

MARTA KUBISZYN

Pracownia Kultury i Historii Żydów UMCS, Lublin

ORCID: 0000-0002-3868-9398

## HISTORYCZNE I ARTYSTYCZNE WARTOŚCI FOTOGRAFII: LUBELSKIE ZDJĘCIA STEFANA KIEŁSZNIA

### HISTORICAL AND ARTISTIC VALUES OF PHOTOGRAPHY: STEFAN KIEŁSZNIA'S IMAGES OF LUBLIN

#### Abstract

The article discusses Stefan Kielsznia's collection within the theoretical framework of Gillian Rose's concept concerning analysis of visual materials. Questions regarding the composition and contents of the photographs as well as the historical and social circumstances of their origin, together with the place of the series within Stefan Kielsznia's oeuvre, are juxtaposed with issues regarding perception of these images as documents of the non-existent Jewish quarter.

**Key words:** Stefan Kielsznia, Lublin, photography, Jewish district

**Słowa kluczowe:** Stefan Kielsznia, Lublin, fotografia, dzielnica żydowska

#### MIĘDZY DOKUMENTEM A SZTUKĄ: FOTOGRAFIE PRZEDWOJENNEGO LUBLINA

W latach 20. i 30. XX wieku powstało wiele fotografii przedstawiających Lublin. Tacy twórcy jak m.in. Jan Bułhak, a także działający w Lublinie Ludwik Hartwig, Edward Hartwig, Feliks Kaczanowski, Stefan Kielsznia, Janusz Kłos, Stanisław Magierski, Stanisław Pastusiak, Henryk Poddębski, Wiktor Ziółkowski czy lubelski poeta Józef Czechowicz, fotografowali zarówno reprezentacyjne Krakowskie Przedmieście, jak też stare miasto oraz dzielnicę żydowską na Podzamczu<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Zob.: J. Zętar, *Ikonoografia lubelskiej dzielnicy żydowskiej*, „Scriptores” 2003 nr 2, s. 81 i n., *eadem*, *Przyczynek do badań nad fotografią lubelską okresu dwudziestolecia międzywojenne-*

Wiele powstałych wówczas prac pod względem stylistycznym nawiązuje do nurtu szeroko rozumianej fotografii artystycznej odwołującej się do piktorializmu<sup>2</sup>. Założenia piktorializmu, rozwijane w Polsce w latach 30. m.in. za sprawą Jana Bułhaka pod mianem fotografiki<sup>3</sup>, zachęcały twórców do przywoływania estetyki obrazów malarskich, zarówno przez wybór motywów i kompozycji, jak też przez osiągnięcie określonych efektów plastycznych za pomocą ręcznej obróbki odbitek. Piktorialiści, pragnąc, aby ich prace zyskały status dzieł sztuki, deprecjonowali walory czystego obrazu fotograficznego jako zbyt dosłownego, a przez to niemającego „artystycznego charakteru”<sup>4</sup>.

Drugim nurtem, który wywarł znaczący wpływ na lubelskie środowisko fotograficzne był rozwijany także przez Jana Bułhaka nurt fotografii ojczystej. Formalnie bliska piktorializmowi, fotografia ojczysta definiowana była jako: „fotografia krajoznawcza, rozszerzona tematowo przez społeczno-patriotyczny punkt wyjścia, uszlachetniona poprzez wyższe wymagania artystyczne”. Wykonywane w tym nurcie zdjęcia miały ukazywać dziedzictwo kulturowe i historyczne kraju, w tym krajobraz i architekturę, tzw. typy ludowe, sceny rodzajowe, a także oddawać „polskiego ducha” i tworzyć „portret ojczyzny” przez ukazywanie związków między ludźmi, kulturą i pejzażem<sup>5</sup>. Podobne cechy przypisać można także znacznej części fotografii ukazujących międzywojenny Lublin, co każe uznać rolę i znaczenie tego rodzaju podejścia w lubelskim środowisku fotograficznym.

Na tle korpusu materiałów, jaki tworzą archiwalne zdjęcia Lublina, wyróżniają się — zarówno pod względem formy, jak też z uwagi na treść przedstawień — prace wykonane przez Stefana Kielszną (1911–1987), ukazujące partery budynków przy ulicach Nowej, Lubartowskiej, Kowalskiej, Święto-

---

go, w: *Prolegomena. Materiały Spotkania Doktorantów Historii Sztuki*, Kraków 13–15 października 2003, Kraków 2005, s. 2, za: [http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/9580/Przy-czynek\\_do\\_badan%20nad\\_fotografia\\_lubelska.pdf](http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/9580/Przy-czynek_do_badan%20nad_fotografia_lubelska.pdf) [dostęp 09.09.2018].

<sup>2</sup> Zob. m.in.: W. Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, Kraków 2014, s. 40.

<sup>3</sup> Zob. m.in.: L. Lechowicz, *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Warszawa 2010, s. 49–50.

<sup>4</sup> Z. Tomaszczuk, *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Warszawa 1998, s. 69 i n.; zob. też L. Lechowicz, *op. cit.*, s. 32, 35, 39 i n.

<sup>5</sup> Powstanie nurtu fotografii ojczystej związane było z tworzoną przez Jana Bułhaka w latach 1911–1920 fotograficzną dokumentacją Wilna. Wykonane wówczas zdjęcia mają wartość dokumentalną, choć odbiegają od inwentaryzatorskich standardów ze względu na dużą dozę subiektywizmu i „artystycznego” podejścia, przez co — jak podkreśla Lech Lechowicz — można stosować wobec nich kryteria artystyczne. Powstałe w ten sposób zdjęcia nie są prostą dokumentacją ukazującą zabytkową część miasta, lecz raczej świadectwem jego dziejów, formą utrwalania kulturowego dziedzictwa, ukazania *genius loci*, podkreślenia ciągłości tradycji i popularyzowania dziedzictwa kulturowego; za: L. Lechowicz, *op. cit.* s. 18–19; zob. też J. Bułhak, *Regionalizm w fotografii, czyli fotografia ojczysta*, „Nowości Fotograficzne” 2, 1937, s. 17–24.

duskiej, Szerokiej i Krawieckiej, zamieszkiwanych w tym okresie głównie przez ludność żydowską. Próba opisanie i analizy tych zdjęć, które z uwagi na formę i treść przedstawień można postrzegać jako rodzaj tworzonej planowo dokumentacji czy też inwentaryzacji fragmentu miasta, rodzi szereg problemów i pytań badawczych, m.in. z uwagi na fakt, że w świetle zachowanych materiałów źródłowych nie można jednoznacznie ustalić, dlaczego fotografie te powstały, czemu i komu miały służyć oraz kiedy dokładnie zostały wykonane. Dążenie do przedstawienia metodologicznie uprawnionej interpretacji zdjęć wymaga opisu zbioru celem uchwycenia cech charakterystycznych, omówienia formalnej strony prac oraz podjęcia rozważań dotyczących okoliczności ich powstania, co każe wykorzystać takie materiały jak katalogi wystaw i artykuły prasowe oraz wywiady (w tym rozmowę ze Stefanem Kielszną nagrą w 1985 roku oraz współcześnie zarejestrowane wywiady z członkami rodziny i znajomymi autora). Rozważania dotyczące samych fotografii wymagają odwołania się do metody opartej na krytycznym analizowaniu obrazów, celem identyfikacji i opisanie obecnych na zdjęciach motywów, ale także służącej odkrywaniu niesionych przez nie sensów i znaczeń czytelnych z perspektywy historycznej. Podstawy metodologiczne dla prowadzonych rozważań tworzyć będą tu teksty z zakresu historii i teorii fotografii dotyczące percepcji, rozumienia oraz interpretowania obrazu, wypracowane na gruncie takich nauk jak historia wizualna<sup>6</sup>, antropologia wizualna<sup>7</sup> czy socjologia wizualna<sup>8</sup>. Zasadniczym punktem odniesienia dla prowadzonych rozważań i ogólną ramą teoretyczną będzie tu koncepcja analizy materiałów wizualnych Gillian Rose<sup>9</sup>. Zgodnie z proponowanym przez tę badaczkę ujęciem w odniesieniu do zdjęć Stefana Kielszni wyróżnione zostały trzy obszary badawcze. Pierwszy związany jest z powstaniem prac, drugi z zagadnieniami dotyczącymi formalnej strony oraz treści fotografii, trzeci obejmuje problematykę współczesnej recepcji i wykorzystania zdjęć w różnego rodzaju projektach artystycznych i edukacyjnych.

<sup>6</sup> Zob. m.in.: D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012, s. 7–8 i n., 98–99 i n.; eadem, *Historia wizualna. Założenia teoretyczne i zakres badawczy*, w: *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin 2011, s. 87–94; *Wizualizacja wiedzy. Od Biblii Pauperum do hipertekstu*, red. M. Kluza, Lublin 2011.

<sup>7</sup> Zob. m.in.: K. Olechnicki, *Antropologia obrazu*, Warszawa 2003.

<sup>8</sup> Zob. m.in.: A. Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna*, Kraków 1987; P. Sztopek, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2005.

<sup>9</sup> G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010.

## NIEISTNIEJĄCA DZIELNICA ŻYDOWSKA W LUBLINIE I JEJ WIZUALNE REPREZENTACJE

Przez kilkaset lat Lublin rozwijał się jako wieloetniczne miasto, w którego przestrzeni wyodrębniały się dzielnice zamieszkiwane przez Żydów, stanowiących znaczny odsetek mieszkańców. Na skutek wydarzeń związanych z II wojną światową, m.in. w związku z zagładą żydowskich mieszkańców oraz z częściowym wyburzeniem zamieszkiwanych przez nich dzielnic na Podzamczu i Wieniawie, znaczącym przeobrażeniem uległa struktura społeczna i krajobraz kulturowy oraz układ przestrzenny miasta. Wiosną 1942 roku, na skutek prowadzonych w ramach Akcji Reinhardt deportacji, do obozu zagłady w Bełżcu wywieziono ok. 28 tysięcy osób spośród mieszkańców lubelskiego getta. Po przesiedleniu pozostałych do szczątkowego getta na Majdanie Tatarskim okupanci — wykorzystując do pracy polskich i żydowskich robotników przymusowych — rozpoczęły wyburzanie Podzamcza<sup>10</sup>. Między lutym a lipcem 1954 roku, w ramach prac związanych z zagospodarowaniem terenu po dawnej dzielnicy żydowskiej podjętych w związku z organizowanymi w Lublinie obchodami dziesięciolecia PKWN, na obszarze Podzamcza zrealizowano nowy układ przestrzenno-urbanistyczny. W miejscu, gdzie pierwotnie przebiegała ulica Szeroka, wytyczono reprezentacyjny plac (Plac Zebrań Ludowych, po 1989 roku przemianowany na Plac Zamkowy). Przy zachodniej linii placu wzniesiono nowe budynki mieszkalne — ciąg połączonych ze sobą kamienic zaprojektowanych w formie stylizowanej na zabytkową zabudowę. Przy południowym stoku wzgórza zamkowego, tj. w miejscu dawnych ulic Krawieckiej i Podzamcze, zaprojektowano tereny zielone mające pomieścić nowoczesną wystawę rolniczą<sup>11</sup>. Jak napisał Władysław Panas w eseju *Oko cadyka*: „Dla tej części miasta, gdzie była dzielnica Podzamcze, czyli wokół Zamku, powtórzono akt stwórczy. Postanowiono bowiem wszystko zacząć od początku i zupełnie inaczej. [...] Cała okolica została [...] oczyszczona, ruiny rozebrano, gruz uprzątnięto [...]. Znikła ulica Szeroka, znikły inne ulice i wszystko co tam było. Nie pozostało absolutnie nic, żaden materialny ślad, nawet ślad prze-

<sup>10</sup> Szerzej o historii lubelskich Żydów zob. m.in.: M. Bałaban, *Żydowskie miasto w Lublinie*, tłum. Jan Doktor, Lublin 1991 [Berlin 1919]; W. Hawryluk, G. Linkowski (red.), *Żydzi lubelscy. Materiały z sesji poświęconej Żydom lubelskim*, Lublin, 14–16 grudnia 1994 r., Lublin 1996; R. Kuwałek, W. Wysok, *Lublin. Jerozolima Królestwa Polskiego*, Lublin 2001; T. Radzik (red.), *Żydzi w Lublinie. Materiały do dziejów społeczności żydowskiej Lublina*, t. 1, Lublin 1995; t. 2, Lublin 1998; zob. też: T. Radzik, *Portret historyczny „Scriptores”* 1 (27), 2003 s. 34; J.J. Bojarski, *Ścieżki pamięci. Żydowskie miasto w Lublinie — losy, miejsca, historia*, Lublin — Rishon Lezion 2001.

<sup>11</sup> Na temat przebudowy w 1954 roku zob.: J. Zętar, *Jak budowano plac Zamkowy*, „Gazeta Wyborcza”, Magazyn Lubelski: Historia Lokalna, piątek 19 sierpnia 2017 r., s. 6–7; *eadem*, *Szeroka — opowieść o ulicy, której nie ma*, „Gazeta Wyborcza”, Magazyn Lubelski: Historia Lokalna, piątek, 25 sierpnia 2017 r., s. 8–9.

biegu ulic. Powstała wolna, pusta przestrzeń gotowa na przyjęcie twórczego impulsu”<sup>12</sup>.

Przywołując stwierdzenie Henryka Gawareckiego, który w szkicu poświęconym przeszłości Lublina zwracał uwagę na znaczenie przekazów ikonograficznych w badaniach nad dziejami miasta<sup>13</sup>, należy podkreślić rolę, jaką odgrywają wszelkiego rodzaju materiały wizualne w przypadku poznawania wyglądu oraz układu przestrzennego Podzamcza. Obok znacznej liczby grafik, rysunków i akwael ukazujących poszczególne ulice i budynki znajdujące się w tej części Lublina, wykonywanych przez takich artystów jak m.in. Zygmunt Kazimierz Bartkiewicz, Witold Chomicz, Maksymilian Gierymski, Jan Kanty Gumowski, Karl Richard Henker, Konstanty Kietlicz-Rayski, Zenon Kononowicz, Juliusz Kurzątkowski, Henryk Lewenstadt, Lionel Reiss, Czesław Stefański, Symcha Binem Trachter, Leon Wyczółkowski czy Henryk Zwolakiewicz<sup>14</sup>, dzielnica żydowska została utrwalona także na licznych fotografiach, spośród których najstarsze powstały na przełomie XIX i XX wieku oraz na początku XX stulecia<sup>15</sup>.

Wśród powstałych w okresie międzywojennym fotografii ukazujących dzielnicę żydowską na Podzamczu, obok panoramicznych ujęć wykonywanych ze wzgórza Czwartek, od strony Kalinowszczyzny i z Placu po Farze oraz lotniczych fotografii datowanych na połowę lat 30., na których zarejestrowano widok Podzamcza od strony południowo-wschodniej i wschodniej, zachowały się także liczne zdjęcia wykonane przez różnych, niekiedy nieznanych z nazwiska autorów, ukazujące m.in. ulicę Szeroką, Zamkową, Podwale, Cyruliczą i Krawiecką, a także handlowy plac przy zbiegu ulicy Kowalskiej i Szerokiej<sup>16</sup>. Zachowane i upublicznione zasoby przedwojennych fotografii ukazujących dzielnicę żydowską nie stanowią jednak pełnej dokumentacji tej części miasta. Na zdjęciach ukazywane są zwykle jedynie wybrane miejsca i obiekty: reprezentacyjna ulica Szeroka, przestrzeń wokół Bramy Grodzkiej oraz cechu-

<sup>12</sup> W. Panas, *Oko cadyka*, Lublin 2004, s. 15.

<sup>13</sup> H. Gawarecki, *O dawnym Lublinie. Szkice z przeszłości miasta*, Lublin 1974, s. 115.

<sup>14</sup> Zob. m.in. R. Bartnik, *Widoki Lublina w zbiorach graficznych Muzeum Lubelskiego*, w: *Ikonografia dawnego Lublina*. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Oddział w Lublinie, red. Z. Nestorowicz, Lublin 1999, s. 120–143; J. Zętar, *Ikonografia lubelskiej dzielnicy...*, s. 83–85.

<sup>15</sup> Wykonana ok. 1898 roku fotografia Zofii Grzybowskiej sygnowana przez zakład A. Stephanoﬀ, zatytułowana *Były Zamek królewski* ukazuje budowlę od strony południowo-zachodniej wraz z zabudowaniami dzielnicy żydowskiej. Około 1901 roku powstała panorama dzielnicy żydowskiej ujęta na czterech połączonych ze sobą fotografiach wykonanych przez Wandę Sierocińską; szerzej na ten temat zob.: J. Zętar, *Przyczynek do badań...*, s. 3–4; *eadem*, *Ikonografia lubelskiej dzielnicy...*, s. 80–81.

<sup>16</sup> Szerzej zob.: J. Zętar, *Przyczynek do badań...*, s. 4–6; *eadem*, *Ikonografia lubelskiej dzielnicy...*, s. 81–83.

jące się swoistą malowniczością okolice ubogiej ulicy Krawieckiej. Choć miejsca trudno dostępne dla fotografów, m.in. ze względu na ciasną zabudowę, a także mniej atrakcyjne wizualnie fragmenty dzielnicy, są ukazywane rzadziej lub całkowicie pomijane, istniejące zbiory dają jednak dość spójne wyobrażenie o wyglądzie i strukturze przestrzennej nieistniejącego już Podzamcza.

Odrębną grupę wizualnych dokumentów ukazujących dzielnicę na Podzamczu tworzą fotografie wykonane w latach okupacji<sup>17</sup>. Częścią tego niejednolitego i rozproszonego zespołu są m.in. zdjęcia mieszczącego się tu getta, mające charakter propagandowy i przedstawiające — w sposób zgodny z nazistowską antysemicką ideologią — zrujnowane, zawilgocone budynki oraz ubogich, nędźnie ubranych mieszkańców. Wśród najbardziej znanych prac wskazać tu można m.in. zdjęcie z 1940 roku ukazujące Żyda czyszczącego buty niemieckiego żołnierza, zdjęcie ukazujące bramę do wyodrębnionej części getta, znajdującą się przy wlocie do ulicy Kowalskiej, czy też fotografię zatytułowaną: „Niemiecki oficer pouczający dzieci w getcie lubelskim o konieczności codziennego mycia się”. Do tej grupy zaliczyć można także m.in. serię pocztówek wykonanych na podstawie fotografii z getta, na których pojawiają się tzw. „typy Żydów lubelskich” oraz serię pocztówek powstałych na podstawie fotografii Maxa Otto Vendreya, będących pierwotnie materiałem ilustrującym *Przewodnik po mieście Lublinie* wydany w 1942 roku<sup>18</sup>. Odmienną pod względem formy i treści przekazu grupę stanowią fotografie wykonywane przez niemieckich żołnierzy i cywilów w czasie podejmowanych dla rozrywki „wycieczek” do getta, stanowiącego dla nich malowniczy, egzotyczny plener. Jak podkreśla Krzysztof Banach, autorzy tych zdjęć reprezentują różny poziom wrażliwości i empatii wobec fotografowanych osób, co wyraźnie odzwierciedlają m.in. kontrasty pomiędzy fotografiami ukazującymi Żydów zmuszanych do pozowania w uwłaczających dla nich sytuacjach, zdjęciami przedstawiającymi roześmiane dzieci spontanicznie ujęte na tle zabudowań Podzamcza czy pracami wykonanymi przez żołnierza Wehrmachtu Maxa Kirnbergera, ukazującymi lubelskie getto i jego mieszkańców w sposób reporterski, z etnograficznym zacięciem i bez propagandowej zjadłości<sup>19</sup>. Wśród zdjęć z czasów okupacji wyróżnić można także grupę fotografii ukazujących burzenie domów na ternie wyludnionego Podzamcza w latach 1942–1943. Są one — w sytuacji braku zdjęć ilustrujących deportacje do obozu w Bełżcu w marcu i kwietniu 1942 roku — niejako pośrednim, symbolicznym świadectwem Zagłady miesz-

<sup>17</sup> Zob. K. Banach, *Dzielnice Zagłady w fotografiach, dokumentach i relacjach świadków*, w: *idem* (red.), *Dzielnice Zagłady. Niemieckie getta dla Żydów w okupowanym Lublinie*. Katalog wystawy, Lublin 2017, s. 23.

<sup>18</sup> Za: J. Zętar, *Ikonografia lubelskiej dzielnicy...*, s. 83.

<sup>19</sup> M. Kirnberger, *Fotografie getta*, Lublin 2009; zob. też P. Reszka, M. Szlachetka, *Zamordowana dzielnica w niemieckim kolorze*, „Gazeta Wyborcza” 12–13 lipca 2009, s. 1.

kańców getta. Pomimo poważnych trudności z precyzyjnym datowaniem, zdjęcia te — wykonywane zarówno przez okupantów, jak też najprawdopodobniej przez polskich robotników zatrudnianych przy rozbiórce domów i porządkowaniu terenu — stanowią współcześnie cenne zasoby archiwalne<sup>20</sup>.

#### „INWENTARYZACYJNE” ZDJĘCIA STEFANA KIELSZNI JAKO DOKUMENTACJA MIASTA

Stefan Kielsznia, urodzony w 1911 roku w Jakubowicach k. Lublina, pochodził z niezamożnej robotniczej rodziny. Po ukończeniu Szkoły Handlowej Zgromadzenia Kupców i odbyciu służby wojskowej podjął pracę zarobkową w księgarni św. Wojciecha. Choć pasjonował się malarstwem i grafiką, nigdy nie zrealizował marzeń o edukacji artystycznej, zaś podjęta przez niego działalność na polu fotografii stała się — jak się wydaje — formą twórczej samorealizacji. Jako członek Lubelskiego Towarzystwa Fotograficznego i posiadacz obszernej kolekcji książek poświęconych fotografii, Kielsznia wykonał wiele zdjęć ukazujących Lublin. Po zakończeniu wojny pracował w laboratorium fotograficznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, powrócił też do zawodu księgarza, a następnie prowadził zakład fotograficzny przy ul. Świętoduskiej. Jego zdjęcia były wysoko oceniane na ogólnopolskich konkursach fotograficznych<sup>21</sup>.

Na wykonanych przez Stefana Kielsznię w latach trzydziestych fotografiach ukazujących zabudowę fragmentu centrum przedwojennego Lublina, które na potrzeby prowadzonych rozważań określone zostały mianem „zdjęć z serii inwentaryzacyjnej”, przedstawione zostały partery kamienic z obrzeża starego miasta, stojących przy nieparzystej stronie ulicy Nowej<sup>22</sup> i Lubartowskiej oraz przy parzystej stronie ulicy Kowalskiej, a także przy parzystej stronie ulicy Świętoduskiej. Sfotografowane zostały także wyburzone w czasie okupacji i nieistniejące już dziś fragmenty Podzamecza, w tym parzysta strona reprezentacyjnej ulicy Szerokiej oraz parzysta strona ulicy Krawieckiej, leżącej we wschodniej, najuboższej części dawnej dzielnicy żydowskiej. Zdjęcia z serii „inwentaryzacyjnej” różnią się nie tylko od powstających w tym okresie prac

<sup>20</sup> Zob. K. Banach, *op. cit.*, s. 26; zob. też Krzysztof Mucha, *Wielka synagoga — Lublin — cz. 1*, Monografia. Spotkanie z Zabytkiem, Gliwice, Politechnika Śląska, 2011, R. V, nr 1 s. 30–33.

<sup>21</sup> D. Majuk, A. Wiśniewska, *Skadrowane dla potomności: Stefan Kielsznia, fotograf z Lublina*, w: K. Krahl, Ch. Mennicke-Schwarz i S. Wagler, *Stefan Kielsznia. Ulica Nowa 3*, Lipsk 2011, s. 22, zob. też *Stefan Kielsznia. Kalendarium*, w: *ibidem*, s. 59–60.

<sup>22</sup> Dziś: południowy (tj. górny) odcinek ulicy Lubartowskiej. W przeciwieństwie do wyburzonego fragmentu Podzamecza, większa część starego miasta oraz zabudowania przy ulicy Nowej i Lubartowskiej zachowały pierwotny układ. Po wojnie ulica Nowa została połączona z ulicą Lubartowską, czemu towarzyszyła zmiana numeracji domów.

innych autorów przedstawiających Lublin, ale także od piktorialistycznych fotografii wykonanych przez samego Stefana Kielsznę, czego przykładem mogą być tu choćby zdjęcia ukazujące mieszkańców Podzamcza w malowniczo ujętej scenerii miejskiej, opublikowane w 1977 roku w katalogu wystawy pt. *Dawny Lublin na fotografiach S. Kielszni*<sup>23</sup>. Zdjęciom mającym bardziej „artystyczny” charakter, sam autor przypisywał — jak się wydaje — szczególną wartość i znaczenie, co wskazywać może na rolę estetyki propagowanej przez Jana Bulhaka w przedwojennej twórczości lubelskiego fotografa.

Wykonując zdjęcia „inwentaryzacyjne”, Stefan Kielsznia nie starał się ukazać miasta w sposób wizualnie atrakcyjny, pozwalał sobie także na pewne techniczne niedoskonałości. Powstałe w ten sposób prace ukazują handlowy charakter części miasta zamieszkiwanej głównie przez ludność żydowską. Widać na nich m.in. znajdujące się przy ulicy Nowej liczne sklepy z taną galanterią i obuwem, zakłady rzemieślnicze, a także niewielkie lokale gastronomiczne — piwiarnie i małe restauracje, których oferta skierowana była zarówno do okolicznych mieszkańców, jak i do osób przybywających do Lublina z okolicznych miasteczek oraz wiosek i sprzedających produkty rolne oraz wyroby rzemieślnicze na tzw. „polskim targu”, leżącym na rozległym placu pomiędzy ulicą Nową a ulicą Świętoduską. Na zdjęciach fasad kolejnych budynków wyraźnie wyeksponowane zostały szyldy oraz tablice reklamowe, na których — w języku polskim, jidysz i hebrajskim oraz za pomocą rysunków — przedstawione zostały informacje dotyczące sprzedawanych tam towarów i oferowanych usług. Na fotografiach widoczne są też numery domów, a także umieszczane na ścianach budynków plakaty oraz afisze informujące o aktualnych wydarzeniach kulturalnych (koncerty, występy teatralne) i sportowych<sup>24</sup>.

Na tle architektury sfotografowane zostały osoby, które przypadkowo znalazły się w kadrze: stojący na progach właściciele sklepów i zakładów rzemieślniczych, dzieci w szkolnych mundurkach, wiejskie kobiety w kraciastych chustach, bogatsi mieszczanie w płaszczach i kapeluszach, a także umundurowani policjanci czy tragarze, których profesję poznać można było po charakterystycznych sznurach zawiązanych w pasie. Większość obecnych na zdjęciach osób nie zauważa, bądź też świadomie ignoruje obecność fotografa, przemierzającego się — wraz z naświetlaniem kolejnych klatek negatywu — wzdłuż ulicy. Zachowując dystans wobec dokumentowanej przestrzeni miejskiej, w której toczy się zwyczajne, codzienne życie, Kielsznia kierował obiektyw

<sup>23</sup> H. G a w a r e c k i, *Dawny Lublin na fotografiach Stefana Kielszni — katalog wystawy*, Towarzystwo Miłośników Lublina, Lublin 1977; zob. też B. O d n o u s, *Fotograf zaginionego miasta*, „Karta” 31, 2000, s. 10–13.

<sup>24</sup> Omawiane zdjęcia dostępne są on-line w Archiwum Stefana Kielszni Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN”, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/stefan-kielsznia-charakterystyka-archiwum-fotografii/> [dostęp 09.09.2018].



aparatu nieco ponad głowami przechodniów, co może sugerować, że nie byli oni bezpośrednim przedmiotem zainteresowania fotografa. Niektóre z zarejestrowanych na zdjęciach osób ukradkiem lub otwarcie spoglądają jednak na Stefana Kielsznię i uśmiechają się do aparatu. Na zdjęciach z ulicy Lubartowskiej widać m.in. stojących pod ścianami tragarzy wyraźnie patrzących w stronę fotografa, na ulicy Świętoduskiej — pojawia się chłopiec w dwurzędowym paltku, zaś na ulicy Kowalskiej — dziewczynka z paczką w ręce, którzy podążają za pracującym fotografem, pozwalając uwiecznić swoje postaci na kilku kolejnych klatkach.

Fotografie w większości kadrowane są w poziomie, w sposób zbliżony do tego, w jaki przestrzeń miejską postrzega przemierzający ulice przechodzień. W całej kolekcji dominują proste, frontalne lub wykonane pod lekkim kątem ujęcia — gęste i obfitujące w szczegóły. Poza starannym kadrowaniem trudno dostrzec tu jakiegokolwiek zabiegi mające na celu nadanie ujęciom walorów artystycznych czy też budowaniu fotograficznej narracji. Dzięki zastosowaniu dużej głębi ostrości twórca z taką samą uwagą ukazuje poszczególne plany: na tle fotografowanych budynków w sposób niezamierzony uwieczniane są postaci mieszkańców oraz przypadkowych przechodniów. Taki sposób fotografowania sprawia, że zdjęcia z omawianej kolekcji przypominają techniczne, niemal „mechaniczne” zapisy, pozbawione ciepła, subiektywnego spojrzenia, w których wyraźnie zaznaczony został dystans wobec przedstawianego świata.

Pośród wykonanych przez Stefana Kielsznię zdjęć dokumentujących budynki przy ulicy Nowej, Lubartowskiej, Kowalskiej, Świętoduskiej, Szerokiej i Krawieckiej dziś znanych jest 145 fotografii, tworzących spójną stylistycznie kolekcję<sup>25</sup>. Trudno określić faktyczne rozmiary całego lubelskiego archiwum, obejmującego zarówno zdjęcia z analizowanej serii, jak też fotografie „artystyczne” ukazujące śródmieście i podmiejskie dzielnice, o których autor wspomina m.in. w wywiadzie udzielonym Krystynie Kotowicz z Radia Lublin w 1985 roku<sup>26</sup>. W tym samym wywiadzie Stefan Kielsznia stwierdza, że wykonał około 6 tysięcy negatywów [klatek?] i deklaruje, że jest w posiadaniu około 400 dobrej jakości zdjęć: „cennych i wartościowych dla historii Lublina”<sup>27</sup>, trudno jednak stwierdzić, czy liczby te odnoszą się do fotografii miasta zrobionych przez niego w okresie międzywojennym, czy też do wszyst-

<sup>25</sup> Zob. m.in.: S. Wa g l e r, *O archiwum fotografii Stefana Kielszni: rodzaje zdjęć i konteksty ich powstania*, w: *Nowa... op. cit.*, s. 1.

<sup>26</sup> Audycja radiowa K. K o t o w i c z, *Alfabet wspomnień — Stefan Kielsznia*, Radio Lublin S.A., Lublin 1985; zob.: [http://tnn.pl/audycja\\_opis.php?ida=21&f\\_2audycje\\_plikiOrder=Sorter\\_f\\_2audycje\\_pliki\\_czas\\_trwania&f\\_2audycje\\_plikiDir=ASC](http://tnn.pl/audycja_opis.php?ida=21&f_2audycje_plikiOrder=Sorter_f_2audycje_pliki_czas_trwania&f_2audycje_plikiDir=ASC). W artykule fragmenty wywiadu cytuję za transkrypcją B. Odnous.

<sup>27</sup> Audycja radiowa K. K o t o w i c z, *op. cit.*

kich zdjęć Lublina powstałych przed 1985 rokiem, na co wskazywać mogą dane przytoczone w artykule autorstwa Elizy Kwaśniewskiej. W artykule tym, przygotowanym — jak się wydaje — z wykorzystaniem informacji i materiałów pozyskanych bezpośrednio od Stefana Kielszni, jest mowa o archiwum liczącym „kilka tysięcy negatywów”, ukazujących przed- i powojenny Lublin, w którym znajdują się także zdjęcia wykonywane w latach 80. i pokazujące m.in. „ostatnie domy drewniane i strzechy Lublina”, a także „kolejki przed sklepami”<sup>28</sup>.

Do dalszych losów naświetlonych przed wojną negatywów Stefan Kielsznia odnosi się w przywoływanym wywiadzie raczej zdawkowo, cyt.: „Z wybuchem wojny i za okupacji dużo robiłem, ale po wojnie los inaczej tym wszystkim pokierował. Wiele negatywów — zniszczonych”. Autor nie mówi jednak wprost, czy materiały te uległy dewastacji na skutek zdarzeń losowych, zostały zniszczone przez niego samego, czy też zarekwirowane przez pracowników Urzędu Bezpieczeństwa w 1949 roku, gdy fotograf był prześladowany w związku ze współpracą z polskim podziemiem w czasie okupacji. Odnosząc się — jak można sądzić — do losów fotografii tworzących „inventaryzacyjną” kolekcję, Stefan Kielsznia wspomina jedynie, że po wywołaniu negatywów wykonał jedynie część odbitek, cyt.: „Zdjęcia nie były nawet robione, dla przykładu zdjęcia ulicy Nowej, obecnie [tj. w 1985 roku] Rady Delegatów, Kowalskiej, Szerokiej to [...] pierwsze odbitki były zrobione w 1974 roku. Dopiero!”<sup>29</sup>.

W połowie lat 70. autor wrócił do zachowanych negatywów, uznanych wcześniej — jak się wydaje — za mało ważne, dostrzegając ich walor historyczny:

Pierwsze odbitki jak zrobiłem, to sam ze sobą rozmowę prowadzę, że trzeba będzie pokazać inżynierowi [Henrykowi] Gawareckiemu. Niewykluczone, że on mi podsunie jakąś myśl, a może to pokazać młodzieży, bo takiego Lublina nie widzieli. Jak ja mu to w odbitkach pocztówkowych pokazałem, zachłysnął się dosłownie [...] i koniecznie: „zrobić wystawę!” I na skutek jego namowy zrobiłem wystawę w Empiku [pt. „Dawny Lublin na fotografiach S. Kielszni”, otwartą w grudniu 1977 roku], która na ogół podobała się<sup>30</sup>.

Wystawa z 1977 roku zapoczątkowała serię kolejnych ekspozycji. W 1980 roku zdjęcia Stefana Kielszni były pokazywane w Domu Kultury LSM na wystawie „Dawny Lublin”, zaś w 1984 roku — w Wojewódzkim Domu Kultury wraz z fotografiami wykonanymi po wojnie i powtarzającymi wcześniejsze ujęcia<sup>31</sup>. W 1987 roku zdjęcia zostały opublikowane w książce z przedmową Mieczys-

<sup>28</sup> E. Kwaśniewska, *Czar starego Lublina*, „Sztandar Ludu” nr 103, 1986.

<sup>29</sup> Audycja radiowa K. Kotowicz, *op. cit.*

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Kalendarium w: Stefan Kielsznia. Ulica Nowa 3...*, *op. cit.*, s. 60.

sława Kurzątkowskiego, pt. *Lublin Trzech Pokoleń*. W latach 80., z inicjatywy Murraya Forbesa, przygotowana została kolejna wystawa zdjęć Stefana Kielszni, pt.: „Poland. Aperture to a World Laid Waste”, zorganizowana przez Forbes Collection we współpracy z bostońską fundacją Navigator, prezentowana kolejno w San Francisco (1984), Bostonie (1986) i Tel Awiwie (1988)<sup>32</sup>. Prawdopodobnie w trakcie przygotowywania i prezentowania tej wystawy zaginęła bądź została zniszczona część oryginalnych negatywów.

W maju 1998 roku wybrane zdjęcia Stefana Kielszni zostały wykorzystane jako elementy wizualnej narracji o przedwojennym, polsko-żydowskim Lublinie, konstruowanej w ramach wystawy „Wielka Księga Miasta”, przygotowanej przez Ośrodek „Brama Grodzka — Teatr NN” i pokazywanej w przestrzeni wystawienniczej mieszczącej się w budynku Bramy Grodzkiej i przylegających doń kamienic. W późniejszych latach zdjęcia te były włączane do kolejnych wystaw Ośrodka: „Portret Miejsca”, otwartej w 1999, oraz „Pamięć Miasta”, będącej od 2011 roku stałym elementem wnętrza siedziby instytucji.

W 1998 roku zdjęcia ukazujące dzielnicę żydowską pojawiły się w albumie *I wciąż widzę ich twarze...*, wydanym przez Fundację Shalom, jako wprowadzenie do części książki poświęconej codziennemu życiu miasta<sup>33</sup>.

W 1999 roku część zachowanych negatywów wraz z odbitkami wykonanymi w latach 70. i w latach 90. została przekazana do archiwum Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN” przez Jerzego Kielsznię, syna Stefana, oraz przez Symchę Wajsa, kolekcjonera archiwaliów dotyczących Lublina. Digitalizacja i opracowanie tych materiałów były ważnym elementem realizowanego w latach 2009–2010 polsko-niemieckiego projektu „Bławatne z Lublina”, finansowanego przez Kulturstiftung des Bundes (Federalna Fundacja Kultury), którego zwieńczeniem stało się utworzenie Archiwum Cyfrowego Stefana Kielszni<sup>34</sup>.

#### ZDJĘCIA STEFANA KIELSZNI JAKO PRZEDMIOT BADAŃ:

##### PROBLEMY METODOLOGICZNE I MOŻLIWOŚCI INTERPRETACYJNE

Przywołanie ujęcia proponowanego przez Gillian Rose w kontekście problematyki związanej z samym procesem tworzenia zdjęć wymaga postawienia w centrum postaci fotografa, jego motywacji i emocji. W przypadku prac

<sup>32</sup> *Ibidem* s. 60.

<sup>33</sup> *I wciąż widzę ich twarze...*, układ i opr. graficzne Lech Majewski, opr. tekstów Anna Bikont, Warszawa 1998.

<sup>34</sup> O Archiwum Cyfrowym oraz o projekcie „Bławatne z Lublina” zob.: S. W a g l e r, *O archiwum fotografii...*, s. 1–2; Ch. M e n n i c k e - S c h w a r z, S. W a g l e r, *O projekcie*, w: *Stefan Kielsznia. Ulica Nowa 3...*, s. 55.

Stefana Kielszni badacz poruszający te zagadnienia napotyka jednak na szereg problemów metodologicznych. Są one związane z brakiem źródeł, które pozwoliłyby na rozstrzygnięcie kwestii związanych z datowaniem oraz z wyjaśnieniem przyczyn powstania fotografii, co ma — jak się wydaje — bezpośredni związek z formalną stroną przedstawień. Trudne jest też jednoznaczne ustalenie, jaki był stosunek samego autora do omawianej grupy dzieł. Podjęcie tych zagadnień wymaga krytycznego podejścia do istniejących źródeł, tj. do tekstów prasowych oraz wywiadów zawierających niejednokrotnie niejasne, niejednoznaczne i niemożliwe do zweryfikowania informacje.

Wśród materiałów i opracowań, w których znaleźć można odniesienia do twórczości Stefana Kielszni, wskazać należy wspomniany wyżej katalog wystawy pt. „Dawny Lublin na fotografiach S. Kielszni”, zorganizowanej w grudniu 1977 roku, z przedmową autorstwa Henryka Gawareckiego. Źródła publicystyczne obejmują teksty zamieszczane w lubelskiej prasie w związku z organizacją kolejnych wystaw<sup>35</sup>, a także teksty w prasie ogólnopolskiej, w tym m.in. artykuł Barbary Odnous opublikowany w czasopiśmie „Karta”<sup>36</sup>. Odrębne źródła to wywiad z synem fotografa, Jerzym Kielsznią<sup>37</sup>, oraz rozmowy z lubelskimi fotografami, nagrane wspólnie przez Ośrodek „Brama Grodzka — Teatr NN”. Zdjęciom Stefana Kielszni poświęcona została publikacja pod redakcją Kristine Krahl, Christiane Mennicke-Schwarz i Silke Wagler<sup>38</sup> oraz będąca jej kontynuacją książka o projekcie artystycznym „Bławatne z Lublina” Ulrike Grossarth<sup>39</sup>, a także publikacja stanowiąca retrospektywę twórczości tej artystki<sup>40</sup>. Materiały dotyczące twórczości Stefana Kielszni obecne są też w artykułach Joanny Zętar dotyczących ikonografii Lublina<sup>41</sup>.

Istotnym źródłem do badań nad twórczością Stefana Kielszni jest audycja radiowa z 1985 roku w formie rozmowy z fotografem przeprowadzonej przez Krystynę Kotowicz z Radia Lublin<sup>42</sup>. W wywiadzie — mającym po części cha-

<sup>35</sup> E. Kwaśniewska, *Czar starego Lublina*, „Sztandar Ludu” 103, 1986; E. Czerwińska, *Kadry z życia Stefana Kielszni, fotografa z Lublina*, „Kurier Lubelski” 94, z 22.04. 2011, s. 10–11; S. Hejno, *Dżentelmen z pistoletem. Rozmowa z Jerzym Kielsznią, synem Stefana Kielszni*, „Kurier Lubelski” 192, z 19.08.2011, s. 5.

<sup>36</sup> B. Odnous, *op. cit.*, s. 10–13; pełna bibliografia: <http://teatrn.pl/leksykon/artykuly/stefan-kielsznia-bibliografia/> [dostęp 09.09.2018].

<sup>37</sup> Zob.: <http://biblioteka.teatrn.pl/dlibra/dlibra/publication/42547?tab=1> [dostęp 09.09.2018].

<sup>38</sup> Zob.: K. Krahl, Ch. Mennicke-Schwarz i S. Wagler, *Stefan Kielsznia. Ulica Nowa 3...*

<sup>39</sup> K. Krahl, Ch. Mennicke-Schwarz i S. Wagler (red.), *Ulrike Grossarth. Bławatne z Lublina*, Lipsk 2011.

<sup>40</sup> U. Grossarth, *Where I Made of Matter I Would Color*, w: Sabine Folie, Ilse Lafer (red.), *Ulrike Grossarth. Where I Made of Matter I Would Color*, Wiedeń 2014, s. 316–322.

<sup>41</sup> J. Zętar, *Ikonografia lubelskiej dzielnicy..., eadem, Przyczynek do badań....*

<sup>42</sup> Audycja radiowa K. Kotowicz, *op. cit.*

rakter źródła biograficznego — pojawiają się jednak pewne niejasności, które — jak się wydaje — mogą prowadzić do niewłaściwych interpretacji, zarówno na poziomie faktograficznym, jak też jeśli chodzi o kwestie związane z podejściem autora do jego własnej twórczości. Na podstawie treści rozmowy można przypuszczać, że jednym z punktów odniesienia dla prowadzącej wywiad dziennikarki mógł być katalog wystawy z 1977 roku, na której pokazano zarówno prace wykonane w „piktorialistycznej”, jak też „inwentaryzacyjnej” konwencji, mające ukazać Lublin „epoki minionej”<sup>43</sup>.

W trakcie prowadzonej rozmowy Stefan Kielsznia omawia estetyczne założenia oraz pobudki, jakie kierowały nim przy fotografowaniu miasta w okresie przed- i powojennym. Odnosząc się do jednej z piktorialistycznych fotografii z ulicy Krawieckiej, przywołanej przez dziennikarkę ze względu na „malownicze spiętrzenie dachów” oraz na „charakter rodzajowy”, Stefan Kielsznia podkreśla historyczną, a zarazem etnograficzną wartość tej pracy. Obok dostrzeżonych przez reporterkę niewątpliwych walorów estetycznych zdjęcia ukazującego podwórko wśród gęstej zabudowy Podzamcza, na którym czwórka dzieci bawi się wśród rozwieszonego prania, ze względu na formę i sposób ujęcia tematu w pracy tej dostrzec można odniesienia do koncepcji „fotografii ojczystej”, mającej służyć celom społecznym, a przez to wymagającej: „od treści obrazu nie tylko piękna, ale i prawdy, nie tylko wzruszenia, ale i pouczenia”<sup>44</sup>. Umieszczenie tego właśnie zdjęcia na okładce katalogu wystawy może świadczyć o przypisywanej mu przez samego fotografa wartości oraz o jego znaczeniu w przedwojennym dorobku artysty. Tezę tę zdają się potwierdzać wypowiedzi Stefana Kielszni odnoszące się do jego fascynacji piktorializmem. W przywoływanym wywiadzie autor wskazuje na to kilkakrotnie, opowiadając m.in. o wyprawach poza miasto w poszukiwaniu atrakcyjnych plenerów, cyt.: „Wyszło się raz, drugi. Przeszło się jedną, drugą, dziesiątą [ulicę], a jednocześnie polowało się na te zdjęcia typowo... o zacięciu artystycznym, bo wtedy wszyscy chorowali na artyzm”<sup>45</sup>. Analizując treść wywiadu można jednocześnie zauważyć, że podejście Stefana Kielszni do zdjęć z serii „inwentaryzacyjnej” nie jest jednoznacznie wyartykułowane. Naświetlone negatywy trafiły do szuflady i można domniemywać, że autor docenił te prace dopiero w drugiej połowie lat 80., głównie ze względu na ich walor historyczny.

Kolejnym etapem proponowanego przez Gillian Rose schematu analizowania fotografii odwołującym się do praktyki wypracowanej na gruncie historii

<sup>43</sup> Zob. H. Gawarecki, *op. cit.*, s. 9.

<sup>44</sup> J. Bułhak, *Fotografia ojczysta. Rzecz o uspołecznieniu fotografii z ilustracjami autora*, Wrocław 1951, s. 9, za: L. Lechowicz, *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Warszawa 2010, s. 18.

<sup>45</sup> Za: Audycja radiowa K. Kotowicz, *op. cit.*

sztuki jest opis dzieła zawierający omówienie kompozycji, oświetlenia, a także zastosowanych środków artystycznego wyrazu. Powinien być on prowadzony w szerszym kontekście, tj. w odniesieniu do innych prac tego samego autora, do innych dzieł tworzonych przez współczesnych mu fotografów, a także do dominujących w danym okresie koncepcji estetycznych<sup>46</sup>.

Analiza formalna zdjęć Stefana Kielszni należących do analizowanej serii pozwala stwierdzić, że źródłem wrażenia stylistycznej spójności tej grupy prac jest ich wyraźnie „dokumentujący”, „techniczny” czy też „inwentaryzacyjny” charakter. Jako cechy formalne typowe dla tej grupy prac wskazać można m.in.: frontalność, statyczność, schematyczną powtarzalność określonych typów ujęć, systematyczność i konsekwencję w fotografowaniu kolejnych budynków, pewną „beznamiętność” oraz brak anegdotyczności w sposobie ukazywania miasta, a także wrażenie przypadkowości jeśli chodzi o postaci oraz sceny rodzajowe uchwycone na tle architektury. W porównaniu ze zdjęciami Stefana Kielszni, które wpisują się w nurt piktorialistyczny, w analizowanej grupie prac nie widać szczególnej dbałości o plastyczne oświetlenie fotografowanych scen, zaś estetyczna ingerencja autora sprowadza się do precyzyjnego kadrowania oraz wyboru miejsca ustawienia aparatu i zastosowania parametrów pozwalających na uzyskanie dużej głębi ostrości.

Zasadniczym tematem zdjęć wydają się sklepy, zakłady i lokale działające na parterach kolejnych kamienic, a także zamieszczone na elewacjach szyldy i reklamy. Kompozycje kadrów wyraźnie podporządkowane są budynkom, podczas gdy obecne na pierwszym planie postaci ludzi czy zwierząt są przypadkowe, często ucięte lub pozostające w cieniu, co sugeruje, że nie były one przedmiotem zainteresowania fotografa. Choć jednoznacznych informacji na temat przyczyny powstania zdjęć trudno szukać w rozmowie z Krystyną Kotowicz czy w innych materiałach źródłowych, treści oraz cechy formalne fotografii zdają się sugerować kilka możliwych odpowiedzi na to pytanie. Najbardziej prawdopodobne wydaje się, że prace stanowią dokumentację fragmentu miejskiej zabudowy. Zdjęcia mogły powstać na zamówienie (tj. w wyniku otrzymania zlecenia) bądź też z własnej inicjatywy autora. Przyczyną podjęcia przez Stefana Kielsznię tego rodzaju projektu mogło być dążenie do zinwentaryzowania zaniedbanego fragmentu miasta przed jego planowaną przebudową bądź też wykonanie dokumentacji znajdujących się na elewacjach kamienic reklam i szyldów.

Konsekwentne podążanie za schematem interpretacyjnym proponowanym przez Gillan Rose wymaga omówienia historycznego kontekstu powstania „inwentaryzacyjnych” fotografii, co jednak — na podstawie dostępnych

<sup>46</sup> G. Rose, *op. cit.*, s. 33; por. K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium*, Warszawa 2003, s. 269–276.

źródła — wydaje się trudne. Choć hipotezę o dokumentującym charakterze zdjęć zdaje się potwierdzać sam Henryk Gawarecki we wstępie do katalogu z 1977 roku, jego wypowiedzi wymagają krytycznej analizy. Autor ten wskazuje, że uwiecznianie zabytkowej części śródmieścia przez Stefana Kielsznię, a także przez innych lubelskich fotografów pod koniec lat 30., było związane z pracami remontowymi prowadzonymi przez Magistrat w obrębie Rynku oraz ulic: Grodzkiej, Olejnej, Rybnej i Złotej.

Podawana przez Henryka Gawareckiego informacja, że w 1938 roku Józef Dutkiewicz — ówczesny konserwator wojewódzki — pragnąc rozszerzyć przebudowę na obszar całego starego miasta i Podzamcza, zlecił Stefanowi Kielszni wykonanie fotograficznej inwentaryzacji parterów budynków przy ulicy Nowej, Kowalskiej i Szerokiej<sup>47</sup>, nie znajduje potwierdzenia w materiałach źródłowych<sup>48</sup>. W wywiadzie udzielonym Krystynie Kotowicz Stefan Kielsznia także nie wspomina o otrzymaniu tego rodzaju zlecenia<sup>49</sup>. Wskazuje on jedynie, że na posiedzeniach Lubelskiego Towarzystwa Fotograficznego (działającego od 1937 roku) często poruszana była kwestia planowanej przebudowy Podzamcza oraz że inspiracją do podjęcia przez niego działań na rzecz dokumentowania tej części miasta, były „sugestie” i „sygnały” ze strony Józefa Dutkiewicza dotyczące potrzeby utrwalania wyglądu tych miejsc „na wieczną rzecz pamiątkę”, a także apele zamieszczone w prasie. Podobne informacje, w tym sformułowanie mówiące o „maniactwie” dokumentowania Lublina oraz o wykonywaniu zdjęć „całych ulic, dom przy domu”, przytaczane są także w artykule Elizy Kwaśniewskiej<sup>50</sup>. Przeprowadzona przez pracowników Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN” kwerenda wykazała jedynie, że w Dzienniku Zarządu Miasta Lublina za lata 1921–1939 znajdują się informacje o planowanej w 1938 roku przebudowie Podzamcza, nie znaleziono jednak wzmianek dotyczących zlecenia związanego z dokumentowaniem przestrzeni miasta, zaś w lubelskich czasopismach z lat 30. nie udało się znaleźć wspomnianych przez Stefana Kielsznię apeli<sup>51</sup>. Wydaje się jednak, że zagadnienia te wymagają dalszych badań.

Do 2009 roku podawana przez Henryka Gawareckiego informacja wiążąca wykonanie zdjęć parterów kamienic w obrębie dzielnicy żydowskiej oraz jej obrzeży z modernizacją tej części miasta i pozwalająca na datowanie zdjęć na koniec lat 30., nie była kwestionowana. Stefan Kielsznia w cytowanym wywiadzie wskazywał, że większość wykonanych przez niego zdjęć Lublina powstała

<sup>47</sup> H. Gawarecki, *Dawny Lublin na fotografiach Stefana Kielszni — katalog wystawy*, Towarzystwo Miłośników Lublina, Lublin 1977, s. 3.

<sup>48</sup> Za: D. Majuk, A. Wiśniewska, *op. cit.*, s. 22.

<sup>49</sup> Za: Audycja radiowa K. Kotowicz, *op. cit.*

<sup>50</sup> E. Kwaśniewska, *Czar starego Lublina*, „Sztandar Ludu” 103, 1986.

<sup>51</sup> Za: D. Majuk, A. Wiśniewska, *op. cit.*, s. 22.

pod koniec lat 30., co miało związek z zakupieniem przez niego nowoczesnego Rolleiflexa:

Pierwszy aparat — 1937 rok, poważny, taki jak chciałem. Wcześniej miałem od przypadku do przypadku. W 1937 roku pan [Stanisław] Magierski, mając przedstawicielstwo różnych firm zorientował mnie, co jest na rynku najlepszego i wybrałem Rolleiflexa. Jak go zdobyłem, to wtedy szaleństwa się odbywały i najlepsze zdjęcia mam z tego okresu<sup>52</sup>.

Powyższa wypowiedź, wcześniej traktowana jako potwierdzenie informacji podawanych przez Henryka Gawareckiego i potwierdzająca — jak mogłoby się wydawać — zarówno datowanie, jak i okoliczności powstania analizowanej serii zdjęć, wymają jednak weryfikacji. Przede wszystkim, na podstawie dalszej części wywiadu można przypuszczać, że Stefan Kielsznia ma tu na myśli raczej zdjęcia wykonywane w konwencji bliskiej piktorializmowi, nie zaś zdjęcia z serii „inventaryzacyjnej”. Po drugie, fotografie tworzące analizowaną serię zostały wykonane na negatywach 35 mm<sup>53</sup>, co w połączeniu z faktem, że kolejne klatki powstawały jedna po drugiej w małym odstępnie czasu, wskazywać może, że autor posługiwał się raczej niewielkim, poręcznym aparatem małoobrazkowym typu Leica, nie zaś dużym, ciężkim Rolleiflexem. Powyższe uwagi, mające kluczowe znaczenie przy datowaniu zdjęć, zdają się potwierdzać także badania przeprowadzone przez Marcina Fedorowicza. Analiza widocznych na fotografiach plakatów, afiszów i ogłoszeń, których treści porównywane były z informacjami zawartymi w materiałach prasowych, zdaje się wskazywać, że fotografie te powstały jesienią 1934 roku<sup>54</sup>. W rozmowie z Krystyną Kotowicz pojawia się sformułowanie, które można uznać za deklarację, że pierwsze próby fotografowania Lublina Stefan Kielsznia podejmował właśnie w tym okresie, cyt.: „Ciągoty były już od 1934. Pierwsze jaskółki, to z tego okresu pamiętam”. Choć wiadomo, że w tym czasie autor mógł posługiwać się kliszowym aparatem ICA<sup>55</sup>, na podstawie dostępnych materiałów źródłowych trudno jednak ustalić, jakiego rodzaju zdjęcia wówczas wykonał oraz czy były wśród nich prace z serii „inventaryzacyjnej”.

Zakwestionowanie przyjmowanego wcześniej datowania fotografii na lata 1937–1939 każe ponownie rozważyć przytaczane przez Henryka Gawareckiego wypowiedzi, dotyczące powodów dokumentowania przez Stefana Kielsznię

<sup>52</sup> Audycja radiowa K. K o t o w i c z, *op. cit.*

<sup>53</sup> Zdjęcia z ulicy Lubartowskiej powstały na negatywie wyprodukowanym przez niemiecką firmę *Mimosa*, podczas gdy ulice Świętoduska, Kowalska i Szeroka zostały zarejestrowane na belgijskich negatywach *Gevaert*. Trudno stwierdzić jakich materiałów autor używał fotografując ulicę Szeroką, ponieważ obrzeża negatywów nie są czytelne, za: M. F e d o r o w i c z, *op. cit.*, p. 12; S. W a g l e r, *O archiwum fotografii ...*, *op. cit.*, s. 2.

<sup>54</sup> Zob. M. F e d o r o w i c z, *op. cit.*, s. 12.

<sup>55</sup> *Stefan Kielsznia. Kalendarium*, w: *Stefan Kielsznia: Ulica Nowa...*, *op. cit.*, s. 59.



budynków przy wybranych ulicach Podzamcza i okolic. Punktem odniesienia dla prowadzonych rozważań może być tu znowu formalna strona analizowanych fotografii. Fakt, że zdjęcia „inventaryzacyjne” stanowią spójną stylistycznie serię oraz że zarówno pod względem formy, jak i treści znacząco odbiegają one od piktorialistycznych fotografii o społecznym wydźwięku wykonywanych przez niego pod koniec lat 30. zdaje się wskazywać że powstanie zdjęć z analizowanej kolekcji miało związek z jakimś utylitarnym, być może komercyjnym celem.

Przyjęcie, że przedmiotem zainteresowania fotografa były szyldy i reklamy działających w tej części miasta sklepów, lokali i zakładów rzemieślniczych nasuwa możliwą, choć również nie znajdującą potwierdzenia w cytowanym wywiadzie ani w źródłach archiwalnych interpretację, wiążącą wykonanie zdjęć z pracami Rady Artystycznej Miasta Lublina. W latach 1935–1939 członkowie Rady poruszali kwestie dotyczące wyglądu miasta, krytykując umieszczane w przestrzeni miejskiej afisze, szyldy i reklamy, które — ich zdaniem — nie spełniały kryteriów estetycznych i oszpecały lubelskie ulice. Założenie, że fotografie zostały wykonane jesienią 1934 roku pozwalałoby domyślać się możliwego związku z planowanymi pracami Rady, a zdjęcia służyć mogły dokumentowaniu fragmentu śródmieścia przed rozpoczęciem kampanii na rzecz podniesienia estetyki elewacji kamienic<sup>56</sup>.

Przyjęcie śmiałej i mało prawdopodobnej hipotezy, że zdjęcia z analizowanej kolekcji nie były jedynie czystą dokumentacją oraz że stał za nimi jakiś zamysł artystyczny, wymagałoby uznania, że przyjęta przez Stefana Kielsznię koncepcja i zastosowana metoda pracy były dość niezwykle — tj. wykraczające poza aktualne trendy i stojące w opozycji wobec piktorialistycznej stylistyki, którą pasjonowali się ówcześni lubelscy fotografowie. Beznamiętna rejestracja obrazu miasta przywołuje — choć zapewne bez związku z rzeczywistymi zamierzeniami autora — pewne skojarzenia z fotografią w stylu nowej rzeczowości, rozwijającą się na Zachodzie w latach 20. i 30., niosącą postulaty bezstronnego przyglądania się światu oraz dokładnego rejestrowania go<sup>57</sup>. Zbliżone cele estetyczne realizowali amerykańscy moderniści głoszący konieczność przekraczania przez fotografię wartościujących rozróżnień i dążenie do demokratycznego zrównania między pięknem a brzydotą<sup>58</sup>. Podobne idee pojawiły się także w latach 70. i 80. w konceptualnych realizacjach niemieckich artystów Hilli i Bernda Becherów<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Zob.: H. Danczowska, *Rada Artystyczna miasta Lublina 1935–1939*, Lublin 2011, s. 11–20.

<sup>57</sup> L. Lechowicz, *op. cit.*, s. 39, 52, 60–61.

<sup>58</sup> Zob. S. Sontag, *Ameryka widziana na fotografiach, niejasno*, w: *eadem, op. cit.*, s. 34 i n.

<sup>59</sup> Ch. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Universitas, Kraków 2010, s. 15–16, 81–82 i n.

## ZDJĘCIA STEFANA KIELSZNI WE WSPÓŁCZESNYCH NARRACJACH O PRZESZŁOŚCI LUBLINA

Trzeci — w świetle koncepcji Gillian Rose — obszar badawczy związany z analizą materiałów wizualnych obejmuje problematykę recepcji analizowanych prac. Ze względu na uwarunkowania historyczne przedmiotem refleksji będzie tu kwestia współczesnego funkcjonowania zdjęć Stefana Kielszni, tj. ich wykorzystywania w działaniach związanych z konstruowaniem narracji dotyczących polsko-żydowskiej przeszłości Lublina.

W nawiązaniu do kontekstu historycznego, jakim jest Zagłada oraz zniszczenie dzielnicy na Podzamczu, przedwojenne zdjęcia Stefana Kielszni mogą być postrzegane jako wizualne reprezentacje świata lubelskich Żydów, który nie tylko przeminął w czasie, ale został unicestwiony w sensie materialnym. Fotografując ulice Szeroką i Krawiecką, które przez samego Kielsznię opisywane są w cytowanym wywiadzie jako „tchnące tymczasowością” i „grożące unicestwieniem”, autor nie mógł przypuszczać, że już wkrótce dojdzie do zagłady lubelskich Żydów, a następnie do wyburzenia znacznej części historycznego Podzamcza oraz do utworzenia w jego miejscu nowej struktury przestrzenno-urbanistycznej, która w sposób nieodwracalny zatarła pierwotny charakter tej części miasta.

Tym co oddziela dzisiejszych mieszkańców Lublina od świata ukazanego na przedwojennych fotografiach Kielszni jest z jednej strony osobiste, codzienne doświadczanie przeobrażonej przestrzeni miejskiej, z drugiej zaś świadomość tego, co w latach 1941–1943 wydarzyło się w ukazanej na zdjęciach dzielnicy. Z tej perspektywy wartość wykonanej przez Stefana Kielsznię dokumentacji obejmuje nie tylko jej walory archiwalne, ale posiada także pewnego rodzaju wymiar symboliczny związany z „ocaleniem” — przez wizualne udokumentowanie — wyglądu przestrzeni miejskiej oraz zamieszkującej ją niegdyś społeczności. Ten właśnie aspekt współczesnej recepcji fotografii Stefana Kielszni jest — jak się wydaje — najczęściej przywoływany przez kuratorów wystaw, artystów, animatorów kultury i edukatorów odwołujących się w swych działaniach do zdjęć z serii „inwentaryzacyjnej”.

Oprócz wspomnianych wyżej publikacji z lat 70. i 80., wystaw organizowanych w Lublinie oraz wystawy objazdowej, prezentowanej m.in. w Stanach Zjednoczonych oraz Izraelu w latach 80., od końca lat 90. zdjęcia z serii „inwentaryzacyjnej” włączane są w różnego rodzaju działania służące kształtowaniu nowych, mających po części artystyczny charakter, narracji odnoszących się do przedwojennego Lublina. Pozostające w zasobach Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN” fotografie współtworzą m.in. wizualną warstwę wystaw pokazywanych w siedzibie tej instytucji: „Wielka Księga Miasta. Lublin w fotografii do 1939 roku” (1998–1999), „Portret Miejsca. Makieta Lubelskiego Zespołu

Staromiejskiego na 1939 rok” (1999–2010) oraz „Lublin. Pamięć Miejsca” (od 2011). Ekspozycje te stanowią próbę przywołania i upamiętnienia nieistniejącej dzielnicy żydowskiej oraz jej mieszkańców za pośrednictwem fotografii, tekstów literackich, dokumentów i wspomnień dawnych mieszkańców<sup>60</sup>.

Podczas gdy w ekspozycji „Wielka Księga Miasta...” pojedyncze zdjęcia Stefana Kielszni były częścią wizualnej opowieści o przedwojennym Lublinie współtworzonej przez fotografie wykonane przez różnych autorów i ukazujące zarówno przestrzeń miejską, jak i mieszkańców przedwojennego miasta, na wystawie „Portret Miejsca...” prace z „inwentaryzacyjnej” serii tworzyły samodzielną, odrębną warstwę narracyjną. Umieszczone jedna obok drugiej i wpisane w przestrzeń wystawienniczą tworzoną przez ciągi połączonych ze sobą pomieszczeń i korytarzy, odwzorowywały one w sposób symboliczny przedwojenny układ ulic. Fotografie, oprawione w ciemne, drewniane ramy, przypominały kolejne klatki negatywu, tworząc kompozycję nasuwającą skojarzenie z obrazem filmowym. Wyznaczyły one pewnego rodzaju „szlak”, którym widz mógł podążać, powtarzając niejako kolejne odcinki trasy, którą w latach 30. przemierzył Stefan Kielsznia. Trasa ta prowadziła od Bramy Krakowskiej w dół — dawną ulicą Nową, skręcając następnie w prawo — w Kowalską, by dojść do Szerokiej. Wbrew rzeczywistej topografii miasta, w strukturze wystawy trasa ta nakładała się na „drogę” rekonstruującą spacer Wędrowca z *Poematu o mieście Lublinie* Józefa Czechowicza, skonstruowaną przez przywołanie fotografii wykonanych przez innych autorów. Umieszczenie prac Stefana Kielszni w kontekście różnego rodzaju zdjęć, wspomnień dawnych mieszkańców oraz kompozycji audio odtwarzającej domniemany krajobraz dźwiękowy tej części miasta, tworzących dla siebie wzajemnie narracyjne punkty odniesienia, pozwoliło na zbudowanie złożonej, pełnej metafor, poetyckiej opowieści.

Zdjęcia Stefana Kielszni obecne są także na kolejnej wystawie przygotowanej przez Ośrodek: „Lublin. Pamięć Miejsca”, udostępnianej od lutego 2011 roku. Ze względu na charakter tej ekspozycji, nawiązującej w swym układzie do koncepcji archiwum, fotografie z serii „inwentaryzacyjnej” zostały rozmieszczone w sposób ilustrujący topografię przedwojennego Lublina, będącą osią tematyczną wystawienniczej narracji. Zdjęcia Kielszni są tu prezentowane na różne sposoby — część umieszczono na ścianach w drewnianych ramach, część — w formie pół-przezroczystych wydruków — na podświetlanych obramowaniach (tzw. light-boxach), których układ w przestrzeni wystawy odtwarza ciągi ulic Kowalskiej i Nowej. Zdjęcia Stefana Kielszni ukazujące ulicę Sze-

<sup>60</sup> Szerzej zob. m.in.: M. Kubiszyn, *Miejsce — Pamięć — Obecność: narracja o lubelskiej dzielnicy żydowskiej w projektach Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN”*, w: *Miejsca nieoczywiste*, red. J. Pietrzak-Thebault, s. 35–39.

roka pokazywane są także, wraz z innymi fotografiami przedstawiającymi ten fragment dawnego Podzamcza, w obsługiwanych samodzielnie przez zwiedzających fotoplastykonach. Papierowe wydruki fotografii Kielszni zostały także umieszczone w segregatorach, w których prezentowane są materiały archiwalne dotyczące dziejów poszczególnych budynków. W przestrzeni wystawy znajduje się ponadto osobne miejsce poświęcone postaci fotografa oraz jego pracy związanej z dokumentowaniem Lublina.

Współcześni edukatorzy dostrzegają także dydaktyczne walory wykonanych przed wojną zdjęć. Już w 1999 roku fotografie Kielszni zostały wykorzystane przez amerykańską socjolog Adinę Cimet w projekcie *The Educational Program on Yiddish Culture* (EPYC), zrealizowanym przez Institute for Jewish Reseach (YIVO) w Nowym Jorku, którego celem było opracowanie materiałów do nauczania historii europejskich Żydów we współczesnych żydowskich szkołach w USA. Lublin pełnił w tym programie rolę miasta będącego punktem odniesienia dla prezentacji kultury związanej z językiem jidysz, jaka rozwijała się w tej części Europy<sup>61</sup>. Na potrzeby tego projektu wykonana została komputerowa rekonstrukcja wyglądu ulicy Nowej, w której zdjęcia z kolekcji „inwentaryzacyjnej” zostały zmontowane przy pomocy programu komputerowego<sup>62</sup>. Linearne odtworzenie dawnego wyglądu ulicy, tj. ułożenie odbitek w ciąg odpowiadający przedwojnemu układowi budynków było możliwe dzięki stosowanej przez Stefana Kielsznię dokumentacyjnej konwencji oraz konsekwencji w procesie fotografowania miasta. Choć prawa optyki sprawiły, iż w miejscu połączenia zdjęć obraz zaciera się i traci geometryczną spójność, dzięki zabiegowi komputerowej rekonstrukcji możliwe stało się scalenie podzielonego na kadry obrazu, a przez to symboliczne „odtworzenie” wyglądu ulicy w jej przedwojennym kształcie. W późniejszym okresie tego rodzaju komputerowe rekonstrukcje innych sfotografowanych przez Stefana Kielsznię ulic zostały przeprowadzone przez pracowników Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN”. Powstałe w ten sposób kompozycje-kolaże (tzw. „sklejki”) są wykorzystywane przez tę instytucję do celów edukacyjnych<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> A. C i m e t, *Projekt EPYC. Lublin w Amerykańskich szkołach*, „Scriptores” 2 (28), 2003, s. 47–48.

<sup>62</sup> Zob. <http://epyc.yivo.org/main.php?uid=2> [dostęp 09.09.2018]. Należy wejść na stronę główną YIVO, wybrać „Places”, a następnie „Lublin”. Kolaż wykonany ze zdjęć Kielszni przedstawiających ulicę Lubartowską znajduje się na drugiej stronie tekstu poświęconego Lublinowi. Zdjęcia Stefana Kielszni pojawiły się także w przygotowanej przez Adinę Cimet książce, poświęconej dziejom lubelskich Żydów, zob. A. C i m e t, *Jewish Lublin. A Cultural Monograph*, red. Monika Adamczyk-Garbowska i Marcin Skrzypek, Lublin 2009.

<sup>63</sup> Kolaże te są dostępne na stronie Ośrodka, zob. m.in.: <http://teatrn.pl/leksykon/artykuly/stefan-kielsznia-charakterystyka-archiwum-fotografii/> [dostęp 09.09.2018].

Działanie polegające na rekonstruowaniu obrazów ulic z obszaru dawnej dzielnicy żydowskiej z wykorzystaniem zdjęć Stefana Kielszni, będących z jednej strony wizualnym dokumentem dawnej obecności Żydów w Lublinie, a jednocześnie — materialnym dowodem ich nieobecności, mogło też — jak się wydaje — stać się dla dyrektora Ośrodka, Tomasza Pietrasiewicza, inspiracją dla przygotowania projektu upamiętniającego lubelskich Żydów i Zagładę zrealizowanego w formie monumentalnego muralu odsłoniętego 16 marca 2017 roku dla upamiętnienia 75tej rocznicy początku likwidacji getta na Podzamczu<sup>64</sup>.

Fotografie Stefana Kielszni stały się także inspiracją do realizacji przez Ulrike Grossarth projektu zatytułowanego „Stoffe aus Lublin” (Bławatne z Lublina)<sup>65</sup>. Niemiecka artystka, odwiedzająca Polskę od końca lat 90. i interesująca się kulturą Żydów w Europie Wschodniej, odwołała się do prac z „inventaryzacyjnej” serii, które uznała za bliskie swoim poszukiwaniom twórczym:

Kiedy [...] po raz pierwszy [w 2006 r.] zetknęłam się ze zdjęciami Stefana Kielszni [...] ogarnął mnie zachwyty. Od pierwszej chwili byłam przekonana, że tu w sposób naturalny zostało uwidocznione coś, co w swojej praktyce artystycznej próbowałam odnaleźć od lat. Różne płaszczyzny, zarówno fotografii, jak i ludzkiej aktywności [...] objawiły się tutaj w postaci zwykłego scenariusza codzienności<sup>66</sup>.

W ramach zrealizowanego w 2009 roku projektu przygotowana została wystawa „Bławatne z Lublina — Ulrike Grossarth: sztuka współczesna i Stefan Kielsznia: historyczne zdjęcia ulic dzielnicy żydowskiej w Lublinie”, pokazywana w 2010 roku w Kunsthaus Dresden. Wystawie towarzyszyła publikacja *Ulica Nowa 3. Stefan Kielsznia. Historyczne zdjęcia ulic dzielnicy żydowskiej w Lublinie*, będąca swego rodzaju katalogiem zawierającym teksty oraz reprodukcje oryginalnych fotografii<sup>67</sup>. W ramach tego samego projektu w Ośrodku „Brama Grodzka — Teatr NN” powstało także Archiwum Cyfrowe Stefana Kielszni<sup>68</sup>.

W swoich pracach Ulrike Grossarth przywołała wizualne motywy zaczerpnięte ze zdjęć lubelskiego fotografa. Pojawiający się na zdjęciach sztyl reklamowy

<sup>64</sup> Szerzej zob. M. Kubiszyn, *Niepamięć — postpamięć — współpamięć. Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Lublin 2019, s. 163–170.

<sup>65</sup> S. Wagler, *O archiwum fotografii...*, s. 1–2; K. Krahl, Ch. Mennicke-Schwarz i S. Wagler, *Wprowadzenie*, w: *Bławatne z Lublina: Ulrike Grossarth*, Leipzig 2011, s. 22–23.

<sup>66</sup> Cyt. za: Ch. Mennicke-Schwarz, S. Wagler, *O projekcie...*, *op. cit.*; zob. też U. Grossarth, *Bławatne z Lublina*, w: *Stefan Kielsznia...*, *op. cit.*, s. 13–15; K. Krahl, Ch. Mennicke-Schwarz i S. Wagler, *Wprowadzenie...*, s. 22–23.

<sup>67</sup> K. Krahl, Ch. Mennicke-Schwarz i S. Wagler, *Wprowadzenie...*, s. 10.

<sup>68</sup> Archiwum Cyfrowe Stefana Kielszni na: <http://teatrn.pl/leksykon/artykuly/stefan-kielsznia-charakterystyka-archiwum-fotografii/> [dostęp 09.09.2018].

mujący sklep z towarami łokciowymi, na którym namalowane zostały dwie skrzyżowane bele materiału, stał się dla artystki inspiracją do realizacji pierwszej pracy oraz do sformułowania tytułu całego projektu. Przedmioty uchwycone przypadkowo na kolejnych ujęciach (m.in. torby, koszyki, szczotki, fragmenty plakatów, itp.), powiększone i wyrwane z kontekstu, pojawiają się także w późniejszych dziełach i działaniach artystki. Ulrike Grossarth, posługując się metodą fragmentacji i fragmentarycznością jako narzędziem i językiem służącym upamiętnianiu Zagłady<sup>69</sup>, odwołuje się do przedwojennych zdjęć oraz do współczesnego, osobistego doświadczania miasta, kreując jednocześnie własny świat symboli i znaczeń<sup>70</sup>.

W 2011 roku, dla uczczenia setnej rocznicy urodzin Stefana Kielszni, w ramach realizowanego przez Ośrodek projektu poświęconego życiu i twórczości fotografia, zatytułowanego: „Sztuka pamięci: Kielsznia”, Ulrike Grossarth przygotowała ekspozycję *Stoffe aus Lublin / Running Lubartowska*. Wystawa pokazywana była od 22 sierpnia do 15 września 2011 roku w przestrzeni miejskiej, tj. w sklepach i warsztatach znajdujących się w obszarze ulicy Lubartowskiej i Kowalskiej, do której artystka wprowadziła przygotowane przez siebie obiekty artystyczne inspirowane pracami Kielszni. Ulrike Grossarth zaprosiła do udziału w tym projekcie kilka lokalnych instytucji i sklepów, przez co zyskał on charakter animacyjny oraz środowiskowy wymiar. W ramach obchodów rocznicowych zrealizowana została także plenerowa wystawa „Stefan Kielsznia — dokumentalista Lublina”, pokazywana na Rynku starego miasta, akcja „O-twórz Lublin” polegająca na fotografowaniu ulicy Kowalskiej aparatami otworkowymi, działanie artystyczne „Performance dla Kielszni”, będące próbą odtworzenia — na podstawie fotografii — przedwojennego wyglądu ulicy Kowalskiej, projekt „Kielsznia dzisiaj” polegający na wykonywaniu zdjęć inspirowanych fotografiami Stefana Kielszni, a także projekt edukacyjny „Sztuka Pamięci. Kielsznia”, skierowany do młodzieży i mający na celu rozwijanie aktywności twórczej w odniesieniu do przestrzeni miejskiej, prowadzony w formie działań warsztatowych zogniskowanych wokół fotografii i typografii<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Za: A. Schmetterling, *Szepty bławatne*, w: U. Grossarth, *Bławatne z Lublina...*, s. 78.

<sup>70</sup> Szerzej o realizacjach U. Grossarth zob. m.in.: U. Grossarth, *Were I made of matter, I would color*, red. S. Folie, I. Lafer, Berlin 2014; K. Feyertag, *Co pozostanie z Lublina. O materialności pamięci*, w: U. Grossarth, *Bławatne z Lublina...* s. 115–119; zob. też K. Krahl, Ch. Mennicke-Schwarz i S. Wagler, *Wprowadzenie...*, s. 9 i n.; A. Schmetterling, *op. cit.*, s. 77 i n.

<sup>71</sup> Informacje za: [http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1434/projekt\\_sztuka\\_pami%C4%99ci\\_kie%C5%82sznia\\_dzia%C5%82ania\\_educacyjno-artystyczne](http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1434/projekt_sztuka_pami%C4%99ci_kie%C5%82sznia_dzia%C5%82ania_educacyjno-artystyczne) [dostęp 10.10.2017]

Zdjęcia Stefana Kielszni zostały także wpisane w projekt związany z upamiętnieniem lubelskich Żydów, zrealizowany w 2016 i 2017 roku. W ramach tych działań jesienią 2016 roku powstał wspomniany wyżej mural zaprojektowany przez Jacka Rudzkiego i będący częścią przygotowywanego przez Ośrodek „Brama Grodzka — Teatr NN” „Szlaku Pamięci i Zagłady Żydów Lubelskich”. Mural wykonany został na betonowej ścianie umacniającej brzeg rzeki Czechówki, przy alei Unii Lubelskiej, na terenie dawnej dzielnicy żydowskiej. Fragmenty pochodzące z „inventaryzacyjnych” zdjęć wraz z motywami przeniesionymi z prac Henryka Poddębskiego oraz innych, nieznanymi z nazwiska autorów, tworzą tu malarski kolaż przedstawiający wyobrażoną ulicę z obszaru nieistniejącego Podzamcza, na której — na tle architektury — ukazane zostały postaci mieszkańców. Obok fotografii, integralną częścią malowidła jest wiersz Jakuba Głatsztejna: *Lublinie, moje święte miasto* oraz fragment planu Lublina z 1928 roku, ukazujący wyburzoną część Podzamcza<sup>72</sup>.

## ZAKOŃCZENIE

Wraz z wynalezieniem i popularyzacją fotografii jako narzędzia tworzenia wizualnych reprezentacji rzeczywistości, podejmowane były rozważania teoretyczne odnoszące się do relacji pomiędzy obrazem fotograficznym a światem, który jest na nim przedstawiony<sup>73</sup>. Analizując zagadnienia dotyczące interpretowania zdjęć, tj. możliwości i uwarunkowań odkrywania przez odbiorców sensu oraz znaczenia fotografii<sup>74</sup>, badacze tej problematyki wskazują, że prace pozbawione tytułu, opisu i datowania, są niemożliwe do „poprawnego odczytania” bez odwołania się do zewnętrznych — tekstowych, obrazowych czy werbalnych — narracji<sup>75</sup>. Trudności te w szczególności dotyczą zdjęć ukazujących obraz świata, który przeminął w czasie, uległ zniszczeniu i został zapomniany lub „wymazany” z pamięci.

W zarysowanym kontekście odnoszącym się do powstania serii „inventaryzacyjnej”, w związku ze znaczeniem tych prac jako materiałów dokumentujących nieistniejące fragmenty miasta oraz z ich współczesnym wykorzystaniem w projektach związanych z upamiętnianiem Zagłady, ujawnia się napięcie pomiędzy historyczną i etnograficzną wartością tych prac a ich walorami estetycznymi. Odrzucenie fotograficznej anegdoty oraz zaniechanie poszukiwa-

<sup>72</sup> Szerzej na temat muralu zob. m.in.: M. Kubiśzyn, *Upamiętnianie lubelskich Żydów...*, s. 254–255, *eadem*, *Niepamięć — postpamięć — współpamięć...*, s. 163 i n.

<sup>73</sup> Zob. m.in. P. Sztołpka, *Socjologia wizualna...*, *op. cit.*, s. 16–17.

<sup>74</sup> Por. S. Sikora, *Fotografia, między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 10, 101 i n.

<sup>75</sup> Zob. m.in.: J. Berger, *O patrzeniu*, Warszawa 1999, s. 75, 80.

nia atrakcyjnych wizualnie motywów, rezygnacja z powielania popularnych układów kompozycyjnych podkreślających mocne punkty i uwzględniających zasadę złotego podziału, potęgują wrażenie dokumentującego charakteru zdjęć, których twórca neguje — jak się wydaje — wszelkie aksjomaty fotografii „artystycznej”. W pracach tych trudno doszukać się także cech fotografii dokumentalnej, dążącej do ukazania — poprzez wydarzenia, miejsca czy postaci — specyfiki przedstawionego świata. Nie są to także przykłady fotografii prasowej poszukującej atrakcyjnych tematów i próbującej „chwycić życie na gorąco” czy też fotografii „zaangażowanej”, tj. ukierunkowanej na ukazywanie problemów społecznych<sup>76</sup>. Zdjęcia z analizowanej serii można uznać — jak się wydaje — za stosunkowo neutralne i pozbawione selektywności, pojawiającej się w przypadku, gdy fotograf pragnie uchwycić atrakcyjne widoki miasta lub też gdy przyjmuje perspektywę zaangażowanego społecznie fotoreportera. W tych przypadkach o formie obrazu decyduje staranny proces wyboru kadru, motywu czy sytuacji, z czym związane może być (świadome lub nieświadome) dążenie do przywoływania określonych wzorów i schematów przedstawiania, za czym iść może idealizowanie bądź też brutalizowanie rzeczywistości.

Tego rodzaju elementy związane z kreowaniem fotograficznego obrazu miasta zaobserwować można nie tylko w odniesieniu do zdjęć międzywojennego Lublina wykonywanych przez innych autorów, ale także w fotografiach samego Stefana Kielszni realizowanych w odmiennej niż „inwentaryzacyjna” konwencji. W pracach nawiązujących do estetyki piktorializmu widać, jak — przez zabiegi kompozycyjne i precyzyjny wybór momentu naciśnięcia migawki — autor kreuje pewien obraz świata, odwołując się do określonych założeń estetycznych oraz do uwarunkowań kulturowych związanych ze społecznym postrzeganiem fotografowanej przez niego części miasta.

Choć wydaje się, że realizując „inwentaryzacyjną” serię, Stefan Kielsznia zredukował swą rolę do pozycji niezaangażowanego obserwatora, niemal „mechanicznie” rejestrującego wizerunki kolejnych obiektów, odwołując się do tez zawartych w pracy Gillian Rose, należy przyjąć, że także te fotografie powinny być postrzegane i analizowane nie tylko jako stosunkowo naturalistyczny zapis określonego fragmentu rzeczywistości, ale jako forma wizualnego artykułowania jawnych lub ukrytych znaczeń, „definiowania” zjawisk i ludzi czy przywoływania kulturowych stereotypów.

Współczesny odbiór prac Stefana Kielszni — pozbawionych datowania, opisu i odautorskich komentarzy, które mogły by jednoznacznie wyjaśnić kontekst powstania zdjęć — pozostaje niepełny i fragmentaryczny. Badacz,

<sup>76</sup> Zob. A. Ligocki, *op. cit.*, s. 47 i n., por. K. Olechnicki, *Antropologia obrazu*, Warszawa 2003, s. 60; J. Garztecki, *Zarys dziejów fotografii społecznej*, „Fotografia” 2, 1981, s. 1.



nie mogąc umieścić prac we właściwym porządku chronologicznym ani rozpoznać przyjmowanych przez fotografa założeń odnoszących się do porządku estetycznego, skazany jest na domysły i narażony na dokonywanie błędnych interpretacji, zaś zmiana funkcji, znaczenia i wartości zdjęć spowodowana jest pojawieniem się nowych uwarunkowań społecznych i kulturowych oraz zmianą kontekstu historycznego.

## Summary

Stefan Kielsznia's collection occupies a unique position among pictures that were taken in Lublin in the 1920s and 1930s by a number of photographers. The pictures showing the first floors of buildings on Nowa, Lubartowska, Kowalska, Świętoduska, Szeroka and Krawiecka streets (i.e. within the Jewish part of pre-war Lublin) with numerous shop signs visible on facades, differ from the over-romanticised vision inspired by the aesthetics of pictorialism that dominated among Lublin photographers in the inter-war period. The article discusses this collection within the theoretical framework of Gillian Rose's concept concerning analysis of visual materials. Kielsznia's works are analysed in three different areas. The first area includes the historical circumstances of the origin of the photographs while the second discusses the composition and contents of the pictures. Within the third area, questions are raised regarding the post-war perception of Kielsznia's pictures as documents of the non-existing Jewish quarter, including the way they are present in contemporary narratives regarding the past.

## BIBLIOGRAFIA

- Bałaban M., *Żydowskie miasto w Lublinie*, tłum. J. Doktor, Lublin 1991 [Berlin 1919].
- Banach K., *Dzielnice Zagłady w fotografiach, dokumentach i relacjach świadków*, w: *Dzielnice Zagłady. Niemieckie getta dla Żydów w okupowanym Lublinie*, red. tenże, Lublin 2017.
- Bartnik R., *Widoki Lublina w zbiorach graficznych Muzeum Lubelskiego*, w: *Ikonoografia dawnego Lublina*, red. Z. Nestorowicz, Lublin 1999.
- Berger J., *O patrzeniu*, Warszawa 1999.
- Bojarski J.J., *Ścieżki pamięci. Żydowskie miasto w Lublinie — losy, miejsca, historia*, Lublin–Rishon Lezion 2001.
- Bułhak J., *Fotografia ojczyzna. Rzecz o uspołecznieniu fotografii z ilustracjami autora*, Wrocław 1951.
- Bułhak J., *Regionalizm w fotografii, czyli fotografia ojczyzna*, „Nowości Fotograficzne” 2, 1937.
- Cimet A., *Jewish Lublin. A Cultural Monograph*, red. M. Adamczyk-Garbowska i M. Skrzypek, Lublin 2009.
- Cimet A., *Projekt EPYC. Lublin w Amerykańskich szkołach*, „Scriptores” 2 (28), 2003.
- Cotton C., *Fotografia jako sztuka współczesna*, Kraków 2010.
- Czerwińska E., *Kadry z życia Stefana Kielszni, fotografa z Lublina*, „Kurier Lubelski” 94, z 22.04.2011.
- Danczowska H., *Rada Artystyczna miasta Lublina 1935–1939*, Lublin 2011.
- Feyertag K., *Co pozostanie z Lublina. O materialności pamięci*, w: *Ulrike Grosarth, Bławatne z Lublina*, Lipsk 2011.
- Garztecki J., *Zarys dziejów fotografii społecznej*, „Fotografia” 2, 1981.

- Gawarecki H., *Dawny Lublin na fotografiach Stefana Kielszni — katalog wystawy*, Lublin 1977.
- Gawarecki H., *O dawnym Lublinie. Szkice z przeszłości miasta*, Lublin 1974.
- Grossarth U., *Bławatne z Lublina*, w: *Stefan Kielsznia. Ulica Nowa 3*, Lipsk 2011.
- Grossarth U., *Were I made of matter, I would color*, red. S. Folie, I. Lafer, Berlin 2014.
- Grossarth U., *Where I Made of Matter I Would Color*, w: *Ulrike Grossarth. Where I Made of Matter I Would Color*, red. S. Folie, I. Lafer, Wiedeń 2014.
- Hawryluk W., Linkowski G. (red.), *Żydzi lubelscy. Materiały z sesji poświęconej Żydom lubelskim*, Lublin, 14–16 grudzień 1994 r., Lublin 1996.
- Hejnos S., *Dzentelmen z pistoletem. Rozmowa z Jerzym Kielsznia, synem Stefana Kielszni*, „Kurier Lubelski” 192, z 19.08.2011.
- I wciąż widzę ich twarze...*, układ i opr. graficzne Lech Majewski, opr. tekstów Anna Bikont, Warszawa 1998.
- Kemp W., *Historia fotografii. Od Daguerre’a do Gursky’ego*, Kraków 2014.
- Kimberger M., *Fotografie getta*, Lublin 2009.
- Ulrike Grossarth. Bławatne z Lublina*, red. K. Krahl, C. Mennicke-Schwarz, S. Wagler, Lipsk 2011.
- Krahl K., Mennicke-Schwarz C., Wagner S., *Wprowadzenie*, w: *Bławatne z Lublina: Ulrike Grossarth*, Leipzig 2011.
- Kubiszyn M., *Miejsce — Pamięć — Obecność: narracja o lubelskiej dzielnicy żydowskiej w projektach Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN”*, w: *Miejsca nieoczywiste*, red. J. Pietrzak-Thebault, Warszawa 2018.
- Kubiszyn M., *Niepamięć — postpamięć — współpamięć. Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Lublin 2019.
- Kuwałek R., W. Wysok, *Lublin. Jerozolima Królestwa Polskiego*, Lublin 2001.
- Kwaśniewska E., *Czar starego Lublina*, „Sztandar Ludu” 103, 1986.
- Lechowicz L., *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Warszawa 2010.
- Ligocki A., *Czy istnieje fotografia socjologiczna*, Kraków 1987.
- Majuk D., Wiśniewska A., *Skadrowane dla potomności: Stefan Kielsznia, fotograf z Lublina*, w: Kristine Krahl, Christiane Mennicke-Schwarz i Silke Wagler, *Stefan Kielsznia. Ulica Nowa 3*, Lipsk 2011.
- Mucha K., *Wielka synagoga — Lublin — cz. 1*, Monografia. Spotkanie z Zabytkiem, Gliwice, Politechnika Śląska, 2011, R. V, nr 1.
- Odnous B., *Fotograf zaginionego miasta*, „Karta”, nr 31, 2000.
- Olechnicki K., *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium*, Warszawa 2003.
- Panas W., *Oko cadyka*, Lublin 2004
- Żydzi w Lublinie. Materiały do dziejów społeczności żydowskiej Lublina*, t. 1–2, Lublin 1995–1998.
- Radzik T., *Portret historyczny*, „Scriptores” 1 (27), 2003.
- Reszka P., Szlachetka M., *Zamordowana dzielnica w niemieckim kolorze*, „Gazeta Wyborcza” 12–13 lipca 2009.
- Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010.
- Schmetterling A., *Szepty bławatne*, w: *Ulrike Grossarth. Bławatne z Lublina*, Lipsk 2011.
- Sikora S., *Fotografia, między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004.
- Skotarczak D., *Historia wizualna*, Poznań 2012.
- Skotarczak D., *Historia wizualna. Założenia teoretyczne i zakres badawczy*, w: *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin 2011.

- Sztompka P., *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2005.
- Tomaszczyk Z., *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Warszawa 1998.
- Wagler S., *O archiwum fotografii Stefana Kielszni: rodzaje zdjęć i konteksty ich powstania*, w: Kristine Krahl, Christiane Mennicke-Schwarz i Silke Wagler, *Stefan Kielszni. Ulica Nowa 3*, Lipsk 2011.
- Wizualizacja wiedzy. Od Biblii Pauperum do hipertekstu*, red. M. Kluza, Lublin 2011.
- Zętar J., *Ikonografia lubelskiej dzielnicy żydowskiej*, „Scriptores” 2, 2003.
- Zętar J., *Jak budowano plac Zamkowy*, „Gazeta Wyborcza”, Magazyn Lubelski: Historia Lokalna, piątek 19 sierpnia 2017.
- Zętar J., *Przyczynek do badań nad fotografią lubelską okresu dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Prolegomena. Materiały Spotkania Doktorantów Historii Sztuki*, Kraków 13–15 października 2003, Kraków 2005.
- Zętar J., *Szeroka — opowieść o ulicy, której nie ma*, „Gazeta Wyborcza”, Magazyn Lubelski: Historia Lokalna, piątek, 25 sierpnia 2017.