

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

***Archiwum i konflikt. O poszukiwaniu tożsamości
w fotograficznych zbiorach***

Barbara Kubska

Rozprawa doktorska pod kierunkiem
prof. dr. hab. Andrzeja Tobisa

Katowice 2025

Spis treści

CZĘŚĆ TEORETYCZNA PRACY	
DOKTORSKIEJ	
WSTĘP	5
POCZĄTKI	6
MIASTO, FOTOGRAFIA, ARCHIWUM	8
KOSZTY TRANSFORMACJI	11
POSZUKIWANIE W ARCHIWUM	17
CZAS NIEUTRACONY	20
PAMIĘĆ I HISTORIA POTENCJALNA	29
 CZĘŚĆ ARTYSTYCZNA PRACY	
DOKTORSKIEJ	35
 DOKUMENTACJA FOTOGRAFICZNA PRAC	 41
 BIBLIOGRAFIA	 68

Tytułowy konflikt odnosi się do zjawiska konfliktu pamięci odsłaniającego linie podziałów na tle interpretacji i oceny przeszłości istniejące wewnątrz różnych grup społecznych. Praca osadzona jest wokół archiwum fotografii mojego dziadka Zygmunta Kubskiego, który dokumentował jeden z flagowych projektów budownictwa PRL: budowę Nowych Tychów w latach 1954–1989. Jest studium przypadku do rozpatrywania tego problemu także w kontekście roli fotografii w przekazywaniu wiedzy o przeszłości.

Rozprawa dotyczy postrzegania zbioru fotografii Zygmunta Kubskiego w związku ze zjawiskami kulturowymi czasów właściwych ich powstawaniu oraz współczesnego odbioru jego twórczości. Traktuję to archiwum i działania z nim związane jako model służący do myślenia o przeszłości, pamięci i konfrontacji z trudnymi skutkami doświadczeń społeczno-politycznych. Wychodząc z założenia, że każda pamięć jest w domyśle pamięcią członków określonej zbiorowości, uznaję własne doświadczenia za reprezentatywne do mówienia o pamięci zbiorowej pewnych wspólnot pamięci¹.

Praca powstała z połączenia metodologii *artistic research* z narzędziami autoetnografii, które w swoim założeniu łączą autobiograficzną opowieść z szerszymi kulturowymi, politycznymi i społecznymi znaczeniami i założeniami, kładąc nacisk na subiektywne doświadczenie osoby piszącej². Część teoretyczna prowadzona jest przez narrację związaną z moim doświadczeniem tego zbioru, jego usytuowania w realiach reżimowego państwa, kontekście lokalnym czy działaniami artystycznymi prowadzonymi na tym zbiorze i ich recepcją. Następnie poszczególne wątki poszerzane są o teorie i zjawiska obecne we współczesnym dyskursie nauk humanistycznych i społecznych. Te dwa główne obszary splatają się naprzemiennie, zbliżając i oddalając się od siebie. To założenie pozwala na niechronologiczną narrację pracy, podążanie za afektem, który w sposób subiektywny prowadzi przez wątki kulturowe i zjawiska społeczne.

Analizuję zbiór i związaną z nim moją twórczą pracę poprzedzającą doktorat w sposób wybiórczy, godząc się na nieuchronną niepełność tego obrazu. Praca teoretyczna polega przede wszystkim na retrospekcji i refleksji względem wcześniejszych działań na tym archiwum, natomiast część artystyczna składa się z nowo powstałych prac: serii kolaży, książki oraz instalacji. Komentarz do prac artystycznych powstał w kontekście teoretycznej części pracy, dlatego jest jedynie syntetycznym opisem – pomijam w nim wątki związane z archiwum opisane szeroko w pierwszej części pracy.

W mojej praktyce przyglądam się archiwum zdjęć Zygmunta Kubskiego w dwójaki sposób. Mój osobisty stosunek do autora i jego wytworów prowadzi mnie drogą afektu.

1 Napiórkowski, Marcin. „Epidemia pamięci”. W: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Majewski, Paweł; Napiórkowski, Marcin. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018, s. 19.

2 Maréchal, Garance. „Autoethnography”. W: *Encyclopedia of case study research*, red. A.J. Mills, G. Durepos, E. Wiebe. Thousand Oaks, CA: Sage Publications 2010, s. 43.

Podążam za bliskimi mi bohaterami, za obrazami, które budzą wspomnienia. Staram się też poszukiwać poza główną narracją – włączać w nią to, co marginalne, a dla tego, co dobrze znane, szukać nowej perspektywy – kontekstu, który podważa dotychczas znane mi porządki. Podążam za wątkami historii alternatywnej – rozciągam archiwum, testuję je i oglądam znane mi historie na nowo poprzez zdjęcia. Istotne jest dla mnie myślenie o przeszłości jako różnorodnym zbiorze zaniechanych scenariuszy i jego potencjale do rozpatrywania na nowo współczesnych relacji. W tym celu zestawiam ze sobą obrazy, które są dla mnie niejasne, budzą niepokój co do ich proveniencji. Szukając kontekstów, używam ilustracji z podręczników do nauki fotografii, z których korzystał dziadek. Zestawiam zdjęcia, symulując nieuchwytny przepływ obrazów w naszych umysłach.

POCZĄTKI

Trafiam do Muzeum przypadkiem. Zbieżność nazwisk prowadzi do pytania kustoszki Działu Fotografii o moje rodzinne korelacje z Zygmuntem Kubskim. Tak, wiedziałam, że na emeryturze wielokrotnie odwiedzał sąsiedzką instytucję, i to sąsiedztwo wydawało mi się szczególnie istotne. W moim wyobrażeniu Muzeum było przede wszystkim miejscem, gdzie mój dziadek zanosił cięte kwiaty wyhodowane w ogrodzie, który był jego wielką dumą; dopiero w drugiej kolejności – zdjęcia. Nie wiedziałam też o tym, że Muzeum Miejskie w Tychach jest w posiadaniu unikatowej kolekcji fotografii jego autorstwa, całego zbioru wykonanych przez niego negatywów z lat 1954–1989 dokumentujących powstawanie Nowych Tychów³, które trafiły tam niedługo po jego śmierci. Pytanie o to, w jaki sposób tak istotny fakt z życia ojca mojego taty umknął mojej uwadze, w jaki sposób i jakimi kanałami podejmowano decyzje, których efektem było to moje nagłe odkrycie, nie przestaje mnie zastanawiać.

Fakty są takie: około 2007 roku dziadek Zygmunt prosi mnie o zeskanowanie średnioformatowego czarno-białego filmu, korzystając z tego, że mam dostęp do odpowiedniego sprzętu. Pamiętam te zdjęcia – jest na nich zaprzężony w konie wóz, na który gospodarz ładuje snopki siana; na drugim planie, pod światło, w zamgleniu, rosną wysokie blokowiska... Ach, nie! To przecież muszą być obrazy, które zobaczyłam wiele lat później, już w procesie skanowania negatywów, a które zrobiły na mnie tak ogromne wrażenie. Co było więc na tych pierwszych fotografiach? Pamiętam bardzo dobrze salę, w której pracuję, światło, niepewność, czy na pewno potrafię wykonać ten skan wystarczająco dobrze, czy nie zawiodę oczekiwań... Może była to koparka... albo dźwig... Tak, to musiał być dźwig!

3 Nazwa „Nowe Tychy” nigdy nie została prawnie wprowadzona. Używano jej jednak powszechnie od początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Nowe Tychy miały być przeciwwagą dla starej osady Tychy, którą z czasem zaczęto również nazywać Starymi Tychami (obecnie Stare Tychy to jedna z dzielnic miasta).

Nie pamiętam też momentu przekazania plików dziadkowi. Czy na pewno to zrobiłam? Czy komentowaliśmy zdjęcia? Wyobrażam sobie, że mówi mi, że to nic istotnego – ot, budowa – żaden temat dla młodej kobiety. Czy mówił, że ma tego dużo więcej? Czy rozmawialiśmy o tym, że zeskanowanie całości zajęłoby mnóstwo czasu? Tu wątek się urywa, temat ma już nigdy nie wrócić w bezpośredniej rozmowie⁴.

Pamiętam za to, że znacznie wcześniej, kiedy byłam dorastającą dziewczynką, zabierał mnie i moje rodzeństwo na wycieczki po mieście, z którym nie łączyło mnie nic poza niedzielnymi odwiedzinami u krewnych. Miasto to wydawało mi się nieprzyjazne i obce. Wskazywał na budynki ważne dla niego, na unikatowe rozwiązania architektoniczne, które w tamtym czasie nie budziły we mnie żadnych pozytywnych emocji. Musiało minąć co najmniej 25 lat, żebym poczuła zachwyt, patrząc na Tychy jego oczami, przy pomocy zdjęć, które umożliwiły mi tę podróż w czasie. W 2015 roku razem z Fundacją Kultura Obrazu rozpoczęłam proces digitalizacji negatywów, dzięki czemu sięgnęłam spojrzenia dziadka sprzed sześćdziesięciu jeden lat, kiedy dopiero zaczynał fotografować miasto.

Do momentu tej pierwszej ekscytacji wracałam wielokrotnie, szczególnie w chwilach znużenia powtarzalną pracą operatorki skanera, kiedy miarowe dźwięki urządzenia ujawniały klatka po klatce niemal te same obrazy. Widok na miasto, podobne ujęcie, nieznacznie zmieniony kąt widzenia, odrobinę lepsza kompozycja; fotografia poruszona, prześwietlona, niedoświetlona; zniszczony negatyw; przechodnie, inne twarze, fotograf nie podchodzi blisko; plany ogólne, monotonia, stale ten dystans, kilka pozowanych portretów i znowu budynki. Wydaje mi się, że już to widziałam; i znowu to wahanie – czy nie pomyliłam negatywów i czy na pewno obrazy, które wyświetlają mi się na ekranie, nie były już skanowane? Zdjęcia wydają mi się tak podobne, że pod koniec pracy materiał wydaje mi się nieciekawym, wręcz nudnym. Wracam jednak do niego co jakiś czas. Zatapiam się w tych obrazach, ale nie potrafię sprawnie poruszać się po tym zbiorze. Fotografie oglądam ciągami negatywów, ale te rwą się i przenoszą mnie w przeszłość bliższą i dalszą. Trudno mi odgadnąć w nich prawidłową kolejność. Oglądam je później w porządku wytworzonym przez muzeum – podlegającym przede wszystkim topografii, bo czas schodzi tu na dalszy plan. Miasto buduje się w wielu miejscach jednocześnie. Dziadek wielokrotnie zjawia się z aparatem w tych samych punktach, wracając do nich na przestrzeni czasu.

Oglądanie fotografii w kolejności ich wykonywania staje się dla mnie sposobem na wcielanie się w rolę ich autora. Podążam za jego wzrokiem. Ta rola wydaje mi się niezwykłą, bo pozwala przekroczyć niedostępną mi do tej pory perspektywę.

W domu moich dziadków panował konserwatywny podział ról uwarunkowany przynależnością do płci. Jako młoda dziewczyna, reprezentująca inny już model myślenia, nie znajdowałam w tej przestrzeni otwartości. Jeśli dziadek rozmawiał o fotografowaniu, to tylko z moim starszym bratem. Byłam bardziej słuchaczką jego opowieści niż partnerką

4 Zygmunt Kubski zmarł w 2008 roku w Tychach.

do rozmowy o twórczości. Za życia dziadka interesowały mnie jego wojenne doświadczenia – lata młodości, mitologizowana beztraska przerwana dramatem straty i uczuciem niepewności. To o nie pytałam i o nich rozmawialiśmy wielokrotnie. Osiedlenie się w Tychach jawiło mi się jako koniec dramatycznych czasów wojennej tułaczki. Wychowana w czasach ustrojowego przełomu, nie znajdowałam w Polsce okresu PRL żadnego punktu zaczepienia. Były to „czasy słuszne minione”, o których mówiono głównie w kabaretowym tonie. Wychowano mnie w tęsknocie za przedwojennymi latami dostatku i ówczesnych wartości, za szlachetnym wielkopolskim czy lwowskim pochodzeniem. Resztę jakby pominięto. Zamieszkanie w nowo budującym się śląskim mieście, które miało stać się modelową inwestycją reżimowego państwa, wydawało mi się co najwyżej pragmatycznym kompromisem.

MIASTO, FOTOGRAFIA, ARCHIWUM

Jednemu ze zdjęć Zygmunta Kubskiego towarzyszy podpis: „Wnętrza blokowe przeznaczone na zielen, wypełnione są przez dzieci. Nowe Tychy to miasto młodych małżeństw i dzieci. Dzieci jest tak wiele; jak rozświergotane wróble obsiadają piaskownice, huśtawki i przeplotnie. Dla potrzeb tych najmłodszych obywateli miasta wybudowano odpowiednią ilość żłobków i przedszkoli”⁵.

Fotografujący oglądał tę scenę z wnętrza mieszkania. Część obrazu przysłaniały mu sylwety roślin doniczkowych stojących na parapecie. Widok jest wpisany w cienką ramę okna, którą perspektywa zmienia w nieregularny czworobok. Niewiele widzimy, podwórko jest częściowo prześwietlone. Musiał znajdować się w mroku, światło z podwórka rozświećlało jego twarz.

Fotografia powstawała we wnętrzu pierwszego tyskiego mieszkania moich dziadków, przy ulicy Budowlanych, w latach pięćdziesiątych. Są już zdomowieni, zatrzymali się po latach poszukiwania miejsca dla siebie. Ta wyobrażona na podstawie zdjęcia scena wydaje się dalece bardziej melancholijna niż informacyjny opis Kazimierza Wejcherta – jednego z twórców koncepcji Nowego Miasta, architekta, urbanisty, teoretyka. W tym wypadku to podpisowi podlega fotografia, zdjęcie ilustruje jedynie tezę. Czy więc zdjęcia powstawały, by służyć tezom i opiniom twórców miasta, architektów, władzy? Czy powstawały bardziej z kronikarskiego entuzjazmu Zygmunta Kubskiego? Z pewnością autor był pod wpływem energii i wiary w sukces budowniczych, z którymi pracował i dla których fotografował. O jego bliskich relacjach z Wejchertem świadczyć może choćby uczestnictwo w corocznym „Spotkaniu w ogrodzie”, tzw. święcie irysów, połączonym z głosowaniem na najpiękniejszy okaz, odbywającym się w ogrodzie Hanny i Kazimierza Wejchertów przy ulicy Norwida 57. Zresztą, zamiłowanie do tych kwiatów zostało z dziadkiem na całe życie.



Fot.: Barbara Kubska, fragment książki Kazimierza Wejcherta *Nowe Tychy*



Fot.: Zygmunt Kubski, Muzeum Miejskie w Tychach, lata 50.

⁵ Wejchert, Kazimierz. *Nowe Tychy*. Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”, 1960, s. 14.

Podobnej fotografii, w trochę innym ujęciu, choć wykonanej zapewne tego samego dnia, użyłam jako okładki mojej książki *Miasto, fotografia, archiwum*. Miasto widoczne jest tu z wnętrza mieszkania, przestrzeń domu rozszerza się o to, co na zewnątrz. Widok na osiedle B, drugie z kolei osiedle Nowego Miasta – widzimy miasto samo w sobie, ale też to w odbiciu, zniekształcone przez marnej jakości szkło wypełniające ramy okienne. Jest tu niższy punkt widzenia, fotografujący musiał ugiąć kolana, pochylić ciało, bardziej nadwyrężając kręgosłup. Wszystko po to, aby perspektywa służyła właściwemu ujęciu fotografowanych roślin. Nie zdecydował się jednak umieścić ich w głębi ostrości. To, co na zewnątrz, okazało się ważniejsze.

Postanawiam zrobić pierwszy krok i opowiedzieć o moim sposobie patrzenia na to archiwum, prześledzić ścieżki spojrzeń dziadka, bez ambicji opowiedzenia o całości zbioru. Skupiam się na tym, co mnie przyciąga. Kontekst, w którym powstały zdjęcia, zarysowuje dla mnie Justyna Balisz-Schmelz w swoim tekście „W cieniu socjalistycznej utopii”⁶. W tym pierwszym podejściu wydaje mi się, że dziadek nie poświęcił wystarczającej uwagi mieszkańcom. Że ludzie na jego fotografiach są jedynie statystami. Ich obecność tłumaczy jedynie prawa kompozycji, niemal nigdy nie są tematem samym w sobie. Znaczący wpływ na zdjęcia dziadka mieli też architekci, którzy zamawiali u niego zdjęcia – podczas fotografowania kierował się ich wskazówkami. Wyjątek stanowi parę portretów, kilka scen rodzajowych oraz garść fotografii, na których uwiecznił członków rodziny: swoją żonę Annę, córki Ewę i Magdalenę oraz syna Tomasza – mojego tatę. To właśnie ci bohaterowie stają się filtrem, przez który skanuję cały zbiór. Przy tej okazji przyglądam się twarzom przechodniów, analizuję ich ruch. Dostrzegam też strategię fotografa.

W grudniu 2020 roku ukazuje się książka *Miasto, fotografia, archiwum* wydana przez Akademię Sztuk Pięknych w Katowicach. Jest to książka artystyczna, podsumowująca moje pierwsze podejście do interpretacji zbioru zdjęć Zygmunta Kubskiego. W założeniu praca nad nią miała być rodzajem testu, czy jestem w stanie zająć się autorskim opracowywaniem archiwum, biorąc pod uwagę cały ciężar odpowiedzialności i poczucia obowiązku zarówno wobec autora, jak i całego systemu rodzinnego. Jednocześnie w trakcie pracy towarzyszyło mi przekonanie, że chcę traktować fotografie wybiórczo, wyciągnąć je z trybików muzealnych narracji i odciąć od kontekstu technicznych aspektów projektu Nowego Miasta. Zdecydowałam się traktować zdjęcia swobodnie, kadrować je bardziej, niż zapewne życzyłby sobie tego autor. Moje podejście zakładało autorskie opracowanie, czasem pominięcie tego, co było istotą danego obrazu w momencie jego powstawania. Zdecydowałam się, we współpracy z projektantką Katarzyną Wolny-Grządziel, która miała znaczący wpływ na kształt książki, na druk techniką risografii, w której niedoskonałość jest elementem wpisanym w proces. Posłużyłam się gazetowym rastrem, który pozwolił mi przywrócić cyfrowe

wizerunki fotografii, z którymi pracowałam, z powrotem do ich materialnej, fizycznej, niedoskonałej formy. Starałam się pokazać odbiorcy moje swobodne błędzenie po tym zbiorze, wpatrywanie się we fragmenty, nie w całość.

Wydanie książki było dla mnie bardzo ważnym etapem przewycięzania oporu – trudności wynikającej z sieci zależności, w którą wpadłam, zajmując się tym tematem. Powracała do mnie myśl, że cały ten dokument, ważny dla wielu osób zajmujących się miastem w różnych jego aspektach, jest dokumentem czasów, których moralna ocena jest dla mnie niejednoznaczna. Odczuwam trudność w zerwaniu z narracją, którą nasiąkałam od dziecka, w obraniu nowej perspektywy. W moim stosunku do samej roli autora w konstruowaniu zakłamanej rzeczywistości tamtych czasów, do udziału w propagandzie, blokuje mnie lęk przed niesprawiedliwą oceną. Kiedy tylko dwa lata później, podczas oprowadzania po wystawie fotografii Zygmunta Kubskiego, która stała się moim udziałem, wyrażam ten ambiwalentny stosunek do wytworzonego przez dziadka obrazu, od razu padają ostre słowa z publiczności – o domniemanej partyjności, choć dokumenty na to nie wskazują, o byciu na usługach systemu, choć sprawa wydaje się bardziej złożona. Zaskakująco żywe okazują się narracje z początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy to tuż po zmianie systemowej żądano uznania większości społeczeństwa za winnych całości wytworów Polski Ludowej, w tym za urbanistykę i architekturę miast⁷. Faktem jest jednak, że zdjęcia Zygmunta Kubskiego ukazały się co najmniej raz w kontekście jednoznacznie propagandowym: w 24-stronicowej ulotce wyborczej *Obywatelu miasta Tychy. Apeluje do ciebie Komitet Frontu Jedności Narodu*, organizacji działającej w latach 1952–1956, która była w pełni podporządkowana PZPR i realizowała jej program.

KOSZTY TRANSFORMACJI

Strach przed zajęciem stanowiska i spolaryzowane poglądy społeczeństwa wydają się wpływać zarówno na trudności dotyczące recepcji wytworów tamtych czasów, jak i na samoocenę „regionu jako pełnego ograniczeń i uwstecznień”⁸ będącymi konsekwencją traumy kulturowej. Zjawisko to analizuje węgierska historyczka sztuki Edit András: „(...) ta często powtarzana wizja została uwewnętrzniona przez uczestników kultury. Procesowi temu towarzyszyło obniżenie poczucia własnej wartości i rozwój kompleksu kulturowej niższości. W dodatku, zgodnie z naturą traumy, należy zapłacić podwójnie za cierpienie – po pierwsze traumatycznym wydarzeniem, po drugie równie bolesnymi symptomami zaburzenia pourazowego”⁹.

7 Jałowiecki, Bohdan. „Przedmowa. Lekcja blokowisk”. W: *„Miasto socjalistyczne” i świat społeczny jego mieszkańców*, red. Szczepański, Marek S., s. 5.

8 András, Edit. „Czynnik, który wciąż działa. Trauma przeszłości socjalistycznej w pamięci zbiorowej”. *Tytuł roboczy: Archiwum* nr 1 (2008): s. 14.

9 Tamże.

6 Kubska, Barbara. *Miasto, fotografia, archiwum*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2020, s. 3–8.

András proponuje, by określając kondycję postsocjalistyczną, mówić o „nagromadzonych urazach”, który to zwrot skrywać może niepokoje, głęboko schowane urazy z socjalistycznej przeszłości pod kolejnymi traumami transformacji¹⁰. W kontekście polskim, biorąc pod uwagę horyzont czasowy powojennej rzeczywistości, zjawiska traumatyczne na skalę kulturową miały miejsce co najmniej dwa razy. Piotr Sztompka wskazuje przede wszystkim na traumę komunizmu i następującą po niej traumę postkomunizmu. „Teorie zmiany zrywające z ideą rozwoju czy postępu i opierające się na idei społecznego stawania się czy tworzenia historii, opisują zmiany społeczne jako procesy charakteryzujące się ciągłością, nieprzewidywalnością, nie do końca zdeterminowane i otwarte, napędzane przez działania podmiotów indywidualnych i zbiorowych”¹¹ – traumatyczne natomiast stają się specyficzne formy zmiany społecznej, które polegają na zerwaniu ciągłości tych procesów. Zamiana, która „sta się przyczyną szoków i ran w tkance społecznej i kulturowej”¹². Sztompka definiuje zmianę potencjalnie traumatyczną jako nagłą, o szerokim zakresie (obejmującą wiele aspektów życia), fundamentalną (radikalną i głęboką) oraz nieoczekiwaną i szokującą. Według niego „najbardziej traumatyzujące sytuacje pojawiają się, kiedy narzucenie i dominacja jednej kultury dokonuje się siłą”. Wpisuje się to bezpośrednio w doświadczenia bloku wschodniego w okresie socjalistycznym, gdyż w tym przypadku kultura była narzucona na państwa satelickie przez państwo-gospodarza, Związek Radziecki¹³. W drugim przypadku zdarzenia traumatyczne wynikają ze zmiany na lepsze, korzystnej w długiej perspektywie, odbieranej przez społeczeństwo z entuzjazmem. Upadek komunizmu w Polsce i to, co wydarzyło się po nim, spowodował jednak powszechną w społeczeństwie utratę poczucia egzystencjalnego bezpieczeństwa. Towarzyszyły mu głębokie i radykalne zmiany, które doprowadziły między innymi do bezrobocia, spadku pozycji społecznej wielu członków społeczeństwa, zubożenia czy wzrostu przestępczości¹⁴. Jedną z konsekwencji była tocząca się tuż po systemowej zmianie przez wiele lat, a trwająca do dziś, zażarta dyskusja dotycząca dekomunizacji – jej zakresu i niemożności ustalenia sprawiedliwych jej zasad. Zarzut mówiący o „byciu na usługach systemu” wciąż elektryzuje zarówno w sferze politycznej, jak i społecznej. Napięcie to można prześledzić na przykładzie ochrony zabytków z czasów PRL. Japoński socjolog Sho Sugawara w 2016 roku w Tychach prowadził na ten temat badania. W jego ocenie, aby można było w warunkach polskich uznać zabytki owych czasów za wartościowe, konieczna była neutralizacja lub pominięcie wątków nasyconych ideologicznie. Jako jeden z przykładów podaje rzeźbę przedstawiającą murarkę na socrealistycznym osiedlu A. Badacz wyraża zdzi-

¹⁰ Tamże, s. 15.

¹¹ Sztompka, Piotr. *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 2000, s. 17.

¹² Tegoż. „The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies”. W: *Cultural Trauma and Collective Identity*, red. Jeffrey Charles Alexander, Ronald Eyerman, Beata Giesen, Piotr Sztompka, s. 155–195. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004, s. 157.

¹³ Tegoż. *Trauma (...)*, dz. cyt., s. 22.

¹⁴ Tamże, s. 27.

wienie, że proces dekomunizacji nie spowodował usunięcia jej z przestrzeni miejskiej – ta jednak jest lubiana przez mieszkańców, a nowe narracje na jej temat – że przedstawia Hannę Adamczewską-Wejchert (co jest nieprawdą), że wskazuje na kościół (choć wybudowany znacznie później) – wplatają rzeźbę w nowe znaczenia usprawiedliwiające jej obecność¹⁵.

Jeszcze bardziej wyraźna jest sytuacja słynnej „Żyrafy” usytuowanej na placu, gdzie odbywają się koncerty, pikniki i inne uroczystości miejskie. Pomnik Walki i Pracy, bo taka jest jego oficjalna nazwa, został zaprojektowany przez Augustyna Dyrkę na konkurs z okazji XXX-lecia PRL. Strona internetowa Urzędu Miasta¹⁶ podaje, że w latach 90., ze względu na kształt pomnika, zyskał on potoczną nazwę „Żyrafa”. Wydaje się, że moment zmiany nazwy nie jest przypadkowy. Symboliczne nazwanie na nowo pozwoliło na częściowe chociaż odcięcie tego obiektu od jego pierwotnego kontekstu i zaakceptowanie go w warunkach nowej rzeczywistości.

W skali kraju ślad pozostałości po ideologicznych pomnikach PRL jest ogromny. Jednocześnie, co wydaje się szczególnie interesujące, ta wyrwa w narracji o rzeczywistości tamtych czasów, ten rodzaj przemilczania mimo wielu materialnych śladów świadczących o niej, w silny sposób wpływa na postrzeganie rzeczywistości społeczno-politycznej w czasach obecnych. W ostatnich latach widoczna jest jednak tendencja do zmiany, której przejawem była choćby wystawa „Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959” mająca miejsce w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w 2021 roku. We wstępie do katalogu autorzy opierają się na przekonaniu, że obrazy mają zdolność do kształtowania rzeczywistości społecznej, niezależne od tego, czy poddawano je cenzurze, czy cieszyły się uznaniem władz. Przekonują, że wybrane dzieła, choć powstałe pod dużą presją cenzury ograniczającej w założeniu myśl, nie tracą wcale swojej refleksyjnej wartości. Konfrontują polityczne uwikłanie dzieł, ale przeciwstawiają się umniejszaniu ich wartości za samą etykietę reprezentowania socrealizmu¹⁷. Ta postawa jest możliwa tylko pod warunkiem uznania muzeum za przestrzeń krytycznej refleksji, w której pokazanie dzieła nie jest jednoznaczne z pozytywnym wartościowaniem, za miejsce stawiające „na zdolność widza do odbioru dzieł, w których się nie rozpoznaje, ale które pobudzają go do refleksji i pytań właśnie dlatego, że są mu obce”¹⁸. Jednoczenie autorzy wskazują na coś niezwykle ważnego – pomijanie tego okresu w tekstach dotyczących sztuki tworzy znaczącą wyrwę w wiedzy dotyczącej kultury wizualnej XX wieku. Autorzy uważają, że w sztuce socrealistycznej zachowała się prawda o rzeczywistości społecznej tamtych czasów, wbrew

¹⁵ Sugawara, Sho. „Pamięć o socjalizmie i zabytki socjalizmu. Ochrona zabytków PRL w Tychach”, *Studia Krytyczne* nr 8 (2019): s. 157–167.

¹⁶ <https://umtychy.pl/101021-tychy-pomnik-walki-i-pracy-zyrafa> dostęp: 13.08.2024

¹⁷ Bazin, Jérôme; Kordjak, Joanna, „Kiedy obrazy patrzyły na robotników”, w: *Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959* (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Instytut Adama Mickiewicza, 2021), s. 23.

¹⁸ Tamże, s. 23.

opiniom twierdzącym, że socrealizm przedstawia rzeczywistość niemającą swojego ugruntowania w rzeczywistości.

Estetyka socrealizmu, choć nie jest charakterystyczna dla całego zbioru zdjęć Zygmunta Kubskiego, miała także wpływ na jego sposób fotografowania. W zbiorze tym znajdują kilka przykładów fotografii bardzo charakterystycznych dla tego zjawiska, choć wykonanych później. Szczególnie widoczne jest to w kierowaniu aparatu w stronę robotników. Uwidoczniony tu rodzaj godności i dumy jest charakterystycznym sposobem dowartościowania klasy robotniczej będącym częścią ówczesnego programu politycznego. Odzwierciedla on także realia miasta, które przez wiele lat składało się z wielkiego placu budowy. Wpływy te działały więc w różne strony – propagandowe obrazy robotników miały swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości społecznej, jednocześnie mając znaczący estetyczny wpływ na odbiorców, a także na sposób fotografowania osoby, która nie przechodziła formalnej nauki w tym zakresie. Schematyczny klucz wizualny socrealizmu był też zapewne łatwo przyswajalną kalką, na której początkujący fotograf mógł się wzorować. Interesującym przypadkiem jest fotografia wozu z sianem uchwyconego na tle tyskiego blokowiska w budowie. Jest to obraz mocny w swoim wyrazie, ale jednocześnie znajomy. Podobne ujęcia z czasów budowy Nowej Huty możemy zobaczyć m.in. na fotografii Henryka Hermanowicza z końca lat 50. XX wieku. Obrazy te łączą miejsce – propagandowy projekt urbanistyczny i podobne problemy ludności, która zamieszkiwała i uprawiała te ziemie od pokoleń. Fotograficzne analogie można też znaleźć z fotografią Zbigniewa Dłubaka z 1950 roku przedstawiającą pracownika roli przy pracy jadącego wozem z sianem zaprzęgniętym końmi. Nie tylko motyw pozostaje podobny, ale i fotografowanie pod światło łączy wizualnie te obrazy. Maciej Szymanowicz rozpatruje związki Dłubaka z typową dla socrealizmu ikonografią m.in. na tym przykładzie: „Te ascetyczne w formie zdjęcia charakteryzowały się prostymi horyzontalnymi kompozycjami, w których najczęściej w centrum obrazu artysta sytuował pracujących w polu rolników. W fotografiach akcent położony jest na wykonywane czynności, ukazane na eksponującym je tle niemal jednolitej plamy ziemi bądź nieba. Przy czym, co charakterystyczne, Dłubak zrezygnował w swoich zdjęciach z podkreślania plastyki nieba, w konsekwencji w większości tego rodzaju zdjęć znaczącą część pola obrazowego zajmuje jasne »papierowo« tło”¹⁹. Autor przywołuje też program Dłubaka broniącego fotografii dokumentalnej w sporze o wolność fotografii, której środowisko około roku 1955²⁰ upatruje w ponownym zwrocie ku piktorializmowi²¹. W artykule tym znajduję nie tylko



Fot.: Henryk Hermanowicz, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Nowa Huta, koniec lat 50.



Fot.: Zygmunt Kubski, Muzeum Miejskie w Tychach, lata 60.

19 Szymanowicz, Maciej. *Zbigniew Dłubak i realizm socjalistyczny*, online: <https://tiny.pl/hncw2rkw>, dostęp: 13.08.2024.

20 Dyskusja toczy się na fali krytyki „schematyzmu w polskiej kulturze”, który był wynikiem gotowych wzorców i rozwiązań formalnych narzucanych przez decydentów państwowych. Pojęcie to odnoszono do takich dzieł, w których poprzez generalizujące uproszczenie dochodziło do zatrąty ideologicznego potencjału dzieła i sztamowego ukazania rzeczywistości. Owa dyskusja rozpoczęła się podczas II narady twórczej członków ZPAF, 16 maja 1954 roku w Warszawie, w jej trakcie starano się wypracować nową formułę dla socrealizmu.

21 Szymanowicz, Maciej. *Zbigniew Dłubak...*, dostęp: 13.08.2024.



Fot.: Zbigniew Dłubak, *Mężczyzna jadący na wozie z sianem*, 1950 © A. Dłubak / FAF



Fot.: Zygmunt Kubski, *Muzeum Miejskie w Tychach*, ok. 1962

przytaczany opis zdjęcia Dłubaka, możliwy do zastosowania w pełni do fotografii dziadka, ale także fotografie, które opublikowane były w wydawnictwie Dłubaka „Fotografia portretowa” z serii „Biblioteka Fotoamatora”, które wydobywam z rodzinnego archiwum.

POSZUKIWANIE W ARCHIWUM

Carolyn Steedman umieszcza pragnienie poszukiwań w archiwum jako element „nowoczesnego sposobu bycia w świecie, wyraz ogólnej gorączki wiedzy i posiadania przeszłości”²². Narrację na temat dzieciństwa uznaje jako kluczową część opowieści o tym, kim się jest. Wydaje się, że narracja dotycząca przodków: rodziców, dziadków, ich losów i systemów wartości, może dołączyć do tej konstrukcji. Autorka pisze: „W praktykach tworzenia historii oraz nowoczesnej narracji autobiograficznej istnieje założenie, że nic nie znika, że przeszłość pozostawiła gdzieś po sobie wszystkie możliwe ślady (...)”²³. Jednocześnie diagnozuje osobistą potrzebę poszukiwania tożsamości poprzez historyczną identyfikację przeszłości jako proces służący do potwierdzenia samego poszukiwacza w tym, „czym chce być i czym, jak się czuje, już w pewnej mierze jest”²⁴. Archiwum służy tu więc do wypełniania braku, wyłomu w tożsamości. Jednocześnie w tym poszukiwaniu można się doszukiwać analogii do psychoanalitycznego podejścia dotyczącego „poszukiwania utraconego obiektu”. Obiekt ten nie może nigdy zostać odnaleziony, gdyż zmienił się w wyniku samego poszukiwania. Oznacza to, że znajdujemy coś innego – coś, co jest tworem samego poszukiwania i czasu, jaki nań poświęciliśmy²⁵. Autorka przywołuje także zjawisko „polityki wyobraźni”, w której przeszłość staje się źródłem oparcia i siły, punktem odniesienia dla tego, kim naprawdę chcielibyśmy być²⁶. Ta koncepcja jest szeroko wykorzystywana jako narzędzie politycznych manipulacji, w których historia, pisana z lewej lub prawej strony, tworzy umowne konstrukcje jedynych słusznych prawd, za którymi podążają grupy społeczne o konkretnych poglądach. Ten delikatny element ludzkiej psychiki, związany z poszukiwaniem tego, kim jesteśmy, czy bardziej – za Steedman – kim chcielibyśmy być, wykorzystywany jest do marketingu politycznego czy innego rodzaju perswazji, które służą mają osiągnięciu określonych korzyści politycznych. Jednym z przykładów takiej manipulacji jest narracja dotycząca PRL, m.in. oskarżeń o uwikłanie w system ówczesnej władzy. Istotną rolę odgrywa tu IPN – Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, którego jednym z zadań jest gromadzenie i zarządzanie dokumentami bezpieczeństwa państwa sporządzonymi od 22 lipca 1944 r. do 31 lipca 1990 r. To odtajniane akta osób

22 Steedman, Carolyn. „Przestrzeń pamięci: w archiwum”. *Tytuł roboczy: Archiwum* nr 2 (2009): s. 20.

23 Tamże.

24 Tamże.

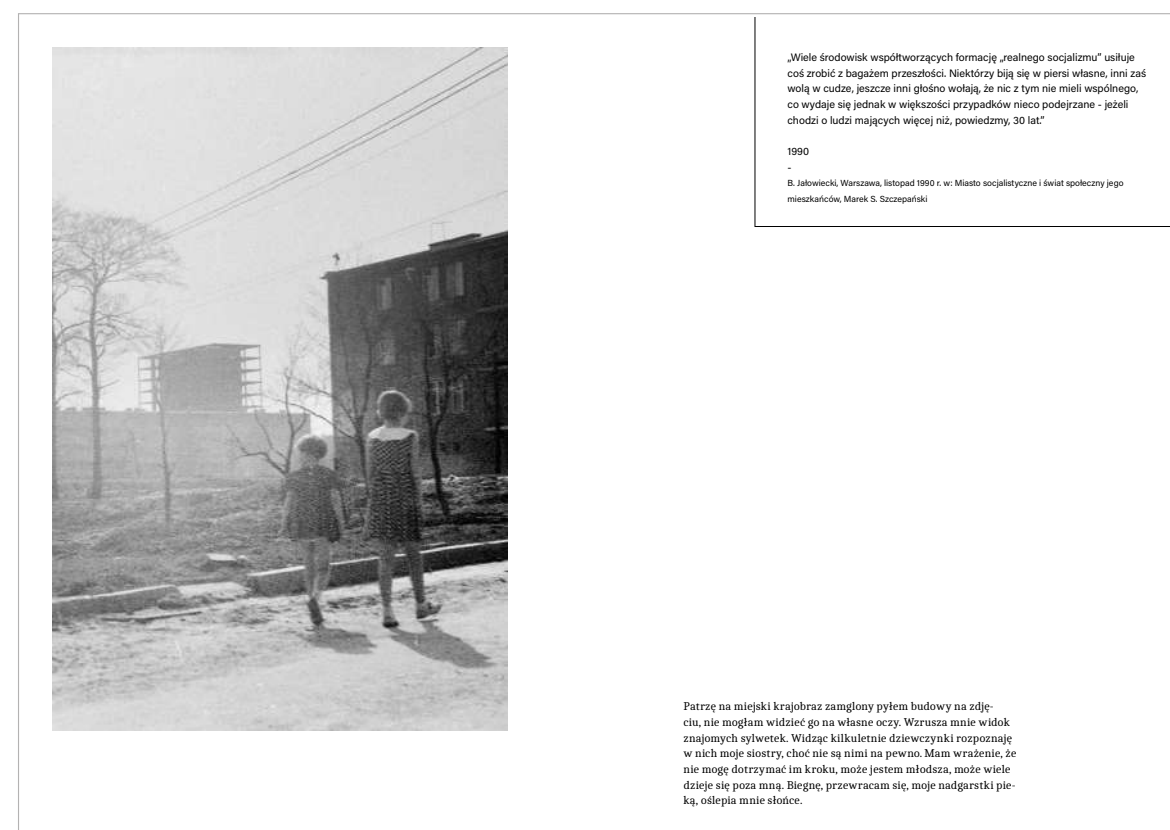
25 Tamże, s. 21.

26 Tamże, s. 20.

publicznych, mniej więcej od początku lat dwutysięcznych, i pełne emocji dyskusje wokół nich w ówczesnych mediach kształtowały także moje poglądy i wyobrażenia dotyczące rzeczywistości tamtych czasów. Sądzę, że te regularne wzburzenia spowodowane temperaturą sporów o „współpracę” pozostawiły pewną zadkę, której zabliznianie pozostawiło mieszkankę tego, co w mojej pamięci – faktów, domysłów i wyobrażeń – nieostrą, poszarpaną i niepełną. Tak jak blizna na ciele staje się tkanką martwą, jeśli z niechęci pozbawimy ją dotyku, ponowna uwaga pozwala przyspieszyć procesy gojenia i przywrócić to miejsce ciała. W tym przypadku to właśnie archiwum zdjęć dziadka staje się dla mnie impulsem do powrotu do tego miejsca.

Jedną z metod przełamania oficjalnej narracji bywa oddawanie zasobów instytucjonalnych w ręce artystów. Tak stało się także w przypadku IPN-u. Beata Bartecka wraz z Łukaszem Rusznicą wydali książkę *How to Look Natural in Photos*, której narracja składa się z fotografii z archiwów Polskiej Policji Politycznej działającej w latach 1944–1989. Książka i wystawa, która na przestrzeni lat miała swoje różne odsłony, są niezwykle ważnym, przełomowym, a zarazem kontrowersyjnym dziełem. Jest pięknie wydana, pociągająca i jednocześnie budzi mój ogromny opór. Te ambiwalentne uczucia wynikają ze świadomości bezpośredniego uwikłania tych konkretnych fotografii w ludzkie tragedie, na przykład brutalne represje funkcjonariuszy państwa PRL. Nie jestem w stanie wracać często do tych obrazów, mimo że poddane starannej edycji uwodzą wciągającą narracją. Podpisy do zdjęć znaleźć można w formie indeksu na końcu książki, co mocno wpływa na ten niezwykle silny efekt odbioru obrazów ustawionych w pewnym dystansie do kontekstu. Kiedy sięgam po nią po raz pierwszy, docieram do fotografii przedstawiającej słaniającego się człowieka, podtrzymywanego dłonią funkcjonariusza, którego postać wychodzi poza kadr fotografii. Pod wpływem silnych emocji, które we mnie budzi, sięgam do podpisu, który mówi o tym, że człowiek ze zdjęcia został zamordowany. Zamykam książkę i wracam tylko do tekstu Tomasza Stempowskiego „Fotografie na służbie. Zdjęcia z Archiwów Polskiej policji Politycznej 1944–1989”, nie jestem w stanie powrócić do zdjęć przez kilka miesięcy. Te sprzeczne emocje, które budzi ten projekt, są jeszcze wyraźniejsze podczas odbioru wystawy. To oglądanie estetycznie ułożonych archiwalnych zdjęć ofiar lub potencjalnych ofiar systemu budzi mój etyczny sprzeciw. Oprawione w piękne ramy zdjęcia będące dowodami zbrodni, prezentujące zarówno twarze oprawców, jak i ofiar, są dla mnie nie do przyjęcia. Zdaję sobie jednak sprawę, że to intencjonalne działanie, które wywołuje bardzo ważną dyskusję na temat fotografii i patrzenia w szerokim ujęciu i bardzo cenię ten rodzaj wpływu, który wywołuje. Projekt ten, a przede wszystkim wspomniany tekst, wywrze jednak wpływ na moją późniejszą pracę.

Postanawiam reprezentować wątek uwikłania w mojej pracy z archiwum dziadka. Wybieram fragmenty tekstów dotyczących oceny wytworów czasów PRL oraz same-



Barbara Kubska — Zygmunt Kubska. *Czas nieutracony* – widok wystawy oraz fragment pracy, Muzeum Miejskie w Tychach

go projektu Nowych Tychów. Zestawiam je z fotografiami Zygmunta Kubskiego w różnych odsłonach. Testuję fotografie jako obrazy – kadruję, przetwarzam, powielam, sprawdzam, jak zmienia się kontekst. Umieszczam tu także własne krótkie teksty, które powstały pod wpływem wybranych zdjęć. Sprawdzam, w jaki sposób te z pozoru odległe narracje – krytyka społeczno-polityczna i osobista – działają na siebie. To praca nad tą częścią prowadzi mnie to zainicjowania wystawy prezentującej przekrojowo fotograficzną działalność dziadka, gdzie występuję w podwójnej roli – jako współkuratorka oraz artystka interpretująca zdjęcia dziadka.

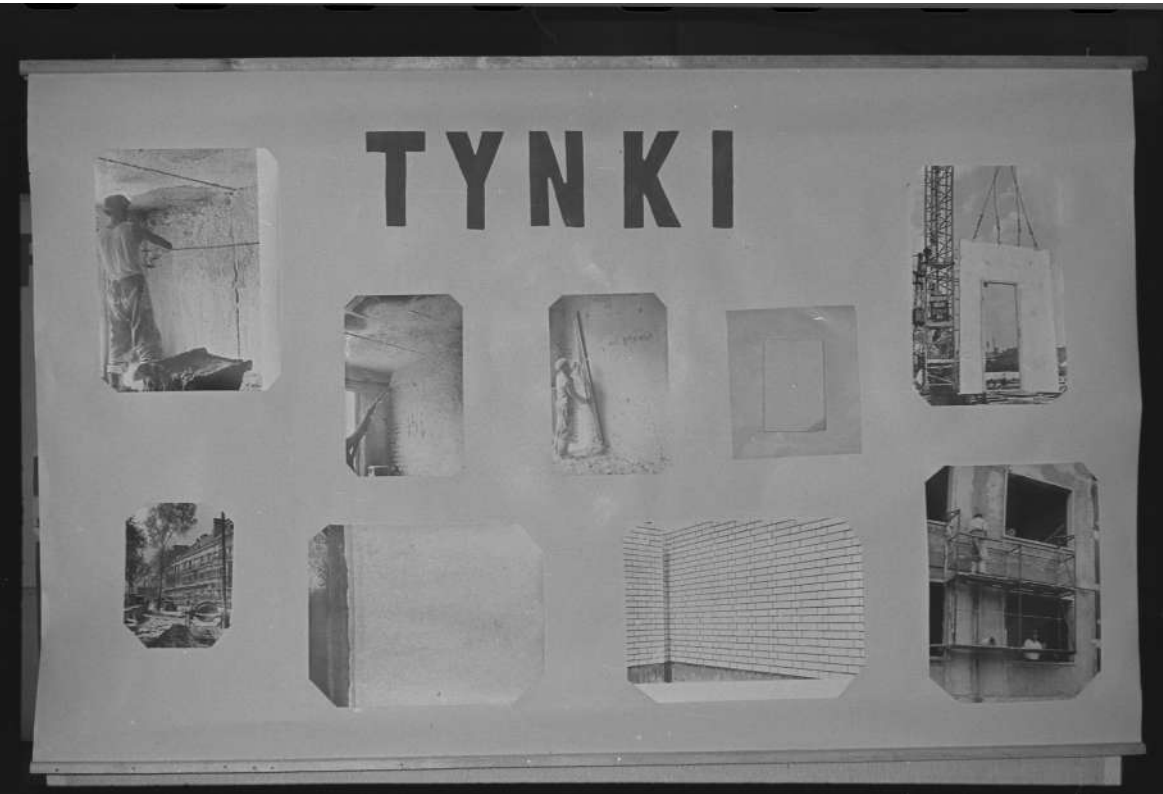
CZAS NIEUTRACONY

„WERNAKULARNE, czyli użytkowe. To zdjęcia, które służą. Tak jak te wykonane przez Zygmunta Kubskiego dla – urbanistów, jako widoki, architektów, jako dokumentacje, budowniczych jako ilustracje... (...) Uznawane za prozaiczne, bywają lekceważone. Jednak fakt użycia fotografii w dziedzinie, która posługuje się nią bez ambicji artystycznych – budownictwie – sprawił, że twórczość Zygmunta Kubskiego rozwinęła się w tak oryginalny sposób” – tak Ewelina Lasota, współkuratorka wystawy *Barbara Kubska – Zygmunt Kubski. Czas nieutracony*²⁷, rozpoczyna tekst towarzyszący temu wydarzeniu.

4 maja 1954 roku, tuż po przyjeździe do Tychów, Zygmunt Kubski stawia się do pracy w Kombinacie Budownictwa Ogólnego (KBO). Początkowo pracuje w dyspozytorni. Ta praca nieszczególnie mu odpowiada, nie ma w niej towarzystwa, narzeka, że siedzi sam całymi dniami. Później zostaje przeniesiony do tzw. Klubu, jeszcze w miasteczku barakowym, gdzie tymczasowo mieszkają pracownicy czekający na przydział mieszkania. Po czasie przenoszą go do nowo powstałego budynku, ze sceną, nowoczesną salą wystawową z przesuwными drzwiami chowanymi w ścianie, kuchnią, biblioteką i ciemnią. To tu pracuje w Międzyzakładowym Klubie Techniki i Racjonalizacji²⁸, choć jego macierzysty zakład to Kombinat Budownictwa Ogólnego, gdzie jednocześnie prowadzi „wynalazczość”. Tam pracuje do emerytury w 1981 roku²⁹. Szybko udaje mu się zainteresować budowniczych miasta swoimi zdjęciami, przede wszystkim Hannę Adamczewską-Wejchert i Kazimierza Wejcherta. Początkowo zdjęcia powstają przy użyciu aparatu, który jeszcze za czasów narzeczeńskich dostał od Anny, swojej późniejszej żony. Dochodzi jednak do tego, że wykonuje fotografie dla KBO i Miastoprojektu Nowe Tychy. Bywa sfrustrowany tym, że jako fotoamator dostaje dużo niższe wynagrodzenie, choć jego zdjęcia publikowane są w tych samych



Barbara Kubska — Zygmunt Kubski. Czas nieutracony – widok wystawy, Muzeum Miejskie w Tychach



Fot. Zygmunt Kubski, Muzeum Miejskie w Tychach

27 Wystawa odbywała się w dniach 14 maja–30 września 2022 roku w Muzeum Miejskim w Tychach.
28 Klub utrzymywały przez Kombinat Budownictwa Miejskiego, Miastoprojekt Nowe Tychy, Wojewódzkie Przedsiębiorstwo Geodezyjne i Okręgową Dyрекcję Budowy Osiedli Robotniczych.
29 Informacje pochodzą z przekazów rodzinnych oraz spisanych przez Zygmunta Kubskiego wspomnień zatytułowanych *Wspomnienia – w 55 rocznicę bardzo szczęśliwego małżeństwa i ukończenia 83 lat w 2004 roku*.

książkach i czasopismach w kraju i za granicą co fotografie profesjonalistów. A dorabia w ten sposób do marnej pensji. W klubie organizuje wystawy osiągnięć przedsiębiorstwa, ciekawych projektów budynków mających dopiero powstać, małej mechanizacji, projektów racjonalizatorskich, wzorów użytkowych i wynalazków. Jest pomysłodawcą tych inicjatyw. Często korzysta z własnych zdjęć. Wykonuje je w domu, w prowizorycznej ciemni w łazience. Ślady z docinania zdjęć wciąż widnieją na rewersie blatu kuchennego stołu moich dziadków. Fotografie zrobione w czasie takich wydarzeń, odbitki przyniesione do Muzeum przez autora, otwierają wystawę jego zdjęć kilka dekad później³⁰. Te zdjęcia, wizualnie nieszczególnie wyrafinowane, są w tym kontekście bardzo ważne. Na wystawie pełniły funkcję bazy startowej – popatrz, do czego służyło to fotografowanie; zobacz, jak dalece się rozwinęło. Wystawa miała w założeniu prezentować twórczość Zygmunta Kubskiego przekrojowo. Zdjęcia te nie były do tej pory pokazywane na wystawie fotografii *sensu stricto*, a jedynie ilustrowały wystawy o mieście.

Na tym etapie było już dla mnie pewne, że z kolekcji, z której korzystam, wyłania się obraz wart zaprezentowania publiczności. Dzielę wystawę na kilka części. Oprócz wstępu, którego autorką jest wspomniana już Ewelina Lasota, elementem wprowadzającym widza są panoramy miasta. Te zdjęcia wykonane są w charakterystyczny sposób: powstały z połączenia kilku zdjęć naświetlanych osobno na arkuszach papierów fotograficznych, które zostały następnie sklezione taśmą. Pokazują tę drastyczną zmianę krajobrazu – ostatnie gospodarstwa wrosnięte w nową tkankę miasta. Są to powszechne obrazy z czasów niezwykle szybkiej zmiany charakteru miejsca, projektu modernizacji, szybko postępującej urbanizacji – bloki w tle, a na pierwszym planie gospodarze zbierają zboże³¹. Krajobraz uchwycony w procesie transformacji zestawiony został ze współczesnymi panoramami miasta, które jest z założenia projektem nieukończonym, tkanką w fazie ciągłej zmiany. Dziadek fotografował panoramy miasta z dachów budynków, gdzie miał zapewne nieograniczony dostęp. Ja, omijając skomplikowane procedury zdobywania pozwoleń, zdecydowałam się skorzystać z drona, by móc swobodnie wybrać podobny punkt widzenia. W tym prostym zabiegu zawiera się cała ta ogromna zmiana, która w czasie łączącym te dwa wydarzenia zmieniła rzeczywistość nie do poznania. I wskazanie na to, że nasze spojrzenia kierują się na inne miasto.

Właściwą część wystawy otwiera zestaw zdjęć zatytułowany *Marzyciele*. To słowo chodziło mi po głowie od początku pracy, a wynika ono z opowieści o entuzjazmie wobec



Fot.: Barbara Kubska, spód kuchennego stołu, na którym Zygmunt Kubski docinał zdjęcia

³⁰ Fotografie te dokumentują wybrane plansze ekspozycyjne na temat budownictwa tyskiego lat pięćdziesiątych. Widać na nich fotografie autorstwa Zygmunta Kubskiego, które ilustrują tematy związane z branżą budowlaną. Wystawa planszowa prezentowana była około 1960 roku w holu Kina Andromeda w Tychach.

³¹ Jest to obraz charakterystyczny, powtarzający się w ikonografii tamtych czasów wyjątkowo szybko postępującej urbanizacji. Analogiczne ujęcie okolic Nowej Huty, sfotografowane przez Henryka Hermanowicza, można zobaczyć w książce: Kaltwasser, Martin; Majewska, Ewa; Szreder, Kuba. *Futuryzm miast przemysłowych. 100 lat Wolfsburga i Nowej Huty*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2007, s. 47.

budowy Nowych Tychów. Tę opowieść snuli mieszkańcy – mój dziadek i inni nowo przybyli, ale też sami jego twórcy, którzy budowali miasto na miarę przyszłości. Projekt był przecież nowoczesny, wizjonerski. Na zdjęciach dziadka można zobaczyć szerokie, puste ulice, w latach sześćdziesiątych służące jeszcze głównie pojazdom budowy, motorowerom i wozom zaprzężonym w konie. Wybudowane zostały tak, aby w przyszłości mogły wypełnić się samochodami, których powszechne posiadanie bezbłędnie przewidziano³². Ta idea miasta, które jest puste – oczekuje na to, co przyniosą ze sobą nowi mieszkańcy – dawała przestrzeń do tego, aby każdy mógł wnieść w nie swoje wyobrażenie. Z tymi wyobrażeniami, oczekiwaniami i marzeniami przyjeżdżali ludzie z całego kraju. Ich opowieści można przeczytać w wydanej na początku lat dziewięćdziesiątych, choć ukończonej jeszcze przed zmianami politycznymi w Polsce, książce Kazimierza Wejcherta *Ludzie nowego miasta. O sobie i o swoich losach*. „(...) korzeniami tej wspólnoty są rodzice, przodkowie, których drogi życiowe doprowadziły do tego miasta. Jacy oni są, skąd przybyli, jakie zwyczaje, tęsknoty, cnoty i obciążenia, jakie marzenia ze sobą przywieźli?”³³ – patrząc na twarze na fotografiach wykonanych do mniej więcej lat siedemdziesiątych, zadaję sobie podobne pytania. W tej części wystawy można było zobaczyć mieszkańców w cieniu budowy. Są to postaci w działaniu, jest ich wiele. Przyjechali zewsząd, za pracą, za mieszkaniem. Są też repatrianci z dawnych ziem wschodnich. Pierwsza fala mieszkańców, ta, dla których wojna była najświeższym wspomnieniem, miała jedno pragnienie: dach nad głową. Znosili oni najlepiej życie na placu budowy, pełnym błota, przerw w dostawach prądu, problemów z ogrzewaniem i wodą³⁴. Wśród nich są Anna i Zygmunt Kubscy, krótko po ślubie, z czteroletnią córką Ewą. Anna, z domu Sklepińska, pochodzi z Brzuchowic pod Lwowem, Zygmunt z Trzemeszna w Wielkopolsce, spotykają się w Szczecinie. Rok po przyjeździe do Tychów rodzą im się bliźnięta – Magdalena i Tomasz. Rodzeństwo łatwo rozpoznać na przeglądanych fotografiach. Są dla mnie drogowskazem, dzięki któremu odnajduję inne znajome twarze. Na zdjęciach jest energia, chęć życia wyziera ze scen rodzajowych, życia towarzyskiego, nowoczesnych lokali, pięknych wnętrz, które miały zwiastować nowoczesność. Choć cena za nią jest wysoka, dziadek nie kieruje obiektywu w stronę trudności.

Druga sala była poświęcona niejednoznaczności tego obrazu miasta. Siostra mojego taty, biorąc udział w oprowadzaniu po wystawie, powiedziała na widok fotografii jednego z ostatnich gospodarstw znajdującego się jeszcze pomiędzy blokami: „Mówcie o wywłaszczeniu, mówcie o tym, jaka to była wielka tragedia”. Miasto powstało na ziemiach czterech wsi: Tychy, Paprocany, Żwaków i Glinka. Proces wywłaszczania trwał od 1951 do

1980 roku i był trudnym i ważnym problemem społecznym³⁵. Miasto powstawało na wsiach o średniowiecznym rodowodzie. Zgodnie z doktryną socjalistyczną oparte było na micie o nowym człowieku i dominującej klasie robotniczej, kwestionując pierwotne dziedzictwo kulturowe. Tylko osiedle A powstało na terenach będących własnością Skarbu Państwa, kolejne zakładały już wchłanianie zabudowy terenów wiejskich³⁶. Wywłaszczenia były procesem, który w oficjalnej narracji były jedynie elementem postępu stojącego na przeciwległym biegunie ludowości sprowadzanej do zacofania i biedy. Za ziemię otrzymywano mieszkania lub rekompensatę znacznie niższą od wartości gospodarstw. Krzywda wywłaszczonych, ta materialna i kulturowa, była pomijana i tuszowana przez władze³⁷.

W pracy nad zbiorem towarzyszyło mi nieodparte wrażenie, że autor idealizuje czasy i projekt, w którym bierze udział. Nie interesują go bieda i koszty społeczne, nie ma zapędów na fotoreportera i nie ujawnia swoich poglądów. Nie znajduję tu też krytycznego spojrzenia. Są jednak dwa interesujące obszary, które pozwalają spojrzeć na ten obraz z szerszej perspektywy. Oba związane są z obowiązkami zawodowymi. Po pierwsze, znajdziemy tu fotografie z kilku oficjalnych uroczystości, grupy ludzi władzy, przemawiających i oglądających osiągnięcia „placu budowy”³⁸. Władzę czuło się w mieście. O politycznej presji i propagandzie sukcesu świadczą też licznie reprodukowane tablice z wykresami postępów i wzrostu. Ten zakres zbioru został wykorzystany przez Małgorzatę Szandą i Macieja Cholewę w pracy *Archiwum* będącej częścią wystawy *Dowody na nieistnienie*. Artyści wybrali z archiwum Zygmunta Kubskiego 98 fotografii przedstawiających różnego rodzaju komisje kontrolujące stan budowy – są to zazwyczaj mężczyźni w czarnych, eleganckich płaszczach. Zdjęcia te zostały wydrukowane w formacie 9 × 13 cm i ułożone w stos. Można było je oglądać przy stole wyposażonym dodatkowo w lupę pozwalającą na duże powiększanie obrazów. Z opisu towarzyszącego wystawie: „Wybrane fotografie z archiwum Zygmunta Kubskiego rejestrują proces powstawania osiedli tzw. »Nowych Tychów« wznoszonych pod czujnym okiem komisyjnego nadzoru. Obserwatorzy uważnie doglądają i kontrolują kształtowanie się nowej rzeczywistości. Wśród prawie setki rozrzuconych fotografii znajduje się jedna kontrastująca z nimi odbitka: przedstawia pojedynczego człowieka stojącego nad basenem i melancholijnie wpatrującego się w taflę wody”³⁹. W przypadku tego wykorzystania archiwum dziadka robi wrażenie na wskroś politycznego. To, co liczebnie nie jest dominujące, staje się głównym wątkiem tej conceptualnej pracy. Ta gra z archiwum wydaje się

35 Tamże.

36 Wąchała-Skindzier, Maria; Oczko, Patryk. „Ludowość Nowej Huty i nowego miasta Tychy w latach 50. XX wieku”. *Journal of Urban Ethnology* 21. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk, 2023, s. 108.

37 Tamże, s. 114.

38 Tak z przekazem w początkowej fazie budowy nazywają nowe miasto starzy jego mieszkańcy. Dopiero kiedy ich dzieci zamieszkają w nowych mieszkaniach, określenie to wyjdzie z powszechnego użytku.

39 Fragment tekstu towarzyszącego pracy na wystawie w Muzeum Miejskim w Tychach, która miała miejsce w dniach: 12.01.2018–28.02.2018.

32 Wejchertowie mieli przywilej podróżowania po świecie. Obserwowali, co dzieje się w dużych miastach na zachodzie Europy, wyciągając wnioski co do przyszłości miast w Polsce.

33 Wejchert, Kazimierz. *Ludzie nowego miasta. O sobie i o swoich losach*. Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”, 1990, s. 11.

34 Tamże, s. 13.



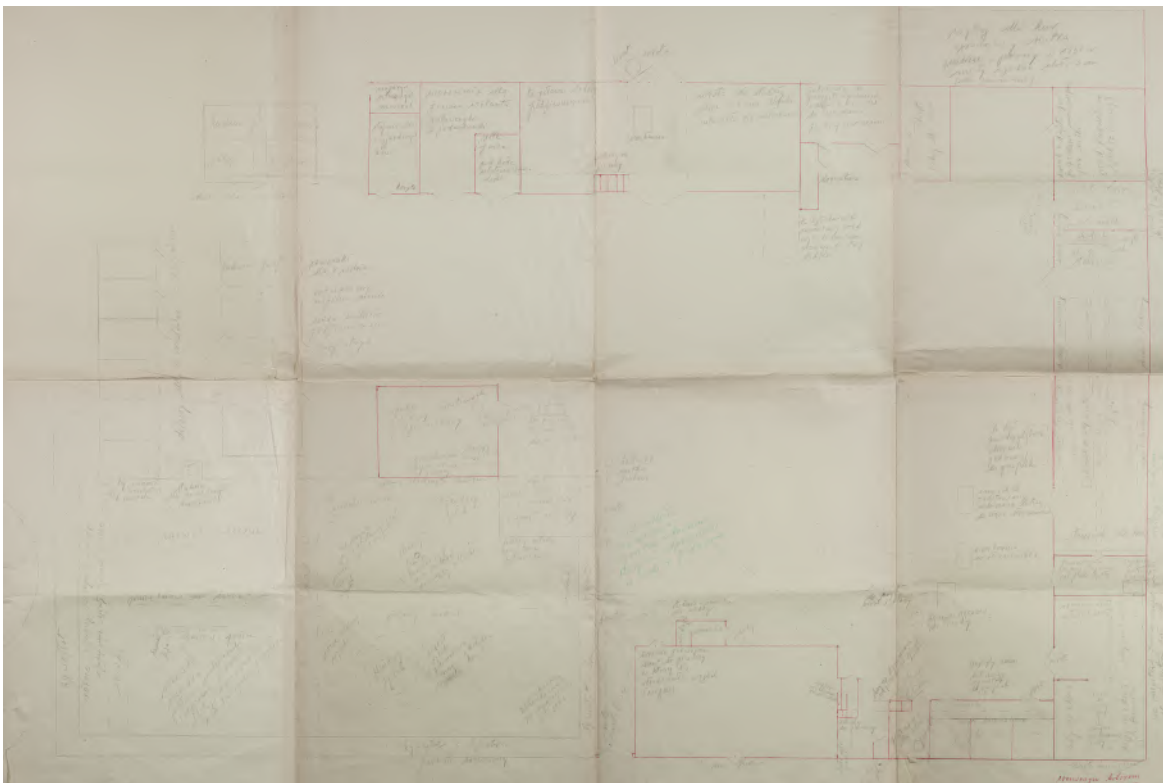
Barbara Kubska — Zygmunt Kubski. Czas nieutracony – widoki wystawy, Muzeum Miejskie w Tychach

niezwykle interesująca; intryguje mnie swobodna jego interpretacja. Pokazuje ona, poza głównym sensem pracy, w jak łatwy sposób generalny obraz zbioru może zostać wypaczony.

Drugim przypadkiem są nieliczne zdjęcia dokumentujące wypadki – złamane dźwigi, przewrócone koparki, ślady po niewielkim wybuchu wraz z fotografią robotnika, który w nim ucierpiał. Dziwi, że zdjęć jest zaledwie kilkanaście, skoro przy tak dużej inwestycji zdarzeń musiało być znacznie więcej. Skoro dziadek miał za zadanie dokumentować takie wydarzenia, czy może negatywy zabierano, traktując je jako dane wrażliwe zagrożające wizerunkowi tego wielkiego sukcesu? Czy to, co widzimy, to jedynie przeoczenia w kontrolowanym obiegu zdjęć?

W jednej z sal fotografie zestawiam po dwóch stronach tej samej ściany. Jedna z nich pokryta jest fototapetą przedstawiającą jasne niebo składające się z wielu fragmentów zdjęć wykonanych w różnym czasie połączonych w swobodny sposób za pomocą cyfrowego kolażu. Ten obraz jest ważny, choć pozostaje w tle. Jest mocno powiększony; widać na nim zadrapania negatywu, rysy powodowane przez niedoskonały aparat, kurz i pyłki. Na nim umieszczam zdjęcia w ramach – idealny okrąg utworzony przez dzieci podczas zabawy, dobrze ubrani mężczyźni idący wyjątkowo równym krokiem, kobiety w odświętnych sukienkach i starannych fryzurach. Obrazy, w które chciałoby się wierzyć; obrazy jak wyreżyserowane; obrazy, które tak chętnie publikowano w czasopiśmie architektonicznych czy broszurze wyborczej⁴⁰. Po drugiej stronie niebo ciemniejsze, by stać się zupełnie czarne w ciasnym kącie, w którym nieprzyjemnie jest się znaleźć. W aranżacji wystawy zależało mi na wytworzeniu sytuacji, w której widz w tym zaułku odczuwa pewien cielesny dyskomfort. Tu umieściłam fotografie, które rozbijają uporządkowany obraz miasta. Są to obrazy wpisujące się w socjmodernistyczną estetykę, wydarzenia oficjalne, obrazy wskazujące na wywłaszczenie czy scena z lat osiemdziesiątych, gdzie miasto nie jest już budowane na przyjazną człowiekowi skalę. Podpisy zdjęć w tej sekcji także wymownie mówią o ich treści: „Budowniczy na platformie żurawia, osiedle C, ok. 1959”, „Budowniczy z płytami styropianowymi do izolacji magazynu chłodni, ok. 1961”, „Porównanie wagi cegły z wagą kawałka płyty betonowej, lata 60.”, „Plansza wystawowa prezentująca wskaźniki wzrostu budownictwa uprzemysłowionego w latach 1955–1959, ok. 1960”, „Przechodnie w otoczeniu bloków na osiedlach N i O, lata 80.”, „Otwarcie Technikum Budowlanego i Szkoły Rzemiosł Budowlanych, osiedle E, 1962”, „Prace polowe na terenie przyszłego Parku Miejskiego, ok. 1961”, „Gospodarstwa w sąsiedztwie Technikum Budowlanego i Szkoły Rzemiosł Budowlanych, osiedle E, ok. 1962”, „Pracownicy poszkodowani w wyniku montażu instalacji sanitarnej, lata 60.”, „Wypadek ciągnika, osiedle B, ok. 1956”, „Złamany żuraw, osiedle C, 1957”, „Żużel stosowany do produkcji pustaków (gazobetonowych); składowisko na terenie zakładu prefabrykacji przy ulicy Budowlanych, 1963”, „Pyły dymnicowe (pohutnicze)

⁴⁰ Jedno z podobnych zdjęć Zygmunta Kubskiego ukazało się w broszurze *Obywatelu miasta Tychy. Apeluje do ciebie Komitet Frontu Jedności Narodu*, wydanej w 1961 roku, w całości ilustrowanej jego fotografiami (w wydawnictwie nie zostały one jednak podpisane).



Rysunek utraconego przez rodzinę Zygmunta Kubskiego z początkiem II wojny światowej majątku Winnica – fragment



Barbara Kubska — Zygmunt Kubski. Czas nieutracony – widok wystawy, Muzeum Miejskie w Tychach

stosowane do produkcji pustaków (gazobetonowych); składowisko na terenie zakładu prefabrykacji przy ulicy Budowlanych, 1963⁴¹. Fotografia przechodniów w otoczeniu bloków z 1981 roku była jedynym obrazem, który wydawał mi się podobny do tych zachowanych w mojej pamięci. Widziałam takie sceny dużo później. Zapewne pierwsze, które mogłam zapamiętać, pochodziły z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Obraz ten dobrze reprezentuje wspomnienie bardzo nieprzyjemnego wrażenia, które to miasto robiło na mnie w dzieciństwie.

Wpływ na kształt wystawy miał także początek wojny w Ukrainie i w konsekwencji fala uchodźców z tego kraju. Zbieżność czasu prac nad wystawą i tych dramatycznych wydarzeń spowodowała, że na powrót wątek przymusowego przemieszczania się ludności, szukania dla siebie miejsca w nowych, nieznanych realiach, stał się niezwykle aktualny. Dlatego też zdecydowałam się umieścić element mojej pracy sprzed wielu lat (*Projekt: Winnica*, 2011) w ostatniej przestrzeni wystawy, gdzie znalazło się miejsce na interpretację tyskiego archiwum. Jest to rysunek wykonany przez dziadka niedługo przed śmiercią przedstawiający majątek ziemski nazywany Winnicą, której nazwa widnieje w jego akcie urodzenia, utracony na początku II wojny światowej. To przymusowe opuszczenie tego miejsca rozpoczęło serię zdarzeń, które doprowadziły do osiedlenia się w Tychach.

U wejścia i jednocześnie wyjścia z wystawy znalazła się jeszcze jedna moja praca: video zarejestrowane w domu dziadka. Obraz ten jest nieostry, lekko porusza się w kadrze, wydaje się abstrakcyjny. Jest to widok na matówkę aparatu skierowanego na wnętrze mieszkania. To powrót do spotkania, podczas którego powstać miał ostatni portret Zygmunta Kubskiego. Negatyw jednak przepadł. Pozostało tylko to trudno uchwytnie wspomnienie.

PAMIĘĆ I HISTORIA POTENCJALNA

W środowiskach badawczych i twórczych pojawiają się określenia „epidemii pamięci” czy „archiwalnej gorączki”, które wskazują na wzmożoną intensywność podejmowania tych tematów w co najmniej dwóch ostatnich dekadach. Marcin Napiórkowski podkreśla jednak, że rola pamięci w transformacjach ustrojowych jest niezwykle istotna, będąc jednym z kluczowych wymiarów wszelkich praktyk kulturowych, poczynając od konieczności rozliczenia z pamięcią wcześniejszego ustroju, którego skutkami są dyskusje na temat obecności pomników czy udostępnianie archiwów służb bezpieczeństwa, aż po trudy wymyślenia swojej historii na nowo. To właśnie pamięć staje się dla społeczeństw okresu transformacji „kluczem do zrozumienia teraźniejszości i fundamentem planów na przyszłość”⁴². Nie jest

41 Podpisy pod zdjęcia będące częścią wystawy zostały opracowane przez zespół Muzeum Miejskiego w Tychach – Barbarę Kopię oraz Ewelinę Lasotę.

42 Napiórkowski, Marcin. *Epidemia pamięci*. „Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów” Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018, s. 30.

przecież możliwe przyjęcie tezy, że przeszłość jest czasem minionym i skończonym, z którym teraźniejszość w sposób radykalny nie ma nic wspólnego. Materialne ślady pamięci, których szczególnym przykładem są fotografie, są elementem pamięci kulturowej, która jest nie tylko intencjonalnym procesem przywoływania przeszłości, ale jest też nawykowa i materialna, jest „ciągłym aktem przypominania osadzonym w naszym byciu-w-świecie”⁴³. U źródeł popularności *memory studies* stoi m.in. zakwestionowanie obiektywności historii. Pozorna obiektywność historii opierała się na założeniu, że ma przedmiot i oparcie w metodzie – w przeciwieństwie do pamięci, która jest przede wszystkim podmiotowa: pamięta ktoś z całym swoim kulturowym ugruntowaniem. Pierre Nora przedstawia tę dychotomię następująco: „pamięć jest życiem wiedzionym przez żywe społeczeństwa ustanowione w jej imię (...), jest fenomenem wiecznie aktualnym, więzami łączącymi nas z wieczną teraźniejszością (...), jest afektywna i magiczna”, a „historia stanowi reprezentację przeszłości (...) jest wytworem intelektualnym i świeckim, domaga się więc analizy i krytyki”⁴⁴. Przestrzega jednocześnie przed zastępowaniem pamięci przez historię, które jest procesem zrywania tożsamości. Walka o pamięć może więc być synonimem opierania się narzędziom władzy chroniącym przed narzucaniem upolitycznianej historii. Ta właściwość pamięci, w której przeszłość posiada różnorodność reprezentacji, jej różnorodna, a jednak specyficzna natura – istnieje tak wiele pamięci, jak wiele jest grup, jest „zbiorowa, mnoga, a jednak indywidualna”⁴⁵, pokazuje znaczną złożoność obrazu przeszłości. Historia zaś często rości sobie prawo do uniwersalnego autorytetu. Hayden White mówi o subiektywnej naturze historii w następujący sposób: „Nie da się uwolnić od założeń. Wynikają one z samej natury przeszłości. Z definicji nie jest ona bezpośrednio dostępna. Jest dostępna przez nas samych, a my nie jesteśmy przezroczyści. Krzywo odbijamy przeszłość, konstruujemy ją uwarunkowani naszymi zainteresowaniami, dominującym modelem profesjonalizmu, egzystencjalnymi troskami charakterystycznymi dla epoki”⁴⁶. Wydaje się, że ta właściwość historii może być postrzegana jako zaleta, pod warunkiem, że nie zostaje narzucona. Sądzę, że ten rodzaj niezgodności pomiędzy ogólnie przyjętą wersją powojennej historii Polski (czy też wielu jedynie słusznych historii politycznie zwaśnionych stron) a bezpośrednimi doświadczeniami w pamięci członków naszego społeczeństwa wpływa na ciągłe kryzysy tożsamościowe całej grupy. Brian Porter-Szűcs, amerykański historyk, opowiada historię Polski w bardzo świeży sposób. Być może jego perspektywa niebycia częścią tej opowieści pozwala mu spojrzeć z większego dystansu. Przypomina, że nawet w opresyjnych państwach nie każdy obywatel jest uciskany. Ofiar także nie należy postrzegać wyłącznie przez pryzmat opresji aparatu państwa.

Myśląc o powojennych losach mojej rodziny, czuję wewnętrzny sprzeciw wobec myślenia o przeszłości zgodnej z wartościującą retoryką polityki historycznej. Przekonanie o tym, że rzeczywistość była i jest zniuansowana, a jej bohaterów nie można w każdym wypadku łatwo podzielić tylko według podziału na dobro i zło, jest mi bardzo bliskie. Ten dychotomiczny podział na „nas i ich” jest szczególnie często używany tam, gdzie narusza się standardy demokracji, pogłębiając podziały ideologiczne oraz kulturowe, oraz te dotyczące życia społecznego i politycznego.⁴⁷ Jednocześnie na tym polu tworzy się też przestrzeń swoich konfliktów pamięci, które swoje źródło mają w samym doświadczeniu historycznym, na które remedium może się stać uznanie odmienności doświadczeń. Iwona Irwin-Zarecka wskazuje, że te doświadczenia społecznych i politycznych niepokojów, mające długotrwały przebieg, powodują konflikty pamięci, które „pojawiają się i znikają z publicznej agendy w rytmie, z jakim pulsują problemy teraźniejszości”⁴⁸, co wciąż właściwie opisuje polityczne napięcia i argumenty sięgające doświadczeń wcześniejszego ustroju.

W jaki sposób to konkretne archiwum, zinstytucjonalizowane, zdeponowane w państwowej instytucji, może przypominać ludzką pamięć? Czy w ogóle można w nim znaleźć punkty wspólne archiwum i pamięci? Carolyn Steedman podważa taki rodzaj podobieństwa, jednocześnie uznając, że koncepcja słynnego tekstu Jacques’a Derridy „Gorączka archiwum”, w którym archiwum jest analogią w dyskusjach o pamięci, „gdzie struktura myśli Freuda jest opisywana przez analogię do Archiwum”⁴⁹, jest oparta na tym błędnym przekonaniu. Archiwum u Derridy strzeże określonych porządków, przechowując dokumenty, fotografie, przypadkowe materiały i indeksując je. Jest ściśle związane z systemem władzy, instytucjonalizacją i ze sprawującym władzę systemem prawnym⁵⁰. Ten proces daleki jest od bezdenne go nieświadomego umysłu, gdzie składowanie treści są beczasowe i nie mogą zniknąć⁵¹, w opozycji do pamięci, która działa w określonych ramach i zasobach. „Materiał po prostu tam [w archiwum] jest, aż do momentu, gdy jest czytany, używany i ujmowany w ramy narracji. W Archiwum nie można doznać wstrząsu na widok jego wykluczeń, jego braków, tego, co nie zostało skatalogowane, czy tego, co – jak mówi zwrócony rewers – „zostało zniszczone na skutek działań nieprzyjaciela w trakcie II wojny światowej”, ani tego, że mówi ono o arystokracji, a nie o ubogim pończoszniku. Warunek jego istnienia wyklucza oburzenie: w zaciśniętych folderach i zwojach znajduje się czytelny dowód tego, jak władza państwowa posługiwała się rejestrami, listami, aktami oraz tym, czego w nich brakuje”⁵². Steedman podkreśla coś bardzo istotnego: polityczność archiwum kryje się za jego interpretacją, opracowaniem, pokazaniem na nowo, odczytaniem w różnoraki sposób, tak-

47 Porter-Szűcs, Brian. *Całkiem zwyczajny kraj. Historia Polski bez martyrologii*. Warszawa: Wydawnictwo Filtry, 2021, s. 328-329.

48 Irwin-Zarecka, Iwona. „Konflikty pamięci”. *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018, s. 437

49 Steedman, Carolyn. „Przestrzeń pamięci: w archiwum”. *Tytuł roboczy: Archiwum* nr 2 (2009), s. 16.

50 Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016

51 Steedman, Carolyn. „Przestrzeń (...)”, dz. cyt., s. 17.

52 Tamże.

43 Olsen, Bjørnar. *Jak rzeczy pamiętają*. „Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów”. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018, s. 94.

44 Nora, Pierre. „Między pamięcią i historią: Les Lieux de Memoire”, *Tytuł roboczy: Archiwum* nr 2 (2009), s. 5.

45 Tamże, s. 5.

46 White, Hayden. „Pisać historię, z którą można żyć”. *Krytyka Polityczna* nr 7-8 (2005), s. 227.

że przez pryzmat braku czy „niedoreprezentowania”. Archiwa kryją wiele potencjalnych narracji, które nie przemawiają same za siebie. Czekają na ich odnalezienie. Niezbędna jest tu krytyczna praktyka, która pozwala zamienić archiwum w miejsce pamięci, która staje się nieograniczoną przestrzenią społecznej wyobraźni.

To, co widzimy na zdjęciach, jest pewnym skończonym zbiorem danych, które fotografia może przenosić. Znaczenia pojawiają się dopiero w intelektualnym procesie zrozumienia⁵³. Jeśli jednak potraktujemy zdjęcie nie tylko jako reprezentację sfotografowanego wydarzenia, ale jako zapis tego, co Ariella Azoulay nazywa „wydarzeniem fotografii” (*the event of photography*), pole interpretacyjne staje się znacznie szersze⁵⁴. Wydarzenie to można definiować jako punkt określony w czasie, w którym spotykają się fotografujący, obiekt sfotografowany oraz aparat fotograficzny. Dzięki takiej interpretacji zdjęcia postrzegać można jako dokumenty historyczne. Jest w tym jednak pewne uproszczenie, które pomija długą historię fotograficznych nadużyć, manipulacji, tuszowania z użyciem tego medium. Azoulay traktuje zdjęcia jako niepodważalny dowód materialny, choć sama przyznaje, że dotkliwe bywają skutki niedopatrzeń i braku czujności⁵⁵. Sądzę, że ta nieścisłość wynika z samej strategii autorki, która tworzy własne archiwa, którym kuratoruje, uwidoczniając to, co niewidoczne w oficjalnych zbiorach za pomocą tekstów i obszernych komentarzy. Wybierając zdjęcia, ma nad nimi pełną kontrolę. Wydaje się, że najistotniejsze staje się to, w czyich rękach się znajdują, kto przez nie przemawia. Tak komentuje swoją pracę *Act of State 1967–2007*: „Nie myślałam o tym archiwum po prostu jako o kolekcji przedmiotów, ale raczej jako o »powierzchniach wyłaniania się«, którą tworzą zebrane rzeczy oraz sposób ich archiwizowania. Powierzchnia wyłaniania się, jak twierdzi Michael Foucault w *Narodzinach kliniki*, wyznacza granice tego, co można zobaczyć w archiwum⁵⁶. Autorka opowiada się jednak za fotografią rozważaną jako kwestia obywatelska i polityczna, co otwiera nowe możliwości spojrzenia na życie polityczne poprzez jego wizualny wymiar. Choć tyskie fotografie nie mają ciężaru właściwego przykładom przytaczanym przez Azoulay – dokumentującym sytuację konfliktu palestyńsko-izraelskiego, na podstawie których autorka wskazuje mechanizmy władzy sprawowanej przez struktury państwa Izrael, wpływające na obie strony konfliktu – podstawy jej koncepcji są na tyle uniwersalne, że można przełożyć je na zgoła odmienny grunt. „Wydarzenie fotografii” zakłada uwikłanie stron biorących udział zarówno w powstawaniu, jak i odbiorze zdjęcia. Moja sytuacja nie jest więc jedynie biernym odbiorem, a rozszerzeniem tego wydarzenia. To, jak widzę zdjęcia jako wnuczka autora, jest elementem działania tego zdarzenia.

53 Berger, John. *Understanding a Photograph*. London: Penguin Books, 2013, s. 52.

54 Azoulay, Ariella. „Nie ma czegoś takiego jak archiwum narodowe”. W: *Archiwum jako projekt*, red. Krzysztof Pijarski (Warszawa: Archeologia Fotografii, 2011), s. 219.

55 Dauksza, Agnieszka. „W szczerym polu. Historie potencjalne i inne strachy”. *Teksty Drugie 2021/5. Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN, Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu*, s. 10.

56 Azoulay, Ariella. „Nie ma czegoś takiego (...)”, dz. cyt., s. 218.

Pojęcie „historii potencjalnej”, wprowadzone przez Ariellę Azoulay, także skłania do przyglądania się archiwom w szczególny sposób. W jej założeniu instytucjonalne archiwa są repozytoriami imperialnej władzy. Proponuje odczytywanie ich na nowo, dążąc do oduczania się imperializmu poprzez odkodowywanie, odwracanie czy unaocznianie sankcjonującej i dyskryminującej wiedzy⁵⁷. W jej założeniach praktyka korzystania z archiwum ma polegać na odkrywaniu tego, co przede wszystkim nieobecne i przemilczane⁵⁸. „Historia jako dyscyplina imperialna tworzy wiarygodne opowieści, nie kwestionując przemocy dostarczającej jej adeptom klocków, które czynią te opowieści wiarygodnymi – by powstały historyczne narracje, trzeba światów brutalnie pociętych na czytelne kawałki. (...) Historia potencjalna wystrzega się zajmowania pozycji historyka, który przybywa, kiedy wydarzenia już się rozegrały, tj. kiedy przemoc uczyniono częścią zapieczętowanej przeszłości, oddzielonej w czasie i przestrzeni od tego, gdzie teraz jesteśmy”⁵⁹. Azoulay sprzeciwia się historii rozumianej jako należącej jedynie do przeszłości i oddzielonej od teraźniejszości. W kontrze prezentuje historie potencjalne: „potencjalności te stanowią ciągłą teraźniejszość”⁶⁰. Te związki doskonale ujmuje Agnieszka Dauksza: „Przeszło-przyszły system naczyń połączonych raz jeszcze uświadamia problematyczność utożsamiania historii z minionym porządkiem, jakością zamkniętą”⁶¹. Wskazuje także na pojęcie historii rzekomo dokonanej, która „stale wyrzuca na brzeg luźne elementy, niepasujące do gotowych rozpoznań, podmywa pewność, kwestionuje podziały, przynosi dziwne połączenia, zmusza do szukania nowych pozycji”⁶². Idąc za tą koncepcją, obiekty materialne, takie jak fotografia, znajdujące się w zbiorach instytucjonalnych, pozwalają na nowe możliwości interpretacji faktów powszechnie znanych. Fotografia jest natomiast materiałem szczególnym, w którym nie tylko sam obiekt, ale i akt fotografowania można postrzegać jako praktykę relacji międzyludzkich. Fotografia może stać się dowodem rzeczywistego wypadku – zdarzenia fotografii jako czynności, praktyki zrobienia zdjęcia⁶³. W tym założeniu zdjęcie rejestruje więcej niż to, co było intencją fotografującego. Można z niego odczytywać elementy rzeczywistości na różne sposoby: śledzić metodę fotografa, z uwagą przeszukiwać kadry w poszukiwaniu nieoczywistych znaczeń.

57 Tejże. *Potential history. Unlearnig imperialism*. London, New York: Verso, 2019, s. 11.

58 Tamże, s. 195.

59 Tejże.. „Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle”, *Teksty Drugie 2021/5. Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN, Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu*, s. 268.

60 Tamże, s. 270.

61 Dauksza, Agnieszka. „W szczerym polu (...)”, dz. cyt., s. 17.

62 Tamże.

63 Azoulay, Ariella. „Historia potencjalna (...)”, dz. cyt., s. 289.

Tyskie archiwum znajduje się w całości w kolekcji niewielkiej instytucji – Muzeum Miejskiego w Tychach, gdzie zostało przekazane przez rodzinę po śmierci autora. Jest w całości udostępnione na stronie internetowej Muzeum⁶⁴. Ma charakter użytkowy, zdjęcia powstawały bez artystycznych aspiracji. W tym także kontekście najczęściej je pokazywano – jako ilustracje przedstawiające rozwiązania technologiczne, architekturę, życie codzienne. Parafrazując myśl Clémenta Chéroux – zbiór ten z pozoru naturalny i niegroźny, jak wiele obrazów użytkowych, nabiera mocy w kontakcie z krytycznym środowiskiem sztuki, gdzie ujawnia się jego wernakularny charakter⁶⁵. Fotografie te nie były używane do tworzenia wielkich historycznych narracji, są jednak ważnym repozytorium wiedzy o czasach, które reprezentują i o kontekście lokalnym. Służą jako model do przetwarzania przeszłości, podważania jej sztywnych ram konstruowanych przez doświadczenie, wspomnienia i opowieść, w której dorastałam. Dzięki nim szukam nowych interpretacji faktów zarówno powszechnie znanych, ale też związanych z jednostkowymi doświadczeniami, będąc przekonana o społecznej wadze tego działania.

CZĘŚĆ ARTYSTYCZNA PRACY DOKTORSKIEJ

64 <https://muzeum.tychy.pl/wirtualne/zygmunt-kubski/>

65 Chéroux, Clément. *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2014, s. 15.

1. **Seria 10 kolaży, 35 × 50 cm, druk atramentowy na papierze barytowym oraz oryginalne wycinki z książek do nauki fotografii z lat 50. i 60. XX wieku.**

Kolaże powstały z zestawień fotografii Zygmunta Kubskiego z wycinkami z książek do nauki fotografii odnalezionych w jego domu. W tej części pracy praktycznej najważniejszy jest kontekst – fotografie znakomitych autorów i autorki: Bogusława Bromboszcza, Romana Burzyńskiego, Zbigniewa Dłubaka, Edwarda Falkowskiego, Henryka Nawrota, Wiesława Prażucha, Józefy Schiff, Zbyszka Siemaszki, Zygmunta Szarka, odzwierciedlają realia lat 50. i 60. Są tu ruiny Warszawy, wielki przemysł, robotnicy przy pracy, widoki miast, portrety ważnych osobistości. Zdjęcia odzwierciedlają to, w jaki sposób fotografowało się tamtych czasach. Wskazują na echa estetyki socrealizmu na późniejszych fotografiach dziadka. Użyte fotografie publikowane w książkach do nauki fotografii wydawanych przez Filmową Agencję Wydawniczą w serii *Biblioteka Fotoamatora* potraktowałam jako zestaw reprezentatywny, który z dużą pewnością można uznać za mający znaczący wpływ na twórczość autora. To osadzenie w kulturze wizualnej tamtych czasów oraz praca ze świadomością równoległości pewnych procesów społeczno-historycznych jest istotą tej pracy. Zdjęcia Zygmunta Kubskiego poszerzone są tu o kontekst zestawionych z nimi zdjęć – m.in. szerokie tyskie drogi czekają wciąż na samochody, które zobaczyć możemy na paryskiej fotografii Siemaszki. Fotografie tworzą tło dla siebie nawzajem, kompozycje bywają powtórzone, rzeczywistość splata się wielu obrazów. Fotografia jest nierozłącznie związana z widzeniem, a kolaże mają funkcję uwidaczniania tego, co niemożliwe do zobaczenia na pojedynczej fotografii.

2. **Książka fotograficzna: Barbara Kubka, Zygmunt Kubski *How Distant, How Close*, 18 × 24 cm, 512 stron.**

Książka *How Distant, How Close* składa się z 254 par fotografii, które wykonane zostały jedna po drugiej. Pary zostały wybrane przeze mnie tak, aby reprezentować jak najszerzej wszystkie obecne w archiwum wątki, prezentują w sposób możliwie najpełniejszy całe archiwum. Zawęziłam wybór do fotografii wykonanych na negatywie małoobrazkowym, które stanowią przeważającą większość zbioru. Zdjęcia opublikowane w książce stanowią trochę ponad 10% wszystkich obrazów obecnych w tym zbiorze, co daje odbiorcy szeroki wgląd w jego charakter.

Ta część pracy pokazuje przede wszystkim spojrzenie samego autora. Można tu prześledzić metodę jego pracy, sposób poruszania się, przedmiot zainteresowania. Sam akt fotografowania staje się przedmiotem refleksji. Jednocześnie porządek zdjęć reprezentuje moje pierwsze doświadczenie zbioru podczas jego digitalizacji. Pary prezentowane są w kolejności wynikającej z ułożenia zbioru zarówno

przez autora, jak i osób, które porządkowały zdjęcia po nim, a później przez muzealników. W tym układzie chronologia nie zawsze jest zachowana. Przemieszczamy się w czasie w obie strony. W niektórych przypadkach trudno jest dostrzec, czy autor wracał w te same miejsca wielokrotnie, co na pewno się zdarzało, czy to tylko wyłom w porządku nadany samym zdjęciom. Fotografie zostały poddane digitalizacji z negatywów czarno-białych, w formacie 35 mm, które pocięte były uprzednio na odcinki składające się najczęściej z 6 fotografii. Dzięki temu można było mieć pewność, że zdjęcia sąsiadują ze sobą na filmie. Ten zabieg pokazywania fotografii w parach wskazuje też na inny bardzo ważny aspekt: czas postrzegany w zupełnie innym zakresie niż pojedyncza fotografia. To zjawisko zajmowało osoby fotografujące od początków tego medium – od fotografii Eadwearda Muybridge’a, aż po prace Eve Sonneman. Ja jednak nie pracuję z własnymi zdjęciami, a z archiwum dla którego poszukuję własnego klucza. Oprócz ułamków sekundy rejestrujących sceny obu zdjęć czas poszerzony jest w książce o to, co pomiędzy, niepodlegający już żadnym regułom fotograficznego rzemiosła. Nie wiemy, ile czasu upłynęło między wykonaniem zdjęcia po lewej i po prawej stronie rozkładówki, możemy tylko próbować się domyślać. Zdjęcia w parach wskazują na to, co pomiędzy, albo na to, czego nie ma, co zostało pominięte. Czasem obrazy są do siebie bardzo podobne. Powoduje to, że oglądamy je, szukając różnic, analizując ruch przechodniów, porównując usytuowanie elementów. Zakłada to zupełnie inną uwagę odbiorcy. Pary te tworzą także narrację pomiędzy sobą w porządku linearnym – od początku do końca książki. Tu następują jeszcze bardziej niejasne skoki w czasie. W publikacji fotografie pokazane są w wersji tzw. kopii archiwalnych, tj. w możliwie najwierniejszej formie względem tego, jak wyglądają na negatywie, bez postprodukcji, retuszu, kadrowania (pomijając przygotowanie do druku). Taka kopia nie jest najczęściej gotowym zdjęciem – autor nie ustawił kontrastów, nie zdecydował o tym, co wydobyć z fotografii z pomocą doświetlania pewnych obszarów zdjęcia pod powiększalnikiem, jak robił to na nielicznych zachowanych odbitkach pozytywowych, czy wreszcie – nie wybrał sam zdjęć. Jest to więc dopiero materiał do pracy, półprodukt. Zależało mi na tym, aby pokazać te obrazy właśnie w takiej wersji, w przeciwieństwie do dopracowanych fotografii użytych w kolażach. Tytuł łączy w sobie dwie perspektywy: fotograficzną, gdzie dystans od obiektu jest jednym z kluczowych zagadnień w pracy osoby fotografującej, oraz afektywną, w której dominuje nieuchwytność tego, co odległe i bliskie – w mieście, wśród bohaterów, ale i pomiędzy autorami.

Zarówno fotografie, jak i sama książka cechują się surową estetyką. Książka nie zawiera tekstu, jedynie adnotacja w stopce kieruje odbiorcę do miejsca, gdzie znajduje się kolekcja – Muzeum Miejskiego w Tychach. Zdjęcia są zawsze tej samej wielkości i podlegają porządkowi archiwum. Ma odkryty grzbiet, tytuł okładki jest tłoczony w czarnym, szorstkim papierze z domieszką wełny. Format

zaczepnięty został z jednego z klasycznych formatów papierów fotograficznych – 18 × 24 cm. Jest czymś na granicy książki i obiektu; jej materialna strona, w tym ciężar, ma swoje źródło w założeniach projektu. Książka powstała we współpracy z projektantką Darią Malicką, która zaprojektowała publikację od strony typograficznej oraz jej okładkę.

3. Instalacja: *How Distant, How Close*, 200 × 175 cm, sklejka topolowa XPS, 52 fotografie Zygmunta Kubskiego – druk atramentowy na papierze barytowym o wymiarach 15 × 22,5 cm oraz 22,5 × 30 cm, komponenty elektroniczne: Arduino UNO, sterowniki TLC5947 Adafruit.

Praca ma charakter ekspozycji składającej się z trzech połączonych z sobą paneli o wymiarach 125 × 200 cm z umieszczonymi na nich 52 fotografiami autorstwa Zygmunta Kubskiego. Obrazy te tworzą wielowarstwową narrację. Można je czytać w kontekście połączeń z sąsiadującymi zdjęciami, wybrać poziome ciągi obrazów lub czytać jako trzy zestawy następujące po sobie. U początków tego zbioru leży intuicyjny wybór pojedynczych obrazów, które zostały przeze mnie uznane za niepokojące, podejrzane, niepasujące do reszty. Były pewnym wyłomem w próbach odczytania logiki tego zbioru. Narracje obrazują system napięć, które tworzą się między obrazami. Znajdziemy tam powtarzającego się bohatera-statystę, który zapewne pełnił rolę jedynie elementu kompozycji, choć można byłoby spekulować na temat jego obecności; przypadkowo zarejestrowaną twarz na brzegu kadru; abstrakcyjną formę powstałą zapewne na pierwszej, rozruchowej klatce filmu; niejasne, trudne do zinterpretowania sceny. W późniejszej fazie pracy zdecydowałam się wpleść zdjęcia, na których znajdują się moi krewni, w tym sam autor – tu też nasuwają się pytania: kto wtedy naciskał spust migawki? Czy kolega-statysta robił to zdjęcie? Czy może więcej zdjęć nie zostało wykonanych przez Zygmunta? Są też na nich jego żona Anna i dzieci: Ewa, Magdalena i Tomasz. To przecinanie się wątków i warstw jest dla mnie szczególnie wartościowe w tej pracy, a samo patrzenie na archiwum jest jej istotą: to próby obejmowania całości, równoległości znaczeń, patrzenie, widzenie i dostrzeganie, ale też niekompletność, niezdolność obrazów do przekazywania jednoznacznych znaczeń. Wybieranie tego, co reprezentatywne i marginalne. Zdjęcia, zestawiane ze sobą na zasadzie jukstapozycji (ang. juxtaposition), tworzą nadrzędne znaczenia z relacji między obrazami w obu osiach. Na obrazach wyświetlają się losowo czerwone punkty lasera wskazujące na ich kluczowe elementy. Dla każdego zdjęcia wybrałam od 2 do 15 punktów, które wskazują konkretne miejsca na fotografiach. Nie jest to zawsze element w centrum uwagi, czasem punkt wskazuje na coś marginalnego lub detal, który skłania do bardziej pogłębionej analizy. System wyświetla kilka punktów w określonych odstępach czasu. Punkty mogą pojawić się

na jednej fotografii, na obrazach blisko siebie lub bardziej oddalonych. Algorytm losowy pozwala na wskazanie nieskończonej ilości kombinacji i związków pomiędzy konkretnymi fragmentami obrazów, nieoczywistych połączeń. Jednocześnie czas wyświetlania punktów jest na tyle krótki, aby widz z trudem był w stanie nadażyć za tymi połączeniami. System wyświetlanych punktów tworzy kolejną warstwę odbioru fotografii. Sam czerwony punkt nie jest neutralny – jest mocnym akcentem, który możemy odbierać jako punkt wskaźnika, przedłużenie wzroku, wskazanie. Jednocześnie może przypominać punkt celownika, być elementem agresywnym, oskarżającym. Koncepcja pulsujących czerwonych punktów wyświetlanych na fotografiach powstała pod wpływem wspomnianego już tekstu „Fotografie na służbie. Zdjęcia z archiwów polskiej policji politycznej 1944–1989”. Fotografie znajdujące się w IPN także bywają niepozorne; dla nieuprzedzonego widza mogą być to po prostu portrety, pejzaże, zdjęcia reporterskie. Bywają zabawne, mogą budzić zdumienie lub śmiech. Tomasz Stempowski wskazuje, jak bardzo same obrazy mogą być oderwane od znaczenia, że same zdjęcia często nie są w stanie powiedzieć tego, czym były. Mówi o nich: „choć już są, za każdym kolejnym przywołaniem stają się na nowo”⁶⁶. Lektura o tym, jak fotografia wykorzystywana była do celów politycznych w równoległym czasie do powstawania tysiąch zdjęć – o strategiach inwigilacji poprzez fotografię, zbierania materiałów dowodowych w ukryciu, ale też używanie samej osoby fotografującej jako wywierającej określony wpływ na otoczenie, uruchomiła we mnie podejrzliwość ze wzmożoną siłą. Służba bezpieczeństwa korzystała także ze zdjęć skonfiskowanych przypadkowym świadkom lub dostarczanych przez tajnych współpracowników. Postanowiłam traktować fotografie mojego dziadka jako podejrzane. Testować samą fotografię jako medium niosące za sobą pewien ciężar, fantazjować o jego możliwym użyciu.

Fotografie wydrukowane zostały w technologii druku atramentowego na papierze o podłożu bawełnianym. Zależało mi na tym, aby zdjęcia miały swój fizyczny wymiar na papierze, choć samo założenie byłoby znacznie łatwiej zrealizować w środowisku w pełni cyfrowym. Jestem jednak przekonana, że patrzenie na fotografię na papierze ma zupełnie inny wymiar uwagi niż patrzenie na obraz złożony z pikseli, z natury chwilowy i zmienny. Mechanizm elektroniczny jest z założenia ukryty, a czerwone punkty na fotografiach wydają się być wyświetlane przez laserowe wskaźniki. Aby osiągnąć ten efekt, zastosowano 230 diod laserowych wyposażonych w soczewkę i podłączonych przy pomocy sterowników TLC do jednoukładowego komputera Arduino. Takie rozwiązanie dało możliwość właściwego działania instalacji niezależnie od natężenia światła w pomieszczeniu, gdzie praca jest prezentowana. Pozwoliło to na sterowanie układem za pomocą języka progra-

66 Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz. *How to Look Natural in Photos*. Wrocław/Londyn: Ośrodek Postaw Twórczych, Palm* Studios, 2021, s. 302.

mowania właściwego środowisku IDE Arduino. W kodzie wykorzystano algorytm prawdopodobieństwa, który zakłada niezliczoną ilość wyników. W przypadku każdej kolejnej diody system losuje wynik na poziomie prawdopodobieństwa 5%. Oznacza to, że nie jest możliwe, aby przewidzieć dokładny wynik, jeśli chodzi o liczbę świecących punktów w danym momencie. Potencjalnie może nie zostać zapalony żaden z punktów lub, co niezwykle mało prawdopodobne, wszystkie punkty naraz.

Sama praca nad produkcją instalacji, cięcie i klejenie fotografii, praca nad elektroniką, polegająca na tkaniu skomplikowanej sieci połączeń za pomocą kabli i lutów, okazała się zaskakująco satysfakcjonującym doświadczeniem manualnym i metaforycznym zwrotem ku początkom mojej pracy z tym archiwum. Wydobywanie systemu znaczeń w nieskończonej sieci połączeń istniejących w tych obrazach wymagało precyzji i uważności podobnej do pracy z samymi negatywami przy procesie digitalizacji. Porządek, dyscyplina, plan pracy i powtarzalność ruchów dały podobne wrażenie fizycznego spotkania odległych czasów. Negatywy ręcznie wywoływane przez dziadka wkładałam do ramek skanera w 2015 roku, potem zajmowałam się już wyłącznie cyfrowymi obrazami tych zdjęć lub współczesnymi wydrukami. Dziesięć lat później, pędzłem podobnym do tego służącego do usuwania pyłków na negatywach, przesuwam po tych samych obrazach utrwalonych przez dziadka. Tym razem są one powiększone na papierze. Dociskając powierzchnię zdjęcia, przyklejam je na sklejkową tablicę.

DOKUMENTACJA FOTOGRAFICZNA PRAC

I **Seria 10 kolaży, 35 × 50 cm, druk atramentowy na papierze barytowym oraz oryginalne wycinki z książek do nauki fotografii z lat 50. i 60. XX wieku**



1.

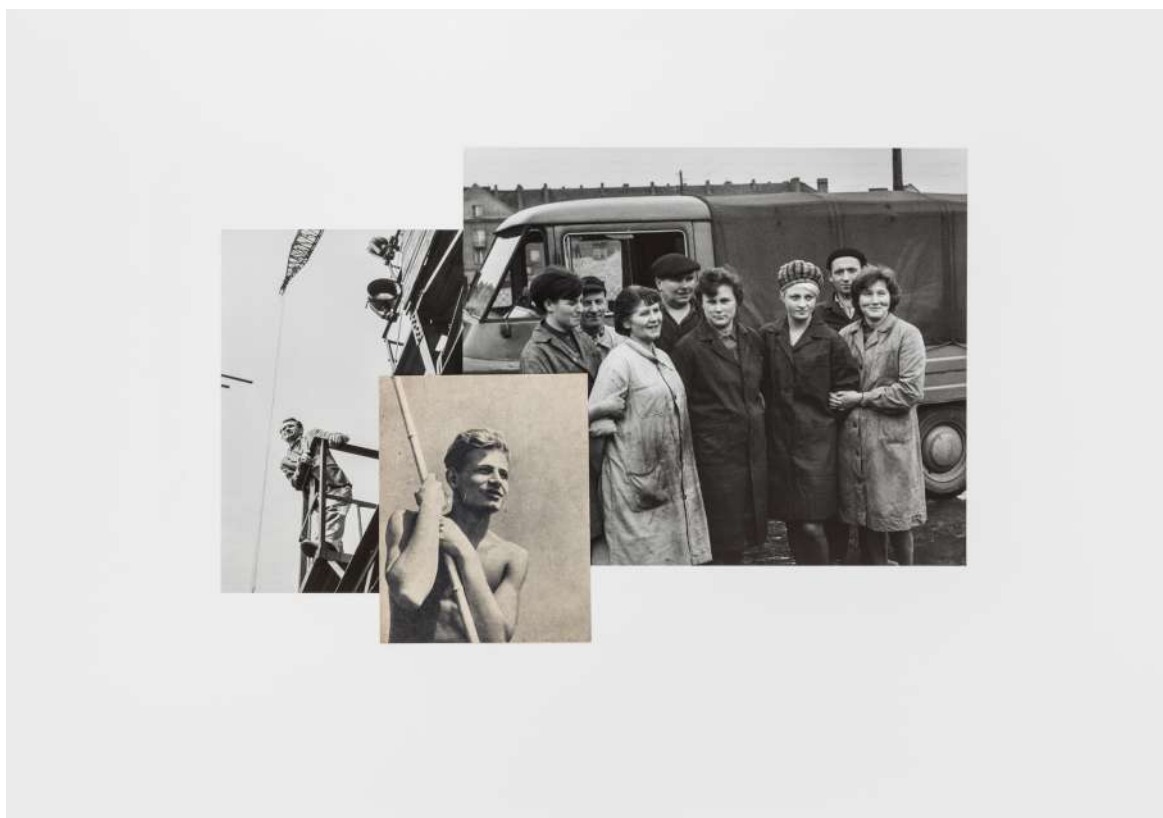
kolaż, 35 × 50 cm, 2024

Źródło ilustracji:

Falkowski, Edward. *Fotografia krajoznawcza. Biblioteka Fotoamatora*, Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1954.

Fotografia drukowana: Zygmunt Kubski

Fotografie na wycinkach z książki: Edward Falkowski



2.
kolaż, 35 × 50 cm, 2024

Źródło ilustracji:
Bromboszcz, Bogusław. *Filtry fotograficzne. Biblioteka Fotoamatora*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1955.

Fotografie drukowane: Zygmunt Kubski
Fotografia na wycinkach z książki: Bogusław Bromboszcz



3.
kolaż, 35 × 50 cm, 2024

Źródło ilustracji:
Burzyński, Roman. *Fotografia reportażowa. Biblioteka Fotoamatora*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1960.

Fotografie drukowane: Zygmunt Kubski
Fotografia na wycinkach z książki: Wiesław Prażuch



4.
kolaż, 35 × 50 cm, 2024

Źródło ilustracji:
Burzyński, Roman. *Fotografia reportażowa. Biblioteka Fotoamatora*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1960.

Fotografia drukowana: Zygmunt Kubski
Fotografia na wycinkach z książki: Józefa Schiff



5.
kolaż, 35 × 50 cm, 2024

Źródło ilustracji:
Burzyński, Roman. *Fotografia reportażowa. Biblioteka Fotoamatora*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1960.

Fotografie drukowane: Zygmunt Kubski
Fotografia na wycinkach z książki: Zbyszko Siemaszko



6.
kolaż, 35 × 50 cm, 2024

Źródło ilustracji:
Falkowski, Edward. *Fotografia krajoznawcza*. Biblioteka Fotoamatora, Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1954.

Fotografia drukowana: Zygmunt Kubski
Fotografia na wycinkach z książki: Henryk Nawrot



7.
kolaż, 35 × 50 cm, 2024

Źródło ilustracji:
Bromboszcz, Bogusław. *Filtry fotograficzne*. Biblioteka Fotoamatora. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1955.

Fotografia drukowana: Zygmunt Kubski
Fotografia na wycinkach z książki: Bogusław Bromboszcz



8.
kolaż, 35 × 50 cm, 2024

Źródło ilustracji:
Burzyński, Roman. *Fotografia reportażowa. Biblioteka Fotoamatora*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1960.

Fotografia drukowana: Zygmunt Kubski
Fotografia na wycinkach z książki: Zygmunt Szarek



9.
kolaż, 35 × 50 cm, 2024

Źródło ilustracji:
Burzyński, Roman. *Fotografia reportażowa. Biblioteka Fotoamatora*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1960.

Fotografia drukowana: Zygmunt Kubski
Fotografia na wycinkach z książki: Roman Burzyński



II **Książka fotograficzna:**
Barbara Kubska, Zygmunt Kubski
How Distant, How Close,
18 × 24 cm, 512 stron

10.
kolaż, 35 × 50 cm, 2024

Źródło ilustracji:
Dłubak, Zbigniew. *Fotografia portretowa. Biblioteka Fotoamatora*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1954

Fotografia drukowana: Zygmunt Kubski
Fotografie na wycinkach z książki: Zbigniew Dłubak

Od lewej:
Zbigniew Dłubak, *Portret Henryka Stażewskiego*, 1953 (01-A-06-00702) © A. Dłubak / FAF

Zygmunt Kubski, portret inż. Stanisława Białka, kierownika budowy w latach 50. i 60. XX wieku w Tychach

Zbigniew Dłubak, *Portret Stanisława Zielińskiego*, 1953 (01-A-06-00699) © A. Dłubak / FAF



Dokumentacja książki fotograficznej: Barbara Kubska,
Zygmunt Kubski *How Distant, How Close*





- III Instalacja: *How Distant, How Close*, 200 × 175 cm, sklejka topolowa XPS, 52 fotografie Zygmunta Kubskiego – druk atramentowy na papierze barytowym o wymiarach 15 × 22,5 cm oraz 22,5 × 30 cm, komponenty elektroniczne: Arduino UNO, sterowniki TLC5947 Adafruit

Dokumentacja książki fotograficznej: Barbara Kubska,
Zygmunt Kubski *How Distant, How Close*





Dokumentacja instalacji *How Distant, How Close*



Dokumentacja instalacji *How Distant, How Close* (rewers pracy)



Dokumentacja instalacji *How Distant, How Close* (fragmenty)

Dokumentacja instalacji *How Distant, How Close* (fragmenty)



**BIBLIOGRAFIA ORAZ SPIS ŹRÓDEŁ ILUSTRACJI UŻYTYCH
W ARTYSTYCZNEJ CZĘŚCI PRACY DOKTORSKIEJ**

Dokumentacja instalacji *How Distant, How Close* (fragment)

BIBLIOGRAFIA

András, Edit. „Czynnik, który wciąż działa. Trauma przeszłości socjalistycznej w pamięci zbiorowej”. *Tytuł roboczy: Archiwum* nr 1 (2008): s. 12–16.

Azoulay, Ariella. *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*. London, New York: Verso, 2012.

Azoulay, Ariella. „Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle”, *Teksty Drugie* 2021/5. *Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN, Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu*: s. 268 – 291.

Azoulay, Ariella. *Potential history. Unlearnig imperialism*. London, New York: Verso, 2019.

Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz. *How to Look Natural in Photos*. Wrocław/Londyn: Ośrodek Postaw Twórczych, Palm* Studios, 2021.

Budzińska, Magdalena; Nowicki, Wojciech. *Konflikt*. Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2015.

Bazin, Jérôme; Kordjak, Joanna, red. *Zimna rewolucja. Europa Środkowo-Wschodnia wobec socrealizmu, 1948–1959*. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2021.

Berger, John. *Understanding a Photograph*. London: Penguin Books, 2013.

Chéroux, Clément. *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2014.

Dauksza, Agnieszka. „W szczerym polu. Historie potencjalne i inne strachy”. *Teksty Drugie* 2021/5. *Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN, Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu*: s. 7–19.

Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.

Drozdowski, Rafał; Krajewski, Marek. *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2010.

Gorczyca, Łukasz; Mazur, Adam, red. *Fotoblok. Europa Środkowa w książkach fotograficznych*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, 2019.

Jałowiecki, Bohdan. „Przedmowa. Lekcja blokowisk”. W: *„Miasto socjalistyczne” i świat społeczny jego mieszkańców*, red. Szczepański, Marek S., s. 5–11. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Europejski Instytut Rozwoju Lokalnego i Regionalnego, 1991.

Kaltwasser, Martin; Majewska, Ewa; Szreder, Kuba. *Futuryzm miast przemysłowych. 100 lat Wolfsburga i Nowej Huty*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2007.

Kosińska, Marta. „Między autonomią a epifanią. Art based research, badania jakościowe i teoria sztuki”. *Sztuka i Dokumentacja* nr 14 (2016): s. 12–27.

Kubska, Barbara. *Miasto, fotografia, archiwum*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2020.

Lange, Dorotea; Contis, Sam, *Day Sleeper*. MACK Books, 2020.

Leavy, Patricia. *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2018.

Majewski, Paweł; Napiórkowski, Marcin, red. *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018.

Maréchal, Garance. „Autoethnography”. *Encyclopedia of case study research*, red. A.J. Mills, G. Durepos, E. Wiebe, Thousand Oaks, CA: Sage Publications 2010, s. 43–45.

Nora, Pierre. „Między pamięcią i historią: Les Lieux de Memoire”, *Tytuł roboczy: Archiwum* nr 2 (2009): s. 4–12.

Palladini, Giulia; Pustianaz, Marco, red. *Leksykon archiwum afektywnego*. Gdańsk, Warszawa: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Narodowy Instytut Audiowizualny, 2015.

Pijarski, Krzysztof, red. *Archiwum jako projekt*. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2011.

Porter-Szúcs, Brian. *Całkiem zwyczajny kraj. Historia Polski bez martyrologii*. Warszawa: Wydawnictwo Filtry, 2021.

Purchla, Jacek, red. *Herito: dziedzictwo, kultura, współczesność*. nr 29 (4/2017).

Sugawara, Sho. „Pamięć o socjalizmie i zabytki socjalizmu. Ochrona zabytków PRL w Tychach”, *Studia Krytyczne* nr 8 (2019): s. 157–167.

Steedman, Carolyn. „Przestrzeń pamięci: w archiwum”. *Tytuł roboczy: Archiwum* nr 2 (2009): s. 16–23.

Sztompka, Piotr. „The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies”. W: *Cultural Trauma and Collective Identity*, red. Jeffrey Charles Alexander, Ronald Eyerman, Beata Giesen, Piotr Sztompka, s. 155–195. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.

Sztompka, Piotr. *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 2000.

Szymanowicz, Maciej. Zbigniew Dłubak i realizm socjalistyczny, online: <https://tiny.pl/hncw2rkw>, dostęp: 13.08.2024.

Wąchała-Skindzier, Maria; Oczko, Patryk. „Ludowość Nowej Huty i nowego miasta Tychy w latach 50. XX wieku”. *Journal of Urban Ethnology* 21. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk, 2023: s. 103–124.

Wejchert, Kazimierz. *Ludzie nowego miasta. O sobie i o swoich losach*. Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”, 1990.

Wejchert, Kazimierz. *Nowe Tychy*, Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”, 1960.

White, Hayden. „Pisać historię, z którą można żyć”. *Krytyka Polityczna* nr 7–8 (2005): s. 226–234.

Ziębińska-Lewandowska, Karolina, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–89*. Warszawa: Bęc Zmiana, Fundacja Archeologia Fotografii, 2014.

ŹRÓDŁA FOTOGRAFII UŻYTYCH W ARTYSTYCZNEJ CZĘŚCI PRACY DOKTORSKIEJ

Bromboszcz, Bogusław. *Filtry fotograficzne*. Biblioteka Fotoamatora. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1955.

Burzyński, Roman. *Fotografia reportażowa*. Biblioteka Fotoamatora. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1960.

Dłubak, Zbigniew. *Fotografia portretowa*. Biblioteka Fotoamatora. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1954.

Falkowski, Edward. *Fotografia krajoznawcza*. Biblioteka Fotoamatora. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1954.

