

Poznań, 18 maja 2023 r.

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

Recenzja dysertacji doktorskiej mgr Katarzyny Gębarowskiej pt. „Wywołane
herstorie. Bydgoskie pionierki fotografii zawodowej”
napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Sosnowskiej

Dysertacja doktorska Katarzyny Gębarowskiej wpisuje się w nurt rozważań prowadzonych z perspektywy feministycznej, dających możliwość przewartościowania dotychczasowego stanu badań oraz wskazania obszarów i problemów wymagających rewizji oraz zmiany paradygmatów metodologicznych w studiach nad historią polskiej fotografii. Jakkolwiek w środowiskach zagranicznych przepracowywanie kanonu pod kątem dziedzictwa fotografek jest już ugruntowanym nurtem badawczym, to w Polsce trudno mówić o jego rozkwicie, chociaż jest zauważalny. Doczekaliśmy się już pewnej ilości opracowań dotyczących wybranych artystek, niekiedy nawet dysponujemy kilkoma monografiami najpopularniejszych z nich, jak jest to w przypadku Zofii Rydet, Natalii Lach-Lachowicz czy Zofii Chomętowskiej, co podkreślmy, jest unikatową sytuacją znajdującą jedynie odniesienie w stanie opracowania osiągnięć takich twórców jak: Konrad Brandel, Jan Bułhak, Witkacy czy Jerzy Lewczyński. Natomiast znacznie gorzej wygląda sytuacja w przypadku kompleksowych badań nad twórczością fotografek i jej kontekstem społeczno-artystyczno-politycznym. Tu ciągle podstawowym materiałem jest wydany pod redakcją Karoliny Lewandowskiej katalog wystawy pt. *Dokumentalistki. Polskie fotografdki XX wieku* z 2008 roku. Wprawdzie przynosi on niezwykle cenne informacje i duży zasób obrazów jednak trudno go traktować jako dzieło całościowo prezentujące problem, zresztą same twórczynie katalogu traktowały go jako zaczyn badań. Drugim metodologicznym wątkiem, po feministycznym, który przewija się w pracy jest zagadnienie fotografii wernakularnej, które umiejętnie włączone w całość

narracji dało autorce punkt wyjścia do szeregu zaprezentowanych w dysertacji analiz. Zamykając uwagi wstępne należy podkreślić jeszcze jeden aspekt wykluczenia dziedzictwa kobiet z historii fotografii polskiej, który porusza doktorantka, wskazując, że jest ono tyleż samo zależne od hierarchizujących podziałów płciowych jak i niedostatecznego opracowania dziejów krajowej fotografii. Podkreślimy, że szerokie badania nad polską historią fotografii stały się udziałem pokolenia badaczy, które debiutowało dopiero w latach 90. i później. Na tę sytuację wpłynęła m.in. szersza obecność zagadnień z historii fotografii w trakcie akademickich studiów z zakresu historii sztuki, którą notujemy w ostatnich kilkunastu latach. Dlatego interwencje feministyczne w historię fotografii wprowadzają się ciągle nieliczne to jednak współtworzą owo wzmożenie badawcze stanowiąc jego nieodzowny element, co daje nadzieję na wypracowanie demokratycznego obrazu dziejów, a w tym m.in. upatruję wagi badań Katarzyny Gębarowskiej.

Praca została uporządkowana w klasyczny sposób i zawiera: wstęp, trzy kolejne rozdziały, zakończenie, bibliografię i spis ilustracji. Materiał ilustracyjny został włączony bezpośrednio w tekst co uważam za właściwy zabieg ułatwiający lekturę całości. Od strony technicznej praca nie budzi większych wątpliwości, poza drobnymi i naturalnymi – przy takiej objętości tekstu – literówkami i niewielkimi potknięciami językowymi, dodatkowo należy podkreślić biegłość autorki w posługiwaniu się aparatem naukowym, a także umiejętność korzystania ze źródeł archiwalnych.

Doktorantka we wstępie daje logiczne i stosunkowo lapidarne wprowadzenie do tematyki rozprawy, z którego wyłania się czytelny zamysł metodologiczny: „Przyjęta w pracy metodologia najbliższa jest koncepcji metody biograficznej jako metody feministycznej historii sztuki. Z wrażliwością na biograficzny szczegół próbuję uchwycić perspektywę kobiecego doświadczenia, o co apelowała amerykańska krytyczka sztuki Laura Cottingham w odpowiedzi na uniwersalizm doświadczenia męskiego” (s.13). I dalej dookreśla „Aby wywołać utajone obrazy bydgoskich fotografistek, w swojej pracy łączę podejścia interpretacyjne, które omawiam w I rozdziale, czerpiąc z idei krytycznej historiografii, interpretacji biograficznej, zwrotu ku mikrohistoriom i fotograficznemu archiwum. Dominująca jest perspektywa feministyczna. <<Wywołane>> w ten sposób fotograficzne archiwa wypełniają <<puste miejsca historii>>, tworząc własną narrację”. Ten sposób konstrukcji pracy powoduje, że I rozdział pt. *Długa historia emancypacji kobiet w historii fotografii*, również pełni rolę wprowadzenia metodologicznego do całości omawianego

materiału. Jednocześnie zawartość początkowych fragmentów pracy uzmysławia bardzo dobre przygotowanie merytoryczne doktorantki wynikające z opisanego we wstępie wieloletniego jej zaangażowania w pracę nad spuściznami fotografek, co pozwala zobaczyć przedłożoną dysertację jako element rozległego projektu badawczego.

Pierwszy rozdział rozprawy jest również studium ukazującym miejsce fotografii kobiet w obecnie funkcjonującym obrazie historii fotografii, przy czym autorka rozpatruje istniejący stan badań również w odniesieniu do lokalnego bydgoskiego środowiska. W ten sposób prowadzona narracja ukazuje nam, że sytuacja związana z brakiem opracowań na temat bydgoskich fotografek nie jest wynikiem jednostkowej amnezji badaczy, a stanowi element i konsekwencje szerszego zjawiska. Podobnie opisane w kolejnych rozdziałach praktyki artystyczne egzemplifikują rodzaj doświadczenia typowego dla wielu biografii kobiet zajmujących się fotografią. W odniesieniu do pierwszego rozdziału chciałbym również podkreślić, znajdujący się w podrozdziale *Rewizja kanonu fotografii*, cenny opis najważniejszych światowych publikacji i wystaw ukazujących dziedzictwo fotografek.

Kolejne dwa rozdziały, których obszernej zawartości nie będę omawiał, są poświęcone w głównej mierze dwóm przypadkom: Władysławy Spiżewskiej i Jadwigi Szopieraj. Wydaje się, że i tu doktorantka bardzo konsekwentnie wywiązała się z obranych przez siebie celów, a jej „feministyczna interwencja” skupiała się na „odkryciu zapomnianych fotografistek i udokumentowanie ich twórczości. Nie chodziło jednak o wyciągnięcie ich z <<historiograficznej próżni>> i zwykłe przywrócenie zbiorowej pamięci, lecz o takie spojrzenie na fotografię, które pozwoliłoby zobaczyć je poza kanonem historii fotografii, którego esencją jeszcze do niedawna była twórczość mężczyzn. Stąd, pracując nad doktoratem w nurcie społecznej historii fotografii, poddawałam krytyce obowiązującą metodologię badań i jej zawężanie tylko do fotografii artystycznej. W rezultacie nie napisałam typowych podporządkowanych męskiemu wzorcowi, biogramów wszystkich bydgoskich fotografistek (...). Interesowało mnie bardziej zagłębienie się w mikrohistorie wybranych z nich, pomagające zrozumieć odmienność kobiecego doświadczenia, to, w jaki sposób bydgoskie fotografistki pojmowały same siebie i otaczającą ich rzeczywistość, a także umożliwiające odczuć klimat czasów, w których żyły”. Wydaje się, że tak pojęte cele przedstawiona do oceny praca wypełnia znakomicie, a opowiedziane historie stanowią doskonałe świadectwo specyfiki doświadczenia

zawodowo-społecznego ówczesnych fotografek. Historie działalności Spizewskiej i Szopieraj to napisane z prawdziwą pasją badawczą analizy o nieomal detektywistycznym wymiarze (z uwagi na skromność zachowanych źródeł), w których autorka nierzadko snuje hipotezy, które w toku swojego wywodu wyklucza bądź wzmacnia. Należy podkreślić, że każdy z przypadków został omówiony na bardzo szerokim tle zagadnień charakterystycznych dla feministycznego dyskursu. Dopełniając obrazu pracy należy jeszcze zwrócić uwagę, że kategorie fotografii wernakularnej czy zakładowej stały się udaną platformą do nadawania tym, „którzy są niewidzialni, ich prawowitego statusu” (s.291).

Kreśląc ogólny obraz pracy nie można pominąć przeprowadzonych przez doktorantkę celnych analiz materiałów archiwalnych. Przykładowo na stronie 63 autorka, omawiając działalność pierwszych dagerotypistów w Bydgoszczy, wprowadza szereg korekt w stosunku do pionierskich ustaleń Wandy Mossakowskiej zawartych w: *Początkach fotografii polskiej, czas dagerotypii* („Dagerotyp”, 2013, nr 22). Przywołałem ten przykład by uzmysłwić, iż przedstawione w dysertacji dociekania uzyskały również solidne wsparcie odpowiednio zinterpretowanym materiałem archiwalnym. Innym elementem wzmacniającym wywód są niezwykle ciekawe ilustracje, które dotychczas nie były publikowane, lub były znane jedynie w lokalnym obiegu, w tym kontekście oczywistym są odnalezione prace omawianych fotografek, ale na uwagę zasługują również innego rodzaju źródła wizualne, jak choćby fascynujące projekty atelier fotograficznego przedstawione na stronach 188-189, stanowiące niezwykle ciekawe świadectwo funkcjonowania ówczesnych pracowni fotograficznych. Tak zbudowana praca jawi się jako dobrze dopełniająca się całość, która mam nadzieję zostanie opublikowana i przyczyni się do rozwoju badań nad spuścizną polskich fotografek.

Dysertacja nie jest wolna od typowych dla tak dużej całości potknięć zarówno merytorycznych jak i stylistycznych czy zwykłych literówek, w dalszej części swojej recenzji skupię się na tych pierwszych omawiając te fragmenty i zagadnienia, które w moim przekonaniu wymagają poprawy bądź rozwinięcia w kontekście przyszłej publikacji dzieła.

Największym niedostatkiem pracy, w moim przekonaniu, jest niemal całkowite pominięcie w dysertacji ważnej w kontekście fotografii bydgoskiej postaci Romana Stefana Ulatowskiego, którego obecność w tekście jest zredukowana do wiadomości o początku jego edukacji zawodowej w poznańskim zakładzie Balbiny Mirskiej oraz

kilku biograficznych informacji w przypisie zamieszczonym na 109 stronie. Ulatowski był postacią nietuzinkową jak na swoje czasy, wprawdzie szlify fotograficzne zdobywał w Poznaniu i niemieckich zakładach fotograficznych, ale w 1908 roku przeprowadził się do Bydgoszczy, w której otworzył własne Atelier Rembrandt przy ulicy Dworcowej, gdzie kontynuował swoją pracę jako portrecista oraz rozpoczął karierę dokumentalisty miejskiego, o czym nie wspomina doktorantka, kiedy wprowadza wątek dokumentalistów miasta na stronie 64. Ulatowski w samej Bydgoszczy, którą opuścił w przededniu wybuchu I wojny światowej (1914) prowadził działalność społeczną, był m.in. zaangażowany w organizację Wystawy Przemysłowej z 1910 roku, na której prezentował osiągnięcia własnego atelier. Największy jednak problem istnieje w fakcie niedostrzeżenia działalności Ulatowskiego w kontekście życiorysu Władysławy Spiżewskiej. Wprawdzie pobyt Ulatowskiego w Bydgoszczy nie zazębia się z obecnością w mieście Spiżewskiej, to jednak można domniemywać, o ich dobrej znajomości wynikającej ze wspólnej pracy przy Wszechpolskiej Wystawie Fotografii „Światłocię” w 1923 roku. Najważniejszym mankamentem jest pominięcie w rozprawie informacji dotyczących działalności Spiżewskiej jako osoby wspierającej czasopismo „Światłocię” (powstało ono w związku z wystawą), którego Ulatowski był pomysłodawcą i redaktorem naczelnym. Szczególnie wymaga rozpatrzenie jej działalności jako donatorki czasopisma. Z informacji drukowanych w „Światłocieniu” wiemy o pokaźnych sumach, które przeznaczała na wsparcie czasopisma (nr 2/1923). Co ciekawe nie był to jednostkowy gest, z notatki opublikowanej w 6 zeszycie „Światłocienia” z 1923 roku dowiadujemy się o zorganizowanym przez nią spotkaniu w Bydgoszczy (wspierał ją organizacyjnie Tytus Piechocki) mającym na celu zebranie funduszy na czasopismo (w informacji jako kolejni donatorzy pojawiają się, obok Spiżewskiej, Jan Popek, panie Popek-Becker i Margrafowa oraz inni fotografowie bydgoscy, w tym Nawrotzki). W następnym 7 numerze czasopisma pojawia się informacja o kolejnym zorganizowanym przez nią spotkaniu w dniu 20 listopada 1923 roku, na którym zbierano datki. Dodatkowo redakcja zawiadamia, że Spiżewska za wsparcie finansowe została zapisana w złotej księdze czasopisma jako jego Dożywotni Honorowy Członek Założyciel. W „Światłocieniu” z 1923 roku również można odnaleźć jej ogłoszenia o sprzedaży sprzętu fotograficznego. To zaangażowanie w pomoc dla Ulatowskiego i jego czasopisma oczywiście można potraktować jedynie jako kolejny fakt ukazujący jej żywe uczestnictwo w życiu społecznym, jednak tak

istotne wsparcie dla konkretnego czasopisma można również odczytać jako akt akceptacji określonych idei, które były promowane przez jego redaktora naczelnego. Dlatego w moim przekonaniu doktorantka przygotowując publikację książkową na bazie materiału dysertacji powinna bezwzględnie rozszerzyć swoją analizę o treści zawarte w czasopiśmie, jak choćby te związane z ideą budowania struktur związkowych dla fotografii zawodowej czy kwestie estetyczne.

Ów brak opisu zaangażowania Spiżewskiej w organizację wsparcia dla redakcji „Światłocień”, które jest dobrze udokumentowane na łamach czasopisma, nasuwa wniosek o niepełnym wykorzystaniu w pracy ważnego źródła jakim jest polska przedwojenna prasa fotograficzna. Zresztą szersze oparcie się na niej pozwoliłoby też rozbudować uwagi dotyczące uczestnictwa fotografek w polskim środowisku fotograficznym w I połowie dwudziestego wieku. Dzięki szerszej kwerendzie doktorantka mogłaby zamienić wielokrotnie powtarzane stwierdzenia o „nędzy polskiej historii fotografii” na wskazanie pominiętych i przemilczanych biografii artystycznych takich fotografek jak choćby: Jadwiga Błażejowiczówna, Zofia Huber, Maria Stankiewiczówna, Wanda Büllow, Krystyna Chrościcka-Neumann, Maria Burczykowa, Wanda Diamandówna, Fryderyka Olesińska, Maria Panasewiczówna, Zofia Stelmachówna i wiele innych. Należy podkreślić, że przedwojenne recenzje i katalogi wystaw notują przynajmniej kilkadziesiąt aktywnych wystawienniczo fotografek.

Innym dowodem niewykorzystanego potencjału tkwiącego w polskiej prasie fotograficznej jest częsty brak odniesień omawianych zagadnień do polskiego kontekstu. Przykładowo, kiedy autorka, wspierając się zagraniczną literaturą i zaczerpniętym z niej materiałem wizualnym, opisuje proces infantylizowania kobiet w strategiach marketingowych wytwórców sprzętu fotograficznego (s. 31) mogłaby z powodzeniem rozszerzyć swoją analizę o liczne polskie przykłady, którymi wypełnione są rodzime periodyki fotograficzne.

Inny problem odnajduję w pierwszym rozdziale, w którym doktorantka omawia serial pt. *The Genius of Photography* wyprodukowany przez BBC w 2007 roku. Serial ten w pracy funkcjonuje jako jeden z koronnych przykładów mechanizmu znikania artystek z historii fotografii, a sama jego analiza jest materiałem świetnie uzmysławiającym mechanizmy „wykluczenia”. Autorka komentując poszczególne odcinki wskazuje, których fotografek zabrakło w opowieści twórców serialu. Problem jednak w tym, że przywołane przez doktorantkę brakujące nazwiska fotografek są

powszechnie znane wśród badaczy historii fotografii, a o Julii Margaret Cameron, Hanie Höch, Leni Riefenstahl, Tinie Modotti, Dianie Arbus czy Margaret Bourke-White pisano wielokrotnie jako pierwszoplanowych postaciach dla rozwoju fotografii. Dlatego merytoryczne braki występujące w przywołanym serialu należy zapisać na konto indolencji jego twórców, a przedstawiona analiza nie wskazuje na realnie istniejące białe plamy w akademickiej historii fotografii. Dlatego fragment ten, pomimo, że przemawia do wyobraźni czytelnika, w moim przekonaniu należałoby zastąpić mniej efektowną analizą poważniejszych opracowań, tym bardziej, że przedstawiona dysertacja w swoich pozostałych partiach bazuje na typowo akademickich tekstach.

Używając nomenklatury fotograficznej ujawnia się tu swoista paralaksa występująca w dysertacji, z dwoma nie w pełni pokrywającymi się obrazami historii fotografii: pierwszym generowanym w obiegu typowo naukowym i tym drugim pochodzącym z kultury popularnej (serial BBC).

Kolejnym problematycznym materiałem, który został przytoczony w pracy jest artykuł Tadeusza Cypriana pt. *O historii fotografii polskiej* opublikowany w „Świecie Fotografii” nr 23 z 1951 roku (s. 50-51). Autorka powołuje się na niego opisując stan i potrzeby opracowania historii fotografii w Polsce, jestem przekonany, że należałoby przemyśleć celowość odwołania się do tego źródła, gdyż jego powstanie było uwikłane w konkretny kontekst polityczny. Przywołany artykuł był bowiem pierwszą wypowiedzią Cypriana wynikającą z propagowanej wówczas przez niego tezy o konieczności przepisania historii fotografii zgodnie z marksistowskim sposobem pojmowania dziejów. Rozwinięciem tez z tego artykułu był referat pt. *Przemiany w polskiej fotografii* wygłoszony przez niego w trakcie Walnego Zjazdu członków Polskiego Związku Fotografików, który odbył się w Warszawie w dniach 28-29 czerwca 1952 roku. Referat Cypriana oraz dwie inne wypowiedzi autorstwa Adama Johanna i Zbigniewa Pękosińskiego zebrani przyjęli jako „wytyczne ideologiczne w twórczości fotograficznej” przez co stały się one elementem oficjalnej wykładni polskiego socrealizmu.

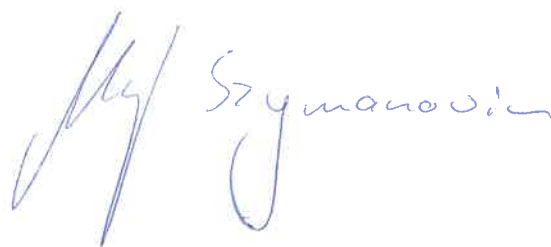
Przejdę teraz do bardziej szczegółowych problemów:

- Należy uzupełnić spis określeń (s.200) stosowanych w odniesieniu do użytkowników aparatu Leica o leikstkę i leikiste. Określenia te zostały użyte w artykule pt. *Leikistki i Leikiści*, który był tekstem-odezwą otwierającym pierwszy numer czasopisma „Moja Leika” z 1936 roku.

- Autorka na stronie 201 podaje zbyt spłycony opis stosunku fotografów o ambicjach artystycznych do fotografii małoobrazkowej, który w rzeczywistości był daleki od jednoznaczności. Należy podkreślić, że nawet w piśmiennictwie Jana Bułhaka, powszechnie uważanego za najbardziej zagorzałego przeciwnika sprzętu małoobrazkowego, można odnaleźć aprobatywne stwierdzenia na jego temat, czego dowodem jest choćby jego tekst pt. *Lejka w fotografii ojczystej* („Leica w Polsce”, 1938, nr 2).
- Na stronie 221 autorka pisze, że Jadwiga Szopieraj (z domu Krygier) nawet w latach 50. i 60. XX wieku nie przekonała się do kolorowego filmu, uważam, że to stwierdzenie jest o tyle nieprecyzyjne, że w tym okresie materiały barwne były jeszcze praktycznie niedostępne i tylko niewielka grupa fotografów mogła z nich korzystać, zatem trudno mówić o świadomych wyborach w tym zakresie.
- Na stronie 244 autorka omawia niewielką popularność tematyki aktu w polskiej fotografii oraz negatywny społeczny odbiór tego rodzaju prac. Jednak dla pełniejszego nakreślenia problemu należy wskazać, że mimo wszystko, szczególnie w środowisku piktorialistów w I połowie dwudziestego wieku, powstała całkiem pokaźna ilość aktów takich autorów jak choćby: Bolesław Gardulski, Zygmunt Grudziński, Henryk Mikolasch, Zygmunt Szporek czy Józef Świtkowski, ten ostatni jest również autorem obszernych rozważań zawartych w artykule pt. *Zdjęcia aktów* z 1927 roku, opublikowanym w „Miesięczniku Fotograficznym”¹.
- Autorka posługuje się błędną informacją, kiedy pisze, że „od 1921 roku na Politechnice Lwowskiej funkcjonował pierwszy w Polsce Zakład Fotografii, na czele którego stał Henryk Mikolasch” (s.80). W rzeczywistości pierwszą jednostką w polskim szkolnictwie wyższym był Zakład Fotografii Artystycznej działający na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im Stefana Batorego w Wilnie, który działał od 1919 roku, a jego kierownictwo spoczywało w rękach Jana Bułhaka. Skorygujmy jeszcze, że właściwą nazwą jednostki lwowskiej był Instytut Fotografii.
- Autorka na stronie 31 pisze: „...podobnie myślał Eastman Kodak” – nastąpiło tu błędne połączenie nazwiska właściciela z nazwą firmy, oczywiście George Eastman był właścicielem firmy Kodak.

¹ Tezy zawarte w tekście Świtkowskiego zostały oparte na artykule A. Blanca, który opublikowano w piśmie „La Photo Pour Tous”.

Przechodząc do konkluzji chciałbym podkreślić, że przedstawione powyżej wątpliwości i błędy nie wpływają na moją wysoką ocenę przedstawionej do recenzji dysertacji doktorskiej. W rozprawie zaproponowano oryginalne dociekania, które dodatkowo przynoszą szereg nieznanych dotychczas faktów. Autorka dobrze panuje nad obszernym stanem badań, a także wykazała się znajomością metodologii badań stosowanych we współczesnej historii sztuki. Dlatego uważam, że rozprawa pt. „Wywołane *herstorie*. Bydgoskie pionierki fotografii zawodowej” spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgr Katarzyny Gębarowskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized initial 'M' followed by the name 'Symanowicz'.