

Małe historie. Fotografie domowe w kontekście antropologii wizualnej

Temat opracowany na podstawie badań jakościowych „Pamiętka rodzinna” zrealizowanych przez Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie w latach 2011–2012.

Anna Niedźwiedź

1. Otwieranie...

„Filozofowie, teoretycy kultury, estetycy zwykli pytać czym obrazy są. Jednak dla historyka, folklorysty i etnografa bardziej owocne jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie co obrazy *robią*”¹

Każda antropologia wiąże się z otwarciem – z decyzją wkroczenia w czyjś świat, w rozpoczęcie spotkania, zaznajamiania się z niejasnymi na początku kodami, językami, gestami, ubiorami.

Spotkanie poprzez obrazy i z obrazami jest specyficzną formą dialogu i może stać się też specyficzną formą etnografii. W obrazach skrywają się i zapośredniczają rozmaite światy: przeszłe, prywatne, kulturowo i geograficznie oddalone, ale też te emocjonalnie żywe, uobecniane i przywoływane we wspomnieniach, opowieściach, w relacjach o i w relacjach z wizerunkami. Fotografie domowe: pamiętka rodzinne przechowywane starannie w pudełkach, albumach, wyeksponowane w ozdobnych ramkach na ścianach salonu, stolikach w sypialni, banalnie przypięte do drzwi lodówki, ale też zdjęcia przez lata zapomniane, zakurzone w piwnicach, na strychach, zapodzione w przewodach i wyłaniające się niespodziewanie z przeszłości mogą stać się dla antropologa swego rodzaju partnerem, z którym wejść można w etnograficzny dialog.

Realizowany przez Muzeum Etnograficzne w Krakowie projekt „Pamiętka rodzinna” ujawnił przestrzeń umożliwiającą prowadzenie rozmowy z fotografiami domowymi na rozmaitych poziomach. Świetnie ilustruje to prezentowana aktualnie w Muzeum wystawa (przez jej kuratorki nazywana, co znaczące, „przestrzenią”) zatytułowana „Pamiętka rodzinna. O fotografiach z domowych archiwów”. Obecne tam i *rozmawiające* ze zwiedzającymi wizerunki układają się w rozliczne *małe opowieści* zaczerpnięte wprost z prywatnych domów i z rodzinnych archiwów, przechowywane, pokazywane i *opowiadane* na rozmaitych

¹ D. Morgan, S. M. Promey, *Introduction. W: The Visual Culture of American Religions*, red. D. Morgan, S.M. Promey, University of California Press: Berkeley, Los Angeles 2001, s. 17.

nośnikach (solidne wydruki z klisz szklanych, niedrogi Kodakowe odbitki, stykówki, slajdy, ekran komputera). Ta zebrana przez Muzeum kolekcja, częściowo zaprezentowana na wystawie, pogłębia i poszerza tropy oraz pytania o funkcje, znaczenia i moc fotografii domowej.

Nie są to pytania do końca nowe – ich załączki pojawiły się na gruncie polskim już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy to po ogłoszeniu w roku 1983 przez redakcję „Nowej Wsi” i „Fotografii” konkursu pt. „Fotografia polskiej wsi” udało się zgromadzić 6 000 obrazów z wiejskich archiwów domowych. Będąca pokłosiem konkursu wystawa „Fotografia chłopów polskich” zorganizowana w warszawskiej Zachęcie w roku 1985 uświadomiła – jak pisał Roch Sulima – „wagę i zasięg zjawiska”². Tropom domowych fotografii i sposobom ich funkcjonowania, a przede wszystkim relacjom jakie tworzą się pomiędzy obrazem a jego właścicielem, odbiorcą, widzem poświęcony był również projekt badawczy prowadzony przez Joannę Bartuszek w latach 1999-2002 na południu Polski, którego wyniki zostały opublikowane w książce *Między reprezentacją a „martwym papierem”. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*³.

Projekt realizowany obecnie przez Muzeum Etnograficzne w Krakowie stanowi zatem naturalny kolejny krok i pogłębia pytania o naturę fotografii domowej. Po pierwsze, rezygnując z wątpliwego w dzisiejszych warunkach społecznych ogranicznika „klasowego” do „chłopskości” czy też „wiejskości” fotografii, w sposób naturalny poszerza zestaw *wizualnych opowieści*. Po wtóre, zebrane fotografie są ukazane i przemawiają w czasie dla filozofii i antropologii obrazu znaczącym i ważnym. Jest to czas poważnych pytań o moc obrazów i rolę wizualności w świecie, w którym dyskutowana jest relacja pomiędzy „oryginałem” a multiplikowaną i dowolnie manipulowaną reprezentacją. Jest to ponadto, jak zauważają badacze, rzeczywistość nieustannie rosnącego „pola wizualnego” i rozszerzającego się „świata wizualnego”, który wydaje się przekraczać kolejne granice, udowadniając, że zobaczyć można wszystko – nawet to co zdawałoby się niewyobrażalne⁴. W rozbudowanej, pączkującej, poszerzającej się nieustannie wizualności oglądamy zarówno to co bardzo odległe, jak i to co mikroskopijnie małe, zarówno to co ukryte we wnętrzu ciała, jak i to co na dnie oceanu albo w odległej galaktyce (i nierzadko w chwili „oglądania” już nie istniejące...). W tym kontekście badanie fotografii domowych, choć zdaje się być banalne, jest tak

² R. Sulima, *Słowo i etos. Szkice o kulturze*. Zakład Wydawniczy FA ZMW „Galicja”: Kraków 1992, s. 116. Zob. też M. Bijak, A. Garlicka, *Fotografia chłopów polskich*. Krajowa Agencja Wydawnicza: Warszawa 1993.

³ J. Bartuszek, *Między reprezentacją a ‘martwym papierem’. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*. Wydawnictwo Neriton: Warszawa 2005.

⁴ Zob. np. K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Oficyna Naukowa: Warszawa 2003, s. 95. Zob. także: S. Pattison, *Seeing Things: Deepening Relations with Visual Artefacts*. SCM Press: London 2007, s. 4.

naprawdę powrotem to podstawowych i najważniejszych pytań o codzienne związki pomiędzy ludźmi i wizerunkami⁵.

Niniejszy cykl tekstów stanowi uzupełnienie Muzealnego projektu oraz wystawy i opiera się na materiałach przesłanych do Muzeum poprzez internetowy formularz zgłoszeniowy. Internetowa i korespondencyjna forma zbierania analizowanej tutaj części materiału fotograficznego oraz relacji o obrazach stworzyła zbiór na pozór przypadkowy i nieuporządkowany. Świetnie ilustruje to chociażby czasowy rozrzut zbioru. Z fotografiami datowanymi na przełom wieków XIX i XX sąsiadują cyfrowe kadry współczesnego podwórka miejskiego, czy Polaroidowe wydruki upamiętniające wakacyjną wyprawę. Struktura internetowego kwestionariusza w zasadzie wymuszała u respondentów selekcję ograniczoną do trzech znaczących fotografii. Pojawiła się jednak korespondencja podwajająca tę liczbę, a także liczne zgłoszenia oparte na jednym wybranym, szczególnym dla respondenta zdjęciu. Czasami wybrane obrazy tworzyły cykl i rozwijającą się w czasie historię. Z reguły jednak na pierwszy rzut oka trudno było dostrzec w nich jasny, dający się prosto wyodrębnić klucz doboru.

Nie oznacza to, że antropolog z klucza otwierającego odczytanie obrazów powinien zrezygnować. Fotografia niewątpliwie nie jest niema. Choć język fotografii z reguły bywa niejednoznaczny i niejasny, a jej prawda „pokrętna”⁶, nie oznacza to, że fotografia swojego głosu nie posiada. Trzeba jednak pozwolić jej przemówić, nauczyć się jej języka oraz przystać na oferowane przez nią - niekiedy płynne i pełne światłocienia – reguły rozmowy. Wraz z otwarciem drzwi, wysunięciem szuflady, podniesieniem wieka pudełka, odkurzeniem grzbietu albumu otwiera się świat opowieści, które ułożyły się w trzy zbiory związków: z osobami, z przestrzeniami oraz z przeszłością.

2. ... osoby ...

„Chciałam mieć całą rodzinę >na oku< dlatego zdecydowałam się wyeksponować fotografię w ramce”⁷

Fotografie domowe to przede wszystkim fotografie rodzinne przedstawiające, reprezentujące, uobecniające lub przypominające członków bliższej i dalszej rodziny. Dlatego

⁵ Na temat roli badania związków pomiędzy ludźmi a wizerunkami na przestrzeni dziejów zob. D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2005.

⁶ Zob. np. W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*. Wydawnictwo Czarne: Wołowiec 2010, s. 76.

⁷ Wypowiedź ze zgłoszenia internetowego w ramach projektu „Pamiętka rodzinna” odwołująca się do starego zdjęcia z rodzinnego albumu datowanego na 1937 rok.

często z tymi fotografiami związana jest bardzo emocjonalna relacja, szczególnie osobisty stosunek do nich, jako do pamiątek rodzinnych. „Nie znam dziadka. To jedyny ślad po jego rodzinie” – tak jedna z respondentek wymownie wyjaśniła ważność fotografii, przedstawiającej jej przodka, zmarłego zanim przyszła na świat. Często okazuje się, że nie tylko wizualne przedstawienie krewnego ma swoje emocjonalne znaczenia, ale również materialny wymiar fotografii. Historyczne, oryginalne odbitki wykonane w konkretnych zakładach fotograficznych, bezpośrednio związane z czasem oraz z miejscem zrobienia poszczególnych zdjęć i z uwiecznionymi na nich osobami, miewają dodatkowe znaczenia, jako artefakty w sposób szczególny uobecniające zmarłych krewnych oraz jako przedmioty, które w rodzinach przechodzą z rąk do rąk i są oglądane, dotykane, przechowywane przez kolejne pokolenia. Stąd, w wypadku zgłoszeń pocztowych, pojawiające się prośby o skopiowanie nadsyłanych w ramach projektu Muzealnego fotografii i o odesłanie oryginałów właścicielom.

Podstawa emocjonalnych związków z fotografiami domowymi jest jednak przede wszystkim oparta na koncepcji obrazu jako reprezentacji. Budowanie relacji z reprezentowaną poprzez fotografię postacią to jeden z najbardziej zagadkowych i fascynujących wymiarów wizerunków. Uobecnianie nieobecnego, zatrzymywanie chwili i osoby w kadrze, przywoływanie i emanowanie obecności – to pytania o podwójną, niejasną naturę obrazu, ale przede wszystkim są to elementy potocznego doświadczenia obrazów, które mówią o ich mocy i aktywności, o tym, że obrazy coś *robią*⁸. Obraz *przenosi* widzów w inne czasy, przestrzenie, a zarazem *uobecnia* nieobecnych. Obraz umożliwia zatem spotkania niemożliwe: z nieżyjącymi przodkami, z nigdy nie poznanymi krewnymi, z własną babcią – ze zdjęcia uśmiechającą się z niemowlęcych koronek i niepodobną do znanej nam staruszki. W zdjęciach i poprzez zdjęcia nieżyjący jak gdyby ożywają, nieobecni stają się obecni, niepoznani zyskują swój *wizerunek*, dzięki któremu stają się bliscy i rozpoznawalni, choćby poprzez charakterystyczne zakrzywienie ust, dołeczki w policzkach, spiczastą, wypięlegnowaną brodę czy nieodłączną laseczkę... Nigdy nie widziany wujek, staje się poprzez fotografię widzialny i obecny, obdarzony własną twarzą i posturą.

Roch Sulima pisząc o dawnej fotografii chłopskiej zauważył, że „fotografia zastępowała same osoby, stała 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 osoby”⁹. Po dziś dzień fotografia rodzinna zachowała moc uobecniania nieobecnych i budowania oraz podtrzymywania relacji z nimi. Taki sposób funkcjonowania fotografii odnosi się nie tylko do obrazów żyjących krewnych, ale także do obrazów krewnych z przeszłości. Jedna z biorących udział w Muzealnym

⁸ Zob. D. Morgan, S. M. Promey, *Introduction*. W: *The Visual Culture of American Religions*, red. D. Morgan, S.M. Promey, University of California Press: Berkeley, Los Angeles 2001, s. 17.

⁹ R. Sulima, *Słowo i etos. Szkice o kulturze*. Zakład Wydawniczy FA ZMW „Galicja”: Kraków 1992, s. 122.

projekcie respondentek wspomniała, że przeglądając stare fotografie rodzinne często „>rozmawia< z osobami z oglądanych zdjęć o ich dawnych ciekawych czasach”.

Uobecniające fotografie przodków nie tylko przywołują konkretne osoby z „czasów minionych”, ale również tworzą współczesne rodzinne tożsamości. Rodzinne genealogie – właśnie na fotografiach bardzo mocno oparte – nie są jedynie odniesieniami do przeszłości, lecz przede wszystkim konkretyzacjami tej przeszłości w teraźniejszości i w dziś żyjących potomkach. Wśród nadesłanych poprzez internetowy kwestionariusz fotografii natrafiłam na starą odbitkę ukazującą grupę mężczyzn stojących na podwórku domu, przed dwoma otwartymi na oścież oknami, w których ramach tłoczą się wojskowi i cywile, zgromadzeni wokół ustawionej na parapecie okazałej tuby radiowej. Zdjęcie wykonano w Sękowej w latach trzydziestych XX wieku, podczas radiowej transmisji przemówienia marszałka Józefa Piłsudskiego. Respondent, który nadesłał do Muzeum kopię fotografii, w załączonym formularzu wyjaśnił, że wśród grupy stojących mężczyzn znajduje się jego pradziadek. W dalszej części korespondencji wspomniał, że nadesłane zdjęcie jest jednym z zaledwie kilku zachowanych fotografii przodka, który „do niedawna był [...] dla mnie jedynie odległą, historyczną postacią i czarną tablicą na grobowcu. Z chwilą, gdy natknąłem się na tę fotografię zobaczyłem kim był i kim jestem ja – skąd pewne cechy wyglądu u Babci, mojego Taty i u mnie”. Nigdy nie poznany i zmarły wiele lat temu pradziadek poprzez fotografię stał się ważnym elementem teraźniejszej tożsamości jego prawnuka, który wyznał, że: „to jest troszkę tak, jak badanie DNA – to zdjęcie pokazuje jakiś fragment łańcucha, z którego jestem zbudowany i z którego zbudowana jest moja córka”.

Fotografie budujące współczesne rodzinne tożsamości bardzo często są ustanawiane nie tylko poprzez ich wizualną stronę, ale również poprzez opowieści. Jednak trzeba zaznaczyć, że fotografie są nie tyle niemymi ilustracjami tych opowieści, co raczej biorą w opowieściach i w opowiadaniu aktywny udział. Niekiedy fotografie tworzą i generują rodzinne opowieści, najczęściej współtworzą i uzupełniają ustnie przekazywane rodzinne anegdoty, historie, wspomnienia, wchodząc z nimi w swoisty dialog. Wspólne przeglądanie fotografii, rodzinne spotkania nad i z obrazami przodków, poszukiwania znaczeń obrazów i ich odcyfrowywanie, zapoznawanie się z rodzinnymi zdjęciami to przestrzeń tworzenia, odkrywania i powtarzania *małych* domowych historii i opowieści. Tak jak przytoczona przez jedną z respondentek opowieść o cioci (fotografia z 1936 roku), która „płakała na filmach, że mąż jej nie kocha tak, jak bohaterowie filmów”, czy wyrastająca z innej fotografii opowieść o krewnej, która „była lekarzem, bardzo lubianym przez pacjentów” albo wzruszające wspomnienie o matce i kłopotach, z którymi musiała borykać się w latach swej młodości („Przeglądając fotografie znów myślę o życiu Mamy, bardzo czule o niej...”)

Fotografie – wraz z towarzyszącymi im opowieściami, imionami, datami ślubów, narodzin i pogrzebów – przekazywane są z pokolenia na pokolenie, a coraz częściej służą też do konstruowania rozbudowanych rodzinnych genealogii i drzew genealogicznych. Wśród

nadesłanych zgłoszeń pojawiły się takie, które zawierały informacje o odkrywaniu, opowiadaniu i przekazywaniu rodzinnej genealogii w oparciu o fotografie. Jedna z respondentek napisała: „fotografie były w moim domu rodzinnym, po śmierci rodziców ja je przejęłam jako najmłodsza z rodziny. Teraz chcę je skompletować, opisać i przekazać mojej córce”.

W budowaniu rodzinnych tożsamości w oparciu o fotografie dominują zdjęcia przodków – pradziadowie, wujowie, ciotki, rodzice jako dzieci, zdjęcia ślubne. Nadsyłający te fotografie respondenci ujawniają swoje związki z reprezentowanymi na obrazach postaciami poprzez sposób opisywania zdjęć, który bezpośrednio odwołuje się do prywatnych rodzinnych relacji i więzi: „mój dziadek”, „moja ciocia”, „brat mojego pradziadka”, „ja jestem córką 2-letniej Henryki siedzącej na zdjęciu w pierwszym rządzie”, „moi rodzice – czas ich miłości, czas mojego poczęcia, przyszłam na świat 9 miesięcy później”. Zdjęcia rodzinne dają poczucie zakorzenienia, osadzenia w grupie uobecnionych, znanych z imienia i rozpoznawalnych z twarzy osób.

3. ... przestrzenie ...

„To samo miejsce może oznaczać różne rzeczy dla różnych ludzi ...”¹⁰

Współczesna antropologia kulturowa najchętniej ujmuje przestrzeń jako kategorię relacyjną, zmienną i dynamiczną, która jest „tworzona społecznie”¹¹. Zatem w perspektywie antropologicznej przestrzeń jest przede wszystkim przestrzenią wyobrażoną, przeżywaną i bezpośrednio odwołuje się do pojęcia geografii symbolicznej. O takiej właśnie przestrzeni wyobrażonej, odtwarzanej, przetwarzanej i symbolizowanej opowiada analizowany tutaj zbiór fotografii zebranych przez Muzeum w ramach projektu „Pamiętka rodzinna”.

W nadesłanych fotografiach bardzo liczne są historyczne zdjęcia atelierowe. Statyczne portrety wykonane są najczęściej przy akompaniamencie sztucznego tła wymalowanego na rozwiniętym za plecami pozujących ekranie. Eleganckie krzesło, ławeczka, podest, stolik z książką, romantyczny fragment kolumny, udrapowana kotara – to typowe rekwizyty współtworzące ikonografię i klimat atelierowych fotografii wykonywanych najczęściej w tzw.

¹⁰ I. Brady, *Poetyka dla planety. Rozprawa o niektórych problemach związanych z miejscem*. W: *Metody badań jakościowych T. 2*, red. N. K. Denzin i Y. S. Lincoln; red. naukowa wyd. polskiego K. Podemski, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 2009, s. 484.

¹¹ Zob. np. A. Bukowski, M. Lubaś, J. Nowak, *Wprowadzenie*. W: *Spółeczne tworzenie miejsc. Globalizacja, etniczność, władza*, red. A. Bukowski, M. Lubaś, J. Nowak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2010, s. 7-37.

altanach portretowych¹². W zasadzie zdjęcia są pozornie tak schematyczne i typowe, że mogłyby powstać wszędzie i gdziekolwiek. Jednak w pamięci właścicieli, wspomaganej niekiedy notatkami na odwrotach odbitek i starannymi pieczęciami fotograficznych zakładów, miejsce najczęściej ma znaczenie i wiąże się z rodzinną geografią symboliczną. Wśród wymienianych zakładów fotograficznych pojawiają się te ulokowane w Krakowie, Berlinie, Lwowie, Kołomyi, Białymstoku, Brześciu Litewskim, Cieszynie... Cała geografia Europy Środkowo-Wschodniej. Szczególne są opowieści przywołujące wędrowki rodzinne i rodzinne dzieje w okresie rozbiorów i Drugiej Rzeczypospolitej. Uniformy CK urzędników przywołują historie o migracjach związanych z pracą i pełnioną funkcją, np. urzędnika pocztowego. Z kolei fotografie rekrutów w mundurach różnych armii zaborczych wiążą się z opowieściami o europejskich frontach I wojny światowej i pogmatwanymi rodzinnymi historiami, gdy członkowie tej samej rodziny walczyli przeciwko sobie w dwóch różnych armiach (jeden z respondentów przesłał na przykład fotografię swojego dziadka ze strony matki w mundurze armii rosyjskiej oraz informację o swoim ojcu, który służył w armii austriackiej). Powiew egzotyki wprowadzają fotografie rekrutów zmobilizowanych do armii carskiej w czasie wojny w azjatyckiej Mandżurii, czy zdjęcia osób, których los miał rzucić do odległych krajów na emigrację.

Znamienną pozycję w rodzinnych opowieściach o geografii symbolicznej zajmują miejsca utracone: domy, których już nie ma; sady, które zarosły; miasta, które niby nadal są, ale już nie te, odmienione, bez przedwojennego szyku i eleganckich sklepów, których nie powstydziliby się sam Paryż (tak w opowieściach o domowych fotografiach przywołany był np. Starogard Gdański z lat 30. XX wieku). Sporo fotografii – zarówno atelierowych, jak i plenerowych – związanych jest z Kresami. To właśnie Kresowe opowieści pełne są nostalgicznej geografii, która zbudowana jest na zachowanych obrazach i poprzez te obrazy wywoływana i odnawiana. Fotografie służą do budowania symbolicznej mapy, a niekiedy stają się prawdziwym kompasem podróżnika.

Jedna z respondentek nadesłała pochodzącą z roku 1933 fotografię swoich najbliższych, wykonaną w Parku Miejskim w Kołomyi, przed popiersiem Adama Mickiewicza. Właścicielka odbitki napisała: „To zdjęcie miało dla mnie szczególne znaczenie. Stanowiło część utraconego rodzinnego krajobrazu mego ojca, który budowałam w swojej wyobraźni”. Autorka wspomnień przytoczyła następnie historię niezwykłą – historię wędrowki, pielgrzymki, archeologicznej wyprawy w poszukiwaniu miejsc utraconych, których ślady pozostały na fotografiach: „Kiedy w 2005 r. odbyłam nostalgiczną podróż do miejsc nigdy nie odwiedzanych i nieznanych w poszukiwaniu śladów pozostawionych tam przez mego ojca, to zdjęcie stanowiło punkt odniesienia. W zaniedbanym parku zachował się pomnik Wieszcza, brakowało mu jednak wspaniałego niegdyś *entourage'u*. Żadna z osób upamiętnionych na

¹² Zob. M. Sztandara, *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii. Studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego: Opole 2006, s. 123.

zdjęciu już nie żyła” (podkreślenie AN). Okazało się, że kołomyjski park był miejscem obecnym bardziej w przechowywanej w domowym archiwum fotografii, aniżeli w rzeczywistości... Zdziałał tu mechanizm wskazany przez Hansa Beltinga, który zauważa, że dziś „obrazy fotograficzne stały się >miejscami nieumiejscowionego<. Po tym jak utracone zostały miejsca w świecie, powracają one w obrazach, które raz jeszcze nadają im alternatywny status miejsca”¹³.

Przestrzeń i obraz fotograficzny grają ze sobą na wielu różnych poziomach. Zdjęcie to zawsze kadrowanie przestrzeni, ukazywanie mniej, czy bardziej świadomie wybranego wycinka, ograbianie widza ze wszystkiego co wokół ramy zdjęcia... Opowieści rodzinne niekiedy odślaniają te pozostawione poza kadrem przestrzenie. Nierzadko, to co poza kadrem, co poza zdjęciem dopowiedziane, potrafi niewinną rodzinną fotografię przemienić w obraz obarczony potężną symboliką. Klasycznie wyglądający cykl świątecznych, bożonarodzeniowych fotografii rodzinnych przedstawiających czteroosobową rodzinę z choinką, czy też dzieci w objęciach Świętego Mikołaja stać się może opowieścią o wojnie i wygnaniu, miejscach utraconych i oswojeniu przestrzeni obcych. Jak w przypadku kilku świątecznych zdjęć z 1942 roku nadesłanych do Muzeum. W załączonym do fotografii obszernym liście, ich bohaterka (na fotografiach 4-letnia dziewczynka) i właścicielka opisuje okupacyjne dzieje rodziny, wywłaszczonej pod koniec 1939 roku z Wielkopolski i tułającej się po kieleckich i małopolskich wioskach. Te zdjęcia to święta wojenne „tam na wygnaniu” – jak napisała autorka listu.

Opowieści o miejscach utraconych, ale w obrazach tworzonych i uobecnianych oraz opowieści o przestrzeniach ukrytych poza kadrem obrazu i tworzących konteksty zmieniające znaczenia fotografii, wywołały u mnie wspomnienie zdjęcia, na które natrafiłam oglądając przed kilku laty w Bonn wystawę poświęconą historii fotografii czeskiej. Obraz, który wówczas przyciągnął moją uwagę, to fotografia wykonana przez Jindřicha Marco w 1947 roku. Oto, wśród potwornych gruzów niegdysiejszej Warszawy, skąpanych mocnym słonecznym światłem, widzimy rozstawione przenośne polowe fotograficzne „atelier”. Jakieś krzesło... powieszony płaszcz... statyw na aparat... Sam aparat schowany jest przed oczami widza. Zasłania go uchwycony tyłem, najprawdopodobniej ustawiający ostrość i kadrujący ujęcie fotograf, celujący w zawieszony na stelażu - nieduży, ale wystarczający, aby przysłonić fragmenty wyszczerbionych murów i zgliszczy – ekran, z wymalowanym drzewem o pięknych rozłożystych gałęziach. Pod malowanymi konarami, wśród wydrukowanych rozkwieconych pagórków do zdjęcia pozują dwaj uśmiechnięci młodzi żołnierze. Tymczasem Marco - pokazujący nam, widzom tę scenę - ze swym aparatem stać musiał gdzieś dalej, z boku łapiąc szeroki kadr, bezlitośnie ukazujący zrujnowaną przestrzeń, nie malowane lecz prawdziwe pagórki gruzów z rozszarpanych kamienic, ciągnące się po horyzont i obramiające sielankowy pejzaż ekranu. Ta niezwykła „Pamiętka z Warszawy” – jak Marco zatytułował swoją

¹³ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. TAIWPN Universitas: Kraków 2007, s. 77.

fotografię – zawiera w sobie pytania o wieloznaczność miejsc ustanowionych w obrazie i o rolę przestrzeni nadającej zmienne znaczenia i konteksty.

4. ... czasy ...

„Bardzo chciałem, żeby ktoś w tych pamiątkach zobaczył jak kiedyś ludzie żyli, jak się ubierali, jak wyglądała kiedyś [ta] okolica”¹⁴

W opowieściach o fotografiach domowych znaleźć można sformułowania, które mówią o tym, że fotografia zatrzymuje czas, łapie chwile, utrwala teraźniejszość, ale też przenosi widzów do przeszłości, uczy historii – tej małej, rodzinnej, a równocześnie odwołuje się do dużych, zbiorowych dziejów.

Obok „wspaniałego zdjęcia Pradziadka z całą rodziną z dawnych, dobrych czasów” pojawiają się zdjęcia, w których, jak w soczewce, skupia się historia czasów złych. W tych fotografiach *małe historie* zmieniają się w relacje i świadectwa o *dużej historii*, która wkracza w codzienny świat zwykłych ludzi. Jedną z nadesłanych do Muzeum fotografii to na pozór typowa rodzinna pamiątka przywołująca radosny czas letnich wakacji. Cztery młode kobiety siedzą, jedna przy drugiej, na niewysokim murku. Wszystkie roześmiane, szczupłe, w pięknych fryzurach przypominających przedwojenny elegancki styl, w letnich wzorzystych sukienkach „za kolano”, przewiązanych szykownymi paskami podkreślającymi wcięcie w tali. Jest lato – słońce rozlewa się po okolicy tworzącej malownicze tło dla portretowanej grupki. Pagórki na horyzoncie, zarysy drzew w oddali, pole czy też łąka zarośnięta wysoką trawą tuż za plecami dziewczęco wyglądających postaci, sprawiają wrażenie zdjęcia z letniej wycieczki, spaceru wśród dojrzewających pól. Cztery kobiety powiązane ze sobą więzami krwi i pokrewieństwa (z załączonego listu dowiadujemy się, że są to siostry lub kuzynki oraz szwagierki i bratowe) spotkały się razem w rodzinnym dworze i zapewne wyszły na zewnątrz cieszyć się pięknym, letnim dniem. Jednak załączony opis, nadesłany do Muzeum przez bliskiego krewnego bohaterki zdjęcia, przydaje fotografii nowych znaczeń. Cztery młode kobiety spędzające lato 1941 roku w rodzinnych posiadłościach to, zgodnie z nadesłanym opisem zdjęcia – cztery wdowy. Jak można wywnioskować ze szczegółowych informacji o dziejach rodziny, przekazanych przez nadsyłającego zdjęcie respondenta, zapewne w chwili robienia zdjęcia nie wszystkie jeszcze znają swój los. Żona zamordowanego w Katyniu pewnie jeszcze nie wie, że już została wdową, druga z brzegu wdową zostanie w rok po zrobieniu zdjęcia, gdy jej mąż, dziennikarz zostanie zatrzymany w Krakowie w czasie oblężenia na Kawiarnię Plastyków i następnie zginie w Auschwitz. Dwie kolejne już wiedzą, straciły mężów w początkach wojny... Z opisu dowiadujemy się też, że murek, na którym siedzą kobiety to krawędź basenu, nieużywanego, ze spuszczoną wodą, natomiast bujnie rosnąca łąka na drugim planie to fragmenty dworskiego parku, który w to drugie wojenne lato zaczął już zarastać.

Takich zderzeń i spotkań małych, domowych opowieści z opowieściami o przeszłości zbiorowej w fotografiach rodzinnych jest bardzo wiele. Codziennosc i życie domowe odbijają historię, która staje

¹⁴ Wypowiedź ze zgłoszenia internetowego w ramach projektu „Pamiątka rodzinna” opisująca fotografię rodzinną z 1968 roku.

się tłem dla rodzinnych wydarzeń (narodzin, chrzcin, ślubów, pogrzebów), a która niekiedy wdziera się w rodzinny rytm i na nim odbija swoje piętno. Pamiątkowe zbiorowe zdjęcia rodzinne tracą swoją niewinną statyczność, gdy czytamy rodzinne opowieści i historie. Zdjęcia i krążące wraz z nimi opowieści tworzą dziwne zapętlenia czasu – my już wiemy, co się wydarzy za lat pięć, dziesięć, kto przeżyje wojnę, a kogo czeka los straszny... Tymczasem na starym zdjęciu patrzą na nas radosne dziecięce twarze, młodzi dumnie prężą się w mundurach, dziewczyny uśmiechają się szeroko... I toczą się *małe historie*, jak choćby ta opisująca fotografię z roku 1920: „Na zdjęciu jest rodzina mojej babci. Ona sama urodzi się dopiero 9 lat później [...] Starszy brat babci, będący już na tym zdjęciu mały chłopczyk, zginął (w 1944) w obozie koncentracyjnym Gross Rosen, gdzie jako partyzant z lasów Kielecczyzny został wywieziony przez Niemców”. Czy też inna opowieść o rodzinnym zdjęciu grupowym – starym portrecie przodków wraz z dziesięciorgiem ich dzieci (jedenaste w drodze) na fotografii wykonanej w roku 1907 w Stanisławowie: „Najmłodszy syn A., nieobecny jeszcze na zdjęciu zginął w kampanii wrześniowej, najmłodsza z siostr W. (na zdjęciu w beciku) zginęła w Krakowie w dniu jego wyzwolenia, gdy wraz z mężem lekarzem wieźli karetką rannych – samochód został pomyłkowo ostrzelany przez Rosjan. Córka J. (na zdjęciu druga od prawej w górnym rzędzie) została rozstrzelana wraz ze swym mężem i jego siostrą przez Niemców w Czarnym Lesie, w ramach likwidacji inteligencji stanisławowskiej...”.

Oprócz historii okrutnej, pojawia się też w nadesłanych fotografiach historia, która tworzy tożsamość, lokalną dumę, umiejscawia w czasie i w przestrzeni. Jak na zdjęciu ze Starogardu Gdańskiego datowanym na 1931 rok. Fotografia przedstawia generała Józefa Hallera w czasie wizyty w mieście. Pani, która przesłała tę fotografię - jako jedną z trzech wybranych przez nią „pamiątek rodzinnych” - wyjaśniła, że jest to dla niej „pamiątka z rodzinnego miasta”. Wychodząc od fotografii opisała historyczne i strategiczne znaczenia Starogardu Gdańskiego w czasach przedwojennych i dodała: „na zdjęciach tego rodzaju jak załączone uczyłam się historii mego miasta i historii Polski”.

Fotografia zatrzymuje czas, przenosi nas do zdarzeń odległych, płata figle swoim bohaterom, których przytępuje w beciku, by potem upamiętniać ich jako bohaterów narodowych zrywów. Pozbawiona podręcznikowych granic miesza przeszłość domowych historii z historią państw, narodów, społeczności, kontynentów. Uwiecznia banalne szczegóły codzienności – niedopięty guzik, przyprasowane fryzury, śmiesznie wyglądające kroje dawnych strojów... Wraz z przekazywanymi opowieściami fotografia może tworzyć ciągłość, budować uczucie zakorzenienia, wiarę w następstwo generacji i międzypokoleniową wspólnotę. Taką rolę fotografii domowych widać w niektórych nadesłanych zgłoszeniach, jak choćby w przepięknym portrecie czterech mężczyzn, który przedstawia syna, ojca, dziadka i pradziadka, stojących na progu rodzinnego domu. W innym zgłoszeniu wizualna opowieść o dziejach rodziny i jej ciągłości wyrażona jest w cyklu skonstruowanym z trzech fotografii: zdjęcia z chrztu dziadka, fotografii młodych rodziców oraz zdjęcia autorki zgłoszenia w czasie zabawy z dwójką jej własnych dzieci. Opisując ostatnią fotografię respondentka napisała, że to zdjęcie „odzwierciedla więź z dziećmi, moje szczęście, upamiętnia próby puszczania latawca...”.

Sama idea „zatrzymania chwili”, „uwiecznienia szczęścia”, „ocalenia od zapomnienia” ma w sobie coś z marzenia o wieczności. Fotografia miewa władzę nad czasem. Wydaje się, że niekiedy przekracza jego bezlitosne reguły: przepięknej cici pozwala się nie starzeć, odsłania przeszłość i zapowiada przyszłość, opowiada i przybliża, spotykając ze sobą, tych którym nie było dane się poznać... Lecz z drugiej strony, to zmaterializowane w fotografii marzenie o wieczności, jeszcze dobitniej uświadomić

może przemijalność świata. Żałobny wymiar fotografii przejmująco opisała Susan Sontag zauważając, że „wszystkie fotografie mówią: >*Memento mori*<. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby lub rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłaganego przemijania”¹⁵.

5. ...zamykanie.

„Oglądanie fotografii jest [...] rodzajem modlitwy...”¹⁶

Fotografie domowe i opowieści o nich, obecne są w przeżyciach, doświadczeniach i w przestrzeniach rodzinnych światów. Stare zdjęcia nobliwie spoczywają w albumach, wybrane egzemplarze towarzyszą codziennym wydarzeniom, oprawione w ramki i zawieszane na ścianach. Tymczasem codziennie powstają tysiące nowych, kolejnych obrazów rodzinnych, digitalnych, wrzucanych w pamięć komputera, magazynowanych na dyskach, umieszczanych na Facebooku, w telefonach komórkowych... Ale i spośród nich niekiedy dokonuje się wyboru, któreś ze zdjęć się drukuje, składa pamiątkowe książki, ulubione fotografie się oprawia, wyświetla na monitorze, tworzy się z nich wygaszacz ekranu, przesyła innym, a przede wszystkim zapamiętuje...

Warto zdać sobie sprawę, że obrazy nie tylko funkcjonują jako przedmioty, mające swoją materialną podstawę (Roman Ingarden niegdyś tę materialną „część” fenomenu obrazu nazwał „malowidłem”¹⁷), czy też jedynie jako wirtualnie osadzone media, ale przede wszystkim są obecne w naszej myśli i pamięci, jako „obrazy w naszych głowach”. I w tym między innymi tkwi ich moc i potęga. Nawet przy zalewie wizualności, kipiącym nadmiarze bombardujących nas obrazów, zdarzają się takie, które w nas zapadają i w nas pozostają, zaczynają w nas żyć, stają się częścią naszego świata, naszych historii i opowieści. „Dochodzi zatem do aktu metamorfozy, gdy obrazy zobaczone zmieniają się w obrazy pamiętane, które odtąd znajdują swoje nowe miejsce w naszym osobistym zasobie obrazowym”¹⁸.

Zamykając ten krótki kilkuodcinkowy dialog ze zdjęciami opieczętowanymi hasłem „pamiątka rodzinna” można by mnożyć kolejne pytania o naturę fotografii i o jej złożoność. Z tej potencjalnej litanii pytań i zagadnień warto – zamykając szufladę z fotografiami domowymi – przywołać tematykę kontekstualności znaczeń obrazu. Tak wiele zależy od kontekstu, a w

¹⁵ S. Sontag, *O fotografii*. Wydawnictwo Karakter: Kraków 2009, s. 23.

¹⁶ J. Lewczyński, *Potrzeba tajemnicy* (notowali: A. Kramarz, A. Sabor), „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2010: nr 1, s. 173.

¹⁷ Zob. R. Ingarden, *O budowie obrazu*. W: Tegoż, *Studia z estetyki*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa 1958, s. 7-111.

¹⁸ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. TAIWPR Universitas: Kraków 2007, s. 28.

zasadzie od kontekstów, w których przydarza się obraz i spotkanie z obrazem. Pierwszym znaczącym i przydającym zmienności znaczeń jest kontekst związany z momentem wykonania danej fotografii. Ten kontekst może być nam – widzom – znany, może być zmitologizowany, przeinaczony... A przy braku pamięci i przenoszącej pamięć opowieści, bywa dla nas niedostępny i ukryty. Czasami możemy się go domyślać, korzystając z ogólnej wiedzy na temat dziejów obrazów i fotografii, na temat wiedzy o historycznych realiach... To już przywołuje drugi poziom kontekstowości obrazów, który akcent kładzie przede wszystkim na widza, na jego wizualne obycie, doświadczenie, wiedzę, którą ma i którą potrafi zaaplikować w proces oglądania fotografii, na jego emocje i rozmaite kulturowe oraz fizyczne uwarunkowania. Znaczenie ma to, kto na obraz patrzy. Różni ludzie w tej samej fotografii zobaczyć mogą różne obrazy. Na zmienność znaczeń fotografii wpływa także miejsce, otoczenie, w którym zdjęcie jest eksponowane i oglądane. Domowy album i mury muzeum zmienić potrafią wydźwięk fotografii. W murach muzeum i w świecie muzealnej ekspozycji prywatne zdjęcie prababki z łatwością stać się może jednym z wielu obrazów epoki, symbolem zbiorowości, dokumentem ilustrującym czasy i przestrzenie wspólnotowe.

Fotografie domowe zyskują szczególną wartość i znaczenie poprzez związane z nimi opowieści. Dlatego projekt „Pamiętka rodzinna” doprowadził nie tylko do stworzenia kolekcji obrazów, ale także do stworzenia równoległej kolekcji składającej się z narracji. *Małe historie*, rodzinne opowieści zebrane wraz z domowymi fotografiami stanowią ich niezbywalną część, tworzą prawdziwy klucz do zastygłych twarzy i upozowanych sylwetek. Przydają obrazom – wystawianym i zarchiwizowanym w murach Muzeum – ważny przy odczytywaniu indywidualny kontekst. Dzięki opowieściom, portrety otrzymują imię i ożywają przed nami. Tak pomyślany i zrealizowany projekt, pieczołowicie zachowujący opowieści domowe, przywołał na myśl liczne zbiory fotografii bezimiennych. Fotogramy zatrzymanych twarzy, bez nazwiska, bez zawodu, z chybliwym domniemaniem miejsca i z reguły nieco mniej chybliwym domniemaniem czasu wykonania... Fotografie z zagubionymi opowieściami. Czasem nieobecność opowieści sama staje się opowieścią, jak choćby w portretach i twarzach przedwojennych polskich Żydów, o których codzienności, rodzinnych koligacjach, zabawnych przyzwyczajeniach, tragediach i radościach nie ma kto opowiadać... Nierzadko takie klisze, prywatne obrazy, domowe fotografie, pamiętki rodzinne – ale bez domów i bez rodzin – odarte z *małych historii*, stają się obrazami *wielkich opowieści* i dziejowych tragedii... Ich siła bywa niezwykła – wzmożona anonimowością i tajemnicą milczenia. Jak choćby w odkrytych przed paru laty przedwojennych fotografiach Stefanii Gurdowej¹⁹.

Zdarzają się też opowieści o obrazach, których nigdy nie widzieliśmy albo, których nigdy nie wykonano, a które jednak jakoś są obecne, zjawiają się pod powiekami... Natrafiając w

¹⁹ Zob. S. Gurdowa (zdjęcia), J. Lewczyński, D. Czaja, A. Sabor (teksty), A. Kramarz (projekt graficzny i edycja fotografii), J. Górski (projekt graficzny), *Stefania Gurdowa. Klisze przechowuje się*. Fundacja Imago Mundi, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Wydawnictwo Czysty Warsztat: Kraków 2008.

nadesłanym do Muzeum zbiorze na zdjęcia pogrzebowe – te tak charakterystyczne rodzinne zgromadzenia wokół otwartej trumny określane przez badaczy mianem „zbiorowego chłopskiego portretu trumiennego”²⁰ przypominałam sobie moje rodzinne, domowe fotografie, które wielokrotnie przeglądałam jako dziecko. Właśnie te zbiorowe portrety na podwórku, przed wyjściem pogrzebu, czy też już na cmentarzu, przed samym pochówkiem, były intrygujące, niezwykle silne, pełne wyrazu i zapadające w pamięć. W zestawie rodzinnych fotografii brak było jednak zdjęć z pogrzebu jedynego i ukochanego syna mojej Babci, który zmarł mając kilkanaście lat i którego w rodzinie nie raz wspomniano. Pamiętam wymowne wyjaśnienie tego fotograficznego braku – Babcia mówiła, że to zdjęcie nigdy nie powstało, gdyż ona tego nie chciała, nie chciała obrazu przedwczesnej i bardzo dla niej bolesnej śmierci. Syna zachowała w fotografiach z pierwszej komunii: delikatnego chłopca w odświętnym ubraniu, klęczącego z zapaloną świecą, z gładko przyczesanymi włosami. To właśnie ta - nieco sielska - pierwszokomunijna fotografia weszła w mój rodzinny „zasób obrazowy” i w pamięć o przedwcześnie zmarłym synu mojej Babci, a moim niedoszłym wujku.

Fotografie z opowieściami oraz obrazy przemawiające brakiem swych utraconych historii; fotografie oglądane, wydrukowane, dotykane oraz obrazy mniej uchwytny, lecz nie mniej realne, te które – jak napisała jedna z Respondentek, biorąca udział w Muzealnym projekcie – „mamy, jak żywe, przed oczami” otwierają się przed nami, obnażają przed naszym wzrokiem, lecz równocześnie nas sobą niewolą, wiodą nas w światy nie nasze i przypominają o niedookreśloności świata. Wieloznaczność i tajemniczość fotografii spoczywających na kartach albumów, w tekturowych pudełkach, czy w folderach plików na dyskach komputerów pozostaje ta sama i tak samo czyni każdą opowieść o obrazach nigdy w pełni nie zakończoną i nie do końca zamkniętą.

²⁰ Zob. M. Bijak, A. Garlicka, *Fotografia chłopów polskich*. Krajowa Agencja Wydawnicza: Warszawa 1993, s. 17.