



Jakub Dziewit, Adam Pisarek

Ocalać

Zofia Rydet a fotografia wernakularna

Ocalać

Zofia Rydet a fotografia wernakularna



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Jakub Dziewit, Adam Pisarek

Ocalać

Zofia Rydet a fotografia wernakularna

CYKL WYDAWNICZY
ZOFIA RYDET. DZIEDZICTWO KULTUROWE I EKSPERYMENT FOTOGRAFICZNY

Jakub Dziewit – Uniwersytet Śląski
Adam Pisarek – Uniwersytet Śląski, Wydział Humanistyczny, Instytut Nauk o Kulturze
40-032 Katowice, plac Sejmu Śląskiego 1

REDAKTOR NAUKOWY CYKLU
Mariusz Gołąb

RECENZENT
Agnieszka Kaczmarek

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Anna Sońta

LAYOUT
Mariusz Gołąb

SKŁAD I ŁAMANIE
Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: Zofia Rydet, rzeszowskie, Kraczkowa, 1980
udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_11_003_36

Wszystkie fotografie w książce autorstwa Zofii Rydet opublikowano za zgodą
Fundacji im. Zofii Rydet

© Copyright by Jakub Dziewit & Adam Pisarek, Łódź 2020
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Książka wydana w ramach grantu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pn. „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” Rozwój 2b

ISBN 978-83-8142-664-0
e-ISBN 978-83-8142-665-7

<https://doi.org/10.18778/8142-664-0>

SPIS TREŚCI

PODZIĘKOWANIA / 7

1. OCALENIE JEST W RUCHU. WPROWADZENIE DO BADAŃ / 9-29

- 1.1. Mit fotografii / 9
- 1.2. W stronę wernakularnego / 17
- 1.3. Cyrkulacje / 26

2. ŚWIAT, JAKI WIDZIMY? ZOFIA RYDET I POLSKA WIEŚ / 31-48

- 2.1. Świat artysty / 31
- 2.2. Świat *Zapisu* / 35
- 2.3. Świat wyobrażeń / 41

3. ZAPIS MIĘDZY DYSKURSAMI / 49-83

- 3.1. Dyskursywizacja dzieła / 49
- 3.2. Etnografizacja dyskursu / 58
- 3.3. Dyskursy konstrukcji i rekonstrukcji / 70

4. PUDEŁKA Z HISTORIAMI

ARCHIWA I PRAKTYKI FOTOGRAFICZNE NA PODKARPACIU / 85-104

- 4.1. Tworzyć i gromadzić / 85
- 4.2. Znakować / 96
- 4.3. Przemieszczać / 99

5. KRĘGI SYNCHRONII. FOTOGRAFIA I WIĘZI / 105-124

- 5.1. Zasada ekwiwalencji / 105
- 5.2. Wizerunek jako więź / 113
- 5.3. Relacje w czasie / 117
- 5.4. Pamięć fotograficzna / 122

6. MIEJSCA PRZESZŁOŚCI. ZDJĘCIA W OBIEGACH LOKALNYCH / 125–152

- 6.1. Przestrzenie wspólne / 125
- 6.2. Praktyki folklorystyczne / 130
- 6.3. Mediatorzy / 134
- 6.4. Zdjęcia zbiorowe / 142
- 6.5. Dawne i nowe / 149

7. OCALAĆ OD ZAPOMNIENIA. „ZBAWCZA” SIŁA FOTOGRAFII / 153–173

- 7.1. Znaki dziedzictwa / 153
- 7.2. Ślady życia / 156
- 7.3. Siła dokumentu / 159
- 7.4. Na ratunek / 167

BIBLIOGRAFIA / 175

INDEKS / 185

PODZIĘKOWANIA

Książka jest jednym z efektów grantu „Zofia Rydet – Dziedzictwo kulturowe i eksperyment fotograficzny” realizowanego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (2bH 15 0259 83). W tym miejscu chcieliśmy podziękować za współpracę członkom naszego zespołu badawczego (oprócz nas byli to: Stefan Czyżewski, Tomasz Ferenc, Karol Józwiak i Andrzej Różycki) oraz jego kierownikowi, Mariuszowi Gołąbowi. Dziękujemy także lokalnym ekspertom i działaczom społecznym, przedstawicielom instytucji kultury, pasjonatom fotografii oraz wszystkim naszym rozmówcom. Tylko dzięki ich cierpliwej pomocy powstanie tej książki było możliwe. Osobne podziękowania należą się Fundacji im. Zofii Rydet. Życzliwość i otwartość prowadzących ją Marii Sokół-Augustyńskiej i Zofii Augustyńskiej-Martyniak sprawiły, że wizyta w archiwum była dla nas źródłem wielu inspiracji. Fundacji serdecznie dziękujemy także za zgodę na wykorzystanie zdjęć autorstwa Zofii Rydet¹.

¹ Dołożyliśmy wszelkich starań, by zdjęcia prezentowane w książce jak najwierniej oddawały ich wygląd oryginalny, należy jednak pamiętać, że różnice w ich wyglądzie mogą wynikać z samego procesu technologicznego druku. Tym bardziej zachęcamy więc do zapoznawania się ze zdjęciami na stronie internetowej Fundacji lub – najlepiej – z oryginalnymi odbitkami przygotowanymi przez Rydet. W książce zachowaliśmy oryginalne autorskie podpisy pod zdjęciami, zgodne również z zapisem na stronie Fundacji. Pojawiające się określenie „rzeszowskie” odnosi się do dawnego województwa rzeszowskiego.

1. OCALENIE JEST W RUCHU. WPROWADZENIE DO BADAŃ

1.1. Mit fotografii

Zofia Rydet zainteresowała się robieniem zdjęć – zainspirowana przez starszego brata, Tadeusza – w latach 30. XX wieku, prawdopodobnie po to, by stłumić żal po niepodjęciu wymarzonych studiów artystycznych¹. Na poważnie – jak sama pisze – fotografią zajęła się jednak dopiero w 1951 roku, a więc w wieku 40 lat, kiedy mieszkała już w Bytomiu², dokąd przeprowadziła się po wojnie³. Szybko okazało się, że ma ogromny talent – została członkiem Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego. Wtedy też prowadziła długie rozmowy o roli fotografii m.in. z Jerzym Lewczyńskim, a wkrótce przyjęto ją do Związku Polskich Artystów Fotografików. W latach 60., będąc już uznaną artystką, postanowiła całkowicie poświęcić się fotografii – zamknęła prowadzony w Bytomiu sklep papierniczy i przeprowadziła się do Gliwic, równocześnie podejmując pracę jako wykładowczyni fotografii na Politechnice Gliwickiej. W swojej działalności twórczej prezentowała szereg cykli fotograficznych przygotowanych w różnych technikach i estetykach, w tym m.in. wydane także jako albumy *Mały człowiek*⁴ (reportażowa seria poświęcona dzieciom) oraz *Świat uczuć i wyobraźni* (cykl surrealistycznych fotomontaży)⁵.

1 Z woli rodziców uczyła się w Głównej Szkole Gospodarczej Żeńskiej w Snopkowie pod Lwowem, czyli ok. 130 km od Stanisławowa (obecnie Iwano-Frankowsk na Ukrainie), gdzie się urodziła (5 maja 1911 roku) i spędziła młodość. Zmarła 24 sierpnia 1997 roku w Gliwicach. Pogłębione opracowanie biografii Rydet można znaleźć w: T. Ferenc, K. Józwiak, A. Różycki, *Zapisy pamięci. Historie Zofii Rydet*, Łódź [w druku].

2 Z. Rydet, *Życiorys* [sygnowany datą 30.06.1961], <http://fundacjarydet.pl/zofia-rydet/biografia/> (dostęp: 31.01.2019).

3 W międzyczasie kilka miesięcy mieszkała w Rabce, dokąd w 1944 roku przeniosła się cała rodzina Rydetów.

4 Z. Rydet, *Mały człowiek*, proj. graf. W. Zamecznik, wstęp A. Ligocki, Warszawa 1965. W 2012 roku album miał swoją reedycję.

5 Wydane jako: Z. Rydet, *Świat wyobraźni Zofii Rydet*, posł. U. Czartoryska, red. S.K. Stopczyk, tłum. J. Brodzki, Warszawa 1979.

Pracę nad interesującym nas *Zapisem socjologicznym*⁶, jej najbardziej rozpoznawalnym projektem, Rydet rozpoczęła w czasie wakacji spędzanych u brata, w uzdrowiskowej miejscowości – Rabce. Było to w 1978 roku⁷, a fotograficzka była już wtedy znaną, cenioną i rozpoznawaną twórczynią nie tylko w Polsce, ale także za granicą. Miała już za sobą prezentację prac na kilkudziesięciu wystawach na całym świecie, a w 1976 roku został jej przyznany tytuł EFIAP, czyli wybitnego twórcy – najwyższe wówczas wyróżnienie Międzynarodowej Federacji Sztuki Fotograficznej⁸. Przez kolejne lata w trakcie swoich podróży przemierzyła tysiące kilometrów przez Polskę i inne kraje, zużywając kilometry kliszy fotograficznej. Fotografowała przede wszystkim mieszkańców wsi i małych miast w ich domach. W archiwum znaleźć można zdjęcia wykonywane na Śląsku, Kaszubach, Podhalu, Pomorzu, Rzeszowszczyźnie, Kielecczynie, Lubelszczyźnie, Suwalszczyźnie, Zamojszczyźnie oraz w okolicach Krakowa, Poznania i Łodzi. Robiła zdjęcia także we Francji, Stanach Zjednoczonych, na Litwie, w Czechosłowacji i Niemczech. Po wieloletnim, nigdy nie zakończonym finalną prezentacją, projekcie pozostało ponad dwadzieścia tysięcy negatywów przechowywanych obecnie w siedzibie Fundacji im. Zofii Rydet w Krakowie, a także tysiące odbitek pokazywanych i przekazywanych znajomym oraz wysyłanych na konkursy fotograficzne i eksponowanych na licznych wystawach w kraju i za granicą⁹. Od 2013 roku kolejne partie zdjęć są sukcesywnie digitalizowane i udostępniane na prowadzonej przez dwie organizacje (Fundację im. Zofii Rydet oraz Fundację Sztuk Wizualnych) stronie internetowej: <http://www.zofiarydet.com>¹⁰.

Zapis powstawał do 1990 roku¹¹. W tym czasie udało się Rydet zarejestrować proces znaczących zmian polskiej przestrzeni domowej – zarówno w kon-

6 Zgodnie z tendencjami widocznymi zarówno w tekstach krytycznych, jak i w działaniach Fundacji im. Zofii Rydet (a także w późniejszych wypowiedziach samej fotograficzki), w dalszej części tekstu przyjmujemy skróconą formę nazwy, czyli *Zapis*.

7 Chociaż pomysłu na ten cykl można się dopatrywać już w jej wypowiedziach z 1967 roku.

8 Od 1985 roku przyznawany jest także tytuł MFIAP – mistrza – jednakże za życia Rydet otrzymał go tylko jeden fotograf, Jacques Denis. Por. [FIAP], *Maitre de la Fédération Internationale de l'Art Photographique*, <https://www.fiap.net/en/mfiap> (dostęp: 31.01.2019). Warto tu też zauważyć, że tytuł EFIAP od 1963 roku posiadał także Tadeusz Rydet, brat Zofii, którego wpływ na działalność artystyczną siostry nie został jeszcze zbadany należycie.

9 Na stronie Fundacji im. Zofii Rydet wyszczególnionych jest 46 „wybranych prezentacji” *Zapisu*, z czego 30 odbyło się za życia autorki. Por. *Zapis socjologiczny*, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-records/intro> (dostęp: 22.01.2019).

10 Strona ta zbiera efekty szeregu różnych projektów i grantów realizowanych także z innymi instytucjami, w tym m.in. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz Muzeum w Gliwicach. Jest ona podzielona na dwie główne części: *Dokumentacje 1950–1978* oraz *Zapis socjologiczny*.

11 W negatywach znaleźć można zdjęcia także z 1991 roku. Por. W. Nowicki, *Zapis*, [w:] Z. Rydet, *Zapis socjologiczny 1978–1990*, Gliwice 2016, s. 41.

tekście związanych z nią rzeczy codziennego użytku, jak i eksponowanych wizerunków:

w coraz większej masie pojawiają się przedmioty i ubrania z darów albo przywiezione z wyjazdów do pracy, a także plakaty, zdjęcia i kalendarze polityczne oraz religijne. Upływ czasu wpłynął też na zmianę wyposażenia, zmieniają się radioodbiorniki i telewizory czy meble. [...] chałupy znikają więc, za to coraz więcej śladów łączności ze światem zewnętrznym, majątniejszym i wolnym: pamiątki z Chicago, które wraz z dolarami przypłynęły zza oceanu, kolorowe opakowania, wizerunki tamtejszych prezydentów dzielą ścianę ze świętymi na oleodrukach¹²

– tak opisywał zarejestrowane przez Rydet wizualne znaki historycznych procesów Wojciech Nowicki.

Przez kilkanaście lat fotograficzka konsekwentnie tworzyła archiwum miejsc i ludzi ujętych w ramy powtarzalnego kadru, który przedstawiał wnętrze domu. W centrum znajdował się człowiek (czasami małżeństwo lub cała rodzina), zwykle siedzący w hieratycznej pozie, patrzący wprost w obiektyw, ujęty od stóp do głów; za nim ściana, wokół codzienne nagromadzenie rzeczy i obrazów.



Fot. 1.1. Zofia Rydet, rzeszowskie, Markowa, 1980. Zdjęcie udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_11_004_39, http://zofiarydet.com/zapis/pl/photo?photo=zr_11_004_39.

¹² Tamże.



Fot. 1.2. Zofia Rydet, Podhale, okolice Białego Dunajca, 1984. Zdjęcie udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_01_012_19, http://zofiarydet.com/zapis/pl/photo?photo=zr_01_012_19.



Fot. 1.3. Zofia Rydet, Francja, 1988–1991. Zdjęcie udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_06_020_16, http://zofiarydet.com/zapis/pl/photo?photo=zr_06_020_16.

Wielu badaczy i krytyków zwraca uwagę na rządzące tak zaplanowaną serią napięcie pomiędzy konkretem a ogółem, dokumentacją a kreacją, ujmowaniem ludzi jako „istot z krwi i kości” a budowaniem zestawu odindywidualizowanych typów¹³. Do tego dochodzi jeszcze usytuowanie gdzieś pomiędzy trwaniem i zmianą oraz powtórzeniem i innowacją.

Projekt Rydet rysuje się na wielu poziomach jako nieoczywisty, złożony i wieloznaczny. Wojciech Nowicki upatruje przyczyn takiego stanu rzeczy w dwóch czynnikach: w długości jego powstawania oraz w ogromie zebranego materiału¹⁴. Sama fotograficzka w wielu wywiadach, listach i rozmowach mówiła o różnorodności cyklu, zwracając uwagę na jego „liczne nurty wewnętrzne, poboczne”¹⁵. Związane są z nimi takie serie jak *Mit fotografii* (czyniący głównym tematem zdjęcia eksponowane w domach), *Obecność* (dotycząca przedstawień Jana Pawła II) czy np. *Okna*. Ważnym uzupełnieniem serii są także ujęcia kobiet w progach, dokumentacja ginących zawodów oraz fotografie domów ujmowanych z zewnątrz.



Fot. 1.4. Zofia Rydet, Chochołów, 1982. Zdjęcie udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_02_013_05, http://zofiarydet.com/zapis/pl/photo?photo=zr_02_013_05.

13 Por. m.in. I. Kurz, *Nie wyrzucajcie tego wszystkiego*, „Dwutygodnik.com” 2015, nr 172, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6229-nie-wyrzucajcie-tego-wszystkiego.html> (dostęp: 17.12.2018); K. Świrek, *Co odtwarza Zapis?*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 9, <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/co-odtworza-zapis> (dostęp: 17.12.2018).

14 W. Nowicki, *Zapis...*, s. 42.

15 Tamże.



Fot. 1.5. Zofia Rydet, rzeszowskie, 1978–1990. Zdjęcie udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_11_018_08, http://zofiarydet.com/zapis/pl/photo?photo=zr_11_018_08.

Za podstawową zasadę porządkowania owych pomnażających się w szybkim tempie obrazów podaje się zwykle klucz geograficzny¹⁶. I faktycznie taki właśnie Rydet przyjęła, prawie zawsze wskazując miejsca, w których zdjęcia zostały wykonane. Nie starała się przy tym używać nomenklatury administracyjnej lub nazw rejonów zakorzenionych w literaturze etnograficznej czy historycznej – wystarczały jej ogólne dookreślenia, takie jak „Podhale” czy „Śląsk”, połączone zwykle z nazwami miejscowości. Zapewne różnice regionalne były dla Rydet inspirujące, nie stanowiły jednak czynnika decydującego o ostatecznym kształcie projektu i przyjętych w pracy proporcjach. Na najbardziej podstawowym poziomie *Zapis* był raczej wypadkową ogólnych ram i założeń projektu, konkretnych sytuacji fotograficznych oraz logistycznych możliwości, w ramach których mógł zostać zrealizowany. Zwraca na to uwagę Nowicki:

największa liczba zdjęć pochodzi z okolic bliskich fotografce, z Podhala, ze Śląska, a bardzo mało tu miasta. Nie dziwi też słaba reprezentacja regionów odległych, które przecież dla tej starszej, upartej pani bez samochodu, wiecznie zdanej na łaskę publicznego transportu albo dobrej woli przyjaciół były słabo dostępne.

¹⁶ Tamże.

A przecież musiała jeszcze gdzieś spać, gdzieś jeść, musiała ze swoich wypraw jakoś wracać; stąd fotograficzna mapa *Zapisu* tak często pokrywa się z mapą jej przyjaźni i znajomości, z siecią plenerów i sesji poświęconych fotografii¹⁷.

Naszą ścieżkę badawczą chcemy kierować w stronę zrekonstruowania drobnego fragmentu takiej mapy. Interesuje nas poziom pojedynczej wyprawy i pojedynczych kadrów (prawie wszystkich mieszczących się na jednej kliszy). Miejsce, gdzie poszczególne zdjęcia się materializowały. Łukasz Zaremba w artykule *Zofii Rydet obrazy obrazów* ostrzega wprawdzie przed pokusą sprowadzenia różnorodności zarejestrowanych przez fotografkę kadrów do pojedynczego wzorca, ale w naszej analizie celem nie jest pojedynczość wywiedziona z powtórzenia reprezentacji. Zgadząmy się bowiem z jego tezą, że

interpretator lub interpretatorka musi nieustannie przemieszczać się w swojej lekturze od jednego przedstawienia do kolejnego. Żadne konkretne, wybrane zdjęcie nie zapewni ostatecznego wglądu w to przedsięwzięcie, ponieważ istotą przedsięwzięcia jest wielość obrazów¹⁸.

Chcemy w pewnym momencie zatrzymać się jednak w konkretnym miejscu i przy konkretnych kadrach, po części na wzór Claude'a Lévi-Straussa, który – by mówić o krążeniu mitów i o tym jak „mity myślą się w ludziach”¹⁹ – musiał arbitralnie wybrać opowieść referencyjną, a następnie rozpoznać złożoną grę umysłu i świata, która łączyła konkret z abstrakcją. Jeśli przyjmiemy, że *Zapis* jest „serią obrazów o wytwarzaniu i krążeniu obrazów”²⁰ – a więc swoistym „mitem fotografii”, to jednym z rysujących się na horyzoncie zadań badawczych jest to dotyczące etnograficznego opisu funkcjonowania owego mitu²¹. Dlatego interesować nas będą ucieleśnione i zmechanizowane sposoby powstawania

17 Tamże, s. 41–42.

18 Ł. Zaremba, *Zofii Rydet obrazy obrazów*, [maszynopis]. Dziękujemy Autorowi za możliwość skorzystania z maszynopisu. Jest to rozdział planowanej monografii wieloautorskiej (pod redakcją Krzysztofa Pijarskiego), która ma ukazać się w najbliższym czasie nakładem Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Jej anglojęzyczna wersja ukazała się w 2018 roku jako: K. Pijarski (red.), *Object Lessons. Zofia Rydet's Sociological Record*, Warsaw 2017.

19 C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, tłum. M. Falski, Warszawa 2010, s. 19.

20 Ł. Zaremba, *Zofii Rydet...*, [maszynopis].

21 „Aby opracować naszą mapę, zostaliśmy zmuszeni do odsłaniania warstw »rozetowo«: z początku ustanawiamy wokół danego mitu jego pole semantyczne dzięki etnografii, przy udziale innych mitów, i powtarzamy tę operację dla każdego z nich. W ten sposób arbitralnie wybraną strefę centralną można przebiegać wiele razy, lecz w miarę oddalania się od niej częstość nakładania się przebiegów maleje”. C. Lévi-Strauss, *Surowe...*, s. 12.

zdjęć, kulturowe wzorce pozwalające na ich cyrkulację oraz status, znaczenia i wartości, które się im nadaje. Nie chodzi nam przy tym o poszukiwanie „obrazu reprezentatywnego”²², lecz raczej o usytuowanie serii obrazów w świecie pośród innych bytów i związanej z nimi sieci relacji oraz znaczeń.

Blisko tu do nieporozumienia i przydania tej strategii miana redukcystycznej. Zaremba słusznie zwraca uwagę na zagrożenie i jednocześnie łatwość „wyprowadzeni[a] procesu interpretacji poza ramę zdjęcia” w momencie, gdy potraktuje się je wyłącznie jako „świadek stylów życia i wydarzeń historycznych, [...] jako archiwum wiedzy o jednostkach i społeczeństwie”²³. Czym innym jest jednak, naszym zdaniem, przyjrzenie się samym zdjęciom jako obiektom i przedmiotom dyskursywnym²⁴ – spojrzenie na to, co i jak się z nimi robi, co się o nich mówi, a także na co same pozwalają, wchodząc w szereg znaczących relacji z innymi ludzkimi i nie-ludzkimi aktorami.

Interesuje nas więc fotografia jako przestrzeń mediacji między materia a dyskursem. Dyskursem, który „sam w sobie jest ograniczany i warunkowany przez »szersze« siły kulturowe, polityczne i ekonomiczne, a jednocześnie je zasila. Co więcej, uprawomocnia i ukierunkowuje [...] liczne przepływy w obrocie fotografiami”²⁵. Tak pisał Alan Sekula, w innym miejscu dodając, zgodnie z koncepcjami Michela Foucaulta, że dyskurs stanowi dla niego przede wszystkim „kontekst wypowiedzi, zestaw warunków ograniczających i podtrzymujących znaczenie, determinujących jej semantyczny cel”²⁶.

W tym właśnie kontekście interesujący jest pomysł Zaremby, by czytać przedsięwzięcie Rydet jako zarys teorii obrazów – teorii wskazującej na „wielość i obecność obrazu w życiu codziennym”²⁷, a same obrazy prezentującej jako „elementy przeżywanego świata”²⁸. Inspirujące jest poniższe stwierdzenie:

22 Ł. Zaremba, *Zofii Rydet...*, [maszynopis].

23 Tamże, [maszynopis].

24 Rozumiemy „przedmioty dyskursywne” zgodnie z propozycją Michela Foucaulta, który uważał, że wyłaniają się one zgodnie z regułami przyjętymi w obrębie wybranej praktyki dyskursywnej i związane są z ustaloną pozycją podmiotu, z której może on o nich mówić. Por. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 71–72.

25 A. Sekula, *Handel fotografiami*, [w:] tegoż, *Společne užycia fotografii*, red. K. Lewandowska, tłum. K. Pijarski, Warszawa 2010, s. 73.

26 Tenże, *O wynalezieniu znaczenia fotografii*, [w:] tegoż, *Společne užycia fotografii...*, s. 13.

27 Ł. Zaremba, *Zofii Rydet...*, [maszynopis]. Inaczej, ale w podobnym kluczu odczytuje projekty Rydet Andrzej Różycki, uznając ją za patronkę „fotografii”. T. Ferenc, K. Jóźwiak, A. Różycki, *Zapisy pamięci...*, [w druku].

28 Tamże.

Cyrkulacja obrazów – ich wytwarzanie, nabywanie i porządkowanie stanowi ważny element życia codziennego i jeden z mechanizmów budowania tożsamości. Przedstawienia wizualne ukazane na zdjęciach Rydet – obrazy zanurzone w swojskich, codziennych środowiskach, nie powinny być zatem czytane jako reprezentacje określonych poglądów – czy to poglądów religijnych, nacjonalistycznych lub patriotycznych czy wreszcie estetycznych – lecz raczej jako sposób istnienia tych poglądów. [...] *Zapis* pokazuje raczej, że poglądy istnieją w życiu ludzi między innymi poprzez obrazy²⁹.

Nie chcemy brać jednak za pewnik twierdzeń dotyczących statusu obrazów stworzonych przez Rydet i statusu obrazów przez nią zarejestrowanych. Dlatego wybieramy ścieżkę, która poprowadzi nas w konkretne miejsce i konkretne czasy. Dlatego też, trochę na przekór charakterowi projektu Rydet, który zakładał ciągły ruch i upatrywał wartości w powtórzeniu kadru, a nie miejsca, w niniejszej książce zatrzymamy się ostatecznie na dłużej przy konkretnej, niewyróżniającej się wyprawie w plener. Najpierw z wielu, a następnie z jednego punktu będziemy obserwować złożoną grę nawarstwień, powtórzeń i transformacji, pozwalających zatracić kontekst, w którym zdjęcie zostało wykonane, a jednocześnie sprawić, że ciągle jest ono czytelne i otwarte na szereg praktyk interpretacyjnych. Interesować nas będzie sam proces powstawania poszczególnych zdjęć. Zajmiemy się także badaniem umocowania obrazów w lokalnym kontekście i lokalnej „teorii”.

1.2. W stronę wernakularnego

W 1980 roku Rydet wzięła udział w plenerze fotograficznym organizowanym przez środowisko skupione wokół Rzeszowskiego Towarzystwa Fotograficznego. Wycieczka, w trakcie której fotograficzka odwiedziła m.in. Błazową, Błazową Górną, Białkę, Leckę i Kąkolówkę, była dla niej owocna – powstały wówczas bowiem kolejne negatywy do cyklu. Na zdjęciach znalazły się m.in. osoby i przedmioty uchwycone we wnętrzach domów, kobiety i mężczyźni na progach, przedstawiciele ginących zawodów, samotnie stojące chałupy, okna. *Zapis* w pigułce³⁰.

²⁹ Tamże.

³⁰ Powstałe wówczas zdjęcia prezentujemy w rozdziale trzecim.

Odwiedzane okolice były częścią ówczesnego województwa rzeszowskiego, a dokładniej gminy Błażowa. Dziś stanowią część województwa podkarpackiego. Wszystkie ze sfotografowanych w trakcie przywołanej podróży miejsc znajdują się na Pogórzu Dynowskim – terenie, gdzie odnaleźć można 500-metrowe wzniesienia, z połączami grądów, buczyny karpackiej, lasów jodłowo-bukowych, sosnowych i łęgów, z licznymi rzekami i strumieniami w dolinach. To właśnie one tworzą krajobraz tego miejsca poprzecinany siecią dróg, domów i pól uprawnych.

Co ciekawe, większość odwiedzonych przez Rydet na tej wycieczce miejscowości wchodziła w obręb jednego zespołu majątkowego, ukształtowanego już w XVI wieku, który w kolejnych wiekach nazywany był kluczem błażowskim, majątnością błażowską lub dominium błażowskim. Małgorzata Kutrzeba, historyczka zajmująca się tym regionem, zaznacza, że

Ludność mieszkająca na tak określonym obszarze wytworzyła pewną wspólnotę wzajemnych powiązań i interesów. Sprzyjały temu podobne obowiązki feudalne względem dworu ustalane przez właścicieli, jednolity zwyczaj sądowo-prawny, podległość tym samym urzędnikom. Czynniki te wpływały na poczucie wspólnoty, kształtowanie się swoistego aparatu pojęciowego, sposób i terminarz wykonywania niektórych prac itp.³¹

Faktycznie, śledząc historię regionu, możemy dojść do przekonania, że zarówno trwanie pewnych wzorców, jak i ich przekształcenia na całym terenie następowały w podobnym rytmie i przyjmowały podobne kształty. Również dzisiaj widoczne jest owo poczucie wspólnoty oraz sieć powiązań formalnych (instytucjonalnych) i nieformalnych (towarzyskich i rodzinnych).

Odwiedzone przez Rydet wsie były zróżnicowane pod względem statusu społecznego. Na przestrzeni stuleci zmieniał się procentowy skład kmieciów, budników, chałupników i komorników, z tym, że przewagę liczebną zwykle zyskiwała grupa zagrodników – właścicieli domów z zabudowaniami gospodarczymi oraz polami, o trudnej dzisiaj do określenia średniej powierzchni. Miasto Błażowa było ośrodkiem administracyjnym całego klucza, tam także mieścił się sąd oraz rozwijana była zabudowa dworska i folwarczna. W jej obrębie mieszkała zarówno służba, jak i hajducy z rodzinami. Wokół osiedlali się rzemieślnicy. Sporo było w Błażowej Żydów. W mieście koncentrował się lokalny handel, a wzorce kulturowe promieniowały stamtąd na pobliskie wsie³².

31 M. Kutrzeba, *Dzieje majątności błażowskiej od XVII do XIX w. Ludność*, Błażowa 2011, s. 11.

32 Tamże, s. 115–120, 255–259.

W latach 80. XX wieku, gdy Zofia Rydet dotarła na opisywane tereny, ludzie je zamieszkujący doświadczali szeregu długotrwałych procesów modernizacyjnych, które nie różniły się szczególnie od tych w innych częściach kraju. Możliwe jedynie, że przebiegały na terenie Rzeszowszczyzny trochę wolniej, m.in. ze względu na wysoki odsetek zamieszkującej ten teren ludności wiejskiej pracującej wciąż na roli. Nie zmienia to jednak faktu, że już w latach 70. XX wieku wyposażenie domu na podrzeszowskiej wsi mogło być bardzo podobne do tego w miejskim mieszkaniu. Jak zauważa wielu badawczy, w tym m.in. Włodzimierz Mędrzecki, „następował proces zacierania się różnic kulturowych między wsią a miastem. Sprzyjała temu: powszechna oświata, popularyzacja czytelnictwa, prasa, a następnie radio i telewizja”³³. W archiwum zdjęć Rydet z Rzeszowszczyzny widać to chociażby w zestawieniu zdjęć budownictwa – z jednej strony znajdziemy jeszcze domy pod strzechą, z drugiej pojawiają się nowe formy architektoniczne.

Wiemy już, że właśnie w czasie owych zmian *Zapis* przyjmował coraz bardziej zaawansowaną formułę. Rydet bez wątpienia, gdziekolwiek trafiła, starała się uchwycić domy, wnętrza i ludzi, którzy mieli znamiona czasów i estetyk „dawnych”³⁴. Sama zwracała uwagę na to, że miasto jest dla niej jak z szablonu. Podkreślał to Nowicki: „pudełkowate mieszkania wypełnione identycznymi meblościankami [...] uważała za mniej godne dokumentacji. [...] Od fabrycznych ozdób wołała haftowane makaty, odpustowe jelenie na rykowisku lub ich bogatszą odmianę, wyszywane pawie”³⁵.

Mimo że intencje *Zapisu* były niedookreślone³⁶, wydaje się, że jeden jego cel pozostawał niezmienny – zatrzymać na kliszy „świat, który odchodzi już chyba bezpowrotnie”³⁷. „Zabalsamować czas”³⁸ – mówiła autorka cyklu.

33 W. Mędrzecki, *Chłopi*, [w:] J. Żarnowski (red.), *Spółczesność polskie w XX wieku*, Warszawa 2003, s. 161. Por. także M. Machalek, *Przemiany polskiej wsi w latach 1918–1989*, „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym” 2013, t. 26, nr 3, s. 55–80.

34 W miastach interesowały ją głównie domy artystów i intelektualistów (m.in. Jerzego Lewczyńskiego, Władysława Hasiora czy Natalii LL).

35 W. Nowicki, *Zapis...*, s. 39.

36 Co zauważył m.in. Krzysztof Świrek: „Czy jest to kawałek socjologii wizualnej, próba nowej formy estetycznej, czy forma badania czegoś, co bardziej konserwatywnie zorientowany odbiorca nazwałby »kondycją ludzką«? Nie istnieje żadna uprzednio zdefiniowana rama czy forma instytucjonalna dla której projekt Rydet byłby przeznaczony”. Por. K. Świrek, *Co odzwierciedla Zapis?*...

37 Fragmenty nieopublikowanej rozmowy przeprowadzonej z Zofią Rydet przez Joannę Kubicę z miesięcznika „FOTO”, 1987, Fundacja im. Zofii Rydet, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/foto> (dostęp: 17.07.2018).

38 Por. W. Nowicki, *Zapis...*, s. 35. Andrzej Różycki pisze: „Z jednej strony umieranie konkretnych ludzi, przemijanie konkretnych domów, ale również zanik pewnej formy bycia związanej z życiem wsi. Jest tu gonienie za uciekającym, przemijającym obrazem świata wiejskiego,

Nie było już powrotu do ludzi ani ich domów. Chaty miały się rozpaść, mieszkańcy wymrzeć, z bohaterami „trudno się umówić na przyszły rok”. [...] Mimo nieustannego dodawania nowych wątków jądro *Zapisu* widziała właśnie w portretowaniu ludzi, szczególnie starych, i w dokumentowaniu odchodzącego świata³⁹.

Artystka chciała go zarejestrować, zarchiwizować i zatrzymać, a jednocześnie powielala jego obrazy i wprowadzała w artystyczne, galeryjne obiegi. Pragnienie zachowania pamięci znikającej kultury czasami łączyło się w jej wypowiedziach z potrzebą zachowania pamięci o samym sobie:

Ta praca konsekwentnie prowadzona daje mi zadowolenie i siły, a poza tym pewność, że po mnie coś zostanie, jeśli oczywiście świat będzie istniał. Dla pewności rozsyłam moje prace w różne miejsca – nie jestem skąpa. Jeśli bomba spadnie tu, to może nie w Moskwie i w Rzymie⁴⁰.

Ten splot myślenia o fotografii w ruchu – powielanej, dystrybuowanej, oglądanej, przekazywanej z rąk do rąk i eksponowanej – oraz związanej z nią pamięci indywidualnej i zbiorowej jest czymś, co łączy Zofię Rydet z jej „modelami” oraz z miejscami, które odwiedziła. W podrzeszowskich wsiach i miasteczkach uwiecznionych na negatywach z 1980 roku fotografia rodzinna pełniła i pełni do dzisiaj bardzo podobną funkcję do tej, o której mówiła artystka: ma ocalać od zapomnienia. Zarówno dla niej, jak i dla wielu mieszkańców południowej części Polski zdjęcia służyły i nadal służą za ekstensje pamięci. Były i są sposobem na powstrzymanie upływu czasu czy może raczej na zachowywanie i przywoływanie wspomnień.

Potrzeba ocalania stała się w naszej opinii wartością, która tłumaczy i wprawia w ruch intensywny obieg fotografii w dwóch powyższych sytuacjach. Należy owo ocalenie traktować jednak jako pojęcie, które – używane do analizy zjawiska – utrudnia rozpoznanie, że mamy do czynienia z dynamicznymi procesami budowania wyobrażeń o świecie (w tym przede wszystkim o przeszłości) w oparciu o różne typy narracji, źródła wiedzy i porządki dyskursywne, zderzo-

dokumentacja historyczna, dokumentacja tego, co właśnie przemija bezpowrotnie. Zdecydowanie więcej niż socjologiczności jest w *Zapisie* eschatologiczności”. Por. T. Ferenc, K. Józwiak, A. Różycki, *Zapisy pamięci...*, [w druku].

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Zofia Rydet, [w:] K. Łyczywek, *Rozmowy o fotografii 1970–1990*, Szczecin 1990, s. 33–37. Cyt. za: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/rozmowy-o-fotografii> (dostęp: 5.07.2018).

ne z właściwościami medium fotograficznego. Dalsza część książki będzie więc po części próbą odpowiedzi na pytanie, co i jak owe obiegi ocalają oraz co to ocalanie oznacza.

Interesować nas więc będą, na pierwszym poziomie analizy, fotografie Zofii Rydet, cyrkulacje, w jakie one wchodzą i wartości, jakie je ożywiają (a także te, które się wokół nich tworzą). Na samych zdjęciach *Zapisu* widoczne są jednak także inne obrazy – w tym rodzinne fotografie osób, które zostały uwiecznione w swoich domach. Jeśli uznajemy *Zapis* za pewną teorię zarejestrowanych na kliszy wizerunków i metanarrację na ich temat, kolejnym ważnym krokiem wydaje się dokładne przyjrzenie się owej teorii i skonfrontowanie jej z lokalnymi wzorcami. Ważna w tym kontekście będzie dla nas fotografia wernakularna, przede wszystkim rodzinna, oraz jej miejsce w badanej społeczności.

Clément Chéroux wskazuje, że słowo „wernakularne” odnosi „do wszystkiego, co zostało zrobione, wychowane albo wyhodowane w domu. To produkcja domowa [...] a priori przeznaczona nie tyle do sprzedaży, ile do osobistego użytku”⁴¹. Fotografia wernakularna w jego koncepcji posiada trzy podstawowe cechy: jest użytkowa, domowa i heterotopiczna – „Rozwija się ona na peryferiach tego, co liczy się, znaczy i stanowi punkt odniesienia w sferze artystycznej”⁴². Kategoria „wernakularności” miała swoje źródła w językoznawstwie – mowa wernakularna bywa przeciwstawiana językom narodowym lub *lingua franca*, definiuje się ją także w kontekście zjawiska dyglosji lub uznaje za nieformalny rejestr języka. Termin ten jednak cały czas rozszerza swój zakres. Np. w kontekście architektury pierwszy raz został zastosowany w 1857 roku przez Gilberta Scotta, dla którego oznaczał budownictwo rodzime, typowe dla jakiegoś kraju lub miejscowości, a w szczególności wiejskie⁴³.

Redaktorzy poświęconego kulturze wernakularnej monograficznego numeru czasopisma „Kultura współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” używają natomiast następującej definicji:

Przez kulturę wernakularną rozumiemy więc praktyki i ich produkty wyłaniające się na styku systemowo złożonego społeczeństwa i jednostkowego doświadczenia niezapośredniczonego przez systemy eksperckie, wyznaczające

41 Por. C. Chéroux, *Introducing Werner Kühler. Wprowadzenie*, [w:] tegoż, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2014, s. 10.

42 Tamże, s. 10–12.

43 Por. N.G. Bowe, *Wernakularyzm w Europie Środkowej i poza nią widziany z perspektywy angielskiego kręgu językowego*, [w:] P. Krakowski, J. Purchla (red.), *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej*, Kraków 1997, s. 175–187.

ramy rozumienia, odczuwania, wyobraźni i działania. Praktyki te stanowią próby zastosowania taktyk skutecznych w prostym świecie wobec złożonej rzeczywistości społecznej. Tak rozumiana kultura wernakularna jest fenomenem emergentnym i nieautonomicznym – do wskazania wernakularności jakiegos zjawiska niezbędne jest zestawienie go z „równoległym” fenomenem systemowym. Tworzona przez amatorów w sytuacji ograniczonego dostępu do zasobów, kultura wernakularna podważa systemowe podziały na produkcję i recepcję, stanowiąc domenę strukturalnej, lecz niekoniecznie treściowej subwersji⁴⁴.

Zdajemy sobie sprawę, że rodzinne zdjęcia są tylko jednym z typów obrazów wernakularnych, które z innymi przedstawieniami tworzą dużo bardziej złożone brikolaze. Jak się zresztą okazuje, uwzględnienie różnych typów i stylów reprezentacji będzie konieczne, by ustalić cechy charakterystyczne przedmiotu, jakim stała się fotografia właśnie.

Nie bez znaczenia jest także to, że zdjęcia Rydet, krążąc, trafiają dziś do miejsc, w których powstały. Wchodzą w lokalne cyrkulacje i stają się częścią kultury wizualnej sfotografowanych wcześniej społeczności. Ta możliwość krzyżowania się obiegów wydaje nam się również niezwykle ciekawa – pokazuje bowiem pewną wspólnotę wartości, która pozwala tworzyć nowe ścieżki łączące odrębne porządki.

Wybór obszaru geograficznego jako głównego kryterium ograniczającego w pewnym momencie naszej pracy analizowane obiegi wynikał z przyjętego założenia, by dokładnie zrekonstruować miejsce fotografii w kulturze badanej społeczności (zarówno w ujęciu diachronicznym, jak i w kilku przekrojach synchronicznych). Jednocześnie, obserwując czasami dalekie podróże zdjęć, staraliśmy się podążać za nimi, poszerzając już opracowane materiały o nowe konteksty⁴⁵.

44 M. Napiórkowski, A. Szarecki, P. Dobrosielski i in., *Kultura wernakularna. Antropologia projektów nieudanych*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” 2015, nr 3 (87), s. 17. Autorzy tej definicji dodają w kolejnych akapitach, że „termin »kultura wernakularna« nawiązuje do procesów rozdzielenia europejskiej kultury późnego średniowiecza i renesansu, kiedy to obiegi wyobrażeń społecznych kultury łacińskiej i kultur powstających w językach lokalnych – a więc właśnie wernakularnych – utworzyły dwa wyraźnie oddzielne nurty, zazwyczaj odseparowane barierą odmiennych nadawców, odbiorców i form cyrkulacji, lecz często w skomplikowany sposób wzajemnie się inspirujące i przeplatające” (tamże).

45 Dodatkowym argumentem na rzecz wybranego obszaru były wcześniejsze badania Joanny Bartuszek prowadzone w latach 1999–2002 w rejonie Kolbuszowej i okolicach Nowego Targu – a więc w stosunkowo niedużej odległości od naszego terenu badań. Stanowiły one dla nas punkt odniesienia w planowaniu pracy terenowej i pozwoliły na precyzyjniejsze sformułowanie zagadnień badawczych. Por. J. Bartuszek, *Między reprezentacją a 'martwym papierem'. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Warszawa 2005.

W kolejnych rozdziałach tej książki postaramy się więc przedstawić podobieństwa i różnice pomiędzy wybranymi artystycznymi i wernakularnymi obiegami fotografii, służącymi ocaleniu miejsc i ludzi od zapomnienia. Jak już wspomnieliśmy, podrzeszowskie zdjęcia Rydet traktujemy tu jako część większego zbioru – z tego powodu analiza będzie wychodziła od zaprezentowania obiegów różnych wariantów *Zapisu*. Uznajemy, że przyczyniają się one, na najbardziej bazowym poziomie, do zachowania wizualnych reprezentacji wnętrz, strojów, rzeczy, obrazów i ciał.

Ze względu na seryjność oraz ujednolicone kadrowanie, *Zapis* najczęściej przypisywany bywał do klucza dokumentacyjnego. Ze względu na montaż kadrów, ich zawartość i miejsce ekspozycji – do artystycznego. Napięcie pomiędzy tymi dwoma porządkami często rządziło recepcją kolejnych odsłon cyklu⁴⁶. W ostatnim czasie pojawiły się również próby innego ustalenia relacji między porządkami, w które wpisuje się projekt Rydet. Iwona Kurz zaproponowała, by ująć jej twórczość jako inspirację praktyk „na styku sztuki, animacji i socjologii”⁴⁷. Krzysztof Świrek zwracał natomiast uwagę m.in. na *Zapis* jako formułę poszukiwania „estetyki życia codziennego” i gest jej przeniesienia w nowy kontekst instytucjonalny⁴⁸. Wielość prób sytuowania *Zapisu* w często odległych od siebie kontekstach łączy się z różnorodnością możliwych stylów interpretacji tworzących jedną wystawę zdjęć. Ta nieoczywistość przedsięwzięcia Rydet powoduje także, że jej fotografie łatwo mogą zostać podporządkowane

46 W pewien sposób przypomina to opisywane przez Jamesa Clifforda problemy z kategoryzacją artefaktów pochodzenia pozaeuropejskiego przy włączaniu ich do zbiorów europejskich instytucji muzealnych, etnograficznych oraz artystycznych pod koniec XIX wieku (por. J. Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, tłum. J. Iracka, [w:] tegoż, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dżurak i in., Warszawa 2010, s. 240). Wydaje się, że tak, jak wtedy, także w przypadku recepcji zdjęć Rydet o odpowiedniej klasyfikacji ostatecznie decydują mniej lub bardziej uświadomione intencje odbiorcy.

47 Wspomina o tym w kontekście projektu *Coś, co zostanie*. Por. I. Kurz, *Nie wyrzucajcie tego wszystkiego...* Sam projekt zainicjowany i prowadzony jest przez Agnieszkę Pajączkowską (Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”) oraz Zofię Augustyńską-Martyniak (Fundacja im. Zofii Rydet). W jego opisie możemy przeczytać: „*Coś, co zostanie* to otwarta galeria internetowa, która pozwala na oglądanie i dołączanie współczesnych fotografii nawiązujących do *Zapisu Socjologicznego*. To eksperyment, który pozwala sprawdzić, co w pomysł i sposobie pracy Zofii Rydet jest do dziś aktualne, a co się zmieniło; co nadal inspirowa, a co domaga się refleksji; co było ważne wtedy, a co jest istotne teraz”. Por. *Coś, co zostanie*, <http://fundacjarydet.pl/o-galerii/> (dostęp: 21.11.2018). Szerszy opis i analiza projektu – por. M. Michałowska, *Zofia Rydet – dzieło w procesie*, [w:] M. Gołąb, S. Czyżewski (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Łódź [w druku].

48 K. Świrek, *Co odtwarza Zapis?*...

już istniejącym konstruktom myślowym i stać się częścią wyobrażeń o przeszłości, wsi czy kulturze chłopskiej, które funkcjonują w ogólnopolskim dyskursie publicznym.

Lokalne fotograficzne praktyki oraz inicjatywy, które skupione są na gromadzeniu, opracowywaniu i wystawianiu fotografii tworzonych przez mieszkańców gminy Błazowa, przede wszystkim natomiast ocalają pamięć o konkretnych ludziach i miejscach, wiedzę o wybranych aspektach lokalnego systemu kulturowego (pokrewieństwa, religii, gospodarki) oraz wartości istotne dla grupy (rodzina, dom, wieś, ziemia, praca, święto). Czynnie uczestniczą także w wytwarzaniu lokalnej przeszłości i tradycji.

Rozpoczynając nasze badania⁴⁹, nie mieliśmy jeszcze takiej wiedzy. Do plecaka zapakowaliśmy wydruki zdjęć Rydet z okolic, w które jechaliśmy. Na samym początku chcieliśmy odnaleźć sfotografowane lokacje i rozpoznać pozujących na nich ludzi. Jednocześnie zależało nam na zdobyciu informacji o tym, jak *Zapis* będzie odebrany w miejscach, gdzie powstawał. W kolejnej fazie zajęliśmy się rekonstrukcją lokalnej historii fotografii. Zależało nam na ustaleniu, w jaki sposób fotografia stała się częścią codziennych praktyk pamięci i jakie funkcje pełni dzisiaj w badanej społeczności.

Pierwszy raz na tym obszarze wyciągnęliśmy zdjęcia Rydet przy sklepie znajdującym się tuż obok głównej drogi prowadzącej do centrum Błazowej. Szukając jakiegokolwiek punktu zaczepienia, zwróciliśmy się o pomoc do dwóch mężczyzn wychodzących z delikatesów. Poprosiliśmy ich o identyfikację miejsc i osób, informując kto i kiedy wykonał przedstawiane fotografie. Bardzo szybko rozpoznali kuźnię i wskazali, gdzie się znajduje. Podsunęli nam także kolejny trop – jeden z domów miał stać do dzisiaj w Borku Starym. Od razu też zaznaczyli, że kuźnia należała do świetnego kowala i rozpoczęli opowieść o dawnych czasach. Dowiedzieliśmy się, że kuźni w tym rejonie było więcej, tak samo jak koni, więc i kowalstwo przeżywało swoją złotą erę. Dziś kowali już prawie nie ma. W pobliżu pozostał tylko jeden – wygrywający ogólnopolskie konkursy mistrz kuźniczy, który zajmuje się kowalstwem arty-

49. Pomiędzy wrześniem 2016 a sierpniem 2018 roku na terenie gminy Błazowa i w okolicach przeprowadziliśmy szereg wywiadów jakościowych, podążając śladami wypraw i plenerów, w których uczestniczyła Zofia Rydet na przełomie lat 70. i 80. XX w. Wywiady częściowo były prowadzone metodą stymulacji fotograficznej, gdzie materiałem wyjściowym były zdjęcia wykonane przez Rydet. Cytaty oznaczane według wzoru WZR/[litera]/[liczba] odnoszą do kart materiałowych w naszym archiwum badawczym. Wypowiedzi przywołujemy w zgodzie z ich oryginalnym brzmieniem.

stycznym. Kuźnia ze zdjęcia – kontynuowali mężczyźni, precyzyjnie określając, kto dzisiaj mieszka w domu obok – przestała działać piętnaście lat temu. Kolejne zdjęcia budziły inne skojarzenia – np. z wiązaniem snopów w latach 70. XX wieku, z budynkami, których już nie ma⁵⁰.

Gdy kilka dni później po raz pierwszy rozmawialiśmy o tych fotografiach z osobą, która знаła bliżej postacie ze zdjęć, usłyszeliśmy jeszcze więcej wspomnień. Wtedy też postanowiliśmy poprosić o opinię dotyczącą *Zapisu* jako cyklu przygotowanego przez artystkę fotograficzną. Samoczynnie ten temat się nie pojawiał. Gdy już jednak go zainicjowaliśmy, dzieło było interpretowane z wielu perspektyw. Jednym z ważnych problemów było wyrażenie zgody na zostanie modelem⁵¹. Kolejnym była kwestia medium – w tym zwłaszcza relacja czarno-białych fotografii do kolorowych i cyfrowych zdjęć⁵². Istotna wydawała się także kwestia krążenia wizerunków znanych sobie osób i miejsc pośród obcych ludzi⁵³. Sam cykl zyskiwał natomiast w oczach naszych rozmówców wartość z dwóch powodów. Pierwszym z nich było to, że okazywał się cenną pamiątką dla rodziny i społeczności. Zgodnie z drugim, uznawany był za ciekawe przedsięwzięcie o skali ogólnopolskiej, dzięki któremu można zobaczyć, jak było dawniej.

Zrozumieliśmy, że nasi rozmówcy, mimo tego, że wciąż dyskutowaliśmy o zdjęciach Rydet, umieszczają je w dwóch odrębnych kontekstach. Pierwszy był związany z lokalnymi sposobami rozumienia i interpretowania fotografii oraz praktyk z nią związanych. Drugi się z nich wywodził, ale ze względu na rozległość *Zapisu* i jego różnorodność, pozostawiał wyłącznie możliwość operowania na wyższym poziomie abstrakcji, czasami związanej z dyskursem artystycznym, dokumentacyjnym lub etnograficznym (choć rozmówcy sami nie zawsze używali tych kategorii).

W kolejnych częściach książki będziemy starali się pokazać charakter tego pęknięcia, a także różnych sposobów jego przekraczania, które opierają się na wydobywaniu z serii tego, co bliskie doświadczeniu lub zakorzenione w podobnych wartościach, modelach interpretacyjnych i w podobnej teorii obrazu. Nie uda się tego zrobić bez prześledzenia wielokrotnie już wspomnianych obiegów fotografii rodzinnych i fotografii Rydet.

50 Por. WZR/A/2-6.

51 Por. WZR/C/85.

52 Por. WZR/O/13.

53 Por. tamże.

1.3. Cyrkulacje

Pojęcia „obiegu” i „krążenia/cyrkulacji obrazów” rozumiemy podobnie jak Deborah Poole w książce *Vision, Race and Modernity*⁵⁴. Autorka tworzy ramę interpretacyjną, która pozwala jej badać konsekwencje „podróży” fotografii w obrębie „świata obrazów”. Prezentuje koncepcję „gospodarki wizualnej” obejmującej ludzi, idee i obiekty zależne od siebie na poziomie produkcji, dystrybucji i konsumpcji wizerunków. Dzięki tej formule odsłania zinstytucjonalizowaną przestrzeń tworzenia i wymiany obrazów. Inspiracji dla jej pomysłu można szukać w koncepcji całościowego faktu społecznego⁵⁵, różnych nurtach antropologii ekonomicznej⁵⁶ oraz ustaleniach Michela Foucaulta na temat relacji władzy i wiedzy. Wykorzystuje je w dociekaniach na temat ruchu obrazów i zdjęć pomiędzy Europą a Północną i Południową Ameryką. Analizując m.in. *carte de visite* przedstawiające peruwiańskich Indian, wskazuje na to, w jaki sposób ich produkcja, cyrkulacja i kolekcjonowanie wspierało teorie rasowe oraz związane z nimi struktury nierówności i panowania.

Ogólną ramą badawczą dla Pool jest przywołana już kategoria „świata obrazów”. Służy jej ona do podkreślenia

jednocześnie materialnego i społecznego charakteru zarówno spojrzenia, jak i przedstawienia. Spojrzenie i reprezentacja są „materialne” o tyle, o ile stanowią środki służące interwencji w świecie. Nie „widzimy” wyłącznie tego, co jest przed nami. Przeciwnie, raczej konkretne sposoby spoglądania na świat i style reprezentacji tego świata wpływają na to, jak działamy w tym świecie i, ostatecznie, jak go tworzymy. Również w tym miejscu społeczny charakter spojrzenia wydaje się kluczowy, gdyż zarówno indywidualne akty patrzenia, jak i bardziej oczywiste, społeczne akty reprezentacji występują w historycznie specyficznych sieciach relacji⁵⁷.

Badaczka wytycza następnie trzy obszary analizy. Pierwszym jest produkcja obrazów – w tym kontekście zadaje pytania o to, kto i jak je robił oraz jakie były pod względem formy i treści. Interesują ją również „praktyki reprezenta-

54 D. Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean World*, New Jersey 1997.

55 Por. M. Mauss, *Szic o darze*, [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, wstęp C. Lévi-Strauss, tłum. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Warszawa 2001, s. 175–193.

56 Por. np. M. Godelier, *Idee i materia. Myśl, gospodarka, społeczeństwo*, tłum. A. Turczyn, przejr. M. Kowalska, Kraków 2012; M. Sahlins, *Stone Age Economics*, London 1974.

57 D. Poole, *Vision...*, s. 7. Przytoczenia z tekstów anglojęzycznych – jeśli nie zaznaczono inaczej – są w naszym tłumaczeniu – J.D., A.P.

cyjne i dyskursy”⁵⁸, które wpłynęły na określony kształt badanych wizerunków. Drugim tematem są trajektorie, którymi poszczególne typy obrazów krążą, oraz wzorce wymiany zapewniające ten ruch. Jako trzeci obszar Poole wyznacza poziom recepcji – nie jest on jednak dla niej istotny tylko pod kątem znaczeń przenoszonych przez obrazy, lecz również pod względem wpływu, jaki mają na ludzi oraz wpływu, jaki ludzie wywierają na nie. Autorka stara się zbadać także to, jak w wybranych systemach cyrkulacji tworzą się wartości – te związane z treścią obrazów oraz te wynikające z ich materialnych właściwości. Interesuje ją

kulturowy i dyskursywny system, przez który obrazy są oceniane, interpretowane i przydzielana jest im historyczna, naukowa oraz estetyczna wartość. Ważne jest bowiem pytanie nie o to, co specyficzny obraz znaczy, ale raczej jak pomnaża wartość. Przykładowo, w dominującym europejskim systemie wartości obrazy graficzne są wartościowane w kategoriach relacji z rzeczywistością, którą re-prezentują. W nawiązaniu do tego realistycznego dyskursu, celem wszystkich wizualnych reprezentacji jest zmniejszenie różnic pomiędzy obrazem i tym, do czego się odnosi. Wartość lub funkcja obrazu jest widziana jako jego zdolność do przedstawienia lub reprodukcji oryginału (lub rzeczywistości) w obrębie dominującego dyskursu realistycznego⁵⁹.

Równie ważny wydaje się jednak aspekt związany z praktykami dotyczącymi lokalnych użycí owych wizerunków. Badaczka zdaje sobie sprawę, że wartość obrazu i wzorce jego wymiany nie zależą wyłącznie od tego, na ile wpisuje się on w dominujące style reprezentacji. Ważne są codzienne praktyki, w których poszczególne obrazy-objekty nabierają wartości wymiennej – stają się przedmiotami, które można kolekcjonować, chować w pudełku, eksponować w albumie lub na ścianie, przekazywać znajomym lub rodzinie.

Poole uznaje, że należy owe dwa typy wartości rozpatrywać oddzielnie. Jest to według nas jedno z rozwiązań, które mają heurystyczną wartość, ale nie pozwalają na wskazywanie wzajemnych uwarunkowań pomiędzy zarysowanymi wyżej obszarami. Kuszące byłoby ustanowienie opozycji, w której fotografie Zofii Rydet są manifestacją pierwszego systemu – może wręcz właśnie metakomentarzem na jego temat oraz komentarzem na temat systemu drugiego – manifestującego się w zauważonej przez Zarembę codzienności obrazów. Naszym jednak zdaniem sieć relacji i obiegu jest dużo bardziej złożona i wpływa na siebie

58 Tamże.

59 Tamże, s. 10.

bezustannie. Mimo to uznajemy ogólne ramy analizy zaproponowane przez Poole za niezwykle przydatne⁶⁰.

Inspiracją dla naszych badań jest także praca Gillian Rose *Doing Family Photography*⁶¹, w której autorka zastosowała pomysły Poole, by opisać prywatne i publiczne użycia fotografii rodzinnej. Wydaje się, że stara się w swojej książce przedstawić bardziej holistyczny model analizy, który jest nam bliższy. Uznaje bowiem, że praktyki produkcji, cyrkulacji, ekspozycji i oglądania konstytuują fotografię rodzinną jako konkretny typ obrazów. Rose dowodzi, że rodzinna fotografia nie może być definiowana wyłącznie przez odseparowane treści wizualne:

Jeśli mamy myśleć o fotografiach jako obiektach, użyteczne jest skupienie się zarówno na materialnych jakościach zdjęć, jak i na tym jak niektóre z tych jakości emergentnie się wyłaniają w ramach konkretnych praktyk społecznych. [...] jest to także użyteczne ponieważ owe konstelacje obiektów i praktyk są twórcze⁶².

Należałoby dodać, że twórcze zarówno jeśli idzie o konstituowanie się pewnego typu obrazów, jak i ze względu na stabilizowanie się pewnych pozycji podmiotów istniejących wobec owych obrazów.

Tak wyznaczone ogólne ramy tematyczne pozwolą nam w rozdziale drugim scharakteryzować cyrkulację obrazów m.in. jako proces kształtowania się i utrwalania pewnej wizji ładu społeczno-kulturowego, wraz z istotnymi dla niego wartościami i wyobrażeniami skupionymi na dążeniu do ocalenia przeszłości⁶³. W rozdziale trzecim wątek ten będziemy kontynuować, ukazując go

60 Jay Ruby zarzuca Poole, że „Nie dostarcza żadnego wytłumaczenia dla wyboru danych obrazów ani dowodu, że założenia, których dokonuje na temat owych wizerunków, odzwierciedlają cokolwiek innego, niż jej elitarne spojrzenie. Jej próby zrekonstruowania warunków produkcji, cyrkulacji i recepcji obrazów są niewystarczające” (J. Ruby, *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Review, „Visual Anthropology Review” 1997–1998, vol. 13, nr 2, s. 88–89). Krytyka Ruby’ego nie dotyczy jednak założeń projektu Poole, ale raczej sposobu jego realizacji.

61 G. Rose, *Doing Family Photography. The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment*, Farnham 2010, s. 59–106.

62 Tamże, s. 20–21.

63 Warto przy tym zaznaczyć, że koncepcja Poole ma swoje ograniczenia, które opisuje Marianna Michałowska. Jej szkic poświęcony zdjęciom Klementyny Zubrzyckiej udowadnia, że rodzinne praktyki fotograficzne mogły być procesem twórczym wykraczającym daleko poza dominujące konwencje. Por. M. Michałowska, *Fotografia domowa: między dokumentem a prywatnym eksperymentem artystycznym*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 3 (21), s. 300–315.

jednak już w opisie konkretnej wyprawy fotograficznej Rydet. Poprzez analizę zdjęć pochodzących z archiwum chcemy pokazać nie tylko to, jak na prace artystyczne wpływał określony światopogląd, ale też jak prace te funkcjonują we współczesnym dyskursie artystycznym.

Czwarty rozdział dotyczyć będzie natomiast lokalnych archiwów fotograficznych. Przyjmie kształt wprowadzenia, w którym opiszemy, jak w „dominium błazowskim” zdjęcia powstają, gdzie są gromadzone oraz co znaczą⁶⁴. Interesować nas będzie także to, w jaki sposób zmieniają właścicieli, czy są dziedziczone zgodnie z jakimś wzorcem, czy raczej przekazywane w sposób dowolny. Zbadamy też fotografię w kontekście stylów reprezentacji, które kształtowały się na badanym obszarze wraz z historycznymi przekształceniami przez ostatnie sto lat.

Dzięki temu możliwe będą analizy zawarte w rozdziale piątym i szóstym. W nich podejmiemy temat relacji pomiędzy fotografią a czasem, przestrzenią i więzią na badanym obszarze. Będziemy chcieli pokazać procesy, które doprowadziły do tego, że zdjęcia stały się częścią życia codziennego i składową kulturowych konceptualizacji podstawowych kategorii służących porządkowaniu świata. Cyrkulacje fotografii tworzą naszym zdaniem owe kategorie na równi z prezentowanymi na nich treściami i przyjmowaną formą.

Ostatni rozdział to próba rozwinięcia wątku dotyczącego ocalającej siły fotografii. Przedstawimy w nim propozycję interpretacyjną, wskazującą na wspólny wzorzec sytuujący fotografię wernakularną i zdjęcia stworzone przez Zofię Rydet w ramach współczesnej kultury polskiej i tego, jak w jej ramach konstytuowane i wyobrażane są relacje z przeszłością. Zaznaczymy też, w jaki sposób wpłynął na nie dyskurs etnograficzny i kategorie związane z wyobraźnią religijną.

64 Wykorzystamy więc do badań także Geertzowskie metody interpretacyjne. Por. C. Geertz, *Opis gęsty*, [w:] tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. Piechaczek, Kraków 2005.

2. ŚWIAT, JAKI WIDZIMY? ZOFIA RYDET I POLSKA WIEŚ

2.1. Świat artysty

Spośród stawianych przez Deborah Poole pytań o produkcję obrazów, trajektorie ich ruchu, wzorce wymiany oraz recepcję, w przypadku *Zapisu* odpowiedź na pierwsze z nich jest stosunkowo najprostsza. Zdjęcia wchodzące w skład tego cyklu zostały wykonane przez Zofię Rydet, polską artystkę fotograficzną. Prostość tego stwierdzenia niesie za sobą jednakże konkretne konsekwencje, tym bardziej istotne, że okres tworzenia jej „dzieła życia” przypadał na czas tzw. kryzysu reprezentacji w antropologicznie zorientowanej humanistyce zachodniej. Pytaniem bez odpowiedzi pozostaje, na ile Rydet mogła być świadoma odbywających się w dużej mierze po drugiej stronie żelaznej kurtyny dyskusji – patrząc na jej zdjęcia, wydaje się, że jeśli dylematy te знаła¹, to nie wpłynęły one na jej działalność. Jednakże z dzisiejszej perspektywy trudno jest uniknąć pytań o status relacji między artystką a osobami uwiecznionymi przez nią w *Zapisie*.

Jeśli potraktujemy ten cykl jako zmediatyzowaną wypowiedź o Innym, to warto zauważyć, że spośród zaproponowanych przez Jaya Ruby’ego strategii zachowania wobec Innego², w przypadku Rydet nie mamy do czynienia z żadną z form współautorstwa, partycypacji czy też oddania mu głosu. Autorstwo należy do artystki i to jej nazwisko jest utożsamiane ze wszystkimi zdjęciami. Jako jedyne pojawia się zresztą przy fotografiach czy też opisach wystaw – nie ma tam podpisów, kto na zdjęciach się znajduje. Co więcej, *Zapis* stał się na tyle

1 Nie można tego wykluczyć, gdyż status artystki dawał Rydet pewne możliwości przekraczania granic politycznych – w archiwum Fundacji im. Zofii Rydet można na przykład odnaleźć jej korespondencję prowadzoną z Judith Butler, czołową przedstawicielką amerykańskiego feminizmu postmodernistycznego, na temat wykorzystania zdjęć Rydet w wystawie przedstawiającej kobiety świata.

2 Por. J. Ruby, *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy*, tłum. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47-48 (jesień-zima), s. 20-44.

rozpoznawalną serią – dzięki konsekwentnemu utrzymywaniu przez Rydet jednego wzorca wizualnego – że często wystarczy spojrzenie na zdjęcie, by zostało ono określone jako jej fotografia. Tymczasem, jak zauważa Sekuła przy okazji opisu XX-wiecznych przemian w podejściu do artysty fotografa i sposobie budowania w kulturze Zachodu jego wzorca,

U podstaw [...] fetyszyzowania i promocji człowieczeństwa artysty leży pewna pogarda dla „zwykłego” człowieczeństwa tych, którzy zostali sfotografowani. Stają się oni „innym”, egzotycznymi istotami, przedmiotem kontemplacji. Być może nie byłoby to aż tak podejrzane, gdyby nie owa tendencja profesjonalnych dokumentalistów do kierowania swoich obiektywów niejako w dół, ku tym z niewielką władzą czy prestiżem³.

Oczywiście w przypadku Rydet trudno mówić o pogardzie wobec bohaterów zdjęć. Często w jej wypowiedziach czuć fascynację miejscami, które odwiedziła i osobami, które spotkała na swojej drodze. Jednakże by osiągnąć swój cel, którym było stworzenie *Zapisu*, mówiła swoim modelom, że zdjęcia zostaną wysłane papieżowi (do czego później nie dochodziło, choć oczywiście nie możemy wykluczyć takiej intencji). Tu pojawia się pewien paradoks: w omawianym projekcie to nie konkretne uwiecznione osoby są najważniejsze, ale jednak to, by seria przedstawiała świat – w ujęciu Rydet – prawdziwie, postaci portretowane także powinny być „najprawdziwsze”⁴. Rydet w ogóle twierdziła, że najlepiej robić zdjęcia z ukrycia lub wtedy, kiedy ludzie

[...] są pochłonięci tym, co dzieje się wokół nich, a to daje swobodę fotografowania i możliwość wybierania tematów. To bardzo ważne, bo przecież każdy, kto tworzy, ma prawo przedstawiania świata takim, jakim go widzi [...]⁵.

Słowa te pochodzą z 1967 roku, czyli okresu nazwanego współcześnie czasem „Pre-Zapisu”, ale ich echo odnajdujemy także później. Anna Bohdziewicz, towarzysząca Rydet przy wykonywaniu zdjęć do *Zapisu* w 1988 roku, wspomina:

3 A. Sekuła, *Demontaż modernizmu, ponowne odkrycie dokumentu*, [w:] tegoż, *Społeczne użycia fotografii*, red. K. Lewandowska, tłum. K. Pijarski, Warszawa 2010, s. 49–50.

4 Por. J. Garztecki, *Człowiek z kamerą: Zofia Rydet, czyli serce*, „Fotografia” 1967, nr 9 (wrzesień), s. 203–204. Cyt. za: <http://zofiarydet.com/dokumentacje/pl/pages/research/interview/juliusz-garztecki> (dostęp: 4.07.2018).

5 Tamże. Wyróżnienie – J.D. i A.P.

Jeśli gospodyni widząc naszą grupę wychodziła na zewnątrz, pani Zofia bardzo słodkim głosem od razu przystępowała do ataku: – Dzień dobry, dzień dobry! A my tu idziemy do pani robić zdjęcia. – Jakie zdjęcia? – próbowały się dowiedzieć atakowane osoby. – Takie zdjęcia, co to się za nie nic nie płaci i Ojciec Święty będzie je oglądał... Taka rejestracja starych chat. Można wejść do pani? – i już wchodzimy do środka, a pani Zofia wykrzykuje – O! Jak tu u pani ładnie, bardzo ładnie! – i nie przyjmującym żadnego sprzeciwu tonem: – Tutaj, tutaj niech pani usiądzie... – Ale pani, ja taka nie ubrana, stara, brzydka, na co to?... – rozlegały się nieśmiałe protesty. – Ależ skądże, doskonale jest pani ubrana, tak pani wygląda świetnie! Rzadko kiedy pani Zofia pozwalała na zmianę fartucha, założenie butów czy coś podobnego. Takie zdecydowane „wejście” powodowało, że ludzie byli jej posłuszni i bez dalszych sprzeciwów robili to, co im kazała. Pani Zofia była zresztą świadoma tego, że czasami jest nawet niegrzeczna [...], ale się tym za bardzo nie przejmowała. Chodziło jej przede wszystkim o to, by zrobić zdjęcia [...]⁶.

W kontekście istniejących przekonań o swobodzie artystycznej działalności warto tu zauważyć, że cały *Zapis* był tworzony w czasach, gdy obowiązywała ustawa z dnia 10 lipca 1952 roku o prawie autorskim, zgodnie z którą rozporządzenie portretem (w aktualnie obowiązującej ustawie z 1994 roku „portret” zmieniono na „wizerunek”) wymagało zgody, jeśli nie została uiszczona opłata – tymczasem przytaczane historie o praktyce wykonywania zdjęć przez Rydet wskazują na to, że często tego pozwolenia nie było lub było ono wymuszane⁷. Dla kontrastu, kiedy na początku prac nad *Zapiskami* Rydet przez jakiś czas fotografowała też domy znajomych, to podejście miała zupełnie inne. Po latach wspominała: „Ale to było bardzo krępujące, bo najpierw trzeba się było napić herbaty, pogadać, a potem oni jeszcze chcieli mieć te zdjęcia...”⁸. Problem z przekonaniem o możliwości korzystania z wizerunków innych osób bez ich zgody

6 A.B. Bohdziewicz, *Zostały zdjęcia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 51, z. 3-4, s. 189.

7 Problemy z wizerunkami osób uwiecznionych w archiwach fotograficznych artystów omawia – wychodząc od archiwum Eustachego Kossakowskiego udostępnionego na stronach internetowych Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – Katarzyna Wincenciak. Dochodzi ona do wniosku, że „Nie zawsze prawo do ochrony wizerunku chroni osoby, które znajdują się na prywatnych zdjęciach fotografów tworzących pięćdziesiąt lat temu. Prywatne zdjęcie przestaje istnieć” (K. Wincenciak, *Prywatne archiwa. Zdjęcia, których nie ma*, [w:] Ł. Białkowski, K. Oczkowska (red.), *Zakłócone spojrzenie. Fotografia i strategie widzenia*, Kraków 2017, s. 83). W przypadku Rydet sytuacja jest jeszcze bardziej skomplikowana, gdyż jej zdjęcia nie mają charakteru „prywatnego”.

8 *Zofia Rydet o „Zapisie socjologicznym”*, nagranie [1988], redakcja, tytuły A.B. Bohdziewicz, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3-4, s. 192-198.

w „wyższym”, artystycznym celu jest o tyle intrygujący, że trudno równocześnie zauważyć, by był on poddawany pod dyskusję chociażby przez współczesnych kuratorów wystaw prezentujących *Zapis*. Wskazuje to na trwałość wzorca działalności artystycznej, która odwołuje się nie tylko do norm związanych z obowiązującym systemem prawnym i etycznym, lecz tworzy także swoją przestrzeń swobody umocowaną w innych kryteriach aksjonormatywnych, chociażby tych związanych z przekonaniem o wyjątkowej randze procesów twórczych w zautonomizowanym polu sztuki.

Trzeba przy tym jednak zaznaczyć, że Fundacja im. Zofii Rydet podejmuje szereg działań, które mają doprowadzić do „upodmiotowienia” sfotografowanych osób. To istotne, gdyż uprzedmiotawiające myślenie o fotografowanych, przynajmniej w XIX wieku, prowadziło do opisywanego m.in. przez Johna Tagga podziału świata na dwie grupy: fotografujących i fotografowanych oraz tworzenia tzw. archiwów poddaństwa, w obrębie których przedstawiano wizerunki – jak pisze Steve Edwards – „»anormalnych« przypadków lub osób postrzeganych jako nieprzystosowane – kryminalistów, chorych, robotników, skolonizowanych i innych”⁹. W przypadku *Zapisu* kategorią przedstawianą byli przede wszystkim chłopię¹⁰, mieszkańcy wsi, a uzasadnieniem dla takiego, a nie innego podejścia, była wspomniana już chęć „ocalenia od zapomnienia”. By ten cel osiągnąć, Rydet wykonywała dziesiątki tysięcy zdjęć – była więc artystką, która zrealizować swoją wizję mogła w zasadzie jedynie przy pomocy fotografii. W tym kontekście warto zauważyć, że można ją rozpatrywać jako artystkę „benjaminowską”. W końcu niemiecki filozof, rozpatrując wejście reprodukcji technicznej do sztuki, pisze że

Masa stanowi macierz, w której na nowo odradzają się wszelkie postawy przyjęte wobec dzieł sztuki. Ilość przeszła w jakość: zwielokrotnione masy odbiorców spowodowały zmianę form przeżywania sztuki¹¹,

a w związku z tym – funkcja sztuki ma być społeczna. Rydet zgodziłaby się z Walterem Benjaminem na pewno – chciała przecież zmienić pamięć wspólnoty. Tym samym można uznać, że wpisywała się we wzorec artysty, chcącego

9 S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M.K. Zwierżdżyński, Kraków 2014, s. 38.

10 Jak już wskazywaliśmy wcześniej, w *Zapisie* znajdują się także fotografie np. znanych artystów, jednakże ilość osób pochodzących z miast w całości zbioru jest bardzo niewielka.

11 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Aniël historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 91.

mieć wpływ na system kulturowy, w którym funkcjonuje. Autor jest w ramach takiego wzorca często konceptualizowany jako instancja twórcza i organizująca dyskursy wokół biernego przedmiotu praktyk artystycznych – takich jak chociażby fotografowani ludzie. W tym kontekście warto przyrzeć się, jakie były i są trajektorie ruchu wytwarzanych przez nią obrazów oraz osie, na których funkcjonują.

2.2. Świat Zapisu

Do miejsc występowania fotografii składających się na *Zapis* zaliczyć można tak odmienne środowiska jak przestrzeń domowa samej artystki, a współcześnie także jej potomków, przestrzeń archiwum Fundacji im. Zofii Rydet, galerie sztuki eksponujące jej zdjęcia oraz publikacje naukowe, w których dzieło fotograficzne jest analizowane lub używane jako materiał ilustracyjny. Dodać tu od razu należy, że w każdym z tych zakresów wyróżnić możemy zarówno sytuację „analogową” – realnie istniejących obiektów materialnych (negatywy, wglądówki, odbitki oraz systemy ich przechowywania/ekspozycji), jak i „cyfrową” (skany zdjęć oraz zdjęcia przestrzeni wystawowych). Co ciekawe, zdjęcia Rydet praktycznie nie występują w domach osób na nich przedstawianych. Na tyle, na ile udało się nam ustalić, przynajmniej w rejonie przez nas badanym, artystka nie wysyłała do bohaterów zdjęć efektów swojej pracy, więc chociaż zwykle odwiedziny Rydet pamiętali, to same zdjęcia widzieli zazwyczaj po raz pierwszy dopiero wtedy, gdy były im pokazywane przez nas – ponad trzydzieści lat po ich wykonaniu. Równocześnie wszyscy nasi rozmówcy wyrażali chęć otrzymania materialnych odbitek ze zdjęć przedstawiających ich samych, krewnych oraz znajome miejsca.

We wszystkich przestrzeniach występowania fotografii Rydet możliwe jest wskazanie ich funkcji oraz wzorców cyrkulacji. W przestrzeni domowej rodziny artystki przyjmują one czasami charakter fotografii rodzinnych – widoczne jest to chociażby w udostępnianych w mediach społecznościowych przez jej potomkinie, które zajmują się prowadzeniem Fundacji, zdjęciach przedstawiających rodzinę Rydet. Choć fotografie te pochodzą z archiwum artystki, to nawet eksponowane publicznie odwołują się jednak do porządku rodzinnej zażyłości¹².

¹² W prywatnych rozmowach zdjęcia te mogą stać się także podstawą do snucia opowieści rodzinnych, jednak, jeśli tak jest, ten poziom wypowiedzi nie przechodzi do dyskursu publicznego.

Rydet przekazywała odbitki wielu znajomym, w dużej mierze innym fotografom i fotograficzkom. Najczęściej robiła to osobiście, a czasami korzystała z usług poczty. Ten obieg można określić jako półprywatny. Fotografie stawały się w nim przede wszystkim artefaktami artystycznymi, choć miały jednocześnie formę prezentu potwierdzającego i wzmacniającego relacje środowiskowe.

W przestrzeni archiwum¹³ zdjęcia stały się natomiast w dużej mierze przedmiotami służącymi ocaleniu pamięci o samej Rydet i jej pracy – poprzez konserwację, zabezpieczenie, digitalizację, upowszechnianie i udostępnianie jej twórczości jak najszerzszemu gronu odbiorców¹⁴. Częściowo dokonuje się tu także reinterpretacja *Zapisu* poprzez współpracę przy projektach artystycznych i naukowych oraz działaniach animacyjnych o charakterze lokalnym¹⁵. Co bardzo ważne, trudno w tych działaniach odnaleźć ponawianie funkcji ustanawiania relacji władzy dzięki gromadzeniu archiwów, co było charakterystyczne dla zbiorów XIX-wiecznych.

Można byłoby przypuszczać, że przy przyjętej powszechnie nazwie cyklu (*Zapis socjologiczny*), funkcja naukowa zdjęć będzie miała duże znaczenie. Jednakże – paradoksalnie – wydaje się, że jest na odwrót. Sama autorka odżegnywała się wielokrotnie od wpisywania *Zapisu* w kontekst praktyki naukowej. „Cały ten cykl miał mieć zupełnie inny tytuł, ale już nie pamiętam jaki. To chyba Urszula Czartoryska wymyśliła *Zapis socjologiczny*. Chociaż to nie jest dzieło naukowe, ja tego nie chcę robić »naukowo«”¹⁶ – mówiła. Metodyczność pracy i jej systematyczność dawałyby do tego jakiś pretekst, ale już nie zawsze metodologia i sposób doboru „próby”. I trzeba przyznać, że rzeczywiście trudno byłoby znaleźć artykuł, który traktuje *Zapis* jako efekt działalności naukowej¹⁷. Zazwyczaj jest on uznawany nie za same badanie, lecz materiał do niego

13 Mieści się ono w siedzibie Fundacji im. Zofii Rydet w Krakowie, gdzie trafiło wraz z przeprowadzką rodziny Augustyńskich, potomkin Rydet.

14 Opis celów Fundacji im. Zofii Rydet można znaleźć na stronie: <http://fundacjarydet.pl/fundacja/cele-statutowe/> (dostęp: 8.07.2018). Zdjęcia udostępniane są na licencji Creative Commons.

15 Warto wymienić tu np. szereg warsztatów dla społeczności lokalnych realizowanych w Chocholowie, Żalipiu i Markowej, prowadzonych m.in. przez Agnieszkę Pajączkowską, Joannę Gorlach i Julię Biczysko.

16 Zofia Rydet o „*Zapisie socjologicznym*”...

17 Do pewnego stopnia wyjątkiem może tu być tekst Zofia Rydet: „*Zapis wizualny*” Magdaleny Szczesniak i Łukasza Zaremby, gdzie seria Rydet jest umieszczana pomiędzy działalnością artystyczną oraz naukową i określana jako metakomentarz i metaobraz. Por. M. Szczesniak, Ł. Zaremba, *Zofia Rydet: „Zapis wizualny”*, [w:] I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szczesniak i in. (red.),

lub – przede wszystkim – jako tekst artystyczny, który może być przedmiotem badań, analiz i interpretacji. A tych – oczywiście – było niemało. Przeglądając ukazującą się przez lata literaturę, można dojść do wniosku, że o *Zapisie* pisali prawie wszyscy uznani badacze polskiej historii fotografii oraz kultury wizualnej (to rozbieżność na dwie grupy dobrze też dookreśla perspektywy, z których najczęściej korzystali autorzy tekstów). Jak skrętnie notuje Wojciech Nowicki we wstępie do albumu pt. *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*:

Zewsząd sypią się pochwały, niemal każdy tekst poświęcony *Zapisowi socjologicznemu* jest nimi przepełniony. „Dzieło bardzo ambitne o niepospolitych wartościach poznawczych” – zza suchych i niedopasowanych słów Alfreda Ligockiego, bo kłuje w nich ograniczenie do „wartości poznawczych”, wyziera jednak aprobata. Adam Sobota chwali odważniej: „Zofia Rydet z pewnością należy do najważniejszych polskich twórców fotografii w Polsce w drugiej połowie tego wieku”; a chodzi o wiek już zeszły, dwudziesty. Wojciech Wilczyk powiada hojnie: to „jeden z najbardziej interesujących cykli fotograficznych, jakie stworzono w Polsce”. Gorliwie całą twórczość Zofii Rydet chwali Krzysztof Jurecki, podkreślając przy tym własną rolę: „Już w końcu lat osiemdziesiątych uważałem, że twórczość Rydet należy do najważniejszych zjawisk w całej historii polskiej fotografii”; a tytuł tekstu nie pozostawia wątpliwości – *Niekwestionowana wielkość. O Zofii Rydet*. W najwyższym tonie, wychodząc poza polski kontekst, pisała o Rydet Urszula Czartoryska: „miejsce, jakie zajmuje w fotografii europejskiej, jest wyjątkowe”. Wreszcie ja sam, bo też mam w chwaleeniu swój udział: „*Zapis socjologiczny* to jeden z najpotężniejszych, najbardziej konsekwentnych cykli w polskiej fotografii”. Tę wyliczankę można ciągnąć w nieskończoność¹⁸.

Zdjęcia Rydet trafiły więc w obieg naukowy i w obręb dyskursów akademickich. Nie są jednak zwykle wykorzystywane jako źródło dla dalszych analiz, np. zarejestrowanych na kliszy wskazówek co do kształtu zjawisk społecznych lub kulturowych. Dużo częściej same w sobie stanowią przedmiot badań. Są traktowane jako składowa autonomicznego dzieła artystycznego i w takich kategoriach bywają interpretowane przez wymienianych powyżej badaczy. Należy też zauważyć, że twórczość Rydet nie doczekała się jeszcze pełnoprawnego

Kultura wizualna w Polsce, t. 1: *Fragmenty*, Warszawa 2017. Niejako kontynuacją i rozwinięciem tego tekstu jest artykuł Ł. Zaremby: *Zofii Rydet obrazy obrazów*, z którego korzystamy na prawach maszynopisu (por. przypis 18 w rozdziale 1).

18 W. Nowicki, *Zapis*, [w:] *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*, Gliwice 2016, s. 7.

opracowania monograficznego – teksty mają charakter albo wycinkowy, problematyzowany, albo też odwrotnie – uogólniający¹⁹.

W obliczu powyższych ustaleń trzeba stwierdzić, że funkcją zdecydowanie najważniejszą, ale też najpełniej realizowaną w ramach opisywanych obiegów – zarówno za życia Rydet, jak i po jej śmierci – jest funkcja artystyczna. Fotograficzka w momencie rozpoczęcia prac nad cyklem była już uznaną w świecie sztuki postacią, wielokrotnie honorowaną medalami, nagrodami i udziałem w zagranicznych wystawach. To sprawiło, że od samego początku prac nad *Zapisem* mogła liczyć na pokazywanie jego fragmentów na różnych ekspozycjach. I to właśnie obieg ekspozycyjny/artystyczny stanowił podstawowy punkt odniesienia do wszystkich interpretacji zdjęć Rydet.

Wydaje się przy tym, że bardzo rzadko w jego ramach zdarzały się pokazy, w których mogli uczestniczyć bohaterowie jej zdjęć. Edwards zauważa, że w przypadku archiwów poddaństwa, nietworzących wprowadzie dla projektu Rydet bezpośredniego punktu odniesienia, ale opierających się na podobnym modelu krążenia fotografii, zbudowanym na relacji centrum – peryferie,

Zazwyczaj zdjęcia wykonywano w jednym miejscu – tam, gdzie tego rodzaju ludzi można było znaleźć – podczas gdy krążyły one w innym, w centrach metropolii, rządowych departamentach, salach sądów lub instytucji zawodowych²⁰,

a w XX wieku te same ujęcia trafiły do muzeów i galerii sztuki, gdzie funkcjonowały często poza świadomością sfotografowanych osób. Również bohaterowie zdjęć polskiej fotograficzki nie mieli szansy na zobaczenie siebie na wystawie – obieg artystyczny był odseparowany od obiegów lokalnych.

Sam kształt obiegu artystycznego posiadał jeszcze jedną cechę związaną z selekcją tego, co może zostać pokazane – Rydet nigdy nie zaprezentowała *Zapisu* w całości. Nie tylko dlatego, że zbiór ten liczył kilkadziesiąt tysięcy zdjęć, ale także dlatego, że wraz z upływem czasu wciąż rozszerzała jego zakres. Oprócz postaci na tle ściany w głównym pomieszczeniu chaty fotografowała konkretne przedmioty w domu (np. telewizory, obrazy święte), ale także kobiety w pro-

19 Prawdopodobnie główne tego przyczyny leżą z jednej strony w ogromie materiału, który należałoby poddać analizie, a z drugiej – w problemie z dostępnością materiałów źródłowych (ta kwestia jest rozwiązywana dzięki kolejnym projektom grantowym, w których uczestniczy Fundacja). Po części lukę tę wypełnia wieloautorska monografia: K. Pijarski (red.), *Object Les-sions. Zofia Rydet's Sociological Record*, Warsaw 2017.

20 S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie...*, s. 39.

gach domów, ginące zawody itd. Po kilkunastu latach realnej pracy nad cyklem w rozmowie z Anną Bohdziewicz wyznała:

Początkowo fotografowałam tylko jedną ścianę, na której gromadziło się wszystko, co było dla mnie ważne. Teraz robię cztery ściany. Jakby cały dom. Gdybym teraz robiła jakąś wystawę, to zrobiłabym wszystko zupełnie inaczej. Robiłabym takie tryptyki, że ta sama osoba będzie siedziała tu i tu, i tu, i tu. I byłby z tego taki dom. Poza tym chciałabym też dać wielkie zdjęcie przedstawiające całą daną wieś i krajobraz wkoło. I zestawy. Chata z zewnątrz i wewnątrz, tak jak pokazywałam. Potem inne. Chata, fragment chaty z zewnątrz, np. numer, ozdoby. Potem wnętrze, a tutaj dajmy na to portret. Musi być większa różnorodność, nie mogą być tylko takie jednakowe ciągi. I muszą też być różne formaty zdjęć²¹.

Rydet chciała ocalić przestrzeń wsi właściwie w całości (ze szczególną w tym rolę domostwa). To stało się jej główną wytyczną w myśleniu o ekspozycji *Zapisu*. Ocaliła jednak jedynie obrazy wsi, chat i ludzi, a nie samą ich egzystencję. Tu trafiamy w obręb pytania o dokumentacyjną rolę całego projektu i relację pomiędzy światem zarejestrowanym na zdjęciu a jego reprezentacją.

Swoista fotograficzna rekonstrukcja domu, jakiej wizję przedstawia Rydet, każe zwrócić uwagę na koncepcję idolatrii Viléma Flussera, który twierdził, że

Obrazy są mediacjami pomiędzy światem a człowiekiem. Człowiek „eksystuje”, tj. świat nie jest mu bezpośrednio dostępny, a obrazy mają czynić świat przedstawialnym człowiekowi. Ledwie jednak zaczną to robić, ustawiają się między światem a człowiekiem. Miały być mapami, a stają się ekranami: zamiast świat przedstawiać, zastawiają go [...]”²².

Niezależnie od tego, czy zgodzimy się z koncepcją o niedostępności poznawczej świata bez jego obrazów, wydaje się, że zdjęcia Rydet są dobrą egzemplifikacją problemu przekonania o tworzeniu i percypowaniu obrazów jako ilustracji świata – szczególnie, że fotografia to przecież obraz techniczny, a te mają – przynajmniej na pozór – szczególny związek z rzeczywistością.

[...] obrazy te leżą jakby na tym samym poziomie rzeczywistości, co ich znaczenie. Na pozór więc widać na nich nie tyle symbole wymagające

21 Tamże.

22 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, wstęp i oprac. P. Zawojski, Warszawa 2015, s. 43.

rozszyfrowania, ile przejawy świata, poprzez które on sam, chociaż nie bezpośrednio, pozwala się oglądać.

Ten pozornie niesymboliczny, obiektywny charakter obrazów technicznych skłania widza do uznania ich nie za obrazy, lecz za okna. Ufa im tak samo jak własnym oczom. Toteż i krytykuje je nie jako obrazy, lecz jako widoki świata (o ile w ogóle je krytykuje). Jego krytyka nie jest analizą wytwarzania obrazów, lecz analizą świata²³.

A tymczasem „obiektywność obrazów technicznych jest złudzeniem, gdyż są one nie tylko – jak wszystkie obrazy – symboliczne, ale przedstawiają także o wiele bardziej abstrakcyjne zespoły symboli aniżeli obrazy tradycyjne”²⁴.

W przypadku fotografii wchodzących w skład *Zapisu* łatwo przyjąć – za Sekulą – że „Samo medium [jest] transparentne. Sądy przez nie przekazywane są więc bezstronne i tym samym prawdziwe”²⁵, gdyż sam sposób wykonania zdjęć ułatwia, a nawet wskazuje na taki ich odbiór. Mają one charakter po części reportażowy, wykonywane są w duchu realistycznym, wręcz odzeganym się od piktorialności czy też stosowanych wcześniej często przez Rydet fotomontaży. Ujęcia wykonywane były obiektywem szerokokątnym, ale unikając obiektów na pierwszym planie, dzięki czemu nie wykazywały znaczących deformacji przestrzeni, a przede wszystkim – były mocno doświetlone lampą błyskową umieszczoną blisko osi zdjęcia, a więc także wzroku patrzącej przez obiektyw artystki oraz nas patrzących na zdjęcie. To doświetlenie łatwo potraktować jako swoiste „naświetlenie” świata, odkrycie jego wszelkich szczegółów, tego, co здавало się ukryte, schowane w cieniu, niemożliwe do zarejestrowania ludzkim, „nieuzbrojonym” okiem. Nowicki stwierdza w tym duchu, że „Lampa błyskowa Zofii Rydet wydobywa z utajenia prawdziwą naturę świata”²⁶.

Można podsumować, posługując się słowami Sekuli, że „ogólną funkcją dyskursu fotograficznego jest uczynienie siebie transparentnym. Jakkolwiek ów dyskurs jednak nie usiłowałby wyprzeć się swych uwarunkowań lub dążyć do ich zatarcia, nie może się im wymknąć”²⁷. Funkcja artystyczna *Zapisu* w ciekawy sposób więc łączy się z funkcją dokumentacyjną. Sfery te przenikają się, a zdjęcia Rydet okazują się być zarówno świadectwem znikającego świata, jak i wypowiedzią artystki na jego temat. Tak odczytywany *Zapis* jest wynikiem

23 Tamże, s. 50–51.

24 Tamże, s. 51.

25 A. Sekula, *O wynalezieniu znaczenia fotografii...*, s. 13.

26 W. Nowicki, *Zapis...*, s. 28.

27 A. Sekula, *O wynalezieniu znaczenia fotografii...*, s. 15.

kreatywnego procesu, który pozwala wzmocnić wrażenie przeżyczości medium. To, z kolei, daje możliwość nie tylko opowiedzenia historii o minionym czasie, ale także odtworzenia świata.

2.3. Świat wyobrażeń

Projekt artystyczno-dokumentacyjny polskiej artystki oszałamia swoją objętością, a przez to także uniwersalnością. Komentujący go badacze i krytycy często wskazują, że wykonywany był w wielu różnych regionach Polski, a nawet świata. A jednak nie zmienia to faktu, że ogromna większość zdjęć została wykonana na polskiej wsi. Zamiar fotografowania takich terenów Rydet posiadała już na długo przed „oficjalnym” rozpoczęciem *Zapisu* w 1978 roku. Widać to nie tylko we wcześniejszych zdjęciach, ale także słysząc w jej wypowiedziach. W 1967 roku niejako zapowiada swoje późniejsze działania:

W tej chwili pracuję nad makietą książki o świecie znikającym – na przykład o wsi, która w dawnym swym kształcie prawie nie istnieje, o starych, wałach się chatach i znajdujących się w nich starych ludziach. Jest w tym trochę liryzmu i trochę uroku. Choć w rzeczywistości była to bieda, trzeba przecież zachować jakiś ślad tego, co było²⁸.

I ten zamiar – utrwalenia zanikającej wsi (Nowicki stwierdza wręcz, że było to zapadnięcie się świata: „To zdjęcie Rydet wykonała, nagle pojmuje, na chwilę przed katastrofą”)²⁹ – towarzyszy jej do samego końca. Bohdziewicz wspomina, że w 1988 roku „Pani Zofia szukała chat, w których spodziewała się jeszcze znaleźć jakieś starocie, wybierała jak najstarsze chałupy³⁰, a „Jej »łakomstwo« fotograficzne było nieposkromione... Chciała ogarnąć swym *Zapiskami* cały ginący świat polskiej wsi”³¹. Wydaje się więc, że dla działań Rydet istotne będą dwa konteksty: przemiany wsi polskiej oraz zjawisko folkloryzacji.

O tempie zachodzącej na wsi polskiej przemiany najlepiej mogą świadczyć słowa Bohdziewicz, która wspomina, że gdy przebywała wraz z Rydet w 1988 roku

28 Cyt. za: J. Garztecki, *Człowiek z kamerą: Zofia Rydet, czyli serce...* Pomniejszona reprodukcja tej makiety została włączona do publikacji K. Pijarski (red.), *Object Lessons...* jako rozkładana wkładka.

29 W. Nowicki, *Zapis...*, s. 31.

30 A.B. Bohdziewicz, *Zostały zdjęcia...*, s. 189.

31 Tamże, s. 190.

w miejscowościach już wcześniej przez artystkę odwiedzanych, to „Większości starych chałup, które pani Zofia fotografowała 10 lat wcześniej, już nie było!”³². Rydet nie dokonywała jednak bezpośrednio zapisu tej zmiany – raczej nie uwieczniała miejsc, które uległy transformacji, a przynajmniej nie zestawiała ich w prosty sposób ze sobą. Nie ma tu próby uchwycenia diachronii. Jest raczej chęć dokumentacji jakiegoś konkretnego momentu – a że artystka równocześnie raczej unikała fotografowania budynków nowych, wołała stare, walące się chaty pokryte strzechą, to była to próba udokumentowania stanu jakby już sprzed chwili. Ten stan miał oczywiście odzwierciedlać pewien moment w kulturze wsi, ale wydaje się, że przede wszystkim jednak było to odzwierciedlenie wyobrażenia Rydet o tym, jak wieś polska powinna wyglądać w swojej „naturalnej”, niezmienionej formie. Oczywiście nie oznacza to, że ze zdjęć nie możemy wyczytać informacji o zmianie – jednym z jej przykładów może być chociażby coraz częściej się pojawiający w izbach telewizor. O jego obecności w chłopskich chatach Wiesław Myśliwski – w eseju o znamienym tytule *Kres kultury chłopskiej* – pisał:

Nikt nie zakwestionuje jego dobrodziejstw. Poprzez telewizor wtoczył się do chłopskiej izby szeroki świat. Wieś zyskała dostęp do tej samej informacji co wszyscy, do tej samej rozrywki, do tych samych filmów, teatru itp. Można powiedzieć, [że] telewizor udemokratyznił relację wieś – świat, spełniając wobec wsi doniosłą rolę emancypacyjną i wyrывая ją z izolacji. No tak. Tylko że zarazem zniszczył tę chłopską izbę jako najważniejszą instytucję chłopskiej kultury. Czym była chłopska izba, ten tylko może powiedzieć, kto choćby w dzieciństwie wysłuchiwał zbierających się, zwłaszcza zimą, kobiet i mężczyzn na sąsiedzkie posady, na darcie pierza, łuskanie fasoli itp. Zaludniali nieraz tę izbę narratorzy o niepospolitych, surrealistycznych wyobraźniach, prawdziwi kreatorzy słowa i pamięci, filozofowie i błazny, żartownicy i śmieszki, przepowiadacze i utyskiwacze, onirycy, spirytuolodzy i doradcy we wszystkich sprawach ziemi i nieba. Każdy taki wieczór był kartą literatury niepisanej. Telewizor odesłał wszystkich do ich własnych domów, uzależnił od dyspozytorni jednej zunifikowanej wyobraźni, a związki międzyludzkie ograniczył do praktycznie koniecznych³³.

To właśnie w tych głównych domowych izbach Rydet wykonywała swoje zdjęcia i – rzeczywiście – na fotografiach widzimy, że telewizory zajmują

³² Tamże, s. 189.

³³ W. Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej*, [w:] J. Olejniczak (red.), *Myśl Myśliwskiego (studia i eseje)*, Katowice 2018, s. 321.

w nich ważne miejsce. A jednak, chociaż sama Rydet stwierdzała, że „Punktem centralnym w wiejskiej chacie jest telewizor, który chodzi przez cały dzień”³⁴, to – jak zauważają Magdalena Szcześniak i Łukasz Zaremba³⁵ – na zdjęciach z *Zapisu* jest on zawsze wyłączony. Chociaż powody tego mogą być różne (np. *stricte* techniczne), to można to potraktować jako symboliczny przykład na to, że wieś polska i jej mieszkańcy, chłopci, wprowadzie mają być na zdjęciach „najprawdziwsi”, jak to postulowała artystka, ale oceny prawdziwości dokonywała ona nie w zestawieniu z rzeczywistością, lecz raczej z pewną jej wizją, wyobrażeniem, które było przez nią powielane, którego sama była nauczona.

Proces folkloryzacji kultury chłopskiej, tworzenia jej konstruktu (przypomnijmy konstrukt domu ze zdjęć, do którego dążyła Rydet!) w Polsce dokonywał się bowiem już od końca XIX wieku, o czym piszą chociażby Piotr Korduba³⁶ i Piotr Kowalski. Ten ostatni stwierdza, że „Przyjęte po XIX wieku fascynacje ludem i folklorem, przekładające się na dyrektywy poznawcze, wartościowania estetyczne i wymogi społecznej pedagogii, zbyt długo modelowały standardy myślenia intelektualistów, działaczy i polityków”³⁷, a w innym miejscu dodaje, że „Spetryfikowane wyobrażenia, zamieniona w znaki kultura ludowa i jej elementy, są reaktualizowane i rekombinowane przez kulturę oficjalną – zarówno wysoką, jak i popularną, włączane bywają w różne konteksty i wyzyskiwane do różnych celów”³⁸. Świetnie zobrazowane to zostało w filmie *Zimna wojna* Pawła Pawlikowskiego (2018), gdzie pokazano jak kultura muzyczna polskiej wsi jest przetwarzana – nie tylko, co najwidoczniejsze, przez dyskurs polityczny (gdy wzorowany na „Mazowszu” zespół ma śpiewać „ludowe” pieśni wychwalające wielkiego wodza), ale także folkloryzm (gdyż nie do końca ważne jest, z jakiego regionu pochodzą wykonawcy pieśni np. góralskich – ważne, żeby byli chłopami) i rozrywkę (gdy pieśń ludowa zostaje całkowicie wyciągnięta ze swojego kontekstu i przearanżowana na nutę jazzową, ale także przetłumaczona na język francuski, po drodze gubiąc wiele ze swej treści).

34 Zofia Rydet, [w:] K. Łyczywek, *Rozmowy o fotografii 1970–1990...*

35 M. Szcześniak, Ł. Zaremba, *Zofia Rydet: „Zapis wizualny”...*, s. 315–316.

36 P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 2013.*

37 P. Kowalski, *O kulturze ludowej i tym, co z nią się robi*, [w:] tegoż, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004, s. 145.

38 Tamże, s. 156.

Projekt Rydet w jej zamierzeniu nie miał być wypowiedzią np. polityczną, ale jednak wpisywał się w pewien sposób konstruowania obrazu wsi w Polsce. Kowalski słusznie zauważa, że

W istocie kolejne przywołania obrazów kultury ludowej, w prasie, politycznych enuncjacjach, w sztuce wielkiej i małej, okazują się najczęściej następnym wcieleniem tej dynamiki, która rządzi kulturą polską: owej osobliwej sprzeczności, napięcia między pogardą dla swojego „obcego”, jakim jest chłop, a zideologizowanym wynoszeniem go na ołtarze narodowej chwały i mądrości³⁹.

Widać to w *Zapisie*, gdzie chłopci są równocześnie dumni i posągowi, ale także wpisani w obrazy cywilizacyjnie rozumianej biedy i zacofania. To po części jeszcze romantyczne rozumienie wsi⁴⁰, pojawiające się także w słowach Rydet o „wałących się chatach” posiadających „trochę liryzmu i trochę uroku”⁴¹. Wyobrażenie takie pobrzmiewa również we współczesnych odczytywaniach dzieła fotograficzki, np. w słowach Nowickiego, który w 2016 roku opisując *Zapis*, stwierdził:

Mija epoka przedpotopowych chałup bez prądu, tych niemal ziemianek, w których gnieźdzą się ludzie na pozór niemi, posługujący się pochrzakiwaniem [sic!] i gwałtownymi gestami, a tęsknota za nimi wydaje mi się niezrozumiała, choć wciąż jej świadkuje⁴².

Problem romantycznego i ambiwalentnego podejścia do chłopów nie dotyczył jedynie tej konkretnej artystki – Myśliwski celnie zauważa, że

chłopów darzono albo współczuciem, albo obojętnością, albo się ich bano, albo ich eksploatowano, albo ich lekceważono, albo im schlebiano, nigdy ich tak naprawdę nie rozumiejąc. Owo niezrozumienie najwyraźniej odbija się w obrazie kultury chłopskiej ukształtowanym przez inteligenckie wyobrażenia, inteligenckie uproszczenia i uprzedzenia. Taki obraz, niestety, pokutuje w powszechnej świadomości do dziś. Nielicznym próbom dotarcia do prawdziwych złóż tej kultury stała na przeszkodzie niemożność oderwania się od widzenia chłopca li tylko w zbiorowym, społecznym

39 Tamże, s. 148.

40 O wpływie romantyzmu na praktyki widzenia – por. I. Kurz, *Widzenie*, [w:] I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szczesniak i in., *Kultura wizualna w Polsce*, t. 2: *Spojrzenia*, Warszawa 2017.

41 J. Garztecki, *Człowiek z kamerą: Zofia Rydet, czyli serce...*

42 W. Nowicki, *Zapis...*, s. 41. Na tej samej stronie autor nazywa chłopskie chaty „norami”.

planie, jako owego zbiorowego planu charakterologiczny, typowy element. Nie potrafiono dostrzec chłopca jako człowieka w jednostkowym, egzystencjalnym wymiarze [...]»⁴³.

Bezpośrednio w samym *Zapisie* ten brak jednostkowego myślenia o bohaterach zdjęć przejawia się przede wszystkim w nieobecności jakichkolwiek dookreśleń portretowanych postaci (z wyjątkiem wskazywania na niektórych wystawach regionu, gdzie wykonane zostało zdjęcie). Taki sposób zapisywania charakterystyczny był dla XIX-wiecznych muzeów, gdy artefakt pochodzący np. z Afryki opisywano jako „Uganda, XIX w.” lub – jak przytacza Elizabeth Edwards w swoim artykule na temat fotograficznych typów – „Birmańska piękność”⁴⁴, podczas gdy obraz autorstwa Europejczyka obowiązkowo musiał być podpisany imieniem i nazwiskiem⁴⁵. Podobnie w przypadku ekspozycji dzieła Rydet mamy jedynie zapisy w rodzaju: „Zofia Rydet, Rzeszowszczyzna, 1980” pod całą grupą zdjęć lub po prostu tytuł: *Zofia Rydet. Zapis, 1978–1990* – jak w przypadku wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (25.09.2015–10.01.2016), gdzie prace zostały całkowicie zdekontekstualizowane⁴⁶. Tymczasem, jak zauważa Kowalski:

To fachowcy decydują o znaczeniach; najłatwiej zaś układać swoją historię, gdy wcześniej pozbawi się dane kontekstu, gdy wypreparuje się je i uczyni czymś, co – jak wszystko – ma podlegać kwantyfikacyjnym procedurom (bo już nie czas, lecz informacja to pieniądz). Dekontekstualizacja otwiera na dowolność interpretacji, umożliwia zmienność „odczytań”, względność sensów itd.; na pewno prowadzi też do utraty pierwotnych walorów i wymiarów tekstów⁴⁷.

Tak więc niezależnie od wszystkich zalet artystycznych i dokumentacyjnych *Zapisu*, niezależnie także od jego niejednoznaczności i zawartego w nim potencjału interpretacyjnego, jest on także efektem i jednocześnie powidokiem

43 W. Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej...*, s. 312–313.

44 Por. E. Edwards, *Photographic „Types”: the Pursuit of Method*, „Visual Anthropology” 1990, nr 2–3, s. 241.

45 Współczesne muzealnictwo przepracowuje ten temat, czego przykładem może być np. wystawa *Beyond Compare: Art from Africa in the Bode-Museum* w berlińskim Bode Museum (wystawa czynna w okresie 27.10.2017–31.12.2019) oraz towarzyszący jej obszerny katalog. Por. J. Chapuis, J. Fine, P. Ivanov (red.), *Beyond Compare: Art From Africa In The Bode Museum*, Berlin 2018.

46 *Zofia Rydet. Zapis, 1978–1990*, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/zofia-rydet-zapis-1978-1990> (dostęp: 3.07.2018). Do wątku tej wystawy wracamy w rozdziale trzecim.

47 P. Kowalski, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Popkultura i humaniści...*, s. 23.

pewnego wyobrażenia o świecie, które równocześnie umacnia. Rydet ocala więc od zapomnienia przede wszystkim pewien obraz wsi – jej konstrukt, który wywodzi się jeszcze z XIX wieku, a który jest przez nią odtwarzany za pomocą zestawień obrazów konkretnych budynków, ludzi, przedmiotów i powiązań między nimi.

Agata Koprowicz zauważa, że na „ustanowienie”⁴⁸ polskiego chłopca (czy raczej: figury chłopca) w tym okresie miał wpływ szereg procesów, w tym m.in. prawnych (uwłaszczenie), społecznych (działalność inteligencji) i naukowych (ludoznawstwo), ale także szeroko rozumiana działalność artystyczna, głównie malarska i literacka oraz – pomijana do tej pory w takim ujęciu – fotograficzna⁴⁹. Badaczka zauważa przy tym, że

Ustanawiać chłopca można nie tylko na różne sposoby, ale także w różnym celu – w jednym ustanawia się go jako obiekt nowoczesnej nauki, w innym jako przedmiot polityki społecznej, w jeszcze innym jest ustanawiany jako element historii i tradycji narodowej. Słowo „ustanowić” ma w sobie ponadto pewien komponent zatrzymania w czasie, jest jego cięciem, stąd jego atrakcyjność dla badacza fotografii – fotografia bowiem szatkuje procesualną rzeczywistość i zamyka ją w nieruchomych obrazach. Poprzez ustanawianie chłopca przez fotografię mam na myśli szereg takich cięć, „ustanowień”, które zamykają chłopca w nieruchomych ramach, nadających mu odpowiednią treść⁵⁰.

Koprowicz zauważa też przy tym, że fotografia jako taka jest w tym zakresie jednym z „urządzeń nowoczesności”, czego – naszym zdaniem – dobrą egzemplifikacją będą przemiany kulturowe we wsiach podrzeszowskich, dokonujące się wraz z procesami modernizacji i urbanizacji w drugiej połowie XX wieku, co opisujemy w dalszej części naszych rozważań.

⁴⁸ „Celowo używam słowa »ustanawianie«, nie zaś »konstruowanie«, »wymyślanie«, »wyobrażanie« czy »wynajdywanie«, z powodu jego politycznych konotacji. »Ustanowić« to »uczynić coś prawem« lub »powierzyć komuś jakieś stanowisko«, »ustanawia« zawsze ktoś, kto jest do tego uprawniony”. A. Koprowicz, *Ustanawianie chłopca polskiego. Dziewiętnastowieczna fotografia atelierowa jako urządzenie nowoczesności w Królestwie Polskim i Galicji*, praca magisterska pisana pod opieką dr hab. Iwony Kurz, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2018, s. 10. Tekst ten, chociaż pisany jako praca magisterska, jest ważną wypowiedzią wypełniającą lukę w polskim dyskursie na temat fotografii chłopów w XIX wieku.

⁴⁹ Wpisuje się to we współczesne koncepcje badaczy kultury wizualnej, zgodnie z którymi relacja między obrazami a rzeczywistością jest dwustronna – nie tylko na obrazach znajduje się zapis zmieniającej się rzeczywistości, ale także same obrazy zmieniają rzeczywistość. Por. m.in. A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Alberta do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012.

⁵⁰ A. Koprowicz, *Ustanawianie chłopca polskiego...*, s. 10–11.

Sama Rydet zdawała sobie chyba sprawę z tych procesów i gorąco pragnęła ocalić nie tylko obrazy konkretnych miejsc i ludzi, ale także XIX-wieczną figurę chłopą. Przy okazji utrwaliła (pamiętajmy, że jest to również nazwa jednego z etapów procesu wywołania obrazu fotograficznego) w ten sposób wyobrażenie społeczności miejskich (odbiorców jej wystaw) na temat społeczności i przesłrzeni wiejskich⁵¹. Ewa Klekot, analizując *Zapis* w kontekście historii dyskursu etnograficznego, w tej jego części podporządkowanej m.in. potrzebie budowania wspólnoty nowoczesnego narodu⁵² oraz nostalgii, zauważa, że

Zofia Rydet do pewnego stopnia podzielała tę nostalgię za dawną wsią, odizolowaną od procesów modernizacji. Chciała uratować „odchodzący świat”. Dokumentowanie oznaczało dla niej ocalanie dawnych, a przez to wartościowych sposobów życia, którym groziło całkowite zaniknięcie. Nawet wówczas, gdy dokumentowała wiejską biedę, jej celem było nie tyle zwrócenie na nią uwagi ani czynna walka z ubóstwem, ile uwznioślenie i utrwalenie jej wizerunku jako obcego, odległego sposobu życia; tak interesującego, że godnego zachowania dla publiczności „tam”, „w domu”⁵³.

Nie oznacza to oczywiście, że *Zapis* traci przy takim odczytaniu swoją wartość – sama Klekot zaznacza, że „na poziomie konceptualnym Rydet, zgodnie ze swym inteligentnym pochodzeniem, została ukształtowana przez ludoznawczą wizję wiejskiej rzeczywistości; równocześnie jednak jej zdjęcia można interpretować jako zerwanie z tą tradycją”⁵⁴. I jeśli nawet nie do końca zgadzamy

51 Należy tu jednak zauważyć, że sama działalność Rydet także powodowała rozpowszechnienie wzorców miejskich, chociażby w zakresie praktyk fotograficznych.

52 „Owe strategie egzotyzacyjne w obrębie dyskursu ludoznawczego stosowano nieświadomie i wynikały one zarówno z konieczności stworzenia »ludu« jako przedmiotu naukowej obserwacji, jak i z przesądów klasowych, którymi prześlgnięte były feudalne stosunki społeczne, charakteryzujące środkowo- i wschodnioeuropejską wieś przez znaczną część XIX stulecia. W dziewiętnastowiecznej i wczesnodwudziestowiecznej Polsce, podobnie jak w innych częściach Europy, dyscyplina zajmująca się badaniem ludu miała kluczowe znaczenie w konstrukcji najważniejszego z narodowych mitów: mitu wewnętrznie niepodzielnego, jednolitego narodu, który był niezbędny do stworzenia nowoczesnego państwa. Lud ludoznawców został politycznie wykorzystany do ukrycia przepaści dzielącej szlachtę od chłopów i wyciszenia najostrzejszego i najbardziej trwałego konfliktu społecznego w polskich dziejach”. E. Klekot, *Miedzy etnograficznością a kulturą materialną*, [maszynopis]. Dziękujemy Autorce za możliwość skorzystania z maszynopisu. Jest to rozdział planowanej monografii wieloautorskiej (pod redakcją Krzysztofa Pijarskiego), która ma ukazać się w najbliższym czasie nakładem Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Jej angielskojęzyczna wersja ukazała się w 2018 roku jako *Object Lessons...*

53 Tamże.

54 Tamże.

się z Klekot w tej drugiej kwestii, to na pewno trzeba przyznać, że wartości artystycznej i dokumentacyjnej *Zapisowi* odebrać nie sposób, a po wpisaniu go w odpowiedni kontekst, może się on nam jawić jako materiał pomagający odczytać wzorce myślenia o ładzie społecznym i klasowym w XX-wiecznej Polsce oraz ogólniej – odpowiedzieć na pytanie, jak nasze wyobrażenia o nim są budowane.

Podstawowe narzędzia do takich odczytań tworzy chociażby Fundacja im. Zofii Rydet, która w archiwum na stronie <http://www.zofiarydet.com> nie tylko udostępnia zdjęcia, ale także opatruje je wszelkimi możliwymi do uzyskania informacjami – zarówno o miejscowości, w której wykonano fotografię, jak i jej tematyce oraz bohaterach. Tak konstruowane archiwum jest następnie poddawane różnorodnym reinterpretacjom, m.in. w ramach szeregu projektów krytycznych, a przede wszystkim animacyjnych wśród społeczności fotografowanych kiedyś przez Rydet.

3. ZAPIS MIĘDZY DYSKURSAMI

3.1. Dyskursywizacja dzieła

Opisując *Zapis socjologiczny* i jego współczesną recepcję oraz oddziaływanie, nie można zapomnieć o tym, że projekt ten nigdy nie został przez Zofię Rydet dokończony, a w związku z tym nigdy też nie został zaprezentowany w całości. Można nawet odnieść wrażenie, że im dłużej trwał ten projekt, tym bardziej jego ekspozycje nabierały charakteru fragmentarycznego, wybiórczego – szczególnie, że rozrastał się zarówno zbiór zdjęć, jak i projektowana koncepcja wystawiennicza. Tymczasem na wystawach w dużej mierze pokazywane były wciąż te same ujęcia i odbitki, a równocześnie Rydet – coraz bardziej świadoma swojego zaawansowanego wieku – przesuwiała swoje siły w stronę robienia kolejnych zdjęć, zaniedbując po części wywoływanie filmów i przygotowywanie odbitek. Z drugiej strony w kilkanaście lat po śmierci artystki, na specjalnie do tego stworzonej stronie <http://www.zofiarydet.com> udostępnione zostało kilkanaście tysięcy fotografii klasyfikowanych łącznie jako *Zapis*. Sama wielkość tego zbioru – na koniec 2018 roku było to 11 712 zdjęć – w zestawieniu z liczbą pozostałych oryginalnych odbitek autorских, każe zastanowić się nad tym, na ile wnioski wyciągane z całościowych interpretacji cyklu odnoszą się do pracy Rydet, a na ile do powstających już bez jej wpływu wariantów dzieła pozwalających na jego zdyskursywizowane trwanie.

Jest to o tyle ważne z dzisiejszej perspektywy, że wykonywanie odbitki z negatywu czarno-białego ma charakter procesu kreatywnego – daje możliwość wykadrowania zdjęcia inaczej niż zostało to zarejestrowane na kliszy oraz różnorodnej ekspozycji odbitki. Chodzi tu nie tylko o naświetlanie papieru z różnym zakresem kontrastowości i tonalności, ale także o całkowicie niepowtarzalne ingerencje i działania w trakcie tego procesu – chociażby doświetlając

lub maskując konkretne fragmenty zdjęcia¹. O ile w zakresie tonalności i kontrastowości możemy odbitki czy też skany przygotować podobnie do tych prezentowanych przez Rydet (choć pamiętając o tym, że efekt nie będzie ten sam z racji niemożności skorzystania z takich samych papierów fotograficznych i chemikaliów), to sposobu wymaskowania w detalach czy też wykadrowania już nie powtórzymy.

Do uwidocznienia samego potencjału różnic w tym zakresie nie jest potrzebne zestawianie odbitek z plikami – widać go nawet wtedy, gdy porównamy ze sobą pliki uzyskane bezpośrednio ze skanu oraz zdjęcia udostępnione w archiwum, biorąc też pod uwagę pełną wersję zdjęcia w najwyższej dostępnej jakości oraz osobno podgląd zdjęcia. Spójrzmy na przykładową fotografię w trzech wersjach – są to kolejno: plik skanu, plik całego zdjęcia, plik podglądu na stronie.



¹ Oczywiście nie wypełnia to wszystkich możliwości modyfikacji odbitki w ciemni, a nawet wprost przeciwnie – możliwości kreatywnych jest zdecydowanie więcej. Tutaj wskazano te, które są w zasadzie całkowicie podstawowymi i naturalnymi działaniami dla każdego fotografa w ciemni.



Fot. 3.1.a-c. Zofia Rydet, rzeszowskie, Straszyle, 1980. Zdjęcia udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_11_003_03, http://zofiarydet.com/zapis/pl/photo?photo=zr_11_003_03.

Na pierwszy rzut oka widać już różnicę między plikami wyświetlanymi na stronie a plikiem skanu (z którego – po podstawowej obróbce powstał obraz na stronie). Przede wszystkim skany nie są tak kontrastowe. Daje to możliwość mniej „smolistego” i ostrego wywołania wydruku zdjęć, wyciągnięcia zdecydowanie większej liczby detali z ciemnych partii fotografii, a w szczególności tych znajdujących się w rogach, na których widać winietowanie będące efektem użycia lampy błyskowej o mniejszym kącie rzucania światła niż kąt widzenia użytego przez artystkę obiektywu. Dzięki takiemu oświetleniu zdjęcia – według wielu badaczy i komentatorów – zdają się być bliższe prawdzie². Warto tu przy okazji zauważyć, że najbardziej kontrastowy z tych trzech jest plik podglądu na stronie. Ten fakt skutkować może zwiększeniem u odbiorcy wrażenia „ostrości” zdjęć przy ich pobieżnym przeglądaniu.

Patrząc na ostatnią fotografię, można też dostrzec, że jest ona minimalnie inaczej wykadrowana, przycięta lekko z lewej i prawej strony – a to ze względu na to, że w podglądzie wyświetlany obraz jest formatu nie 2:3, jak w przypadku pierwszych dwóch prezentowanych plików (co wynika bezpośrednio z formatu zdjęcia robionego na kliszy małoobrazkowej), tylko 50:74. W efekcie na obrazie podglądu trochę mniej widoczne jest np. krzesło po lewej stronie (widać trzy wewnętrzne paliki oparcia, podczas gdy na kliszy widoczne są cztery) czy też nogi w prawym dolnym rogu. To „podkadrowanie”, chociaż bardzo delikatne³, w połączeniu z podniesieniem kontrastu zdjęcia wpływa na to, że nasz wzrok zdecydowanie łatwiej koncentruje się na głównym temacie fotografii, czyli chłopcu siedzącym na ławie – detale w rogach zdjęcia jakby traciły na znaczeniu, nawet jeśli są to – trochę absurdalne w tym ujęciu, a więc teoretycznie rzucające się w oczy – nogi.

Na tej samej kliszy, kilka zdjęć dalej, znaleźć możemy fotografię, na której jeszcze bardziej widać różnicę między plikiem skanu (u góry) a plikiem podglądu na stronie archiwum (na dole):

2 Nie jest naszym celem w tym miejscu interpretacja estetyki tych zdjęć, ale warto zauważyć, że chociażby z racji podobnego oświetlenia przypominają one prace Jacoba Riisa z pochodzącego z 1890 roku albumu *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*. Była to pierwsza znacząca i wzbudzająca dyskusję wypowiedź fotograficzna na temat sposobu życia biedoty. Cykl ten jest uznawany za jeden z pierwszych fotoreportażów społecznych.

3 Wynikające raczej z mechanizmu działania strony internetowej niż ze świadomych chęci kadrowania ujęcia przez jej twórców.



Fot. 3.2.a-b. Zofia Rydet, rzeszowskie, Kraczkowa, 1980. Zdjęcia udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_11_003_09, http://zofiarydet.com/zapis/pl/photo?photo=zr_11_003_09.

W przypadku tego ujęcia od razu widać dwie różnice: przycięcie spowodowało usunięcie z kadru osoby znajdującej się tuż przy krawędzi zdjęcia, zaś zwiększenie kontrastu poskutkowało zgubieniem w ciemnej partii obrazu dziecięcego wózka, który stoi w sieni budynku. O ile łatwo sobie wyobrazić, że Rydet sama poprawiłaby pod powiększalnikiem kadr tak, by rzeczywiście usunąć ze zdjęcia osobę, której chyba sfotografować nie chciała⁴, to można już podejrzewać, że przygotowując odbitkę wystawową, mogłaby zadbać o to, żeby wózek na zdjęciu pozostał, nawet pomimo zwiększenia kontrastu (co dałoby się osiągnąć, odpowiednio maskując naświetlanie papieru).

Powyższe przykłady nie są przytaczane tu po to, by krytykować sposób przeprowadzenia digitalizacji zdjęć Rydet. Wyłania się z nich jednak istotny wniosek, że po śmierci artystki i z powodu braku pozostawionych przez nią odbitek, właściwie nie będziemy nigdy w stanie przedstawić „Rydetowych zdjęć z *Zapisu*”, a jedynie „zdjęcia z *Zapisu*”. Wydaje się, że dobrą metaforą tłumaczącą ten problem będzie przyrównanie poszczególnych fotografii do kompozycji muzycznych – kiedy umiera kompozytor, twórca melodii, ale pozostaje jej zapis nutowy, to tracimy możliwość zapoznania się z jej autorską interpretacją. W fotografii zdaje się, że jest podobnie – jeśli ktoś ma dostęp do autorskiego negatywu (lub slajdu), może przygotować swoją interpretację, swoje „wykonanie” zdjęcia. A że fotografia od samego początku swojego istnienia była zestawiana z malarstwem, w którym problemu autorstwa w zasadzie nie ma, to prawdopodobnie dlatego też bardzo rzadko zdarza się, by autor odbitki (czy też skanu) został zauważony i odnotowany w jakikolwiek sposób.

W świetle tych ustaleń można zadać pytanie: Kto jest współcześnie autorem *Zapisu*? Ta wątpliwość nie ogranicza się jednak wyłącznie do problemu odbitek. Ważniejszy jest kontekst wyboru, doboru i układu zdjęć prezentowanych na wystawach tego cyklu. Podkreślaliśmy już, że *Zapis* nigdy nie doczekał się autorskiej, finalnej prezentacji, a więc nie wiemy, które zdjęcia Rydet wybrałaby ostatecznie; jak by je ułożyła, jakie mikro- i makronarracje rządziłyby ekspozycją. Brak autorki nie oznacza jednak, że jej dzieła nie są już prezentowane w postaci klasycznych ekspozycji galeryjnych.

Największą do tej pory wystawą prezentującą *Zapis* była ekspozycja *Zofia Rydet. Zapis 1978–1990* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, która odby-

4 A nawet pewnie jej nie widziała – w aparatach fotograficznych typu lustrzanka jednoobiektywowa często w wizjerze było widać jedynie ok. 90% rzeczywistego kadru.

wała się na przełomie 2015 i 2016 roku⁵. Przedstawionych na niej zostało kilkaset zdjęć, z czego najwięcej odnaleźć można było klasycznych dla tego cyklu ujęć postaci we wnętrzach, zaprezentowanych jako blok 240 fotografii⁶ w jednakowym formacie, właściwie bez odstępów i bez podpisywania poszczególnych prac. Jak jednak zauważa Ewa Klekot, takiej prezentacji daleko do zamysłów fotograficzki:

Większość fotografii zebranych w 2015 roku na prezentowanej w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej wystawie *Zofia Rydet. Zapis, 1978–1990* to pierwsze odbitki z klisz pozostawionych przez autorkę. Rydet nigdy nie zrobiła z nich odbitek, nie mówiąc o pokazaniu ich na wystawie. Zdjęcia z cyklu *Zapis socjologiczny* przeznaczone do wystawienia traktowała w sposób szczególny: łączyła je w czteroelementowe kompozycje, które naklejała na karton. Nieliczne na wystawie oryginalne układy zdradzają wielką troskę autorki o formę zestawianych zdjęć i wewnętrzny porządek kompozycji. Na wybranych przez nią ujęciach modele są spokojni, pewnie patrzą w obiektyw i nie wydają się onieśmieleni obecnością aparatu. A jednak większość zdjęć pochodzących z cyklu *Zapis socjologiczny*, które pokazano na wystawie *Zapis*, ukazuje modeli w taki sposób, że wydają się ofiarami jakiejś formy przemocy; jakby aparat zadawał im cierpienie⁷.

Antropolożka przytacza też wypowiedź samej Rydet – nagraną w 1988 roku – na temat pokazu jej zdjęć z *Zapisu* w ramach Pierwszego Ogólnopolskiego Przeglądu Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej⁸:

Wysłałam tam dużo moich zdjęć, w zestawach łączonych po cztery prace: cztery kobiety, czterech mężczyzn, czworo dzieci itd. Bardzo długo się zastanawiałam nad każdym zestawem, każdy taki zestaw miał swój sens, przedstawiał też jakiś konkretny region Polski. A oni mi to wszystko pomieścili i całą ścianę gęsto wytapetowali tymi zdjęciami, nie było żadnych odstępów, taki natłok tych różnych ludzi i wnętrz. Nie mogłam na to patrzeć!

5 Zofia Rydet. *Zapis, 1978–1990*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 25.09.2015–10.01.2016, kuratorzy wystawy: Sebastian Cichocki, Karol Hordziej. Por. Zofia Rydet. *Zapis, 1978–1990*, <https://artmuseum.pl/pl/doc/zofia-rydet-zapis-1978-1990-2/> (dostęp: 30.11.2018).

6 Dokumentacja fotograficzna wystawy dostępna jest na stronie <https://artmuseum.pl/pl/doc/zofia-rydet-zapis-1978-1990-2/> (dostęp: 13.08.2019). Por. także artykuł jednego z kuratorów w anglojęzycznej publikacji będącej pokłosiem sympozjum *Między „starą rzeczowością” a „naiwnym konceptualizmem”* (Warszawa, 8–9.01.2016) towarzyszącego wystawie: S. Cichocki, *Art Beyond Art*, [w:] K. Pijarski (red.), *Object Lessons. Zofia Rydet's Sociological Record*, Warsaw 2017.

7 E. Klekot, *Między etnograficznością a kulturą materialną*, [maszynopis].

8 O tym przeglądzie więcej pisze Krzysztof Pijarski: K. Pijarski, *Seeing Society, Showing Community: "Sociological Photography" and Zofia Rydet's Record*, [w:] K. Pijarski (red.), *Object Lessons...*

To było wielkim błędem, że tak to pokazali, bo bardzo dużo zależy od tego, jak się wystawia te zdjęcia. Miałam o to do nich żal, ale oni powiedzieli, że tak było ciekawie. Dla mnie nie. Zrobili mi tym dużą krzywdę⁹.

Autorzy wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej deklarują jednak, że ich celem była „próba rekonstrukcji nigdy niezrealizowanej wystawy”¹⁰, której to rekonstrukcji próbowali dokonać na bazie pozostawionych przez Rydet zapisków i listów do znajomych¹¹. Powołują się przy tym na roboczy konspekt ekspozycji *Zapis socjologiczny 1978–1983* sporządzony przez artystkę w okolicach 1983 roku. Przytaczają jego fragment:

Głównym elementem będą zdjęcia wnętrz mieszkalnych z ich właścicielem. Jest ich bardzo dużo; aby to nie było nużące, będą musiały być pokazywane w różnych formatach: [...] pary, kobiety, dzieci, chorzy, lub podobieństwem urządzenia mieszkania, np. stare wnętrza z piecami czy też charakterystycznymi obrazami i makatkami. Albo plansza pokazująca jedną chatę czy też dom oraz zdjęcia przedstawiające właściciela i elementy wyposażenia¹²,

a następnie dodają:

Podążając za sugestią autorki, porzuciliśmy grupowanie zdjęć w regiony, zamiast tego wprowadzając formułę formalnego „atlasu”, nieograniczonego przez geografę lub czas, podzielonego zgodnie z własną klasyfikacją Rydet na grupy tematyczne, takie jak okna, rodziny z dziećmi, chorych, domy artystów, zawody itd.¹³

Warto tu chyba jednak przytoczyć całość konspektu z 1983 roku autorstwa Rydet, na pewne jego fragmenty zwracając większą uwagę:

9 Zofia Rydet o „Zapisie socjologicznym”, nagranie [1988], redakcja, tytuły A.B. Bohdziewicz, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3-4, s. 193-195. W tym miejscu podajemy za: E. Klekot, *Między etnograficznością a...* [maszynopis].

10 Tamże.

11 S. Cichocki, *Art Beyond Art...*, s. 35.

12 Tamże [opuszczenie fragmentu w tekście – S.C.]. Cichocki przytacza te fragmenty za anglojęzycznym tłumaczeniem abstraktu dostępnego na stronie Fundacji im. Zofii Rydet (Z. Rydet, [rough outline of the *Sociological Record 1978–1983* exhibition], undated manuscript, c. 1983, <http://zofiarydet.com/zapis/en/pages/sociological-record/notes/maszynopis-nie-datowany> (dostęp: 30.12.2018)). Tłumaczenie podajemy za polskojęzyczną wersją zapisu tego manuskryptu (Z. Rydet, [roboczy konspekt wystawy „Zapis socjologiczny 1978–1983”], maszynopis niedatowany, ok. 1983 r., <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/maszynopis-nie-datowany> (dostęp: 30.12.2018)).

13 S. Cichocki, *Art Beyond Art...*, s. 35. Tłumaczenie – J.D.

Głównym elementem będą zdjęcia wnętrz mieszkalnych z ich właścicielem. Jest ich bardzo dużo (...) aby to nie było nużące, **będą musiały być pokazywane w różnych formatach: od 1 m do 9 x 13 cm i w różnych układach, np. chata z zewnątrz (40:50 cm) i wewnątrz z człowiekiem, cztery fotografie – wewnątrz z danego regionu (24:30 cm), ale podobne np.: pary, kobiety, dzieci, chorzy, lub podobieństwem urządzenia mieszkania, np. stare wewnątrz z piecami czy też charakterystycznymi obrazami i makatkami. Albo plansza pokazująca jedną chatę czy też dom oraz zdjęcia przedstawiające właściciela i elementy wyposażenia. Wtedy przez porównanie widzi się wyraźnie różnice rejonów.**

Oprócz tego będą różne cykle spójne tematem:

Cykl – dokumentacja różnego rodzaju chat, domów, zawsze fotografowanych z jednego punktu.

Cykle martwych natur – przedmiotów, którymi człowiek się otacza, nieraz niemal surrealistyczne. Np. cykl telewizorów w sposób bardzo wymyślny dekorowanych, cykl makatek z różnymi napisami itd.

Cykl „Mit fotografii” pokazujący rolę fotografii w „dekoracji” mieszkania i w upamiętnieniu najważniejszych wydarzeń rodziny.

Cykl okien wiejskich od wewnątrz z bardzo dekoracyjnymi kwiatami w doniczkach lub garnkach. Z charakterystycznym stołem między oknami, który jest głównym elementem pomieszczenia.

Cykl „Obecność” – pokazujący kult Ojca Świętego w przebogatej oprawie.

Cykl „Kobiet na progach” swoich domów, dzięki różnym elementom zabudowy i dekoracji pokazujący ten sam właściwie temat w różnych aspektach.

Portrety ludzi robione jednakową techniką, we wnętrzu, trochę jakby rembrandtowskie, w ramach fotograficznych nadających fotografiom znamiona obrazu malarskiego.

Być może będzie jeszcze cykl furmanek z końmi, bardzo różniących się w różnych rejonach Polski. Najpiękniejsze to furmanki na Podhalu jadące na odpusty, całe dekorowane kwiatami, bardzo duże, na których mieszczą się całe rodziny ubrane świątecznie, lub też furmanki zwożące siano, na górze siedzi cała rodzina, a za furmanką biegną psy.

Dla pewnego rozbicia tematu, a równocześnie umiejscowienia go, będą metrowe zdjęcia krajobrazu, rodzaj panoram wsi i małych miasteczek.

Jako przerywniki znajdą się zdjęcia pokazujące wjazd do wsi z tablicami oryginalnych nazw.

Niektóre miejscowości, jak np. Chochołów, będą pokazane całościowo: widoki, uliczki, chaty, wnętrza, ludzie i rodzaj reportażu z różnych uroczystości, np. chrzciny, wesela, pogrzeby, procesje itd.

„Zapis” pokaże nie tylko ludzi wsi, choć to jest zasadnicze, ale też wnętrza i ludzi z miast, zwłaszcza ciekawe wnętrza różnych twórców i artystów, ale też pokoje młodych studenckich małżeństw i standardowe wnętrza bez specjalnej osobowości, z meblówkami itd.

Zasadą już przy samej ekspozycji będzie układ rejonami: Podhale, Rzeszowskie, Lubelskie, Śląsk itd.¹⁴

Jak widać z powyższego zestawienia, kuratorzy wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, chociaż powoływali się na pomysły Rydet, to jednak mieli zasadniczo odmienne podejście do prezentacji *Zapisu* od jego autorki. Ta bowiem – chociaż przesiąknięta była inteligenckim, romantycznym jeszcze wyobrażeniem wsi, którą trzeba było „ocalać od zapomnienia” – daleka była, przynajmniej na poziomie intencji, od esencjalizmu – wprost przeciwnie, prace swoje chciała umiejscawiać i osadzać w kontekście, budując opowieść o człowieku i jego kulturze.

Stwierdzenie to nie jest jednak prostą krytyką wystawy w MSN, ale raczej pretekstem do zauważenia, że współczesny charakter *Zapisu*, a więc także jego recepcja, nie jest już kreowany jedynie przez samą Rydet i jej intencje, ale w zdecydowanie większym stopniu przez świat sztuki. Zauważmy, że w tytule wystawy – *Zofia Rydet. Zapis 1978–1990* – sama Zofia Rydet stanowi jego część. Nie jest autorką ekspozycji, lecz częścią tego, co eksponowane.

3.2. Etnografizacja dyskursu

Przytaczana już wcześniej antropolożka – Ewa Klekot – krytykując ekspozycję w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, dokonuje przy okazji bardzo ciekawej interpretacji *Zapisu*. Praktyki fotograficzne Zofii Rydet przyrównuje do etnograficznego – już w rozumieniu nowoczesnej antropologii, zapoczątkowanej przez propozycję metody obserwacji uczestniczącej Bronisława Malinowskiego – zbierania notatek w terenie:

Pod wieloma względami strategia Rydet przypomina pracę etnografa w drugim rozumieniu tego słowa – gdy etnografia oznacza metodę badawczą polegającą na „byciu tam”, by móc po powrocie przedstawić relację z tego

14 Zofia Rydet, [roboczy konspekt wystawy „Zapis socjologiczny 1978–1983”]... Opuszczenia fragmentów oznaczone jako: (...) występują w przytaczanym tekście, wyróżnienia – J.D., A.P.

„bycia” publiczności „u siebie”, „w domu”. Podczas pobytu w terenie – „tam” – etnograf zbiera materiały, które mogą mieć różną postać: tekstu pisanego, zapisu głosowego, rysunków, zdjęć czy filmów, i których z zasady często się nie docenia. W końcu w trakcie badań nigdy nie wiadomo, jaki będzie ich ostateczny rezultat.

Podczas swych wypraw Rydet wytwarza źródła terenowe [...]. Zostaną one wykorzystane później, podczas tworzenia relacji z pobytu w terenie, co w przypadku Rydet oznaczało wybieranie ujęć, zestawianie zdjęć w czteroelementowe kompozycje oraz porządkowanie ich w cykle. W etnografii (rozumianej jako metoda badań) zwykle dopiero podczas przeglądania, porządkowania i ponownego odczytywania materiałów terenowych „w domu” powstaje relacja oraz konkretyzują się interpretacje przywiezionych materiałów¹⁵.

Rzeczywiście, w etnograficznych badaniach terenowych nadzwyczaj istotny jest powrót do własnych notatek i zgromadzonych danych już po powrocie do domu – żeby z odpowiedniego dystansu spojrzeć na badaną kulturę i ze zgromadzonych danych wyciągnąć wnioski ogólne¹⁶. Rydet, obserwując i rejestrując odwiedzone przez siebie miejsca, a następnie dokonując interpretacji wywołanych przez siebie „źródeł”, rzeczywiście działała zgodnie z modelem przypominającym podejście etnograficzne. Klekot w tym kontekście przytacza słowa autorki *Zapisu* o tym, że wiele rzeczy fotograficzka dostrzegała na zdjęciach już po powrocie do domu, podczas przygotowywania odbitek. Anna Bohdziewicz, opisując swoje podróżowanie z Rydet, wspomina:

W czasie naszej dwutygodniowej wędrówki nie mogłam się nadziwić pasji i niezwyklej zawziętości, z jaką pani Zofia „atakowała” rzeczywistość. Chciała właściwie sfotografować wszystko. [...] Wszystko mogło pasować do jakiegoś „podcyklu”. Skutek był taki, że właściwie co krok pani Zofia widziała coś, co chciała sfotografować i dziwiła się bardzo, że ja – też przecież fotograf – bardzo rzadko byłam zainteresowana tymi rzeczami co ona. – Zrób to, to ci się może przydać do czegoś – mówiła¹⁷.

15 E. Klekot, *Między etnograficznością a...*, [maszynopis].

16 Por. B. Malinowski, *Argonauci zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, tłum. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szynkiewicz, wstęp G. Kubica, przedm. J.G. Frazer, posł. A. Waligórski, Warszawa 2005, s. 7–40.

17 A.B. Bohdziewicz, *Zostały zdjęcia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 51, z. 3–4, s. 190. Por. także: A.B. Bohdziewicz, *Wanderings with Zofia Rydet*, [w:] K. Pijarski (red.), *Object Lessons...*, s. 49–67.

To przyrównywanie zdjęć z *Zapisu* do etnograficznych notatek¹⁸ nie oznacza oczywiście, że Rydet można określać jako etnografkę – efektem jej pracy miała być w końcu wystawa artystyczna, a nie terenowa monografia badawcza. Tak samo wywołanych materiałów nie można uznać za efekt pracy etnograficznej. To zestawienie uruchamia jednak szereg pytań, w tym m.in. o to, czy zdjęcia nieprzygotowane i niewybrane przez samą artystkę do ekspozycji powinny być pokazywane¹⁹.

Okazuje się jednak, że etnograficzny wątek w twórczości polskiej fotograficzki może odgrywać dużą rolę nie tylko na poziomie wstępnych porównań. Spójrzmy na kilka zdjęć, które artystka wykonała w miejscowości Zalipie w 1967 roku, a więc w czasie, kiedy pojawiały się jej pierwsze koncepcje na stworzenie serii nazwanej później *Zapisem socjologicznym*:



18 O możliwościach metaforycznego przedstawienia procesu etnograficznego tworzenia znaczeń jako procesu fotograficznego pisaliśmy w tekście: J. Dziewit, A. Pisarek, *Ciemnia antropologiczna*, [w:] J. Dziewit, M. Kołodziej, A. Pisarek (red.), *Patrzenie i widzenie w kontekstach kulturowych*, Katowice 2016.

19 Ciekawa dyskusja w tym zakresie odbyła się na sympozjum *Między „starą rzeczowością” a „naiwnym konceptualizmem”* (Warszawa, 8–9.01.2016), na którym Klekot przedstawiała referat będący podstawą tekstu *Między etnograficznością a...* W dyskusji po referacie antropolożka przyrównała wystawę w MSN do *Dziennika w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* Bronisława Malinowskiego, czyli wydanego po śmierci antropologa jego dziennika intymnego, który nigdy nie był przeznaczony do publikacji – dla środowiska antropologicznego było to jedno z najważniejszych wydarzeń XX wieku, które do dzisiaj wzbudza emocje i dyskusje. Por. zapis wideo referatu i dyskusji: *Sympozjum wokół „Zapisu” Zofii Rydet*. Ewa Klekot – *Między etnograficznością a kulturą materialną*, <https://vimeo.com/160728538> (dostęp: 30.11.2018).





Fot. 3.3-3.14. Zofia Rydet, Zalipie, 1967. Zdjęcia udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, uzyskane w wyniku digitalizacji w ramach grantu badawczego NPRH pt. „Zofia Rydet – Dziedzictwo kulturowe i eksperyment fotograficzny”, sygnatury kolejno: zr_1967_l_za01_d_0009, zr_1967_l_za01_d_0013, zr_1967_l_za02_d_0027, zr_1967_l_za02_d_0029, zr_1967_l_za02_d_0033, zr_1967_l_za02_d_0046, zr_1967_l_za03_d_0053, zr_1967_l_za03_d_0065, zr_1967_l_za03_d_0068, zr_1967_l_za03_d_0070, zr_1967_l_za04_d_0083, zr_1967_l_za04_d_0090²⁰.

20 Część z prezentowanych zdjęć była już wcześniej dostępna w archiwum na stronie <http://www.zofiarydet.com>, jednakże w ramach grantu zdigitalizowana została cała klisza – zgodnie z założeniami grantu wszystkie zdjęcia mają zostać włączone do archiwum Fundacji im. Zofii Rydet.

Zdjęcia zostały zrobione prawdopodobnie w trakcie jednego z licznych wyjazdów fotograficznych, w których Rydet brała udział. Wszystko wskazuje, że był to wyjazd w kilka osób samochodem z Jerzym Lewczyńskim²¹ (który prawdopodobnie znalazł się na jednym ze zdjęć).

Już w tym wyborze dwunastu spośród około stu dwudziestu ujęć widać wszystkie najważniejsze, interesujące fotograficzną później tematy: stare chaty (najlepiej kryte strzechą), wnętrza domów, ludzie, obrazy i zdjęcia w tych wnętrzach, „mit fotografii”, a nawet kobiety na progach domostw.

Po wykonaniu tych fotografii, w liście do Krystyny Łyczywek, niejako podsumowując cały rok, Rydet pisała:

Moje spojrzenie na świat bardzo się rozszerzyło, a jednocześnie coraz bardziej dochodzę do wniosku, że wszyscy jesteśmy jednacy. Bardzo mnie teraz interesuje człowiek i jego dom. Widziałam i fotografowałam piękne chaty Zalipia koło Tarnowa, całe kolorowe, malowane w kwiaty, stare, bardzo piękne drewniane chaty w Pieninach. A potem byłam w małych murowanych domkach nad brzegami Adriatyku, gdzie człowiek z trudem ciężką pracą stara się wydobyć z ziemi i przyrody, tak tu na oko bogatej i pięknej, możliwość życia. Na koniec odwiedziłam stare wsie mołdawskie w każdej wsi inaczej dekorowane i wprost „straszliwie” czyste w Rumunii. A wszędzie najbardziej serdeczni, najbardziej życzliwi, najbardziej gościnni byli właśnie ci najwięcej biedni, prości ludzie. W Polsce częstowano mnie kwaśnym mlekiem, owocami, w Jugosławii rakiją i czarną kawą, w Rumunii mamałygą i śliwownicą. Zawsze wychodziłam bogatsza o nowe jakże interesujące historie ludzkie, obdarowana nie tylko drobnymi darami wsi jak jabłka, figi i winogrona, ale przede wszystkim o jakąś część czyjegoś życia.

Czy fotografia potrafi, choć częściowo, to oddać, i choć jest tak wspańska, zatrzymując i utrwalając wszystko, co się dzieje, czy potrafi wydobyć i pokazać uczucia ludzkie tak piękne i interesujące, jednakowe, a jednak inne. Może trzeba by mieć jakiś ukryty magnetofon, może film. Gdybym choć potrafiła pisać (tak jak Steinbeck w *Niebieskich pastwiskach* – koniecznie to przeczytaj), ileż cudownych opowieści rozrzucających,

21 W liście do Krystyny Łyczywek z maja 1967 roku Rydet pisze: „Wczoraj padła propozycja od Lewczyńskiego wspólnej wycieczki przez Polskę przez Rzeszów, Zamość, [...] itp. Niestety, na razie jest tylko jego auto pełne, a nie możemy namówić Sowińskich, bo chcą akurat sprzedać auto. Nie wiem, czy Ty byś chciała jechać z nami Twoim autem. Naturalnie benzynę pokrylibyśmy. To by było fantastyczne i bardzo pożyteczne”. Z. Rydet, [List do Krystyny Łyczywek z dn. 3.05.1967], <http://zofiarydet.com/dokumentacje/pl/pages/research/letter/03-05-1967> (dostęp: 15.01.2019).

wstrząsających czy może śmiesznych można by przekazać innym. Czyż nie ciekawy jest ten 78-letni staruszek w rozpadającej się chacie w Jaworkach, poszukujący przez ogłoszenia w gazecie KOBIETY [...]. Albo daleko w górach Jugosławii przepyszna fotograficznie para staruszków ponad 75 lat, których odchowane ciężką ich pracą dzieci porzuciły [...]. Albo stara rumuńska wieśniaczka, która od lat chowa nieślubne dziecko siostry [...].

Tego wszystkiego fotografia nie odda. Życie tych i milionów innych, może jeszcze ciekawsze, przejdzie i nawet nikt nigdy nie dowie się o ich sile, ich wartościach, ich bohaterstwie²².

Widać tu wyraźnie, że od samego początku w koncepcji Rydet chodziło o „człowieka i jego dom”. Jednocześnie artystka wątpiła w to, czy fotografia mogła oddać te wszystkie fascynujące ją historie ludzi, które zresztą w trakcie robienia *Zapisu* bez przerwy poznawała. Bohdziewicz wspomina, że chociaż zdjęcie było robione zwykle praktycznie od razu po wejściu do mieszkania, nie dając komuś czasu na zastanowienie się ani odmowę (w niektórych opisach wobec artystki używany jest nawet zwrot „terrorystka”), to jednak po zrobieniu zdjęcia – chociaż była przekonana, że nie ma czasu! – wysłuchiwała opowieści fotografowanych, jadła z nimi i piła herbatę, a opuszczając mieszkanie często była już żegnana jak ktoś bliski²³.

Uwagi i koncepcje Rydet są zadziwiająco zbliżone do mającego swoje korzenie w XIX-wiecznym dyskursie antropologicznym zachwytu nad jednością natury ludzkiej zestawionej z różnorodnością i zmiennością kultury materialnej w rozłożeniu przestrzennym. Łączą się także z omawianą już potrzebą choć chwilowego uczestnictwa w życiu fotografowanych ludzi i dawania świadectwa tego typu doświadczenia. Wydaje nam się, że pod względem krystalizowania się takiej właśnie perspektywy, wyjazd do Zalipia można potraktować jako „założycielski” dla *Zapisu*. W tym kontekście tym bardziej istotne jest, że już w 1967 roku miejscowość ta – określana często jako najpiękniejsza polska wieś – była uznawana za istotny element polskiego folkloru. Zwróćmy uwagę na jedno z wykonanych przez Rydet zdjęć:

22 Z. Rydet, [fragment listu Zofii Rydet do Krystyny Łyczywek, Gliwice, 23 października 1967 r.], <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/krystyna-lyczywek-23-10-1967> (dostęp: 10.12.2018).

23 Por. A.B. Bohdziewicz, *Wandering with Zofia Rydet...*, s. 60, 64.



Fot. 3.15. Zofia Rydet, Zalipie, 1967. Zdjęcie udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, uzyskane w wyniku digitalizacji w ramach grantu badawczego NPRH pt. „Zofia Rydet – Dziedzictwo kulturowe i eksperyment fotograficzny”, sygnatura: zr_1967_1_zao3_d_0054.

W pierwszej chwili uwagę zwraca przede wszystkim jakość zdobnictwa, która niewątpliwie ukazana jest na zdjęciu – w końcu to z malunków wykonywanych przez kobiety na i w domach znane jest Zalipie. Sława zalipianek w tym zakresie rosła od 1948 roku, kiedy to – w efekcie badań etnograficznych kierowanych przez dra Romana Reinfussa – w Domu Ludowym w Podlipiu odbył się pierwszy konkurs na malowanie domu oraz malunki na papierze.

Jak z dumą podkreślają malarki, większość zgłoszeń była z Zalipia, więc w 1965 roku konkurs przeniesiono właśnie tam²⁴. Znając ten kontekst, nie dziwi

²⁴ J. Plata, *Zalipie*, <http://dommalarek.pl/zalipie/> (dostęp: 20.12.2018).

„ekspozycyjność” ułożenia zastawy stołowej na piecu, którą dostrzega się po chwili oglądania. Zdjęcie to – podobnie jak duża część całego zestawu – zostało wykonane w domu Felicji Curyłowej, która w swoim kunszcie doszła do takiej wprawy, że jej zagroda jeszcze za jej życia stała się celem licznych wycieczek i odwiedzin turystycznych, w tym – jak widać – Zofii Rydet. Curyłowa była wieloletnią „szefową» malarek, pośredniczką pomiędzy nimi a władzami oraz wojowniczką o lepszy los dla Zalipia”²⁵, a jej działania skutkowały m.in. doprowadzeniem do Zalipia prądu oraz rozpoczęciem budowy Domu Malarek, który to – otwarty w 1977 roku jako dom kultury – ostatecznie zinstytucjonalizował lokalną tradycję. Po śmierci Curyłowej w 1974 roku także jej zagroda została zakupiona przez Cepelię, która w 1978 roku przekazała ją Muzeum Okręgowemu w Tarnowie²⁶.

Trzeba tu jednak podkreślić, że ten czasami „folkloroznawczy”, a czasami „folklorystyczny” aspekt pleneru fotograficznego nie był charakterystyczny jedynie dla tego jednego wyjazdu. Krzysztof Ruszel, etnograf związany z Rzeszowem, gdzie m.in. kierował przez ponad dwadzieścia lat Muzeum Etnograficznym²⁷, a prywatnie przez wiele lat aktywny członek rzeszowskiego środowiska fotograficznego, wspominał w jednej z rozmów:

Kiedy zaczęliśmy się wspólnie poruszać po terenie, to tematyka etnograficzna zaczęła być modna. Ktoś np. robił zdjęcia ceramiki w Medyni Głogowskiej, ktoś tworzył jakiś reportaż z festiwalu zespołów polonijnych. Trochę było takich ludzi, którzy zajmowali się tą tematyką. Zaczęło się fotografowanie kapliczek²⁸.

[...] Poza tym okazało się, że ta tematyka – nazwijmy ją „etnograficzną” – jest dosyć nośna. Że spotkać można ciekawych ludzi, twórców, odnaleźć niezwykle miejsca. Tylko trzeba wiedzieć, czego szukać²⁹.

Wiedza rozmówcy w zakresie lokalnej kultury była przez środowisko wykorzystywana – oczywiście za pełną zgodą – także do tworzenia programów plenerów fotograficznych:

²⁵ Tamże.

²⁶ Por. *Zagroda Curyłowej w Zalipiu*, <http://muzeum.tarnow.pl/zwiedzanie/oddzialy/zagroda-curylowej-w-zalipiu/o-oddziale/> (dostęp: 20.12.2018).

²⁷ W 1967 roku rozpoczął pracę etnografa w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie, od 1970 roku był kierownikiem Działu Etnograficznego, przekształconego w 1990 roku w Muzeum Etnograficzne im. Franciszka Kotuli – Oddział Muzeum Okręgowego w Rzeszowie. W 2005 roku Ruszel został laureatem prestiżowej Nagrody im. Oskara Kolberga za zasługi dla kultury ludowej. Por. *Krzysztof Ruszel*, http://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-krzysztof_ruszel (dostęp: 20.12.2018).

²⁸ WZR/X/25.

²⁹ WZR/X/38.

W Towarzystwie wiadano, że ten teren trochę znam ze swoich badań i rozmaitych wyjazdów. Co można było im pokazać? Rzeszów niespecjalnie się wtedy nadawał. Wszyscy byli za tym, żeby zobaczyć okolicę miasta. Miałem wtedy możliwość wygospodarowania wolnych dwóch lub trzech dni. Mogłem z nimi pojechać³⁰.

Dodać tu należy, że Ruszel nie był pod tym kątem postacią wyjątkową. Z trzech głównych założycieli Rzeszowskiego Towarzystwa Fotograficznego w 1965 roku³¹ przynajmniej dwóch bardzo dobrze znało kontekst etnograficzny: Jerzy Jawczak przed przeprowadzką do Rzeszowa przez dwa lata pracował w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, gdzie postawiono mu zadanie stworzenia pracowni fotograficznej³², zaś Aleksander Hadała był etatowym pracownikiem Działu Etnograficznego Muzeum Okręgowego w Rzeszowie³³, odpowiadał tam m.in. za wykonywanie zdjęć w trakcie badań terenowych³⁴. Trzeci z założycieli i pierwszy prezes – Zdzisław Postępski – nie był wprawdzie powiązany z folklorem instytucjonalnie, ale np. w trakcie II wojny światowej w pełni świadomie dokumentował kulturę Łemków³⁵. Jest to dla nas kontekst o tyle istotny, że to środowisko fotograficzne dosyć szybko zaczęło być „znaczące” na mapie polskiej fotografii – sześciu członków RzTF zostało przyjętych do Związku Polskich Artystów Fotografików³⁶ – a jednym z istotnych elementów działalności grupy była organizacja w regionie licznych plenerów fotograficznych³⁷, które przyciągały fotografów z całej Polski.

30 WZR/X/37.

31 W Rzeszowie w latach 1952–1958 działał oddział Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, dlatego często powstanie RzTF określa się jako reaktywację.

32 *Znane i nieznanne fotografie rzeszowskiego artysty Jerzego Jawczaka*, <https://web.archive.org/web/20171201032917/http://www.rzeszow.pl/kultura-i-sport/imprezy-i-wydarzenia-kulturalne/2006-rok/znane-i-nieznanne-fotografie-rzeszowskiego-artysty-jerzego-jawczaka/zyciorys> (dostęp: 27.12.2018).

33 E. Jakubiec-Lis, *Rozwój kolekcji muzycznej Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie*, <http://muzeumetnograficzne.rzeszow.pl/stara/node/399> (dostęp: 28.12.2018).

34 Por. WZR/X/49.

35 Wspominał później: „Połknąłem haczyk. Trzymał mnie chyba mocno, skoro po wyzwoleniu miałem około 16 tys. zdjęć. I, niech Pan sobie wyobrazi... Prawie wszystkie je spaliłem! Przenosiłem się wówczas z miejsca na miejsce, a cały swój dobytek mieściłem w jednej walizce. Ta ilość negatywów tylko mi zawadzała i stąd ta nierozsądna decyzja, której nie mogę sobie darować. Bezpowrotnie zmarnowałem wspaniały materiał dokumentacyjny z życia Łemków...”. B. Biskup, *Przypadki Zdzisława Postępskiego*, <http://www.fotogaleria.erzeszow.pl/archiwa/8047> (dostęp: 28.12.2018).

36 Byli to: Tadeusz Budziński, Irena Gałuszka, Jerzy Jawczak, Zdzisław Postępski, Janusz Witowicz, Jerzy Żak.

37 Jeden z nich odbył się w Błażowej, o czym ślady – wraz ze zdjęciami i dedykacją Janusza Witowicza, organizatora – przetrwały w kronice Gminnego Ośrodka Kultury. Por. WZR/M/2–9.

Krzysztof Ruszel wspomina, że Zofię Rydet poznał pod koniec lat 80. XX wieku właśnie w trakcie jednego z wyjazdów plenerowych do Gwoźnicy Dolnej i Górnej, gdzie w XIX-wiecznej Zagrodzie Pogórzańskiej zorganizowano Muzeum Juliana Przybosia³⁸. W plenerze tym uczestniczył cały szereg znanych polskich fotografów, w tym m.in. Jerzy Lewczyński. Całą grupę etnograf zabrał też m.in. do Pruchnika, słynnego ze swojej charakterystycznej zabudowy, a po drodze zatrzymywali się jeszcze, żeby fotografować przydrożne kapliczki. Na pytanie o ogólny sposób bycia Rydet na wyjeździe stwierdził, że

była zaprzeczeniem fotografa biorącego udział w plenerach fotograficznych. Starsza pani. Z przepastną torebką, w której miała taki maleńki, japoński aparat. Cały czas się uśmiechała, była bardzo bezpośrednia, poznała się od razu z wszystkimi uczestnikami pleneru³⁹.

Na dodatek „była zainteresowana wszystkim, co się jej prezentowało w kuźni. Interesowała się też zagrodą... i Przybosiem”⁴⁰. Jej zainteresowanie w Muzeum Przybosia było wtedy ukierunkowane bardzo konkretnie:

Obchodziliśmy zagrodę. Jednocześnie pani Zofia Rydet skorzystała z okazji, że oprowadzała nas żona kogoś na wzór dozorczy – osoby, która opiekowała się tą przestrzenią. I chyba gdzieś poszła za nią. Oni mieszkali zaraz naprzeciw, w starym, wiejskim domu. I tam Rydet robiła jakieś zdjęcia, rozmawiała. To wszystko było bardzo bezpośrednie⁴¹.

Opisywana sytuacja – kiedy Rydet właściwie doskonale już wiedziała, czego szuka – działa się pod koniec lat 80. XX wieku. Od pierwszych zdjęć w Zalipiu minęło około dwadzieścia lat. Co ciekawe, analizując archiwum Fundacji im. Zofii Rydet, można odnaleźć silne przesłanki za tym, że po wizycie w Zalipiu artystka rzeczywiście przez kilka lat szukała odpowiedniej formy. Widać to chociażby po zdjęciach z 1974 roku wykonanych w Istebnej – jeden z filmów zdaje się być poświęcony w dużej mierze znalezieniu odpowiedniego kadru dla fotografowania ludzi w pomieszczeniach:

38 WZR/X/3.

39 WZR/X/4.

40 WZR/X/13.

41 WZR/X/5.



Fot. 3.16–3.25. Zofia Rydet, Istebna, 1974. Zdjęcia udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, uzyskane w wyniku digitalizacji w ramach grantu badawczego NPRH pt. „Zofia Rydet – Dziedzictwo kulturowe i eksperyment fotograficzny”, sygnatury kolejno: zr_1974_l_bro5_d_0001, zr_1974_l_bro5_d_0002, zr_1974_l_bro5_d_0003, zr_1974_l_bro5_d_0004, zr_1974_l_bro5_d_0005, zr_1974_l_bro5_d_0014, zr_1974_l_bro5_d_0015, zr_1974_l_bro5_d_0016, zr_1974_l_bro5_d_0017, zr_1974_l_bro5_d_0018⁴².

42 Na filmie ujętych było także kilka innych luźnych kadrów z dworu; z tych zrobionych w pomieszczeniach przedstawiliśmy wszystkie z wyjątkiem jednego zepsutego technicznie. Te kadry wyróżniają się zdecydowanie nie tylko na tej kliszy, ale także w całym zbiorze zdjęć z tego pobytu w Istebniej.

Widać tu, że fotograficzka poszukuje odpowiedniego kąta widzenia, odpowiedniej osi robienia zdjęcia i – chyba – stawia pytanie o to, co człowieka rzeczywiście dookreśla. W odpowiedzi Rydet – odczytywalnej z późniejszych zdjęć – okazuje się, że jest to jednak bardziej przestrzeń życia, a nie otaczający ludzie. Trudno byłoby oczywiście udowodnić, że to dokładnie ta seria zdecydowała o późniejszym, najczęściej stosowanym kadrze, czyli samotnej postaci, siedzącej mniej więcej na środku zdjęcia i otoczonej przez przedmioty – widać jednakże, że w tę stronę zmierzała już wtedy, kiedy używała średnioformatowego aparatu dającego zdjęcia o proporcjach boków 1:1. Po przejściu na aparat małoobrazkowy kadr się utrzymał, a przez to, że format boków zaczął wynosić 2:3, równocześnie zwiększyła się przestrzeń wokół człowieka. Pozostaje otwartym pytaniem, na ile prawie całkowity brak ujęć pionowych wynikał z uwarunkowań technicznych – czyli konieczności robienia zdjęcia z lampą, która mocowana była na aparacie (niewygodnie by się go trzymało przy odwróceniu kadru do pionowego) – a na ile z chęci pokazania szerszego kontekstu życia, co zbliżałoby zdjęcia Rydet do idei stojącej za zdjęciami Bronisława Malinowskiego (przynajmniej w interpretacji Michaela Younga)⁴³.

Niezależnie od odpowiedzi na powyższe pytanie, widać wyraźnie, że w przypadku Rydet sam fakt umieszczania w kadrze takich, a nie innych osób i przedmiotów wynikał – przynajmniej po części – z przenikania etnograficznego spojrzenia na rzeczywistość kulturową w obręb środowisk fotograficznych. Pozostaje sprawdzić, czy o realizacji tej tendencji możemy także mówić w przypadku konkretnej sytuacji, czyli w tym przypadku zdjęć Rydet z okolic Błazowej.

3.3. Dyskursy konstrukcji i rekonstrukcji

Nasze próby odnalezienia śladów pozostawionych przez Zofię Rydet na Rzeszowszczyźnie oraz rekonstrukcji jej wojaży po regionie rozpoczęliśmy od wizyty w Kraczkowej, wsi położonej około 5 km na zachód od Łańcuta, czyli około 10 km na wschód od opłotek Rzeszowa. Miejscowość ta została przez nas wybrana m.in. ze względu na to, że w nieodległej Markowej Fundacja im. Zofii Rydet

43 Opisując „poziomość” kadrów i brak zbliżeń w zdjęciach polskiego antropologa, Young stwierdza: „Można z tego wynioskować, że Malinowski nieodmiennie odczuwał konieczność (świadomie bądź nie, choć wywodzi się to z ukształtowanego pojęcia »stosowności«) chwytań tła, otoczenia, sytuacji, kontekstu społecznego. Poszukiwał sposobu wpisania wizualnych wskazówek w to, co później zdefiniował w teoretycznym wkładzie do językoznawstwa jako »kontekst sytuacyjny«”. M. Young, *Kiriwina Malinowskiego*, tłum. S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2000, nr 1-4 (248-251), s. 153.

prowadziła projekt animacyjny dla społeczności lokalnej, efektem którego było m.in. odnalezienie wielu miejsc i osób sportretowanych w *Zapisie* – taki dobór miejsca dawał więc szansę na pełniejszy opis najbliższych okolic Łańcuta.

Pierwsze wnioski były jednak zaskakujące – okazało się, że ani sami nie potrafiliśmy odnaleźć miejsc ze zdjęć, ani też nie rozpoznawali ich nasi rozmówcy i rozmówczynie – mieszkańcy okolicy, w tym także lokalni badacze i strażnicy tradycji. Udało się nam wprowadzić zebrać dużo materiału, z którego wyłaniał się obraz społeczności z silnym wsparciem sieci instytucji kultury i pamięci – ale dokonywana przez naszych rozmówców analiza zdjęć, opierająca się przede wszystkim na zwróceniu uwagi na charakterystyczny, słupowy sposób budowania chat, doprowadziła nas do wniosku, że przedstawiane fotografie, chociaż opisane przez artystkę jako wykonane w Kraczkowej, w rzeczywistości zostały zrobione prawdopodobnie we wspomnianej wyżej Markowej.

Podjęliśmy decyzję o przeniesieniu badań na południe od Rzeszowa, gdzie już wcześniej wyznaczyliśmy alternatywne miejsce poszukiwań. W efekcie do Błazowej wjechaliśmy prawdopodobnie dokładnie tą samą trasą, co Rydet – od strony Rzeszowa. Rekonstrukcja tej marszruty i jej analiza – szczególnie w zakresie takiego, a nie innego następstwa zdjęć – może pomóc dookreślić cele, jakie stawiała sobie artystka przy swojej pracy. Jednak by pochylić się nad jedną konkretną podróżą fotograficzną, musimy wcześniej dokonać rozróżnienia na dwa podstawowe rodzaje zbiorów danych, które mogą współcześnie służyć do analizy zdjęć w archiwum Fundacji im. Zofii Rydet – chodzi o film i koszulkę.

To pierwsze określenie odnosi się do materialnie rozumianego filmu wkładanego do aparatu fotograficznego – jest to oczywiście metonimia, gdyż film *sensu stricto* jest zrolowany (stąd też określenie „rolka filmu”) na specjalnym ruchomym trzpieniu wewnątrz plastikowej lub metalowej kasetki, która to kasetka jest wkładana do aparatu. Dzięki takiemu rozwiązaniu nie trzeba zmieniać materiału światłoczułego w aparacie fotograficznym jedynie w zaciemnionym pomieszczeniu – można to było robić bez specjalnych problemów także „w terenie”. Jednakże taka zmiana zawsze rozbijała pracę na części, wymuszała nie zawsze chciane i uzasadnione w aspekcie merytorycznym przerwy w fotografowaniu – nie tylko dlatego, że producenci zalecali zmianę filmów w cieniu, ale przede wszystkim ze względu na to, że w kasetcie małoobrazkowej zmieści się maksymalnie ok. 170–190 cm filmu, co przekładało się na 36–40 zdjęć formatu 24:36 mm. Po zrobieniu tej liczby fotografii film się kończył, co wymuszało przerwę, której nie dało się ograniczyć do kilku sekund – sposób pracy aparatów dostępnych w latach 70. XX wieku

w Polsce zakładał bowiem powolne, wraz z każdym kolejnym zdjęciem, „rozwijanie” filmu z rolki w kasetce na analogiczną rolkę wewnątrz aparatu. W efekcie, po skończeniu jednej rolki, trzeba było ją najpierw ręcznie, przy pomocy korbki, przewinąć z aparatu z powrotem do kasetki, a dopiero wtedy otworzyć aparat, wyciągnąć film, założyć kolejny (co również trwało kilka sekund, gdyż trzeba było jego początek dokładnie zahaczyć na rolce wewnątrz aparatu), zamknąć aparat, zrobić 2–3 zdjęcia „na ślepo”, żeby przewinąć początkowe klatki filmu, naświetlone w trakcie zakładania do aparatu, i dopiero wtedy można było przystąpić do dalszej pracy⁴⁴. Stopień skomplikowania tego procesu był na tyle duży, że – wiemy to nawet z własnego doświadczenia – musiało wybijać z „ciągu” pracy nie tylko fotografa, ale także osoby pozujące. Dlatego fotografowie zwykle planowali z wyprzedzeniem momenty zmiany filmów, często np. „przepstrykując” na szybko ostatnie zdjęcia w dogodnych warunkach, żeby późniejsza przerwa nie wybijała ich z rytmu pracy. W tym kontekście, oglądając zachowane klisze musimy mieć świadomość tego, że niektóre obrazy na końcu i na początku mogły być zrobione w celach „technicznych”, co może zasadniczo zmieniać ich odbiór. Z drugiej strony pewności tu mieć nie możemy. Ostatecznie można jednak przyjąć, że „rolka filmu” lub po prostu „film” jest dobrą jednostką wydzielającą i strukturyzującą pracę fotografa.

Jednakże w przypadku archiwum FZR rzecz jest zdecydowanie bardziej skomplikowana, gdyż sama Rydet dokonywała wielu różnych prac na swoich zbiorach – częściowo organizując je inaczej niż wynikałoby to np. z chronologii „rolek”. Swoje negatywy szeregowała i łączyła bowiem w zestawy, których objętość wynikała wprost ze sposobu ich przechowywania w tzw. „koszulkach” – przezroczystych opakowaniach na wywołane filmy, w których mieściło się od 5 do 7 „pasków” filmów ciętych zwykle po 6 lub 7 klatek (czasami 8, ale czasami też mniej). W efekcie powstawały w ten sposób zbiory o maksymalnej objętości około 50 zdjęć – czyli dużo większej od liczby ujęć mieszczących się na filmie – które opisywane były zazwyczaj według klucza terytorialnego. W teczce opisanej jako Rzeszowszczyzna mamy więc w archiwum FZR 716 fotografii pogru-

44 Opisujemy tu oczywiście filmy małoobrazkowe, w przypadku filmów średnioformatowych budowa będzie co do zasady podobna, chociaż w szczegółach odmienna – np. film nie będzie w kasetce, tylko owinięty w światłoszczelny papier. Także zdjęć zmieści się na filmie dużo mniej – przy formacie 6x6 cm będzie to zwykle 16 (za to lepszej jakości), a więc przerwy w pracy też będą częstsze. Pewnie dlatego Zofia Rydet, która we wcześniejszych latach wielokrotnie powtarzała, że po spróbowaniu pracy na średnim formacie do małego obrazka już się wracać nie chce, *Zapis* składający się z tysięcy zdjęć robiła jednak aparatem małoobrazkowym. Więcej na temat rodzajów i formatów materiałów światłoczułych: J. Dziewit, *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, grupakulturalna.pl, Katowice 2014, wersja elektroniczna: http://www.grupakulturalna.pl/?page_id=142, s. 167–169.

powanych w 18 koszulek, zawierających od 27 do 52 zdjęć. Liczby te bezpośrednio przekładają się na sposób opisu kadrów w ramach procesu ich archiwizacji – sygnatura każdego zdjęcia ma bowiem stały wzór: zr_XX_YYY_ZZ, gdzie zr to inicjały Zofii Rydet, XX oznacza numer „regionu” (dla Rzeszowszczyzny to 11), YYY to numer koszulki, a ZZ to numer kolejnego zdjęcia w koszulce.

Trzeba zaznaczyć, że 16 z koszulek „rzeszowskich” zostało na pewno opisanych przez samą Rydet, która dodatkowo ponumerowała zdjęcia w pierwszych kilku koszulkach w trybie ciągłym, aż do numeru 264. Widać, że autorka rzeczywiście próbowała zapanować nad ogromem gromadzonego materiału, a być może też dokonać konfiguracji całego swojego dzieła. Z racji, że już w pierwszej koszulce znajdują się jednak całe dwa paski bez numeracji, ewidentnie dołożone tam później, można też z tego wyciągnąć wniosek, że omawiany zbiór był przez nią poddawany rekonfiguracji wraz z pozyskiwaniem kolejnych partii materiału⁴⁵. To dodawanie kolejnych fotografii jest o tyle istotne, że niejako „rozrywa” ono następstwo kadrów, sprawia, że bardzo trudno jest zrekonstruować w pełni trasę podróży autorki – szczególnie, jeśli będzie się oglądało jedynie internetowe archiwum (a nawet odbitki lub skany), gdyż dwa kolejno po sobie następujące zdjęcia mogą być do siebie bardzo podobne, choć zrobione zostały w różnych miejscach i czasie. Jako przykład niech posłużą dwa ujęcia z pierwszej koszulki:



Po lewej: fot. 3.26. Zofia Rydet, rzeszowskie, Kąkolówka, 1980. Zdjęcie udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_11_001_12, http://zofiarydet.com/zapis/pl/photo?photo=zr_11_001_12.

Po prawej: fot. 3.27. Zofia Rydet, rzeszowskie, Kąkolówka [?], 1980 [?]. Zdjęcie udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_11_001_15, http://zofiarydet.com/zapis/pl/photo?photo=zr_11_001_15.

⁴⁵ Potwierdzają to też dodatkowe kolorowe oznaczenia przy zdjęciach, które wskazują prawdopodobnie kwalifikację zdjęć do poszczególnych podcykli.

WOJ RZESZOWSKIE BERZONA KAROLINKA 18 KLASA WIELKA POLSKA MIAŁO 17
19 KLASIE MIAŁO 18 16 TARGIA JAWA WIELKA POLSKA
18 POLSKA MIAŁO 19

1980

XI/A

2 1 2 3 4

5 6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16 17 18 19

20 21 22 23 24 25 26

27 28 29 30 31

32 33 34 35 36 37 38

39 40 41 42 43 44 45

74



Fot. 3.29. Zofia Rydet, rzeszowskie [2], 1980 [?]. Skan koszulki do przechowywania filmów udostępniony przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura XI/2 [zr_11_002].

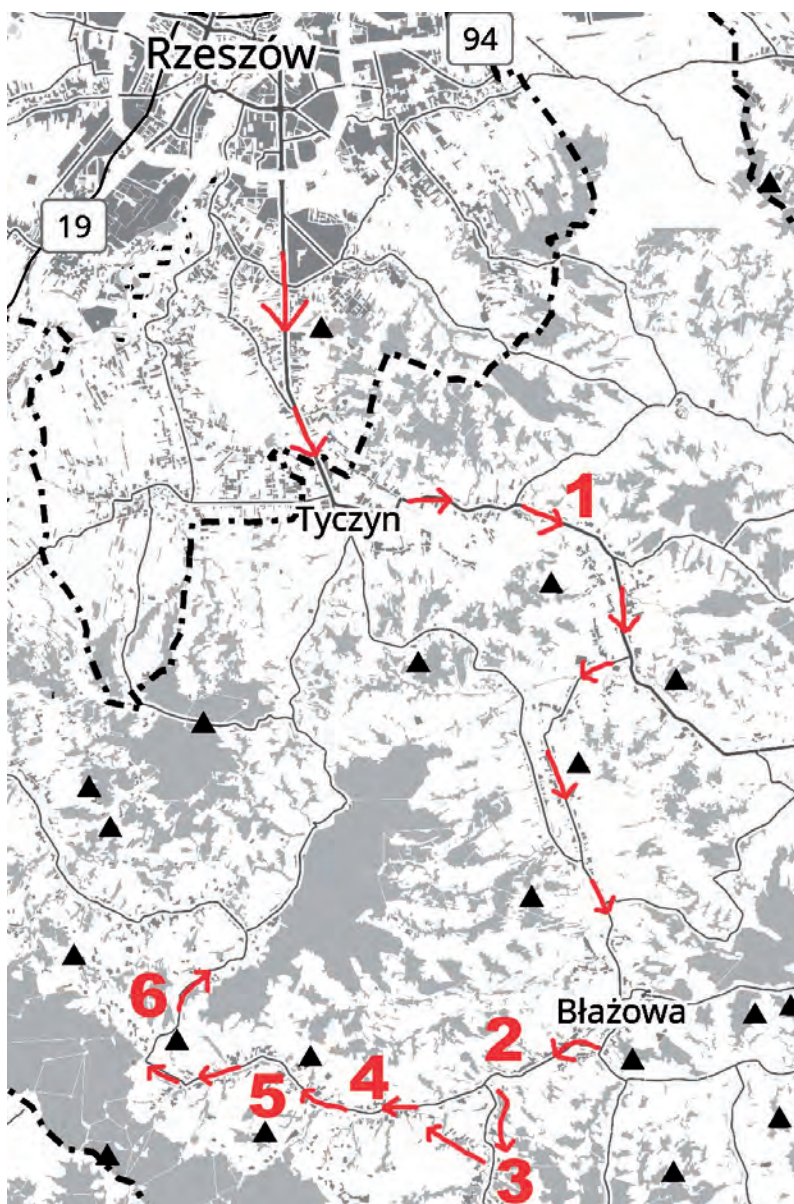
Obydwa zdjęcia z zestawienia na s. 73 znajdują się w pierwszej koszulce, ale to po lewej znajdziemy w pasku drugim od góry, podczas gdy to po prawej w pasku trzecim. Tymczasem już na pierwszy rzut oka widać wyraźnie,

że zostały one zrobione na zupełnie odmiennych filmach czarno-białych⁴⁶, a trudno znaleźć jakiegokolwiek uzasadnienie, dlaczego Rydet miałyby zmieniać filmy w trakcie pracy, zresztą nie było możliwości wykonania takiej zmiany jedynie na kilka zdjęć. Nie mamy też żadnych przesłanek wskazujących na to, żeby nosiła ze sobą dwa aparaty (wprost przeciwnie – pojawiają się wspomnienia, że nawet jeden aparat małoobrazkowy był dla niej już wtedy ciężarem zbyt dużym). Wygląda na to, że zdjęcia te zostały włączone do tej koszulki na zasadzie dopasowania merytorycznego i pochodzą z innej wyprawy (lub wypraw). Prawdopodobnie – bazując jedynie na analizie kolorystyki masek i sposobu wywołania negatywów – są to fotografie z wyjazdu w okolice Rzeszowa, ale już nie w 1980 roku, kiedy to robiła większość zdjęć w początkowych koszulkach rzeszowskich, tylko w 1981 lub 1982, kiedy robiła zdjęcia na negatywach o podobnej masce (możliwe też, że zostały one wykonane później, w ramach powrotów artystki w już raz sfotografowane okolice, które podejmowała, by sprawdzić, czy stare chałupy jeszcze stoją). Aby jednak to dostrzec, trzeba poddawać analizie oryginalne negatywy, a nie ich skany lub odbitki. Co ciekawe, osoby pochodzące ze sfotografowanego regionu, oglądając jedynie wydruki, wyczuwali, że zdjęcia na bardziej niebieskim negatywie są z innego porządku. Uznawali je za zrobione gdzie indziej i mieli zdecydowanie mniej interpretacji, gdzie dane miejsca mogą się znajdować.

Musimy tu zaznaczyć, że w trakcie prowadzonych przez nas badań usłyszeliśmy wiele historii związanych z osobami i miejscami uwiecznionymi przez Rydet na zdjęciach, jednakże naszym celem nie jest w tym miejscu przedstawianie i analiza tych opowieści. Traktujemy opisane powyżej dwie koszulki jako punkt wyjścia dla dalszych analiz fotograficznej praktyki artystycznej autorki *Zapisu*. Jednoznacznie też zmierzamy już w stronę rozważań skupionych na konkretnym miejscu.

Dookreśliśmy najpierw przestrzeń, w której zdjęcia były wykonywane. Na mapie poniżej zaznaczona jest zrekonstruowana przez nas trasa wycieczki Rydet. Fotograficzka wyjechała z Rzeszowa prawdopodobnie z Januszem Witowiczem jako przewodnikiem.

⁴⁶ Filmy czarno-białe negatywowe mogą mieć różną kolorystykę tzw. maski, co wpływa na kolor podłoża, na którym uwieczniany jest obraz, jednakże po wywołaniu odbitka będzie oczywiście w skali szarości.



Mapa 1. Trasa podróży Zofii Rydet w 1980 roku⁴⁷. Autor: Jakub Dziewit (na podstawie OpenStreetMap, © autorzy OpenStreetMap, CC BY-SA 2.0), mapa dostępna na licencji CC BY-SA 2.0.

⁴⁷ Trzeba tu zaznaczyć, że trasa ta została naniesiona na współczesną mapę (z początku 2019 roku), jednakże ciąg drogowy, którym przemieszczała się Rydet od 1980 roku nie uległ zauważalnym przy tej skali zmianom.

Na przedstawionej mapie zaznaczono kolejne miejsca, gdzie Rydet robiła zdjęcia, jednakże lepiej będzie ją dookreślić przy pomocy numeracji naniesionej przez Rydet na koszulkach i zestawionej z numeracją w archiwum:

Numer koszulki	Numer zdjęcia na koszulce	Sygnatura w archiwum FZR	Miejsce na mapie	Uwagi
1	(2 zdjęcia bez numerów)	zr_11_001_01 – zr_11_001_02	(Rzeszów)	Nierozpoznane przez informatorów
1	1–2	zr_11_001_04 – zr_11_001_05	Borek Stary [1]	Rozpoznane przez informatorów
1	3–7	zr_11_001_05 – zr_11_001_09	Błażowa Górna [2]	Rozpoznane przez informatorów
1	8–11	zr_11_001_10 – zr_11_001_13	Kąkolówka [3]	Nieanalizowane
1	12–19	zr_11_001_14 – zr_11_001_20	(Kąkolówka [3])	Nieanalizowane, dodane później
1	20–38	zr_11_001_21 – zr_11_001_39	Kąkolówka [3]	Nieanalizowane
1	(7 zdjęć bez numerów)	zr_11_001_40 – zr_11_001_46	(Kąkolówka [3])	Nieanalizowane, dodane później
2	39–45	zr_11_002_01 – zr_11_002_07	Kąkolówka [3]	Nieanalizowane
2	46–58	zr_11_002_08 – zr_11_002_20	Lecka [4]	Rozpoznane przez informatorów
2	59–73	zr_11_002_21 – zr_11_002_35	Białka [5], Straszędzie [6]	W większości rozpoznane przez informatorów (zdjęcia ze Straszędla są kontynuowane w koszulce numer 3)
2	74–75 + 11 zdjęć bez numerów	zr_11_002_36 – zr_11_002_48	Poza obszarem mapy	Nieanalizowane, dodane później

Tabela 1. Opracowanie własne autorów na podstawie materiałów z archiwum Fundacji im. Zofii Rydet oraz badań terenowych.

Jak widać po rozpisce, głównym korpusem zdjęć, na których pracowaliśmy w trakcie samych badań terenowych, są te wykonane w Błażowej Górnej, Lecce i Białce, a więc na przestrzeni kilku kilometrów. Pomiędzy zdjęciami z Błażowej Górnej a zdjęciami z Lecki i Białki znajduje się duża partia fotografii dodanych

później oraz zestaw zdjęć z Kąkolówki, czyli miejscowości, w której pracowała druga część zespołu grantowego.

Nasze ścieżki przenikały się jednak często (łącznie z symbolicznym spotkaniem w środku lasu, koło starej chałupy ze strzechą – obydwie grupy były przekonane, że dotarli tam pierwsze), więc też wnioski wyciągane przez nas obejmują cały korpus fotografii wykonanych w trakcie tej wycieczki Rydet. Lokalizacja miejsc na zdjęciach z miejscowości znajdujących się w tabeli w nawiasie, nie została przez nas potwierdzona.

Analizę tego wyjazdu Rydet można sprowadzić do kilku punktów, których kolejność wynika bezpośrednio z następstwa fotografii:

1. Wydaje się, że pierwsze dwie klatki na koszulce zostały wykonane jeszcze w Rzeszowie – wskazywałyby na to zasadnicza odmienność wnętrza mieszkania od portretowanych później chałup chłopskich, na co zwracali uwagę właściwie wszyscy nasi rozmówcy. Sama Rydet również wyodrębnia te zdjęcia poza zbiór – numeracja „rzeszowska” rozpoczyna się dopiero od trzeciej fotografii pierwszego paska.

2. Zdjęcia oznaczone jako 1 i 2 zostały prawdopodobnie zrobione „przy okazji” – dzięki charakterystycznym malowidłom, które znajdują się na budynku, nasi informatorzy z okolic Błazowej rozpoznali, że budynek ten stoi w Borku Starym, a więc kilkanaście kilometrów dalej w stronę Rzeszowa. Jednak to, co z ich perspektywy było opisywane jako przy drodze do Rzeszowa, dla Rydet było miejscem przy drodze z Rzeszowa do Błazowej. Z racji, że malowanie domu na zewnątrz było w tym regionie bardzo nietypowe, to łatwo sobie wyobrazić, że artystka po prostu zauważyła budynek i poprosiła o zatrzymanie samochodu przy drodze, by uwiecznić coś nietypowego.

3. Najprawdopodobniej głównym celem wyprawy fotograficzki była stara kuźnia, która pokazana jest na zdjęciach od 3 do 5 (dodatkowo na zdjęciach 6 i 7 jej właściciel pozuje w domu). Chociaż trudno tu o pewność, to jednak za takim rozwiązaniem przemawia chociażby to, że pomijając dwie fotografie zrobione w Borku Starym po drodze z Rzeszowa do Błazowej Górnej, czyli przez około 27 kilometrów, nie zostało zrobione żadne zdjęcie, chociaż miniętych zostało kilkanaście miejscowości, w których bez wątpienia znalazłyby się tematy pasujące artystce do *Zapisu*. Taki wniosek uprawdopodobnia też fakt, że kuźnia ta była znana w całym regionie, więc Rydet, rozpytując o „ginące zawody” i „stare chałupy”, z łatwością mogła się o niej dowiedzieć.

4. Patrząc na wszystkie zdjęcia, łatwo też zauważyć, że artystka prawie zawsze najpierw fotografowała dom, najczęściej z oddali, później – czasami

- jego zbliżenia, a dopiero następnie portretowała ludzi - czy to na zewnątrz, czy też w środku. Widać więc wyraźnie, że to właśnie budynki były w trakcie tego wyjazdu pretekstem do fotografowania ludzi, a nie na odwrót. Wydaje się, że wynikało to rzeczywiście z przemieszczania się wzdłuż drogi. Kiedy Rydet zauważyła interesującą chałupę, fotografowała ją, a dopiero później podchodziła do domów. Jeśli w obejściu znajdował się ktoś z gospodarzy, zaczynała z nim rozmowę i ustawiała go do zdjęcia. To tłumaczy przewagę zdjęć domów - być może ich właścicieli nie było wtedy na miejscu lub też nie byli oni interesujący dla artystki (wszystkie wspomnienia o Rydet wskazują, że potrafiła w taki sposób przedstawić swój projekt, że zasadniczo nikt jej nie odmawiał).

5. Niezależnie od przenikającego całą twórczość Rydet założenia o fotografowaniu głównie ludzi starych i dzieci - zauważyć w analizowanym zestawie można też intrygującą tendencję do fotografowania postaci wewnątrz domów ze zwierzętami. W ten sposób przynajmniej kilka osób uwiecznionych zostało z kotami (które - co widać po kolejnych klatkach - z pozowania wcale nie zawsze są zadowolone), a kilka innych - z kurami. W ramach jednej z naszych rozmów, bohaterka zdjęcia wspominała, że Rydet kazała jej siedzieć w domu, trzymając kurę. Ten pomysł wydał się rozmówczyni niezwykle dziwny i stanowił trzon wspomnienia o fotograficze. Pomysł na fotografowanie osób ze zwierzętami żyjącymi w gospodarstwie oczywiście wymagałoby dokładniejszego zbadania, jednak wstępnie można założyć, że w ten sposób realizowało się wyobrażenie artystki o ludziach wsi żyjących blisko natury.

6. Same domy, które wybierała Rydet, przynależały do dwóch grup: albo były starymi chałupami, jeszcze krytymi strzechą, często z klepiskiem w środku, albo też były to domy w jakiś sposób „ciekawe”, wyróżniające się. Na zdecydowanej większości zdjęć zobaczyć możemy obrazy związane z grupą pierwszą, chociaż w tamtym okresie wiele chat w regionie było już odnowionych (np. pokrytych eternitem) lub na miejsce starych chałup postawione zostały nowe. Widać to doskonale, kiedy skupimy się nie na chałupach na pierwszym planie, lecz na domach niejako „wchodzących w kadr”. Na obrzeżach zdjęć dostrzeżemy prawie wyłącznie zmodernizowane gospodarstwa.

Do kategorii zdjęć przedstawiających domy „ciekawe” trafiały za to np. te prezentujące domostwa z odrębnymi, nietypowymi dla regionu malowidłami (oprócz tych z początku wyjazdu w całej teczce rzeszowskiej znaleźć można też inne), domy oparte na nietypowym projekcie architektonicznym (np. nowoczesny dom w Białce, wyglądający jakby był oparty o dwie rotundy - projektu

samego właściciela), domy z wyjątkowo ładnymi gankami czy też kryty eternitem dom mleczarza. Ten ostatni wydaje się typowy, pewnie budził jednak zainteresowanie tym, że przed nim stał wóz do wożenia baniek z mlekiem, a przy wejściu wisiał suszący się tytoń.

Z powyższych analiz można wyciągnąć wniosek, że Rydet w swoich poszukiwaniach fotograficznych jako pewien punkt wyjścia przyjmowała zainteresowanie domostwami i rzemiosłem, czyli – na poziomie dużego uogólnienia – kulturą materialną. Wydaje nam się też, że opisywane tu pierwsze spojrzenie, kierujące uwagę fotograficzki na konkretne miejsca, można uznać za spojrzenie ukształtowane przez egzotyzujące obrazy chłopskiego folkloru, co potwierdza nasze wcześniejsze ustalenia. Pewnym symbolem tej perspektywy (uruchamiającej jednakże dużo bardziej złożoną praktykę artystyczną) – raczej nie zamierzonym, ale dlatego ciekawym – może być ostatnia fotografia w drugiej koszulce, znajdująca się na pasku dodanym później. Chociaż rozrywa następstwo zdjęć z jednego domu, to jednak w pewien sposób stanowi komentarz dla tej pierwszej rzeszowskiej wycieczki. Fotografia ta przedstawia tablicę ze znaną nam już nazwą miejscowości:



Fot. 3.30. Zofia Rydet, [Zalipie], [po 1980], ostatnie zdjęcie w koszulce „Rzeszowskie XI/2”. Zdjęcie udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_11_002_48.

Na koniec można przytoczyć jeszcze jedną obserwację, która będzie argumentem za tym, że *Zapisu* nie można traktować jako dokumentu *stricto* etnograficznego, a metanarracja na temat obrazów tworzona przez Rydet w wielu miejscach przyjmowała raczej charakter praktykowania teorii, niż teoretyzowania praktyki. Analiza całych koszulek jako zbiorów pozwala dostrzec bowiem jeszcze inny, nieopisany wcześniej aspekt kreowania dzieła przez artystkę. Przyjrzyjmy się jednemu z klasycznych zdjęć zaliczanych do podcyklu „mit fotografii”:



Fot. 3.31. Zofia Rydet, rzeszowskie, Kąkolówka, 1980. Zdjęcie udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_11_001_30, http://zofiarydet.com/zapis/pl/photo?photo=zr_11_001_30.

Na zdjęciu tym widzimy fotografię komuniijną włożoną za szybę kredensu, a więc temat, który jak najbardziej do „mitu fotografii” pasuje. Z łatwością da się znaleźć uzasadnienie dla takiego umieszczenia tego obrazu – domyślamy się, że może to być zdjęcie syna lub wnuczka właścicieli domu, a że z pewnością ma dla nich szczególną wagę, to też ułożone jest w miejscu, gdzie znajdują się inne szczególnie cenne precjoza, czyli zdobiona (pewnie używana jedynie od święta) zastawa stołowa. Takie odczytanie wydawało nam się w trakcie prac nad źródłami poprawne także ze względu na doświadczenia osobiste. W rodzinnym domu jednego z nas, znajdującym się na podlaskiej wsi, dokładnie w taki sam sposób

były umieszczone zdjęcia przedstawiające członków rodziny. Spójrzmy jednak na dwa inne zdjęcia z tego samego domu – poprzedzające oraz następujące po ujęciu przedstawiającym fotografię w kredensie:



Po lewej: fot. 3.32. Zofia Rydet, rzeszowskie, Kąkolówka, 1980. Zdjęcie udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_11_001_28, http://zofiarydet.com/zapis/pl/photo?photo=zr_11_001_28.



Po prawej: fot. 3.33. Zofia Rydet, rzeszowskie, Kąkolówka, 1980. Zdjęcie udostępnione przez Fundację im. Zofii Rydet w Krakowie, sygnatura: zr_11_001_32, http://zofiarydet.com/zapis/pl/photo?photo=zr_11_001_32.

Ponownie: patrząc jedynie na zdjęcie po prawej, moglibyśmy poszukiwać przyczyn jego ustawienia akurat na stole, koło radia. Pewnie byśmy takie znaleźli, zresztą w tym samym domu rodzinnym na Podlasiu, gdzie zdjęcia były ustawiane także na radiu (w latach 90. XX wieku jednym z najważniejszych sprzętów w tym domu, gdyż pozwalającym na słuchanie mszy).

Jednakże we wnętrzach uwiecznianych przez Rydet fotografie nie były ekspozowane ani w kredensie, ani koło radia. To jedno zdjęcie – być może jedyne w całym domu – wisiało na ścianie nad łóżkiem – widzimy je na zdjęciu po lewej stronie. Artystka prawdopodobnie zrobiła klasyczny portret we wnętrzu, dostrzegła nad łóżkiem tę fotografię, po czym zaaranżowała dwa kadry, w których zdjęcie nabrało charakteru centralnego – przełożyła je do kredensu, a następnie ustawiła na stole. Podobnych „wędrowek obrazów” odnaleźć można dużo więcej, jeśli tylko analizuje się nie pojedyncze, wyrwane z kontekstu obrazy, ale całe ciągi zdjęć. Czy to odbiera wartość projektowi Rydet? Na pewno pokazuje, że nie możemy podchodzić do nich bezkrytycznie jako do dokumentu etnograficznego. Z drugiej jednak strony, jeśli pamiętamy o tym, że jest to projekt artystyczny, który wyrasta z pewnego wyobrażenia o wsi, to zdjęcia te zyskują nawet dodatkową wartość – jako wypowiedzi symboliczne. Mamy wtedy jednak do czynienia nie z rekonstrukcją, zachowaniem obrazu wsi, ale raczej z jego świadomym kreowaniem. Nie możemy však zapominać, że sam *Zapis* także jest świetnym przykładem na „mit fotografii”.

4. PUDEŁKA Z HISTORIAMI. ARCHIWA I PRAKTYKI FOTOGRAFICZNE NA PODKARPACIU

4.1. Tworzyć i gromadzić

Na zdjęciach Zofii Rydet z terenów województwa podkarpackiego nie odnajdziemy zwykle wielkiego nagromadzenia obrazów. Najłatwiej trafić na oleodruki ze świętymi postaciami, które w latach 80. XX wieku zajmowały centralne miejsce w domach starszych osób. Często pojawiały się także monidła z portretami ślubnymi. Na ścianach zauważyć można było również gobeliny z ornamentyką roślinną i scenami biblijnymi. Czasami w obramowaniach oleodruków i na półkach eksponowano mniejsze święte obrazki oraz, interesujące nas najbardziej, rodzinne zdjęcia. Dziś dużo częściej znajdują się one w ważnych miejscach domu. Gdy Rydet realizowała swój projekt, wzorzec ten już istniał, ale nie był rozpowszechniony w takim samym zakresie.

To pierwsze rozpoznanie nie oddaje jednak skali funkcjonowania zdjęć w obiegach rodzinnych i lokalnych. Fotografie robione i kolekcjonowane przez mieszkańców podrzeszowskich wsi i miasteczek tworzą zbiór dużo większy i trudniejszy do opisania niż zamknięty zestaw obrazów w ramach *Zapisu*. W rozproszonych po domach i instytucjach kultury archiwach znaleźć można pojedyncze zdjęcia datowane na przełom XIX i XX wieku¹, obszerny korpus zdjęć XX-wiecznych oraz ujęcia współczesne. Dynamika cyrkulacji tych fotografii jest

1 W poszukiwaniu większych kolekcji takich fotografii należy się udać do Rzeszowa. Jednym z powodów braku XIX-wiecznych zdjęć na badanym przez nas obszarze może być pożar, który w 1907 roku prawie doszczętnie strawił największy lokalny ośrodek miejski, czyli Błazową. Po tym wydarzeniu miasto zostało w całości zaprojektowane od nowa, a jego odbudowa przebiegała zgodnie z koncepcjami modernistycznymi. Por. M. Kutrzeba, *Przestrzeń miejska Błazowej*, [w:] *Błazowa na starej i współczesnej fotografii – ocalić od zapomnienia*, koncepcja i zdjęcia współczesne J. Heller, autorzy tekstów: A. Budyka, A. Heller, J. Heller, J. Kocój, M. Kutrzeba, Błazowa 2014, s. 12.

oparta na silnym napięciu pomiędzy ich przechowywaniem a pokazywaniem, udostępnianiem lub niszczeniem i zapominaniem. Przyrost, gromadzenie i trwanie archiwów jest przy tym zależne w dużej mierze od systemu dziedziczenia oraz przekazywania darów wewnątrz grupy rodzinnej i poza nią.

Dzięki rozproszonym zbiorom możemy dziś opisywać lokalną historię fotografii i tematów fotograficznych. Jeśli idzie o chłopskie zdjęcia wsi na północ od Rzeszowa, zadanie to zostało skrupulatnie wykonane przez Joannę Bartuszek². Rama historycznych procesów zaprezentowana w jej publikacjach odnosi się, jak wykazały nasze badania, również do procesów zachodzących na południe od Rzeszowa³. Poniżej postaramy się ową ramę przedstawić i uszczegółowić, uwzględniając lokalną specyfikę i najnowsze transformacje. Nim zaczniemy się zastanawiać, czym jest fotografia w badanym kontekście oraz jak może „ocalać od zapomnienia”, spróbujemy doprecyzować, o jaką i jak powstającą fotografię chodzi.

Rozpoczniemy od problemu tworzenia zdjęć. Historyczna tendencja zdaje się łatwa do zrekonstruowania. Pierwsi byli fotografowie otwierający swoje atelie w Rzeszowie. Datą inicjalną jest rok 1864, kiedy to swój zakład przy reprezentacyjnej (wiodącej z rynku na stację kolejową) ul. Sandomierskiej (obecnie ul. Grunwaldzka) otworzył Józef Zajączkowski, uczeń najbardziej znanego warszawskiego fotografa – Karola Beyera⁴. Gdy w 1886 roku opuścił on Rzeszów, lukę wypełnił Edward Janusz, fotograf-samouk, który dzięki wysokiej jakości swojej pracy w 1898 roku otrzymał tytuł Cesarsko-Królewskiego Nadwornego Fotografa⁵. Jest to postać ważna także dla współczesnego Rzeszowa – w 1997 roku w jed-

2 J. Bartuszek, *Między reprezentacją...* oraz J. Bartuszek, *Fotografia chłopska. Okoliczności fotografowania się mieszkańców wsi podkolbuszowskich*, „Rocznik Kulbuszowski” 2003, t. VII.

3 W skali ogólnopolskiej wciąż istotnym punktem odniesienia dla badaczy wydaje się prezentowana w warszawskiej Zachęcie w 1985 roku wystawa utworzona ze zdjęć wybranych spośród sześciu tysięcy zgłoszeń przesłanych na konkurs „Fotografia polskiej wsi do 1948 roku” zorganizowany w 1983 roku przez redakcję „Nowej Wsi” i „Fotografii”. Por. M. Bijak, A. Garlicka, *Fotografia chłopów polskich*, Warszawa 1993 oraz R. Sulima, *Fotografia chłopów polskich*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1987, nr 1–4, s. 117. Efekty tego konkursu w ogromnej większości obejmują jednak fotografię XX-wieczną, ewentualnie z samego końca XIX wieku. Jedyne znane nam większe opracowanie na temat XIX-wiecznej fotografii chłopskiej to: A. Koprowicz, *Ustanawianie chłopów polskiego. Dziewiętnastowieczna fotografia atelierowa jako urządzenie nowoczesności w Królestwie Polskim i Galicji*, praca magisterska pisana pod opieką dr hab. Iwony Kurz, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2018.

4 [Rzeszowskie Towarzystwo Fotograficzne], *Z historii fotografii rzeszowskiej*, <http://www.fotogaleria.ereszow.pl/archiwa/279> (dostęp: 10.07.2018).

5 Nie oznaczało to oczywiście, że prowadził on atelier przy dworze cesarskim – tytuł miał charakter nobilitujący i nie wiązał się z realiami pracy, chociaż według historyków zdarzyło się,

nej z kamienic odkryto obszerny, składający się z ponad 30 tysięcy szklanych klisz, zbiór jego zdjęć⁶, co rozpoczęło proces przywracania społecznej pamięci o tym fotografie i pomogło otworzyć lokalną dyskusję na temat pamięci czasów sprzed traumy II wojny światowej, która w Polsce zdominowała XX i XXI-wieczną politykę historyczną. Współcześnie jego postać i twórczość jest coraz częściej eksponowana także w przestrzeni publicznej – zdjęcia pokazywane są m.in. na stałych wystawach plenerowych w centrum miasta, a podobizna została uwieczniona na muralu. Na bazie zbioru fotografii powstał szereg wystaw i projektów o charakterze animacyjnym, jak np. „Zbiórka Januszy” polegająca na gromadzeniu i digitalizowaniu zdjęć mieszkańców Rzeszowa wykonanych w studiu Edwarda Janusza lub jego potomków. W przygotowaniu jest także obszerna publikacja multimedialna Elżbiety Kaliszewskiej pt. *Czas w kadrze zatrzymany – Edward Janusz i jego fotografie*.

Ciekawy jest jednak fakt, że w rzeczywistości to „odkrycie Janusza” jest już którymś kolejnym. Okazuje się, że informacja o zdjęciach przechowywanych na strychu siedziby zakładu Edwarda Janusza trafiła już w latach 40. XX wieku do Franciszka Kotuli. Etnograf wysłał na miejsce pracownika Muzeum Okręgowego, który przejrzał – chociaż prawdopodobnie raczej pobieżnie – zawartość skrzyni i zabrał z nich około 700 zdjęć, które trafiły do Działu Etnograficznego i około 2000, które trafiły do Działu Historycznego⁷. Skrzynie z resztą ogromnego zbioru pozostały w tym samym miejscu. Fakt nagłośnienia „odkrycia” tej kolekcji na przełomie XX i XXI wieku wskazuje na związki fotografii i sposobów budowania tożsamości lokalnej.

Oprócz przedsiębiorstwa Janusza, na przełomie XIX i XX wieku, w Rzeszowie działało przynajmniej siedem innych zawodowych zakładów fotograficznych i fotograficzno-artystycznych⁸ (nie uwzględniamy fotografów-amatorów), kolejne powstawały także w pobliskim Łąncucie, co może obrazować skalę rozprzestrzenienia się fotografii na tym obszarze pod koniec XIX wieku.

Zrobienie sobie w owych zakładach zdjęcia łączyło się dla mieszkańców mniejszych miasteczek i pobliskich wsi z długą podróżą i samo w sobie stanowiło

że Cesarz Franciszek Józef, widząc Janusza przy pracy, skomplementował jego zdolności fotografowania z konia. Por. E. Kaliszewska, *Edward Janusz – Cesarsko Królewski Nadworny Fotograf*, „OBSCURA – zeszyty fotograficzne PFFiAST, DSAFiTA” 2001, nr 1, s. 31–34.

6 Por. A. Adamski, *Edward Janusz znany i nieznan. Co zrobić z takim bogactwem?!*, http://www.biznesistyl.pl/kultura/oblicza-kultury/6217_.html (dostęp: 9.07.2018).

7 WZR/X/86.

8 Por. [Rzeszowskie Towarzystwo Fotograficzne], *Z historii fotografii rzeszowskiej...*

ważne wydarzenie dla danej osoby lub całej rodziny. Na tyle ważne, że pamięć po nim przetrwała w wielu rodzinnych opowieściach. Jedna z naszych rozmówczyń w ten sposób wspomina ukształtowany przed wojną zwyczaj:

Tak było dawniej, że się jechało. Na przykład tutaj [wskazuje na zdjęcie], mój dziadek był takim bogatym gospodarzem. Tu byli sąsiedzi. Taki był [...] światły człowiek, który przeżył I wojnę światową. To on raz w roku zaprzęgał konia. [Brał] bryczkę, córki, żonę. Musiały się wystroić i jechali specjalnie do Rzeszowa [...]. Bez powodu. Zawsze raz w roku. Mieli tych zdjęć dużo i potem nawet trafiały do mnie z okazji świąt⁹.

Fotografowanie było przy tym złożoną formą wymiany w ramach gospodarki pieniężnej – rzemieślnik za wykonaną pracę i przekazany kartonik z obrazem otrzymywał adekwatne wynagrodzenie, plasujące utrwalony wizerunek w obrębie towarów luksusowych. Mieszkańcy okolic Błażowej na początku XX wieku korzystali m.in. z usług zakładu wspomnianego już Edwarda Janusza¹⁰.

Czasami zdarzało się także tak, że do wsi zawitał fotograf (mogła to być jedna z osób wymienionych powyżej – w zbiorze zdjęć Janusza około 30% to zdjęcia z wyjazdów¹¹ – lub fotograf „obwoźny” bez stałego zakładu), który tworzył robocze atelier lub fotografował chętnych przed ich chatami – ślady po tej formule również pozostały w pamięci osób ze starszych pokoleń¹². Zdjęcia powstające przy takich okazjach tylko częściowo były jednak przeznaczone na potrzeby samych osób uwiecznianych – zdarzało się, że powstawały w ten sposób fotografie klasyfikowane dzisiaj ogólnie do kategorii „zdjęć typów ludzkich”, które wykorzystywano zarówno w celach etnograficznych¹³, jak i *stricte* kolekcjonerskich¹⁴, związanych z procesami estetyzacji i folkloryzacji kultury chłopskiej. Te

9 WZR/K/63–65.

10 WZR/K/37.

11 Dane te zebrane zostały na podstawie rozmów z kuratorami instytucji zarządzających obecnie zbiorem, gdyż do końca 2017 roku zdigitalizowane zostało ok. 2000 zdjęć, czyli 6%. Podajemy za: A. Adamski, *Edward Janusz znany i nieznany...*

12 Por. np. WZR/K/12.

13 Śladów takiego wykorzystania zdjęć nie widać jednak we wspomnieniach naszych rozmówców, chociaż fotografia tego typu była w polskich środowiskach ludoznawczych propagowana aż do lat 50. XX wieku. Po części może to wynikać z problemów z pamięcią starszych pokoleń informatorów, ale także z ich nieświadomości, że zdjęcia były w ten sposób wykorzystywane.

14 O XIX-wiecznych kolekcjach fotograficznych Sobota pisze: „Pod wieloma względami relacja między przedmiotem a jego fotografią odczuwana jest jako magiczna, można więc zaspokoić pragnienie posiadania nieosiągalnego przedmiotu na własność, poprzez posiadanie jego fotografii. Od czasu wynalezienia fotografii rozwijał się cały przemysł zaspokajający te pragnienia [...]”.

fotografie niewątpliwie rozpowszechniały jednak wśród społeczności wiejskiej konwencję portretu fotograficznego.

Samo robienie zdjęć było czynnością związaną z przestrzenią publiczną, a prywatnych posiadaczy aparatów na wsi nie było zbyt wielu, chociaż w rozmowach z przedstawicielami starszych pokoleń pojawiają się przesłanki, które mogłyby wskazywać na to, że już w czasach międzywojnia w regionie złamany był monopol fotografów miejskich. Jedna z informaterek wskazuje, że nawet w Lecce (jednej z mniejszych miejscowości w okolicy) szło się czasami w celu zrobienia zdjęcia do jednego z sąsiadów. Była to jednak dla niego działalność dodatkowa (posiadał oprócz tego gospodarstwo rolne), za którą płacono się zwykłe w naturze (np. jajkami)¹⁵. Opowieść ta może skłaniać do zadania pytania, czy powszechne przekonanie o nieobecności fotograficznych twórców-chłopów na początku XX wieku nie jest głównie wynikiem braku zachowanych źródeł. Trzeba pamiętać, że – jak podaje Bartuszek – pierwsze, a przynajmniej najstarsze znane zdjęcie „chłopskie” zostało wykonane na terenie Królestwa Polskiego już w 1896 roku¹⁶. Wprawdzie Koprowicz zauważa, że fotografia ta powstała z inicjatywy redaktora „Gazety Świątecznej”, która później je opublikowała, więc nie do końca jest to twórczość jedynie chłopska, ale mimo to

publikacja ta otwiera jednak pewien nowy rozdział w znaczeniu relacji chłopów z fotografią – od tej pory zarówno „Zorza”, jak i „Gazeta Świąteczna” propagują upowszechnianie fotografii i walczą z „fotograficznymi zabobonami”, opiniami jakoby fotografowanie się było grzechem, a fotografowanego „śmierć rychła pochwyci”. Podpowiadają także, jak działa aparat fotograficzny i jak robić zdjęcia¹⁷.

Przykładem postaci dobrze wpisującej się w kontekst chłopów edukujących się dzięki prasie jest, pochodzący z Markowej, czyli miejscowości odległej

A. Sobota, *Albumy fotograficzne. Dokończenie*, „Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce” 1982, nr 10, s. 31.

15 Jedna z naszych rozmówczyń posiadała w swoim pudełku ze zdjęciami odbitkę przedstawiającą jej przodka, a wykonaną na papierze z naniesionymi oznaczeniami pocztówki, co każe datować ją na sam początek XX wieku. Fotografie takie robiło się przy pomocy tzw. aparatów ręcznych, które były rozpowszechnione także w kręgach amatorskich, jednakże rozmówczynie nie znała historii powstania tego zdjęcia.

16 Por. J. Bartuszek, *Między reprezentacją...*, s. 27; W. Mędrzecki, *Fotografia chłopska jako źródło do dziejów rodziny w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] J. Leskiewiczowa (red.), *Spółeczeństwo polskie XVIII i XIX wieku*, t. 9, Warszawa 1991, s. 380.

17 A. Koprowicz, *Ustanawianie chłopu polskiego...*, s. 167–168.

od Błazowej o około 30 km, Józef Ulma. Jest on znany ze swojej tragicznej historii – w trakcie II wojny światowej ukrywał w domu przed nazistami markowskich Żydów, za co został rozstrzelany wraz z całą swoją rodziną¹⁸. Postać ta jednak warta jest zapamiętania także z racji swoich działań modernizacyjnych (wprowadzał nowoczesne rozwiązania z zakresu ogrodnictwa, pszczelarstwa i hodowli jedwabników) oraz pasji fotograficznej. Chociaż wywodził się on z ubogiej rodziny chłopskiej, to Mateusz Szpytma zauważa, że

Posiłkując się wiedzą z książek i czasopism, potrafił samodzielnie złożyć aparat fotograficzny (później posiadał także profesjonalny, wyprodukowany fabrycznie sprzęt). Wykonał tysiące zdjęć. Wiele z nich zachowało się w prywatnych zbiorach markowian. Ulma utrzymywał na nich życie codzienne mieszkańców wsi – prace polowe, śluby, wesela, Pierwszą Komunię Świętą, chrzciny, a także wydarzenia społeczne, np. występy chóru, orkiestry, przedstawienia teatralne. Robił również zdjęcia na zamówienie. Na wielu przedstawił swoich najbliższych. Zachowały się wzruszające fotografie żony, dzieci i innych członków rodziny. Fotografował ich w rodzinnym entourage'u, często przy pracy, także siebie¹⁹.

Dodać należy, że wśród książek zachowanych z małej biblioteczki Ulmy znajdowały się m.in. podręczniki fotograficzne oraz liczne numery prenumerowanego czasopisma „Wiedza i Życie”²⁰ – a to wszystko pomimo tego, że Ulmowie nie byli majątni i co więcej – mieli nawet problemy z wyżywieniem całej rodziny²¹.

Oczywiście powyższe informacje nie oznaczają, że wielu chłopów w okolicy miało aparaty – bardziej wskazują na to, że miejskie wzorce i praktyki kulturowe w pewnym zakresie rozprzestrzeniały się w okolicy Rzeszowa już na początku XX wieku, budując przy tym dobry grunt pod zmiany późniejsze. A te przyszły wraz z uruchomieniem po II wojnie światowej zakładu fotograficznego w Błazowej. Jego założyciel, Franciszek Sowa, stał się w powiecie prawie że „monopolistą”, jeśli idzie o portrety i zdjęcia rodzinne robione w atelier.

W latach 60. XX wieku, czyli w czasach, gdy Błazowa stała się centrum fotograficznym dla pobliskich wsi, pojawiła się także alternatywa: „krewni

18 W 2016 roku w Markowej utworzone zostało Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II wojny światowej im. Rodziny Ulmów, które zajmuje się pielęgnowaniem pamięci o tych wydarzeniach.

19 M. Szpytma, *Sprawiedliwi i ich świat. Markowa w fotografii Józefa Ulmy*, Kraków 2015, s. 28–29.

20 Tamże. Oprócz poradników technicznych (nie tylko fotograficznych) znaleźć tam możemy także np. *Atlas geograficzny* oraz książkę *Dzicy mieszkańcy Australii*.

21 Tamże.

z miasta”, przyjeżdżając w odwiedziny przywozili swoje prywatne aparaty. Fotografowanie przestało być wyłącznie czynnością odświętną, publiczną i związaną z rynkiem usług – połączyło się także z niezawodowym tworzeniem wizerunków w obrębie grupy rodzinnej lub sąsiedzkiej. Produkcja zdjęć wyszła poza obręb relacji handlowych i weszła w ramy wymiany bezinteresownej, wzmacniającej cenione już wcześniej więzi.

W latach 70. i 80. XX wieku w badanych wsiach pasjonaci fotografowania pojawili się w większej liczbie. Realizowali model dokumentacyjny, reporterski lub artystyczny (relacjonowali życie społeczności, znajdowali tematy krajobrazowe, fotografowali znajomych itp.). Najpierw traktowani byli raczej nieufnie, zwłaszcza gdy starali się dokumentować życie społeczności. Kojarzeni z miejskością i bezproduktywnym spędzaniem czasu, zyskiwali na znaczeniu jako fotografowie obrzędów kościelnych²². Jeden z naszych rozmówców tak opowiadał o początkach swojej przygody z fotografią:

Nie miałem się za fotografa, ani moje fotografowanie to było nic niezwykłego. Taki samouk. Najprostsze aparaty zacząłem kupować gdzieś w sześćdziesiątym ósmym, dziewiątym. [...] Początki to były takie, że wiele do zarzucenia. Ale pracowałem przy kościele, jako kościelny, później zaszła potrzeba, ksiądz chciał pierwsze komunie, żebym mu robił. [...] Ja się wcześniej ukrywałem. Przy kościele to byłem dosyć śmiały, bo przy księdzu. Ale tak to by powiedzieli, że taki lekkomyślny duch, że z aparatem chodzi. Że robotę by zaczął lepiej robić²³.

W opisywanych czasach coraz więcej rodzin posiadało aparat, który stawał się znakiem nowoczesności, podobnie jak pralka czy telewizor²⁴. Wzorzec miejski wydawał się coraz bardziej pożądany. Rosły kolekcje prywatnych fotografii z wizerunkami ludzi w mniej hieratycznych pozach, przedstawiające spontaniczne obrazy codzienności. Zofia Rydet trafiła na podrzeszowskie wsie w momencie, gdy proces ten nabierał rozpędu. Była zapewne kojarzona z miejskimi wzorcami, a bardziej swojskich ram interpretacyjnych dla jej projektu dostarczali lokalni fotografowie-amatorzy i zawodowcy z pobliskich zakładów fotograficznych. Istotne też mogło być częste odwoływanie się Rydet do autorytetu kościoła, gdy mówiła, że robi zdjęcia dla Ojca Świętego²⁵. Nie można również

22 Por. np. WZR/V/3 i WZR/V/71.

23 WZR/V/3.

24 Por. J. Bartuszek, *Fotografia chłopska...*, s. 172–174.

25 Por. np. *Fragment listu Zofii Rydet do Krystyny Łyczywek, Rabka, 18 lipca 1983 r.*, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/krystyna-lyczywek-18-07-1983> (dostęp: 8.06.2018).

zapomnieć o wcześniejszej obecności na tym terenie fotografujących kulturę materialną etnografów²⁶. Dlatego też zapewne jej działalność, być może odbierana jako ekscentryczna, była jednocześnie zrozumiała i wpisywała się, przynajmniej częściowo, w obecne wcześniej wzorce i role.

W latach 90. XX wieku zintensyfikował się proces tworzenia rodzinnych archiwów fotograficznych, które swoim zasięgiem obejmowały już czasy od przełomu XIX i XX wieku. Wyraźniejszy stał się także podział na profesjonalną, komercyjną produkcję fotograficzną i amatorskie praktyki fotograficzne, obejmujące swoim zasięgiem coraz więcej obszarów życia. Ta pierwsza przetrwała mimo demokratyzacji medium i pozostawała istotnym elementem najważniejszych wydarzeń cyklu życiowego (wesela stanowią tu zapewne wzorce) oraz działalnością niezbędną dla uzyskania dokumentów potwierdzających tożsamość. Te drugie, ze względu na ich coraz większą popularność, wpłynęły na okoliczną infrastrukturę – o ile jeszcze w latach 80. i na początku 90. XX wieku z filmami do wywołania trzeba było jechać do Rzeszowa, o tyle pod koniec lat 90. XX wieku i na początku wieku XXI takie usługi zaczęły oferować także punkty w Białej (trochę wcześniej w miejscowości pojawiły się do zakupu same klisze).

Większe możliwości wywoływania odbitek fotograficznych (jak wspominał nasi rozmówcy – wcześniej wyjazd po zdjęcia do Rzeszowa PKS-em oznaczał często całonocną wyprawę) sprawiły jednak równocześnie, że wartość zdjęć znacząco spadła, chociaż przybyło im na atrakcyjności (odbitki kolorowe na przełomie lat 80. i 90. XX wieku zastąpiły już całkiem odbitki czarno-białe). Widać to chociażby po bardzo małej liczbie fotografii kolorowych przechowywanych w pudełkach z rodzinnymi kolekcjami – nie wpisują się one do kategorii „skarbów”, które należy przechowywać z pietyzmem (o ile oczywiście nie mają szczególnej wartości sentymentalnej związanej z tematem lub osobą na zdjęciu – np. zmarłym członkiem rodziny).

Zmiany przysły wraz z cyfryzacją fotografii – proces ten przekształcił sposoby gromadzenia zdjęć i ich zakres tematyczny. Młodsze pokolenia zostały szerzej włączone w praktyki fotografowania. Można wręcz zaryzykować tezę, że nastąpiło przesunięcie „centrum” produkcji zdjęć z pokolenia ojców na grupę dzieci. W wyniku tego obecne pokolenie dziadków stało się raczej biernymi odbiorcami, niż twórcami komunikatów wizualnych. Nowe pokolenie rodziców przekazuje dziś model zdemokratyzowanego fotografowania dalej.

26 Por. WZR/X/41 – WZR/X/49.

Najbardziej znaczące w kontekście naszych badań wydaje się jednak przeniesienie fotografii poza trwałe, materialne, papierowe nośniki. Archiwa cyfrowe pozwalają na realizację części dotychczasowych wzorców wymiany zdjęć, ale ze względu na nowe właściwości (potrzeba urządzenia odtwarzającego i zapośredniczających interfejsów służących ich oglądaniu, multiplikacja liczby fotografii, multum fotografii na pojedynczym nośniku), wiele z tych zbiorów przepada lub znika z pamięci osób je tworzących. Jedna z rozmówczyń w średnim wieku w niezwykle trafny sposób opisała ten proces, który oczywiście nie zawsze przyjmuje aż tak wyrazistą postać:

zdjęcia na taśmę to się zanosilo do wywołania do Łańcuta, i potem lądowały w albumach. I to było najlepsze. Wtedy często się wywoływało zdjęcia. Potem był aparat cyfrowy i z tego czasu zdjęć nie ma. Były karty pamięci, ale karty się pogubiły wszystkie. Zgrywało się to na płyty, ale one są powrzucone gdzieś, już nie wiadomo gdzie i w sumie to przepadło. Nikt do tych zdjęć nie wraca i to nie jest fajne²⁷.

W końcu nastąpiło także upowszechnienie się aparatów fotograficznych w telefonach komórkowych i tabletach – w XXI wieku aparat przestał być rzeczą rodzinną (a tym bardziej związaną z zawodem) – a stał się osobistą²⁸. Zdjęcia pozostające w kartach pamięci telefonu tworzą jeszcze nowsze archiwa, które często nie docierają jednak do najstarszych pokoleń²⁹. Okazuje się więc, że demokratyzacja medium łączy się czasami z, przynajmniej częściowym, wykluczeniem i ograniczeniem dotychczasowych obiegu.

Wzorce wymiany stają się przy tym bardziej złożone, a relacja robiącego zdjęcie i osoby, która je otrzymuje, stanowi przestrzeń coraz większej liczby typów przepływów pomiędzy twórcami i odbiorcami. Udostępnianie fotografii stało się jednocześnie mnożeniem kopii – wizerunek przekazany to wizerunek skopiowany. Akt dawania nie jest jednocześnie aktem utraty – idea wielu odbitek osiągnęła swój wariant utopijny, a to pozwoliło na zaangażowanie zdjęć w bezpośrednią, codzienną komunikację z użyciem sieciowych komunikatorów. Dalszemu rozproszeniu ulega tematyka zdjęć, choć w żadnym stopniu nie anulowało to wcześniejszych konwencji.

²⁷ WZR/D/3.

²⁸ Por. J. Dziewit, *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, grupakulturalna.pl, Katowice 2014, s. 183–194.

²⁹ Por. np. WZR/D/9, WZR/K/128, WZR/K/131.

Dzisiejsze archiwa fotograficzne są więc niezwykle różnorodne i związane z nawarstwianiem się różnych nośników i systemów ich porządkowania. Gromadzone fotografie często pozostają przy tym w zbiorach zorganizowanych zgodnie z kluczem dominującym w czasach, gdy powstawały. Na strychach i w szufladach znaleźć można więc skrzynki ze zdjęciami, które zwykle nie są poukładane według żadnego dominującego schematu powtarzanego w różnych kolekcjach i uznawanego za obowiązującą konwencję. Można uznać je za swoisty brikolaż pojedynczych zdjęć, czasami związanych pewnym wspólnym tematem. Brikolaż, który w trakcie oglądania przybiera diachroniczną formę następujących po sobie kadrów, łącząc się z dodawanymi *ad hoc* komentarzami. Nie oznacza to jednak, że nie jest możliwe odnalezienie żadnych zasad porządkujących te zbiory. „Pudełko” może być w całości traktowane jako odziedziczona pamiątka (wtedy wyodrębnione jest jako całość związana z pewną osobą, linią pokrewieństwa itp.), może też być jedynie opakowaniem i zawierać fotografie podzielone chronologicznie lub związane z konkretnymi postaciami. Nie są to jednak zwykle podziały bardzo wyraziste.

Inaczej ma się sprawa z albumami, które tworzone bywały i nadal bywają na bazie kilku powtarzalnych konceptów. Ich upowszechnienie na badanym obszarze przypada na lata powojenne, choć europejska tradycja ich posiadania utrzymywała się już w latach 60. XIX wieku³⁰. Niewykluczone więc, że i dużo wcześniej, zaadaptowane z kultury miejskiej i szlacheckiej³¹, pojawiły się na badanym terenie. Nie trafiliśmy jednak na żadne wzmianki o tym fakcie.

Zdjęcia w albumach, do których dotarliśmy, układały się w intymne narracje o powstawaniu rodziny, wychowywaniu dzieci, celebracjach rodzinnych i religijnych świąt czy też o wspólnych wakacyjnych wyjazdach. Może być to potwierdzeniem tez Lecha Lechowicza:

30 „Albumy fotograficzne rodzinne stanowią jednorodną pod względem funkcji grupę obiektów przeznaczonych przede wszystkim na zdjęcia o charakterze rodzinnym. Wszystkie tworzone były puste, po to, by zapewnić ich właścicielom możliwość indywidualnego doboru porządku i hierarchii zdjęć, a tym samym intymność i niepowtarzalność kolekcji”. I. Zając, *Klasyczne i nietypowe albumy fotograficzne rodzinne*, „Notes Konserwatorski” 2015, nr 17, s. 111–134.

31 Historię przejścia od galerii portretów malarskich do albumów dobrze obrazuje monograficzny numer czasopisma „Obscura” poświęcony właśnie albumom fotograficznym, a w szczególności teksty: B. Steinborn, *Kopia w galeriach portretów XVI wieku*, „Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce” 1982, nr 4, s. 22–36 oraz Ł. Krzywka, *Miniatury portretowe i sylwetki*, „Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce” 1982, nr 4, s. 36–39.

Każdy album fotografii składa się ze zdjęć ułożonych chronologicznie. Początkiem „historii” mogą być: – pierwsze zdjęcia właściciela, fotografia przedstawiająca jakieś ważne wydarzenia (chrzest, ślub). Punkt wyjściowy bywa różnie cofnięty w przeszłość, może nim być: – fotografie rodziców, dziadków, pradiadków. Ramy te określają „kierunek pionowy”. W „poziomie” znaleźć się może wszystko, co dotyczy „prywatnej historii” właściciela. Większość to zdjęcia bezpośrednio związane z tą historią [...]. Proces „stawiania się” albumu przypomina po trosze rafę. Kierunkiem zasadniczym jest narastanie ku górze, przy jednoczesnym rozbudowywaniu się na boki. A wszystko w zadziwiającej symbiozie: mechanicznej precyzji i „obojętności” fotografii oraz intymności i prywatności albumu³².

Przeglądając jeden z albumów, wynotowaliśmy takie oto następstwo „wydarzeń”: ślub, para małżonków w codziennych sytuacjach, urodziny dziecka, chrzest, komunია, zdjęcia z wojska, fotografie z zakładu pracy, rodzina (zdjęcia dziadków, rodziców, dzieci – z różnych etapów ich życia). Do dzisiaj powstają podobnie skonstruowane albumy. Z naszych rozmów wynika, że jednym z najsilniejszych impulsów do ich zakładania jest nadal założenie własnej rodziny. Narracje konstruowane w ramach albumów w oczywisty sposób pokrywają się przy tym z tematyką samych fotografii. Należałoby jeszcze dodać, że część zdjęć rodzinnych zostaje wyróżniona i eksponowana w przestrzeni domu. Ściany zamieniają się w małe ekspozycje i ta tendencja do dzisiaj wydaje się znacząca.

Wraz z nastaniem archiwów cyfrowych zmieniło się niewiele i zarazem bardzo dużo. System porządkowania zbiorów gromadzonych na płytach i dyskach twardych często nie odbiega od wcześniejszych wzorców. Jednocześnie pojawiają się jednak katalogi służące przede wszystkim lokalizowaniu zdjęć w czasie i przestrzeni (w końcu – jak pisze Susan Sontag – „Zbierać fotografie – to zbierać świat”³³). Według takiego systemu można porządkować także obrazy zapisane na urządzeniach mobilnych. Tu jednak wydaje się, że dominować zaczyna konwencja *scrollowania* – archiwum staje się serią następujących po sobie obrazów, które łączy przede wszystkim następstwo wykonania.

Tak nawarstwiająca się archiwa domowe weszły w relacje z archiwami lokalnymi. W tych gromadzone są odbitki, ich kopie i skany zdjęć odwołujących się do przeszłości wsi lub miasta³⁴. Tworzą je ludzie i instytucje, które przyjmują funkcję

32 L. Lechowicz, *Album fotografii – czas odnaleziony?*, „Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce” 1982, nr 4, s. 18.

33 S. Sontag, *W Platońskiej jaskini*, [w:] tejsze, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 9.

34 Wyjątkowe pod tym względem są lokalne archiwa fotografów zawodowych. Stanowią bowiem kumulację różnych osobistych i rodzinnych historii.

„strażników pamięci” danej społeczności. Kolejny obszar składowania fotografii wiąże się z działalnością profesjonalną etnografów i historyków gromadzących zbiory z różnych źródeł i tworzących swoje własne. Kierują się zwykle kluczem tematu badań, jak np. w przypadku fotograficznej kolekcji w archiwum Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie, lub prywatnym związkiem z wybraną wspólnotą, kiedy to przyjmują funkcję strażników lokalnej tradycji, jednak czynią to z pozycji sprofesjonalizowanej przez wykształcenie akademickie.

O cyrkulacji fotografii pomiędzy rodziną a instytucjami kultury będzie jeszcze mowa. W tym miejscu chcieliśmy natomiast zająć się drugim ważnym aspektem historii podkarpackich, chłopskich archiwów rodzinnej fotografii: formą i treścią zdjęć. Pod względem ciągłości treści, choć niekoniecznie formy, najbardziej trwale okazują się wspomniane już wyżej zdjęcia ślubne i weselne.

4.2. Znakować

Pierre Bourdieu, zastanawiając się nad niezwykle szybką integracją egzogennej formy, jaką było zdjęcie w obrębie francuskiej kultury chłopskiej na początku XX wieku, uznawał, że nastąpiła ona tak płynnie ze względu na łatwość, z jaką fotografia realizowała centralne dla tej kultury funkcje i łączyła się z uwiecznianiem ważnych aspektów życia zbiorowego³⁵. Ceremonie weselne stały się pierwszym „portalem”, przez który praktyki fotograficzne wkraczały w życie wsi. Bardzo podobnie mogło być na badanym przez nas terenie, gdzie zdjęcia ślubne (głównie pary młodej oraz jej najbliższych), stanowią dużą część przedwojennych zbiorów. W przeciwieństwie jednak do opisów Bourdieu, który zwracał uwagę na robienie fotografii w trakcie samego wesela, w okolicach Błażowej zdjęcia powstawały często później – w zależności od tego, kiedy wędrowny fotograf dotarł na miejsce³⁶ lub kiedy młodym małżonkom udało się odwiedzić

35 P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel i in., *Photography. A Middle-brow Art*, tłum. na jęz. ang. S. Whiteside, Cambridge 1990, s. 20.

36 W tym przypadku zwykle były to monidła. Powstawały one poprzez skopiowanie (fotomechaniczne lub ręczny malunek) dwóch zdjęć portretowych i połączenie ich w jedno. Wprowadzało to dodatkowy symboliczny element połączenia dwóch elementów, które wcześniej były rozłączne. Oczywiście w takiej sytuacji – jak wskazują informatorzy – korzystało się zwykle z portretowych zdjęć zrobionych wcześniej. Co ciekawe, nasze badania przy okazji potwierdziły także spostrzeżenie Andrzeja Różyckiego, że nazwa „monidło” jest właściwie nieznana wśród społeczności, które takie obrazy posiadały w domach. Por. A. Różycki, *Monidło – wstępna pró-*

miasto³⁷. Tylko czasami fotografa zapraszano specjalnie – wtedy osobne zdjęcie ujmowało wszystkich uczestników zabawy.

Drugim ważnym tematem, który okazuje się trwały, choć ulega transformacjom, jest grupowe zdjęcie rodzinne. To powstawało często bez okazji – wyprawa do fotografa i wykonanie odbitki same w sobie stanowiły ważne wydarzenie dla grupy krewnych i powinowatych. Zdjęcia tworzone były jednak także w związku z rozpadem rodzin w wyniku procesów migracyjnych. Bliscy w Stanach Zjednoczonych przesyłający zdjęcia swojego dobrobytu dostawali fotografię z rodzinnych stron wykonaną w atelier lub przed domem, z upozowanymi osobami zajmującymi dokładnie określone miejsce w hierarchii. W ten sposób utrzymywano kontakt nie tylko na poziomie słowa pisanego, ale także wizualnej reprezentacji³⁸.

Formą, która do dzisiaj pozostaje istotna, był także portret, zakorzeniony formalnie z jednej strony w wizualnych konwencjach popularnych wśród szlachty, a później także mieszczaństwa (w historii „wielkich ludzi i rodów”³⁹), a z drugiej w charakterystycznych dla XIX wieku praktykach fotografowania i zbierania typów ludzkich – zarówno na potrzeby naukowe (głównie etnograficzne)⁴⁰, jak i „rozrywkowe”, służące tworzeniu prywatnych kolekcji zdjęć. W badanych okolicach zdjęcia takie wykonywał na pewno już wspomniany wcześniej Edward Janusz. Najstarsi informatorzy wskazują na istnienie praktyki wykonywania portretów także w międzywojniu – później fotografia taka stała się już bardziej rozpowszechniona. Specyficznym wariantem portretu, o którym warto wspomnieć, był typ wojskowy. Służba wpływała zarówno na wzorzec pozowania, jak i przyczyniała się do zwiększenia liczby przekazywanych najbliższym zdjęć.

Po wojnie zakres praktyk fotograficznych i tematów rozszerzał się równolegle do przyznawania większej wagi kolejnym wymiarom życia odświętnego

ba rehabilitacji, katalog wystawy, Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych „Rozdroża”, kuratorzy: A. Różycki, M. Sudziński, 24.02.2011–25.03.2011. Na temat monideł por. także: P. Kwiatkowska, *Monidło*, [w:] I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szczesniak, Ł. Zaremba, *Kultura wizualna w Polsce*, t. 2: *Spojrzenia*, Warszawa 2017.

37 J. Bartuszek, *Fotografia chłopska...*, s. 172–174. Por. także B. Steinborn, *Kopia w galeriach...*

38 Por. np. WZR/C/71 oraz M. Kutrzeba, *Emigracja mieszkańców Błazowej i regionu na przestrzeni XIX, XX i XXI wieku – wybór czy konieczność? The emigration of the residents of Błazowa and its surroundings over the 19th, 20th and 21st centuries – a choice or a necessity?*, tłum. na jęz. ang. M. Głaz, Łańcut 2014.

39 Por. P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel i in., *Photography. A Middle-brow Art...*, s. 30.

40 Na ten temat por. np. M. Szulc, *Fotografia na usługach etnografii. Materiały do bibliografii fotografii polskiej*, Wrocław 1955 oraz M. Sztandara, *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii. Studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*, Opole 2006.

i codziennego. Pojawiały się zdjęcia z chrztów, komunii i pogrzebów, później także urodzin, a w końcu świąt Bożego Narodzenia, Wielkanocy i innych okazji, gdy rodzina spotyka się w większym gronie. Ważniejsze święta kościelne nadal powiązane były z usługami zawodowców, którzy pracowali na zlecenie rodziny, ale także innych instytucji, dla których wizualne znakowanie przynależności okazywało się bardzo ważne – kościoła, szkoły⁴¹, zakładu przemysłowego, władz lokalnych. Powstawały bogate archiwa zdjęć dożynkowych, jubileuszy państwowych, kolegów ze szkolnej ławy i pracy, przechowywane zarówno przez owe instytucje, jak i trafiające do zbiorów prywatnych.

Rozszerzanie pola praktyk i tematów fotograficznych łączyło się także ze wzrostem dostępności aparatów oraz przejściem roli fotografów przez członków rodziny i wspólnoty sąsiedzkiej. To prowadziło do włączenia innych aspektów uroczystości, ale także życia codziennego w obręb tego, co „fotografowalne”⁴². Pojawiały się zdjęcia czasu pracy i czasu odpoczynku (od polowych i gospodarskich czynności po wyjazdy do sanatoriów i wycieczki), hieratyczność póź była zastępowana ich znacznym rozluźnieniem, choć portret i ustrukturyzowana przestrzennie grupa nadal były punktami odniesienia do pozowania i komponowania obrazów. W latach 80. spektrum tematów fotograficznych było już więc szerokie, a konwencje ustawiania ciała przed obiektywem internalizowane we względnie neutralnej praktyce rodzinnej fotografii „reportażowej”. Zofia Rydet nie miała więc problemu ze stworzeniem odpowiadającej jej sytuacji fotograficznej. Również zrobienie zdjęcia wnętrza domu nie wydawało się w trakcie jej wizyt czymś dziwnym, choć jeszcze dziesięć lat wcześniej nie była to przestrzeń zbyt często tematyzowana fotograficznie.

Warto wyeksponować również proces krystalizowania się kolejnego wielkiego tematu fotografii badanych terenów w drugiej połowie XX wieku – dorastania dziecka w rodzinie. Jego forpocztą były zapewne fotografie chrzcina, ale szybko zostały one uzupełnione o sceny z życia codziennego i uroczystości rodzinnych, w których centrum umieszczony został potomek. Serie fotografii rozciągniętych w czasie dojrzewania zbudowały nowy wariant porządkowania już funkcjonujących motywów.

41 Tu warto wspomnieć o funkcjonujących w liceum w Białowej kółkach zainteresowań, z których jedno zajmowało się fotografią. Jego uczestnicy nie tylko wykonywali zdjęcia, ale także wywoływali je w ciemni. Jednym z głównych tematów fotograficznych pojawiających się na zdjęciach tej grupy były występy szkolnej grupy teatralnej.

42 „Fotografie ważnych ceremonii są możliwe ponieważ [...] ujmują zachowanie, które jest społecznie aprobowane i regulowane, to znaczy, zachowanie, które już wcześniej było celebrowane. Nic nie może być sfotografowane, poza tym co musi zostać sfotografowane”. Por. P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel i in., *Photography. A Middle-brow Art...*, s. 23–24.

Lata 90. i dominacja aparatów kompaktowych wyostrzyła wszelkie wcześniejsze podziały i jednocześnie pozwoliła reprodukcować tematy związane ze sferą prywatną i nieoficjalną. Demokratyzacja medium wiązała się jednak także z silniejszym zaznaczaniem różnicy między fotografią zawodową i amatorską. Ta pierwsza pozostawała ważna w przypadku największych uroczystości – zwłaszcza wesel – co pokazuje ciągłość modelu. Coraz więcej zdjęć powstawało jednak także w ramach przyporządkowanych pokoleniu rodziców praktyk fotograficznych dotyczących różnych wymiarów codzienności.

Cyfryzacja i dalsza demokratyzacja medium spowodowały rozdrobnienie tematów. Dotychczasowe sposoby organizacji przestrzeni i ciał na zdjęciu pozostają istotne, ale uległy swobodnym modyfikacjom związanym chociaż częściowo z wzorcami wizualnymi krążącymi globalnie. Fotografia dla pokoleń korzystających z aparatu jako technologii zrośniętej z codziennością stała się sposobem na znakowanie i włączanie w praktyki komunikacyjne jej nowych obszarów, takich jak chociażby gotowanie. Autoportret wyrósł przy tym na niezwykle ważną konwencję, wskazując, że fotografowany i fotografujący mogą być tą samą osobą, co plasuje *selfie* wśród praktyk tożsamościowych⁴³.

Ten krótki przegląd nie oddaje złożoności procesu różnicowania tematów zdjęć, nie było też naszym celem stworzenie kompletnej i wyczerpującej osi czasu. Zależało nam przede wszystkim na wstępnym zmapowaniu tego obszaru. Mamy natomiast nadzieję, że udało nam się ustalić historycznie istotne instytucje produkcji fotografii, zasygnalizować jakie wzorce wymiany stały u podstaw tworzenia domowych archiwów oraz zaprezentować związki powyższych czynników z tematyką i formą zdjęć. Po tym wprowadzeniu czas przejść do odpowiedzi na kolejne ważne pytania, dotyczące najważniejszych wzorców krążenia fotografii i ich wpływu na uczestniczących w wymianie ludzi.

4.3. Przemieszczać

Na badanym terenie fotografie nie wydają się być przekazywane według jednego, dokładnie skodyfikowanego wzorca. Można raczej mówić o dominujących trajektoriach, które z jednej strony będą związane z funkcjonującymi wcześniej

43 Por. J. Dziewit, *Od budowania tożsamości do zniewolenia. Rozważania o funkcji fotografii w kulturze Zachodu*, [w:] M. Markiewicz, A. Stronciwilk, P. Ziegler (red.), *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, Katowice 2016, s. 188.

modelami wymiany i dziedziczenia w obrębie grupy rodzinnej, a z drugiej z budowanymi po części na ich bazie, a po części na szeroko akceptowalnych wartościach związanych z tworzeniem ogólnodostępnej kolekcji cennych przedmiotów przez instytucje zajmujące się zbieraniem śladów przeszłości.

Zdjęcia, w zależności od sposobu ich kontekstowej klasyfikacji, stają się rodzinnymi pamiątkami, eksponowanymi obrazami, osobistymi talizmanami, znakami więzi, dokumentami (czasami nieczytelnymi) lub cennymi świadectwami przeszłości. W zależności od tego rozpoznania inne będą ich losy i w inne obiegi wejdą. Afordancje fotografii związane z możliwymi formami „używania” i krążenia zdjęć są przy tym w dużej mierze zależne od wzorców percepcyjnych i emotywnych.

Afordancje rozumiemy przy tym zgodnie z wykładnią Jamesa Gibsona stosowaną w studiach nad fotografią. To zestaw cech danego przedmiotu, które dają możliwości wchodzenia z nim w interakcje z perspektywy wytyczanej przez daną jednostkę posiadającą zawsze specyficzny aparat motoryczny i kognitywny⁴⁴. To, co informatorzy widzą na fotografii i co w związku z tym czują, wpływa na to, co z nią robią – ale równie ważne są ograniczenia wpisane w samo zdjęcie jako obiekt materialny. Chcemy więc zaznaczyć, że ta sama fotografia może trafić w czasie swojego „życia”⁴⁵ w różne miejsca, pełnić różne funkcje i być odczytywana na wiele sposobów, ale w ramach pewnych ograniczonych jej materialnymi aspektami możliwości.

Przypomnijmy w tym miejscu, jak dookreśliśmy na potrzeby naszej analizy ogólny status zdjęć. Tym razem oddamy głos Elizabeth Edwards i Janice Hart:

fotografia, poza obrazem dwuwymiarowym, jest również trójwymiarowym przedmiotem. Istnieją zatem fotografie w świecie rzeczy – jako chemiczne depozyty na papierze, jako obrazy osadzone w bezmiarze kartoników o różnych rozmiarach, kształtach, kolorach i zdobieniach, podporządkowane dekoracjom ich powierzchni lub czerpiące znaczenie z form prezentacyjnych, takich jak ramki i albumy. Fotografie to zarówno obrazy, jak i obiekty materialne, istniejące w czasie oraz przestrzeni, a tym samym w społecznym i kulturowym doświadczeniu. Mają swoją „objętość, nieprzejrzystość, podatność na

44 J. Larsen, *Practices and flows of digital photography: an ethnographic framework*, „*Mobilities*” 2008, vol. 3, s. 141–160. Por. także J. Gibson, *The Theory of Affordances*, [w:] R. Shaw, J. Bransford (red.), *Perceiving, Acting, and Knowing*, New Jersey 1977.

45 Por. I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, tłum. E. Klekot, [w:] M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Warszawa 2003, s. 249–274.

dotyk i są fizycznie obecne w świecie”, uwikłane tedy w interakcje o charakterze subiektywnym, cielesnym oraz zmysłowym. Właściwości tych nie można zredukować ani do abstrakcyjnego statusu towaru, ani do zestawu znaczeń, ani też do ideologii, które posługują się obrazem jako swoim pretekstem. Zamiast tego, fotografie zajmują przestrzeń i przemieszczają się pomiędzy różnymi przestrzeniami, podążając za ścieżką użycia, która rozrzuca je po świecie⁴⁶.

To uściślenie jest naszym zdaniem pomocne zwłaszcza w tym miejscu, gdyż chcemy zająć się krążeniem fotografii rozumianej jednocześnie jako rzecz i jako obraz. Przyjrzymy się przy tym wyłącznie cyrkulacjom o dużym, kulturotwórczym znaczeniu: wewnątrzrodzinnym oraz publicznym – aktywizowanym na badanym obszarze głównie przez instytucje kultury⁴⁷.

Jednym z najważniejszych wewnątrzrodzinnych obiegu zdjęć był na Podkarpaciu ten związany z wymianą listów pomiędzy członkami rodziny na emigracji i osobami, które pozostały na ziemiach swoich przodków. O samym zjawisku opuszczania podkarpacowskiej ojcowizny w XIX, XX i XXI wieku pisała Małgorzata Kutrzeba, zwracając uwagę na jego cztery największe fale⁴⁸. Pierwsza rozpoczęła się wraz z uwłaszczeniem chłopów na terenie Galicji i osiągnęła swój szczytowy punkt na początku XX wieku. Druga wiązała się z zakończeniem II wojny światowej, trzecia z wydarzeniami politycznymi lat 80. XX wieku, czwarta z wejściem Polski do Unii Europejskiej. Najpopularniejszym kierunkiem pierwszych masowych wyjazdów mieszkańców Podkarpacia były Stany Zjednoczone Ameryki. O skali emigracji na badanych obszarach niech świadczą dokumenty z parafii rzymskokatolickiej w Kąkolówce – w ciągu 11 lat wieś opuściła 1/3 ludności⁴⁹. W Futomie liczba emigrantów na początku XX wieku osiągnęła około 20% wszystkich mieszkańców. Niepiśmienni zwykle chłopcy wyjeżdżali w celach zarobkowych – chcieli poprawić los swój i całej rodziny.

Po wojnie Galicję opuściło dużo mniej osób. Motywacja polityczna stała się kluczem do mówienia o tej fali. Jak pisze Kutrzeba:

Wyjeżdżający [...] reprezentowali cały przekrój społeczny. Od oficerów WP i ich rodzin, działaczy Polskiego Państwa Podziemnego po szeregowych

46 E. Edwards, J. Hart, *Fotografie jako przedmioty. Wprowadzenie*, tłum. M. Frąckowiak, [w:] M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, współpr. M. Krajewski, Warszawa 2011, s. 253–254.

47 Temu wątkowi poświęcony został rozdział piąty.

48 M. Kutrzeba, *Emigracja mieszkańców Białej...*, s. 5–13.

49 Por. tamże, s. 7.

żołnierzy i innych, którzy nie mogli się pogodzić z nową sytuacją polityczną w kraju. W znakomitej większości ludzie Ci byli wykształceni, a przynajmniej umieli czytać, pisać. [...] Znacznie łatwiej i szybciej zasymilowali się i wsiąkli w amerykańską czy kanadyjską społeczność⁵⁰.

Trzecia fala emigracyjna również nie osiągnęła skali pierwszej, choć wielu mieszkańców podrzeszowskich wsi po wprowadzeniu stanu wojennego decydowało się na opuszczenie kraju – i wciąż Stany Zjednoczone były kierunkiem dominującym. Dopiero wraz z otwarciem europejskiego rynku pracy dla Polaków, ważniejszymi celami podróży stały się Wielka Brytania, Irlandia, Niemcy i Holandia.

W związku z procesem rozpraszania się rodzin, którego początki sięgają na badanym obszarze 1848 roku⁵¹, wielkim wyzwaniem było utrzymanie i kultywowanie więzów krwi bez ich terytorialnego i pragmatycznego wymiaru. Dotąd te dwa aspekty były na terenie podrzeszowskich wsi i miasteczek nierozwalnie splecione, a przynależność budowana w oparciu o związek z ziemią łączyła się z przynależnością fundowaną na idei pokrewieństwa i powinowactwa⁵². Więź opierała się przy tym w dużej mierze na zespole wzorców skonstruowanych wokół funkcjonowania gospodarstwa rolnego. Wyrażały się one na wielu poziomach organizacji życia: od wartości i norm (np. szacunek względem rodziców, dziadków, wujków i ciotek; znaczenie wspólnej pracy; norma pomocy wzajemnej) przez organizację społeczną (np. prestiż i sprawcza siła głowy rodziny, podział ról społecznych ze względu na wiek i płeć) po kulturę materialną (np. zagospodarowanie przestrzeni domu). Maria Biernacka zauważyła w tym kontekście niezwykle ważną rolę czasu świątecznego (Bożego Narodzenia i Wielkanocy) oraz wielkich wydarzeń ustanawiających relację pomiędzy dwiema rodzinami lub dotychczasowymi i nowymi członkami społeczności (wesela i chrzciny). Uznała, że scalały one zespół rodzinny zarówno na poziomie „emocjonalnym”, jak i „instrumentalnym”⁵³.

W momencie przestrzennego rozproszenia część z powyższych manifestacji więzi pokrewieństwa przestała funkcjonować. Na znaczeniu nabrały wszelkiego rodzaju celebracje połączone z odwiedzaniem się i goszczeniem. Gościna stała

⁵⁰ Tamże, s. 11.

⁵¹ K. Groniowski, *Uwłaszczenie chłopów w Polsce. Geneza, realizacja, skutki*, Warszawa 1976.

⁵² Por. np. S. Szynkiewicz, *Rodzina. Elementy systemu pokrewieństwa*, [w:] M. Biernacka (red.), *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, Wrocław 1976, s. 481.

⁵³ M. Biernacka, *Kulturowe przejawy więzi w społecznościach wiejskich*, „Etnografia Polska” 1988, t. XXXII, z. 1, s. 231–232.

się, przynajmniej od drugiej połowy XX wieku, podstawową formą aktualizacji więzi i jednocześnie ich autoafirmacją⁵⁴. Wcześniejsze ograniczenia mobilności, zwłaszcza gdy do pokonania było siedem tysięcy kilometrów i Ocean Atlantyki, spowodowały, że wykształcił się inny model – związany z komunikacją za pomocą pisma i fotografii⁵⁵. Model, który ulegał znaczącym przekształceniom, ale w swoim zarysie przetrwał bardzo długo – listy stały się mailami i wiadomościami przesyłanymi przez komunikatory, a zdjęcia trafiają na portale społecznościowe i na dyski sieciowe, ale nadal są przede wszystkim przedmiotami wymiany i nośnikami więzi. Wydaje się, że bazą dla tych wariantów komunikacyjnych jest opisywany właśnie obieg. Przemieszczające się zdjęcia zastępowały przemieszczonych członków rodzin.

Joanna Bartuszek zauważa, że przesyłane między członkami rodziny fotografie stanowiły formę uobecniania poszczególnych osób⁵⁶. Ów efekt był możliwy – dodaje autorka *Między reprezentacją a 'martwym papierem'* – przede wszystkim ze względu na, zauważoną już wcześniej przez Rocha Sulimę, **zasadę ekwiwalencji**:

Fotografia zastępowała osoby same, stawała się substytucją przedstawianej postaci, była równoważna ludzkiemu bytowi. Przesyłane za ocean lub do frontowych okopów fotografie chłopskie nie tylko odtwarzały więź rodzinną, ale zastępowały konkretne osoby⁵⁷.

Chcemy zapytać w tym miejscu o możliwe prefiguracje opisanej zasady oraz o to, czy przekształcenia budowane w wyniku ustanowienia obiegu zdjęć między rozproszonymi członkami rodziny wpływały także zwrotnie na konceptualizację więzi pokrewieństwa. Wydaje nam się bowiem, że fotografia stała się zarówno „modelem czegoś”, jak i „modelem dla czegoś” w badanej kulturze⁵⁸.

54 Por. M. Biernacka, *Kulturowe przejawy więzi...*, s. 234 oraz A. Pisarek, *Gościnność polska. O kulturowych konkretyzacjach idei*, Katowice 2016.

55 Por. J. Bartuszek, *Fotografia chłopska...*, s. 84 oraz W. Mędrzecki, *Fotografia chłopska jako źródło do dziejów rodziny chłopskiej w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] J. Leskiewiczowa (red.), *Spółczesność polskie XVIII i XIX wieku*, t. 9, Warszawa 1991, s. 385.

56 J. Bartuszek, *Fotografia chłopska...*, s. 84.

57 R. Sulima, *Fotografia chłopów polskich...*, s. 117.

58 „Wzorce kulturowe są modelami, że stanowią zestawy symboli, których wzajemne relacje modelują relacje pomiędzy jednostkami, procesami czy jakimikolwiek innymi elementami fizycznych, organicznych, społecznych lub psychologicznych systemów, naśladując je, będąc względem nich paralelnymi bądź też je stymulując. Pojęcie modelu ma jednak dwa znaczenia – rozumiemy je jako model »czegoś« bądź też model »dla« [...]. W pierwszym znaczeniu podkreśla się manipulowanie strukturami symbolicznymi w taki sposób, by stały się one, mniej

Wraz z jej wchodzeniem w nowe obiegi konstituowane na braku bezpośredniej obecności bliskich, konieczne było wypracowanie stylów interpretacji, które pozwalałyby zastąpić to, co utracone. Razem z nimi kształtowały się także opisane wyżej sposoby składowania zdjęć i znaczenia im przypisywane.

lub bardziej ściśle, paralelne względem ustanowionego już wcześniej systemu niesymbolicznego [...]. W drugim znaczeniu z kolei podkreśla się manipulowanie systemami niesymbolicznymi w oparciu o relacje wyrażane poprzez systemy symboliczne [...]. Wzorce kulturowe ze swej natury pełnią rolę podwójną: nadają znaczenie – czyli obiektywną formę pojęciową – rzeczywistości społecznej i psychologicznej, zarówno przystosowując się do niej, jak i przystosowując ją do siebie”. C. Geertz, *Religia jako system kulturowy*, [w:] tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 115–116.

5. KRĘGI SYNCHRONII. FOTOGRAFIA I WIĘZI

5.1. Zasada ekwiwalencji

Wzorców wyobrażeniowych dla zasady ekwiwalencji, która pozwala na zastępowanie osób fotografiami, szukać można w co najmniej kilku miejscach. Ważny kontekst tworzą święte obrazy, tak chętnie umieszczane przez Zofię Rydet w kadrze jej fotografii, a wieszane w centralnych miejscach dawnych chat i czasem chowane także ze zmarłymi do grobu¹. Dzisiaj często zalegają na badanym obszarze na strychach i w piwnicach, kojarząc się wśród młodszych pokoleń z kiczem, którego jednak nie powinno się niszczyć. Stanowią także przedmioty kolekcjonerskie dla miejscowych zbieraczy², często współpracujących także z instytucjami muzealnymi.

Badacze kultury wielokrotnie zwracali uwagę na status świętych obrazów w ramach chłopskiej wizji świata. Stefan Czarnowski pisał, że „dla ludu naszego są czymś więcej, niż wizerunkami. Są symbolami w znaczeniu najbardziej dosłownym, tj. przedmiotami, mającymi udział w naturze wyobrażanej postaci i postać tę streszczającymi”³. Historyczne tropy prowadzą jeszcze dalej: w kierunku kultu relikwii i kultu obrazów oraz rozwoju sztuki pobożnościowej w późnym średniowieczu – rozszerzając znacząco kontekst czasowy i przestrzenny zjawiska oraz zakres dotyczącej go literatury o dzieła badaczy zajmujących się tzw. pobożnością wizualną⁴. Na gruncie analiz polskiej kultury wątek ten podejmuje

1 Por. U. Lehr, „Niekochani zmarli”, „Etnografia Polska” 2006, t. L, z. 1-2, s. 245. Ciekawą propozycję interpretacji świętych obrazów można znaleźć w: Ł. Zaremba, *Święte obrazki*, [w:] I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak, Ł. Zaremba, *Kultura wizualna w Polsce*, t. 2: *Spojrzenia*, Warszawa 2017.

2 Por. WZR/E/1-30.

3 S. Czarnowski, *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego*, [w:] tegoż, *Kultura*, Warszawa 1958, s. 89-90.

4 Por. A. Królikowska, *Obrazy i obrazki religijne w aspekcie wartości*, „Opuscula Sociologica” 2013, nr 1 (3), s. 20; A. Niedźwiedz, *Od religijności ludowej do religii przeżywanej*, [w:] B. Fatyga,

m.in. Joanna Tokarska-Bakir, która wysuwa tezę o nierozróżnialności świętych obrazów i tego, co przedstawiają w religijności ludowej⁵. Jej koncepcja, zakorzeniona w Gadamerowskiej hermeneutyce, jest zresztą w dużej mierze poświęcona owej nierozróżnialności jako mechanizmowi („dyspozycji onto-epistemologicznej”⁶) rządzącemu nie tylko percepcją wizerunków związanych z wiarą, ale także w innych obszarach.

Nie mamy danych, by weryfikować zasadność powyższych wniosków w kontekście badanego obszaru. Nie jest to też w tym miejscu konieczne. Wystarczy wiedza o tym, że święte obrazy mogły jawić się jako osoba realnie istniejąca (lub przynajmniej jako coś istniejącego w bezpośrednim z nią związku), a osobista relacja była z nią możliwa⁷. Znajduje to potwierdzenie w niektórych przeprowadzonych przez nas wywiadach, gdy okazuje się, że kolekcjonowanie świętych obrazów jest ratowaniem świętych na nich przedstawionych⁸. Potwierdzeniem takiego sposobu myślenia o „swoich świętych” może być także zwyczaj związany z rozmieszczonymi w okolicy Błazowej przydrożnymi kapliczkami (formą reprezentacji wizualnej, tym razem trójwymiarowej), którym dodawano metalowe daszki. Gdy przez dłuższy czas padał deszcz lub prażyło słońce, demontowano je, „aby święty, doznawszy »ludzkich mąk«, zlitował się nad mieszkańcami i powstrzymał nieuchronną klęskę”⁹.

Wydaje nam się więc, że relacja między wizerunkiem postaci świętego a przekonaniem o jego obecności (a może o jego istnieniu, niekoniecznie nawet w tym samym planie ontologicznym) mogła dostarczać przez długi czas wzorca do interpretowania różnych wytworów kultury wizualnej – w tym m.in. fotografii. Innymi słowy, sfera stosunku ludzi do świętych obrazów jest jednym z tych aspektów badanej kultury, w którym zasada ekwiwalencji (choć niekoniecznie nierozróżnialności) zyskuje swoje uprawomocnienie jako sposób tworzenia zależności pomiędzy wizerunkiem a światem. Alternatywne rozwiąza-

R. Michalski (red.), *Kultura ludowa. Teorie, praktyki, polityki*, Warszawa 2014; J. Elkins, *Pictures and Tears: a History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, London 2001.

5 J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków 2000, s. 20.

6 Tamże.

7 Por. A. Niedźwiedz, *Obraz i postać. Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Kraków 2005.

8 Wywiad audio nr 1.

9 M. Majowicz, „Bogu na chwałę, ludziom na pożytek”. Krzyże i kapliczki przydrożne, [w:] *Kapliczki przydrożne ziemi błazowskiej*, tekst M. Majowicz, fot. Z. Nowak, M. Kozubek, J. Tłuczek, Błazowa 2008, s. 4.

nie zagadki obecności podsuwa w swoich analizach Pierre Bourdieu, gdy pisze, że być sfotografowanym, to znaczy być obecnym – odpowiedzieć na zaproszenie i uhonorować gospodarza. Wskazuje więc na strukturę związaną z przychodzeniem w gości jako tą, która staje u podstaw procesu usensownienia wizerunków i wy tłumaczenia tego, co oznacza „znajdować się na zdjęciu”¹⁰.

Drugi trop prowadzi do malarskiej konwencji portretu, w której obraz jest znakiem odsyłającym do konkretnej, zmarłej lub żywej osoby¹¹. Tradycja tworzenia tego typu wizerunków w kulturze chłopskiej jeszcze na przełomie XIX i XX wieku kojarzona była ze stanem szlacheckim, mieszczańskim i duchowieństwem oraz z ich funkcją „prestizogenną” i upamiętniającą¹². Fotografowie z łatwością znajdowali chętnych na swoje usługi na wsiach m.in. ze względu na te obecne już dużo wcześniej konotacje. Jednocześnie były one, naszym zdaniem, źródłem kolejnych cech opisywanej tu zasady ekwiwalencji – naturalizacji związku pomiędzy osobą i jej wizualnym odpowiednikiem¹³.

Warto w tym kontekście przyjrzeć się cechom charakterystycznym dla dominującej konwencji portretowej. Przede wszystkim – na co zwraca uwagę Ewa Łomnicka-Żakowska – portret, który znamy, jest wynikiem procesu indywidualizacji obrazowania postaci w zachodnim malarstwie, który to proces pozwolił na ustanowienie jako decydującej kategorii podobieństwa pomiędzy modelem a dziełem. Ta zaś stała się potem jedną z baz oceny poszczególnych realizacji. Sama idea portretu natomiast, według przywoływanej badaczki, wiąże się z konwencją służącą „projekcji portretowanego człowieka zakładającego eksponowanie swojego »ja«¹⁴”. Zasada ekwiwalencji zyskuje w świetle tego ogólnego ustalenia oparcie w umiejętności rozpoznawania wizualnej specyfiki jednostki, zakodowanej przede wszystkim w odwzorowaniu rysów twarzy. Tym samym łączy się z wykorzystywanymi codziennie kompetencjami rozpoznawania i indeksowania w kluczu relacyjnym znanych sobie osób, a nie np.

10 Por. P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel i in., *Photography. A Middle-brow Art...*, s. 20.

11 Nie znaczy to, że portrety nie miały charakteru „emblematicznego” i nie operowały znaczeniami również na poziomie symbolicznym.

12 Por. E. Łomnicka-Żakowska, *Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską*, Warszawa 2003.

13 Łukasz Krzywka zauważa, że „Zjawisko natychmiastowej społecznej akceptacji, jaką cieszyła się od początku swojego istnienia fotografia, staje się oczywiste, gdy uprzytomnimy sobie, że realizowała ona już istniejące zapotrzebowanie na wierne i tanie odzwierciedlenie rzeczywistości. Społecznymi poprzednikami fotografii były miniatury portretowe i sylwetki”. Ł. Krzywka, *Miniatury portretowe i sylwetki*, „Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce” 1982, nr 4, s. 37.

14 Tamże, s. 16.

z zasadami ogólnego kategoryzowania obcych zgodnie z ich atrybutami odsyłającymi do myślenia typami¹⁵.

Zasada ekwiwalencji łączy się także z opisanym precyzyjnie przez Rocha Sulimę „kryterium prawdy naocznej”. Jest to

kryterium opisu i poznania świata przez autopsję, stawanie za każdym razem naprzeciw całemu światu. Kultura chłopska, w tej postaci, w jakiej znaliśmy ją do tej pory, oparta była na *wierze w słowo mówione*, zasadzała się na *wiarygodności mówiących*, wypowiadających słowa „teraz” i „tu”, a nie na interpretowaniu, porównywaniu np. przekazów pisanych, obrazów i ocen rzeczywistości znanych z książek lub innych źródeł pośrednich. [...] Prawda słowa mówionego została zastąpiona w najbardziej jaskrawy sposób „prawdą” fotografii. Fotografia absolutyzuje prawdę naoczną, zastępując przy tym prawdę autopsji, prawdę doświadczenia bezpośredniego¹⁶.

Ekwiwalencja prawdy doświadczenia bezpośredniego i prawdy fotografii pozwala na uznanie odbitki za ważny artefakt rodzinny, dający dostęp do tej sfery rzeczywistości, która jest waloryzowana pozytywnie i stanowi przestrzeń codziennej semiologii.

Zasada ekwiwalencji zbudowana została więc na bazie kilku cech, które ją uprawomocniają, a jednocześnie matrycuja jej działanie. Są to zasady: istnienia (choć niekoniecznie obecności), indywidualizacji i prawdziwości. Dzięki nim możliwy jest obieg, w którym to fotografia, obok pisma, wypełnia pustkę po terytorialnych, bezpośrednich formach wyrażania więzi. Wszystko to dzięki temu, że ramy, w których zdjęcie ujmuje świat¹⁷, są na tym podstawowym poziomie zrozumiałe i znaturalizowane. Łączą się one z obowiązującym w badanym kontekście specyficznym *modus* reprezentacji i stylem interpretowania wytworów kultury wizualnej. Fotografii stają się formą dosłowną, odnoszącą się do rzeczywistości, związaną z takim porządkiem świata, który jest możliwy do zobaczenia na własne oczy. A jed-

15 Ten model mówienia o fotografii jest dominujący w prowadzonych przez nas wywiadach. Identyfikacja zmierza prawie zawsze w stronę rozpoznania konkretnej jednostki w jej relacjach z innymi mieszkańcami domu, sąsiedztwa, wsi. Por. np. WZR/C/57, WZR/K/8, WZR/T/15. Co nie oznacza, że identyfikacja przez typy nie jest również znaną praktyką, zwłaszcza gdy dana osoba nie zostaje rozpoznana. Rozwinięcie tej problematyki można odnaleźć w klasycznych pracach polskich antropologów, w tym m.in.: L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986; Z. Benedyktowicz, *Portrety obcego. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000; J.S. Bystron, *Megalomania narodowa*, Warszawa 1935; J. Obrębski, *Problem grup etnicznych w etnologii i jego socjologiczne ujęcie*, „Przegląd Socjologiczny”, t. 4, z. 1-2, s. 177-195.

16 R. Sulima, *Fotografia chłopów polskich...*, s. 114.

17 Por. tamże, s. 118.

nocześnie, ze względu na pewne rozdwojenie w obrębie współcześnie względnie skonsolidowanej na badanym obszarze teorii metafory, zasady pozwalające na traktowanie fotografii jako wizerunków odnoszących się do konkretnych postaci, pozwalają także na częściowe znoszenie przeciwstawnych porządków (dosłownego i metaforycznego), a przez to ujmowanie zdjęcia jako abstrakcyjnego typu lub konkretnej osoby¹⁸. Wydaje się, że owa sfera „pomiędzy” różnymi porządkami może być utrzymywana także dzięki metonimicznym właściwościom medium fotograficznego.

Spróbujmy uszczegółowić jednak, jak działa zasada ekwiwalencji na poziomie formy i treści fotografii, które zastępują wcześniejsze sposoby wyrażania i praktykowania więzi w sytuacji, gdy członkowie rodziny zostają rozdzieleni i zaczynają komunikować się za pomocą obrazów, tekstów i, czasami, konwencji „wizyty”.

Pierwszy z owych poziomów związany jest z zastąpieniem osoby w wymiarze fizycznym przez jej dokładnie odwzorowany wizerunek. Obecność jednostki zostaje zastąpiona przez odmienny porządek naoczności i wizualne potwierdzenie istnienia, przy redukcji prawie wszystkich innych jej wymiarów pozajęzykowych (słowo zostaje przekazane w formie pisma przez listy, później pojawia się komunikacja telefoniczna). Drugi poziom wiązać można z hieratycznością póź na zdjęciach i precyzyjnym, hierarchizującym ułożeniem grupy, która zwłaszcza na dawnych fotografiach tworzy socjogram – graficzną prezentację stosunków między ludźmi¹⁹. Na ogólną funkcję potwierdzania relacji rodzinnych zwraca uwagę Lech Lechowicz w analizie fragmentu *Blaszanego bębenka* Güntera Grassa, w którym główny bohater powieści, Oskar, ogląda album fotografii rodzinnych:

Album służy Oskarowi nie tylko do rekonstrukcji szczegółów, ale również do odnalezienia na zdjęciach pogmatwanych relacji pomiędzy sfotografowanymi osobami. Uwikłań, których obrazki nie są w stanie wyemitować same z siebie, a które dla Oskara-Observatora tkwią w nich i tkwiły od momentu wykonania zdjęcia. On je tylko przed nami odnajduje na nowo, rozbudowuje, nadaje im egzystencję niemal fizyczną. Dla niego są oczywiste i zapisane w każdej fotografii [...] ²⁰.

18 Por. problem ogólnej teorii metafory w: D.R. Olson, *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, tłum. M. Rakoczy, Warszawa 2010, s. 288.

19 P. Bourdieu, M.-C. Bourdieu, *The peasant and photography*, „Ethnography” 2004, vol. 5, nr 4, s. 603.

20 L. Lechowicz, *Album fotografii – czas odnaleziony?*, „Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce” 1982, nr 4, s. 15. Warto zauważyć, że Grass w powieści nazywa album fotograficzny „odslaniającym wszystko, otwartym grobem rodzinnym”. G. Grass, *Album*, „Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce” 1982, nr 4, s. 4 [jest to fragment pierwszej części *Blaszanego bębenka*].

W kontekście błazowskim przesyłane fotografie – modele wizualne – zastępują złożoną grę zależności pomiędzy członkami związanych ze sobą grup rodzinnych. Stanowią znak relacji łączących osoby na zdjęciu, a jako przedmiot wymiany potwierdzają i wzmacniają więź między obdarowanym a dającym. Pod tym względem często stanowią tylko jeden z wielu więziotwórczych przedmiotów, jak w tej, opowiedzianej nam historii:

Więc mama nie miała za co sobie nawet albumu kupić i trzymała ten album, te zdjęcia w starej, amerykańskiej torebce. Torebki dostała od ciotek z Ameryki. I ona je trzymała w tych torebkach. I z tego co wiem, to myśmy bardzo często zaglądali do tych torebek, do tych zdjęć. Jak był jakiś wolny czas, to się wyciągało i oglądało: „popatrz, a to jest taka ciocia, a to jest ten, a to jest tamten, a ten już nie żyje, a ten wyjechał”. I bardzo często się do tych zdjęć zaglądało. Miały zdjęcia wartość dla ludzi i to duża – sentymentalną również²¹.

Warto dodać, że znajdujące się w domowych archiwach fotografie emigrantów do USA z początku XX wieku były wykonywane przede wszystkim w atelier i stanowią niezwykle wyraźną manifestację relacji między sfotografowanymi osobami²². Nic więc dziwnego, że rozmawiając o tych zdjęciach, często słyszeliśmy podobne komentarze: „To było w Chicago. Nie da się rozpoznać, tylko swoje rodzinne wysyłali. Nie miasto”²³.

Rzecz staje się jednak bardziej złożona, gdy przyjrzymy się modelowi popularyzującemu się wraz z upowszechnieniem dostępu do aparatów. W latach 70. i 80. pojawiało się coraz więcej zdjęć z odwiedzin bliskiej i dalekiej rodziny. Czasami były to fotografie wykonane specjalnie z okazji spotkania, czasami stanowiły relację z uroczystości rodzinnych. O jednej z nich tak opowiadała nasza rozmówczyni:

Widzi pan, to też było przez tych z Ameryki robione. Ale zaniedbałam, że nie piszę roku. Ale widzę – piwnica była i dom od drugiej strony jest, od tamtej bocznej drogi. Od tej głównej i od tej drugiej. Jest mój tato. A on nie żyje już, 30 lat będzie niedługo. Ta babcia dłużej. I ten nie żyje. Ten, ten, ten. To jest nasz sołtys – jeszcze młody. To jest może około 40 lat temu²⁴.

²¹ WZR/M/48.

²² M. Kutrzeba, *Emigracja mieszkańców Błazowej...*, s. 37–38.

²³ WZR/K/34.

²⁴ WZR/K/130. Por. także WZR/N/71, WZR/N/75.

Takie wypowiedzi, ale też same zdjęcia są świadectwem ustanowienia kodu służącego komunikowaniu relacji na poziomie praktyki fotograficznej i kompozycji obrazu. Fotograf ujmuje osoby, uaktualniając łączące ich więzi: w dłuższej perspektywie – w trakcie spotkania, w krótszej – w trakcie spoglądania w obiektyw. Samo wspólne pozowanie, m.in. ze względu na długo już obecną na badanym obszarze konwencję fotografii ślubnej, było i jest czytelną dla wszystkich praktyką łączącą się z potwierdzaniem bliskich relacji (przypomnijmy tu przedstawiany już wcześniej wątek monidła ślubnego, które dosłownie łączy dwa zdjęcia w jeden obraz). Przesyłane sobie fotografie są natomiast metonimiami wybranych uroczystości w ich aspekcie więziotwórczym i jednocześnie zestawem darów uzupełniających wymianę związaną z cenionymi gośćcinami. Można więc powiedzieć, że mamy do czynienia ze złożonym systemem przekodowań uwzględniających wyobrażenie więzi jako fizycznej bliskości przejawiającej się także przez jej wizualną reprezentację. To pozwala zdjęciu jako oglądanemu i wymienianemu przedmiotowi pełnić funkcje integracyjne.

Niemiała w tym zasługa ustanowienia ekwiwalencji między znaczącymi wydarzeniami a obrazami owych wydarzeń. Jak już wspomnieliśmy – nie tylko sama więź jest zakodowana na zdjęciach, ale także uroczystość. Pierre Bourdieu w kontekście analizy praktyk fotograficznych francuskich chłopów zauważył, że porządek historyczny, w jakim fotografowanie staje się częścią ceremoniałów życia codziennego, koresponduje ze społeczną istotnością owych uroczystości²⁵. Ta sama tendencja jest widoczna w badanym przez nas kontekście. Wpisanie fotografowania w zrytualizowane formy kulturowe może służyć za znacznik odświętności i wyjątkowości danego momentu oraz łączyć się z innym wskaźnikiem – konsumpcją obfitą – będącymi razem także znacznikiem prestiżu²⁶. Taki splot widoczny był w wielu prowadzonych przez nas rozmowach i na wielu zdjęciach. Jedna z osób tak wspominała wątki związane z fotografią odświętną:

To specjalne okazje musiały być. To była bardzo droga rzecz i rzadko kiedy ludzie zapraszali fotografa. Chyba, że ktoś się znalazł, kto miał akurat aparat. Ktoś z zaproszonych gości na wesele na przykład. To była biedna Galicja jak to mówią. Tu ludzi nie było stać na aparaty fotograficzne. To zawsze był luksus, to było coś bez czego można było się obejść²⁷.

25 P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel i in., *Photography. A Middle-brow Art...*, s. 21.

26 O modelu konsumpcji obfitej (wprawdzie zbudowanym na danych z innego regionu Polski, ale pozwalającym zrozumieć także kulturę chłopskiej Galicji) por. J. Straczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*, Toruń 2013, s. 239–243.

27 WZR/G/67.

Inna z rozmów dotycząca współczesnych albumów uwidacznia podobny wzorec:

Mój syn jak miał wesele – to ma czarnobiałe albumy i kolorowe. Ale w takiej naturalnej scenerii. Te sesje zdjęciowe są ciekawe. W Łańcucie jest Park Potockich przepiękny, to tam te sesje zdjęciowe dla młodych małżeństw są. Takie pamiątkowe, takie ładne. Taka pamiątka. To jest uroczyste, niezwykle, jak ten ślub²⁸.

Bourdieu zaznacza również, że samo oglądanie zdjęć stało się popularną formą „reiteracji zabawy”²⁹. Dobre wspomnienia przyjemnych chwil zostają zredukowane do znaku zrozumiałego dla rodziny, ale możliwego do precyzyjniejszego rozkodowania wyłącznie przez uczestnika spotkania: „zwykle [zdjęcia] nie pokazują, z czego ludzie na nich się śmiali albo dlaczego to robili; pokazują jednak, że bawili się wyśmienicie”³⁰. Wydaje nam się, że ten poziom ekwiwalencji pozwala także na ustanowienie fotografii jako nośnika będącego jednocześnie znakiem więzi oraz sposobem na metaforyczne włączenie nieobecnych w ważną uroczystość. Wysyłanie rodzinie za oceanem zdjęcia z wesela również pełniłoby więc może taką funkcję. Szczegóły sytuacji nie będą im znane, ale sam znak stanowi mocny punkt odniesienia, pozwalający wywołać pozytywne emocje i poczucie pośredniego uczestnictwa w ważnym wydarzeniu³¹, a przez to także bycie członkiem rodziny³².

Ekwiwalencje obejmują również inne obszary wzorców relacji społecznych, ze zwyczajowymi formami budowania prestiżu na czele. Wizualne znaki dobrobytu, takie jak wygląd domu, samochód czy sposoby spędzania czasu wolnego, stawały się popularnym tematem fotografii przesyłanej zza oceanu. Pierwsze znalezione przez nas ślady włączenia kultury materialnej na taką skalę na badanym obszarze pochodzą z lat 30. XX wieku. Także sama forma stawała się znakiem – kolorowe zdjęcie jednoznacznie odsyłało do dobrostanu osób mogących sobie pozwolić na luksus:

To są zdjęcia mojej koleżanki z Ameryki, która właśnie w poniedziałek mnie odwiedziła. Miała 7 lat jak wyjechała. Później mi przesyłała zdjęcia. Ten dom

²⁸ WZR/C/88.

²⁹ P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel i in., *Photography. A Middle-brow Art...*, s. 27.

³⁰ Tamże.

³¹ Niejako rozwinięciem tej praktyki mogą być video połączenia w trakcie uroczystości lub transmitowanie uroczystości online w serwisach społecznościowych.

³² Susan Sontag zauważyła, że „Poprzez fotografię każda rodzina stwarza swoją kronikę pisaną portretami – przenośny zestaw obrazków, które zaświadczać o wspólnym życiu”. S. Sontag, *W Platońskiej jaskini*, [w:] *też*, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Kraków 2009, s. 15.

pusty. Tu bok, to jest ich dom. Trudno żeby ktoś go kupił. To były ciekawe zdjęcia w tych latach. [...] No wie pan – kolorowe! Jak tam cudownie w ogóle. A teraz, teraz myślę, że jest ładniej u nas w niejednym miejscu, niż tam³³.

Często także forma ekspozycji – skórzany album – potwierdzała status grupy.

Warto wspomnieć, że wraz z upowszechnieniem się aparatów fotograficznych, zwłaszcza po cyfrowej rewolucji, codzienność była coraz intensywniej włączana w zakres tematyczny zdjęć, a przez to pojawiała się w omawianym obiegu. Fotografia wkroczyła więc w obszar zajmowany wcześniej przez komunikację listowną i telefoniczną – które pozostają formą sprawozdań z tego, co ważne, ale niemożliwe do przekazania za pomocą zdjęć. Wizualna ekwiwalencja czasu codziennego – gotowania, pracy, wypoczynku – z jednej strony pozwalała na rozszerzenie wizualnego wyobrażenia o tym, czym jest więź rodzinna, z drugiej stanowiła, zwrótnie, sposób na znakowanie – dotąd uznawanych za zwyczajne – obszarów życia, jako czasu święta. Jednocześnie wiązała się z coraz bardziej widocznym rozróżnieniem na sferę prywatną i publiczną. „Jako prywatna technika, fotografia pozwalała tworzyć prywatne obrazy prywatnego życia”³⁴ – pisał Bourdieu.

5.2. Wizerunek jako więź

Jeśli przyjmiemy, że przedstawiony w poprzedniej części wariant zasady ekwiwalencji sprawia, że obieg zdjęć pomiędzy rozproszoną rodziną można odczytać jako więziotwórczy, to dodać należy, że mechanizm wymiany zdjęć-darów nie miałby tak dużego znaczenia, gdyby nie chodziło o wymianę wizerunków obdarowywanych i obdarowywujących. Zasada *do ut des* („daję byś dał”) nie powinna być więc rozpatrywana w tym przypadku bez związku z tym, w jaki sposób przedstawiane są kultywowane w trakcie wymiany więzi³⁵.

Bez wątpienia sama reguła wzajemności, zgodnie z którą zorganizowane były bardzo różnorodne aspekty życia mieszkańców podkarpackich wsi, jest bazą do ustanowienia omawianego obiegu. W jego ramach dochodzi jednak naszym zdaniem do istotnej rekonfiguracji wyobrażeń o tym, czym jest więź

33 WZR/K/30.

34 P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel i in., *Photography. A Middle-brow Art...*, s. 30.

35 O polskich kontekstach funkcjonowania zasady *do ut des* por. E. Kosowska, *O niektórych aspektach funkcjonowania zasady do ut des w polskiej kulturze szlacheckiej*, [w:] T. Kłak (red.), *Kultura polska. Współczesność wobec tradycji*, Katowice 1992.

pokrewieństwa sama w sobie – i to ze względu na znaczenie nadawane wymienianym przedmiotom-fotografiom, a nie tylko ze względu na samą formę wymiany. Zdjęcia stają się wizualnymi i materialnymi zamiennikami złożonej sieci zależności – są darem nie tyle wpisanym w dotychczasowy porządek, co raczej takim, który pozwala na jego przekład – wspólnie z korespondencją listowną, przekazywaniem środków finansowych i różnego rodzaju dóbr, a później rozmowami telefonicznymi. W konsekwencji więź sama w sobie staje się po części wymianą obrazów, patrzeniem na nie, komentowaniem tego, co można na nich dostrzec, a także eksponowaniem ich i dbałością o przechowywanie. Staje się również samym zdjęciem rodzinnym, portretem kogoś bliskiego, przechowywanym w portfelu, fotografią z domowej uroczystości. Samo wyobrażenie więzi zaczyna być tworzone w oparciu o opisane praktyki i wizerunki. Te stają się zaś zwrotnie nośnikami wartości i relacji. Proces ten, na poziomie dużego uogólnienia opisał Maurice Godelier, polemizując z Mausowską koncepcją daru:

Rzeczy cenne, będąc substytutami rzeczy świętych i istot nadprzyrodzonych, które żyją i są w nich obecne, stanowią także substytuty istot ludzkich, ich substancjalnego wymiaru – kości, ciał, cech, tytułów, godności, własności materialnej i niematerialnej. Dlatego właśnie mogą *zająć miejsce* ludzi i rzeczy we wszystkich tych sytuacjach, stworzyć nowe stosunki społeczne – stosunki władzy, pokrewieństwa, wtajemniczenia między jednostkami i między grupami, lub ujmując to prościej – aby reprodukcja istniejących stosunków, przedłużać je i zachowywać. Podwójna natura cennych przedmiotów sprawia, że trudno je zdefiniować, a więc trudno o nich myśleć w świecie, w którym rzeczy są oddzielone od osób³⁶.

W analizowanym przez nas kontekście więzi rozluźnione barierą przestrzenną w konsekwencji są aktualizowane w nowy sposób – poprzez manipulowanie obrazami i przez przywoływanie tego, co minione. Tak więc pośrednio więź łączy się z pamięcią o wspólnej przeszłości zamkniętą w znakach wspólnotowości – staje się utopią, porządkiem utraconym i przez to pożądanym.

Odpowiedź na pytanie, czy ten model ufundował współczesne formy krążenia wizerunków pomiędzy ekranami w ramach rozproszonych przestrzeni grup rodzinnych, towarzyskich i zawodowych wymagałaby dalszych badań. Na pewno ich intensyfikacji można szukać nie tylko uwzględniając

36 M. Godelier, *Zagadka daru*, tłum. M. Höffner, Kraków 2010, s. 91.

wyjazdy zagraniczne, ale także ruch młodszych pokoleń w kierunku miast, który rozpoczął się na dużą skalę w czasie wewnętrznych migracji powojennych³⁷ i trwa do dzisiaj.

Niezależnie jednak od odległości dzielących bliskie sobie osoby, niezależnie od częstotliwości kontaktu na żywo i nowych mediów pozwalających na błyskawiczną komunikację tekstową, głosową i audiowizualną, niezależnie także od teoretyzacji zaproponowanej przez Godeliera, fotografie stały się częścią kodu kulturowego służącego afirmacji więzi pokrewieństwa i spójności grupy w sytuacji wyodrębniania się za autonomizowanej rodziny dwupokoleniowej, dominacji rezydencjalnego modelu neolokacji i przywoływanego już wielokrotnie rozproszenia przestrzennego. Taką funkcję mają wieszane na ścianach, stawiane na telewizorze czy półkach fotografie dzieci i wnuków w domach osób starszych. Co jednak z eksponowanymi w tych samych miejscach zdjęciami własnej rodziny – osób żyjących pod jednym dachem i tworzących wspólne gospodarstwo domowe, w którym więzi są utrwalane i manifestowane za pomocą codziennych praktyk komunikacyjnych, opiekuńczych i kontrolnych? Jedno z możliwych wytłumaczeń wiąże się z wpływem omówionego obiegu na sfery porządkowane dotąd zgodnie z innym kluczem. Zauważyć to można na wielu poziomach, także w opowieściach o przekazywaniu zdjęć w prezencie:

Przyjechał wnuk, który mi przywiózł inne zdjęcia. Ja mówię – o widzisz – ja mam takie zdjęcia twojej babci, twojego dziadka. Nieopublikowane. „Ciocia, pożycz mi te zdjęcia”. Od razu pojechał do fotografa. „Ja z tego zrobię portret”. A potem jego rodziców zdjęcia zobaczył. Tej chałupy, gdzie się wszyscy urodzili. Porobił u fotografa kopie. Popowiększał. I miał jakieś imieniny, chyba swoje. I każdy dostał na tej uroczystości kopertę ze zdjęciami dziadków, rodziców. Z dzieciństwa ich. Starej chałupy. I mówi tak: „Ja sobie to powieszę na ścianie”. Bo to taka bliskość była³⁸.

Zasada ekwiwalencji łącząca fotografię z więziami może powodować, że eksponowanie zdjęć w różnych kontekstach i przy różnych okazjach staje się formą, w jakiej owa więź się jawi, tak samo jak ich treść określa nowe wymiary, czym się owa więź staje.

Jeśliby przyjął taki klucz interpretacyjny na potrzeby przyjrzenia się specyficznej konwencji – zdjęciom z wakacji (formuły, która upowszechniła się na

37 L. Kosiński, *Migracje ludności w Polsce w latach 1950–1960*, Warszawa 1968, s. 71.

38 WZR/C/81.

badanym obszarze w latach 90. XX wieku i rozwija do dzisiaj) – przestaje dziwić ich skupienie na pokazaniu grupy (na pierwszym planie) w wyjątkowym miejscu (na planie drugim). Poczтівка łączy się w tym przypadku z socjogramem – silnie semiotyzowana atrakcja turystyczna (albo po prostu miejsce spędzania czasu, niewyróżniające się niczym szczególnym, ale odwołujące się do porządku czasu niezwykłego) staje się znaczącym tłem dla wizerunków ciał manifestujących więzi. Bourdieu uznaje – analizując podobne materiały wizualne – że intensyfikacja praktyk fotograficznych na wakacjach nie jest niczym niezwykłym, gdyż to okazja do wzmocnienia rodzinnych lub towarzyskich relacji – zdjęcia mają je unieśmiertelnić³⁹. Larsen zwraca z kolei uwagę na performatywność zarówno fotografii turystycznej, jak i – w duchu koncepcji Goffmana – samej rodziny, by dojść do wniosku, że te dwie różne „sceny” się ze sobą łączą, a fotografia turystyczna

staje się sztuką odgrywania i rejestrowania „idealnego” życia rodzinnego w czasach „familijnego rozzłonkowania”. [...] Przed obiektywem aparatu zostają automatycznie wstrzymane wszelkie rodzinne kłótnie. Fotografia turystyczna wytwarza niezwykle, i rzadkie poza okiem aparatu, chwile intymnej współobecności, jednocześnie produkując i projektując rodzinną zażyłość. [...] Innymi słowy, fotograficzne performanse, raczej niż odzwierciedlają życie rodzinne, produkują je⁴⁰.

My zastanawiamy się, czy zasadne nie byłoby myślenie o powstających w trakcie odpoczynku fotografiach jako świadectwie tego, że nowe formuły praktykowania i wizualizowania więzi stały się faktycznie ważną składową myślenia o więziach w ogóle. To, co stanowiło przede wszystkim ekwiwalencję intersemiotyczną, przekształciło się w część kodu zarówno na planie wyrażania, jak i treści⁴¹. Co więcej, zaczęło być **modelem dla** praktyk kulturowych – sam akt robienia zdjęcia stał się bowiem manifestowaniem łączących uczestniczące w nim osoby więzi. Marianna Michałowska opisuje ten aspekt więziotwórczej roli fotografii na podstawie analizy archiwów Klementyny Zburzyckiej, zwracając uwagę na to, że wśród polskiego ziemiaństwa i mieszczaństwa już na począt-

39 P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel i in., *Photography. A Middle-brow Art...*, s. 35.

40 J. Larsen, *Z rodziną najlepiej wychodzi się na zdjęciach: performatywność fotografii turystycznej*, tłum. M. Drabek, [w:] M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, współpr. M. Krajewski, Warszawa 2011, s. 304, 314.

41 Por. J. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, „Pamiętnik Literacki” 1969, t. 60, z. 1, s. 279–294.

ku XX wieku robienie zdjęć mogło być formą dobrej zabawy: „Rodzinne gry Zubrzyckich nie miały jednak żadnego artystycznego, drugiego dna, były rozrywką czysto towarzyską. Zdjęcia ujawniają, że zabawy fotograficzne były dla uczestników przyjemne”⁴². Na badanym obszarze ten styl praktyk fotograficznych nabierał na znaczeniu razem z upowszechnianiem się prywatnych aparatów i jedną z najbardziej widocznych form przyjął w obrębie opisywanej fotografii wakacyjnej.

Jednocześnie warto pamiętać o istniejących wcześniej porządkach, w które ów wariant wkroczył. Z jednej strony mamy bowiem tradycję wysyłania pocztówek, z drugiej – eksponowania w chatach świętych obrazów, a później monideł z portretami ślubnymi. Z trzeciej – wspomniane przez Michałowską konwencje odgrywania żywych obrazów i organizowania amatorskich teatralnych przedstawień⁴³. Budowanie i eksponowanie więzi za pomocą fotografii rodzinnej jest więc w dużej mierze także korzystaniem z istniejących i zinternalizowanych wcześniej konwencji.

5.3. Relacje w czasie

Wykonane, wywołane, a później schowane lub wyeksponowane odbitki fotografii rodzinnych wraz z upływem czasu coraz wyraźniej odnoszą się do przeszłości. Pomagają w sformułowaniu wspomnień i opowieści o osobach oraz wydarzeniach z dawnych lat. Wyciągane z pudeł i albumów przy okazji odwiedzin krewnych i przyjaciół, świąt rodzinnych czy spontanicznych pytań dzieci i wnuków, stają się dokumentami świadczącymi o ciągłości grupy rodzinnej w czasie i łączą się z innymi konwencjami wywodzącymi się przynajmniej po części, jak zauważył Roch Sulima, z konwencji ludowego lamentu⁴⁴.

Niejednokrotnie zauważano, że stare fotografie rodzinne należałoby plasować gdzieś pomiędzy dziedziczonymi z pokolenia na pokolenie klejnotami, a gromadzonymi skwapliwie, domowymi archiwami. Bourdieu, podejmując ten temat, używał kategorii kapitału symbolicznego jako klucza pozwalającego przyrównywać owe przedmioty i dokumenty:

42 M. Michałowska, *Fotografia domowa: między dokumentem a prywatnym eksperymentem artystycznym*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 3 (21), s. 307.

43 Tamże.

44 R. Sulima, *Fotografia chłopów polskich...*, s. 119.

fotografie rodzinne, które są przekazywane z pokolenia na pokolenie, tworzą ogólnodostępny substytut dla kapitału cennych dóbr [...] które zawdzięczają swój sakralny charakter faktowi, że materialnie zaświadczały o długowieczności i ciągłości linii, uświęcają jej społeczną tożsamość nierozłącznie związaną z jej trwałością w czasie⁴⁵.

Kryterium pozwalające połączyć te bardzo odległe od siebie artefakty byłoby więc podwójnej natury. Po pierwsze ogólna formuła obiegu wymienionych przedmiotów – ufundowana na ich gromadzeniu, przechowywaniu i przekazywaniu kolejnym pokoleniom. Po drugie – ich funkcja w ramach podstawowej dla grupy rodzinnej afordancji – jako protezy pamięci o bezpośrednich i odległych przodkach oraz jako znaku związku pomiędzy żywymi i umarłymi, pomiędzy przeszłością grupy a jej teraźniejszością.

Po pierwsze należy odnotować, że fotografie weszły – i we francuskich wioskach badanych przez Bourdieu i na terenie Podkarpacia – w obieg przedmiotów związany bezpośrednio z ustanawianiem wyobrażeń o pochodzeniu rodziny, a tym samym w zakres praktyk służących tworzeniu oraz utrzymywaniu w perspektywie dłuższej niż życie jednego pokolenia, grupy rodzinnej. Nie oznacza to jednak, że pełnią od razu rolę arystokratycznych i królewskich klejnotów rodowych albo układają się w umysłach ludzi w model drzewa genealogicznego. Niech świadczy o tym fakt, że nieczęsto można spotkać na badanym obszarze wyeksponowane portrety lub zdjęcia nieżyjących przodków. Ich fotografie trafiają do szuflady, pudełka lub albumu – tam układane są albo przypadkowo, albo zgodnie z kluczem uroczystości i wydarzeń, jakich dotyczą. Wyciągane ze schowków są również zgodnie z rytmem uroczystości rodzinnych. Na ścianach wiesza się natomiast raczej zdjęcia żyjących, najbliższych krewnych lub ewentualnie nieżyjących rodziców lub dzieci (ale już nie dalszych krewnych)⁴⁶. Jedna z rozmówczyń w taki sposób opowiadała nam o eksponowaniu fotografii:

Mąż fotografował, a u mnie z tego powodu jest dużo zdjęć. Na przykład tu są moje dzieci na tych zdjęciach, a tam są wnuki z kolei. Proszę podejść [informatorka mówi o zdjęciach zawieszonych na ścianie]. Tam od samej góry

45 P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel i in., *Photography. A Middle-brow Art...*, s. 31.

46 To, czy zdjęcia takich zmarłych członków rodziny są pokazywane, zależy m.in. od tego, w czym domu mieszka rodzina – jeśli jest to dom rodzinny małżonki, to zdjęcia jej rodziców zwykle pozostają na ścianach. Przy przeprowadzce pozostają one w starym domu lub czasami (np. przy sprzedaży domu komuś spoza rodziny) są zabierane, ale wtedy już w nowym domu raczej znajdują się w szafie lub na strychu, a nie na ścianie.

jest najstarszy syn w przedszkolu. I w tym samym przedszkolu jest K., córa i P. Oni są razem w jednym przedszkolu. No tak po kolei. Potem O., najmłodsza. Ona jest tu z Szyszkowym dziadkiem. Każdy się pyta co to jest za dziadek. [...] Natomiast to to są już nasze wnuczka. Tam są dzieci, a tu jest J., T., Z. i W. Także jest tych zdjęć. Ja sobie pomyślałam, że tutaj gdzieś zdjęcia taty wkomponuję. A tutaj mamy zdjęcia dzieci tu teraz. Starszych po ślubie, a najmłodsza wolna. Zakręcona O.⁴⁷

Ta wypowiedź może prowadzić do ważnych wniosków dotyczących opisywanej trajektorii obiegu fotografii – że wynika ona w dużej mierze z lokalnej wyobraźni genealogicznej. Obieg zdjęć pomiędzy pokoleniami nie jest na badanym obszarze szczegółowo ustrukturyzowany. Trudno określić konkretne zasady dziedziczenia, zgodnie z którymi odbitki trafiają w ręce potomków. Raczej rządzi tym procesem duża przygodność. Często zdjęcia są znajdowane przez przypadek i zachowywane mimo małej wiedzy o pozujących osobach (np. w domach przejmowanych po innych rodzinach). Jedyną tendencją, którą można zauważyć, łączy się z przyporządkowaniem opieki nad odbitkami do zadań kobiecych⁴⁸. Nie powinno to dziwić w kontekście analiz wskazujących, że to kobiety były „strażniczkami ognia”⁴⁹ i dysponentkami wiedzy o zawiłościach relacji rodzinnych. Wraz z wiekiem ich autorytet pod tym względem rósł, łącząc się z nadawaną osobom starszym w kulturze chłopskiej funkcją gromadzenia i rozpowszechniania wiedzy o szeroko rozumianej tradycji⁵⁰. To ważna informacja, gdyż opieka nad mniej lub bardziej uporządkowanym archiwum wiąże się bezpośrednio z potrzebą posiadania wiedzy pozwalającej wiązać wizerunki z osobami, miejscami i wydarzeniami⁵¹. To kluczowe, bo umożliwia opisywany obieg zdjęć jako pamiątek o wielkiej wartości dla konkretnej grupy rodzinnej.

47 WZR/G/79.

48 Raczej do mężczyzny za to należałoby jeszcze w latach 70., 80. i 90. XX wieku fotografowanie i dbanie o aparat – tu jednakże w ostatnich kilku latach widać znaczącą demokratyzację (m.in. dzięki upowszechnieniu smartfonów, aparatów „osobistych”).

49 Por. np. R. Pelczar, *Rodzina chłopska w Galicji na przełomie XIX i XX wieku w świetle literatury pamiątkarskiej*, „Społeczeństwo i Rodzina” 2017, nr 2 (51), s. 15.

50 Por. J.S. Bystron, *Etnografia Polski*, Warszawa 1947, s. 7; S. Ciszewski, *Ognisko. Studium etnologiczne*, Kraków 1903.

51 Ważnym wątkiem w tym kontekście jest poruszona przez Mariannę Michałowską problematyka relacji między portretowym schematem przedstawienia a narracją. W książce *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci* zwraca ona uwagę, że niezwykle ważne dla dawnych portretów były gesty i rekwizyty typowe dla danej pozycji społecznej i rodzinnej. Współcześnie, gdy nie są one już tak oczywiste, potrzebny jest dodatkowy rytuał opowiadania. Por. M. Michałowska, *Rodzinne rytuały*, [w:] tejsze, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007.

Tempo rządzące omawianym obiegiem jest jednak bardzo wolne i związane głównie z naturalnym rytmem życia i śmierci dysponentów archiwów.

W tym kontekście należy podkreślić także fakt, że przedstawiciele najstarszego żyjącego dziś pokolenia są dysponentami pamięci o osobach urodzonych na przełomie wieku XIX i XX. Na badanym obszarze pamięć dotycząca sfotografowanych przodków dalej nie sięga. Często jednak stare zdjęcia są podpisane – to zabieg pozwalający na utrzymanie ciągłości grupy wyobrażanej jako następujące po sobie, połączone więzami krwi, konkretne jednostki. Coraz popularniejsze na badanym obszarze stają się poszukiwania przodków – dotarliśmy m.in. do opowieści o przybyszach z Ameryki, którzy wracają, by odnaleźć swoje korzenie⁵². Bardzo często osoby zainteresowane zachowaniem lokalnych tradycji zajmują się także rekonstrukcjami genealogicznymi.

W większości przypadków istnieje jednak wyraźna granica wyznaczająca podział na przodków traktowanych jako jednostki i przodków umiejscowionych w uogólnionym porządku kategorialnym. Łączy się ona m.in. z doświadczeniem bezpośredniego kontaktu z daną osobą lub jego brakiem. Przyjmując nomenklaturę Alfreda Schutza, zaadaptowaną w analizie kultury Bali przez Clifforda Geertza⁵³, można powiedzieć, że „wspólnicy” – niezależnie od tego, czy żywi, czy zmarli – są traktowani jako byty zindywidualizowane⁵⁴, „poprzednicy” trafiają natomiast w obszar pamięci o ludziach, wydarzeniach i miejscach, który można by za naszymi informatorami nazwać „pradawnymi czasami”⁵⁵, a za Ryszardem Tomickim „stanem wzorcowym”⁵⁶. Na poziomie budowania narracji przejawia się w przejściu od opowieści o osobach ku historiom o uroczystościach, wydarzeniach i miejscach znanych wszystkim mieszkańcom wsi, tak jak w zacytowanej poniżej wypowiedzi:

⁵² WZR/L/3.

⁵³ „»Wspólnicy« (*consociates*) to jednostki, które faktycznie się spotykają, osoby, które w jakimś momencie życia codziennego wchodzi we wzajemny, bezpośredni kontakt. [...] »Współcześni« to osoby, które łączy wspólnota czasu, ale nie miejsca. [...] Wreszcie »poprzednicy« i »następcy« to jednostki, których nie łączy nawet wspólnota czasu, a zatem, co wynika z definicji, nie mogą wchodzić ze sobą we wzajemne interakcje. [...] »Poprzedników«, ponieważ przeżyli już swoje życie, można poznać – czy też, mówiąc precyzyjniej, można dowiedzieć się o ich istnieniu – a ich czyny mogą mieć wpływ na życie tych, dla których są oni »poprzednikami« (czyli ich »następców«), choć sytuacja odwrotna, z natury rzeczy, nie jest możliwa”. C. Geertz, *Osoba, czas i zachowanie na Bali*, [w:] tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 409–411.

⁵⁴ Co tłumaczy obecność zdjęć zmarłych rodziców w domu małżonki.

⁵⁵ WZR/K/56, WZR/K/46, WZR/H/46.

⁵⁶ R. Tomicki, *Tradycja i jej znaczenie w kulturze chłopskiej*, „Etnografia Polska” 1973, t. XVII, z. 2, s. 51.

A tu są wieńce – wieńce dożynkowe jakie były robione dawno u nas. I jest tu moja chrzestna też [szeptem]. To było przed plebanią [...]. Nasze organy! Jedne z ładniejszych. A to jest kancelaria, o której mówiliśmy. Tu pokropienie pokarmów. Przy domach, bo wiadomo. [...] Tu jakiś pogrzeb czyjś, ale kogo to nie wiem. Tu jest powitanie biskupa. I tu umocnienie kościoła. Ludzie pomagali, udokumentowane jest wszystko. Stary organista. A tutaj nasza straż. A tu chyba była stara remiza. I to mleczarnia⁵⁷.

W tym kontekście warto przywołać koncepcje Sławoja Szynkiewicza, który w swojej syntezie dotyczącej powiązań krewniaczych na ziemiach polskich zauważa, że od przełomu XIX i XX wieku były one zgodne z kognatycznym typem pochodzenia i opisywano je przez pryzmat *ego*, które tworzyło centralny punkt odniesienia dla większości werbalizacji owych powiązań⁵⁸. Natomiast niespotykane było i nadal jest ustalanie swojego pochodzenia i związanego z nim statusu społecznego w relacji do przodków i z perspektywy przodków (chyba że mówimy o kategorii abstrakcyjnej i związanej bezpośrednio z przynależnością do ziemi). Wyobraźnia dotycząca pochodzenia magnaterii polskiej łączy w taki sposób pochodzenie z genealogią, prestiżem i znakiem trwałości. O tym splocie pisało wielu badaczy, w tym m.in. Małgorzata Rygielska:

Drzewo genealogiczne, które przedstawia kolejne generacje przodków i pozwala na rekonstrukcję następstw poszczególnych pokoleń, umożliwia wgląd w przeszłość przez pryzmat dziejów rodu. Oprócz rzeczywistych osób często odnaleźć tu możemy także mitologiczne postaci, którym przydaje się rolę protoplastów danej rodziny. Takie praktyki znane były już w starożytnym Rzymie: uciekały się do nich przede wszystkim te osoby, które, aby uzyskać przywileje, musiały przedstawić dowody swego wysokiego urodzenia. Sprawnie sporządzona, choć często nieprawdziwa, genealogia służyła legitymizacji społecznego statusu. Podobnie drzewo genealogiczne, które skrótowo, a często również wybiórczo, przedstawiało pochodzenie od znakomitych przodków⁵⁹.

Kultura chłopska jako podstawowe narzędzie w opisie relacji pochodzeniowych wykorzystywała natomiast zaimki dzierżawcze połączone z terminologią pokrewieństwa, tym samym tworząc sieć relacji kontekstualnych, zwrotnych.

57 WZR/U/15.

58 Por. S. Szynkiewicz, *Rodzina. Elementy systemu pokrewieństwa*, [w:] M. Biernacka (red.), *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, Wrocław 1976.

59 M. Rygielska, *Dąb, Quercus, Norwid, genealogia*, „Studia i Materiały CEPL w Rogowie” 2011, nr 4 (29), s. 120.

Stąd tak częste przywoływanie określeń takich jak „mój”, „nasz”, „twój”, „twoja” (ojciec, matka, syn, córka, stryj) oraz używanie teknonimów, które pozwalają na przesuwanie punktu odniesienia, by dokonywać identyfikacji osób, jednocześnie nadal w jasny sposób eksponując relacyjny charakter więzi (np. „córka Heleny”). Taka terminologia często tworzy metonimiczną identyfikację konkretnych osób z relacjami i relacji z konkretnymi osobami⁶⁰.

Podobny wzorzec organizacji wyobraźni dotyczącej nie tylko bieżącego życia społecznego, ale także pochodzenia widoczny jest zarówno na poziomie braku zorganizowanych form dziedziczenia zdjęć, jak i w większości opowieści o starych fotografiach, w których podstawowy tryb identyfikacji wiąże się z ustanowieniem relacyjnego *ego* jako centralnego punktu odniesienia dla opisu i ulokowania wizerunków osób w zrozumiałym kontekście⁶¹. Fotografie inicjują więc opowieści o przeszłości rodziny, ale owa przeszłość filtrowana jest przez perspektywę opowiadającego, tak jak w poniższym przypadku:

A to wiesz kto to jest? W. nasza! No ona, to jest nasza koleżanka, już starsza! [...] Tu jechała ciotka P., S. mama, od ślubu cywilnego. [...] Tu wysiada O. A tam C. gdzieś. Od cywilnego jechali z Błazowej. To jest babci dom. Oni zaraz, babcia mieszkała przy drodze. Pamiętam ten piasek zastawiony, żeby woda nie porwała. [...] A to jest moja mama, to jest ciotka R., a to jestem ja, a to jest moja siostra⁶².

5.4. Pamięć fotograficzna

Fotografie rodzinne na badanym obszarze funkcjonują przede wszystkim jako przedmioty pozwalające na podtrzymywanie i uaktualnianie bieżących więzi. Nawet te zdjęcia, które odnoszą się do odległej przeszłości, służą temu celowi – wskazują na to zarówno analizy kontekstu sytuacyjnego, gdy są wyciągane z domowych archiwów, jak i te dotyczące charakteru wspomnień, które wywołują.

Praktyki fotograficzne (robienie zdjęć, ich wymiana, oglądanie) na badanym obszarze postrzegane są jako realizacja synchronicznego wzorca relacyjności. Diachroniczny aspekt zdjęć – artefaktu odwołującego się w sposób bezpo-

60 Por. R. Stasch, *Society of others. Kinship and mourning in a West Papuan place*, Berkeley 2009, s. 76.

61 Gdy osoby są znane wszystkim zebranym, wtedy – w zależności od relacji międzypokoleniowej – dużo częściej używa się także imion własnych.

62 WZR/U/15.

średni do przeszłości – zauważany i bezustannie komentowany, jest jednocześnie przenoszony w obszar owej synchronii dzięki szeregowi rytualizacji odtwarzających porządek zbudowany wokół centralnej pozycji *ego*. To właśnie wokół niej organizowane są zarówno relacje osobowe, jak i czasowe – różnorodnie konceptualizowane porządki przeszłości i przyszłości.

Fotografia na badanych poziomach uruchamiałyby więc mechanizm uaktualniania synchronicznej, relacyjnej struktury pomimo tego, że jej podstawową funkcją wydaje się znakowanie upływu czasu. Obieg związany z rozproszeniem przestrzennym rodziny i wytworzony w związku z tym system ekwiwalencji stanowiłby bazę wyobrażeniową dla obiegu zdjęć związanego z upływem czasu. Wyobrażenia o pochodzeniu i relacjach pokrewieństwa tworzyłyby natomiast jeden z podstawowych punktów odniesienia do interpretowania obrazów ukazujących to, co minione.

Zdjęcia wydają się także pełnić funkcję mediatorów pomiędzy porządkiem synchronicznym i diachronicznym. Parafrazując Claude’a Lévi-Straussa – sam fakt ich oglądania równa się zamianie przeszłości w teraźniejszość⁶³. Dalszych badań wymagałoby udowodnienie hipotezy, że fotografia podobnie jak *churinga* w interpretacji francuskiego strukturalisty kompensuje „zubożenie wymiaru diachronicznego” danej kultury, jako że jest „przeszłością materialnie obecną”⁶⁴:

Jak wiadomo, *churinga* są to przedmioty z kamienia lub drzewa w kształcie zbliżonym do owalu ze spiczastymi lub zaokrąglonymi końcami, z często wrytymi symbolicznymi znakami [...]. Niezależnie od wyglądu, każde *churinga* przedstawia fizyczne ciało określonego przodka i jest uroczyscie przekazywane z pokolenia na pokolenie temu z żyjących, kogo uważa się za wcielenie owego przodka⁶⁵.

W tym kontekście interesująca wydaje się praktyka fotografowania i tworzenia albumów zogniskowanych wokół ważnych momentów życia dziecka w rodzinie – nabierająca wyraźnego kształtu w latach 80., a od lat 90. niezwykle popularna. Od narodzin, chrztu, następujących po sobie uroczystości urodzinowych oraz wyjazdów wakacyjnych po komunie i ślub. Docierający na wieś „dzieciocentryzm” łączy się w tym przypadku z utrwalającą się konwencją ujmowania diachronicznego procesu dorastania w ramach synchronicznej struktury.

63 Por. C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, tłum. A. Zajęczkowski, Warszawa 1969, s. 357.

64 Tamże.

65 Tamże, s. 359.

Jest więc w gruncie rzeczy kolejnym wariantem trwalszego modelu – zamiany przeszłości w teraźniejszość i czasu w więzi – inaczej jednak skonfigurowanej, bo skupionej nie na pokoleniu wstępnym, tylko zstępnym. Takie obrazy przeszłości związanej z potomstwem, a nie przodkami także można traktować jako wynik konceptualizacji więzi jako obrazu właśnie.

W tym miejscu wróćmy do fotografii wykonanych w podrzeszowskich domostwach przez Zofię Rydet. Fotografii, na których odnaleźć możemy m.in. analizowane przez nas, rodzinne zdjęcia. Zaremba miał rację, pisząc, że stanowią one „elementy przeżywanego świata”⁶⁶, a artystka, uwieczniając je, naświetla istotny aspekt codziennego życia ludzi, którzy ją zainteresowali. Teraz znamy już jednak umocowanie owych obrazów w lokalnym kontekście i lokalnej „teorii”. Mamy już także informacje o tym, jak budowany jest system reprezentacji i skromny fragment tamtejszej kultury wizualnej.

W trakcie naszych wyjazdów wielokrotnie pokazywaliśmy zdjęcia wykonane przez Rydet osobom, z którymi rozmawialiśmy o fotografii. Zaznaczyliśmy już wcześniej, że cykl zyskiwał dla nich wartość z dwóch powodów. Przede wszystkim okazywał się cenną pamiątką dla rodziny, gdy ta znajdowała na fotografii znajomą twarz. W trakcie naszych wyjazdów poznaliśmy jedną osobę, która, dzięki córce, kojarzyła dobrze projekt Zofii Rydet. Oglądając zdjęcia na stronie internetowej fundacji, znalazła fotografię swojego ojca. Wydrukowała to zdjęcie, włożyła do antyramy i powiesiła w widocznym miejscu jako ważną pamiątkę.

Ten akt jest chyba najbardziej wymownym sposobem na pokazanie, jak lokalna „teoria” rodzinnej fotografii działa, na jakich wartościach i na jakim modelu relacji obrazu do świata jest budowana, i że autorstwo zdjęć w tej kwestii nie musi zmieniać wiele (choć oczywiście może podnosić wartość fotografii). Jeśli więc uznaliśmy zgodnie z ustaleniami badaczy *Zapis socjologiczny* za pewną metanarrację o zarejestrowanych na kliszy wizerunkach, odwrócenie punktów odniesienia pozwoliło ową metanarrację na ich temat ukonkretnić, przynajmniej pod niektórymi względami.

Pamiętajmy, że *Zapis socjologiczny* uznawany bywał jednak także wśród naszych rozmówców za ciekawe przedsięwzięcie pozwalające zobaczyć, „jak było dawniej” – niezależnie od miejsca, w którym wykonano zdjęcie i od osób widocznych na poszczególnych kadrach. W tej ogólnej formule odsłania się drugi wielki wątek związany ze statusem obrazów w badanej przez nas społeczności. Jemu właśnie poświęcone będą kolejne rozdziały.

66 Ł. Zaremba, *Zofii Rydet obrazy obrazów*, [maszynopis].

6. MIEJSCA PRZESZŁOŚCI ZDJĘCIA W OBIEGACH LOKALNYCH

6.1. Przestrzenie wspólne

Badanie wiejskich i związanych z małymi miastami aktywności społecznych jest szczególnie obarczone ryzykiem narzucenia perspektywy centrum. Tomasz Rakowski, opisując wieloletni program badawczo-animacyjny realizowany w Broniowie i OstałóWKu (okolice Szydłowca), zauważył, że:

mierzmy się z pewną dość powszechną wyobraźnią społeczną, w obrębie której życie społeczne i kulturalne mieszkańców polskich wsi rozpoznawane jest jako niepełne, zapóźnione, wymagające edukacji i programu naprawczego. W wielu debatach i w różnego typu dyskursach publicznych przedstawia się je bowiem standardowo za pomocą obrazów bylejakości i monotonnej codzienności, wolno płynącego czasu i braku dostępu do jakiegokolwiek wartościowej kultury. Są to rozpoznania, które najczęściej już na wstępie odmawiają tym społecznościom zdolności do własnego, wartościowego sposobu działania, do odnowy i modernizacji według własnych wzorów i własnych potrzeb¹.

Wydaje się, że problem ten może dotyczyć szczególnie aktywności funkcjonujących na przecięciu znaczeniowych zakresów przymiotników „kulturowy” oraz „kulturalny”, czyli na przykład praktyk fotograficznych. Te zaś są na badanym obszarze „dominium błazowskiego” i ogólnie Podkarpacia bardzo ważną częścią życia wspólnoty pozwalającą tworzyć lokalne poczucie tożsamości i wpływającą na kształt przestrzeni publicznej. Już z perspektywy turystycznej widać, że „stara fotografia” – jak kategorię zdjęć sprzed lat 90. XX wieku nazywali często nasi rozmówcy – odgrywa w tym regionie znaczącą rolę. Jest przede

¹ T. Rakowski, *Etnografia/Animacja/Sztuka. Wprowadzenie*, [w:] T. Rakowski (red.), *Etnografia/Animacja/Sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, Warszawa 2013, s. 8.

wszystkim jednym z tych mediów, które stają się formą manifestacji – jak ujął to Rakowski – oddolnych wzorów i potrzeb, jednocześnie będąc efektem i znakiem modernizacji oraz miejskości.

Okazuje się, że praktyki fotograficzne na badanym obszarze wykraczają daleko poza przestrzeń domu i instytucję rodziny. Można uznać je bowiem także za nabierające współcześnie na znaczeniu sposoby organizowania wyobraźni o wspólnocie lokalnej i regionalnej. Fotografie, fotografowie i kolekcjonerzy w znacznym stopniu przyczyniają się do tworzenia i utrwalania obrazów wspólnej przeszłości oraz tradycji, przez to stając się mediatorami pomiędzy tym, co rodzinne a tym, co lokalne, pomiędzy jednostką i zbiorowością oraz pomiędzy podzielanym wyobrażeniem przeszłości, przeżywaną teraźniejszością i planowaną przyszłością.

Na samym początku naszych badań, gdy trafiliśmy do karczmy „Pod Semaforem” znajdującej się na byłej stacji kolejki wąskotorowej Przeworsk – Dynów, nie mieliśmy jeszcze świadomości złożoności obiegów, w których funkcjonują zdjęcia wyciągnięte z domowych archiwów i eksponowane w przestrzeniach publicznych. Obecność fotografii w wystroju wnętrza wydawała nam się wtedy czymś zwyczajnym i łączyliśmy ją przede wszystkim z turystycznym charakterem obiektu. Nasze przypadkowe wizyty w kolejnych restauracjach, gdzie zdjęć również było wiele, spowodowały, że zaczęliśmy zastanawiać się nad ich funkcją i znaczeniem.

Najwięcej czasu spędziliśmy w „Starym Banku” – miejscu, którego główną klientelę stanowią mieszkańcy Błazowej. Lokal powstał 8 lat temu, ale historia budynku sięga przełomu wieku XIX i XX. Wtedy siedzibę faktycznie miał tam bank. Z czasem otworzono także zakład fryzjerski i dwa sklepy. Później pojawiła się kwiaciarnia. Gdy Błazową trawił wielki pożar, również to miejsce nie ocalało. Nowy właściciel w trakcie remontu odkrył przypalone cegły – świadectwo dawnych wydarzeń. Postanowił je wyeksponować.

Gdy „Stary Bank” został otwarty, prowadzącym go osobom udało się pozyskać czarno-białe zdjęcia od syna lokalnego fotografa, który do lat 70. XX wieku miał zakład w pobliżu. Niezwykle dużo przyjemności naszemu rozmówcy sprawiło dochodzenie, kim są osoby na poszczególnych fotografiach. „Starsi jeszcze coś pamiętali, młodszy już raczej nie”² – mówił. Poszukiwanie informacji na własną rękę opłacało się – z czasem mieszkańcy zaczęli przynosić swoje zdjęcia. On wszystko konsekwentnie zbierał.

² WZR/F/4.

Wybór fotografii na ścianach w restauracji jest dosyć dowolny – nasz rozmówca wybierał te kadry, które mu się podobały, które uznał za ciekawe i dobrze wykonane. Znajdziemy na nich pierwszy w okolicy ciągnik, pierwszy traktor i pierwszy motor. Jest rodzina żony właściciela restauracji. Jest także wesele w Błazowej, niełatwo jednak ustalić, czyja to uroczystość. Pojawiają się portrety – np. znanego wszystkim nosiciela wody – „wykształconego człowieka, który w pewnym momencie życia zamieszkał w lepiance”³.

Wybór zdjęć był podyktowany także walorami estetycznymi – na ścianach znalazły się fotografie po prostu „ładne” – np. krajobrazy przedstawiające architekturę wkomponowaną w miejscową przyrodę. Spośród nich wszystkich sporo jest zdjęć z widokiem na główną drogę w Błazowej. Fotografie pozwalają na rozpoznanie budynków, również budynku banku i znajdujących się obok zakładów. Prawie zawsze na pierwszym planie są jednak osoby – np. dziewczyny prowadzące rowery, uśmiechające się w stronę obiektywu. Mimo swobodnego zestawienia motywów, druga część sali wyróżnia się na tle do tej pory opisanej. Znajdują się w niej fotografie dawnych wyborów państwowych – to zdjęcia sprzed lokalnego punktu szczytów. Są również obrazy buntu chłopskiego z pobliskiej wsi. Uwagę przyciągają również fotografie grupowe, na których przed kościołem lub innymi budynkami, ustawia się co najmniej kilkanaście postaci.

Nasz rozmówca, zapytany o reakcje na taki wystrój wnętrza, opowiadał, że gdy otwierał restaurację, ludzie przychodzili i często długo się tym zdjęciom przyglądali, rozpoznając znajome twarze i miejsca. Wołali go i dopytywali o szczegóły. Jedząc, również rozmawiali o fotografiach. Zwłaszcza starsi.

Jak się okazało, czarno-białe zdjęcia w „Starym Banku” i innych restauracjach były wyłącznie wierzchołkiem góry lodowej. Wszyscy nasi rozmówcy doskonale znali osoby i instytucje, które gromadzą i opracowują „stare fotografie”. Publiczne obiegi zdjęć wyciągniętych z rodzinnych archiwów od wielu lat są na badanym obszarze żywe i wspierane działalnością całego szeregu instytucji zajmujących się pamięcią i tradycją. Inicjatywy z tego zakresu mają też swoją wierną, lokalną publiczność.

Instytucjami, które prowadzą działalność najbardziej kompleksowo w tym zakresie są Miejsko-Gminna Biblioteka Publiczna w Błazowej oraz czasopismo samorządu gminy Błazowa, czyli „Kurier Błazowski”. Instytucje te można wymieniać obok siebie, gdyż łączy je osoba redaktor naczelnej, a równocześnie dyrektor biblioteki, Danuty Heller, oraz Jakuba Hellera, który zarówno na

³ WZR/F/5.

stronie biblioteki, jak i w „Kurierze” prowadzi projekt „Ocalić od zapomnienia”. Cele owego projektu są związane *stricte* z pamięcią lokalną:

Chodzi o to, by zachęcić Państwa do podzielenia się swymi wspomnieniami, by młodzi ludzie dowiedzieli się czegoś więcej na temat naszej miejscowości, kultury, obyczajów i ludzi, którzy tu mieszkali. A może ktoś nakreśli historię swego rodu? Pamiętajmy, że wraz z nami odejdą w niepamięć fakty i ludzie. Chciałbym, aby wszystko, co było, nie poszło w niepamięć, by było przekazywane dalej⁴.

Kilka lat temu na łamach gazety opublikowany został apel o przynoszenie starych zdjęć. Tak rozpoczęła się na badanym terenie jedna z gałęzi procesu skanowania i archiwizowania fotografii od początku tworzonego z zamiarem zgodnym z deklaracjami widocznymi w przytoczonym cytacie. Konsekwentnie zdjęcia są publikowane w „Kurierze”, a przy okazji digitalizowania udostępniane także na stronie internetowej. Wszystkie odbitki są zwracane właścicielom.

W efekcie wieloletniej pracy w galerii na stronie znajduje się już 2678 fotografii⁵ podzielonych na kategorie: „Błazowa”, „Uroczystości”, „Obyczaje”, „Kościół”, „Przedszkole”, „Różne”, „Panoramy”, „GS w Błazowej” oraz „Sentymentalna podróż w czasie” – ten ostatni dział to zestawienie zdjęć archiwalnych ze współczesnymi. Duża grupa fotografii nadal oczekuje na digitalizację i udostępnienie. Zdjęcia są także montowane w tematyzowane filmy udostępniane do wglądu użytkownikom portalu („Błazowa na starej fotografii”, „Sentymentalna podróż w czasie”, „Znani Błazowianie” itd.). W ten sposób opisywana strona jest jednym z największych w polskim internecie lokalnych archiwów fotograficznych prowadzonych w wyniku inicjatywy oddolnej.

Zarówno witryna, jak i rubryka w „Kurierze” charakteryzują się bardzo dużą rozpoznawalnością wśród mieszkańców, którzy wciąż dostarczają kolejne zdjęcia. Ważną częścią archiwum są także fotografie przesyłane przez potomków osób, które mieszkaly w Błazowej. Strona jest codziennie odwiedzana przez ponad 1000 unikalnych użytkowników, co jak na witrynę o zasięgu lokalnym jest wynikiem bardzo wysokim.

Dodajmy może jeszcze kilka faktów związanych z umocowaniem instytucjonalnym powyższych projektów. Pierwszym wydawcą „Kuriera Błazowskie-

4 J. Heller, *Ocalić od zapomnienia – stara fotografia*, <http://www.biblioteka.blazowa.net/index.php/ocalic-od-zapomnienia> (dostęp: 18.07.2018).

5 Stan na 10.07.2018.

go” było powstałe w 1991 roku Towarzystwo Miłośników Ziemi Błazowskiej. Po 12 numerach jego wydawcą został samorząd, ale towarzystwo w dalszym ciągu działa. Pod przewodnictwem dr Małgorzaty Kutrzeby zajmuje się nie tylko prowadzeniem regionalnej izby pamięci, ale także organizuje sesje popularnonaukowe i naukowe. Ich efektem były m.in. publikacje albumowe: *Błazowa w starej fotografii – zachować dla przyszłych pokoleń. Czas wojny i okupacji 1939–1945*⁶ oraz *Emigracja mieszkańców Błazowej i regionu na przestrzeni XIX, XX i XXI w. – wybór czy konieczność?*⁷

To tylko wybrane inicjatywy, które dotyczą historii regionu i są bezpośrednio związane z wykorzystaniem fotografii tę historię przywołujących. W okolicy znajdziemy więcej osób i instytucji bardzo zaangażowanych w podobną działalność. Każde z owych przedsięwzięć konstituuje specyficzną formę „przestrzeni publicznej”, w której zdjęcia stają się ważnymi artefaktami służącymi opowiadaniu o wspólnej przeszłości. Zmiana kontekstu, w jakim zostają wyeksponowane wpływa na sposób ich odczytania i funkcję jaką pełnią.

Do najważniejszych przestrzeni, w których fotografie bywają eksponowane jako znaki wspólnoty, zaliczyć można sale ośrodków kultury, które zamieniane bywają często w galerie. Powstają w nich różnorodne wystawy – te związane ze zdjęciami archiwalnymi w Błazowej dotyczyły m.in. historii kościoła czy też historii orkiestry dętej. Istotne okazują się również ekspozycje w prywatnych punktach usługowych – zwłaszcza lokalach gastronomicznych. Kolejne przestrzenie należałoby traktować po części metaforycznie: to przestrzenie stron książek, których tematem stają się poszczególne miejscowości lub cały region oraz przestrzeń łamów lokalnej prasy. Do tego zestawu dodajmy opisane przed chwilą archiwa i ekspozycje dostępne w internecie – pozwalające na zgromadzenie i udostępnienie zdjęć na wcześniej niespotykaną skalę.

Wydaje się, że te nowe „miejsca” dla fotografii, powstające na badanym terenie wraz z procesami modernizacyjnymi, ustanawiają dodatkowe punkty odniesienia dla lokalnie wytwarzanej historii. Pozwalają na konstituowanie związków pomiędzy pamięcią jednostkową, rodzinną i wspólnotową. W pewien sposób służą integracji tego, co uznane zostało za prywatne z tym, co kształtuje współczesną, lokalną sferę publiczną. Jednocześnie opisane miejsca i związane z nimi osoby

6 M. Kutrzeba (red.), *Błazowa w starej fotografii – zachować dla przyszłych pokoleń. Czas wojny i okupacji 1939–1945*, Błazowa [b.d.].

7 M. Kutrzeba, *Emigracja mieszkańców Błazowej i regionu na przestrzeni XIX, XX i XXI wieku – wybór czy konieczność? The emigration of the residents of Błazowa and its surroundings over the 19th, 20th and 21st centuries – a choice or a necessity?*, tłum. na jęz. ang. M. Głaz, Łańcut 2014.

pomagają w konstruowaniu obiektywizujących narracji i kształtowaniu opowieści pozwalających na dookreślenie nowego automodelu kultury – funkcjonującej samodzielnie samowiedzy, która jednocześnie kształtuje daną kulturę⁸. Pośrednio wpływają więc na dominujące modele tożsamości, w których splecione z pamięcią osób, wydarzeń i miejsc obrazy tworzą reprezentacje kolektywnej przeszłości.

6.2. Praktyki folkloryzacyjne

Nie jest tak, że eksponowanie zdjęć na badanym obszarze wiąże się wyłącznie z procesami tworzenia lokalnych archiwów bazujących na rodzinnej fotografii. Inicjatywy fotograficzne podejmowane na rzecz instytucji zapewniającej integrację wspólnoty były popularne od bardzo dawna. To właśnie owe instytucje często legitymizowały działalność fotografów-amatorów i zapewniały dochodowość fotografów-zawodowców, którzy zajmowali się rejestrowaniem ważnych dla społeczności celebracji. Stąd tak łatwo znaleźć zbiorowe zdjęcia z dożynek, chrztów, komunii świętych, konsekracji kościołów, grup szkolnych i grup z zakładów pracy. Czasy powojenne to okres, gdy wzrost liczby tego typu fotografii był niezwykle widoczny, ale w lokalnych archiwach znaleźć możemy zdjęcia także z początku XX wieku.

Fotografia jest znaczącym elementem np. w działalności Gminnego Ośrodka Kultury w Błazowej. Na poziomie niejako ukrytym, chociaż fundacyjnym, jest ona ważną częścią wielotomowej kroniki GOK-u⁹, która przyjęła charakter muzealnej księgi inwentarzowej – dokumentu, w którym można znaleźć informacje o istotnych wydarzeniach i działaniach podejmowanych w przeszłości, rejestrowanych i opisywanych konsekwentnie rok po roku. Również lokalna biblioteka prowadzi wciąż swój fotograficzny dziennik, dokumentując wizyty grup szkolnych, działania kółek zainteresowań, remonty, oficjalne uroczystości i wizyty ważnych gości.

Między innymi dzięki takim przedsięwzięciom z czasem lokalnie zaadaptowany i zaakceptowany został wzorzec „fotografa-amatora” – osoby, która robi zdjęcia poza przestrzenią domową, często uznając to zajęcie za hobby i pasję, ale też służbę społeczną. Spośród takich osób wyłonić można te, które stawiały się kroni-

8 J. Łotman, *Problem „uczenia się kultury” jako charakterystyka typologiczna*, [w:] tegoż, *Kultura – historia – literatura*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2017, s. 43–44.

9 Por. WZR/M/137–150.

karzami swoich miejscowości, tworząc bardzo różnorodne i bogate kolekcje. Często zajmowali się tą działalnością przez całe dziesięciolecia. Powstawały w ten sposób archiwa zdjęć rozpiętych między fotografią etnograficzną, reportażową i artystyczną. Wspominamy o nich ponownie ze względu na to, że także te zdjęcia służą konstruowaniu opowieści o dawnych czasach przez osoby zaangażowane w działalność instytucji kultury. Fotografowie-amatorzy okazali się mediatorami używającymi wyuczonych konwencji fotograficznych do opowiadania o miejscu swojego życia.

Potencjał dokumentacyjno-ilustracyjny fotografii często wykorzystywany był i jest nadal przez nich do uwieczniania uznawanych za wartościowe materialnych elementów kultury, jak np. okoliczne kapliczki przydrożne¹⁰ lub efekty organizowanego od 1987 roku konkursu „Najładniejsza pisanka wielkanocna”¹¹. Fotografowie przyczyniają się także do powstania licznych albumów dokumentujących praktyki związane z niematerialnym dziedzictwem kultury oraz wydarzeniami folklorystycznymi, czego przykładem mogą być organizowane od 2007 roku Dni Futomy i relacje fotograficzne z tego święta¹².

Zaznaczamy obecność tej grupy także ze względu na to, że do dzisiaj instytucje zajmujące się lokalnym dziedzictwem kulturowym wspierają młodych twórców. Ogłaszane od wielu lat konkursy fotograficzne wpisują się w szerszą kategorię konkursów związanych z zachowywaniem lokalnego folkloru. Samo widowisko folklorystyczne lub odtworzony zwyczaj dziś nie wystarcza, jak mówi jedna z lokalnych animatorek:

Bo mamy mało dokumentów tego typu, a to odchodzi. Niedługo nikt nie będzie pamiętał, nikt nie będzie wiedział. To jest tak samo jak z pisankami. 30 lat konkursu. Kiedy zaczynaliśmy pierwszy, to była sytuacja taka, że było 6–10 uczestników. I ja musiałam jeździć od domu do domu i prosić ludzi, żeby zrobili. [...]. Dzisiaj sytuacja jest odwrotna. Mamy tylu uczestników, że się zastanawiam, czy nam pieniędzy na nagrody nie zabraknie. [...] Dziewczynki z liceum robią tak piękne pisanki, że mówimy – uczeń przerósł mistrza. Myślę, że to jest to samo. Jeśli w tej chwili nie udokumentujemy, nie zatrzymamy tego, to nie będzie o czym opowiadać, bo ludzie wymrą. I nawet nie będzie nam miał kto opowiedzieć jak to było. Odchodzą. Tak to wszystko wygląda. Pierwsza ważna rzecz – dokumentacja.

10 Por. *Kapliczki przydrożne ziemi białzowskiej*, tekst M. Majowicz, fot. Z. Nowak, M. Kozubek, J. Tłuczek, Białzowa 2008.

11 Por. A. Budyka, M. Majowicz, *Tajemnice pisanek. Wydanie jubileuszowe z okazji 25-lecia konkursu „Najładniejsza pisanka wielkanocna”*, fot. J. Tłuczek, Białzowa 2012.

12 Por. *Dni Futomy 2007–2014*, oprac. Z. Chlebek, Futoma 2014.

Mamy tu do czynienia z podwójnym zapośredniczeniem. Fotografowie są zachęcani do rejestrowania rekonstrukcji strojów, tradycji, obyczajów. Folklor zostaje uwieczniony. Staje się w takiej formie znakiem odsyłającym do znaku. Fotografowie zyskują natomiast status tych, którzy są w stanie ocalić pamięć na jeszcze jednym poziomie – już nie tylko rejestrują i uwieczniają chwilę obecną, która z czasem przekształca się w znak przeszłości, lecz także zdarza im się dokumentować i legitymizować wizję przeszłości żywą w teraźniejszości. Wyraźnie w tym miejscu widać proces, w ramach którego modelowane jest lokalne rozumienie tradycji i historii¹³. Teraźniejszość okazuje się natomiast miejscem współistnienia dwóch porządków – wciąż przywoływanym, rozproszonym powidoków tego, „jak było dawniej” i wielowątkowej współczesności.

Nie należy przy tym zapominać, że organizacja wydarzeń takich jak te opisane powyżej często związana jest ze sformalizowanym nadzorem grupy ekspertów – plastyków, fotografów, etnografów, którzy decydują, co jest zgodne z normami estetycznej produkcji lub historycznej rekonstrukcji. Wobec ich braku strażnikami jakości stają się zwykle osoby zatrudnione na odpowiednich stanowiskach w instytucjach samorządowych i lokalne autorytety. Pod tym względem można by uznać te formuły za folklorystyczne, a fotografów za jedną z grup, która przyczynia się do folklorystyki siebie i swojego otoczenia¹⁴. Czy tak jest faktycznie?

Przyjrzyjmy się organizacji konkursu fotograficznego „Ślady – skarby folkloru” (dotychczas odbyły się dwie edycje – w 2016 i 2017 roku), którego efektem była wystawa fotograficzna z katalogiem¹⁵. Do konkursu dopuszczane są zdjęcia o charakterze zarówno dokumentacyjnym, jak i inscenizacyjnym, a celem inicjatywy jest m.in.

wyeksponowanie zanikającego folkloru tradycyjnego, wokarno-muzycznego i choreograficznych reliktyw dawnej obrzędowości, a także folkloru rekonstruowanego, obrzędów opracowanych stylistycznie, przedstawianych w sytuacjach celowo zaaranżowanych¹⁶.

13 G.M. White, *Identity through history. Living stories in a Solomon Islands society*, New York 1991, s. 1–15.

14 E. Klekot, *Samofolklorystyka. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” 2014, nr 1, s. 86–99.

15 Por. *Ślady. Skarby folkloru. Pokonkursowa wystawa fotografii*, oprac. A. Budyka, Błazowa 2016 [druk ulotny].

16 *Regulamin Podkarpackiego Konkursu Fotograficznego z cyklu „ŚLADY” pt. „Skarby folkloru”. II edycja*, <http://gok.blazowa.net/images/pdf/Regulamin-konkursu-fotograficznego-2017.pdf> (dostęp: 5.07.2018).

Tak sformułowaną perspektywę oraz same zdjęcia łatwo rozpatrywać w kategoriach koncepcji „samofolkloryzacji” przedstawionej przez Ewę Klekot, a będącej próbą adaptacji teorii postkolonialnej w obręb polskiego dyskursu folklorystycznego¹⁷. W jej ujęciu procesy folkloryzacji – mające charakter odgórny – są rozwijane nadal przez społeczności lokalne. W ten sposób według Klekot powstał język, „jakim na skutek kilkupokoleniowej przemocy symbolicznej nowoczesnego państwa narodowego mieszkańcy wsi nauczyli się mówić o sobie jako o ludzie”¹⁸. Jako przykład analogicznej „samofolkloryzacji”, która łączyłaby się z modelowaniem tożsamości, Klekot uznała procesy zachodzące wśród Buszmenów, a opisane przez Hyltona White’a:

„Chcę, żeby turyści mnie oglądali i wiedzieli, kim jestem. Jedynym sposobem, w jaki nasza tradycja i sposób życia mogą przetrwać, jest zachowanie ich w pamięci przez ludzi, którzy nas oglądają”. Samofolkloryzacja jest tutaj ratunkiem przed kolonialną degradacją i sposobem na zachowanie godności – choćby tylko odgrywanej: lepiej być nieprawdziwym Buszmenem-nomadą, niż prawdziwym Buszmenem ze slumsów; nie być „tylko mieszkańcem slumsów w zachodnich łachach, [...lecz] l u d e m posiadającym „tradycję i własny sposób życia. Czyli innymi słowy: kulturę”¹⁹.

Wprowadzenie kategorii „kultury” i „tradycji” w obręb języka służącego samoopisowi byłoby na pewno punktem wspólnym tak różnych prób konstruowania tożsamości jako sposobu na usensownienie pozarodzinnych więzów grupowych.

W naszym przypadku centralny wydaje się chyba jednak przede wszystkim proces przyjmowania perspektywy centrum, widoczny nie tylko w angażowaniu członków jury reprezentujących ośrodki miejskie²⁰ i sformalizowane środowiska artystyczne, ale także w sposobie finansowania większości folklorystycznych projektów realizowanych w regionie. Tomasz Rakowski zauważa, że grantowy system finansowania ma wbudowane w siebie normy i sposoby myślenia wynikające z wielkomiejskiej retoryki i „polityki kreatywności”, która w żadnej mierze nie przystaje do realiów wsi i małych miasteczek, co

17 E. Klekot, *Samofolkloryzacja...*, s. 86–99.

18 Tamże, s. 98.

19 Tamże, s. 98. Przykład podany za: J.L. Comaroff, J. Comaroff, *Etniczność sp. z o.o.*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2011, s. 18. Klekot cytuje angielską wersję tej książki.

20 Tu warto zwrócić uwagę na to, że o ile pierwsza edycja konkursu była organizowana przez GOK w Białowieży, tak w drugiej współorganizatorem był już także Wojewódzki Dom Kultury w Rzeszowie.

może doprowadzić do pewnej „przemocy dyskursu”²¹ (koncepcja ta koresponduje niejako krzyżowo z przytaczanymi wcześniej poglądami Alana Sekuli).

A jednak, mimo tego, że uznajemy rangę tych spostrzeżeń, nie wydaje nam się, by taki jednokierunkowy i w gruncie rzeczy dychotomiczny model opisywał wszystkie procesy, które zaobserwowaliśmy na obszarze Rzeszowszczyzny. Już zresztą John i Jean Comaroff, odnosząc się do wspomnianej sytuacji Buszmenów, zaproponowali trochę inną perspektywę służącą analizie pokrewnego zjawiska – utowarowienia kultury – wskazując, że jest w niej „miejsce na niekończącą się dialektykę, w której pod wpływem rynku podmioty ludzkie i obiekty kultury produkują, reprodukują i modyfikują się wzajemnie”²².

Siły uznawane za egzogenne faktycznie wpływają na kształt lokalnej kultury, praktyk fotograficznych oraz reprezentacji przeszłości. Jednocześnie jednak znaki tradycji, które wyrastają z lokalnych prób samookreślenia i często przyjmują formę narracji wizualnych, powstają w procesie, któremu bliżej do złożonej, dwuwektorowej translacji. Naszym zdaniem nie mamy tu do czynienia ze zjawiskami odpowiadającymi wyłącznie modelowi samofolklorystyki. Alternatywnie można by je uznać za lokalne formy mitopraktyki, w której semiotyczne struktury nadają kształt nowym wydarzeniom, przy czym same są modyfikowane przez czas i okoliczności²³. Znaczenia i działania na znaczeniach związane z fotografią, wspólnotą i przeszłością kształtują się naszym zdaniem w systemach synkretycznych, w których dychotomie modernizacja/tradycja oraz zewnętrzne/wewnętrzne są używane do porządkowania i nadawania znaczeń obszarom rzeczywistości związanym ze złożoną dynamiką kulturowej zmiany i trwania. Fotografowie tworzą materiał wizualny dla tego typu działań – materiał zgodny z własną wrażliwością oraz konwencjami obrazowania przenikającymi w obręb społeczności, w której żyli. To jednak kronikarze, kolekcjonerzy i animatorzy stanowią kluczowe postacie w procesie konstruowania opowieści o tożsamości i przynależności na bazie pozyskanych fotografii.

6.3. Mediatorzy

Osoby zajmujące się działalnością związaną z tworzeniem lokalnych archiwów i opracowań dotyczących historii są znanymi w społeczności postaciami. Traktuje się ich jako „swoich” ekspertów. Zwykle, gdy pytaliśmy naszych rozmówców

21 T. Rakowski, *Etnografia/Animacja/Sztuka. Wprowadzenie...*, s. 9.

22 J.L. Comaroff, J. Comaroff, *Etniczność sp. z o.o.*..., s. 40.

23 M. Sahlins, *Wyspy historii*, tłum. I. Kołbon, Kraków 2006, s. 44.

o stare zdjęcia, kierowali nas do Jakuba Hellera (autora albumu *Błazowa w starej i współczesnej fotografii...*), Janusza Tłuczka (fotografa współpracującego z GOK w Błazowej i innymi okolicznymi instytucjami kultury), Małgorzaty Kutrzeby (przewodniczącej Towarzystwa Przyjaciół Ziemi Błazowskiej) oraz do prowadzonego przez Augustyna Rybkę „skansenu na Wilczaku”²⁴. Ten prymat konkretnych osób nad instytucjami jest znaczący i charakterystyczny dla badanego przez nas obszaru. Jednocześnie jednak większość działaczy związana jest z bardziej zinstytucjonalizowanymi formami, w ramach których realizują swoje zamierzenia. Sieć ośrodków kultury, bibliotek i towarzystw przyjaciół danej ziemi tworzy podstawową bazę dla rozwijania poszczególnych inicjatyw. Działania muszą wpisać się bowiem w założenia statutowe tych instytucji. Te zaś są zwykle budowane w oparciu o sprofesjonalizowany język struktur biurokratycznych. Również wspomniane systemy finansowania modelują zakres możliwych form pracy. A jednak w ramach tych struktur, współcześni „strażnicy pamięci” rozwijają własne pomysły i projekty, uwrażliwione na lokalny kontekst. Używają egzogennych formuł, by zająć się tworzeniem uznawanych za endogenne treści. I tak jak zdjęcia domowe mogą mediować między porządkiem rodzinnym i lokalnym, tak oni stanowią pomost między porządkiem instytucji państwowych i centralnie tworzonych dyskursów wiedzy a społecznością, na rzecz której działają. Podobne strukturalne napięcie będzie rządziło pozycją restauratorów eksponujących zdjęcia – ci mediują jednak między systemem rynkowym a uzyskującą nowe sposoby samookreślenia grupą. Prywatni kolekcjonerzy tworzący publiczną przestrzeń ekspozycyjną na własną rękę są ulokowani trochę inaczej, ale w gruncie rzeczy również łączą porządek nawiązujący do instytucji egzogennych (np. konwencje charakterystyczne dla muzeów) z promowaniem lokalnych wartości²⁵.

24 Chodzi o Prywatne Muzeum Etnograficzne „Potoki” w Błazowej Górnej (Wilczak to jeden z przysiółków Błazowej). Podajemy imiona i nazwiska działaczy ze względu na publiczny charakter ich działalności.

25 „Infrastruktura pamięci” jest na badanym obszarze dużo rozleglejsza. Nie mamy miejsca, by opisać ją w całości. Warto jednak wspomnieć w tym miejscu ponownie o instytucji, która jeszcze inaczej remodeluje relacje między tym, co lokalne, a tym, co państwowe. Chodzi o znajdujące się w pobliżu, w powiecie łańcuckim, Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II wojny światowej im. Rodziny Ulmów w Markowej. Maria Kobielska uznaje, że to „z jednej strony najbardziej chyba »lokalne« z nowych polskich muzeów, położone nie tylko poza wielkim miastem, ale w kilkutysięcznej wsi [...], nastawione na upamiętnienie tragicznej historii, która wydarzyła się właśnie tam, i z tego nastawienia czyniące jeden z głównych narracyjnych chwytów prezentowanej ekspozycji. Jednocześnie muzeum to znajduje się w centrum zainteresowania władzy państwowej, co w skrócie pokazuje fakt, że otwierał je osobiście prezydent

Status „strażników pamięci” jest jednak dużo bardziej złożony, gdyż łączy się i wynika bezpośrednio z procesów zmiany, których jest on wypadkową. Jednocześnie pozwala na problematyzację tych procesów. Zamiast więc traktować ich jako agentów szeroko rozumianej „modernizacji” i wiązać z zanikiem kultury „tradycyjnej”, można by zastanowić się nad dialektycznymi relacjami, w które są wpłątani.

Najwyraźniej widać je na poziomie źródeł autorytetu, który pozwala tym osobom zajmować miejsce reprezentantów społeczności negocjujących i konstytuujących narracje o wspólnej przeszłości. Z jednej strony bowiem ich pozycja wiąże się z charakterem instytucji, w których pracują. Ważne jest wykształcenie kierunkowe, ale także ogólne kompetencje: biegłość w piśmie, umiejętności fotograficzne i archiwizacyjne, które wykorzystywane są jako narzędzia obiektywizacji historii i tożsamości. Również wyjątkowa znajomość dziejów i współczesnych stosunków osobowych oraz instytucjonalnych w regionie, a także zdolności orientacji w systemie dotacyjnym nie są bez znaczenia. Z drugiej jednak strony autorytet, o którym mówimy, kształtuje się w oparciu o lokalne wartości i wzorce. Wynika z odziedziczonej postawy szacunku wobec tradycji, która ceniona była i dawniej (choć inaczej należałoby definiować samą „tradycję” – do tego wątku jeszcze wrócimy). Związana jest z przekonaniami, które dotyczyły zwykle osób starszych – „przekazicieli dziedzictwa” oraz „gwarantów autentyczności treści kulturowych”²⁶. Zresztą relacja informatorów z najstarszym pokoleniem jest znacząca – ci ostatni często pełnią rolę konsultantów, a ich zasoby pamięci okazują się najcenniejsze²⁷.

Pozycja „strażnika” dowartościowuje więc konkretny typ wiedzy i równocześnie stanowi instancję wiedzę tę legitymizującą. U źródeł tego procesu leży dawna lokalna wiedza zakorzeniona w codzienności – związana z obyczajem, doświadczeniem, naocznym poznaniem i bieżącymi potrzebami. Pamięć o niej łączy się jednak z nowymi formami jej przekazywania i wartościowania wywiezionymi często z dyskursów muzealnych, edukacyjnych i akademickich.

Aby taki hybrydyczny wzorzec mógł się ukonstytuować, konieczne było stworzenie narracji, która pozwalałaby mediować pomiędzy „starym”

rzeczywistości [...] a sama wystawa została przygotowana przez Instytut Pamięci Narodowej”. M. Kobielska, *Polska pamięć autoafirmacyjna*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 365–366.

26 Por. R. Tomicki, *Tradycja i jej znaczenie w kulturze chłopskiej*, „Etnografia Polska” 1973, t. XVII, z. 2, s. 46.

27 Urszula Lehr zbadała tę zależność na wsiach podkarpackich. Por. U. Lehr, *Pamięć pokoleń. Z badań nad problematyką starości we wsiach karpaccich*, „Lud” 2001, t. 85, s. 52.

a „nowym”, między różnymi typami wiedzy, a także pomiędzy tym, co stanowi żywy element kultury a tym, co jest już jedynie jego obrazem, znakiem „wyrwanym” z kontekstu kulturowego²⁸. Jeden ze „strażników” tak opowiada o swoich działaniach związanych ze starą fotografią:

ludzie jednak chcą powspominać historię, chcą się dowiedzieć czegoś więcej, o swoim rodzie, o innych ludziach po prostu, że ktoś taki był; o historii, o tradycji. Teraz mamy dużo projektów unijnych, ważne stało się znów kultywowanie tradycji, powrót do tradycji, powrót do źródeł – miejsc skąd pochodzimy, skąd jesteśmy. [...] Zaciekało mnie to właśnie, ta nasza historia. Zaciekało mnie, że tu była karczma żydowska, która ma tam dwa pomieszczenia w podziemiach i jeszcze są w nich nisze na wina. Tak się zaczęła moja przygoda z historią²⁹.

W tej wypowiedzi skupia się wiele wątków, które poruszyliśmy powyżej. Jednostkowa pasja i misja społeczna, instytucjonalne ramy i usytuowana lokalnie wiedza o miejscu uznawanym za własne. Przede wszystkim chcieliśmy jednak zwrócić uwagę na widoczny w owym fragmencie sposób dyskursywizowania historii, pochodzenia i źródeł, który okazuje się praktyką tożsamościową. W ten sposób wytyczane są ramy wielu różnorodnych działań z zakresu lokalnych praktyk upamiętniania. Figura „powrotu” ustanawia przy tym „współczesność” jako podstawowy punkt odniesienia – z perspektywy którego ogląda się to, co minione. I z perspektywy którego umieszcza się obrazy przeszłości nie w obrębie wiedzy praktycznej, zintegrowanej z codziennością, lecz w obrębie zautonomizowanych struktur. Te zaś są uznawane za przedstawiające to, co minione lub zanikające wraz z procesami „modernizacyjnymi”. Jako takie pozwalają na stworzenie odpowiednich kategorii służących budowaniu modelu kultury przy jednoczesnej integracji i naturalizacji zachodzących zmian. Proces ten łączy się ze zmianą wektorów – przyszłość, niosąca niepokój i burząca dawny porządek życia, staje się teraźniejszością. Przeszłość to coś, co było kiedyś i do czego należy się odwoływać. Nie ma już jednak do niej powrotu.

Osoby, które pracują przy tworzeniu archiwów fotograficznych wiele uwagi poświęcają zdobywaniu wiedzy o osobach i miejscach widocznych na fotografiach. Pokazuje to przytoczona wyżej historia właściciela restauracji. Unaoczniają archiwa internetowe i wystawy, których ważnym elementem są podpisy pod

28 Por. np. H. Czachowski, *Etnograficzne qui pro quo, czyli kłopoty z czasem*, „Etnografia Polska” 2006, t. L, z. 1-2, s. 216.

29 WZR/N/32.

zdjęciami. Zanim przejdziemy do analizy budowanych w ten sposób narracji, skupmy się przez chwilę na samym procesie zdobywania danych, gdyż w przywoływanym kontekście jest on istotną praktyką kulturową.

Najlepiej o trudach zbierania informacji opowie sama zaangażowana w te działania osoba. Oddajemy jej głos:

Jeżeli opisuję zdjęcia, to wykorzystuję wszystkie informacje, które ktoś mi podał. Kiedy ktoś się urodził, jak nazywał się mąż, żona. Nawet jakie miała nazwisko panińskie, skąd pochodziła. Chodzi o to, by były jak najbardziej dokładne, tylko nie jest łatwo zdobyć te informacje.

Ogłaszam prośby w prasie. Robię wystawy starej fotografii. Mam też projektor i czasem wyświetlam te wszystkie stare fotografie. Gdy ktoś coś zauważy, to stopuję i proszę o zapisanie informacji. Filmy umieszczam w internecie, na youtube.

Na spotkania przychodzi dużo osób. Jak na przykład dostałem od świętej pamięci prezesa GS-u zdjęcia – przyszło pół gminnej spółdzielni obejrzeć film, który zmontowałem. Wszyscy byli ciekawi, jak wyglądali za młodu. Nie mieli też części tych zdjęć. Pomogli mi w opisie.

Raz przyjechała do nas pani z Krakowa, która mieszkała tutaj w Błazowej. I rozpoznała się na zdjęciach komunijnych. To była starsza pani. Opisała mi wszystkich. I rzecz najdziwniejsza – powiedziała, że sama nie ma takiego zdjęcia, a siebie rozpoznała.

Cały czas apeluję nie tylko o starą fotografię – a o historię właśnie! Jeżeli ktoś zna ciekawą historię rodu, a jest tych historii tutaj mnóstwo, to niech przyjdzie, niech opowie, albo niech napisze i na pewno przedrukujemy ją w „Kurierze Błazowskim” albo na stronie internetowej, żeby ocalić od zapomnienia. Bardzo dużo starszych ludzi, którzy przynieśli mi zdjęcia mówi: my umrzemy i ślad po nas zaginie, bo młodzież ma w nosie nasze stare fotografie, które ładują przeważnie w piwnicy i wilgotnieją. I dopiero do młodzieży dotrze, że dobrze byłoby odtworzyć historię, czegoś się o niej dowiedzieć, to już jest za późno przeważnie³⁰.

Historia odtwarzana dzięki tym spotkaniom i fotografiom łączy się z trzema podstawowymi pytaniami: Kto jest na zdjęciu? Gdzie zostało ono wykonane? Kiedy powstało? Czasami pojawiają się dodatkowe: Kto je zrobił? Co robią

30 WZR/N/82-90.

osoby na fotografii? Do czego służyły rzeczy widoczne w kadrze? Każde z nich może paść także w trakcie domowych rozmów przy oglądaniu zdjęć. Przesunięcie ich w nowy kontekst powoduje jednak znaczące zmiany. Zapisywanie owych danych na potrzeby lokalnych archiwów sprawia, że wchodzi one w zakres procedur budowania relacji między jednostkami i grupami rodzinnymi a wspólnotą rozpatrywaną w kategoriach pochodzeniowych, terytorialnych i historycznych.

Fotografie – z ich indeksalnymi właściwościami – służą odtwarzaniu związków z przeszłością. Te zaś konstytuowane są dzięki odtwarzaniu relacji z przodkami (albo nami samymi sprzed lat), ziemią i obyczajami. Samo zdjęcie staje się w nowym, instytucjonalnym kontekście przede wszystkim formą naoczności, która musi nabrać znaczenia i wartości za pomocą przekazywanych narracji. Fotografie oznaczają na samym początku tego procesu przede wszystkim brak – nieobecność świata, który już zniknął i czasu, który minął³¹. Szukanie wiadomości o tym, co przedstawiają za pomocą względnie skonwencjonalizowanych formuł i z użyciem względnie stałego zespołu pytań, staje się formą ustanawiania kodu i tworzenia znaczeń – tak by każdy z obrazów mógł w zrozumiały sposób odnosić się do czasu, którego już nie ma i stanowić konkretną formę jego manifestacji. Jest jednocześnie ustanawianiem relacji semiotycznej (w synchronii) i historycznej (w diachronii), a także konstruowaniem wyobrażenia zarówno teraźniejszości, jak i przeszłości. Praktyka zdobywania zdjęć i związanych z nimi informacji jest równocześnie praktyką „przesuwania” i „translacji” wiedzy. „Przesuwania”, gdyż to co łączyło się z wiedzą prywatną dystrybuowaną zgodnie ze złożoną siecią relacji zażyłości, zostaje przeniesione w obręb archiwum gromadzącego wiedzę wielu nieznanących się osób. „Translacji”, ponieważ wypowiedzi są zapisywane, a autorytet świadka już tylko pośrednio wspiera zobiektywizowaną formę tekstową rozumianą jako wiedza prawdziwa. Sama fotografia i tekst przetwarzane przez „strażników pamięci” w formuły związane z kulturą pisma i obrazu przekształcają się w świadectwa.

Reifikacja i uznakowienie przeszłości powoduje, że możliwe stają się praktyki tożsamościowe operujące nią jako systemem znaków. W ten sposób powstaje wspólnota znaczeń w miejsce wspólnoty budowanej na pragmatyce, działaniu, afirmacji tradycji i dużo bardziej złożonym, ale nie zawsze zdyskursywowanym

31 W tym duchu Roland Barthes utrzymuje swoje *Światło obrazu*, kiedy na jednej z pierwszych stron stwierdza: „To, co Fotografia powiela w nieskończoność, miało miejsce tylko jeden raz; powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć”. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 9.

systemie zależności. Tworzenie pamięci zbiorowej przy pomocy zdjęć wpisane jest więc w lokalne konteksty i sposoby budowania ładu społecznego – ale powstaje, jak zaznaczaliśmy, jako synkretyczna formuła łącząca ze sobą porządek oddolny z oficjalnymi dyskursami.

„Strażnicy pamięci” są centralnymi aktorami w tym procesie, gdyż potrafią przemieszczać się pomiędzy dwoma sposobami rozumienia i konstruowania wspólnoty oraz budowania relacji przeszłości z teraźniejszością. Sprawnie także korzystają ze wsparcia wielu form autorytetów, co pozwala im na nadawanie fotografiom wartości zarówno w ramach porządku lokalnego, jak i poza nim. Wprawdzie rację ma jeden z naszych rozmówców, mówiąc, że

te zdjęcia są coś warte przede wszystkim dla osób związanych z Białową. A jak ktoś z drugiego końca Polski wejdzie, to żeby nie wiem jak dokładnie to zdjęcie będzie opisane, to dla niego będzie nic nie warte, bo on nic nie wie o tym zdjęciu. Kto to? Jakaś osoba? Kiedy się urodziła, kiedy zmarła, co robiła? I w ogóle... ale dla niego to nic nie znaczy, bo nie jest związany z tym regionem³².

Jednocześnie jednak każda z tych fotografii w opisywanych ramach staje się także znakiem lokalności, tradycji i tożsamości zrozumiałym dla osób z zewnątrz. Ta podwójność pozwala na sprawne przesuwanie się na skali – od konkretnego związanego z tym, co ważne dla poszczególnych osób i grupy, po ogólne treści łączące obrazy z porządkiem ustanawianym przez dominujące dyskursy wiedzy i tożsamości. W ten sposób treści państwowe i narodowe mogą przenikać do porządków lokalnych i nasączać je znaczeniami, ale także budowane oddolnie sposoby upamiętniania mogą wchodzić do szerszych obiegów. W ten sposób konstytuuje się także nowy kanał transmisji międzypokoleniowej, gdy dawne jej formy zostały przerwane.

Opisany proces jest przykładem tego, w jaki sposób konstruowane są nowe „wspólnoty pamięci”³³ i jak wyglądać może zorganizowane wytwarzanie wspomnień o przeszłości rozumianych jako forma mediacji i tworzenia tożsamości. W tym specyficznym przypadku „pamięć zbiorowa” jest nie tylko wynikiem kształtowania się pamięci osobowej w środowisku społecznym³⁴, ale przede

32 WZR/N/82.

33 Por. J. Kurczewska, *Wspólnoty pamięci lokalnej i narodowej. Kilka uwag o ich zbiorowym wytwarzaniu à la polonaise*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 30–51.

34 Por. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008; J. Wasiewicz, *Gdzie jest miejsce chłopów w pamięci zbiorowej współczesnych Polaków. Przypatrując się pewnej starej fotografii*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” 2014, nr 2 (82), s. 83.

wszystkim zrealizowanym projektem nowej zasady więziotwórczej, mającej tworzyć poczucie przynależności w sytuacji, gdy część dawnych, wpisanych w ciało i codzienność sposobów samookreślenia przestała być adekwatna, a część nowych wydawała się obca. Służy więc przekazywaniu „wartości i wzorów zachowań pożądaných, legitymizacji prawomocności władzy, współtworzeniu poczucia tożsamości zbiorowej, opartej na świadomości wspólnej przeszłości, istnienia w czasie, przodków, losu i symboli”³⁵ – jako znaków, które stają się przedmiotem wielu operacjonalizacji. Działanie na nich – w formie lokalnych praktyk interpretacyjnych i stylów interpretacji – jest tu kluczem.

Przykład, który podamy poniżej nie jest związany z badanym obszarem. Opisany wernisaż odbył się w Gminnym Ośrodku Kultury w powiecie myślenickim. Mimo odmiennego regionu, kontekst zasadniczo jest podobny. Wydaje się więc, że warto przywołać go, by zarysować złożoność opisywanego procesu, którego zrekonstruowany powyżej model nie oddaje w pełni.

Spotkanie związane z wystawą zdjęć amatorskiego fotografa rejestrującego życie wsi od kilku dziesięcioleci i tworzącego swoje prywatne, bogate archiwum, składało się z kilku etapów. Całość rozpoczęła się nieoficjalnie, dominowały swobodne rozmowy pomiędzy organizatorami i przybyłymi przed czasem osobami. Powoli, od godziny 18.00 schodzili się goście. Organizatorzy – dyrektor GOK-u i kustosz wystawy, witali wszystkich osobiście. Znali dobrze większość gości. Lokalna telewizja szybko poprosiła o wywiad z bohaterem wieczoru, który nastąpił po wstępnej wymianie uprzejmości z władzami ośrodka i starszymi osobami – pewnie prominentnymi członkami wspólnoty.

Powoli przychodzili również członkowie lokalnego zespołu muzycznego ubrani w góralskie stroje. W GOK-u znalazło się także kilku fotografów z pobliskich czasopism. Wcześniej pojawił się proboszcz – oglądał dokładnie wystawę i fotografował ją komórką. Im bliżej godziny 19.00, tym więcej mieszkańców schodziło się na wydarzenie. Ich wiek był różny – od dzieci i młodzieży po seniorów. Już przed rozpoczęciem oficjalnej części zaczęli podchodzić do wyeksponowanych fotografii. Nie robili tego w pojedynkę, lecz prawie zawsze grupami – rodzinnymi (babcia, matka, wnuczki) i towarzyskimi (członkowie zespołu muzycznego, zaprzyjaźnieni mężczyźni).

Oglądanie zdjęć łączyło się z czterema typami interpretacji: 1) rozpoznawania znajomych twarzy – przodków, rodziny, sąsiadów jako dzieci lub młodych osób; 2) rozpoznawanie ważnych dla lokalnej grupy postaci, które już nie żyją

35 B. Szacka, *Pamięć społeczna*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 3, Warszawa 2000, s. 53.

– przykładem będzie miejscowy nauczyciel matematyki; 3) rozmowa o miejscach, które do dziś się zmieniły lub pozostały takie same; 4) rozmowa o wydarzeniach, które łączyły się bezpośrednio lub pośrednio ze zdjęciami.

Same fotografie dobrano według klucza, który organizatorzy nazwali „etnograficznym” – na ścianach można było znaleźć zdjęcia przedstawiające uroczystości kościelne i świeckie (komunia, niedziela palmowa, dożynki), prace dnia codziennego (skubanie pierza, robota w polu, szycie na maszynie), portrety szanowanych osób i grup (np. kapele muzyczne) oraz architekturę (kościół, dworek).

Cześć oficjalna rozpoczęła się punktualnie. Najpierw przemawiał dyrektor GOK-u, następnie kustosz wystawy, sołtys, proboszcz i fotograf. Najważniejsze wątki wystąpień wiązały się z dowartościowaniem pracy lokalnego, „wizualnego” kronikarza. W kategoriach potrzeby zachowania pamięci, powołując się na autorytety etnograficzne, uzasadniano rangę fotografii życia codziennego wsi, jednocześnie zwracając uwagę, że trafiły do wielu opracowań historycznych i etnograficznych.

Sołtys wskazywał, że takie postacie jak pan J. sprawiają, że ich wieś jest słynna nie tylko na gminę, ale także na region, Polskę i świat. Proboszcz zwracał natomiast uwagę na zdolności, a jednocześnie na skromność fotografa, jego służbę w kościele i to jak dobrze sobie w niej radzi, jak łączy ludzi. Dyrektor GOK-u dziękował natomiast wielu osobom za pomoc w powstaniu książki o jednym z ważnych dla regionu księży. Pomiedzy przemówieniami, a czasem także w ich trakcie, grać zaczynała miejscowa kapela, śpiewając „Sto lat”. Cała zebrana publiczność dołączała się do tej celebracji. Pan J. na początku nie chciał zabierać głosu, jednak ostatecznie się zdecydował, sugerując, że są lepsi fotografowie od niego. Po części oficjalnej, zaproszono gości do sali obok na lampkę wina, sok i poczęstunek. Kapela zaczęła przygrywać, część osób wróciła do oglądania fotografii, część wdała się w rozmowę ze znajomymi. Po dłuższym czasie pierwsze osoby zaczęły rozchodzić się do domów.

6.4. Zdjęcia zbiorowe

John Berger wydzielił dwa typy fotografii: prywatną i publiczną. Sławomir Siko-ra zaznaczał dodatkowo, że

w prywatnym życiu fotografia zawsze wiąże się [...] z faktem, konkretem (choć nie musi się do niego sprowadzać). Na fotografii zawsze widzimy jakiś konkretny, tego a nie innego człowieka, tego a nie innego psa. Wystarczy jednak, żebyśmy

nie wiedzieli, że chodzi o tego konkretnego człowieka czy psa, a zaczynamy myśleć o człowieku czy psie w ogóle, ewentualnie o danej rasie psa³⁶.

Jan Wasiewicz natomiast zwracał uwagę, że wraz z przejściem pomiędzy tymi dwoma strefami dochodzi także do przejścia od zasady przedstawienia opartej na konkretności do zasady opartej na symbolu³⁷.

Te uwagi częściowo odpowiadają procesom, które właśnie przedstawiliśmy i dają odpowiedź na pytanie, w jaki sposób zdjęcia mogą mediować pomiędzy różnymi porządkami rzeczywistości kulturowej. Jeśli pomyślimy o nich także jako o „foto-tekstach”, analogiczny mechanizm zostanie naświetlony z jeszcze innej strony:

Foto-tekst może stać się narzędziem analizy poprzez praktykę jego wytwarzania i „czytania”, które jednak nie będzie swobodnym odczytaniem, lecz będzie „zakotwiczone” w obrazowanym przedmiocie, w kontekście decydującym o jego pierwotnym użyciu [...] i współczesnym kontekście, do którego został przeniesiony. Na przekór zatem surrealistycznym inspiracjom, fotografia jako fragment „wyrwany z rzeczywistości” jest ciekawa, ponieważ została skądś wyrwana i gdzieś powtórnie osadzona. To w tym przeniesieniu dzieje się najwięcej³⁸.

Dysponując składającym się z tych dwóch składowych modelem relacji pomiędzy fotografią prywatną i publiczną oraz wiedzą o centralnych aktorach dążących do translacji jednego porządku w drugi, chcemy przyjrzeć się konkretnym formułom eksponowania zdjęć i związanych z nimi podpisów. Na bazie tak skonstruowanego, wstępnego przybliżenia relacji pomiędzy dwoma pozycjami rodzinnych i amatorskich fotografii w badanej społeczności postaramy się opisać strukturę pojęciową ucieleśnioną w wytwarzanych na potrzeby „wspólnoty pamięci” wizualno-tekstowych formach symbolicznych, przez które się ją postrzega³⁹. Interesować nas będzie więc zarówno relacja między „konkretem” a „symbolem”, jak i wzorce wytwarzania tych porządków w przestrzeniach publicznych.

36 S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Warszawa 2004, s. 102.

37 Jednocześnie też przedstawiając opisaną wyżej korespondencję myśli pomiędzy Bergerem i Sikorą. Por. J. Wasiewicz, *Gdzie jest miejsce chłopów...*, s. 88.

38 M. Michałowska, *Foto-teksty? W poszukiwaniu narzędzia analizy współczesnej artystycznej fotografii dokumentalnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2011, nr 2, s. 17. Pełniejsze opracowanie koncepcji foto-tekstów – por. M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.

39 Por. C. Geertz, *Osoba, czas i zachowanie na Bali*, [w:] tegoż, *Interpretacja kultur*, tłum. M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 409.

Jeśli w tym kluczu przyjrzymy się wydawanym w regionie publikacjom, możemy zauważyć, że skierowane są one w zasadniczej większości do społeczności lokalnej. Świadczy o tym sposób konstruowania komunikatu, uwzględniający kody zrozumiałe przede wszystkim dla mieszkańców i ich angażujące. Widać to m.in. w sposobie budowania podpisów pod zdjęciami. Przykład: na klasycznym wojskowym portrecie grupowym wykonanym w studiu znajduje się dziesięciu podobnych do siebie mężczyzn. Zdjęcie jakich wiele, właściwie niewywołujące w oglądającym potrzeby zatrzymania na nim wzroku. Jednakże pod fotografią znajduje się podpis: „Żołnierze polscy wzięci do niewoli sowieckiej po 17 września 1939 r. Drugi od lewej w górnym rzędzie to Wincenty Czemko (przyszły mąż Heleny Makary – poznali się po wojnie w Anglii). Ze ZSRR wyostał się z Armią gen. Władysława Andersa, walczył o Monte Cassino”⁴⁰.

Sama opisana historia jest dosyć typowa dla swojego czasu, nie przykuwa uwagi kogoś, kto nie zna wspomnianego Wincentego Czemko lub Heleny Makary. Zdjęcie jest bowiem skierowane do ich potomków oraz osób ich znających. Do nich właśnie ma przemawiać przede wszystkim, ale także ma eksponować tę relację w lokalnej przestrzeni publicznej; umieszczona zostaje ona nie tylko w obrębie rodziny, ale także w ramach historii wspólnoty. „Andrzej Kruczek z żoną Rozalią. USA lata 20 XX w. Syn Józefa ur. w 1892 r. w Piątkowej. Do USA wyjechał przed I wojną światową. Walczył we Francji w I wojnie światowej, jako żołnierz amerykański”⁴¹ – tak brzmi kolejny podpis, który na tle „wielkiej historii” przedstawia historię „małą”, role społeczne łączy z osobową identyfikacją, a przede wszystkim – opowiada o niej przez pryzmat relacji pokrewieństwa i powinowactwa. Zdjęć umieszczonych w podobnym kontekście i łączących narrację o przeszłości z narracją o więziach w albumach, „Kurierze Błażowskim” oraz galeriach internetowych są setki i tysiące. To że trafiają w lokalny obieg publiczny z przestrzeni prywatnej, sprawia, że różne porządki, w których odczytywane mogą być owe fotografie nachodzą na siebie.

Pierwszy z owych porządków łączy się z klasyfikacjami stosowanymi w ramach dyskursu historycznego, gdzie podstawowym punktem odniesienia i sposobami porządkowania czasu są daty, okresy i istotne wydarzenia z nimi związane. Drugi stanowi obiektywizację relacyjnego modelu tworzenia orientacji w czasie przez pryzmat następstwa pokoleń widzianego z perspektywy *ego*.

40 M. Kutrzeba (red.), *Błażowa w starej fotografii – zachować dla przyszłych pokoleń. Czas wojny i okupacji 1939–1945...*, s. 110.

41 M. Kutrzeba, *Emigracja mieszkańców Błażowej i regionu...*, s. 47.

Obiektywizację, która przyjmuje postać fragmentów drzewa genealogicznego przełożonych na tekst i wykorzystuje terminologię służącą tradycyjnie w ramach badanych społeczności identyfikacji konkretnych osób (imię i nazwisko, relacja małżeńska, teknonim) – temu najbliższej do systemu ważnego w obrębie grupy rodzinnej. Jest on jednak zestawiany z porządkiem kategorialnym, w którym te same osoby są przedstawiane przez pryzmat zewnętrznych, autonomicznych i stabilnych kategorii – stają się „przynależnościowymi monadami”⁴² – a dzięki temu możliwe jest manipulowanie kontekstem, w jakim się pojawiają i zrozumiały łączą różnorodnych porządków opisu.

Spróbujmy przyjrzeć się różnym sposobom porządkowania rosnących z każdym rokiem kolekcji. Każda z nich jest inna, budowana w dużej mierze zgodnie z preferencjami osoby zajmującej się zbieraniem fotografii. Wydaje się jednak, że możliwe jest wyodrębnienie kilku typów zdjęć, które powtarzają się najczęściej i w różnych wariantach uznawane są za wartościowe. Powtórzymy w tym miejscu wielokrotnie już przywoływane tematy – takie zestawienie będzie przydatne w dalszej analizie. Mamy więc w lokalnych zbiorach przede wszystkim sporo portretów indywidualnych i rodzinnych zdjęć grupowych – to oczywiście zbiór pozostający w bezpośrednim związku z fotografiami znajdowanymi w obiegu rodzinnym. Osobny typ fotografii tworzą portrety postaci ważnych dla społeczności – czasami są to wizerunki wzięte z archiwów domowych, czasami z archiwów lokalnych instytucji. Zdają się być wyodrębniane spośród innych. Często w tle tych zdjęć widać miejsca, z którymi dane osoby były związane. Kolejna grupa to fotografie z uroczystości publicznych – kościelnych, państwowych i związanych z wydarzeniami ważnymi dla bibliotek, domów kultury, całej społeczności. Cenna dla wspólnoty wydaje się także fotografia, której zbiory nie są zbyt obfite – chodzi mianowicie o sferę życia codziennego i pracy związanej z uprawą roli. Kolejne zbiory zdjęć to te przedstawiające budynki – zwykle ważne dla grupy – takie jak kościół czy Spółdzielnia Gminna. Ostatnia z wydzielonych przez nas grup to krajobrazy – przedstawiające pola i wzgórza, często także starające się ukazać całą wieś z oddali.

Taka właśnie baza motywów wizualnych jest budulcem pozwalającym stworzyć reprezentację przeszłości i połączyć ją z określonymi typami narracji powstającymi w obrębie lokalnych przestrzeni publicznych. Już same te typy wskazują na trzy główne porządki, które stają się punktami odniesienia dla praktyk tożsamościowych: system pokrewieństwa, lokalne autorytety oraz

42 A. Pisarek, *Gościnność polska. O kulturowych konkretyzacjach idei*, Katowice 2016, s. 221.

przynależność do ziemi rozumianej jako przestrzeń życia. Jeśli dwa pierwsze punkty wydają się zrozumiałe w świetle dotychczasowych analiz, więcej uwagi chcielibyśmy poświęcić trzeciemu z nich.

W domowych archiwach niewiele znajdziemy krajobrazów, pejzaży i zdjęć codzienności sprzed dziesięcioleci. Tematy te pojawiły się głównie dzięki fotografom-amatorom adaptującym konwencje funkcjonujące w obrębie obiegu artystycznych. A jednak często stanowią ważną część tworzonych ekspozycji. W naszej opinii zaświadczały one przede wszystkim o silnym związku mieszkańców badanych terenów z ziemią przyjmującą formę fragmentów krajobrazu kulturowego. Te zaś pomagają tworzyć punkty orientacyjne w czasie (konkretne miejsca na fotografiach stają się reprezentacjami różnych momentów lub okresów z przeszłości) oraz wspomagają rozpoznania z zakresu relacji społecznych zarówno na poziomie rodzinnym, jak i obejmującym inne typy relacji (sąsiedztwa, zawodu, funkcji publicznej). Widoczny na fotografiach krajobraz kulturowy staje się więc kolejnym mediatorem, pozwalającym na wprowadzenie prywatnych zbiorów w obręb lokalnych obiegu. Będąc metonimią ziemi, tworzy i odtwarza jednocześnie pole wspólnego doświadczenia, które pozwala wszystkim przedstawicielom grupy połączyć omawiane fotografie z lokalnym poczuciem przynależności.

Sfotografowana przestrzeń uzupełniana przez zdjęcia codziennej pracy i odświętnych uroczystości pozwala spoglądać na przeszłość zarówno z pozycji osoby, która doskonale rozpoznaje konkretne wydarzenia, postacie i miejsca, jak i z poziomu, na którym są one przede wszystkim przykładami tego, jak było dawniej na poziomie generalnych obserwacji warstwy wizualnej związanej z obiektywizującym komentarzem zamykającym owe wydarzenia w kategoriach zwyczaju, święta, a szerzej – tradycji i dziedzictwa.

Znając wagę ziemi w kulturze chłopskiej (na poziomie pragmatyki pracy, samowystarczalności produkcji i więziotwórczości konsumpcji wytworzonych dóbr) oraz jej symboliczne nasycenie („jest istotą czującą i matką, a człowiek jest jej synem. Święta i wiecznotrwała, płodna i bogata, rodzi rośliny i wszelkie życie, żywi zwierzęta i ludzi. Zapewnia człowiekowi odpoczynek po śmierci przyjmując na powrót do swojego łona. Wykazuje wrażliwość moralną [...] Jest źródłem sprawiedliwości i prawdy”⁴³) – nie może dziwić, że stanowiła ona, tuż obok kategorii krwi, ważny element wyobrażenia o przynależności do grupy.

43 J. Bartmiński, D. Niewiadomski, *Ziemia*, [w:] J. Bartmiński (red.), *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, Lublin 1999, s. 17.

Roch Sulima, wraz z Wiesławem Myśliwskim i Aleksandrem Jackowskim wskazywali na specyfikę relacji ludzi z przyrodą w kulturze chłopskiej:

Pejzaż w sztuce ludowej rodzi się bardzo późno i mówimy wówczas raczej o sztuce naiwnej, a nie ludowej. Tak samo, pamiętamy: nie ma przyrody w chłopskiej fotografii. [...] Przyroda to jest moc, siła, energia, nie ma natomiast obrazu przyrody, a więc czegoś co nie jest nią samą, a jest jej iluzją. Nie ma tym bardziej przyrody, która mogłaby być przedmiotem kontemplacji. [...] Mówienie czy ustosunkowywanie się do przyrody, to tyle samo co bycie w tej przyrodzie⁴⁴.

A jednocześnie przyroda jest w tym modelu w równym stopniu zależna od człowieka. Ziemia sama bez ludzi i ich działań jest bezradna.

Wraz z procesami dezagraryzacji, restratyfikacji i zmiany struktury wykształcenia wsi, stosunek do świata musiał ulec zmianie⁴⁵. W relację z przyrodą wdiera się istotny pośrednik, a związek, który moglibyśmy uznać za przede wszystkim *insiderski*, przyjmuje również cech relacji *outsiderskiej*⁴⁶ – związanej z wizualną, obiektywizującą i zewnętrzną formą doświadczania świata tworzącą z niego po części krajobraz. Relacja z ziemią zostaje przeformułowana przez nostalgiczne relacje z fotografią oparte na praktykach oglądania, pisania i interpretowania.

Ogólnodostępne archiwa fotograficzne i związane z nimi materiały tekstowe, mediując między prywatnym a publicznym oraz spojrzeniem z zewnątrz i z wewnątrz, są także sposobem opowiadania o dawnym porządku przynależnościowym, w którym wieś była przestrzenią zamkniętą⁴⁷, a rodzina otwartą

44 W. Myśliwski, R. Sulima, A. Jackowski, *Myśmy ustanowili przyrodę. O przyrodzie, ptakach, zwierzętach i okrucieństwie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1994, t. 48, z. 3-4, s. 133-134.

45 „Wraz z kurczeniem się grupy rolników i robotników na wsi przestają dominować kategorie związane z pracą fizyczną. Stanowią w sumie ¼ populacji wsi, co zapewne wpłynie na zmianę systemu wartości” – pisała Maria Halamska w 2011 roku. M. Halamska, *Transformacja wsi 1989-2009: zmienny rytm modernizacji*, „Studia Regionalne i Lokalne” 2011, nr 2 (44), s. 18. Jeśli zaś idzie o ważny, ale nie rozwijany przez nas wątek własności ziemi na badanym obszarze, opracowuje go M. Kutrzeba, *Dzieje majątności błazowskiej od XVII do XIX w. Ludność*, Błazowa 2011, s. 134-154, 185-190.

46 „Dla insiderów świat zewnętrzny nie jest zapośredniczony przez konwenanse estetyczne. Krajobraz jest miejscem codziennej egzystencji, zbiorowo tworzonej, przeżywanej i podtrzymywanej”. Ł. Smyrski, *Między władzą spojrzenia a praktyką. Antropologia krajobrazu*, Warszawa 2018, s. 83-84. Por. także D. Cosgrove, *Social formation and Symbolic Landscape*, London 1984, s. 18-19.

47 Por. M. Kutrzeba, *Dzieje majątności błazowskiej...*, s. 154.

– w sytuacji, gdy porządek ten został odwrócony, o czym wspomina m.in. Kazi-
miera Zawistowicz-Adamska:

W miarę jak tradycyjna społeczność lokalna staje się coraz bardziej otwarta, grupa rodzinna traci stopniowo swą unormowaną i obowiązującą do niedaw-
na otwartość w stosunku do społeczności lokalnej i nabiera cech grupy
zamkniętej w sferze własnych potrzeb, interesów i funkcji. Wyzwolona
z uwikłań społeczności lokalnej, poszerza jednocześnie swój krąg kontaktów
ponadlokalnych⁴⁸.

Tym istotniejsze wydają się w opisywanych praktykach tożsamościowych
te przestrzenie, które łączą się ze sferą sacrum i jednocześnie są bezpośrednio
związane z budowaniem i utrwalaniem wspólnoty – widać to chociażby w mno-
gości przedstawień lokalnego *axis mundi*, kościoła w Błazowej. W tym kontek-
ście warto przytoczyć trzy podpisy pod zdjęciami w jednym z wydanych przez
gminę albumów – dwa pierwsze przy fotografiach archiwalnych i trzecie przy
współczesnym:

- 1) Wiosną 1964 r. po długotrwałych opadach deszczu osunęły się masy ziemi
w kierunku zachodniej ściany kościoła do wysokości okien. Skutkiem tego
były poważne pęknięcia ścian i stropów. Groziło to zniszczeniem kościoła.
- 2) Do ratowania świątyni ruszyli wszyscy parafianie (dziennie 100–150 osób),
którzy przemieścili około 3000 furmanek ziemi (7000 metrów³).
- 3) Dziś teren wokół kościoła jest już dobrze zabezpieczony i zagospodarowany.
W głębi plebania z jeszcze niezmienionym pokryciem dachowym – kwiecień
2014 r.⁴⁹

Każdy z tych cytatów podkreśla wartość miejsca oraz współpracy, która
była w stanie ocalić świątynię. W gruncie rzeczy mamy do czynienia z tekstem
i obrazami, które wskazują na integracyjną rolę kościoła w badanej społeczno-
ści. Jednocześnie są sposobem nie tylko na przedstawienie jednego z elemen-
tów lokalnego dziedzictwa – stanowią także sposób na budowanie wartości za
pomocą zdywersyfikowanych mediów. Ilustrują też, jak obrazy przeszłości mogą
łączyć się z wartościami istotnymi dla grupy i po części jak te wartości same
w sobie mogą zacząć funkcjonować jako obrazy.

⁴⁸ K. Zawistowicz-Adamska, *Więź społeczna*, [w:] M. Biernacka (red.), *Etnografia Polski. Prze-
miany kultury ludowej*, Wrocław 1976, s. 517.

⁴⁹ Błazowa na starej i współczesnej fotografii..., s. 63–64.

6.5. Dawne i nowe

Ustaliliśmy do tej pory, że na poziomie lokalnych, publicznych obiegów niezwykle ważną funkcję odgrywają trzy typy przedstawień: 1) więzi i relacji społecznych; 2) wydarzeń i uroczystości integrujących społeczność oraz 3) uwiecznione fragmenty krajobrazu kulturowego. Te ostatnie tworzą wizualny ekwiwalent ziemi jako wspólnego, uświęconego miejsca, będącego obszarem łączącym historie przodków i żyjących obecnie mieszkańców oraz budującego bazę dla relacji sąsiedzkich. Pozwalają nadawać praktykom archiwizacji i ekspozycji starych fotografii w przestrzeni publicznej⁵⁰ charakter aktywizujący całą społeczność, niezależnie od jej wiedzy na temat „dawnych czasów” i konkretnych osób. Jako takie stają się mediatorami nie tylko pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, działającymi na planie synchronii i diachronii, ale także przedmiotami tworzącymi pomost pomiędzy porządkiem prywatnym i publicznym, rodzinnym i wspólnotowym.

Wizerunki ludzi i obrazy miejsc tworzą punkty pozwalające zbudować system orientacji w czasie i przestrzeni. Topografia po części staje się przy tym przestrzenią manifestowania się więzi, a więzi nabierają charakteru topograficznego. Głównie jednak wszystkie opisane praktyki i fotografie oraz splecione z nimi sieci znaczeń służą wytwarzaniu pewnego specyficznego typu „współbycia z przeszłością”⁵¹ lub modelu „związków przeszłości z teraźniejszością”⁵². Nim spróbujemy opisać go systemowo, przyjrzymy się jednemu szczególnemu przypadkowi.

Jest nim album fotograficzny *Błazowa na starej i współczesnej fotografii – ocalić od zapomnienia* autorstwa Jakuba Hellera, w którym obok zdjęć archiwalnych prezentowane są fotografie powtarzające stosunkowo dokładnie kadr zdjęcia starego, ale wykonane współcześnie. Tu także warto zwrócić uwagę na podpisy – spójrzmy na ich trzy pary:

- 1) Od lewej Danuta Drumlewska, córka Franciszka, Józef Drumlewski, Julia i Franciszek Kulpowie, w wózku Tadeusz Drumlewski, wnuk Franciszka. Franciszek Kulpa był organistą w Błazowej. Zmarł w 1953 r.

50 Przypominamy, że chodzi tu zarówno o ekspozycje zdjęć np. w izbach pamięci oraz lokalnych restauracjach, jak i w mediach – warto zwrócić tu uwagę na to, że rolę swoistego pasa transmisyjnego pełni tutaj przede wszystkim lokalna gazeta („Kurier Błazowski”).

51 Por. J. Kurczewska, *Wspólnoty pamięci lokalnej...*, s. 32.

52 Por. J. Szacki, *Tradycja: przegląd problematyki*, Warszawa 1971, s. 94.

Widok na ulicę 3 Maja – lato 2014⁵³.

2) Franciszek, znany jako Danda, nosiwoda, ul. 3 Maja – lata 40. XX w. Współczesny wygląd ulicy⁵⁴.

3) W latach 50. XX w. kałuże utrudniały poruszanie się po ulicy 3 Maja. Obecnie nawierzchnia drogi wykonana jest z asfaltu⁵⁵.

W przypadku pierwszego zdjęcia dominującym motywem są relacje rodzinne. Drugie jest dobrym przykładem eksponowania już nie tylko roli rodziny, ale także osób istotnych z perspektywy funkcjonowania całej grupy. Będą to – w całym albumie – postacie mniej lub bardziej publiczne, czy raczej – przysługujące się społeczności lokalnej: wójtowie, sołtysi, organiści, członkowie orkiestry, zespołów muzycznych, straży pożarnej i w końcu księża, a przede wszystkim proboszczowie lokalnej parafii. Podpisane przez twórcę albumu są więc osoby, które na różne sposoby potwierdzają i gwarantują lokalny ład społeczny. Pozostają one przy tym dookreślane przez miejsce, w którym pozowały. Współczesne warianty fotografii zawierają ten sam kadr, nawet jeśli nie ma już osoby, która wpływała na jego ustanowienie chociażby przez pełnioną przez siebie funkcję. Przestrzeń autonomizuje się, często zresztą stając się głównym tematem komentarzy (*vide opis trzeci*).

Pary fotografii stanowiące montaż starego zdjęcia i wykonanego w tym samym miejscu odpowiednika pokazują zarówno zmianę, jak i ciągłość kultury, a w szczególności trwałość niektórych elementów krajobrazu kulturowego. Przede wszystkim jednak ujawniają dychotomię, która uzupełnia miejscowe sposoby kategoryzowania czasu. Wprawdzie podstawowa identyfikacja przebiega zgodnie z kluczem dat, to cały projekt pokazuje wyraźny podział na to, co stare i to, co nowe. Dwa porządki zostają zespolone, ale jednocześnie wyraźna jest granica pomiędzy nimi. To np. granica koloru, za którą idą obrazy zmodernizowanych budynków, miejskich strojów, samochodów. Modernizacja przeciwstawiona zostaje tradycji, a jednocześnie przecież mamy do czynienia z narracją podkreślającą ciągłość pomimo transformacji.

Teraźniejszość pełna jest „śladów przeszłości”⁵⁶ a przeszłość stanowi po części model teraźniejszości – w tym przypadku fotograficznego sposobu jej ujmowania. Są wydarzenia, które trwają nadal, są takie, które już nie mają swojej

53 *Błazowa na starej i współczesnej fotografii...*, s. 36.

54 *Tamże*, s. 43.

55 *Tamże*, s. 44.

56 Por. J. Szacki, *Tradycja...*, s. 96.

kontynuacji, są miejsca niemal identyczne, są takie, które się zmieniły. Kryjąca się za tym konkretnym przypadkiem wizja rzeczywistości wydaje się wariantem modelu „świata rozdwojonego”, którą znamy najlepiej na poziomie wyobrażeń tworzących kulturowy rozdział między życiem i śmiercią, „tym” i „tamnym” światem⁵⁷.

I tak jak kultura wytwarza sposoby na budowanie dynamicznych relacji pomiędzy dwoma sferami związanymi z wyobraźnią tanatyczną, tak samo w badanym przez nas przypadku wypracowany zostaje złożony model mediacji⁵⁸. Przede wszystkim samo powtarzanie kadrów stanowi sposób, by pokazać, że cały czas mamy do czynienia z tym samym miejscem. Trwanie jest więc ujmowane nie w kategoriach związanych z czasem, lecz przestrzenią. Tożsamość miejsca stanowi bazę narracji o tożsamości grupy. Pod tym względem właśnie przestrzeń i związana z nią ziemia wydaje się, na kolejnym poziomie, kluczową kategorią. Dzięki osadzeniu w niej historii lokalnej pozwala na wpisanie zmiany w narrację o trwaniu.

Jednocześnie jednak warto pamiętać, że przestrzeń ta postrzegana jest z pozycji zewnętrznego obserwatora i komentatora. Jest cenna jako baza dla narracji upamiętniających, które pozwalają na translacje doświadczeń starszych pokoleń zgodnie z kodem rozumiałym dla tych młodszych. Mamy do czynienia z modelem, w którym ciągłość czasu jest tworzona przez iterację formy, a tożsamość przestrzeni przez jej różnicowanie. Możliwe, że ten model wykracza poza praktyki upamiętniania związane z fotografią.

Nie powinno więc już nikogo dziwić, w jaki sposób nasi rozmówcy odnosili się do fotografii Zofii Rydet i pytań o to, czy są w stanie rozpoznać znajdujące się na nich osoby. Gdy twarze wydawały się obce, starali się zrekonstruować topografię wsi lub miasteczka oraz odnaleźć ważne z punktu widzenia mieszkańca elementów krajobrazu. To pozwalało dookreślić, kto na zdjęciu może się znajdować lub z kim może być spokrewniony. Co ciekawe, chociaż głównym sposobem dekodowania zdjęcia pod tym kątem było rozpoznanie budynków, zazwyczaj też w ujęciu do drogi⁵⁹ lub pobliskiej rzeki, to prawie wszyscy

57 J. Tokarska, J.S. Wasilewski, M. Zmysłowska, *Śmierć jako organizator kultury*, „Etnografia Polska” 1982, t. XXVI, z. 1, s. 79–112.

58 „Rekonstruując sposób, w jaki odbywa się mediacja między światami, napotykamy względnie stały zespół rekwizytów, których semantykę wyjaśnia ich usytuowanie w opozycji życie–śmierć”. Tamże, s. 94.

59 Rozmowy prowadziliśmy głównie w budynkach położonych wzdłuż drogi, która od lat 60. XX wieku była główną drogą przez wieś – wynikało to z faktu, że punktem wyjścia dla naszych poszukiwań były zdjęcia Rydet, które pokazywałyśmy okolicznym mieszkańcom.

informatorzy zwracali uwagę na drzewostan i byli w stanie zrekonstruować nie tylko antroposferę, ale także biotop sprzed trzydziestu lat⁶⁰. Wiedza o przodkach okazała się więc także w dużym zakresie wiedzą o miejscu, które łączy przeszłość z teraźniejszością.

60 Co ciekawe, rozmówcy bardzo rzadko w procesie rozpoznawania zwracali uwagę na wnętrza chat. Po części może to wynikać z zasadniczo podobnego wystroju wnętrz w domach, ale wydaje się, że może to mieć także związek z charakterystycznym dla tego regionu modelem gościnności – rozmowy z osobami spoza kręgu rodzinnego na tyle, na ile to możliwe prowadzi się raczej przed domem, a nie zaprasza się do środka. W efekcie wnętrza nie mają aż tak dużego potencjału rozpoznawalności jak wygląd zewnętrzny domów, który jest niejako „opatrzone”.

7. OCALAĆ OD ZAPOMNIENIA. „ZBAWCZA” SIŁA FOTOGRAFII

7.1. Znaki dziedzictwa

Wróćmy do pytań postawionych na samym początku tej książki: Co ocalają zdjęcia Zofii Rydet, a co ocalone zostaje w ramach lokalnych obiegów fotograficznych? Jak rozumiane może być samo ocalanie?

Ważne jest to, że zarówno dla artystki, jak i mieszkańców Podkarpacia zdjęcia są swoistymi ekstensjami pamięci. Służą powstrzymaniu upływu czasu, są sposobem na zachowanie i przywoływanie wspomnień. Te ogólnikowe formuły nie przybliżają nas jednak do odpowiedzi. Kierują natomiast uwagę w stronę różnych typów narracji, źródeł wiedzy, porządków dyskursywnych i instytucji, które legitymizują kryjące się za owymi formułami wyobrażenia. W poprzednich rozdziałach staraliśmy się przeanalizować, jak wybrane obiegi fotografii łączą się z przyznawanymi zdjęciom znaczeniami, wartościami i funkcjami. Teraz chcemy skupić się na rekonstrukcji procesu kształtowania się pewnej wizji przeszłości, w którym to procesie fotografie mają swój udział, oraz na wzorcach postaw, które można wobec owej wizji przyjąć.

W wypowiedziach Rydet na temat *Zapisu* przenikają się naszym zdaniem co najmniej trzy porządki związane z tak sformułowanym problemem. Pierwszy łączy się z odczuciem upływu czasu odbieranego w kontekście własnej śmiertelności. Dzieło ma ocalić pamięć o twórcy, realizując model twórczości najlepiej chyba wyartykułowany w poezji rzymskiej (zgodny z frazą Horacego: „Stawiłem sobie pomnik trwalszy niż ze spiżu”) i stanowiący do dzisiaj jedną z matryc w myśleniu o działalności artystycznej. *Zapis* w tym kontekście byłby próbą stworzenia zbioru elementów dziedzictwa kulturowego, który jako taki pozwalałby na zachowanie pamięci o jego twórcy. Dobrze obrazują to słowa samej Rydet: „[...] to jest moja nieustająca walka ze śmiercią, z przemijaniem”¹. Bohdziewicz przytacza: „Tylko fotografia może zabić śmierć – mówiła często – mnie

1 Zofia Rydet, [w:] K. Łyczywek, *Rozmowy o fotografii 1970–1990*, Szczecin 1990.

nie będzie, ciebie nie będzie, a ta fotografia będzie, będzie długo. Wszystko się zmienia, wszystko ginie, ale zdjęcia zostają”². Dodajmy, że aby faktycznie zostały, potrzebna jest określona infrastruktura i używające jej instytucje (archiwum), potrzebne jest powszechne uznanie konkretnych zdjęć za wartość oraz ustanowienie co najmniej kilku obiegów fotografii (z najważniejszym z nich – transmisją międzypokoleniową – na czele). Ten złożony system, służący zachowaniu pamięci o artystce, powstał. Fotografie, a przez to i fotograficzka, zostały ocalone.

Zapis można jednak traktować także jako próbę ocalenia pamięci o konkretnych, sportretowanych na zdjęciach osobach i jednocześnie uniwersalizującą opowieść o przemijaniu (choć tak naprawdę głęboko zakorzenioną w procesach kulturowych dotyczących XX-wieczną polską wieś). Ta podwójność przejawia się chociażby na poziomie konwencji fotograficznej, możliwej do usytuowania gdzieś pomiędzy fotografią typów ludzkich a zdjęciami pozwalającymi na – jak napisałby Roch Sulima – „odkrycie psychologicznej treści chłopskiego wizerunku”³. Także wiele wypowiedzi fotograficzki wskazuje na związek tego, co konkretne z tym, co ponadjednostkowe:

[...] w **każdym** człowieku widzę coś interesującego, pięknego, urzeka mnie w nim coś, co warto jest ocalenia – zwłaszcza te cudowne opowieści ludzkie, których wysłuchuję w czasie tych wizyt. Każdy człowiek to osobna historia, niektóre są bardzo ciekawe, niektóre pouczające, czasem przejmujące...⁴

Jeszcze lepiej – w warstwie autoopisu przedsięwzięcia – obrazuje tę ideę poniższy cytat z innej rozmowy:

Zależało mi także na przedstawieniu wartości, świata prostoty, świata, który odchodzi już chyba bezpowrotnie. Proszę sobie wyobrazić staruszkę, która ma osiemdziesiąt pięć lat, mieszka zupełnie sama w chylącej się ku ziemi chacie. Sypia na barłogu, na którym ma jakieś resztki słomy, brudną płachtę do przykrycia, żyje z tego, co przyniosą jej ludzie ze wsi. I ta kobieta ma w sobie tyle optymizmu, tyle wiary, że „Bóg zechce ją niedługo wziąć do siebie” i skończą się jej cierpienia. Ona wierzy, że ludzie są naprawdę dobrzy, bo przecież przychodzą do niej, przynoszą jej wodę, jedzenie, a że czasem zapomną... Oni przecież też mają

2 A.B. Bohdziewicz, *Zostały zdjęcia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 51, z. 3-4, s. 191.

3 R. Sulima, *Od inskrypcji nagrobnej do prozy psychologicznej*, [w:] tegoż, *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Kraków 1992, s. 124.

4 *Zofia Rydet*, [w:] K. Łyczywek, *Rozmowy o fotografii 1970-1990...* [wyróżnienie – A.P., J.D.].

swoje sprawy. Czy gdzieś jeszcze znajdzie kogoś, kto tak myśli? Nie wiem – utrwalam na zdjęciach tę staruszkę, jej otoczenie i mam poczucie, że pozostawiam ją na zawsze na kliszy – ten świat przetrwa. Staram się, żeby moja fotografia była właśnie świadectwem takiego myślenia i takiego odczuwania, żeby dokumentowała nie tylko to, co widać, ale i to, co można wyczuć, domyslić się⁵.

Uwiecznianie osoby w tej wypowiedzi staje się metonimią uwieczniania świata. Seryjność projektu Rydet pozwala połączyć te dwa porządki bez konieczności rezygnacji z któregoś z nich. Opowieść o „człowieku żywym”⁶ sprowadzonym do obrazu staje się historią znikania wartości, norm i rzeczy. Historia ta nie jest jednak prostym sprawozdaniem dotyczącym konkretnych miejsc i ludzi – to przede wszystkim forma lamentu na temat kondycji ludzkiej. Ocalać znaczy dla Rydet mówić o przemijaniu, a przez to się mu przeciwstawiać.

Zapis w tym kontekście jawi się jako próba przezwyciężenia upływu czasu przez utrwalanie na kliszy fotograficznej tego, co wyjątkowe, a równocześnie też tego, co powtarzalne w obrębie wizualnych przejawów kultury chłopskiej. Prawie zawsze w jednym kadrze, prawie zawsze z jednej perspektywy, łącząc dwa porządki. Ta względna nieruchomość punktu widzenia oraz mnożenie się różnych konfiguracji ciał, przedmiotów i obrazów tworzy złudzenie ciągłości przestrzennej, jak też pozwala na przedstawienie niezwykle różnorodności miejsc, które zniknąć mają bezpowrotnie.

Artystka nie stara się jednak naszym zdaniem uczynić ze swoich fotografii form mediacji pomiędzy starym a nowym porządkiem. Raczej tworzy pewną całościową wizję świata osadzonego w przeszłości. Spojrzenie odbiorcy, skupione na każdym obrazie z osobna i na wszystkich razem, pozwala ów świat wskrzesić choć na chwilę. A może *Zapis* uaktualnia także topos krainy śmierci przyjmujący tu kształt świata, który przeminął? Miejsca, w które uzyskujemy jedynie tymczasowy wgląd; bezczasowej przestrzeni, w której nie doświadczamy żadnego ruchu. Przedsięwzięcie Rydet byłoby w tym kontekście wspomnieniem wizyty na „tamnym świecie” i formą żałoby⁷, która zgodnie z polską tradycją pozwala symbolicznie zatrzymać upływ godzin i błędzić bez końca w miejscu będącym

5 Fragmenty nieopublikowanej rozmowy przeprowadzonej z Zofią Rydet przez Joannę Kubicę z miesięcznika „FOTO”, 1987, Fundacja im. Zofii Rydet, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/foto> (dostęp: 17.07.2018).

6 Por. M. Szcześniak, Ł. Zaręba, *Zofia Rydet: „zapis wizualny”*, [w:] I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak i in. (red.), *Kultura wizualna w Polsce*, t. 1: *Fragmenty*, Warszawa 2017, s. 311.

7 Por. J. Tokarska, J.S. Wasilewski, M. Zmysłowska, *Śmierć jako organizator kultury*, „Etnografia Polska” 1982, t. XXVI, z. 1, s. 79–112.

domeną śmierci. Błądzić – to znaczy w tym przypadku przykładać do zdjęć różnego typu interpretacje, szukać nowych tropów, śladów, motywów związanych ze światem, którego nie ma⁸.

Zmiana pokoleniowa oraz zmiana kulturowa wynikające z modernizacyjnych procesów na polskiej wsi stały się więc na pewien sposób kluczem dla artystycznej formy wyrazu, konceptualizującej na kilku różnych poziomach soteriologiczny problem śmierci i „zbawienia”. Ocalenie (wizerunku) osoby oraz ocalenie (wizerunku) jej najbliższego otoczenia następuje przy tym przez zamianę ich w „foto-teksty”, które mogą z czasem stać się ważną częścią dziedzictwa kulturowego jako obrazy nieistniejących już, dawnych form życia. To ma natomiast miejsce, gdy fotografie włączone zostają w ekspozycyjne obiegi oraz umieszczone w polu sztuki i dokumentalistyki⁹. Ocalenie nie wiąże się więc paradoksalnie z zatrzymaniem czasu. Jest w ruchu.

7.2. Ślady życia

Pozostał nam do omówienia jeszcze jeden wątek związany z *Zapisem*, jednocześnie istotny w kontekście lokalnych wyobrażeń o ratowaniu „odchodzącego świata”. Wiąże się on ze wspomnianą przez nas niejednokrotnie wykładnią Łukasza Zaremby, który widzi w przedsięwzięciu Rydet zarys teorii wskazującej na sposoby funkcjonowania obrazu w życiu codziennym, a same obrazy prezentującej jako elementy przeżywanego świata¹⁰. W tym właśnie kontekście warto zwrócić uwagę, że Rydet jest niezwykle zainteresowana obrazami eksponowanymi – a czasami także kolekcjonowanymi – w domach. Możliwe, że część z zauważonych fotografii sama uznaje za przedmioty o sile ocalającej i dlatego tak skrzętnie je rejestruje. Bez wątplenia pełnią one taką funkcję dla fotografowanych.

Widoczne w kadrach fotografii Rydet krzyże, wizerunki świętych, papieża, Matki Boskiej lub Chrystusa stanowią bowiem dla sfotografowanych osób, ale także dla zaznajomionych z tymi symbolami odbiorców *Zapisu*, odniesienie do porządku istniejącego poza czasem; wskazują, że poza podatnymi na przemijanie ciałami i przedmiotami, jest w rejestrowanej kulturze pewna sfera

⁸ Tamże, s. 81.

⁹ Por. M. Szczesiak, Ł. Zaręba, *Zofia Rydet: „zapis wizualny”...*, s. 313.

¹⁰ Ł. Zaremba, *Zofii Rydet obrazy obrazów*, [maszynopis].

na zmianę niewrażliwa – możemy o niej mówić jako o sferze aksjologii, tradycji religijnych lub, na poziomie *emic*, przeżywanej świętości, odnoszącej się do porządku nadprzyrodzonego. Fotografie Rydet, które mają unieruchamiać czas, zatrzymując w kadrze inne formy osławiania jego upływu – nie związane z działalnością artystyczną, lecz ze sferą sacrum. Tak objawia się w kadrze funkcja apotropaiczna świętych wizerunków – związana z zapewnieniem domostwu ochrony i opieki¹¹. Przestaje także zastanawiać, dlaczego w kadrach skonstruowanych przez polską fotograficzkę często dopatrywano się konwencji pokrewnej kompozycji ikony.

Uwaga artystki zwraca się jednak również w stronę tego, co nowe – plakatów, kalendarzy, przedmiotów związanych z kulturą miejską i z procesami modernizacji. Te wydają się jednak u Rydet zwiastunami końca. Z jednej strony są dowodem na żywotność ówczesnej kultury wizualnej – mówią o jej różnorodności oraz twórczym potencjale związanym z adaptacją nowych form i treści. Z drugiej jednak mają uzmysławiać, że pewien świat odchodzi na dobre. Wnętrze domu przestaje być miejscem odtwarzania porządku, w którym to wyłącznie pokolenia się zmieniają. Porządku będącego namacalnym przykładem postrzegania przeszłości jako nienazwanego wzorca dla teraźniejszości.

Rydet często fotografowała domy, w których meble przestają posiadać swoje ściśle określone położenie, a ściany i meble zdobione są obrazami wcześniej w tych kontekstach nieobecnymi – chociaż czasami proces ten jest wywoływany przez samą artystkę, czego przykład pokazywaliśmy w rozdziale 3. Tak jakby Rydet myślała, że zwiastuny nowego pozwalają odsłonić to, co dawne. Brikolazowe zestawienia rzeczy i wizerunków wewnątrz domów wpisują bowiem w *Zapis* napięcie związane z trwaniem i zmianą. Być może idea „balsamowania czasu” nabiera na znaczeniu najbardziej wtedy, gdy widoczny i silnie semiotyzowany jest jego upływ?

Rydet konsekwentnie rejestruje również obecne w domach fotografie rodzinne. Także je można uznać za efekty wernakularnych sposobów ocalania bliskich – prefiguracje gestu, który sama artystka wykonuje w stosunku do obcych sobie ludzi. Czy jednak faktycznie na poziomie obiegów funkcjonujących w obrębie sfery prywatnej fotografia rodzinna coś ocala? Zdecydowanie tak. Przede wszystkim pamięć o konkretnych osobach i ich umiejscowieniu w strukturze pokrewieństwa. Za tym idzie ocalanie sposobów myślenia o własnym pochodzeniu i przodkach rozumianych jako ogólna kategoria. Dzięki

11 P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 22.

wykorzystywaniu zdjęć w formie nośników i ekwiwalentów więzi, ocalają one również złożone sieci relacji, pozwalając na ich aktualizację w formie praktyk przekazywania, oglądania i interpretowania wizerunków.

Należy też dodać, że pamięć o konkretnych osobach i ich rekonstruowane przy okazji oglądania odbitek biografie są często łączone z narracjami eksponującymi pożądane wzorce osobowe i piętnującymi te niestosowne. Z tego też względu zdjęcia rodzinne można rozpatrywać jako media, przez które rekonstruowany jest „ludowy obraz człowieka »uogólnionego«”¹², wcześniej pojawiający się – zgodnie z ustaleniami Rocha Sulimy – w oracjach, obrzędach pogrzebowych, lamentach i pieśniach religijnych. W nich właśnie kształtować się miały językowe „kategorie poznania ludzkiego wnętrza”¹³, a fotografia stanowiła dodatkowy, rzadko uzmysławiany w tym kontekście składnik, pełniący naszym zdaniem podwójną funkcję – materialnego śladu kształtującego owe kategorie oraz wyzwającego narracje przyporządkowane do innych kontekstów oraz pozwalającego na ich względnie swobodne zestawianie w trakcie spotkań, gdy wyciągano zdjęcia z pudełek i albumów.

To łączy się z kolejnymi aspektami badanej kultury, które są ocalane – podkreślimy jednak, że nie wyłącznie przez fotografię, która pełni znów rolę wspomagającą. Przede wszystkim jest to pamięć o ważnych dla pojedynczych osób, rodzin, grup towarzyskich i zawodowych uroczystościach oraz wydarzeniach. Zarówno na poziomie konkretnych, zindywidualizowanych wspomnień, jak i wiedzy o rocznych oraz życiowych rytmach, z którymi się wiążą. Fotografie związane z tymi tematami często pozwalają ich właścicielom odnosić się także do wspólnych wartości i hierarchii wpisanych w kadr. W pewnym stopniu fotografia może więc wpływać na budowanie automodelu osoby, rodziny i społeczności.

Różnorodność domowych zdjęć powoduje, że tworzona tu lista nie będzie pełna. W zależności od potrzeb mieszkańcy badanych terenów odczytują i zestawiają ze swoją wiedzą wiele szczegółów dotyczących kształtu minionej kultury materialnej – strojów, wyposażenia domów, narzędzi pracy, typów budownictwa, a szerzej – wspomnianego krajobrazu kulturowego. To jego fragmenty, jak staraliśmy się wykazać, tworzą ramę pozwalającą zaangażować całą społeczność w gromadzenie starych fotografii, a jednocześnie mediującą pomiędzy porządkiem rodzinnym i sąsiedzkim oraz przeszłością i teraźniejszością. Z roli

12 R. Sulima, *Od inskrypcji nagrobnej do prozy psychologicznej...*, s. 89.

13 Tamże.

„inkrustacji drugiego planu”¹⁴ staje się więc krajobraz znakiem minionego, przeżywanego świata i drogowskazem pozwalającym znaleźć w nim najważniejsze punkty orientacyjne.

Według Ryszarda Tomickiego wiele ludowych opowieści o przeszłości było

zarejestrowaną i zobiektywizowaną historią społeczności [...] najczęściej ściśle określoną topograficznie. Jest to historia zawarta w przestrzeni. Topografia sprzyja utrzymywaniu pamięci przez jej ogniskowanie i uzmysławianie wydarzeń, będąc jednocześnie dowodem zaistnienia podaniowych faktów¹⁵.

Nic więc dziwnego, że to właśnie tropy topograficzne są tak często przywoływane i łączone zarówno z narracjami dotyczącymi pewnego wycinka dawnej rzeczywistości społeczno-kulturowej, jak i z tymi modelującymi współczesność. Są one wpłątane zarówno w dyskursy związane z tradycją, jak i modernizacją. To, co dawne, może być bowiem tym, co „uwstecznione” i „zapóźnione cywilizacyjnie”, jednocześnie pozostając przedmiotem nostalgii strukturalnej¹⁶. To powoduje – przynajmniej wśród części z naszych informatorów – pewien dysonans poznawczy. Z jednej strony traktują oni krajobrazy przeszłości jako ważny dla siebie punkt odniesienia w duchu metafory „korzenia”, z drugiej zaś strony często zwracają uwagę na „postęp”, jaki dokonał się przez ostatnie kilkadziesiąt lat, pozytywnie waloryzując zmianę i swój w nią wkład. „Ocalanie” dawnego świata nie jest więc w żaden sposób związane z chęcią powrotu do niego. Bliżej mu do potrzeby dokumentowania i opowiadania o tym, jak było.

7.3. Siła dokumentu

Dotychczasowe ustalenia sugerują, że być może koncepcję „ocalania” odchodzącego świata należy traktować także jako wynik rozprzestrzenia się kilku egzogennych, ale zaadoptowanych w obrębie społeczności lokalnej, praktyk

14 W. Myśliwski, R. Sulima, A. Jackowski, *Myśmy ustanowili przyrodę. O przyrodzie, ptakach, zwierzętach i okrucieństwie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1994, t. 48, z. 3-4, s. 133.

15 Tamże, s. 50.

16 „Myślę mianowicie o tęsknocie za czasami doskonałej równowagi społecznej, kiedy to wszechogarniająca prawna i dyscyplinująca interwencja państwa nie była konieczna” – pisał Michael Herzfeld. Por. M. Herzfeld, *Zażyłość kulturowa. Poetyka społeczna w państwie narodowym*, tłum. M. Buchowski, Kraków 2007, s. 162.

dyskursywnych. Trudno byłoby bowiem odczytać opisywane wyżej przedsięwzięcia związane z fotografią bez uwzględnienia dyfuzji ponadlokalnych wzorców w obręb miejscowych instytucji kultury i dalej – grup rodzinnych¹⁷. W tej perspektywie ważnymi kontekstami pozostaje m.in. folklorizm, polityka regionalizmu czy procesy wytwarzania „ludowości na sprzedaż”¹⁸ oraz to, w jaki sposób współkształtowały one zaadaptowane i zinternalizowane praktyki upamiętniania i budowania „wspólnot pamięci”. Nie można mówić o ocalaniu bez dalszego poszukiwania odpowiedzi na pytanie, jak w badanej kulturze wytworzony został taki, a nie inny status tradycji i przeszłości. Powróćmy do tego problemu, tym razem skupiając się na fotografii i otaczających ją dyskursach.

Jedną z najczęściej przez nas słyszanych narracji tłumaczących przyczyny przechowywania starych zdjęć było powoływanie się na ich wartość jako dokumentów pozwalających zachować wiedzę o przeszłości. Ten typ legitymizacji gromadzenia oraz udostępniania fotografii przeniknął pod domowe strzechy, łącząc się z wyobrażeniem o ocalaniu i ochronie wybranych aspektów własnej kultury. Nasi rozmówcy znajdowali bardzo podobne do siebie argumenty na rzecz robienia i przechowywania odbitek (poza kluczem rodzinnym i osobistym):

Zdjęć nie chciałam wyrzucać, bo wiem, że to jest dokument pewien, że to świadczy o przeszłości. [...] I ja rozumiałam wartość dokumentów i wartość zdjęć¹⁹.

Bo to jest dokument. Uwiarygodnia. Uwiarygadnia to co jest napisane w treści²⁰.

Wymyśliliśmy, że u nas mocną stroną jest folklor, że jest co fotografować, a nam się to też przyda, bo jest to dokument tego, co się tutaj dzieje, żeby [to] zostało²¹.

Jeśli w tej chwili nie udokumentujemy, nie zatrzymamy tego, to nie będzie o czym opowiadać, bo ludzie wymrą. I nawet nie będzie nam miał kto opowiedzieć jak to było. Odchodzą. Tak to wszystko wygląda. Pierwsza ważna rzecz – dokumentacja²².

17 Por. P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.

18 Tamże.

19 WZR/C/35.

20 WZR/C/55.

21 WZR/M/26.

22 WZR/M/38.

Tak, żeby to udokumentować. I dlatego mówię: przyroda, czy architektura, bo to wszystko ginie, a my będziemy zawsze. Ale w pogoni za nowoczesnością, bo jak w telewizji słyszę: kup Coca-Colę – nie masz Coca-Coli, to nie masz świąt Bożego Narodzenia, to jest pranie mózgu. Ludzie w wilczym pędzie. A ja po prostu próbuję to wszystko wyhamować, chcę łapać inne rzeczy, nie iść z prądem²³.

Fotografia, zwłaszcza w sferze związanej z lokalnymi inicjatywami i pamięcią wspólnoty, łączy się bezpośrednio z kategorią dokumentu, a wręcz stanowi jeden z jej typów. To przede wszystkim materialny ślad przeszłości, wart gromadzenia w lokalnych archiwach. John Tagg zauważa zaś, że

w przestrzeni archiwum, poprzez regulowanie jego związków z czasem, prawdą i pamięcią, a także z praktykami oraz technologiami dokumentacji i pamiętania, polityka prawdy w sposób nieunikniony nakłada się na politykę tożsamości. Na skutek tego [...] wspólnoty zaczęto [...] postrzegać jako zjawiska tworzone i przekształcane poprzez dzielenie etycznego obowiązku pamiętania oraz akces do „pamięci zbiorowej”, za repozytorium której uchodzi dziś archiwum. Dziś samo istnienie archiwum uznawane jest za konstytutywne dla tożsamościowych roszczeń dowolnej wspólnoty²⁴.

Funkcja tożsamościowa przejawia i realizuje się – jak można wywnioskować chociażby z przytoczonych powyżej wypowiedzi – m.in. w praktykach upamiętniania utrzymujących wyobrażenia o trwaniu kultury w czasach intensywnej zmiany. Fotografia może służyć tym celom nie tylko dlatego, że posiada indeksalne właściwości, ale także ze względu na spłot i przenikanie się kilku modeli poznawczych, które konstytuują lokalne style jej interpretacji.

W tym kontekście przynajmniej skrótowo napomknąć należy o temacie obecnym i dyskutowanym w dyskursie na temat medium fotograficznego od bardzo dawna – a więc o fotografii dokumentalnej albo o dokumentacyjnych możliwościach fotografii. Na polskim gruncie rozwijał ten temat m.in. Sławomir Sikora, który zauważył, że XIX-wieczne traktowanie fotografii jako „lustra

²³ WZR/O/13.

²⁴ J. Tagg, *Maszyna archiwizacyjna – lub aparat fotograficzny i szafa kartotekowa*, tłum. K. Pijarski, [w:] K. Pijarski (red.), *The Archive as Project – the Poetics and Politics of the (Photo)Archive. Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, Warszawa 2011, s. 52. Tagg pamięć zbiorową rozumie tutaj zgodnie z wykładnią Maurice’a Halbwachsa.

obdarzonego pamięcią”²⁵ (podąża tu za koncepcją Olivera W. Holmesa i nazywa takie podejście „silnie realistycznym stosunkiem do zdjęcia”²⁶) charakterystyczne jest nawet dla

tak wyrafinowanych humanistów, jak np. Roland Barthes [...]. Swoją ostatnią książkę zaczyna on od słów: „Pewnego dnia jakiś czas temu natrafiłem na zrobioną w 1852 roku fotografię najmłodszego brata Napoleona, Hieronima. Z osłupieniem, które nie osłabło do dziś, zdałem sobie wówczas sprawę, że patrzę w oczy, które widziały Cesarza”²⁷.

Przed wszystkim jednak Sikora wskazuje na napięcie pomiędzy dwoma sposobami rozumienia aparatu: jako narzędzia transkrypcji lub instrumentu konstruującego pewien obraz świata²⁸. Steve Edwards odnajduje źródła tego dualizmu w *modusie* poznania ukształtowanym na przecięciu zachodniego dyskursu naukowego i praktyk artystycznych.

Nowożytna koncepcja obiektywności [...] oznacza usunięcie wszelkich śladów pozostawionych przez obserwatora, które postrzegane są jako zakłócające proces zapisu danych. W tej perspektywie obserwacja jawi się jako działalność niezależna od rzeczywistych obserwatorów i ich osobistego wkładu. [...] Fotografia, a w szczególności fotograficzny dokument, wpasowała się zgrabnie w tę nową wizję obiektywnej obserwacji. W całej swej historii aparat fotograficzny był wielokrotnie postrzegany jako obiektywna maszyna przechwytyująca informacje bez jakiegokolwiek ingerencji ze strony artysty²⁹.

Wydaje się, że ów model w XIX wieku przeszedł także w obręb myśli potocznej wielu europejskich – i nie tylko – społeczeństw, w których nadal stanowi ważny punkt odniesienia dla myślenia o statusie obrazów uzyskanych za pomocą aparatu fotograficznego. Bourdieu uważa wręcz, że obiektywność i realizm są cechami, które zostały społecznie przypisane tej formie reprezentacji. Przed wszystkim

25 S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin–Warszawa 2004, s. 9.

26 Tamże, s. 200.

27 S. Sikora, *Między przezroczystością a nieprzezroczystością: aporia fotografii*, [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich (red.), *Antropologia wobec fotografii i filmu*, Poznań 2004, s. 9. Sikora cytuje tu oczywiście dzieło R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1995.

28 Por. S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem...*, s. 19–40.

29 S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M.K. Zwierżdżyński, Kraków 2014, s. 35–36.

jednak zaznacza – formułując wnioski zgodne z tymi przedstawionymi przez badaczy *visual culture*, np. Anne Friedberg³⁰ – że wynika to w dużej mierze z faktu, iż ten system ekspresji przestrzeni w formie perspektywy geometrycznej od czasów Renesansu jest dominującym sposobem przedstawiania świata³¹. Nic więc dziwnego, że wiele dyscyplin naukowych wykorzystuje fotografię właśnie w jej funkcji dokumentacyjnej – uznając, że jest bardzo dobrym sposobem na uzyskanie zobiektywizowanych danych wizualnych, a jednocześnie utrwalając pewien konkretny styl interpretacji. To ułatwiło zapewne wpisywanie *Zapisu* w obręb dyskursów naukowych w roli źródła. Przekonanie o „prawdziwości” reprezentacji łatwo połączyć można przez ekwiwokację także z przekonaniem o „autentyzmie” wybranych elementów kultury zarejestrowanych na materiale światłoczułym.

W kulturze chłopskiej ten epistemologiczny konstrukt ma swój odpowiednik. Łączy się z tym, co Sulima opisuje jako, przywoływane już przez nas wcześniej, „kryterium prawdy naocznej”³². Fotografia wpisuje się w nie idealnie, pozwalając na realizację jednej z najważniejszych cech badanego światopoglądu: „[...] ludowe wypowiedzi o świecie ponawiają nieustannie przeciwstawienia typu: »podobne – niepodobne«, »prawdziwe – nieprawdziwe«. Jest to kryterium opisu i poznania świata przez autopsję, stawanie za każdym razem naprzeciw całemu światu”³³. Stawanie naprzeciw światu, w którym kryterium prawdziwości jest to, czy coś istnieje, czy też nie – można dodać³⁴.

Wcześniej ów system zaświadczenia związany był z rolą słowa mówionego i autorytetem osoby mówiącej. Fotografia stała się jednak równie ważną instancją pozwalającą – pod szyldem „prawdziwości” – budować opowieści o tym, „jak było”³⁵. Widzimy już więc chyba wyraźnie pewną niezwykle ważną zbieżność: rodzinne fotografie krążące w lokalnych obiegach oraz zdjęcia Rydet znajdujące się w archiwach i wystawiane w galeriach są artefaktami funkcjonującymi w analogicznych i po części przenikających się porządkach wyobrażeniowych – takich, w których ukonstytuowały się jako przedmioty mogące dawać wgląd w przeszłość taką, jaką ona była.

30 Por. A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012.

31 P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel i in., *Photography. A Middle-brow Art*, tłum. na jęz. ang. S. Whiteside, Cambridge 1990, s. 74.

32 R. Sulima, *Album „cieni”. Słowo i fotografia w kulturze ludowej*, [w:] tegoż, *Słowo i etos...*, s. 117.

33 Tamże, s. 119.

34 Por. J. Bartuszek, *Między reprezentacją...*, s. 106; J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy...*, s. 32.

35 W pamięci mamy też te sposoby myślenia o zdjęciach, które ujęte zostały w kategorii „nierozróżnialności” i „ekwiwalencji”.

W kontekście badanych przez nas obiegów ów meta-obraz przeszłości obecny jest jednak w kilku alternatywnych wariantach i wiąże się z różnie skonstruowanymi systemami transmisji wiedzy o tym, co minęło. Obok trzech bazowych typów przekazu: ustnego, formuł niezwerbalizowanych i tych związanych z porządkiem pisma, pojawia się też najbardziej nas interesująca, hybrydyczna transmisja, w której oglądanie i interpretowanie treści oraz opisów zdjęć stają się względnie zaautonomizowaną formą przypominania sobie przeszłości. Wiemy już, że na badanym przez nas obszarze często wiąże się ona z ujmowaniem diachronii w ramach porządku synchronicznego – upływ czasu przedstawiony zostaje za pomocą opowieści o życiu jednostek i ich relacjach z bliskimi, opisywanymi często z perspektywy *ego*. Wiąże się także z komentarzami dotyczącymi krajobrazu kulturowego. Konceptualizowany jest więc zgodnie z wyobrażeniami przestrzennymi lub związanymi z systemem pokrewieństwa.

Zasady organizujące ów swoisty, wielowarstwowy przekład oraz podlegające mu treści są różne, ale ogólna reguła powoduje, że zarówno w przypadku projektu Zofii Rydet, jak i fotografii rodzinnej wprowadzanej w obieg społeczności lokalnej wykształca się metafora mówiąca o walce z zapomnieniem. Kategorie relacyjne oraz przestrzenne służą manipulowaniu kategoriami czasu. Te zaś stają u podstaw konkretnego wzorca, stojącego za różnorodnymi praktykami upamiętniania, których celem jest budować wspólnotę i wpisywać zmianę w narrację o trwaniu.

Wszystko to przebiega w ramach procesów, które już wiele lat temu diagnozował Jerzy Szacki. Z jednej strony zwracał on uwagę na ustalenia Davida Riesmana, który twierdził, że w społeczeństwach „nowoczesnych” dochodzi do „rozcłonkowania tradycji”, co związane jest

z coraz dalej posuniętym podziałem pracy i rosnącą stratyfikacją społeczną. Jeśli nawet rodzina, jak to się przeważnie dzieje, decyduje o wyborze tradycji przez jednostkę, to jednostka uświadamia sobie nieuchronnie istnienie innych konkurencyjnych tradycji, a tym samym – istnienie tradycji jako takiej. W rezultacie odznacza się ona większą giętkością, aby przystosowywać się do zmiennych wymagań środowiska, i sama więcej od niego wymaga³⁶.

Owo rozcłonkowanie tradycji łączyłoby się w przedstawionym modelu z deesencjalizacją tego, co tradycyjne i przez to zmianą sposobu konceptualizacji

36 D. Riesman, *The Lonely Crowd*, przekład francuski: *La foule solitaire*, Paris 1964, s. 38; cyt. za J. Szacki, *Tradycja: przegląd problematyki*, Warszawa 1971, s. 102.

tradycji w ogóle. Nie bez znaczenia byłaby w tym procesie rola pisma i – dodajmy – obrazu. Szacki kontynuuje wywód, wspierając się ustaleniami Jacka Goody'ego i Iana Watta:

W społeczeństwach piśmiennych dziedzictwo kulturowe traci stopniowo [...] jednowymiarowość. Pośredniość przekazów czyni konieczną stałą interpretację i umożliwia rozliczne jego rozumienia. [...] Obraz przeszłości przestaje być spójny, toteż teraźniejszość nie może wzorować się na przeszłości jako takiej³⁷.

Przyglądając się procesom zachodzącym na badanym obszarze, można uszczegółowić ten schemat. Z jednej strony bowiem autonomizacji i obiektywizacji ulega sfera tradycji rozumianej jako zespół zwerbalizowanych i zwizualizowanych znaczeń. Operowanie nimi pozwala tworzyć współczesne narracje tożsamościowe, które konstytuują przeszłość jako coś, co można interpretować. Praktyki upamiętniania stają się typem interpretacji traktowanym jako wartość. Z drugiej jednak strony nie zanika całkowicie wcześniej dominujący typ budowania relacji teraźniejszości z przeszłością, który w kontekście kultury chłopskiej opisywał już Stefan Czarnowski. Zgodnie z nim „wszystkie elementy tej kultury, zarówno zupełnie nowe, jak bardzo dawne, prezentują się w jednej płaszczyźnie, jako to, co »zawsze było«, jako to, »co się zawsze robiło«, jako dobro przekazane, rzekomo odwieczne”³⁸. Tradycja była w takim modelu normą i wzorcem dla współczesności, wszelkie działania stanowiły natomiast repetycję trwałego porządku. Powtórzenie to pozwalało na łączenie przeszłości z teraźniejszością bez konieczności tworzenia automodelu kultury i wdrażania konwencji interpretacyjnych służących funkcjonalizacji go jako narzędzia mediacyjnego. Jeszcze niedawno argument, że tak robiło się „od zawsze”, stanowił więc sposób na stabilizację systemu kulturowego i ograniczenie procesów transformacyjnych³⁹. Ryszard Tomicki opisuje zmiany, które wiązały się z transformacją tego modelu:

Stopniowe urbanizowanie społeczności chłopskich, zanik kultury tradycyjnej, a jednocześnie przejmowanie jej niektórych elementów w zakres tak zwanej kultury narodowej powodują przyswajanie przez społeczności chłopskie kultury miejskiej, umasowionej i wolne tworzenie się selektywnego

37 Tamże, s. 109.

38 S. Czarnowski, *Podłoże ruchu chłopskiego*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. II, Warszawa 1956, s. 436.

39 R. Tomicki, *Tradycja i jej znaczenie w kulturze chłopskiej...*, s. 51–52.

modelu tradycji wspólnego dla całego narodu. Tradycja taka składać się będzie przede wszystkim z folkloru muzycznego, tanecznego, sztuki ludowej itp.⁴⁰

Wydaje nam się, że omawiany proces jest bardziej złożony – na badanym obszarze doszło do rozszczepienia tradycji na co najmniej dwa porządki. Z jednej strony nadal funkcjonują bowiem ustne i pozawerbalne formuły, które mają charakter normatywny i tworzą model dla współczesności, łącząc ją bezpośrednio z przeszłością – bez dyskursywizacji tego faktu⁴¹. Ich legitymizacja wciąż opiera się na odniesieniach do kategorii „dawności” i „naturalności”. Drugi porządek to ten, w którym „stare” i „nowe” tworzą odrębne światy, a tradycja rozumiana jest podmiotowo, jako wartościowane pozytywnie przez grupę elementy – „wyspy [...] na rzece dziedzictwa”⁴². Ich wyodrębnienie oraz łączenie z teraźniejszością przebiega sprawnie dzięki złożonej maszynarii werbalnych, tekstowych, wizualnych i performatywnych środków. Nie doszłoby jednak do tego bez wykształcenia się związanych z tymi formami stylów interpretacji. Służą one utrzymywaniu specyficznej, zautonomizowanej przestrzeni mediacji. Czym by ona była? Lokalne zespoły obrzędowe, śpiewacze i taneczne, ale także projekty związane z fotografowaniem dawnych zwyczajów – mówiąc w skrócie: inicjatywy mające zachować pamięć o tradycyjnym modelu życia – tworzą nowe punkty odniesienia dla „identyfikacji regionalnej”⁴³, będącej formą automodelu o charakterze autotelicznym. Proces „autotematyzacji” budowany jest przy tym z wykorzystaniem takich abstrakcji jak pojęcia kultury, tradycji i folkloru. To właśnie one służą selekcji oraz porządkowaniu wybranych elementów lokalnego dziedzictwa i ich obiektywizacji. Jednocześnie są podstawowymi kategoriami interpretacyjnymi – jako takie legitymizują wartość owych elementów w porządku lokalnym i ponadlokalnym. Mediują pomiędzy kategoriami przeszłości a tożsamości, wspólnoty i państwa.

„Dokumentowanie”, o którym mówią informatorzy, okazuje się więc skomplikowaną praktyką tożsamościową powstałą na przecięciu kilku ważnych, dyskursywnych punktów odniesienia i lokalnych systemów kulturowych. „Ocalanie od zapomnienia” w tej perspektywie jawi się jako aktywne działanie

⁴⁰ Tamże, s. 58.

⁴¹ Używając nomenklatury Paula Connertona, można by mówić o „praktykach wcielania”. Por. P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. M. Napiórkowski, Warszawa 2012, s. 160.

⁴² Por. J. Szacki, *Tradycja...*, s. 149. Paul Connerton w tym przypadku mówi o „praktykach zapisu”. Por. P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają...*, s. 146.

⁴³ P. Kowalski, *O kulturze ludowej i tym, co z nią się robi*, [w:] tegoż, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004, s. 160.

na rzecz konsolidacji społeczności przez tworzenie obrazów przeszłości. Sama przeszłość, w warunkach intensywnej urbanizacji i przerwania wielu kanałów transmisji kulturowej, stała się częściowo zaautonomizowaną siecią podlegającą interpretacji i wartościowaniu znaków.

Tomasz Rakowski pisał o pamięci wykuwanej w dominujących dyskursach historycznych i często alternatywnych narracjach zaświadczających. Ta pierwsza

bazuje na pisanych i interpretowanych wciąż dokumentach zdarzeń. Zawiera zatem w sobie coś w rodzaju przesunięcia w przeszłość, zdeponowania i określenia źródeł, i dopóki są to źródła przeszłe, dopóty dystans poznawczy zapewnia też pewne bezpieczeństwo myślenia, odnosi się do [...] przestrzeni odsunięcia, dystansu, manipulatywności, porównywalności danych⁴⁴.

Historia alternatywna związana natomiast jest z tym, co „jednoczasowe”, intensywne, żywe we współczesności. Opisywany przez nas przypadek byłby formułą, którą należy uplasować gdzieś pomiędzy.

7.4. Na ratunek

„Ocaleniowa” narracja nie powstała w obrębie wspólnot, które ją teraz adaptują i wykorzystują do własnych celów. Nie była także oryginalnym pomysłem Zofii Rydet na tworzenie opowieści dotyczącej zanikania kultury chłopskiej, choć przybrała w czasie powstawania *Zapisu* wyjątkowo rozległą i mimo wszystko spójną formułę. Jej źródeł można szukać w wielu miejscach – ulegała dookreśleniu wraz z kształtowaniem się polskiej tradycji etnograficznej, rezonowała w obrębie wielu przedsięwzięć artystycznych⁴⁵, była też blisko związana ze sferą kultury politycznej i gospodarczej. Wiemy już, że uobecniała się i stanowiła siłę napędową zjawisk związanych z folkloryzmem, regionalizmem i „ludowością na sprzedaż”. Te zaś zbiegały się prawie zawsze z rozkwitem zainteresowań kulturą chłopską. Wezwanie do jej ocalenia znajdziemy zresztą już w obrębie pierwszych przedsięwzięć ludoznawczych: zarówno tych powstałych jako wyraz polskiej myśli oświeceniowej, jak i tych związanych z tradycją romantyczną.

44 T. Rakowski, *Etnografia, pamięć, eksperyment: w stronę alternatywnej historii społecznej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 278–279.

45 Warto tu wspomnieć chociażby o wystawie *The Family of Man* zorganizowanej przez Edwarda Steichena dla Museum of Modern Art w 1955 roku, która następnie była pokazywana na całym świecie, w tym w 1959 roku w Polsce – Rydet na pewno tę wystawę widziała.

W XIX wieku na ziemiach polskich projekty „ocaleniowe” często były przy tym przedsięwzięciami służącymi zachowaniu i upowszechnieniu kultury narodowej, co tłumaczy ich nasycenie ideami odrodzenia narodowego i silne związki z tradycją niepodległościową⁴⁶. Aleksander Posern-Zieliński uważa przy tym, że na najbardziej ogólnym poziomie:

wzrost zainteresowań kulturą ludową zbiegł się z tym okresem dziejów polskiej wsi – w którym środowisko to poczęło ulegać głębokim przeobrażeniom, wywoływanym przez formowanie się kapitalistycznych stosunków produkcji, powolną industrializację kraju i wzrost mobilności zarówno wewnątrz polskiego obszaru etnicznego, jak i w skali międzynarodowej spowodowany nasilającymi się tendencjami emigracyjnymi. Świadomość nieuchronności tych zmian ukierunkowywała poczynania badawcze na działalność ratowniczą, typowo kolekcjonerską, polegającą na wychwytywaniu tych elementów i zespołów kultury ludowej, które w danym okresie rozwoju kraju i określonym etapie refleksji etnograficznej uchodziły za „tradycyjne”⁴⁷.

Procesy te w XIX wieku przyjmowały wiele różnych wariantów. Sporo zależało od warunków w danym zaborze i specyfiki prowadzonej w nim działalności ratunkowej oraz jej ideowego umocowania. To nie miejsce, by rozwijać tak złożony i dobrze opracowany temat. Ograniczmy się więc tylko do kilku przykładów tego, jak na badanym przez nas obszarze, idea ocaleniowa trafiała „pod strzechy”.

Centrum, z którego rezonowała na wsie Podkarpacia był bez wątpienia Kraków, a następnie Rzeszów. Maria Kukulska zwraca uwagę na specyfikę zainteresowań tradycyjnym folklorem promieniującą z tych ośrodków. Zaznacza, że wyodrębniły się one z tzw. nurtu antykwarycznego – z mody na „pamiątki narodowe” i „relikwie przeszłości”⁴⁸:

W tym prądzie, wybitnie regionalistycznym, przewijały się tendencje do wskrzeszania, pielęgnowania i popularyzacji narodowych tradycji i zwyczajów, nadto umacniało się przekonanie o ich znaczeniu dla pozostałych

46 Por. Z. Jasiewicz, *Początki polskiej etnologii i antropologii kulturowej*, Poznań 2011; A. Woźniak, *Źródła zainteresowań ludoznawczych w ideologii polskiego Oświecenia*, „Etnografia Polska” 1971, t. XV, z. 2.

47 A. Posern-Zieliński, *Etnografia jako samodzielna dyscyplina naukowa*, [w:] M. Terlecka (red.), *Historia etnografii polskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 47–48.

48 M. Kukulska, *Krakowskie*, [w:] H. Kapełusz, J. Krzyżanowski (red.), *Dzieje folklorystyki polskiej. 1800–1863*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 294–297.

dzielnic rozbitej politycznie Polski. Problem tych tradycji łączył się z zainteresowaniem dla warstwy, u której w postaci rzekomo czystej można je było odszukać, dla ludu wiejskiego i miejskiego⁴⁹.

Działalność, najpierw związana silnie z środowiskiem skupionym na Uniwersytecie Jagiellońskim, w XX wieku łączyła się także z powstawaniem etnograficznych kolekcji muzealnych. Stanisław Udziela w *Odezwie Towarzystwa Muzeum Etnograficznego w Krakowie z dn. 8 lipca 1910 r.* zaznaczał, iż jego głównym celem jest „ocalić od zagłady przeżytki przeszłości znikające bezpowrotnie”⁵⁰. Instytucja otwarta w 1911 roku „przechowywałaaby i pokazywała naszym potomkom świadectwa dawnego charakteru chłopca polskiego, jego dawnego sposobu życia, nawet wtenczas, gdy fala szarej, uniformizującej cywilizacji przemysłowej Zachodniej Europy, już cały nasz kraj zaleje i pochłonie”⁵¹.

W Rzeszowie muzealna kolekcja etnograficzna zbudowana w oparciu o podobną ideę także powstawała w pierwszej dekadzie XX wieku. Jej zaczątkiem była wystawa z obiektami chłopskimi przygotowana z okazji obchodów rocznicowych bitwy pod Grunwaldem. Przed wojną zbiory z terenów Podkarpacia gromadził Franciszek Kotuła i Towarzystwo Regionalne Ziemi Rzeszowskiej. Po wojnie kontynuował swoją pracę, a następnie schedę po nim przejął m.in., przywoływany przez nas wcześniej w kontekście relacji etnografii i fotografii, Krzysztof Ruszel. Badacz ten – przypomnijmy – czynnie uczestniczył w tworzeniu dokumentacji przejawów kultury chłopskiej tego regionu przez ostatnie półwiecze. Zajmował się także problemami folkloryzmu rozumianego jako zjawisko społeczne. Przyglądał się i interpretował pracę etnografów w kontekście szerszych procesów kulturowych, które badał m.in. w ramach grantu „Tradycja wynaleziona jako czynnik integracji i świadomości zbiorowej mieszkańców województwa podkarpackiego na początku XXI wieku”.

W swoich artykułach Ruszel zwraca uwagę m.in. na to, w jaki sposób opisana powyżej pobieżnie ludoznawcza tradycja ocalania przeszłości trwa na interesującym nas obszarze w XX i XXI wieku na styku działań inicjowanych przez instytucje państwa i lokalne społeczności. Kluczowe wydają się jego ustalenia dotyczące związków pomiędzy pracą etnograficzną oraz specyfiką procesów

49 Tamże, s. 295.

50 *Odezwa Towarzystwa Muzeum Etnograficznego w Krakowie z dn. 8 lipca 1910 r.*, Arch. MEK., cyt. za: M. Dolińska, *Muzeum etnograficzne w Krakowie – wierność tradycji*, „Lud” 2003, t. 87, s. 85.

51 L. Sawicki, *Nowe muzeum etnograficzne na ziemiach polskich*, „Lud” 1910, t. 16, s. 420.

folklorystyki na Rzeszowszczyźnie. Przede wszystkim wskazuje przy tym na trwałość i popularność wzorca badacza, pisząc m.in., że

Ukształtowana w XIX wieku rola etnografów jako strażników narodowej tradycji jest [...] klasycznym przykładem zjawiska należącego do kategorii długiego trwania. Dla współczesnych decydentów reprezentujących administrację samorządową, podstawowa funkcja etnografów sprowadza się do misji ochrony tradycyjnej kultury ludowej⁵².

Badania Ruszela wskazują, że uprawianie etnografii jako praktyki mającej na celu zgromadzić i upowszechnić wiedzę o pewnej formacji społeczno-kulturowej jest jednym z najważniejszych czynników kształtujących obecną postać folklorystyki, w tym także ocaleniową narrację w nią wpisaną. Badacze tradycji folklorystycznej czynnie uczestniczyli bowiem i nadal uczestniczą w lokalnych przedsięwzięciach folklorystycznych, stają się arbitrami, nauczycielami i autorytetami z zakresu wiedzy o kulturze tradycyjnej, służą pomocą lokalnym inicjatywom, promując wartości związane z ideą ocalenia wybranych elementów dziedzictwa.

Oczywiście różnorodność przedsięwzięć etnograficznych na opisywanym obszarze była i jest tak wielka, że każde uogólnienie będzie wywołującym polemikę uproszczeniem. Tak samo jak skupienie się wyłącznie na roli etnografów i specjalistach z pokrewnych dziedzin naukowych⁵³. Mimo to uznajemy, że modelowe ujęcie zaproponowane przez Ruszela tłumaczy niezwykle dobrze mechanizm stojący za interesującymi nas procesami wpisywania idei ocaleniowej w lokalną wyobraźnię społeczną. Pokazuje też ramę, która – naszym zdaniem – przynajmniej częściowo wyjaśnia specyfikę opisanych wyżej praktyk upamiętniania:

Idee i wartości kształtują elity, przede wszystkim ci, którzy zajmują się jej dokumentowaniem, a więc zarówno archeolodzy, jak też historycy i przede wszystkim etnografowie oraz folklorysty zapisujący teksty bliskich im uczuciowo pieśni ludowych, rysujący i **fotografujący darzone sentymentem dawne wiejskie chałupy** czy mozolnie odtwarzający wygląd ludowych strojów oraz przebieg zapomnianych obrzędów itp. Zebrane materiały są drukowane lub gromadzone w archiwach. Z biegiem lat wzrasta liczba

⁵² K. Ruszel, *Folklorystyka jako zjawisko społeczne. Z badań nad funkcjonowaniem dziedzictwa kultury wsi w województwie podkarpackim*, [w:] K. Ruszel (red.), *Prace i materiały z badań etnograficznych*, t. VI, Rzeszów [b.d.], s. 245.

⁵³ Nie rozwijamy tu na przykład wątku dokumentacji tworzonej przez konserwatorów zabytków.

publikacji, do których sięga początkowo jedynie wąskie grono zainteresowanych. Znaczenie tych publikacji wzrasta, gdy zanika dawna postać kultury wiejskiej, a wraz z nią poczucie zakorzenienia. Wszystko co dotąd napisano o tradycji, w szczególności o folklorze staje się fundamentem samoświadomości – wyobrażenia o trwaniu od wieków na pewnym terytorium. Wtedy właśnie rozpoczyna się społeczny proces przejmowania ukształtowanej przez elity tożsamości regionalnej⁵⁴.

Warto jedynie dodać, zgadzając się z Tomaszem Rakowskim, że linie podziału i napięć pomiędzy dyskursami i praktykami upamiętniania „są [tu] bardzo płynne i wzajemnie mogą z siebie czerpać i wynikać”⁵⁵, co staraliśmy się pokazać już w trakcie analiz przeprowadzonych w poprzednich rozdziałach. Pod tym względem opisany przez Ruszela mechanizm można by traktować jako formę przywoływanego także przez Rakowskiego, za Alexejem Yurchakiem, „heterogenicznego przesunięcia”, czyli

pewnego społecznego aktu reprodukcji form instytucji społecznych i form państwa, ale z reinterpretacją znaczenia; to [...] bardzo swoista kontynuacja społecznych ideałów „życia państwowego”, tyle że w oddolnej, spontanicznej formie, niegdyś niewidzialnej dla aparatu partyjnego, a obecnie wciąż szerzej nieznaną, niejawną, trudną do ujrzania⁵⁶.

Praktyki ocalania przeszłości i sama idea ocalania byłyby więc formą, dzięki której „heterogeniczne przesunięcie” staje się możliwe – funkcjonowałyby jako rama łącząca różne poziomy kultury. Jako takie pozwalałyby myśleć o rodzinnej, starej fotografii z okolic Rzeszowa i zakrojonym na szeroką, ogólnopolską skalę projekcie Zofii Rydet za pomocą tych samych kategorii i przydawać im podobną funkcję.

Na sam koniec chcemy powrócić do wątku fotograficznego i raz jeszcze oddać głos Krzysztofowi Ruszelowi. Tym razem jednak nie będziemy odwoływać się do jego prac naukowych, lecz raz jeszcze wrócimy do rozmowy, którą przeprowadziliśmy

54 K. Ruszel, *Folklorizm...*, s. 245. Wyróżnienie – J.D., A.P.

55 T. Rakowski, *Etnografia...*, s. 273.

56 Tamże.

na żywo. Usłyszeliśmy od niego bowiem opowieść, która niezwykle obrazowo przedstawia miejsce fotografii w interesujących nas na badanym obszarze procesach. Postanowiliśmy z niej uczynić swego rodzaju podsumowanie i łącznik pomiędzy podejmowanymi wątkami.

W trakcie badań terenowych zawsze zajmowałem się fotografią. Starałem się fotografować ludzi przy zajęciach codziennych, pracach. Sporo było twórców – rzeźbiarzy czy malarzy, których ujmowałem razem z dziełami. Już w czasie studiów przechodziliśmy obowiązkowy kurs z tego zakresu. Później był krótki okres, gdy pracowałem jako asystent w Katedrze Etnografii Słowian na Uniwersytecie Jagiellońskim. Tam zajęcia z fotografii były już pod moją opieką.

W muzeum rzeszowskim organizowaliśmy obozy badawcze, etnograficzne. Było ich z trzydzieści. Wyjeżdżaliśmy w różne części województwa. Wcześniej robiliśmy jeszcze objazdy, wstępując m.in. do księdza proboszcza z prośbą, żeby na kazaniu przekazał mieszkańcom, że przyjadą tacy ludzie, którzy będą pytać o stare stroje, o ich rozmaite historie. Większość księży była przychylnie nastawiona do tej działalności, sami też okazywali się nią zainteresowani. Ogłaszali nasze przybycie z ambon. Bywały takie przypadki, że wchodziliśmy do chałupy, a w niej czekała już na nas gospodyni, otwierała kredens, wyjmowała placek, który upiekła specjalnie dla nas.

Pierwszy raz byłem na badaniach w 1965 roku. Organizował je wtedy jeszcze Franciszek Kotula – jako kierownik oddziału etnograficznego. Później byłem z nim jeszcze na dwóch, trzech wyjazdach. Kolejne organizowałem już sam.

Gdy Kotula organizował obozy, był na nich fotograf pracujący dla muzeum. Etatowy pracownik, który jeździł na badania i miał za zadanie robienie zdjęć. Tylko zdjęć, nic więcej. Później to się zmieniło. W dziale etnograficznym były dwa lub trzy aparaty i sami robiliśmy fotografie. Trzy, może cztery miesiące temu przekazałem muzeum półtora tysiąca swoich negatywów.

Miałem też kontakt z Rzeszowskim Towarzystwem Fotograficznym. Wprawdzie rozpoczął się on dosyć późno, bo w 1986 roku. Zacząłem brać udział w plenerach, konkursach, wygłaszać wystąpienia. Tematyka, nazwijmy to, etnograficzna, okazała się nośna. Przyciągała sporo ciekawych twórców i pozwalała im poznać niezwykle miejsca, ciekawe historie⁵⁷.

Zapewne opisane sytuacje i przedsięwzięcia przyczyniały się do tworzenia związków pomiędzy praktykami fotograficznymi i ideą ocalania własnej kultury. Możliwe, że gdzieś na przecięciu właśnie tych dwóch porządków pojawiło

57 Por. WZR/X/40-90.

się dychotomizujące spojrzenie na procesy transformacyjne, w których zmiana skonceptualizowana została w formie ostrego przeciwstawienia, a jednocześnie relacji następstwa pomiędzy tym, co dawne, a tym, co nowe.

Fotografia funkcjonalizowana jako medium służące ocaleniu przeszłości wydaje się w tej perspektywie ściśle związana z wizją liniowego czasu, a jednocześnie przywołuje wyobrażenie „świata podwójnego”. Gromadzenie i odtwarzanie obrazów minionej kultury jest odpowiedzią na przekonanie o jednokierunkowości każdej zmiany, ale także jej oswojeniem i wpisaniem w inny porządek – związany z poszukiwaniem tego, co trwałe. Aktualizacja znaków przeszłości (z użyciem wizualnych, cyrograficznych i performatywnych środków) przyjmuje bowiem postać dyskursu mówiącego o pochodzeniu i zakorzenieniu. Ten zaś okazuje się lekarstwem na przemijanie i sposobem na integrację grupy wokół wspólnych wartości.

Zdjęcia zaświadczać, że mimo nieuchronności śmierci istnieje coś poza czasem. To przeszłość sama w sobie. Przeszłość konceptualizowana w oparciu o utrwalone w zachodnich kulturach o nachyleniu cyrograficznym wyobrażenie tekstu. Rozpatrywana w tych kategoriach razem z pamięcią staje się manuskryptem, który mimo tego, że powstał w konkretnym czasie, trwa również poza nim. Aktualizowany i przywoływany we wciąż nowych kontekstach tworzy elastyczną wspólnotę czytających i wtajemniczonych.

Ocalenie wiedzy o tradycji łączy się w tym kontekście z metaforą walki ze śmiercią. I faktycznie, bez tego wyobrażenia, żywego w badanej kulturze, sama idea „ocalania” konkretnych znaków przeszłości nie mogłaby naszym zdaniem zaistnieć. Pytaniem otwartym pozostaje – i będzie to pytanie w duchu Barthesowskim, ale też Flusserowskim – czy badane praktyki fotograficzne mające na celu ocalenie przeszłości, nie są upowszechnioną w naszej kulturze formą, przyjmującego kształt określonych stylów reprezentacji i modeli ich interpretowania, świeckiego dyskursu soteriologicznego?

BIBLIOGRAFIA

- Adamski A., *Edward Janusz znany i nieznan. Co zrobić z takim bogactwem?!*, http://www.biznesistyl.pl/kultura/oblicza-kultury/6217_.html (dostęp: 9.07.2018).
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Bartmiński J., Niewiadomski D., *Ziemia*, [w:] J. Bartmiński (red.), *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, Lublin 1999.
- Bartuszek J., *Fotografia chłopska. Okoliczności fotografowania się mieszkańców wsi podkolbuszowskich*, „Rocznik Kulbuszowski” 2003, t. VII.
- Bartuszek J., *Między reprezentacją a ‘martwym papierem’. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Warszawa 2005.
- Benedyktowicz Z., *Portrety obcego. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996.
- Biernacka M., *Kulturowe przejawy więzi w społecznościach wiejskich*, „Etnografia Polska” 1988, t. XXXII, z. 1.
- Bijak M., Garlicka A., *Fotografia chłopów polskich*, Warszawa 1993.
- Biskup B., *Przypadki Zdzisława Postępskiego*, <http://www.fotogaleria.erszow.pl/archiwa/8047> (dostęp: 28.12.2018).
- Bohdziewicz A.B., *Wanderings with Zofia Rydet*, [w:] K. Pijarski (red.), *Object Lessons. Zofia Rydet’s Sociological Record*, Warsaw 2017.
- Bohdziewicz A.B., *Zostały zdjęcia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 51, z. 3–4.
- Bourdieu P., Boltanski L., Castel R. i in., *Photography. A Middle-brow Art*, tłum. na jęz. ang. S. Whiteside, Cambridge 1990.
- Bourdieu P., Bourdieu M.-C., *The peasant and photography*, „Ethnography” 2004, vol. 5, nr 4.
- Bowe N.G., *Wernakularyzm w Europie Środkowej i poza nią widziany z perspektywy angielskiego kręgu językowego*, [w:] P. Krakowski, J. Purchla (red.), *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej*, Kraków 1997.
- Budyka A., Majowicz M., *Tajemnice pisanek. Wydanie jubileuszowe z okazji 25-lecia konkursu „Najładniejsza pisanek wielkanocna”*, fot. J. Tłuczek, Białowa 2012.
- Bystron J.S., *Etnografia Polski*, Warszawa 1947.

- Bystron J.S., *Megalomania narodowa*, Warszawa 1935.
- Chapuis J., Fine J., Ivanov P. (red.), *Beyond Compare: Art From Africa In The Bode Museum*, Berlin 2018.
- Chéroux C., *Introducing Werner Kühler. Wprowadzenie*, [w:] tegoż, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2014.
- Cichocki S., *Art. Beyond Art*, [w:] K. Pijarski (red.), *Object Lessons. Zofia Rydet's Sociological Record*, Warsaw 2017.
- Ciszewski S., *Ognisko. Studium etnologiczne*, Kraków 1903.
- Clifford J., *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, tłum. J. Iracka, [w:] tegoż, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dżurak i in., Warszawa 2010.
- Comaroff J.L., Comaroff J., *Etniczność sp. z o.o.*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2011.
- Connerton P., *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. M. Napiórkowski, Warszawa 2012.
- Cosgrove D., *Social formation and Symbolic Landscape*, London 1984.
- Coś, co zostanie, <http://fundacjarydet.pl/o-galerii/> (dostęp: 21.11.2018).
- Czachowski H., *Etnograficzne qui pro quo, czyli kłopoty z czasem*, „Etnografia Polska” 2006, t. L, z. 1–2.
- Czarnowski S., *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego*, [w:] tegoż, *Kultura*, Warszawa 1958.
- Czarnowski S., *Podłoże ruchu chłopskiego*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. II, Warszawa 1956.
- Dni Futomy 2007–2014*, oprac. Z. Chlebek, Futoma 2014.
- Dolińska M., *Muzeum etnograficzne w Krakowie – wierność tradycji*, „Lud” 2003, t. 87.
- Dziewit J., *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, grupakulturalna.pl, Katowice 2014, wersja elektroniczna: http://www.grupakulturalna.pl/?page_id=142.
- Dziewit J., *Od budowania tożsamości do zniewolenia. Rozważania o funkcji fotografii w kulturze Zachodu*, [w:] M. Markiewicz, A. Stronciwilk, P. Ziegler (red.), *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, Katowice 2016.
- Dziewit J., Pisarek A., *Ciemnia antropologiczna*, [w:] J. Dziewit, M. Kołodziej, A. Pisarek (red.), *Patrzanie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych*, Katowice 2016.
- Edwards S., *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M.K. Zwierzdzyński, Kraków 2014.
- Edwards E., *Photographic „Types”: the Pursuit of Method*, „Visual Anthropology” 1990, nr 2–3.
- Edwards E., Hart J., *Fotografie jako przedmioty. Wprowadzenie*, tłum. M. Frąckowiak, [w:] M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, współpr. M. Krajewski, Warszawa 2011.
- Elkins J., *Pictures and Tears: a History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, London 2001.
- Ferenc T., Józwiak K., Różycki A., *Zapisy pamięci. Historie Zofii Rydet*, Łódź [w druku]. [FIAP], *Maitre de la Fédération Internationale de l'Art Photographique*, <https://www.fiap.net/en/mfiap> (dostęp: 31.01.2019).

- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, wstęp i oprac. P. Zawojski, Warszawa 2015.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977.
- Fragmenty nieopublikowanej rozmowy przeprowadzonej z Zofią Rydet przez Joannę Kubicę z miesięcznika „FOTO”, 1987, Fundacja im. Zofii Rydet, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/foto> (dostęp: 17.07.2018).
- Friedberg A., *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012.
- Garztecki J., *Człowiek z kamerą: Zofia Rydet, czyli serce*, „Fotografia” 1967, nr 9 (wrzesień).
- Geertz C., *Opis gęsty*, [w:] tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. Piechaczek, Kraków 2005.
- Geertz C., *Osoba, czas i zachowanie na Bali*, [w:] tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. Piechaczek, Kraków 2005.
- Geertz C., *Religia jako system kulturowy*, [w:] tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. Piechaczek, Kraków 2005.
- Gibson J., *The Theory of Affordances*, [w:] R. Shaw, J. Bransford (red.), *Perceiving, Acting, and Knowing*, New Jersey 1977.
- Godelier M., *Idee i materia. Myśl, gospodarka, społeczeństwo*, tłum. A. Turczyn, przejr. M. Kowalska, Kraków 2012.
- Godelier M., *Zagadka daru*, tłum. M. Höffner, Kraków 2010.
- Grass G., *Album*, „Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce” 1982, nr 4.
- Groniowski K., *Uwłaszczenie chłopów w Polsce. Geneza, realizacja, skutki*, Warszawa 1976.
- Halamska M., *Transformacja wsi 1989–2009: zmienny rytm modernizacji*, „Studia Regionalne i Lokalne” 2011, nr 2 (44).
- Halbwachs M., *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008.
- Heller J., *Ocalić od zapomnienia – stara fotografia*, <http://www.biblioteka.blazowa.net/index.php/ocalic-od-zapomnienia> (dostęp: 18.07.2018).
- Herzfeld M., *Zażyłość kulturowa. Poetyka społeczna w państwie narodowym*, tłum. M. Buchowski, Kraków 2007.
- Jakubiec-Lis E., *Rozwój kolekcji muzycznej Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie*, <http://muzeumetnograficzne.rzeszow.pl/stara/node/399> (dostęp: 28.12.2018).
- Jasiewicz Z., *Początki polskiej etnologii i antropologii kulturowej*, Poznań 2011.
- Kaliszewska E., *Edward Janusz – Cesarsko Królewski Nadworny Fotograf*, „OBSCURA – zeszyty fotograficzne PFFiAST, DSAFiTA” 2001, nr 1.
- Kapliczki przydrożne ziemi błazowskiej*, tekst M. Majowicz, fot. Z. Nowak, M. Kozubek, J. Thuczek, Błazowa 2008.
- Klekot E., *Między etnograficznością a kulturą materialną*, [maszynopis].
- Klekot E., *Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” 2014, nr 1.

- Kobielska M., *Polska pamięć autoafirmacyjna*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6.
- Koprowicz A., *Ustanawianie chłopca polskiego. Dziewiętnastowieczna fotografia atelierowa jako urządzenie nowoczesności w Królestwie Polskim i Galicji*, praca magisterska pisana pod opieką dr hab. Iwony Kurz, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2018.
- Kopytoff I., *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, tłum. E. Klekot, [w:] M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Warszawa 2003.
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.
- Kosiński L., *Migracje ludności w Polsce w latach 1950–1960*, Warszawa 1968.
- Kosowska E., *O niektórych aspektach funkcjonowania zasady do ut des w polskiej kulturze szlacheckiej*, [w:] T. Kłak (red.), *Kultura polska. Współczesność wobec tradycji*, Katowice 1992.
- Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007.
- Kowalski P., *O kulturze ludowej i tym, co z nią się robi*, [w:] tegoż, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004.
- Kowalski P., *Wstęp*, [w:] tegoż, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004.
- Królikowska A., *Obrazy i obrazki religijne w aspekcie wartości*, „Opuscula Sociologica” 2013, nr 1 (3).
- Krzysztof Ruszel, http://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-krzysztof_ruszel (dostęp: 20.12.2018).
- Krzywka Ł., *Miniatury portretowe i sylwetki*, „Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce” 1982, nr 4.
- Kukulska M., *Krakowskie*, [w:] H. Kapetuis, J. Krzyżanowski (red.), *Dzieje folklorystyki polskiej. 1800–1863*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.
- Kurczewska J., *Wspólnoty pamięci lokalnej i narodowej. Kilka uwag o ich zbiorowym wytwarzaniu à la polonaise*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6.
- Kurz I., *Nie wyrzucajcie tego wszystkiego*, „Dwutygodnik.com” 2015, nr 172, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6229-nie-wyrzucajcie-tego-wszystkiego.html> (dostęp: 17.12.2018).
- Kurz I., *Widzenie*, [w:] I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szczęśniak i in., *Kultura wizualna w Polsce, t. 2: Spojrzenia*, Warszawa 2017.
- Kutrzeba M. (red.), *Błazowa w starej fotografii – zachować dla przyszłych pokoleń. Czas wojny i okupacji 1939–1945*, Błazowa [b.d.].
- Kutrzeba M., *Dzieje majętności błazowskiej od XVII do XIX w. Ludność*, Błazowa 2011.
- Kutrzeba M., *Emigracja mieszkańców Błazowej i regionu na przestrzeni XIX, XX i XXI wieku – wybór czy konieczność? The emigration of the residents of Błazowa and its surroundings over the 19th, 20th and 21st centuries - a choice or a necessity?*, tłum. na jęz. ang. M. Głaz, Łańcut 2014.

- Kutrzeba M., *Przestrzeń miejska Błażowej*, [w:] *Błażowa na starej i współczesnej fotografii – ocalić od zapomnienia, koncepcja i zdjęcia współczesne* J. Heller, autorzy tekstów: A. Budyka, A. Heller, J. Heller, J. Kocój, M. Kutrzeba, Błażowa 2014.
- Kwiatkowska P., *Monidło*, [w:] I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak, Ł. Zaremba, *Kultura wizualna w Polsce, t. 2: Spojrzenia*, Warszawa 2017.
- Larsen J., *Practices and flows of digital photography: an ethnographic framework*, „Mobilities” 2008, vol. 3.
- Larsen J., *Z rodziną najlepiej wychodzi się na zdjęciach: performatywność fotografii turystycznej*, tłum. M. Drabek, [w:] M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, współpr. M. Krajewski, Warszawa 2011.
- Lechowicz L., *Album fotografii – czas odnaleziony?*, „Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce” 1982, nr 4.
- Lehr U., „Niekochani zmarli”, „Etnografia Polska” 2006, t. L, z. 1–2.
- Lehr U., *Pamięć pokoleń. Z badań nad problematyką starości we wsiach karpackich*, „Lud” 2001, t. 85.
- Lévi-Strauss C., *Myśl nieoswojona*, tłum. A. Zajączkowski, Warszawa 1969.
- Lévi-Strauss C., *Surowe i gotowane*, tłum. M. Falski, Warszawa 2010.
- Łomnicka-Żakowska E., *Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską*, Warszawa 2003.
- Łotman J., *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, „Pamiętnik Literacki” 1969, t. 60, z. 1.
- Łotman J., *Problem „uczenia się kultury” jako charakterystyka typologiczna*, [w:] tegoż, *Kultura – historia – literatura*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2017.
- Machałek M., *Przemiany polskiej wsi w latach 1918–1989*, „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym” 2013, t. 26, nr 3.
- Majowicz M., „Bogu na chwałę, ludziom na pożytek”. *Krzyże i kapliczki przydrożne*, [w:] *Kapliczki przydrożne ziemi błażowskiej*, tekst M. Majowicz, fot. Z. Nowak, M. Kozubek, J. Tłuczek, Błażowa 2008.
- Malinowski B., *Argonauci zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, tłum. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szykiewicz, wstęp G. Kubica, przedm. J.G. Frazer, posł. A. Waligórski, Warszawa 2005.
- Mauss M., *Szic o darze*, [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, wstęp C. Lévi-Strauss, tłum. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Warszawa 2001.
- Mędrzecki W., *Chłopi*, [w:] J. Żarnowski (red.), *Spółczesność polskie w XX wieku*, Warszawa 2003.
- Mędrzecki W., *Fotografia chłopska jako źródło do dziejów rodziny chłopskiej w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] J. Leskiewiczowa (red.), *Spółczesność polskie XVIII i XIX wieku*, t. 9, Warszawa 1991.
- Michałowska M., *Foto-teksty? W poszukiwaniu narzędzia analizy współczesnej artystycznej fotografii dokumentalnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2011, nr 2.

- Michałowska M., *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.
- Michałowska M., *Fotografia domowa: między dokumentem a prywatnym eksperymentem artystycznym*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 3 (21).
- Michałowska M., *Rodzinne rytuały*, [w:] tejże, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007.
- Michałowska M., *Zofia Rydet – dzieło w procesie*, [w:] M. Gołąb, S. Czyżewski (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Łódź [w druku].
- Myśliwski W., *Kres kultury chłopskiej*, [w:] J. Olejniczak (red.), *Myśl Myśliwskiego (studia i eseje)*, Katowice 2018.
- Myśliwski W., Sulima R., Jackowski A., *Myśmy ustanowili przyrodę. O przyrodzie, ptakach, zwierzętach i okrucieństwie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1994, t. 48, z. 3–4.
- Napiórkowski M., Szarecki A., Dobrosielski P. i in., *Kultura wernakularna. Antropologia projektów nieudanych*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” 2015, nr 3 (87).
- Niedźwiedź A., *Obraz i postać. Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Kraków 2005.
- Niedźwiedź A., *Od religijności ludowej do religii przeżywanej*, [w:] B. Fatyga, R. Michalski (red.), *Kultura ludowa. Teorie, praktyki, polityki*, Warszawa 2014.
- Nowicki W., *Zapis*, [w:] Z. Rydet, *Zapis socjologiczny 1978–1990*, Gliwice 2016.
- Obrębski J., *Problem grup etnicznych w etnologii i jego socjologiczne ujęcie*, „Przegląd Socjologiczny”, t. 4, z. 1–2.
- Olson D.R., *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, tłum. M. Rakoczy, Warszawa 2010.
- Pelczar R., *Rodzina chłopska w Galicji na przełomie XIX i XX wieku w świetle literatury pamiątkarskiej*, „Społeczeństwo i Rodzina” 2017, nr 2 (51).
- Pijarski K., *Seeing Society, Showing Community: "Sociological Photography" and Zofia Rydet's Record*, [w:] K. Pijarski (red.), *Object Lessons. Zofia Rydet's Sociological Record*, Warsaw 2017.
- Pijarski K. (red.), *Object Lessons. Zofia Rydet's Sociological Record*, Warsaw 2017.
- Pisarek A., *Gościnność polska. O kulturowych konkretyzacjach idei*, Katowice 2016.
- Plata J., *Zalipie*, <http://dommalarek.pl/zalipie/> (dostęp: 20.12.2018).
- Poole D., *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean World*, New Jersey 1997.
- Posern-Zieliński A., *Etnografia jako samodzielna dyscyplina naukowa*, [w:] M. Terlecka (red.), *Historia etnografii polskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- Rakowski T., *Etnografia, pamięć, eksperyment: w stronę alternatywnej historii społecznej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6.
- Rakowski T., *Etnografia/Animacja/Sztuka. Wprowadzenie*, [w:] T. Rakowski (red.), *Etnografia/Animacja/Sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, Warszawa 2013.

- Regulamin Podkarpackiego Konkursu Fotograficznego z cyklu „ŚLADY” pt. „Skarby folkloru”. II edycja, <http://gok.blazowa.net/images/pdf/Regulamin-konkursu-fotograficznego-2017.pdf> (dostęp: 5.07.2018).
- Riesman D., *The Lonely Crowd*, przekład francuski: *La foule solitaire*, Paris 1964.
- Rose G., *Doing Family Photography. The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment*, Farnham 2010.
- Różycki A., *Monidło – wstępna próba rehabilitacji*, Katalog wystawy, Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych „Rozdroża”, kuratorzy: A. Różycki, M. Sudziński, 24.02.2011–25.03.2011.
- Ruby J., *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy*, tłum. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47–48 (jesień–zima).
- Ruby J., *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Review, „Visual Anthropology Review” 1997–1998, vol. 13, nr 2.
- Ruszel K., *Folkloryzm jako zjawisko społeczne. Z badań nad funkcjonowaniem dziedzictwa kultury wsi w województwie podkarpackim*, [w:] K. Ruszel (red.), *Prace i materiały z badań etnograficznych*, t. VI, Rzeszów [b.d.].
- Rydet Z., [fragment listu Zofii Rydet do Krystyny Łyczywek, Gliwice, 23 października 1967 r.], <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/krystynalyczywek-23-10-1967> (dostęp: 10.12.2018).
- Rydet Z., [List do Krystyny Łyczywek z dn. 3.05.1967], <http://zofiarydet.com/dokumentacje/pl/pages/research/letter/03-05-1967> (dostęp: 15.01.2019).
- Rydet Z., [roboczy konspekt wystawy „Zapis socjologiczny 1978–1983”], maszynopis niedatowany, ok. 1983 r., <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/maszynopis-nie-datowany> (dostęp: 30.12.2018).
- Rydet Z., [rough outline of the *Sociological Record 1978–1983* exhibition], undated manuscript, c. 1983, <http://zofiarydet.com/zapis/en/pages/sociological-record/notes/maszynopis-nie-datowany> (dostęp: 30.12.2018).
- Rydet Z., *Mały człowiek*, proj. graf. W. Zamecznik, wstęp A. Ligocki, Warszawa 1965.
- Rydet Z., *Świat wyobraźni Zofii Rydet*, posł. U. Czartoryska, red. S.K. Stopczyk, tłum. J. Brodzki, Warszawa 1979.
- Rydet Z., *Życiorys* [sygnowany datą 30.06.1961], <http://fundacjarydet.pl/zofia-rydet/biografia/> (dostęp: 31.01.2019).
- Rygielska M., *Dąb, Quercus, Norwid, genealogia*, „Studia i Materiały CEPL w Rogowie” 2011, 4 (29).
- [Rzeszowskie Towarzystwo Fotograficzne], *Z historii fotografii rzeszowskiej*, <http://www.fotogaleria.erzeszow.pl/archiwa/279> (dostęp: 10.07.2018).
- Sahlins M., *Stone Age Economics*, London 1974.
- Sahlins M., *Wyspy historii*, tłum. I. Kołbon, Kraków 2006.
- Sawicki L., *Nowe muzeum etnograficzne na ziemiach polskich*, „Lud” 1910, t. 16.
- Sekula A., *Demontaż modernizmu, ponowne odkrycie dokumentu*, [w:] tegoż, *Społeczne użycia fotografii*, red. K. Lewandowska, tłum. K. Pijarski, Warszawa 2010.

- Sekula A., *Handel fotografiami*, [w:] tegoż, *Spółeczne użycia fotografii*, red. K. Lewandowska, tłum. K. Pijarski, Warszawa 2010.
- Sekula A., *O wynalezieniu znaczenia fotografii*, [w:] tegoż, *Spółeczne użycia fotografii*, red. K. Lewandowska, tłum. K. Pijarski, Warszawa 2010.
- Sikora S., *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Warszawa 2004.
- Sikora S., *Między przezroczystością a nieprzezroczystością: aporia fotografii*, [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich (red.), *Antropologia wobec fotografii i filmu*, Poznań 2004.
- Smyrski Ł., *Między władzą spojrzenia a praktyką. Antropologia krajobrazu*, Warszawa 2018.
- Sobota A., *Albumy fotograficzne. Dokończenie*, „Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce” 1982, nr 10.
- Sontag S., *W Platónskiej jaskini*, [w:] tejże, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009.
- Stasch R., *Society of others. Kinship and mourning in a West Papuan place*, Berkeley 2009.
- Steinborn B., *Kopia w galeriach portretów XVI wieku*, „Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce” 1982, nr 4.
- Stomma L., *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986.
- Straczuk J., *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*, Toruń 2013.
- Sulima R., *Album „cieni”. Słowo i fotografia w kulturze ludowej*, [w:] tegoż, *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Kraków 1992.
- Sulima R., *Fotografia chłopów polskich*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1987, nr 1–4.
- Sulima R., *Od inskrypcji nagrobnej do prozy psychologicznej*, [w:] tegoż, *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Kraków 1992.
- Symposium wokół „Zapisu” Zofii Rydet. Ewa Klekot – *Między etnograficznością a kulturą materialną*, <https://vimeo.com/160728538> (dostęp: 30.11.2018).
- Szacka B., *Pamięć społeczna*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 3, Warszawa 2000.
- Szacki J., *Tradycja: przegląd problematyki*, Warszawa 1971.
- Szcześniak M., Zaremba Ł., Zofia Rydet: „Zapis wizualny”, [w:] I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak i in. (red.), *Kultura wizualna w Polsce*, t. 1: *Fragmenty*, Warszawa 2017.
- Szpytna M., *Sprawiedliwi i ich świat. Markowa w fotografii Józefa Ulmy*, Kraków 2015.
- Sztandara M., *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii. Studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*, Opole 2006.
- Szulc M., *Fotografia na usługach etnografii. Materiały do bibliografii fotografii polskiej*, Wrocław 1955.
- Szynkiewicz S., *Rodzina. Elementy systemu pokrewieństwa*, [w:] M. Biernacka (red.), *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, Wrocław 1976.
- Ślady. Skarby folkloru. Pokonkursowa wystawa fotografii, oprac. A. Budyka, Białowa 2016 [druk ulotny].
- Świrek K., *Co odtwarza Zapis?*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 9, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/288/531> (dostęp: 17.12.2018).
- Tagg J., *Maszyna archiwizacyjna – lub aparat fotograficzny i szafa kartotekowa*, tłum. K. Pijarski, [w:] K. Pijarski (red.), *The Archive as Project – the Poetics and Politics of*

- the (Photo)Archive. Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum, Warszawa 2011.
- Tokarska J., Wasilewski J.S., Zmysłowska M., *Śmierć jako organizator kultury*, „Etnografia Polska” 1982, t. XXVI, z. 1.
- Tokarska-Bakir J., *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków 2000.
- Tomicki R., *Tradycja i jej znaczenie w kulturze chłopskiej*, „Etnografia Polska” 1973, t. XVII, z. 2.
- Wasiewicz J., *Gdzie jest miejsce chłopów w pamięci zbiorowej współczesnych Polaków. Przypatrując się pewnej starej fotografii*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” 2014, nr 2 (82).
- White G.M., *Identity through history. Living stories in a Solomon Islands society*, New York 1991.
- Wincenciak K., *Prywatne archiwa. Zdjęcia, których nie ma*, [w:] Ł. Białkowski, K. Oczkowska (red.), *Zakłócone spojrzenie. Fotografia i strategie widzenia*, Kraków 2017.
- Woźniak A., *Źródła zainteresowań ludoznawczych w ideologii polskiego Oświecenia*, „Etnografia Polska” 1971, t. XV, z. 2.
- Young M., *Kiriwina Malinowskiego*, tłum. S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2000, nr 1–4 (248–251).
- Zagroda Curyłowej w Zalpiu, <http://muzeum.tarnow.pl/zwiedzanie/oddzialy/zagroda-curylowej-w-zalpiu/o-oddziale/> (dostęp: 20.12.2018).
- Zając I., *Klasyczne i nietypowe albumy fotograficzne familijne*, „Notes Konserwatorski” 2015, nr 17.
- Zapis socjologiczny, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-records/intro> (dostęp: 22.01.2019).
- Zaremba Ł., *Święte obrazki*, [w:] I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szczesiak, Ł. Zaremba, *Kultura wizualna w Polsce, t. 2: Spojrzenia*, Warszawa 2017.
- Zaremba Ł., *Zofii Rydet obrazy obrazów*, [maszynopis].
- Zawistowicz-Adamska K., *Wigź społeczna*, [w:] M. Biernacka (red.), *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, Wrocław 1976.
- Znane i nieznane fotografie rzeszowskiego artysty Jerzego Jawczaka, <https://web.archive.org/web/20171201032917/http://www.rzeszow.pl/kultura-i-sport/imprezy-i-wydarzenia-kulturalne/2006-rok/znane-i-nieznane-fotografie-rzeszowskiego-artysty-jerzego-jawczaka/zyciorys> (dostęp: 27.12.2018).
- Zofia Rydet, [w:] K. Łyczywek, *Rozmowy o fotografii 1970–1990*, Szczecin 1990.
- Zofia Rydet. Zapis, 1978–1990, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/zofia-rydet-zapis-1978-1990> (dostęp: 3.07.2018).
- Zofia Rydet. Zapis, 1978–1990, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 25.09.2015–10.01.2016, kuratorzy wystawy: Sebastian Cichocki, Karol Hordziej.
- Zofia Rydet o „Zapisie socjologicznym”, nagranie [1988], redakcja, tytuły A.B. Bohdziewicz, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3–4.

INDEKS OSÓB

- Adamska Kazimiera zob. Zawistowicz-
-Adamska Kazimiera
Adamski Antoni 87–88, 175
Anders Władysław 144
Augustyńska-Martyniak Zofia 7, 23
Barthes Roland 139, 162, 173, 175
Bartmiński Jerzy 146, 175
Bartuszek Joanna 22, 86, 89, 91, 97, 103,
163, 175
Beyer Karol 86
Benedyktowicz Zbigniew 108, 175
Benjamin Walter 34, 175
Berger John 142–143
Białkowski Łukasz 33, 183
Biczysko Julia 36
Biernacka Maria 102–103, 121, 148, 175,
182–183
Bijak Maria 86, 175
Biskup Bogdan 67, 175
Bohdziewicz Anna Beata 32–33, 39, 41,
56, 59, 64, 153–154, 175, 183
Boltanski Luc 96–98, 107, 111–113, 116, 118,
163, 175
Bonaparte Hieronim 162
Bonaparte Napoleon 162
Bourdieu Marie-Claire 109, 175
Bourdieu Pierre 96–98, 107, 109, 111–113,
116–118, 162–163, 175
Bowe Nicola Gordon 21, 175
Bransford John 100, 177
Brodzki Jerzy 9, 181
Buchowski Michał 159, 177
Budyka Alicja 85, 131–132, 175, 179, 182
Budziński Tadeusz 67
Butler Judith 31
Bystron Jan Stanisław 108, 119, 175–176
Castel Robert 96–98, 107, 111–113, 116, 118,
163, 175
Chapuis Julien 45, 176
Chéroux Clément 21, 176
Chlebek Zdzisław 131, 176
Cichocki Sebastian 55–56, 58, 176, 183
Ciszewski Stanisław 119, 176
Clifford James 23, 176
Comaroff John L. 133–134, 176
Comaroff Jean 133–134, 176
Connerton Paul 166, 176
Cosgrove Denis 147, 176
Curyłowa Felicja 66, 183
Czachowski Hubert 137, 176
Czarnowski Stefan 105, 165, 176
Czartoryska Urszula 9, 36–37, 181
Czyżewski Stefan 7, 23, 180
Czemko Wincenty 144
Dobrosielki Paweł 22, 180
Dolińska Magdalena 169, 176
Drabek Marcin 116, 179
Drumlewska Danuta 149
Drumlewski Franciszek 149
Drumlewski Józef 149
Drumlewski Tadeusz 149
Dyoniziak Barbara zob. Olszewska-Dy-
oniziak Barbara
Dziewit Jakub 60, 72, 77, 93, 99, 176

- Dżurak Ewa 23, 176
 Edwards Elizabeth 45, 100–101, 176
 Edwards Steve 34, 38, 162, 176
 Elkins James 106, 176
 Falski Maciej 15, 179
 Fatyga Barbara 105, 180
 Ferenc Tomasz 7, 9, 16–17, 20, 176
 Fine Jonathan 45, 176
 Flusser Vilém 39–40, 173, 177
 Foucault Michel 16, 26, 177
 Frazer James George 59, 179
 Frąckowiak Maciej 101, 116, 176, 179
 Friedberg Anne 46, 163, 177
 Gadamer Hans-Georg 106
 Gałuszka Irena 67
 Garlicka Aleksandra 86, 175
 Garztecki Juliusz 32, 41, 44, 177
 Geertz Clifford 29, 104, 120, 143, 177
 Gibson James 100, 177
 Głaz Maciej 97, 129, 178
 Godelier Maurice 26, 114–115, 177
 Goffman Erving 116
 Gołąb Mariusz 7, 23, 180
 Goody Jack 165
 Gorlach Joanna 36
 Grass Günter 109, 177
 Groniowski Krzysztof 102, 177
 Hadała Aleksander 67
 Halamska Maria 147, 177
 Halbwachs Maurice 140, 161, 177
 Hart Janice 100–101, 176
 Hasior Władysław 19
 Heller Anna 85, 179
 Heller Danuta 127
 Heller Jakub 85, 127–128, 135, 149–150, 177, 179
 Herzfeld Michael 159, 177
 Höffner Marta 114, 177
 Horacy 153
 Hordziej Karol 55–56, 58, 183
 Iracka Joanna 23, 176
 Ivanov Paola 45, 176
 Jackowski Aleksander 147, 159, 180
 Jakubiec-Lis Emilia 67, 177
 Janusz Edward 86–88, 97, 175, 177
 Jasiewicz Zbigniew 168, 177
 Jawczak Jerzy 67, 183
 Jezus Chrystus 156
 Józwiak Karol 7, 9, 16–17, 20, 176
 Jurecki Krzysztof 37
 Kaliszewska Elżbieta 87, 177
 Kapeliński Helena 168–169, 178
 Kempny Marian 100, 178
 Klekot Ewa 47–48, 55–56, 58–60, 100, 132–133, 177–178, 182
 Kłak Tadeusz 113, 178
 Kobielska Maria 135–136, 178
 Kocój Jerzy 85, 179
 Kołbon Izabela 134, 181
 Kołodziej Małgorzata 60, 176
 Koprowicz Agata 46, 86, 89, 178
 Kopytoff Igor 100, 178
 Korduba Piotr 43, 160, 178
 Kosińska Karolina 31, 181
 Kosiński Leszek 115, 178
 Kosowska Ewa 113, 178
 Kossakowski Eustachy 33
 Kotula Franciszek 87, 169, 172
 Kowalska Małgorzata 26, 177
 Kowalski Piotr 43–45, 157, 166, 178
 Kozubek Marek 106, 131, 177, 179
 Krajewski Marek 101, 116, 176, 179
 Krakowski Piotr 21, 175
 Król Marcin 26, 140, 177, 179
 Królikowska Anna 105, 178
 Kruczek Andrzej 144
 Kruczek Rozalia 144
 Kruczek Józef 144
 Krzemieniowa Krystyna 34, 175
 Krzywka Łukasz 94, 107, 178
 Krzyżanowski Julian 168–169, 178
 Kubica Grażyna 59, 179

- Kukulska Maria 168–169, 178
 Kulpa Franciszek 149
 Kulpa Julia 149
 Kurczewska Joanna 140, 149, 178
 Kurz Iwona 13, 23, 36, 44, 46, 86, 97, 105, 155, 178–179, 182–183
 Kutrzeba Małgorzata 18, 85, 97, 101–102, 110, 129, 135, 144, 147, 178–179
 Kwiatkowska Paulina 36, 44, 97, 105, 155, 178–179, 182–183
 Larsen Jonas 100, 116, 179
 Lechowicz Lech 94–95, 109, 179
 Lehr Urszula 105, 136, 179
 Leskiewiczowa Janina 89, 103, 179
 Lewandowska Karolina 16, 32, 181–182
 Lewczyński Jerzy 9, 19, 63, 68
 Lévi-Strauss Claude 15, 26, 123, 179
 Ligocki Alfred 9, 37, 181
 Lis Emilia zob. Jakubiec-Lis Emilia
 Łomnicka-Żakowska Ewa 107, 179
 Łotman Jurij 116, 130, 179
 Łyczywek Krystyna 20, 43, 63–64, 91, 153–154, 181, 183
 Machałek Małgorzata 19, 179
 Magała Sławomir 95, 112, 182
 Majewska Agnieszka zob. Rejniak-Majewska Agnieszka
 Majowicz Michał 106, 131, 175, 177, 179
 Makary Helena 144
 Malinowski Bronisław 58–60, 70, 179, 183
 Maniecki Jacek 39, 177
 Markiewicz Miłosz 99, 176
 Martyniak Zofia zob. Augustyńska-Martyniak Zofia
 Mauss Marcel 26, 114, 179
 Mędrzecki Włodzimierz 19, 89, 103, 179
 Michalski Ryszard 106, 180
 Michałowska Marianna 23, 28, 116, 117, 119, 143, 179–180
 Myśliwski Wiesław 42, 44–45, 147, 159, 180
 Napiórkowski Marcin 22, 166, 176, 180
 Natalia LL (właśc. Natalia Lach-Lachowicz) 19
 Niedźwiedź Anna 105–106, 180
 Niewiadomski Donat 146, 175
 Nowak Zbigniew 106, 131, 177, 179
 Nowicka Ewa 100, 178
 Nowicki Wojciech 10–11, 13–15, 19, 37, 40–41, 44, 180
 Obrębski Józef 108, 180
 Oczkowska Katarzyna 33, 183
 Olechnicki Krzysztof 101, 116, 176, 179
 Olejniczak Józef 42, 180
 Olson David R. 109, 180
 Olszewska-Dyoniziak Barbara 59, 179
 Orłowski Hubert 34, 175
 Pabiś-Orzeszyna Michał 46, 163, 177
 Pajączkowska Agnieszka 23, 36
 Pawlikowski Paweł 43
 Pelczar Roman 119, 180
 Piechaczek Maria 29, 104, 120, 143, 177
 Pijarski Krzysztof 15–16, 32, 38, 41, 47, 55, 59, 161, 175–176, 180–182
 Pisarek Adam 60, 103, 145, 176, 180
 Plata Janina 65, 180
 Postępski Zdzisław 67, 175
 Pomian Krzysztof 26, 179
 Poole Deborah 26–28, 31, 180
 Posern-Zieliński Aleksander 168, 180
 Purchla Jacek 21, 175
 Rakoczy Marta 109, 180
 Rakowski Tomasz 125–126, 133–134, 167, 171, 180
 Reinfuss Roman 65
 Rejniak-Majewska Agnieszka 46, 163, 177
 Riesman David 164, 181
 Riis Jacob 52
 Rose Gillian 28, 181
 Różycki Andrzej 7, 9, 16–17, 19–20, 96–97, 176, 181
 Ruby Jay 28, 31, 181
 Ruszel Krzysztof 66–68, 169–172, 178, 181

- Rybka Augustyn 135
 Rydet Tadeusz 9-10
 Rydet Zofia passim
 Rygielska Małgorzata 121, 181
 Sahlins Marshall 26, 134, 181
 Sawicki Ludomir 169, 181
 Schutz Alfred 120
 Scott Gilbert 21
 Sekula Alan 16, 32, 40, 134, 181-182
 Shaw Robert 100, 177
 Siemek Andrzej 16, 177
 Sikora Sławomir 70, 142-143, 161-162, 182-183
 Sikorski Janusz 34, 175
 Smyrski Łukasz 147, 182
 Sobota Adam 37, 88-89, 182
 Sontag Susan 95, 112, 182
 Sowa Franciszek 90
 Stasch Rupert 122, 182
 Steichen Edward 167
 Steinbeck John 63
 Steinborn Bożena 94, 97, 182
 Stomma Ludwik 108, 182
 Stopczyk Stanisław 9, 181
 Straczuk Justyna 111, 182
 Stronciwilk Agata 99, 176
 Sudziński Marcin 97, 181
 Sulima Roch 86, 103, 108, 117, 147, 154, 158-159, 163, 180, 182
 Swoboda Tomasz 21, 176
 Szacka Barbara 141, 182
 Szacki Jerzy 26, 141, 149-150, 164-166, 179, 182
 Szarecki Artur 22, 180
 Szczęśniak Magda 36, 43-44, 97, 105, 155-156, 178-179, 182-183
 Szpytma Mateusz 90, 182
 Sztandara Magdalena 97, 182
 Szulc Marian 97, 182
 Szyrkiewicz Sławoj 59, 102, 121, 179, 182
 Świrek Krzysztof 13, 19, 23, 182
 Tagg John 34, 161, 182
 Terlecka Małgorzata 168, 180
 Thuczek Janusz 106, 131, 135, 175, 177, 179
 Tokarska Joanna zob. Tokarska-Bakir Joanna
 Tokarska-Bakir Joanna 106, 151, 155, 163, 183
 Tomicki Ryszard 120, 136, 159, 165, 183
 Trznadel Jacek 139, 162, 175
 Turczyn Anna 26, 177
 Udziela Stanisław 169
 Ulma Józef 89-90, 182
 Usakiewicz Wojciech 133, 176
 Waligórski Andrzej 59, 179
 Wasiewicz Jan 140, 143, 183
 Wasilewski Jerzy Sławomir 151, 155, 183
 Watt Ian 165
 White Geoffrey M. 132, 183
 White Hylton 133
 Whiteside Shaun 96-98, 107, 111-113, 116, 118, 163, 175
 Wilczyk Wojciech 37
 Wincenciak Katarzyna 33, 183
 Witowicz Janusz 67, 76
 Woźniak Andrzej 168, 183
 Young Michael 70, 183
 Yurchak Alexej 171
 Zając Izabela 94, 183
 Zajączkowski Andrzej 123, 179
 Zajączkowski Józef 86
 Zamecznik Wojciech 9, 181
 Zaremba Łukasz 15-17, 27, 36-37, 43, 97, 105, 124, 156, 179, 182, 183
 Zawistowicz-Adamska Kazimiera 148, 183
 Zawojski Piotr 39, 177
 Ziegler Paweł 99, 176
 Zmysłowska Magdalena 151, 155-156, 183
 Zubrzycka Klementyna 28
 Zwierżdżyński Marcin K. 34, 162, 176
 Żak Jerzy 67
 Żakowska Ewa zob. Łomnicka-Żakowska Ewa
 Żyłko Bogusław 130, 179

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.09242.19.0.K

Ark. wyd. 11,2; ark. druk. 11,875

Złożono krojem: Edita, Lato

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63