



Il. 1. Rodzina Goliszów z Łaźnik, 1937 r. Nadesłała Jadwiga Markowska, Łaźniki, woj. skierniewickie

loch Sulima

FOTOGRAFIA CHŁOPÓW POLSKICH

Fotografia chłopów polskich jako zjawisko kulturowe pojawia się na szerszą skalę w końcu XIX wieku a rozprzestrzenia się w dwudziestoleciu międzywojennym. Rozproszone dotychczas, znajdujące się w muzeach etnograficznych, historycznych i domowych archiwach kolekcje zdjęć nie pozwoliły na pełne zainicjowanie tego zjawiska w świadomości badaczy kultury jak i również samych mieszkańców wsi, których te fotografie dotyczą. Dopiero plon konkursu *Fotografia polskiej wsi* zorganizowanego w 1983 r. przez redakcję „Nowej Wsi” i „Fotografii”, na który wpłynęło 6000 zdjęć oraz wielka wystawa *Fotografia chłopów polskich* otwarta w lipcu 1985 roku w warszawskiej Zachęcie, zwróciła uwagę i zasięg zjawiska.

Nie wchodząc w bogactwo szczegółów natury historycznej, etnograficznej czy regionalnej warto zwrócić uwagę na sam fenomen fotografii chłopskiej, na to, co jest wspólne tym

bogatym kolekcjom, co je wyodrębnia jako osobne zjawisko kulturowe. Swoistość tego zjawiska może być określona dopiero po zbadaniu funkcji fotografii, wydobyciu aspektu nie tylko ikonologicznego, ale w pierwszym rzędzie semiotycznego. Poznanie wielości tych funkcji, określenie ich podstawowych typów, może dopiero stanowić przesłankę mówienia o fotografii chłopskiej jako względnie jednorodnym zjawisku kulturowym, którego istotę można uchwycić przez odniesienie do zjawisk w kulturze chłopskiej analogicznych, zjawisk tej samej skali. Można do nich zaliczyć m.in. charakterystyczne dla przełomu XIX i XX wieku ustne opowieści wspomnieniowe (tzw. „opowieści z życia”), pamiętniki chłopskie, zapisy kronikarskie, samorzutnie sporządzane przez chłopów monografie („historie”) wsi i okolicy. W stosunku do wymienionych wyżej form ekspresji kultury ludowej fotografia była ekspresją wykorzystującą materiał *innorodny*

inne tworzywo seniotypyczne. Ową innorodność należy szczególnie podkreślić, gdyż była ona równoznaczna z wprowadzeniem nowego „języka”, odkryciem nowego wymiaru świata.

O rzeczywistych funkcjach fotografii nie można rozstrzygać bez rzetelnych badań terenowych. Istnieje wszakże pokusa mówienia o funkcjonowaniu chłopskiej fotografii m.in. na podstawie lektury bogatej kolekcji listów chłopskich stanowiących opisy zdjęć zgodne z instrukcją organizatorów konkursu. Listy te ogłoszone zostaną wkrótce w kwartalniku „Regiony”. Wstępnie wymienić można następujące funkcje podstawowo: *poznawczo-prezentacyjna* (utrwalanie przedmiotów, stanów, „wyglądów”, dokumentowanie zjawisk); *obrzędowa* (pamiątki komunii, pogrzebu, wosela); *identyfikująca* (akty tożsamości, realizacja wymogów administracyjno-prawnych); *ideologiczna* (dokumentacja działań ruchu ludowego, wiciowego: wizerunki przywódców, zdjęcia z manifestacji, kursów, dożynok jako znaki ideowej i politycznej tożsamości); *magiczna*, o zasięgu w gruncie rzeczy już szczegółowym (zdjęcie jako wizerunek, „cień”, dusza, oraz związane z tym praktyki wróżbiarsko itp.). Oprócz funkcji podstawowych można wskazać funkcje wtórne, których zasięg i doniosłość będzie zapewne wzrastać. Są to m.in.: funkcje *estetyczne* (tworzenie tekstów z kolekcji zdjęć); *prestiżowe* (hierarchizowanie prezentowanych przedmiotów, obiektów); *ludyczne* (zdjęcia jako znaki ekspresji zabawowej).¹

Fotografia chłopów polskich rzadko interesowała etnologów, częściej doceniali jej istnienie historycy ruchów społecznych oraz historycy kultury, którzy traktowali ją jako źródło historyczne. Fotografię chłopską widzieć należy nie tylko jako nowy typ źródła do poznania kultury ludowej, ile *nową formę ekspresji* tej kultury. Fotografia okazała się najdoskonalszą manifestacją tej cechy światopoglądu chłopskiego, która akcentuje nade wszystko *kryterium prawdy naocznej*. Innymi słowy ludowe wypowiedzi o świecie ponawiają nieustannie przeciwstawienia typu: „podobne” — „niepodobne”, „prawdziwe” — „nieprawdziwe”. Jest to kryterium opisu i poznania świata przez autopsję, stawanie za każdym razem naprzeciw całemu światu. Kultura chłopska w tej postaci, w jakiej znaliśmy ją do tej pory, oparta

była na *wierze w słowo mówione*, zasadzała się na *wiarygodności mówiących*, wypowiadających słowa „teraz i tu”, a nie na interpretowaniu, porównywaniu np. przekazów pisanych, obrazów i ocen rzeczywistości znanych z książek lub innych źródeł pośrednich. Pismo i książka miały do pewnego momentu wartość mityczno-magiczną, znaczyły częstokroć jako piktogramy, jako obrazy lub przedmioty sakralne, których znaczenia dane były niejako z góry i osłonięte tajemnicą.

Właśnie fotografia, a nie malarstwo, nie opis, pamiętnik, gazeta, książka, złamały ostatecznie monopol słowa mówionego w kulturze ludowej. Prawda słowa mówionego została zastąpiona w najbardziej jaskrawy sposób „prawdą” fotografii. Fotografia absolutyzuje prawdę naoczną, zastępując przy tym prawdę autopsji, prawdę doświadczenia bezpośredniego. Stąd m.in. nie ma w fotografiach deformacji, tzn. nie ma postaci, przedmiotów czy sytuacji niezgodnych z normą etyczną czy społeczną. W sposób wręcz modelowy fotografia wydobywa te treści i wartości, które można nazwać uniwersalizmem chłopskim. Chłop, stając przed obiektywem, rzadziej wiejskiego, najczęściej małopolskiego fotografa, *odtwarzał sobą* wszystkie najistotniejsze modele własnego wyobrażenia siebie. Fotografie przedstawiają uniwersalną formę człowieczeństwa, człowieczeństwa uogólnionego, taką którą akcentował niegdyś antyk a później renesans. Na chłopskich fotografiach mamy więc do czynienia ze skrótem, syntezą a nade wszystko *symbolizacją kondycji ludzkiej* w ogóle. W tym należy widzieć wyjątkową wartość kolekcji chłopskich fotografii, ich ogólnokulturowego znaczenia.

Fotografia neutralizuje kulturowy dualizm czasu i przestrzeni „uprzestrzenia” czas, ale jednocześnie wprowadza aspekt temporalny w stosunki przestrzenne. Fotografia jest sposobem operowania przeszłością, znaczy przemianę i procesualność świata. Kieruje tym samym uwagę na elementarne kwestie podmiotuwości m.in. niejawnym już dzisiaj odniesieniem do ludowych wyobrażeń „duszy widzialnej”, innymi słowy wierzeń związanych z symboliką *cieńca*. (Jedną z dedykacji na zdjęciu chłopskim nadesłanym na wspomniany wyżej konkurs brzmiała: „Przesyłam ci swój cień”). Można uznać fotografię chłopską za jeden z nie

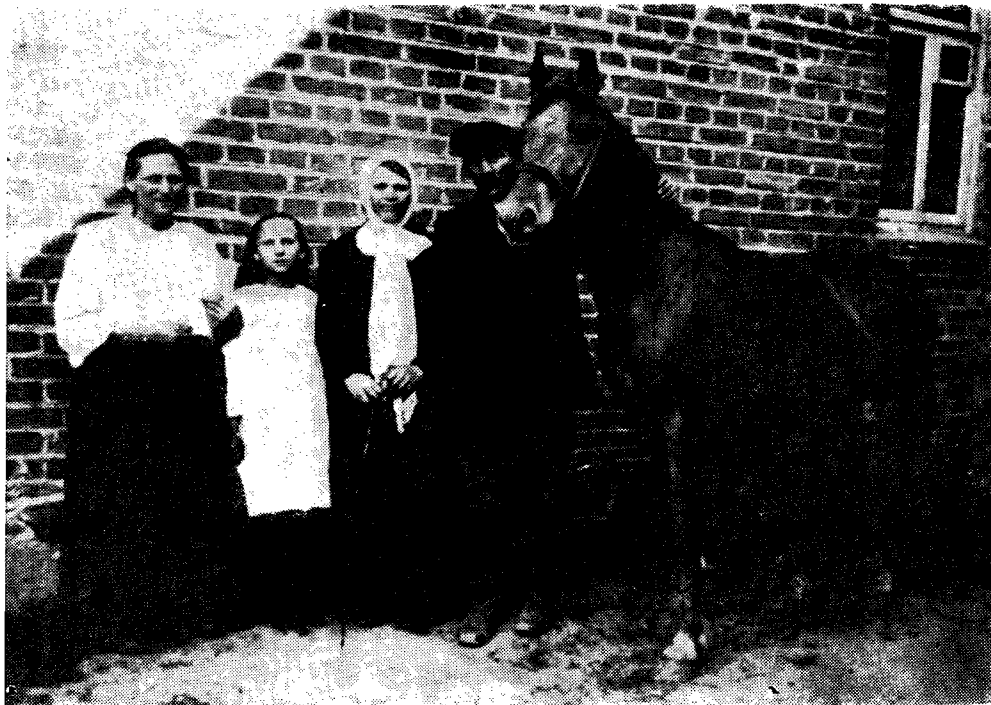
II. Uczestnicy kursu społeczno-oświatowego — aktywiści ZMWRP Wici w Kalinie Rędzinach. 1939 r.
Nad. Maria Milejska-Czaja, Nowe Osiedle, woj. opolskie





il. 3. Antoni Deszczka z Siennowa (z lewej), z kolegą w wojsku austriackim, 1916 r. Nad. Marek Jawornicki, Bosówno, woj. chełmskie;
il. 4. Legionista z matką, 1918 r. Nad. Halina Karwat, Lublin; il. 5. Józef Urbanek z synem Tomaszem przy koszeniu koniczyny,
1921 r. Z kolekcji Jana Guzka, Wąglikowice, woj. gdańskie



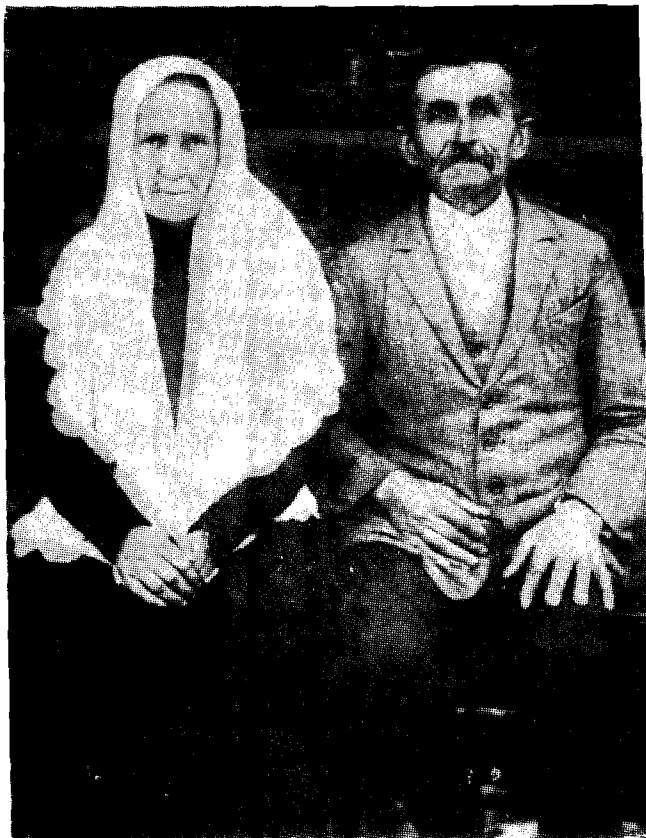


Il. 6. W obejściu — rodzina Witolda Chroma ze wsi Opsa, 1926 r. Nad. Elżbieta Drzyzga, Bydgoszcz
 Il. 7. Piotr Jaśkowiak z żoną, przed wyruszeniem na front I wojny światowej. Nad. Jolanta Jaśkowiak, Parzew, woj. kaliskie



wielu środków samorefleksji możliwej dzięki operacjom na przedmiotach-znakach a nie (jeszcze nie!) na pojęciach-znakach czyli kategoriach analitycznych. Fotografia akcentuje procesualny charakter świata, zrywa ze światoodczuciem zdominowanym przez zasadę cykliczności, sugeruje kierunek upływu czasu. Wprowadza elementarne przesłanki *historyczności*, ale też ową historyczność natychmiast sakralizuje poprzez kolekcje zdjęć typu obrzędowego czy genealogicznego. Jak można sądzić choćby tylko z pobieżnych obserwacji terenowych fotografia stosunkowo szybko przechodzi do sfery sacrum, gdy dotyczy przodków, obrzędów rodzinnych, ludzi tragicznie zmarłych a więc tych, którzy przeszli na „tamten” świat, do „tamtego” czasu. Przede wszystkim zdjęcia nagrobne sakralizują się i kanonizują bardzo szybko co ma związek z charakterystyczną dla kultury europejskiej semiotyką ludzkiej twarzy. Na te sprawy zwracała uwagę cytowana wyżej A. Wieczorek, pisząc m.in.: „Nie pasuje na nagrobek fotografia kolorowa. Czarnobiała jest wg informatyków „poważniejsza”. Sposób fotografowania wydaje się tu kanoniczny. Znamienna jest praktyka fotografa z Opoczna, który twarze kobiet na fotografiach obdarzał jednakową fryzurą i białym kołnierzykiem przy czarnej sukni, mężczyzn zaś „ubierał” w jednakowe garnitury”.

Dzięki głębokim, dziś jeszcze niekiedy żywym, związkom z symboliką „cienia” (duszy, życia i śmierci) fotografia chłopska uczestniczy w elementarnych aktach *samopoznania* poprzez „samowidzenie”. Analizowana m.in. przez Frazera i Moszyńskiego ludowa semantyka „cienia” wiąże się zazwyczaj z kulturowym znaczeniem aktu przejścia na „tamten” świat, co znaczy „przesunięcie się” w bycie, postawienie się „na zewnątrz siebie”. Opisywana przez etnologów troska o własny cień, którego utrata zagraża życiu lub powoduje chorobę, obawa kradzieży cienia m.in. przez „złe oko skrzynki”, rzutuje na funkcje i sposoby posługiwania się fotografią w kulturze chłopskiej. Należy sądzić iż stąd właśnie bierze się potrzeba przechowywania zdjęć w zam-



Il. 8. Anna i Sebastian Dybko z Bielin, fot. Franciszek Kulpa, 1933 r. Nad. Danuta Drumlewska, Opole

knięciu, aby nie dostały się w ręce osób trzecich, które mogłyby mieć wpływ np. przez nakłucie, przokroślenie lub zniszczenie fotogramu, na losy postaci przedstawionych na zdjęciach. Dotyczy to przede wszystkim zdjęć osób żyjących.

Fotografia, przede wszystkim ta, na której wyobrażona jest ludzka twarz, winna być „zamknięta” (w skrzyni, szufladzie stołu, albumie) bądź włączona do sfery sacrum (zatknięta za świętym obrazem). Pośrednią formą jest przechowywanie zdjęć w książeczkach do nabożeństwa. Przekazywanie własnych lub cudzych podobizn obwarowane jest określonymi sankcjami. Zdjęcie można przekazać („ofiarować”) rodzinie, najbliższemu oraz Bogu. Zdjęcie zatknięte „za obraz” jest znakiem przyłączenia do wspólnoty wiary, która gwarantuje każdemu człowiekowi los indywidualny choć dla wszystkich ostatecznie wspólny.

Fotografia zastępowała osoby same, stawała się substytucją przedstawianej postaci, była równoważna ludzkiemu bytowi. Przesyłane za ocean lub do frontowych okopów fotografie chłopskie nie tylko odtwarzały więź rodzinną, ale zastępowały konkretne osoby. Charakterystyczne są pod tym względem przykłady wkomponowywania w zdjęcia pogrzebowe wizerunków nieobecnych na nich osób; osób, które norma społeczna nakazywała nieodwołalnie widzieć na tych zdjęciach². Niestety mało znana jest ludowa magia związana z fotografią.

Chłopska fotografia — jak już stwierdzałem wyżej — zaczęła wyręczać mówiące osoby, a może raczej zaczęła zastępować treści mówione, prawdy bezpośrednie. Właśnie o zastąpienie treści, której prawdziwość gwarantować mogła tylko mowa, a nie treści przeżywane, podmiotowo czy psychologiczne idzie ostatecznie w chłopskich fotografiach. Postaci przedstawione na tych zdjęciach są wewnętrznie milczące, a raczej tym milczeniem do

Il. 9. Pieczenie chleba w izbie folwarcznej. Nad. Andrzej Ufniański, Smiłów, woj. tarnowskie





Il. 10. Pranie w sadzawce. Na fotografii Helena Trojan, Janina Marchalska, Salomea Bazan. Fot. Franciszek Kulpa, 1927 r. Nadesłała Danuta Drumlewska, Opole

nas przemawiają. Na zdjęciach chłopcy na ogół nie śmieją się, nie płaczą, nie wzruszają się. A zatem jacy są chłopcy na tych fotografiach? Są właśnie w zgodzie z ludową normą kształtowania ludzkiego wizerunku. Tym bardziej, że norma ta wzmacniana jest przez instytucjonalizowanie się fotografii, przez konwencjonalizację chłopskich wizerunków. Ten kto robił zdjęcie, a był to najczęściej małomiasteczkowy lub wędrowny fotograf, potwierdzał tę normę poprzez sposób ustawienia modelu, wybór tła itp. Właśnie ów *punkt widzenia* fotografującego musi być wyraźnie przy analizie chłopskich zdjęć odczytany, wyodrębniony jako konwencja na swój sposób wobec kultury ludowej zewnętrzna, ale nie burząca, lecz na odwrót, wydobywająca (odkrywająca) istotne treści tej kultury w momencie wkraczania fotografii na wioś. Konwencjonalizacja, polegająca m.in. na wprowadzaniu do tła „sztucznej” natury (sztuczny potok, sztuczna brzoza, ptak, wiejski płot) jest warta zauważenia chociażby jako znak odkrywania wartości estetycznej przyrody, co w kulturze ludowej nastąpiło dosyć późno.

Ale nie tylko o postrzeganie przyrody tu idzie. Odnotowania wymagają rzeczy bardziej generalne. Fotografia chłopska jako możliwość ekspresji w inności tworzywie wykorzystuje zasadę *synkretyczności* chłopskiego świata. Technika fotografii, choć zabrzmi to paradoksalnie, nie deformuje, nie „detalizuje” obrazu chłopskiego świata, ale wręcz podkreśla naoczną jego jedność, jego totalność. Fotogramy, bez względu na różnorodność ich tematów i przedstawień, reprodukuja zawsze na nowo zasady i hierarchie chłopskiego świata. Nie ma tu więc ujęć *indywidualnych*, obowiązuje natomiast typowość i powtarzalność. Choć obiekty aparatów „wybierają” postaci i przedmioty, to jednak umieszczają się one, niejako same przez się, w zgodzie z prawami natury, w niezmiennym, synkretycznym, przenikniętym jedną zasadą tle. Nawet sztuczne tło, pojawiające się w zdjęciach portretowych, bywa skrótem, pomniejszoną kopią niezmiennego

świata, modelem, archetypem. Świat, dzięki władającym nim odwiecznym hierarchiom, jest jakby unieruchomiony. Świat traktowany i rozumiany najczęściej jako tło fotografii „mówi za” człowieka. Fotografia miała nie tyle dekomponować i „ciąć” obraz świata, ale miała go raczej *oznaczać*, nadawać nowe nazwy. Dosłownie: *brać go w ramy*. (Pojęciem „ramy” posługują się w znaczeniu zbliżonym do tego, które nadaje mu J. Łotman w książce *Struktura tekstu artystycznego*).

Fotografia była więc aktem „oddzielenia” świata od człowieka, zawieszona realnych więzi, jak również aktem „oddzielenia” człowieka od siebie samego (por. koncepcję „cienia”). Zdjęcie znaczyło akt poznania świata, możliwość „przesunięcia” go na inne miejsce, w inny wymiar czasowy, bez naruszania hierarchii i struktury wewnętrznej tego świata. Fotografia jako rama świata była przesłanką dostrzegania wielości jego przejawów, którym człowiek swoją podobizną dawał pieczęć własności. Antropocentryzm chłopskiej fotografii, jak zresztą wszelkiej fotografii socjalnej, jest jej cechą charakterystyczną. Brak fotografii pejzażowej mogłaby służyć za potwierdzenie powyższej tezy choć właśnie sztuczne tło chłopskiej fotografii może być uznane za modelowe wyobrażenie pejzażu w kulturze europejskiej. Synkretyczny i totalny obraz świata chłopskiej fotografii podtrzymywany był w różny sposób. Jeśli nie plan pierwszy symbolizował ową jedność, którą należy rozumieć jako naturalną, zgodną z potocznym odczuciem, usytuowanie przedmiotów i postaci, to realizował ten cel (tę zasadę) plan drugi, a nawet detal podniesiony do rangi modelu porządku społecznego czy kosmicznego.

Można zaryzykować twierdzenie, że chłop przedstawiony na oglądanych przez nas dzisiaj fotografiach nie jest „przedmiotem” psychologicznym, nie jest podmiotem, w sensie jaki przypisujemy zazwyczaj temu pojęciu. Są to jakby ikony, które mówią w gruncie rzeczy coś innego niż my na nich widzimy. Dla wyjaśnienia tego paradoksu warto może najwięcej zasygnalizować sposoby przed-

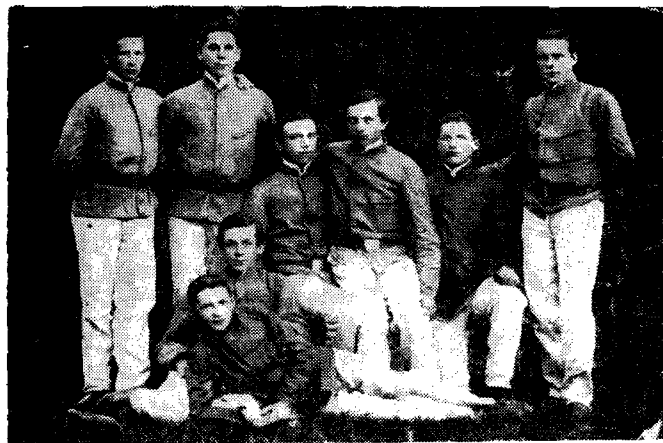
stawiania wizerunków chłopskich w literaturze i malarstwie polskim, gdzie zrazu chłop był masą, tłem zbiorowym dla przedstawianych na pierwszym planie wydarzeń. Chłop w barwnym kostiumie był częstokroć elementem pejzażu, atrybutem parku czy ogrodu, dekoracją ożywiającą magnacki park, jak widzimy to chociażby jeszcze na obrazie Smuglewicza, pokazującym wieśniaków przed pałacem w Jabłonnie. Był to więc *chłop sylwetowy*, gdzie kontur, a nie wizerunek psychologiczny stanowił istotę. Zasadniczym wyłomem w tej tradycji były portrety ludowe Michałowskiego a następnie bogato eksponowany w polskim malarstwie cykl obrazów przedstawiających *chłopski pogrzeb* (Aleksander Gierymski, Kotsis, Szormontowski, Gerson). Topika pogrzebu przybliżała odkrycie psychologicznej treści chłopskiego wizerunku. Oczywiście fotografia chłopska nie nawiązywała do wspomnianych odkryć w malarstwie, ale na swój sposób również wyakcentowała obraz chłopskiego umierania. Nadając mu wartość eschatologiczną przybliżała na zupełnie nowym polu odkrycie psychiki chłopskiej. Warto jednak zauważyć, iż upowszechniający się poprzez literaturę straganową, winiety pism dla ludu, pocztówki, a później także plakaty, stereotypowy wizerunek polskiego chłopca z przełomu XIX i XX wieku, przenikał m.in. w latach dwudziestych i trzydziestych także do fotografii chłopskiej, tworząc wyrazistą konwencję.

Kiedy analizuje się historyczne formy ludowych autowize-

runków to na plan pierwszy wysuwa się *wizerunek obrzędowy* utrwalony przede wszystkim w gatunku ludowej lamentacji, która towarzyszyła nie tylko chłopskim pogrzebom, ale również weselom, poborowi rekruta, katastrofom, odejściom na obczyznę, wreszcie wojnom. Najbardziej pogłębianym, bogatym psychologicznie autowizerunkiem, który może sprostować odkryciom prozy psychologicznej, było w kulturze chłopskiej zawołanie, płacz-lament, poetyckie narzekanie. „Sytuacje graniczne” w życiu chłopca były opanowywane i neutralizowane przez bardzo bogatą formalnie i emocjonalnie treść lamentu. Ludowy wizerunek człowieka, który kształtował się w kręgu tradycji ludowego lamentu był pośrednio podejmowany w takich formach wypowiedzi, jak: list chłopski, testament, pamiętnik oraz usankcjonowany został estetycznie i filozoficznie odkryciami prozy nurtu chłopskiego, nade wszystko w *Palacu i Kamieniu na kamieniu* Wiesława Myślińskiego, w prozie Tadeusza Nowaka.

Fotografia chłopska, odsłonięta w całym swym bogactwie przez kolekcję zgromadzoną z inicjatywy „Nowej Wsi”, obejmującej czasowo okres do roku 1944, przynosi nowy, trudny przedmiot do uzmysłowienia, składnik procesu kształtowania się pełnoprawnych humanistycznie autowizerunków chłopskich. Kolekcja zdjęć, o której tu mowa, jest nie tylko wyrazem czy świadectwem kształtowania się chłopskiej samowiedzy, ale właśnie staje się treścią współczesnej samowiedzy kulturowej Polaków.

Il. 11. Uczniowie szkoły rolniczej w Sobieszynie, 1911 r. Nad. Antoni Całka, wł. szkoły; il. 12. Ślub w Woli Zabierzowskiej, 1945 r. Nad. Janina Ptał, Wola Batorska, woj. krakowskie; il. 13. Dzieci szkolne z Ocinka, 1940 r. Nad. Tadeusz Szporakowski, Poznań; il. 14. Zbiór ziemniaków na polu Urbanków z Odrzykonii. Nad. Jan Guzek, Wąglikowice, woj. gdańskie



11



12



13



14



15



16

Il. 15. Rodzina Wawrzyniaków ze wsi sieradzkiej, 1936 r. Nad. Leokadia Wawrzyniak, Ząbkowice; il. 16. Jan Sadzik z nowopoślubicą: małżonką i kuzynkami przed domem w Boguszynku. Nad. Janina Szostek, Skierniewice

Fotografie reprodukowane ze zdjęć nadesłanych na apel Redakcji „Nowej Wsi”
Materiały nadesłane na konkurs znajdują się obecnie w Instytucie Historii Kultury Materialnej

PRZYPISY

¹ Wykorzystuję tu niektóre ustalenia zawarte w pracy Anny Wiczorek *Przestrzeń jako kategoria analizy tekstu*. (Praca magisterska wykonana w Zakładzie Teorii Literatury i Poetyki Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem dra Wincentego

Grajewskiego, 1986 r.)

² Fotografię reprodukowaliśmy w „Polskiej Sztuce Ludowej” 1986 nr 1/2 na s. 41 (przypis redakcji).