

nr **22/2022**

ISSN 2300-1690



władza sądzenia



**Fotografia w działaniu:
kontestacja, aktywizacja
i interwencja**

pod redakcją
Tomasza Ferency
i **Krzysztof Olechnickiego**

redakcja

Redaktor naczelny: Konrad Kubala

Redaktorzy prowadzący: Karolina Messyasz, Marcin Kotras

Redaktorzy tematyczni: Danuta Walczak-Duraj, Iza Desperak,
Barbara Ober-Domagalska, Alicja Łaska-Formejster, Łukasz Kutuło

Redaktorzy graficzni: Tomasz Ferenc, Mariusz Libel

Redaktor językowy: Barbara Fronczkowska

rada naukowa

Zbigniew Bokszański, Uniwersytet Łódzki

Janusz Mariański, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Yali Cong, Peking University, China

Kazimierz Kik, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Katarzyna Grzeszkiewicz-Radulska, Uniwersytet Łódzki

Andrew McKinnon, University of Aberdeen, UK

Tomasz Ferenc, Uniwersytet Łódzki

Krzysztof Konecki, Uniwersytet Łódzki

David Ost, Hobart and William Smith Colleges NY

Mikołaj Czeźnik, ISP PAN

Anna Horolets, Uniwersytet Gdański

Adam Ostolski, Uniwersytet Warszawski

Krzysztof Kędziora, Uniwersytet Łódzki

Stanisław Kosmynka, Uniwersytet Łódzki

Krzysztof Nawratek, University of Plymouth, UK

Guglielmo Meardi, University of Warwick, UK

Hasan Hüseyin Akkaş, Univeristy of Usak, Turkey

Volodymyr Satsyk, Kyiv National Economy University

Lista recenzentów umieszczona jest na stronie internetowej

www.wladzasadzenia.pl

kontakt

Władza Sądenia

Katedra Socjologii Polityki i Moralności IS UŁ

ul. Rewolucji 1905 r. 41/43, 90–214 Łódź

e-mail: wladzasadzenia@gmail.com

tel.: +48 42 635 55 33

www.wladzasadzenia.pl

prawa autorskie

Artykuły zamieszczone w naszym czasopiśmie mogą zostać wykorzystane dla celów naukowych, edukacyjnych, poznawczych i niekomercyjnych z podaniem źródła. Pobieranie opłat za dostęp do informacji lub artykułów zawartych we „Władzy sądenia” lub ograniczanie do niego dostępu jest zabronione. Wykorzystywanie ogólnodostępnych zasobów zawartych we „Władzy sądenia” dla celów komercyjnych lub marketingowych wymaga uzyskania specjalnej zgody od wydawcy. Odpowiedzialność za uzyskanie zezwoleń na publikowanie materiałów, do których prawa autorskie są w posiadaniu osób trzecich ponosi autor nadanej pracy. Logotyp, szata graficzna strony znajdują się w wyłącznym posiadaniu wydawcy. Wszystkie pozostałe obiekty graficzne, znaki handlowe, nazwy czy logotypy zamieszczone na tej stronie stanowią własności ich poszczególnych posiadaczy.

skład, projekt okładki

Piotr Świderek

zdjęcie okładkowe

Tomasz Ferenc

finansowanie

Czasopismo finansowane ze środków Wydziału Ekonomiczno-Socjologicznego Uniwersytetu Łódzkiego.

Spis treści

Fotografia w działaniu: kontestacja, aktywizacja i interwencja 5

TOMASZ FERENC, KRZYSZTOF OLECHNICKI

Gry fotografią 45

RAFAŁ DROZDOWSKI

Fotografia ojczyzna jako czynnik integrujący społeczności Ziemi Odzyskanych w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej 57

MACIEJ SZYMANOWICZ

Teatr jeniecki w Oflagu VII A Murnau – sztuka przetrwania w instytucji totalnej 77

ANNA MATUCHNIAK-MYSTKOWSKA

Ochotnicza Straż Pożarna. Socjologiczne konteksty fotografii pożarniczej 99

TOMASZ MARCYSIAK

Wspólnota węgla 155

MAREK DOMAŃSKI

Emotionality and Rationality of Participants in Women’s Civic Protests in Poland (the Case of the Greater Poland Voivodeship) 207

WITOLD WRZESIEŃ, MAGDALENA ZIÓŁKOWSKA

Omówienie albumu fotograficznego Wrażliwość miasta 227

EMILIA ZIMNICA-KUZIOLA

Omówienie albumu fotograficznego Ukrainians XYZ: Habits, Tastes, Daily Life 231

TOMASZ FERENC



Fotografia w działaniu: kontestacja, aktywizacja i interwencja

TOMASZ FERENC

UNIwersytet Łódzki

KRZYSZTOF OLECHNICKI

UNIwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest kontestującym, aktywizującym i interwencyjnym aspektom fotografii. Historia fotografii przynosi wiele świadectw tkwiącego w niej znaczącego potencjału poznawczego, ale i aktywizujących możliwości prowadzących do przekształcania rzeczywistości. Spełnianie funkcji dospołecznych, odpowiedzialnych za budowę/odbudowę/obronę tożsamości zbiorowości, pozwala traktować fotografię jako ważny zasób, narzędzie doskonale nadające się do ukazywania rozmaitych społecznych niesprawiedliwości, wspierania procesów zmiany społeczno-kulturowej i pobudzania wrażliwości społecznej. W tekście prezentowane są zarówno wybrane elementy z historii tego medium, zaczerpnięte z fotografii światowej, ale również najnowsze przykłady jej użycia w kontekście polskim. Artykuł przedstawia różne formy i gatunki fotografii mającej walor akcjonalistyczny, przede wszystkim podejście fotografii dokumentalnej, foto-głosu, fotografii rzeczniczej i fotografii uprawianej jako forma sztuki zaangażowanej. Wykorzystanie fotografii ma wiele zalet czysto poznawczych, ale najważniejszą korzyścią wydaje się być jej endogenna łatwość przekraczania granic między różnymi dziedzinami myślenia i działania.

Słowa kluczowe:

fotografia akcjonalistyczna, fotografia dokumentalna, fotogłos, fotografia rzecznicza, rodzima produkcja medialna, sztuka zaangażowana.

Wstęp

W prezentowanym artykule chcemy zająć się różnymi przejawami fotografii w działaniu, którą będziemy też nazywać fotografią akcyjną. Wyprowadzamy ją z tradycji fotografii zaangażowanej, kładąc nacisk na aktywizujący, kontestujący i interwencyjny charakter tego rodzaju działań. Określeniem „fotografia w działaniu” posługujemy się na zasadzie analogii z pojęciem „badań w działaniu” (*action research*). Najważniejszym kryterium pozwalającym na wyróżnienie fotografii w działaniu jako osobnej kategorii jest naszym zdaniem ważność samego aktu fotografowania, stąd też nie będziemy się tutaj zajmowali takimi zjawiskami jak fototerapia czy reklama społeczna, w których fotografia wykorzystywana jest w trybie instrumentalnym i przedmiotowym. Artykuł ten piszemy z perspektywy badaczy działających w ramach szeroko rozumianej socjologii wizualnej, która nie zamyka się w getcie metodologii, ale traktuje wizualność również jako ważny przedmiot badań, jako formę ekspresji i wreszcie jako metodę w działaniach o charakterze praktyczno-publicznym.

Historia fotografii, rozumianej zarówno jako zbiór wytwarzanych przez nią obrazów, jak i praktyka społeczna, daje wiele świadectw wspierających tezę o tkwiącym w niej potencjale przekształcania rzeczywistości, potencjale aktywistycznym, co z perspektywy zorientowanej humanistycznie socjologii pozwala traktować ją jako zasób i atut na arenie walki o społeczną podmiotowość czy sprawczość. Fotografia jest sposobem widzenia, utrwalo- nym spojrzeniem: pokazuje świat, przynosi wiedzę, ale też buduje międzyludzkie relacje, funkcjonując jako interakcyjny łącznik, stąd kwestionowanie, pobudzanie do aktywności i wywieranie wpływu przychodzą jej niejako „naturalnie”. Chcielibyśmy spróbować naszkicować i wstępnie uporządkować mapę zjawiska, wskazać przynależące do niej obszary,

aczkolwiek zdajemy sobie sprawę z tego, że wskazywane przez nas pola nie zawsze będą logicznie rozłączne, ale też nie o taki taksonomiczny puryzm nam tutaj chodzi.

Szkicując dzieje fotografii zaangażowanej, odwołamy się do wybranych elementów historii tego medium zaczerpniętych przede wszystkim z fotografii zachodniej, w praktyce najczęściej amerykańskiej lub brytyjskiej, po to aby pokazać proces kształtowania się tego rodzaju fotografii, ale wspomnimy też o polskich pionierach takiej działalności. Omawiając jednak poszczególne obszary fotografii w działaniu, uznaliśmy, że najbardziej użyteczne będzie skupienie się na przykładach tego, co dzieje się obecnie w posttransformacyjnej Polsce, zwłaszcza że, po pierwsze, niektóre z opisywanych zjawisk są bezpośrednim skutkiem przemian ustrojowych w naszym kraju, a po drugie, zjawiska te są stosunkowo rzadko przedstawiane.

Fotografia w działaniu wykracza poza fotografię dokumentalną, choć być może należałoby raczej powiedzieć, że fotografia dokumentalna może być zorientowana albo na działanie, albo wyłącznie na „patrzenie”. Nie zapominamy tu o tym, że nawet „czysta” fotografia dokumentalna, wykonana bez intencji aktywistycznej, także może przyczyniać się do zmian, jednak nie będzie nas ona tutaj interesowała. Kluczową dla nas kwestią jest postawa posługującej się nią osoby oraz kontekst wykorzystania, pytanie o to, czy fotografia stanowi dla niej cel sam w sobie, czy też wychodzi poza nią. „Wychodzi poza nią” nie w takim znaczeniu, że traktuje ją użytkowo, jako środek do zrealizowania jakiegoś celu, ale w tym sensie, że zostaje ona wpleciona w proces zapoczątkowany przez moralny/etyczny impuls, dający powód do pracy na rzecz zmiany.

Nie chcemy w tym tekście wnikać w spory dotyczące natury medium, jej ontologicznego i epistemologicznego statusu, przyjmując że fotografia może być zarówno skutecznym

narzędziem gromadzenia danych, jak i środkiem służącym zmianie społecznej. Natomiast za Alanem Sekulą, twierdzimy, że *znaczenie fotografii, jak każdego innego podmiotu, jest nieuchronnie przedmiotem kulturowego definiowania* (1982, s. 84). Warto tutaj przypomnieć artykuł Howarda Beckera, który przeprowadził interesujący eksperyment myślowy, polegający na próbie odczytania i zrozumienia zdjęć uznawanych – na mocy relatywnie powszechnego konsensusu – za przynależące do jednego rodzaju fotografii, w kontekście innych rodzajów, na przykład „czytanie” fotografii dokumentalnych jako socjologicznych i *vice versa*. Wynik tego doświadczenia w bardzo dużym stopniu pozwala na pozytywną weryfikację twierdzenia, że to nie tyle sama zawartość zdjęcia, co raczej kontekst, w jakim je umieścimy, sprawia, iż dana fotografia staje się przykładem fotografii prasowej, dokumentalnej czy socjologicznej (Becker, 1995). Mówiąc jeszcze inaczej, nie ma czegoś takiego jak czysto dokumentalna, socjologiczna czy artystyczna „natura” danego zdjęcia, albowiem w praktyce wynika ona z zainteresowań/intencji twórcy oraz z ogólnego kontekstu i przebiegu procesu jej powstawania. Znaczenie każdej fotografii definiuje zatem nie tylko intencja jej powstania, ale także szereg późniejszych zastosowań i interpretacji.

Podjmując próbę zdefiniowania fotografii zaangażowanej oraz wskazania możliwych jej wariantów, chcemy brać pod uwagę szeroki *kontekst wypowiedzi, warunki które ograniczają i wspierają znaczenie, determinujące jego semantyczny cel* (Sekula, 1982, s. 84). Nie ulega wątpliwości, że fotografia jest rodzajem wypowiedzi, która zyskuje znaczenie jedynie w określonym kontekście, w tym przypadku kontestacji, aktywizacji lub interwencji. Według Sekuly wszystkie fotograficzne komunikaty funkcjonują albo poprzez mit symbolizmu, albo poprzez mit realizmu, dotyczy to także różnych przejawów foto-aktywizmu. Ta

binarność popularnie nazywana jest opozycją między fotografią artystyczną a dokumentalną, co zilustrujemy w dalszej części tekstu. Każdy z trybów fotograficznej wypowiedzi ujawnia się w poszczególnym akcie „czytania” i w zależności od kontekstu przechyla się w stronę jednego bądź drugiego pola znaczeniowego, w stronę jednego z mitów. Poważnym błędem jest identyfikowanie zdjęć dokumentalnych jedynie z realizmem (Sekula, 1982, s. 108). Sekula nie neguje tego, że obraz fotograficzny jest znakiem, ale przede wszystkim jest intencją przesłania wiadomości, którą cechuje tradycyjna retoryka (Sekula, 1982, s. 87). Tak rozumiana natura fotografii jest całkowicie konwencjonalna, a badać można ją w perspektywie historycznie ugruntowanej socjologii obrazu. Właśnie taka perspektywa sprzyja zadaniu pytania o sprawczość medium, którego siła zasadza się na połączeniu możliwości relatywnie taniego i szybkiego okazywania „faktów i prawdy” (przekonanie o ontologicznej autentyczności fotografii) z mocą możliwego do wywołania emocjonalnego pobudzenia, stającego się impulsem do działania.

Pionierzy fotografii zaangażowanej

Jeszcze w XIX wieku fotografia została uznana na narzędzie doskonale nadające się do ukazywania rozmaitych społecznych niesprawiedliwości. Reformatorzy oraz aktywiści szybko dostrzegli potencjał mogący znacząco wspierać procesy zmian. Możemy zatem powiedzieć, że działania na rzecz zmiany społecznej, w które zaprzęgnięta jest fotografia, mają swoją długą historię i wielokrotnie zostały dokładnie opisane (por. np. Bogre, 2012; Ferenc, 2005; Jeffrey, 1994; Koenig, 1998; Light 2010; Olechnicki, 2003; Price, 1997). Tematy podejmowane przez pierwszych fotografów o zainteresowaniach społecznych koncentrowały się na zjawisku biedy, wykluczenia, migracji oraz pracy, przede wszystkim tej wykonywanej przez przedstawicieli klasy



robotniczej. Musimy jednak pamiętać o tym, że samo zainteresowanie tematem nie czyniło ich od razu społecznikami czy reformatoremi. Towarzyszące im motywacje często miały zupełnie inny charakter. XIX wieczni pionierzy fotografii szybko zainteresowali się warunkami pracy i fatalnymi warunkami życia robotników. Po pierwsze dlatego, że był to temat istotny społecznie, ale także dlatego, że pierwsi fotograficy zazwyczaj pochodzili z klas wyższych. Fotograficzne dokumentowanie trudu pracy fizycznej stanowiło dla nich ciekawy, na swój sposób egzotyczny temat.

Wczesne techniki nie pozwalały na fotografowanie bez konieczności pozowania, jednak już wtedy pojawiali się na zdjęciach ludzie pracujący fizycznie (Koenig, 1998, s. 347). Dla przykładu w swoim pionierskim cyklu fotografii David Octavius Hill (1802–1870) i Robert Adamson (1821–1848) wykonali serię zdjęć przedstawiających szkockich rybaków z Newhaven oraz ich rodziny. W ciągu dwóch lat (1843–1845) zrobili około 130 takich fotografii. Praca ta, uznawana za największe osiągnięcie Hilla i Adamsona, klasyfikowana jest jako pierwszy w historii tego rodzaju dokument o społecznym charakterze. Stosowana przez Hilla i Adamsona kalotypia wymagała długiego czasu naświetlania, dlatego wszystkie wykonane przez nich fotografie były pozowane. Jednak na wielu z tych zdjęć udało się osiągnąć niezwykle „naturalny” efekt, który wzmacnia widoczną bliską relacją fotografów i portretowanych. Co ciekawe, wydźwięk cyklu jest pozytywny a nawet sielankowy. Mieszkańcy Newhaven, oddalonego wówczas o niecałe dwie mile od Edynburga, żyli rytmem tradycyjnej osady rybackiej, wspólnie pracując, wspierając się, dzieląc się obowiązkami. W tej małej wspólnotce każdy znał swoje miejsce, podczas gdy w wielkich miastach praca, relacje społeczne i warunki życia robotników stawały się coraz gorsze (Daniel, 1999, s. 19). Trudne warunki życia wielkomiejskich

robotników ukazywał między innymi cykl fotografii Thomasa Annana z Glasgow, który był pierwszą tego rodzaju dokumentacją slumsów (Koenig, 1998, s. 348). Zdjęcia zostały zamówione przez Zarząd Miasta Glasgow w 1868 roku i miały zostać wykonane przed planowaną rozbiórką slumsów, mającą wpłynąć na poprawę wizerunku miasta (zob. Ferenc, 2005).

W latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku, fotograf John Thomson uwiecznił życie mieszkańców Londynu, tworząc cykl niezwyklej publikacji zatytułowanych „Street Life in London”. Fotografie Johna Thomasona zostały opublikowane w latach 1877–1878 w dwunastu cyklach, każdy zawierający trzy różne historie opisane przez dziennikarza Adolphe’a Smitha. Thomson zamierzał pokazać na swoich fotografiach życie najuboższych mieszkańców Londynu określanych w ówczesnych latach mianem „niebezpiecznej klasy społecznej”. Chciał tym samym zwrócić uwagę na skalę nędzy na ulicach metropolii w czasach niespotykanego dotychczas w historii rozwoju gospodarczego. Jego grupowy portret ubogich mieszkańców Londynu skupiał się na ulicznych handlarzach, robotnikach oraz biedocie. Nie był to jeszcze ten rodzaj aktywistycznej fotografii dokumentalnej, która zdaniem Michelle Borge charakteryzuje się przekroczeniem punktu, w którym fotograf wybiega poza fotografię, lub wtedy gdy zdjęcia nie stanowią celu samego w sobie, a stają się początkiem poszukiwania sposobu rozwiązania problemu, nawet jeśli jest on mglisty i odległy (2012, s. XV). Zdaniem Thilo Koeniga „prawdziwa” fotografia społeczna – piętnująca społeczne zło i wzywająca do reform – rozwija się dopiero od lat 80. XIX wieku. Ważna była nie tylko sama zmiana sposobu wykonywania zdjęć, ale też nowe wynalazki, w tym technika rastrowania zdjęć, umożliwiającą publikowanie ich w prasie, a więc i bardziej efektywne i masowe oddziaływanie za pomocą fotografii na opinię społeczną (Koenig, 1998, s. 347).



Thomas Annan, Slumsy w Glasgow. Portret grupowy na High Street, 1868
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_sloppen_van_Glasgow_Groepsportret_in_een_steeg_in_High_Street_Glasgow_6_Close_No_118_High_Street_\(titel_op_object\),_RP-F-80005.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_sloppen_van_Glasgow_Groepsportret_in_een_steeg_in_High_Street_Glasgow_6_Close_No_118_High_Street_(titel_op_object),_RP-F-80005.jpg))



John Thomson i Adolphe Smith, Uliczne życie w Londynie, 1877
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Independent_Shoe-Black_\(7142161587\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Independent_Shoe-Black_(7142161587).jpg))

Fotografia i jej skuteczność komunikacyjna zawsze zatem skorelowana była z techniką i metodą dystrybucji zdjęć.

Narodziny społecznie zaangażowanej fotografii dokumentalnej, w bliskim nam dziś rozumieniu, możliwe stały się wraz z formowaniem się estetyki reportażu. Tego rodzaju dokument uprawiał Jacob Riis, stosując metodę *flash and run*. Jej idea opierała się na zaskoczeniu, które miało gwarantować naturalność uzyskanych zdjęć. „Ze spisanej przez Riisa autobiografii wyłania się taki oto obraz pracy w terenie: *Riis wraz z całą towarzyszącą mu ekipą bezceremonialnie wkracza późną nocą do mieszkań biedaków, którzy wystraszeni najciem i oślepieni błyskami prymitywnych fleszy (...) nierzadko*

próbowali ucieczki oknem (Olechnicki, 2003, s. 63). Fotograf stosował magnezję, której spalaniu towarzyszy błysk intensywnego światła. Te XIX-wieczne flesze często doprowadzały do poparzeń i pożarów, jednak dla Riisa stwarzały jedyną szansę na fotografowanie nocą. Wspominając Riisa, w kontekście fotografii zaangażowanej warto wspomnieć, że w swojej słynnej książce *How the other half lives*, wydanej po raz pierwszy w 1890 roku, wielokrotnie zarówno w tekście, jak i na zdjęciach podejmuje temat pracy, biedy i związanej z nią marginalizacji. Wszystkie zdjęcia zostały wykonane w naturalnym otoczeniu fotografowanych osób, w charakterystycznym dla Riisa „dziennikarskim” stylu, który miał stworzyć wrażenie



Jacob Riis, Children Sleeping in Mulberry Street, 1890
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sleeping,_homeless_children_-_Jacob_Riis.jpg)



Lewis Hine, Addie Card, 12 lat. Przędka w North Pormal [i.e., Pownal] Cotton Mill, 1910
(<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AddieCard05282vLewisHine.jpg>)



autentyczności poprzez uchwycenie chwili (Harper, 2012, s. 24–26). Obok Riisa, ikoną tego nurtu fotografii, stał się kolejny Amerykanin, Lewis Hine. Do historii fotografii i socjologii przeszły jego zdjęcia wykonywane dla *National Child Labor Committee*, powstałe w latach 1908–1918. Zadanie Hine'a polegało na dokumentowaniu masowego w całych Stanach Zjednoczonych wykorzystywania pracy dzieci w fabrykach, kopalniach, na plantacjach rolnych, w młynach (Hoy, 2006, s. 166). Każde zdjęcie opatrywane było opisem zawierającym imię i nazwisko, wiek, rodzaj pracy oraz wynagrodzenie fotografowanej osoby. Hine charakteryzował w kilku zdaniach warunki pracy oraz zwracał uwagę na towarzyszące im patologie. Ten pełen poświęcenia i zaangażowania okras pracy Hine'a przyniósł w końcu pozytywne rezultaty. W 1916 roku Kongres przyjął *ustawodawstwo zakazujące zatrudniania dzieci poniżej 14 roku życia* (Hoy, 2006:166).

Punkt szczytowy w rozwoju fotografii społecznej stanowiła działalność wybitnych fotografów, takich jak Walker Evans (1903–1975), Dorothea Lange (1895–1965), Ben Shahn (1898–1969) czy Russell Lee (1903–1986), zaangażowanych przez Farm Security Administration (FSA). Była to amerykańska instytucja rządowa, której celem było rozpoznanie potrzeb i wspomoczenie farmerów zrujnowanych w czasie Wielkiego Kryzysu. W 1935 roku szefem służby fotograficznej FSA został wykładowca z Columbia University – Roy E. Stryker, pod kierownictwem którego, w ciągu 8 lat wykonano ponad 200 000 tysięcy zdjęć. Były one wykorzystywane w publikacjach mobilizujących opinię społeczną do poparcia wielkiej reformy produkcji rolnej (por. Beloff, 1985; Price, 1997, s. 66–83).

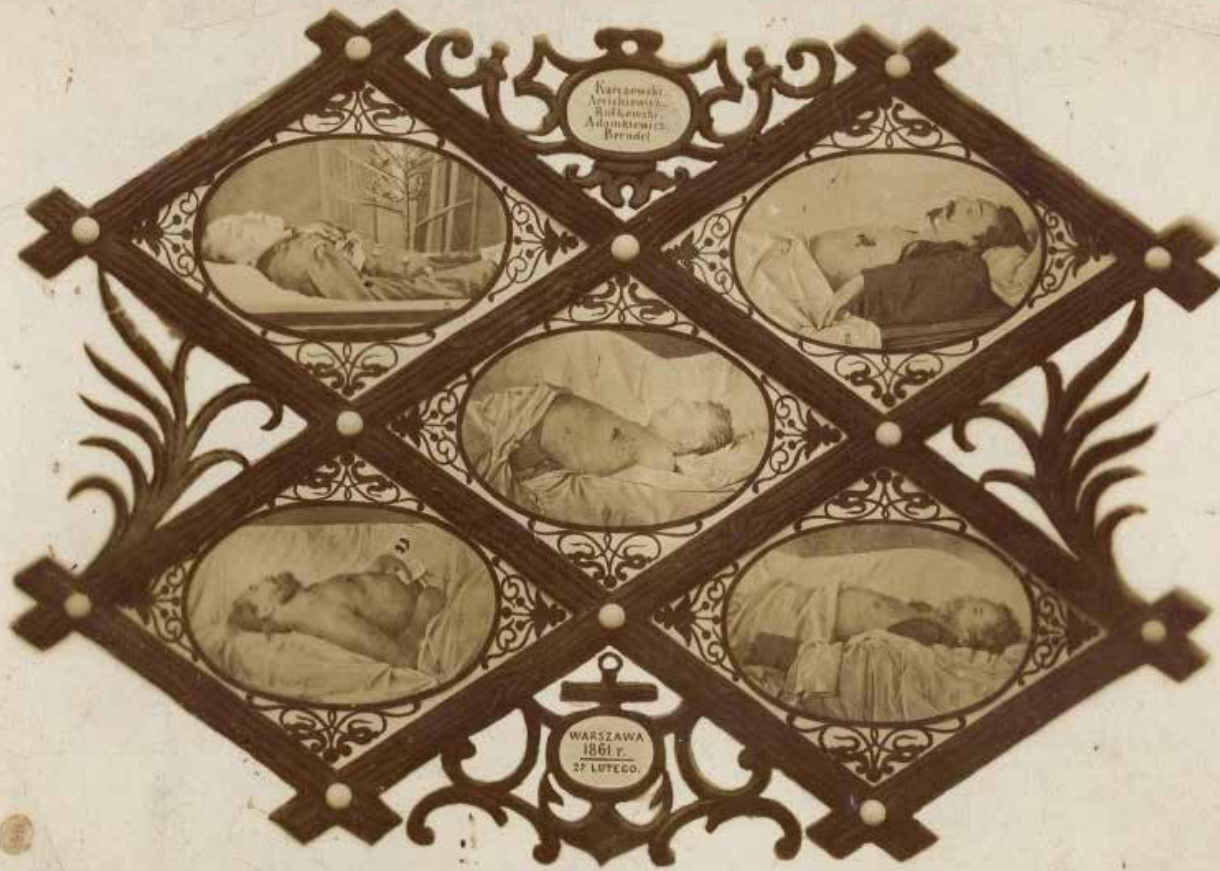
Ciekawym i ważnym przykładem społecznie zaangażowanej fotografii jest także dokumentacja pracy kobiet. Jednym z interesujących cykli fotograficznych ilustrujących to zjawisko jest seria fotografii Billa Brandta (1904–1983),

z lat 30. XX. W 1936 roku opublikował on album zatytułowany *The English at Home*. Ukazuje on klasowy podział społeczeństwa, a kilka z zamieszczonych w nim fotografii portretuje angielskie pokojówki, a obok nich także górników, policjantów, sprzedawców oraz żony czekające na powrót mężów z pracy. Obrazy te Brandt zestawiał ze scenami z życia wyższych sfer, takimi jak przyjęcia, polowania, rozgrywki w krykieta czy golfa. Album ten jest w istocie socjologicznym esejem, którego głównym (choć nie jedynym) tematem stała się stratyfikacja. Brandt ukazał *całkowite przeciwieństwo ojczyzny swoich marzeń, odkrył podziały między ludźmi, uwarstwione społeczeństwo z wyraźnie określonym systemem kastowym, ogarnięte ekonomicznym kryzysem* (Jeffrey, 1994, s. 518).

Przykłady tego rodzaju fotografii w historii fotografii światowej można mnożyć, zamiast tego przyjrzymy się temu, jak akcjonistyczna postawa kształtowała się wśród polskich fotografów, tym bardziej że o ile tematyka fotografii zaangażowanej w Europie Zachodniej i USA jest dobrze rozpoznana i udokumentowana, to kraje peryferyjne, takie jak Polska, miały w tym zakresie o wiele mniej szczęścia. Adam Mazur pisze wręcz o *nedzy braku historii* w odniesieniu do stanu badań nad historią fotografii w Polsce (2010, s. 45–53).

Wynalazek i pierwsze bez mała 80 lat rozwoju fotografii przypadło w Polsce na lata zaborów i cywilizacyjnego zepchnięcia na pozycje głęboko peryferyjne, wręcz kolonialne, co skutkowało oczywistymi ograniczeniami, ale przede wszystkim kierowało wysiłki wielu fotografów, nierzadko przynależących do warstwy inteligenckiej, ku wykorzystaniu możliwości nowego medium do walki o podtrzymywanie i wzmacnianie tożsamości narodowej i odrodzenie państwowości (por. Lechowicz, 2010, Mazur 2010, s. 59–61).

Jednym ze źródeł narodowego odrodzenia miała być kultura chłopska, stąd



Karol Beyer, *Pięciu poległych*, 1861

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pi%C4%99ciu_poleg%C5%82ych,_Karol_Beyer,_1861.jpg)

zainteresowanie typami ludowymi, w pierwszych dekadach fotografowanymi głównie w atelierowych warunkach i inscenizowanych pozach, później również w bardziej naturalnym otoczeniu, w plenerze. Jednym z fotografów zainteresowanych ludem i jego kulturą był Karol Beyer (1818–1877), fotograf, naukowiec i patriota, mający na swoim koncie również inne, jeszcze bardziej znaczące zasługi. Od lat 50. XIX w. Beyer wydawał starannie opracowane albumy poświęcone polskim zabytkom kultury materialnej i stał się pionierem fotografii reportażowo-dokumentacyjnej i konspiracyjnej. Jej początki w Polsce to zdjęcia wykonywane w okresie 1861–66, w latach poprzedzających i obejmujących powstanie styczniowe, które poza dokumentowaniem pełniły też funkcje propagandowe. W 1861 r.

w atelier zakładu Beyera wykonano zdjęcia pięciu poległym podczas patriotycznej demonstracji na Krakowskim Przedmieściu, kiedy to oddział wojska carskiego oddał salwę do nieuzbrojonego tłumu. Naturalistyczne zdjęcia pokazujące zabitych i ich rany po kulach, masowo kopiowane i kolportowane, szybko rozeszły się po całym kraju i odegrały znaczącą rolę w kształtowaniu patriotycznych i antyrosyjskich nastrojów (Lechowicz, 2010, s. 8–16, Mazur, 2010, s. 91–95).

W mocno wyidealizowanych zdjęciach typów ludowych z terenów Galicji, Spiszu i Orawy specjalizowały się zakłady fotograficzne Walerego Rzewuskiego i rodziny Kriegerów. Ważną postacią był także Michał Greim (1828–1911) z Kamieńca Podolskiego, który jako pierwszy nie zadowalał się pracą w atelier,



Michał Greim, Lirnik ukraiński z przewodnikiem, ok. 1860

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Micha%C5%82_Greim_-_Lirnik_ukrai%C5%84ski_z_przewodnikiem.jpg)



ale z aparatem udawał się w plener i fotografował poszczególne „typy” w ich własnym otoczeniu. Jego zainteresowania obejmowały także folklor miejski Kamieńca. W Warszawie, w latach 1870. i 1880., podobną pracę wykonywał Walerian Twardzicki (1838–1902), na którego zdjęciach zobaczyć możemy przedstawicieli typów miejskich w postaci takich od dawna już zanikłych zawodów jak: szatkowacz kapusty, druciarz garnków czy piaskarz (Garztecki 1981: 4; Mazur 2010: 102–107; Mossakowska, 1989, Plutecka i Garztecki, 1987).

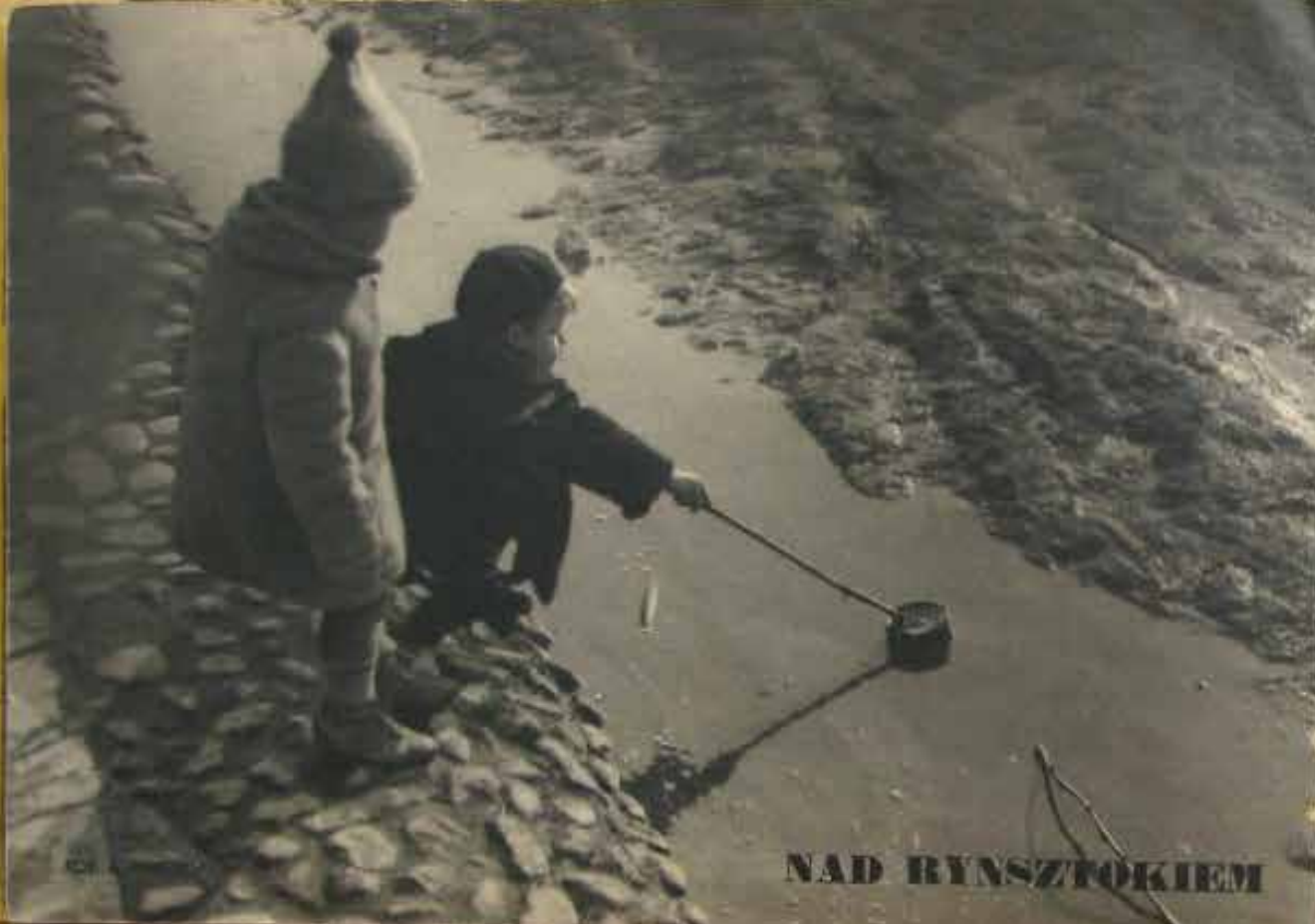
Za polskich pionierów fotografii społecznej w stylu Riisa czy Hine’a uznać można dwóch dziennikarzy prasowych: Łukasza Dobrzańskiego (1864–1909) – od 1901 roku fotoreportera „Tygodnika Ilustrowanego” oraz Ryszarda Oknińskiego (1848–1925) – od 1906 roku związanego z tygodnikiem „Świat”. Ich fotoreportaże pokazywały sytuację w warszawskich dzielnicach robotniczych i lumpenproletariackich, schroniska dla bezdomnych, portretowały uliczną pracę dzieci-gazeciarzy i dzieci-pucybutów.

W okresie międzywojennym (a także po wojnie, mniej więcej do roku 1950) polska fotografia społeczna, w przeciwieństwie do swojego amerykańskiego odpowiednika, miała się nader kiepsko. Brak silnej polskiej fotografii zaangażowanej dziwi tym bardziej, że poziom nierówności w okresie międzywojennym był bardzo wysoki, co, wydawałoby się, powinno stymulować jej rozwój. Wydaje się, że główną, choć zapewne nie jedyną przyczyną było zmęczenie długą patriotyczną służbą fotografii w czasach zaborów i rozpowszechnienie (a nawet dominacja) estetyki Fotoklubu Paryskiego – utworzonego na początku XX wieku w Paryżu zrzeszenia fotografów, które stawiało sobie za cel uczynienie z fotografii sztuki, a więc podporządkowanie jej zasadom malarstwa (piktorializm), dążenie do „wzruszenia” odbiorcy pokazywanym pięknem i odrzucenie pozaartystycznych wartości fotografii,

jej walorów realistyczno-dokumentalnych oraz wykluczenie z jej zainteresowań tematyki szarej codzienności, pracy człowieka itp. Idee te na polski grunt skutecznie przeniósł wybitny fotograf Jan Bułhak (1876–1950), założyciel Fotoklubu Wileńskiego (Garztecki, 1981, s. 4–6; Latoś, 1979, s. 39–40, 60, 98–9; Tomaszczuk, 1998, s. 46–8).

Rzadkie rodziny fotografii społecznej w tym artystycznym krajobrazie fotografii (termin wprowadzony przez Bułhaka na odróżnienie fotografii z ambicjami artystycznymi), to fotoreportaże fabryczne Antoniego Wieczorka (1890–1940) oraz fotografia „walcząca” Aleksandra Minorskiego (1906–1981) – fotografa, filmowca i działacza społecznego związanego z Komunistyczną Partią Polski, który m. in. wykonał cykl zdjęć pt. „Nafta”, dotyczący pracy i życia naftarzy z okolic Drohobycza, a na zlecenie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej dokumentował warunki życia kandydatów do mieszkań spółdzielczych, zaś we współpracy z Robotniczym Towarzystwem Przyjaciół Dzieci zajmował się przedstawianiem nędzy dzieci w przedwojennej Polsce; właśnie ta działalność, której zwieńczeniem była wystawa oraz ilustrowana broszura *Dola i niedola naszych dzieci* (skonfiskowana przez cenzurę i oddana na przemiał!), doprowadziła w 1938 roku do jego uwięzienia w Berezie Kartuskiej (Garztecki, 1981, s. 6; Latoś, 1979, s. 182; Mazur, 2010, s. 174–178).

Osobną pozycję zajmują niezwykle zdjęcia z Kazimierza Dolnego, autorstwa Benedykta Jerzego Dorysa (1901–1990). Latem 1931 i 1932 roku Dorys, skądinąd typowy fotograf-portrecista, stworzył niepowtarzalny cykl fotografii, na których nie zobaczymy słynnych kazimierskich zabytków, urokliwych pejzaży, fasad malowniczych kamieniczek, ale tchnące autentyzmem i znakomicie pochwycone obrazy nieistniejących już dzielnic biedy i zaniedbanych podwórek, ich mieszkańców, w większości Żydów, bosonogich dzieci,



Aleksander Minorski, *Dola i niedola naszych dzieci*, 1938, źródło: www.polishphotobook.tumblr.com

ulicznych przekupniów. Dzieło Dorysa zostało odkryte dopiero niedawno, gdyż autor – przekonany, że jego cykl zdjęć z Kazimierza nie ma szans w starciu z dominującą estetyką – pierwsze odbitki z negatywów wykonał i przedstawił dopiero 30 lat później, w latach 1960.! (Kłosiewicz, 1977; Ligocki, 1987, s. 95–7).

OBSZARY I PRZYKŁADY FOTOGRAFII W DZIAŁANIU

Fotografia dokumentalna

Próbując uporządkować różne obszary fotografii, chciałoby się posłużyć prostymi podziałami i wyodrębnić efektywne kryteria ich definiowania, jednak takie podejście wydaje się w praktyce niewykonalne, czego najlepszym przykładem jest fotografia

dokumentalna, która wymyka się definicjom, zmienia się w czasie, wchodzi w związki z innymi rodzajami fotografii (historycznie zwłaszcza z fotografią prasową). Tym trudniejsze jest określenie jej relacji względem interesującej nas tutaj fotografii w działaniu. W prostym ujęciu fotografia akcjonalistyczna ma bardzo wiele wspólnego z fotografią dokumentalną, lecz nie powinna być prezentowana jako jej dział, choćby dlatego, że nie mieszczą się w niej działania fotografii kreatywnej, niejednokrotnie wykorzystywane w fotografii w działaniu. Naczelne wartości fotografii dokumentalnej, wiarygodność i prawdziwość przekazywanych informacji, nie są sprzeczne z wartościami fotografii kreatywnej, lecz przynależą do innego porządku odniesienia, związanego ze światem sztuki. Z kolei wartości fotografii wykorzystywanej w naukach społecznych i naukach

o kulturze (socjologia wizualna i antropologia wizualna) można uznać za blisko spokrewnione z wartościami fotografii dokumentalnej, jednak rozróżnienie to nie bierze pod uwagę tego, że współczesna fotografia dokumentacyjna znacząco przybliżyła się do fotografii rozumianej jako dziedzina sztuki, chociażby poprzez wykorzystywanie bardziej wyrafinowanych i abstrakcyjnych form fotograficznego wyrazu, a z kolei sama fotografia artystyczna ewoluuje w kierunku ekspresji mniej lub bardziej dosłownej krytyki społecznej (por. Harper 1994, s. 409).

Według Douglasa Harpera do fotografii dokumentalnej można podejść na dwa sposoby. Pierwszy z nich nazywa esencjalistycznym: kryteria zaliczenia fotografii do rodzaju dokumentacyjnego są w nim jasno sformułowane i albo dana fotografia je spełnia, albo nie. Podejście

to, aczkolwiek wyrasta na gruncie estetyki i historii sztuki, to jest też zadziwiająco zgodne z programem socjologii krytycznej, zaangażowanej i publicznej. Pierwszą niezbędną cechą jest zatem prawdziwość (*verisimilitude*), zgodność z rzeczywistością, Fotografia dokumentalna musi pokazywać coś, co rzeczywiście istniało w danym miejscu i danym momencie. Drugą wymaganą cechą jest okazywanie współczucia i sympatii (*sympathy*). Fotografia powinna być tak wykonana i zaprezentowana, żeby angażowała emocjonalnie odbiorcę. Trzecia cecha to istotność (*relevance*), rozumiana jako znaczenie o charakterze społeczno-polityczno-ekonomicznym (Harper, 2012, s. 18–20). Drugie podejście Harper nazywa konstruktywistycznym. Charakterystyczna jest dla niego rezygnacja ze wskazywania niezbędnych, będących esencją elementów fotografii

dokumentalnej, a w zamian zadaje pytania o szeroki kontekst powstania danej fotografii, o konkretne działania jednostek, grup czy instytucji, które powołały ją do życia, o wpływ uwarunkowania historycznego: (...) *Kiedy przyglądamy się instytucjonalnym okolicznościom, które spowijają pracę dokumentalną, zadajemy pytania o to, czy jest to praca płatna, a jeśli tak, to kto za nią płaci i na jakich warunkach. Czy ma ona związek z karierą zawodową? Z profesją? Kto o tym zaświadcza? Kim są gatekeeperzy? Kto jest odbiorcą dokumentu i w jaki sposób jest on przez nich „konsumowany”? W jakim pozostaje stosunku do innych ścieżek karier czy profesji, takich jak fotografia prasowa czy akademicka socjologia? I wreszcie, na jaki przekaz może sobie pozwolić dany dokument? Jaki jest jego stosunek do państwa (które może na przykład próbować osłabiać wagę dokumentu lub też może używać go w celach propagandowych* (tamże: 20)

Okazuje się zatem, że w zasadzie każde zdjęcie można potraktować jako „dokument”, czyli obrazowy zapis jakiegoś wydarzenia, które miało miejsce w określonym punkcie czasoprzestrzeni. Co więcej, wątpliwości budzi nawet definiowanie fotografii dokumentalnej w opozycji do wizualnej produkcji o charakterze fikcyjnym, ponieważ każde przedsięwzięcie dokumentalne jest w pewnym stopniu fikcją, czymś „wytworzonym”, konstrukcją odwołującą się do pewnych przekonań albo teorii, wykorzystującą konkretne wizualne środki wyrazu i konwencje opowiadania. Aczkolwiek w tradycji twórczości dokumentalnej leży zapewnianie odbiorcy, że to, co widzi, jest w pełni „autentycznym” i prawdziwym odzwierciedleniem rzeczywistości, to współcześnie – zwłaszcza w odniesieniu do filmu dokumentalnego, ale sytuacja fotografii dokumentalnej nie jest bardzo inna – często podnoszą się głosy, że pomiędzy statusem dokumentu a użyciem „artystycznych” środków wyrażania i konstruowania znaczeń nie ma sprzeczności, ku autentyczności prowadzi

bowiem wielość dróg (por. Pauwels 1993, s. 201). Przypomnijmy sobie głośny i kontrowersyjny film Ewy Borzęckiej z 1997 pt. *Arizona*. Wśród argumentów przeciwników tego filmu, głównym było oskarżenie autorki o fałszerstwo i odejście od tradycyjnego „etosu” filmu dokumentalnego ku fikcji, manipulacji i inscenizacji. Chodziło o to, że – jak przyznawała sama Borzęcka – wiele scen, które znalazły się w filmie, nie było nakręconych spontanicznie, „na żywo”, lecz miały one charakter aranżacji: autorka skłaniała ludzi do odgrywania scen, które wcześniej ona sama i członkowie jej zespołu, w czasie przygotowań do realizacji przedsięwzięcia, zaobserwowali jako typowe dla mieszkańców wsi: „aktorzy” byli ci sami, treść wydarzeń taka sama, zaś znaczenie zdaniem części krytyków zostało w ten sposób zafałszowane, zaś zdaniem innych zostało ono jedynie „skondensowane”, lecz pozostało wierne wobec rzeczywistości.

W fotografii dokumentalnej kwestia granic dopuszczalnej edycji zdjęć jest również traktowana niejednoznacznie. „Bohaterem” jednej z najbardziej znanych polskich afer był fotoreporter lokalnego oddziału „Gazety Wyborczej”, który stracił nagrodę przyznaną mu w ramach Ogólnopolskiego Konkursu Fotografii Prasowej Grand Press Foto 2007 z powodu oskarżenia go o wykorzystanie fotomontażu: na fotografii przedstawiającej gołębie na dachu wiaty autobusowej autor sklonował i przekleił kilka ptaków, żeby uatrakcyjnić zdjęcie, lecz złamał w ten sposób regulamin konkursu. Sęk w tym, że takie przypadki „poprawiania” rzeczywistości nie są w fotografii prasowej rzadkością, a zdaniem niektórych krytyków autor inkryminowanej fotografii zgrzeszył przede wszystkim niedbałością obróbki, a nie samym faktem manipulacji treścią obrazu (Kalinowska, Gluza, 2007).

Przechodząc do przykładów wykorzystania dokumentacyjnej siły fotografii, naszym zdaniem jednym z najciekawszych przedsięwzięć,

łączących w tym przypadku działania dokumentacyjne z naukowymi, był ogólnopolski projekt badawczy *Niewidzialne miasto*, realizowany od 2007 do 2012 r. Projekt zainicjowali badacze związani z Instytutem Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, ale wkrótce dołączyli do nich naukowcy z innych uczelni, studenci oraz osoby niezwiązane z akademią, ale dorzucające swoje odkrycia do wspólnej bazy – w sumie ponad 300 osób! Warto tu podkreślić, że wokół projektu udało się również skupić osoby prywatne, niezwiązane z uczelniami, zainteresowane swoimi miejskimi ekosystemami. *Niewidzialne miasto* było próbą – którą z perspektywy czasu można ocenić jako w pełni udaną – pokazania oddolnej, nieskonwencjonalizowanej, nietrwałej i codziennej twórczej aktywności mieszkańców polskich miast, obecnej w ich przestrzeni,

ale na wielu poziomach intelektualnie „niewidzialnej”: niedostrzeganej, pomijanej, lekceważonej. Główne cele projektu zakładały potrzebę udokumentowania niewidzialnego miasta za pomocą fotografii (i na mniejszą skalę filmu socjologicznego), następnie prezentowania zebranych materiałów i wreszcie ich analizę.

Dokumentacja fotograficzna: ponad 7 tysięcy zdjęć zebranych i uporządkowanych w internetowej bazie zdjęciowej, była zatem sposobem na zachowanie tej spontanicznej i efemerycznej twórczości, ulegającej dezintegracji w zderzeniu z czasem, ale i procesami odgórnie narzucanej estetycznej uniformizacji tego, jak wyglądają dziś polskie miasta. Prezentowanie zebranych przykładów zawierało w sobie intencję dowartościowania tej twórczości i opowiedzenie się po stronie

Krzysztof Olechnicki, Toruń, Działki ROD, *Niewidzialne miasto*, 2008.





Krzysztof Olechnicki, *Toruń, Bydgoskie Przedmieście, Niewidzialne miasto*, 2008.

mieszkańców miasta, których podmiotowość w zakresie współtworzenia miasta jest ograniczana przez działania podmiotów ekonomicznych i władz administracyjnych. Pierwszy otwarty pokaz projektu, w postaci całonocnej multimedialnej projekcji na jednej ze ścian Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, miał miejsce w 2008 roku, a po nim podobne prezentacje organizowano w kolejnych polskich miastach, a dodatkowe działania upowszechniające wiedzę o niewidzialnym mieście obejmowały wystawy w muzeach, publikacje katalogów z poszczególnych miast, aktywność w mediach, materiały wizualne dostępne w Internecie.

Wieloaspektowy potencjał uspołeczniający projektu wpływał w równym stopniu na samych badaczy penetrujących miasta w poszukiwaniu przejawów, zmieniając ich sposób postrzegania miasta i wiążąc z jego

mieszkańcami (Krajewski 2012, s. 13–14), ale i na osoby spoza kręgu badaczy, które dołączały do inicjatywy, wzbogacając internetową bazę fotografii, biorąc udział w pokazach i dyskusjach oraz wzmacniając swoje stanowiska w sporach toczących się wokół rozwoju polskich miast. Jak zauważa kierownik projektu, Marek Krajewski: *Projekt ten, co wydaje się szczególnie istotne, nie tylko rejestrował przejawy ludzkiej pomysłowości i wyobraźni przeobrażającej polskie miasta, ale także zdolności te pobudzał. Fotografowanie miasta z perspektywy tego, co niewidzialne, w naturalny sposób wymuszało współdziałanie, dzielenie się spostrzeżeniami i poradami, ale też pozwalało na odkrywanie poprzez każdą wykonywaną fotografię innej formy uspołeczniania miasta, kolejnego dowodu na to, że miasto żyje i to żyje dzięki jego mieszkańcom, którzy go nie tylko „używają”, ale też współtworzą, zostawiając*

w jego przestrzeni różnorodne ślady swoich aktywności (tamże: 13).

Inna inicjatywa, która jeszcze w większym stopniu zakłada partycypację obywatelską poprzez użycie dokumentalnych możliwości fotografii to realizowany od 2022 roku z inicjatywy socjologów z Instytutu Socjologii UŁ projekt „Dziki wysypiska – projekt pilotażowy mapowania obywatelskiego aktywizmu środowiskowego w badaniach kolaboracyjnych na terenie Łodzi” (<https://www.dzikiwysypiska.uni.lodz.pl/>, dostęp 26.03.2022). Badacze interesują praktyki związane z nielegalnym wyrzucaniem przez mieszkańców różnego typu śmieci i odpadów na miejskich terenach zielonych, w parkach, na trawnikach, przy przystankach itp. Efektem współpracy z mieszkańcami jest interaktywna mapa takich dzikich śmietnisk i gruzowisk. Mapowanie tych miejsc zakłada zaangażowanie mieszkańców Łodzi, którzy proszeni są o przesyłanie zdjęć dzikich wysypisk na terenie Łodzi z dokładną datą i lokalizacją miejsca, w którym się one znajdują. Badacze udostępnili mieszkańcom łatwe w użyciu narzędzie do przesyłania zdjęć i lokalizacji śmietnisk na platformie Epicollect5, dostępnej dzięki aplikacji, którą można pobrać na swój telefon. Badania wciąż trwają, ale już w tej chwili (marzec 2022) dzięki skutecznemu zachęceniu mieszkańców do zaangażowania się udało się ustalić prawie 100 lokalizacji dzikich wysypisk śmieci. Zebrane dane zostaną wykorzystane do zmapowania problemu śmiecenia (co i gdzie wyrzucają Łodzianie), ale też będą udostępnione służbom miejskim w celu lepszego nadzoru nad tymi miejscami. Sami badacze dzięki projektowi i opcjonalnie wypełnianej ankiecie zamierzają lepiej rozpoznać stosunek mieszkańców do dzikich wysypisk, ocenić ich zaangażowanie i efektywność badań partycypacyjnych.

Takich przykładów pokazujących wykorzystanie fotografii jako narzędzia aktywizowania do działania i zorganizowania

się społeczności (czasami wręcz samoorganizujących się) nie brakuje, bo czy chodzi o dokumentowanie zaniedbań różnych służb miejskich czy np. źle zaparkowanych samochodów, to w przeciągu ostatniej dekady fotografia, przede wszystkim za sprawą proliferacji technicznych możliwości fotografowania (aparaty w smartfonach), zyskała na atrakcyjności i użyteczności jako medium pozwalające na dokumentowanie.

Kontestująca i interwencyjna siła fotografii dokumentalnej została wykorzystana w pracach fotografa, krytyka sztuki i eseisty Wojciecha Wilczyka, szczególnie w przypadku projektu realizowanego od 2009 do 2014 r., którego ukoronowaniem był album *Święta Wojna*. Wilczyk zajmuje się w nim muralami tworzonymi przez kibiców skonfliktowanych i walczących ze sobą klubów piłkarskich w Krakowie, na Górnym Śląsku i w Łodzi. Fotografie kibicowskiego „street artu” nie są jedynie dokumentem zjawiska subkultur ortodoksyjnych kibiców drużyn sportowych, lecz również opowieścią o Polsce i teraźniejszej świadomości Polaków w ogóle, refleksją nad polityką historyczną, starymi i nowymi wykluczeniami społecznymi, ksenofobią i rasizmem (wyraźnym wskazaniem na bardziej ogólny zamysł autora jest opatrzenie książki tekstami antropolożki Joanny Tokarskiej-Bakir i socjolożki Anny Zawadzkiej).

Album, zgodnie z wymogami dokumentacyjnymi, stara się zachować jak najbardziej uporządkowany układ: fotografie podzielone są według obszarów na których zostały wykonane („Miasto noży” – Kraków, „Oberschlesien” – Górny Śląsk, „Żydzew” – Łódź), pojawiają się w porządku alfabetycznym (nazwa miasta, nazwa dzielnicy, nazwa ulicy) i wszystkie opatrzone są datami wykonania, a ponadto autor przygotował też słownik pozwalający zorientować się w kibicowskiej symbolice. Wilczyk podjął się realizacji tego projektu z uwagi na szokujący dla niego charakter tych masowo



Wojciech Wilczyk, Kraków (Prądnik Biały), ul. Siewna (archiwum autora)



Wojciech Wilczyk, Pogórze Duchackie, ul. Gromady Grudziąz (archiwum autora)



Andrew Skowron, *Ferma lisów*, 2020.

spotykanych murali związany z obecną na nich mową nienawiści, odwołującą się najczęściej do haseł i symboli antysemitycznych (gwiazdy Dawida wiszące na szubienicy, hasła „RZYDZI DO PIECA”, „ŚMIERĆ ŻYDOM”, „JUDE RAUS”) używanych w celu zdyskredytowania i odczłowieczenia wrogów – kibiców innej drużyny piłkarskiej. Jak przyznaje autor, zasadniczo od samego początku sporządzanie dokumentacji zjawiska było planowane również jako rodzaj interwencji (Wilczyk, 2014). Publikacja albumu, wystawy, artykuły prasowe towarzyszące publikacji książki znalazły oddźwięk w społecznych inicjatywach zajmujących się zwalczaniem mowy nienawiści, zamalowywaniem nienawistnych haseł i symboli (działania

grup takich jak HejtStop, Zmaluj to!, Pogromcy Bazgrołów)¹.

Warto także dodać, że zorientowana aktywnie fotografia dokumentalna nie musi dotyczyć jedynie ludzi, a może być zorientowana na rzecz poprawy losu istot nieludzkich. Jednym z fotografów, który stał się rzecznikiem walczącym o prawa zwierząt hodowlanych jest Andrew Skowron. O swojej misji mówi: (...) *Można powiedzieć, że jestem na linii frontu międzygatunkowej wojny, a aparat jest narzędziem*

¹ Wcześniejszy dokumentalny projekt Wilczyka także miał interwencyjny charakter. Album *Niewinne oko nie istnieje* ukazuje żydowskie domy modlitwy, midrasze, bożnice, które jak słusznie zauważa kurator projektu Adam Mazur zostały wyparte z polskiego krajobrazu i nie mieściły w koncepcji *fotografii ojczystej* (2007, s. 11–13). Wilczyk podjął zatem próbę przywrócenia obecności oraz zauważalności materialnych śladów kultury żydowskiej.

mocniejszym niż karabin maszynowy. Chcę pokazać, co się dzieje za murami ferm, a porównałbym to do zwierzęcego obozu koncentracyjnego (za: Gadomska, 2021). Skowron udostępnia swoje zdjęcia nieodpłatnie osobom prywatnym, mediom i organizacjom, które angażują się w kampanie na rzecz zwierząt. Możemy zatem także w tym przypadku mówić o foto-aktywizmie, o próbie wywołania etycznego impulsu do zmiany.

Sztuka zaangażowana i angażująca

W 2007 roku Artur Żmijewski opublikował tekst, który zapoczątkował w środowisku twórców, krytyków i teoretyków dyskusję o społecznym i politycznym zaangażowaniu sztuki. Artysta pytał w nim o to, czy współczesna sztuka ma jakikolwiek widoczny społeczny skutek. Żmijewski analizuje historycznie ugruntowane zjawisko współczesnej alienacji sztuki, co w konsekwencji przekłada się na jej ograniczony wpływ na dzisiejsze procesy społeczne. Jedną ze wskazanych przyczyn takiego stanu rzeczy jest to, że sztuka posługuje się językiem obrazu. *Obraz mimo swojej naoczności pozostaje dla ekspertów innych dziedzin niejasny. Nie jest przecież tekstem i czyta się go w całości i od razu, jednym spojrzeniem obejmując całość znaczenia* (2007, s. 19). Obraz zawieszony dla nauki linearność, objawia się od razu, inaczej niż słowa odsyła do rzeczy, jak pisze Żmijewski, robi to odważnie, bezpośrednio i natychmiastowo. Obrona przed wiedzą jaką dostarczają obrazy polega między innymi na redukowaniu ich do wymiaru estetycznego, tym samym wytwarzana przez sztukę wiedza pozostaje niewidoczna lub jest marginalizowana. Żmijewski w swoim manifestie domaga się sztuki, która będzie używana do kolportowania i zdobywania wiedzy, ale także dostarczy nam nowego systemu procedur poznawczych opartych na intuicji i wyobraźni (2007, s. 23). Tak rozumiana sztuka powinna zerwać ze swoją autonomią, która doprowadziła ją do zerwania

z innymi dziedzinami życia społecznego, powinna aktywnie uczestniczyć w dyskursach nauki i polityki, nawet jeśli wiąże się z tym pewne niebezpieczeństwa. Przemawia za tym zdolność sztuki do operowania w przestrzeniach „ryzykownych” oraz gotowość artystów do podejmowania działań w takich właśnie obszarach. Sztuka powinna zatem ponownie stać się społecznie użyteczną. Aby taką faktycznie mogła być, w naszym odczuciu musi być widoczna, obecna w przestrzeni publicznej, „wyprowadzona” z ekskluzywnych przestrzeni galeryjnych i muzealnych.

Trudno wyobrazić sobie bardziej spektakularne wyjście w otwartą, publicznie dostępną przestrzeń niż ta, którą zaproponowali pomysłodawcy „Zewnętrznej Galerii AMS” w Poznaniu, działającej w swojej pierwotnej formie w latach 1998–2002. Pomysłodawcami przedsięwzięcia byli Marek Krajewski, Lechosław Olszewski oraz Dorota Grobelna. Firma AMS udostępniła 400 billboardów oraz „citylightów” znajdujących się w kilkunastu miastach w Polsce po to, aby użyć je w celach artystycznych. Poza wykorzystaniem tych kanałów, typowych dla komunikatów reklamowych, prezentacjom towarzyszyła dystrybucja tysięcy pocztówek. Jeden z kuratorów tej niezwykle galerii, profesor socjologii Marek Krajewski, scharakteryzował towarzyszącą jej powstaniu ideę w następujący sposób: *Wspólną cechą plakatów pokazywanych dotąd przez Zewnętrzną Galerię AMS jest to, że mówią one o tych problemach, które są bolesne, utrudniają nam życie, są przyczyną licznych społecznych patologii, ale o których jednocześnie się nie mówi, ani nie podejmuje podczas parlamentarnych debat, ani w publicznych dyskusjach i które nie są również przedmiotem działalności różnego rodzaju instytucji* (Krajewski). Z naszej perspektywy istotne jest to, że wśród prezentowanych dzieł, słusznie przez Krajewskiego określonych plakatami, znalazły się także fotografie. Ich autorkami były, między innymi:



Katarzyna Kozyra, *Więzy krwi*, Archiwum Zewnętrznej Galerii AMS

Monika Zielińska, (praca *Blizna po matce*), Elżbieta Jabłońska, (praca *Gry domowe*) oraz Katarzyna Kozyra, (praca *Więzy krwi*). Wszystkie wymienione artystki wykorzystują fotografię, choć nie zawsze jako główne lub jedyne medium swojej twórczości. Nie zmienia to faktu, że stanowią one świetne przykłady fotografii w działaniu, fotografii prowokującej, zmuszającej do chwilowego zawieszenia przyzwyczajonych percepcyjnych i schematów poznawczych.

Wydaje się, że każda z tych prac posiadała potencjał kontestacyjny, choć w największym stopniu dotyczyło to dzieł Katarzyny Kozyry i Moniki Zielińskiej. Zatrzymajmy się zatem na pracy „Blizna po matce”, która ukazuje brzuch z pępkiem pośrodku kadru, wokół którego artystka naniosła odręcznie napis, który jest także tytułem pracy. Portal culture.pl charakteryzuje dzieło następująco: *W najprostszej warstwie znaczeniowej artystka przypomina*



o linii dziedziczenia po matce, odtwarza relację matka-dziecko. Ukazuje opozycję wobec świata rządzącego się zasadami patriarchalnymi, w którym nazwisko zawsze otrzymuje się po ojcu (Sienkiewicz, 2006). Fotografia wywołała rozmaite emocje i nie każdy odczytywał prace Zielińskiej zgodnie z zaproponowanym powyżej kluczem. W krótkim tekście opublikowanym pod pseudonimem (G.E.) na łamach internetowej wersji katolickiego pisma „Niedziela”

znajdujemy odmienną propozycję interpretowania pracy: *W naszej religii, kulturze, obyczaju matka znajduje miejsce bardzo szczególne, nie na brzuchu, ale w sercu i to nie w sensie medycznym, ale w sensie najgłębszego uczucia, wartości niezbywalnej i dozgonnej* (Niedziela.pl). W tekście praca zostaje rozpoznana, jako „diabolicznie przewrotna” oraz cyniczna, „uderzając w relację dzieci – rodzice.” Nie jest naszym celem głębsze wnikanie w istotę i dynamikę



Monika Zielińska, *Blizna po matce*, Archiwum Zewnętrznej Galerii AMS

dyskusji dotyczącej „Blizny po matce”, a jedynie wskazanie tego, że autorce udało się wywołać silne reakcje, a nawet więcej wprowadzić w publiczny dyskurs nowe pojęcie. Wyrażenie „blizna po matce” zaczęło funkcjonować w publicystyce, stając się terminem określającym, złe (toksyczne) relacje matek i córek². „Zewnętrzna Galeria AMS” włączyła w przestrzeń publiczną prace artystów i artystek, którzy siłą rzeczy funkcjonują w odmiennych, nazwijmy to galerijnych obiegach. Okazało się, że był to zdecydowanie udany eksperyment, wykazujący silnie aktywizującą rolę sztuki oraz jest zdolności kontestacyjne. Sztuka zaangażowana dzięki temu stała się sztuką prawdziwie angażującą, poprzez stworzenie sytuacji „wizualnego

przymusu” percepcyjnego, dokładnie tak, jak czynią to wszelkie inne (komercyjne) komunikaty płynące z wielkoformatowych miejskich nośników reklam.

Inne spojrzenie na aktywizującą rolę sztuki proponuje Katarzyna Niziołek, prezentując autorską koncepcję „stosowanej sztuki społecznej.” Jej osią jest przekonanie o tym, że taki rodzaj sztuki powinien powodować zmianę w człowieku, poprzez działanie – własne i podmiotowe. Tym samym nie może być to aktywność elitarna, zarezerwowana jedynie dla artystów, nie może być także jedynie reaktywna, ograniczona do aktu odbioru i interpretacji. Transformacyjna siła sztuki miałaby zatem polegać na dostarczaniu ludziom narzędzi mogących prowadzić do zmiany społecznej. *Sztukę społeczną definiuję więc przede wszystkim (choć nie wyłącznie) poprzez pozaarty- styczny, społeczny czy publiczny cel, któremu służy, oraz poprzez oddolny, prywatny charakter*

działania i zaangażowanych w nie podmiotów (2015, s. 20). Autorka opisuje i analizuje wiele możliwych form tego rodzaju aktywizujących przedsięwzięć, niewiele jednak pisze o fotografii, szczególnie zaś w kontekście oddolnych działań aktywizujących. Proponowalibyśmy zatem uzupełnić ten przegląd o aktywność klubów fotograficznych oraz o inicjatywę znaną jako Galeria Bezdomna. Jeśli w podsumowaniu swojej książki autorka pisze że *punktem zwrotnym jest więc moment, kiedy widz/uczestnik sam staje się artystą, równoprawnym podmiotem procesu tworzenia sztuki* (2015, s. 265), to działania klubów i towarzystw fotograficznych w takim procesie mogą odegrać znaczącą rolę. Tego rodzaju instytucje nie muszą kreować zawodowych fotografów, ale mogą fotoamatorów przygotować do świadomego używania medium, mogą spełniać rolę edukacyjną, mogą uświadamiać jak złożony i trudny jest proces twórczy. Nawiązując do koncepcji Katarzyny Niziołek, są zdolne do wyposażenia swoich członków w narzędzia do posługiwania się fotografią, mogą poszerzyć ich zdolność odbioru przekazów wizualnych, nie wspominając o tym, że posiadają one ogromny potencjał tworzenia wspólnoty. Przykład fotograficznych stowarzyszeń nie musi wpisywać się bezpośrednio w ideę „sztuki społecznej”, ale posiada wszelkie predyspozycje ku temu, aby stać się jej częścią.

Drugi przykład aktywizowania przez sztukę to zainicjowana przez dwóch fotografów, Tomasza Sikorę i Andrzeja Świetlika „Galeria Bezdomna”. Nazwa galerii wynika z programowego braku stałego miejsca ekspozycji oraz anektowania na kilka dni przestrzeni zupełnie niekojarzących się z profesjonalnym, instytucjonalnym obiegiem fotografii. Mogą to być opuszczone fabryki, pustostany, obiekty przeznaczone do remontów, a nawet miejsca plenerowe, takie jak parki. Każdy może podczas takiej „improvizowanej” ekspozycji zaprezentować swoje prace, stać się współautorem

wystawy bez konieczności jakichkolwiek wstępnych eliminacji czy preselekcji. Wszystkie miejsce udostępnienie są nieodpłatnie, podobnie jak nieodpłatny jest udział w każdej z tego rodzaju imprez. Każdy uczestnik sam instaluje swoje prace i sam po zakończeniu wystawy demontuje swoją część ekspozycji. Podczas wystawy prace amatorów mogą współistnieć z pracami bardziej doświadczonych fotografów, a nawet uznanych w świecie sztuki artystów. Trudno nie dostrzec ogromnego potencjału aktywizujących tych wydarzeń, nawet jeśli aktualnie nie są one tak głośne, jak podczas pierwszych edycji. Aktywizacja poprzez sztukę oraz angażowanie do uprawiania sztuki to dwa obszary odmiennych działań, które mogą w istocie prowadzić do jednego celu, jakim jest uwrażliwienie na obraz z jednej strony, ale i edukowanie do świadomego nim się posługiwania.

Fotografia i nauka: zwrot od badań „nad” do badań „z”

Począwszy od lat 60. i 70. XX w. w naukach społecznych i naukach o kulturze coraz częściej pojawiały się krytyczne głosy postulujące radykalną przemianę relacji między badaczami a badanymi: z modelu uprzedmiotawiającego na model partycypacyjny, zakładający rezygnację z absolutnego autorytetu badacza na rzecz współpracy z badanymi i upodmiotowienia ich punktu widzenia. Od lat 90. XX w. głosy te stały się na tyle donośne, że zyskały względnie szerokie uznanie w społeczności akademii, a dodatkowo zostały wzbogacone o wątek coraz to częściej postulowanego zaangażowania badaczy (motywny ten pojawiał się oczywiście już wcześniej, ale nie tak śmiało i otwarcie). Niebagatelną rolę w tym procesie odegrało zainteresowanie metodami wizualnymi, w wielu przypadkach wykorzystujących „humanizujące” możliwości fotografii. Oczywiście techniki wizualne mogą być też wykorzystane

² Por: <https://ohme.pl/psychologia/jak-uleczyc-blizne-po-matce-czyli-nie-obwiniaj-sie-za-to-ze-ona-nie-umiala-byc-rodzicem/>, <https://kobieta.onet.pl/wiadomosci/blizna-po-matce-to-brak-wiary-w-to-ze-jestesmy-wartosciowe/zxvt8vt> (dostęp 11.03.2022).

z zupełnie przeciwną intencją – manipulacji i kontroli, lecz w praktyce ten humanizujący efekt wydaje się być przekonywujący dzięki wymogowi dużego poziomu empatii, wczucia się w doświadczenia innego człowieka, zdobycia jego zaufania, aby w ogóle móc przeprowadzić badania wykorzystujące obraz (por. Henny, 1986, s. 54–7). Warto tu też przypomnieć, że o ile w antropologii społeczno-kulturowej posługiwanie się filmem i fotografią było zasadniczo zawsze uznawane za niekontrowersyjne i wzbogacające, to w socjologii dopiero od lat 70. XX (z pewnymi wcześniejszymi wyjątkami, zob. Stasz, 1979).

Projekty realizowane współcześnie pod szyldem socjologii wizualnej czy antropologii wizualnej wykorzystują obraz na wiele sposobów: po pierwsze, fotografowanie (czy filmowanie) może stanowić podstawową strategię badawczą pozyskiwania danych, po drugie, może to być zainteresowanie badaniem kultury wizualnej, tj. zastaniami, produkowanymi przez społeczeństwo materiałami wizualnymi, po trzecie wreszcie, korzystanie z materiałów wizualnych może być środkiem wyrazu i medium komunikacji. Komunikowaniem odkryć i idei w języku wizualno-obrazowym daje możliwość dotarcia do zróżnicowanego kręgu odbiorców, wykraczającego poza środowisko akademickie. Mówimy tutaj o projektach naukowych, ale ich autorami wcale nie muszą być twórcy zawodowo związani z uczelniami wyższymi czy ośrodkami badawczymi. Badania w działaniu i badania uczestniczące nie są zarezerwowane dla osób posiadających akademicką afiliację: liczy się tu sposób wykonania, a nie pretensje do naukowości. Jeśli tylko dany autor zadba o przedstawienie szerokiego kontekstu interesującego go zagadnienia, pozyska zaufanie i chęć współpracy fotografowanych, zachowa standardy etyczne, wykaże swoje umiejętności w posługiwaniu się językiem obrazu i wykaże swoją refleksyjność czy odwoła się do rozważań teoretycznych, to

z naddatkiem spełni warunki stawiane działaniom naukowym.

Pierwszym znaczącym ruchem ku aktywizacji badanych poprzez współpracowanie z nimi stanowiła tzw. „tubylcza” albo rodzima produkcja medialna (*indigenous media production*), czyli różne formy przedstawień obrazowych (fotografia, film etnograficzny, projekty wideo, malarstwo itp.) tworzone przez przedstawicieli grup mniejszościowych, celowo ukierunkowane na tworzenie przedstawień własnych, przeciwstawiających się przedstawieniom propagowanym przez grupy dominujące. Badanym udostępnia się niezbędny sprzęt techniczny (najczęściej bywają to kamery filmowe lub aparaty fotograficzne), udziela podstawowych instrukcji i zachęca ich do utrwalania wizerunków własnej wspólnoty, otoczenia czy siebie samych – wszystkiego, co wydaje im się ważne, w dowolnej formie, na dowolne sposoby. Powstałe w ten sposób obrazy są następnie analizowane – wspólnie przez badaczy i badanych. Medialna produkcja rodzima niekoniecznie musi opierać się na realizowaniu przez „tubylców” swoich własnych materiałów – za jej szczególny rodzaj można też uznać sugerowanie przez nich doboru tematów/przedmiotów/sytuacji, które mają zostać zarejestrowane. Wyniki takiego eksperymentu mogą okazać się niezwykle interesujące, gdyż zebrane w ten sposób zdjęcia czy filmy wyrażają uwarunkowane kulturowo różnice w postrzeganiu i hierarchizowaniu rzeczywistości, podejściu do ludzi i środowiska, sposobie narracji itp.

Na początku w kręgu zainteresowania badaczy pozostawały przede wszystkim mniejszościowe grupy etniczne, które poprzez film i fotografię zyskiwały szansę na samowiedomą ekspresję tożsamości kulturowej (i politycznej), po części o charakterze rewitalistycznym i kontrakulturalnym (MacDougall, 1997, s. 283–7). Za klasyczną i pionierską w tym nurcie uważa się pracę Sola Wortha i Johna

Adaira *Through Navajo Eyes* opublikowaną w 1972 (właściwe badania – „*Navajo Film Project*” – miały miejsce w roku 1966). Autorzy, uznając film za rodzaj języka, postanowili spróbować nauczyć posługiwania się nim przedstawicieli Indian Navajo, po czym poproszono ich o nakręcenie filmów wedle własnego pomysłu, pokazujących świat Indian Navajo i ich miejsce w tym świecie.

Z badań w nurcie rodzimej produkcji medialnej w latach 90. XX w. wyróżniło się podejście nazwane foto-głosem (*photo-voice*, pierwotnie znany jako *photo-novella*³), w odniesieniu do techniki zawężone do fotografii, ale jednocześnie bardziej uniwersalistyczne w zakresie swojego przeznaczenia, bo zainteresowane oddawaniem głosu wszelkim zbiorowościom mniejszościowym czy po prostu ludziom, którym tego głosu odmawia się i wzmacnianie ich w ten sposób (*empowerment*) (Harper, 2012, s. 188–206). Foto-głos to obszar jednocześnie wizualnej metody badawczej, badania w działaniu i badania uczestniczącego. Zbieranie danych polega tutaj na dostarczeniu badanym aparatów i przekazanie im kontroli nad wykonywaniem zdjęć, a głównym celem badawczym jest spojrzenie na świat oczyma jego uczestników, ale też podzielenie się autorytetem badawczym, w przekonaniu, że w wielu standardowych badaniach różnych zbiorowości (mniejszości etniczne, pracownicy fabryk, bezrobotni, dzieci) traktowano ich przedstawicieli jako obiekty czy przedmiot badań, a nie jako żywych ludzi,

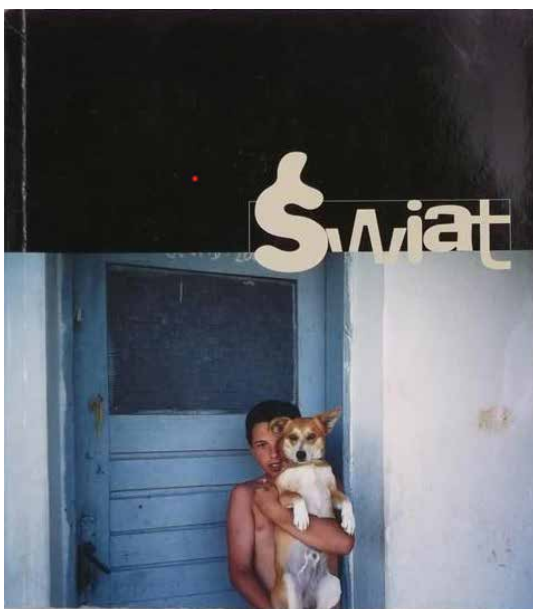
potencjalnych partnerów i współpracowników, którzy wspólnie z badaczem, na równych prawach, konstruują wiedzę naukową. Badani mieli powody, by odczuwać, że badania prowadzone są raczej „nad” nimi, a nie „z” nimi. Foto-głos wzmacnia pozycję badanych, oddaje narzędzia wytwarzania wiedzy w ręce informatorów i pozwala im wyrazić za ich pomocą swoją perspektywę⁴. Metoda ta upowszechniła się zwłaszcza w obszarze edukacji (zob. np. Latz i Mulvihill, 2017) i pracy społecznej (zob. np. Jarldorn, 2019), choć bywa kłopotliwa z uwagi na kwestie etyczne związane z prywatnością, prawem do zdjęć, selekcją zdjęć i publikowaniem ich w publikacjach badacza.

Foto-głos stał się w naszym kraju relatywnie popularnym podejściem i zgodnie z jego założeniami zrealizowano sporą liczbę projektów, spośród których chcielibyśmy wyróżnić dwa. Jednym z pierwszych przykładów użycia foto-głosu w Polsce był projekt fotoreportera i reżysera Piotra Janowskiego, powstały przy współpracy z pisarzem, Andrzejem Stasiukiem, pt. *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej*. Dzieci zamieszkujące dwie popegeerowskie osady w Beskidzie Niskim, zostały zaproszone na warsztaty fotograficzne, w czasie których dano im możliwość wypowiedzenia się za pośrednictwem fotografii: *dwadzieścia pięć nieskomplikowanych aparatów fotograficznych, tzw. „małpek”, duży worek filmów i żadnych niepotrzebnych wskazówek. Nie chodziło o to, żeby uzyskać techniczną doskonałość, by dzieci poznawały zależność między czasem a przesłoną, by głowiły się nad kadrem i kompozycją – wspomina inicjator warsztatów. Kiedy rozdałem aparaty i powiedziałem dzieciom, że mogą fotografować, co chcą, początkowo zdziwione, później coraz śmielej pytały: A mojego*

3 Niektórzy badacze, jak np. Katarzyna Niziołek (2011, s. 24), zakładają, że fotografia uczestnicząca (*participatory photography*), autofotografia (*autophotography*), foto-głos (*photo-voice*), mówiące obrazy (*talking pictures*) i wizualne głosy (*visual voices*) są działaniami równoważnymi, tyle że różnie nazywanym. Zgadza się, że wszystkie te praktyki mają ze sobą wiele wspólnego, jednak nie utożsamilibyśmy ich ze sobą, bo np. autofotografia nie musi mieć aktywizująco-intwencyjnego, charakterystycznego dla badań w działaniu.

4 Przy okazji warto wspomnieć, że materiały wywołane, zdjęcia pozyskane dzięki autofotografii często wykorzystywane są w innej ważnej technice badawczej, w wywiadzie fotograficznym (Olechnicki i Szlendak 2002).

tatę? A krzyże przy drodze? A psa? A traktor sąsiada? (Janowski, 2002). Powstał materiał interesujący, a nawet fascynujący, jednocześnie dla badacza, dla dziennikarza, dla fotografa, dla pracownika opieki społecznej, ale i dla fotografa artysty, który odkryje w tych zdjęciach wiele technicznych niedostatków, ale i wolność od fotografowania schematycznego. Bawiąc się w fotografię (fotografią?), dzieci odkrywają ją na nowo. Pomysłodawcom projektu udało się pokazać świat dzieci ich własnymi oczami: mogły one dotrzeć wszędzie tam, gdzie badacz nigdy by nie dotarł, łamiąc przy okazji stereotypy biedy i konwencje fotografii.



Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej, 2002, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec

Drugi przykład foto-głosu po polsku to bardzo intrygujący w swoim zamyśle album *Nowa Wola po prostu*, przygotowany przez antropologów, Bartosza Hlebowicza i Alicję Froń, z tekstami w języku polskim, białoruskim i angielskim. Z jednej strony, jako autorów

zdjęć mamy tutaj piętnaścioro dzieci (w wieku od 8 do 13 lat) z Nowej Woli, niewielkiej podlaskiej wioski, które dostały do rąk aparaty fotograficzne i w przeciągu kilku miesięcy z 2007 i 2008 r. rejestrowały wokół siebie wszystko, co tylko chciały i odkrywały swój świat. Z drugiej strony, kontrapunktem do tych wizualnych opowieści są przygotowane w podobny sposób foto-narracje indiańskich dzieci z Kanady (podobnej wielkości grupa dzieci i młodzieży w wieku 7–17 lat i dwójka pracowników Oneida Youth Center), zamieszkujących w rezerwacie plemienia Oneida, z którym wcześniej pracował Hlebowicz. Po zakończeniu projektu zdjęcia były prezentowane na kilku wystawach, w Samej Nowej Woli i okolicznych miejscowościach, a także na Uniwersytecie w Białymstoku. Wydany na podsumowanie całej akcji album ma formę fotoeseju prezentującego autoportret dwóch społeczności, w którym harmonijnie przeplatają się zdjęcia, rysunki, opowieści i komentarze. Wydawać by się mogło, że świat podlaskiej wioski i świat rezerwatu Indian z prowincji Ontario to zestawienie bardzo kontrastowe, oparte na geograficznym i kulturowym dystansie, ale – co dla odbiorcy jest chyba największym zaskoczeniem – więcej między nimi podobieństw aniżeli różnic. Przeglądając kolejne strony książki, ma się wrażenie obcowania z homogeniczną rzeczywistością, w której młodzi mieszkańcy Nowej Woli i młodzi Oneida dzielą życia i marzenia, zdradzają podobną wrażliwość, objawianą przez zdjęcia i słowa, borykają się z podobnymi problemami. Taki podwójny portret różnych społeczności mógłby oczywiście powstać przy pomocy innych metod, ale prawdopodobnie nie miałby wtedy takiej mocy bezpośredniego zaskakiwania. Prawdopodobnie efekt ten nie zaistniał by też, gdyby autorami zdjęć byli outsiderzy, *no-lens volens* patrzący przez filtry swojej własnej kultury, a nie członkowie badanej społeczności.

Fotografia rzecznicza

Charakterystyka zastosowania fotografii rzeczniczej (*advocacy photography*) w publikacjach anglojęzycznych często zbliżona jest do opisaną już domeny dokumentu oraz fotografii zaangażowanej (Gunton, 2017). I chociaż faktycznie posiadają one wiele elementów wspólnych, to jednak chcielibyśmy wyodrębnić na koniec jeszcze ten jeden rodzaj fotograficznych działań interwencyjnych. Wydaje się, że mogą przybierać one dwie formy: pierwsza, zorientowana jest na natychmiastowe oddziaływanie, angażowanie oraz zwracanie uwagi na problem, druga natomiast polega na gromadzeniu materiału dowodowego, który zostanie wykorzystany w przyszłości. Definiując fotografię rzeczniczą, odwołam się do Gillian Caldwell i jej tekstu poświęconego zastosowaniu wideo w szeroko rozumianym orędownictwie (2011). Podejście zaproponowane przez Caldwell można bezproblemowo zastosować nie tylko do wideo, ale także do fotografii. Idąc tym tropem fotografię rzeczniczą będziemy rozumieć jako proces włączenia fotografii do działań rzecznika, po to aby zwiększyć widzialność i skuteczność podejmowanej kampanii. Celem gromadzenia i propagowania takiej fotografii jest pozyskiwanie wsparcia dla prowadzonych działań. *Na przykład w kontekście ochrony środowiska można protestować przeciwko ulokowaniu oczyszczalni w biednej dzielnicy. (...) W kontekście lokalnej wspólnoty grupa może pozyskiwać wsparcie dla budowy nowej szkoły* (2011, s. 412). Dobrym przykładem który ilustruje natychmiastowe wykorzystanie fotografii w orędownictwie, była walka przeciwko wyrębowi Puszczy Białowieskiej. Została ona zapoczątkowana w 2016 roku, po tym jak ówczesny minister ochrony środowiska, Jan Szyszko podpisał decyzję numer 51, zezwalającą leśnikom na wycinkę chronionego do tej pory ponad stuletniego drzewostanu (Skibińska, 2021).

Rozpoczęcie wyrębu spotkało się z niemal natychmiastową kontrakcją naukowców, ekologów oraz aktywistów. Jednym z narzędzi ich walki było publikowanie w serwisach społecznościowych zdjęć dokumentujących postępujący wyręb puszczy oraz ukazujących, często niezwykle brawurowe, akcje podejmowane przez aktywistów. Zdjęcia oraz filmy gromadzone przez ekologów były dystrybuowane nie tylko w Polsce, ale także poza nią.

Istota fotografii rzeczniczej, którą możemy także nazwać orędowniczą, opiera się zatem na wstawianiu się za kimś lub za czymś. Organizacje takie jak Fundacja Dzika Polska czy grupa Obóz dla Puszczy walczące o ochronę tego wyjątkowego w skali światowej leśnego kompleksu skutecznie posługują się materiałami zdjęciowymi. Fotografie stają ważnym elementem wysyłanych przez nich komunikatów, także dziś w czasie budowania muru na granicy polsko-białoruskiej. Autorami takich obrazów nie muszą być zawodowi reporterzy, a miejscem ich publikacji nie muszą stawać się uznane periodyki. Ich siła polega na zdolności szybkiego mobilizowania i uzyskiwania poparcia dla sprawy, która staje się istotna dla grupy podejmującej aktywność w danym obszarze. Jak podkreśla Caldwell *każda kampania oparta na rzecznictwie wymaga indywidualnej, budującej podwaliny sukcesu analizy kilku ważnych czynników* (2011, s. 412). Zanim zatem akcja rzecznicza zostanie podjęta warto odpowiedzieć na kilka pytań: kto ma wpływ na osiągnięcie zamierzonego celu, jak uzyskać możliwość oddziaływania na taką osobę lub organizację, jakie materiały dowodowe powinny zostać dostarczone, wreszcie kiedy i gdzie je zaprezentować? (2011, s. 412). Kluczowe jest jasne określenie celów akcji, zdefiniowanie grup odbiorców oraz skutecznych kanałów dotarcia do nich. I chociaż nie zawsze możliwe jest precyzyjne spełnienie wszystkich powyższych założeń, to im bardziej precyzyjnie

przygotowana zostanie strategia działania, tym lepszych efektów możemy się spodziewać.

Zgromadzony materiał fotograficzny może także stać się dowodem procesowym. Fotografie wykorzystywano jako dowody zbrodni wojennych od czasów procesów przeciwko nazistom oraz w wielu innych późniejszych procesach. Także dziś trwa zbieranie dowodów na zbrodnie wojenne popełniane przez armię rosyjską w Ukrainie. Polska prokuratura, wspierając prokuraturę ukraińską oraz Międzynarodowy Trybunał Karny w Hadze, także gromadzi ustne relacje, filmy oraz zdjęcia wykonane przez osoby będące świadkami popełnianych przestępstw. Instytut Pileckiego, reagując na obecną sytuację, powołał Centrum Dokumentowanie Zbrodni Rosyjskich w Ukrainie imienia Rafała Lemkina (Instytut Pileckiego, 2022). Zebrane świadectwa ludności cywilnej w przyszłości staną się dowodami, które zostaną wykorzystane w procesach przeciwko zbrodniom wojennym, które popełniane są przez Rosjan na terenie Ukrainy. Działania rzecznicze dotyczące wojny w Ukrainie prowadzi także Amnesty International, uzyskując i gromadząc dowody *na zabójstwa ludności cywilnej wskutek nieukierunkowanych ataków w Charkowie i obwodzie sumskim. Udokumentowała także atak lotniczy, w którym zginęli cywile stojący w kolejce po jedzenie w Czernihowie i zebrała zeznania od osób cywilnych żyjących w oblężonych Charkowie, Iziur i Mariupolu* (Amnesty International, 2020). Organizacja powołała Crisis Evidence Lab (Kryzysowy Zespół Dokumentacyjny), który jest multidyscyplinarnym zespołem Amnesty International, wykorzystującym najnowocześniejsze cyfrowe narzędzia śledcze do zdalnego dokumentowania naruszeń praw człowieka. *Evidence Lab gromadzi materiały audiowizualne i analizuje je pod kątem dowodów łamania prawa międzynarodowego. Materiały obejmują zdjęcia satelitarne, nagrania wideo i fotografie z ataków lotniczych i innych*

ataków oraz z ich następstw, a także fotografie przedstawiające pozostałości broni. Tam, gdzie to możliwe, dowody są potwierdzane przez przesłuchiwanie świadków ataków (Amnesty International, 2022). Zdjęcia robione przez polskich fotoreporterów także są dowodami dokonywanych tam zbrodni i mogą zostać w przyszłości wykorzystane jako materiały w procesach. Wojciech Grzędziński wykonał między innymi serię zdjęć w ukraińskim mieście Krematorsk, znajdującym się w obwodzie donieckim. Zdjęcia ukazują przykryte ciała zabitych oraz szpital, w którym ciężko ranni walczą o życie. Jędrzej Nowicki zrealizował fotograficzny reportaż w oblężonym Kijowie, a Maciej Stanik z kolei fotografował skutki działań wojennych w znajdującym się w pobliżu stolicy mieście Irpień (Dłużewska, 2022). Praca wykona przez tych i wielu innych reporterów wpisuje się w ideę fotografii rzeczniczej, zarówno w jest ideą natychmiastowego oddziaływania na opinię publiczną, jak i w kontekście gromadzenia dowodów zbrodni.

Zakończenie

Fotografia zorientowana aktywistycznie zarówno historycznie, jak i prawdopodobnie jeszcze bardziej w warunkach współczesnych, w swoich praktycznych zastosowaniach jest złożona, funkcjonuje w przeróżnych kontekstach (nauki, sztuki, dziennikarstwa, polityki społecznej) utrudniających jej prostą prezentację, może działać bezpośrednio i konfrontacyjnie, ale też subtelnie, budując nastawienia, kształtując opinię, edukując i uwrażliwiając.

Sprzężenie fotografii z telefonią komórkową i Internetem, uruchomiło nowy, dynamiczny tryb komunikacji. Samo zdjęcie, jego forma i treść, nie jest już tak ważne jak to, co ze sobą niesie i jakie interakcje inicjuje. Takie obrazy stają się bardziej pomostami komunikacyjnymi a nie fotograficznymi artefaktami w tradycyjnym sensie. Zmianę funkcji obrazów fotograficznych dobrze uchwycił Rafał Drozdowski:

Kluczowa korzyść, jaką czerpiemy dzisiaj z obrazów, ma więc charakter par excellence społeczny – jest nią po prostu to, że pomagają one nam wszystkim – bardziej niż kiedykolwiek w przeszłości – konserwować, budować i udrażniać międzyjednostkowe i międzygrupowe relacje (2013, s. 41). Zdjęcia uruchamiają rozmaite relacje społeczne, mając działanie relacyjne i aktywizujące, a idąc dalej często także akcjonistyczne. Aparaty fotograficzne w telefonach komórkowych zatem nie tylko całkowicie odmieniły praktyki fotografowania, ale także umożliwiły natychmiastowe korzystanie z tego, co Mikko Villi i Janne Matikainen nazwali „komunikacją zdjęciową”, która polega na przesyłaniu fotografii wykonanej aparatem komórkowym innemu posiadaczowi takiego urządzenia (2012, s. 520). Autorzy są przekonani, że prowadzi to do nowego stylu porozumiewania się, do nowej, szybkiej i skutecznej komunikacji fotograficznej. Osoba otrzymująca zdjęcie może odpowiedzieć na nie innym obrazem, tworząc w ten sposób wizualny dialog. Działania takie mają charakter więziotwórczy, prowadzą do zacieśniania relacji, ale w interesującym nas kontekście mogą one także aktywizować i skłaniać do podjęcia działań. Jak pisze Drozdowski: *obrazy zaczynają być potrzebne jako preteksty do kontaktów, jako przedmioty komentowania, jako aktywatory ruchu w sieci* (Drozdowski 2013: 41). Funkcja aktywatora wydaje się tu kluczowa, zdjęcia posiadają ogromną potencję stymulowania do aktywności. Dziś żadna poważnie traktowana akcja mająca na celu doprowadzenie do zmiany, wzbudzenie społecznej reakcji, zogniskowanie uwagi opinii publicznej nie może odbyć się bez fotografii. Jednak żywot współczesnych obrazów jest krótki, przeznaczeniem większości z nich jest jedynie efemeryczna egzystencja. Zdjęcia szybko wybrzmiewają i nieustannie konieczne są nowe, które znowu na chwilę zogniskują naszą uwagę. Musimy o tym pamiętać, angażując fotografię do działania.

Reasumując, fotografia w działaniu, będąca formą krytyki społecznej, służąca pobudzeniu wrażliwości społecznej i doprowadzaniu do zmiany społecznej, ma historię niemal tak samo długą, jak i sama fotografia. Za jej stosunkowo niewielką aktywnością w pierwszych dekadach rozwoju nowego medium kryły się powody pozamerytoryczne, wynikające z niedojrzałości technologii. Kiedy jednak tylko za sprawą pojawienia się w latach 70. XIX w. suchej płyty żelatynowej i innych udoskonaleń ograniczenia techniczne stały się łatwiejsze do pokonania, to fotografia traktowana jako narzędzie zmiany staje się coraz bardziej popularna. Od końcówki wieku XIX, poprzez cały wiek XX (z licznymi zwichrowaniami związanymi z rozwojem innych mediów wizualnych, np. telewizji) i wreszcie w wieku XXI, wzmocniona przez moc wszędobylskiej sieci, fotografia akcjonalistyczna udowadnia, że stała się pełnoprawnym czynnikiem zmiany społeczno-kulturowej, w tym także narzędziem współkreowania świadomości społecznej. Osobnym pytaniem pozostaje wymiar skuteczności fotografii akcjonistycznej: trudny do zweryfikowania, złożony, spleciony z innymi czynnikami zmiany. Fotografie wpływają na opinię społeczną, ale na ile opinia społeczna bywa decydującym czynnikiem zmiany, ważniejszym od interesów poszczególnych grup czy klasy politycznej? 🗨️

Tomasz Ferenc – profesor UŁ, kierownik Katedry Socjologii Sztuki w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego. Badawczo interesuje się antropologią i socjologią wizualną, studiami nad procesami migracyjnymi oraz biograficznie zorientowaną socjologią sztuki. Ostatnie publikacje: *Zapiski pamięci. Historie Zofii Rydet* (2020, z Karolem Józwiakiem i Andrzejem Różyckim), *Borderlands. Tensions on the External Borders of the European Union* (2019, z Markiem Domańskim), redaktor tomu: *Fotografia i szaleństwo* (2017).
ORCID: 0000-0003-0748-889X

Krzysztof Olechnicki – profesor socjologii, kierownik Katedry Badań Kultury w Instytucie Socjologii UMK w Toruniu. Interesuje się fotografią, możliwościami metod wizualnych, antropologią społeczną, socjologią kultury i socjologią szachów. W ostatnim czasie opublikował m.in. *Efekt Bilbao / kult cargo. Nowe instytucje kultury w Polsce* (2018, z Łukaszem Afeltowiczem, Jackiem Gądeckim, Tomaszem Szlendakiem, Michałem Wróblewskim); *Nowe praktyki kulturowe Polaków. Megaceremonie i subświaty* (2017, z Tomaszem Szlendakiem); *Grupy rekonstrukcji historycznej. Edukacja i konsumowanie przeszłości* (2016, z Tomaszem Szlendakiem i Arkadiuszem Karwackim).

ORCID: 0000-0001-8828-9635

Bibliografia

Amnesty International, (2022). Raport: *Ukraina. Rosyjskie wojsko dokonuje zbrodni na cywilach*. Pobrane z <https://amnesty.org.pl/ukraina-rosyjskie-wojsko-dokonuje-egzekucji-ludnosci-cywilnej-zbrodnia-wojenna-nowe-zeznania/> (dostęp 3.05.2022)

Becker, H. (1995). Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context, *Visual Sociology*, vol. 10, nr 1–2, ss. 5–14.

Beloff, H. (1985). *Camera Culture*. Oxford – New York: Basic Blackwell.

Bogre, M. (2012). *Photography as Activism. Images for Social Change*, Oxford: Elsevier.

Caldwell, G. (2011). *Zastosowanie wideo do celów rzecznictwa*. W: Frąckowiak M., Olechnicki K. (red), *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.

Daniel, M. (1999). The Pictures Are as Rembrandt's but Improved: Calotypes by David Octavius Hill and Robert Adamson, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 56, No. 4*, pp. 12–23. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Drozdowski, R. (2013). Obrazów nigdy dość – pod warunkiem, że nie służą jedynie do oglądania, *Kultura Współczesna*, 1(76), 37–44.

Dłużewska, E. (2022). *War is never far away*. Pobrane z https://wyborcza.pl/multimedia/wojna-w-ukrainie/home-eng.html?fbclid=IwAR2kX0Yr_7mBpwkPSjfZosra8hbgUaG25IdOLz_m08f8RmPPAzJO_p1vP4U

Ferenc, T. (2005). Sztuka fotografowania biedy – komu służą zdjęcia nędzy?, *Kultura i Społeczeństwo*, 4, 165–184.

Gadomska, H. (2021). *Ludzie nie chcą oglądać tych zdjęć, wolą nie wiedzieć. Rozmowa z fotografem zwierząt hodowlanych*. Pobrane z <https://www.national-geographic.pl/artukul/ludzie-nie-chca-ogladac-tych-zdjec-wola-nie-wiedziec-rozmowa-z-fotografem-zwierzat>

Garztecki, J. (1981). Zarys dziejów fotografii społecznej, *Fotografia*, nr 2, s. 1–7.

Gunton, R. (2017). *The Lens as a Witness: Photography as Advocacy in the Struggle for Human Rights*. Pobrane z https://www.iododoc.org/assets/articlerikkigunton-photography_humanrights.pdf (dostęp 3.05.2022).

Harper, D. (1994). On the Authority of the Image: Visual Methods at the Crossroads. W: Denzin Norman K., Yvonna S. Lincoln (red.) *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oakes – London – New Delhi: Sage Publications, s. 403–12.

Harper, D. (2012). *Visual Sociology*. London – New York: Routledge.

Henny, L.,M. (1986). Theory and Practice of Visual Sociology. *Current Sociology*, vol. 34, nr 3.

Hlebowicz B. (red.). (2008). *Nowa Wola po prostu. Oczami dzieci*. Michałowo – Wielichowo: Gminny Ośrodek Kultury w Michałowie – Wydawnictwo TIPI.

Hoy, H. A. (2006). *Wielka księga fotografii*, rozdz.: *Fotografia Prasowa*, tłum: Pacholak A., Lis S., Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA.

Instytut Pileckiego (2022), *Centrum Dokumentowania Zbrodni Rosyjskich w Ukrainie im. Rafała Lemkina*. Pobrane z <https://instytutpileckiego.pl/pl/instytut/aktualnosci/centrum-dokumentowania-zbrodni-rosyjskich-w-ukrainie-im> (dostęp 3.05.2022).

Janowski, P. (2002). *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej*. Tekst Andrzej Stasiuk. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Jarldorn, M. (2019). *Photovoice Handbook for Social Workers. Method, Practicalities and Possibilities for Social Change*. Cham, Switzerland: Palgrave Pivot.

Jeffrey, I. (1998). *The way life goes. Suffering and hope*. W: *A New History of Photography*, ed. Frizot M., Köln: Könemann.

Kalinowska, D., Gluza R. *Wina i kara*. Pobrane z <https://www.press.pl/magazyn-press/artukul/9638,wina-i-kara>, (dostęp 24.03.2022).

Kłosiewicz R. (1977). Szaleństwa z Leicą w Kazimierzu. O Benedykcje Jerzym Dorysie. *Fotografia*, nr 2, ss. 12–7.

Koenig, T. (1998). The Other Half: The Investigation of Society. W: Frizot Michel (red.) *A New History of Photography*. Köln: Könemann, s. 347–57.

Krajewski, M. (2012). Niewidzialne miasto – społeczniająca moc fotografii. W: tenże (red.) *Niewidzialne miasto*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, s. 9–22.

Krajewski, M. *Zewnętrzna Galeria AMS. Szkic do portretu*. Pobrane z <https://opoka.org.pl/biblioteka/X/XB/galeriaams.html> (dostęp 2.05.2022).

Latoś, H. (1979). *1000 słów o fotografii*. Warszawa: Wydawnictwo MON.

Latz, A., O., Mulvihill. Thalia M. (2017). *Photovoice. Research in Education and Beyond A Practical Guide from Theory to Exhibition*. New York – London: Routledge.

Lechowicz, L. (2010). Fotografia w narodowej potrzebie. W: tenże, *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, s. 7–24.

Light, K. (2010). *Witness in Our Time. Working Lives of Documentary Photographers*. Washington: Smithsonian Books.

MacDougall, D. (1997). „The Visual in Anthropology”. W: Banks Marcus, Howard Morphy (red.) *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London: Yale University Press, s. 276–95.

Mazur, A. (2010). *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych.

Mazur, A. (2007). *Czy tu była synagoga?*. W: Wilczych Wojciech, *Niewinne oko nie istnieje*, Łódź-Kraków: Atlas Sztuki, Korporacja Ha!Art.

Mossakowska, W. (1989). Stan i perspektywy badań nad polską fotografią XIX w. W: *Z historii fotografii Polskiej*. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu – ZPAF Okręg Dolnośląski, s. 32–48.

Niedziela.pl. (2001). *Blizna po matce*. Pobrane z <https://www.niedziela.pl/artukul/66845/nd/Blizna-po-matce> (dostęp 11.03.2022).

Niziołek, K. (2011). Fotografia uczestnicząca. Od jakościowych badań światów społecznych do interwencji socjologicznej, *Qualitative Sociology Review*, tom VII, nr 1, s. 22–41.

Niziołek, K. (2015). *Sztuka społeczna. Koncepcje, dyskursy, praktyki*, Białystok: Publikacje Pracowni Sztuki Społecznej.

Olechnicki, K. (2003). *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa: Oficyna Naukowa.

Olechnicki, K., Szlendak T. (2002). Wywiad z użyciem fotografii w metodologii badań socjologicznych i w praktyce społecznej. *ASK*, nr 11, s. 7–26.

Plutecka, G., Garztecki J. (1987). *Fotografowie nietypowi*. Kraków: WL.

Pauwels, L. (1993). The Visual Essay: Affinities and Divergences Between the Social Scientific and the Social Documentary Modes. *Visual Anthropology*, vol. 6, s. 199–210.

Price, D. (1997). Surveyors and Surveyed. *Photography Out and About*. W: Wells Liz (red.) *Photography: A Critical Introduction*, London & New York: Routledge, s. 55–102.

Sekula, A. (1982). *On the Invention of Photographic Meaning*. W: *Thinking Photographs*, ed. Burgin V. London. Macmillan.

Sienkiewicz, K. (2006). *Monika Zielińska (Mamzeta)*. Pobrane z <https://culture.pl/pl/tworca/monika-zielinska-mamzeta>, (dostęp 1.05.2022)

Skibińska, R. (2021). *Ekolodzy na drodze cywilnej wstrzymali cięcia w Puszczy Białowieskiej*. Pobrane z <https://www.prawo.pl/biznes/wycinka-puszczy-bialowieskiej,512010.html> (dostęp 3.05.2022)

Stasz, C. (1979). *The Early History of Visual Sociology*. W: Wagner Jon (red.) *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills/London: SAGE

Publications, s. 119–36.

Tomaszczuk, Z. (1998). *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*. Warszawa: Centrum Animacji Kultury.

Wilczyk, W. (2014). *Święta wojna*. Kraków – Łódź: Karakter/Atlas Sztuki.

Wilczyk, W. (2014). *Święta wojna. Dokument, krytyka archiwum*. Pobrane z (<http://postmedium.art/swieta-wojna-dokument-krytyka-archiwum/>, (dostęp 26.03.2022).

Worth, S., Adair J. (1972). *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.

Żmiejewski, A. (2007). Stosowane sztuki społeczne, *Krytyka Polityczna*, nr. 11–12, s. 14–24.

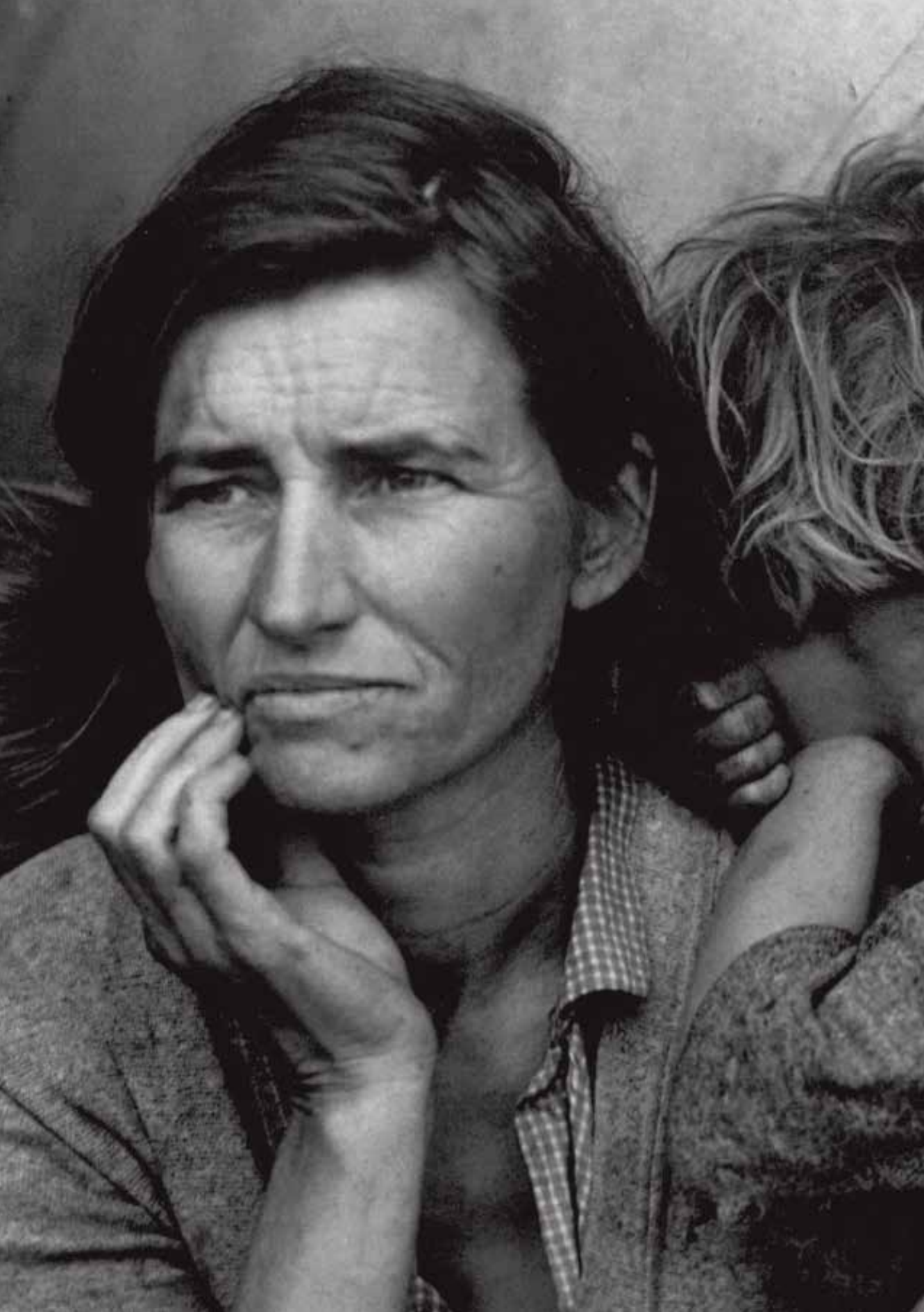
Photography in action: contestation, activation and intervention

Abstract

The article deals with photography and its role in contestation, social activation and intervention. The history of photography brings many testimonies to its significant cognitive potential, but also to activating possibilities leading to the transformation of reality. Photography performs social functions that are responsible for building/reconstructing/ defending the identity of the community, which allows to treat photography as an important resource, a tool perfectly suited to show various social injustices, support the processes of socio-cultural change and stimulate social sensitivity. The paper presents both selected elements from the history of this medium, taken from world photography, but also the latest examples of its use in the Polish context.

The article presents various forms and areas of actionist photography, primarily the documentary photography, photo-voice, advocacy photography and photography as an participatory art. The use of photography has many purely cognitive advantages, but the most important benefit seems to be its endogenous ease of crossing the boundaries between different areas of thinking and acting.

Keywords: participatory photography, documentary photography, photo-voice, advocacy photography, indigenous media production, art-based action research.



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.

Bohaterami 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.

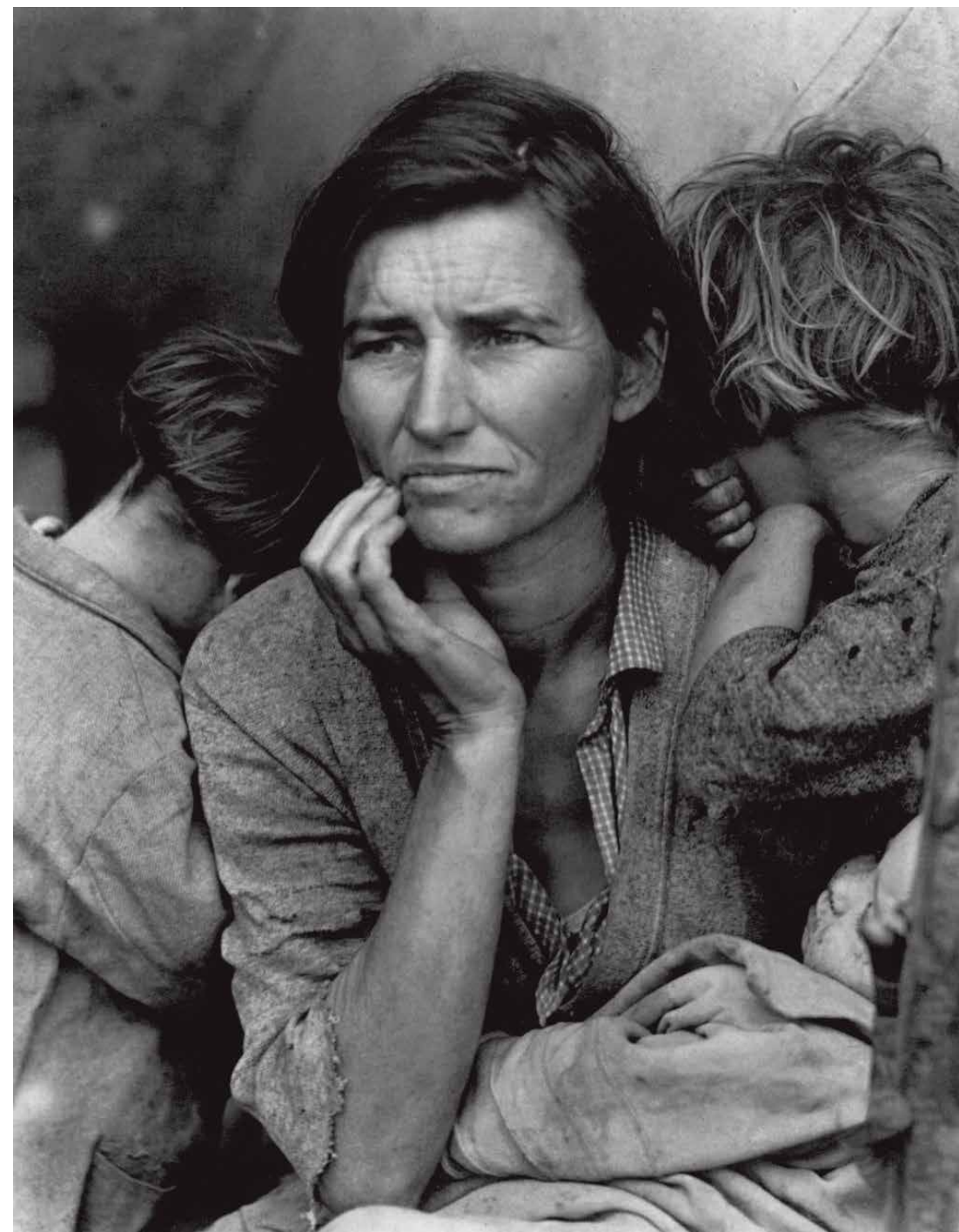
W okresie tym zaangażowani przez Strykera fotografowie – wśród których obok Dorothei Lange znalazły się też takie sławy jak Arthur Rothstein i Walker Evans – wykonali około 270 tysięcy zdjęć. Były one udostępniane prasie za darmo. Można powiedzieć, że skupiona wokół Strykera grupa fotografów miała dwa 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 maryjną¹. 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 detalem, 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

¹ 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 sześciorokiem 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 posłuszeństwa². 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 charakteru³.

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 działo⁴) o zdjęcie Pacholskiego nikt się nie upominał. Dlaczego więc autor zdecydował się ponownie pokazać je publiczności (w roku 2020 na wystawie zatytułowanej *Piętno wyróżnienia*⁵)? 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 nostalgii⁶. 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 przestrożą, jaką artysta kieruje pod adresem fotografów i wszelkich dokumentalistów: uważajcie: wyróżnianie (nawet jeśli oznacza ono życzliwe 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-propagandowe⁷ uwikłania fotografii i zmieniające się wyobrażenia na temat jej sprawczości⁸. 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 changera*, 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 *widać* 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 przecenieniu. 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, rozbiierać na czynniki pierwsze, by szukać w nich jakichś niespójności, jakichś nie dostrzeżonych jeszcze szczegółów, które utwierdzą nas w przekonaniu, że postawa z generalizowanej nieufności⁹ 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](#).



Fotografia ojczysta jako czynnik integrujący społeczności Ziemi Odzyskanych w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej

MACIEJ SZYMANOWICZ

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Abstrakt

Artykuł pokazuje sposoby obrazowania społeczności i terenów Ziemi Odzyskanych przez polskich fotografów w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej. Gigantyczna skala ówczesnych migracji i powstające w jej wyniku nowe struktury społeczne stały się ważnym elementem nie tylko krajowej polityki, ale również jednym z kluczowych tematów ówczesnej fotografii. Oficjalne przekazy propagandowe utwierdzające społeczeństwo w celowości przejęcia terytoriów i powrotu na „ziemie macierzyste” wpływały na tworzenie określonego modelu fotograficznej reprezentacji Ziemi Odzyskanych. W artykule została omówiona rola fotografii w konstruowaniu „tożsamości protetycznej” umożliwiającej przedstawienie nowego terytorium i jego mieszkańców jako gospodarzy „własnego” obszaru. Dociekania przedstawione w artykule są prowadzone na bazie materiałów archiwalnych i pokazują jak ewoluował w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej obraz Ziemi Odzyskanych, ze względu na zmieniające się koncepcje polityczne i artystyczne. Elementem spajającym przedstawioną problematykę są zagadnienia programu fotografii ojczystej, który został wykorzystany jako podstawa estetyczna dla opisanych akcji dokumentalnych.

Słowa kluczowe:

amator, dokument, fotografia ojczysta, fotografia, Jan Bułhak (1876–1950), Ziemie Odzyskane.

Wprowadzenie

Zmiany terytorialne, dokonane w wyniku II wojny światowej, wywołały w polskim społeczeństwie gigantyczne procesy migracyjne, a w konsekwencji tworzenie nowych wspólnot na terenach wcześniej przynależnych do państwa niemieckiego. Poczucie wykorzenia pośród osadników i konieczność integracji nowych terytoriów z pozostałymi częściami kraju generowały silne zaangażowanie systemu propagandy państwowej w kreowanie obrazu wspólnoty i mitu o polskiej przeszłości Ziemi Odzyskanych. W proces ten mieli wkład również fotografowie, zarówno ci pracujący dla różnorodnych instytucji państwowych, jak i zrzeszeni w stowarzyszeniach fotograficznych. To właśnie ich udział w strategii budowania wspólnoty w pierwszej powojennej dekadzie będzie tematem tego artykułu.

Wypowiedzią, która w niezwykle trafny sposób diagnozuje stan naszej wiedzy oraz zbiorowej świadomości dotyczącej terytoriów, które przyłączono do Polski, jest wyznaczenie Olgi Tokarczuk: (...) *Jako pisarka mam szczęście, że na skutek działania młynów historii dostało mi się takie miejsce jak Dolny Śląsk. To wielki prezent otrzymać do życia krainę, która nie jest wyczerpująco opowiedziana w języku i kulturze, do której należą. Wszystko trzeba zaczynać od nowa. Ostrzyć pióro, żeby było w stanie opisać ten ogrom świata i zapęlić wszystkie puste miejsca w przestrzeni i pamięci. (...) Właściwie każde miasteczko na Dolnym Śląsku powinno mieć swojego pisarza czy pisarkę na etacie, niczym gminnego urzędnika* (Tokarczuk, 2019, s.174). W słowach wybitnej pisarki uderza nie tylko celność postawionej diagnozy, ale również charakterystyczne odczucie sugerujące nieuchronność podejmowania historii nieznaną przez pracujących tu twórców, czy wręcz pionierskich wypraw w enigmatyczny świat przeszłości ukształtowanej w odrębnych

kręgach kulturowych. Fascynuje, że owe odczucia są wciąż tożsame z tymi, które towarzyszyły pierwszym polskim powojennym mieszkańcom tych terenów. To właśnie owe umiejscowienie w obcej i niezrozumiałej przestrzeni geograficznej i kulturowej, wywołujące poczucie wyobcowania i tymczasowości wśród przybyłych tu – z różnych obszarów Polski, w tym tych przejętych przez Związek Radziecki – osadników, było dla nich dominującym doświadczeniem. O stanie świadomości społeczności kształtującym się na Ziemiach Odzyskanych ostatnio pisał Piotr Oleksy w swojej znakomitej autobiograficznej podróży po wyspie Wolin: (...) *W społeczności, która zaczęła się kształtować siedemdziesiąt pięć lat temu, trudno oprzeć poczucie regionalnej tożsamości na historii. Nasze myślenie o przeszłości jest zdominowane przez perspektywę narodową, więc trudno pozbyć się przekonania, że to wszystko było „nie nasze”. Zwłaszcza, że to co najbardziej „swoje”, osadnicy zostawili za sobą* (Oleksy, 2021, s.11).

W niniejszym artykule omówię kilka w moim przekonaniu najistotniejszych zagadnień łączących się z działalnością fotografów i stowarzyszeń fotograficznych na Ziemiach Odzyskanych w pierwszej powojennej dekadzie. Jako punkt wyjścia przedstawię historię i główne założenia programu fotografii ojczystej, który regulował sposób utrwalania nowych terytoriów w zakresie strategii pracy, jak i estetyki wykonywanych zdjęć. Zanalizuję także sposób wykorzystania programu do tworzenia „tożsamości protektycznej” kształtujących się tu lokalnych społeczności. Wywód mój będzie miał charakter chronologiczny, poprzez który ukażą, jak ewoluowały podstawowe paradygmaty w strategii programu pod wpływem zmian dokonujących się w polskiej polityce, kulturze (wprowadzenie socrealizmu w 1949 roku), a także rozwoju amatorskiego ruchu fotograficznego na Ziemiach Odzyskanych.

Czas pionierów

Pierwsza akcja dokumentalna na Ziemiach Odzyskanych została przeprowadzona przez Polskie Towarzystwo Krajoznawcze w 1946 roku¹. Następnie podjęły Biuro Turystyki Ministerstwa Komunikacji od 1947 roku oraz Instytut Zachodni w Poznaniu od 1948 roku². Pionierska misja PTK obejmowała tylko prace fotograficzne, natomiast na potrzeby dwóch pozostałych stworzono szerokie ekipy „wędrownych” specjalistów, którzy przez kilka lat wykonywali różnorodne prace dokumentacyjne na szerzej nieznanym społeczeństwu terytoriach, jednocześnie podlegających intensywnemu zasiedleniu. Jak wyglądały zadania stojące przed pierwszymi ekipami fotograficznymi pokazuje m.in. przygotowany w końcu 1945 roku dokument opisujący strategię budowy archiwum fotograficznego przy PTK, w którym wskazywano na podstawowe zadania fotografów, kreślone głównie w odniesieniu do terenów Ziemi Odzyskanych: (...) *W szczególności zaś zdjęcia winny przedstawiać: ogólny widok miast, wsi i okolice, zabytki historyczne z uwzględnieniem ich polskich tradycji, typy ludowe, sceny rodzajowe z uwzględnieniem budzącego się i organizującego życia polskiego na ziemiach odzyskanych, obrazy pracy w polu, w fabrykach, portach, kopalniach, hutach itp., plany miast i miejscowości historycznych, zabytki*

1 Część faktografii oraz wybrane aspekty omawianego problemu podają za moimi wcześniejszymi ustaleniami opublikowanymi m.in. w: *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955*, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.

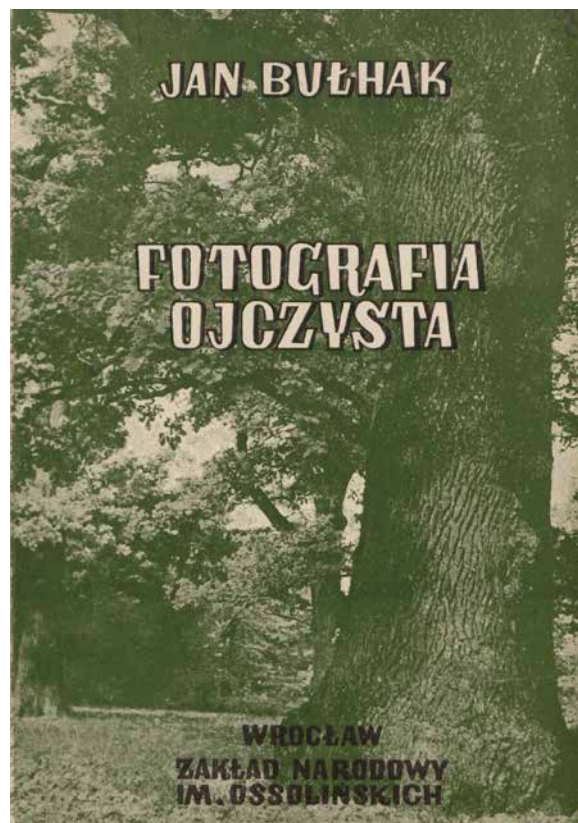
2 W wyprawach na Ziemiach Odzyskanych uczestniczyło wielu fotografów, w misji PTK brali udział: Jan Bułhak, Edward Falkowski i Bolesław Malmurowicz, dla Ministerstwa Komunikacji fotografowali: Jan Bułhak, Tadeusz Dohnalik, Bonifacy Gajdzik, Henryk Hermanowicz, Stanisław Mucha i Jerzy Mańkowski. Natomiast dla Instytutu Zachodniego: Eugeniusz Kitzmann, Bronisław Kupiec, a także historycy sztuki: Gwido Chmarzyński i Zygmunt Świechowski.

przyrody, typowy krajobraz górski, nadmorski, przyjeziorny, wodny, narzędzia pracy (charakterystyczne), urządzenia cywilizacyjne budzące szczególną uwagę (autostrady, drogi, parki, przystanie, szkoły itp.) (Skowron, 2000, s.40). Do prowadzonych akcji dokumentalnych włączyły się również powstałe na Ziemiach Odzyskanych w latach 40. towarzystwa fotograficzne. Ich wkład był jednak punktowy, obejmował bezpośrednio okolice miejsc, w których były zlokalizowane, choć z drugiej strony ich działania były znacznie szerzej zakorzenione w tkankach kształtujących się społeczności. Elementem ujednoczającym dla poczynań tych różnorodnych ośrodków była dominująca tradycja fotografii ojczystej, która tworzyła swoisty kod estetyczny powstających wówczas prac. Jej głównym promotorem był niekwestionowany lider ówczesnego środowiska fotograficznego Jan Bułhak, który intensywnie promował swój program od 1946 roku³. O tej relacji zaświadczały słowa: (...) *Polsce przybyły nowe dzielnice na Zachodzie, wyludnionym i ogołoconym z dotychczasowego zagospodarowania. Dzielnice te będą szybko zmieniały swe oblicze pod naporem wymagań życia, a dawne tego oblicza wizerunki pochodzenia niemieckiego przestały być aktualne. Czas nie stoi na miejscu, a na to co tam jest dzisiaj do zrobienia w zakresie fotografowania, na to za parę lat będzie już za późno. Do utrwalania wyglądu tych stanów przejściowych ziem zachodnich konieczną jest natychmiastowa energiczna działalność fotografów objazdowych (...). Tu znowu musimy sobie przypomnieć Niemców. (...) Otóż Niemcy mieli przed wojną świetnie zorganizowaną sieć fotograficzną po całym państwie i jej sprawnie działające komórki*

3 Pierwszy akt powtórnej promocji przez Jana Bułhaka programu fotografii ojczystej miał miejsce w trakcie IV Polskiego Kongresu Turystycznego w maju 1946 roku. W trakcie kongresu Bułhak wygłosił programowy referat pt. *Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej*.

tak zwaną „Heimatifotografie” (Bułhak, 1946, s.5). Czym była zatem fotografia ojczysta? Był to program, który pojawił się w orbicie zainteresowania polskich twórców w drugiej połowie lat 30., a pierwszym impulsem do jego przyjęcia była wizyta w Polsce, przy okazji prezentacji niemieckich twórców w ramach Międzynarodowego Salonu Fotografiki, prof. Paula Lükinga Prezydenta Verband Deutscher Fotografenvereine (Związku Towarzystw Fotograficznych w Niemczech), przybliżył on, na bazie wystawy, polskim działaczom program niemieckiej *Heimatifotografie*, która stała się wzorcem dla polskiego programu fotografii ojczystej (Neuman, 1935, s.22). Najogólniej ujmując, był to dokumentalny program mający na celu ukazać w pozytywnym świetle: krajobraz, zasoby materialne i rzeczywistość

społeczną kraju. Program na polskim gruncie wyrastał z państwowotwórczych postaw przedwojennych fotografów, które skutkowały ich ówczesnymi deklaracjami o charakterze politycznym, wspierającymi bieżącą rację stanu. Dlatego starali się utrwać zarówno osiągnięcia państwowe, jak i tematy odnoszące się do obowiązującej polityki historycznej, w tym drugim przypadku szczególnie eksploatowano tradycje szlacheckie, romantyzmu czy legionowe. Fotografia ojczysta była również traktowana jako spełnienie, dyskutowanego od początku lat trzydziestych, problemu fotografii posiadającej cechy narodowe, dla Bułhaka bowiem w predylekcji do określonej tematyki, którą *notabene* promował w programie (np. otwarte kresowe krajobrazy, życie wsi i dworu) odbijała się zbiorowa świadomość Polaków.



Okładka książki Jana Bułhaka pt. *Fotografia ojczysta*, 1951

Inny ważny element programu odnosił się do form obrazowania, dla których wzorów upatrywano w estetyce piktorializmu, kierunku eksponującego związek fotografii z tradycyjnym malarstwem. W efekcie powstające w ramach programu fotografii ojczystej dokumenty cechowały tradycyjne harmonijne kompozycje o czytelnej strukturze przestrzennej z jasno sprecyzowanymi planami i motywem głównym. Oczywiście program po II wojnie światowej wymagał korekt w zakresie ideowym (szlachcica zamieniono na robotnika, a koncepcję państwa jagiellońskiego zastąpił piastowski), jednak wypracowane w jego obszarze strategie perswazyjne pozostawały aktualne, tym bardziej, że w powojennej rzeczywistości zostały wyostrezone podziały narodowe, które sprzyjały podjęciu programu⁴. Założenia towarzyszące programowi fotografii ojczystej wskazują, jak duży potencjał związany z kreowaniem określonych postaw tożsamościowych był w nim zakodowany. Włączenie programu do aparatu propagandy powojennej przysłużyło się kreowaniu między innymi mechanizmu inżynierii społecznej, porządkującej życie na terenie podlegającym gwałtownym procesom migracji i wysiedleń. Fotografia brała zatem udział w tym, co Kamila Gieba określa tworzeniem tożsamości protetycznej będącej remedium na chaos społeczny oraz brak identyfikacji osadników z nowym otoczeniem czy poczuciem ich wyobcowania i niezrozumienia obcej kulturowo przestrzeni. Na Ziemiach Odzyskanych tworzenie owej tożsamości protetycznej nabierało charakteru zorganizowanej akcji wspieranej przez władze na wielu poziomach, w tym również działalności artystyczno-kulturalnej. Relacje te precyzyjnie opisała autorka: (...)

⁴ O narodowej legitymizacji władzy w pierwszych powojennych latach, patrz w: M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2005.

Czym była owa utracona spójność, która miała zostać przywrócona przez tożsamościową protezę w realiach tzw. Ziemi Odzyskanych? Po pierwsze, był to brak identyfikacji zróżnicowanych kulturowo jednostek ze społecznością przesiedlonych, która miała uchodzić za homogeniczną. Po drugie – był to brak identyfikacji z terytorium, które – przynajmniej w sytuacji wyjściowej, czyli tuż po zakończeniu wojny – nie posiadało symboli narodowych ani elementów dziedzictwa, mogących przyczynić się do wytworzenia poczucia zadomowienia, bycia u siebie. Na protetykę tożsamości w kontekście powojennej zmiany granic Polski składa się kilka elementów, które łącznie miały stworzyć narrację, a raczej meta-narrację, jaka (...) rości sobie prawo wyłączności do transmitowania określonej reprezentacji świata (Gieba, 2018, ss.103–104).

W tym kontekście roli protezy nabierały najpopularniejsze zdjęcia Jan Bułhaka, w których przedstawiał tereny Ziemi Odzyskanych na wzór przedwojennych Kresów Wschodnich, jego zdjęcia charakteryzowały się szerokimi panoramami, ukazywaniem architektury pogrążonej w zieleni czy ekspozycji związku człowieka i natury. W tego rodzaju obrazach dokonywał m.in. specyficznej „naturalizacji” przestrzeni miejskich, tym samym akcentując według niego cechy „typowo” polskie. Taki romantyczny obraz Ziemi Odzyskanych był rodzajem widmowego wspomnienia o Kresach, miał on na celu repolonizację przestrzeni i budowę poczucia związku osadników z nowymi terenami. Te szeroko upowszechniane na plakatach, pocztówkach i innych publikacjach obrazy odegrały ważną rolę w ówczesnym dyskursie władzy. Pierwsze pokolenie „objazdowych” fotografów wyznaczyło zatem kanon obrazowania Ziemi Odzyskanych bazujący na intensywnej reinterpretacji historii i przestrzeni. W tym pierwszym przypadku chodziło o ekspozycję dziedzictwa średniowiecznego zgodnego z lansowaną przez władzę tezą o piastowskich korzeniach

Jan Bułhak, *Dies irae* (Dorotowo k. Olsztyna), 1947

przejętego terytorium, w drugim o opisaną wcześniej manierę romantyczno-kresowego sposobu prezentacji przestrzeni. Proces ten odbywał się w myśl przytoczonego powyżej stwierdzenia Bułhaka o zatarciu aktualności dawnych zdjęć niemieckich i konieczności stworzenia nowej ikonografii terenów, akcentującej ich słowiańską proveniencję. Zdjęcia z tych pierwszych wypraw obrosły heroicznymi opowieściami, jak choćby ta z wyprawy Bułhaka z Mieczysławem Orłowiczem w lipcu 1946 roku, kiedy pracowali na terenie zamianowanego starego miasta w Braniewie (Orłowicz, 1947, s.13). W podobnych warunkach powstawały pionierskie dokumentacje wykonywane

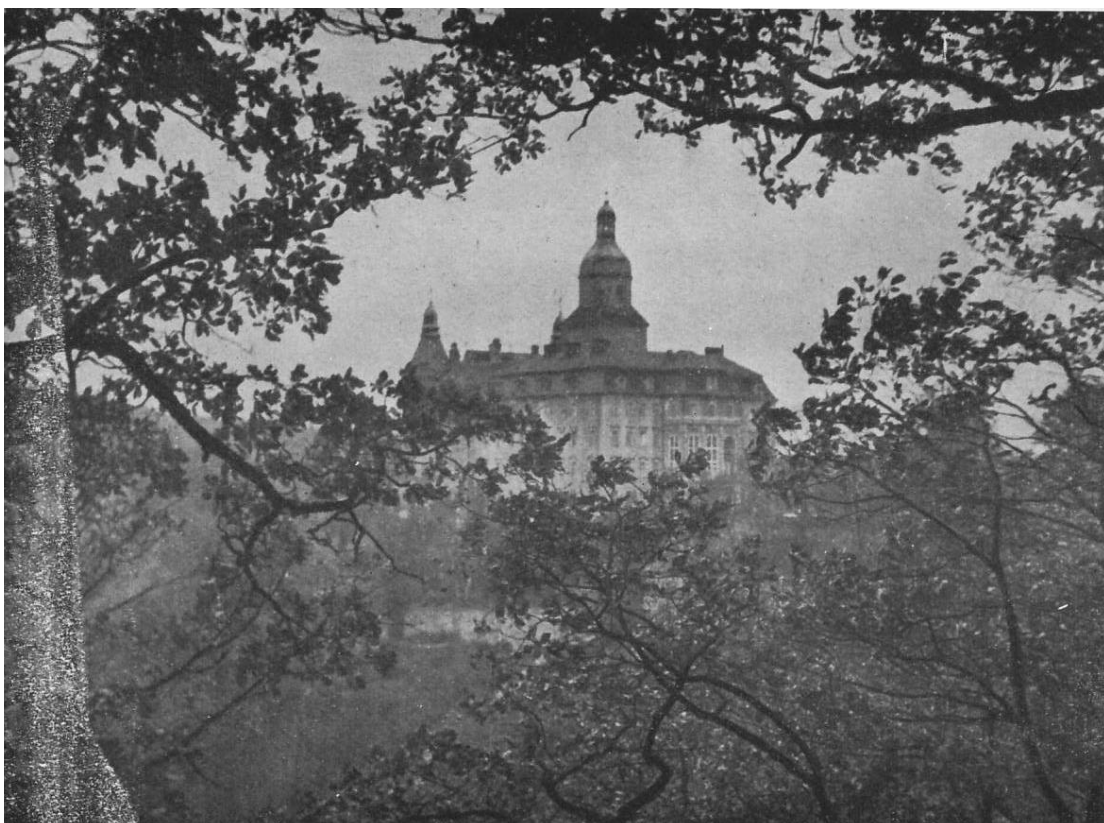
przez ówczesnie nieliczne na Ziemiach Odzyskanych stowarzyszenia fotograficzne, wśród nich należy wymienić jednostki powstałe w Gdańsku, Opolu i Wrocławiu w 1947 roku. O wymiarze zainteresowania „upaństwowioną” tematyką i zagadnieniami programu fotografii ojczystej pośród towarzystw działających na Ziemiach Odzyskanych zaświadcza *I Wystawa Fotografiki* we Wrocławiu, która została otwarta w czerwcu 1948 roku we wrocławskim ratuszu w obecności Prezydenta Miasta Bronisława Kupczyńskiego (Romer, 1948, s.11). Ekspozycja ta, na której główna nagroda została ufundowana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, była prezentowana podczas

Jan Bułhak, *Krajobraz koło Oleśnicy*, druga połowa lat 40. XX wieku

trwania propagandowej Wystawy Ziemi Odzyskanych we Wrocławiu⁵. Jak po latach wspominała Janina Mierzecka: (...) *Wystawa miała przede wszystkim za cel pokazanie po raz pierwszy odzyskanych terenów Dolnego Śląska i jego zabytków* (Mierzecka, 1981, s.174). Elementem dopełniającym wydarzenie był wykład Jana Bułhaka, poświęcony programowi fotografii ojczystej, zapewne silnie on wybrzmiał w środowisku, któremu Marian Schulz, ówczesny referent fotografiki w MKiS, przypisywał szczególną rolę w akcji doku-

mentowania Ziemi Odzyskanych w szerszym kontekście krajowej polityki artystycznej w zakresie fotografii (Schulz, 1948, s.10). Wreszcie o samych aspiracjach fotografów zaświadcza słowa prezesa Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego Witolda Romera z mowy wygłoszonej podczas wernisażu: (...) *Gdy wchodziliśmy na te Ziemi, nie mieliśmy wrażenia obejmowania swej własności w posiadanie. Niemczyzna zdawała się tak dokładnie zakrywać każdy zakątek ziemi, że mieliśmy raczej uczucie zasłużonego rewanzu, niż powrotu do swego domu. Gdy jednak zacniemy chodzić z aparatem po mieście i jego szczegółami się interesować, gdy obejrzymy stary polski tympanon*

⁵ *Przyznanie nagród na I Wystawie Fotografiki we Wrocławiu*, „Świat Fotografii”, 1948, nr 10, s.11.

Jan Bułhak, *Zamek* (Książ), druga połowa lat 40. XX wieku

w kościele N.M.P. na Piaskach, (...) zaczynamy wyraźnie odczuwać, że jesteśmy w swoim dziedzictwie. (...) Obiektyw jest narzędziem służącym poznaniu i odczuciu piękna swego kraju i prawdy wielu innych rzeczy, i to nie tylko dla tych, którzy przychodzą wystawy oglądać, ale w większej jeszcze mierze dla tych, którzy są stroną czynną, którzy się nim posługują i prace swe głębiej przeżywają (Romer, 1948, s.11). Autor wypowiedzi, podobnie jak i duża część środowiska wrocławskiego, był przesiedleńcem ze Lwowa, ośrodka, który odegrał przed wojną niebagatelną rolę w propagacji idei fotografii ojczystej, to m.in. pod jego nadzorem wydano w Książnicy Atlas słynną serię pocztówek z widokami Polski.

Drugim elementem tworzącym tożsamość protetyczną na Ziemiach Odzyskanych był sposób przedstawiania społeczeństwa, które powstało w wyniku gwałtownych procesów migracyjnych, jego skład w zdecydowanej większości tworzyli repatrianci z obszarów, które od Polski przejął Związek Radziecki oraz ludność z tzw. ziem dawnych (głównie Wielkopolska i Polska centralna) (Jankowiak, 2015, s.33). Należy jednak zauważyć, że dwie powyżej wskazane grupy stanowiły większość, ale strukturę narodowościową uzupełniali przesiedlani ze Związku Radzieckiego Żydzi (głównie Dolny Śląsk), Ukraińcy i Łemkowie trafiający tu w wyniku akcji „Wisła” oraz Grecy migrujący z powodu wojny domowej. Wreszcie

Jan Bułhak, *Żniwa* (wieś Rekowo k. Bytowa), druga połowa lat 40. XX wieku

należy podkreślić obecność rozsianych po całym terenie Ziemi Odzyskanych grup autochtonów zweryfikowanych jako ludność polska, których propaganda wykorzystywała jako dowód na odwieczną polskość przejętych terenów (Jankowiak, 2015, ss.36–39). Jednocześnie do 1949 roku trwał proces wysiedlania Niemców, którzy przez pewien czas współtworzyli mozaikę mieszkańców przejętych terenów (Jankowiak, 2015, s.35). W wyniku opisanych ruchów migracyjnych liczba ludności na Ziemiach Odzyskanych w grudniu 1950 roku osiągnęła liczbę 5,967 mln osób (Jankowiak, 2015, s.39). Ta różnorodność ludności generowała szereg konfliktów, i to nie tylko na linii Polacy – Niemcy,

czy postrzeganych przez przyjezdnych jako obcych kulturowo autochtonów, ale również była doświadczana w odniesieniu do Polaków pochodzących z różnych części dawnej II Rzeczypospolitej (Machałek, 2015, s.60). Zaskakująco problem ten jednak nie znajdował odbicia w ówczesnych dokumentacjach fotograficznych. Przekaz budowany na bazie fotografii był skoncentrowany wokół jasno określonych celów społeczeństwa, w licznych przekazach dominuje obraz zgodnie kooperujących ludzi na rzecz odbudowy i zagospodarowania nowych terytoriów. Tego rodzaju sposób myślenia wyziera z licznych zdjęć z drugiej połowy lat 40. ukazujących odradzający się przemysł, a nade wszystko rolnictwo. Liczne

fotografie o tematyce pracy autorstwa np. Jana Bułhaka czy Henryka Hermanowicza pozwalały na sprowadzenie do wspólnego mianownika nowych mieszkańców, których przedstawiano tak, by wyseparować ich z bieżących konfliktów. Fotografie osadników pracujących na rzecz zagospodarowania nowych terytoriów stanowią najpopularniejszy sposób ukazania rodzącego się społeczeństwa Ziemi Odzyskanych, w tym zakresie można nawet zaryzykować tezę, iż tego rodzaju zdjęcia antycypowały późniejszy socrealizm. Ten rodzaj przedstawiania, oparty o ekspozycję etosu

pracy, był związany z kreacją w powojennej prasie figury „Polaka zachodniego”, który został, jak pisała Maria Tomczak, stworzony w kręgach poznańskich propagatorów myśli zachodniej i dlatego: (...)swoistym archetypem «człowieka zachodniego» mieli być działacze wielkopolscy z czasów rozbiorowych (...) Zagospodarowanie Ziemi Zachodnich traktowane było zatem jako kontynuacja XIX-wiecznego wysiłku Wielkopolan mającego na celu podtrzymanie polskości (Tomczak, 2006, ss.49–50). Taki rodzaj rozumowania znalazł szerokie odbicie w ówczesnej fotografii przedstawiającej Ziemię Odzyskaną.



Jan Bułhak, *Przędka*, druga połowa lat 40. XX wieku

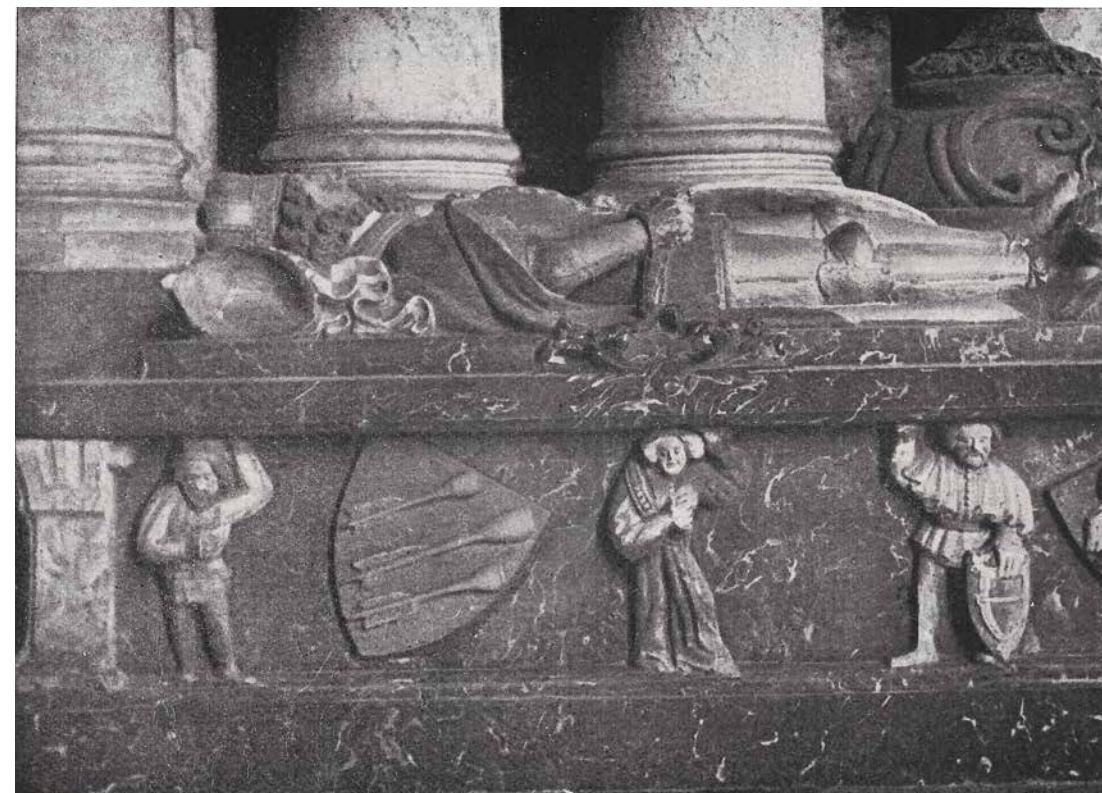
Przełom

Pierwsze powojenne lata przepełnione są działalnością fotograficzną o jednoznacznej wymowie, którą upraszczająco można określić jako naznaczoną nacechowanymi narodowo „gestami ikonoklastycznymi” polegającymi na odrzuceniu zastanej i tworzeniu nowej ikonografii tych terenów. W sposobach obrazowania Ziemi Odzyskanych należy jednak zauważyć dość istotną korektę, która nastąpiła w wyniku splotu kilku wydarzeń z lat 1948–1949. Po pierwsze w sferze politycznej w trakcie I Zjazdu PZPR w grudniu 1948 roku oficjalnie uznano za zakończony proces integracji Ziemi Odzyskanych z pozostałymi ziemiami, co skutkowało zmianą optyki postrzegania nowych

terytoriów (Szczegół, 1999, s.20). W sferze artystycznej w 1949 roku zostanie, za wzorem radzieckim, wprowadzony administracyjnymi metodami socrealizm jako bezalternatywny sposób uprawiania sztuki. Wprawdzie program fotografii ojczystej został zaadaptowany do nowej metody twórczej, jednak wymusił on, podobnie jak zmiana statusu Ziemi Odzyskanych, liczne korekty w podejściu do tematyki zdjęć. Wreszcie, w sferze organizacyjnej, w grudniu 1947 roku powołano do życia Polskie Towarzystwo Fotograficzne⁶. Celem tej organizacji było włączenie w jednolitą strukturę, znajdującą się pod opieką MKiS, wszystkich

⁶ Informacja za: [rubryka: *Z życia organizacyjnego*], „Świat Fotografii”, 1948, nr 7, s. 39.

Jan Bułhak, *Grobowiec Bolka Świdnickiego u Cystersów (Krzeszów)*, druga połowa lat 40. XX wieku



dotychczas pracujących samodzielnie towarzystw fotograficznych. Proces tworzenia struktury PTF został w przeważającej mierze zakończony w 1948 roku, a fotografowie zgodnie z założeniami ministerialnymi mieli rozpocząć nowy etap pracy w myśl zasady wyłożonej przez Mariana Schulza: (...) *Twórca musi odczuwać, że jest w nurcie właściwym, we właściwym miejscu i czasie, i spełnia właściwe zadanie ku zadowoleniu otoczenia i własnej satysfakcji. Musi mieć świadomość, że praca jego będzie społecznie uznana, fachowo oceniona i sprawiedliwie nagrodzona. Musi powstać „harmonogram” pracy. To są na miarę dzisiejszą istotne warunki postępu* (Schulz, 1949, s.4). Ministerialny referent u progu socrealizmu starał się również sprecyzować główne zadanie twórcze dla środowisk Polskiego Towarzystwa Fotograficznego: (...) *Trzeba (...) ten ruch ująć w nowy system celowej pracy, by nie był on marowaniem cennego materiału fotograficznego, lecz pracował z pożytkiem dla Państwa i społeczeństwa. To jest sprawa wielkiej wagi, której rozwiązanie jest możliwe tylko przez propagandę krajoznawstwa, by w ten sposób zdobyć najbogatszy ilustracyjny materiał informacyjny o kraju (...). Inicjator tej idei i jej niestrudzony krzewiciel, prof. Jan Bułhak, w najnowszej swojej pracy (...) przedstawia tę myśl z całą finezją swego charakterystycznego stylu* (Schulz, 1949, s.5).

Czas socrealizmu

Ten sposób myślenia będzie stanowił podstawę działalności zjednoczonego ruchu amatorów fotografii w dobie socrealizmu, który w polskiej wersji wchłonął fotografię ojczystą. Co ciekawe, to właśnie socrealizm dał pełną podstawę organizacyjną wcześniejszym tezom Bułhaka dotyczącym wciągnięcia fotografii ojczystej w szeroki obieg fotografii amatorskiej. Bułhak już w swoim pierwszym powojennym wystąpieniu z 1946 roku podkreślał konieczność zorganizowania fotografów, dla których naczelnym punktem odniesienia powinna być

szeroko uspołeczniona i umasowiona fotografia ojczysta. Zamyśl ten powtarzał również w odniesieniu do pierwszych oznak upolitycznienia sztuki: (...) *Portret nowej Polski powinny wykonać nie jednostki, których siły zadanie to przewyższa niepomiernie, lecz zorganizowana zbiorowość. (...) Czyż nie powinna poprzeć takiego uspołecznienia fotografii i wykorzystać go w całej pełni Polska zmierzająca do socjalizmu? (...) Czyż nie powinna zużytkować jej do pogłębiania swej świadomości, do odnalezienia swego prawdziwego, wiernego, wszechstronnego wizerunku w zbiorowej, celowo zorganizowanej pracy społeczności fotograficznej?* (Bułhak, 1951, s.9). W planowanych zasadach pracy PTF-u, które widziano w odniesieniu do programu fotografii ojczystej, stworzono wizję działań lokalnych wspólnot fotograficznych w oparciu o dokumentację małych ojczyzn. Istotność tych prac podkreślano zarówno z perspektywy lokalnej jak i krajowej, a także w wymiarze społecznym i artystycznym, łącząc to z bieżącymi potrzebami państwowymi. Doskonale tę relację opisuje fragment książki Bułhaka, w której nakreślił wizję narodzin fotografa ojczystego w odniesieniu do fotografów-osadników na Ziemiach Odzyskanych: (...) *A jeśli nie miałeś szczęścia pozostać w gnieździe rodzinnym, jeśli losy rzucił cię w inne strony kraju, to po przejściu lat zaczynasz zapewne już się z nimi zżywać, zadamowiać w nich, założyłeś może tam rodzinę i warsztat pracy, nabrałeś do tych stron przekonania i (...) sentyment przenosisz na otoczenie, w którym znajdujesz niemało dobrych ludzi. (...) Nabrałeś poczucia przynależności do tego miejsca i do tych ludzi, twoich sąsiadów, czujesz się częścią ich gromady, ogniwem tego żywego łańcucha ludzkiego, obywatelem tej gminy, miejscowym krajanem. (...) Otóż pomyśl, jakby to było dobrze, gdybyś tę całą swojszczyznę zaczął fotografować właśnie dlatego, że jest ci ona taka bliska i miła?* (Bułhak, 1951, s.35). Dalej Bułhak roztrąca podstawowy katalog tematów, który dla takiego

fotografa-amatora byłby pożądanym: (...) *Pokazałbyś w fotografiach wszystko, co cię otacza: domowe twoje osiedle, łąkę z pastwiskiem, rzekę z młynem, pole z uprawą i niwę ze sprzętem zboża, zagajnik lub las najbliższy z należącym do niego tartakiem, drogę wiodącą do miasteczka, ulicę, rynek, ważniejsze budynki, zwłaszcza takie jak ratusz, szkoła, teatr, muzeum, kościół albo te, w których koncentruje się życie miejscowego pracownika, jak warsztaty, spółdzielnie, domy ludowe. Pokazałbyś pracę twoich sąsiadów: zajęcia rolnika, rzemieślnika czy robotnika, wczasy twoich znajomych, ich zebrania i rozrywki, zwyczaje, obrzędy, stroje i przedmioty domowego użytku* (Bułhak, 1951, s.35). W tekście wybija się mocno akcentowana tematyka pracy, co jest charakterystyczne dla socrealistycznego etapu fotografii ojczystej, kiedy zaczyna ona dominować nad geohistorycznym dyskursem. Powtórzmy zatem, że dla Bułhaka możliwość uspołecznienia i umasowienia ruchu fotograficznego opierała się na skoordynowaniu pracy PTF wokół programu fotografii ojczystej, bowiem tylko tak mógł dokonać się rozwój liczbowy środowiska fotograficznego, jak podkreślał: (...) *Do dziesiątków oficerów dobierzmy tysiące szeregowców. Tylko wtedy wygramy kampanię kultury fotograficznej* (Bułhak, 1951, s.38). Rzeczywiście to m.in. promowany przez Bułhaka program przyczynił się do ówczesnie postępującej egalitaryzacji ruchu miłośników fotografii, czym odróżnił się on mocno od elitarnych formuł przedwojennego amatorstwa. O tej relacji doskonale informuje nas również wspomnienie Janiny Mierzeckiej, która po osiedleniu się na Ziemiach Odzyskanych w 1949 roku zapisała: (...) *w Wrocławiu ponownie miałam możliwość zorientowania się, że fotografia amatorska przestała być elitarną. W skład towarzystwa wchodził bowiem nie tylko pracownicy nauki, kultury i sztuki, ale również pracownicy zakładów przemysłowych, elektrycy, tramwajarze i inni* (Mierzecka, 1989, s.16).

Fotografia ojczysta była zatem jednym z filarów ideowych dla stworzenia jednolitej struktury amatorskiego ruchu artystycznego i stanowiła ważny element polityki mającej na celu umasowienie fotografii, które w pierwszej połowie lat 50. zaowocuje siatką oddziałów PTF na Ziemiach Odzyskanych. Proces ten szczególnie nasilił się od grudnia 1953 roku, kiedy Zarząd Główny PTF został przejęty przez działaczy z ośrodka warszawskiego, wcześniejszy Zarząd tworzyli głównie działacze z Poznania, którzy byli krytykowani przez urzędników ministerialnych za m.in. zbyt małe postępy w umasowieniu fotografii. Powstał wtedy cały szereg Oddziałów PTF-u, odnotujmy te najważniejsze: Szczecin (1953), Gorzów Wielkopolski (1954), Zielona Góra (1954), Koszalin (1955), Olsztyn (1955) i wiele innych. Oczywiście należy podkreślić, że „stare” oddziały PTF-u, takie jak choćby wrocławski, stałe kontynuowały pierwotny kierunek pracy w dobie socrealizmu, co poświadczają słowa Janiny Mierzeckiej, która objęła kierownictwo we wrocławskim Oddziale Polskiego Towarzystwa Fotograficznego (dawne Wrocławskie Towarzystwo Fotograficzne) po Witoldzie Romerze: (...) *Ponieważ uważaliśmy nadal, że jednym z podstawowych obowiązków (...) jest poznanie i przybliżenie naszym członkom prawie nieznanymi Ziemi Odzyskanych, urządzaliśmy w miarę możliwości wycieczki w teren. Frekwencja była zapewniona, autobus z Orbisu na 55 osób był zawsze obsadzony do ostatniego miejsca. Tak zwiedziliśmy w ciągu kilku lat Żąbkowice Śląskie, Kamieniec, Paczków, Otmuchów, Nysę, Strzegom, Bolków, Świdnicę. W czerwcu 1953 roku w związku z zapotrzebowaniem na zdjęcia na Festiwal Chopinowski w Dusznikach zorganizowałam wycieczkę „Szlakiem Chopina”* (Mierzecka, 1981, s.193). Podkreślmy jednak, że gdy w pierwszej połowie lat 50. powstawały na Ziemiach Odzyskanych kolejne oddziały PTF-u był to okres, który nie tylko łączy się z procesem

„katalogowania” nowego terytorium i ukazywaniem w duchu socrealizmu pracy osadników, ale też z bardziej pragmatycznym oswojeniem – zgodnie z duchem wcześniej przytoczonej wypowiedzi Bułhaka – przestrzeni i zastanego dziedzictwa na użytek ukształtowanych już w sposób podstawowy społeczności lokalnych. Doskonałą ilustracją wachlarza różnorodnych sposobów włączania się w życie lokalnych społeczeństw grup fotografów dają zachowane sprawozdania z działalności poszczególnych ośrodków. O misji fotografów amatorów mówił Jan Bednarz (ówczesny skarbnik ZG PTF) podczas pierwszego zebrania Oddziału Wojewódzkiego PTF w Koszalinie w dniu 11 lutego 1955 roku, zwracając uwagę, że: (...) biorąc czynny udział w ruchu amatorskim uczy się obywateli nie tylko kochać swój kraj ojczysty, zapoznawać z zasadniczymi problemami jego rozbudowy, ale zyskuje się drugi zawód. Dalej [jak można przeczytać w protokole ze spotkania – p. MS] nakreślił ogólne zadania i cele, które stoją przed oddziałem koszalińskim, to znaczy przeprowadzenie trzystopniowego szkolenia i wieczorów dyskusyjnych celem podniesienia wiedzy techniczno-artystycznej kolektywu PTF oraz zorganizowanie poradni i urządzenie wystaw i konkursów. W dalszym ciągu swego referatu zaznaczył, że kolektyw powinien się składać z ludzi zamiłowanych w fotografice a przede wszystkim znających rzemiosło i że stworzenie takiego kolektywu umożliwi rozpropagowanie idei wśród szerszych mas społeczeństwa⁷. Odpowiedzią na postulaty „centrali” wygłoszone ustami Jana Bednarza na założycielskim

spotkaniu Oddziału PTF w Koszalinie był sformułowany miesiąc później – już przez lokalnych członków – plan pracy ujawniający charakterystyczny *modus operandi* nowo zakładanych komórek na Ziemiach Odzyskanych, w którym czytamy: (...) Zarząd Oddziału zaplanował dwie wystawy, trzy kursy dla początkujących i jeden dla zaawansowanych foto-amatorów. Pierwsza wystawa wojewódzka, której otwarcie nastąpi 22 lipca br. obejmie prace z dziedziny produkcji rolnej, przemysłowej, hodowlanej, piękno Ziemi Koszalińskiej oraz przodującego człowieka (wczasy FWP i PTTK, wypoczynek świąteczny, lecnictwo, sport, nauka). Druga wystawa jaką planujemy nosić będzie charakter masowy i cały kierunek propagowania wystawy wśród amatorów będzie miał na celu uzyskanie jak największej ilości prac, celem podsumowania dorobku i przeprowadzenia dokładnej oceny rozwoju i poziomu fotografii amatorskiej na terenie województwa koszalińskiego. (...) Chodzi również o to, by naszą pracą przyjąć z pomocą władzom miejscowym i KW PZPR w propagowaniu osadnictwa, hodowli i.t.p.⁸. W tekście zasygnalizowane są wszystkie wcześniej wymienione aspekty działalności, swoisty konglomerat postaw wywodzących się z fotografii ojczystej, socrealizmu i postulatu tworzenia masowego ruchu fotograficznego, a także bezpośrednie zaangażowanie w tworzenie struktury społeczno-gospodarczej regionu. Drugim przekazem, które zaświadcza o specyficznym duchu funkcjonowania oddziałów PTF-u w końcowej fazie socrealizmu są sprawozdania z niewielkiego powstałego w 1954 roku oddziału powiatowego PTF w pomorskim Człuchowie. Dokumenty potwierdzają powyżej zarysowane schematy

partycypacji w życiu społecznym, jednak realizowane w mniejszej społeczności wskazują na zaangażowanie fotografów również w życie środowiska wiejskiego, kształtowanego przez państwowe i uspołecznione gospodarstwa rolne. Te naiwne w wyrazie sprawozdania są dokumentem nie tylko działalności fotograficznej, ale nade wszystko pokazują jak poczynania amatorskich grup fotografów były wpasowane w szerszy aparat propagandy, mający m.in. na celu tworzenie ułudy jednowymiarowego społeczeństwa ukazywanego poprzez realizację celów wyznaczonych przez pracę na rzecz scentralizowanej gospodarki. Oddajmy głos dokumentom: (...) Dla upolitycznienia i rozwoju fotografii, obrazującej życie uspołecznione wsi – Oddział P.T.F. jako grupa łączności miasta ze wsią nawiązała kontakt. I tak w dniu 25 lipca br. członkowie P.T.F. w ilości 12 osób wyjechało do Spółdz. Produkc. Dębica dokonując pierwszych kroków fotografii amatorskiej. Następnie udano się do P.G.R. Słupia, gdzie miejscowi pracownicy rolni mile powitali członków P.T.F. Dokonano wiele zdjęć z gospodarki rolnej, jak kombajn przy pracy, poszukiwanie nieselekcyjnego zboża w owsie, przodownika pracy w stadninie młodych krów itd. Robotnicy rolni w rozmowie z członkami P.T.F. zapraszali aby częściej przyjeżdżać do nich. Należy podkreślić, że gdy dokonywano 9 aparatami zdjęć w pracy przy uprzątaniu zboża z pola, to bardzo chętnie wszyscy robotnicy pracowali, tak młodzi jak i starzy, a tym samym cieszyli się, że ich praca będzie poprzez fotografie uwidoczniona na wystawie gablotkowej w Człuchowie⁹. Dalsza część sprawozdania pogłębia obraz zaangażowania w ówczesnie oficjalny model kultury:

(...) Druga z kolei wycieczka odbyła się dnia 29 sierpnia br., uczestniczyło 16 członków. W Krzecznicy dokonano fotografii zespołu świetlicowego na Wystawę Powiatową w Człuchowie. Widząc naszą pracę w terenie, zainteresowani amatorzy z terenu wyrazili chęć wstąpienia do P.T.F. Dalej odwiedziono rezerwat leśny, gdzie były dokonywane zdjęcia z przyrody leśnej oraz zostało zrobione zdjęcie dębu, pod którym to Napoleon rozbijał swe namioty maszerując na wschód. W czynie lipcowym na święto 10-cio lecia Polski Ludowej urządzono wystawę prac członków P.T.F. w kinie „Uciecha” Człuchów. Gablotka wystawowa w kinie jest opatrzona frontowym napisem „fotografika to piękno Polski Ludowej”¹⁰.

Powyżej przytoczone fragmenty nie w pełni uświadamiają związek tematyki pracy z charakterystycznym dla fotografii ojczystej dyskursem topograficznym, co mocniej wybrzmiewa w kolejnym fragmencie sprawozdania: (...) Zasięg Oddziału P.T.F. poprzez swych członków zamieszkałych na terenie powiatu rozwija swą żywotność, n.p. w miejscowości Gminy Rzeczniça mamy 2 członków, którzy pracują wspólnie z wiejskim zespołem świetlicowym, dokonując fotografii zespołu tanecznego i chóralnego do gazetki ściennych. Poza tym 2 członków zam. w Gminie Koczala, pracuje nad fotografią ojczystą ziemi człuchowskiej¹¹. Podobnie ów nadrzędny związek postaw prezentuje fragment kolejnego sprawozdania, w którym odnotowano: (...) Okres jesienno-zimowy pracy P.T.F. Oddz. Człuchów, mimo trudności wewnętrznych Oddziału rozwija w dalszym ciągu swą wiedzę nad pogłębianiem fotografii amatorskiej. Zdjęcia wykonywane przez foto-amatorów koleżanek i kolegów o tematyce jak z życia i pracy dzieci w przed-szkole, pracy traktorów na polach spółdz. prod. P.G.R., przodowników pracy, oraz widoków

7 Archiwum Gorzowskiego Towarzystwa Fotograficznego [dalej cyt.: GTF], zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 59, Protokół z pierwszego zebrania Oddziału Wojewódzkiego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Koszalinie odbytego w dniu 11.II.1955 r. w Prezydium W.R.N. Wydział Kultury, brak paginacji archiwalnej.

8 GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 69, [Pismo Zarządu Oddziału Wojewódzkiego PTF w Koszalinie do Zarządu Głównego PTF z dnia 19 marca 1955 roku], brak paginacji archiwalnej.

9 GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 57, Sprawozdanie za okres pracy od dnia 3 czerwca do 31 sierpnia 1954r. Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Oddz. Pow. w Człuchowie, brak paginacji archiwalnej.

10 Ibidem.

11 Ibidem.

ziemi człuchowskiej są wykorzystywane dla celów propagandowych naszego Oddziału P.T.F.¹² Dwa przytoczone powyżej przykłady z Koszalina i Człuchowa uzmysławiają w jakich warunkach ideowo-politycznych pracowały zakładane, w ostatniej fazie socrealizmu, oddziały PTF-u na Ziemiach Odzyskanych. Był to też ostatni moment, kiedy tak jawnie ich prace były wykorzystywane do kreowania polityki państwowej mającej na celu budowę wspólnoty wokół celów wyznaczanych przez polityków. Zauważmy, że w pierwszej powojennej dekadzie nie kreowano na Ziemiach Odzyskanych obrazu społeczeństwa zróżnicowanego, a czynnikiem homogenizującym je miała być praca. Początkowo ukazywano ją za pośrednictwem migawek z życia pionierów (jak w zdjęciach „objazdowych” fotografów), a następnie w ujednocionym duchu socrealizmu. Elementem spajającym obraz życia na Ziemiach Odzyskanych poza optyką klasową, była geohistoria kreowana zdjęciami z kręgu fotografii ojczystej tworzącymi opowieść o prastarych ziemiach piastowskich.

Zakończenie

Fotografia ojczysta jawi się zatem jako istotne spoiwo dla działań fotografów w pierwszej powojennej dekadzie, szczególnie ważną rolę odgrywając na nowo przyłączonych terytoriach. Była ona bez wątpienia nie tylko programem fotografii dokumentalnej łączonej z pewnymi cechami piktorializmu, a następnie socrealizmu, ale również konceptem o charakterze misyjnym i społecznym. Podkreślmy, że zarówno „objazdowi” fotografowie jak i pierwsze stowarzyszenia pracowali w duchu narracji „spacjalnych”, niezbędnych w pierwszych powojennych latach w procesie integracji

i repolonizacji nowych terytoriów. Natomiast charakter prac na Ziemiach Odzyskanych od 1949 roku nabrał bardziej złożonego wymiaru wynikającego z oficjalnie ogłoszonego zakończenia procesu integracji nowych terytoriów z resztą kraju, a także wprowadzenia do praktyki artystycznej socrealizmu. Zwróćmy uwagę, że pomimo dwoistości tego okresu to jednak wykazuje on szereg cech wspólnych na poziomie praktyki fotograficznej. Był to bowiem czas stałego zainteresowania ukazaniem nowego terytorium w kluczu aktualnej polityki państwowej, dla której ważnym ogniwem było kreowanie poczucia związku przybyłych tu ludzi z otaczającymi ich krajobrazami oraz tworzenie obrazu jednolitego społeczeństwa. Krach tej postawy przyniósł 1956 rok, kiedy nastąpił całkowity odwrót z pozycji socrealistycznych skutkujący m.in. postanowieniami Walnego Zjazdu Delegatów PTF, podczas którego uchwalono autonomię poszczególnych środowisk, co *de facto* zamknęło rozdział związany z narzucaniem określonych postaw amatorom fotografii¹³. Zmiany te spowodowały odejście fotografów od uprzednio odgórnie promowanych strategii artystycznych, w tym fotografii ojczystej. Pamiętać jednak należy o jeszcze jednym problemie, otóż w drugiej połowie lat 50. trudno było utrzymać pierwotne narracje o Ziemiach Odzyskanych, które serwowali pierwsi fotografowie. Należy uwzględnić fakt, że zaczęły się już krystalizować tu lokalne społeczności, a powstające fotografie były wykonywane już z perspektywy zasiedziały osadników, a nie przyjezdnych, którzy operowali jednostronnym spojrzeniem warunkowanym wymaganiami ideologicznymi narzucającymi określony sposób kreacji obrazu nowych terytoriów. Dlatego w twórczości wielu fotografów pracujących na Ziemiach Odzyskanych nastąpił po socrealizmie

naturalny zwrot wynikający z procesów adaptacyjnych, skutkujący rozszerzeniem ikonografii o prozaiczną codzienność życia, czy o szerszą interpretację zastanego dziedzictwa materialnego i stosunków społecznych. Oczywiście nakreślone konkluzje nie oznaczają całkowitej rezygnacji z opracowanej w pierwszych powojennych latach strategii ukazowania tych terenów. Wiele jej elementów będzie stale wykorzystywanych w kulturze masowej PRL-u, np. w wydawnictwach albumowych. Jednak należy przyjąć, że po 1955 roku zmieniła się praktyka twórców zrzeszonych w Polskim Towarzystwie Fotograficznym, uwolnionych od narzuconych odgórnie narracji, a tym samym generowania określonego obrazu społeczeństwa i zamieszkiwanego przez nie terytorium.

Podsumowując podkreślmy, że dokumentacje powstające na Ziemiach Odzyskanych w latach 1945–1955 w duchu fotografii ojczystej pełniły kilka zasadniczych funkcji, przede wszystkim były narzędziem do osvajania przestrzeni i dziedzictwa kulturowego, biorąc udział w tym, co określano w państwowym dyskursie propagandowym mianem „repolonizacji” nowych terytoriów, z kolei w wymiarze społecznym były czynnikiem integrującym lokalne społeczności i wreszcie współtworzyły ich „tożsamość protetyczną”. 🗨

Dr hab., prof. UAM Maciej

Szymanowicz – historyk sztuki specjalizujący się w historii fotografii. Od stycznia 2005 do lipca 2010 roku był kierownikiem Galerii Fotografii „pf” w Poznaniu, gdzie jako kurator przygotował ok. 50 wystaw. W latach 2005–2015 był członkiem rady programowej Biennale Fotografii w Poznaniu. Od 2018 roku jest prezesem Naukowego Towarzystwa Fotografii z siedzibą w Poznaniu. Współpracował z wieloma instytucjami: Muzeum Narodowym w Warszawie przy organizacji wystawy Jana Bułhaka (2006), National Gallery of Art w Waszyngtonie przy wystawie „Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945” (2007),

The Museum of Modern Art w Nowym Jorku przy projekcie „OBJECT: PHOTO. Modern Photographs. The Thomas Walther Collection 1909–1949” (2013–2014), Herder-Institut w Marburgu przy opracowywaniu spuścizny po Ernście Stewnerze (2014) oraz Muzeum Narodowym w Gdańsku przy wystawie i monografii o Zbigniewie K. Wołyńskim – artyście i teoretyku fotografii mody i reklamy (2019–2022). Publikował swoje teksty w licznych monografiach i czasopismach m.in.: „Artium Quaestiones”, „History of Photography” czy „Kwartalniku Fotografia”, którego był stałym współpracownikiem, jest m.in. autorem książki: *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955* (2016).

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu
Zakład Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Komunikacji Międzykulturowej
Ul. Nowy Świat 28-30, 62-800 Kalisz
<https://orcid.org/0000-0002-0484-3350>

Bibliografia

- Bułhak, J. (1946). Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej, *Świat Fotografii*, 1/1946, 4–7.
- Bułhak, J. (1951). *Fotografia Ojczysta. Rzecz o społecznym znaczeniu fotografii*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Gieba, K. (2018). Początek i powrót. Strategie tworzenia tożsamości protetycznej w literaturze tzw. Ziemi Odzyskanych. W: E. Kledzik, M. Michalski, M. Praczyk (red.), „*Ziemia Odzyskana*”. W poszukiwaniu nowych narracji (s. 99–113). Poznań: Instytut Historii UAM.
- Jankowiak, S. (2015). Przemiany narodowościowe na „Ziemiach Odzyskanych” po II wojnie światowej. W: C. Osękowski, G. Strauchold (red.), „*Ziemia Odzyskana*” po drugiej wojnie światowej (s. 33–44). Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Machałek, M. (2015). Wieś na ziemiach zachodnich i północnych po 1945 roku – między chłopską zagrodą a PGR-em. W: C. Osękowski, G. Strauchold

12 GTF, zespół archiwalny: Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, sygn. 57, *Sprawozdanie za okres pracy IV kw. 1954r. Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Oddz. Pow. Człuchów*, brak paginacji archiwalnej.

13 Stanowiły o tym paragrafy nr 44 i 45 zmienionego w listopadzie 1956 roku statutu PTF.

- (red.), „Ziemie Odzyskane” po drugiej wojnie światowej (s. 59–71). Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Mierzecka, J. (1981). *Całe życie z fotografią*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mierzecka, J. (1989). *Mój świat. Moje czasy*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Neuman, J. A. (1935). Niemiecki ruch fotograficzny, *Fotograf Polski*, 6/1935, 22.
- Oleksy, P. (2021). *Wyspy odzyskane. Wolin i nieznany archipelag*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Orłowicz, M. (1947). Niebezpieczne fotografowanie, *Świat Fotografii*, 6/1947, 13.
- Przyznanie nagród na I Wystawie Fotografiki we Wrocławiu, *Świat Fotografii*, 10/1948, 11–12.
- Romer, W. (1948). Przemówienie na otwarciu wystawy fotografiki w ratuszu wrocławskim, *Świat Fotografii*, 10/1948, 11.
- Schulz, M. (1949). Sprawy współczesnej fotografii polskiej, *Świat Fotografii*, 12/1949, 2–6.
- Schulz, M. (1948). I Wystawa Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego, *Świat Fotografii*, 10/1948, 10–11.
- Skowron, W. (2000). Fotografowanie w polskim towarzystwie krajoznawczym 1908–1950. W: A. Czarnowski, W. Skowron (red.), *Historia fotografii krajoznawczej PTK-PTTK* (s. 5–48). Łódź: Centrum Fotografii Krajoznawczej PTK.
- Szczegół, H. (1999). Ziemie Zachodnie i Północne w polityce PZPR w latach 1949–1956. W: C. Osękowski (red.), *Ziemie Zachodnie i Północne Polski w okresie stalinowskim* (s. 19–24). Zielona Góra: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- Szymanowicz, M. (2016). *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Zaremba, M. (2005). *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.
- Tokarczuk, O. (2019). Bezimienny krajobraz. W: A. Pankiewicz, M. Przybyłko (red.), *Nieswojość* (s. 173–180). Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy.
- Tomczak, M. (2006). Obraz osadników w prasie i publicystyce polskiej. W: A. Sakson (red.), *Ziemie Odzyskane/Ziemie Zachodnie i Północne 1945–2005. 60 lat w granicach państwa polskiego* (s. 45–58). Poznań: Instytut Zachodni.
- Z życia organizacyjnego, *Świat Fotografii*, 7/1948, 39–40.

Homeland photography as a factor integrating communities of the Recovered Territories in the first decade after World War II

Abstract

The article shows the ways in which Polish photographers depicted the communities and territories of the Recovered Territories in the first decade after World War II. The gigantic scale of migration and the resulting new social structures became an important element not only of national politics, but also one of the key themes of photography at the time. Official propaganda messages reassured the public about the advisability of taking over the territories and returning them to the “mother lands” and, thus, influenced the creation of a specific model of the photographic representation of the Recovered Territories. The article discusses the role of photography in the construction of a “prosthetic identity” that makes it possible to present the new territory and its inhabitants as hosts of their “own” lands. The research presented in the article is based on archival materials and shows how the image of the Recovered Territories evolved during the first decade after World War II due to changing political and artistic concepts. The bonding element of the problems presented is the issue of the programme of homeland photography, which was used as an aesthetic basis for the documentary actions described.

Keywords: [amateur](#), [document](#), [homeland photography](#), [photography](#), [Jan Bułhak \(1876–1950\)](#), [Recovered Territories](#).



Teatr jeniecki w Oflagu VII A Murnau – sztuka przetrwania w instytucji totalnej

ANNA MATUCHNIAK-MYSTKOWSKA
UNIWERSYTET ŁÓDZKI

Abstrakt

Analizy sztuki jenieckiej to przykład socjologii sztuki *cross-genre*, związanej z socjologią literatury, teatru, malarstwa, fotografii, tematów, obiegu oraz socjologią historyczną. W przypadku tego studium, na podstawie materiałów zastanych (relacji jeńców wojennych – uczestników tych wydarzeń, fotografii dokumentalnych, opracowań historycznych, tekstów literackich), został opisany i zilustrowany fotografiami z kolekcji prywatnej spektakl teatralny wystawiony w 1942 r. w Teatrze Jenieckim w Oflagu VII A Murnau na podstawie komedii Aleksandra Fredry *Gwałtu co się dzieje*. Analiza dzieł sztuki (podejście strukturalne socjologii sztuki) poprzedzona jest prezentacją funkcjonowania oflagów tj. niemieckich obozów jenieckich dla oficerów w czasie II wojny światowej (ujęcie socjogenetyczne). Aktywność kulturalna, artystyczna, sportowa, oświatowa, pozwalały im przetrwać w instytucjach totalnych.

Słowa kluczowe:

oflagi, jeńcy wojenni, teatr, fotografia dokumentalna, socjologia sztuki.

Wprowadzenie

Teoretyczne i metodologiczne ramy analiz projektu badawczego prezentowanego w tym artykule stanowi socjologia sztuki, a także socjologia historyczna (Bourdieu, 2001, 2005; Francastel, 1964; Kłoskowska, 1983; Matuchniak-Krasuska, 1999, 2001, 2010, 2014; Ossowski, 1966).

Socjologia sztuki jest subdyscypliną socjologii kultury, a tym samym częścią socjologii. Wobec sztuki – swojego przedmiotu badań, dzielonego z innymi dziedzinami nauki, zwłaszcza historią i teorią sztuki, stosuje komunikacyjną orientację badawczą oraz metody i techniki badań społecznych. W niespełna stuletniej historii dyscypliny wyróżnia się trzy generacje związane z dominującym nurtem poznawczym: estetykę socjologiczną, społeczną historię sztuki oraz socjologię empiryczną badającą dzieła sztuki, ich produkcję, mediację, recepcję (Heinich, 2010). Dwie pierwsze są silnie związane z „wewnętrznymi” naukami o sztuce: estetyką i historią sztuki (Zolberg, 1999). Stanisław Ossowski i Pierre Francastel to najwybitniejsi przedstawiciele estetyki socjologicznej, którzy stworzyli fundamenty tej dyscypliny. W swoich studiach koncentrowali się na charakterystyce dzieł sztuki jako artefaktów kulturowych, ale akcentowali też zasadność badania ich społecznego funkcjonowania (twórców, odbiorców, obiegu instytucjonalnych), powiązań z innymi systemami symbolicznymi, wzajemnych zależności sztuki i społeczeństwa.

Stanisław Ossowski, interesując się społeczną egzystencją dzieła sztuki, socjologiczną analizą objął cztery zagadnienia: dzieło sztuki jako pewien wytwór życia społecznego, dzieło jako przedmiot reakcji emocjonalnych ukształtowanych pod wpływem środowiska, dzieło jako ośrodek nowych stosunków społecznych oraz dzieło jako czynnik przeobrażeń społecznych i kulturowych (Ossowski, 1966).

Pierre Francastel, wyznaczając ramy socjologii sztuki, zaproponował jako jeden z kilku kierunków badań „socjologię dzieł”, zajmującą się zewnętrzną i wewnętrzną analizą obiektów artystycznych. Analiza zewnętrzna, polegająca na typologii dzieł sztuki na podstawie ich formy i funkcji, prowadzi do wyróżnienia socjologii malarstwa, socjologii literatury czy socjologii teatru, dotyczących różnych dziedzin sztuki. Natomiast analiza wewnętrzna ma na celu wskazanie elementów spajających dzieła – tematów, toposów, wątków. Komplementarny charakter ma „socjologia środków wyrazu” zajmująca się konstytuującymi dzieło sztuki nośnikami materialnymi oraz ramami mentalnymi, takimi jak czas i przestrzeń. Istotne jest też dokonywanie porównań różnych systemów symbolicznych (sztuki, religii, nauki). Na podstawie pogłębionej analizy dzieł sztuki mogą być prowadzone badania *stricte* socjologiczne, dotyczące środowisk twórców i publiczności, określane przez Francastela jako „socjologia grup i typologia kultur”, a także obiegu sztuki w społeczeństwie (teatru, muzeum, świątyni, karnawału), nazywanych w socjologii francuskiej instytucjami mediacyjnymi (Francastel, 1964).

Nathalie Heinich sugerowała też możliwość pojawienia się kolejnego paradygmatu socjologii sztuki, nie określając jednak ani jego specyfiki, ani nazwy. Praktyka badawcza wyprzedziła refleksję teoretyczną, pozwalając na wskazanie, że ukonstytuował się już nowy nurt socjologii sztuki, analizujący łącznie wielorakie problemy sztuki i jej społecznego funkcjonowania, służący wyjaśnianiu szerszych problemów społecznych, wykorzystujący różne podejścia teoretyczne, w tym interdyscyplinarne – stąd określenie „socjologia sztuki *cross-genre*”.

Analizy sztuki jenieckiej to właśnie przykład socjologii sztuki *cross-genre*, związanej z socjologią literatury, teatru, malarstwa, fotografii, tematów, obiegu oraz socjologią historyczną.

W przypadku tego studium, na podstawie materiałów zastanych (relacji jeńców wojennych – uczestników tych wydarzeń, fotografii dokumentalnych, opracowań historycznych, tekstów literackich) badane są spektakle teatralne. Związane z estetyką socjologiczną ujęcie strukturalne (jakie dzieło jest) ugruntowane jest na rzadko spotykanym w polskiej socjologii sztuki podejściu socjogenetycznym, charakterystycznym dla społecznej historii sztuki (w jakich okolicznościach czasu i miejsca powstało – tu w obozach jenieckich Wehrmachtu podczas II wojny światowej). Natomiast występujące częściej podejście funkcjonalne (dotyczące recepcji dzieła) koncentrujące się na reakcjach publiczności jenieckiej, wskazujących autoteliczne i instrumentalne funkcje sztuki, wykorzystywane jest tu akcydentalnie. Współczesny odbiorca może uzupełnić ten aspekt analiz o swoje emocje i interpretacje. Zamierzenie badawcze ujmuje dwuznaczny tytuł artykułu – o sztuce teatralnej w oflagu, a także o sztuce przetrwania w niewoli niemieckiej. Wskazane koncepcje konstruują ramy teoretyczne tego opracowania, sugerując konieczność integracji wiedzy z estetyki i historii sztuki oraz socjologii i historii.

Oflagi jako instytucje totalne

Niemiecki system jeniecki

Oflag to skrót od niemieckiego *Offizierslager für kriegsgefangene Offiziere*, czyli obozu jenieckiego, w którym trzymani byli oficerowie wzięci do niewoli w czasie działań wojennych lub okupacji podczas II wojny światowej. W dwudziestu niemieckich okręgach wojskowych istniało prawie 800 obozów różnego typu dla 10 milionów jeńców wojennych z Europy i całego świata. W tej liczbie było prawie pół miliona polskich żołnierzy i oficerów (440 tys.), 5,7 mln Rosjan, 1,6 mln Francuzów, 600 tys. Włochów, 180 tys. Serbów, 172 tys. Brytyjczyków, 95 tys. Amerykanów, 60 tys.

Belgów (Kobyłarz i Sznotala, 2020). W zasadzie oddzielnie gromadzono oficerów (w ponad 100 oflagach) oraz podoficerów i żołnierzy szeregowych (w ponad 200 stalagach), z uwagi na wymogi konwencji genewskich. Żołnierzy dręczono przymusową pracą ponad siły, oficerów – przymusową bezczynnością prowadzącą do obłądzenia. Wszystkich trzymano za drutami, głodzono, szykanowano.

Po wojnie obronnej 1939 r. do niewoli niemieckiej trafiło prawie 20 tysięcy polskich oficerów, kolejni dołączyli po przejściu internowanych z Rumunii i Węgier oraz po upadku powstania warszawskiego (17 tysięcy żołnierzy Armii Krajowej – mężczyzn, kobiet i dzieci). W 1939 roku Niemcy założyli na terenie Polski 23 obozy dla jeńców wojennych, w następnych latach – 6, a potem przemieszczali i komasowali jeńców polskich. W 1944 roku polscy oficerowie i niektórzy żołnierze byli zgrupowani w 4 obozach: Oflagu II C w Woldenbergu – obecnie Dobiegniewie, Oflagu II D w Gross Born – Bornym Sulimowie (obydwa w okręgu II z dowództwem w Szczecinie), Oflagu VI B w Dössel (okręg VI z dowództwem w Münster) i Oflagu VII A w Murnau (okręg VII z dowództwem w Monachium). Numery rzymskie oznaczają okręgi wojskowe Rzeszy Niemieckiej, w których znajdował się obóz, natomiast litery alfabetu – kolejność ich powstawania.

Obozy jenieckie budowano według jednolitego schematu, o czym świadczą zachowane plany, rysunki, fotografie oraz miejsca pamięci, choć tylko w niektórych zachowały się baraki, ogrodzenia, wieże strażnicze. Biorąc pod uwagę liczbę uwięzionych, zajmowały relatywnie niewielką powierzchnię, co ułatwiało nadzór a pogarszało warunki życia jeńców. Podział przestrzenny był funkcjonalny i wynikał z założeń instytucji totalnej. Realia obozowe zostały opisane przez historyków w książkach i artykułach mających charakter monograficzny lub problemowy. Znakomite są opracowania tematyczne o polskich jeńcach

w niewoli niemieckiej, dystrybucji paczek, działalności naukowo-oświatowej, życiu religijnym, wychowaniu fizycznym i sporcie oraz o poszczególnych obozach jenieckich (Bednorz, 1989; Giziński i Szutowicz, 2013; Honka, 1998; Kisielewicz, 1998, 2015; *Oflag II C Woldenberg – to brzmi jak tajemnica*, 2017; Olesik, 1988; Pollack, 1982; Półchłopek, 2002; Rezler-Wasielewska, 2001).

Obszerna literatura wspomnieniowa i biograficzna polskich żołnierzy i oficerów uczestników II wojny światowej – dzienniki i pamiętniki pisane w obozach jenieckich oraz wspomnienia zredagowane po wojnie z pamięci lub na podstawie własnych zapisków, ma walory dokumentalne i literackie (Bohatkiewicz, 1971, 1985; Brandys, 1955; *Dzienniki jenieckie polskich oficerów w niewoli Wehrmachtu*, 2007; Mirecki, 1981; Sadzewicz, 1958). Na szczególną uwagę zasługują wspomnienia oficerów – jeńców wojennych Oflagu VII A Murnau: Franciszka Brzezickiego, J. Neterowicza, T. Gruszki, W. Iwanowskiego, S. Majchrowskiego, Juliana Rowińskiego, Jana Lewandowskiego, Mariana Siarkiewicza, Pawła Wiktorskiego (Brzezicki, 2013; Lewandowska-Pijanowska i Rezler-Wasielewska, 2016; Matuchniak-Mystkowska, 2020).

Nieliczne są opracowania socjologiczne dotyczące oflagów i polskich jeńców wojennych, wykorzystujące literaturę historyczną i biograficzną, dokumenty urzędowe i osobiste (listy, fotografie), zbiory muzealne i kolekcjonerskie, łączące podejście historyczne, socjologiczne, biograficzne. (Matuchniak-Krasuska, 2014, 2016; Matuchniak-Mystkowska, 2021; *Niewola i nadzieja*, 2018).

Strategie w instytucji totalnej

Strategie nadzorców

Oflagi, podobnie jak więzienia, obozy koncentracyjne, obozy pracy, koszary wojskowe, to instytucje totalne, które całkowicie ograniczają

wolność ludzi poprzez bariery fizyczne (mury, zasieki z drutu kolczastego, zamknięte pomieszczenia) oraz maksymalną kontrolę egzystencji (Goffman, 1975). Podstawową formą opresji przestrzennej stosowaną przez niemieckich nadzorców z Wehrmachtu było zamknięcie jeńców wojennych w obozach, a więc izolacja „za drutami”, a komplementarną – stłoczenie ich na niewielkim obszarze, w ciasnych barakach czy koszarach, gdzie panowały złe warunki (ciemno, zimno, brak wody).

Wszystkie budynki obozowe, baraki mieszkalne, świetlice, sale odczytowe, koncertowe, teatralne, kuchnia, kawiarnia, kaplica, place i boiska stanowiły terytoria grupowe. Sfera prywatna nie istniała. Wykorzystując proksemiczną analizę odległości Edwarda Halla, można stwierdzić, że w oflagu były zaburzone normalne dystanse społeczne (Hall, 1976). Stłoczenie, w dodatku stałe i wieloletnie, zmuszało do egzystencji w dystansach intymnym i prywatnym (30 cm–1 m) w sytuacjach wymagających dystansu społecznego (5–6 m).

Głodzenie jeńców też było formą dręczenia, niewynikającą wyłącznie z wojennych trudności, ale z polityki społecznej okupanta zmierzającej do wyniszczenia biologicznego i eksterminacji ludności podbitych krajów. Jeńcy otrzymywali wyżywienie obozowe tzw. fasowane, składające się z chleba, tłuszczu, marnej wędliny lub sera, marmolady, zupy, „herbaty”, o łącznej wartości odżywczej ok. 1000 kalorii, czyli poniżej minimum niezbędnego do utrzymania głównych funkcji życiowych. *To ich niemiecki 'naukowy' system. Głodzić. (...) Problem wojny to problem głodu* (Sadzewicz, 1958, s. 50–51). Brak paczek z domu czy od organizacji pomocowych (Czerwony Krzyż, YMCA) przez 3 miesiące oznaczał choroby i śmierć z wygłodzenia.

Kolejne formy prześladowania to apele, rewizje, rek wizycje skromnego dobytku jenieckiego, ograniczenia paczek i korespondencji, areszt, zesłanie do obozu koncentracyjnego, śmierć.

Strategie podwładnych

W instytucjach totalnych pojawiają się specyficzne procesy społeczne i techniki adaptacyjne. Wytworzony zostaje żargon – język podwładnych, częściowo znany także nadzorcom, zwłaszcza cenzorom. Konwersja poddanego to internalizacja norm nadzorców i granie roli idealnego podporządkowanego, który przekracza ostry podział między tymi kategoriami, jak „pomocnik psychiatryczny”, „grzeczny Jasio” z więzienia, *volksdeutch*, szpicel i zdrajca w oflagu. Skrajne pozycje na *continuum* zajmują taktyka buntu (konspiracja, ucieczki) oraz taktyka wycofania się z sytuacji (regresja, nerwica więzienna, choroba drutów kolczastych). W oflagach najczęściej występowały strategia zadomowienia oraz wtórnego przystosowania, nastawione na przetrwanie, a także taktyka zimnej kalkulacji, polegająca na wyborze adekwatnym do potrzeb i możliwości. Strategie przystosowania do życia w niewoli były wielorakie: korespondencja z bliskimi, aktywność edukacyjna, kulturalna, sportowa, religijna, wspólne gospodarowanie zapasami żywnościowymi w gronie koleżeńskim (tzw. *sitwy*), funkcjonalne wykorzystanie przestrzeni na kaplicę, świetlice, sale teatralne, ogródki. Konwencja genewska z 27 lipca 1929 r. (art. 7) zapewniała jeńcom wojennym prawo do prowadzenia działalności kulturalnej, oświatowej, sportowej, organizowanych oddolnie przez samych jeńców, a także przez polskie władze obozowe.

Oflag VII A Murnau

Oflag VII A Murnau, położony w Bawarii u podnóża Alp, był tzw. *Musterlager* – obozem wzorcowym, pokazywanym wizytującym instytucjom, takim jak Międzynarodowy Komitet Czerwonego Krzyża w Genewie. Funkcjonował od września 1939 r. do kwietnia 1945 r. Stan liczebny jeńców wahał się od ok. 4 tys. w 1941 r. do prawie 5 tys. w styczniu 1945 r. i sześciokrotnie przekraczał normy „zagęszczenia” dla żołnierzy niemieckich.

Obóz został ulokowany w koszarach wybudowanych przed wojną przez Wehrmacht. Na obszarze ok. 8 ha otoczonym drutami kolczastymi i wieżami strażniczymi, znajdował się kompleks budynków: 3 piętrowe bloki koszarowe, budynek administracyjno-gospodarczy, hala sportowa, boisko sportowe, 8 garaży, basen przeciwpożarowy, ogródki jenieckie, plac apelowy służący też za „spaceriak”. W budynkach koszarowych A, B, C mieszkali oficerowie wyżsi szarż i inwalidzi (ok. 3 tys.), w 5 budynkach garażowych (E, F, G, J, K) – młodszy oficerowie (ok. 1 tys.), w garażu H mieszkali żołnierze szeregowi (300 ordynansów), budynek L (rezerwowi) był salą ćwiczeń sportowych, w budynku D mieścił się teatr obozowy. Na strychach budynków brakowało dziennego światła i zabezpieczenia termicznego, zimą było bardzo chłodno, a latem za gorąco. Garaże były ciemne, wilgotne, zimne (7–13 st. C). Na tym terenie mieściła się też niemiecka komenda obozu, izba chorych, warsztaty usługowe. Warunki lokalowe były lepsze niż w innych obozach np. Oflagu II C Woldenberg czy Oflagu II D Gross Born, gdzie wszyscy mieszkali w barakach, choć i tu i tam panowała ciasnota.

Jeńcy byli zamykani w pomieszczeniach od 22 wieczorem do 6 rano, a niekiedy „za karę” dużo wcześniej. Nie tylko drzwi, ale i okna musiały być zamknięte i zaciemnione. Rutynowe apele poranne i wieczorne (o godz. 9 i 18) trwały 45 min., ale apele karne to wielogodzinne stanie na placu. Oflag przypominał małe miasteczko z usługami (fryzjer, krawiec, lekarz), działalnością religijną, sportową, kulturalno-oświatową i artystyczną (teatr, koncerty, sztuki plastyczne). Kultura pozwalała na podtrzymanie morale, sensowne zajęcie czasu, przetrwanie niewoli w lepszej kondycji psychicznej i fizycznej. Znakomita monografia *Niewola w cieniu Alp. Oflag VII A Murnau* autorstwa Danuty Kisielewicz jest źródłem istotnych informacji i fotografii (Kisielewicz, 2015).



Oflag VII A Murnau – plac obozowy, na wprost budynek komendatury niemieckiej, po prawej bloki A i B (D. Kisielewicz, 2015)

Teatr jeniecki w Oflagu VII A Murnau

Teatr jeniecki – artyści i repertuar

Zgromadzeni w oflagach oficerowie byli przedstawicielami polskiej inteligencji. Literaci obozowi pisali wiersze, utwory prozą, sztuki teatralne, dokonywali tłumaczeń literatury obcej i adaptacji scenicznych. Plastycy tworzyli nie tylko piękne obrazy, rysunki, drzeworyty, ale także plakaty, legitymacje, dyplomy oraz dekoracje i kostiumy teatralne, łącząc sztukę czystą i sztukę użytkową. Muzycy zapewniali oprawę muzyczną imprez religijnych, patriotycznych, rozrywkowych oraz spektakli teatralnych. Teatr umożliwiał twórczość artystom profesjonalnym i utalentowanym amatorom, a odbiorcom – kontakt z kulturą. Oddziaływał

też na szeroką publiczność: kształtował gusty, umożliwiał sensowne spędzanie czasu, podtrzymanie na duchu, przeciwdziałał „chorobie drutów kolczastych”, dawał wyzwolenie w niewoli i z niewoli. „Pokrzepieniu serc” sprzyjał humor, a nie tylko recytacje i pieśni patriotyczne, więc w repertuarze był i teatr rozrywki (komedia, rewia, kabaret) i teatr artystyczny (dramat, klasyka). Teatr wymagał współpracy specjalistów z wielu dziedzin sztuki i techniki, pełnił zatem funkcje integrujące środowisko jenieckie. Repertuar teatru obozowego zależał od dostępności tekstów, możliwości technicznych i personalnych zespołu, chęci zabawienia publiczności, a także cenzury niemieckiej.

Repertuar teatralny był też ograniczony ze względu na konieczność eliminowania postaci kobiecych ze scenariuszy. Początkowo grano



Koncert plenerowy w Oflagu VII A Murnau, gra orkiestra „Wojtek-Jazz” pod dyktando ppor. Feliksa Kapały; widać muzyków i publiczność, czerwiec 1941 r. (kolekcja ppor. Zbigniewa Błążejewskiego)

więc tylko składanki z fragmentów utworów lub wybierano te „bez kobiet”. W końcu postanowiono wystawiać pełne spektakle, w których role kobiet zagrywali mężczyźni. Tak jak w teatrze antycznym aktorzy mogli nosić maski, częściej jednak, dzięki kostiumom i charakteryzacji, mężczyźni imitowali kobiety. Łatwiej było im zagrać role kobiece charakterystyczne: matron, babo-chłopów, staruch i czarownic, znacznie trudniej amantek. Oczekiwania widowni oraz problemy techniczne, aktorskie i psychologiczne „aktorek” były tu największe. Rotmistrz Wiesław Mirecki, ułan, jeniec wojenny, aktor i autor *Jenieckiej Melpomeny*, opisał konieczne rozwiązania, skoro „kobieta ma włosy, biust i kieckę”. Peruki robił fryzjer obozowy z rozczesanych i farbowanych sznurków, krawiec szył suknie z różnych materiałów, nawet

z malowanych prześcieradeł, a rekwizytorzy „majstrowali” torebki, puderniczki, bransoletki oraz sztuczne biusty. Okazało się jednak, że przy kreowaniu ról kobiet, największe problemy sprawiał głos (Mirecki, 1981). Oprócz relacji realizatorów i widzów zachowały się zdjęcia „Ew”. Współczesny odbiorca może sam ocenić, jak bardzo udane było to przedsięwzięcie. „Primadonnami” teatru w Oflagu VII A Murnau byli ppor. ppor. Andrzej Skubisz, Zbigniew Bessert, Jan Trzciniński, Aleksander Saar.

W latach 1940–1942 przeważał repertuar rozrywkowy (rewie, operetki, komedie), w tym przedstawienia autorów obozowych. W latach 1943–1945 dominował repertuar poważny (Kisielewicz, 2015, s. 112). Sprawozdanie z działalności teatru jenieckiego w Oflagu VII A Murnau wypada imponująco: (...) *Od lipca*

1940 r. do marca 1945 r. zrealizowano w sumie 484 przedstawienia, w tym 47 premier, 12 pozycji wielkiego repertuaru teatralnego. Wystawiono dwie inscenizacje sztuki W. Szekspira, trzy George'a Bernarda Shawa, jedną Karola Dickensa, jedną P. Beaumarchais'go, dwie A. Fredry, jedną Stefana Żeromskiego, jedną K. H. Roztworowskiego i jedną Arystofanesa. Zaprezentowano 45 widowisk teatru lalek, 118 rewii i widowisk baletowych, 20 audycji literacko-muzycznych. Odbyły się 743 przedstawienia teatralne, operetki, rewie, widowiska baletowe i koncerty oraz przedstawienia teatru kukiełek, które obejrzało 274 tys. jeńców. W pracy obozowego teatru zaangażowanych było 380 oficerów i 6 szeregowych (w sekcji muzycznej 220 osób) (Kisielewicz, 2015, s. 113).

3.2. Komedie Fredry w Oflagu VII A Murnau – fotoesej

Prezentacja kolekcji fotografii

Zbiór fotografii z Oflagu VII A Murnau ppor. Zbigniewa Błążejewskiego, będący w archiwum prywatnym Dariusza Czerniawskiego, liczy ponad 250 zdjęć formatu pocztówkowego, ukazujących sceny z 30 przedstawień zrealizowanych w teatrze obozowym. Wartość informacyjną mają też rewersy, z uwagi na podane przez jeńca wojennego uczestniczącego w działalności teatralnej tytuły sztuk i daty ich wystawiania, jego pieczętki oraz oryginalne pieczęcie komendantury obozowej; nie ma wątpliwości, że są to autentyczne fotografie z lat wojny (fot. 3). Istnieje wiele takich odbitek „oryginalnych”, będących w posiadaniu innych jeńców wojennych, a następnie ich potomków czy kolekcjonerów prywatnych i muzealnych. Nic więc dziwnego, że niektóre są zamieszczone w książce Stanisława Piekarskiego (Piekarski, 2001). Warto zauważyć, że historyk zajmujący się teatrami jenieckimi i korzystający z różnych archiwów nie dysponował wszystkimi fotografiami, a nawet nie wymienił tytułów wszystkich

przedstawień tego teatru. W każdym z porównywanych zbiorów istnieje część wspólna i część odrębna. Każda z kolekcji przyczynia się zatem do skonstruowania bardziej kompletnego zestawu fotografii archiwalnych, dokumentujących działalność teatru obozowego.

W publikacjach historyków, także katalogach z wystaw, podawane są jedynie lakoniczne informacje ograniczające się do tytułu przedstawienia, roku i miejsca, najczęściej nie wiadomo która to scena, jacy bohaterowie i jaka obsada, choć historycy dysponują takimi danymi. Warto podjąć próbę dokładnego opisanie i podpisania fotografii archiwalnych oraz ich uporządkowania na podstawie treści utworu literackiego. Mniej lub bardziej obszerne cytaty ożywiają fotografię, czynią ją zrozumiałą i pozwalają docenić kunszt aktorski. Zastosowaną procedurę badawczą można określić za Pierre'em Bourdieu pisaniem tzw. legendy fotografii, a posługując się koncepcją Erwina Panofsky'ego – „poszukiwaniem ikonografii”, zmierzającym do wyjaśnienia treści przekazu wizualnego (Bourdieu, 1965; Matuchniak-Krasuska, 2010; Panofsky 1971). Dysponując wiedzą potoczną, na fotografii obserwujemy tylko postacie i przedmioty (np. jedną, dwie czy więcej osób w strojach męskich/kobięcych, historycznych czy współczesnych), a zatem ograniczamy się do poziomu preikonograficznego. Posługując się wiedzą historyczną, docieramy do poziomu ikonologicznego, do sensu sztuki, formułując tezę, że teatr obozowy służył podtrzymaniu morale i dobrej rozrywce. Warsztat socjologii sztuki umożliwia bardziej precyzyjny i wyczerpujący opis fotografii dokumentalnych, a tym samym spektaklu teatru oflagowego. Poprzedzony omówieniem sztuki i opatrzone komentarzem zestaw kilku czy kilkunastu fotografii danego przedstawienia tworzy werbalno-wizualny fotoesej. Taka historyjka obrazkowa, czyli narracja wizualna, pokazuje sposób wykorzystania fotografii jako świadectw historycznych (Burke,

2012). Objętość artykułu pozwala na omówienie i zilustrowanie fotografiami tylko jednego przedstawienia teatralnego. Warto podkreślić, że w prezentowanym przypadku dysponujemy, używając terminologii Mieczysława Wallisa, wieloma elementami „pola semantycznego”: „okolem semantycznym” – otoczeniem innych znaków (kilkoma fotografiami z informacjami faktograficznymi podanymi na rewersach oraz tekstem literackim), „okolem pragmatycznym” – sytuacją, w jaką znaki są uwikłane (teatr jeniecki w Oflagu VII A Murnau, dane o twórcach spektaklu), „okolem fizycznym”, w którym znak się znajdował/znajduje (fotografie archiwalne, elementy konkretnych kolekcji prywatnych, muzealnych) (Wallis, 1983). Zamierzeniem badacza jest, typowe dla historyka, zebranie wszystkich rozproszonych informacji o teatrze jenieckim oraz ich zaprezentowanie przy użyciu warsztatu socjologa sztuki. Sensowność takiego sposobu procedowania można docenić przez zestawienie „kompletnego fotoeseju” z „fragmentarycznym”, niepełnym i niezrozumiałym, w przypadku spektakli i scen jenieckich gorzej udokumentowanych. Brak scenariusza przedstawień napisanych w obozie (rewie) bardzo utrudnia opis i zrozumienie fotografii. Niezwykle cenny jest pierwowzór literacki, nawet jeśli podlegał adaptacji scenicznej. Ponadto literatura polska i obca, ta klasyczna i ta współczesna, nie są dostatecznie znane odbiorcom, aby zrezygnować z prezentacji ich treści. Świadczą o tym socjologiczne badania wiedzy o sztuce i jej recepcji; Antonina Kłosowska wykazała, że jakąś wiedzę o kanonie polskiej literatury posiada tylko ponad połowa Polaków: (...) *Dla jakiejś liczby ludzi w Polsce, literatura romantyczna, częściej jednak Sienkiewicz, często Żeromski, stanowią jakieś elementy uniwersum doświadczeń służące za podstawę interpretacji innych artystycznych i życiowych doznań* (Kłosowska, 1990, s. 168).

Wprawdzie punktem wyjścia analiz były fotografie dokumentalne, ale zgodnie

z „socjologią tematów” zostały one zestawione z przedstawieniem teatralnym oraz tekstem sztuki Fredry. Badanie trzech rodzajów dzieł sztuki, mających wspólny kontekst semantyczny, łączy zewnętrzną i wewnętrzną analizę artefaktów, prowadząc do zrozumienia artystycznych i życiowych doświadczeń polskich jeńców wojennych.

3.2.2 Aleksander hr. Fredro Gwałtu co się dzieje

Prezentacji spektaklu dokonuję na podstawie monografii Stanisława Piekarskiego *Polskie teatry jenieckie w Niemczech 1939–1945*, wspomnień ppor. Zdzisława Jaeschke *Teatr obozowy* i fotografii ppor. Zbigniewa Błążejewskiego (obaj oficerowie byli uczestnikami teatru jenieckiego Oflagu VII A Murnau), a także tekstu komedii Fredry, pozwalającego na rozpoznanie bohaterów, scen, dialogów (Fredro, 1826, pdf 2022; Jaeschke, 1987; Piekarski, 1983). Stanisław Piekarski zamieszcza 4 fotografie (w tym dwie takie jak fot. 6 i 7), okładkę i treść programu oraz cytuje jedno zdanie z obozowej kroniki: (...) *Komedia polega na tym, że mężczyźni w strojach kobiecych zajmują się gospodarstwem domowym. Jeden z nich robi też pończochy na drutach, a drugi karmi dziecko w kołyszce, Natomiast kobiety w strojach męskich chodzą na zebrania, urządzają tańce, itp.* (Piekarski, 2001, s. 250). Jest zrozumiałe, że w teatrze jenieckim, podobnie jak w antycznym, mężczyźni grali role kobiet. W komedii Fredry, podobnie jak niektórych sztukach Szekspira, sytuacja jest jeszcze bardziej skomplikowana: mężczyźni grają także role mężczyzn przebranych za kobiety i role kobiet przebranych za mężczyzn.

W Teatrze Jenieckim Oflagu VII A Murnau w dniach od 6 do 17 lutego 1942 r. wystawiono komedię w trzech aktach *Gwałtu co się dzieje*, autorstwa Aleksandra Fredry, w reżyserii J. Starzyńskiego (fot. 3). Ilustrację muzyczną z utworów Dionizettiego, Lortzinga i Kanasia,

w instrumentalizacji kpt. Kanasia wykonał kwintet smyczkowy z fortepianem pod dyr. ppor. L. Rezlera. Kompozycję plastyczną widowiska wg projektu ppor. Bocianowskiego i ppor. Romanowskiego wykonali: mjr. Wójtowicz, kpt. Bułka, por. Kruger, por. Ostrowski, ppor. Błażejewski, ppor. Block, por. Czajkowski, ppor. Fudalej, ppor. Gniazdo, ppor. Rulewicz, por. Jakowlew, ppor. Jaszewski, ppor. Jaworski, ppor. Orłowski, ppor. Profaska, por. Różankowski, por. Rudolphi, ppor. Schmidt, ppor. Szust, ppor. Zawisza, ppor. Żarecki. Za światła odpowiadali ppor. Czajkowski i por. Leczyk; sufłował ppor. Pagacz, inspicjentami byli ppor. Buńkowski i ppor. Smosarski, a fryzjerem, jak zawsze, kpr. Zawidzki (Piekariski, 2001, s. 415).

Program znany z odpisu, a nie dokumentu oryginalnego, więc pewne nieścisłości czy rozbieżności mogą wynikać nie tylko z adaptacji teatralnej, ale też z błędów kopiującego. Podając obsadę spektaklu w teatrze jenieckim, dokonuję więc poprawek i uzupełnień na podstawie tekstu sztuki Fredry. Bohaterowie komedii i obsada przedstawiają się następująco: Urszula burmistrz w Osieku – ppor. W. Padé, Tobiasz jej mąż a były burmistrz – ppor. Libner, Barbara pisarz – ppor. A. Rudolphi, Kasper jej mąż a równocześnie brat Tobiasza – por. Heinheizer, Kasia ich synowica – ppor. Andrzej Skubisz, Agata bakałarz i dowódca straży – ppor. Fijałkowski, Błażej jej mąż – ppor. Filip Niedźwiedzki, Filip Grzegotka – por. Makarczyk, Jan Kanty Doręba (w programie Dęba) – kpt. Dyżma Przyłuski, Dyżma Bekiesz (w programie tylko Bekiesz) – ppor. Mancewicz, Makary szeregowiec – mjr. Kędziński, Mieszczanin I – kpt. Jurewicz, Mieszczanin II – por. Gregorowicz, Mieszczanin III – ppor. Buńkowski, Strażniczka I – ppor. Mantuch, Strażniczka II – ppor. Krajewski, Piwniczny – ppor. Leśniak, Szafarka – ppor. Chyliński, Sowizdrzał – ppor. Bessert. W sztuce Fredry, poza nazwiskami głównych bohaterów, wymienieni są tylko zbiorczo:

„Mieszczanie”, Mieszczanki”, „Szeregowce”. Ponadto dowiadujemy się, że Jan Kanty Doręba i Dyżma Bekiesz – to towarzysze pancerni, z formacji jazdy średniozbrojnej, czyli dowódcy najmniejszego oddziału jazdy zwanego pocztem (składającego się z towarzysza, giermków i luzaków). Autor precyzuje, że akcja dzieje się w Osieku sto lat temu, a zatem w połowie XVIII w. Wątkiem przewodnim komedii są perypetie związane z zaburzeniem czy wręcz odwróceniem patriarchalnego ładu społecznego – zamianą ról męskich i kobiecych, zarówno tych domowych, jak i tych społecznych, związanych z władzą.

Scenografia widoczna na fotografiach archiwalnych jest zgodna z didaskaliami, a te z realiami architektonicznymi domów staropolskich: izba w domu burmistrza, są drzwi do ogrodu, do alkierza, okna z widokiem na rynek, na środku stół przykryty sukniem, krzesła. W sposób typowy dla sztuk Fredry w takim wnętrzu przebywają i rozmawiają różni ludzie, ktoś wchodzi, ktoś wychodzi...

W scenie pierwszej aktu I szeregowy Makary wygląda przez okno i wykrzykuje: *Gwałtu, gwałtu, co się dzieje! [...] Stryjaszek spódnice wdzieje...*, a w scenie drugiej młody rycerz i amant Jan Kanty Doręba trafnie zauważa, że stryjaszek Tobiasz zawsze był *niestałego charakteru, słabej woli, zbytniej podległości* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 130, 140). W scenie trzeciej mężczyźni: Tobiasz, Kasper i Błażej ubrani z miejska, ale w spódnice i fartuchy, z koszykami w rękach, udają się na rynek. Narzekają na los, że trudno spódnice nosić, ładnie prząść, gotować, prac, piastować dzieci, spełniać zachcianki żon (fot. 4).

W scenie VIII aktu I prezentują się kobiety w rolach męskich. Burmistrz Urszula deklaruje, że *mimo łagodności, roztropność nakazuje trzymać mężów krótko*, słucha donosów, knozań i pochlebstw Grzegotki – czarnego charakteru tej komedii (fot.5). Odbywa się właśnie sąd nad kowalem, oskarżonym o pojawienie się na

targu w męskim stroju tj. spodniach i czapce, a bez wymaganej nowym prawem spódnicy. Ponieważ w miasteczku jest tylko jeden kowal, którego usługi są niezbędne dla wszystkich, skazanym na zamknięcie w „gąsiorze” (lochu więziennym) będzie jeden z dwóch ślusarzy. Iście salomonowy wyrok, co podsumowuje ukontentowana burmistrz Urszula: *Widzicie sąsiadki, bałyście się sądów, otóż nie tak rzecz trudna, jak się zdawała* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 164). Problem sprawiedliwych sądów wydaje się odwieczny, a brzmi aktualnie. W scenie IX Grzegotka formułuje swoje maksymy życiowe realizowane w praktyce: *plotka bawi, pochlebstwo głaszcze, pilność strzeże, rozum bierze* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 165–188).

Jak się okazuje, w pięknej Kasi kocha się podły Grzegotka i dla realizacji swoich planów małżeńskich stara się zdobyć poparcie stryjenki tj. burmistrz Urszuli. Ma jednak rywala, bo Kasia kocha Jana Kantego Dorębę, i to z wzajemnością, bo mu wyznaje w obecności szeregowego Makarego: *Nie lękaj się, wszystkie jego zabiegi daremne, bo nie tylko kochać umiem, ale i utrzymać przy swoim potrafię. [...] Prawdziwam Polka, nie chcę innego męża jak przy szabli* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 173, 174). Stryj Tobiasz nie lubi Grzegotki, ale to nie on rządzi w domu i w miasteczku. Doręba musi zawalczyć o Kasię, do czego niezbędne jest przywrócenie dawnego ładu, czyli musi wspomóc i nakłonić mężczyzn do zrzucenia jarzma tj. spódnic i ról podległych. W scenie XIII aktu I Jan Doreba rozmawia z Tobiaszem i namawia go do zorganizowania buntu; mężczyźni narzekają wprawdzie na swój los i niewieści strój, ale też obawiają się władczych żon, choć brali udział w bojach. Tobiasz wspomina wspólne walki z Tatarami w okolicach Lwowa pod dowództwem hetmana Jabłonowskiego. Doręba podtrzymuje solidarność żołnierską i męską, a Tobiasz obiecuje, że za wyzwolenie od spódnic, kądzieli, drutów i innych plag boskich, odda mu Kasię za żonę. Decyduje się

na ukrycie sojusznika w piwnicy (z miodem pitnym) i sprowadzenie kompanów na naradę wieczorem. Szeregowy Makary podsumowuje – *gwałtu co się dzieje* i na tym kończy się akt pierwszy.

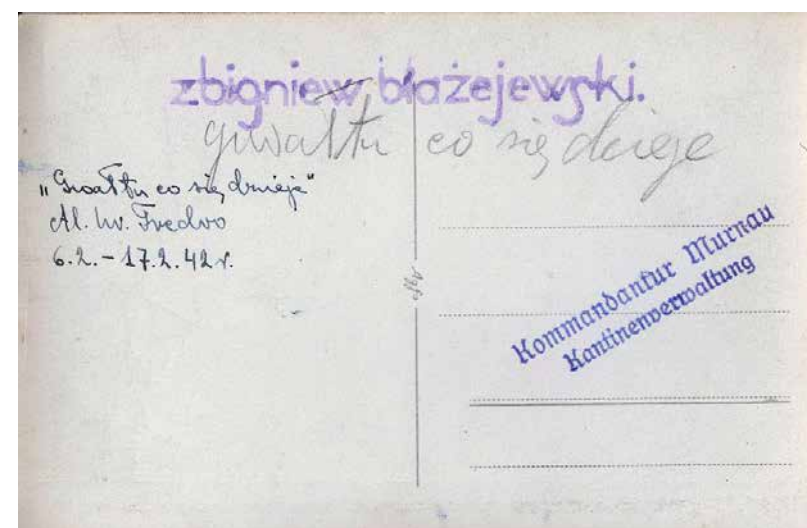
Akt II rozpoczyna scena pierwsza – Tobiasz robiący na drutach pończochę namawia Kaspra kołyszącego dziecko i trzymającego kądziel do spotkania buntowników. Postawę obu panów można określić słowami wyrażającymi na ogół rozterki niewieście: „chciałabym a boję się”. W scenie drugiej występuje oddany i poddany mąż Tobiasz oraz Urszula burmistrz Osieku (fot. 6), a w następnych – konsekwentna Kasia sprytnie walcząca o swój los. W kolejnych scenach pojawiają się mieszczenie, którzy stawili się na prowadzone przez Dorębę tajne spotkanie uciemężonych mężczyzn i gotowi do buntu przyrzekają *stałość w przedsięwzięciu i odwagę w działaniu* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 206, fot. 7). Jednak gdy dobiegł ich buńczuczny śpiew niewiast „górzony” – czmychnęły jak tchórzliwe zające. Zdesperowany Jan Kanty Doręba próbuje zatem planu awaryjnego – ucieczki wraz z Kasią do jego rodziców, choć pannie niezaślubionej, tak skrycie dom porzucać nie przystoi. I wysła szeregowego Makarego z liścikiem po pomoc do zaprzyjaźnionego oficera Dyżmy Bekiesza. Niestety najpierw Makary a potem i przystojny Doręba zostają pojmani w niedozwolonym męskim stroju, podły Grzegotka donosi władczym niewiastom o spisku mężczyzn, a te zdziwione i oburzone, zamierzają winnych osądzić i przykładnie ukarać. Na tym niepowodzeniu mężczyzn kończy się akt drugi.

W początkowych scenach aktu trzeciego, tchórzliwi mężowie lamentują i przyznają się do zdradzenia całego planu kobiecym władzom Osieku, zresztą po tęgim laniu kijem. Szarmancki Doręba przesłuchiwany najpierw przez trzy panie razem jest bezradny, natomiast indagowanie kameralne pozwala mu oczarować miłymi słówkami każdą ze srogich

władczyń. Burmistrz Urszuli wyznaje miłość, że od dawna jest zachwycony jej wdziękami i anielskim spojrzeniem, prosi tylko o oddalenie sądu do dnia następnego. Następnie komplementuje Barbarę – pisarza (cudne białe rączki, piękne oczy, doskonałe rysy), dodając informację o złośliwej ocenie jej urody ze strony pani burmistrz (kałmucka facjata, głupia twarz, pudłowata dusza), czym burzy sojusz niewieści, zaskarbia sobie jej życzliwość i obietnicę opóźnienia dnia sądu. Dowódca straży Agata przyjmuje tę propozycję i zamierza zamknąć Dorębę w domowym areszcie u siebie, na co nie chce się zgodzić ani Urszula (niech zostanie tu w lochu), ani Barbara (też chce go zabrać do siebie). Zanim zazdrosne panie doszły do porozumienia, Grzegotka ujawnił plan ucieczki Doręby z Kasią, ku oburzeniu zawiedzionych i okłamanych kobiet.

Jednak nic z tym nie mogą zrobić, bo radykalnie zmieniła się sytuacja – przychodzą wieści o najeździe wojsk tatarskich (scena XIV aktu III). Pojawia się Dyzma Bekiesz i nawołuje do rychłego wsiadania na koń i chwytania za broń. Panie są przestraszone, bezradne, rozglądają się gdzie są ich mężowie, niczym we współczesnej piosence „gdzie te chłopcy” i lamentują: *Tatary u nas, biada nam, co my pocniemy, cóż będziemy robiły? Biada, biada! Ratujcie, ratujcie!* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 267 – fot. 8). I rezygnują z władzy prosząc mężów o pomoc: *zlitujcie się – rządźcie a brońcie* (tamże). W scenie XV Doręba doradza panom skorzystanie z sytuacji i zamianę strojów z żonami, a w scenie XVI dziękuje Bekieszowi za przyjsie w sukurs, bo Tatarów wprawdzie jeszcze nie ma (alarm był fałszywy), ale miał istotne znaczenie dla reedukacji żon: *Bóg zapłać kolego, w sam czas przybyłeś* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 269, fot. 9). W ostatniej scenie XVIII żony rezygnują z władzy i przywdziewają piękne suknie, a panowie prezentują się w normalnych strojach męskich i adorują swoje żony (fot. 10). Tobiasz znów jest prawomocnym burmistrzem, dotrzymuje

słowa danego Janowi Dorębie i oddaje mu Kasię za żonę (fot. 11). *Teraz dajcie miodu. Vivat państwo młodzi* – proponuje szeregowy Makary zapowiadając szczęśliwy finał. Młoda para jest zakochana i szczęśliwa, trzy stare małżeństwa pogodzone, ład społeczny przywrócony. Prawdziwy happy end!



Rewers fotografii ze spektaklu *Gwałtu co się dzieje* wg komedii A. Fredry, wystawianego w Teatrze Jenieckim w dniach 6–17 II 1942 r., z odręcznymi zapiskami i pieczętką kolekcjonera ppor. Zbigniewa Błazejewskiego oraz pieczęcią Komendatury Oflagu VII A Murnau



Akt I, scena III, Panowie na targu w niewieścich szatach i rolach, narzekają na swój los. Rozmawiają: Tobiasz – ppor. Libner, Błazej – ppor. F. Niedźwiedzki, Kasper – por. Henheizer; podsłuchuje Grzegotka – por. Makarczyk



Akt I, scena VIII – Panie słuchają, sądzą i zarządzają, a Grzegotka kłania się i donosi; w środku siedzi Urszula, burmistrz Osieku (z łańcuchem na szyi) – ppor. W. Padé, obok Barbara, pisarz (z piórem w ręku) – por. A. Rudolphi, Agata, bakałarz (z księgami) – ppor. Fijałkowski, stoi Grzegotka – por. Makarczyk



Akt II, scena II – Scena małżeńska i egzekwowanie władzy domowej; z lewej stoi Urszula burmistrz Osieku (z łańcuchem na szyi) – ppor. W. Padé, kłania się i tłumaczy jej mąż Tobiasz – ppor. Libner



Akt II, scena VIII, Organizacja buntu mężczyzn przymuszonych do pełnienia ról kobiecych; od lewej w kontuszu Jan Kanty Doręba – kpt. D. Przyłuski, mieszczanie – kpt. Jurewicz, por. Gregorowicz, ppor. Buńkowski, w niewieścich szatach Błażej – ppor. F. Niedźwiedzki, Kasper – por. Henheizer, Tobiasz mąż pani burmistrz – ppor. Libner, z prawej w stroju męskim i przy szabli Dyżma Bekiesz – ppor. Moncewicz

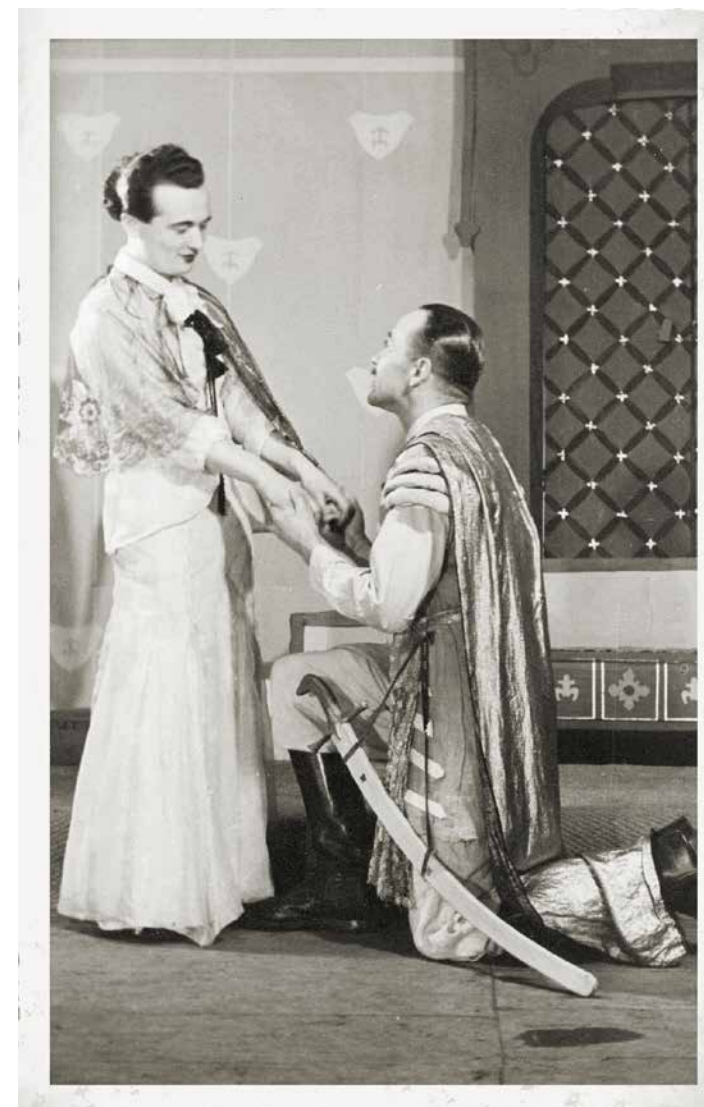


Akt III, scena XIV – Przewraca się świat na opak, kobiety w szatach męskich, przestraszone na wieść o wojnie i konieczności walki zbrojnej, do której się nie nadają. Od lewej: Agata bakałarz – ppor. Fijałkowski, Barbara pisarz – por. A. Rudolphi, Urszula burmistrz Osieku (z łańcuchem na szyi) – ppor. W. Padé, z prawej Bekiesz przyjaciel Jana Kantego Doręby – ppor. Moncewicz, w głębi Makary szeregowiec – mjr Kędzierski i Sowizdrzał – ppor. Z. Bessert



Akt III, scena XVI – szeregowy Makary – mjr. Kędziński, Bekiesz – ppor. Moncewicz

Akt III, scena XVIII – Szczęśliwy finał, życie wraca do normy, panie w sukniach, panowie w spodniach; w środku stoi Kasia synowica Barbary i Kaspra – ppor. A. Skubisz, przed nią klęczy Jan Kanty Doręba – kpt. D. Przyłuski, pary od lewej: Agata bakałarz, przed nią klęczy jej mąż Błażej – ppor. F. Niedźwiedzki, stoi Urszula, burmistrz Osieku – ppor. W. Padé, przed nią klęczy jej mąż Tobiasz, z prawej stoi Barbara pisarz – ppor. Rudolphi, a klęczy jej mąż Kasper; w głębi z prawej Sowizdrzał – ppor. Bessert, w centrum Dyzma Bekiesz – ppor. Moncewicz



Akt III, scena XVIII – stoi Kasia wyznając ukochanemu „Jestem twoja na zawsze” – ppor. A. Skubisz, klęczy Jan Kanty Doręba – kpt. Dyzma Przyłuski

Jak podaje ppor. Zdzisław Jaeschke, jeńiec wojenny Oflagu VII A Murnau, sztukę Aleksandra Fredry *Gwałtu co się dzieje* grano 8 razy w lutym 1942 r., a występy podziwiała 2639 widzów (Jaeschke, 1987).



Podsumowanie

Pomimo ciężkich warunków, w oflagach rozwijała się kultura i sztuka. Plastycy obozowi, muzycy i „ludzie teatru”, tworzyli środowiska komplementarne a nie konkurencyjne.

Wyraźne są funkcje autoteliczne – potrzeba tworzenia realizowana przez artystów oraz przejawiana przez odbiorców potrzeba kontaktu z pięknem, dobrem i prawdą – greckim ideałem *kalokagatii*. Zachowane w zbiorach prywatnych i ekspozycjach muzealnych grafiki, rysunki, obrazy olejne, przedmioty dekoracyjne, a także fotografie i opisy przedstawień teatralnych pozwalają współczesnemu odbiorcy na ocenę ich walorów artystycznych i emocjonalnych, a zatem zajęcie się socjologią dzieł sztuki. Z dokumentów historycznych i zapisanych wspomnień poznajemy techniczne, społeczne, polityczne okoliczności tworzenia, ekspozowania i recepcji sztuki, co umożliwiła uprawianie społecznej historii sztuki. Współczesna socjologia empiryczna może zatem powtarzać podejścia wcześniejszych nurtów dyscypliny, akcentujących kontekst społecznego funkcjonowania sztuki. Przedstawione analizy sztuki jenieckiej realizują wszystkie zadania badawcze sformułowane przez Stanisława Ossowskiego, twórcę estetyki socjologicznej: dzieła sztuki jako wytwory życia społecznego (ujęcie strukturalne i socjogenetyczne – jakie dzieła powstały w warunkach niewoli), dzieła jako przedmioty reakcji emocjonalnych ukształtowanych pod wpływem środowiska (ujęcie strukturalne i funkcjonalne – jak wytwory artystyczne oddziaływały na jeńców wojennych, jak pełniły funkcje estetyczne, katartyczne, kompensacyjne), dzieła jako ośrodki nowych stosunków społecznych oraz dzieła jako czynniki przeobrażeń społecznych i kulturowych (jak sztuka pełniła funkcje integracyjne umożliwiając przetrwanie i wyzwolenie z niewoli).

Badamy też komplementarność sztuk: tekstu literackiego, przedstawienia teatralnego,

fotografii ze spektaklu, w ramach „socjologii wątków” i porównań różnych systemów symbolicznych. Wypada zastanowić się, jaką rolę pełnią fotografie dokumentalne spektakli teatru jenieckiego i to wobec dwóch kategorii odbiorców: jenieckiej publiczności aktualnej i współczesnych odbiorców/badaczy. Bourdieu wykazuje, że fotografia pełni różne funkcje: uwiecznianie mijającego czasu, komunikacji międzyludzkiej i wyrażania emocji, samo-realizacji, rozrywki i prestiżu społecznego (Bourdieu, 1965; Matuchniak-Krasuska, 2010). Wydaje się, że w obydwu sytuacjach komunikacyjnych najistotniejsze byłoby usuwanie lęku przed mijającym czasem, dzięki magicznemu uwiecznianiu osób, miejsc, sytuacji i wspieraniu pamięci. Rozumienie i pamiętanie budzi emocje (przeżycia autoteliczne), a także nastawienia instrumentalne, jak odczucia prestiżowe wynikające z uczestniczenia w ważnych wydarzeniach (dotyczy uczestników) oraz dysponowania cennymi dokumentami historycznymi (dotyczy współczesnych kolekcjonerów i badaczy).

Uwzględnienie wielu problemów badawczych dowodzi zastosowania podejścia *cross-genre* w ramach socjologii sztuki, sprzyjającego autonomizacji tej dyscypliny naukowej. A równocześnie w analizach tych spleta się teoria i historia sztuki, socjologia sztuki, socjologia emocji, socjologia historyczna, wskazując na zastosowanie podejścia *cross-genre* na poziomie mediatyzacji między wewnętrznymi a zewnętrznymi naukami o sztuce. Wykorzystując koncepcję Very Zolberg, można stwierdzić, że socjologia sztuki *cross-genre* pokazuje jak ta dyscyplina „buduje mosty” i „łączy perspektywy” między wewnętrznymi i zewnętrznymi naukami o sztuce; a odwołując się do sugestii Nathalie Heinich sugerującej możliwość pojawienia się czwartego nurtu w socjologii sztuki – uznać socjologię sztuki *cross-genre* za nowy paradygmat badawczy (Heinich, 2001; Zolberg, 1990).

Analizy sztuk plastycznych, literackich, widowiskowych w oflagach są przyczynkiem do studiów socjologicznych dotyczących sztuki w latach II wojny światowej i wkładem w socjologię historyczną. W teatrach oflagowych wystawiano utwory autorów polskich i obcych, klasyków i współczesnych, w tym twórców obozowych, dramaty, komedie, rewie, grano koncerty, organizowano imprezy muzyczne, dbając o poziom artystyczny, efekty sceniczne, zadowolenie publiczności. Podsumowując działalność „Jenieckiej Melpomeny”, wbrew rzymskiej maksymie *Inter armae tacent Musae* – *W zgiełku wojny milkną Muzy*, można stwierdzić, że „Muzy nie milkną nigdy”, a wbrew tezie Freuda utrzymywać, że kultura była źródłem wolności, a nie cierpienia. 🗨️

Anna Matuchniak-Mystkowska

profesor socjologii, wieloletni kierownik Katedry Socjologii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, zajmuje się socjologią kultury i sztuki, socjologią historyczną, socjologią francuską, ruchami społecznymi, instytucjami kultury i publicznością.

Jest autorką wielu artykułów, rozdziałów w monografiach wieloautorskich i kilku książek: *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa* (Wyd. UŁ, Łódź 1988); *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza* (Wyd. UŁ, Łódź 1999); *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu* (Oficyna Naukowa, Warszawa 2010), *Za drutami oflagów. Studium socjologiczne* (Wyd. Centralnego Muzeum Jeńców Wojennych, Opole 2014), *Za drutami oflagów. Jeniec wojenny 613X/A* (Wyd. CMJW, Opole 2016), *Sport jeniecki w Oflagach II B Arnswalde, II C Woldenberg, II D Gross Born. Analiza socjologiczna* (WUŁ, Łódź 2021).

Jest także współautorką: z Janem Mystkowskim i Piotrem Stankiem *Niewola i nadzieja. Korespondencja wojenna Andrzeja i Krystyny Mystkowskich* (CMJW, Opole 2018); z Jacqueline Heinen, *L'Avortement en Pologne. La croix et la bannière* (L'Harmattan, Paris 1992) i *Aborcja*

w Polsce. Kwadratura koła (Polskie Towarzystwo Religioznawcze, Warszawa 1995); z Norbertem Bandier i Bogusławem Sułkowskim, *Pratiques culturelles et logique des institutions Cultural Practices and the Logic of Institutions* (Lyon – Łódź) (Wyd. UŁ, Łódź 2004); z Norbertem Bandier, Abdelhafidem Hammouchem i Bogusławem Sułkowskim, *Lokalne pola produkcji kulturalnej w Polsce i we Francji* (Wyd. UŁ, Łódź 2010).

Bibliografia

- Bednorz, R. (1989). *Aby mogli przetrwać. Pomoc dla polskich jeńców wojennych w niewoli Wehrmachtu 1939–1945*. Opole: Częstochowa.
- Bohatkiewicz, J. (1971). *Oflag II C Woldenberg*. Warszawa: KiW.
- Bohatkiewicz, J. (1985). *Oflag II B Arnswalde*. Warszawa: KiW.
- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*. Warszawa: Scholar.
- Bourdieu, P. (2001). *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Kraków: Universitas.
- Bourdieu, P. (1965). *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit.
- Brandys, M. (1955). *Wyprawa do oflagu*. Warszawa: PIW.
- Brzezicki, F. (2013). *W Oflagu VII A Murnau. Dziennik polskiego oficera*. Opole: CMJW.
- Burke, P. (2012). *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*. Kraków: WUJ.
- Dzienniki jenieckie polskich oficerów w niewoli Wehrmachtu*. (2007), red. i wstęp W. Lewicki. Warszawa: Wyd. W. Lewicki.
- Francastel, P. (1964). *Problèmes de la sociologie de l'art*. W: G. Gurvitch (red.) *Traité de sociologie*, t. 2. (s. 278–296). Paris: PUF.
- Fredro, A. (1826, pdf 2022). *Gwałtu co się dzieje*. Warszawa.
- Giziński, S., Szutowicz A. (2013). *Oflag II B Arnswalde. Jenieckie losy*. Wrocław: Nortom.
- Goffman E. (1975). Charakterystyka instytucji totalnych, W: W. Derczyński, A. Jasińska-Kania, J. Szacki (red.) *Elementy teorii socjologicznych* (s. 150–179). Warszawa: PWN.

- Hall E. T. (1976). *Ukryty wymiar*. Warszawa: PIW.
- Heinich, N. (2010). *Socjologia sztuki*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Honka, N. (1998). *Życie religijne żołnierzy polskich w niewoli niemieckiej i radzieckiej podczas II wojny światowej*. Opole: CMJW.
- Jaeschke, Z. (1987). Teatr obozowy, *Łambinowicki Rocznik Muzealny*, 11/1987 (s. 114–126).
- Kisielewicz D. (2015). *Niewola w cieniu Alp. Oflag VII A Murnau*. Opole: CMJW.
- Kisielewicz, D. (1998). *Oficerowie polscy w niewoli niemieckiej w czasie II wojny światowej*. Opole: CMJW, UO.
- Kłoskowska, A. (1983). *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN.
- Kłoskowska, A., Rokuszewska-Pawełek, A. (1990). Symbole i mity literackie w potocznym odbiorze. W: *Oblicza polskości*. Warszawa: PWN.
- Kobylarz R., Sznotala K. (2020). *Wykaz niemieckich obozów jenieckich 1939–1945*. Opole: CMJW.
- Lewandowska-Pijanowska, M., Rezler-Wasielewska, V. (2016). Sprawa Mamunowa, *Łambinowicki Rocznik Muzealny* 39 / 2016 (s. 145–179).
- Matuchniak-Krasuska, A. (2001). O mediacyjnym i autonomicznym charakterze socjologii sztuki, *Przegląd Socjologiczny* T L/2/2001 (s. 53–81).
- Matuchniak-Krasuska, A. (1999). *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*. Łódź: WUŁ.
- Matuchniak-Krasuska, A. (2014). *Za drutami oflagów. Studium socjologiczne*. Opole: CMJW.
- Matuchniak-Krasuska, A. (2016). *Za drutami oflagów. Jeniec wojenny 613 X/A*. Opole: CMJW.
- Matuchniak-Krasuska, A. (2010). *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Matuchniak-Mystkowska, A. (2020). Historie jeńców wojennych w filmach (przypadek Eroiki Andrzeja Munka), *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica*, nr 73 (czerwiec), 55–76.
- Matuchniak-Mystkowska, A. (2021). *Sport jeniecki w Oflagach II B Arnswalde, II C Woldenberg, II D Gross Born. Analiza socjologiczna*. Łódź: WUŁ.
- Mirecki, W. (1981). *Jeniecka Melpomena*. Łódź: WAF.
- Niewola i nadzieja. Korespondencja wojenna Andrzeja i Krystyny Mystkowskich* (2018) oprac. A. Matuchniak-Mystkowska, J. Mystkowski, P. Stanek. Opole: CMJW.
- Oflag II C Woldenberg – to brzmi jak tajemnica* (2017), W. Dembek (red.) Międzychód
- Olesik, J. (1988). *Oflag II C*. Warszawa: MON.
- Ossowski, S. (1966). *U podstaw estetyki*. Dzieła t. I, Warszawa: PWN.
- Panofsky, E. (1971). *Studia z historii sztuki*. Warszawa: PIW.
- Piekarski, S. (2001). *Polskie teatry jenieckie w Niemczech 1939–1945*. Warszawa: MON.
- Pollack, J. (1986). *Jeńcy polscy w hitlerowskiej niewoli*. Warszawa: MON.
- Półchłopek, W. (2002). *Wychowanie fizyczne i sport żołnierzy polskich w obozach jenieckich Wehrmachtu i NKWD (1939–1945)*. Opole: CMJW.
- Rezler-Wasielewska, V. (2001). *Działalność naukowo-oświatowa polskich jeńców wojennych w niemieckich i radzieckich obozach podczas II wojny światowej*. Opole: CMJW.
- Sadzewicz, M. (1958). *Oflag*. Warszawa: MON.
- Wallis, M. (1983). *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa: PIW.
- Zolberg, V. (1990). *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: CUP.

Prisoner-of-war theatre in oflag VII A Murnau – the art of survival in the total institution

Abstract

The analysis of Prisoner-of-War Art is the example of the sociology of art *cross-genre* related to the sociology of literature, theatre, painting, photography, topics, circuits and sociology of history. For this study on the basis of existing materials (the reports of prisoners – of-war, the participants in the war events, documentary photographs, historical studies, literary texts) the spectacle was described and illustrated with the photographs from a private collection. The theatrical performance based on Aleksander Fredro's comedy *Good Heavens, What's Going On ! (Gwałtu, co się dzieje !)* was staged in POW theatre in oflag VII A Murnau in 1942. The analysis of works of art (structural sociology of art approach) is preceded by the presentation of functioning of the oflags i.e. German POW camps for officers during the Second World War (sociological approach). Various cultural, artistic, educational, sport and religious activities made their lives more bearable.

Keywords: oflags, prisoners of war, theater, documentary photography, sociology of art.



Ochotnicza Straż Pożarna. Socjologiczne konteksty fotografii pożarniczej

TOMASZ MARCYSIAK
WYŻSZA SZKOŁA BANKOWA W TORUNIU

Abstrakt

Ochotnicze Straże Pożarne to jedne z najstarszych i najaktywniejszych organizacji pozarządowych w Polsce. Ich działalność na przestrzeni lat podlegała wielu przemianom między innymi z powodu dynamicznego rozwoju Państwowej Straży Pożarnej, która przejęła na siebie większość działań ratowniczo-gaśniczych. Nie oznacza to osłabienia aktywności OSP, a jedynie przeniesienie ciężaru działań na imprezy integrujące lokalną społeczność, czy oprawę uroczystości świeckich i kościelnych. Wiele jednostek OSP nadal utrzymuje wysoką sprawność ratowniczą, bo choć na obszarach wiejskich odnotowuje się znaczny spadek pożarów, to jednak wciąż istnieją zagrożenia, podczas których w pierwszej kolejności interweniują strażacy-ochotnicy. W prezentowanym materiale wizualnym pokazano wydarzenia z udziałem OSP, które na stałe wpisane są w ich roczny kalendarz, między innymi: asystę honorową podczas Triduum Paschalnego, zawody strażackie i pokazy przedszkolnej drużyny strażackiej, ćwiczenia pożarnicze, dożynki gminne. Materiał ukazuje różnorodność umundurowania i przede wszystkim relacje pomiędzy strażakami, które w swym symbolicznym wymiarze stanowią najważniejszy czynnik podtrzymujący tradycję i tożsamość strażaków-ochotników oraz etos ich misji.

Słowa kluczowe:

Ochotnicza Straż Pożarna, socjologia wizualna, fotografia socjologiczna.

Wprowadzenie

Fotografia pożarnicza zrodziła się z potrzeby dokumentowania działań jednostek strażackich podczas akcji gaśniczych. Dziś stanowi nie tylko cenne źródło wiedzy o historii pożarnictwa, ale także zyskała status sztuki reprezentowanej przez między innymi takich fotografików jak Sebastião Salgado. Najbardziej charakterystyczne dla straży pożarnej projekty fotograficzne dotyczą: pożarów i ich skutków, umundurowania i wyposażenia strażackiego, wozów strażackich i oczywiście portretów strażaków. Nie jest to jednak wybór reprezentatywny. Fotografia pożarnicza pełni także ważną rolę w dyskursie społecznym w takich kwestiach jak równouprawnienie płci (w tym Afroamerykanek), czy na przykład akcje wspierające profilaktykę w walce z nowotworem piersi w Stanach Zjednoczonych, czego symbolem są różowe wozy strażackie.

Głośna swego czasu była dyskusja wywołana publikacją fotografii kobiety w mundurze strażackim swojego męża, która karmiła piersią niemowlę. I choć autorka tej fotografii Tara Ruby tłumaczyła, że jej intencją było pokazanie, że kobieta może być jednocześnie pełnowartościowym pracownikiem i matką karmiącą piersią, to nie ominęła jej fala krytyki, ale nie za wspieranie kobiet, a za wykorzystanie do tego munduru strażaka. Żaden jednak przepis nie zabrania zakładania munduru przez współmałżonków, więc nie wyciągnięto służbowych konsekwencji wobec strażaka, a fotografia Ruby zyskała miano symbolu matek będących w służbach mundurowych i ich prawa do karmienia piersią także w mundurze¹. Szeroko komentowana była też historia kobiety służącej w straży pożarnej, która stała się pierwszą w historii USA czarnoskórą porucznik – Shelby Thompson. Sportretował

ją wówczas Yves-Richard Blanc przy okazji projektu, którego celem było wynagrodzenie (poprzez serię artystycznych zdjęć) strażakom z Buffalo Professional Firefighters Local 282 za ich poświęcenie dla lokalnej społeczności. Fotograf przez dwa lata uczestniczył w niemal wszystkich wydarzeniach tej jednostki strażackiej, takich jak udział w gaszeniu pożarów, uroczystości jubileuszowe, pożegnania emerytowanych strażaków itp. Swoją pracę wykonał nieodpłatnie w wolnym od obowiązków zawodowych czasie, ale co warto podkreślić za namową i wsparciem swojego szefa z pracy².

Poniekąd właśnie ten pomysł badawczy jest najbliższy idei, jaka przyświecała mi w podjęciu próby opowiedzenia o ochotniczej straży pożarnej poprzez fotografię. Cały projekt trwał niemal dwa lata, w czasie których wraz z fotografem Dariuszem Barewą odwiedziliśmy kilkanaście OSP z gmin wiejskich Golubia-Dobrzynia i wsi Ostrowite, niedaleko Chojnic. Spotkania ze strażakami były nagrywane i spisywane, a osobnym materiałem jest zbiór kilkuset czarno-białych fotografii, z których prezentuję tylko wybrane, najbardziej reprezentatywne dla cyklicznych wydarzeń, w których uczestniczą OSP prawie w całej Polsce, czyli: spotkanie wigilijne, zebrania sprawozdawcze, dożynki, święta kościelne, dzień strażaka, ćwiczenia, zawody sportowe, pokazy dziecięcych drużyn pożarniczych itp. Naszym celem było pokazanie społecznego i kulturowego zaangażowania OSP w życie lokalnej społeczności, która okazuje się nader aktywna i niekoniecznie musi być kojarzona ze stowarzyszeniem „nostalgicznym”, czyli działającym już tylko siłą tradycji i utrwalenia obecności w wiejskim krajobrazie (Marcysiak, 2021, s.115). Tekst otwierają przyjęte założenia metodologiczne w kontekście narracji wizualnej,

następnie umieszczono charakterystykę fotografii pożarniczej oraz opisano specyfikę ochotniczych straży pożarnych w kontekście badań własnych, których podstawą była prowadzona przez blisko dwa lata obserwacja uczestnicząca w wybranych jednostkach OSP w województwie kujawsko-pomorskim.

Esej wizualny – założenia metodologiczne

W naukach społecznych tekst jest dominującym sposobem przedstawiania naukowej argumentacji, dlatego socjologowie posługujący się metodą wizualną stoją przed trudnym wyzwaniem utrzymania równowagi pomiędzy tekstem a na przykład fotografią. Jeśli ilość tekstu zmniejszy się na rzecz wizualności, ryzykuje się przekroczenie cienkiej granicy między zwięzłością a powierzchownością (Heng, 2021, s.194). Jak stwierdza Elizabeth Chaplin, nasza kultura staje się znacznie bardziej wizualna, na co miał wpływ przede wszystkim rozwój technologii. Chaplin twierdzi przy tym, że współczesna krytyczna analiza społeczeństwa posiada swój walor naukowy, zarówno w wymiarze werbalnym, jak i wizualnym, zwłaszcza wówczas, kiedy obrazy są uzupełnieniem tego, czego nie można opisać samymi tylko słowami (Chaplin, 2003, s.97). Klasycznym przykładem połączenia fotografii i tekstu są projekty Johna Bergera i fotografa Jeana Mohra, którzy dzięki zastosowaniu metody wizualnej w nowatorski sposób pokazali różnicę, jak wiejskiego lekarza postrzega swoje otoczenie i pacjenci oraz to, w jaki sposób pacjenci widzą swój świat (Chaplin 2003, s.153). Tego typu projekty wymagają nie tylko umiejętności fotografowania, ale i przyjęcia postawy opartej na zasadzie minimalnej ingerencji socjologa w badane środowisko, grupę społeczną, kategorię zawodową itd. Taka praktyka nie jest jednak wolna od emocjonalnego zaangażowania badacza i fotografa w obserwację, stąd też wykorzystanie

wizualnej formy obserwacji uczestniczącej wymaga przestrzegania przynajmniej trzech zasad współtworzących ramy metodologiczne.

Po pierwsze wykorzystanie aparatu fotograficznego, który stanowi pomost pomiędzy badaczem a informatorem, czy aktorami społecznymi danej sytuacji, po drugie tworzenia notatek w przestrzeni, które wykraczają swym zakresem poza obiektyw, czyli dopełniają kontekst sytuacji i po trzecie tworzenie obrazu, w taki sposób, by stanowił najważniejsze źródło danych, a nie tylko uzupełniających, czy jak to ujmują Terens Heng (...) *danych peryferyjnych (peripheral to data)* (2021, s.16).

W swoich badaniach przyjmuję jednak postawę zgodną z zasadami reportażu dialogicznego, który jak zauważa André Rouillé, wymaga czasu, wzajemnego zaufania i pogłębionego dialogu i dopiero wówczas model staje się aktorem, partnerem i podmiotem, a fotografie są autentyczne (Rouillé, 2007, s.211). Istotnym w projekcie czynnikiem była decyzja o zaangażowaniu fotografa. Wielu badaczy nie rozdziela tych ról, samemu podejmując się dokumentacji fotograficznej, co oczywiście daje także interesujące efekty, jeśli nie obcy jest im przy okazji warsztat fotograficzny.

W moich projektach (także tym) oddzielałam rolę badacza od roli fotografa, wychodząc z założenia, że każdy skupia się wyłącznie na swoim zadaniu. Przez lata współpracy wypracowaliśmy (badacz i fotograf) pewien standard, który opiera się na zaufaniu, intuicji i profesjonalizacji fotografa. Mimo, że jadąc w teren ustaliśmy, to co chcielibyśmy zarejestrować, to na miejscu sytuacje mogą niekiedy zaskakiwać swoją dynamiką lub wręcz przeciwnie, długim wyczekiwaniem na dobry kadr. Istotny jest więc w tym aspekcie czas, który zwykle nie stanowi dla nas ograniczenia. Jeśli bowiem wymaga tego sytuacja zostajemy tak długo na miejscu, jak jest to konieczne, a i wielokrotnie korzystamy z możliwości noclegu w remizie, by

1 <https://time.com/4289610/firefighter-wife-breastfeeding-photo/> [dostęp: 26:07.2022].

2 <https://www.buffalorising.com/2019/02/photographer-yves-richard-blanc-day-in-the-life-of-a-firefighter/> [dostęp 27.06.2022].

móc następnego dnia rozpocząć pracę w tym samym momencie co strażacy, jak na przykład podczas wspólnych ćwiczeń OSP i PSP, gdzie towarzyszyliśmy strażakom od momentu przybycia do jednostki, poprzez wyjazd na zaplanowaną akcję, ćwiczenia, aż po powrót do jednostki. Jedynym ograniczeniem bywa odległość i czasem okoliczności, jak w przypadku alarmu, gdzie jak do tej pory nie udało nam uczestniczyć w prawdziwej akcji gaśniczej. Wszystkie fotografie są następnie poddawane obróbce i selekcji, a o ich wyborze decydujemy wspólnie wedle zasady, że badacz wskazuje na aspekt sytuacyjny fotografii i jej wartość, jako źródło danych wizualnych, a fotograf na aspekt artystyczny fotografii i ich jakość. Jest to o tyle istotne, że fotografie te stanowią później także punkt odniesienia do kolejnych rozmów i komentarzy ze strony strażaków.

Inną jeszcze ważną kwestią decydującą o powodzeniu tego typu projektu jest uczestnictwo we wszystkich wydarzeniach wpisanych w kalendarz OSP, co wymaga dyspozycyjności i dostosowania się do konkretnych dni i godzin, a nie czasu, jakim dysponuje badacz, czy fotograf. W związku z tym może się zdarzyć, że projekt zaplanowany na rok, może się wydłużyć nawet do kilku lat, tak by faktycznie nasycić danymi wizualnymi materiał z najważniejszych wydarzeń jednostki strażackiej.

Fotografia pożarnicza

Od lat zawód strażaka w hierarchii poważania zawodów społecznych uznawany jest za profesję o najwyższym zaufaniu społecznym (CBOS, 2019). Na taką opinię wpływa między innymi fakt, że w mediach o strażakach pisze się najczęściej dobrze, albo bardzo dobrze (Marcysiak, 2019, s.8). Nie dokonuje się też rozróżnienia, czy to strażacy zawodowi, czy też ochotnicy, ponieważ bez względu na swój status strażacy zazwyczaj są pierwsi zawsze tam, gdzie ktoś potrzebuje pomocy, począwszy od zabezpieczenia wypadku drogowego,

poprzez gaszenie pożaru, aż po uporanie się z dokuczliwymi owadami. Spojrzenie na pracę strażaków kształtowane jest także przez filmy dokumentalne, paradokumentalne, fabularne (w tym popularne ostatnio seriale), a także fotografię, która tak licznie reprezentowana jest na takich portalach jak na przykład Pinterest. Fotografia pożarnicza doceniana jest także na wielu uznanych międzynarodowych konkursach fotograficznych, wśród których na uwagę zasługują obrazy autorstwa Piotra Zwarycza³, który ma tę niewątpliwą przewagę nad wieloma innymi fotografikami, że przy okazji jest zawodowym strażakiem i straż pożarna jest po prostu częścią jego życia.

Podobnie pracę strażaka z fotografią łączy amerykański strażak Matt Gerber, który zajął się profesjonalną fotografią po tragicznej śmierci swojego kolegi, strażaka Arnie Wolffa, który 13 sierpnia 2006 zginął w pożarze domu. Wówczas to okazało się, że nie było prawie żadnych zdjęć z jego strażackiej kariery, które można by było zamieścić w mediach lub pokazać w dniu pogrzebu. Od tego czasu Gerber zrobił nie tylko dziesiątki tysięcy zdjęć, ale i spisywał wspomnienia strażaków ze swojej jednostki⁴. Jego zdjęcia są dziś wyróżniane na wielu konkursach fotograficznych, organizowanych między innymi przez Międzynarodowe Stowarzyszenie Strażaków (International Association of Fire Fighters). Nie mniej znanymi i docenianymi strażakami-fotografikami są także Stephen Weidler, Jake Niece, czy Cam Neville's. Najczęściej droga do fotografii pożarniczej zaczynała się od pracy w straży pożarnej, choć w przypadku Cama

Neville'sa było dokładnie odwrotnie. Neville's wstąpił do ochotniczej straży pożarnej, by pomagać w niwelowaniu skutków częstych pożarów buszu. Chroniąc własną społeczność, jednocześnie chciał dokumentować heroiczny wysiłek kobiet i mężczyzn walczących z pożarami, które często nawiedzają Australię.

Fotografia pożarnicza wiąże się jednak z ogromnym ryzykiem. Wie o tym na przykład pochodzący z Południowej Kalifornii fotografik Stuart Palley, który na swoim koncie ma już ponad 100 sfotografowanych pożarów, głównie powodowanych suszą. Palley nie tylko przygotowuje swój sprzęt fotograficzny do pracy w tak nieprzyjaznych dla kamery warunkach, ale sam ukończył specjalistyczne szkolenie pożarnicze. Jego zdjęcia publikowane są między innymi przez „National Geographic Magazine”, „The New York Times”, „The Wall Street Journal”, „The Los Angeles Times” czy „The Washington Post”⁵. Pasjonatów fotografii pożarniczej jest znacznie więcej, a do równie znanych, jak Palley zaliczyć należy takich fotografików jak Jamie Nicholson, który w jednym z wywiadów wyjaśnia, co oprócz techniki fotografowania jest w fotografii pożarniczej najważniejsze. To po pierwsze czas i dyspozycyjność, by dotrzeć na miejsce zdarzenia w kluczowym momencie akcji ratowniczej i po drugie wybór odpowiedniego kadru. Jak wyjaśnia Nicholson – dobre zdjęcie udaje się zrobić raz na 5 do 10 incydentów⁶. Inna kategoria fotografii pożarniczej to portrety strażaków, najczęściej wykonywane w remizach lub w jej otoczeniu, przy przygotowywanych do akcji, błyszczących wozach strażackich. Za takimi projektami stoi między innymi fotograf Paul Mobley, którego album *American Firefighter* zawiera fotografie strażaków z 50 jednostek pożarniczych i najważniejsze

fragmenty przeprowadzonych z nimi wywiadów stanowiących komentarze do zdjęć⁷.

Ochotnicza Straż Pożarna w Polsce z perspektywy badań własnych

Ochotnicza Straż Pożarna jest od ponad 100 lat wpisana w krajobraz wiejskich osad i małych miasteczek, a tradycje związane z OSP przekazywane są najczęściej pokoleniowo, w rodzinie (choć nie jest to oczywiście norma). Współcześnie wiele remiz strażackich jest odnowionych i rozbudowanych, a sprzęt ratowniczy nie ustępuje temu, który wykorzystywany jest przez Państwową Straż Pożarną, szczególnie w jednostkach będących w Krajowym Systemie Ratowniczo-Gaśniczym. Interesującym zjawiskiem jest też zwiększenie zainteresowania działalnością w OSP przez kobiety, które przełamują tym samym stereotypowe przypisywanie im aktywności głównie w Kołach Gospodyń Wiejskich, czego dowodem jest duże zainteresowanie dziewcząt rywalizacją sportową w ramach zawodów pożarniczych. Historie OSP dokumentowane są w licznie prowadzonych w Polsce kronikach, a jednostek prowadzących działalność kronikarską jest w Polsce ponad 7000 (Sprawozdanie z działalności OSP 2017, s.134). Jeśli jednak wziąć pod uwagę, że ochotniczych jednostek pożarniczych jest w Polsce 16446⁸ oznacza to, że blisko 90% nie prowadzi systematycznie zapisków z wydarzeń swojej OSP, w tym tak cennej dla późniejszych pokoleń dokumentacji fotograficznej. Tymczasem dokumentowanie pracy strażaków za pomocą fotografii daje okazję przyjrzenia się zmianom, jakie następują w materialnej bazie remizy strażackiej, umundurowaniu galowym i bojowym oraz pozwalają zatrzymać w pamięci atmosferę

3 Piotr Zwarycz (fotograf i oficer Państwowej Straży Pożarnej). Jego fotografie strażaków podczas akcji ratowniczych zdobywały uznanie na takich konkursach jak: Tokyo International Foto Award, czy Grand Press Photo.

4 <https://gopresstimes.com/2020/01/03/local-firefighter-photographer-wins-award-for-photos/> [dostęp: 26.07.2022].

5 <https://www.stuartpalley.com/about> [dostęp: 26.07.2022].

6 <https://mymodernmet.com/jamie-nicholson-fire-photography/> [dostęp: 26.07.2022].

7 <https://www.insider.com/firefighters-photos-2017-10> [dostęp: 27.06.2022].

8 Dane według wpisu do KRS z dnia 03.08.2022.

i znaczenie, jakie ochotnicy przypisują etosowi strażackiemu wyrażanemu przywiązaniem do codziennych rytuałów i okazjonalnych ceremonii, tym samym poszerzając dokumentację wizualną o wymiar historyczny.

Przedstawione tu fotografie ukazują więc tych, którzy reprezentują opisywaną grupę od momentu pierwszych fascynacji strażą pożarną w przedszkolnej drużynie pożarniczej, poprzez wzmocnienie ducha strażackiego podczas zawodów młodzieżowych drużyn pożarniczych, służby w OSP w dorosłym życiu, strażacką emeryturę i ostatnie pożegnanie, czyli ceremonię pogrzebową. Reprezentant natomiast, jak zauważa Elżbieta Hałas jest częścią grupy i funkcjonuje w formie znaku zastępującego grupę jako całość i (...) *stanowi substytut struktury symbolicznej, jaką jest grupa* (2001, s.102). W OSP działa także blisko 800 orkiestr, w których gra niemal 20000 muzyków oraz 300 zespołów artystycznych i 600 drużyn sportowych. Pamięć o historii pożarniczej gromadzona jest i udostępniana w ok. 1000 izb tradycji (Fedyszak-Radziejowska, 2018, s.78). Czynnikiem, który dodatkowo odróżnia OSP od innych świeckich organizacji pozarządowych działających na obszarach wiejskich jest deklarowane przywiązanie do tradycji i religijności, co jest istotnym czynnikiem budującym i podtrzymującym lokalną tożsamość (Graczyk, 2019, s.22; Herbst, 2018, s.200; Szlichta, 2021, s.341).

W prezentowanym materiale wizualnym fotograf koncentrował swoją uwagę nie tylko na członkach OSP, ale także na ich otoczeniu, w jakim pełnią służbę lub podnoszą swoje kwalifikacje, oraz na kulisach życia strażackiego, takich jak spotkania w remizach, imprezy jubileuszowe, zebrania sprawozdawczo-wyborcze, treningi w siłowni na terenie remizy, próby orkiestry strażackiej oraz imprezy promujące OSP i zachęcające do wstąpienia w ich szeregi. Ważnym aspektem było także uchwycenie partnerstwa w pracy strażackiej i współpracy, od której efektywności zależy bezpieczeństwo

nie tylko ratowanych osób i ich mienia, ale także samych strażaków. Obserwacja uczestnicząca w trakcie wspólnych ćwiczeń OSP i PSP w gaszeniu lasu ujawniła, jak bardzo w sytuacjach zagrożenia istotna jest koordynacja wielu służb, w tym leśników wspomagających pracę strażaków w lesie, gdzie drogi są wąskie, a w przypadku dużych wozów gaśniczych okazują się jednokierunkowe. Proces przygotowania do akcji gaśniczej jest bardzo skomplikowany, począwszy od oceny zagrożenia, ustalania miejsca zbiorników wodnych, przepompowywania wody do zbiorników i do wozów strażackich, aż po komendę „woda naprzód!”, rozpoczynając gaszenie pożaru.

Życie codzienne druhów OSP (oprócz czasu dla rodziny i obowiązków zawodowych) w dużej mierze toczy się w obrębie remizy strażackiej, gdzie poza pracami związanymi z utrzymaniem sprawności pożarniczej organizuje się imprezy okolicznościowe, spotkania towarzyskie, zabawy, czy prowadzi działalność artystyczną. W starszych remizach często przechowuje się jeszcze wiele historycznego sprzętu, który może stanowić dla badaczy doskonały pretekst do opowieści i wspomnień rozwoju ruchu pożarniczego na obszarach wiejskich (zob. Marcysiak, 2019). Wiele nadawanych przedmiotom znaczeń interpretowana jest wówczas najczęściej w kontekście lokalnego otoczenia i pamięci historycznej, co w efekcie wpływa na proces konstruowania poczucia odrębności, ciągłości i spójności. Z perspektywy historycznej aktywność OSP decydowała o rozwoju lub degradacji kulturowej małych społeczności choćby z uwagi na fakt, że często były to jedyne ośrodki kultury scalające tożsamość miejsca i ludzi (Firlit, 2016, s.34). Z kolei tożsamość (...) *odnosi się do tego, jak ludzie rozumieją sami siebie, i co ma dla nich znaczenie* (Giddens, 2004, s.52). Zdaniem Anthony'ego Giddensa (...) *jednostka osiąga poczucie bycia sobą w ciągłym dialogu ze światem zewnętrznym* (Tamże). Jednak strażacy nie muszą

nieustannie definiować swojej tożsamości, ich tożsamość nie jest płynna (jakby to powiedział Zygmunt Bauman) i nie podlega negocjacji (2007, s.14). Nie może być też przez nikogo odwołana, ponieważ o tożsamości strażaków nie decyduje ich uniform, czy zdjęcie z akcji pożarniczej, ale cała ich biografia wpisana w autarkię gospodarstwa, rodziny i lokalnej wspólnoty.

Peter Burke, omawiając Teorię Kontroli Tożsamości (*Identity Control Theory*), stwierdza, że (...) *tożsamość to zbiory znaczeń, podtrzymywanych przez ludzi wobec samych siebie, które definiują co znaczy być tymi, kim ludzie ci są jako osoby, jako obejmujący role oraz członkowie grupy* (Burke, 2009, s.114). Te zbiory znaczeń tworzą standardy tożsamości i pełnią funkcję odniesień w sytuacjach interakcyjnych poprzez porównywanie, weryfikację i potwierdzanie swojej tożsamości, by w efekcie ich postępowanie było „takie jak należy”. Szczególną grupą społeczną, która niemal codziennie poddawana jest kontroli tożsamości, są strażacy ochotnicy, którzy weryfikują swoją tożsamość na skutek zmian zachodzących w ogólnie rozumianym systemie ratownictwa pożarniczego oraz zmian społeczno-gospodarczych mających wpływ na cel, który sobie obrali, wstępując w szeregi druhów ochotniczej straży pożarnej. Do tych czynników należą między innymi: zmiana struktury agrarnej i odchodzenie z zawodu rolnika, migracje za pracą lub w celach edukacyjnych, poszukiwanie atrakcyjniejszych sposobów spędzania czasu wolnego poza rodzinną wsią, zmiana stylu życia i wzorów konsumpcji, starzenie się drużyn strażackich przy jednoczesnym braku zastępowalności pokoleń. Mimo tych wszystkich „zakłóceń” tożsamość strażaka nadal mocno wpisana jest w strukturę społeczną poprzez mundur strażacki, remizy strażackie, jako centra życia towarzyskiego oraz cykl regularnych wydarzeń zaplanowanych w kalendarzu organizacyjnym jednostki.

Warto w tym miejscu podkreślić jeszcze dwie kwestie. Pierwsza to interwencyjny charakter projektu podobny do zamysłu, jaki towarzyszył badaczom „niewidzialnego miasta”, którego celem było *dowartościowanie zwykłych, prozaicznych działań mieszkańców polskich miast zaakcentowanie wyobraźni i kreatywności, drzemających w mieszkańcach innowacyjnych potencji talentów, ich umiejętności współdziałania w realizacji zadań, które polepszają jakość przestrzeni służących wspólnocie, poczucia humoru, zmysłności i sprytu, które służą im jako narzędzia radzenia sobie z oporną materią rzeczywistości* (Krajewski, 2012, s.11). W przypadku moich badań chodziło o wydobycie różnorodności działań druhów OSP, jako kreatorów życia społecznego wsi poza oczywiście działaniami stricte statutowymi, takimi jak gaszenie pożarów, zabezpieczanie miejsc wypadków, czy porządkowanie przestrzeni po klęskach żywiołowych. Tu należy podkreślić także różnicę pomiędzy zadaniami OSP i PSP, gdzie rola strażaków ochotników bywa zwyczajnie niedoceniana (choć i nieumniejszana). Przykładem jest pilnowanie przez niekiedy kilkadziesiąt godzin tłęcej się po ugaszeniu pożaru słomy. W praktyce OSP wspiera działania jednostek zawodowych na ich polecenie i zazwyczaj strażacy z OSP pozostają znacznie dłużej na miejscu zdarzenia.

Na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci widać wyraźnie, że liczba pożarów na wsi zdecydowanie się zmniejszyła, na skutek wprowadzenia wielu istotnych zmian w zakresie bezpieczeństwa przeciwpożarowego w gospodarstwach rolnych i w domostwach takich jak: instalowanie piorunochronów, wymiana słomianych i łatwopalnych pokryć dachów na dachówkę lub blachę, wymiana pieców grzewczych zasilanych drewnem i węglem na gazowe, olejowe, elektryczne, czy wreszcie modernizacja rolniczego parku maszyn. Mimo to ochotnicy pełnią dalej swoją służbę w zakresie: zabezpieczania imprez masowych,



Fotografia 1. Drużyna OSP Ostrowite w 1928 roku. Fot. Archiwum autora

reagowania na zgłoszenia ataków owadów błonkoskrzydłych (takich jak szerszenie), interwencji podczas zagrożeń ekologicznych i klęsk żywiołowych. Nie uległa także znacząco rola OSP w życiu wspólnoty, z której to nadal wywodzą się jej członkowie, podtrzymując barwną tradycję strażacką, tak jak w przypadku jedynej takiej grupy strażaków w Polsce, jakimi są strażacy z regionu tatrzańskiego, których część umundurowania galowego jest inspirowana lokalną tradycją podhalańskiego stroju ludowego (zob. Bukowiec, 2020).

Druga kwestia to relacyjny i interakcyjny charakter projektu, w którym badacz prowadzi rozmowy, wsluchuje się w opowieści strażaków prowadzone na terenie remizy, podczas spaceru po wsi, czy w trakcie okolicznościowych imprez takich jak: zebrania sprawozdawcze, spotkania opłatkowe, czy jubileusze. Zwłaszcza prywatne historie strażaków w znaczący sposób wydobyły na światło dzienne kulisy ich aktywności i pełnionej

roli na tle przemian zachodzących na wsi na skutek transformacji ustrojowej, modernizacji sprzętu pożarniczego, czy zmian w sposobach zarządzania OSP wynikających z nowych regulacji prawnych i organizacyjnych. Historie te zebrano i opisano w monografii pt. *Woda Naprzód!* (Marcysiak, 2019). Spotkania te ujawniły także lukę, którą trudno już wypełnić, a mianowicie brak fotografii z wielu momentów biograficznych, zarówno życia strażaków, jak i historii remizy strażackiej. Istnieje co prawda możliwość wglądu w karty kronik strażackich, czy prywatnych albumów rodzinnych, ale wciąż ten obszar jest mało zbadany. Z tych materiałów, do których jednak udało mi się dotrzeć, można wnioskować, że prywatne albumy i kroniki skrywają bogaty materiał historyczny dokumentujący przede wszystkim dawne wozy strażackie i pozujące na ich tle zespoły ratownicze, takie na przykład jak na poniższych dwóch fotografiach z 1928 i 1958 roku (Fot 1 i 2).



Fotografia 2. Drużyna OSP Nowogród w 1958 roku. Fot. Archiwum autora

OSP – służba przez całe życie

Zainteresowanie strażą pożarną rodzi się w domu i w najbliższym otoczeniu już od pierwszych lat dziecięcych. W OSP panuje długa tradycja przekazywania pasji pożarniczej pokoleniowo z ojca na syna, ale nie zawsze jest to jedyna droga. Aktywność jednostki OSP w promocji ruchu strażackiego rozpoczyna się od zakładania przedszkolnych drużyn strażackich, które demonstrują swoje umiejętności w formie zabawy, ratując z zagrożenia pluszowego misia i gasząc „papierowy” ogień dziecięcą sikawką. Związki ze strażą pożarną podtrzymywane są także w kolejnych latach, gdzie najważniejsze jest uczestnictwo i zaangażowanie młodego pokolenia. I nie są to tylko prace porządkowe w pobliżu remizy, dające co prawda okazję do obejrzenia z bliska wozów strażackich, czy regularnie organizowanych ćwiczeń na terenie wsi, ale przede wszystkim czynny udział w Młodzieżowej Drużynie Pożarniczej, czy na przykład w strażackiej orkiestrze dętej. Przed laty w każdym gospodarstwie rolnym obowiązkowo przygotowane były podstawowe sprzęty gaśnicze, takie jak: wiadro, piasek, tłumica, drabina i bosak. Ale też każdy z mieszkańców mógł czynnie uczestniczyć w ratowaniu dobytku w przypadku pożaru.

Obecnie udział w gaszeniu pożarów jest obwarowany różnymi kwalifikacjami, których posiadanie jest niezbędne do pełnienia służby ratowniczo-gaśniczej, dlatego większość mieszkańców może się jedynie przyglądać akcjom ratowniczym. Jednak i to nie osłabia chęci wstąpienia w szeregi OSP, choć dla wielu jednostek jest to jednak niemały problem. Starsze pokolenie nie miało z tym kłopotów, bo dla większości strażaków remiza, dom i miejsce pracy zlokalizowane były w tej samej wsi. Dziś wielu młodych ludzi wyjeżdża do miast w celu zdobycia wykształcenia albo zdobycia pracy. Procesy dezagrarnizacji wsi są dziś naturalnym zjawiskiem, podczas którego wieś

się wyludnia, a brak następców nie dotyczy tylko gospodarstw rolnych, ale i organizacji pozarządowych, w tym OSP. Nie jest to jednak proces gwałtowny, a fakt, że dzisiejsze jednostki OSP są w znacznej większości zmodernizowane, powoduje, że nie brakuje kolejnych strażaków, choć i są takie, które nie pełnią już swojej roli ratowniczej, a ich działalność ma charakter towarzyski i sentymentalny.

Nawet jeśli tak jest, jednostki te nadal uczestniczą czynnie w wydarzeniach swojej społeczności, biorąc udział ze swą reprezentacją w uroczystościach świeckich i kościelnych. Z drugiej strony obserwowany jest proces profesjonalizacji zawodu strażaka, co nie rzadko skutkuje krzyżowaniem się ról lub ich łączeniem, kiedy to strażak zawodowy jednocześnie jest członkiem OSP. Ma to też duże znaczenie dla całokształtu sprawności jednostki ochotniczej, której członkowie, dzięki wspólnym ćwiczeniom z PSP utrzymują wysoki poziom wykształcenia. Ważna w tym wypadku jest nie tylko praca zespołowa i zgranie, ale także posiadanie odpowiedniego sprzętu, który umożliwia w razie potrzeby realne wsparcie w akcji ratowniczej, a nie jedynie asystowanie.

Przekrój remiz strażackich mógłby być tematem osobnej pracy terenowej, gdzie nadal można natrafić na historyczne perełki, jak w przypadku remizy w Pustej Dąbrówce, która przez lata funkcjonowała w miejscu dawnej kuźni, a w której odnaleźć może wiele strażackich artefaktów świadczących o bogatej historii pożarniczej regionu. Należą do nich: węże strażackie, kaski, uniformy, toporki i pompy wodne. Sprzęty te stanowią też doskonałą okazję do zagajenia rozmowy, do wspomnień i opowieści o rozwoju pożarnictwa i o ludziach, którzy niemal całe swoje życie poza pracą zawodową poświęcili ruchowi strażackiemu. Ludzie związani z OSP przywiązują wyjątkową wagę do umundurowania, szczególnie do swojego munduru galowego. W trakcie wielu spotkań ze strażakami, albo prosili mnie

o chwilę cierpliwości, by pozwolić im przygotować się do rozmowy, czyli by przebrać się specjalnie do tej okazji w mundur galowy.

Za szczególne uważam też utrwalony nawyk porządku i dbałości o czystość remizy, pomieszczeń socjalnych, kuchni, czy świetlicy. Każdy, nawet najstarszy, kilkudziesięcioletni wóz był czysty, sprawny i gotowy do wyjazdu mimo, że już jego przydatność do akcji ratowniczej była niewielka. Duma, z jaką strażacy ochotnicy prezentowali się przed swoimi pojazdami, ze swoim sztandarem, czy w galowym uniformie podkreślała wysoki poziom wiary w poświęcenie i sens zaangażowania w ruch strażacki bez kompleksów wobec straży zawodowej. Jak sami o sobie mówili (...)*żeby być strażakiem nie wystarczy się urodzić, czy zapisać do straży, trzeba całe życie żyć, jak strażak*. I tak właśnie strażak ochotnik jak żył, tak też umiera, żegnany nie tylko przez rodzinę i przyjaciół, ale także towarzyszy strażaków, druhów, którzy licznie towarzyszą mu także w ostatniej drodze.

Proces modernizacji i w wielu przypadkach także profesjonalizacji OSP zbiega się ze zmianami zachodzącymi na wsi w zakresie struktury zatrudnienia, rozwoju pozarolniczych form aktywności zawodowej, poszerzenia działalności organizacji pozarządowych, czy też konkurencji z miastem, które wzbogaciło swoją ofertę kulturalną i edukacyjną. Wciąż jednak OSP stanowi jedną z najważniejszych organizacji społecznych integrujących mieszkańców obszarów wiejskich podtrzymujących tradycję wolontariatu zgodnie ze strażackim zawołaniem: *Bogu na chwałę, ludziom na ratunek*. 🗨

Tomasz Marcysiak – socjolog, adiunkt Instytucie Pozaekonomicznych Nauk Społecznych Wyższej Szkoły Bankowej w Toruniu. Autor publikacji z zakresu socjologii obszarów wiejskich, w tym Ochotniczych Straży Pożarnych oraz socjologii wizualnej. W zakresie zainteresowań społeczno-etnograficznych badacz Kosznejderii. Autor

takich publikacji jak: *Kosznejderia – przerwana tożsamość [w:]* red. A. Brzezińska, A. Szczepaniak-Koll, A. Szymoszyn: *300 lat Bambrów w Poznaniu. Wkład małych wspólnot migracyjnych w dziedzictwo kulturowe Polski*. Poznań, IAiE PAN, Poznań 2019, s. 88–114; *Ochotnicza Straż Pożarna w Polsce – czynniki determinujące wymianę pokoleń*. Nr 2 (191) 2021. *Wieś i Rolnictwo*. IRWIR PAN, Warszawa, s. 107–129; *Fotografia socjologiczna – w kierunku reportażu dialogicznego*. PSJ. Tom XVII Numer 4, s. 44–66.

ORCID: 0000-0003-0733-1956

Literatura

- Bukowiec S. (red.) (2020). *Strażacy ziemi tatrzańskiej*. Agencja Wydawnicza „Palindrom” s.c.
- Burke, P. J. (2009). *Tożsamości a struktura społeczna: wykład z okazji przyznania nagrody Cooleya-Meada w roku 2003*. W: A. Manterys, J. Mucha (red.), *Nowe perspektywy teorii socjologicznej* (s. 113–128). Kraków: Wydawnictwo Nomos.
- CBOS (2019) *Które zawody uważamy?* Komunikat z badań nr 157/2019. https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2019/K_157_19.PDF [dostęp 25.07.2022].
- Chaplin, E. (2003). *Sociology and Visual Representation*. Taylor & Francis e-Library, London, New York: Routledge.
- Fedyszak-Radziejowska, B. (2018). *Społeczności wiejskie: Postawy, wartości i uwarunkowania społeczno-ekonomiczne*. W: J. Wilkin, I. Nurzyńska (red.), *Polska wieś 2018: Raport o stanie wsi* (s. 65–86). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Firlit, E. (2016). *Lokalna tożsamość*. W: T. Herudziński, P. Swacha (red.), *Społeczności lokalne wobec wyzwań współczesności* (s. 19–37). Warszawa: Wydawnictwo SGGW.
- Graczyk, L. (2019). *O badaniach, strukturze i spojrzeniach*. W: L. Graczyk, P. Heppner, S. Hrycyk-Kubat, M. Jaszczolt, A. Karpińska, M. Krassowski, M. Maciejewska, M. Makuch, J. Marcinkowska (red.), *Ochotnicze Straże Pożarne – kulturotwórcy. Kulturotwórcza funkcja Ochotniczych Straży Pożarnych na terenach wiejskich*

i małomiasteczkowych województwa mazowieckiego. Raport z badań (s. 9–25). Warszawa: Mazowiecki Instytut Kultury.

Hałas, E. (2001). *Symbol w interakcji*. Warszawa: Oficyna Naukowa.

Heng, T. (2021). *Of Gods, Gifts and Ghosts. Spiritual Places in Urban Spaces*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Herbst, J. (2018). *Nieocenione, niedocenione: Skala działań organizacji społecznych na wsi*. W: J. Wilkin, I. Nurzyńska (red.), *Polska wieś 2018: Raport o stanie wsi* (s. 181–203), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Krajewski, M. (2012). *Niewidzialne miasto – uspołeczniająca moc fotografii. Lokalizując niewidzialne miasto*. W: M. Krajewski (red.), *Niewidzialne miasto* (s. 9–22), Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.

Marcysiak, T. (2019). *Woda naprzód! Szkice z wywiadów autobiograficznych druhów Ochotniczych Straży Pożarnych z gminy wiejskiej Golub-Dobrzyń*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

Marcysiak, T. (2021). *Ochotnicza Straż Pożarna w Polsce – czynniki determinujące wymianę pokoleń*. *Wieś i Rolnictwo* 2 (191), s. 107–129.

Marcysiak, T. (2021a). *Fotografia socjologiczna – w kierunku reportażu dialogicznego*. *Przegląd Socjologii Jakościowej*. Tom XVII Numer 4, s. 44–66.

Rouillé, A. (2007) *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przełożył Oskar Hedemann. Kraków: TAIWPN UNIVERSITATIS.

Sprawozdanie z działalności Związku Ochotniczych Straży Pożarnych Rzeczypospolitej Polskiej W XIII kadencji w latach 2012–2017. www.zosprp.pl/files/zjazd/zjazd14/Sprawozdanie%20lata%202012-2017.pdf [dostęp: 10.12.2020].

Szlichta, E. (2021). *Silny związek to nasze bezpieczeństwo*. W: M. Zalewski (red.), *Analizy Strategiczne Florian 2050*, t. 3. (s. 322–344). Warszawa: Zarząd Główny Związku Ochotniczych Straży Pożarnych RP. Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego.

Volunteer Fire Department. Sociological contexts of fire photography

Abstract

Volunteer Fire Brigades are one of the oldest and most active non-governmental organizations in Poland. Their activities over the years have undergone many changes, inter alia, due to the dynamic development of the State Fire Service, which took over most of the rescue and firefighting activities. This does not mean weakening the activity of the Volunteer Fire Brigades, but only shifting the burden of activities to events integrating the local community, or setting secular and church celebrations. Many VFB units still maintain high rescue efficiency, because although there is a significant decrease in fires in rural areas, there are still threats during which volunteer firefighters intervene in the first place. The presented visual material presents events with the participation of the Volunteer Fire Brigades, which are permanently inscribed in their annual calendar, including: honorary assistance during the Easter Triduum, firefighting competitions and shows of the kindergarten fire team, fire exercises, communal harvest festival. The material shows the variety of uniforms and, above all, the relationships between firefighters, which in their symbolic dimension constitute the most important factor supporting the tradition and identity of volunteer firefighters and the ethos of their mission.

Keywords: Volunteer Fire Brigade, visual sociology, sociological photography.





Pokaz przedszkolnej drużyny strażackiej OSP Nowogród. Fot. Dariusz Bareya 2018



Pokaz przedszkolnej drużyny strażackiej OSP Nowogród. Fot. Dariusz Bareya 2018







Strażacka orkiestra dęta OSP Nowogród podczas gminnych dożynek w Owieczkowie. Fot. Dariusz Bareya 2018



Ćwiczenia zgrywające służby ratownicze Kompanii Gaśniczej Powiatu golubsko-dobrzyńskiego, brodnickiego i rypińskiego. Fot. Dariusz Bareya 2018



Ćwiczenia zgrywające służby ratownicze Kompanii Gaśniczej Powiatu golubsko-dobrzyńskiego, brodnickiego i rypińskiego. Fot. Dariusz Bareya 2018



Ćwiczenia z grywające służby ratownicze Kompanii Gaśniczej Powiatu golubsko-dobrzyńskiego, brodnickiego i rypińskiego. Fot. Dariusz Bareya 2018



Ćwiczenia zgrzywające służby ratownicze Kompanii Gaśniczej Powiatu
golubsko-dobrzyńskiego, brodnickiego i rypińskiego. Fot. Dariusz Bareya 2018



Gminne dożynki gminy Golub-Dobrzyń w Owieczkowie w sołectwie Sokoligóra. Fot. Dariusz Bareya 2018



STRAZ

STRAZ

STRAZ POZARNA

A R

STRAZ

STRAZ

19FU



STRAZ

7G91

WWW



Figura patrona strażaków św. Floriana nad wjazdem do remizy w OSP Ostrowite. Fot. Dariusz Bareya 2020



Druh demonstrujący dawny sprzęt strażacki: ręczną syrenę alarmową. Fot. Dariusz Bareya 2018



Pompa PO-3



Lampa naftowa



Wnętrze remizy zorganizowanej w dawnej kuźni. Fot. Dariusz Bareya 2018



Druh Kazimierz Panter – Prezes OSP Cieszyny. Fot. Dariusz Bareya 2018



Druh Krzysztof Romanowski – Prezes OSP KRSG Wrocław. Fot. Dariusz Bareya 2018



Druh demonstrujący dawny sprzęt strażacki: ręczną syrenę alarmową. Fot. Dariusz Bareya 2018





Triduum Paschalne – zmiana warty. Fot. Dariusz Bareya 2022



BÓG SIEA,
I MOCA

IHS

POŚLAMI
W FORMIE
CHRYSZTU



Wspólnota węgla

MAREK DOMAŃSKI

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI

Abstrakt

Tekst jest rodzajem komentarza, autorskiej refleksji dotyczącej zdjęć, które wykonałem w ramach projektu „*Energia Antropocenu*”, realizowanego razem z Maciejem Rawlukiem. Naszym głównym celem jest śledzenie procesów i praktyk wytwarzania i konsumpcji energii, które uważam za bardzo istotny problem współczesności. Tekst zawiera również syntetycznie przedstawione strategie twórców podejmujących próby obrazowania antropocenu, których twórczość wywarła wpływ na ten projekt.

Słowa kluczowe:

elektryczność, paliwa kopalne, fotografia, środowisko naturalne, pejzaż industrialny, zanieczyszczenie środowiska, katastrofa klimatyczna.

Elektryczność jest tania i dostępna prawie wszędzie, z wyjątkiem Afryki Subsaharyjskiej i kilku miejsc, do których nie jeździ się na wakacje. Marzenie Nikola Tesli o możliwości korzystania z energii elektrycznej bez ograniczeń prawie się spełniło. Słusznie oczekujemy, że w pomieszczeniu, do którego wchodzimy, znajduje się oświetlenie elektryczne i „gniazdko”, do którego możemy podłączyć dowolne urządzenie. Zwykle nie zastanawiamy się nad tym, co znajduje się po drugiej stronie przewodu stanowiącego fragment sieci oplatającej nasze domy, miasta, kontynenty. Nie uświadamiamy sobie jak bardzo zależni jesteśmy od technologii, (...) która realizuje własne cele niekoniecznie zbieżne z tym, czego pragniemy jako ludzie (Hatałska, 2021, s.43). Cała potężna infrastruktura sieci energetycznej jest częściowo ukryta, a słupy linii przesyłowych wysokiego napięcia wtopiły się w krajobraz. Wielkie odkrywkowe kopalnie i monumentalne instalacje przemysłowe rzadko przykuwają naszą uwagę, a jeszcze rzadziej prowokują do namysłu na temat kosztów spowodowanych wytwarzaniem energii, które ponosi środowisko naturalne. Robert Musil w *Die Dunkmale* zauważył, że nie ma na świecie nic bardziej niewidocznego niż pomnik, który przecież w zamierzeniu twórców powinien dominować w przestrzeni. Jest to sytuacja paradoksalna, którą można wyjaśnić przez odwołanie do zjawiska habituacji, pozwalającej nie dostrzegać nawet potężnych kominów i innych instalacji służących produkcji energii. Habituacja jest formą nieasocjacyjnego uczenia się, którego istotą jest stopniowy zanik reakcji na powtarzające się bodźce, takie jak stałe elementy pejzażu. Robert M. Pirsig, ujął ten problem następująco: (...) *Powodem przeoczenia pewnych rzeczy jest ich nikłość. Innych natomiast nie dostrzega się dlatego, że są tak wielkie* (Pirsig, 1994, s.56). Techniki fotograficzne poszerzają nasze zdolności percepcyjne, pozwalając zobaczyć rzeczy i zjawiska, których z różnych przyczyn

nie dostrzegamy. Fotografie z cyklu *Wspólnota węgla* pokazują to, co monumentalne, ale niewidoczne, ponieważ znajduje się poza sferą naszych codziennych zainteresowań – przemysłowy pejzaż stanowiący świadectwo działań związanych z produkcją energii i przetwarzaniem paliw kopalnych. Dzięki fotografii zarówno ich obecność, jak i nasza obojętność mogą zostać ujawnione.

Pejzaż przemysłowy – od *locus amoenus* do *locus terribilis*

Mechaniczne pochodzenie zdjęć, pozwalające wyodrębnić fotografie ze świata obrazów, w naturalny sposób łączyło fotografię ze światem nauki i przemysłu. Między fotografią a maszynami zaistniał również związek na innym poziomie. (...) *Wraz z wymysłem maszyny parowej ostatecznie utwierdził się estetyczny entuzjizm dla Maszyny* (Eco, 2005, s.393). Jest on dostrzegalny w pracach Alfreda Stieglitza (*The Hand of Man*, 1903), czy publikującego również na łamach „Camera Work” Prescottta Adamsona (*Midst Steam and Smoke*, 1904). Charles Sheeler (malarz, designer i fotograf) otrzymał w 1927 roku zlecenie wykonania fotografii reklamowych, przedstawiających Ford Motor Company’s River Rouge – nowoczesny i największy wówczas na świecie kompleks przemysłowy położony niedaleko Detroit. Najbardziej znanym z tego cyklu jest czarnobiały tryptyk zatytułowany *Industry*. Powstałe wówczas fotografie zostały wykorzystane przez artystę jako inspiracja do namalowania cyklu obrazów zatytułowanego *American Landscape*. Na pierwszy plan wysuwa się w nich potęga i harmonia barw przemysłowego pejzażu, do którego obecnie przyłgnęło określenie *rust belt*. Podobne idealizujące podejście można zaobserwować w pracach Edwarda Westona (*Huta stali Armco, Ohio* 1922) lub fotografiach Margaret Bourke-White dokumentującej wieżowiec Chryslera. Artystka

była tak zauroczona jego architekturą i rozciągającym się widokiem, że wynajęła w nim pomieszczenie na pracownię. Autentyczny podziw artystów wyrażany w formie pięknych, monumentalnych obrazów wpisywał się w propagandowe narracje pierwszej połowy XX wieku. Ogromny zbiór przemysłowych fotografii zgromadzili w latach 1920–1941 Donald Davenport i Frank Ayres z Harvardu, tworząc *Industrial Life Photograph Collection*. W Polsce Wiktor Jekimenko udokumentował na setkach szklanych negatywów powstawanie i funkcjonowanie EC1 – pierwszej w Łodzi elektrociepłowni. Refleksja na temat niszczycielskich skutków ekspansji przemysłowej cywilizacji z trudem przebijała się do głównego nurtu.

Zmianę paradygmatu zapoczątkowała wystawa zatytułowana *New Topographic: Photographs of a Man-Altered Landscape*, otwarta w George Eastman House we wrześniu 1975 roku. Wśród artystów zaproszonych przez kuratora Williama Jenkinsa, znaleźli się między innymi: Bernd i Hilla Becher, konstruujący swoje konceptualne cykle w oparciu o fotografie przemysłowych obiektów. Jenkins definiował wspólny mianownik wystawionych fotografii jako *bezystylowość*. Obrazy miały być zredukowane do topograficznej esencji. Z perspektywy czasu widać jak utopijne było to podejście. Nazwani przez Vilema Flusera „operatorami” (Flusser, 2004, s.35), fotografowie, pozornie wykonując program aparatu, posłużyli się nim, pozostawiając swoje indywidualne piętno. Kiedy patrzymy na *Południowy róg, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa, 1974* – zdjęcie Lewisa Baltza, lub na *Holden St. North Adams, Massachusetts, 13 lipca 1974* Stephena Shora, widzimy, że rozbudowane dane topograficzne są bezsilne wobec osobowości twórców. Obrazy zdominowane są przez narracje o konflikcie między tym co naturalne a tym co sztuczne i destrukcyjne. Z czasem to właśnie owe destrukcyjne ingerencje, wypierające naturalne elementy, stały się głównym

tematem dla dokumentalistów i artystów. Pejzaż zdominowany ludzką obecnością okazał się obecnie jedynym dostępnym. Widoczne jest to na zdjęciu Emmeta Gowina z 1988 roku zatytułowanym: *Odpady z eksploatacji rudy miedzi Globe, Arizona*, na którym niemal cały kadr wypełniają toksyczne śmieci. Ta problematyka stała się kluczowa w twórczości Edwarda Burtynsky’ego, który stwierdził: *We come from nature. There is an importance to [having] a certain reverence for what nature is because we are connected to it... If we destroy nature, we destroy ourselves* (Burtynsky, 2022, <https://www.edwardburtynsky.com>). Albumy zatytułowane: *Australian Minescapes* (2008), *Oil* (2014), *Anthropocene* (2019) zawierają reprodukcje wielkoformatowych barwnych fotografii, które ewokują grozą zdestruowanego pejzażu i ambiwalentnym, perwersyjnym pięknem barwnych wydruków. Epatowanie atrakcyjnością wizualną może wydawać się podejrzane, a niekiedy wręcz nieakceptowalne. Pamiętamy jednak, że: *Fotografia nigdy nie robi tego, co ktoś chce, by robiła, lub zamierza z nią zrobić. Zawsze istnieje nadmiar znaczenia, który zachowuje się niewłaściwie na różne sposoby w rozmaitych czasowych, społecznych i przestrzennych kontekstach* (Mitchell, 2013, s.81). Dokumentalne fotografie, ukazujące przerażające zdarzenia oraz ich skutki, mogą jednocześnie dostarczać pozytywnych estetycznych przeżyć. Susan Sontag, pisząc o obrazach przedstawiających zrujnowane budynki World Trade Center, stwierdziła: *Ale te zdjęcia faktycznie były piękne* (Sontag, 2010, s.92). W podejściu fotografów do przedstawiania przemysłu widać radykalną zmianę, która nastąpiła w okresie ostatnich 100 lat. Od estetyzującej, afirmatywnej wizji Charlesa Sheelera po apokaliptyczne fotografie Edwarda Burtynsky’ego. Elementem łączącym te obrazy jest ich formalne piękno, którego doświadczanie stoi w oczywistej sprzeczności ze świadomością brutalnego gwałtu na świecie przyrody. Pozytywne estetyczne

doświadczenie formalnych cech obrazu wzmacnia odbiór istotnych znaczeń stanowiących główną zawartość treściową wizualnego komunikatu. Jest to strategia obliczona na wzbudzenie emocji przez użycie mocnych środków wyrazu. Fotograf nie ukrywa swojego zaangażowania. Znalezienie atrakcyjnej formy wzmacnia obraz, którego pozorna przeźroczystość wynika jedynie z powszechnego zanurzenia w aktualnej konwencji obrazowania. Bernd Stiegler stwierdził: *Gdy uznajemy fotografię za znak kulturowy, a nie znak naturalny, także pojęcie dokument podlega nagłej przemianie w metaforę* (Stiegler, 2009, s.55). Prawdopodobnie z tego powodu fotografie wytracają siłę, która pozwoliła, dzięki zdjęciom Williama Henry Jacksona, wpłynąć na Kongres USA i prezydenta Ulyssesa Granta, którzy stworzyli pierwszy park narodowy Yellowstone w 1872 roku. Współcześni fotografowie poszukują nowych środków pozwalających obrazom oddziaływać na widzów. Są to zabiegi techniczne i formalne, które bardziej odwołują się do emocji lub do intelektualnych zasobów odbiorców, posługując się symbolem, metaforą i budując skomplikowane asocjacje. (...) *Krajobraz jest więc pewnym konstruktem umysłowym i kulturowym. Treści w nim odczytane zależą od poziomu kulturowych kompetencji, które pozwolą rozróżnić i nazywać jego elementy, a to z kolei pozwoli umysłowi powiązać je ze sobą i zintegrować* (Lechowicz, 2021, s. 86). Stylistyczna anonimowość zapisu topograficznego, odwołującego się do dokumentalnej siły fotografii, ustępuje zabiegom kojarzonym z formą artystyczną. Paradoksalnie, piękne obrazy wykonane w stylistyce „nieludzkiego spojrzenia” sugerują obiektywność obrazowania wykonanego przez maszynę – odwołują się do tradycji rozumienia fotografii przede wszystkim jako „index”. Fotografia przeszła długą drogę od tradycyjnego pejzażu do zapisu topograficznego, od *locus amoenus* do *locus terribilis*. Przez cały ten okres zmieniała się pod wpływem udoskonalonej

technologii produkcji obrazów, związanej z postępem nauki, ale i przemianami w świecie sztuki. Destrukcja pejzażu była skutkiem rewolucji przemysłowej, która umożliwiła również powstanie fotografii. W XIX wieku maszyny, zwłaszcza lokomotywy i aparaty fotograficzne, zmieniły nasze relacje z przestrzenią i czasem. Fotografia jest tyleż zjawiskiem naturalnym, na co szczególnie naciskał William Fox Talbot we wstępie do *The Pencil of Nature* (Talbot, 1844), co „cudem” techniki istniejącym dzięki przemysłowo wytwarzanym urządzeniom i technologii. Jej relacja z pejzażem pozostaje zawsze rozpięta gdzieś pomiędzy naturalnym a sztucznym. Podejmując temat niszczycielskiej działalności człowieka, który dokonuje aktu destrukcji przy użyciu maszyn, również posługujemy się maszyną – aparatem fotograficznym. Zniszczenie naturalnego środowiska jest skutkiem ubocznym utopijnego projektu cywilizacji opartej na paliwach kopalnych, tak jak trujące chemikalia są smutną koniecznością obróbki negatywów fotograficznych.

Obrazowanie antropocenu

Fotografie często są zapisem przemocy, której się dopuszczamy, a której nie chcemy widzieć. Już Roger Fenton, w połowie XIX wieku, ukazywał konflikt, fotografując naruszony przez ludzi krajobraz. Wielu fotografów sięga po środki kojarzone z relacjami ze współczesnego pola walki. Edward Burtynsky konsekwentnie fotografuje, używając w tym celu drona unoszącego kamerę fotograficzną. Zdaniem Nicholasa Mitzoeffa (...) *dron stanowi ucieleśnienie nowego okresu w globalnej kulturze wizualnej* (Mirzoeff, 2016, s.137). Richard Mosse, dokumentując kryzys humanitarny na granicach Unii Europejskiej w 2015 roku, posłużył się „nieludzkim” sposobem widzenia, używając techniki, która została stworzona dla wywiadu wojskowego. Termografia używana do śledzenia „żywych celów” została zastosowana jako środek artystycznego wyrazu,

podkreślający dramatyzm i wieloaspektowość rejestrowanego konfliktu. Negatywy fotograficzne, czułe na promieniowanie podczerwone, pierwotnie służyły do identyfikacji zakamuflowanych obiektów militarnych. Używano ich, aby ujawnić to, czego nie można zobaczyć. Powstaje pytanie o to, czego nie widać w tym przypadku. Przewrotnie można powtórzyć za Rafałem Drozdowskim i Markiem Krajewskim: (...) *Nie widać niczego, czego nie widzieliśmy* (Drozdowski, Krajewski, 2010, s.23). Zastosowanie filmu IR w projekcie „Wspólnota węgla” miało ujawnić to, co z różnych przyczyn jest wypierane¹. Zatem odpowiednie wydaje się stwierdzenie, że celem było spojrzenie w nowy sposób, aby zobaczyć to, czego widzieć nie chcemy. Technologia stosowana w procesie fotografowania ma moc tworzenia znaczeń, ponieważ odsyła poza obrazy. Nie zrywając z przeświadczeniem o indeksalnej łączności zdjęcia ze światem, kieruje naszą uwagę na problem, którego fotografowana rzeczywistość jest symbolem. (...) *Aczkolwiek fotografia rejestruje to, co było widziane, zgodnie ze swoją naturą zawsze odnosi się do tego, co nie jest widziane*. (Berger, 2011, s.207.) Pejzaże zarejestrowane na negatywach „IR” wydają się odrealnione, uwidaczniają obcość i niechęć zmierzenia się z realnym zagrożeniem, wskazują na konflikt. „Nieludzki” sposób widzenia, tak charakterystyczny dla obrazów przesyłanych z pola walki, ujawnia realne zagrożenie. Rejestracja w zakresie widma niedostrzegalnego gołym okiem, pozwala zwrócić uwagę na pomijane aspekty produkcji,

¹ Fotografie wykonane zostały na negatywie średnioformatowym ROLLEI INFRARED IR 400/120. Materiały światłoczułe oznaczone „IR” rejestrują światło podczerwone na granicy światła widzialnego, w zakresie tak zwanej bliskiej podczerwieni od 700 do 1000 nm (nanometrów). Podczerwień jest odbijana przez rośliny i przedmioty w innym stopniu niż światło widzialne. Rejestracja w podczerwieni jest wykorzystywana w nauce, ale ma również zastosowania militarne do identyfikacji zakamuflowanych obiektów militarnych.

przepływu i konsumpcji energii. Wytwarzając obrazy, działamy w sferze narracji, w tym przypadku na temat antropogenicznych zmian klimatu. Jest to aktywność oparta na przekonaniu o sile opowieści, która uświadamia potrzebę zmiany, i na wierze w moc obrazów. Niestety może być interpretowana jako forma rezygnacji z aktywności wymagającej realnej zmiany, „tu i teraz”. Wielu fotografów, jak Eugen W. Smith czy Donald McCullin uprawiających zaangażowaną fotografię twierdziło, że ich obrazy wojny i humanitarnych klęsk miały znikomy wpływ na wyeliminowanie tych zjawisk z naszego świata. McCullin po pół wieku pracy jako reporter wojenny stał się ikoną, jednak rozzarowany bezsilnością obrazów wobec wojny skupił się na fotografowaniu pejzażu. Olafur Eliasson wykonał cykl fotografii lodowców, których znikanie ujawnił, wracając z aparatem w te same miejsca dziesięć lat później. Projekt zatytułowany *The glacier melt series 1999/2019* ujawnia drastyczną zmianę zachodzącą w bardzo krótkim czasie. Perswazyjna siła tych obrazów jest potężna. Sebastiao Salgado w swoich pracach poświęconych uchodźcom, robotnikom czy ofiarom wojny, wpisywał się w idealistyczne przekonanie, że wystarczy poinformować o dziejącym się złu, żeby zmotywować ludzi do działania dla poprawy sytuacji. W projekcie zatytułowanym *Genesis* z 2013 roku, artysta wskazuje na to co straciliśmy, ale wciąż istnieje nadzieja na powstrzymanie dalszej dewastacji środowiska. Możliwość pozytywnej interwencji w zdawałoby się nieodwracalny proces, Salgado wykazał, rekonstruując las tropikalny na farmie należącej do jego rodziny. Aktywizm przynoszący wymierne efekty w krótkim czasie jest również istotny jak działalność edukacyjna przynosząca rezultaty trudne do wykazania. Często spotykamy się z narracją obliczoną na wzbudzenie strachu lub mówimy o zagrożeniu planety, tak jakby to dotyczyło nas jedynie pośrednio i w niewielkim stopniu, a nie było kwestią

przetrwania naszego gatunku. Fotografie komunikują istnienie zagrożenia, pokazując znaczące miejsca w sposób nie skłaniający ku wyparciu, powodowanym szantażem emocjonalnym. Nie prowokują do odwrócenia wzroku od drastycznego widoku. Obrazy nie oskarżają, ale mogą sprowokować do namysłu. Slavoy Žižek stwierdza: *Ekologia strachu ma szansę stać się dominującą formą ideologii globalnego kapitalizmu* (Žižek, 2021, s.12) i przestrzega jednocześnie przed szkodliwością takiej postawy, utwierdzającej nas w ułudzie onnipotencji.

Zakończenie

Obrazy fotograficzne mają szczególne właściwości: mogą dostarczać danych badawczych, ale niosą także potencjał przekazywania emocji i afektów, które także można traktować jako formę poznania niedającego się zrationalizować. Fotograf przystępuje do pracy wyposażony w przekonania, niekompletne informacje zgromadzone w ramach przygotowania do projektu, sprzęt fotograficzny z jego właściwościami nad którymi nie panuje i tymi które dają się kontrolować. Proces realizacji jest procesem twórczym, którego dynamika i ostateczny rezultat nie są do końca przewidywalne. Skonstruowanie projektu fotograficznego, który z założenia ma nie tylko rejestrować w celach dokumentalnych, ale również jest wystawiany w galerii, wymaga nieustającego przekraczania granic i dyscypliny. Fotografie zawsze są obarczone przekonaniem oraz świadomymi i nieświadomymi celami autora. Kontekst ich prezentacji (galeria, książka, portal internetowy) i upływający czas zmieniają percepcję i transformują znaczenia. Zbieranie materiału dokumentalnego nie wyklucza użycia środków wyrazu wpływających emocjonalnie na dyskusję o eksploatacji i zanieczyszczeniu środowiska. Ograniczenie środków wyrazu, jak i skupienie się na pejzażu, ukazany w konwencji antypocztówki, jest próbą stworzenia zrozumiałego komunikatu

wzbogaconego o wartość emocjonalną i poznawczą. Horyzontalny format sprzyja immersyjnym właściwościom obrazów fotograficznych, a redukcja do skali szarości sugeruje, że przedstawiony pejzaż jest śladem realnego miejsca, ale i symbolizuje problem.

Wszyscy korzystamy z energii elektrycznej wytwarzanej przez spalanie węgla – wszyscy należymy do „wspólnoty węgla”, choć wolimy tego nie zauważać. Żyjemy w „pożyczonym czasie” – jak nazwał tę strategię Zygmunt Bauman. Nadmierną eksploatację zasobów naturalnych trzeba będzie spłacić w przyszłości i najprawdopodobniej nie zdążymy tego zrzucić na przyszłe pokolenia. Katastrofa klimatyczna jest już faktem. Nie jest to zjawisko nowe. Nie będziemy pierwszą cywilizacją, która wpadła w „pułapkę postępu” opisaną w książce *Krótką historią postępu* autorstwa Ronalda Wrighta. Jesteśmy natomiast cywilizacją globalną. Ewakuacja nie wchodzi w rachubę. Czy z naszą eksploatorską mentalnością zdobywców, jesteśmy gotowi porzucić rabunkowe strategie w gospodarce i zrezygnować z życia ponad stan? Skala problemu przerasta możliwości pojedynczego człowieka, zatem należy odbudować poczucie wspólnoty w trosce o cały ekosystem, który zapewnia bezpieczeństwo każdemu z osobna.

Mam nadzieję, że te fotografie będą kiedyś oglądane jako świadectwo minionego świata, którego szaleństwu dało się zapobiec. 📷

Marek Domański – fotograf i nauczyciel akademicki, aktywny w dziedzinach twórczości wizualnej i publicystycznej. Na wystawach prezentuje fotografie inscenizowane, dokumentalne, a także obiekty i rysunki. Autor i współautor kilku monografii oraz innych publikacji. Kurator i współtwórca projektów badawczych. Pracuje w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, gdzie w Instytucie Fotografii i Multimediów prowadzi Pracownię Obrazowania Fotograficznego.

Bibliografia

- Berger, J. (2011). Zrozumieć fotografię. W: *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*. W: M. Frąckowiak i K. Olechnicki (red.), Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, s.207.
- Burtynsky, E. (2022) <https://www.edwardburtynsky.com>
- Drozdowski, R. Krajewski, M. (red.) (2010) *Za fotografię. W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana – Mocak.
- Eco, U. (2005). *Historia piękna*, Poznań: Rebis.
- Flusser, V. (2004). *Ku filozofii fotografii*. Katowice: FOLIA ACADEMIAE.
- Hatańska, N. (2021). *Wiek Paradoksów. Czy technologia nas ocali?* Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Lechowicz, L. (2021). Amerykańskie commonplaces. „New Topographics” i nowe zjawiska w amerykańskiej fotografii dokumentalnej lat 60. i 70. XX wieku. W: M. Michałowska i M. Szymanowicz (red.) *Procesy sedymentacji topografie. O polskim dokumencie fotograficznym*, red. Warszawa: PWN.
- Mirzoeff, N. (2016). *Jak zobaczyć świat*. Kraków – Warszawa: Karakter.
- Mitchell, W.J.T. (2013). *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Omachel, R. (2022). Wysyłają SOS. Raport, *Newsweek*, 17/2022.
- Oreskes, N. (2022). Jeść dla planety, *Świat Nauki*, 2 (366).
- Pirsig, M. R. (1994). *Zen i sztuka oporządzania motocykla*. Poznań: Rebis.
- Sontag, S. (2010). *Widok cudzego cierpienia*. Kraków: Karakter.
- Stiegler, B. (2009). *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Kraków: Universtas.
- Talbot, W. H. F. (1844). *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green & Longmans.
- Žižek, S. (2021). *Kłopoty w raju. Od końca historii do końca kapitalizmu*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.

Coal community

Abstract

This text is a kind of commentary, an original reflection on the photos taken as part of the “Energy of the Anthropocene” project, carried out together with Maciej Rawluk. Our main goal is to follow the processes and practices of energy production and consumption, which we consider to be a very important problem today. The text also contains synthetically presented strategies of authors who attempt to depict the Anthropocene, the work of whom has had influenced my project.

Keywords: electricity, fossil fuels, photography, natural environment, industrial landscape, environmental pollution, climate catastrophe.



Elektrownia Turów, Trzcinec Dolny



Elektrownia Łagisza, Będzin



Góra Kamięnsk, widok na Elektrownię Bełchatów





Kopalnia Węgla Brunatnego Bełchatów i Elektrownia Bełchatów



Hałda Skalny przy Kopalni Bolesław Śmiały





Port Północny, Gdańsk



Kopalnia Węgla Brunatnego Kleczew





Elektrownia Kozienice



Elektrociepłownia EC3, Łódź



Jeziro Turkusowe, okolice Konina, pozostałość po odkrywce węgla brunatnego „Gostawice” Kopalni Węgla Brunatnego Konin



Elektrociepłownia Żerań, Warszawa



Elektrociepłownia EC3, Łódź



Elektrownia Opole



Elektrownia Opole





Elektrownia Bełchatów



Kopalnia Węgla Kamiennego Bolesław Śmiały





Elektrownia Pątnów



Emotionality and Rationality of Participants in Women's Civic Protests in Poland (the Case of the Greater Poland Voivodeship)

WITOLD WRZESIEN
MAGDALENA ZIOLKOWSKA
WYDZIAŁ SOCJOLOGII UAM

Abstract

After 22 October 2020, when the Constitutional Tribunal of the Republic of Poland announced the judgment on the protection of fetuses and grounds for permitting the termination of pregnancy, a vast wave of civic protests swept through Poland. During these protests, new spaces for expression of discontent and resistance that were previously absent during protests against the tightening of abortion laws emerged. Their innovation was largely based on creating boundary areas with their liminality clearly beyond the sub-world of protests. Relations between the emotionality and rationality of the protestors' actions played a unique role in this process. This text is an attempt to diagnose the tendencies signalled above.

Keywords:

Civic protest, emotionality, rationality, liminality, COVID-19 pandemic.

Introduction

After 22 October 2020, when the Constitutional Tribunal of the Republic of Poland announced the judgment on the protection of fetuses and grounds for permitting the termination of pregnancy (tribunal.gov.pl, 2020), street protests began in most Polish cities and towns. These actions continued with varying intensity until the judgment was published in the Journal of Laws on 27 January 2021. The new legal regulation removed the possibility for termination of pregnancy due to severe and irreversible impairment of the fetus or an incurable life-threatening disease. Thus, there remain only two grounds for abortion: (1) if the pregnancy poses a threat to the life or health of the pregnant woman and (2) when there is a reasonable suspicion that the pregnancy resulted from rape ("Journal of Laws", 1993).

The overwhelming majority of women expressed their resistance to the limitation of the "abortion compromise" operating in Poland. Many men supported their wives, life partners and friends involved in these actions. As protests against the stricter abortion laws swept through Poland, Argentina simultaneously passed legislation allowing legal abortions up to the 14th week of pregnancy. Given that the COVID-19 pandemic created times of high risk to health and life, the scale of the nationwide protest (that featured large crowds gathered in public places) surprised the state authorities, the police, the media, and all Poles.

From the very beginning, the spontaneous protest was characterised by the participants' strong emotional displays. Analyses of emotions (emotionality) in spaces of social protest have more than once been the subject of interest for sociologists. In the perspective of analysis that interests us, it is necessary to refer to works seeking explanations for the arousal/release of emotions and their interpretation

and expression through participation in different social groups (see, e.g. Collins, 1975; 1981; Hochschild, 1983; Kemper, 1978; 1991; Scheff, 1979; 1988). Similarly relevant are works on the relationship between emotionality and rationality in the world of politics, social movements and civil protest (Goodwin, Jasper, Poletta, 2001; Gould, 2003; Marx Ferree, 2003; Mathieu, 2005; Jasper, 2018). The last author mentioned above has rightly pointed out that through emotions, we are embedded in different environmental, bodily, social, moral and temporal contexts, and that politics and collective action have always been a kind of laboratory for working out models of human action (Jasper, 2018).

For our considerations, we assume that (...) *emotions (...) are mental processes consisting in the attitude towards objects, persons and phenomena. Their arousal is most often a direct stimulus to action, i.e. they constitute a more or less fixed readiness to act* (Grzywa, 2012, p. 80). We choose the medical science approach among the many perspectives on defining and describing emotions (cf. Dąbrowski, 2014). Nowadays, using the latest achievements of neuroscience, it seems closest to their essence and the participation of emotions in the processes they co-create in the social world. Striving to understand emotions from a gendered perspective is also a worthwhile effort when studying them in this context. While investigating the social meaning of emotions based on gender, Arlie Russell Hochschild drew attention to the connections between emotional culture and action strategies resulting from gender socialisation (Hochschild, 1990, p. 125). Considering the broad sociopolitical background of the protests in question, the concept of gender seems to be explicit here. The protests against the tightening of abortion laws, which manifested as a narrative that directed attention to women's agency and decision-making, paradoxically

also provided a stage for men to act. Men visibly supported female protesters, expressing their involvement in the demonstrations at almost every duration stage. From a social point of view, the consistent participation of men in the protests confirmed that many Poles believe that women should be the primary decision-makers on the issue of abortion. The response to the competition we announced at AMU Faculty of Sociology, which provides the empirical basis for the presented text, also confirms the pervasiveness of this belief.

In the last twenty years or so, emotionality has become a value. Arousing and releasing emotions is regarded today as a normal state that is conducive to satisfactory assessments of one's quality of life, or at least it is promoted in this way. On the one hand, this state is a ricochet effect of innovative patterns of post-hippy alternative culture that was successfully implemented in the adult lives of the Baby Boomer generation in the United States and their peers in Western Europe since the 1970s. On the other hand, it is the aftermath of the "active parent era" at the turn of the 20th and 21st centuries, during which Generation X played the leading role in modifying the course of socialisation processes¹.

Contemporary Westerners (of all ages) are mostly emotionally aroused and ready for an impulsive, emotional reaction both in the world of everyday life and taking extraordinary joint actions, including high social engagement events, like civic protests. For them, the emotionality of such joint actions/activities (often stimulated by social media) is a natural environment – superficial and transient. These are sub-worlds of the reality surrounding us, which they know well and willingly enter into – it is their world. This space includes not

only the emotional realm but also the body. As Adrián Scribano notes, (...) *today, more than ever, we live in a world where society elaborates (and also commodifies) emotions from bodies and bodies from emotions* (Scribano, 2012, p. 96). It is hard not to notice that both of them reveal themselves very clearly in the reality of the protests, especially since the topic of abortion directly involves both emotions and the body.

As Anna Grzywa wrote, (...) *people generally do not consider what activity is guiding their behaviour at a given moment because most often, both emotionality and rationality oscillate around average values. If there is a predominance of emotionality, it gives way to rationality after some time. Perhaps there is a mechanism that automatically returns the oscillations to the mean line after a period of increased oscillations. It seems that this mechanism is rationality, which has a repressive effect on emotionality, and it aims to protect the central nervous system from being subjected to increased stimulation for too long* (Grzywa 2010, p. 81). In times when stimuli and information overload the brain, the rationality mechanism is effectively suppressed (cf. Carr, 2010). (...) *When mental activities are subordinated to strongly experienced emotions, rational thinking may be weakened or even turned off* (Grzywa 2010, p. 80), and the limitation of rational thinking (...) *is significant for any method of manipulation to be effective* (Grzywa 2010, pp. 55–56).

Émile Durkheim, analysing the specificity of anomie, pointed out that (...) *the state of deregulation or anomy is thus further heightened by passions being less disciplined, precisely when they need more disciplining* (Durkheim 2005, p. 214). However, today, emotions are even purposely aroused. An excited consumer might turn off rational thinking or fails to activate it before considering the decision. Immediately begins to act, and the speed of these actions is accelerated by mobile applications

¹ The reader will find a broad discussion of the processes, which are only indicated here, elsewhere. See, e.g. Wrzesień, 2009; 2014; 2017.

(e.g. banking, shopping). In everyday life, the state of purposely aroused excitement is supposed to limit rationality to a minimum because rationality poses a threat to maintaining expected profit levels. That is, the more conscious consumer spends less. However, the scale of profits increases when consumers are effectively encouraged to make quick decisions based on emotions.

Using the business world as an example, the mechanism presented above illustrates a new feature of the modern system of Western culture social control, control through emotions, or more precisely, control through constant emotional arousal and maintaining this arousal at the highest possible level. Advertising slogans such as "Wake up your emotions!" are not just a play on words, and the intensification of emotions is connected with the promotion of individualism that has been present in the Western world since the beginning of the 1970s (cf. Wrzesień, 2014; 2017), in fact being its derivative.

Emotions are essential in our lives². However, excessive intensification of them is not. Man owes the experience of emotions to biochemical processes in the brain. Emotions can be both suppressed and aroused. Thanks to increased neurobiological knowledge, controlling the sphere of human emotions has become more achievable in recent years. This knowledge is used by all those who use skilful manipulation mechanisms to control modern societies of emotional individualists. The above mentioned macro-social perspective is realised mainly by leaders in the business world. Conversely, in the micro-social

perspective, the promotion of individualism and emotionality coexist with the increased need to satisfy a sense of security. Most modern people are less prone to complying with normative regulations (anomy) (see Wrzesień, 2017; 2019), but paradoxically also want to have everything under their own control. Thanks to mobile phones and tracking applications, they can exercise constant surveillance of the actions of their children and loved ones or check their activity on social networks. In times of aroused emotions (specifically fear), the desire to maintain or increase control over one's environment intensifies (cf. Grzywa, 2010).

In such complex areas of contemporary reality, we are interested in the rationality of individual actors in spaces of civic protest. Using the retrospective accounts of the respondents and applying the principles of phenomenological insight into selected sub-worlds of civic protest, we focus on analysing the reasons for the actions taken and the vision of the potential effects of the forms of activity implemented. We are interested in perceiving broader perspectives of evaluating protests and participation in them, the fears and anxieties connected with them, the contents transferred during them, and reflections on the future shape of Polish society if the protestors' demands could be implemented to a greater or lesser extent.

Method

In November 2020, at the Faculty of Sociology of Adam Mickiewicz University (Department of Sociology of Civilisation), a competition was announced for participants of protests asking, "What is participation in civic protests for you?" The competition task called for a written report responding to fifteen detailed questions/topics included in the call for proposals. Twelve people took part in the competition (10 women; 2 men), and their description of the

characteristics of the protests has a total of 197 pages. Although women authored the majority of submissions, the descriptions prepared by men were also cognitively valuable. The analysis of these gender-differentiated visions of civic protests provides an interesting insight into the processes of defining agency and its accompanying emotions and reflections.

The vast majority of participants (n=10/N=12) are activists – people with various forms of involvement in civil protests in their biography. Hence, the insight into the spaces of the Greater Poland civic protests of the turn of 2020 and 2021 became a specific case study of their sub-world, actions, opinions, attitudes, and manifested values. The sample can be considered in terms of "incomplete" typological representativeness (Nowak, 1977). It is impossible to extract all values of the "activists" variable that occur among Polish society and Greater Poland.

Our considerations in the presented article are based on statements related to the following questions/topics: "Have you participated before 22 October 2020, in any protests, e.g. demonstrations, happenings, rallies, collecting signatures and similar actions?"; "Describe your participation in the protests after the Constitutional Tribunal's judgment on 22 October concerning the right to abortion."; "Describe as accurately as possible the reasons why you took part in these protests."; "What would you like to achieve through these protests."; "What do you think will happen next? What will be the immediate and more distant consequences of the protests?"; "How do you imagine Poland after the end of these protests?"; "What kind of Poland are you fighting for? What change do you expect?"

The competition was announced on 22 November 2020 on the University homepage. The competition invitation was also published in the local edition of the largest Polish daily newspaper, "Gazeta Wyborcza", on the City of

Poznań homepage and selected Facebook profiles. Messages about the competition also appeared in other local media, including radio stations.

Due to the specificity of the adopted method of collecting empirical material, we did not expect a significant response. The majority of participants were women. Four were aged between 20–29, four between 30–39, and two were over 40 (44 and 50). Of the two men who submitted entries, only one gave his age, and he was 35.

The competition was addressed to the inhabitants of Greater Poland Voivodeship, which occupies second place in Poland in terms of area and third place in terms of population. Voivodeships in Poland are units of administrative division which correspond to provinces in many other countries. Given the political nature of the protests in question, note that Greater Poland is a region in which opposition parties have a dominant position, including the leading Civic Coalition (KO), composed of several parties. The predominance of opposition parties in the local authorities of the region and cities is clear. However, the KO itself has only two seats more in the Sejmik of the Greater Poland Voivodeship (regional parliament) than Law and Justice (PiS), the party that holds power in Poland along with two coalition partners (as The United Right).

Participants came mainly from Poznań, the capital of Greater Poland Voivodeship, and three small towns in the region, Grodzisk Wielkopolski, Puszczykowo and Września. It is an essential feature of the surveyed sample and the protests in Poland in general, which are discussed here. After 22 October in Poland, protests were organised with similar commitment and momentum in large cities (e.g. Warsaw, Kraków, Wrocław, Poznań) and hundreds of small towns. The collected empirical material allowed us to gain insight into the

² Leaving aside the paradigmatic assumptions presented by the authors, confirmation of these words can be found in numerous scientific publications on the specificity of emotions. See, for example, Dalgleish and Power, 1999; Deonna and Teroni 2012; Feldman Barrett, Levis, Haviland-Jones, 2018; Robinson, Watkins, Harmon-Jones, 2003; Strongman, 2003.

spaces of protest in the big city and small-town sub-worlds.

The contestants digitally prepared their written reports and submitted them via e-mail attachments to facilitate their importation into qualitative data analysis (QDA) software. We conducted our analysis using MAXQDA 2020 software. Following the principles of phenomenological insight, we mapped emotionality and rationality in selected areas of protest in an attempt to demonstrate possible common and boundary (liminal) spaces (Turner, 1969; Martin, 1985) that are potential bases for the formation of new norms, values, and patterns of behaviour. The three areas of interest that we will discuss are motivation to participate in the protests, the course of the protests, and the assessment of the potential impact of protests on the future of Polish society.

Results

Most of the statements of the contestants ($n = 11 / N = 12$) were characterised by a strong emotional charge, which largely reflected the reality of the protests. In our analyses, we use an extended set of shades/descriptions of emotions, primarily mixed, based on the theory of Robert Plutchick (1980) and the works of his followers (cf. Jarymowicz, Imbir, 2010).

Positively charged emotions that appeared in the accounts of the participants of the protests were: acceptance, pride, tenderness, enthusiasm, euphoria, happiness, safety, empathy, love, hope, optimism, excitement, consolation, pleasure, amusement, trust, emotion, and kindness. Contrarily, emotions with a negative charge present in the participants' narratives include aggression, helplessness, frustration, desperation, wrath, anxiety, aversion, hatred, hopelessness, uncertainty, unease, dissatisfaction, insult, indignation, agitation, gloom, terror, disappointment, irritation, despair, sadness, sarcasm, fear, trepidation, offence, resentment, unbalance, hostility, rage,

anger, and impatience. A particular moderation characterised one of the works submitted to the competition in presenting his position (C5, male, did not specify his age). This competition statement (in terms of emotionality) was distinguished by specific neutrality and distance towards norms and values related to the protest and actions taken during the protests, strangeness, indifference, and restraint.

In the second dimension of interest to us (i.e. rationality), we noticed a much lower intensity of reflections presented by the contestants. Nevertheless, such content appeared in all works. The spectrum of thoughts expressed here ranged from reflections on personal life (remaining beyond the scope of our interest) through comments related to the motives for participating in protests, the course of the protests themselves, assessments of the reality surrounding the protests (including the COVID-19 pandemic), and opinions on the chances of introducing changes and visions of the future of Polish society after the protests to assessments of the politicisation of the protests and features of the Polish political scene.

Motivation for taking part in protests

Responding to the prompt, "Describe as accurately as possible the reasons why you took part in these protests," the contestants indicated strong emotional backgrounds to their decisions. These were dominated by desperation, wrath, dissatisfaction, insult, indignation, and resentment but still coexisted with enthusiasm, hope, and sarcasm. Additionally, there was impatience, unbalance, disappointment, frustration, sadness, despair, unease, and fear. Following are examples of statements of this type:

(...) In theory, I should be used to it – on 7 January 1993, the men in suits made a

"compromise" with the men in cassocks, whereby women's rights were sold in exchange for consolidating power. One day women ceased to be human beings and became foetus bags, and at the same time, 1.7 million signatures of citizens demanding an abortion referendum were thrown away. When I was four years old, I became an incubator. On 22 October 2020, I also became a coffin – if I get pregnant and it turns out that the foetus has a lethal defect, I will have to carry the pregnancy and watch the agony of a child that cannot be saved, or I will have to wait until the foetus dies inside me. On 27 January, the verdict was published, so it took effect (C11, female, 31 years old).

(...) People have shown that they really have had enough, that they are desperate and will not hesitate to sacrifice even their own freedom in defence of the freedom of others (...) we are not laying down our arms and we will fight until the law is on the side of women (C1, male, 35 years old).

(...) I felt like I had been punched in the face. I felt betrayed in some way. Weeping, I took the tram, then the bus. Finally, I entered the house crying. My boyfriend was horrified. I could barely tell him what had happened. That same day we went to our first protest (C4, female, 30 years old).

(...) I took part in the protests out of fear, the need to speak my mind out loud and to show solidarity with other women and everyone for whom this situation is hard in some way (C8, female, 25 years old).

We also noted many rational interpretations of the reasons for participating in the protests. These included assessments of the government's actions revisiting the abortion topic during the ongoing COVID-19 pandemic, the obvious need for civic activism, women's right

to make decisions about their bodies, representing all women who have been wronged, and the desire to bring about a change in government.

(...) I would like to see that through my and others' participation in protests, women have the right to decide about their bodies and their babies. That they have a choice, and whatever that choice is, they are not condemned and stigmatised by it (C7, female, 24 years old).

(...) I also realised that sooner or later, the government would once again take the draft tightening the law out of the "freezer", and unfortunately, as I predicted, it did so at a time when, as PiS politicians probably hoped, people would not protest. (...) I represent all the system victims who have not received justice by participating in the protest. Women who had to give birth to children sentenced to death. Women who have had to deal with trauma, women who have been forced into "heroism" only to end up destitute under a bridge somewhere (C1, male, 35 years old).

(...) However, I know that we cannot give up. We must finally bring down this government and look forward to better times! (C10, female, 50 years old).

Apart from the types of statements mentioned above, one should also pay attention to critical reflections on broadening the spectrum of reasons for the protest by its organisers. Such opinions, although rare, also appeared in the statements of the contest participants. Here is an example:

(...) While at the beginning everyone was at the protest for the same reason, later the reasons were various, and this required clarification. The longer the protests went on, the broader the demands became, presumably

that more people could find themselves within one growing group. However, the effect was different – people who did not want to support all the demands started to get discouraged and left (C3, female, 33 years old).

Criticism of the Polish political scene, provided among the rational reasons for participating in protests, was sometimes combined with the emotional sphere, creating boundary territories. For example, in the following quotation, criticism co-occurs with sarcasm. In other statements of this kind, criticism coexists with disappointment and anger.

(...) The reasons why I took part in these demonstrations were, first of all, restricting my freedom. How much can you put up with the fact that men in their sixties decide matters concerning women in this country and, unfortunately, in many others? (C6, female, 44 years old).

Note here that the motivations for participating in the protests of all activists (n=10/ N=12) who participated in the competition were embedded in individual biographies and were related to both previous involvement in various protest actions and personal life experiences. Here are some examples of such statements:

(...) I have been involved in protests, demonstrations or collecting signatures on various matters since I can remember. It all started in childhood – my friend and I were walking around the estate and then around the centre of Poznań, collecting signatures against taking horses to slaughter. We then ordered a package from the Viva! Foundation. In later years, I attended animal rights protests regularly. I was also at demonstrations against ACTA – a crowd of young people who care about something made me very happy.

Several years ago, at the Ethno Port festival, we collected signatures for accepting refugees with the Amnesty International group. At the same time, demonstrations of solidarity with refugees and Muslims from Poznań took place. Most clearly from that period, I remember the march under the banner of "Nationalism Will Not Pass" in 2017. It began in earnest with a raid of nationalists and the demolition of the main entrance to Stary Browar shopping centre. Back then, I had the feeling that something nasty was being born, but I also hoped that it would be nipped in the bud, and I would not have to protest more and more often. However, soon there were demonstrations in defence of the courts, such as cyclical, regular protests, the first I remember. There was also spring 2018 and the Black Umbrellas protest, which I followed from outside Poland (C4, female, 30 years old).

(...) In addition to rallies against the tightening of abortion laws, from 2016 to today, I have had the opportunity to participate in other forms of civil disobedience. These have included: actions under the common title Chain of Light, defending the independence and sovereignty of the Polish judicial system, walkouts organised by the Youth Climate Strike, meetings in support of the Teachers' Strike, a demonstration on Święty Marcin Street in Poznań in autumn 2019, where I showed my dissatisfaction against the draft law criminalising sex education, protest against the denunciation of the Geneva Convention, the "Rainbow does not offend us" event allied to LGBT+ people, who shortly before were dehumanised by President Andrzej Duda and labelled an "ideology", and the "We will not give the Bieszczady to the saws" protest challenging the logging of the Carpathian Primeval Forest, organised outside the Poznań headquarters of the Regional Directorate of State Forests on Gajowa Street (C12, female, 21 years old).

Course of protests

Among the many dimensions characterising the course of the protests, we analyse a few selected areas within the scope of our considerations: the content conveyed during the protests, the fears and anxieties associated with protests, and the perception of broader perspectives on the evaluation of protests and one's participation in them.

Participants indicated numerous emotions that appeared during the protests. Some of them they could identify and name, some revealed as the overtone of the statements. The group of positive emotions repeated here include, among others, the importance of the presence of family and friends during the demonstration, a feeling of safety, and visible energy for action present among everyone.

(...) We managed to find ourselves with a friend by the square, the speeches and then the march up to the cathedral and back to Młyńska Street: extraordinary energy for the whole 3 hours (...) On returning, I immediately told my husband that I felt as happy as after our wedding party. We laughed. I lay down around 1 am with powerful chanting echoes and various scenes from the demonstration in my head and a big smile on my face falling asleep momentarily (C2, female, 38 years old).

(...) What I like about my city is that I met friends at the protest without dating anyone for this protest, which made me feel safer (C9, female, 24 years old).

(...) There was youth energy at the demonstration. Techno was played, flares were set off. Then we went with this group of thousands for a march around the city (C10, female, 50 years old).

(...) There was amazing positive energy. Apart from locals, many participants came from surrounding villages and towns (C6, female, 44 years old).

In reporting on the demonstration course, contestants repeatedly drew attention to the empathetic behaviour of the protesters.

(...) Emergency corridors were created in a minute, for instance, next to the cathedral, when an ambulance wanted to reach the photographers treated with pepper gas (although in the crowd, we did not know it yet). They said someone had fainted – this is just one of many examples of pro-social and simply human, empathetic behaviour of the demonstrators" (C2, female, 38 years old).

(...) At one point, we had to create an emergency corridor for the ambulance – the other team greeted us warmly. We felt that we were marching not only on our behalf (C11, female, 31 years old).

(...) during my first protest in front of the basilica in Ostrów Tumski, one of the participants had an epileptic fit. The crowd instantly shared the news, parted ways and created a corridor through which paramedics and an ambulance could approach. I think the Poznań protesters showed great empathy with each other and courage, but not bravado (C12, female 21 years old).

Contestants made similar comments about people who did not participate in the protests but witnessed them (e.g. passers-by, drivers, residents of nearby buildings, employers).

(...) Both the AMU Rector and the academics conducting classes with me were mostly supportive, expressed understanding of the seriousness of the situation, hope and

encouragement towards other students and me, and supported the Student Women's Strike involving absence from classes (C12, female, 21 years old).

(...) Especially the residents of the tenement houses and, for example, the IKAR isolation centre, which was also on the route of the marches, showed great enthusiasm and ingenuity: from standing on balconies with banners and flags to co-chanting to flashing torches to the rhythm of the eight-star slogan. The support of so many residents was encouraging and energising (C2, female, 38 years old).

(...) It was almost night, and yet even the people who were not marching with us seemed to understand the anger. Drivers waited patiently, some honking to the rhythm of our words (C1, male, 35 years old).

(...) The participation of relatively older people also moved me. They stood in their windows or on balconies during the marches and waved to passers-by. It had a certain special significance for me and touched me. The support of older people, but also other people, gave a certain sense of unity. It was amazing how the crowd instantly became one, regardless of age or gender, and together they were ready to "fight" (C7, female, 24 years old).

Emotions with a negative tinge mostly referred to how attitudes towards the legal and political situation were affirmed during the protest (e.g. rage, wrath, anger, lack of hope, unease, fear, sadness). For many protesters, attendance at a demonstration was synonymous with showing rage and anger. Thus, contestants also referred to the public use of vulgarisms and uncensored slogans.

(...) I believe that this rage with me and hundreds of thousands of protesting women and their partners in Poland will no longer slow down because many limits of decency have been exceeded once again (C2, woman, 38).

(...) I believe that words serve to express, among others, our inner states adequately, so I have nothing against vulgarity during the protests in the context of being reasonably pissed off with the current situation (C8, woman, 25).

The protests also revealed emotions regarding reflections on agency, which manifested as expressions of lack of hope for the rapid and effective changes that the protesters loudly demanded.

(...) Unfortunately, I find it hard to believe that there will be any major changes soon (C1, male, 35 years old).

(...) It is certainly important to remain vigilant, rebel, even if it is without a chance, and protest, even if there is not much hope (C4, female, 30).

(...) I truly do not know if there is any hope for a better time... I am fed up with everything, restricting freedom, hitting human rights, the inability to reach agreement across divisions, and also human stupidity (C11, woman, 31).

Contestants often mentioned that they were afraid for their safety during the protest and the potential consequences of police detention or riots provoked by people who did not support the demonstration.

(...) I looked closely at every passer-by. I paid attention to the police cars. Knowing the situation in the larger cities, I feared that our demonstration would not be without some

disturbance. The hour we had to wait was an eternity for me (C1, male, 35 years old).

(...) And although I have never experienced anything unpleasant from the police after the journalists covered the protests in Warsaw, I was frankly afraid to attend the meetings in Poznań. It is unbelievable when "undercover officers" enter the crowd to strike blindly with batons. The protesters who were attacked, not understanding who was beating them, called the police for help. This situation left the strongest impression on me, although I knew it only from media reports. It was much more common to hear of protesters being unlawfully detained and taken far away from their place of detention and gas being used against peaceful demonstrations (C3, female, 33 years old).

(...) We did not feel safe anymore. Once right in front of us, the police used gas next to the cathedral; Kaczyński had set up a national guard to protect churches, nationalists were roaming around the city, there had already been some incidents (C4, female, 30 years old).

The protestors' reports, in which the contestants combine positive and negative emotions, are very interesting. They pertain to the observation of the course of the demonstration and the activities of participants, passers-by, the police, or people who did not support the demonstration and reflection on why the participants were at the centre of the events.

(...) Even though it was Sunday, there was much traffic on the streets, and in every street, especially around Freedom Square, there were several dozen police cars. In some places, there were even police on horseback. This sight made quite an impression on me and was somewhat disturbing. However, it was not unease directed at the police but rather

from the momentousness and seriousness of the situation. It was the moment I indeed understood the situation and where I was (C7, female, 24 years old).

(...) I had never felt such strong solidarity with women as when our hearts were breaking over our common cause. The first time I cried over something with a friend, we could not find the words, but we understood each other perfectly even without that (C4, female, 30 years old).

(...) I was shocked and touched but pleasantly. However, the only option was to use this capital as fuel for further action (C8, female, 25 years old).

Respondents also drew attention to the particular circumstances in which the protests took place, namely the pandemic. The awareness that they were taking a risk was present in them, but at the same time, they recognised what was at the heart of the matter.

(...) I am guessing, but I think many people were scared, we were scared too, but we did not see any other way out, our freedom and our rights came first, fear for health and life came down the line (C4, female, 30 years old).

(...) I expected something to change, that the voices of the thousands of people who were so pissed off that they took to the streets at the height of the pandemic would not be ignored (C9, female, 24).

(...) Politicians probably thought that the pandemic would effectively discourage people from taking to the streets. At the same time, the topic of tightening abortion laws would distract attention from the tragic situation in the country. However, women showed that they would not allow their right to decide about their bodies to be taken away from

them, and despite the bans, they took to the streets (C1, male, 35 years old).

The situation of the pandemic, despite the objective threat, did not discourage the respondents from participating in the protests. This fact was also analysed concerning rational actions: limiting the risk of potential infection (e.g. through use of social distance, masks) and such preparation of safeguards so that, despite the pandemic, the protest could be fully echoed (e.g. use of appropriate masks).

(...) However, bearing in mind the prevailing COVID-19 pandemic, my friends and I tried to keep to the side of the crowd to maintain a relative distance from other people. Of course, with such a large concentration of people, it was not possible, but we still had our health in mind and the health of other people. Throughout the protest, i.e. while standing and marching, my friends and I wore masks in line with the restrictions (C7, woman, 24).

(...) I had a mask on which I had drawn a red lightning bolt and a coat hanger. Upon returning home, I discovered that the paints had drained along with the moisture from my breath. So I ordered black masks with lightning bolts and the strike logo on them to be better prepared next time (C11, female, 31 years old).

(...) As for the sanitary regime in both protests, it was respected. People without masks were rare. The leaders of the protests reminded people to wear them – I also witnessed a situation in which a young girl pointed out to a woman who did not have a mask that she should have one. I think that the protests' participants' behaviour was correct (C9, female, 24 years old).

Assessing the potential impact of protests on Polish society in the future

Rationality prevailed in the reflections on the impact of the protests on Polish society in the future. Presumably, this resulted from both a retrospective analysis of the participants' own actions and the development of protests in Poland. We obtained the data discussed below by asking the following questions: "What do you think will happen next? What will be the immediate and more distant consequences of the protests?"; "How do you imagine Poland after the end of the protests?"; "What kind of Poland are you fighting for?"; "What change do you expect?"

Among the rational remarks, we note a lack of faith in changes in the short term and a lack of faith in changes in general. Protesters' scepticism against the possibility of introducing changes they are striving for was also accompanied by comments on the expected increase in radicalism and further polarisation of Polish society.

(...) I would very much like this tremendous movement to bring about a change that happened, for example, in Iceland. I want a change in the law, but not only on abortion. I want a man in the centre, I want governments of people who care about citizens and Poland, I want a debate and respect in this debate. I want many similar things. Nevertheless, I do not believe in any of them. Somewhere in the back of my heart, I have only a tiny hope that any of this can be implemented. Maybe not like in Iceland, maybe not in the form of a coup. Maybe at least gradually, step by step, like a sprouting seed. However, I fear that the energy will burn out, the protests will stop, and either nothing will change, or nothing will change at all (C3, female, 33 years old).

(...) I imagine Poland to be even more divided after the protests. By the way, I can see that my views are radicalising. Just as a few years ago, I would have stood somewhere in the crowd at a protest, now I can imagine that my frustration would translate into helping to organise such a protest or speaking at it because there is much anger in me. Once the protests are over, there will be more solidarity on both pro-lifer and pro-abo sides. I would like to imagine a Poland where people who want to terminate pregnancies and doctors who perform these procedures will not live in constant fear. Poland, where everyone has access to adequate health care and pro-life means caring for the living disabled and providing them with opportunities to live an active life in society, and not ordering women to be incubators and condemning them and their potential children to suffer. (...) I would like to imagine such a Poland – full of solidarity and support. However, when I am treated as a person who is too stupid to know how to exercise my rights and if I received them, I would undoubtedly abuse them, I do not know if I can (C9, female, 24 years old).

This is a trend of pessimistic considerations. However, it was counterbalanced by clearly optimistic predictions. In this area, the statements focused on visions of a free democratic society, the possibilities of implementing changes in the long term, the expansion of the social capital of Polish society through an increase in the number of (mainly young) activists, changes in Poles' awareness of their own agency (which is actively occurring) and the perception of transitions in the consciousness of Poles as a catalyst for change for the better.

(...) In all this, however, I see the prospect of change at a somewhat more distant date. The Women's Strike has shown a force to be

reckoned with in our country. That force is women, and they can strongly tip the balance of power in the next elections. The parties will finally have to consider the demands that have been pushed aside for many years because it was claimed that there were more important issues that needed to be addressed. Nevertheless, the protests hitting the current government show that the public is fed up with this approach (C1, male, 35 years old).

(...) In the long run, the social capital, which is so low compared with the countries of Western Europe (especially Scandinavia and Germany), may finally increase. I hope for it because Poland needs young activists who constantly think about others and treat it as obvious (C2, female, 38 years old).

(...) For the moment, it seems that these protests have mainly contributed to a reflection on the current government and how they exercise power. I think this is precisely one of the first steps towards a change for the better. Society is becoming more aware, and I am not just talking about political or ideological issues but also about changing, for example, attitudes towards health, nutrition, or consumerism. We are becoming aware of our power to influence the reality around us. At the same time, this affects a distant change. Perhaps the protests have proved to the society, and above all to the authorities, that we can mobilise and fight together for our own good (C7, female, 24 years old).

In terms of emotional assessments of the potential impact of protests on Polish society in the future, their presence was marked by pride, enthusiasm, euphoria, optimism, excitement, consolation, trust, terror, fear and trepidation.

(...) I believe that after this wave of protests, it will not be the same again – that people will dare to fight for themselves and demand more from the authorities. I hope that this will contribute to the creation of local civic communities, especially in smaller towns. Furthermore, of course – I believe that abortion will be legal and the fundamentalist activity will be marginalised (C8, female 25).

(...) Whether the revolution will overthrow PiS in the near or longer term, it has already happened in our minds: women and young people have gained a sense of agency (many for the first time in their lives), especially as organisers of various forms of protest – both in metropolitan areas and tiny towns (which I admire most, especially one-person protests), of sisterhood and real solidarity, especially in Warsaw in the face of police violence and arrests (C2, female, 38 years old).

(...) I am afraid that the viciousness against LGBT people and other minorities will intensify and unleash even more aggression and acts of violence than before. I am afraid that we will go the way of Hungary and that media pluralism will completely disappear. I am afraid that police violence will become part of the routine actions of officers against citizens. I am afraid of the impunity of those in power and that they will do everything to remain in power at our expense (C8, female, 25 years old).

In assessing the potential impact of protests on the shape of Polish society in the future, we also noted the emergence of boundary (liminal) spaces. The transitions from pride and enthusiasm towards the protesters' actions to rational assessments of the change in the consciousness of Polish women in the sphere of women's emancipation should be indicated here. We also noted the transitions from enthusiasm and optimism connected

with building solidarity between people in the reality of the protest to rational evaluations of creating new relations in local communities. Lastly, we noted transitions from rational assessments of changes in political awareness of young Poles (the effect of protests) to moderate enthusiasm towards potential changes at the helm of power in Poland. Examples of such statements are quoted below:

(...) There has also been massive progress towards women's emancipation, especially in politics, where the leaders of the Women's Strike showed for the first time to the public that they do not have to reckon with the opinion of dziaders³ tending to instruct them. Social support for protests and abortion in Poland reached an unprecedented level. I think most Polish women realised with great power their inalienable right to self-determination (C2, female, 38 years old).

(...) I believe that the protests will result in civic engagement. People should get active in different fields. One will choose a running club, another an ecology, it could be anything. This will create bonds that are missing and continue to disappear, influenced by the nightmare of the pandemic. If we rebuild social trust, we can unite on many issues. That fire of hope in me remains. It is my private dream fruit of the protests" (C6, female, 44 years old).

(...) I hope that the Constitutional Court's judgment has awakened the dormant masses of people with the right to vote, both active and passive. That before the next parliamentary elections, more people will positively consider the possibility of taking part in them, and

³ Dziaders: contemptuously a man, usually influential, who treats women (rarely: young people) in a disrespectful, patronising, object-like manner, displaying a sense of superiority. A term popularised during the protests.

thus the possibility of electing a new ruling party, since we protest so vigorously against the current one (C12, female, 21 years old).

Discussion and conclusions

The most general background for the rationality of individuals' actions is the social context. From a particular community member, participation in civil protests – regardless of the motivation – is rational. While emotions usually refer to direct reactions to the circumstances that have arisen, the rationality of actions also means the awareness of the consequences of the decisions made. An individual must define the conditions of the rationality of his participation in collective social activities (Olson, 1965; Noguera, 2007, p.108). So, we are dealing here with a clear process of emotion turning into rationality. The emotional reaction to the government's decisions implies the necessity to take action on the issue we are interested in, protests, which become rational. People go out to the street not only on their behalf but on behalf of the collective. This is all the more important as, according to Mancur Olson's concept, not all individuals are willing to take action for the collective. However, at the same time, they are willing to take advantage of the positive consequences of the actions of those individuals who are willing to do so (Paramio, 2005, pp. 17–18, 20).

The reasons for participating in the protests reflect the tendencies outlined above. We will draw here on elements of Alfred Schütz's (1967) theory and his understanding of the notions of "in-order-to-motives" that are oriented towards future action and "because-of-motives" that refer to past experiences. While discussing the protesters' course of actions, participants emphasised the domination of emotionality on the side of in-order-to-motives. Their retrospective analysis of the because-of-motives, on the other hand, indicated the rational basis

of their actions. References to previous experiences and events prevailed here. Especially in the case of activists (n = 10/N = 12), we noted a strong reinforcement of the motivation to participate in protests in their biography. While in the concept of Alfred Schütz referred to here, the in-order-to-motives are always combined with the because-of-motives, in this case, we observed a clear shift of emphasis from the emotionality of the former to the rationality of the latter. Furthermore, it was the rationality of participating in the protests, not the emotionality of the protesters often exposed in the media, that was responsible for the unprecedented social strength of the protests against the tightening of abortion laws.

Nevertheless, the contestants usually described participation in the protests from an emotional level. They were indicated directly or revealed themselves only in the broader context of the analysed events. Many respondents also observed the emotions determining the motives for participating in the protests among other co-demonstrators. Thus, the collective nature of the rebellion was emphasised. It has been repeatedly pointed out that protest is not so much a law as it is an obligation to fight for those who, for various reasons, cannot or do not want to protest. Expressions of solidarity with those affected by the protesters' demands, primarily women, indicated a broader dimension of the chanted slogans. At the same time, a fight for the rights of future mothers, women who terminated their pregnancies, families struggling with the difficulty of raising terminally ill children, and others was declared. The presence of men at the demonstrations was an expression of their solidarity with their partners. The emotional attitude of the men to the protest was emphasised by the fact that they were often silent public supporters who did tasks like carrying a banner with a slogan, taking care of safety needs, showing tenderness, and the

like. Observations of such actions allow for the interpretation that men leave the final decision regarding the termination of pregnancy to women. Their participation in these demonstrations and in our competition may also indicate changes in socialisation. The mere presence of topics related to social and cultural education due to gender differentiation (or despite this differentiation) in the public discourse means that sexuality and rights to it, as well as reproduction and its determinants, are perceived differently. These issues are related to sexual education, which the competition participants drew attention to in their works, namely its shortcomings and deficiencies. For example, in the field of knowledge about contraception, one consequence of deficient education is unwanted pregnancies. In the reports of the contestants, some of whom were parents, there were also references to the process of socialisation, e.g. explaining the protest situation to the children or interpreting the meaning of the protest while taking into account their perception capabilities.

Contest participants pointed to the enthusiasm and visible energy of the protesters. It should be combined with a sense of agency in one regard and with solidarity in another. Even if it is not crowned with the expected changes in the law, efficiency manifests itself in the awareness that the rebellion itself, the protest itself, and loud shouting of one's oppositional views are effective. The result is reported in the media (including foreign media), through interviews, talks among relatives, and the opinions of politicians from various sides of the political scene. The effect is, therefore, the very fact that the protests did not go unnoticed. Solidarism, on the other hand, may refer to a sense of community, specifically via responsibility for those who do not protest, do not dare to express their opinion, and also support for protesters in entirely different spaces like social media, in discussions with loved ones, and by wearing

symbols of protest (in this case, red lightning). These expressions of support and solidarity – seen during the demonstrations – kept the motivation and enthusiasm for the fight at a constantly equal, high level. With time, especially after the publication of the judgment, the enthusiasm for protests diminished, and it was channelled into other areas, mainly on the Internet. What is left is a sense of collectivism that emphasises that the issue is not only about women but also the interest of society to find appropriate solutions to abortion.

Among the negative emotions indicated by the contestants, rage and anger predominated. They were expressed by the presence at the demonstration, loudly shouting slogans, and displays of self-made banners. Slogans on banners and those articulated were often uncensored and vulgar. Research participants drew attention to this in their narratives. Initial fear, mixed feelings, or even aversion to such forms of communication gave way with time to their acceptance. Rationality in this respect was manifested in situations where protesters tried not to swear in the presence of children. In the respondents' messages, there were reflections that the use of vulgarisms in the public space was connected with the feeling of crossing a specific limit. Symbolically, it was understood that the authorities crossed all boundaries by publishing the judgment of the Constitutional Tribunal, thus authorising the protesters to use strong, often vulgar words.

Transitions from emotionality to rationality fostered the creation of boundary spaces. Their liminality became one of the most significant features of the actions undertaken by protesters. We have in mind here the theatricalisation and carnivalisation of protest (e.g. stagings using costumes from the film adaptation of Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale", musical settings of protests, dance, and the like), humour and satire, as well as the bluntness/vulgarity of the slogans proclaimed.

These had previously been essentially absent from both the discourse on such a serious topic and the demonstrations associated with it. Within the protests in question, new spaces of resistance were taking shape, both ambiguous and diverse, as well as coherent and defined, if we were to adapt and paraphrase David Muggleton's (2002, p. 73) analysis of liminal subcultures here. During the protests, their space became just such a (sub)cultural niche with a distinctly liminal character remaining (...) *literally on the border, in no man's land, between clearly defined social identities* (Martin, 1985, p. 50). Such specific ephemera and non-stereotypical forms of action eluded any classification and effectively prevented their social strength from being pacified both by those in power (in the ideological sense) and law enforcement (in specific events in the streets of Polish cities).

The second area of liminality was activated on the borderline between the protest and the local community. It was a space of impulses dynamising a potential transitional phase in the social change process. The (sub)culture of protest became "liminal" in introducing functional disturbances into the local communities it entered. Previous norms and values were violated, undermined, and mocked in the course of, as it might seem, fun and carnival forms of activity, leading to profound shocks in local social sub-worlds. According to Victor Turner's concept, there is a cyclical process in local communities. Other alternative forms (*communitas*) emerge between the typical forms of community that are more concrete, direct, spontaneous, non-institutionalised, and non-abstract (cf. Turner, 1969). As their participants pointed out in their accounts, the protests we are interested in undoubtedly had this feature.

The categories of emotionality and rationality were most evident in the descriptions of the courses of protests. It poses a fundamental research challenge for interpretative research, as

narratives based on feelings or intuition, which are what we were dealing with in the vast majority, are not always easy to analyse in the paradigms accepted by science. Using the assumptions of the grounded theory (Glaser and Strauss, 2009) and interpretative anthropology (Geertz, 1973), we emphasise that it is necessary to establish directions for interpretation that directly refer to the observations about the phenomena under study created by the participants of social reality themselves. In the competition material, which is the core of the data analysis, we find precisely these personal references to emotions and rationality that accompanied the respondents during the protests. The context in which the protesters had to vent their emotions and attempts to identify rational actions is universal. The pandemic affected all countries globally, and civil liberties were limited everywhere. Fear of leaving the house has repeatedly given way to emotions of anger and a sense of community solidarity. Analysing the descriptions of the protests, one can see how high the level of dissatisfaction and rage was, that despite the restrictions related to the pandemic, people decided to demonstrate. An additional feature indicating the universal nature of the protests is its central theme, the right to legal abortion. The issue of abortion has appeared and continues to appear in the public debates of many countries. The effect of these discussions varies. Nevertheless, looking at what took place in autumn and winter 2020/21 in Poland, we forecast that contemporary societies are aware of their participation in decision-making processes that it will be difficult not to take these aspects into account when creating legislation. Proof of this was the rejection by a large majority (361 out of 421 voters) of the Polish Parliament (including 155 members of the ruling party), the civic bill "Stop abortion," completely prohibiting the termination of pregnancy in Poland, which took place on 2 December 2021. 🗳️

References

- Act of 7 January 1993 on Family Planning, the Protection of Fetuses, and Grounds for Permitting the Termination of a Pregnancy. *Journal of Laws* – Dz. U. No. 17, item 78.
- Carr, N. (2010). *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*. New York: W.W. Norton & Company.
- Collins, R. (1975). *Conflict Sociology: Toward an Explanatory Science*. New York: Cambridge University Press.
- Collins, R. (1981). On the Micro-Foundations of Macro – Sociology. *American Journal of Sociology*, 86, 984–1014.
- Dalgleish, T., Power, M. (eds.). (1999). *Handbook of Cognition and Emotion*. Chichester: John Wiley and Sons.
- Deonna, J., Teroni, F. (2012). *The Emotions. A Philosophical Introduction*. London – New York: Routledge.
- Dąbrowski, A. (2014). Czym są emocje? Prezentacja wieloskładnikowej teorii emocji. *Analiza i Egzystencja*, 27, 123–146.
- Durkheim, É. (2005). *Suicide: A Study in Sociology*. London – New York: Routledge.
- Feldman Barrett, L., Levis, M., Haviland-Jones, J.M. (eds.). (2018). *Handbook of Emotions*. New York – London: Guilford Press.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation Of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Glaser, B.G., Strauss, A.L. (2009). *Odkrywanie teorii ugruntowanej*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Goodwin, J., Jasper, J.M., Polletta F. (2001). *Passionate Politics. Emotions and Social Movements*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gould, D. (2003). Passionate Political Processes: Bringing Emotions Back Into the Study of Social Movements. In: J. Goodwin, J. Jasper (eds.), *Rethinking Social Movements: Structure, Meaning, and Emotion* (pp. 155–175). Lanham: Rowman and Littlefield.
- Grzywa, A. (2010). *Manipulacja*. Kraśnik: Wydawnictwo Psychologia Sukcesu.
- Grzywa, A. (2012). *Potęga manipulacji*. Lublin: Wydawnictwo Czelej.
- Hochschild, A. R. (1983). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Hochschild, A. R. (1990). Ideology and Emotion Management: A Perspective and Path for Future Research. In: T.D. Kemper (ed.), *Research Agendas in the Sociology of Emotions* (pp. 117–144). New York: State University of New York Press.
- Jarymowicz, M., Imbir K. (2010). Próba taksonomii ludzkich emocji. *Przegląd Psychologiczny*, 53(4), 439–461.
- Jasper, J. M. (2018). *The Emotions of Protest*. Chicago: University of Chicago Press.
- Judgment of the Constitutional Tribunal of 22 October 2020, file ref. act K 1/20. *Journal of Laws* – Dz. U. 2021 item 175.
- Kemper, T.D. (1978). *A Social Interactional Theory of Emotions*. New York: Wiley.
- Kemper, T.D. (1991). Predicting Emotions from Social Relations. *Social Psychology Quarterly*, 54, 330–342.
- Martin, B. (1985). *A Sociology of Contemporary Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Marx Ferree, M. (2003). Resonance and Radicalism: Feminist Framing in the Abortion Debates of the United States and Germany. *American Journal of Sociology*, 109(2), 304–344.
- Mathieu, L. (2005). Repères pour une sociologie des croisades morales. *Déviance et société*, 29(1), 3–12.
- Noguera, J.A. (2007). Racionalidad y Deliberación en la Acción Colectiva. *Revista Internacional de Sociología*, LXV (46), 107–129.
- Nowak, S. (1977). *Methodology of sociological research. General problems*. Dordrecht – Boston: D. Reidel Publishing Company.
- Olson, M. (1965). *The Logic of Collective Action*. Cambridge: Harvard University Press.
- Paramio, L. (2005). Teorías de la decisión racional y de la acción colectiva. *Sociológica*, 57, 13–34.
- Plutchik, R. (1980). *Emotion: A psychoevolutionary synthesis*. New York: Harper and Row.
- Robinson, M.D., Watkins E.R., Harmon-Jones E. (eds.). (2003). *Handbook of Cognition and Emotion*. New York–London: Guilford Press.
- Scheff, T.J. (1979). *Catharsis in Healing. Ritual and Drama*. Berkeley: University of California Press.
- Scheff, T. J. (1988). Shame and Conformity: The Deference Emotion System. *American Sociological Review*, 53, 395–406.
- Schütz, A. (1967). *The phenomenology of the social world*. Evanston: Northwestern University Press.
- Scribano, A. (2012). Sociología de los cuerpos/ emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 10, 91–111.
- Strongman, K.T. (2003). *The Psychology of Emotion: From Everyday Life to Theory*. Chichester: John Wiley and Sons.
- Trybunał Konstytucyjny RP. (2020). *Judgment: Family planning, the protection of fetuses, and grounds for permitting the termination of a pregnancy*. Retrieved from <https://trybunal.gov.pl/en/hearings/judgments/art/11300-planowanie-rodziny-ochrona-plodu-ludzkiego-i-warunki-dopuszczalnosci-przerywania-ciazy>
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New Brunswick and London: Aldine Transactions.
- Wrzesień, W. (2009). *Europejscy Poszukiwacze. Impresje na temat współczesnego pokolenia polskiej młodzieży*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wrzesień, W. (2014). Modyfikacje wzorów socjalizacyjnych w rodzinie w czasach nałogowych konsumentów. *Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny*, 76 (3), 261–280.
- Wrzesień, W. (2017). Współczesne oblicza anomii. *Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny*, 79 (4), 285–304.
- Wrzesień, W. (2019). O (de)kompozycjach współczesności. *Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny*, 81 (3), 251–265. 175.

Emocjonalność i racjonalność uczestniczek kobiecych protestów obywatelskich w Polsce (przypadek województwa wielkopolskiego)

Abstrakt

Po ogłoszeniu przez Trybunał Konstytucyjny RP, 22 października 2020 roku, wyroku w sprawie planowania rodziny, ochrony płodu ludzkiego i warunków dopuszczalności przerywania ciąży, przez Polskę przetoczyła się ogromna fala protestów obywatelskich. W ich trakcie pojawiły się nowe przestrzenie wyrażania niezadowolenia i oporu wcześniej nieobecne podczas protestów przeciwko zastrzaniu przepisów prawnych dotyczących aborcji. Ich innowacyjność w znacznej mierze opierała się na tworzeniu obszarów granicznych, swoją liminalnością wyraźnie wykraczających poza subświat protestów. Szczególną rolę w tym procesie odgrywały relacje pomiędzy emocjonalnością i racjonalnością podejmowanych przez protestujących działań. Niniejszy tekst stanowi próbę diagnozy zasygnalizowanych powyżej tendencji.

Słowa kluczowe: protesty obywatelskie, emocjonalność, racjonalność, liminalność, pandemia COVID-19.



WRAŻLIWOŚĆ MIASTA

Beata Gambrych-Naze
Bogdan Jankowski

Omówienie albumu fotograficznego Wrażliwość miasta

Autorzy: Beata Gambrych-Naze, Bogdan Jankowski

EMILIA ZIMNICA-KUZIOLA
UNIWERSYTET ŁÓDZKI

Tomasz Drabowicz nazwał *Wrażliwość miasta* medytacją socjologiczną na temat Łodzi w drugiej dekadzie drugiego tysiąclecia. Jej Autorzy to łodzianie, którzy starają się ocalić od zapomnienia charakterystyczne dla miasta przestrzenie (architektoniczne i społeczne). Fotografie zamieszczone w albumie nie tyle mają zachwycać estetycznym wyrafinowaniem (ponieważ *de facto* wiele z nich ukazuje obiekty brzydkie, szare, zdeformowane), ale poruszać prawdą, brakiem zabiegów upiększających, intencjonalnego retuszu. Stanisław Grochowiak pisał w jednym ze swoich wierszy: *Wolę brzydotę / Jest bliżej krwiobiegu*. W tej deklaracji kryje się niechęć do fałszu, masek, zewnętrznych pozorów, do ukazywania rzeczywistości w wersji „uczesaanej”, „uporządkowanej”, „wykreowanej”. Autorzy albumu wprawdzie nie deklarują *expressis verbis* fascynacji turpizmem i jego estetyką (dla niektórych antyestetyką), niemniej sposób realizacji projektu sugeruje właśnie taką strategię. Interesowała ich Łódź, jakiej nie zobaczymy na reklamowych folderach, w prospektach biur podróży i informacji turystycznej. Łódź z enklawami biedy, z odrapanymi tynkami zaniedbanych kamienic, z niecenzuralnymi napisami na murach. W zbiorowym portrecie

łodzian plan pierwszy zajmują bezdomni, biedni, inwalidzi, hodowcy gołębi, bazarowi handlarze drobiazgami.

Struktura książki jest klarowna, wyodrębniono sześć merytorycznie uzasadnionych rozdziałów. Pierwszy, zatytułowany *Walizka Waltera Benjamina*, przybliży postać zmarłego tragicznie w 1940 roku niemieckiego filozofa żydowskiego pochodzenia. W jego twórczości pojawia się postać paryskiego flanera [flâneur]: *nieśpiesznego lecz baczego obserwatora współczesności, dla którego sam fakt podpatrywania świata jest równie istotny jak poszczególne obiekty, którym poświęca uwagę* (s. 9–10).

Autorzy *Wrażliwości miasta* uznają Benjamina za swojego patrona, podobnie jak on zdecydowali się na „podglądanie ulic miasta”, aby nie tyle dokonać naukowej analizy socjologicznej, ale zaprosić łodzian do zatrzymania się, uważnego spojrzenia i skonstruowania w świadomości wizerunku miejsca, w którym żyją, pracują, odpoczywają i tworzą związki z innymi. Według nich: (...) *obszar miejski wciąż jest społeczno-kulturowym ekosystemem, w którym ludzkie gromady wchodzą w swobodne relacje, tworząc tkankę społeczną: wzory zachowań, zwyczaje, tradycje, tożsamości – konieczne spoiwa łączące mieszkańców* (s. 10).

Rozdział *Władze duchowne* rejestruje bogactwo form przeżywania kontaktu ze sferą sacrum, prywatyzację religijności. Obok oficjalnie zarejestrowanych kościołów i związków wyznaniowych istnieją w Łodzi małe wspólnoty katolickie, ekumeniczne, grupy zafascynowane filozofią Wschodu, hinduizmem, buddyzmem, propagujące różne formy medytacji, jogę, tai-chi czy astrologię i wróżbiarstwo. Kolorowe fotografie nawiązują do tej instytucjonalnej i pozainstytucjonalnej religijności, obok zdjęcia drzewa Faustyny w Parku Wenecja, Ganeshy, Lakshmi, Autorzy zapraszają do obejrzenia wnętrza wspólnoty katolickiej Chemin Neuf, czy Ogniska Bożego Pokoju. Religijny miszmasz – procesje, kapliczki, zaskakujące zachęty do okazania miłości Bogu umieszczone nad błotnikiem samochodu (*Jeśli kochasz Jezusa –zatrąb*) itp. tworzą wizerunek miasta zróżnicowanego wyznaniowo i łodzian podejmujących szerokie spectrum praktyk i poszukiwań duchowych mieszczących się zarówno w kanonach tradycyjnych, jak i tych spod znaku New Age.

W kolejnej części albumu zatytułowanej *Estetyka nieciągłości* Autorzy nawiązują do trudnej historii miasta, która wiąże się z *piętnem nieciągłości i niespełnienia*. Miejsca postrzegane jako odpychające zwracają uwagę swoją brzydotą, ale dla miejscowych flanerów mogą być na swój sposób interesujące. Stare XIX-wieczne kamienice współlistnieją z nowoczesnymi formami architektonicznymi, koszmarne napisy na murach współlegzystują z wysublimowanymi artystycznie, wykonanymi przez profesjonalistów, muralami i *graffiti*. Sferę estetyki konstytuują także barwne plamy strojów uczestników procesji, demonstracji, uliczni performerzy, mimowie i muzycy.

W rozdziale zatytułowanym *W pogoni za własnym mitem* nie brakuje odwołań do historycznych wydarzeń, do legendarnych postaci i rodzin związanych z Łodzią. Pojawia się tu Menachem Borsztajn, czyli Ślepy Maks,

zmarły w 1960 roku łódzki gangster, bohater książek, filmów i sztuk teatralnych. Przeszość reprezentują także m.in. Faustyna Kowalska, Józef Roth, Mieczysław Hertz, rodzina Frykowskich. We współczesność kultuwującą pamięć o Łodzi wpisują się *Teatr improwizacji Tadam* czy dwukrotnie przywołany w esejach współczesny flaner, Łukasz, określany jako *miłośnik nieoczywistego piękna Bałut* (szkoła, że Autorzy nie przybliżyli czytelnikom tej postaci). Nie brakuje odwołań do najnowszych działań artystycznych widocznych w przestrzeni miasta, do posągu jednorożca wykonanego przez japońskiego artystę Tomohiro Inabę (zainstalowanego na skrzyżowaniu alei marsz. Józefa Piłsudskiego i ulicy Piotrkowskiej). Kontrowersyjna rzeźba określana jako nowy symbol miasta ma promować takie wartości jak nowoczesność, otwartość i tolerancję. Natomiast na Bałutach z metalowych odpadów skonstruowano „konika Bałutka”, który nie budzi tak sprzecznych odczuć jak figura jednorożca, ponadto jednoczy mieszkańców pobliskich ulic (egzemplifikacją może być piknik sąsiedzki, zorganizowany przy zabawnej instalacji). Legendy, mity, dyskursywne nawiązania do przeszłości mają znaczenie więziotwórcze, relewantne z punktu widzenia tożsamości grupowej.

Ostatnia część zatytułowana *Plemiona miasta* ukazuje grupy zorganizowane wokół określonych wartości i idei, a także pasji – zatem mają tu swoją wizualną reprezentację: feminiści, anarchiści (*każda władza nam przeszkadza*), narodowcy, antyfaszyści, motocykliści, rowerzyści, wegetarianie, weganie, ekolodzy. Autorzy uważają, że współczesne plemiona łączy silna więź emocjonalna: (...) *Dotychczasowe spoiwa istotne dla tożsamości grupowej, takie jak status ekonomiczno-społeczny, zawód lub wyznanie, przestały wystarczać dla wytworzenia silnych więzi społecznych i zostały wzmocnione lub zastąpione przez silne uczucia* (s. 194). Relacje plemienne dominują

nie tylko w sporcie (kluby sportowe Widzew i ŁKS), dostrzegalne są w polityce, biznesie, publicznych instytucjach i organizacjach pozarządowych. Autorzy stwierdzają *expressis verbis*, że *społeczny ekosystem miasta nabywa właściwości charakterystycznych dla pola walki* (tamże). Antytetyczna komunikacja pomiędzy zwaśnionymi plemionami toczy się nie tylko na internetowych forach, wychodzi w przestrzeń miasta i jest widoczna na murach kamienic. Logika plemienna wyklucza działania nakierowane na dobro wspólne, zatem pogłębia się zróżnicowanie społeczności podzielonej na antagonistyczne grupy, na „swoich” i „obcych”.

Kilkustronicowe eseistyczne komentarze stanowią introdukcję do każdego rozdziału. W każdym z nich Autorzy odwołują się do socjologicznych tekstów zawierających diagnozy społeczne (*Czas plemion* Michela Maffesoli, *Niewidzialna religia* Thomasa Luckmanna); przywołują wypowiedzi naukowców poruszających wątki kulturowe, m.in. Leszka Kołakowskiego (*Obecność mitu*) czy Jana Assmanna (*Pamięć kulturowa*). Teksty zacieśniają miejscami anegdotycznym stylem, co czyni album publikacją niehermetyczną, mogącą zainteresować szersze grono odbiorców.

Pod każdym zdjęciem zamieszczony jest lapidarny komentarz – czasem humorystyczny, ironiczny, czasem poważny. Przykładowo pod fotografią kolejki oczekujących na darmową zupę na ulicy Piotrkowskiej zamieszczono wymowny podpis: *Niedzielna Ziemia Obiecana*.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że niektóre fotografie reprezentują kilka kategorii, nie jest to rozłączny zbiór zdjęć (przykład religijnych procesji, bazarowych straganów czy „operatorów dziecięcych wózków”, wykorzystywanych do transportowania nadających się do sprzedaży śmietnikowych zdobyczy).

Oczywiście można dyskutować, czy zaproponowane kategorie są najbardziej reprezentatywne dla zobrazowania duchowej,

historycznej i estetycznej „wrażliwości miasta”, może dla równowagi można było zamieścić wizualne świadectwa przestrzeni i obiektów bezdyskusyjnie „pięknych”. W ostatnim rozdziale dotyczącym plemion dominują liczebnie fotografie kobiet protestujących wobec zaostrezenia prawa aborcyjnego, trudno powiedzieć, czy ta nadreprezentacja jest intencjonalna czy przypadkowa. Niewątpliwie można to uzasadnić społeczną widocznością i wyrazistością protestujących oraz zwracającym uwagę przekazem (emocjonalna retoryka, ostre, gniewne hasła na banerach, transparentach).

Album liczy 292 strony, zawiera ponad 220 fotografii i sześć rysunków wykonanych przez Beatę Gambrych-Naze, absolwentkę Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi.

Autorzy dokumentują codzienne i odświętne współczesne życie łodzian bez idealizacji i stylizowanej sztuczności. Miasto nie jest idealne, ma swoje wstydlive przestrzenie, zazwyczaj pomijane przez fotografów poszukujących przejawów klasycznego piękna. W tych zdjęciach jest autentyzm, czasem groteskowość, a nade wszystko prawda ludzkiej egzystencji.

Warto dodać, że publikacja albumu fotografii społecznej to prywatna inicjatywa Autorów, którzy zaangażowali własne środki na jego wydanie, z pewnością nie licząc na zysk. Ich projekt wydawniczy reprezentujący socjologię wizualną ma ważny walor dokumentacyjny i może być punktem wyjścia do dyskusji na temat wizerunku współczesnej Łodzi. 📖

УКРАЇНЦІ
UKRAINIANS
XYZ:
ЗВИЧКИ,
HABITS,
СМАКИ,
TASTES,
ПОБУТ.
DAILY LIFE.

Omówienie albumu fotograficznego Ukrainians XYZ: Habits, Tastes, Daily Life

Koncepcja książki: Martha Molfar

TOMASZ FERENC
UNIwersytet Łódzki

24 sierpnia 1991 roku ukraiński parlament przyjął ustawę o niepodległości państwa. Pierwszymi krajami, które uznały tę deklarację były Polska i Kanada oraz, co w kontekście aktualnej sytuacji wydaje się być znaczące, reprezentowana przez prezydenta Borysa Jelcyna, Rosyjska Federacyjna Socjalistyczna Republika Radziecka. W roku 2021 od tego wydarzenia upłynęło 30 lat. Niecały rok później Ukraina została zaatakowana przez wojska Federacji Rosyjskiej, z którą od roku 2014 toczyła niewypowiedzianą wojnę na wschodzie swojego terytorium. Te dwa historyczne zdarzenia bez wątpienia czynią omawianą publikację wyjątkową, ale jej niezwykłość wynika przede wszystkim z wizualnego materiału zgromadzonego przez jej twórców.

Pomysłodawczyni albumu – Martha Molfar we wstępie pisze o trzech pokoleniach, które miały szansę dorastać i żyć w niepodległej Ukrainie. Najstarsza z nich to generacja X, zwana także generacją lat 90., po niej przyszła kolej na milenialsów i wreszcie pojawiło się pokolenie Z (zoomerzy, postmilenialsi). Każde z tych pokoleń dorastało w innych

okolicznościach kulturowych, ekonomicznych i politycznych. Molfar zaznacza także, że ukraińskie społeczeństwo reprezentuje niezwykle szeroką rozpiętość sposobów myślenia, nawyków, tradycji. Podczas gdy jedni pamiętają czasy Związku Radzieckiego, inni należą już do nowego, kosmopolitycznego świata szybkiego przepływu informacji, wytworów kultury i dóbr materialnych oraz ludzi. Ukraina posiada liczną populację ludzi urodzonych w wolnym, niepodległym państwie, którzy przeżyli Euromajdan, obalenie prezydenta Wiktora Janukowycza, aneksję Krymu, konflikt w Donbasie, a teraz wojnę z Rosją. To bardzo dużo jak na jedno pokolenie wolnych Ukraińców.

Album został podzielony na rozdziały, z których każdy jest małym wizualnym esejem. Kolejne ukazane zagadnienia to: moda, technika, jedzenie, mieszkania i ludzie, miasta i ludzie, handel i usługi, przyjemności i rozrywka, zwyczaje i nawyki, ciało – gender – sex, aktywność obywatelska. Celem całego przedsięwzięcia była próba ukazania tego, jak Ukraina zmieniała się przez trzydzieści lat. Aby to osiągnąć zgromadzono trzy

tysiące fotografii ukazujących życie Ukraińców. Zdjęcia pochodziły z prywatnych kolekcji, z fotograficznych agencji i stowarzyszeń, ich autorami są zarówno zawodowi fotografowie, jak i amatorzy. Do nadsyłania zdjęć zapraszano poprzez sieć bezpośrednich znajomości, przez media społecznościowe oraz przez ukraińskie radio. Po selekcji do albumu ostatecznie trafiło niemal 500 fotografii. Każdej części książki towarzyszą teksty w języku ukraińskim i angielskim, a zdjęcia ułożono tak, aby ukazywały zmiany zachodzące przez trzy dekady. W ten sposób otrzymujemy wizualny leksykon życia codziennego w Ukrainie.

Jaki obraz wyłania się z tej opowieści? Przede wszystkim widzimy zmianę w każdej z wyodrębnionych sfer życia społecznego. Zmieniły się stroje, wystrój wnętrza, sprzęt elektroniczny, zmieniły się sklepy, miasta, ale jednocześnie pozostało coś, co siłą rzeczy jedynie intuicyjnie nazwać możemy ukraińskością, podobnie jak przez dekady zmian pozostało coś, czym manifestuje się polskość, rumuńskość, wschodnio-niemieckość. Można, odwołując się do koncepcji J. H. Riegera (1996), zastanawiać się na ile „zmiana wizualna” (visual change) odzwierciedla „zmianę społeczną” (social change), która zaszła w Ukrainie. Wiemy, że z reguły między nimi istnieje istotna korelacja, zmiana w sferze wizualnej zazwyczaj jest manifestacją przekształceń w sferze społeczno-kulturowej. Kiedy przypominam sobie swoją pierwszą podróż w Ukrainę, która odbyła się 19 lat temu i wiodła przez Lwów, Kijów, Odessę aż na Krym i gdy porównam do tego, co widziałem we Lwowie w sierpniu tego roku, to nie mam wątpliwości, że zmiana wizualna odzwierciedla głęboką zmianę kulturową.

Książka pokazuje także ogromną różnorodność krajobrazów i architektury, co nie może dziwić w przypadku jednego z największych europejskich państw. Ukazuje ponadto charakterystyczną dla czasów transformacji innowacyjność, kiedy wczesny kapitalizm mieszał się

z dawnym porządkiem estetycznym i ekonomicznym, nowe napływało w sposób niekontrolowany, ale to co stare wciąż trwało. Wiele z tych obrazów przypomina o podobnych procesach, które zachodziły w Polsce. Wystarczy przypomnieć sobie pojawienie się pierwszych McDonaldów i entuzjazm jaki budziła ta długo wyczekiwana forpoczta zachodniej cywilizacji na polskiej ziemi (1992 rok). To samo widzimy na kartach omawianego albumu. W Ukrainie pierwsza taka *restauracja* została otwarta w Kijowie w 1997 roku i jak zaznaczono w towarzyszącym zdjęciom tekście, symbolizowała ostateczny upadek żelaznej kurtyny, nowe możliwości i wreszcie pojawienie się nowego zestawu znaków i symboli w publicznej przestrzeni. Zmiana społeczno-kulturowa zawsze oznacza zmianę miejskiej scenografii. Ten album doskonale pokazuje zachodzące w tej sferze procesy.

Fantastyczna jest sekwencja zdjęć ukazujących wnętrza domów i cały kulturowo-materialny inwentarz uchwycony na tych obrazach. Widzimy na nich tak dobrze nam znane meblościanki, zestawy wypoczynkowe, zestawy stereo i kineskopowe telewizory. Ale i tu udało się pokazać zwiastuny zmiany – nowoczesne kuchnie i łazienki. Co jednak najciekawsze, o czym doskonale wiedziała Zofia Rydet, to gospodarze tych domów są najważniejsi i świetnie się stało, że możemy ich zobaczyć także w tym albumie. Niektóre zdjęcia żywo przypominają styl i koncepcję fotografowania naszej genialnej dokumentalistki, która wspaniale wyłapywała synkretyczność rozmaitych domowych dekoracji. Na jednym ze zdjęć widzimy, że ponad głowami pozujących (najprawdopodobniej babci i wnuczki) obok plakatu ze słynną, rosyjską piosenkarką Ałłą Pugaczową, ktoś powiesił mały proporczyk z polskim godłem.

Album *Ukainians XYZ* zawiera pasjonujący socjologiczny materiał, jednocześnie nie ma ambicji być książką akademicką. Świetnie

połączono w nim tematy lżejsze z poważnymi, a informacje z najnowszej historii Ukrainy z obyczajowymi ciekawostkami. Mamy do czynienia z książką, którą chce się oglądać kilkakrotnie, po to aby, zgodnie z sugestią Howarda Beckera (1973), w pełni dostrzec i docenić gęstość fotograficznego zapisu. Przygotowanie takiej publikacji, w jubileuszowym 2021 roku, było znakomitym pomysłem, a wartość tej książki będzie rosła z każdym upływającym rokiem i wraz z kolejnymi, nieuniknionymi zmianami. Biorąc pod uwagę aktualny kontekst i wojnę, którą Ukraina toczy z Rosją, publikacja posiada także wielki walor symboliczny. 👁

Bibliografia:

- Rieger, J.H. (1996). *Photographing Social Change, Visual Sociology*, vol.11, ss. 5–49.
- Becker, H. S. (1973). *Photography and sociology, Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 1, ss. 3–26.



