



Paweł Sarna<sup>1</sup>

## Ten obcy z pierwszej strony. Funkcje perswazyjne fotografii w prasie okresu Polski ludowej na przykładzie „Odry” w latach 1945–1950

### Streszczenie

Fotografia prasowa w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej była narzędziem propagandy. Wprowadzenie w Polsce leninowskiego modelu prasy poprzedził kilkuletni okres planowania. Oprócz gazet mających charakter propagandowo-agitacyjny działały między innymi czasopisma określające się jako niemarksistowskie, jak katowicka „Odra”. Margines ich swobody z biegiem czasu coraz bardziej się kurczył. Świadectwem tego są między innymi fotografie. Obok przodowników pracy zamieszczano karykaturalne wizerunki Niemców, będące elementem dyskursu antyniemieckiego ukierunkowanego między innymi na uzasadnienie słuszności wysiedleń. W niniejszym artykule autor stawia pytanie o funkcjonowanie fotografii na łamach czasopisma stopniowo ulegającego naciskom propagandy.

**Słowa kluczowe:** propaganda PRL, Ziemie Zachodnie i Północne Polski (Ziemie Odzyskane), czasopisma kulturalne, „Odra”, fotografia prasowa, historia wizualna

### Wstęp

Dzisiejszemu czytelnikowi niełatwo uwierzyć, że czasopismo „Odra”, ukazujące się w latach 1945–1950, czyli w okresie stalinizmu, uważano za opozycyjne wobec ówczesnie nowych władz. Miało być ono tytułem popularyzującym wiedzę o tak zwanych Ziemach Odzyskanych, ale szybko, bo już w połowie 1946 r., przymuszono je do eksplorowania tematyki zimno-

---

<sup>1</sup> Dr hab. Paweł Sarna, prof. UŚ, Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Medialnej, Uniwersytet Śląski w Katowicach, ul. Bankowa 12, 40-007 Katowice, e-mail: pawel.sarna@us.edu.pl, nr ORCID: 0000-0003-4211-2310.

wojennej, głównie antyniemieckiej, później także antyamerykańskiej. Jego niezależność kurczyła się z każdym miesiącem. Przede wszystkim ze względu na obrazy z pierwszych stron „Odra” może wydawać się pismem agresywnym. Na przykład poprzez rysunki satyryczne wizualizowano Niemców jako „brzydkich, odrażających i złych”, co miało służyć usprawiedliwieniu wysiedleń „niechcianego w nowej Polsce niemieckiego elementu” (Klimaschka 2019: 65). Zaskakujące jest połączenie elementów graficznych na pierwszej stronie numeru z marca 1948 r. (il. 1). W prawym dolnym rogu zamieszczono rysunek przedstawiający umęczonego Chrystusa prowadzonego przez dwóch esesmanów. Pod rysunkiem znalazł się podpis „Bóg z nami – po hitlerowsku” oraz informacja, że jest to przedruk z czasopisma „Nowy Dzień” z 1943 r. Trudno uznać rysunek za ilustrację sąsiadującego z nim artykułu Edmunda Osmańczyka *Laboratoria opinii niemieckiej*, którego autor akurat pozytywnie pisał o nowych inicjatywach na niemieckim rynku prasowym („Odra” 1948, nr 11: 1). Bardzo krytyczna wymowa rysunku sprawia jednak, że odbiór pierwszej strony czasopisma jest jednoznacznie antyniemiecki. Można przypuszczać nawet, że artykuł, którego większa część znajduje się wewnątrz numeru, umieszczono na pierwszej stronie jako pretekst, aby uzyskać bardziej sugestywny efekt wizualny poprzez grafizację tytułu i zestawienie go z karykaturą Niemców. To jeden z wielu przykładów instrumentalnego traktowania materiałów graficznych. Różnego rodzaju nawiązania do tematu wojny i okupacji miały na celu przepracowanie historii w aktualnym kontekście ideologicznym, przede wszystkim wokół niemiecko-polskich antagonizmów.

Pomimo że redaktorom często udawało się prowadzić skuteczną grę z cenzurą, w publicystyce na szacie graficznej cenzorzy skupiali się szczególnie uważnie, często wymuszając umieszczenie konkretnych fotografii, na przykład licznych wizerunków Józefa Stalina.

W niniejszym artykule autor analizuje fotografie prasowe pochodzące z katowickiego czasopisma kulturalnego „Odra”, pytając, na ile służyły one jako narzędzie perswazji wykorzystywane do budowania opozycji „swój–obcy”, tworzenia spolaryzowanego obrazu świata (Nowak 2009: 211–212). W pierwszej części opisuje problematykę związaną z badaniami obrazu w perspektywie historii wizualnej i retoryki obrazu, następnie przedstawia wyniki analizy fotografii, jednocześnie przybliżając specyficzny klimat drugiej połowy lat 40. XX wieku, okresu tuż przed nastaniem socrealizmu. W ostatniej części autor skupia się na wykorzystaniu w „Odrze” prac Jana Bułhaka, promotora fotografii pejzażowej oraz „fotografii ojczystej”, przedstawiciela piktorializmu, pierwszego europejskiego ruchu fotografii artystycznej świadomie odwołującego się do malarstwa (Krzanicki 2013: 28). Piktorializm – warto dodać – został zaadaptowany na potrzeby propagandy państwowej w postaci realizmu socjalistycznego.



Ilustracja 1. Pierwsza strona „Odry” z 14 marca 1948 r.  
 Illustration 1. The first page of "Odra", March 14, 1948

## Historia wizualna i retoryka obrazu – perspektywa teoretyczna

Ze względu na dosyć powszechne przypisywanie fotografii roli wiernego odtwarzania rzeczywistości stała się ona przed II wojną światową, jak stwierdza Janusz Jesiółkowski, „doskonałym medium propagandowym” (Jesiółkowski 2009: 52). W tużpoważennej Polsce ludowej fotografia prasowa, jak i sama prasa, służyła celom propagandy, co nie zmieniło się przez cały okres istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (formalnie nazwę PRL wprowadzono w 1952 r.)<sup>2</sup>. Warto pokusić się o refleksję, że obrazy medialne i media obrazowe mogą być nieocenionym materiałem w badaniach historycznych. Jednakże, mimo potencjału badawczego, jeszcze do niedawna obrazom przypisywana była jedynie rola ilustracyjna. W procesie reaktywacji obrazów jako „świadectw historycznych” dostrzega się jednak zmianę – nie są już pojmowane jako reprezentacje wydarzeń, czyli ich „odbicia” (Saryusz-Wolska 2021: 35–39). Zwrot wizualny – zdaniem Saryusz-Wolskiej – „Kieruje (...) uwagę w stronę aktywnej roli obrazów dla świata społecznego i pozwala uwolnić się od potrzeby dostrzeżenia w nim lustrzanej reprezentacji minionej rzeczywistości” (Saryusz-Wolska 2019: 9). Propozycja relatywnie nowego kierunku wykorzystania obrazów w badaniach historycznych pojawia się pod nazwą historii wizualnej (*visual history*). Wśród polskich badaczy problem podjęła między innymi Dorota Skotarczak, która zaproponowała, aby historię wizualną uznać za: „multidyscyplinarnie zorientowaną subdyscyplinę badawczą zajmującą się analizą przedstawień (audio)wizualnych w kontekście historycznym” (Skotarczak 2012: 188).

Wspomniane znaczenie sprawczości obrazów podkreślają badacze różnych dziedzin, w tym medioznawcy. Kazimierz Wolny-Zmorzyński traktuje fotografię (dokumentalną oraz dziennikarską) jako komunikat, który – mimo iż oczywiście nie jest tak konkretny jak słowo – przekazuje fakty oraz emocje (Wolny-Zmorzyński 2010: 57). Liczni badacze zwracają uwagę na możliwość manipulacji za pomocą obrazu (Kobyłarczyk 2005: 79–89).

Można stwierdzić, że cechą immanentną badań nad mediami w ogóle, w tym obrazowymi, jest eklektyzm metodologiczny oraz multidyscyplinarność (Barańska-Szmitko 2021: 7). W szerokim polu historii wizualnej można by zatem dostrzec możliwości wykorzystania narzędzi

---

<sup>2</sup> Interesujące uwagi na temat powojennej historii fotografii prasowej zamieszczono w: Mariański 2003, Szymanowicz 2016.

retorycznych. Podejście skupione na aktywnej roli obrazów i zagadnieniu perswazji, jednocześnie nieignorujące historycznego kontekstu, zyskało już nazwę retoryki wizualno-werbalnej czy też retoryki wizualnej (retoryki obrazu). Pewnym wspólnym punktem odniesienia w różnych podejściach retorycznych, także w tym wypadku, jest usytuowanie w jej centrum pojęcia perswazji oraz odwołania do wybranego obszaru teorii retorycznej (Worsowicz 2021: 17–25).

Wśród ważnych terminów można wymienić pojęcia: sytuacyjność i strategiczność. Pierwsza z kategorii wiąże się z badaniem oczekiwań określonego audytorium, dla którego komunikat powstał lub przez które jest odbierany (oglądany, słuchany, czytany) (Gill, Whedbee 2001: 187–188). Cezar M. Ornatowski przypominał, że obrazy pojawiające się w mediach, w tym fotografie prasowe, są wynikiem wielu działań. Na przykład na ingerencje cenzury można spojrzeć w kategoriach retorycznej inwencji. Archiwalne zdjęcia z różnych okresów PRL-u odrzucone przez cenzorów ujawniają według przywołanego badacza, że percepcja obrazu przez odbiorcę jest w dużej mierze wynikiem kontekstu politycznego oraz kulturowego, a to, czego nie pokazano, jest równie ważne jak to, co pokazano (Ornatowski 2014: 19–33). W odniesieniu do drugiej kategorii strategicznym elementem struktury formalnej gazety lub też czasopisma jest strona tytułowa. Wizualność jest realizowana przez takie kategorie jak: nagłówek i zdjęcie oraz jego wielkość, usytuowanie na stronie, użyty kontrast, kolor lub obramowanie (Piekot 2005: 85; Sarnowski 2011: 111).

Fotografie można analizować jako figury retoryczne, jak czyniła to Anna Bendrat (2016: 197–224), odwołująca się do spostrzeżeń Kennetha Burke'a dotyczących tzw. *master tropes*, czyli metafory, synekdochy, metonimii i ironii. Pierwsza z figur ustanawia perspektywę, kolejna jest reprezentacją, funkcja następnej opiera się na redukcji, a ostatnia tworzy opozycję (Burke 1941: 421–438).

Według Agnieszki Kampki takie obiekty, jak pojedyncze fotografie w gazecie należy postrzegać jako pewną część dyskursu, a ostatecznie zmierzać ku określeniu ich funkcji (Kampka 2011: 10–14). Zgodnie z zasadami analizy obrazu według prawideł retoryki wizualnej zanim możliwe będzie określenie funkcji przekazu (działań, które ten obraz komunikuje), konieczna jest analiza elementów prezentowanych i elementów sugerowanych. Takie postępowanie pozwala badaczowi odczytać podstawowe elementy komunikacyjne obrazu, a w konsekwencji określić znaczenie, jakie obraz może mieć lub mógł mieć dla odbiorców (Foss 2005: 145–147).

Na potrzeby analizy będącej podstawą niniejszego opracowania wyodrębniono w sumie 249 obiektów wizualnych (fotografii) z pierwszych stron czasopisma „Odra” w całym okresie jego ukazywania się (1945–1950), czyli pochodzących z 216 numerów<sup>3</sup>.

W odniesieniu do pierwszego obszaru analizy (elementów prezentowanych) postawiono następujące pytania: jak z biegiem czasu zmieniały się tematy, wizerunki przedstawianych bohaterów/obiektów oraz jak ewoluował dobór nazwisk autorów. Wyodrębniono następujące kategorie tematyczne, aby określić główny temat fotografii: człowiek współczesny; człowiek z przeszłości; miasto współczesne; miasto z przeszłości; krajobraz współczesny; krajobraz z historii. Zgromadzono także dane umożliwiające zidentyfikowanie pochodzenia każdej z fotografii. W odniesieniu do drugiego etapu analizy (elementy sugerowane) postawiono pytanie, jak zmieniały się koncepcje, idee i aluzje, które ówczesny odbiorca mógł odnaleźć, wnioskując z elementów prezentowanych. Skupiono się również na takich składnikach struktury tekstu, jak podpisy pod zdjęciami, a także tytuły, śródtytuły czy lidy, i określono ich relacje z fotografiami.

## Bohaterowie nowych czasów

Tylko w dziewięciu numerach „Odry” na pierwszej stronie nie zamieszczono żadnej fotografii. W zdecydowanej większości wydań obok materiału ilustracyjnego pojawiały się podpisy pod fotografiami, służące ukierunkowaniu uwagi odbiorcy (94% przypadków). W pierwszym roku ukazywania się „Odry” przy prezentowanych fotografiach nie podawano autora, co utrudnia ich identyfikację. Dopiero we wrześniu 1946 r. zaczęły się pojawiać nazwiska autorów, byli wśród nich zarówno twórcy profesjonalni, jak i amatorzy. W sumie powtarza się zaledwie kilka nazwisk.

W pierwszej grupie trzeba wymienić Jana Bułhaka, zwanego prawodawcą polskiej fotografii ojczystej. Kolejnym ważnym autorem był Henryk Makarewicz, fotoreporter Czołówki Filmowej Wojska Polskiego. Czesław Datka, w międzywojniu współpracownik wydawnictwa „Polo-

---

<sup>3</sup> Pierwszy numer „Odry” wyszedł drukiem 20 lipca 1945 r. w Katowicach, a ostatni 29 stycznia 1950 r. Tytuł ukazywał się początkowo jako dwutygodnik, a od czerwca 1946 r. jako tygodnik o zasięgu ponadregionalnym (delegatury działały w Olsztynie, Szczecinie i we Wrocławiu). Redaktorem naczelnym był Wilhelm Szewczyk. W swoich początkach „Odra” była pismem chadeckim, manifestującym sympatię dla katolicyzmu (Strauchold 2003: 145).

nia” w Katowicach, zamieścił fotoreportaż ze Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju, który odbył się w sierpniu 1948 r. we Wrocławiu. Adam Bogusz z Katowic początkowo specjalizował się w tematyce sakralnej, a następnie skupiał się na wizerunkach robotników, głównie przodowników pracy. Stefan Rassalski, grafik, malarz, publicysta, krytyk sztuki i fotograf, był autorem zdjęć zrujnowanej Warszawy.

Część materiałów została przekazana redakcji przez pisarzy, którzy dołączali fotografie krajoznawcze do publikowanych tekstów, jak Stefan Sulima (właśc. Władysław Ogrodziński), autor cyklu reportaży drukowanych w latach 1946–1947 pod tytułem *Ziemia odnalezionych przeznaczeń*. Marian Gotkiewicz, etnograf i geograf, badacz polskich skupisk na Bukowinie rumuńskiej, uwiecznił Polaków ze wsi Pojana Mikuli, a Melchior Wańkowicz – Michała Kaykę, mazurskiego poetę ludowego.

Najpopularniejsze tematy fotografii reprezentowały następujące kategorie: „człowiek współczesny” (39%), „miasto współczesne” (21,3%), „człowiek z przeszłości” (12,2%), „krajobraz współczesny” (12,9%), „miasto z przeszłości” (10,8%), „krajobraz z historii” (1,3%), inne (2,5%). Wymienione kategorie tematyczne wyznaczają porządek w tej części artykułu.

„Człowiek współczesny” to nie tylko najpopularniejsza kategoria wizerunków na łamach „Odry”, ale również najbardziej niejednorodna. Początkowo przede wszystkim przybliżano wizerunki nowych mieszkańców na tzw. Ziemiach Odzyskanych, głównie rolników, ale także artystów<sup>4</sup>. Nie zabrakło anonimowych ludzi przy pracy wraz z podpisaniami, takimi jak: „tu będzie plon”. Zgodnie ze swoim profilem „Odrę” interesowali ludzie sztuki, którzy mieli być nową wizytówką tych ziem. Z jednej strony redakcja sprzeciwiała się pomysłowi władz, tzw. osadnictwa literackiego, aby pisarzy przymusowo rozmieszczać na Ziemiach Odzyskanych. Z drugiej strony jednak budowała wyidealizowany wizerunek i włączała się w tworzenie – jak pisano na jej łamach – „pięknego mitu na zachodzie” (Krasucki 2005: 45). Od 1947 r. zdecydowanie przybierało fotografii przodowników pracy, pojawiało się coraz więcej radosnych twarzy górników. Zastąpiły one wizerunki ludzi z przeszłości: ludzi Kościoła, reprodukcje wizerunków świętych bogato reprezentowa-

---

<sup>4</sup> W innej publikacji (Sarna 2019a) autor artykułu przybliży istotne konteksty, w tym m.in. problematykę akcji osadniczej, współzawodnictwa pracy, jak również rolę cenzury scharakteryzowanej na podstawie kwerendy w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Instytucie Pamięci Narodowej w Katowicach i Archiwum Państwowym w Katowicach. Więcej na temat terminu „Ziemie Odzyskane” oraz jego polityczno-pragmatycznego obciążenia można znaleźć w: Szydłowska 2013: 11–12.

nych w pierwszych kilku miesiącach działalności pisma. Pod zdjęciami pojawiały się propagandowe podpisy: „Bernard Bugdoł, rębacz kopalni Śląsk w Chropaczowie, przodownik pracy. Osiągnął na chodniku 525% normy”; „Witold Markiewka, górnik kopalni Polska. Osiągnął 703,6% normy (nowy rekord)”; „Józef Krawczyk, górnik kopalni Kazimierz, przodownik pracy. Osiągnął 559% normy”; „Eryk Cyron, górnik kopalni Makoszowy. Osiągnął na ścianie 702% normy” („Odra” 1948, nr 9).

Kontekst innych publikacji na stronach „Odry” nierzadko wskazywał na interesujące relacje pomiędzy obrazem a tekstem, jak w przypadku artykułu Egon Naganowskiego *Kontrabanda niemieckiej historii* („Odra” 1947, nr 19) podejmującego temat nieodległej historii i rozliczeń z hitleryzmem w Niemczech. Jego autor dowodził, że Niemcy nie tylko nie chcą dokonać rachunku sumienia, ale szukają kozła ofiarnego. W celu podkreślenia, że polskie przemiany za to mają wyłącznie pokojowy charakter, zamieszczono dla kontrastu zdjęcia górników z podpisem: „Bohaterzy nowych czasów. Grupa wyróżniających się w pracy górników wchodzących do windy na kopalni mikulczyckiej” („Odra” 1947, nr 19).

Temat współzawodnictwa pracy w polskiej prasie podejmowany był coraz częściej i upowszechniany bardziej metodycznie, co miało na celu mobilizację społeczną. Wskutek presji oficjalnego dyskursu, w którym śląskość funkcjonowała jako synekdocha polskości, tabuizowane w nim były elementy ewokujące „graniczną tożsamość” (Kossakowska-Jarosz 2012: 74–76), co oznaczało, że Ślązak to po prostu Polak, a przede wszystkim najwydajniejszy w Polsce robotnik, wzór dla reszty kraju. Interesujący w tym kontekście artykuł Eugeniusza Paukszty *Stawiam na Śląsk* wyróżniał się doskonałą zgodnością z ówczesnymi wytycznymi propagandy. Autor zachwycał się między innymi Hutą Pokój w Rudzie Śląskiej („Odra” 1948, nr 1). Fotografie Adama Bogusza przedstawiające robotników przy pracy miały charakter typowo ilustracyjny, są ważnym elementem nadrzędnej ramy interpretacyjnej: „my–oni” („swój–obcy”): Polacy miłują pracę, pokój i rozwój, a Niemcy dążą do wojny i destrukcji na każdym polu. Elementem dyskursu antyniemieckiego były fotografie żołnierzy, przede wszystkim archiwalne z okresu II wojny światowej, przypomniane w różnych sytuacjach wiązanych z aktualną polityką i rocznicami. Tuż przed podpisaniem paryskich traktatów pokojowych w 1947 r. w artykule wstępnym *Perspektywa Odry* z jednej strony podsycano atmosferę zagrożenia rewizjonizmem niemieckim, z drugiej wyrażano wiarę w polską przyszłość tzw. Ziemi Odzyskanych. Pod artykułem zamieszczono podobiznę polskiego żołnierza z karabinem i lornetką, najprawdopodobniej z czasów II wojny światowej, ale z podpisem osadzającym zdjęcie w ówczesnie aktualnym, czyli zimnowojennym, kontekście: „Po tamtej



stronie Odry, dokąd niesie wzrok żołnierski, leżą Niemcy. Stamtąd idzie nienawiść, tu panuje spokój, pewność i praca” („Odra” 1947, nr 2).

Portrety wysokich przedstawicieli władzy, jak Konstantego Rokossowskiego („Odra” 1949, nr 44), zajęły miejsce licznych we wcześniejszych latach podobizn lokalnych działaczy. Twarze portretowanych niemieckich komunistów są przyjazne, a podpisy pod zdjęciami dopełniają heroiczną kreację: „Max Reimann, przywódca mas robotniczych w Niemczech Zachodnich obnaża reakcyjne oblicze rządu w Bonn” („Odra” 1950, nr 1).

W obrazie „miasta współczesnego” dominowały ruiny. Przedstawienia zniszczonego Wrocławia czy Warszawy pojawiały się na początku działalności „Odry”, zaraz po zakończeniu wojny, a po 1949 r. znowu wróciły na pierwsze strony, aby budzić resentymenty, co było motywowane przez propagandę.

Centralnym motywem w „mieście z przeszłości” były kościoły. Jak już wspomniano, początkowo na łamach „Odry” bardzo życzliwie pisano o działalności i sprawach Kościoła katolickiego, skupiano się na jego organizatorskiej roli na tzw. Ziemiach Odzyskanych. Pod fotografią wykonaną przez Adama Bogusza („Odra” 1946, nr 11) zamieszczono inskrypcję: „Grobowce w kościele O.O. Franciszkanów w Opolu”.

„Odra” pokazywała „krajobraz współczesny”, przybliżając piękno przyrody. Warto przypomnieć, że wielkim przedsięwzięciem była ogólnopolska wystawa objazdowa „Piękno Ziemi Odzyskanych w fotografii”, która zainaugurowana została w Warszawie w maju 1947 r. Wykorzystano w niej prace takich wybitnych fotografików, jak Jan Bułhak, Tadeusz Dohnalik, Kazimierz Komorowski, Eugeniusz Falkowski. Pierwsze maleńkie i niewyraźne fotografie w czasopiśmie przemawiały poprzez podpisy, jak: „Odra jest dobrym przyjacielem rolnika (śląskie przysłowie ludowe)”; „I znowu na Śląsku wyrośnie chleb” („Odra” 1945, nr 9). Z biegiem czasu na łamach pojawiła się także turystyka ideologiczna, między innymi obrazy wypoczywających „ludzi pracy”, jak: „Gorącym latem na Ziemiach Odzyskanych, w piachu, słońcu i wodzie – na zdjęciu plaża w Łuczanych” („Odra” 1947, nr 30, fot. J. Bułhak).

## Jan Bułhak. Polskie zwycięstwo na tzw. Ziemiach Odzyskanych

Wpływ dyskursu propagandowego znakomicie widać na przykładzie prezentowanych w „Odrze” prac Jana Bułhaka. Jego program „fotografii ojczystej” został wchłonięty w obszar nowej doktryny pod koniec lat 40. XX wieku. Okazał się użyteczny dla teoretyków socrealizmu ze względu m.in. na dokumentalny charakter, oparty na katalogu tematów wyznacza-

jących zakres zainteresowań fotografów. Zawierał w sobie dążenie do poszukiwania „ducha narodu” w historii, romantycznej malarskości w polskim pejzażu, ale też nowoczesnych aspektów życia narodowego, jakim przed wojną były budowa portu w Gdyni czy postępująca industrializacją kraju (Szymanowicz 2016: 67–73).

Jan Bułhak po wojnie zmodyfikował swój przedwojenny program na zgodny z nową racją stanu. Mimo że władze prezentowały światopogląd przeciwny przedwojennemu, to jednak idea Bułhaka w obu systemach okazała się atrakcyjna ideologicznie. Jak wskazuje Szymanowicz: „Bułhakowski program po korektach (...) tak samo jak przed wojną odpowiadał na zapotrzebowanie władz, krzewiąc ich pozytywny wizerunek zakorzeniony w bohaterskiej tradycji i przeszłości narodowej (...). Fotografia ojczyzna znakomicie nadawała się do sytuacji powojennej, miała bowiem wykształconą strategię budowy obrazu, która polegała na nobilitacji prezentowanych obiektów” (Szymanowicz 2009: 86).

W artykule *Pierwszy artysta Ziemi Odzyskanych* Eugeniusz Pauksza nakreślił życiorys Bułhaka. Pisarz podobnie jak fotografik pochodził z Wilna. Przypomniawszy przede wszystkim o trudach podróży pociągiem repatriacyjnym, jakich zaznał Bułhak, następnie opisał jego podróże po tzw. Ziemiach Odzyskanych. W takich słowach nakreślił wydarzenia z roku 1945, kiedy Bułhak wyjechał z Warszawy, by zyskać sławę fotografa, który jako pierwszy dotarł na tzw. Ziemię Odzyskaną:

Nie podróżował z czyjegós rozkazu, ale z własnej inicjatywy, na własny koszt. Pamiętamy warunki komunikacji z tamtych lat. I oto w tych czeredach szabrowniczych przepelniających pociągi, w tłoku i niewygodzie, przedzierał się artysta ten w najdalsze wertepy polskiej ziemi nad Odrą i Nysą. On pierwszy. Długo potem dopiero popłynęły na zachód pierwsze pióra literatów, pierwsze pędzle malarzy. Bułhak był pierwszym artystą, który dotarł na Ziemię Odzyskaną, który je dziś już spolszczył całkowicie w fotografice („Odra” 1948, nr 12–13: 3).

Obraz *Ziemi Odzyskanych* w „Odrze” zmieniał się z biegiem lat. Początkowo dominowała poetyka ruin, ukazywano zburzony Wrocław, ale też Warszawę. Pod wspólnym tytułem *Ruiny i odbudowa* zaprezentowano kompozycję złożoną z sześciu zdjęć przedstawiających zrujnowane budynki w numerze 1–2 z 1947 r. Podpisy pod niektórymi zdjęciami Bułhaka również ujawniają program ideowy upowszechniany na łamach czasopisma: „Wczoraj ruiny, puste ulice i ślepe okna kamienic, dziś odbudowa, drabiny wspinające się po ogorzałych murach. Praca Ziemi Zachodnich jest rękomią ich trwałego posiadania. Zniszczenia wojenne w miastach polskiego zachodu są ogromne, ale większa jest nasza wola odbudowy”. Wrocław stał się odpowiednikiem Warszawy, czyli stolicą –

„polskiego zachodu”, miastem stworzonym na nowo (Browarny 2012: 344–345). W 1946 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie odbyła się wystawa Jana Bułhaka „Ruiny Warszawy”.

Około 1947 r. nastąpiło wzmoczenie retoryki antyniemieckiej. Ciekawym przykładem wpływu dyskursu propagandowego na treść prasy jest obszerna prezentacja na pierwszej stronie reprodukcji fotografii Jana Bułhaka („Odra” 1947, nr 22). Fotoreportaż opatrzony tytułem „Ziemie Odzyskane w twórczości J. Bułhaka” (il. 2) jest przykładem redakcyjnej manipulacji. Redakcja pisała wprawdzie, że publikacji przyświeca cel kronikarski, jednak kompozycję definiuje w zasadzie jedna fotografia ukazująca pozostałości pomnika bitwy z roku 1907 w Lidzbarku Warmińskim z podpisem: „Zwalony pomnik ‘pruskiego imperializmu’”. Całość opatrzono wprowadzeniem:

Ziemie Odzyskane prócz bogactw naturalnych posiadają inne bogactwa, oprócz dolnośląskich kopalni węgla – kopalnie godnych utrwaleń tematów. Nie znalazły one jeszcze dostatecznego wyrazu w sztuce, zabytki Dolnego Śląska i Pomorza czekają na swoich historyków, cudowne krajobrazy Warmii i Mazurów na pejzażystów, zdarzenia na kronikarzy. Zamiast propagandowych sloganów reprodukuje kilka fotografii z teki J. Bułhaka.

Zamysł propagandowy jest jednak widoczny już w układzie obiektów tworzących kompozycję, a efekt wzmocniono przez towarzyszące podpisy. Fotografię zrzuconego z cokołu Czarnego Huzara umieszczono w prawym górnym rogu – dominuje ona wielkością nad innymi obrazami. Imponujący pomnik Huzara wykonany przez Victora Heinricha Seiferta znajdował się na lidzbarskim rynku, upamiętniał poległych żołnierzy pruskich (Jakutowicz 2016: 356). Pomnik nie był wcale symbolem imperializmu, mimo że tak wskazywał komentarz redakcji. Bitwa pod Heiselbergiem, jedno ze starć wojny francusko-pruskiej, pochłaniając wiele ofiar, nie przyniosła rozstrzygnięcia.

Inwencją redakcji jest podpis pod inną z fotografii „Wiatr od morza na odzyskanym wybrzeżu Pomorza Zachodniego”. W książce Bułhaka *Fotografia ojczyzna* to samo zdjęcie opatrzone jest nieco innym, bardziej neutralnym podpisem: „Wiatr od morza (Ustka)” (Bułhak 1951: 136). Błędnie podpisana jest fotografia „Mazurska droga (Olsztyn)”. W pracy Bułhaka podpis to: „Droga do Orzysza (Mazury)” (Bułhak 1951: 139). Mylnie podpisane zdjęcie świadczy o sposobie traktowania materiału ikonograficznego. Cały fotoreportaż wpisuje się w metonimiczną, a zatem uproszczoną narrację o sprawiedliwości dziejowej. Według Burke’a, metonimia służy przedstawieniu tego co skomplikowane w sposób jak

najbardziej przystępny (Stuckey, Antczak 1995: 123). Jeszcze w 1946 r. Eryk Skowron na łamach „Odry” przestrzegał Śląską Radę Kultury przed niszczeniem dziedzictwa niemieckiego na Śląsku, czyli „odniemczaniem”, nawoływał do traktowania go z szacunkiem („Odra” 1946: 3).



Ilustracja 2. Pierwsza strona „Odry” z 1 czerwca 1947 r.

Illustration 2. The first page of "Odra", June 1, 1947

Innym przykładem zabiegów perswazyjnych jest pierwsza strona numeru z 15 lutego 1948 r. (il. 3), która przyciąga uwagę fotografiami przyrody autorstwa Jana Bułhaka oraz podpisem: „Wrastamy w Ziemię Odzyskane wszystkimi korzeniami. To już nasz horyzont i nasze niebo”.



Ilustracja 3. Pierwsza strona „Odra” z 15 lutego 1946 r.  
Illustration 3. The first page of "Odra", February 15, 1946

Z fotografią, na której widnieje buk Św. Wojciech z okolic Gdańska (Grabowski 1961: 80), ciekawie korespondują zamieszczone obok publikacje prozatorskie: Jana Kazimierza Zaremby *Jaksa z Kopieniaku* oraz *Przerabianie kompostu* Henryka Worcella (właśc. Tadeusza Kurtyki). O ile pierwsza z nich, historia tytułowego Jaksa z rodu Gryfitów, wpisuje się w czarno-białą narrację („my” – Polacy – jesteśmy na Ziemiach Odzyskanych u siebie; „oni” – Niemcy – są tutaj obcy), o tyle proza Worcella wykracza poza schematyczne ujęcia. Prozaik obnażył dwa ówczesne istniejące dyskursy: jeden – poprawny politycznie i drugi – ukryty, poddający polityczne mity krytycznej analizie. Zarówno mit powrotu na „piastowski Śląsk”, jak i motyw szlachetnego osadnika-patrioty okazały się fałszywe w zderzeniu z rzeczywistością. Prawdziwy jest za to kompleks niższości ubogiego polskiego chłopca wobec bogatego gospodarza – Niemca (Podolczak 2012: 169–183). Cenzorom nie zawsze udało się wychwycić wystarczająco wcześnie tego rodzaju niuanse, zanim publikacja ukazała się drukiem.

## Wnioski

Fotografie z pierwszych stron „Odry” rzadko pełniły rolę jedynie ilustracyjną. Taki charakter niewątpliwie miały obrazy związane z Ziemią Odzyskaną. Funkcjonowały one na zasadzie synekdochy – redaktorzy starannie dobierali je jako najbardziej reprezentatywne dla tematu, starając się oddać bogactwo tematyki oraz wielość możliwych ujęć. Według tego klucza publikowano również utwory literackie. Sporo było na przykład wierszy-pocztówek morskich, pod takim tytułem opublikowano cykl Jana Baranowicza (*Darłowo; Ulica Wenedów w Darłowie; Port w DarłóWKU; Polów bursztynów; Posłanie*).

Metonimiczny charakter mają z kolei obrazy, które stały się narzędziem ideologii, na przykład wizerunki bohaterów pozytywnych (przywódców komunistycznych, przodowników pracy) przeciwstawione określonym antywzorcom. Takich fotografii, ale również zideologizowanych utworów literackich, w piśmie z biegiem czasu przybywało. Jeszcze na początku 1949 r. „Odra” skutecznie stosowała – jak to nazywali cenzorzy – „taktkę przemilczania”. Jej redaktorzy starali się pomijać wydarzenia ważne dla ówczesnej władzy, a jeśli było to niemożliwe, pisali o nich zdawkowo, nie nadawali odświętnego charakteru numerom ukazującym się na przykład w rocznice państwowe czy partyjne. Wzburzyło cenzorów, że 31. rocznica powstania Armii Czerwonej została odnotowana w formie tylko krótkiego artykułu wstępnego bez żadnego

zdjęcia (AAN, GUKPPiW, sygn. 112). Były to już ostatnie przykłady niezależności. Najbardziej charakterystyczny w kilkuletnim istnieniu czasopisma był niewątpliwie numer specjalny, który ukazał się z 18 grudnia 1949 r., w 70. rocznicę urodzin Józefa Stalina. Na każdej stronie widniały podobizny radzieckiego przywódcy, a w centralnym miejscu na pierwszej stronie znalazła się reprodukcja dobrze rozpoznawalnego w tamtym czasie obrazu *Poranek naszej ojczyzny* (1946–1948) Fiodora Szurpina (Sarna 2019b: 32–47). Zachowane raporty cenzorów ujawniają, że uczestniczenie w propagowaniu kultu dyktatora było wynikiem przymusu i licznych ingerencji w działalność redakcji.

Przykłady te świadczą o uleganiu dyskursowi propagandowemu i zubożeniu z biegiem lat tytułu prasowego, który w początkach swojego ukazywania się zdobył status wiarygodnego i wpływowego. Taki los spotkał wiele innych periodyków kulturalnych w tamtym czasie.

## Literatura

### Źródła

Archiwum Akt Nowych: AAN, GUKPPiW, sygn. 112 (9/9b), k. 61.  
„Odra” – 1945–1950.

### Opracowania

- Barańska-Szmitko A., 2021, *Wstęp* [w:] *Metody badania komunikacji i mediów. Perspektywa teoretyczna i analityczna*, red. A. Barańska-Szmitko, Łódź.
- Bendrat A., 2016, *Medialne portrety imigrantów a hiperrzeczywistość obrazu* [w:] *Retoryka wizerunku medialnego*, red. A. Budzyńska-Daca, A. Kampka, K. Molek-Kozakowska, Warszawa.
- Browarny W., 2012, *Wrocław-niby-Warszawa. Topos wrocławskiej tożsamości w literaturze powojennej (rekonesans)* [w:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Kraków.
- Bułhak J., 1951, *Fotografia ojczysta. Rzecz o uspołecznieniu fotografii z ilustracjami autora*, Wrocław.
- Burke, K., 1941, *Four Master Trophes*, “The Kenyon Review”, vol. 3, nr 4.
- Domke R., 2010, *Ziemie Zachodnie i Północne Polski w propagandzie lat 1945–1948*, Zielona Góra.
- Foss S.K., 2005, *Theory of Visual Rhetoric* [w:] *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods, and Media*, red. K. Smith, S. Moriarty, G. Barbatsis, K. Kenney, London.
- Gill A.M., Whedbee K., 2001, *Retoryka* [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T. van Dijk, tłum. G. Grochowski, Warszawa.
- Grabowski L., 1961, *Jan Bułhak*, Warszawa.
- Jakutowicz J., 2016, *Pomnik Wdzięczności Armii Radzieckiej w Lidzbarku Warmińskim*. „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, nr 2 (292).
- Jesiólkowski, J., 2009, *Fotografia jako perswazja* [w:] *Sztuki wizualne jako nośnik ideologii*, red. M. Lisiecki, Toruń.

- Kampka A., 2011, *Retoryka wizualna. Perspektywy i pytania*, „Forum Artis Rhetoricae”, nr 1.
- Klimaschka N., 2019, *Obraz Niemców w katowickim tygodniku „Odra” 1945–1950*, „Joseph von Eichendorff Konversatorium”, nr 81.
- Kobylarczyk K., 2005, *Fotografia jako mit. Zdjęcia streszczają stulecie*, „Zeszyty Prasoznawcze”, nr 1-2.
- Kossakowska-Jarosz K., 2012, *Historia rodzimego piśmiennictwa na Górnym Śląsku w perspektywie kulturowej* [w:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków.
- Krasucki E., 2005, *Losy dwóch miast*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej”, nr 5.
- Krzaniński M., 2013, *Fotografia i propaganda. Polski fotoreportaż prasowy w dwudziestolecu międzywojennym*, Kraków.
- Mariański R., 2003, *Fotografia w polskim systemie prasowym*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne”, nr 2.
- Nowak P., 2009, *Retoryka a propaganda polityczna* [w:] *Retoryka*, red. M. Barłowska, A. Budzyńska-Daca, P. Wilczek, Warszawa.
- Ornatowski C.M., 2014, *Pokazane i niepokazane: refleksje o wizualnej cenzurze* [w:] *Retoryka wizualna. Obraz jako narzędzie perswazji*, red. A. Kampka, Warszawa.
- Piekot T., 2005, *Pierwsza strona gazety jako komunikat*, „Rozprawy Komisji Językowej”, nr 31.
- Podolczak M.P., 2012, „Postkolonialne” postrzeganie historii Dolnego Śląska. Między biografią a opowiadaniem Henryka Worcella, „Wieki Stare i Nowe”, tom specjalny.
- Sarna P., 2019a, „Odra” (1945–1950). Monografia czasopisma, Katowice.
- Sarna P., 2019b, *W trosce o nieprzedstawienie – wizerunek Józefa Stalina na łamach czasopism społeczno-kulturalnych okresu stalinizmu w Polsce*, „Res Rhetorica”, nr 2.
- Saryusz-Wolska M., 2019, *Produkt niedostępny w ilościach sprzed wojny, ale za to tej samej jakości. Uwagi o reklamach jako źródłach historycznych*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, nr 25, [www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/25-historia-obecna/produkt-niedostepny-w-ilosciach-sprzed-wojny](http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/25-historia-obecna/produkt-niedostepny-w-ilosciach-sprzed-wojny).
- Sarnowski M., 2011, „Komsomolskaja Prawda”: od ideologicznej tuby do tabloidu, „Oblicza Komunikacji”, nr 4.
- Saryusz-Wolska M., 2021, *Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec 1945–1949*, Warszawa.
- Skotarczak D., 2012, *Historia wizualna*, Poznań.
- Strauchold G., 2003, *Mysł zachodnia i jej realizacja w Polsce Ludowej w latach 1945–1957*, Toruń.
- Stuckey M.E., Antczak F.J., 1995, *The Battle of Issues and Images. Establishing Interpretive Dominance* [w:] *Presidential Campaign Discourse: Strategic Communication Problems*, red. K.E. Kendall, New York.
- Szydłowska J., 2013, *Narracje pojałańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)*, Olsztyn.
- Szymanowicz M., 2009, *W służbie idei. Uwagi o fotografii ojczyzny* [w:] *Sztuki wizualne jako nośniki ideologii*, red. M. Lisiecki, Toruń.
- Szymanowicz M., 2016, *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955*, Poznań.
- Wolny-Zmorzyński K., 2010, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, Kraków.
- Worsowicz M., 2021, *(Neoklasyczna) analiza retoryczna George’a A. Kennedy’ego w perspektywie medjoznawczej* [w:] *Metody badania komunikacji i mediów. Perspektywa teoretyczna i praktyczna*, red. A. Barańska-Szmitko, Łódź.



---

**The stranger from the front page. Photography as a carrier of persuasion in the press of "People's Poland" ("Odra" 1945–1950)****Abstract**

Press photography was a tool of propaganda in the Polish People's Republic. However, the period itself was not at all homogeneous, and the introduction of the Leninist model of the press in Poland was preceded by several years of planning. In addition to the propaganda and agitation press, there were also non-Marxist magazines, such as *Odra* in Katowice. The extent of their liberty shrank over time. This is evidenced by, among other aspects, photographs: next to labor leaders, cartoonish images of Germans were published, being an element of the anti-German discourse serving to justify forced expulsions. In the article, the author investigates the functioning of photography in the pages of a magazine gradually succumbing to the pressure of propaganda.

**Key words:** propaganda in the Polish People's Republic, Western and Northern Territories of Poland (Recovered Territories), cultural magazines, "Odra", press photography, visual history