

MARTA ZIĘTKIEWICZ

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
<https://orcid.org/0009-0002-8463-1549>

GIL PASTERNAK

De Montfort University, Leicester
<https://orcid.org/0000-0002-2773-6507>

Między strychem a *Rodziną człowieka*. Geneza i recepcja wystaw Aleksandry Garlickiej

Between the Attic and *The Family of Man*. The Origin
and Reception of Exhibitions Shown by Aleksandra Garlicka

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

The aim of this article is to expand knowledge about the role played by photography in the process of pro-democratic sociosystem transformations during the declining period of the Polish People's Republic and the first years of transformation. By concentrating predominantly on non-artistic practices, the authors discuss the initiatives, insufficiently recognized up to now, of Aleksandra Garlicka, historian and curator, and analyse five exhibitions organised by her in 1985–1995. By basing themselves on archive sources, interviews, and literature on the subject the authors demonstrate the manner in which Garlicka made use of archival and family photographs in order to create an alternative history of Polish society at the end of the Polish People's Republic. These exhibitions, on show (with a single exception) at Zachęta, the most important Polish art gallery, and widely popular among the public, challenged, although initially unintentionally, official communist historiography and enabled Poles to become acquainted with their concealed heritage and history. The article also discusses the origin and significance of those exhibitions against the background of changes occurring in Polish photography from the end of the 1970s.

Keywords: Aleksandra Garlicka; exhibition; photography; PRL

Abstrakt

Celem artykułu jest poszerzenie wiedzy na temat roli, jaką fotografia odegrała w procesie prodemokratycznych przemian społeczno-ustrojowych w schyłkowym okresie PRL-u i pierwszych latach transformacji. Skupiając się przede wszystkim na praktykach nieartystycznych, omawiamy mało do tej pory rozpoznane inicjatywy historyczki i kuratorki Aleksandry Garlickiej i analizujemy pięć wystaw zorganizowanych przez nią w latach 1985–1995. Bazując na źródłach archiwalnych, wywiadach i literaturze przedmiotu, pokazujemy, w jaki sposób Garlicka wykorzystwała archiwalne i rodzinne fotografie w celu budowania alternatywnej historii społeczeństwa polskiego u schyłku PRL-u. Wystawy te, eksponowane (poza jedną) w najważniejszej polskiej galerii sztuki, jaką jest Zachęta, i cieszące się dużym zainteresowaniem ze strony publiczności, rzuciły, choć początkowo w sposób niezamierzony, wyzwanie oficjalnej historiografii komunistycznej i pozwoliły Polakom zapoznawać się z ich przemilczanym dziedzictwem i historią. W artykule pokazujemy również genezę i znaczenie tych wystaw na tle przemian zachodzących w polskiej fotografii od końca lat 70. XX wieku.

Słowa kluczowe: Aleksandra Garlicka; wystawa; fotografia; PRL

O autorach

Marta Ziętkiewicz – adiunktka w Dziale Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki PAN. Kierowniczka i wykładowczyni studiów podyplomowych o specjalizacji Fotografia: historia, sztuka, praktyki. Autorka książki *W służbie nowoczesności. Fotografia w Warszawie 1864–1883* (2024). Inicjatorka serii konferencji naukowych Odkrywanie „peryferii”: Historie fotografii w Europie Środkowo-Wschodniej. Od 2013 roku współpracuje z Photographic History Research Centre działającym przy De Montfort University w Leicester. Publikowała w „Photography and Culture”, „De Arte”, „Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture”, „Dagerotyp”, a także w tomie *Cold War Camera* (2023).

Gil Pasternak – dyrektor Photographic History Research Centre na De Montfort University w Leicester. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na współzależności fotografii i polityki oraz fotografii i dziedzictwa kulturowego, a także na wykorzystaniu zdjęć rodzinnych i amatorskich w kontekście praktyk cyfrowych i postcyfrowych, konfliktu izraelsko-palestyńskiego i historii polskich Żydów. Autor wielu artykułów i publikacji, redaktor książek *Visioning Israel-Palestine: Encounters at the Cultural Boundaries of Conflict* (2020) i *The Handbook of Photography Studies* (2020). Od 2023 roku redaktor naczelny edycji pisma „Photography and Culture” na Europę i Wielką Brytanię.

Wystawy fotograficzne organizowane w latach 1985–1995 przez Aleksandrę Garlicką (1938–2012) są właściwie nieobecne w opracowaniach na temat historii tego medium w Polsce. Dzieje się tak mimo faktu, że w swoim czasie odniosły olbrzymi sukces frekwencyjny, co w naszym kraju nie było i nie jest częste w przypadku tego typu ekspozycji. Badaczom umykała do tej pory także ich innowacyjność – ewenementem było wykorzystanie na wielką skalę zdjęć rodzinnych pochodzących z kolekcji prywatnych, działanie bez precedensu w historii nie tylko polskiej fotografii, ale i tej światowej. Celem niniejszego artykułu jest zatem rozpoznanie gruntu dla dalszych kroków badawczych, które pozwoliłyby na umieszczenie tych wystaw w szerszym kontekście polskiej historii fotografii i dyskursu fotograficznego ostatnich dekad PRL-u i pierwszych lat transformacji ustrojowej.

Lata 80. XX wieku często postrzegane są jako trudny czas dla polskiej fotografii. Po bardzo ożywionej dekadzie lat 70., która przyniosła z jednej strony włączenie fotografii na szerszą skalę do praktyk neoawangardy, z drugiej zaś wykształcenie się nurtu, który zostanie określony jako fotografia socjologiczna, lata 80., naznaczone stanem wojennym, zaostrożoną cenzurą i bojkotem oficjalnych instytucji artystycznych, jawią się jako okres zamrożenia, zawieszony pomiędzy Grudniem 1981 roku a Czerwcem 1989 roku, w którym historycy fotografii nie dostrzegają zazwyczaj zjawisk wartych pogłębionej analizy.

Wystawy Garlickiej padły ofiarą tego stanu rzeczy. Ani nie mieściły się po stronie praktyk artystycznych, ani nie miały w sobie rewolucyjnego ducha w otwarty sposób kontestującego zastaną rzeczywistość. Fakt zorganizowania ich w Zachęcie (w latach 80. formalnie jeszcze Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych) w czasie, gdy wielu artystów odmawiało współpracy z państwowymi instytucjami, a także wsparcie ze strony oficjalnej prasy mogły wpływać na postrzeganie ich niemalże jako przedsięwzięć propagandowych. Nie pomagała również ich tematyka – dwie pierwsze poświęcone były grupom społecznym uprzywilejowanym w systemie komunistycznym, czyli chłopom i robotnikom. Sama Garlicka, mimo że należała do Związku Polskich Artystów Fotografików (ZPAF) już od 1954 roku i była córką wybitnej fotografistki Janiny Mierzeckiej¹, przez bardzo długi czas funkcjonowała na marginesie środowiska fotograficznego i nigdy nie odgrywała w nim znaczącej roli (il. 1). Dodając do tego ciągle niewystarczający stan badań nad historią polskiej fotografii w ogóle, a w szczególności w obszarze praktyk pozaartystycznych, łatwo zrozumieć przyczyny, dla których dokonania Garlickiej nie znalazły się dotychczas w orbicie zainteresowań badaczy.

Na zorganizowany przez nią cykl składa się pięć wystaw: *Fotografia chłopów polskich* (12.07–15.09.1985, przygotowana wspólnie z Marią Bijak), *Robotnicy. II wystawa fotografii robotniczej, zdjęcia z lat 1881–1946* (8.05–4.06.1989), *Lwowiacy i ich miasto. Fotografie z lat 1860–1945* (5.03–1.04.1991), *Imi wśród swoich: Bialo-*

MARTA ZIĘTKIEWICZ,
GIL PASTERNAK

Między strychem a Rodziną człowieczą. Geneza i recepcja wystaw Aleksandry Garlickiej

rusini, Cyganie, Czeši, Grecy, Karaimi, Litwini, Łemkowie, Macedończycy, Niemcy, Ormianie, Rosjanie, Słowacy, Tatarzy, Ukraińcy, Węgrzy, Żydzi (14.09–31.10.1992), *Inteligencja polska XIX i XX wieku. Fotografie z lat 1948–1981* (19.10–3.12.1995). Cztery z nich pokazywano w Zachęcie, natomiast tę poświęconą mniejszościom narodowym i etnicznym w Muzeum Niepodległości w Warszawie.

Podstawą każdorazowo były fotografie rodzinne nadsyłane w odpowiedzi na konkursy ogłaszane w prasie ogólnopolskiej. Najpierw były to „Nowa Wieś”, wybór oczywisty w przypadku konkursu adresowanego przede wszystkim do publiczności na wsi, a także kwartalnik „Fotografia”. Później dołączyły „Przekrój” oraz „Polityka”; a po 1989 roku „Gazeta Wyborcza”. Czytelników każdorazowo proszono o nadsyłanie zdjęć wraz z krótkimi opisami informującymi o dacie i miejscu ich wykonania, o tym, kogo przedstawiały, jakie były zawody portretowanych osób i ich dalsze losy.

Konkursy, zwłaszcza dwa pierwsze, spotkały się z żywym odzewem. Ten o tematyce chłopskiej zaowocował 576 zgłoszeniami zawierającymi ponad sześć tysięcy fotografii, z których większość pochodziła od osób prywatnych². Kolejny, o robotnikach, przyniósł ich znacznie więcej, bo w sumie 909 zgłoszeń i ponad dziesięć tysięcy zdjęć³. Zapewne wynikało to z faktu, że robotnicy mieli znacznie łatwiejszy dostęp do fotografii niż ludzie na wsi, więc ich domowe archiwa były bogatsze. Po 1989 roku z różnych powodów liczba otrzymywanych zdjęć spadała. W konkursie poprzedzającym wystawę *Lwowiacy i ich miasto* Garlicka otrzymała jedynie 173 przesылki (liczyła na dużo więcej). Tłumaczyła to faktem, że tylko osoby przesiedlane w latach 1945–1947 miały szansę spakować rodzinne pamiątki. Nie mieli jej ani ci, których w okresie od 1939 do 1941 roku Sowietci wywozili na Daleki Wschód, ani ci, których Niemcy zamknęli w obozach koncentracyjnych. „Fotografie giną wraz z ludźmi”, konkludowała smutno⁴. Bez większego echa przeszła też prośba o zdjęcia związane z mniejszościami narodowymi – otrzymano tylko 35 zgłoszeń, a większość z tysięcy obrazów pokazanych później na wystawie pochodziła ze zbiorów publicznych. Garlicka wskazywała w tym przypadku, że „zaważyły tu niewątpliwie dawne wrogi działania



Aleksandra Garlicka na otwarciu wystawy *Robotnicy* w Zachęcie, 1989. Fot. Lech Charewicz.

władz PRL w stosunku do środowisk mniejszości narodowych oraz, być może, poczucie ksenofobii występujące w tych społecznościach⁵. Rozczarowujący był też odzew na konkurs poświęcony inteligencji – organizatorzy otrzymali 175 zgłoszeń zawierających łącznie około 4200 fotografii, głównie z okresu zaborów i międzywojnia. Niewiele w porównaniu z wystawami z lat 80., zwłaszcza biorąc pod uwagę fakt, że to inteligencja była głównym klientem zakładów fotograficznych. Najwyraźniej dla przedstawicieli tej grupy, która przecież od zawsze była głównym bohaterem narracji o polskich dziejach, propozycja Garlickiej nie była zbyt atrakcyjna.

Strych

Pomysł na pierwszą wystawę narodził się ze znaleźnika. Przynajmniej tak wynika z relacji Wandy Mossakowskiej, współpracującej z Garlicką najpierw w ramach jej kontaktów z kwartalnikiem „Fotografia”, a następnie, od lat 90. XX wieku, w Stowarzyszeniu Historyków Fotografii. Mossakowska utrzymuje, że na przełomie lat 70. i 80. Aleksandra wraz z mężem kupili wiejskie gospodarstwo gdzieś na Mazowszu z zamiarem przekształcenia go na podmiejską ostoję. To tam, na strychu ich nowego domu, Garlicka odnalazła fotografie, należące zapewne do poprzednich właścicieli⁶. Zafascynowana znaleziskiem uzmysłowiła sobie, że domowe archiwa chłopskich rodzin bądź ich potomków mogą kryć wiele podobnych skarbów, wcześniej niewykorzystywanych przez badaczy.

Miała już wtedy dużą wiedzę na temat zawartości zbiorów fotografii w polskich instytucjach publicznych, którą zdobyła dzięki swojej działalności w Komisji Historii Fotografii (KHF) utworzonej w 1970 roku przy ZPAF. Mimo że, jak już wspomniano, jej aktywność w głównym nurcie ZPAF przez lata była znikoma, KHF pozwalała jej połączyć wiedzę historyczną z zamiłowaniem do fotografii. To z ramienia komisji koordynowała projekt – nigdy zresztą do końca niezrealizowany – opracowania wspomnień czołowych fotografików polskich⁷. Dzięki dota-

cjom Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz wsparciu ZPAF rozesłała też ankietę do ważniejszych polskich muzeów, archiwów i bibliotek, która miała wyłonić fotograficzne dzieła sztuki i ciekawsze dokumenty życia społecznego o walorach historycznych. Projekt, od 1978 roku kontynuowany dzięki współpracy z „Fotografią”, zaowocował cyklem 23 artykułów informujących o najważniejszych historycznych zasobach fotograficznych w kraju, składających się na rodzaj przewodnika po nich⁸. Doświadczenie zdobyte podczas badań pozwoliło więc Garlickiej w pełni docenić unikalność materiałów, które przypadkowo wpadły jej w ręce.

W tym miejscu nie sposób nie zauważyć, że kwestia „strychu” była obecna w polskim dyskursie fotograficznym już wcześniej. Stało się to za sprawą Jerzego Lewczyńskiego i jego *Tryptyku znanego na strychu*. Lewczyński, przebywając w domu rodziców Zbigniewa Beksińskiego w Sanoku, odnalazł tam dawny szklany negatyw, który stał się przedmiotem jego artystycznych peregrynacji. Nie wnikając w artystyczną i konceptualną stronę projektu artysty, w kontekście niniejszego artykułu ważne jest, że Lewczyński, jak pisał Jerzy Busza, „w jakimś sensie zrehabilitował strych dla fotografii”. Zainspirowany jego pracą krytyk nawoływał, by „penetrować strychy, bo stara fotografia jest przede wszystkim niezastąpionym źródłem wiedzy o czasie minionym”⁹. Słowa te, pisane mniej więcej w tym samym czasie, kiedy Garlicka rozpoczynała przygotowania do swojej pierwszej wystawy, wydają się dobrze rezonować z jej sposobem myślenia o medium. Sam Lewczyński zresztą odniósł się do jej inicjatywy w bardzo ciepłych słowach, określając pokazane na wystawie *Fotografia chłopów...* zdjęcia jako „skarby naszej egzystencji” i pisząc, że udowadniały one, że materiały zalegające w szufladach i schowkach powinny stać się „skarbnicą wiedzy o losach Narodu i Państwa”¹⁰.

Pamiętnikarstwo

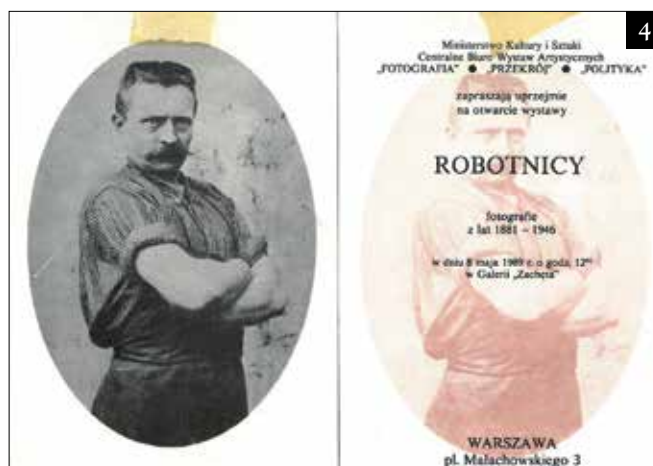
Wszystkie wystawy Garlickiej były w dużej mierze plonem konkursów ogłaszanych na łamach prasy. Choć takie podejście było z pewnością innowacyjne w przypadku fotografii, to jednak nie narodziło się w próżni. Konkursy na pamiętniki adresowane do przeróżnych grup społecznych były popularne już w dwudziestolecie międzywojennym, ogłoszono ich wówczas siedemnaście. W latach 1945–1989 tradycja ta była z sukcesem kontynuowana. Szacuje się, że zorganizowano wtedy ponad półtora tysiąca konkursów, na które nadesłano w sumie pięćset tysięcy pamiętników, z czego dwie trzecie dotyczyły mieszkańców wsi¹¹. Projekt Garlickiej otwarcie czerpał z tej tradycji i wpisywał się w dobrze znaną i lubianą przez czytelników konwencję. Przyczyniło się to z pewnością do entuzjastycznego odzewu na jej apel, a w wielu przypadkach krótka ankietą z podstawowymi informacjami na temat zdjęć, o której dołączenie prosiła, stała się dla nadawców okazją do dzielenia się rodzinnymi historiami będącymi w istocie rodzajem pamiętników.



2



3



4



5

2. Otwarcie wystawy *Robotnicy* w Zachęcie, 1989. Fot. Lech Charewicz.
3. Zaproszenie na wystawę *Fotografia chłopów polskich*, 1985.
4. Zaproszenie na wystawę *Robotnicy*, 1989.
5. Wystawa *Pokój zwycięża* w Muzeum Narodowym w Warszawie, 1949.

Trzeba oczywiście pamiętać, że w PRL-u wspomnienia nadsyłane na konkursy były przed ewentualną publikacją starannie cenzurowane. Wznowienia tych przedwojennych były znacząco okrojone w stosunku do pierwowzoru i nastawione na uwypuklenie sukcesów nowej władzy w reformowaniu wsi czy przemysłu po latach nieudolnych rządów sanacji. Świadoma tych uwarunkowań Garlicka tak konstruowała swoje przedsięwzięcie, aby nie budziło ono podejrzeń władz. Dlatego też w przypadku dwóch pierwszych wystaw nie zdecydowała się na bezpośredni dialog ze współczesnością i wprowadziła ograniczenia czasowe. I tak dla *Fotografii chłopów...* był to rok 1944, czyli początek reformy rolnej, a dla *Robotników* rok 1945, a zatem czas nacjonalizacji przemysłu. Bardzo starannie przemyślała również wybór zdjęć, które stały się wizytówkami wydarzeń. Zadbala, aby prezentowały one obraz nieodbiegający od stereotypowego przedstawienia chłopów i robotników: na zaproszeniu z 1985 roku mamy więc chłopską rodzinę, małżeństwo pozujące z dwójką małych dzieci na tle drewnianej, krytej strzechą chaty (il. 3). Choć zapewne na potrzeby zdjęcia założyli swoje najlepsze ubrania, nietrudno dostrzec, że są one skromne i znośne. Typowy obraz chłopskiej biedy. W 1989 roku z baneru wiszącego przed wejściem do Zachęty, a także z zaproszenia i okładki katalogu wystawy, spoglądał z poważną, wręcz groźną miną przodownik pracy lub przywódca strajku, a podwinięte rękawy jego koszuli odsłaniały umięśnione ramiona wskazujące jednoznacznie, że trudnił się on ciężką pracą fizyczną (il. 2 i 4). Choć fotografie pokazywane na wystawach przełamywały homogeniczny obraz tych klas społecznych, wybory Garlickiej dobrze wpisywały się w typową dla okresu komunistycznego grę, jaką twórcy prowadzili z cenzurą.

Popularność pamiętnikarstwa konkursowego po 1989 roku zaczęła maleć, co mogło być związane z ogólnym brakiem środków na podobne przedsięwzięcia, jak również z faktem, że podobne praktyki, cenione wcześniej jako narzędzie emancypacji i kontestacji, utraciły swoją atrakcyjność¹². Taki los, o czym już wspomniano, stał się udziałem wystawy o inteligencji, która dość nieoczekiwanie dla jej autorki spotkała się z relatywnie małym zainteresowaniem.

Pomiędzy współczesnością a historią

Zagadnienie społecznej roli fotografii było jednym z najżywiej dyskutowanych w drugiej połowie lat 70. i na początku lat 80. XX wieku. Był to czas wyjątkowy w polskim dyskursie o medium fotograficznym, ściśle związany z kryzysem politycznym tego czasu. Porażka reform ekipy Gierka, która doprowadziła do wydarzeń czerwca 1976 roku, sprawiła, że fotoreporterzy młodego pokolenia zaczęli używać medium jako środka służącego dokumentowaniu rzeczywistych problemów społecznych i pokazywaniu obrazu życia w kraju w sposób znacząco odbiegający od tego, co przekazywały oficjalne media. Wyniki ich pracy zaczęto określać jako fotografię socjologiczną, czasem też

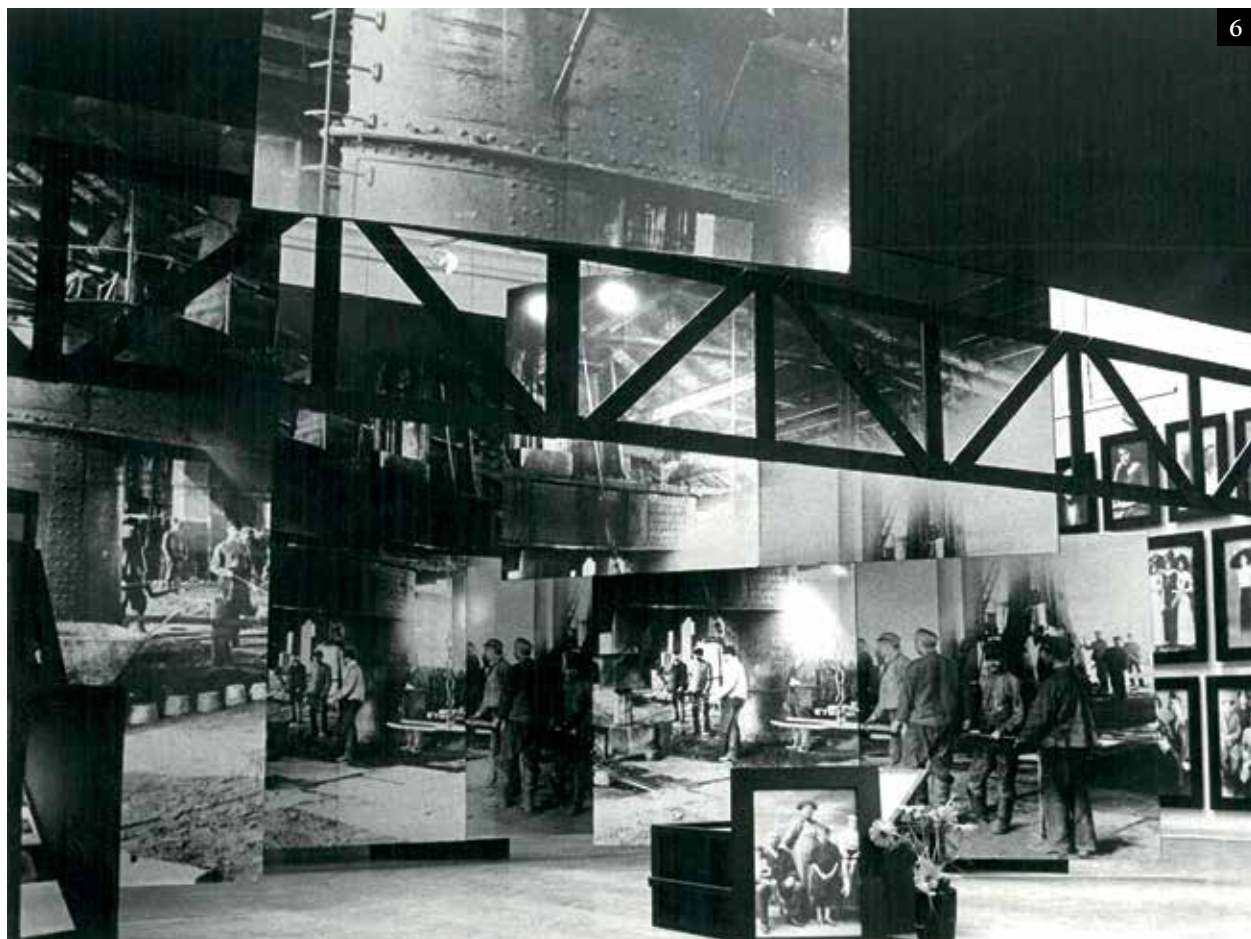
jako „czarny dokument”¹³. Równolegle toczyły się debaty teoretyczne, których przedmiotem były związki między fotografią a społeczeństwem, a także fotografią a władzą. Rosło zainteresowanie zachodnią myślą neomarksistowską, prace takich autorów jak: Roland Barthes, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Gisèle Freund czy Susan Sontag coraz częściej różnymi kanałami docierały do Polski, a ich fragmenty lub omówienia były publikowane między innymi na łamach kwartalnika „Fotografia”¹⁴.

Ferment intelektualny w środowiskach fotograficznych nie mógł ominąć Garlickiej. Choć dotyczył on współczesnego fotoreportażu, czyli spraw pozornie niezwiązanych z jej działalnością, dyskusje, których była świadkiem, z pewnością utwierdziły ją w przekonaniu, że fotografia w społeczeństwie ma do odegrania bardzo ważną rolę. Podsumowując wystawę o chłopach, wyraziła nadzieję, że zwróci ona uwagę na „fotografię klas społecznych jako na znakomite źródło do historii politycznej, historii obyczajów, przemian społecznych i cywilizacji” i że „przestanie być ornamentem uczonych dzieł i podręczników historii, a stanie się dokumentem, materiałem źródłowym i porównawczym”¹⁵.

Ten zwrot ku fotografii dawnej wpisywał się równocześnie w zjawisko wzrostu zainteresowania historią medium i szerszy fenomen zainteresowania historią w ogóle. Trend ten był do pewnego stopnia centralnie sterowany i związany z kryzysem idei komunistycznej, wokół której trudno było już budować narodową jedność. Od początku lat 70. ekipa Gierka próbowała zjednać sobie serca Polaków, odrzucając *de facto* większość haseł rewolucyjnych i w zamian szukając legitymizacji dla swoich rządów, odwołując się w większym stopniu do przeszłości i tradycji. Najbardziej spektakularnym przykładem nowego podejścia była decyzja o odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie, który nazwano dokumentem trwałości, niezawisłości i dumy narodu polskiego¹⁶.

Otwarcie na historię nieograniczoną już tylko do dziejów ruchu robotniczego, choć odbywało się ciągle pod czujnym okiem cenzury, umożliwiło zorganizowanie wystawy *Polaków portret własny* prezentowanej na przełomie 1979 i 1980 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie. Pokazano na niej około tysiąca obiektów, przede wszystkim dzieł malarstwa i rzeźby, a intencją kuratora, Marka Rostworowskiego, było przedstawienie ponad tysiącletniej historii narodu poprzez wizerunki. Wystawa stała się jednym z najważniejszych wydarzeń kulturalnych owego czasu, co w dużej mierze spowodowane było jej atrakcyjną treścią wydobywającą na jaw ponadhistoryczną i ponadklasową wspólnotę Polaków¹⁷. Jednocześnie jednak stała się impulsem do autorefleksji nad kondycją społeczeństwa, a coraz bardziej napięta sytuacja polityczna prowokowała do odczytywania ukrytych w niej treści i uznania jej za próbę odkłamywania historii.

Krakowski pokaz stał się inspiracją dla kolejnych wystaw, tym razem czysto fotograficznych. Przykładem była *Fotografia polska do 1914 roku* wystawiana we wrześniu



6



7



8



9

6 i 9. Wystawa *Robotnicy* w Zachęcie, 1989. Fot. Lech Charewicz.
7 i 8. Wystawa *Fotografia chłopów polskich* w Zachęcie, 1985. Fot. Adam Kaczkowski.

1981 roku w Bibliotece Narodowej w Warszawie¹⁸. Krytycy bezbłędnie wychwycili podobieństwa obu wydarzeń. Andrzej „Ibis” Wróblewski zatytułował wręcz swoją recenzję na łamach „Życia Warszawy” *Polaków fotografia własna*, tytuł ten zapożyczyła następnie Garlicka, pisząc o wydarzeniu dla „Fotografii”. Zwróciła uwagę na znaczenie wystawy dla historii polskiej fotografii, podkreślając, że zebranie tak wielu obrazów pozwala na zadawanie wielu pytań badawczych, na przykład o specyfikę działalności fotografów w poszczególnych zaborach. Ważniejszy był jednak aspekt społeczno-historyczny. Wróblewski, oglądając zdjęcia zgromadzone w Bibliotece Narodowej, pisał, że „historia ukształtowała te twarze, miasta i krajobrazy. Fotografowie utrwalali je po to, byśmy je mogli dziś oglądać, oglądając swoje własne fotografie, jakbyśmy oglądali siebie w zakurzonej lustrze”¹⁹. Garlicka, już po wprowadzeniu stanu wojennego, wtórowała mu słowami: „Dziś, w dobie wielkiego głodu historii prawdziwej, fotografia, dzięki swoim walorom autentyzmu, służy jego zaspokojeniu lepiej niż niejedna publikacja”²⁰.

Polaków portret własny i *Fotografia polska do 1914 roku* były wydarzeniami, które umocniły w Garlickiej wiarę, że za pomocą dawnych zdjęć możliwe jest opowiadanie o przeszłości Polski w taki sposób, by oddać w pełni złożony, wielokulturowy obraz dziejów narodu, w poprzednich dekadach fałszowany bądź upraszczany. Takie rozumienie fotografii doskonale wpisywało się nie tylko w dyskurs wokół współczesnych przestrzeni społecznych medium, ale i w odkrywaną na nowo tradycję historycznego dokumentu społecznego²¹. I o ile wybuch stanu wojennego sprawił, że legalne funkcjonowanie w przestrzeni publicznej tego, co określano jako fotografię socjologiczną, nie było już możliwe, o tyle fotografia historyczna, niemająca pozorów bezpośrednich powiązań z teraźniejszością, była przez władzę tolerowana²².

Z rodziną w tytule

Garlicka nie pozostawiła po sobie zbyt wielu materiałów, w których tłumaczyłaby genezę swoich wystaw. We wszystkich swoich wypowiedziach skupiała się tylko na jednym źródle inspiracji – słynnej wystawie Edwarda Steichena *The Family of Man*, pokazywanej w 1955 roku w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, a w Polsce w 1959 roku i w pierwszej połowie 1960 roku. Po raz pierwszy Garlicka otwarcie nawiązała do Steichena w katalogu towarzyszącym *Robotnikom*, tłumacząc, że pragnęła, by jej projekt stał się albumem *Rodziny człowieka w Polsce*²³. Odniesienia te powracały później wielokrotnie, zaś przy okazji ogłaszania konkursu poświęconego inteligencji kuratorka ujawniła, że pomysł na jej cykl „narodził się, kiedy w drugiej połowie lat 50. świat obiegła wystawa *Family of Man*”²⁴.

Trudno dziś potwierdzić, czy rzeczywiście idea kielkowała w niej od tak dawna. Z pewnością wystawa Steichena miała pierwszorzędne znaczenie dla rozwoju polskiej fotografii reporterskiej odradzającej się na przełomie

lat 50. i 60., po czasach stalinizmu i narzuconej odgórnie tematyki oraz estetyki socrealizmu²⁵. Faktem jest, że pod koniec lat 70. XX wieku, po ponad dwudziestu latach od premiery wystawy w MoMA i w zmienionej sytuacji polityczno-społecznej w Polsce zorganizowano kilka wystaw, których tytuły bezpośrednio nawiązywały do amerykańskiego pierwowzoru. Przykładem może być inicjatywa Pawła Pierścińskiego i związanej z nim kieleckiej Grupy 10×10 zatytułowana *Rodzina robotnicza*. Był to cykl dziesięciu wystaw, których kulminacją był pokaz *Huta-Dom-Rodzina* zaprezentowany w maju 1979 roku w Muzeum Ruchu Robotniczego Kielecczyny w Ostrowcu Świętokrzyskim. W tym samym roku w Warszawie pokazano zorganizowaną przez ZPAF wystawę *Rodzina polska* mającą na celu „dokumentację i artystyczną ilustrację przemian zachodzących w rodzinie w kontekście wielorakich przeobrażeń społecznych, ekonomicznych i kulturowych”²⁶, zaś w 1980 roku Krystyna Łyczywek zaprezentowała *Rodzinę szczecińską* opowiadając historię 36 rodzin ze Szczecina, którą Alfred Ligocki uznał za drugi obok *Zapisu socjologicznego* Zofii Rydet projekt ściśle odpowiadający definicji fotografii socjologicznej²⁷.

Te nawiązania nie były przypadkowe. Ferment końca lat 70. miał wiele punktów stykowych z przełomem około 1956 roku i znalazł swój wyraz w potrzebie otwarcia na nowe zjawiska społeczne i nadaniu ich rejestracji roli krytycznej. Jak zauważyła Kamila Dworniczak, *The Family of Man* stała się istotnym punktem odniesienia w ramach rekonstrukcji „polskiej drogi do dokumentu”²⁸ i wielokrotnie odwoływano się do niej jako do modelu i pierwowzoru wystawy o tematyce społecznej. W artykule opublikowanym w 1980 roku w „Fotografii” Juliusz Garztecki stwierdził, że „była z całą pewnością w ogromnej mierze pokazem fotografii społecznej”, choć jednocześnie jej pozytywny przekaz ceniał mniej niż bardziej pesymistyczną *Czym jest człowiek?* Karla Pawka²⁹, co nie może dziwić, biorąc pod uwagę, że cechą szczególną zwrotu dokumentalnego w polskiej fotografii był krytyczny stosunek do rzeczywistości i chęć oddania obrazu życia w kraju w sposób odbiegający od idealizmu przekazywanego przez oficjalne media. Jednak to siła marketingowa wystawy Steichena po latach bardziej oddziaływała na wyobraźnię odbiorców i twórców i to do niej chętniej bezpośrednio się odwoływano.

Trzeba również zwrócić uwagę na inny aspekt zainteresowania problematyką rodziny w tym właśnie czasie. Jak udowodnił Krzysztof Pijarski, zagadnienie to, podobnie jak w przypadku zwrotu historycznego, było przynajmniej w części związane z polityką państwa. W tym przypadku warte odnotowania są badania socjologiczne prowadzone przez Andrzeja Sicińskiego w kontekście prac Zespołu Doradców Naukowych I Sekretarza KC, którego zadaniem była dyskusja nad przyszłością społeczeństwa konsumpcyjnego w socjalistycznej Polsce oraz diagnoza aktualnego kryzysu politycznego. Siciński w swojej pracy skupiał się na codzienności i długotrwałej obserwacji,



10. Wystawa *Lwowiacy i ich miasto* w Zachęcie, 1991. Fot. Jerzy Sabara.

11. Wystawa *Inni wśród swoich* w Muzeum Niepodległości w Warszawie, 1992.

12 i 13. Wystawa *Inteligencja polska XIX i XX wieku* w Zachęcie, 1995. Fot. Anna Pietrzak-Bartos.

a także zdecydował się uczynić podstawową jednostką badawczą nie klasę czy określone grupy zawodowe, a właśnie rodzinę. Pijarski sugeruje, że wnioski płynące z tych badań były wykorzystywane przez władze do stworzenia nowych mechanizmów kanalizowania energii społecznej. Zamierzeniem było wytworzenie portretu własnego Polaków, który byłby strukturą identyfikacyjną pozwalającą choć częściowo rozbroić narastające niepokoje. Stąd wystawy z rodziną w tytule wpisywałyby się w szerszą strategię rządzących. Z drugiej strony inicjatywy te pomogły ludziom przyjrzeć się sobie (wspomniana już metafora wystaw jako lustro zaproponowana przez „Ibisa” Wróblewskiego) i uznać się nawzajem za sprawcze podmioty³⁰. W tym kontekście, pomimo że zorganizowane przy aprobachie władz, pokazy te stały się mieczem obosiecznym.

Przedsięwzięcia Garlickiej, pomimo że zainicjowane już w odmiennych realiach lat 80., wydają się być elementem tego samego systemu i w tym kontekście jej nawiązania do Steichena stają się jeszcze bardziej zrozumiałe. Łatwo oczywiście wskazać zasadnicze różnice między dwoma projektami: podczas gdy on odnosił się do problemów współczesnego świata, ona koncentrowała się na historii; on wykorzystywał przede wszystkim fotografię agencyjną, ona sięgnęła po tę ze zbiorów domowych. Można jednak założyć, że w tym okresie dzieło Steichena funkcjonowało także jako metafora, symbol uniwersalistycznej ekspozycji zdolnej opowiadać o ludzkiej egzystencji, poruszać problemy społeczne – i tak właśnie postrzegala je Garlicka.

Bezpośrednie podobieństwa można natomiast odnaleźć w pomysle na aranżację. Promowane przez Steichena nowoczesne wystawiennictwo zakładało zanurzenie widza w ekspozycji i wymagało od niego zaangażowanego, aktywnego odbioru i współkreowania narracji. Pomysł ten nie był jego oryginalną koncepcją i sięgał do tradycji awangardy okresu międzywojennego. Pierwowzorem była ekspozycja opracowana przez El Lissitzkiego na potrzeby Pawilonu Radzieckiego na *Internationale Presse-Ausstellung des Deutschen Werkbunds (Pressa)* w Kolonii w 1928 roku. Jego strategia polegała na nadaniu ekspozycji wymiaru architektonicznego i przestrzennego przez stworzenie nieoczywistych punktów oglądu. W zamyśle Lissitzkiego taki model wystawienniczy miał być narzędziem edukacyjnym, zachęcającym do zwiedzania ekspozycji bez żadnej odgórnie narzuconej hierarchii. To sami odbiorcy musieli złożyć rozmieszczone w polu widzenia elementy w spójną całość³¹. Jego pomysły zostały w czasach zimnej wojny zaadaptowane na potrzeby propagandy zarówno przez Zachód – przykładem jest właśnie *The Family of Man* – jak i państwa bloku wschodniego. W Polsce najbardziej znanym przykładem była wystawa *Pokój zwycięża*, otwarta 10 grudnia 1949 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, a zaprojektowana przez Stanisława Zamecznika (il. 5), model ten był jednak wykorzystywany także później.

Do podobnego rozwiązania Garlicka sięgnęła, przygotowując wraz z Janem Kosińskim wystawę poświęconą chłopom. Przestrzeń wystawiennicza była wypełniona pod-

wieszonymi pod sufitem pustymi drewnianymi ramami, przez które oglądano zdjęcia, część z nich powiększono do naturalnych rozmiarów. W ten sposób symbolicznie zacierano granice między przeszłością i teraźniejszością (il. 7 i 8). Jeden z recenzentów pisał wprost, że obcowanie z powiększonymi fotografiami wywarło na nim ogromne wrażenie: „Staje się przy nich raptem, czując na sobie czyjś wzrok... i widzi utkwione w siebie oczy, setki uważnych, przypatrujących się nam twarzy. Gdzie nie spojrzeć nasz wzrok spotyka ich wzrok, nasze spojrzenie spotyka się z czyimś spojrzeniem. [...] Tu nie tylko my patrzymy na nich, ale i oni patrzą na nas z nie mniejszą uwagą. Jacy to też jesteśmy, ci, co po nich, tu...”³².

Podobny zabieg zastosowała Garlicka w przypadku *Robotników*. Fotograf Lech Charewicz, który współpracował z nią przy projekcie, wspominał, że posłużono się odbitkami powiększonymi aż do rozmiarów 2,1 × 2,7 metra oraz 2 × 2 metry i podwieszonymi do sufitu na całej przestrzeni ekspozycyjnej³³. Podobnie jak w przypadku *Fotografii chłopów...* odbiorca nie był prowadzony w jakimś określonym kierunku, nie było żadnego punktu kulminacyjnego, nie było więc miejsca na jasny ideologiczny przekaz; każdy miał odkrywać i interpretować historie zbudowane z fotografii samodzielnie (il. 6 i 9).

Kolejne ekspozycje, przygotowane już po 1989 roku, były znacznie skromniejsze. W wystawie poświęconej Lwowiakiom elementem najbardziej przykuwającym uwagę była podwieszona pod sufitem panorama miasta (il. 10). Przy organizacji wystaw poświęconych mniejszościom narodowym i inteligencji nie zdecydowano się już na kosztowny zabieg powiększania fotografii i prezentowano je w bardziej tradycyjny sposób. Przesądziły o tym problemy z pozyskiwaniem funduszy, związane między innymi z brakiem jakiegokolwiek finansowania ze strony Ministerstwa Kultury (z tego powodu prasa kilkakrotnie bezskutecznie wywoływała do tablicy ówczesnego ministra Kazimierza Dejmka)³⁴. Mimo że dysponując skromniejszymi środkami, Garlicka cały czas starała się przy projektowaniu wystaw w jak największym stopniu angażować percepcję i wyobraźnię zwiedzających, wzbogacając je artefaktami związanymi z daną mniejszością (il. 13), bądź umieszczając fotografie w kredensach czy starych skrzyniach mających nadawać ekspozycji wygląd dawnego mieszczańskiego salonu (il. 11 i 12).

Debaty

Miarą sukcesu wystaw był szeroki odzew, z jakim spotkały się w prasie. Recenzenci zgodnie zauważali ich oryginalność i wagę nie tylko ze względu na historię fotografii, ale właśnie historię społeczną. W 1985 roku Andrzej A. Mroczek na łamach „Kierunków” prognozował, że wokół wystawy poświęconej chłopom narośnie legenda, gdyż „daje [ona] nie tylko masę informacji o chłopskim losie, ale także odkrywa przed nami wyobrażenia, jakie chłopci mieli o sobie i ukazuje, jak się oni sami widzieli”³⁵. Wiesław Myśliwski w artykule za-

tytułowanym *Dla mnie ten zbiór jest wielkim odkryciem* zachęcał, by postrzegać ją jako dokument rzeczywistych warunków życia chłopów. Czytając między wierszami jego tekstu, można zrekonstruować zarzuty pojawiające się pod adresem wystawy, które związane były z jej nieprzystawalnością do narzuconej odgórnie wizji chłopskiego losu przed 1945 rokiem. Najwyraźniej znaleźli się tacy, którzy uważali, że Garlicka celowo pominęła pewne zdjęcia i wyidealizowała los tej grupy społecznej. Polemizując z takimi opiniami, Myśliwski apelował, aby nie narzucać „temu zbiorowi żadnych tendencji politycznych, ani socjologicznych, ani żadnych innych. Bo zaczęlibyśmy redukować jego wartość do ilustracji, do tego, co my – lub poniektórzy – chcielibyśmy w nich ujrzeć”³⁶. W kontrze historyk Jan Molenda pisał o konieczności wypracowania naukowej metody opracowania kolekcji i stwierdzał, że tendencja do zbyt optymistycznego przedstawiania rodziny chłopskiej, widoczna także w pamiętnikarstwie, zdecydowanie ograniczała wiarygodność fotografii jako źródła historycznego. Równocześnie jednak określał wystawę jako „społeczną i naukową rewelację”³⁷. Zainteresowała on również antropologa Rocha Sulimę, który odczytywał ją „nie tyle jako nowy typ źródła do poznania kultury ludowej, ile nową formę ekspresji tej kultury” i uznawał za „składnik procesu kształtowania się pełnoprawnych humanistycznie autowizerunków chłopskich”³⁸.

Podobnie wystawa *Robotnicy* stała się impulsem do rewizji myślenia o tej klasie społecznej. Historyczka Daria Nałęcz tłumaczyła na łamach „Kultury”, że do niedawna robotnicy byli:

przedmiotem a nie podmiotem historycznej relacji. Odsetek przekazów pozostawionych przez samych robotników stanowi znikomą część ogółu źródeł ich dotyczących. Nie pisząc o sobie, robotnicy zostawili wolne pole innym autorom, w większości wywodzącym się ze środowisk inteligenckich, których poglądy i postawy, od przychylnych po wrogie, ukształtowały stereotypowe wyobrażenia tej grupy, dalekie od obrazu rzeczywistego, a mimo to funkcjonujące do chwili obecnej. W skrajnych postaciach ułożyły się one z jednej strony w koncepcję klasy panującej, z drugiej zaś w wizerunek „robota” [...]. Kłam tym stereotypom zadaje wystawa prezentowana w warszawskiej Zachęcie [...] Pozwala on zweryfikować mity i wyobrażenia, a także dojść do autentycznego systemu wartości uznawanych przez robotników, do obrazu grupy kreślonego jej własną wolą i ręką³⁹.

Nałęcz nie była w swej opinii odosobniona. Podobny punkt widzenia przedstawił Stefan Kozicki, który zwrócił uwagę, że wystawa pozwoliła na nowe, humanistyczne spojrzenie na robotników wtłoczonych wcześniej przez socjologów w ciasne ramy klasy społecznej. Dzięki zaprezentowanym na niej fotografiom można było w końcu zo-

baczyć „nie działacza, nie bohatera walk o sprawiedliwość społeczną, ale po prostu człowieka”⁴⁰.

W przypadku wystawy poświęconej mieszkańcom Lwowa recenzenci nie mieli wątpliwości, że miała ona na celu nie tylko przywrócić pamięć o mieście, „o którym przez blisko pół wieku nie można było pisać i mówić publicznie”, ale również zachęcić społeczeństwo do ocalenia pamiątek dokumentujących przedkomunistyczne dzieje Polski⁴¹. Zwracano przy tym uwagę, że Garlicka nie chciała odtwarzać tylko polskiej historii Lwowa, lecz adresowała wystawę do przedstawicieli wszystkich narodowości i wyznań. Był to przejaw zarówno jej osobistych doświadczeń – jej matka była Żydówką – jak i rosnącego znaczenia tej kwestii w polskiej debacie publicznej. Znalazło to wyraz w kolejnej wystawie towarzyszącej konferencji zorganizowanej przez IBL PAN. Składała się ona z dwóch paneli, z których jeden poświęcony był sytuacji mniejszości w Polsce, drugi – w Europie⁴². To temu pierwszemu, zatytułowanemu *Inni wśród swoich*, towarzyszyła przygotowana przez Garlicką wystawa pod tym samym tytułem. Efektem był również tom zawierający eseje wybitnych badaczy, takich jak: Janusz Tazbir, Marcin Kula, Maria Janion czy Antonina Kłoskowska. Wiesław Władyka podkreślał we wstępie dydaktyczne walory konferencji i wystawy, które były w jego ocenie „kolejną ważną próbą otwarcia naukowej debaty wokół fundamentalnych problemów narodowej i społecznej, a także obywatelskiej, kondycji Polaków”⁴³. Garlicka wtórowała mu, wyrażając pragnienie, by wydarzenia te stały się lekcją tolerancji, „gdyż w czasach, kiedy wolno mówić o wszystkim, znowu budzą się demony przeszłości”⁴⁴.

Najburzliwszą debatę wywołała jednak ostatnia wystawa, poświęcona inteligencji, która stała się pretekstem do rozliczeń z tą grupą społeczną. Najcięższe zarzuty dotyczyły przynależności części inteligencji do partii komunistycznej i jej roli w legitymizacji reżimu po 1945 roku. Andrzej Krzemiński zauważył, że pokazywane zdjęcia mogą być argumentem dla tych, którzy „dziś tropią ślady «hańby domowej» i «zniewolonych umysłów», kolejnym dowodem w sprawie przeciwko tym, którzy w PRL-u żyli w miarę normalnie i wygodnie a nawet przyczyniali się do wzmocnienia i legitymizacji reżimu komunistycznego”⁴⁵. Tomasz Mościcki na łamach „Życia Warszawy” skrytykował koncepcję, aby datą graniczną był rok 1981, gdyż uważał, że warto byłoby przypomnieć późniejsze zdjęcia „choćby po to, by niektórzy przywołali w swojej pamięci zdradzony inteligencki etos wierności – choćby samemu sobie”⁴⁶. Inni komentatorzy skupili się na kondycji tej klasy i podkreślali, że od lat 60. obserwowano proces stopniowego jej zanikania, co było w dużej mierze związane ze znaczącym podniesieniem poziomu edukacji. Cytowany już Mościcki uznał wręcz, że wystawa była pożegnaniem z wymierającą „klasą umysłową”⁴⁷. Mniej radykalny był Andrzej Ruchałowski, choć i on w swoim artykule pod wiele mówiącym tytułem *Gdzie jest inteligencja?* uznał, że wystawa wiele pytań pozostawiła bez

odpowiedzi. „Kogo dziś można nazwać inteligentem? Co oznacza słowo: inteligencja? [...] Jakie cechy są legitymacją współczesnego inteligenta?” – pytał. Podobnie Krystyna Kersten konkludowała, że „nie sposób uciec od pytania: jaka będzie przyszłość inteligencji” i „czy w wyniku dokonującej się transformacji ustrojowej modernizacyjnego skoku [...] zejdzie ostatecznie z historycznej sceny i rozplynie się w klasie średniej?”⁴⁸. Wydaje się więc, że wbrew założeniom Garlickiej, która chciała widzieć inteligencję przede wszystkim jako „nośnik ducha służby, nośnik całego spłotu moralnych zobowiązań”⁴⁹, wystawa, a raczej jej recepcja, ukazała przede wszystkim wewnętrzne podziały tej grupy.

Spuścizna

Z wypowiedzi Garlickiej i przyjętej przez nią strategii kuratorskiej jasno wynika, że głęboko wierzyła w sprawczą moc fotografii i w to, że mogły być one alternatywą dla zinstytucjonalizowanej wizji historii. O zgromadzonych przez siebie zdjęciach myślała jako o dokumentach historycznych, chciała, żeby były wykorzystywane przez kolejne pokolenia badaczy. Z tego też powodu zdecydowała się przekazać ich kopie do kolekcji publicznych. Te przedstawiające chłopów trafiły do zbiorów Instytutu Historii Materialnej PAN (dzisiejszy Instytut Archeologii i Etnologii), natomiast zdjęcia robotników przekazano do Katedry Etnologii Uniwersytetu Łódzkiego (dziś Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej). Od lat 90., gdy nie było już ograniczeń narzuconych przez cenzurę, kolejnym wystawom towarzyszyły sympozja naukowe skupiające prelegentów z różnych dziedzin: historyków, dziennikarzy socjologów. Zapis toczących się w ich trakcie dyskusji opublikowano w bogato ilustrowanych katalogach.

Wystawy Garlickiej stały się też inspiracją dla wielu inicjatyw wychodzących poza pole czysto fotograficzne. I tak na przykład jednym z pierwszych działań powstałym w 1993 roku fundacji Macieja Rataja, której statutowym celem jest kształtowanie pamięci o przeszłości wsi i chłopów polskich, było wydanie albumu zawierającego 333 zdjęcia z wcześniejszej o osiem lat wystawy. Fundacja nie tylko sfinansowała publikację, ale również wykupiła cały nakład i przekazała go nieodpłatnie szkołom, bibliotekom, ośrodkom duszpasterstwa rolników oraz innym instytucjom kultury, aby służył „ocaleniu dla narodowej pamięci tego kawałka ojczystych dziejów”⁵⁰. Ekspozycja poświęcona chłopom leżała również u podstaw projektu *Fotografia chłopów pomorskich* zorganizowanego w 2012 roku przez Bibliotekę Publiczną w Słupsku, którego wynikiem był album z 365 fotografiami pozyskanymi od osób prywatnych i instytucji publicznych w celu przedstawienia społecznej historii regionu⁵¹. Ostatnio teksty Jana Molendy i Rocha Sulimy towarzyszące wystawie z 1985 roku zostały włączone przez Dorotę Łuczak do znakomitej antologii *Polscy fotografowie, krytycy i teoretycy o fotografii 1839–1989*, co pozwala mieć nadzieję na zakotwiczenie ich na stałe w kanonie literatury przedmiotu. Wzrasta także zainteresowanie fotografią robotniczą: w 2015 roku zasoby przekazane przez

Garlicką Uniwersytetowi Łódzkiemu zostały zdigitalizowane, aktualnie zaś na Uniwersytecie Warszawskim rozprawę doktorską na ten temat przygotowuje Maciej Duklewski⁵².

Niewątpliwym wpływ Garlickiej był też widoczny przy organizowaniu chyba najbardziej znanej polskiej wystawy opartej na fotografiach pozyskanych z prywatnych kolekcji rodzinnych: *I ciągle widzę ich twarze. Fotografia Żydów polskich* z 1996 roku⁵³. Mimo że organizatorzy nigdzie wprost nie wspominali o zainspirowaniu Garlicką, w samym temacie i miejscu organizacji pokazu, czyli warszawskiej Zachęcie, można odnaleźć nawiązania do wystawy *Imni wśród swoich*, a pełna rozmachu scenografia przypomina wystawy poświęcone chłopom i robotnikom. Co ciekawe, w przeciwieństwie do wystaw Garlickiej ekspozycja przygotowana przez Fundację Shalom znalazła swoje miejsce w opracowaniach poświęconych historii medium w Polsce⁵⁴.

Ponad trzydzieści lat po upadku komunizmu w Polsce fotografie, w tym te pozyskiwane z prywatnych kolekcji rodzinnych, stały się stałym, nieodzownym elementem ekspozycji organizowanych przez instytucje publiczne i społeczne, takie jak Muzeum Powstania Warszawskiego czy Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Nikt dziś nie wątpi w ich wagę jako źródła historycznego ani w znaczenie dla badań społecznych. Tym bardziej warto pamiętać, że osobą, która przecierała w Polsce szlaki takiemu rozumieniu i wykorzystywaniu fotografii, była Aleksandra Garlicka.

Przypisy

- 1 Archiwum Biblioteki ZPAF w Warszawie,teczka osobowa Aleksandry Garlickiej, nr 186.
- 2 Aleksandra Garlicka, Maria Bijak, [bez tytułu], [w:] *Fotografia chłopów polskich*, red. tychże, Warszawa 1993, s. 9.
- 3 Aleksandra Garlicka, *Druga wystawa fotografii robotniczej*, [w:] *Robotnicy. II wystawa fotografii robotniczej zdjęcia z lat 1881–1946*, Wydawnictwo CBWA, Warszawa 1989, s. 9.
- 4 Taż, *Fotografie*, „Przekrój” 1991, numer specjalny, s. 6.
- 5 Niepublikowany zapis dyskusji panelowej pochodzący z prywatnego archiwum Aleksandry Garlickiej, przechowywany w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (nieskatalogowany).
- 6 Rozmowa z Wandą Mossakowską przeprowadzona w Warszawie 23 marca 2025 roku, zapis cyfrowy, rozmowa niespisana, archiwum M.Z.
- 7 Zbiory Specjalne IS PAN w Warszawie, Archiwum Leonarda Sempolińskiego, ZPAF, Sekcja Historii Fotografii, nr inw. 1593/VI-9, k. 13.
- 8 Niepublikowany zapis dyskusji panelowej pochodzący z prywatnego archiwum Aleksandry Garlickiej, przechowywany w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (nieskatalogowany).
- 9 Jerzy Busza, *Tryptyk znaleziony na strychu*, [w:] tegoż, *Wobec fotografii*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983, s. 165.
- 10 Jerzy Lewczyński, *Między Bogiem a prawdą*, [w:] *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, red. Krzysztof Jurecki, Ireneusz Zjeżdżałka, Wydawnictwo KROPKA, Wrzesnia 2005, s. 11.

- ¹¹ Antonina M. Tosiek, *Pamiętniki chłopskie: „Kto mnie rozumie albo kto będzie czytał”*, „Czas Kultury” 2021, nr 1, <https://czaskultury.pl/artukul/pamietniki-chlopskie-kto-mnie-rozumie-albo-kto-bedzie-czytal/>, dostęp: 25.07.2025.
- ¹² Kornelia Kończal, Joanna Wawrzyniak, *Polskie badania pamięcioznawcze: tradycje, koncepcje, (nie)ciągłości*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 4, s. 20.
- ¹³ Więcej na temat użycia tych terminów zob. *Fotorepoterzy*, red. Marta Miskowicz, MuFo, Kraków 2017, s. 7–9.
- ¹⁴ Zob. np. Urszula Czartoryska, *W kręgu teorii Benjamina*, „Fotografia” 1981, nr 3–4, s. 1–3; Susan Sontag, *Heroizm widzenia*, „Fotografia” 1982, nr 1, s. 1–3 i też, *Narkomani obrazu*, „Fotografia” 1983, nr 1, s. 1–3.
- ¹⁵ Aleksandra Garlicka, *O konkursie i wystawie*, „Nowa Wieś”, numer specjalny, lipiec 1985, s. 4.
- ¹⁶ *Zamek Królewski będzie odbudowany*, „Kronika Warszawy” 1971, z. 1, s. 107–110.
- ¹⁷ Ryszard Koziół, „Polaków Portret własny” Revisited. *Zajmowanie pozycji krytycznej*, [w:] *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. Roma Sendyka i in., Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016, <https://doi.org/10.4000/books.ibl-pan.11211>, dostęp: 8.02.2025.
- ¹⁸ Por. *Fotografia polska do 1914 r. Wystawa ze zbiorów Biblioteki Narodowej*, oprac. Jadwiga Ihnatowicz, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1981.
- ¹⁹ Andrzej „Ibis” Wróblewski, *Polaków fotografia własna*, „Życie Warszawy” 1981, nr 210, s. 2.
- ²⁰ Aleksandra Garlicka, *Polaków fotografia własna*, „Fotografia” 1982, nr 1, s. 7.
- ²¹ Krzysztof Pijarski, *Wspólnota zobaczona. Wokół „Zapisu socjologicznego” Zofii Rydet*, [w:] *Rzeczy i ludzie. „Zapis socjologiczny” Zofii Rydet*, red. tenże, MSN w Warszawie, Szkoła Filmowa w Łodzi, Warszawa–Łódź 2022, s. 120.
- ²² Zob. np. wystawa *Sztuka reportażu. Z historii fotografii polskiej*, 1980, Muzeum Narodowe we Wrocławiu lub wystawa poświęcona Karolowi Beyerowi w Muzeum Sztuki w Łodzi, 1984. We wstępie do katalogu podkreślano między innymi „nowatorską świadomość «przepływu historii» przez beyerowskie fotografie”, a jego okładkę ilustrowano zdjęciem procesji Bożego Ciała w Warszawie z 1861 roku, które łatwo było odnieść do masowych demonstracji sprzed wybuchu stanu wojennego; por. Karol Beyer (1818–1877). *Pionier fotografii polskiej*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź 1984.
- ²³ A. Garlicka, *Druga wystawa...*, dz. cyt., s. 7.
- ²⁴ *Portret kilku pokoleń*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 106, s. 11.
- ²⁵ Więcej na ten temat zob. Kamila Dworniczak, *Rodzina człowiecza. Recepcja wystawy „The Family of Man” w Polsce a humanistyczny paradygmat fotografii*, WUW, Warszawa 2021.
- ²⁶ Barbara Kosińska, *Rodzina polska*, „Fotografia” 1979, nr 3, s. 50–51.
- ²⁷ Alfred Ligocki, *Kilka słów o wystawie „Rodzina szczecińska”*, „Spojrzenia” 1980, nr 23.
- ²⁸ Kamila Dworniczak, *Fotografia reportażowa a strategie oporu. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej (1980)*, „Sztuka i Dokumentacja” 2021, nr 25, s. 102–103.
- ²⁹ Juliusz Garztecki, *Zarys dziejów fotografii społecznej*, „Fotografia” 1981, nr 2, s. 1–2.
- ³⁰ K. Pijarski, *Wspólnota zobaczona*, dz. cyt., s. 146–151.
- ³¹ K. Dworniczak, *Rodzina człowiecza*, dz. cyt., s. 288.
- ³² Andrzej A. Mroczek, *Chłopów portret własny*, „Kierunki” 1985, nr 168, s. 5.
- ³³ Rozmowa z Lechem Charewiczem przeprowadzona w Warszawie w grudniu 2018 roku, zapis cyfrowy, rozmowa niespi-
- sana, archiwum prywatne G.P.
- ³⁴ Zob. np. *Portret kilku pokoleń*, dz. cyt., s. 11; A. Dajbor, *Nie lubiana inteligencja*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 133, s. 10.
- ³⁵ A.A. Mroczek, *Chłopów portret...*, dz. cyt.
- ³⁶ Wiesław Myśliwski, *Dla mnie ten zbiór jest wielkim odkryciem*, „Nowa Wieś” 1985, numer specjalny, s. 19.
- ³⁷ Jan Molenda, *Fotografia chłopska jako źródło historyczne*, „Nowa Wieś” 1985, numer specjalny, s. 14.
- ³⁸ Roch Sulima, *Kryterium prawdy*, „Nowa Wieś” 1985, numer specjalny, s. 21.
- ³⁹ Daria Nałęcz, *Bez retuszu*, „Kultura” 1989, nr 23, s. 11.
- ⁴⁰ Stefan Kozicki, *Na czarnym tle*, „Polityka” 1989, nr 20, s. 9.
- ⁴¹ Anna Baczewska, *By zobaczyć miasto Lwów...*, „Życie Warszawy” 1991, nr 77, s. 10.
- ⁴² Tamże.
- ⁴³ Wiesław Władyka, *Wstęp*, [w:] *Inni wśród swoich*, red. tenże, IBL PAN, Warszawa 1994, s. 8.
- ⁴⁴ Wróbl., *Trzeba uczyć tolerancji*, „Gazeta Stołeczna” 1992, nr 217, s. 2.
- ⁴⁵ Adam Krzemiński, *Inteligencja polska XIX i XX wieku. Portret klasy umysłowej*, „Polityka” 1995, nr 42, s. 73.
- ⁴⁶ Tomasz Mościcki, *Inteligent w galerii*, „Życie Warszawy” 1995, nr 292, s. 7.
- ⁴⁷ Tamże.
- ⁴⁸ Krystyna Kersten, *Polskiego inteligenta życie po śmierci*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX wieku*, red. Aleksandra Garlicka, Jerzy Jedlicki, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Polskie Towarzystwo Historyczne, Warszawa 1997, s. 178.
- ⁴⁹ Piotr Wojciechowski, *Rekolekcje przed autoportretem*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 49, s. 4.
- ⁵⁰ A. Garlicka, M. Bijak [bez tytułu], dz. cyt., s. 2.
- ⁵¹ *Fotografia chłopów pomorskich*, red. Danuta Sroka, Wydawnictwo Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Marii Dąbrowskiej, Słupsk 2012.
- ⁵² Projekt *Historia fotografii robotniczej w Polsce (1918–1939)* finansowany przez NCN w ramach konkursu Preludium 20, nr 2021/41/N/HS3/02450.
- ⁵³ Por. Gil Pasternak, Marta Ziętkiewicz, *Subwersywna moc prywatnych kolekcji fotografii. Żydzi w polskiej pamięci zbiorowej po upadku komunizmu*, „Konteksty” 2017, nr 3, s. 213–224.
- ⁵⁴ Zob. Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009, s. 120–125.