

Grażyna Ewa Karpińska

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ

Dziedzictwo w cyfrowym archiwum: fotografie robotników w repozytorium cyfrowym

Konkurs

Pierre Nora, mówiąc o przyśpieszeniu historii, wyjaśniał, że coraz szybsze ześlizgiwanie się teraźniejszości w przeszłość historyczną jest wskazówką umacniającą powszechne przekonanie, że wszystko, co wytworzyła przeszłość może zniknąć¹. Sytuacja ta jest impulsem dla obsesyjnego tworzenia archiwów w celu całościowego zapisu historii, „całkowitej konserwacji teraźniejszości i absolutnego ocalenia przeszłości”, albowiem „Strach przed błyskawicznym i ostatecznym zniknięciem łączy się z niepokojem o sens teraźniejszości i niepokojem o to, czy przyszłość da o niej najdrobniejsze świadectwo, najskromniejszy ślad [...]”². Uczony uważa, że nadszedł kres spontanicznej pamięci, która „schroniła się w gestach i zwyczajach, umiejętnościach przekazywanych przez niepisane tradycje, w samowiedzy, naturalnych odruchach i głęboko zakorzenionych wspomnieniach”³. Nora pisze o skutecznie rozwijającej się w naszej epoce pamięci nowoczesnej, będącej pamięcią zapośredniczoną, która jest „świadoma i przemyślana, przeżywana jako obowiązek, nie jest spontaniczna; jest psychologiczna, indywidualna i subiektywna; ale nigdy nie społeczna, zbiorowa lub wszechogarniająca”⁴. Tą nowoczesną pamięcią jest pamięć archiwalna opierająca się „na materialności śladów, bezpośredniości danych, widzialności obrazu”, której „powołaniem” jest rejestrowanie wszystkiego i która zrzuca na archiwum odpowiedzialność za pamiętanie⁵.

W *Polskim słowniku archiwalnym* z 1974 r. przeczytamy, że archiwum to „instytucja [...] powołana do kształtowania, zabezpieczania, gromadzenia, opracowywania oraz trwałego przechowywania i udostępniania materiałów archiwal-

¹ P. Nora, *Between Memory and History: les lieux de mémoire*, tłum. M. Roudebush, „Representations”, 1989, no 26 (Spring), s. 7.

² Tamże, s. 13.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 13 i nast.

nych”⁶. Definicja ta mówi o materialnych zasobach archiwum istniejącego w fizycznej przestrzeni: o archiwum-instytucji, archiwum-miejscu – magazynie z określonymi zbiorami udostępnianymi w przestrzeni publicznej⁷. Oprócz archiwum-instytucji istnieje dziś jeszcze inna postać archiwum, która pojawiła się wraz z ekspansją otwartego systemu, jakim jest Internet oraz sieć World Wide Web. Jest to archiwum rozumiane metaforycznie – archiwum-magazyn nieograniczone fizycznymi granicami, bez realnego miejsca z niematerialnymi i nieogarnialnymi zasobami, to „archiwum bez ścian”⁸, z którego korzysta człowiek zasiadający „w fizycznej przestrzeni, niejako sprywatyzowanej”⁹. Jego najprostszą egzemplifikacją są licznie powoływane do życia przez konkretne instytucje (muzea, organizacje pozarządowe, instytuty naukowe) repozytoria cyfrowe, które digitalizują swoje zbiory i udostępniają je w sieci. Jednym z nich jest repozytorium cyfrowe fotografii „Robotnicy w XIX i XX wieku”, budowane od 2012 r. na UE w ramach projektu finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki¹⁰.

Repozytorium cyfrowe fotografii „Robotnicy w XIX i XX wieku” powstaje w oparciu o zgromadzone w archiwum naukowym Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UE zespół około 10 tys. reprodukcji fotografii i ich opisów pochodzących z konkursu „Fotografia robotnicza”, ogłoszonego w 1985 r. przez redakcje tygodników „Przekrój” i „Polityka” oraz kwartalnika „Fotografia”. Fotografie przedstawiają robotników i ich rodziny – ludzi pracujących fizycznie w przemysłowych zakładach lub mających prawny status robotników zatrudnionych w różnych przedsiębiorstwach, również w rolnictwie czy w leśnictwie, wymienionych z imienia i nazwiska, którzy budowali miasta i fabryki, port gdyniński i magistralę węglową Śląsk – Gdynia, zakładali wodociągi i elektrownie,

⁶ *Wybrane terminy z Polskiego Słownika archiwalnego pod red. Wandy Maciejewskiej, Warszawa 1974* – <http://www.archiwa.gov.pl/pl/materiay/725-sloownik-archiwalny.html> [dostęp: 10.06.2014].

⁷ Przypomnę, że funkcja udostępniania nie była przez całe wieki znana archiwom, tworzoną przecież już od średniowiecza przez władze królewskie, państwowe, miejskie, kościelne oraz klasztory, również przez osoby prywatne. Zob. K. Pomian, *Przeszłość jako przedmiot wiedzy*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2010, s. 158–178.

⁸ Termin Erica Ketelaara, zob. E. Ketelaar, *Archiefdienst zonder muren: Archives without walls*, [w:] *Archieven in Europa: Een toekomstbeeld. Miscellanea Archivistica Studia*, Algemeen Rijksarchief, Brussels 1998, s. 7–9, <http://www.agad.archiwa.gov.pl/electro/ketelaar.html> [dostęp: 15.06.2014].

⁹ I. Kurz, *Powrót do archiwów*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka”, 2011, nr 4, s. 7–8.

¹⁰ Tworzenie tego repozytorium cyfrowego jest to praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2012–2015, numer rejestracyjny projektu 11H 11 009480.



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

układali drogi; są zdjęcia działaczy ruchu zawodowego i robotniczego, załóg hut, kopalń i fabryk, robotników pracujących przy maszynach, świętujących w kręgu rodzinnym w domu, spacerujących na ulicy, odpoczywających poza miastem, przebranych w mundury różnych armii w czasie pierwszej wojny światowej; są ich zdjęcia szkolne, komunijne, ślubne, z chrztów i pogrzebów; są fotografie z przymusowej pracy w niemieckich fabrykach podczas drugiej wojny światowej, z emigracji za chlebem do kopalń francuskich i fabryk za oceanem na przełomie XIX i XX w. i w okresie międzywojennym. W zbiorze znajdują się zbierane latami, niekiedy od końca ubiegłego wieku, kolekcje rodów górniczych, kolejarskich, murarskich, rodzin włókienników. Najstarsze zdjęcie pochodzi z 1881 r., a przedstawia hutnika z Siemianowic z rodziną, najmłodsze zdjęcia zostały zrobione w latach osiemdziesiątych XX w., mimo że organizatorzy konkursu wyznaczyli 1945 r. jako cezurę końcową.

Większość zdjęć jest opisana zgodnie z wytyczonym przez jury konkursu schematem: 1. data wykonania zdjęcia (rok, miesiąc, dzień); 2. kogo bądź co ona przedstawia; 3. jakie zdarzenie dokumentuje; 4. gdzie wykonano zdjęcie; 5. gdzie mieszkały osoby przedstawione na zdjęciu; 6. skąd pochodziły; 7. gdzie były zatrudnione, w jakiej fabryce, warsztacie, na jakim stanowisku; 8. dalsze losy osób występujących na zdjęciu; 9. jeśli zdjęcie przedstawia budynek mieszkalny lub fabryczny zrobić jego dokładny opis – gdzie się znajdował, do kogo należał, kto w nim pracował; 10. kto wykonał zdjęcie. Opisy w wielu przypadkach przybrały formę sag rodzinnych, spisywano historie fabryk i warsztatów pracy, również osób w nich zatrudnionych¹¹.

Kolekcja dotyczy robotników – środowiska, które etnografowie, skoncentrowani na społecznościach wiejskich, plemiennych i kulturze ludowej, w latach sześćdziesiątych XX w. i późniejszych uczynili przestrzenią swych zainteresowań. Liczne badania prowadzone przy użyciu różnych teorii, pojęć i modeli badawczych podporządkowane były stawianym wówczas zadaniom opisanie „swoistości kultury robotniczej” do 1939 r. i relacji tej kultury do tradycyjnej kultury ludowej. Ich efektem są nie tylko publikowane prace, lecz również bogaty materiał zebrany w terenie w postaci wywiadów, zdjęć czy obserwacji i złożony w archiwach muzeów oraz instytutów naukowych¹². Zbiór fotografii robotniczych pochodzących z konkursu i zgromadzonych w archiwum Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ jest ich dopełnieniem. Od chwili gdy

¹¹ G. E. Karpińska, *Stare źródła w nowych mediach. O repozytorium cyfrowym zbioru „Robotnicy w XIX i XX wieku”*, [w:] *Toruńskie Konfrontacje Archiwalne*. T. 4. *Archiwa i archiwistyka w późnonowoczesnym kontekście kulturowym*, pod red. W. Chorążyczewskiego, W. Piaska, A. Rosy, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń [w druku].

¹² Tylko w archiwum Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ znajduje się zbiór liczący ok. 3 tysiące fotografii (wraz z reprodukcjami) oraz ok. 1100 materiałów terenowych (wywiadów, wspomnień, obserwacji).

zdjęcia te opuściły prywatne albumy i swoich właścicieli, zmieniły swój status i w wyniku różnych poczynań stały się składowymi publicznego dziedzictwa kulturowego, czyli spuścizny zakorzenionej w przeszłości i odsyłającej do przeszłości określonego środowiska, wspomagającej rozpoznawanie przeszłej, ale i obecnej rzeczywistości kulturowej, zostały uznane za warte zachowania i przekazania następnym pokoleniom¹³.

Fundamentalną cechą dziedzictwa nie jest forma czy typ zasobów, lecz proces. „Dziedzictwem jest wszystko to, co współcześni wybierają z przeszłości, jaką sami wykreowali na użytek czasów obecnych lub w celu przekazania potomnym” – powiada Gregory J. Ashworth¹⁴. Poniżej przedstawię działania odbywające się wokół konkursowego zbioru fotografii i jego dotyczące, biorące udział w tworzeniu jego wartości historycznej. Każdy z tych zabiegów, będący przecież efektem, wspomnianego na początku tego tekstu, coraz bardziej wzmożonego zainteresowania przeszłością i rejestrowania jej śladów, w jakimś stopniu decydował o losach zbioru i był określonym wyborem uzależnionym nie tylko od możliwości finansowych, przepisów prawnych, interesów politycznych i decyzji urzędników, lecz również od pełnionych ról, statusu społecznego i zainteresowań osób wchodzących w skład środowiska eksperckiego (historyków, etnografów, a później etnologów i antropologów kulturowych, socjologów, muzealników, fotografów, informatyków i in.), co nadawało spuściznie określony kształt i znaczenie.

Fotografie

Zanim fotografie zostały wysłane na konkurs, stanowiły część zbiorów domowych przechowywanych i oglądanych w albumach, gromadzonych „na pamiątkę”, by zaświadczać ciąg pokoleń, przypominać ludzi bliskich, zmarłych lub żyjących w oddaleniu, dostarczać wzruszeń i wspomnień. Sławomir Sikora proponuje świat fotografii prywatnych traktować „jako świat imion własnych, szczególnie jeśli cofniemy się nieco w czasie, kiedy to fotografia nie była jeszcze tak powszechna, by nie rzecz pospolita. Byłby to świat, w którym fotografia zachowała magiczną moc, zachowała silną więź ze swoim odniesieniem, zachowa-

¹³ Por. E. Nieroba, A. Czerner, M.S. Szczepański, Flirty tradycji z popkulturą. Dziedzictwo kulturowe w późnej nowoczesności, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010, s. 39 i nast.

¹⁴ G. J. Ashworth, Sfragmentaryzowane dziedzictwo: sfragmentaryzowany instrument sfragmentaryzowanej polityki, tłum. M. Myszkievicz. [w:] Dziedzictwo kulturowe XXI wieku. Szanse i wyzwania, pod red. M. Murzyn, J. Purchli, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2007, s. 32.

ła silne ontologiczne znamię”¹⁵. Roch Sulima, komentując pokonkursowy zbiór fotografii chłopów polskich¹⁶, podkreślał, że fotografia, którą interpretowano jako „cień” osoby¹⁷, była substytucją przedstawianej postaci, „zastępowała osoby same”¹⁸. Pisał, że fotografia jako zjawisko kulturowe jest „znakiem» uwikłanym w «naturalne konteksty», realne sytuacje życiowe, a jej pełna treść istnieje za sprawą opowieści rodowodowych, kronik domowych i lokalnych, życiorysów, listów, «nowin», plotek, rzadziej dedykacji. [...] Chociaż fotografia podważyła monopol na prawdę słowa mówionego (prawdę autopsji) to jednak «opowieść» (narracja słowna) ma wciąż pozycję dominującą, ale – w dawaniu «świadcstw», głoszeniu «prawdy świadka», pozycję już nie wyłączną, nie jedyną”¹⁹. Możemy zatem rzec, że pamięć uobecnia się nie tylko za pomocą słów, lecz również za pomocą obrazu i rzeczy: w omawianym przeze mnie przypadku fotografia uobecnia się jako pamiątka. Taki przedmiotowy status nadaje fotografii praca pamięci, czyli wspomnienia i nostalgia²⁰, które materializując się, zatrzymując czas i blokując proces zapominania²¹ bardziej niż słowa należą do kogoś, są też słów potwierdzeniem nadając im wymiar prawdy i oczywistości²².

Wystawa

Konkurs na fotografie robotnicze pomyślany był jako etap do realizacji wystawy będącej drugą częścią wielkiego albumu „Rodzina człowiecza w Polsce”²³, którego tytuł nawiązywał do jednej z najważniejszych wystaw światowych Edwarda Steichena „Family of Man” (Nowy York, 1955). Organizatorzy konkursu prosili o nadsyłanie prywatnych, oryginalnych zdjęć z albumów rodzin-

¹⁵ S. Sikora, Między przezroczystością a nieprzezroczystością: aporia fotografii, [w:] Antropologia wobec fotografii i filmu, pod red. G. Pełczyńskiego, R. Vorbicha, Biblioteka Telgte, Poznań 2004, s. 11.

¹⁶ Chodzi o konkurs „Fotografia polskiej wsi do 1948 roku” zorganizowany w 1983 r. przez redakcję tygodnika „Nowa Wieś” oraz kwartalnika „Fotografia”.

¹⁷ Zob. też Z. Toczyński, Prawda w fotografii, [w:] Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia, pod red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 53–55.

¹⁸ R. Sulima, Album „cieni”. Słowo i fotografia w kulturze ludowej, [w:] tenże, Słowo i etos. Szkice o kulturze, Fundacja Artystyczna Związku Młodzieży Wiejskiej „Galicja”, Kraków 1992, s. 120, 122.

¹⁹ Tamże, s. 118–119.

²⁰ B. Frydryczak, Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 175.

²¹ Por. P. Nora, dz. cyt., s. 19.

²² Z. Toczyński, dz. cyt., s. 51.

²³ Pierwszą była wystawa „Fotografia chłopów polskich” powstała w wyniku ogłoszonego w 1983 r. konkursu.

nych, „obrazujących kształtowanie się klasy robotniczej na ziemiach polskich aż po rok 1945, rok nacjonalizacji przemysłu w Polsce, i pierwsze lata odbudowy kraju”²⁴. Część fotografii zaprezentowano na wystawie pokonkursowej w maju 1989 r. w warszawskiej Galerii Zachęta²⁵. Była to druga wystawa fotografii robotniczej w Polsce; pierwsza została zorganizowana przez Zawodowy Związek Pracowników Fotograficznych w grudniu 1936 r. w Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie²⁶ i miała na celu rozwinięcie ruchu amatorskiego wśród robotników²⁷. Celem drugiej wystawy było odtworzenie zbiorowego historycznego portretu robotniczego zarejestrowanego na dawnej fotografii²⁸. Scenariusz wystawy tak rozpisano, by był zgodny z historią kraju: poprzez fotografie pokazywano dzieje robotnicze pod zaborami, w Drugiej Rzeczypospolitej, podczas pierwszej i drugiej wojny światowej²⁹. Oprócz zdjęć nadesłanych na konkurs na wystawie znalazły się również wydobyte z muzealnych magazynów fotografie poświęcone pracy pochodzące z połowy XIX w. i okresu międzywojennego.

Wystawie towarzyszyły komentarze historyków – konsultantów jury konkursu. Podkreślali oni znaczenie nadesłanych na konkurs fotografii jako źródła wykorzystywanego przez badaczy historii gospodarczej lub ruchu robotniczego, pełniącego rolę uwierzytelniającą wydarzenie czy sytuację, dokumentującego to „jak rzeczywiście było” (codzienne życie, pracę i działalność społeczno-polityczną robotników) oraz uzasadniającego tezy historyczne³⁰.

Nowe życie fotografii: status dokumentu

Po zakończeniu konkursu, ogłoszeniu wyników i zdemontowaniu wystaw, jury konkursu zdecydowało, że zdjęcia i ich opisy zostaną przekazane do archiwum naukowego Instytutu Etnologii (dziś Instytut Etnologii i Antropologii Kul-

²⁴ A. Garlicka, *Druga wystawa fotografii robotniczej*, [w:] *Robotnicy. II wystawa fotografii robotniczej. Zdjęcia z lat 1881–1946. Katalog wystawy*, pod red. M. Kurasiak, Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, Warszawa 1989, s. 7.

²⁵ Wystawę pokazano również w Częstochowie, Krakowie, Sosnowcu i Łodzi.

²⁶ Na wystawie pokazano 120 prac. Przeważały „reportaże z osiedli robotniczych, portrety robotników i zdjęcia przy pracy, ale nie były to zdjęcia robione w fabrykach”. Zob. A. Garlicka, dz. cyt., s. 7.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

²⁹ *Robotnicy. II wystawa fotografii robotniczej. Zdjęcia z lat 1881–1946. Katalog wystawy*, pod. red. M. Kurasiak, Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, Warszawa 1989.

³⁰ Tamże. Więcej na ten temat G.E. Karpińska, dz. cyt.

turowej) UŁ. W Instytucie zostały one zreprodukowane³¹, czyli sfotografowano je za pomocą tradycyjnego aparatu fotograficznego, a klisze poddano procesowi chemicznemu. Reprodukacja każdej takiej fotografii umocowanie ontologiczne ma w analogowej bazie, czyli na celuloidowej błonie fotograficznej, a efektem jest powstanie pojedynczego zdjęcia. Każde zdjęcie, sprowadzone do jednego wymiaru, wywołane zostało na papierze i powkładane w odpowiednio opisane koperty³². Innymi słowy, fotografie zostały zarchiwizowane i otrzymały status dokumentu archiwalnego. Michel de Certeau pisał o dokumentowaniu jako geście „«odłożenia na bok», zgromadzenia, a więc zamiany w «dokumenty» pewnych obiektów napotkanych w inny sposób. [...] W rzeczywistości polega on na «wytworzeniu» określonych dokumentów poprzez kopiowanie, przepisywanie lub fotografowanie, a tym samym zmianę przypisanego im miejsca i statusu”³³, czyli – to dalej de Certeau – chodzi o przemianę „pewnej rzeczy, która posiadała swój status i swoją rolę, w inną rzecz funkcjonującą w inny sposób”³⁴. Fotografie-rzeczy (pamiątki rodzinne) przechodząc do archiwum naukowego stały się zarchiwizowanymi rzeczami-dokumentami. Archiwum dla nich stało się domem (umieszczono je w domowym areście – jakby powiedział Derrida), a pieczę nad nimi i ich znaczeniami, czyli prawem do ich objaśniania i ustalania porządku, przejęli ci, którzy reprezentowali władzę³⁵. Przemianie uległy też fotografie-obrazy: już na wystawie w warszawskiej Zachęcie przestały być tym, czym były dla swoich, dla bliskich krewnych czy dzieci, czyli, jak pisał Jan Szczepański w przedmowie albumu o fotografii chłopów polskich, „skoncentrowaną przeszłością, zbitką wspomnień dawnych radości i łez”³⁶. Zmieniły one stosunek własności: ze sfery prywatnej przeszły do sfery publicznej i otrzymały publiczny charakter, przez co „zatarciu uległa różnica między głównie «informacyjną» retoryką obrazu a tą «sentymentalną»” i została ustanowiona między nimi relacja „abstrakcyjnej wizualnej równoważności”³⁷. W obcych już nie wywołują emocji, są dla nich obojętnymi obrazkami, dokumentami potwierdzającymi to, co przed-

³¹ W archiwum Instytutu są kopie oryginałów – „prawdziwe” fotografie, jako przedmiot materialny, zostały odesłane właścicielom.

³² Na kopercie umieszczono nazwę obszaru, z którego materiał pochodzi oraz numer inwentarzewy nadany w archiwum IEiAK UŁ.

³³ M. de Certeau, *Pisanie historii. Ustanawianie źródeł i redystrybucja przestrzeni*, tłum. P. Mościcki, [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum # 3*, pod red. M. Ziółkowskiej, A. Leśniaka, ms2 Muzeum Sztuki, Łódź 2009, s. 4.

³⁴ Tamże, s. 5.

³⁵ Zob. J. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, tłum. E. Prenowitz, „Diacritics” 1995, vol. 25, no 2, s. 9–10, http://beforebefore.net/149a/w11/media/Derrida-Archive_Fever_A_Freudian_Impression.pdf [dostęp: 05.06.2014].

³⁶ J. Szczepański, [w:] *Fotografia chłopów polskich*, pod. red. M. Bijak, A. Garlickiej, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1993, s. 6.

³⁷ A. Sekula, *Společné użycia fotografii*, tłum. K. Pijarski, Wydawnictwo UW, Warszawa 2010, s. 118.

stawiają³⁸. Paul Ricoeur powiedziałby, że jak tylko przeszły przez drzwi archiwum pogrążyły się „w masie dokumentów, które wcale świadectwami nie są”; zostały też poddane krytyce i konfrontacji z innymi dokumentami i świadectwami³⁹. Akt archiwizacji został dokonany w celu przechowania ich dla ponownego użycia w przyszłości i dla pamięci następnych pokoleń, co nie oznacza nieobecności zdjęć rozumianych jako rzeczy. Archiwizacja oddzieliła fotografiodokumenty od bezpośredniego oddziaływania terażniejszości⁴⁰ – zamknięto je w szufladach na kilkanaście lat. Ponadto otrzymały status reprodukcji, reprodukcja zaś – jak powiedział Walter Benjamin – umożliwiła „oryginałowi wyjście naprzeciw oglądającemu”⁴¹, co dało fotografiom nowe życie. Digitalizacja i umieszczenie w repozytorium – to kolejna zmiana ich statusu i nadanie zbiorowi innego kształtu.

Nowy status dokumentu: skany i pliki

Digitalizacja – dziś podstawowe narzędzie archiwizacji, to „proces społeczny, którego elementem jest remediacja i udostępnianie online artefaktów dziedzictwa historycznego w postaci obiektów cyfrowych – plików, skanów”⁴². Digitalizacja fotografii analogowej odbywa się poza aparatem fotograficznym, w skanerze, który przekazuje obrobiony materiał dalej – do komputera. Innymi słowy, fotografia analogowa, definiowana przez drobne ziarniste sploty, wiązki światła, zostaje przekształcona w obraz składający się z pikseli, będących elementarnymi częstkami obrazu monitorowego. Fundament bytowy fotografii cyfrowej nie jest umocowany – jak w przypadku tradycyjnej fotografii – w konkretnym, fizycznym materiale i procesach fotochemicznych, lecz w rzeczywistości numerycznej. Stanowi ona powłokę⁴³, przez którą trudno dotrzeć do przed-

³⁸ Proces ten opisuje Siegfried Kracauer w eseju o fotografii: S. Kracauer, *The Mass Ornament. Weimar Essays*, tłum. Th.Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge – London 1995, s. 47–49.

³⁹ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Universitas, Kraków 2007, s. 194.

⁴⁰ W. Ernst, *Archiwum, przechowywanie, entropia. Temporalność fotografii*, tłum. M. Skotnicka, [w:] *Archiwum jako projekt. The Archive as Project*, tłum. M. Skotnicka, pod red. K. Pijarskiego, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2011, s. 67.

⁴¹ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 27.

⁴² M. Wilkowski, *Zwrot cyfrowy w edukacji historycznej*, <https://docs.google.com/document/pub?id=13re0ciTIqXctMwjpDy4vXxqpp5D9yf7C8965xZB6vdl> [dostęp: 16.06.2014].

⁴³ Termin wprowadzony przez Derricka de Kerckhove. Zob. D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, tłum. W. Sikorski, P. Nowakowski, Wydawnictwo Mikom, Warszawa 1996.

miałoby materialnych, aby zaś była zrozumiała dla człowieka, musi on zastosować odpowiedni program do jej odczytu. Jak pisze Piotr Zawojski fotografii cyfrowej można przypisać stan immaterialności w rozumieniu Jeana-Françoisa Lyotarda, czyli stan, w którym poprzez „permanentne i wszechobecne mediatyzowanie rzeczywistości w coraz mniejszym stopniu mamy kontakt z bytami materialnymi”⁴⁴.

Digitalizacja jest kreacją lub taką kreacją umożliwia, a obrazy cyfrowe są iluzyjne – piszą badacze. W warstwie komputerowej ich rzeczowość zniknęła – w repozytorium cyfrowym już nie są one rzeczami-dokumentami archiwalnymi, lecz stały się skanami i plikami. Foto-grafia, czyli pisanie światłem, zmieniła się w foto-dane⁴⁵. I z jednej strony, jak pisze badacz współczesnej kultury mediów – Lev Manovich, w warstwie wizualnej fotografie ciągle mają strukturę, która jest dla czytelnika rozpoznawalna i ma sens, z drugiej zaś – są po prostu danymi komputerowymi, czyli czymś, „co zapisywane jest w plikach, przechowywane w bazach, pobierane i sortowane, przepuszczone przez algorytmy i zapisywane do urządzenia wyjściowego”⁴⁶. Innymi słowy, ich struktura została „poddana przyjętym konwencjom komputerowej organizacji danych”, przez co należą one „raczej do swoistej kosmogonii komputerowej niż do skarbnicy ludzkiej kultury”⁴⁷. Manovich mówi o warstwie komputerowej, która rządzi się swoją ontologią, epistemologią i pragmatyką⁴⁸. Żeby poruszać się po niej swobodnie trzeba odwołać się do informatyki. Jest to wiedza niedostępna dla zespołu tworzącego repozytorium cyfrowe „Robotnicy w XIX i XX wieku”, a składającego się z antropologów, socjologów i historyków, stąd konieczna współpraca z informatykami.

Repozytorium stało się miejscem przechowywania robotniczych fotografii, które pozostają w dalszym ciągu „ikonami” (obrazami, wyobrażeniami, podobieństwami) określonej kultury – kultury robotników, dalej dokumentują wpływ czasu i sposoby fotografowania, minione wydarzenia, sytuacje i osoby, tworzą narrację będącą opowieścią o przeszłym świecie, co znaczy, że za ich pomocą można opowiedzieć jakąś historię⁴⁹. Jednakże digitalizacja i umieszczenie w repozytorium cyfrowym nadały zdjęciom nowy status: uznano je za szczególnie ważne i istotne, a to jest przecież kolejne „wyjście naprzeciw oglądającemu” i, jak się wydaje, wyjście rzeczywiste, bo w przeciwieństwie do fotografii

⁴⁴ P. Zawojski, *Elektroniczne obrazowości. Między sztuką a technologią*, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 2000, s. 71.

⁴⁵ J. Baudrillard, *Fotografia, czyli świetlny zapis*, tłum. B. Jabłońska, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, pod red. M. Boguni-Borowskiej, P. Sztompki, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 381.

⁴⁶ L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 117.

⁴⁷ Tamże, s. 114–115.

⁴⁸ Tamże, s. 115–116.

⁴⁹ Więcej o tym G.E. Karpińska, dz. cyt.

umieszczonych w tradycyjnym archiwum, pozwala im wyjść z archiwalnej szuflady do większej publiczności i być dostępnymi dwadzieścia cztery godziny na dobę przez cały tydzień; ponadto digitalizacja jest formą nobilitowania tych obrazów, które zamieniono na cyfrowe⁵⁰. Nie zapomnijmy też, że cyfrowa rzeczywistość oddala fotografię-rzeczy i ich opisy od ich dawnego kontekstu i nadaje im nową wartość⁵¹.

Repozytorium – forma przechowywania przeszłości

Digitalizacja zmusiła do wprowadzania zmiany w tradycyjnym modelu myślenia o archiwach, ich funkcjonowaniu i doświadczaniu przez badaczy. Eksplozja w XXI w. archiwów cyfrowych działających w świecie pełnej dostępności w trybie „access for all” i „open access”, ułatwiających korzystanie z licznych materiałów archiwalnych tradycyjnie trudno dostępnych (na przykład poprzez serwisy umożliwiające przeszukiwanie w jednym oknie wiele repozytoriów i bibliotek cyfrowych) oraz umożliwiających stosowanie nowych narzędzi w pracy badawczej, także liczne programy pozwalające na sprawne zarządzanie zbiorami źródeł i literatury, stoją w coraz większej sprzeczności z ideą archiwów, albowiem – jak twierdzi Marcin Napiórkowski – „każde archiwum epoki cyfrowej musi mierzyć się z paradoksem, w ramach którego «udostępnić wszystko» znaczy: przestać istnieć jako archiwum [...] w dawnym kształcie”. Usunięte zostały obowiązujące zasady organizujące archiwa w fizycznej przestrzeni, co powoduje, że „nie możemy już dłużej mówić ani o zbiorach dokumentów, ani o zasadach dostępu”⁵². Zmiana formy przechowywania przeszłości poddaje w wątpliwość stosowanie rozgraniczeń pomiędzy archiwami tradycyjnymi a internetowym magazynowaniem materiałów⁵³. Nie tylko fotografia zmieniła się w foto-dane, lecz „archiwum fotograficzne zmienia się w postfotograficzną

⁵⁰ M. Krajewski, *Fotografie jako przedmioty*, [w:] *Do zobaczenia. Socjologia wizualna w praktyce badawczej*, pod red. J. Kaczmarska, Wydawnictwo UAM, Poznań 2008, s. 119.

⁵¹ Zob. G. E. Karpińska, dz. cyt.; zob. też M. Wilkowski, *Co się dzieje z archiwum w internecie? Kilka wątków teoretycznych*, [w:] *Archiwistyka społeczna. Podręcznik*, pod red. K. Ziętał, Ośrodek KARTA, Warszawa 2013, s. 53–58.

⁵² M. Napiórkowski, *Prawda archiwów*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka” 2011, nr 4, s. 19. To stwierdzenie jest dyskusyjne. W przypadku omawianego repozytorium dostępność do niego jest reglamentowana (tylko za pośrednictwem terminali znajdujących się w sieci lokalnej UŁ), poza tym jego administrowanie przeciwdziałałoby użyciom niezgodnym z prawem autorskim.

⁵³ Zob. np. E. Ketelaar, *Archives in the Digital Age: New Uses for an Old Science*, „Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research”, 2007, vol. 1, s. 167–191, http://archivo.cartagena.es/files/36-168-DOC_FICHERO1/10-ketelaar_archives.pdf [dostęp: 16.06.2014].

transmisję danych. Cyfryzacja fotografii umożliwia zatem jej implementację do świata digitalnego”, a to jest podstawą do włączenia jej w uniwersum cyfrowych technicznych obrazów oraz tekstów, muzyki, grafiki – słowem wszystkich mediów cyfrowych⁵⁴. Przeszukiwanie zbiorów odbywa się już bez pomocy archiwisty – czytelnik sam konstruuje swoje wyobrażenia na temat przeszłości wyszukując lub wpisując odpowiednie słowa. Zbiory tworzone są na komputerze i rozpowszechniane przez komputery, archiwizowane i zapisywane na komputerach⁵⁵, w wyniku czego utracony został bezpośredni kontakt z materiałem archiwalnym. Marcin Wilkowski pisze wręcz o „perspektywie kryzysu władzy archiwum nad definiowaniem porządku korzystania ze zbiorów czy nawet jako o przejawie końca pewnego etosu pracy w archiwum, opartego na doświadczeniu bezpośredniego kontaktu z historycznymi dokumentami, teraz dostępnymi online”⁵⁶.

Tradycyjna budowa archiwum polega na tworzeniu spisu dokumentów i klasyfikowaniu ich. W mediach cyfrowych porządkowanie archiwum jest regulowane za pomocą algorytmów⁵⁷, a sposób organizowania zbiorów przede wszystkim jest wyznaczany przez oprogramowanie. Zbiorami fotograficznymi i ich opisami w repozytorium fotografii robotników zarządza dLibra – nowoczesny system umożliwiający tworzenie profesjonalnych bibliotek i repozytoriów cyfrowych oraz udostępniający ich zasoby innym osobom i systemom w Internecie⁵⁸.

dLibra stanowi część warstwy komputerowej, która modeluje repozytorium poprzez między innymi funkcje wyszukiwania, dopasowywania, sortowania i filtrowania, przedstawiania danych, także poprzez interfejs. Warstwa komputerowa ściśle współpracuje z warstwą kulturową (semantyczną)⁵⁹: w naszym przypadku jest nią utworzona na potrzeby projektu baza danych, dzięki której repozytorium nie będzie prostym magazynem spuścizny kultury robotników, w którym zdjęcia są tylko deponowane, lecz magazynem tak zorganizowanym, by ułatwiać wyszukiwanie: plikom i skanom nadaje się nazwy, a każdą fotografię indeksuje

⁵⁴ P. Zawojski, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 90.

⁵⁵ L. Manovich, dz. cyt., s. 115.

⁵⁶ M. Wilkowski, Wprowadzenie do historii cyfrowej, Instytut kultury miejskiej, Gdańsk 2013, s. 51, <https://docs.google.com/document/pub?id=13re0ciTIqXctMwjDy4vXxqpp5D9yf7C8965xZB6vdI> [dostęp: 16.06.2014].

⁵⁷ W. Ernst, dz. cyt., s. 76.

⁵⁸ Atutem tego systemu jest to, że wymiana danych odbywa się w oparciu o powszechnie dziś uznane standardy i protokoły, jak na przykład RSS, RDF, MARC, DublinCore, OAI-PMH, oraz to, że pozwala on na przechowywanie obiektów cyfrowych w dowolnym formacie, a każdy z nich może być opisany przy pomocy zdefiniowanego w ramach repozytorium zestawu metadanych. Strony www.repozytorium.cyfrowego.opartego.o.system.dLibra są specjalnie przygotowane pod kątem wyszukiwarek internetowych.

⁵⁹ L. Manovich, dz. cyt., s. 115.

według opracowanego systemu klasyfikacji⁶⁰. Tak jak w tradycyjnych archiwach jest określany i narzucamy z perspektywy terażniejszości sposób „chodzenia” po przeszłości, z perspektywy terażniejszości konstruowana jest przeszła rzeczywistość z myślą o przyszłym używaniu zasobów oraz dokonuje się metaforycznego zawłaszczania przedstawionej rzeczywistości. Znaczy to też, tu wróć do myśli wyrażonej na początku tego tekstu, że zbiór fotografii robotników, przyjmując formę dziedzictwa kulturowego umieszczonego w archiwum naukowym, stał się konstruktem tworzonym w trakcie gromadzenia, użytkowania, opisywania, podobnie jak konstruktem jest repozytorium. Allan Sekula podkreśla, że żadne archiwum nie jest neutralne – zawsze uosabia ono „władzę związaną z akumulacją, kolekcjonowaniem, gromadzeniem, a także panowaniem nad słownikiem i regułami języka”⁶¹. Pisze Sekula, że charakter archiwów jest wewnętrznie sprzeczny: „W ich granicach znaczenie uwalnia się od użycia tylko po to, by na bardziej ogólnym poziomie zdominował je empiryczny model prawdy”⁶².

Przeszłość, która przecież nigdy nie jest dla nas dostępna, tworzy konstelacje, które w konkretnym momencie historycznym osiągają „teraz” swej rozpoznawalności. Klasyfikacja z jednej strony ma ułatwić badaczowi poruszanie się po obrazach i zapisach z przeszłości, z drugiej zaś pamiętajmy, że umieszczone w repozytorium zdjęcia są postrzegane przez użytkowników Internetu jako pliki, w związku z tym wskaźnikiem i miarą ich wartości jest „sposób obchodzenia się z nimi jako z plikami”⁶³, które zwykle umieszcza się w odpowiednich katalogach. Ponadto fotografie oglądane przez Internet charakteryzują się dwoistością. Z jednej strony użytkownik ogląda je jako zdjęcia dla nich samych, jako obrazy z przeszłości, odzwierciedlające przeszłą realność; z drugiej zaś strony, jak pisze Rafał Drozdowski, „ogląda je już również jako (dosłownie i przenośnie rozumiane) linki” odsyłające do innych fotografii umieszczonych w repozytorium, odsłaniające przy tym logikę i strukturę ich wzajemnych powiązań⁶⁴. Przypomnę, że istota archiwizacji polega na porządkowaniu poprzez opisywanie, nadawanie nazw, dobieranie odpowiednich słów kluczowych. Albowiem, jak powiedział w wywiadzie Lutz Dammbeck – „archiwum musi być użyteczne, to znaczy ktoś powinien być w stanie je przeczytać i dlatego właśnie potrzebny jest namysł nad

⁶⁰ Podstawą pracy nad tworzeniem zestawu metadanych są podpisy i opisy wykonane przez właścicieli fotografii oraz opisy zamieszczone na rewersach zdjęć. O strukturze repozytorium fotografii robotniczych zob. G.E. Karpińska, dz. cyt. Zob. też www.lodzregion.uni.lodz.pl.

⁶¹ A. Sekula, dz. cyt., s. 119.

⁶² Tamże, s. 120.

⁶³ R. Drozdowski, *Zdjęcia w sieci. Kierunkująca i na-znacząca rama prezentacyjna Internetu*, [w:] *Obrazy w sieci. Socjologia i antropologia ikonosfery Internetu*, pod red. T. Ferency, K. Olechnickiego, Wydawnictwo Naukowe UAM, Toruń 2008, s. 20.

⁶⁴ Tamże, s. 21.

jego strukturą [...]. W przeciwnym wypadku będzie tylko górą materiału”⁶⁵. Można zatem spointować stwierdzeniem Sekuli, że „Fotograf, archiwista, redaktor, kurator [...] wszyscy oni mogą twierdzić, że jedynie proponują neutralne odzwierciedlenie dawno ustanowionego porządku rzeczy. U podstaw tego zawodowego wyparcia leży rodzaj zdroworozsądkowego empiryzmu. Fotografia odzwierciedla rzeczywistość. Archiwum dokładnie kataloguje całość tych odzwierciedleń itd. Nawet jeśli przyznać – co jest dziś stosunkowo powszechne – że fotografia interpretuje rzeczywistość, wynikać z tego może, że archiwum dokładnie kataloguje całość interpretacji, i dalej w tym samym duchu. Pieśń o niewinności i odkryciu można śpiewać w dowolnym momencie. Tak więc proces naturalizacji tego, co kulturowe, [...] jest powtarzany i wzmacniany na każdym poziomie aparatu kulturowego – jeśli nie zostanie przerwany przez krytykę”⁶⁶.

Podsumowanie

„Fotografie robotników w XIX i XX wieku” to zbiór nie tylko związany z przeszłością, ale również uobecniający przeszłość, czyli przywołujący ją do terażniejszości. Umieszczony w repozytorium cyfrowym przestał funkcjonować jako hermetycznie zamknięty i odcięty od zewnętrznych wpływów. Po opuszczeniu prywatnych albumów stał się publicznym dziedzictwem zakorzeniającym się w różnych kontekstach historycznych i od tych kontekstów zależny. Ponieważ dziedzictwo, jak zaznaczyłam, to nie jest forma, typ zasobów czy „zestaw wyjątkowych obiektów, struktur, zdarzeń i związków”, lecz proces, nie ma zbiór fotografii „z góry określonego stanu końcowego”⁶⁷. Nie należy go też traktować jako przejawu „wartości ponadczasowych, uniwersalnych i niezmiennych”, co znaczy, że „to, co wybieramy dziś, może jutro zostać zlekceważone i *vice versa*”⁶⁸, zwłaszcza że, co podkreśla Gregory J. Ashworth, a co powinno się odnieść również do repozytorium cyfrowego zbioru fotografii „Robotnicy w XIX i XX wieku”, działania twórców dziedzictwa „są zazwyczaj ukierunkowane na stworzenie określonego produktu. Skupiają oni uwagę na wyborze samego obiektu, jego utrzymaniu i zarządzaniu nim, nie zaś na metodzie jego konsumowania. Swe zadanie uważają za zakończone z chwilą udostępnienia dzieła odbiorcom”⁶⁹.

⁶⁵ L. Dammbeck, *Konstrukcja i estetyzacja archiwów*, tłum. K. Pijarski, [w:] *Tytuł roboczy: archiwum # 1*, pod red. M. Ziółkowskiej i A. Leśniaka, ms2 Muzeum Sztuki, Łódź 2008, s. 52.

⁶⁶ A. Sekula, dz. cyt., s. 121.

⁶⁷ G. J. Ashworth, dz. cyt., s. 32.

⁶⁸ Tamże, s. 36.

⁶⁹ Tamże.

To jest powodem do obaw i coraz większego rozziwu między wytwórcami a konsumentami dziedzictwa, dla których może ono „znaczyć inaczej” i podlegać zupełnie innym praktykom.

Summary

The collection of photographs “The working class in the 19th and 20th century” located in the science archive at the Institute of Ethnology and Cultural Anthropology of the University of Łódź has been transferred to a digital repository. Having been for various reasons removed from private albums and from their owners, these photographs are an element of cultural heritage, rooted in the past and referring to the history of a concrete milieu (the working class). They are considered to be worth preserving and passing on to future generations as part of cultural heritage. My article describes how the status of these photographs was changing, and presents initiatives and actions that centred on this collection or referred to it, and that contributed to the evolution of its historical value.