczną ekspresję emocji. Niektóre cechuje natomiast niemal propagandowe zabarwienie, jak fotografię z archiwum Jerzego Lewczyńskiego, na której wielopokoleniowe rodziny zostały zestawione z monumentalnymi kominami fabrycznymi. Całość nabiera politycznej wymowy poprzez uchwycenie polskiej flagi eksponowanej na maszcie. Część prac zakorzeniona jest w lokalnym, śląskim kontekście. Na fotografiach Stanisława Jakubowskiego można rozpoznać Gliwice: rynek; fragment ulicy Nowy Świat czy fontannę z tańczącymi faunami. Fotografia Piotra Janika ukazująca parę starszuchów przed chatą wykonana została we wsi Smolnica, nieopodal Wilczego Gardła.

Social photojournalism of the 1950s and 60s sometimes highlights the positive aspects of reality, emphasizing the sense of solidarity between people. Many images show ruined buildings with children playing among them; their presence can be interpreted as a symbol of hope. Numerous shots are intuitive, documenting the spontaneous expression of emotions. Some, however, are almost propaganda, such as a photograph from the archive of Jerzy Lewczyński, where multi-generational families are shown against a backdrop of monumental factory chimneys; the Polish flag hanging from the mast adds a political touch to the composition. Some of the works are rooted in the local, Silesian context. Gliwice can be gleaned in Stanisław Jakubowski's photographs: the market square, a stretch of Nowy Świat Street, or the fountain with dancing fauns. Piotr Janik's picture of an old couple in front of a cottage was taken in the village of Smolnica, near Wilcze Gardło.





Stanisław Jakubowski

Dzieci będą zjeżdżać na desce – zima 1963,
negatyw z kolekcji Muzeum w Gliwicach
Kids Will Be Sledding on a Board, winter 1963,
negative in the collection of the Museum in Gliwice

Stanisław Jakubowski →

Bez tytułu, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Untitled, collection of the Museum in Gliwice





Jerzy Lewczyński

Fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, collection of the Museum in Gliwice

Stanisław Jakubowski

Zabawa chłopców na osiedlu, 1965,
negatyw z kolekcji Muzeum w Gliwicach
Kids Playing at the Housing Estate, 1965,
negative in the collection of the Museum
in Gliwice



Stanisław Jakubowski

Dzieci na podwórku, 1965, negatyw
z kolekcji Muzeum w Gliwicach
Kids in a Courtyard, 1965, negative
in the collection of the Museum in
Gliwice







Piotr Janik
Smolnica, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Smolnica village, collection of the Museum in Gliwice



Zofia Rydet

Z cyklu „Czas przemijania –
oczekiwania”, 1964, kolekcja
Muzeum w Gliwicach
From the series *Time of Tran-
sience—Expectations [Time of
Passing—Expectations]*, 1964,
collection of the Museum in
Gliwice



Jerzy Lewczyński

Fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”,
kolekcja Muzeum w Gliwicach

Photograph from the Jerzy Lewczyński Archive,
collection of the Museum in Gliwice

INDYWIDUUM/WSPÓLNOTA INDIVIDUAL/COMMUNITY

Doświadczenie przymusowych przesiedleń stało się udziałem szerokich rzesz społeczeństwa. Wiele osób podejmowało też indywidualnie decyzję o zmianie miejsca zamieszkania. Powojenne migracje ludności przyczyniły się do częściowego rozpadu wspólnot lokalnych i konieczności odnalezienia się w nowym otoczeniu. Pamięć wojny była wszechobecna, jednak ze względu na sytuację polityczną o wielu trudnych przeżyciach nie należało wspominać. Po archiwalną fotografię ukazującą otwarcie polskiego gimnazjum w Odessie w 1910 roku sięgnął Jerzy Lewczyński, przetwarzając zdjęcie w taki sposób, że specjalnie zaakcentowane zostały poszczególne postaci w tej grupie. Na innej fotografii z archiwum artysty znalazła się jego własna podobizna – widzimy mężczyznę w średnim wieku na tle drewnianej chaty, otoczonego członkami wiejskiej społeczności. Lokalny kontekst czytelny jest na zdjęciu wykonanym przez Zofię Rydet, przedstawiającym parę starszuchów siedzących na ławce, uchwyconych przed ratuszem w Pyskowicach.

The experience of forced resettlement was shared by large swathes of society. Many people also decided to change their place of residence on their own. Postwar population migrations contributed to the partial disintegration of local communities and the need to find a foothold in a new environment. Memory of the war was ubiquitous, but due to the politics, many difficult experiences could not be mentioned. Jerzy Lewczyński used an archival photograph showing the opening of a Polish grammar school in Odessa in 1910, reworking the photo in such a way that individual figures in this group were specially emphasized. Another photograph from Lewczyński's archive shows his own likeness—we see a middle-aged man in front of a wooden cottage, surrounded by members of the rural community. The local context is also evident in the photo taken by Zofia Rydet, showing an old couple sitting on a bench, captured in front of the town hall in Pyskowice.





Piotr Janik

Z cyklu „Portrety”, kolekcja Muzeum w Gliwicach

From the *Portraits* series, collection of the Museum in Gliwice





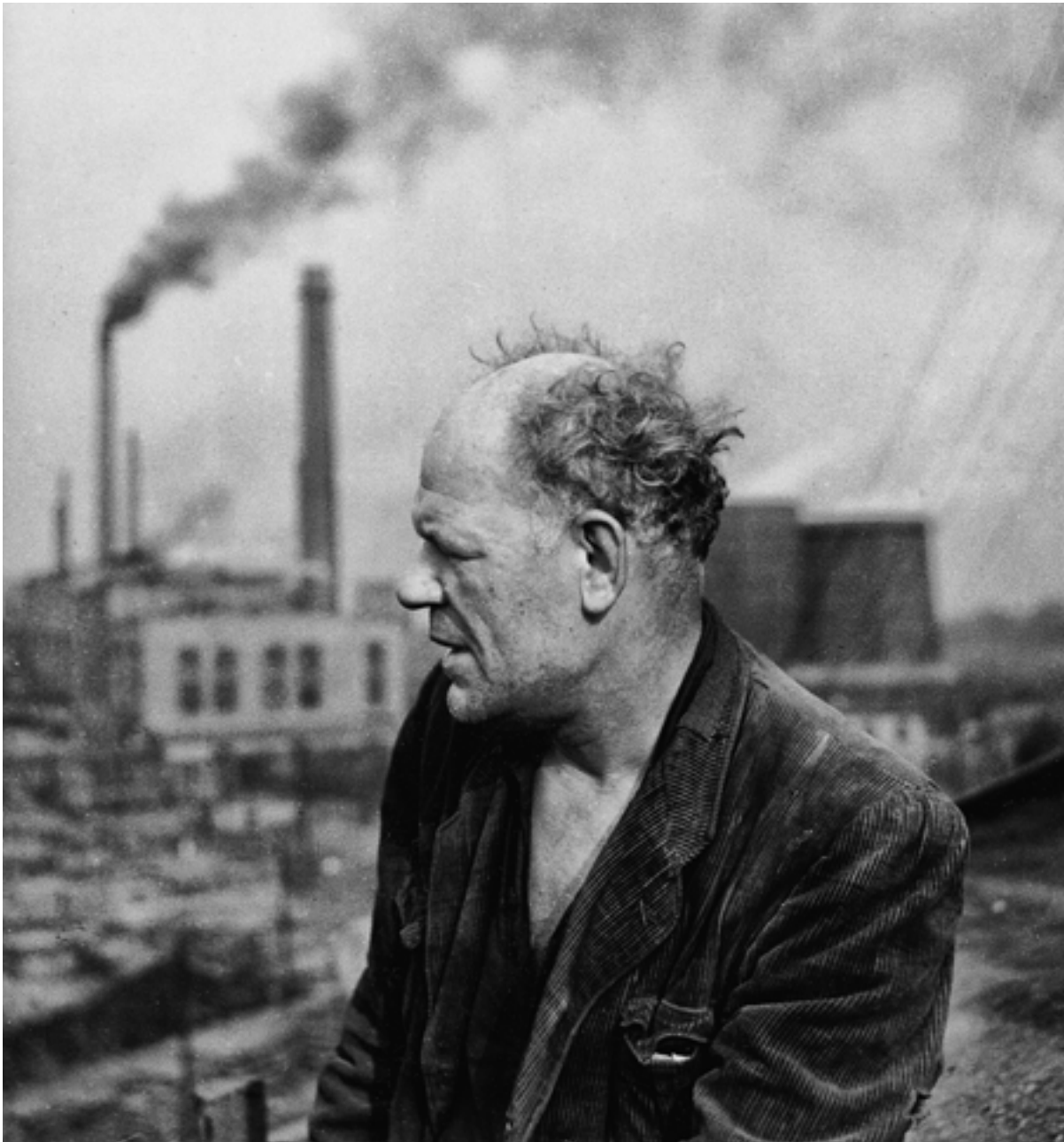
Piotr Janik
Bez tytułu, kolekcja
Muzeum w Gliwicach
Untitled, collection of the
Museum in Gliwice



Piotr Janik

Rêverie, kolekcja Muzeum w Gliwicach

Rêverie, collection of the Museum in Gliwice



Jerzy Lewczyński

Fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, wrzesień 1961, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, September 1961, collection of the Museum in Gliwice



Jerzy Lewczyński

Fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, collection of the Museum in Gliwice

Stanisław Jakubowski→

Dzieci w przedszkolu, 1963, negatyw z kolekcji Muzeum w Gliwicach
Children at the Preschool, 1963, negative in the collection of the Museum in Gliwice







Jerzy Lewczyński

Fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, collection of the Museum in Gliwice

←Piotr Janik

Bez tytułu, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Untitled, collection of the Museum in Gliwice



Jerzy Lewczyński

Polskie gimnazjum w Odessie, 1910, fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, kolekcja Muzeum w Gliwicach
 The Polish Grammar School in Odessa, 1910, photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, collection of the Museum in Gliwice

Jerzy Lewczyński→

Fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, kolekcja Muzeum w Gliwicach
 Photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, collection of the Museum in Gliwice





26275



Jerzy Lewczyński

Życie, 1965, fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Life, 1965, photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, collection of the Museum in Gliwice

←Piotr Janik

Fotografia z cyklu „NIE!”, kolekcja Muzeum w Gliwicach
from the *NO!* series, collection of the Museum in Gliwice



Zofia Rydet

Z cyklu „Mały człowiek – mała społeczność”, 1961, kolekcja Muzeum w Gliwicach
from the series *Little Man – The Little Community*, 1961, collection of the Museum in Gliwice

Zofia Rydet→

Mann und Frau, lata 60. XX wieku, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Mann und Frau, 1960s, collection of the Museum in Gliwice





Stanisław Jakubowski

Rok 1963, negatyw z kolekcji Muzeum w Gliwicach

1963, negative in the collection of the Museum in Gliwice



Piotr Janik

Bez tytułu, kolekcja Muzeum w Gliwicach

Untitled, collection of the Museum in Gliwice



Stanisław Jakubowski

Podwórka, 1963, negatyw z kolekcji Muzeum w Gliwicach

Backyards, 1963, negative in the collection of the Museum in Gliwice



Stanisław Jakubowski

Jesień, 1967, negatyw z kolekcji Muzeum w Gliwicach

Autumn, 1967, negative in the collection of the Museum in Gliwice



Stanisław Jakubowski

Jeden dzień Gliwic, 1962, Trynek, 15:35, co pan tam wysoko robi?, kolekcja Muzeum w Gliwicach

One Day in Gliwice, 1962, Trynek, 3:35 p.m., *What Are You Doing up There?*, collection of the Museum in Gliwice



KRZĄTANINA/ZAKORZENIANIE KEEPING BUSY/BECOMING ROOTED

Wynikiem migracji było poczucie wykorzenia i potrzeba „oswojenia” nowych miejsc poprzez codzienną dbałość o najbliższe otoczenie. Na organiczne połączenie człowieka z przestrzenią, którą zamieszkuje i która staje się odzwierciedleniem jego osobowości, wskazuje praca Zofii Rydet pt. *Mój dom jest mną*. Artystka ta, urodzona w Iwano-Frankowsku (wtedy Stanisławów) pod Lwowem, po wojnie osiedliła się w Bytomiu, gdzie prowadziła sklep papierniczo-zabawkarski. Obserwowała dzieci przyglądające się towarom eksponowanym w witrynie. W taki sposób powstała m.in. prezentowana na wystawie praca *Mały człowiek – między nami mężczyznami*. W późniejszym okresie artystka osiadła w Gliwicach. Jej wizytę w Bytomiu dokumentuje zdjęcie ukazujące budynek z naniesionym hasłem „Dzień dobry w Bytomiu”. Zainicjowana przez Jerzego Lewczyńskiego w 1962 roku akcja „Jeden dzień Gliwic” stanowiła próbę uchwycenia rozmaitych aspektów miejskiego życia. Do tej inicjatywy przyłączyli się Piotr Janik i Stanisław Jakubowski. Fotografie zostały opatrzone na odwrocie krótkim komentarzem opisującym miejsce, godzinę, a także temat przedstawienia.

Migration led to a sense of being uprooted and inspired a need to “familiarize” the new places through everyday care for the immediate surroundings. The organic connection between the individual and the space they inhabit, which becomes a reflection of their personality, is indicated by Zofia Rydet’s work titled My Home Is Me. Born in Ivano-Frankivsk (then Stanisławów) near Lviv, Rydet settled in Bytom after the war, where she ran a stationery and toy shop. There she would observe kids looking at the window displays, producing shots such as Little Man—Man to Man [As Man to Man], featured here. In her later period, Rydet settled in Gliwice. Her visit to Bytom is documented in a photo showing a building with the inscription “Have A Good Day in Bytom.” Initiated by Jerzy Lewczyński in 1962, the One Day in Gliwice project was an attempt to capture various aspects of urban life. Piotr Janik and Stanisław Jakubowski joined this initiative. The photographs were supplied with a short commentary on the reverse, describing the place, time, and subject matter.





Stanisław Jakubowski

Cyrk Wersta, 1963, negatyw z kolekcji Muzeum w Gliwicach

Werst's Circus, 1963, negative in the collection of the Museum in Gliwice

←**Stanisław Jakubowski**

Osiedle Huty Pokój – Ruda Śląska, negatyw z kolekcji Muzeum w Gliwicach

"Pokój" Steelworks Housing Project, Ruda Śląska, negative in the collection of the Museum in Gliwice



Jerzy Lewczyński

Fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, listopad 1961, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, November 1961, collection of the Museum in Gliwice



Piotr Janik

„Hamster” nr 3, lata 60. XX wieku, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Hamster no. 3, 1960s, collection of the Museum in Gliwice



Jerzy Lewczyński

Grafczka, malarka J. Eberhard-Szymańska z Gliwic, 1969, kolekcja Muzeum w Gliwicach

J. Eberhard-Szymańska, Gliwice-based painter and graphic designer, 1969, collection of the Museum in Gliwice



Piotr Janik
Bez tytułu, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Untitled, collection of the Museum in Gliwice



Stanisław Jakubowski

Jeden dzień Gliwic, 1962, Kopalnia Gliwice, 14.20, kolekcja Muzeum w Gliwicach

One Day in Gliwice, 1962, 2.20 p.m., Gliwice Coal Mine, collection of the Museum in Gliwice



Jerzy Lewczyński

Nasze powiększenie – Nysa 1945, 1971, fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, kolekcja Muzeum w Gliwicach

Our Enlargement – Nysa 1945, 1971, photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, collection of the Museum in Gliwice



Stanisław Jakubowski
Piekarz, 1963, negatyw z kolekcji Muzeum w Gliwicach
Baker, 1963, negative in the collection of the Museum in Gliwice



Stanisław Jakubowski

Jeden dzień Gliwic, 1962, rodzina Jakubowskich, gość – kierowca „Nowin Gliwickich”, obiad, 16.00, kolekcja Muzeum w Gliwicach

One Day in Gliwice, 1962, 4 p.m., the Jakubowski family having dinner with the *Nowiny Gliwickie* driver as a guest, collection of the Museum in Gliwice



Stanisław Jakubowski

Jeden dzień Gliwic, 1962, kolekcja Muzeum w Gliwicach

One Day in Gliwice, 1962, collection of the Museum in Gliwice



Stanisław Jakubowski

Suszenie bielizny, 1963, negatyw z kolekcji Muzeum w Gliwicach

Drying Underwear, 1963, negative in the collection of the Museum in Gliwice



Stanisław Jakubowski

Jeden dzień Gliwic, 1962, Zwycięstwa, 15.45, kolekcja Muzeum w Gliwicach

One Day in Gliwice, 1962, 3.45 p.m., Zwycięstwa Street, collection of the Museum in Gliwice



Stanisław Jakubowski

Lepienie bałwana, 1962, negatyw z kolekcji Muzeum w Gliwicach

Building a Snowman, 1962, negative in the collection of the Museum in Gliwice



Zofia Rydet

Tryptyk „Mój dom jest mną”, ok. 1975, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Triptych, *My Home Is Me*, ca. 1975, collection of the Museum in Gliwice



Zofia Rydet

Śląskie, wieś Ostropa, z cyklu „Zapis socjologiczny”, 1978–1988, kolekcja Muzeum w Gliwicach

Silesian Voivodeship, Ostropa village, from the Sociological Record series, 1978–88, collection of the Museum in Gliwice



Zofia Rydet

Z cyklu „Mały człowiek – między nami mężczyznami”, 1961, kolekcja Muzeum w Gliwicach
from the series *Little Man—Man to Man [As Man to Man]*, 1961, collection of the Museum in Gliwice



Jerzy Lewczyński

Fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, collection of the Museum in Gliwice





PRZEMIJANIE TRANSCIENCE

W fotografii humanistycznej częstym tematem zainteresowania artystów są osoby starsze i dzieci. U Zofii Rydet i Jerzego Lewczyńskiego refleksja nad przemijaniem, kolejnymi następującymi po sobie etapami życia, była szczególnie obecna i wielowymiarowa. Fotografia była dla tych twórców wyjątkowym medium, ponieważ pozwalała utrwać wspomnienia i podobizny ludzi. W kontekście doświadczenia masowej zagłady, dehumanizacji śmierci, stawała się narzędziem, które ocalało przed zapomnieniem. Temat umierania w anonimowym tłumie podejmuje tryptyk Jerzego Lewczyńskiego z 1959 roku, ukazujący fragment macewy, numery z obozu koncentracyjnego na Majdanku oraz obliczenia „pod kreskę”. Lokalny akcent pozwala rozpoznać tradycyjną chustę, którą okryta jest Ślązaczka uchwycona frontalnie na półpostaciowym portrecie.

In humanist photography, the elderly and children are a frequent topic of interest. In the works of Zofia Rydet and Jerzy Lewczyński, reflections on the passing of time, the successive stages of life, were particularly distinct and multidimensional. Photography was a unique medium for these artists, because it allowed them to capture memories and images of people. In the context of mass extermination and the dehumanization of death, it became a tool that saved people from oblivion. The topic of dying in an anonymous crowd is taken up by Jerzy Lewczyński in a 1959 triptych, showing a fragment of a matzevah, numbers from the concentration camp at Majdanek, and some accounting calculations. The traditional shawl that covers the Silesian woman, captured frontally in a half-length portrait, identifies the local context.

Jerzy Lewczyński

Fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, collection of the Museum in Gliwice



Jerzy Lewczyński

Fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, collection of the Museum in Gliwice

Zofia Rydet→

Z cyklu „Czas przemijania – kontrasty”, 1964, kolekcja Muzeum w Gliwicach
From the series *Time of Transience—Contrasts [Time of Passing—Contrasts]*, 1964,
collection of the Museum in Gliwice





Jerzy Lewczyński

Życie, 1995, kolekcja Muzeum w Gliwicach

Life, 1995, collection of the Museum in Gliwice



Jerzy Lewczyński

Fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, collection of the Museum in Gliwice



Piotr Janik

Bez tytułu, lata 60. XX wieku, kolekcja Muzeum w Gliwicach

Untitled, 1960s, collection of the Museum in Gliwice



Piotr Janik

Bez tytułu, lata 60. XX wieku, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Untitled, 1960s, collection of the Museum in Gliwice



Piotr Janik

Bez tytułu, lata 60. XX wieku, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Untitled, 1960s, collection of the Museum in Gliwice



Piotr Janik
Bez tytułu, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Untitled, collection of the Museum in Gliwice



Piotr Janik

Bez tytułu, lata 60. XX wieku, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Untitled, 1960s, collection of the Museum in Gliwice



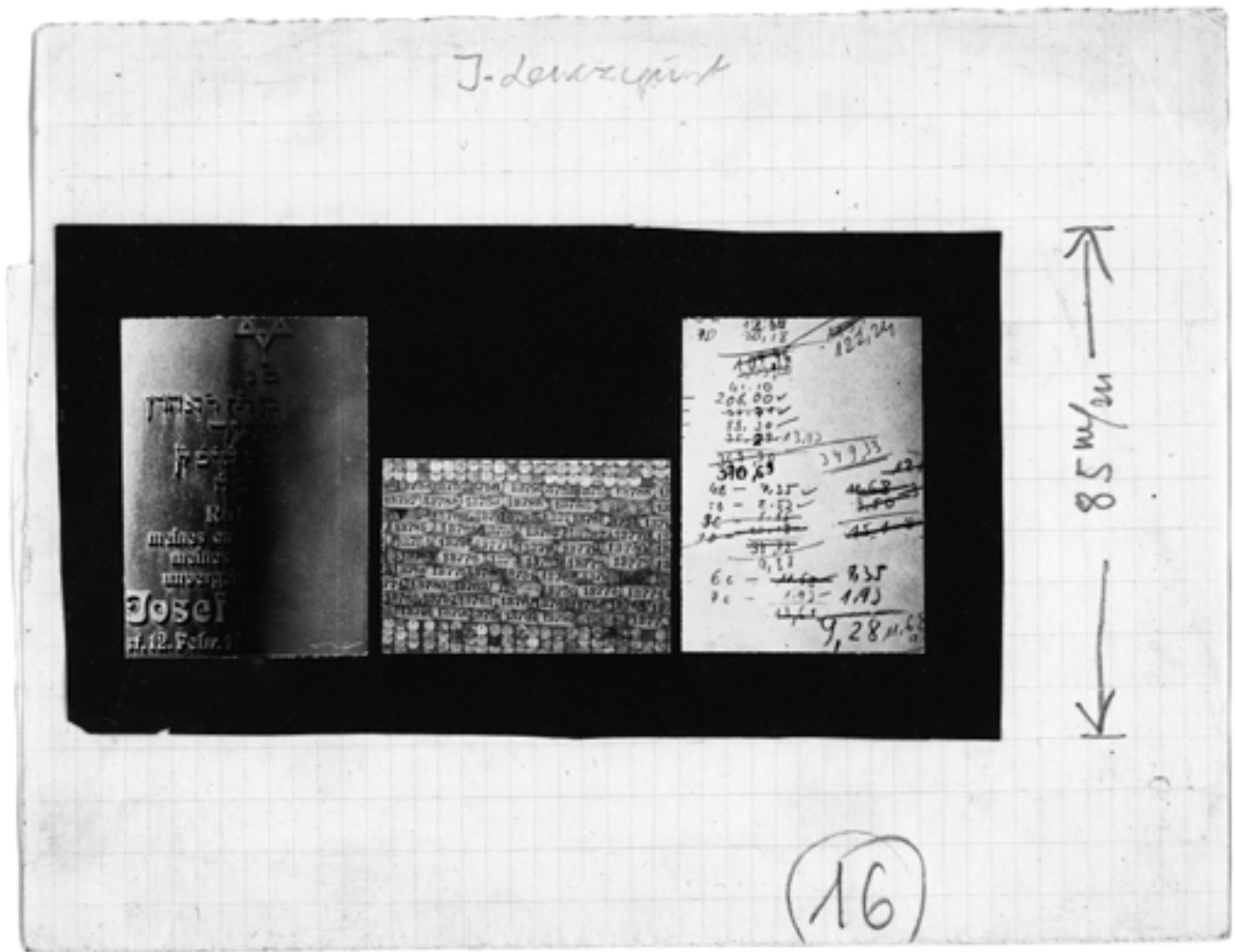


Jerzy Lewczyński

Fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, collection of the Museum in Gliwice

← **Zofia Rydet**

Ślązaczka 1, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Silesian Woman 1, collection of the Museum in Gliwice



Jerzy Lewczyński

Wglądówka do zestawu bez tytułu z *Antyfotografii* (służyła do napisania tekstu przez Alfreda Ligockiego), 1959, kolekcja Muzeum w Gliwicach

Index print for an untitled set from the *Anti-Photography* series (the basis for an essay by Alfred Ligocki), 1959, collection of the Museum in Gliwice

Katalog wystawy / Exhibition catalog:

Poszerzanie wspólnoty. Fotografia humanistyczna ze zbiorów Muzeum w Gliwicach

Expanding the Community: Humanist Photography from the Collection of the Museum in Gliwice
29.09.2023–17.12.2023, Czytelnia Sztuki, Gliwice

Szef Czytelni Sztuki / Head of Czytelnia Sztuki:

Grzegorz Krawczyk

Kuratorki / Curators:

dr Kamila Dworniczak
Maria Franecka

Koordynator wystawy / Exhibition coordinator:

Tomasz Kokott

Redakcja / Editors:

dr Kamila Dworniczak
Maria Franecka
Marcin Gołaszewski

Teksty / Texts by:

dr Kamila Dworniczak
Maria Franecka

Korekta i redakcja językowa tekstów polskich / Proofreading of texts in Polish:

Anna Zygmantowska

Tłumaczenia / Translation:

Marcin Wawrzyńczak
Wydawnictwo Wielka Izera

Korekta i redakcja językowa tekstów angielskich / Proofreading of texts in English:

Emily Pickard, Henley Studios oraz / and Soren Gauger

Projekt / Graphic design:

Marcin Gołaszewski

Przygotowanie zdjęć do druku / Preparation of photographs for print:

Maria Franecka oraz / and Skanery Niewiarygodne

Na okładce / Cover:

Jerzy Lewczyński, fotografia ze zbioru „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego”, kolekcja Muzeum w Gliwicach
Photograph from the Jerzy Lewczyński Archive, collection of the Museum in Gliwice

**Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury**

Co-financed by the Minister of Culture and National Heritage
from the Culture Promotion Fund

Specjalne podziękowania dla dr. Adama Soboty i dr. Bogusława Tracza

© Copyright by Muzeum w Gliwicach

Wszelkie prawa zastrzeżone / All rights reserved

Wydawca / Publisher: Muzeum w Gliwicach / Museum in Gliwice

Dyrektor / Director: Grzegorz Krawczyk

ul. Dolnych Wałów 8a, 44-100 Gliwice, Polska

www.muzeum.gliwice.pl

Wydanie pierwsze

ISBN 978-83-963986-9-7

Nakład / Edition: 300 egzemplarzy / copies

Druk: TEMA, Rzeszów

Seria / Series: Czytelnia Sztuki

• •
• •

czytelnia sztuki



**Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego**



**MUZEUM
W GLIWICACH**



**ORGANIZATOREM
MUZEUM W GLIWICACH
JEST MIASTO GLIWICE**

Wszelkie prawa zastrzeżone. Żadna część niniejszej publikacji nie może być kopiowana lub przetwarzana w jakiegokolwiek formie i w jakikolwiek sposób, elektronicznie lub mechanicznie, włączając fotokopie, nagrywanie lub inne nośniki informacji i bazy danych, bez uprzedniej pisemnej zgody autorów i wydawcy.

All rights reserved. No part of this publication may be copied or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, copying or by means of any other transfer devices for information or databases, without the prior permission of the authors and the publisher.

czytelnia sztuki


MUZEUM
W GLIWICACH

