31

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Ruch fotografii robotniczej w latach 20. i 30. XX wieku. Perspektywy teoretyczne i możliwości badawcze w Polsce
autor:
Maciej Duklewski
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2021 nr 31
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/31-wizualnosc-klas-spolecznych/ruch-fotografii-robotniczej-w-latach-20.-i-30.-xx-wieku
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2021.31.2453
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

fotografia; komunizm; modernizm; II Rzeczpospolita; robotnicy przemysłowi; fotografia robotnicza

streszczenie:

Tematem artykułu są najnowsze badania nad robotniczą fotografią dokumentalną, społeczną i artystyczną tworzoną w latach 20. i 30. XX wieku. Dotyczą one międzynarodowego ruchu robotników fotoamatorów (przede wszystkim w Republice Weimarskiej), rynku wydawniczego ilustrowanych pism robotniczych oraz teorii fotografii proletariackiej. Artykuł przedstawia najnowsze, międzynarodowe badania fotografii robotniczej i możliwości badawcze w Polsce. Autor opisuje lokalne warunki wytwarzania i cyrkulacji fotografii robotniczej oraz niektóre dostępne źródła. Znajdują się wśród nich materiały dotyczące I wystawy fotografii robotniczej we Lwowie (1936, kurator: Władysław Bednarczuk), prasa komunistyczna i międzywojenne czasopisma fotograficzne.

Maciej Duklewski – Historyk, zajmuje się historią klasy robotniczej oraz historią fotografii dokumentalnej i społecznej. Doktorant w Międzydziedzinowej Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Ruch fotografii robotniczej w latach 20. i 30. XX wieku. Perspektywy teoretyczne i możliwości badawcze w Polsce

Fotografia robotnicza nie daje się zdefiniować w krótkiej i zamkniętej formule. Rozumiana jako zjawisko historyczne oznacza przede wszystkim próbę „stworzenia świadomości klasowej poprzez kształcenie spojrzenia i przejęcie środków produkcji wizualnej"[1]. Jednak pracujący w Republice Weimarskiej, ZSRR, Austrii, Czechosłowacji, USA, Wielkiej Brytanii, Holandii, Francji i na Węgrzech od połowy lat 20. XX wieku aż do II wojny światowej fotografowie robotniczy – bo to ich przede wszystkim określa się tym mianem w perspektywie historycznej – osiągali te cele, korzystając z niezwykle różnorodnego zestawu dostępnych ówcześnie środków technicznych, stylistycznych i organizacyjnych. Trudno zatem wskazać wyraźne cechy stylistyczne czy wspólne taktyki działania, które pozwalałyby rozpoznać tę fotografię jako ruch albo szkołę z punktu widzenia historii sztuki czy krytyki fotografii. Definiuje ją przede wszystkim temat – chodzi o fotografię dotyczącą życia klasy robotniczej: pracy w fabryce i domu, wypoczynku i walk politycznych. Wykonywały ją tysiące robotników oraz inteligentów. Wśród fotografów robotniczych znajdowali się amatorzy i profesjonaliści, przeważnie mężczyźni. Często była to fotografia reportażowa i dokumentalna, ale także artystyczna (piktorialna i w stylu Nowej Rzeczowości) oraz studyjna. Wykonywano ją na płytach szklanych oraz błonie fotograficznej; na użytek prywatny i publiczny (reprodukowano w prasie, przechowywano w albumach i prezentowano na wystawach). Fotografowie pracowali kolektywnie lub indywidualnie. Grupy robotników-fotoamatorów były organizowane głównie przez partie komunistyczne, ale też socjaldemokratyczne.

Na tle rozbudowanych międzynarodowych badań tego zjawiska[2] – zwłaszcza jego historii w Republice Weimarskiej – można stawiać pytania o fotografię robotniczą w Polsce. Działalność kulturalna i prasa ilustrowana zagranicznych partii robotniczych były znane polskiej lewicy międzywojennej. Mimo to w II Rzeczpospolitej nie powstał zorganizowany ruch fotografii robotniczej. Będę zatem rozważać przyczyny tego zjawiska i możliwości rozwoju badań w Polsce. Ze względu na znaczenie partii komunistycznych w organizowaniu światowego ruchu fotografii proletariackiej zajmę się przede wszystkim działalnością Komunistycznej Partii Polski i jej stronników. Co za tym idzie, prezentowany artykuł nie jest przeglądem większej liczby przedstawień konfliktu klasowego czy zdjęć z kolekcji rodzinnych polskich robotników.

Fotografia robotnicza w Republice Weimarskiej

Historia najbardziej znanego komunistycznego pisma ilustrowanego publikującego zdjęcia autorstwa robotników, tygodnika „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung" („Robotnicze pismo ilustrowane", 1924–1938), sięga 1921 roku. Wówczas przy Międzynarodówce Komunistycznej powstała organizacja Internationale Arbeiter Hilfe (IAH, Międzynarodowa Pomoc Robotnicza) z siedzibą w Berlinie, prowadząca zbiórkę na rzecz ofiar głodu w Rosji i dostarczająca informacje o Rosji porewolucyjnej mieszkańcom Europy i Ameryki Północnej. Wydawane przez IAH pisma ilustrowane „Sowjetrussland im Bild" („Rosja radziecka w obrazie", 1921) oraz „Sichel und Hammer" („Sierp i młot", 1922–1924) przedstawiały dotychczasowe osiągnięcia rewolucji oraz informowały o rozwoju międzynarodowego ruchu komunistycznego. Zgromadzony przez redakcję zbiór fotografii oraz wypracowane w pierwszych latach

metody łączenia tekstu i zdjęć stanowiły podstawę przyszłego funkcjonowania „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung" („AIZ").

Mniej więcej w tym samym okresie również Komunistyczna Partia Niemiec[3] (KPD) zaczęła wykorzystywać sztuki plastyczne i masowy zasięg agitacji prowadzonej w przestrzeni publicznej za pomocą środków wizualnych. Oznaczało to rozszerzenie metod pracy ideologicznej, opartych do tej pory na słowie mówionym i pisanym, o formy charakterystyczne dla reklamy i mieszczańskiej prasy ilustrowanej. Przy Komitecie Centralnym utworzono Wydział Agitacji i Propagandy, zaś profesjonalni artyści George Grosz, John Heartfield i Rudolf Schlichter ogłosili powstanie nieformalnej Die Rote Gruppe (Czerwonej Grupy), stawiającej sobie za cel wspieranie partii komunistycznej poprzez tworzenie plakatów, transparentów i gazetek ściennych[4]. W 1928 roku powstała Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler (Zjednoczenie Artystów Rewolucyjnych), podlegająca Wydziałowi Agitacji i Propagandy KC KPD i szkoląca robotników w wytwarzaniu materiałów wizualnych[5].

Działalność IAH oraz jej prasy, aprobata KPD dla wykorzystania obrazów w walce klas oraz zaangażowanie artystów i artystek w działalność komunistyczną – to właśnie podstawowe warunki formowania się niemieckiego ruchu robotników-fotoamatorów. W numerze „AIZ" z marca 1926 roku redakcja ogłosiła konkurs na najlepsze fotografie nieprofesjonalne, w tekście ogłoszenia przyznając, że nie może konkurować z ilustrowaną prasą klasy średniej, ponieważ brakuje jej odpowiednio dużej liczby zdjęć z życia robotników. Dotychczasowa przewaga burżuazji w walce o prawo do przedstawiania lub ukrywania obrazów życia poszczególnych klas opierała się według „AIZ" na działalności burżuazyjnych agencji fotograficznych. Powrót do form prasowych pozbawionych zdjęć był już niemożliwy, dlatego według „AIZ" burżuazji należało przeciwstawić się również w polu produkcji i dystrybucji obrazów[6]. Redakcja oczekiwała od czytelników

fotografii przedstawiających ruch rewolucyjny, nowoczesny przemysł oraz warunki życia i pracy proletariatu. Tego typu autoreprezentacje miały pokazywać również relacje pomiędzy klasami – zdjęcia robotników przy pracy były jednocześnie ilustracjami stosunków społeczno-gospodarczych. Co istotne, dopuszczono wówczas także zdjęcia przedstawiające sceny rodzajowe z życia robotników, które nie akcentowały antagonizmu klasowego.

Konkurs spotkał się z zainteresowaniem robotników-fotoamatorów i już w następnym numerze opublikowano liczne fotografie ich autorstwa. Latem 1926 roku powstało Vereinigung der Arbeiter Fotografen Deutschlands (Stowarzyszenie Niemieckich Fotografów-Robotników) zrzeszające komórki między innymi w Berlinie, Dreźnie, Lipsku czy Hamburgu. Od sierpnia 1926 roku Neuer Deutscher Verlag, wydawnictwo kierowane przez założyciela IAH Williego Münzenberga i działaczkę KPD Babette Gross, wydawało miesięcznik „Der Arbeiter-Fotograf" („Fotograf Robotniczy"). Jako organ Vereinigung der Arbeiter Fotografen Deutschlands (VdAFD) pismo zajmowało się koordynowaniem ruchu amatorów dostarczających materiały do osiągającego nakład pół miliona egzemplarzy „AIZ"[7]. „Der Arbeiter-Fotograf" kontynuowało mobilizację czytelników na zasadach określonych w konkursie „AIZ", drukowało poradniki z dziedziny techniki fotograficznej, prowadziło stałą rubrykę, w której profesjonaliści omawiali kompozycję nadesłanych zdjęć, a także informowało o prawnych ograniczeniach fotografii czy wydarzeniach w światowym ruchu fotografii robotniczej.

To w „Der Abreiter-Fotograf" ukazywały się najważniejsze teksty teoretyczne dotyczące stosunków klasowych w praktyce fotograficznej. Na ich podstawie można wnioskować, jak kształtowały się relacje między działaczami partyjnymi oraz ruchem fotografów amatorów. W pierwszych latach działalności pisma głównym problemem nadal pozostawała techniczna

nierówność klas, zbyt małe rozpowszechnienie zdolności rejestrowania rzeczywistości wśród robotników oraz dominacja burżuazji w sferze społecznej cyrkulacji obrazów. W tekście Franza Hölleringa *Die Eroberung der Beobachtenden Maschinen* („Przejęcie maszyn obserwujących") z 1928 roku[8] przejęcie owych „maszyn obserwujących" (aparatu fotograficznego, kamery filmowej i płyty gramofonowej) z rąk członków klasy wyzyskującej stanowiło ekwiwalent odbicia środków wytwórczych w przemyśle. Celem rewolucji było nie tyle zniszczenie przemysłu, ile użycie go do zaspokojenia potrzeb społeczeństwa. Podobnie, zdaniem Hölleringa, klasa robotnicza nie powinna odrzucać technik utrwalania rzeczywistości, winna natomiast nauczyć się używać ich do emancypowania ludzkości.

> Dziś maszyna obserwująca pozostaje w posiadaniu burżuazji, która, co oczywiste, wykorzystuje ją przeciwko swojemu klasowemu wrogowi – proletariatowi. Przy użyciu fotografii policja usiłuje określać tożsamość demonstrantów. W Wiedniu, po zeszłorocznym zniszczeniu Pałacu Sprawiedliwości, na podstawie zdjęć postawiono wielu robotników przed sądem. [...] Widzimy: ludzkiemu duchowi udało się znaleźć środki utrwalania obiektywnych obserwacji. Jednakże kwestią kluczową jest to, kto posiada te środki techniczne. Dzięki technologii można szyć ubrania dla marznących ludzi albo produkować dynamit do unicestwiania ludów kochających wolność. [...] Obecnie w krajach kapitalistycznych wynalazki techniczne służą prawie wyłącznie klasie panującej, która przy ich pomocy podtrzymuje wyzysk mas[9].

W ujęciu Hölleringa utrwalanie rzeczywistości przez burżuazję było utrwalaniem jej panowania, zaś utrwalanie rzeczywistości przez klasę robotniczą samo w sobie miało stanowić działanie rewolucyjne. W koncepcji Hölleringa nie pojawia się bowiem figura proletariusza umacniającego dominację burżuazji poprzez naśladowanie jej dzieł. Dlatego autor nie narzuca fotoamatorom repertuaru form i tematów. Stara się raczej przekonać

czytelników do tego, że walka klas toczy się na każdym polu ludzkiej działalności, w tym na poziomie umiejętności technicznych i twórczych.

To właśnie odbicie techniki z rąk burżuazji, a nie sama produkcja materiałów propagandowych stanowi główne zagadnienie tekstu. Höllering zdaje się uważać, że klasa robotnicza w toku swojej pracy i walki sama określi, jakie tematy i formy należy zachować, a jakie zastąpić nowymi. Fotografie ilustrujące tekst przedstawiają skoczków do wody oraz fasadę jednego z budynków Bauhausu w Dessau. Nie są to więc bezpośrednie przedstawienia pracy fabrycznej, walki klasowej ani skutków rozwoju kapitalizmu. Choć nie sposób stwierdzić, czy autor miał wpływ na ich wybór, zdjęcia sugerują, że fotografię robotniczą od burżuazyjnej miała jego zdaniem odróżniać przede wszystkim klasowa przynależność fotografujących i oglądających.

Ustalenia VI Kongresu Kominternu w 1928 roku o „socjalfaszyzmie" i konieczności zwalczania wrogów na lewicy, konsekwencje kryzysu gospodarczego oraz postępująca stalinizacja KPD wywarły wpływ na linię ideologiczną „Der Arbeiter-Fotograf". Koncepcja fotografowania jako nabywania umiejętności technicznych w celu rejestrowania własnej obecności w przestrzeni publicznej i historii, przedstawiona trzy lata wcześniej przez Höllеringa, ustąpiła koncepcji fotografowania jako walki. W numerze z lipca 1930 roku Edwin Hoernle, poseł KPD, specjalista partii do spraw edukacji, przedstawił koncepcję „oka robotnika". Widzenie, jak twierdził, nie jest identyczne dla wszystkich, choć wszyscy wyposażeni są we wrodzony aparat fotograficzny[10].



Il. 1. Zdjęcie towarzyszące tekstowi Franza Höllеringa. E.M., *Kopfhochsprung*, „Der Arbeiter-Fotograf" 1928, nr 10, s. 4; źródło

Najważniejszym etapem widzenia jest „wywołanie" w mózgu obrazu zarejestrowanego przez oczy, czyli jego pojawienie się w świadomości. To, co widzi wewnętrzne oko świadomości, w dużej mierze zależy od wykonywanego zawodu, ale też od treningu. U bankierów, fabrykantów i burżuazyjnych polityków droga między zarejestrowaniem obrazów z życia innych klas a ich uświadomieniem jest zablokowana. Jednakże miliony proletariuszy również nie potrafiły widzieć zgodnie ze swoim interesem klasowym. Zostali wytrenowani do patrzenia po drobnomieszczańsku poprzez kino, prasę ilustrowaną i reklamy, przez co żyli w kulcie próżności[11]. Mieszczaństwo nie dostrzegało życia robotników, a przez to widzący po mieszczańsku robotnicy nie potrafili zobaczyć walki klas. Dlatego kiedy sami tworzyli, ich dziełem były obrazy próżności, jak na przykład fotografie artystyczne – akty i pejzaże. Widząc po proletariacku, fotografowaliby nie to, co piękne, ale to, co odrażające, a ich zdjęcia oskarżałyby społeczeństwo, zamiast zapraszać do indywidualnej kontemplacji. Fotografia powinna pobudzać do walki, budować świadomość mas i podtrzymywać w nich pragnienie odwetu, solidarność i dyscyplinę. „Fotografia jest bronią, technika jest bronią, sztuka jest bronią" – twierdził Hoernle, a fotografom-robotnikom przyznawał ważny odcinek frontu: mieli nauczyć swoich towarzyszy, jak patrzeć[12].

12 października 1931 roku w Berlinie odbyła się pierwsza konferencja Vereinigung Arbeiter-Fotografen Aller Lander (Zrzeszenia Robotników-Fotografów Wszystkich Państw), w której wzięli udział przedstawiciele robotniczych kół amatorskich z Europy i Japonii. Grupie z Polski, najprawdopodobniej z Katowic, nie udało się dojechać ze względu



Il. 2. Zdjęcie towarzyszące tekstowi Edwina Hoernle. F.M., *Die Polizei sucht bei uns Waffen* („Policja szuka przy nas broni"), „Der Arbeiter-Fotograf" 1930, nr 7, s. 152; źródło

na szykany ze strony władz[13] i poza numerem „Der Arbeiter-Fotograf" z listopada 1931 roku brak jakichkolwiek informacji o niej. Zapowiadając konferencję w maju 1931 roku, Willi Münzenberg tak określił bieżące cele międzynarodowego ruchu fotografów-robotników:

> Proletariackie zdjęcie, fotografia stworzona przez świadomego klasowo robotnika, powinna przysłużyć się obronie budowy socjalizmu w Związku Radzieckim przed wszelkimi atakami imperialistycznej zgrai. Powinna zmobilizować robotników i chłopów całego świata, by zburzyli system kapitalistyczny i stworzyli świat rządzony przez wszystkich wytwórców – dyktaturę proletariatu[14].

W numerze „Der Arbeiter-Fotograf" z listopada 1931 roku Hermann Leupold, redaktor „AIZ", nazwał fotografię bronią w walce klas, określając przy tym znacznie bardziej konkretnie niż Hoernle, jakie są strony konfliktu i jak powinni działać fotoamatorzy[15]. Osłabiony kryzysem gospodarczym kapitalizm miał runąć w ostatecznej walce z masami proletariatu. Faszyści i socjaldemokraci szykowali się do obrony kapitalizmu. Przed fotografami-robotnikami stanęło więc zadanie: przekonanie jak największej liczby robotników, by w zbliżającym się starciu stanęli po stronie komunistów. Mobilizacji miało służyć rozpowszechnianie obrazów przemocy policyjnej i starć z nazistami. Te założenia obowiązywały aż do końca ruchu fotografii robotniczej w Republice Weimarskiej.

Dojście narodowych socjalistów do władzy oznaczało koniec działalności komunistycznego ruchu fotoamatorów w Niemczech, choć tworzony na emigracji „AIZ" ukazywał się do 1938 roku. Pisma wydawane w Republice Weimarskiej w latach 1924–1933 stanowiły wzór dla amatorów w innych krajach, a do działalności lokalnych niemieckich kół odnosili się zwolennicy fotografii robotniczej także w Polsce.

Tak przedstawiona historia fotografii robotniczej w Republice Weimarskiej uwydatnia przede wszystkim wpływ wydarzeń

politycznych i polityki partyjnej na działalność fotoamatorów. Współczesne badania posiłkujące się metodologią „Eigen-Sinn" wskazują jednak, że fotografowanie było działalnością, dzięki której robotnicy określali swoją podmiotowość zarówno wobec burżuazji, jak i wobec samej partii komunistycznej. „Eigen-Sinn", tłumaczony jako samo-wola, to nie opór, odmowa czy kontestacja. To raczej „właściwe jednostce [...] sposoby wytwarzania i odkrywania sensu, które wypracowywane są za pośrednictwem ciała i zmysłów"[16].

Według Wolfganga Hessego przykładów samo-woli robotników należy szukać zarówno w przypadkach, gdy są przedmiotami fotografii, jak i kiedy sami są autorami zdjęć. W pierwszym przypadku Hesse zwraca uwagę na oznaki świadomości bycia fotografowanym. Przybierane pozy, patrzenie prosto obiektyw, wyrażane afekty, wykorzystywanie rekwizytów, inscenizowanie dokumentalnych zdjęć, naśladowanie konwencji – wszystko to świadczy o świadomej autoreprezentacji i samodzielności w stawaniu się częścią widzialnej historii[17]. W drugim przypadku Hesse wskazuje, że fotoamatorzy brali udział w ruchu komunistycznym nie tylko ze względu na swoje poglądy, ale też po to, żeby móc więcej fotografować i zyskać szansę na publikację swoich prac[18], co nie oznaczało ścisłego trzymania się programu estetycznego wyrażanego na przykład przez „Der Arbeiter-Fotograf". Robotnicy zatem nie zdawali się całkowicie na partie komunistyczne w swoim dążeniu do wizualnego równouprawnienia z innymi klasami, a raczej korzystali z ich zasobów i możliwości organizacyjnych.

W 1929 roku VdAFD zrzeszało 2500 fotografów, w większości amatorów, działających w 100 grupach lokalnych[19]. Co miesiąc grupy przesyłały do „Der Arbeiter-Fotograf" sprawozdania ze swojej działalności, które redakcja publikowała wraz z adresami i kalendarzem spotkań poszczególnych filii. Ze sprawozdań wynika, że lokalne koła cechowały się znaczną samodzielnością względem centrali VdAFD. Utrzymywały się ze składek

członkowskich i same organizowały wystawy fotograficzne, odczyty oraz dyskusje. To do grupy lokalnej należało zorganizowanie ciemni oraz ułatwienie członkom zdobycia materiałów i aparatów, na przykład drogą wymiany lub wypożyczenia. Lokalne koła organizowały również szkolenia dla początkujących. Prowadzili je niekiedy przedstawiciele firm produkujących materiały fotograficzne, co zaskakuje wobec ściśle antykapitalistycznego nastawienia VdAFD. Choć „Der Arbeiter-Fotograf" zachęcał do kolektywnego robienia zdjęć i układania z nich zbiorowych reportaży, samo fotografowanie pozostawało działalnością indywidualną.

Z perspektywy KPD zorganizowany ruch fotografów robotniczych nie spełnił swojego założycielskiego zadania, ponieważ nie przekształcił się w robotniczą agencję fotograficzną. Nawet jeśli w Niemczech fotografowanie nie było działalnością tak kosztowną jak w ZSRR, to niewielu robotników mogło sobie pozwolić na kupno sprzętu fotograficznego dobrej jakości. Ponadto fotografie robotników przeważnie miały charakter prywatnych pamiątek i wymagały dobrej znajomości kontekstu ich wykonania[20]. Fotografiom rodziny i kolegów z pracy, zdjęciom robotników w czasie wolnym, a nawet obrazom pomniejszych robotniczych zgromadzeń brakowało doniosłego, dziejowego charakteru. Zbyt rzadko fotografowano również pracę fabryczną, a zbyt często naśladowano konwencjonalne portrety studyjne i grupowe. Zdjęcia te nadawały się do publikacji w „Der Arbeiter-Fotograf", piśmie w dużej mierze popularyzatorskim, na łamach którego uczono także fotografii przyrodniczej i krajoznawczej, ale rzadziej trafiały do „AIZ". To ostatnie, jako wielkonakładowe pismo polityczne, potrzebowało dobrych technicznie zdjęć konfliktu klasowego i możliwie uniwersalnych przedstawień robotniczego życia, także w innych krajach.

Prawdopodobnie dlatego nie powstało archiwum fotografii robotniczej zaopatrujące w zdjęcia prasę komunistyczną.

Jak twierdzi Christian Joschke, jeszcze w 1927 roku istniały plany stworzenia takiej instytucji, z czasem niemieccy komuniści zaczęli jednak korzystać z usług profesjonalnych agencji fotograficznych będących filiami agencji radzieckich, takich jak stworzona w 1930 roku Union-Bild[21].

Przeszkody dla powstania fotografii robotniczej w II Rzeczpospolitej do roku 1936

Powstaniu aktywnego, świadomego klasowo ruchu robotników fotoamatorów nie sprzyjały warunki praktykowania fotografii w II Rzeczpospolitej, zaś charakter działalności Komunistycznej Partii Polski oraz jej polityka kulturalna niemal je uniemożliwiły. Do czasu *I Wystawy Fotografii Robotniczej* w roku 1936, mającej stanowić początek tego ruchu w Polsce, można mówić raczej o namnażających się przeszkodach natury materialnej, artystycznej, prawnej i ideologicznej, które uniemożliwiły wcześniejsze wyłonienie się tego nurtu fotografii amatorskiej.

Rozwój fotografii robotniczej w Polsce był ograniczony nie tylko cenami aparatów i materiałów fotograficznych. Polscy amatorzy, rozumiani jako nieposiadający profesjonalnego przygotowania oraz niewykonujący fotografii zawodowo praktycy fotografii, dążyli do powszechnego uznania fotografii za sztukę. Z tego powodu uprawiana przez polskich piktorialistów „fotografika" naśladowała malarstwo w doborze tematów (pejzaże, sceny rodzajowe, portrety) i technik szlachetnych, takich jak bromolej. Późno i z trudem rozpowszechniła się w Polsce fotografia inspirowana Nową Rzeczowością czy fotoreportażem[22]. Miłośnicy fotografii nie traktowali swojego zajęcia jak zawodu, nawet jeśli osiągali wysoki poziom techniczny. Nie interesowała ich komercyjna współpraca ze studiami fotograficznymi, a fotografię prasową uznawali za gatunek podrzędny[23]. Stosunkowo późno pojawiły się w polskich pismach fotograficznych głosy

o konieczności podjęcia przez fotografów pracy w prasie i reklamie[24].

W odróżnieniu od amatorów ówcześni profesjonaliści, czyli właściciele zakładów fotograficznych, kierowali się zasadami cechowymi. Miłośników fotografii i fotoreporterów traktowali jak zagrożenie dla swojego monopolu. Sprzeciwiali się płaceniu amatorom za zdjęcia drukowane w prasie branżowej oraz żądali uregulowania działalności sklepów z materiałami fotograficznymi, które poza handlem udzielały pomocy w wywoływaniu zdjęć i wykonywaniu powiększeń. Profesjonaliści wyznaczali także swój „teren", na którym amatorzy nie mogli robić zdjęć[25].

Sama zdolność używania aparatu i wywoływania zdjęć nie była częsta, aparaty małoobrazkowe upowszechniły się zaś w Polsce dość późno. W międzywojennej prasie fotograficznej stałym tematem dyskusji był brak kształcenia fotograficznego oraz skutecznej popularyzacji sztuki fotograficznej. Na przykład w „Fotografie Polskim" z listopada 1931 roku Stanisław Sheybal proponował, by promować fotografię poza największymi miastami, a służyć miały temu objazdowe wystawy i organizowanie szkoleń[26].

Przezwyciężenie trudności materialnych i technicznych nie gwarantowało powodzenia ruchowi fotografii robotniczej. Wykonywanie i publikowanie zdjęć w II Rzeczpospolitej podlegało szeregowi oficjalnych i arbitralnych zakazów. Dokumentowanie obiektów istotnych dla obronności kraju było zakazane, a fotografowanie gmachów państwowych i wykonywanie zdjęć ulicznych wymagało specjalnego pozwolenia[27]. Zabytki wolno było fotografować za zgodą konserwatora[28]. Nawet zdjęcia wykonane legalnie miały nie stanowić zagrożenia dla autorytetu polskich władz. W *Historiach fotografii polskiej* Adam Mazur przywołuje los albumu *Dola i niedola naszych dzieci*, wydanego w 1938 roku z okazji ogólnopolskiego kongresu dziecka. W broszurze, wydanej w nakładzie 60 tysięcy egzemplarzy,

znalazły się zdjęcia Aleksandra Minorskiego, Jana Rysia i Tadeusza Bukowskiego, przedstawiające między innymi warszawskie dzieci w kryzysie ubóstwa. Chociaż kongres odbywał się pod protektoratem pierwszej damy Marii Mościckiej, broszurę skonfiskowano i zniszczono na polecenie premiera Felicjana Sławoja Składkowskiego[29].

Wydaje się, że w takich warunkach organizowanie własnego ruchu fotoamatorów przez polskich komunistów stanowiło nieopłacalny wysiłek i ryzyko. Zjawisko fotografii robotniczej oraz radzieckie i niemieckie pisma ilustrowane, w tym „AIZ", były im bowiem znane[30], a mimo to nie szukali możliwości rozwinięcia ich odpowiednika w II Rzeczpospolitej. Wręcz przeciwnie – częściowo odpowiada za ten stan świadomość, że działalność komunistyczna w Polsce międzywojennej wymagała pewnego stopnia niewidzialności.

Komunistyczna Partia Polski (KPP, w latach 1918–1925 Komunistyczna Partia Robotnicza Polski) istniała do sierpnia 1938 roku. W tym okresie liczba jej członków wahała się od 5 do 16 tysięcy razem z działającymi na Kresach grupami Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy i Komunistycznej Partii Zachodniej Białorusi[31]. Łącznie z komunistycznymi organizacjami młodzieżowymi liczba komunistów na terenie II RP sięgała 30 tysięcy[32], choć wielu aktywnych sympatyków nie należało do partii.

Działalność KPP była nielegalna ze względu na społeczno-gospodarczy radykalizm jej postulatów oraz lojalność członków wobec Rosji Sowieckiej i ZSRR, w szczególności podczas wojny polsko-bolszewickiej z lat 1919–1921. W latach 1918–1939 większość komunistów dotknęły represje. Według danych policyjnych zatrzymano 99 209 osób[33], a według szacunków badaczy mogło to być nawet 145 tysięcy[34]. Należy przy tym podkreślić, że represje spotykały także inne ugrupowania,

a funkcjonowanie obozu w Berezie Kartuskiej w latach 1934–1939 ilustruje politykę władz wobec opozycji.

Niewielka liczebność, konspiracyjny charakter i zagrożenie policyjną infiltracją przełożyły się na poglądy partii dotyczące form aktywności w przestrzeni publicznej. W sierpniu 1923 roku, na II zjeździe KPRP kierownictwo partii przeciwstawiło działania agitacyjne i werbunkowe zadaniom rewolucyjnym[35]. Rewolucję rozumiano ściśle jako konfrontację między awangardą klasy robotniczej a kapitałem i państwem. Z czasem stanowisko partii przesunęło się w stronę bardziej przychylnego agitacji, rozumianej jednak w duchu ideowego, komunistycznego wychowania, czyli radykalizacji robotników i żołnierzy poprzez przemówienia i drukowane teksty[36]. Praca polityczna polegała na szerzeniu wiedzy o historii ruchu robotniczego i ekonomii marksistowskiej oraz na demaskowaniu działań kapitalistów i władz II RP. Radykalizacja proletariatu miała przebiegać drogą lepszego zrozumienia pojęć i procesów, w których na co dzień uczestniczył. Ostatecznie to zaostrzenie walk klasowych i kryzys gospodarczy miały wywołać rewolucję[37].

Na VI zjeździe KPP w listopadzie 1932 roku opracowano projekt programu. Dokument zawierał postulat wykorzystania znacjonalizowanych środków „produkcji duchowej" do jak najszerszego politycznego i ogólnego oświecenia ludności pracującej oraz do budowania nowej socjalistycznej kultury na klasowo-proletariackim podłożu[38]. Warunkiem koniecznym była jednakże zwycięska rewolucja. Dopiero zdobycie władzy przez klasę robotniczą pod przewodnictwem KPP i ZSRR miało umożliwić stworzenie klasowo-proletariackiej kultury o scentralizowanym charakterze.

W badaniu poświęconym pojmowaniu i przekraczaniu porządku płci przez polskie komunistki Natalia Jarska zwraca uwagę na dwa rozpowszechnione wśród nich przekonania, pozwalające lepiej zrozumieć postawę KPP wobec poszczególnych form agitacji i działalności kulturalnej. Po pierwsze, warunkiem

rozpoznania siebie jako rewolucjonistki było doświadczenie więzienia. Cytowana przez Jarską Celina Budzyńska pisała, choć w nieco ironicznym tonie, że uniknięcie „białego terroru" było powodem do wstydu[39]. To w życiu komun więziennych kobiety udowadniały zaangażowanie w walkę rewolucyjną oraz zdolności organizacyjne. Jeśli to przekonanie było powszechne wśród działaczy i działaczek KPP, wówczas nie może dziwić mała aktywność partii w dziedzinie propagandy wizualnej. Walka rewolucyjna była bowiem rozumiana jako bezpośrednia walka z kapitałem i państwem, za którą groziły najbardziej dotkliwe konsekwencje. Starania o obecność walki klas w kulturze nie miały podobnej powagi ani bezpośredniego charakteru.

Po drugie, członkinie KPP cechować miały racjonalizm i powściągliwość. Częścią przeciwstawiania się burżuazyjnemu porządkowi płci było odcięcie się od „prymitywnej" i „nadmiernie emocjonalnej" ekspresji tożsamości płciowej, na przykład wybuchów emocji wśród więźniarek nienależących do KPP[40].

Ten typ rewolucyjnego racjonalizmu był prawdopodobnie szerzej rozpowszechniony; krytykując *Ulissesa* Jamesa Joyce'a, Aleksander Wat zarzucał autorowi „rozbrajanie świadomości klasowej" poprzez „fantomizację rzeczywistości społecznej" i „podstawianie czynników biologicznych tam, gdzie działają społeczne". Z kolei „sympatie profreudowskie" części komunistów miały świadczyć o niewystarczającym zorientowaniu w marksizmie[41].

Po latach Andrzej Stawar w szkicu poświęconym Mieczysławowi Szczuce tak podsumowywał stosunek kierownictwa KPP do sztuki i artystów:

> wydawało się wprost niestosowne, gdy artysta przychodził z własną ideologią, własnymi tezami, formułowanymi stanowczo i apodyktycznie, przeważnie w formie aforystycznej. (W dodatku tezy owe przy swej kategoryczności grzeszyły pewną nieporadnością filozoficzną). Akceptowano

> pomysły agitacyjne Szczuki, projekty plakatów, ale nad jego założeniami programowymi wzruszano ramionami[42].

W przypadku Szczuki brak porozumienia z przywódcami partii doprowadził do tego, że znalazł się on na pozycji odizolowanego indywidualisty, „niemal fantasty"[43], nawet jeśli deklarował konieczność istnienia sztuki utylitarnej służącej walce proletariatu[44]. Z pracy artystów korzystano w wydawnictwach książkowych i prasie, podczas akcji pomocy więźniom i w trakcie kampanii wyborczej do Sejmu, ale niechętnie pozwalano im angażować autorytet partii w sporach dotyczących zagadnień artystycznych[45]. Każde publiczne działanie artystyczne, czy to w formie publikacji, czy to kształcenia robotników-amatorów, było obarczone ryzykiem aresztowań i rozbicia konspiracyjnej siatki. Co więcej, cenzorzy nauczyli się rozpoznawać lewicowy charakter wydawnictw już po samym układzie graficznym autorstwa komunistycznych twórców, na przykład Teresy Żarnower[46].

Mimo to profesjonalni artyści pracowali w sferze oddziaływania partii jako jej członkowie lub sympatycy. Wśród lewicowych plastyków przedstawiających konflikt klasowy w latach 30. można wymienić choćby artystów wywodzących się z Grupy Krakowskiej, Stanisława Ossostowicza i Leopolda Lewickiego. Recenzując ich wspólną wystawę we Lwowie w roku 1937, redaktor „Trybuny Robotniczej" twierdził, iż artyści udowodnili, że synteza „wysokiego artyzmu" i „tendencji społecznej" w polskiej sztuce jest możliwa. Grafiki Lewickiego *Więzienie*, *Kopalnia*, *Mas ówka w fabryce* i *Pochód* „dawały niezatarte przeżycia dnia powszedniego walczącej klasy". Z kolei Ossostowicz w swoim obrazie olejnym *Epopeja chłopska* (znanym też jako *Walka czerwonych z białymi*) „syntetyczną formą zamknął ogromny ból i szamotanie się chamów, którzy na barkach swych dźwigali prawie cały ciężar wyzysku"[47]. Ponadto w Warszawie działała grupa Czapka Frygijska (między innymi Mieczysław Berman,

Zygmunt Bobowski i Helena Krajewska), we Lwowie zaś artyści związani z grupą Artes, tacy jak Otto Hahn, Marek Włodarski (Henryk Streng) i Aleksander Krzywobłocki[48].

W komunistycznych pismach ilustrowanych „1930", „Przekrój 1930" i „Kuźnia", których redakcja powoływała się na związek z ideami Die Rote Gruppe[49], publikowano krytyczne klasowo fotomontaże Mieczysława Bermana, Władysława Daszewskiego, Stefana Themersona i Teresy Żarnower, a także przedrukowywano fotomontaże z „AIZ" i zdjęcia z radzieckich agencji fotograficznych[50].

Niemniej jednak w polskich czasopismach ilustracje stanowiły raczej dodatek do tekstów lub narzędzie w polemikach intelektualistów. Na przykład Aleksander Wat wykorzystał dwa zdjęcia przedstawiające angielskich bezrobotnych oraz starcie z policją, przedrukowane z „AIZ" w „Miesięczniku Literackim" z lipca 1930 roku[51], aby udowodnić, iż Antoni Słonimski w „Wiadomościach Literackich" niesłusznie zarzucał próżność angielskiemu proletariatowi.

Stosunek artystów i działaczy kultury do klasy robotniczej oraz KPP był krytyczny i wyrażał się niekiedy w zarzutach o mieszczańskie nawyki i niedoskonałą, niedostatecznie przemyślaną formę. Szczuka uważał zasłużonych działaczy za zacofańców opanowanych mieszczańskimi poglądami na kulturę[52]. Witold Wandurski, organizator teatru robotniczego w Łodzi, twierdził, że młodzież robotnicza jest przesiąknięta nawykami przejętymi z prasy mieszczańskiej i bezkrytyczna, a szczytem wrażliwości na piękno u robotnic jest ozdabianie ścian pokojów wycinkami z gazet i pudełek po ciastkach oraz plakatami reklamującymi mydło[53]. Z kolei starsi działacze mieli nadal żyć w epoce socjalizmu idealistycznego – ozdabiali sale zebrań portretami Marksa, Lassalle'a i Waryńskiego, a grafiki Antoniego Kamieńskiego z albumu *Duch rewolucjonisty* traktowali jak relikwie przypominające im walki 1905 roku. Przywódcy ruchu

robotniczego, nieraz bardzo radykalni politycznie, byli według Wandurskiego solidarni z cenzorami w sprawach „nowej sztuki".

Redakcje czasopism takich jak „Kultura Robotnicza", „Nowa Kultura", „Dźwignia" i „Miesięcznik Literacki" angażowały się w tworzenie kół artystycznych dla robotników i wspierały ambicje literackie proletariatu. Odpowiedzi redakcji na próby pisarskie robotników i sympatyzujących inteligentów drukowane w wymienionych pismach niejednokrotnie przybierały jednak formę kąśliwych uwag. Robotnikom zarzucano złą ortografię, niedostatki stylistyczne, brak talentu, pesymizm i niematerialistyczny światopogląd. Wysokie wymagania partyjne w kwestiach dyscypliny i rewolucyjnej powagi znajdowały odzwierciedlenie w stosunku komunistów do działalności proletariackich amatorów. Zachęcali robotników do tworzenia autentycznej robotniczej kultury, lecz zarazem krytykowali niemal jak profesjonalistów. Nie odrzucali standardów i dorobku kultury mieszczańskiej, a raczej oczekiwali, iż robotnicy przyczynią się do jej postępu lub przeobrażenia drogą nieufnego naśladownictwa. Dopiero na końcu tego procesu proletariat miał udowodnić słuszność swoich roszczeń do równego traktowania w polu kultury. Tym samym klasa robotnicza pozostawała wciąż awangardą niegotową do swych zadań.

W latach 30. XX wieku przed KPP otworzyły się nowe perspektywy działalności kulturalnej. W lipcu 1932 roku Polska i ZSRR podpisały pakt o nieagresji, który ułatwił wymianę kulturalną pomiędzy państwami. W 1933 roku w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie miała miejsce *Wystawa sztuki sowieckiej.* W 1934 i 1935 *Wystawa fotografiki sowieckiej* gościła między innymi w Warszawie i Lwowie. Najważniejsze były jednak ustalenia VII Kongresu Międzynarodówki Komunistycznej zakończonego w sierpniu 1935 roku. Wobec zagrożenia wojną z państwami faszystowskimi kongres uznał walkę o utrzymanie pokoju w Europie za priorytet. Po siedmiu latach komuniści

odstąpili od zasady zwalczania partii socjaldemokratycznych i ludowych na rzecz budowania jednolitego frontu antyfaszystowskiego. Zmiana stosunków pomiędzy ugrupowaniami lewicy umożliwiła sojusze między związkami zawodowymi, wspólne strajki i demonstracje, skoordynowaną działalność wydawniczą, a także próbę zorganizowania ruchu robotników-fotoamatorów w Polsce.

I Wystawa fotografii robotniczej we Lwowie

Według kuratorki i historyczki fotografii Aleksandry Garlickiej zamysł *I Wystawy fotografii robotniczej* powstał na początku 1936 roku[54]. W numerze „Nowości Fotograficznych" z 1 kwietnia tego roku pojawiło się zaproszenie na *Pierwszą ogólnokrajową wystawę fotograficzną pracowników fotograficznych* z okazji trzydziestolecia Związku Zawodowego Pracowników Fotograficznych we Lwowie. Autorem zaproszenia był Władysław Bednarczuk, pracownik zakładów fotograficznych i artysta-fotografik. W zaproszeniu tym nie ma wzmianki o fotografii robotniczej ani tworzeniu ruchu robotniczych fotoamatorów[55]. W lipcu roku 1936 Bednarczuk zapraszał już na *I Wystawę fotografii robotniczej* o otwarcie klasowych założeniach programowych[56]. Zmiana koncepcji pokazu może świadczyć o wpływie kwietniowych zamieszek we Lwowie, wywołanych złą sytuacją gospodarczą, w których zginęło kilkadziesiąt osób, a także o powiązaniu wystawy z majowym Zjazdem Pracowników Kultury w Obronie Wolności i Postępu we Lwowie, gromadzącym intelektualistów socjalistycznych i komunistycznych.

W zaproszeniu komitet organizacyjny wystawy wzywał profesjonalistów i amatorów, robotników i inteligencję pracującą do nadsyłania prac, które mogłyby zapoczątkować ruch fotografii robotniczej w Polsce. Pozwalano na formalną i tematyczną różnorodność, chociaż nie dopuszczono zdjęć o szablonowym, studyjnym charakterze i po retuszu. Aby zapewnić wysoką jakość,

komisja oceniająca nadesłane fotografie miała się kierować etyką robotniczą, choć zasad owej etyki nie precyzowano.

Już sam skład jury i afiliacje polityczne opiekunów wystawy świadczą o jednolitym froncie ideowym. Znaleźli się wśród nich: botanik Dezydery Szymkiewicz, działacz Ligi Ochrony Praw Człowieka i Obywatela, która zrzeszała zarówno socjalistów, jak i komunistów broniących osób dotkniętych represjami z przyczyn politycznych; Jan Szczyrek, sekretarz lwowskiej organizacji Polskiej Partii Socjalistycznej i redaktor „Trybuny Robotniczej", oraz Leon Lutyk, inżynier, działacz Stronnictwa Ludowego, zwolennik radykalnych reform rolnych. Według Tadeusza Cypriana[57] w tym gronie byli jeszcze malarz Andrzej Pronaszko (jego nazwisko było jednak przekreślone na zaproszeniu, które otrzymał osobiście Cyprian) oraz Jarosław Hałan, pisarz należący do Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy. Organizacji wystawy podjął się Związek Zawodowy Pracowników Fotograficznych, reprezentowany przez komitet w składzie: Władysław Bednarczuk, Filip Haber i P. Süssmann. O strukturze i działalności tego związku wiadomo niewiele. Zrzeszał pracowników niższego szczebla i czeladników w zakładach fotograficznych, a wystawą fotografii robotniczej zamierzał uczcić trzydziestolecie istnienia[58]. W zbiorach Biblioteki Narodowej znajduje się odezwa warszawskiego oddziału z 14 października 1935 roku[59]. Związek wzywał w niej do bojkotu zakładów fotograficznych „RYS" Mojżesza Byka, których pracownicy strajkowali przeciwko „12–14-godzinnemu dniu pracy" i „głodowym płacom". Właściciel zakładów miał wezwać do strajkujących policję oraz szukać nowych pracowników poprzez prasę endecką, zaznaczając przy tym, że nie szuka pracowników pochodzenia żydowskiego. Według Ignacego Płażewskiego w 1936 roku ZZPF wystąpił do władz z memoriałem, w którym domagał się zmiany systemu kształcenia zawodowego fotografów, opartego dotąd na terminowaniu

u mistrza. Związkowcy argumentowali, iż „mistrz, niewiele sam umiejąc, niewiele mógł nauczyć”[60].

Wystawę otwarto 13 grudnia 1936 roku w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego przy ul. Hetmańskiej 24. Zwiedzający mogli zobaczyć 120 fotografii wykonanych przez 22 autorów. Wśród nich szesnastu pochodziło ze Lwowa, dwóch ze Stanisławowa, dwóch z Wilna, jeden z Łodzi i jeden z Zagłębia Dąbrowskiego[61]. Zdjęcia podzielono na działy artystyczny i reportażowy, w którym pokazano więcej prac. Brakuje źródeł, które pozwoliłyby stwierdzić, do jakich klas należeli wystawiający. Na pewno nie wszyscy byli robotnikami, w ekspozycji brał udział choćby nagradzany na wystawach fotografii artystycznej, pochodzący z ubogiej rodziny rzemieślniczej czeladnik fotograficzny Władysław Bednarczuk oraz Edmund i Bolesława Zdanowscy, członkowie Fotoklubu Polskiego.



II. 3. Edmund Zdanowski, Dokumentacja *I Wystawy fotografii robotniczej* we Lwowie źródło

Recenzje oraz pojedyncze fotografie drukowane w „Trybunie Robotniczej”, „Dzienniku Popularnym” i „Sygnałach”[62] dowodzą różnorodności prezentowanych zdjęć pod względem technik i tematów. Poza pejzażami na wystawie znalazły się *Bieda-Grajek*, *Zwycięzcy* i *Elementy* Władysława Bednarczuka chwalonego za opanowanie „trudnej techniki izohelii”[63]. Zdjęcie *Mówca* (J. Eisenstark) przedstawiało Jana Szczyrka na trybunie pierwszomajowej. Pokazano podniosłe i dobrze skomponowane zdjęcia z pochodów pierwszomajowych i z fabryk, ale także reportaże o biedaszybach (J. Środula) i „łybakach”, czyli poławiaczach wolno płynącej nafty, oraz fotografię bezdomnej rodziny przewożącej swój dobytek na dwukołowym wózku.

Fotografia *Ulica naszym domem* przedstawiała grupę bezdomnej młodzieży, a *Dożywianie* – młodego włóczęgę jedzącego kukurydzę. Część zdjęć stanowiły „typy" robotników i rzemieślników różnych zawodów, na przykład *Portret starszego robotnika* i *Głowę starej wieśniaczki* (A. Rieser) oraz *Ślusarze* Bolesławy Zdanowskiej. *Światła i cienie karabinów maszynowych i armat* (J. Mehrer) to z kolei zdjęcie wykonane z góry, pod ostrym kątem, w stylu „nowej fotografii", przedstawiające karabiny maszynowe wymierzone w cienie kroczących poza kadrem żołnierzy.


Il. 4. Władysław Bednarczuk, *Ręce mocarne* źródło

Z punktu widzenia historii sztuki umieszczenie *I Wystawy fotografii robotniczej* w kontekście rozwoju socrealizmu byłoby zrozumiałe ze względu na czasową bliskość wspomnianych wcześniej wystaw radzieckich oraz wystawy Warszawskiej Grupy Plastyków. Brakuje jednak źródeł (przede wszystkim zachowanych zdjęć) pozwalających jednoznacznie wpisać ją w ten nurt ujmowania konfliktu klasowego w sztuce. Na podstawie dostępnych materiałów można stwierdzić, że cechowało ją nierozładowane napięcie, które Jacques Rancière nazwał napięciem między „polityką sztuki stającej się życiem" oraz „polityką opornej formy"[64]. Tak, *I Wystawa fotografii robotniczej* miała charakter polityczny, ale nie służyła prostemu przeniesieniu polityki partyjnej do galerii. Autorzy pokazu chcieli wywołać zmianę relacji klasowych w polu sztuki, zachowując przy tym jego autonomię.

W zaproszeniu do nadsyłania prac dzieło robotnika określono jako fotografię wykonaną własnoręcznie, tematowo odpowiadającą poglądom klasy robotniczej. Klasa i zawód twórcy miały drugorzędne znaczenie: zdjęcie mogło być wykonane przez

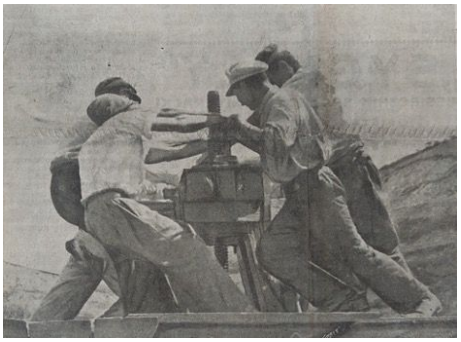
robotnika przemysłowego, rzemieślnika-fotografa albo inteligenta pracującego. Co więcej, dopuszczono zdjęcia artystyczne i reportażowe w różnorodnych technikach. Warunkiem było zaakceptowanie poglądu organizatorów, że twórczość artystyczna jest rodzajem wytwarzania-pracy, a także gotowość do bycia częścią ruchu fotografów robotniczych oraz do rezygnacji z indywidualistycznych kryteriów oceny[65].

Z drugiej strony celem nie było zanegowanie istnienia i warunków funkcjonowania sztuki, a w konsekwencji operowanie na marginesie polskiej fotografii. Wręcz przeciwnie – organizatorzy wybrali formę wystawy w instytucji publicznej, określili warunki selekcji i zaprosili osobiście twórców fotografii artystycznej. Recenzje wystawy w prasie robotniczej były na poziomie prasy fotograficznej i nie zawierały uproszczeń. Zaprezentowane zdjęcia przełamywały tematyczne i profesjonalno-autorskie reguły, ale nadal cechowała je dobra kompozycja i dynamika – jak w przypadku *Rąk mocarnych* Bednarczuka i *He... rr... up!* osoby o nazwisku Szeitel – oraz dbałość o oświetlenie i wystudiowaną pozę modeli, widoczna w *Ślusarzach*. Polski ruch fotografów robotniczych miał opierać się na ciągłej twórczości siatki amatorów oraz na cyklicznych wystawach, a także na obecności w prasie fotograficznej i technicznej. Antagonistyczny wobec środowiska polskich fotografików ton organizatorów wyrażał zatem jednocześnie przekonanie o przynależności i zerwanie z dotychczasowymi sposobami funkcjonowania polskiej fotografii.

Według Janiny Mierzeckiej wystawa cieszyła się powodzeniem i miała dużą publiczność[66]. Mimo to Bednarczukowi nie udało się zorganizować kolejnej. Mierzecka twierdzi, że załamał się chłodnym przyjęciem pokazu w środowisku zdominowanym przez fotografików, ale należy pamiętać, że w 1937 roku sanacyjne

władze rozwiązały Ligę Obrony Praw Człowieka i Obywatela, która objęła pierwszą wystawę patronatem.

Wystawa nie zostawiła wielu śladów w prasie fotograficznej, jednakże stała się przyczynkiem do dyskusji między jurorem konkursu Leonem Lutykiem i fotografikiem Tadeuszem Cyprianem. Cyprian pytał we wrześniu 1936 roku, czy to w ogóle możliwe, że robotnik i „burżuj" widzą inaczej[67]. Oburzyło go, że komitet organizacyjny wystawy rozesłał zaproszenie w wielu językach, jak gdyby Lwów nie był polskim miastem. Wystawę nazwał „imprezą sześciojęzycznego «wewnętrznego internacjonału»". Nie zgadzał się również z oceną prac podług niejasnych założeń etyki robotniczej: „mogłaby to być etyka zawodowa, polegająca na dążeniu do wypełniania obowiązków fachowych, ale jak ta rzecz łączy się z poziomem artystycznym obrazu fotograficznego?". Cyprian powoływał się więc zarówno na ponadklasowy uniwersalizm sztuki, jak i na partykularną rację stanu II RP. Leon Lutyk starał się złagodzić radykalny ton zaproszenia, więc podkreślił to, co wspólne widzeniu wszystkich klas, chociaż stwierdził, że inteligentów-artystów przeraża mieszanie walki klas do zagadnień sztuki. Wybrał argumenty zrozumiałe dla zwolenników fotografiki, walkę klasową przedstawił więc jako silny bodziec emocjonalny dla sztuki. Przypomniał też Cyprianowi, że włączenie robotników (w tym pracowników salonów fotograficznych) zmierzało do popularyzacji i poprawy stanu fotografii w Polsce, a były to przecież cele samego Cypriana. Co istotne, w replice Lutyka pojawiła się informacja o tym, że do tej pory fotografii dotyczących konfliktu klas nie przyjmowano na wystawy[68].



Il. 5. Szeitel, *Hej... rr... up!*, „Trybuna Robotnicza" nr 52, 27 grudnia 1936, s. 1

Mniej więcej w tym czasie Lutyk opublikował w „Życiu Technicznym" artykuł *Fotografika w kształceniu estetycznym techników*[69]. Podobnie jak Hoernle ściśle związał wykonywany zawód – a zatem pozycję klasową – z predyspozycjami do widzenia określonych zjawisk i praktykowania określonych sztuk. Wrodzona technikom solidność miała popychać ich do doskonałości technicznej, a w fotografii doskonałość techniczna była według Lutyka ściśle związana z pięknem. Dzięki zorganizowanej nauce patrzenia inteligencja pracująca oraz robotnicy zajmujący się fotografią mogli doprowadzić do połączenia zagadnień społecznych i artystycznych. Dzięki pracownikom przemysłu skuteczna synteza świadomej klasowo fotografii robotniczej i artystycznej fotografiki – nazwana przez Lutyka „krajobrazem pracy" – stawała się możliwa. Pierwszeństwo zyskiwała sama czynność świadomego dobierania tematu, komponowania oraz uważnego przyglądania się rzeczywistości. Celem było nie samo fotografowanie klas, ale to, by kolejna klasa zajęła się fotografią. Przez udział w doświadczeniu estetycznym pracownicy przemysłu mieli dostrzec, że do tej pory nieświadomie brali udział w czymś pięknym, nawet jeśli to piękno jawiło się także jako brud, opuszczenie i brzydota. W tej koncepcji nowoczesne polskie społeczeństwo nie mogło siebie samo zobaczyć i przedstawić, dopóki form, tematów i wzoru artysty szukało poza sobą i swoją teraźniejszą aktywnością.



Il. 6. Bolesława Zdanowska, *Ślusarze*, „Trybuna Robotnicza" nr 1, 3 stycznia 1937, s. 1

W „Przeglądzie Fotograficznym" z grudnia 1936 roku Jan Bułhak, czołowa postać polskiej fotografiki, autorytet dla polskiego ruchu amatorów, odniósł się do *Fotografiki w kształceniu estetycznym* Lutyka i zakończył dyskusję po *I Wystawie fotografii robotniczej*. Koncepcji krajobrazu pracy przypisał ważną rolę w „zwalczaniu współczesnego materializmu" i wywoływaniu szlachetnych, bezinteresownych doznań wynikających z poznawania krajobrazu Polski. Według Bułhaka „prawdziwy demokratyzm" nie polegał na „ściąganiu w dół", które w kontekście *I Wystawy fotografii robotniczej* oznaczało fotografowanie antagonizmu klasowego i jego konsekwencji[70]. W tonie zachwytu nazwał członków Technickiego Koła Fotografów Politechniki Lwowskiej (organizacji, w której działał Lutyk) politechnicznymi junakami w typie Hitler-Jugend i Balilli. Swoim komentarzem Bułhak pozbawił koncepcję „krajobrazu pracy" jej materialistycznego i klasowego elementu. Co więcej, podporządkował ją własnej koncepcji „fotografii ojczystej", wywodzącej się z niemieckiej, propagowanej przez faszystów *Heimatphotographie*.

„Fotografia ojczysta" a wizualność klas społecznych

Faszystowskie organizacje fotograficzne i krajoznawcze już od listopada 1935 roku stanowiły inspirację dla polskich piktorialistów, pod względem zarówno poziomu organizacji, jak i dowartościowania fotografii krajoznawczej i pejzażowej. Początkiem tego transferu miała być wizyta Prezesa Związku Towarzystw Fotograficznych w Niemczech prof. Paula Liikinga

w Warszawie[71]. W latach 1936–1939 Jan Bułhak publikował książki i artykuły, w których wprost odnosił się do *Heimatphotographie* oraz możliwości przeszczepienia jej na grunt polski. Kluczowe dla niniejszego artykułu są wątki klasowe z pism Bułhaka publikowanych w tym okresie.

Już w *Estetyce światła* z 1936 roku stwierdził, że Polacy, choć już nie są narodem szlacheckim, to nie będą narodem mieszczańskim[72]. Jako „potomkowie rolników i wieśniaków" nie powinni zajmować się fotografowaniem scen „fabryczno-mieszczańskich"[73]. Zamykanie oczu na przyrodę miało być z kolei „niearyjskie i niesłowiańskie" oraz prowadzić do naśladowania w fotografice „materialnej i industrialnej jednostronności Zachodu"[74]. Miasta były według Bułhaka „składami brzydoty", zaś fotografowie z nurtu Nowej Rzeczowości niepotrzebnie zajmowali się szczegółową analizą tej brzydoty oraz „materialnymi warunkami miejskiego bytowania"[75]. To regionalny folklor, choć zróżnicowany, jest nośnikiem wspólnej, szlachecko-włościańskiej historii polskich ziem[76], a fotografia może go ocalić przed proletariacko-mieszczańską nowoczesnością.

W koncepcji Bułhaka opiekę nad organizacją ruchu fotografów ojczystych, rekrutujących się spośród doświadczonych amatorów, miało roztoczyć państwo. Co istotne, sanacja była bezpośrednim klasowym przedstawicielem polskich piktorialistów. Ci wywodzili się z ziemiaństwa kresowego (jak Bułhak), inteligencji o pochodzeniu szlacheckim lub inteligencji pracującej podzielającej etos szlachecki[77]. „Fotografia ojczysta" miała więc być wspólnym przedsięwzięciem ziemiaństwa i inteligencji, które w służbie państwa i z jego pomocą zmierzały do ustalenia kanonu przedstawiania klas. Chłopi byli warci fotografowania o tyle, o ile uosabiali dawną, pozbawioną konkretnej historyczności tradycję i cechowali się etnograficzną fotogenicznością. Z kolei klasa robotnicza i drobnomieszczaństwo nie zasługiwały jeszcze

na dowartościowujące uwiecznienie w artystyczno-dokumentalnej pracy fotografów ojczystych.

W listopadzie 1938 roku odbyła się w Katowicach wystawa *Piękno Ziemi Śląskiej*. Najprawdopodobniej dofinansowane przez władze województwa wystawa i towarzyszący jej katalog były dojrzałą realizacją postulatów „fotografii ojczystej”[78]. Jak wskazuje Maciej Szymanowicz, próba przedstawienia śląskiego przemysłu, wyrażającego siłę II Rzeczpospolitej, w symbiozie z ludowymi tradycjami i w harmonii z naturą dała zadziwiające efekty. W pejzażach Jana Bułhaka sylwetki fabryk zlewały się z rozległym, pustym krajobrazem jako ich organiczna część. Z kolei na zdjęciach Antoniego Wieczorka robotnicy chorzowskiej karbidowni to cienie – czarne, jednolite sylwetki bez twarzy. Liczne były za to portrety i zdjęcia grupowe kobiet w strojach ludowych czy obrazy wiejskich zagród. W efekcie, jak pisze Szymanowicz, „studiując katalog wystawy można odnieść wrażenie, że pomiędzy gigantycznymi fabrykami rozciąga się folklorystyczny skansen”[79]. Kiedy „fotografia ojczysta” miała za przedmiot polski przemysł, to starała się ukrywać istnienie tworzących go robotników.



Il. 7. Antoni Wieczorek, *Robotnicy opuszczają karbidownię*, „Nowości Fotograficzne” 1938, nr 20, s. 32

Zakończenie

Ruch fotografii robotniczej – rozumianej jako funkcjonująca publicznie fotografia o tematyce klasowej wykonywana głównie przez robotników współpracujących z partiami politycznymi – nie rozwinął się w Polsce ze względu na priorytety i strategię KPP, konserwatywny charakter środowiska polskich fotografów oraz materialne i prawne ograniczenia praktyk fotograficznych w II Rzeczpospolitej. Główny efekt recepcji postulatów fotografii

proletariackiej wypracowanych w Republice Weimarskiej i ZSRR – *I Wystawa fotografii robotniczej* we Lwowie z roku 1936 – w niewielkim stopniu wpłynęła na widzialność proletariatu w przestrzeni publicznej. Organizatorom wystawy nie udało się osiągnąć zamierzonego celu, jakim była trwała współpraca inteligencji pracującej i robotników na polu fotografii.

Tym niemniej, jak wykazały badania i działalność kuratorska Aleksandry Garlickiej, polska klasa robotnicza gromadziła w domowych zbiorach portrety, zdjęcia grupowe oraz fotografie upamiętniające śluby i pogrzeby[80], a nieliczni robotnicy sami uczyli się fotografować. W 1989 roku Garlicka zaprezentowała zdjęcia ze zbiorów prywatnych polskich rodzin robotniczych na *II Wystawie fotografii robotniczej* w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Częstochowie i Sosnowcu. Tysiące fotografii z lat 1881–1946 wraz z opisami, którymi dysponowała Garlicka, znajdują się dziś w repozytorium cyfrowym *Robotnicy w XIX i XX wieku*, tworzonym od 2012 roku przy Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego[81]. Dalsze badania w repozytorium umożliwią poznanie sposobów przechowywania pamięci w rodzinach robotników, określenie roli fotografii w tworzeniu robotniczej tożsamości oraz porównanie tej oddolnej działalności fotograficznej z twórczością i założeniami międzynarodowego ruchu robotniczych fotoamatorów.

1 Christian Joschke, *Introduction. Nouveau regards sur la photographie ouvrière*, „Transbordeur. Photographie, histoire, société" 2020, nr 4, s. 6–15.

2 Wśród najważniejszych współczesnych dokonań znajdują się publikacje podsumowujące międzynarodowe projekty badawcze i wystawy: Jorge Ribalta, *El movimiento de la fotografía obrera (1926–1939)*, Museo Reina Sofía, Madrid 2011; Wolfgang Hesse, *Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930*, Spector Books, Leipzig 2014; Damarice Amao, Florian Ebner, Christian Joschke, *Photographie, arme de classe. Photographie social et documentaire en France, 1928–1936*, Textuel, Paris 2018.

3 Christian Joschke, *Introduction...*, s. 8.

4 Andrés Mario Zervigón, *Die anderen Bildamateure. Agitprop, Werbung und Bildmontage*, w: *Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930*, red. W. Hesse, Spector Books, Leipzig 2014, s. 60.

5 Mathias Wagner, *Kunst als Waffe. Die „Asso" in Dresden, 1930 bis 1933*, w: *Die Neue Sachlichkeit in Dresden. Malerei der Zwanziger Jahre von Dix bis Querner*, red. B. Dalbajewa, Sandstein-Verlag, Dresden 2011, s. 130–135.

6 *Preiss-Ausschreiben der AIZ*, „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung" z 25 marca 1926, s. 7.

7 Jorge Ribalta, *Introducción*, w: *El movimiento de la fotografía obrera (1926–1939)*, red. J. Ribalta, Museo Reina Sofía, Madrid 2011, s. 15.

8 Franz Höllering, *Die Eroberung der Beobachtenden Maschinen*, „Der Arbeiter Fotograf" 1928, nr 10, s. 3–4.

9 Ibidem, s. 4.

10 Edwin Hoernle, *Das Auge des Arbeiters*, „Der Arbeiter-Fotograf" 1930, nr 7, s. 151–154.

11 Ibidem, s. 153.

12 Ibidem, s. 154.

13 *Internationale Konferenz*,„Der Arbeiter-Fotograf" 1931, nr 11, s. 284–285.

14 Willi Münzenberg, *Aufgaben und Ziele der Internationalen Arbeiter-Fotografen-Bewegung*, „Der Arbeiter-Fotograf" 1931, nr 5, s. 99–100.

15 Hermann Leupold, *Das Bild – eine Waffe im Klassenkampf*, „Der Arbeiter-Fotograf" 1931, nr 11, s. 271–275.

16 Thomas Lindenberger, Alf Lüdtke, *Eigen-Sinn: praktyki społeczne i sprawowanie władzy. Wprowadzenie*, w: *Eigen-Sinn. Życie codzienne, podmiotowość i sprawowanie władzy w XX wieku*, red. K. Kończal, przeł. A. Górny, K. Kończal, M. Zielińska, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2018, s. 17.

17 Wolfgang Hesse, *Die Ausnahmen und die Regel. Lebenswelt, Medienbewusstsein und Pressepolitik in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*, „Jahrbuch für Forschungen zur Geschichte der Arbeiterbewegung" 2013, nr 3, s. 64–90.

18 Ibidem, s. 90.

19 Wolfgang Hesse, *Arbeiterfotografie als bildwissenschaftliches Ausstelungskonzept*, w: *Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930*, red. W. Hesse, Spector Books, Leipzig 2014, s. 20.

20 Ibidem, s. 23.

21 Christian Joschke, *Le marché transnational des images politiques*, „Études photographiques" 2017, nr 35, https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/pdf/3691, dostęp 16 kwietnia 2021.

22 Lech Lechowicz, *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2010, s. 59.

23 Ibidem, s. 47.

24 Tadeusz Cyprian, *Fotografia w służbie prasy, reklamy i plakatu*, „Nowości Fotograficzne" 1936, nr 1, s. 16–21.

25 Józef Świtkowski, *Amatorowie a zawodowcy*, „Fotograf Polski" 1931, nr 9, s. 165–168.

26 Stanisław Sheybal, *Rola prowincji w rozwoju fotografiki*, „Fotograf Polski" 1931, nr 11, s. 205–206.

27 Stanisław Schönfeld, *Do czynu!*, „Fotograf Polski" 1928, nr 9, s. 197–198.

28 R.T., *Nie wszystko wolno fotografować*, „Foto-amator" 1934, nr 6, s. 86.

29 Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009, s. 178.

30 Mieczysław Berman, *Przedmowa*, w: *Niestety aktualne – wystawa fotomontaży Johna Heartfielda. Katalog wystawy*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1964, s. 10.

31 Krystyna Trembicka, *Między utopią a rzeczywistością. Myśl polityczna Komunistycznej Partii Polski (1918–1938)*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007, s. 52.

32 Ibidem, s. 53.

33 Ibidem, s. 63.

34 Ibidem, s. 65.

35 *II zjazd KPRP. Zadania Organizacyjne*, w: *KPP – uchwały i rezolucje. T. 1, I–II zjazd (1918–1923)*, red. T. Daniszewski, Książka i Wiedza, Warszawa 1953, s. 252.

36 *IV Zjazd KPP*, w: *KPP – uchwały i rezolucje. T. 2, III–IV zjazd (1924–1929)*, red. J. Kowalski, F. Kalicka, Sz. Zachariasz, Książka i Wiedza, Warszawa 1955, s. 440.

37 Antoni Czubiński, *Komunistyczna Partia Polski (1918–1938)*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1985, s. 221.

38 *VI zjazd KPP. Projekt programu*, w: *KPP – uchwały i rezolucje. T. 3, V–VI zjazd (1828–1938)*, red. J. Kowalczyk, F. Kalicka, Sz. Zachariasz, Książka i Wiedza, Warszawa 1956, s. 422.

39 Natalia Jarska, *Women, Communism, and Repression in Interwar Poland: 1918–1939*, w: *The Palgrave Handbook of Anti-Communist Persecutions*, red. C. Gerlach, C. Six, Palgrave Macmillan, Cham 2020, s. 427.

40 Ibidem, s. 429 i 439.

41 Aleksander Wat, *W pracowniach stylu*, „Miesięcznik Literacki" 1931, nr 17, s. 773–779.

42 Andrzej Stawar, *Szkice literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 619.

43 Ibidem, s. 620.

44 Mieczysław Szczuka, *Pozgonne suprematyzmu*, „Dźwignia" 1927, nr 2–3, s. 33–35.

45 Andrzej Stawar, *Szkice literackie...*, s. 623.

46 Ibidem, s. 620.

47 Antoni Gronowicz, *Malarze na nowej drodze*, „Trybuna Robotnicza" 1937, nr 3, s. 8.

48 Andrzej Turowski, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 28.

49 Stanisław Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, s. 114.

50 Piotr Rypson, *Czerwony Monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Karakter, Kraków 2007, s. 21.

51 Aleksander Wat, *Shmoncesman zagranicą*, „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 8, s. 421.

52 Andrzej Stawar, *Szkice literackie…*, s. 619.

53 Witold Wandurski, *Upodobania estetyczne proletariatu*, „Nowa Kultura" 1923, nr 6, s. 173–178.

54 Aleksandra Garlicka, *Druga robotnicza*, „Fotografia" 1987 nr 3, s. 1–4.

55 *Wystawy i konkursy*, „Nowości Fotograficzne" 1936, nr 1, s. 30.

56 *Pierwsza wystawa fotografii robotniczej*, „Trybuna Robotnicza" z 19 lipca 1936, s. 29.

57 Tadeusz Cyprian, *Tego jeszcze nie było*, „Przegląd Fotograficzny" 1936, nr 9, s. 175–176.

58 Janina Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 109.

59 Związek Zawodowy Pracowników Fotograficznych w Polsce – Oddział w Warszawie, *Do wiadomości opinii publicznej!*, *https://polona.pl/item/do-wiadomosci-opinji-publicznej-inc-od-dluzszego-czasu-trwa-strajk-w-zakladach,OTE3NjM1MjU/0/#info:metadata*, dostęp 18 kwietnia 2021.

60 Ignacy Płażewski, *Dzieje polskiej fotografii 1839–1939*, Książka i Wiedza, Warszawa 2003, s. 285.

61 Aleksandra Garlicka, *Robotnicy. II Wystawa Fotografii Robotniczej. Zdjęcia z lat 1881–1946*, Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, Warszawa 1989, s. 7.

62 „Sygnały" 1937, nr 25, s. 11.

63 E.G., *Pierwsza wystawa fotografii robotniczej w Polsce*, „Trybuna Robotnicza" 1936, nr 51, s. 7.

64 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 39.

65 E.G., *Pierwsza wystawa fotografii robotniczej…*, s. 29.

66 Janina Mierzecka, *Całe życie z fotografią…*, s. 111.

67 Tadeusz Cyprian, *Tego jeszcze nie było…*, s. 175–176.

68 Leon Lutyk, replika w dziale *Na marginesie*, „Przegląd Fotograficzny" 1936, nr 11, s. 209–210.

69 Leon Lutyk, *Fotografika w kształceniu estetycznym techników*, „Życie Techniczne" 1936, nr 9, s. 191–195.

70 Jan Bułhak, tekst w rubryce *Przegląd prasy*, „Przegląd Fotograficzny" 1936, nr 12, s. 232–233.

71 Maciej Szymanowicz, *Topografia sukcesu*, „Artium Quaestiones" 2006, nr XVII, s. 75–128.

72 Jan Bułhak, *Estetyka światła*, Polska Drukarnia Artystyczna Grafika, Wilno 1936, s. 26.

73 Ibidem, s. 92.

74 Ibidem, s. 91, 93.

75 Ibidem, s. 25, 90.

76 Idem, *Regionalizm w fotografii czyli fotografia ojczysta*, „Nowości Fotograficzne" 1937, nr 2, s. 17–24.

77 Maciej Szymanowicz, *Topografia sukcesu...*, s. 92–93.

78 Ibidem, s. 100.

79 Ibidem, s. 111.

80 Aleksandra Garlicka, *Robotnicy. II Wystawa Fotografii Robotniczej...*, s. 5–7.

81 Grażyna Karpińska, *Dziedzictwo w cyfrowym archiwum: fotografie robotnikó w w repozytorium cyfrowym*, „Zeszyty Wiejskie" 2014, t. XIX, s. 201–214.

Bibliografia

Amao, Damarice, Florian Ebner, Christian Joschke, eds. Photographie, arme de classe. Photographie social et documentaire en France, 1928–1936. Paris: Textuel, 2016.

B.S. "Pierwsza wystawa fotografii robotniczej w Polsce (Wrażenia i uwagi zwiedzającego)." Dziennik Popularny, December 24, 1936.

Bułhak, Jan. "Przegląd prasy." Przegląd Fotograficzny 12 (1936).

Bułhak, Jan. Estetyka światła. Wilno: Polska Drukarnia Artystyczna, 1936.

Bułhak, Jan. "Regionalizm w fotografii czyli fotografia ojczysta." Nowości Fotograficzne 2 (1937).

Berman, Mieczysław. "Przedmowa." In: Niestety aktualne – wystawa fotomontaży Johna Heartfielda. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1964.

Czekalski, Stanisław. Awangarda i mit racjonalizacji. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2000.

Czubiński, Antoni, Komunistyczna Partia Polski (1918–1938). Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1985.

Cyprian, Tadeusz. "Fotografia w służbie prasy, reklamy i plakatu." Nowości Fotograficzne 1 (1936).

Cyprian, Tadeusz. "Tego jeszcze nie było." Przegląd Fotograficzny 9 (1936).

Daniszewski, T., ed. KPP – uchwały i rezolucje. T. 1, I-II zjazd (1918–1923). Warszawa: Książka i Wiedza, 1953.

E.G. "Pierwsza wystawa fotografii robotniczej w Polsce." Trybuna Robotnicza,

December 20, 1936.

Garlicka, Aleksandra. "Druga robotnicza." Fotografia 3 (1987).

Garlicka, Aleksandra. Robotnicy. II Wystawa Fotografii Robotniczej. Zdjęcia z lat 1881–1946. Warszawa: Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, 1989.

Gronowicz, Antoni. "Malarze na nowej drodze." Trybuna Robotnicza 3 (1937).

Hoernle, Edwin. "Das Auge des Arbeiters." Der Arbeiter-Fotograf 7 (1930).

Hesse, Wolfgang, ed. Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930. Leipzig: Spector Books, 2014.

Hesse, Wolfgang. "Die Ausnahmen und die Regel. Lebenswelt, Medienbewusstsein und Pressepolitik in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik." Jahrbuch für Forschungen zur Geschichte der Arbeiterbewegung 3 (2013).

Höllering, Franz. "Die Eroberung der Beobachtenden Maschinen." Der Arbeiter-Fotograf 10 (1928).

"Internationale Konferenz." Der Arbeiter-Fotograf 11 (1931).

Jarska, Natalia. "Women, Communism, and Repression in Interwar Poland: 1918–1939." In: The Palgrave Handbook of Anti-Communist Persecutions. Edited by Christian Gerlach, Clemens Six, 423–439. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

Joschke, Christian. "Le marché transnational des images politiques." Études photographiques 35 (2017). https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/pdf/3691. Accessed April 16, 2021.

Joschke, Christian. "Introduction. Nouveau regards sur la photographie ouvrière." Transbordeur. Photographie, histoire, société 4 (2020).

Karpińska, Grażyna. Dziedzictwo w cyfrowym archiwum: fotografie robotników w repozytorium cyfrowym.

"Zeszyty Wiejskie" 19 (2014).

Kowalczyk, J., F. Kalicka, Sz. Zachariasz, eds. KPP – uchwały i rezolucje. T. 3, V–VI zjazd (1828–1938). Warszawa: Książka i Wiedza,1956.

Kowalski, J., F. Kalicka, Sz. Zachariasz, eds. KPP – uchwały i rezolucje. T. 2, III–IV zjazd (1924–1929), Warszawa: Książka i Wiedza, 1955.

Lechowicz, Lech. Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2010.

Leupold, Hermann. "Das Bild – eine Waffe im Klassenkampf." Der Arbeiter-Fotograf 11 (1931).

Lindenberger, Thomas, Alf Lüdtke. "Eigen-Sinn: praktyki społeczne i sprawowanie władzy. Wprowadzenie." In: Eigen-Sinn. Życie codzienne, podmiotowość i sprawowanie władzy w XX wieku. Edited by Kornelia Kończal, translated by A. Górny, K. Kończal, M. Zielińska. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2018.

Lutyk, Leon. "Na marginesie." Przegląd Fotograficzny 11 (1936).

Lutyk, Leon. "Fotografika w kształceniu estetycznym techników." Życie Techniczne 9 (1936).

Mazur, Adam. Historie fotografii w Polsce 1839–2009. Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2009.

Mierzecka, Janina. Całe życie z fotografią. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981.

Münzenberg, Willi. "Aufgaben und Ziele der Internationalen Arbeiter-Fotografen-Bewegung." Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931).

"Pierwsza wystawa fotografii robotniczej." Trybuna Robotnicza, July 19, 1936.

"Preiss-Ausschreiben der AIZ." Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, March 25, 1926.

Płażewski, Ignacy. Dzieje polskiej fotografii 1839–1939. Warszawa: Książka i

Wiedza, 2003.

R.T. "Nie wszystko wolno fotografować." Foto-amator 6 (1934).

Ribalta Jorge, ed. El movimiento de la fotografía obrera (1926–1939). Madrid: Museo Reina Sofía, 2011.

Rancière Jacques. Estetyka jako polityka. Translated by Julian Kutyła, Paweł Mościcki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.

Rypson, Piotr. Czerwony Monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm. Kraków: Karakter, 2017.

Schönfeld, Stanisław. "Do czynu!" Fotograf Polski 9 (1928).

Sheybal, Stanisław. "Rola prowincji w rozwoju fotografiki." Fotograf Polski 11 (1931).

Stawar, Andrzej. Szkice literackie. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.

Szczuka, Mieczysław. "Pozgonne suprematyzmu." Dźwignia 2–3 (1927).

Szymanowicz, Maciej. "Topografia sukcesu." Artium Quaestiones XVII. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006.

Świtkowski, Józef. "Amatorowie a zawodowcy." Fotograf Polski 9 (1931).

Trembicka, Krystyna. Między utopią a rzeczywistością. Myśl polityczna Komunistycznej Partii Polski (1918–1938). Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2007.

Turowski, Andrzej. Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej. Kraków: Universitas, 2000.

Wagner, Mathias. "Kunst als Waffe. Die »Asso« in Dresden, 1930 bis 1933." In: Die Neue Sachlichkeit in Dresden. Malerei der Zwanziger Jahre von Dix bis Querner. Edited by Birgit Dalbajewa. Dresden: Sandstein-Verlag, 2011.

Wandurski, Witold. "Upodobania estetyczne proletariatu." Nowa Kultura 6

(1923).

Wat, Aleksander. "Schmoncesman zagranicą." Miesięcznik Literacki 8 (1930).

Wat, Aleksander. "W pracowniach stylu." Miesięcznik Literacki 17 (1931).

Wystawy i konkursy." Nowości Fotograficzne 1 (1936).

Zervigón, Andrés Mario. "Die anderen Bildamateure. Agitprop, Werbung und Bildmontage". In: Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930. Edited by Wolfgang Hesse. Leipzig: Spector Books, 2014.

Związek Zawodowy Pracowników Fotograficznych w Polsce – Oddział w Warszawie. "Do wiadomości opinii publicznej!" https://polona.pl/item/do-wiadomosci-opinji-publicznej-inc-od-dluzszego-czasu-trwa-strajk-w-zakladach,OTE3NjM1MjU/0/#info:metadata. Accessed April 18, 2021.