

<https://doi.org/10.18778/2300-1690.22.02>

# Gry fotografii

RAFAŁ DROZDOWSKI

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

## Abstrakt

Artykuł jest próbą porównania dwóch zdjęć: słynnego portretu *Migrant Mother* autorstwa Dorothei Lange i wykonanego (w 1977 roku) przez Zdzisława Pacholskiego portretu przodownicy pracy. Oba obrazy zostały potraktowane w artykule jako pretekst do przedstawienia fotografowania jako swoistej gry, którą fotograf toczy z fotografowanymi i którą odbiorcy fotografii toczą z oglądanymi zdjęciami. Gra ta opiera się zdaniem autora na nieufności. Jej rezultatem – wówczas, gdy udaje się wytropić rozmaite manipulacje i kwestie, które miały pozostać ukryte – jest z jednej strony satysfakcja poznawcza, z drugiej jednak sukcesywne deprecjonowanie fotografii.

## Słowa kluczowe:

fotografia i propaganda, sprawstwo fotografii, fotografowanie jako interakcja i gra, władza, autonomia.

**B**ohaterami tego artykułu są dwie fotografie. Pierwsza to zdjęcie Dorothei Lange zatytułowane *Migrant Mother, Nipomo, California, 1936*. Autorem drugiej fotografii jest Zdzisław Pacholski. Zdjęcie Pacholskiego nosi tytuł *Malarka, fabryka maszyn rolniczych*. Zdjęcie zostało zrobione w 1977 roku, prawdopodobnie na terenie nieistniejącej już dzisiaj Fabryki Maszyn Rolniczych „Famarol-Agromet” w Słupsku.

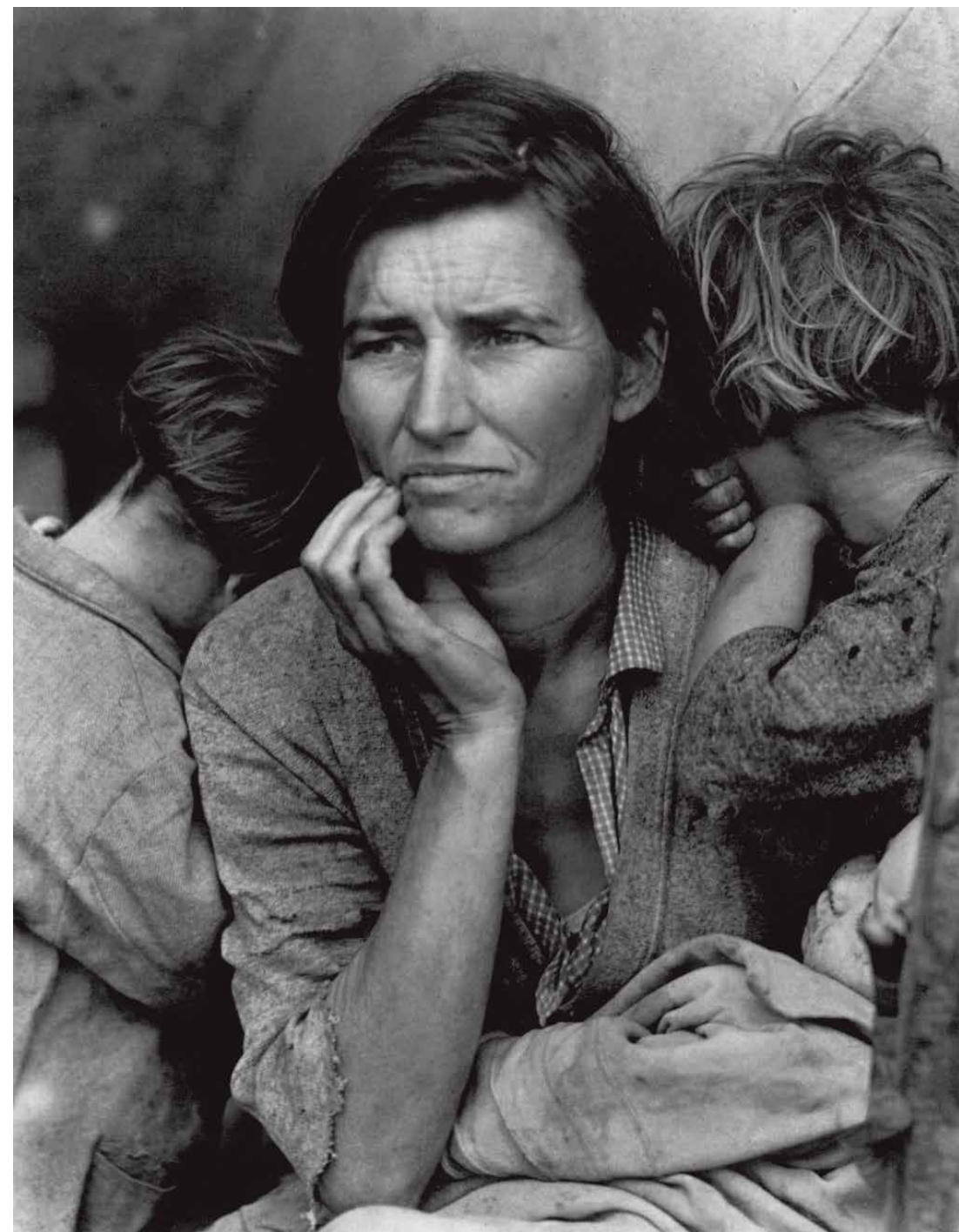
Obie fotografie łączy to, że powstały na zamówienie. Zdjęcie Dorothei Lange jest częścią ogromnego projektu publicznego, który zainicjował Roy Stryker, ekonomista i fotograf, a w latach Wielkiego Kryzysu szef wydziału informacji Farm Security Administration (urzędu w randze ministerstwa zajmującego się koordynacją polityki New Dealu na obszarach wiejskich USA). Stworzony przez Strykera zespół działał od roku 1935 do roku 1942. W okresie tym zaangażowani przez Strykera fotografowie – wśród których obok Dorothei Lange znalazły się też takie sławy jak Arthur Rothstein i Walker Evans – wykonali około 270 tysięcy zdjęć. Były one udostępniane prasie za darmo. Można powiedzieć, że skupiona wokół Strykera grupa fotografów miała dwa zadania. Po pierwsze mieli oni stworzyć, za pieniądze państwa, możliwie pełną i rzetelną dokumentację warunków życia na dotkniętej kryzysem wsi amerykańskiej. Po drugie mieli dostarczać obrazy, które przekonywałyby opinię publiczną o konieczności finansowego oraz politycznego wspierania ludności utrzymującej się z rolnictwa.

Również zdjęcie Zdzisława Pacholskiego powstało na zamówienie. Także i tym razem zamawiającym było państwo. I podobnie jak w poprzednim przypadku chodziło o dwie rzeczy: o dokumentowanie oraz o propagandę. Obie fotografie miały więc być sprawcze. Obie miały być dowodami i świadectwami: pierwsza politycznej i ekonomicznej porażki realnego kapitalizmu (przynajmniej w jego wersji

sprzed New Dealu), druga – politycznego i ekonomicznego sukcesu realnego socjalizmu (przynajmniej w jego wersji gierkowskiej).

Po drugie zarówno Rooseveltowski New Deal z lat 30., jak i a podjęta w Polsce w latach 70. poprzedniego wieku próba przyspieszonej modernizacji potrzebowały nie tyle nawet własnej, całkowicie nowej ikonografii, która podkreślałaby wyjątkowość obu tych projektów (choć oczywiście własny styl opowiadania o sobie byłby czymś, co je dodatkowo uwiarygadnia), ile stałego potwierdzania, że zarządzające nimi instytucje państwowe robią to sprawnie. Zdjęcia Dorothei Lange i Zdzisława Pacholskiego można traktować jako mikroświadczenia tej sprawności. Sam fakt, że zostały zlecone i wprzęgnięte w cały skomplikowany system komunikowania się władzy ze społeczeństwem ma świadczyć, że rządzący sprawują kontrolę nad zainicjowanymi przez siebie procesami.

Po trzecie, zarówno zdjęciu Lange, jak i zdjęciu Pacholskiego można postawić ten sam zarzut: że tak naprawdę wpisują się (pozwoliły się wpisać) w długi ciąg działań, które są w istocie działaniami pozornymi i zastępczymi. Nietrudno wyobrazić sobie, że zdjęcie Dorothei Lange mogło być postrzegane – wkrótce po jego powstaniu – nie tyle jako obraz-apel, który ma skłaniać do poparcia przez społeczeństwo określonej polityki gospodarczej i społecznej państwa, i tym bardziej nie jako świadectwo troski rządzących o możliwie jak najpełniejsze i jak najbardziej obiektywne dokumentowanie codzienności, lecz raczej jako dowód na to, że władza tylko kupuje czas, że zamiast już coś robić, ciągle jeszcze *zabezpiecza się* na wypadek gdyby to, co zamierza zrobić, nie spodobało się stronie społecznej. Jeszcze łatwiej wyobrazić sobie, jak mogło być (i prawdopodobnie było) postrzegane zdjęcie Zdzisława Pacholskiego. Zapewne większość osób włączonych w proces jego wytworzenia i późniejszego



Dorothea Lange, *Migrant Mother*, Nipomo, California, 1936



Zdzisław Pacholski, *Malarka, fabryka maszyn rolniczych*, 1977

uwidzialniania traktowała je jako fragment polityczno-propagandowego rytuału, którego nikt już w zasadzie nie bierze na serio. Zapewne też jednak, wielu skłonnych było uznać tę fotografię (i wiele podobnych zdjęć, które do końca trwania PRL-u spełniały oficjalną, kontrolowaną przez państwo ikonosferę) za przejaw konformizmu.

Kolejnym podobieństwem łączącym zdjęcia Lange i Pacholskiego jest to, że obie fotografie skutecznie wymykają się instrukcjom propagandowym, które powołały je do życia. Można powiedzieć, że są sprytniejsze niż ich zlecniodawcy i że ich przechytrzają. Można też powiedzieć, co w sumie wychodzi na to samo, że zarówno zdjęcie Lange, jak i zdjęcie

Pacholskiego są dobrymi przykładami nieobliczalności fotografii. I w jednym i w drugim przypadku obraz fotograficzny uwalnia się bowiem spod kontroli jego mecenasów i strażników (a poniekąd także spod kontroli jego autorów). I w jednym i w drugim przypadku okazuje się on niemożliwy do zaprogramowania.

Z jednej strony sfotografowane postaci są upozowane i uprzedmiotowione, z drugiej wydają się zachowywać dystans i pewien rodzaj pobłażliwości wobec sytuacji, w której się znalazły. Obie kobiety zostały usytuowane w centrum kadru; mają ściągać na siebie uwagę patrzących i rzeczywiście tak się dzieje. Równocześnie jednak nie pozwalają spojrzeć sobie w oczy. Nie tyle nawet uciekają ze wzrokiem, co byłoby oznaką słabości, co raczej wymykają się aparatowi i ignorują go. Pozwoliły ustawić się do zdjęcia i wzięły udział w ceremoniale swoistego zawłaszczenia, w którym władza należy do tego, kto spogląda przez wizjer aparatu, lecz ostatecznie zapozowały na własnych warunkach. Ani na zdjęciu Lange ani na zdjęciu Pacholskiego nie widać bowiem jakiejś specjalnej współpracy z fotografem. Owszem, obie sfotografowane osoby są dookreślane rekwizytami, które prawdopodobnie zasugerowali fotografujący (w przypadku zdjęcia Lange funkcję takiego rekwizytu pełni odwrócone od obiektywu dzieci, w przypadku zdjęcia Pacholskiego – trzymana w ręce szczotka), ale to w zasadzie wszystko. Zarówno skazana na wędrowanie przez kraj w poszukiwaniu pracy kobieta ze zdjęcia zrobionego przez Lange, jak i robotnica ze zdjęcia Pacholskiego sprawiają wrażenie, że życzą sobie brać udział w rytuale fotografowania tak krótko jak to tylko jest możliwe i że myślami są gdzie indziej. Wszystkie mikrogesty, które to komunikują są jednocześnie świadectwami ich autonomii. Obie postaci miały wzbudzać sympatię dzięki ich odpowiedniemu zainscenizowaniu. Ostatecznie jednak wzbudzają ją dzięki temu, że umiały się jemu przeciwstawić.

I jeszcze dwa podobieństwa. Pierwsze: aż prosi się, aby zarówno portret *Migrant Mother*, jak i portret robotnicy z malarni porównywać z ikonografią maryjną<sup>1</sup>. I drugie, tylko pozornie sprzeczne z poprzednim: zarówno bohaterka zdjęcia Dorothei Lange, jak i bohaterka zdjęcia Zdzisława Pacholskiego emanują kobiecością. Nie zagłuszają jej ani „niekobiece” ubrania obu kobiet, ani ich zmęczone twarze, ani narzucone im role. I w jednym i drugim przypadku troska o niedopuszczenie do usunięcia kobiecości z kadru, do jej neutralizacji jest przede wszystkim gestem oporu i sposobem walki o zachowanie godności.

\*\*\*

Fotografia Dorothei Lange od razu chwyta za serce i trafia w sedno. Jak każdy dobry dokument jest bowiem zarówno relacją, jak i reprezentacją i zarówno pełnym detali, szczegółowym opisem, jak i jego syntezą. Nic więc dziwnego, że zdjęcie zrobiło błyskawiczną karierę. Niemal natychmiast po zrobieniu trafiło na łamy „San Francisco News” jako ilustracja reportażu o robotnikach sezonowych. W kolejnych miesiącach opublikował je „New York Times” i kilkanaście innych dużych gazet.

Początkowo zdjęcie Lange funkcjonowało jako obraz-dowód, który ma mobilizować do określonych działań interwencyjnych i naprawczych. I rzeczywiście tak było. Już pierwsza publikacja fotografii na łamach „San Francisco News” ujawniła jej sprawczość: krótko po publikacji reportażu zilustrowanego zdjęciem Lange rząd zlecił natychmiastowe dostawy żywności do najbardziej dotkniętych kryzysem regionów wiejskich. W miarę upływu czasu zdjęcie *Migrant Mother* zmieniało jednak swój status. Stopniowo przestawało być świadectwem, które ma mobilizować

<sup>1</sup> Więcej na temat wpisywania zdjęcia Dorothei Lange w tradycję malarstwa religijnego zob. np. Wolak, 2013.

konkretne osoby i instytucje do konkretnych działań i przeobrażało się w samoistny symbol Wielkiego Kryzysu, a nawet w symbol każdego kryzysu gospodarczego. Na zorganizowanej przez Edwarda Steichena i zaprezentowanej publiczności w roku 1955 wystawie „The Family of Man” fotografia Dorothei Lange funkcjonuje już jako rodzaj zdjęcia-ikony, tyleż uniwersalnego, co abstrakcyjnego (i o tyle uniwersalnego, o ile abstrakcyjnego).

Paradoksalnie (choć może wcale nie jest to paradoks), zdjęcie Dorothei Lange okazało być się tak dobre, że szybko zaczęło budzić nieufność. Helmut Lethen (2016, ss. 121–141), pisząc o próbach jego dyskredytowania i demitologizowania, przywołuje rozmaite „śledztwa” dziennikarzy i krytyków mające udowodnić, że zrobiona przez Lange fotografia jest inscenizacją oraz że negatyw został przekadrowany i poddany retuszowi, co jest niezgodne z założeniami czystego dokumentarysty. Kolejny paradoks: w miarę upływu czasu zainteresowanie badaczy fotografii przenosiło się ze znanego wszystkim zdjęcia-ikony na pozostałych sześć ujęć pochodzących z tej samej sesji (operujących znacznie szerszym planem i sprawiających wrażenie bardziej chaotycznych). Część z nich uznała, że dopiero odrzucone przez Lange zdjęcia są wartościowe jako dokumenty. Tym samym po raz kolejny przypomniawszy o sobie stara prawda, że oczekiwania wobec fotografii mogą być skrajnie rozbieżne. Z punktu widzenia decydentów i urzędników odpowiadających za wdrażanie i legitymizowanie New Dealu miarą dobroci zdjęcia/ zdjęć Lange była jego/ ich zdolność do wystąpienia w roli sugestywnego argumentu. Z punktu widzenia badaczy (socjologów, etnologów, geografów społecznych, demografów) fotograficzne dokonania Lange i całego zespołu Strykera nie miały być obrazami-argumentami, lecz możliwie neutralnymi danymi, które dopiero zostaną poddane zdyscyplinowanej metodologicznie analizie.

Drugi i być może ważniejszy sposób demitologizowania słynnego zdjęcia Dorothei Lange wychodził od domniemania, że nie tylko nie mówi ono wszystkiego, ale wręcz wprowadza widza w błąd. Odwołując się do znanego rozróżnienia Terence’a Wrighta (1999, s. 38), chodziło o to aby zastąpić spojrzenie *na* zdjęcie, zgodnie z którym wszystko, co da się o nim powiedzieć wynika z tego, co na nim *widać* patrzaniem *za* zdjęcie, które jest *de facto* rezultatem braku zaufania do fotografii i opiera się na założeniu, że zazwyczaj ciekawsze od samego zdjęcia są okoliczności towarzyszące jego powstaniu oraz to, co działo się z nim i z jego powodu później.

W przypadku obrazu Migrant Mother patrzanie *za* zdjęcie pozwoliło odanonimizować jego bohaterkę. Wiemy więc, że Migrant Mother to Florence Owen Thompson. W 1936 roku Florence Owen Thompson była 32-letnią kobietą, matką siedmiorga dzieci. Podróżowała (prawdopodobnie) z sześciorgiem z nich i ze swoim drugim mężem w poszukiwaniu pracy. Jego nieobecność podczas zaaranżowanej przez Lange sesji fotograficznej miała prozaiczną przyczynę: wraz z dwoma najstarszymi synami żony wyruszył na poszukiwanie kogoś, kto pomógłby naprawić półciązarówkę, którą się poruszali i która odmówiła posłuszeństwa<sup>2</sup>. W latach 80. poprzedniego stulecia dochodzi do kolejnego odkrycia: Florence Owen Thompson należy do *Native Americans*. Jak się łatwo domyślić, odkrycie to otwiera przestrzeń dla wielu ryzykownych i swoiście prowokacyjnych interpretacji – poczynając od prób wykazania, że Migrant Mother powinna stać się symbolem podwójnej a nawet potrójnej dyskryminacji – nie tylko ekonomicznej, ale również ze względu na płeć i przynależność etniczną, a kończąc na kryptorasistowskich rozważaniach, starających się spleść ze sobą,

2 Zob. np. S. Pruitt, 2020.

w duchu Cesarego Lombroso, rysy twarzy, etniczność i cechy charakteru<sup>3</sup>.

Zrobione przez Dorotheę Lange zdjęcie wciąż funkcjonuje jako symbol Wielkiego Kryzysu. Ale funkcjonuje także jako przykład (skądinąd jeden z wielu i nie najbardziej spektakularny) zakłamaney fotografii i zakłamywania fotografią. Portret Migrant Mother przeszedł więc do historii i jest w niej obecny na dwa sposoby: jako zdjęcie-ikona i jako ofiara narastającej podejrzliwości wobec fotografii, zwłaszcza paradoksalnie tej, która okazywała się sprawcza.

\*\*\*

W przypadku zdjęcia robotnicy z malarni jest inaczej. Fotografia Zdzisława Pacholskiego nie stała się powszechnie znanym symbolem. Przez długie lata podzielała los tysięcy zdjęć-produkcyjniaków: rytualnie zamawianych, rytualnie wykonywanych, rytualnie ekspozowanych i rytualnie wymazywanych z pamięci. W przeciwieństwie do zdjęcia Lange, z którym i wokół którego stale się coś działo<sup>4</sup>) o zdjęcie Pacholskiego nikt się nie upominał. Dlaczego więc autor zdecydował się ponownie pokazać je publiczności (w roku 2020 na wystawie zatytułowanej *Piętno wyróżnienia*<sup>5</sup>)? Raczej nie

3 Zob. np. J. Estrin, 2018.

4 Na temat Migrant Mother wypowiedzieli się nie tylko dziennikarze, krytycy i badacze ale także sama Florence Owen Thompson i członkowie jej rodziny. W 1958 roku Thompson zażądała prawnej ochrony swojego wizerunku (ostatecznie żądanie zostało wycofane z uwagi na to, że zdjęcie zrobione przez Lange od dawna już znajdowało się w domenie publicznej). Na temat zdjęcia parokrotnie wypowiedzieli się publicznie synowie Thompson – za każdym razem podkreślając, że nie oddaje ono prawdziwego charakteru ich matki.

5 Pełny tytuł wystawy brzmi *Piętno wyróżnienia – Dylemat Marsjasza*. Wystawa była ekspozowana w Miejskiej Galerii Sztuki Współczesnej ms44 w Świnoujściu, we wrześniu i październiku 2020 roku. Te same fotografie zostały pokazane również rok później w portugalskim mieście Leiria – jako część autorskiej wystawy Pacholskiego zorganizowanej

chodzi tu o żaden artystyczny recycling. Nie chodzi też o to, aby powracając do zdjęcia zrobionego przed ponad czterdziestoma laty wpisywać się nim w którąś z postaci kultury nostalgii<sup>6</sup>. Zaryzykowałbym dwa inne wyjaśnienia, które nie muszą się zresztą wykluczać. Pierwsze: że powtórne upublicznienie zdjęcia robotnicy z malarni i wszystkich pozostałych portretów przodowników pracy wykonanych przez Pacholskiego w 1977 roku jest rodzajem przeprosin i zarazem przestroga, jaką artysta kieruje pod adresem fotografów i wszelkich dokumentalistów: uważajcie: wyróżnianie (nawet jeśli oznacza ono życliwe okazywanie uwagi) może być stygmatyzujące, wyróżnieni mogą poczuć się napiętnowani, mogą odczytywać wyróżnienie jako rodzaj przemocy, której trzeba się przeciwstawić, oficjalne nagrody mogą funkcjonować jako nieoficjalne kary. I drugie wyjaśnienie: być może Pacholski zdecydował się powrócić do swoich przodowników, ponieważ uznał, że są to *de facto* zdjęcia *n o w e*, że dopiero niemożność odtworzenia i użycia ich pierwotnej ramy interpretacyjnej (sytuacja, w jakiej prawdopodobnie znalazła się większość współczesnych oglądających) pozwala patrzeć na nie bez uprzedzeń i umożliwia odnalezienie w nich tego, co trwale a nie tylko tymczasowo i anegdotycznie ważne.

przez tamtejsze Museu da Imagem em Movimento i noszącej tytuł *Codigos fotograficos – Kody fotograficzne – Photographic codes*.

6 Na temat kultury nostalgii zob. Cross, 2015 i Reynolds, 2004. Nietrudno zgadnąć, że w warunkach polskich za emblematyczne wręcz przykłady kultury nostalgii najczęściej uznaje się najróżniejsze powroty do PRL-u: do PRL-owskich seriali, piosenek, wzornictwa a nawet wzorów biesiadnych. Badacze tłumaczą to zazwyczaj tym, że k a ż d a kultura popularna jest w jakiejś części kulturą repetycji (por. Krajewski, 2003, ss. 223–242). Również tym, że czasy PRL-u są już na tyle odległe, iż coraz łatwiej je idealizować i poddawać swoistej mitologizacji (zob. np. Bogusławska, Grębecka, 2010).

\*\*\*

Historia społecznej recepcji portretów Migrant Mother i robotnicy z malarni dobrze ilustruje polityczno-propagandowe<sup>7</sup> uwikłania fotografii i zmieniające się wyobrażenia na temat jej sprawczości<sup>8</sup>. Jeszcze lepiej pokazuje ona, że być może najważniejszym motorem naszej fascynacji obrazami fotograficznymi jest żywiona wobec nich nieufność. Dotyczy ona wymiaru ontologicznego: intuicyjnie przyjmujemy, że skoro tak trudno, o czym pisał choćby André Bazin (1963, ss.9–17) zmusić fotografię do kłamania, jest niemal pewne, że większość fotografów właśnie to robi. Przede wszystkim jednak wspomniana nieufność dotyczy intencji oraz szczerości (zarówno fotografujących, jak i fotografowanych, zarówno tych, których poczynania przyczyniły się/ przyczyniają się do postrzegania tej lub innej konkretnej

7 Świadomość owego propagandowego uwikłania fotografii pojawiła się bardzo szybko. Wystarczy wspomnieć reakcje amerykańskiej opinii publicznej (i rządzących) na wykonane przez Mathew Brady'ego zdjęcia dokumentujące wojnę secesyjną (zob. np. Meredith, 1946). Co ciekawe, ale też chyba zrozumiałe, kwestia związków fotografii i propagandy stosunkowo rzadko podejmowana była *in abstracto*; zdecydowanie częściej zajmowano się nią rozpatrując konkretne przykłady (np. oficjalnej ikonografii III Rzeszy, oficjalnej ikonografii ZSRR w latach stalinizmu, skrupulatnie cenzurowanych przez wojsko zdjęć z pierwszej wojny w Zatoce Perskiej). Oczywiście, także obrazy fotografów pracujących dla Farm Security Administration doczekały się wielu analiz wskazujących na ich propagandowe funkcje (zob. np. Carlebach, 1988). To samo dotyczy reportażu fotograficznego z okresu gierkowskiej „propagandy sukcesu” (zob. np. Modelski, 2013).

8 Zarówno w przeszłości, jak i dzisiaj sprawczość fotografii jest bardzo różnie postrzegana: jako rodzaj interwencji społecznej, jako zdolność do odegrania – jak stało się to w przypadku słynnego zdjęcia Nicka Uta przedstawiającego poparzoną napalmem wietnamską dziewczynkę – roli politycznego *game changer*, jako potencjał mobilizujący itd. Więcej na ten temat zob. Frąckowiak, 2017 i Frąckowiak, 2019.

fotografii jako *działa*, jak i tych, którzy działali/ działają w odwrotnym celu).

Wygląda to wszystko trochę tak, jakby najbardziej pociągające w obcowaniu z fotografią było dążenie do poddania w wątpliwość – raz jeszcze wróć do rozróżnienia Wrighta – tego, co *widac* na zdjęciach lub też/ i patrzenie na obrazy fotograficzne jako na pola swoistej gry rywalizacyjnej (która toczy się najpierw po obu stronach obiektu, następnie zaś między obrazem a oglądającym). Kłopot w tym, że sytuacja taka sprzyja utożsamianiu satysfakcji płynącej z odbioru fotografii ze swoistą *Schadenfreude*: im więcej gry i manipulacji (wewnątrz zdjęcia, wokół zdjęcia i ze zdjęciem) udaje się wytropić i odpowiednio sugestywnie nazwać, tym lepiej, tym większa radość.

W rezultacie, c a ł a fotografia ulega deprecjacji i swoistej przecenie. Z jednej strony zarówno stare, jak i nowe i najnowsze zdjęcia nadal bez trudu ściągają na siebie uwagę. Nadal też wiele z nich potrafi zachwycić. Ale z drugiej strony większość tych zachwycających, czy choćby tylko podobających się obrazów zawdzięcza to przede wszystkim swojej „warstwie wierzchniej”. Inaczej mówiąc, przyciąga do nich raczej ich estetyka niż ich etyczność.

Jeśli *lubienie* zdjęć rzeczywiście miałyby dzisiaj wynikać albo jedynie z tego, że są one źródłem przyjemności estetycznej, albo (ewentualnie również) z tego, że jawią się one jako łatwy przeciwnik, którego bez większych trudności można przyłapać na rozmaitych oszustwach i oszustewkach i wobec którego można żywić poczucie moralnej wyższości, wolno sądzić, że byłoby to równoznaczne z nieuchronnymi przyspieszeniem dwóch tendencji. Po pierwsze, tendencji do dalszej estetyzacji fotografii, która ją w ostatecznym rozrachunku infantyлізуje i redukuje do roli zabawki. Po drugie, tendencji do dalszej miniaturyzacji jej kulturowego znaczenia.

\*\*\*

Wracając do zdjęcia Migrant Mother i zdjęcia robotnicy sfotografowanej przez Pacholskiego – być może tym, co najgłębiej łączy obie fotografie jest ambiwalencja towarzysząca ich odbiorowi. Z jednej strony wydają się one zachęcać i wręcz prowokować do tego, aby je nadal i na coraz to nowe sposoby dekonstruować, rozierać na czynniki pierwsze, by szukać w nich jakichś niespójności, jakichś nie dostrzeżonych jeszcze szczegółów, które utwierdzą nas w przekonaniu, że postawa z generalizowanej nieufności<sup>9</sup> jest zdecydowanie najwłaściwszym i najbezpieczniejszym sposobem obcowania z fotografią. Z drugiej – trudno nie dostrzec w nich i tego, że są całkowicie odsłonięte, nieprzygotowane na ataki i pełne wiary w dobrą wolę ich odbiorców. 🗨

**Rafał Drozdowski** – ur. 1961, prof. zw. dr hab. na Wydziale Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zastępca Redaktora Naczelnego czasopisma „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny”, członek Komitetu Socjologicznego PAN.

Zainteresowania naukowo-badawcze: socjologia codzienności, socjologia wizualna, socjologia kultury, przemiany współczesnego społeczeństwa polskiego, socjologia nauki.

9 Socjologowie od lat posługują terminem „uogólnione zaufanie społeczne”. CBOŚ pyta o nie od dwóch dekad, prosząc respondentów, aby odpowiedzieli, czy w jakim stopniu zgadzają się oni lub nie zgadzają z opinią, że *większości ludzi można ufać*. Owo uogólnione zaufanie jest więc – w odróżnieniu od zaufania (bądź braku zaufania) do konkretnych osób bądź instytucji – względnie trwałą dyspozycją poznawczą i emocjonalną. Jest, jak to określa Piotr Sztompka (2007), zakładem, iż działania podejmowane przez naszych partnerów społecznych będą zgodne z ogólnie akceptowanymi zasadami porządku. Jeśli można mówić o uogólnionym zaufaniu społecznym, wydaje się, że można mówić także o jego odwrotności, którą jest uogólniona, czy też zgeneralizowana nieufność.

Autor lub współautor około 160 publikacji naukowych – m.in. monografii *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej* (wspólnie z Markiem Krajewskim), monografii *Praktyki kulturalne Polaków* (wspólnie z Barbarą Fatygą, Mirosławem Filiciakiem, Markiem Krajewskim i Tomaszem Szlendakiem), cyklu raportów pod wspólnym tytułem *Życie codzienne w czasach pandemii* prezentujących rezultaty projektu badawczego realizowanego od marca 2020 roku na Wydziale Socjologii UAM.

<https://orcid.org/0000-0001-7830-896X>

## Bibliografia

- Bazin, A. (1963). *Film i rzeczywistość*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Bogusławska, M., Grębecka, Z. (2010). *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Carlebach, M. L. (1988). *Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration*, „The Journal of Decorative and Propaganda Arts”, nr 8.
- Published By: Florida International University Board of Trustees on behalf of The Wolfsonian-FIU.
- Cross, G. (2015). *Consumed Nostalgia. Memory in the Age of Fast Capitalism*, Nowy Jork: Columbia University Press.
- Estrin, J. (2018). *Unraveling the Mysteries of Dorothea Lange's 'Migrant Mother'*. Pobrane z: <https://www.nytimes.com/2018/11/28/lens/dorothea-lange-migrant-mother.html>.
- Frąckowiak, M. (2017). *Kruche medium. Rozmowy o fotografii 1*. Poznań: Fundacja Pix.house.
- Frąckowiak, M. (2019). *Kruche medium. Rozmowy o fotografii 2*. Poznań: Fundacja Pix.house.
- Krajewski, M. (2003). *Kultury kultury popularnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Lethen, H. (2016). *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Meredith, R. (1946). *Mr. Lincoln's camera man, Mathew B. Brady*. Nowy Jork: Scribner.
- Modelski, Ł. (2013). *Fotobiografia PRL. Opowieści reporterów*. Kraków: Wydawnictwo Znak.

- Pacholski, Z. (2020). *Piętno wyróżnienia – Dylemat Marsjasza*. Świnoujście: Miejska Galeria Sztuki Współczesnej ms44.
- Pacholski, Z. (2021). *Codigos fotograficos – Kody fotograficzne – Photographic codes*. Leiria: Museu da Imagem em Movimento.
- Pruitt, S. (2020). *The Real Story Behind the 'Migrant Mother' in the Great Depression-Era Photo*.  
Pobrane z: <https://www.history.com/news/migrant-mother-new-deal-great-depression>.
- Reynolds, B. (2004). *The Nostalgic Turn and the Politics of Ressentiment*, „Georgia Educational Researcher”, nr 1, s. 1–11.
- Sztompka, P. (2007). *Zaufanie. Fundament Społeczeństwa*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- The Family of Man created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*. (1955). New York: Museum of Modern Art.
- Wolak, U. (2013). *Migrant Mother, czyli Matka Tułaczka. Analiza ikonograficzna*, „Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny”, nr 2.
- Wright, T. (1999). *The Photography Handbook*. London: Routledge.

## Photography Games

### Abstract

The article is an attempt to compare two photographs: the famous Migrant Mother portrait by Dorothea Lange and the portrait of a work leader taken (in 1977) by Zdzisław Pacholski. Both images are treated in the article as a pretext for presenting photography as a kind of game that the photographer plays with the photographed and that the viewers of the photographs play with the pictures they see. According to the author, this game is based on distrust. Its result – when one manages to track down various manipulations and issues that were supposed to remain hidden – is, on the one hand, cognitive satisfaction, but on the other, successive depreciation of photography.

**Keywords:** [photography and propaganda](#), [the agency of the photographic image](#), [photography as interaction and game](#), [power](#), [autonomy](#).