

Piotr Jakub Fereński

Rozmowy o fotografiach

Pamięć jest dziwną zdolnością.
Im bardziej wyraźny i wyizolowany bodziec odbiera,
tym lepiej go utrwala,
natomiast im bodziec jest wszechstronniejszy,
bardziej kompleksowy, tym mniej z niego zachowuje.
Być może dlatego czarno-biała fotografia jest paradoksalnie bardziej sugestywna
niż fotografia kolorowa.
Szybciej stymuluje przypływ wspomnień,
pokazując mniej, więcej zostaje pominięte...
John Berger

W latach 2008–2010 prowadziłem (wraz z Magdaleną Barbaruk i Izoldą Topp oraz przy współpracy z lokalnym informatorem Krzysztofem Koniecznym, który ostatecznie stał się współtwórcą książki będącej rezultatem naszych prac¹) w ramach zainicjowanego w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego projektu badawczego „Dolnośląskie Miejsca Pamięci” badania terenowe w trzech wsiach powiatu wołowskiego. Były to znajdujące się w gminie Wińsko: Brzózka, Trzcinica Wołowska oraz Głębowice. Odnaleźliśmy tam zbiór materiałów wizualnych i dokumentów należący do rolnika Augustyna Czyżowicza. Składał się on przede wszystkim z czarno-białych zdjęć wykonanych przez samego właściciela na przestrzeni kilkudziesięciu lat. Stanowił swoiste archiwum fotograficzne, dokumentujące wydarzenia z powojennej historii wsi, takie jak uroczyste odsłonięcie kapliczki, poświęcenie kościoła, odbudowa klasztoru, stawianie krzyży, procesje, wizyty dostojników kościelnych. Na fotografiach ujrzeć można też było zapis katastrof naturalnych – powodzi. Zdjęcia ilustrowały remonty starych domów i budowy nowych, podwórka, stodoły, szkoły, pałace. Przedstawiały przemiany w zakresie sposobów gospodarowania, techniki, warunków bytowania oraz transformacje, jakim ulegało najbliższe otoczenie (pejzaż wiejski). Ukazywały życie zbiorowe i prywatne: portrety grupowe, dożynki, komunie, śluby, pogrzeby, obyczaje świąteczne, uroczystości rodzinne. Utrwalone na nich zostały elementy kultury materialnej, narzędzia rolnicze przywiezione przez chłopów przy przesiedlaniach ze wschodu Polski, pociągi wyładowane całym dobytkiem, wozy, rowery, radiodbiorniki, aparaty fotograficzne, kino objazdowe, traktory, kombajny, samochody. Na zdjęciach zobaczyć można było również sposoby spędzania czasu wolnego: „kawalerkę”, „schadzki”

¹ M. Barbaruk, P.J. Fereński, K. Konieczny, I. Topp, *Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza*, Polskie Towarzystwo Przyjaciół Przyrody „pro Natura”, Wrocław 2011.

młodzieży, spotkania towarzyskie, zabawy, kuligi, rozgrywki sportowe, rajdy motorowe. Kadry wykraczały także poza obszar samej wsi, pokazując powojenny Wrocław, kolejki do sklepów w Wołowie w latach osiemdziesiątych, strajki, polityczne, murale, pielgrzymki do dolnośląskich sanktuariów, msze papieskie. Z kolei zbiór odbitek pochodzących z lat dziewięćdziesiątych, zatytułowany przez Czyżowicza *Po latach na ziemi Ojców naszych*, dokumentował skalę dewastacji i późniejszą odbudowę klasztoru św. Anny w Sasiadowicach, wsi w rejonie starosamborskim obwodu lwowskiego, z której pochodziła rodzina fotografa-amatora. Prócz budowli sakralnych na sąsiadowickich kliszach została uwieczniona charakterystyczna dla regionu stara drewniana wiejska zabudowa.

W sumie niemal dwa i pół tysiąca fotografii, uzupełnionych następnie przez nasz zespół kilkunastoma godzinami wywiadów z ich autorem. No właśnie, czy „uzupełnionych”?

Jedna z członkiń zespołu w wydanym dwa lata temu numerze „Kultury Współczesnej”, poświęconym pożytkom z wiedzy historycznej, pisząc o metodologii podejmowanych przez nas badań, odwoływała się do koncepcji związanych z *oral history* czy też czegoś, co nazywać by można *history telling*. Jak deklarowała, chodziło tutaj o

opowieści o jednostkowym życiu na tle dziejącej się historii, w której zbiegają się trzy tryby organizacji narracji historycznej (*narrative modes*): instytucjonalny, wspólnotowy, osobisty. Porządki te nigdy nie są od siebie ściśle odseparowane, układają się w niepowtarzalny wzór, a każdy okres życia może być zdominowany przez inny wymiar opowieści².

W takim przypadku analiza wywiadów łączących się z formami autonarracji i komentarza do oglądanych zdjęć, przynajmniej w pewnych punktach, zbiegałaby się z tym, co proponował rozumieć pod kategorią „miejsca pamięci” (*place of memory*) Alessandro Portelli. Definiował on je jako wydarzenie kulminacyjne (*pivotal event*), w którym spotykają się ze sobą owe trzy tryby narracyjne³. Miejsce pamięci jest zatem wydarzeniem przełomowym, oddzielającym przeszłość od teraźniejszości. W ramach tego ujęcia analiza wywiadu polega na wyszukiwaniu *pivotal events* danej narracji. I opowieści Czyżowicza rzeczywiście posiadają swoje punkty węzłowe, daty, miejsca, zdarzenia, do których nasz rozmówca nieustannie powraca. Na plan pierwszy wysuwa się tedy – pozornie w nadmierny sposób zaakcentowana – dyskursywność czy tekstualność sytuacji badawczej, z jaką mieliśmy do czynienia. Autorka przywoływanego artykułu dochodzi jednak ostatecznie do wniosku, że metody *oral history* przydają się jedynie na pewnym etapie badań związanych z analizą wywiadów. By ukazać swoistość projektu, w ramach którego tak dużą rolę odgrywają obrazy, odwołuje się więc ona między innymi do wypracowanej w obszarze etnografii wizualnej koncepcji Judith Okely⁴ czy, choć w nieco mniejszym stopniu, do prac francuskich socjologów zajmujących się fotografią⁵.

² M. Barbaruk, *Fotograf jako pamiętnikarz. Archiwum Augustyna Czyżowicza*, „Kultura Współczesna” 2010, 1(63), s. 161.

³ A. Portelli, *Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue*, University of Wisconsin Press, Madison 1997.

⁴ J. Okely, *Wizualizm i krajobraz: patrzeć i widzieć w Normandii*, „Konteksty” 2005, nr 4.

⁵ Zob. U. Czartoryska, *Użytki społeczne fotografii*, w: *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, t. 2, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

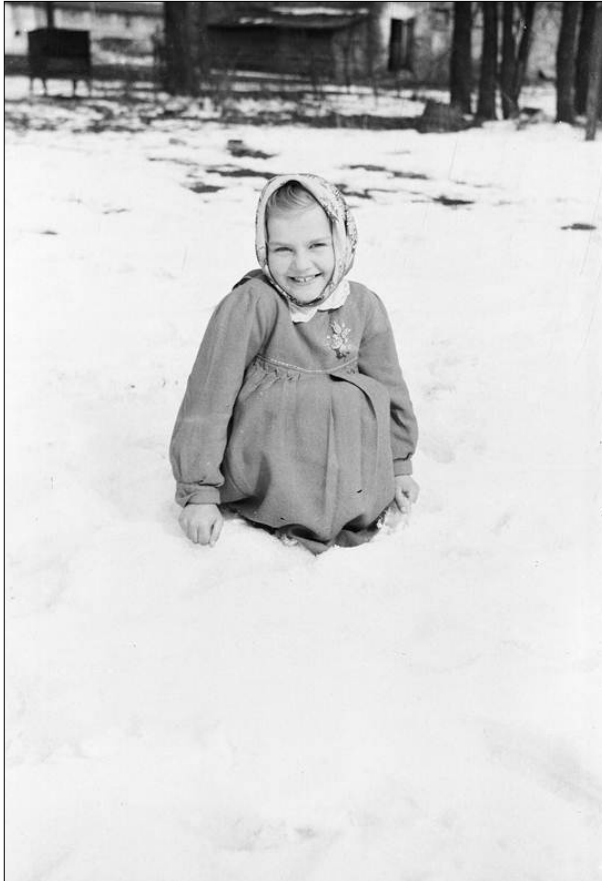
W jakiej więc relacji pozostają ze sobą wywiady i fotografie, zwłaszcza w zakresie wywoływania wspomnień czy przedstawiania przeszłości? Przyznam, że gdy trzymam w ręku wypełniony zdjęciami, zapisami rozmów i tekstami album zatytułowany *Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza*, którego jestem współautorem, wątpliwości w tym temacie mam coraz więcej.

Szukając odpowiedzi na to pytanie, chciałbym tu sięgnąć do rozważań metodologicznych lokujących się na styku antropologii i socjologii wizualnej. Doug Harper w artykule *Talking about Pictures*⁶ podejmuje próbę ukazania genezy oraz dookreślenia istniejącego w anglojęzycznej literaturze od lat pięćdziesiątych terminu *photo elicitation*. Wskazuje również przy tym na potencjał, jaki w ramach badań empirycznych daje kryjąca się pod owym terminem metoda badawcza. *Photo elicitation*, ze względu na re-prezentacyjną moc fotografii, nie tylko umożliwia pozyskiwanie danych, ale też pozostawia przestrzeń na manifestowanie się towarzyszących informacjom wspomnień, emocji, uczuć. W przekładzie na język polski termin ten funkcjonuje jako „foto-wywoływanie”⁷, jednak samo angielskie wyrażenie *elicitation* tłumaczyć można także jako aktywizację, poruszanie, wydobywanie, ujawnianie. Warto zastanowić się nad owym alternatywnym propozycjami przekładu, bowiem pomijając już same ich – interesujące – pola semantyczne czy znaczeniowe odcienie, „wywoływanie” w kontekście fotografii kojarzy się przede wszystkim z procesem obróbki negatywu i otrzymywania odbitek (do właściwości angielskiego terminu jeszcze powrócimy).

Według Harpera badania wykorzystujące technikę aktywizacji informatorów czy rozmówców za pomocą zdjęć po raz pierwszy zostały określone jako *photo elicitation* w 1957 roku, w artykule opublikowanym przez fotografa i naukowca Johna Colliera, uczestniczącego w interdyscyplinarnym projekcie badawczym dotyczącym zdrowia psychicznego przedstawicieli grup społecznych odznaczających się dynamicznie zachodzącymi zmianami. Dalej autor *Talking about pictures* przedstawia kluczowe momenty związane z historią rozwoju omawianego terminu oraz kojarzonej z nim metody, która szybko znalazła swe miejsce na gruncie kilku dziedzin nauki. Ważniejsza od podziału „dyscyplinarnego” staje się jednak dla Harpera typologia tematyczna. Studia prowadzone na podstawie foto-wywoływania koncentrują się w czterech obszarach badawczych: a) organizacji społecznej/klas społecznych/rodziny, b) wspólnotowości, c) tożsamości/biografii/autobiografii oraz d) kultury. Z uwagi na archiwum Czyżowicza interesująca okazuje się dla nas w tym podziale przede wszystkim problematyka dociekań nad charakterem wspólnot (*community*). Harper zauważa na przykład, że za przedmiot poszukiwań etnografii historycznej można uznać pamięć zbiorową (wspólnotową, kolektywną). Badania polegające na jej odtwarzaniu (ujawnianiu) za pomocą metody foto-wywoływania opierają się zatem na rozmowach o zdjęciach prezentujących wcześniejsze doświadczenia respondentów. Oznacza to, że fotografie nie mogą mieć (średnio) więcej niż sześćdziesiąt czy siedemdziesiąt lat, w innym bowiem wypadku ich zapis będzie nie do odczytania dla informatorów. Sam Harper prowadził podobne studia,

⁶ D. Harper, *Talking about Pictures: A Case for Photo Elicitation*, „Visual Studies” 2002, vol. 17, nr 1.

⁷ S. Pink, *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawianie w badaniach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 109.



których rezultatem stały się książki *Changing Works: Visions of a Lost Agriculture* oraz, związana również ze wspomnianym w typologii obszarem tożsamościowym i biograficznym, *Working Knowledge*. Jeśli chodzi o pierwszą z wymienionych pozycji, to bazowała ona na zdjęciach ukazujących nie tylko zbiorową organizację pracy w rolnictwie czy technologie hodowli sprzed sześćdziesięciu lat, ale także na przywołujących dawną epokę portretach, na których charakter wsi zapisany został w twarzach ludzi, w ich gestach, manierach, ubiorze. Choć rolnicy na historycznych fotografiach i badani udzielający wywiadów nie były tymi samymi osobami, to wciąż jednak podzielali oni pokrewne doświadczenia. I tak „historyczne fotografie stały się tu rodzajem pamięciowej podpórki, punktem wyjścia dla oceny zmian, jakie zaszły w międzyczasie w gospodarce rolnej”⁸. *Working Knowledge* to z kolei przykład tego, jak wywiad fotograficzny opierający się ostatecznie na subiek-

⁸ D. Harper, *op. cit.*, s. 18.

tywnych znaczeniach przypisywanych przedstawieniom poszerzać może wiedzę badacza o poglądy na temat wykorzystywanych przez ludzi technik gospodarowania, natury wykonywanych prac, charakteru społeczności, w których żyją i zmian, jakie w nich zachodzą. Co ciekawe, jak zauważa Marisol Clark-Ibáñez, w tym przypadku foto-wywoływanie znosi (do pewnego stopnia) relację władzy, jaka wytwarza się między badaczem a badanym w tradycyjnego typu wywiadzie⁹.

Wróćmy jeszcze do *Talking about pictures*. Mówiąc o potencjale i ograniczeniach stosowanej przez siebie metody, Harper podkreśla, że oczywiście nie każdy obraz wywołuje użyteczną wypowiedź, nie każdy ma analogiczne możliwości ewokowania wspomnień. Fotografia powinna w jakiś sposób poruszyć rozmówcę, przekraczając rodzaje wizualności do jakich przywykł (zarówno te przypisane do wykonywanych na co dzień przez niego czynności, jak i te związane ze znanymi mu wizerunkami medialnymi). Zdjęcia stanowią swoisty inwentarz postaci, miejsc, przedmiotów, jednak by mogły oddziaływać na wyobraźnię i pamięć respondentów, muszą łączyć się ze znaczącymi – nie tylko w zakresie doświadczeń osobistych, ale także w wymiarze kolektywnym czy instytucjonalnym – wydarzeniami (podobnie jak na poziomie dyskursywnym u Portellego).

Nieco inaczej rolę wywiadu fotograficznego postrzega nawiązująca do rozważań Harpera Clark-Ibáñez. Twierdzi ona, że

w samych fotografiach nie znajdziemy niczego immanentnie interesującego, w zamian funkcjonują one raczej jako medium komunikacji między badaczem a uczestnikiem badania. Fotografie nie muszą reprezentować empirycznej prawdy lub »rzeczywistości«. Zdjęcia wykorzystywane w wywiadzie fotograficznym mają w tym ujęciu dwojaki cel. Badacze mogą ich użyć w charakterze narzędzia pogłębiania pytań znajdujących się w scenariuszu wywiadu, jednocześnie uczestnicy badania mogą je wykorzystać jako unikalny sposób komunikowania o różnych wymiarach swojego życia¹⁰.

Jako zalety stosowania procedury foto-wywoływania¹¹ w badaniach jakościowych amerykańska antropolożka wymienia: ułatwienie komunikacji czy porozumienia między przeprowadzającym rozmowę a respondentem, sposobność ustrukturyzowania wywiadu, a zarazem otwartość na skojarzenia i wspomnienia, których badacz nie mógłby przewidzieć i wydobyć w przy użyciu metody opartej wyłącznie na słowach, możliwość dotarcia do głębszych pokładów świadomości czy pamięci. Do tego dochodzi aktywne uczestnictwo badanych w projekcie, swoboda refleksji i wypowiedzi, miejsce dla pośrednich asocjacji czy odkrywania nowych znaczeń zawartych w przedstawieniach. Wywiad fotograficzny, jak stwierdza zarazem Clark-Ibáñez, implikuje bardziej intymną i delikatną sytuację niż pozostałe podejścia metodologiczne, co wymaga od badacza między innymi zwiększenia wrażliwości, czujności i poufności¹².

⁹ M. Clark-Ibáñez, *Kadrowanie świata społecznego przy użyciu wywiadu fotograficznego*, w: *Badania wizualne w działaniu*, red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 49.

¹⁰ *Ibidem*, s. 47.

¹¹ W polskim przekładzie tekstu Clark-Ibáñez stosowany jest termin „wywiad fotograficzny”, ale kontekst jego użycia i przede wszystkim charakter odniesień do Harpera pozwalają w tym miejscu na zastosowanie wyrażenia „foto-wywoływania”.

¹² *Ibidem*, s. 56.



Interesujący głos dotyczący foto-wywoływania, również w kontekście „etycznym”, odnajdujemy w książce Sarah Pink *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawianie w badaniach*. Otóż fotografie wykorzystywane w trakcie wywiadów nie są dla niej narzędziami, za sprawą których osiąga się pewien typ wiedzy. Reprezentują one, w jej przekonaniu, raczej rodzaj przedmiotów wizualnych, poprzez które zarówno respondenci, jak i badacze mogą odnosić się do własnych doświadczeń czy przeżyć. Chodzi tu o sposoby wykorzystywania treści zdjęć jako nośników pozwalających informatorom tworzyć sensy czy znaczenia i budować własną lub wspólnotową tożsamość. Dlatego też Pink podejmuje krytykę popularyzowanego przez Harpera terminu *photo elicitation*. Badacze nie idzie o samą metodę wywiadu fotograficznego lecz o to, co niesie z sobą używanie takiej jej nazwy. Jak stwierdza:

foto-wywoływanie implikuje użycie zdjęć w celu wywołania u informatorów odpowiedzi; według *Concise Oxford Dictionary* znaczy to »wyciągać«, »wywołać«, »przyznanie się, odpowiedź od osoby« (podkreślenie autorki). Zasada ta była bardziej przekonująca we wcześniejszym zastosowaniu metod i rozumienia znaczeń wizualnych stosowanych w badaniach w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku¹³.

Kryło się za nią założenie, że fakty są na zdjęciach, a rolą antropologa czy socjologa jest „wywołanie” u rozmówców wiedzy na ich temat. U Harpera to się zmienia, obrazy nie są już po prostu dokumentalnym zapisem rzeczywistości, lecz przestrzenią interpretacji

¹³ S. Pink, *op. cit.*, s. 109.

i negocjacji znaczeń i wiedzy, otwierającą się przed badanym i badającym. Niemniej autor *Changing Works* konsekwentnie stosuje przestarzały termin. Wypada zgodzić się z Sarah Pink, że *photo elicitation* nie oddaje charakteru zmian, jakie zaszły zarówno w myśleniu o fotografii, jak i w relacji między prowadzącym rozmowę a jego interlokutorem. „Wywiad z zastosowaniem fotografii pozwala etnografom i ich informatorom rozmawiać na temat obrazów w sposób tworzący pomost między ich różnymi sposobami doświadczania rzeczywistości. Fotografie mogą się stać punktami odniesienia, przez które informatorzy i badacze przedstawiają sobie nawzajem aspekty własnej rzeczywistości”¹⁴.

Czy rozmowy z Augustynem Czyżowiczem o wykonanych Belfocą czarno-białych zdjęciach tworzących jego archiwum były czymś w rodzaju „uzupełnienia”¹⁵? Czy aby nie za duży nacisk położyliśmy na same wywiady, na słowa, w oczekiwaniu, że to one przede wszystkim poszerzają naszą wiedzę o życiu na dolnośląskiej wsi drugiej połowy XX wieku? Czy nie „udyskursowiliśmy” nazbyt tych badań? Nie wiem. Ale wierzę, że w ich trakcie powstał pomost łączący różne sposoby naszego doświadczania rzeczywistości. Autor zbioru aktywnie uczestniczył w projekcie, cieszył się pełną swobodą refleksji i wypowiedzi, wolnością skojarzeń i możliwością odkrywania znaczeń ukrytych w obrazach. Wspólnie interpretowaliśmy zastane na fotografiach sytuacje bądź wydarzenia. Czyżowicz mógł w tym wszystkim liczyć na naszą wrażliwość, gotowość podążania za jego wywołanymi przez fotografie wspomnieniami i... dyskrecją.

* * *

Rozmowy z Czyżowiczem, które dotyczyły rzucanych z projektora multimedialnego na ścianę zdjęć¹⁶, miały odkryć przed nami przede wszystkim miejsca pamięci związane z istnieniem lokalnej wspólnoty. Nie przyświecały nam przy tym cele poznawcze takie, jakie kojarzyć można z analizami z zakresu *cultural studies*¹⁷ lub z perspektywą badań nad stosunkami czy praktykami władzy¹⁸. Dla naszego zespołu wiejski krajobraz (mający charakter kulturowy¹⁹) i wpisane weń miejsca pamięci łączyły się raczej ze sposobami życia odnoszonymi do podzielanych przez społeczność wartości oraz z towarzyszącymi im ekspresjami

¹⁴ *Ibidem*, s. 110.

¹⁵ Więcej o związkach archiwów fotograficznych i wiedzy zob. A. Sekula, *Reading an Archive*, w: *The Photography Reader*, red. Liz Wells, Routledge, London 2003.

¹⁶ Wcześniej negatywy zostały zeskanowane przez Krzysztofa Koniecznego.

¹⁷ Takie choćby nawet, jakie proponowała Mieke Bal wraz z Jonathanem Crewe i Leo Spitzerem w *Acts of Memory* (ed., University Press of New England, Hanover 1999), czy z Bryanem Gonzalesem w *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation (Cultural Memory in the Present)* (ed., Stanford University Press, Stanford 1999).

¹⁸ Zob. np. J.V. Wertsch, *Voices of Collective Remembering*, University Press, Cambridge 2002. Nieco bliżej byłoby nam być może do ujęć zaprezentowanych w takich pracach jak: Y. Mhelan, N. Moore (ed.), *Heritage, Memory and the Politics of Identity: New Perspectives on the Cultural Landscap (Heritage, Culture and Identity)*, Ashgate Publishing Company, Burlington 2007 czy D. Ben-Amos, L. Weissberg (ed.), *Cultural Memory and the Construction of Identity*, Wayne State University Press, Detroit 1999.

¹⁹ Por. S. Pietraszko, *Krajobraz i kultura*, w: *idem, Studia o kulturze*, Ava Publishers, Wrocław 1992.

czy symbolizacjami. Fotografie mogą zatem nie tylko stanowić reprezentację konkretnych miejsc pamięci (spełniając rolę dokumentacyjną, inwentaryzacyjną i archiwizacyjną) lub na takie miejsca wskazywać (naprowadzając nas, jako badaczy, na ich trop), ale również same stawać się swoistymi mnemotopami, figurami upamiętnia, do których odwołują się wspomnienia bądź wyobrażenia (czyli obrazy wytwarzane i utrwalane w pamięci) oglądających je i mówiących o nich ludzi. Doświadczenia przeszłości poprzez zdjęcia urzeczywistniają się ponownie jako elementy teraźniejszości... dookreślając jej panoramę.

Cztery fotografie ilustrujące te refleksje znalazły się już we wzmiankowanej wcześniej publikacji *Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza*. Każdy z jej współautorów wybrał po jednym kadrze, który następnie zinterpretował. Również i te zdjęcia ukazują w moim przekonaniu różne typy miejsc pamięci, jakie można odnaleźć u Czyżowicza. Zastrzec trzeba, że nie są one jakoś szczególnie reprezentatywne ani dla całego archiwum, ani nawet dla stworzonego przez nas albumu. Wybraliśmy je zapewne z różnych – także osobistych – powodów, zresztą część książki, w której zostały zamieszczone, zatytułowaliśmy *Dodaj do ulubionych*. Innymi kryteriami kierował się pracujący z nami mieszkaniec wsi Brzózka Krzysztof Konieczny, wybierając obraz starej kobiety na katafalku, zdjęcie ukazujące nadejście śmierci, innymi pozostali członkowie zespołu, załączając kolejno inscenizację z trzema młodzieńcami dosiadającymi wśród łąnów zboża rowery, bruegłowską rodem scenę ratowania beczkowitzu, który wpadł do rzeki, czy w końcu portret ślicznej dziewczynki sfotografowanej na śniegu. Konieczny opis momentu odnalezienia zdjęć (klisz) łączył się z wrażeniem, jakie wywarł na nim ów obraz zmarłej staruszki:

każda fotografia, choć z odwróconymi odcieniami szarości opowiadała i pokazywała coś nowego, ale nieobcego. Większość z tych fotografii pochodziła z mojej doliny, z doliny Łachy i ze wzruszeniem rozpoznawałem szpalery drzew, charakterystyczne mostki, pola i drogi, po których zacząłem chodzić wiele lat po tym, jak znalazły się na tych negatywach. Wchodziłem ludziom do domów, zaglądałem na podwórka, czasem bywałem na ślubach, zdarzyło mi się posiedzieć z muzykantami i pozachwycać się nowym motocyklem. (...) Nagle jednak wszystko stało się zupełnie ciemne i demoniczne. Na stole leżało ciało owinięte białymi prześcieradłami w białym ubraniu. Czarna poduszka. Surrealistyczny obraz z poczekalni do piekła. Kilka płomieni świec²⁰.

Jeśli idzie o drugie ze zdjęć *Dodanych do ulubionych*, to autorka interpretacji Izolda Topp odnajduje taki oto klucz do świata na nim przedstawionego:

zapytałam tych, którzy zajmują się kinem – czy to możliwe, żeby w latach pięćdziesiątych w niewielkiej wsi pod Wołowem oglądano westerny. I zanim odpowiedzieli, zrozumiałam, że to bez znaczenia. Że fotografia, na którą patrzę – nawet jeśli odwzorowuje jakiś filmowy kadr – jest mitycznym obrazem, funkcjonującym poza historycznym czasem i dającą się zakreślić przestrzenią²¹.

To byli archetypowi jeźdźcy, marzący o swobodzie, zdobywcy (Dzikiego Zachodu?). Sam wybrałem zdjęcie, które pozwoliłem sobie zatytułować „Pejzaż flamandzki w dolinie Łachy”.

²⁰ M. Barbaruk, P.J. Fereński, K. Konieczny, I. Topp, *Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza...*, s. 202–204.

²¹ *Ibidem*, s. 206.

Autor fotografii, powiedział nam o niej po prostu, iż przedstawia sytuację, w której wóz z beczką zsuwa się z podjazdu prowadzącego do mostu. Pracownicy pobliskiego pegeeru jeździli tym wozem po wodę. My zaś zobaczyliśmy holenderskie pejzaże Pietera Bruegla Starszego, które wypełnione są mieszkańcami wsi uchwyconymi w różnych pozach podczas wykonywania rozmaitych czynności – pracy, polowania, zabawy, świętowania. (...) Gombrich pisał kiedyś, że z powodu rodzaju tematyki, w jakiej wyspecjalizował się Bruegel, czyli ukazywania scen życia wiejskiego, jego samego zaczęto uznawać za malarza pochodzącego z chłopstwa. Ze zdjęciami z archiwum Augustyna Czyżowicza i z samym ich autorem w moich oczach stała się chyba rzecz odwrotna. Choć doskonale znam historię, która doprowadziła do powstania tego liczącego niemal dwa i pół tysiąca odbitek albumu, i wiem, iż Czyżowicz był i jest amatorem (w pełnym słowa tego znaczeniu), to jednak na obrazy, jakie udało mu się stworzyć, jakie wyszły z jego aparatu, często spoglądam w sposób podobny do tego, jak patrzę na profesjonalną fotografię prasową czy artystyczną²².

Ostatnie zdjęcie z kuczającą na śniegu dziewczynką dołączyła Magdalena Barbaruk. Kilukrotnie pytała Czyżowicza o tę fotografię, ale nigdy nie uzyskała odpowiedzi. Podobnie było w przypadku intrygującego portretu mężczyzny o wyrazistych rysach. Dla niej był to pretekst do przemyślenia kwestii pamięci i niepamięci miejsc, wydarzeń, postaci.

Milczenie fotografii, zdjęć, o których nie mogliśmy rozmawiać, ich dwa skrajne oblicza ilustrowane przeoraną zmarszczkami, pociągającą twarzą starszego mężczyzny i śmiało uśmiechającej się do obiektywu anielskiej dziewczynki. Co możemy wiedzieć? Czy wolno nam dopytywać o szczegóły, »dociskać« rozmówcę, sprawiać, by przepracowywał utrwalone obrazy przeszłości? Czy wolno nam mieć żal, że zapamiętał jednych, czasem tych niewartych pamięci, a pozwolił na »unicestwienie« innych? Czy rzeczywiście uwiecznione na zdjęciu osoby żądają od nas ocalenia od zapomnienia?²³

Pytania te związane są oczywiście z problematyką badań opierających się na *photo elicitation*, niemniej to, czego żądają od nas fotografie, jest już zagadnieniem na osobne rozważania.

²² *Ibidem*, s. 208.

²³ *Ibidem*, s. 210.

Piotr Jakub Fereński

Talks about photography

The author reflects on the benefits that can be brought to the cultural studies of collective memory with the use of visual materials (pictures, images, photos), especially combined with individual interviews. As an example he uses the case of Augustyn Czyżowicz's photographic archive.

Key words:

photo elicitation, photography, place of memory