BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.758
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Urszula Dąbrowska*
Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej Widok, Polska /
/ Widok Cultural Education Association, Poland

Podlascy fotografowie z lat 30. i 40. XX wieku. Wyrastanie z prowincji

Podlasie Photographers of the 1930s and 1940s. Growing out of the Province

Abstract: The article focuses on the works of three photographers active in Podlasie in the 1930s and 1940s. For over a decade, the discovered and rescued negatives by Bolesław Augustis from Białystok, Jerzy Kostko from Kleszczel, and Jan Siwicki from Jaczno have been compiled and published by the Cultural Educational Association 'Widok'. They document provincial life just before and after World War II. They are part of contemporary photographic archaeology, which looks at popular (vernacular) photographs through the lens of avant-garde art theories, focusing not so much on their aesthetic qualities as on their context and interpretations. The heterotopias preserved in the photographs, due to the passage of time, restoring them to the public and drawing the attention of critics to their vernacular, have gained a new dimension and universality. Photographers from Podlasie grew out of the provinces and, as a result of the restoration of their works to cultural circulation, moved from the periphery of art to the central mainstream–Augustis as the creator of Poland's largest collection of street photography; Kostko as a portraitist of the small hermetic community that he photographed for more than half a century; and Siwicki as a documentarian of the Catholic-Orthodox rituals of the village

* Urszula Dąbrowska – mgr; prezeska Stowarzyszenia Edukacji Kulturalnej Widok z Białegostoku, skupionego na propagowaniu lokalnego dziedzictwa kulturowego; autorka artykułów popularyzujących lokalną historię publikowanych m.in. w „Karcie", „Polityce", „Dialogu", „Gazecie Wyborczej".

of Jaczno. The article is an attempt to answer the question of whether and to what extent the significance of the provincial background of those photographers is the result of a transformation made by time, and to what extent contemporary reading endows it with new meanings.

Keywords: archival photography, social archives, vernacular photographs, archaeology of photography, rural photographers, Bolesław Augustis, Podlasie, province.

Bolesław Augustis, Jerzy Kostko i Jan Siwicki to fotografowie prowincjonalni w sensie geograficznym – w latach 30. i 40. XX wieku działali poza najważniejszymi miastami, na wschodzie Polski – oraz kulturowym. Zdjęcia, jakie wykonywali, Clement Cheroux, historyk fotografii, nazywa weranuklarnymi, czyli usługowymi. Charakteryzuje je trzema cechami: użytkowe, domowe, „zdecydowanie heterotopiczne", to znaczy pozostające na marginesie, poza głównym obiegiem kultury jako tzw. nieartystyczne[1]. Mimo że stanowią one największy obszar produkcji fotograficznej w ogóle, cieszą się najmniejszym zainteresowaniem wśród badaczy medium. Mowa o zdjęciach z rodzinnych albumów robionych „przy okazji", „dla upamiętnienia chwili" bądź jako notatka służbowa. Nie da się do nich przyłożyć tradycyjnych, „malarskich", XIX-wiecznych kategorii estetycznych odnoszących się do obrazu. Nie na tym też polega ich siła.

Archeologia fotografii / wernakularność

W polu zainteresowania polskich medioznawców zbiory wernakularne pojawiły się – wraz z rozwojem ruchu archiwistyki społecznej – po przełomie 1989 roku. W Polsce koordynuje je Ośrodek KARTA, który zgromadził największe społeczne archiwum w kraju (1500 metrów bieżących dokumentów, dzienników, wspomnień, 6000 nagrań oraz 500 000 fotografii)[2]. Badając dokumenty z różnych regionów, instytucja ta zwróciła uwagę na fotografów-rzemieślników, ich prace traktując jednak przede wszystkim jako źródło wiedzy o czasach minionych, ilustrację, źródło do badań dla różnych dyscyplin: etnografii, socjologii czy historii.

Z tego nurtu wyłoniła się archeologia fotografii i uwypukliła inne aspekty prowincjonalnych zdjęć archiwalnych, ich powtarzalność, typowość, przypadkowość, nieprofesjonalność, uznając nie za słabość, ale za walor. Zastosowała

1 C. Chéroux, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2014, s. 10–11.

2 https://karta.org.pl/archiwum [dostęp: 12.09.2022].

do ich interpretacji awangardowe teorie sztuki, przyznające status dzieł pracom wykonanym mechanicznie (przez trwające 1/125 sekundy naciśniecie migawki), bez artystycznej woli (np. policyjne portrety czy dokumentacja medyczna), technicznie niedoskonałych (jak wiele nieostrych kadrów jarmarcznych fotografów). Niektóre wyeksponowała jako stworzone przez czas fotograficzne *ready mades*[3].

Susan Sontag zauważa, że historia fotografii to ciągła walka między dwoma tendencjami: prawdomównością, której źródłem jest nauka, a biorącym się ze sztuk pięknych upiększaniem[4]. Archiwiści spod znaku KARTY skupiają się na tym pierwszym, a archeolodzy fotografii na drugim. Ci ostatni postawili w centrum samo zdjęcie – nie jako źródło, ale jako obraz, przedmiot, artefakt. Bardziej interesują ich intencje autora, chemiczne procesy zachodzące na emulsji wraz z upływem czasu, a przede wszystkim współczesny kontekst, nowe odczytania i ich wpływ na zbiorową pamięć[5]. Za swojego patrona wzięli Jerzego Lewczyńskiego, artystę i twórcę koncepcji „archeologii fotografii", której „celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwość poszerzenia oddziaływania warstw kulturowo-twórczych na dzisiejsze"[6].

Lewczyński wykorzystywał zdjęcia znalezione, dosłownie podniesione ze śmietnika. Kierowany *idée fixe* o archiwum totalnym twierdził, że „Ślady, takie odpady ludzkiej obecności świadczą więcej o prawdzie tego czasu, o charakterze epoki"[7].

Zdjęciami wernakularnymi w ujęciu archeologii fotografii zajmuje się też Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej Widok, od 20 lat eksplorując prywatne archiwa na polsko-białoruskim pograniczu[8]. Trzy najciekawsze „odkryte" kolekcje chcę tu przybliżyć, skupiając się na procesie wychodzenia ich autorów z kulturowej prowincjonalności. Prace Augustisa, Kostko i Siwickiego to zdjęcia komercyjne, typowe, użytkowe i niepretendujące do artyzmu. Po latach zostały

3 W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010, s. 176.

4 S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 83.

5 https://faf.org.pl [dostęp: 13.09.2022].

6 J. Lewczyński, *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Września 2005, s. 7.

7 Tamże, s. 11.

8 http://albom.pl [dostęp: 13.09.2022].

docenione nie jako egzemplarze dziwności czy ciekawostka etnograficzna, ale inspiracja. Zaistniała tutaj *relacja symetryczna* między centrum i prowincją (w sensie kulturowym), którą Bożena Witosz, odwołując się do dziedziny semantyki prototypowej, definiuje jako „przenikanie między tymi, z natury rzeczy przecież nierównorzędnymi członami", przynoszące korzyść obu stronom, w odróżnieniu od relacji centralistycznej, czyli kolonizującej oraz emancypacyjnej, gdzie prowincja opanowuje przyczółki w „centrum"[9]. W omawianym wypadku aktywność poznawczą nadal wykazuje centrum, które robi prowincji miejsce w swoim obrębie. Jednak nie na zasadzie egzotorium, ale budulca, który je samo rozwija.

Warunkiem zaistnienia zdjęć wernakularnych w domenie publicznej, przywrócenia do kulturowego nurtu, jest ich odnalezienie. To badaj najbardziej tajemniczy, niewytłumaczalny moment całego procesu i wiele w nim przypadkowości. Zależy od ciekawości i zaangażowania badacza czy artysty, który natyka się na takie zdjęcia i z różnych powodów postanawia je ocalić. Czasami nieznany jest ani autor obrazu, ani okoliczności jego powstania (fotografowie odkryci przez Widok są pod tym względem wyjątkowi). Ten gest wydobycia ze „śmietnika" i wystawienia na pokaz jest kluczowy.

> Dopiero wtedy, gdy fotografia amatorska wykracza z kręgu rodzinnego, w którym powstała można ją uznać za wernakularną – uważa Cheroux. [...] Obrazy użytkowe i domowe stają się ostatecznie **inne** dopiero wtedy, gdy opuszczą domowe środowisko i zaczynają być brane pod uwagę przez artystów i instytucje artystyczne. Wernakularne obrazy stają się **innym** sztuki dopiero w momencie, gdy wchodzą do strefy kultury. Na tym właśnie polega złożoność problemu: fotografia jest wernakularna tylko wtedy, gdy stawia przed sztuką zwierciadło[10].

Historia fotografii zna wiele przykładów takich „wielkich powrotów". Najbardziej dobitnym i słynnym jest Vivian Meyer, nowojorska niania, którą po śmieci odkryto jako wybitną artystkę[11]. Dziś jej albumy sprzedawane są w setkach

9 B. Witosz, *Centrum – prowincja, peryferie, marginesy: wędrówka pojęć w świecie dyskursów, znaczeń i aksjologii*, [w:] *Wędrówka, podróż, migracja: w języku i kulturze*, red. E. Biłas-Pleszak, J. Przyklenk, A. Rejter, K. Sujkowska-Sobisz, Katowice 2018, s. 21.

10 C. Cheroux, dz. cyt., s. 12, 15.

11 tinyurl.com/bp57-dab-1 [dostęp: 13.09.2022].

tysięcy egzemplarzy, a zdjęcia uchodzą za ikoniczne. Nie wiedzielibyśmy też nic o klimatycznych zdjęciach Paryża Eugene Atget'a, gdyby Berenice Abbott nie kupiła jego pośmiertnej spuścizny i nie upowszechniła jej. Podobnie w Polsce, Lewczyński odkrył Feliksa Łukowskiego, chłopa dokumentującego Zamojszczyznę w latach 1940–1949, oraz Wilhelma von Blandowskiego, dziewiętnastowiecznego pioniera fotografii z Gliwic. Andrzej Kramarz przywrócił kulturze Stefanię Gurdową, fotografkę z Dębicy. Nagradzanej książce z jej zdjęciami z lat 20. i 30. nadał znaczący tytuł *Klisze przechowuje się*[12]. Także tylko dzięki temu zainteresowaniu fotograficznymi „odrzutami" Białystok odzyskał Augustisa, Kleszczele Kostko, a Jaczno Siwickiego. Trzej podlascy fotografowie z lat 30. i 40. ubiegłego wieku, których prace zostały odnalezione i opracowane przez Stowarzyszenie Widok, przekroczyli swoją prowincję, dlatego że po latach zostali dostrzeżeni i docenieni.

Bolesław Augustis

Gdyby nie dwóch nastolatków, którzy w 2004 roku znaleźli w starym kredensie w szopie przy ul. Bema tysiące klisz, białostoczanie nie poznaliby zdjęć Bolesława Augustisa. Gdyby nie trafiły one w ręce fotografa Grzegorza Dąbrowskiego, nie zachowałyby się. Gdyby on z kolei nie dotarł do Eugenii Senderackiej, siostry Augustisa, nic byśmy nie wiedzieli o autorze zdjęć.

Z jej relacji wynika, że 20-letni Bolesław przyjechał do Białegostoku w 1932 roku z Nowosybirska. Rodzina prawdopodobnie wywodziła się z zesłańców postyczniowych. Augustis posługuje się Leicą. To wynalazek lekkich aparatów małoobrazkowych sprawia, że fotografia błyskawicznie upowszechnia się do tego stopnia, że mieszkańcy ówczesnych miast narzekają, że za każdym rogiem czai się fotograf, który „jak zgłodniały lew i rozgląda się kogo mógłby pożreć"[13]. Rewirem Augustisa jest Rynek Kościuszki, a głównie ulica Kilińskiego. W 1935 roku otwiera tu zakład „Polonia Film". „Łapie" w obiektyw przechodniów i sprzedaje im odbitki. Poza spacerowiczami fotografuje urzędników, sklepikarzy, lekarzy, kelnerów z pobliskiej Sielanki, budowlańców, cyrkowców, fryzjerów, zagląda do szkół, sklepów i szpitali. Dokumentuje też uroczystości: urodziny, komunie, okolicznościowe imprezy, pogrzeby. Na kadrach pojawiają się manifestacje – robotnicze

12 S. Gurdowa, *Klisze przechowuje się*, Kraków 2008.

13 S. Sontag przywołuje odczucia Samuela Butlera z Londynu: taż, dz. cyt., s. 19.

i nacjonalistyczne. Nie wiadomo, czy fotografuje je na zlecenie, czy z własnego wyboru. Zakład działa cztery lata. W 1940 roku Augustis zostaje aresztowany przez Sowietów i trafia na Syberię. Półtora roku później zaciąga się do Armii Andersa. Po zakończeniu wojny osiedla się w Nowej Zelandii. Do Polski nigdy już nie wróci, zarzuci też fotografię. Umiera w 1995 roku[14].

Po sześciu latach od odkrycia negatywów Stowarzyszenie Widok wydaje pierwszy album zdjęć Augustisa, w 2017 roku drugi, który dostaje się do finałów ważnych, także międzynarodowych konkursów na książkę fotograficzną[15]. Na podstawie zbioru powstają cztery wystawy fotograficzne, pokazywane w Polsce i za granicą w cenionych galeriach (m.in. w Białymstoku, Warszawie, Poznaniu, Berlinie, Mińsku, Trieście). Dzięki staraniom Stowarzyszenia informacje o kolekcji ukazują się w prestiżowych tytułach prasowych, m.in. w „Polityce", „Karcie", „Przekroju", i na popularnych portalach na temat kultury i fotografii. Droga Augustisa do galerii sztuki może stanowić przykład tego, w jaki sposób archiwalne zdjęcia użytkowe, a więc heterotopiczne w dwójnasób, znajdują swoje miejsce w kulturalnych centrach.

Na pewno znaczenie ma też skala zachowanego dorobku. Liczy on ponad 10 tys. klatek małoobrazkowych z lat 1935–1938 i jest największym zbiorem ikonograficznym przedwojennego Białegostoku. Stanowi też najobszerniejszą kolekcję fotografii ulicznej w Polsce. Do tej pory zdigitalizowanych zostało ponad 7 tys. kadrów. Prace wciąż trwają. Zdjęcia są regularnie publikowane na profilu SEK Widok na Facebooku – albom.pl. Każdy post dociera średnio do 30 tys. internautów.

Prześledzenie reakcji i komentarzy daje pogląd, co tak naprawdę interesuje szeroką publiczność. Po pierwsze: miasto, jego szczegóły, zmiany urbanistyczne, detale architektoniczne, szyldy. Po drugie: identyfikacja osób i odtwarzanie ich losów. Na zdjęciach białostoczanie odnajdują rodzinę i znajomych. Dzięki ich publikacji, nieżyjąca już Eugenia Sendercka, siostra Augustisa, po 50 latach spotyka się z przyjaciółką. Andrzej Lechowski, regionalista i wieloletni dyrektor Muzeum Podlaskiego w Białymstoku na zachowanych kadrach odnalazł

14 M. Żmijewska, *Augustis. Nieustanna przygoda*, http://albom.pl/projekty/augustis-2-0/boleslaw-augustis/ [dostęp: 13.09.2022].

15 Książka *Augustis 2.0* (Białystok 2017) zdobyła nominację do tytułu polskiej Fotograficznej Publikacji Roku. Znalazła się też w finale międzynarodowego konkursu PhotoEspana 2019 i w czołówce najważniejszego na świecie festiwalu fotografii dokumentalnej w Arles w 2019 r.

własną rodzinę (m.in. 5-letnią wówczas mamę) oraz bliskich przedwojennego prezydenta Białegostoku Bolesława Szymańskiego. Jednak Augustisową specjalnością okazuje się być moda lat 30., która inspiruje m.in. rekonstruktorów historycznych (np. z Anglii) czy scenografów. „Szyk i elegancja" – to najczęściej powtarzające się komentarze na profilu.

Z ocalałych kadrów wyłania się przedwojenny Białystok, który zachwyca. Niedzielne spacery, pikniki, ogrody, odświętne toalety, strojne kapelusze, odprasowane mundury. „Fotografie zmieniają przeszłość w przedmiot czułego rozmarzenia, zamazując moralne rozróżnienia i rozbrajając oceny historyczne uogólnionym patosem spojrzenia w przeszłość" – napisze Sontag[16]. I trudno się z tym nie zgodzić. Dzisiejsi mieszkańcy miasta przyglądają się temu odbiciu, tej „zliftingowanej" wersji własnej przeszłości z sentymentem i tęsknotą za okresem II RP, z ochotą się z nią utożsamiają. Obrazy te tym mocniej wbijają się w zbiorowe wyobrażenie, że nie ma dla nich alternatywy. Z przedwojennymi zbiorami fotograficznymi, szczególnie z tego regionu, wojna obeszła się bezwzględnie. Tymczasem do współczesnych przemawiają głównie narracje *obrazkowe*[17].

To kolejna przyczyna, sprawiająca, że kolekcja Augustisa działa na dzisiejszych odbiorców. Mimo że jest to tylko fragment większej opowieści o Białymstoku lat 30., na dodatek wyrwany z kontekstu i bez komentarza, to siła fotografii jest tak duża, że przytłacza inne przekazy. Białostockie „ulicówki" uwodzą i pasują do wyidealizowanego obrazu międzywojnia na kresach. Z tego względu, że nie powstały dla celów politycznych czy społecznych, a jedynie zarobkowych, łatwo zapomnieć o tym, jak bardzo zdjęcia bywają kłamliwe. Retuszowanie zaczęło się zaraz po wynalezieniu dagerotypu w 1839 roku. Tutaj mamy do czynienia raczej tylko z *niedowidzeniem fotografii*[18]. I nie chodzi o czynienie Augustisowi wyrzutu, że kierował obiektyw nie tam, gdzie trzeba. Prowadził komercyjną firmę i robił zdjęcia tym, którzy mogli zapłacić za odbitkę. Dlatego nie fotografował biedoty, zaniedbanych ulic i rzeczy brzydkich. Czasami w tle kadru jako bohater drugiego planu pojawia się babina zakutana w chusty, chłopiec w podniszczonym mundurku czy dorożkarz. Jednak te drobne ślady „prawdziwego życia" są

16 S. Sontag, *O fotografii*, s. 70.

17 U. Czartoryska, *Rola obrazu fotograficznego w kulturze masowej*, „Fotografia" 1964, nr 9, s. 195.

18 W. Nowicki, *Tuż obok*, Wołowiec–Kraków 2018, s. 83.

jak Barthesowskie *punktum*[19], zgrzytają i przykuwają uwagę, przypominają, że każdy kadr jest tylko wycinkiem całości. Komentując teorie Rolanda Barthesa na temat fotografii, Helmut Lethen zauważa: „pojedynczy punkt, szczegół może przebić powierzchnię jak «nakłucie», rozedrzeć ekonomię kodu kulturowego i nagle trafić obserwatora"[20].

Z opracowań historycznych wiemy bowiem, że Białystok w okresie międzywojennym był miastem robotniczym, biednym, stojącym głównie włókiennictwem, w latach 30. w niemal 50% żydowskim. Zdjęcia, które to obrazują, stanowią jednak promil zachowanego zbioru, większość to anonimowe portrety eleganckich spacerowiczów.

Sontag pisze: „Fotografie, które same w sobie nie są w stanie niczego wyjaśniać, stanowią niewyczerpane źródło zachęty do dedukowania, spekulacji i fantazjowania"[21]. „Bez dodatkowych informacji można dzięki fotografii wymyślić świat na nowo" – dodaje Nowicki[22]. Dlatego kolekcja Augustisa, wbrew zamiarom autora, jest dziś mitotwórcza. Patrzymy na udane kompozycyjnie scenki: dziewczyny na drzewie, piknik w Zwierzyńcu, dokazujących sztubaków i niedzielne pary, trudno oprzeć się fantazjowaniu, domyślamy się ich przyszłości. Na tej podstawie wyobrażamy sobie Białystok lat 30., który wpisuje się w mit świetnej II RP, kultywowany np. przez kręgi określające się patriotycznymi.

Jedyną podpórką, jaką Augustis zostawił, jest data wydrapana na niektórych kliszach. I tyle wystarczy, żeby w micie zobaczyć wyrwę, zacząć zauważać nadciągającą katastrofę: zamalowany szyld żydowskiego sklepu na kadrze z 1938 roku, maszerujących nacjonalistów, napis na ścianie „precz z Żydami", nadreprezentację mundurowych. Filip Springer w książce *Augustis 2.0* pisze, że uzbrojeni w wiedzę, „[...] patrzymy na ludzi idących w przyszłość, która jest naszą, straszną przeszłością. [...] Dla nich jest niedziela, środek dnia, słońce, to poczucie, że zaraz będzie obiad, albo kawa i ciasto, potem będzie można poleżeć na trawie. Dla nich to jest zwykły dzień, słońce w zenicie. Dla nas, patrzących na nich, to jest i zawsze będzie zmierzch"[23].

19 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 102.

20 H. Lethen, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, przeł. E. Kalinowska, Kraków 2016, s. 94.

21 S. Sontag, dz. cyt., s.101.

22 W. Nowicki, *Tuż obok*, dz. cyt., s. 101.

23 F. Springer, *Augustis 2.0*, Białystok 2017, s. 199.

Ta decydująca różnica perspektyw między beztroskimi białostoczanami ze zdjęć Augustisa a współczesnymi odbiorcami, którzy już wiedzą, co nastąpiło wkrótce potem, sprawia, że trudno wobec tych zdjęć przejść obojętnie, że poruszają nawet bardziej niż w chwili powstania. Przestają być tylko obrazkami z prowincjonalnego miasta we wschodniej Polsce, są jak owo „nakłucie powierzchni".

Springer zdradza, że wolałby nie wiedzieć, jak potoczyły się losy ludzi ze zdjęć. Inaczej Dąbrowski. Kierowany imperatywem archeologa fotografii, chce rzecz zbadać do końca (na tyle, na ile to możliwe). Na okładkę pierwszego albumu Augustisa wybrał zdjęcie wesołej uczennicy stojącej kwietniowego dnia 1936 roku na płotku przed hebrajską szkołą Tarbut. Przez wiele lat była bezimienna. W 2022 roku archiwista dotarł do wywiadu z Leah Gutman (z domu Grochowską, białostoczanką), udostępnionego przez United States Holocaust Memorial Musem w Waszyngtonie. Gutman mówi w nagraniu o przyjaciółce, najszybszej kobiecie Białegostoku lat 30. Sprinterka odnotowana jest też w almanachu polskiego sporu. Dzięki zachowanym zdjęciom dało się dowieść, że to dziewczyna z płotka – Liza Katz, która zginęła w Treblince[24]. Ustalenie nazwiska jest dla Dąbrowskiego jak położenie kamienia na macewie.

Jerzy Kostko

Przy Białymstoku Kleszczele, położone na południowym wschodzie regionu, to peryferie prowincji. Tę małą, przed II wojną liczącą blisko 1,5 tys. mieszkańców, potem stopniowo wyludniającą się miejscowość, przez ponad 50 lat fotografował Jerzy Kostko.

Dane o jego życiu są skąpe. W akcie zgonu (1976) odnotowano datę urodzin. Przyszedł na świat w 1897 roku w Imperium Carskim w miejscowości Komarowka. Zakład w Kleszczelach otworzył, kiedy wraz z rodziną powrócił z głębi Rosji z bieżeństwa. Prowadził go od połowy lat 20. do lat 70. XX wieku[25].

Stworzył unikalny socjologiczny dokument fotograficzny – zapis heterotopii, jaką było znajdujące się poza głównymi szlakami komunikacyjnymi miasteczko, zamieszkałe przez Polaków, Białorusinów, Ukraińców i Żydów. Przypuszczalnie,

24 tinyurl.com/bp57-dab-2 [dostęp: 13.09.2022].

25 tinyurl.com/bp57-dab-3 [dostęp: 13.09.2022].

większość XX-wiecznych mieszkańców Kleszczel stanęła przed jego obiektywem. Nawet w tym fragmencie kolekcji, który udało się ocalić, a liczy on ponad 800 zdjęć z lat 1926–1972, w kadrach pojawiają się te same twarze fotografowane w różnym czasie.

W 2013 roku uczestnicy *Fotograficznej wyprawy archeologicznej na polsko-białoruskie pogranicze*, zorganizowanej przez Widok, wykopali z trocin na strychu domu Kostko (znów ten motyw grzebania w śmietniku!) dwa kartony negatywów, klisze średniego formatu. *Gros* z nich to portrety mieszkańców – także przedwojenne, choć przeważają późniejsze. Są też zdjęcia okolicznościowe: nowonarodzone dzieci, pary, koledzy z rowerami, żołnierze na przepustce, kuligi. Po śmierci fotografa worki z negatywami wywieziono na śmietnik. Gdyby zachowało się całe archiwum, byłoby fenomenem na skalę krajową. W wielu domach w Kleszczelach znajdują się odbitki sygnowane charakterystyczną okrągłą pieczęcią „Zakład Fotograficzny Jerzego Kostko m. Kleszczele". To, co udało się udostępnić na stronie albom.pl, to zaledwie szczątki.

Można te fotografie odczytywać analitycznie i warstwowo. Najpierw jako zapis socjologiczny. Zwracają uwagę znoszone buty, spódnice szyte z tego samego materiału, wtedy trudno dostępnego, za duże płaszcze. Coś można wnioskować po mundurach, markach motocykli, kapach maskujących ubóstwo obejścia, elementach architektury. Wyłania się z tego obraz wojennej i powojennej prowincjonalnej biedy i przaśności, ale też zaradności.

Dla historyka ważnym kierunkowskazem są daty i detale. Kiedy widzimy młode dziewczyny fotografujące się w atelier w 1943 roku, wiemy już, że Żydów z Kleszczel naziści wywieźli do Treblinki. Zmienia to odbiór obrazu. Bożonarodzeniowe przyjęcie nabiera innego sensu, kiedy dostrzeże się, że zza choinki wystaje portret Hitlera. Nie jest to zatem dom prywatny, bardziej urząd. A jeżeli to faktycznie mieszkanie, kim są ludzie biesiadujący przy stole i dlaczego zaprosili fotografa? Pozostają tylko domysły.

Można też patrzeć na te zdjęcia jak na rzemiosło, technicznie. Docenić, że światło pada miękko, modeluje twarze zgodnie z ówczesnymi kanonami. Wedle informacji miejscowych Kostko zbudował werandę z oknami w dachu, fachowo nazywaną altaną fotograficzną. Na podwojonych negatywach widać, że nie akceptował fuszerki. Kiedy zdjęcie wyszło niedoświetlone, robił je ponownie. Preferował atelier, gdzie mógł korzystać z lamp, wybrać odpowiednie tło i rekwizyt.

Miał też miejsce przed domem, z białą, wysoką kapliczką w tle, gdzie fotografował w plenerze.

Z jego spuścizny najwięcej zachowało się portretów robionych do dokumentów (to tzw. fotografia identyfikacyjna). Dla oszczędności materiału Kostko zestawiał po cztery „głowy" na kliszę, co dawało niezamierzony, ale ciekawy artystycznie efekt. Nie sposób oprzeć się analogii do dzieła Augusta Sandera, który pod koniec XIX wieku podjął próbę obiektywnego sfotografowania narodu niemieckiego – podzielonego wedle zawodów i społecznej klasy. Modeli ustawiał na tle warsztatu pracy i wyposażał w zawodowe rekwizyty. Fotografie wydał w albumie *Oblicze epoki*[26]. W 1934 roku większość nakładu skonfiskowali naziści, uznając go za „mało aryjski" i zniszczyli, choć to XIX-wieczny nurt fotografii o skłonnościach „policyjno-antropologicznych" (określenie Nowickiego), dzielącej ludzi na typy, stał się przyczynkiem do późniejszych rasistowskich eksperymentów III Rzeszy.

Kostko nie miał takich ambicji jak Sander, ale trudno uniknąć klasyfikującego spojrzenia na jego prace. Patrząc na portrety mieszkańców Kleszczel, bezwiednie porównuje się rysy, szuka podobieństw, pojawia się pytanie, dlaczego właśnie te cztery twarze zostały zestawione razem? Podobieństwo modeli wynika z ich pokrewieństwa czy przynależności do grupy etnicznej?

Dzięki działaniom Stowarzyszenia Widok udało się ustalić dane dotyczące niektórych osób i obiektów przedstawionych na zdjęciach. Większość jednak pozostaje anonimowa. Proces przeniesienia jakiegoś zbioru ikonograficznego ze sfery prywatnej do publicznej jest charakterystyczny dla zdjęć wernakularnych. Pisze o tym John Berger:

> W prywatnej fotografii kontekst rejestrowanej chwili ulega zachowaniu, dzięki czemu fotografia żyje zanurzona w nieprzerwanej ciągłości. (Jeśli na ścianie wisi zdjęcie Piotra, to jest mało prawdopodobne, że zapomnimy, kim był dla na nas Piotr.) Publiczna fotografia, odmiennie, jest wyrwana z kontekstu i staje się martwym przedmiotem, który – właśnie z powodu tego, że jest martwy – może zostać arbitralnie wykorzystany[27].

26 A. Sandler nigdy nie ukończył swojego dzieła. Po dojściu nazistów do władzy i skonfiskowaniu jego prac portretowych zajął się fotografowaniem pejzaży.

27 J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 82.

Zdjęcie traci w tym procesie atrybuty rodzinnej pamiątki, zacierają się związane z nim emocje, ale zyskuje kondycję zdjęcia anonimowego, „do wzięcia", którym można zachwycać się jako obiektem estetycznym, ale też wypełnić je własnymi fantazjami i opowieściami. Zaczyna wówczas żyć drugim życiem.

„Koniec końców czas stawia większość fotografii, nawet najbardziej amatorskich, w rzędzie dzieł sztuki" – twierdzi Sontag[28]. To właśnie spotkało prace rzemieślnika z Kleszczel. Jego portrety wykorzystywane są w publikacjach o fotografii czy historii regionu, pokazywane na wystawach. W ten sposób wyszły poza kulturową prowincję.

Fotograf z Kleszczel, podobnie jak Sander, chętnie wyposażał fotografowanych w atrybuty. Kobiety ze zdjęć trzymają w dłoniach tę samą torebkę. Była zapewne na wyposażeniu atelier i miała dodać szyku. Mężczyźni często występują w mundurach dla podkreślenia prestiżu. Klientów fotograf dekorował, dawał do ręki listek lub gałązkę. Pozowali na rowerach, użyczał im własnego motoru, by wyglądali na zamożniejszych. Czasami inscenizował scenki, niektóre wyglądają jak figury choreograficzne.

Wedle wspomnień Tamary Jawdosiuk z Dobrowody do fotografa zachodziło się przy okazji świąt[29]. Ona sama, podczas takich wypraw do Kleszczel, zakładała buty dwa razy: przed cerkwią i przed domem Jerzego Kostko, resztę drogi szła boso. Moment robienia pamiątkowego zdjęcia był doniosły. Fotografowani chcieli zachować się w pamięci potomnych jak najlepiej. „Stawanie twarzą do aparatu oznacza powagę, szczerość, ujawnienie istoty bohatera"[30]. Na zdjęciach są więc stosownie do okazji uśmiechnięci lub poważni, zazwyczaj stremowani obiektywem i sytuacją pozowania, „boją, aby aparat ich nie odrzucił"[31].

Można więc dostrzec na tych obrazach bardzo ludzką chęć pokazania się w lepszym świetle – w marynarskiej czapce, krakowskim stroju, na motocyklu. I choć wstyd przed aparatem fotograficznym jest współcześnie uczuciem raczej obcym, to zabiegi upiększania się, drobnych mistyfikacji, przyjmowanie ról oraz póz również chętnie czynimy. Łatwo to zauważyć, brnąc przez strumienie obrazów w mediach społecznościowych. Można z pełnym przekonaniem

28 S. Sontag, dz. cyt., s. 25.

29 tinyurl.com/bp57-dab-4 [dostęp: 13.09.2022].

30 S. Sontag, dz. cyt. s. 39.

31 Tamże, s. 83.

zawyrokować, że współczesne tuszowanie zmarszczek, powiększanie oczu, słynne „dziubki" czy fotografowanie się pod palmą, za sto lat zostaną uznane za zabiegi wysoce osobliwe, choć przez to może godne uwagi.

„Zdradzą nas pamiątkowe zdjęcia" – napisał w *Dnie oka* Nowicki[32].

Jan Siwicki

Podczas prac porządkowych na strychu wpada komuś do rąk skrzynka z naświetlonymi szybkami. Znowu warto docenić ten gest, że znalazca nie wyrzuca ich na śmietnik. W ten sposób zachowało się 246 negatywów Jana Siwickiego, głównie z lat 40., 50. i 60. XX wieku. Bez podpisów, bez dat nawet. Na szklanych płytkach wioskowa heterotopia. Wieś Jaczno w swoich najbardziej uroczystych odsłonach: pogrzeby i wesela.

Siwickiego można uznać za fotografa typowego pod względem warsztatu, życiorysu, dokonań. Ale żaden to zarzut, w tym właśnie jego siła. Nauczył się zawodu w Grodnie, do którego miał bliżej niż do Białegostoku. Próbował utrzymać się z fotografowania w Białymstoku, ale chyba się nie udało, bo jeszcze przed II wojną otworzył zakład w domu. Miał w nim ukwiecone miejsce, gdzie ustawiał klientów, i ciemnię wygrodzoną dyktą. Wyposażenie prowizorycznego atelier stanowiły trzy aparaty, lampy oraz tła, np. z widoczkiem miejskim (latarnie, antyczne kolumny), co też pokazuje, do jakiego statusu aspirowali mieszkańcy wioski („świat musiał się zmieścić u fotografa"[33]). Siwicki rozwieszał swe fotografie także podczas sesji objazdowych. Fotografował do początku lat 70.

W ocalonym zbiorze uwagę zwracają zwłaszcza zdjęcia funeralne i weselne. Oko regionalisty skieruje się przede wszystkim na chorągwie, strój duchownego, rodzaj krzyża, wygląd świątyni, ubrania uczestników uroczystości. Można rozróżnić obrzędy prawosławne i katolickie (współczesne Jaczno pod względem wyznaniowym podzielone jest niemal pół na pół). Na jednych i drugich widać tych samych muzykantów. Wesela prawosławne Siwicki fotografował na tle cerkwi w Jacznie (która spłonęła w 1986 roku). Pod nogami nowożeńców dostrzeżemy regionalne perebory (tkane kapy), starsze druhny trzymają ikonę, kawalerowie mają wpięte w butonierkę kokardki lub kwiatek, w tłumie stoi batiuszka.

32 W. Nowicki, *Dno oka*, s. 33.

33 Tamże, s. 30.

Katoliccy weselnicy fotografują się na schodach kościoła w Dąbrowie Białostockiej. Widać różnice w strojach uczestników uroczystości miejskich i wiejskich.

Artur Gaweł, etnograf, dyrektor Białostockiego Muzeum Wsi szczególną wartość przypisuje zdjęciom pogrzebowym, ponieważ dokumentują obyczaje już niepraktykowane. Uważa on, że większość ujęć była zrobiona tuż przed wyruszeniem konduktu. Katolickie pogrzeby przystawały także przy cerkwi, ponieważ we wsi nie było i nie ma kościoła. Na ostatnie pożegnanie często przychodziło całe Jaczno – niezależnie od wyznania. Trumnę wystawiano przed domem i otwierano wieko, żeby fotograf zrobił pamiątkowe zdjęcie. Zapewne w wielu przypadkach pierwsze i ostatnie. Trumnę dekorowano gałązkami (zwykle świerkowymi), czasami stała na konstrukcjach z krzeseł przykrytych kapami. Zmarłego otaczali żałobnicy. Niektórzy mimo zimy nie mieli butów, podobnie jak nieboszczyk, zapewne z ubóstwa.

> Były to czasy, kiedy żyło się ze śmiercią. Śmiertelność była wysoka. Dzieci często przeżywały zaledwie kilka miesięcy. Podczas niedawnej wojny widok trupa na ulicy był codziennością – rysuje ówczesne realia dr Gaweł. – Ludzie umierali w domach na oczach rodziny. Nieboszczyk czekał na pochówek w pokoju, w którym się mieszkało, a nie w lodówce zakładu pogrzebowego[34].

W takim kontekście nie dziwi więc fotografia, na której dzieci trzymają ręce w trumnie, na innym opierają się o nią. Niektóre bardziej interesuje fotograf niż ceremonia. Właśnie to spojrzenie w obiektyw jest zadrą, która wyciąga funeralne fotografie Siwickego z niezliczonej masy obrazków robionych na wieczną rzeczy pamiątkę.

O fotografii jako sztuce utrwalania lub uśmiercania chwili napisano już wiele. Przywołajmy choćby cytowaną już Sontag: „Wszystkie fotografie mówią: *Memento mori*. Robiąc zdjęcia, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania”[35]. Barthes określa ten fenomen fotografii jako „obecność nieobecności”.

34 tinyurl.com/bp57-dab-5 [dostęp: 13.09.2022].

35 S. Sontag, dz. cyt., s. 23.

Na zdjęciach Siwickiego sponad otwartej trumny z nieboszczykiem patrzy na nas świadek śmierci. Tam, w Jacznie lat 40., jest jeszcze dzieckiem, teraz może już nie żyje. Patrzy oglądającym prosto w oczy, mówiąc wyzywająco: „też umrzesz". Dla Barthesa fotografia nieboszczyka jest okropna, bo ożywia człowieka, który jest martwy. Dla Nowickiego „Fotografia trupa staje się okropna, bo daje nam przeczuć trupa w sobie". Wiejski fotograf wskakuje w samo centrum dyskursu o ontologii fotografii. W czasach, gdy o śmierci albo nie można mówić w ogóle, albo ściszonym wyłącznie głosem, stawia nam przed oczami trumnę.

W swoim wielkim dziele o fotografii, napisanym po śmierci matki, Barthes próbuje dociec, dlaczego przechowujemy zdjęcia zmarłych, dlaczego są dla nas ważne:

> Dosłownie rzecz biorąc, zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia. Od rzeczywistego ciała, które tu było przebiegły promienie, które dotykają mnie, który tu jestem. Nieistotna jest długość trwania przekazu; zdjęcie osoby, której już nie ma dociera do mnie jak zbłąkane promienie gwiazdy[36].

Funeralne fotografie Siwickiego okazują się czymś na wzór znanych w wielu kulturach masek pośmiertnych, w których rysy twarzy zachowane są poprzez światło. Z tą różnicą, że zdjęcia utrwaliły nie tylko oblicze nieboszczyka, ale też żywych ludzi zgromadzonych dookoła niego, którzy jednak w momencie naciśnięcia migawki stali się już przeszłością. Tym bardziej dojmujące stają się zdjęcia zniszczone, które można znaleźć u Siwickiego (poplamione, podarte, z łuszcząca się emulsją). Czas dodatkowo odznaczył na nich swoje piętno. Jak pisze Nowicki: „Entropia fotografii to upadek pamięci, bo to, co miało zapewnić częściową nieśmiertelność, na naszych oczach niszczeje"[37].

Konkluzja

Czy tylko patyna czasu sprawiła, że fotografowie z Podlasia z pamiętnikarzy handlujących odbitkami awansowali do roli twórców? Wprawdzie kontekst historyczny ich życia był wyjątkowy. Poza tym stworzone przez nich obrazy przetrwały wojenną katastrofę, co stawia je w rzędzie unikatów. Sami rzemieślnicy

36 R. Barthes, *Światło obrazu*, s. 143–144.

37 W. Nowicki, *Dno oka*, s. 174.

jednak nie mieli artystycznych aspiracji: trzymali się swojej prowincji, nie podejmowali kontrowersyjnych tematów, nie eksperymentowali z formą, daleko im było do awangardy. Jednak po latach zostali zauważeni przez archeologów fotografii, a ich kadry zdobyły rozgłos i uznanie. Zarówno prace Augustisa, jak też Kostko czy Siwickiego, pokazywane są na wystawach, publikowane w książkach i mediach elektronicznych, szeroko komentowane przez oglądających.

Po przeanalizowaniu wybranych wątków dotyczących ich współczesnego odbioru można uznać, że zadecydowały o tym nie wyjątkowe walory estetyczne czy dokumentalne, ale proces wyniesienia ich z domowych heterotopii (albumów, szuflad, strychów) do domeny publicznej, uznanie ich za fotografie wernakularne. Nie obyło się przy tym bez strat. Trudności z identyfikacją osób, rzeczy i wydarzeń przedstawionych powodują, że zatraciły one w dużej mierze funkcję dokumentacyjną i pamiątkową, natomiast wzmocniona została ich funkcja ewokacyjna[38]. Oddziałują z dużą siłą na współczesnych odbiorców, intrygują (jak np. zdjęcia nadgryzione przez czas, z wymazanymi postaciami), prowokują (jak funeralne obrazy Siwickiego), zmuszają do zajęcia stanowiska (jak Augustisowy świat tuż przed zmierzchem), budują nową symbolikę, a nawet tożsamość (społeczność jednej wsi ze zdjęć Kostko, Białystok Augustisa) – wszystko wbrew zamierzeniom samych twórców. Zauważa to Nowicki, który twierdzi: „oryginalność fotografii, a także główne źródło jej wartości estetycznej, bierze się właśnie z transformacji, jakiej poddaje ją działanie czasu, ze sposobu, w jaki wymyka się intencjom autora”[39]. Lethen podkreśla znaczenie odbiorcy w tym procesie: „mechaniczne archiwizowanie świata zjawisk nie rozróżnia tego, co znaczące, i tego, co bez znaczenia. Sens przedstawionym przedmiotom może zostać nadany wyłącznie z zewnątrz przez obserwatora”[40].

Archiwum może być tylko bezładnym zbiorem zadrukowanych prostokątów, do czasu, gdy ktoś (archiwista – artysta) nie zechce mu nadać porządku i subiektywnego sensu. Zyskuje wówczas ciężar i staje się wyrazistym przekazem.

Powodzenie archiwalnych zdjęć podlaskich fotografów bierze się z tego, że bez względu na intencje autorów przykuwają dziś uwagę odbiorców. Ale także ze

38 Z. Tomaszczuk, *Wykorzystywanie zdjęć archiwalnych w projektach artystycznych*, tinyurl.com/bp57-dab-6, s. 123–124.

39 W. Nowicki, *Dno oka*, s. 22.

40 H. Lethen, dz. cyt., s. 97.

sposobu ich prezentacji. Pomiędzy centrum i prowincją powstała relacja symetryczna, gdzie to, co znalezione na prowincji, zainspirowało centrum, zaoferowało przekaz mocny, budzący emocję, wywołujący refleksje. Zdjęcia Augustisa niepokoją przez kontrast beztroskiego miasta z tym, co miało nieuchronnie nadejść i co je zniszczyło. Kostko uwodzi swoją tendencją do mistyfikacji i upiększania, rodzącą pytanie o to, na ile „podrasowany" jest jego portret Kleszczel. Wreszcie Siwicki dojmującymi obrazami funeralnymi podejmuje temat tabu, usilnie dziś wypierany.

Dzięki nowym kontekstom analizowane tu fotografie zyskały status artobiektów, które znajdują ponowne zastosowanie w sztuce. Można podać tu wiele przykładów dzieł wizualnych, gdzie kluczową rolę pełnią fotografie archiwalne (często wernakularne) – poczynając od wspomnianego już Lewczyńskiego, poprzez Roberta Kuśmirowskiego, nazywanego artystą-kolekcjonerem, interpretującego archiwalia w aspekcie pamięci, nostalgii i przemijalności, Rafała Siderskiego, odbudowującego na podstawie rodzinnych fotografii więź z nieżyjącym ojcem, czy Anny Grzeszczykowskiej, która z prywatnych, pamiątkowych zdjęć wymazuje samą siebie, czyniąc z nich dowód na nieistnienie[41]. Nawet wyznawca czystego malarstwa Leon Tarasewicz w jednej z ostatnich swoich artystycznych realizacji z 2022 roku, pt. *Wysiedlenie*, nad wywróconym do góry nogami domem umieszcza wśród ikon stare zdjęcia. Szczególnym przykładem, także dlatego, że bardzo aktualnym, są prace Andreia Dostlieva, pokazywane na wystawie „Okupacja". Odnoszą się one do wojny na wschodzie Ukrainy, która rozgorzała w 2014 roku, a w 2022 objęła cały kraj. Pochodzący z Ługańska autor pisze we wstępie do katalogu:

> Moje rodzinne archiwum zdjęć zostało w moim mieszkaniu. Możliwe, że już nigdy go nie zobaczę. Możliwe, że teraz, kiedy piszę te słowa lub wy je czytacie, archiwum już nie istnieje. Próby odzyskania go mogą niepotrzebnie narazić tych, którzy by mi pomogli. Jedyne co mogę zrobić, by zachować historię mojej rodziny w obrazach, to odtworzyć przynajmniej te zdjęcia, które pamiętam. Odtworzyć je przy pomocy wszystkich dostępnych materiałów i zdjęć innych ludzi, którzy już ich nie potrzebują. Zająć czyjeś pamiątki w dokładnie ten sam sposób, jak moje zostały zajęte[42].

41 W. Nowicki, *Odbicie*, Wołowiec 2015, s. 215.

42 A. Dostliev, *Okupacja*, Turbincarpus Books, 2017, s. 3 (tłumaczenie własne).

Kupione na targu w Rydze zdjęcie nieznanej kobiety zastępuje lubianą fotografię babci, bo podobna sukienka, fryzura, poza. Do niektórych pozytywów twórca po prostu doszywa grubym ściegiem wujków i ciocie, domalowuje do randomowych fotografii to, co zapamiętał ze zdjęć z rodzinnego albumu. Modyfikuje obrazy, by tworzyć własną opowieść, uchronić się przed amnezją i ocalić bliskich. Tragizm i siła tej pracy polega na tym, że są to zabiegi z góry skazane na niepowodzenie, zbudowane na flaszowych fundamentach. Babcia z Rygi to nie ta z Ługańska. Potem może sobie ją przywłaszczyć jeszcze ktoś inny. Anonimowa kobieta (której portret wyrzucono lub sprzedano) może stać się przechodnią babcią, wojenną ikoną.

Także literatura jest coraz bardziej zżyta z fotografią, która przestaje być tylko ilustracją. W wielu ważnych w ostatniej dekadzie książkach opartych na faktach opowieść zaczyna się od pamiątkowego zdjęcia, które jest niczym wyzwolenie migawki pamięci, albo niepokojącym motywem, podważającym oficjalną narrację. Przywołam tu dla przykładu *Topografię pamięci* Martina Pollaka, *Fałszerzy pieprzu* Moniki Sznajdeman, *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku* Zbigniewa Rokity czy *Czystkę* Katarzyny Surmiak-Domańskiej. Agnieszka Pajączkowska wcieliła się nawet w rolę objazdowego fotografa i za książkę *Wędrowny zakład fotograficzny*, którą napisała na podstawie swoich wizyt na wschodniej rubieży Polski, otrzymała w 2019 roku literacką nagrodę im. Wiesława Kazaneckiego.

Odczytywanie zdjęć w ważnych dla współczesnych kontekstach, traktowanie jako cytatów, wykorzystanie negatywu jako twórczego tworzywa (*ready mades*, artobiektu), sprawia, że podlascy fotografowie przesuwają się z peryferii do centrum nowoczesnych nurtów myślenia o fotografii, a tym samym wyrastają z prowincji. Współczesne podejście zmienia perspektywę odbioru ich zdjęć. To tylko kilka z nasuwających się interpretacji tego fenomenu.

Bibliografia

Archiwum jako projekt, red. K. Pijarski, Warszawa 2011.

Augustis 2.0, red. G. Dąbrowski, Białystok 2017.

Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.

Bauman Z., *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, Warszawa 2018.

Berger J., *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999.

Chéroux C., *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2014.

Dostliev A., *Okupacja*, Turbincarpus Books, 2017.

Lethen H., *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, przeł. E. Kalinowska, Kraków 2016.
Lewczyński J., *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Września 2005.
Nowicki W., *Dno oka, Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.
Nowicki W., *Odbicie*, Wołowiec 2015.
Nowicki W., *Tuż obok*, Wołowiec–Kraków 2018.
Sekula A, *Społeczne użycie fotografii*, Warszawa 2010.
Sontag S., *O fotografii*, Warszawa 1986.

B