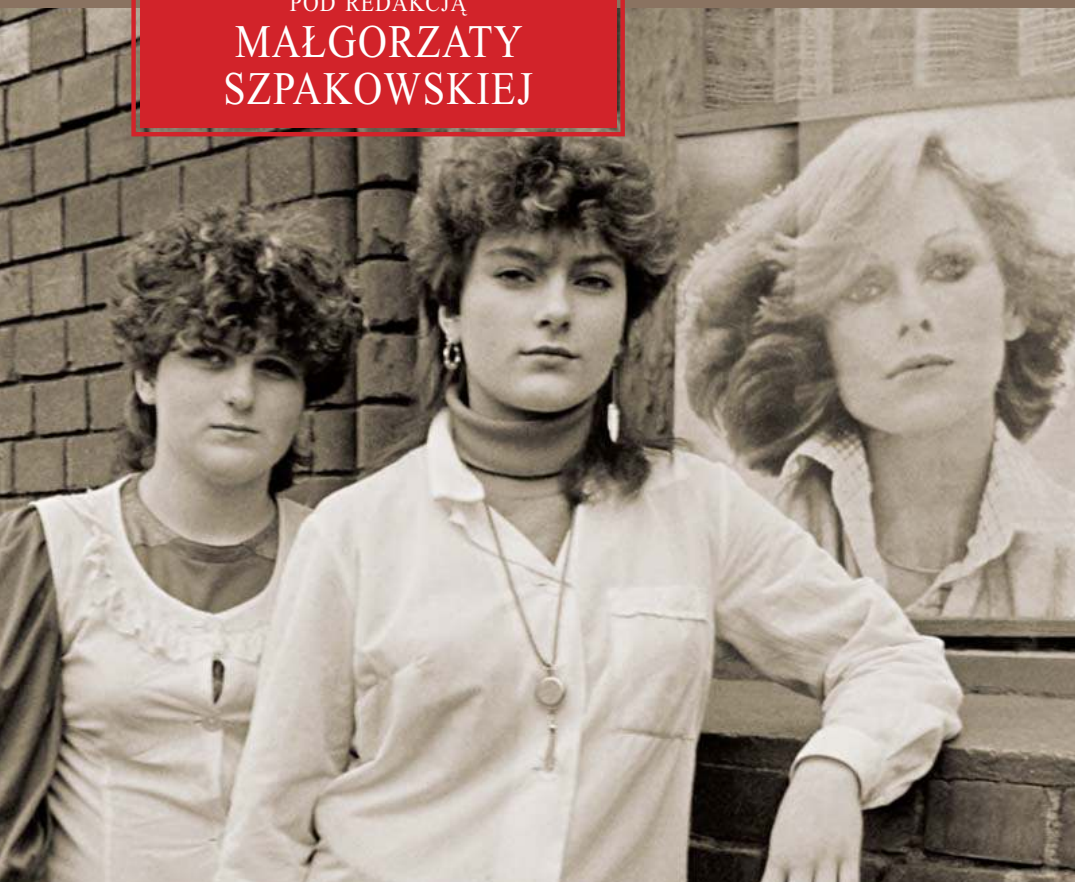


OBYCZAJE POLSKIE

Wiek XX w krótkich hasłach



POD REDAKCJĄ
MAŁGORZATY
SZPAKOWSKIEJ



OBYCZAJE POLSKIE

Wiek XX w krótkich hasłach

Małgorzata Szpakowska (ur. 1940) – zajmuje się historią idei i kultury XX wieku, antropologią ciała, krytyką literacką i teatralną. Wydała: *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza* (1976), *O kulturze i znaczeniach* (1983), *Dyskusje ze Stanisławem Lemem* (1996, 1997), *Zakorzeni, wykorzeni* (1997), *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian* (W.A.B., 2003, nominacja do nagrody NIKE i „Podporiusz”), *Teatr i bruk. Szkice o krytykach teatralnych* (2006). Współpracowała między innymi z „Twórczością”, „Res Publicą Nową”, „Przeglądem Politycznym”, a przede wszystkim z „Dialogiem” (w redakcji od 1972 roku).

Agata Chałupnik (ur. 1972) – zajmuje się historią teatru i widowisk, tematyką gender oraz przemianami obyczajowymi w Polsce w XX wieku. Wydała książkę *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nalkowska o kobiecym doświadczeniu ciała* (2004), współredagowała pracę *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* (2005). Współpracuje z „Dialogiem”.

Justyna Jaworska (ur. 1975) – w obszarze jej badań znajdują się: prasa ilustrowana, antropologia ciała i płci, historia polskiego konsumeryzmu oraz kultura wizualna. Publikuje w „Lampie” i „Dialogu”, gdzie redaguje dział dramaturgii polskiej. Autorka książki *Cywilizacja „Przekroju”* (2008) i współautorka haseł w *Bibliotece widmowej: suplementie pierwszym do leksykonu xiąg urojonych* (2002).

Justyna Kowalska-Leder (ur. 1975) – zajmuje się problematyką Zagłady, pamięci o stosunkach polsko-żydowskich podczas drugiej wojny światowej, literaturą dokumentu osobistego i przemianami obyczajów w XX wieku. Publikowała w „Res Publice Nowej”, „Dialogu” i piśmie „Studia Judaica”. W serii Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej ukaże się jej książka *Dzieciństwo czasu Zagłady w polskiej literaturze dokumentu osobistego*.

Iwona Kurz (ur. 1972) – zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej przez pryzmat obrazu oraz problematyką gender. Publikowała w „Kinie”, „Dialogu”, „Kwartalniku Filmowym” i „Res Publice Nowej”. Wydała książkę *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969* (2005; nominacja do nagrody NIKE, Nagroda im. Bolesława Michałka).

Wszystkie autorki pracują w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim.

OBYCZAJE POLSKIE

Wiek XX w krótkich hasłach

Pod redakcją

MAŁGORZATY SZPAKOWSKIEJ

Autorki haseł

AGATA CHAŁUPNIK, JUSTYNA JAWORSKA,
JUSTYNA KOWALSKA-LEDER,
IWONA KURZ, MAŁGORZATA SZPAKOWSKA



WARSZAWA

Publikacja dofinansowania przez Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Warszawskiego

Książka powstała w ramach projektu badawczego finansowanego
ze środków Komitetu Badań Naukowych (1 H01C 063 26)

Copyright © by Wydawnictwo W.A.B., 2008

Wydanie I
Warszawa 2008

słowo wstępne

„Bo takie są moje obyczaje” – mówił Przełęcki w *Przepióreczce* Żeromskiego, gdy w imię wyższych racji rezygnował z pozycji zawodowej i z miłości kobiety. A znaczyło to: takie są normy, które nakłada na mnie honor i których bezwzględnie będę przestrzegać. Słowo „obyczaje” miało zaskakiwać przy tak zasadniczej deklaracji ideowej; pisarz użył go, by bohatera uratować przed nadmiernym patosem. Przez co wzmocnił jeszcze jego wypowiedź, a banalny obyczaj uczynił pochodną fundamentalnych założeń etycznych. Ale czy obyczaj, na który powoływał się Przełęcki, zachował jeszcze związki z potocznym sensem tego określenia?

Co właściwie badamy, mówiąc, że badamy obyczaje? Odpowiedzi, jak wiadomo, są różne. Można jednak wskazać trzy podstawowe cele, które na ogół przyświecają takim badaniom. Celem więc może być opis etnograficzny, istotny zwłaszcza tam, gdzie mamy do czynienia z czymś, co jest nam, naszej aktualnej kulturze, zasadniczo obce, z zupełną egzotyką bądź ze zjawiskami naszej własnej kultury, które już giną i lada chwila mogą odejść w zapomnienie. Celem może być również poszukiwanie ukrytej struktury systemu, która – jak u Lévi-Straussa – powoduje pojawianie się homologii między zjawiskami należącymi do różnych porządków, jak w klasycznym opisie wioski Indian Bororo, gdzie odkrywa się odpowiedniość między strukturą przestrzenną, strukturą wierzeń totemicznych i strukturami pokrewieństwa. Celem może być wreszcie badanie samowiedzy obyczajowej jakiejś popu-

lacji: nie tylko tego, jak ludzie faktycznie postępują, ale także tego, co sądzą o zachowaniach swoich i swoich bliźnich. A zwłaszcza tego, co na ten temat skłonni są mówić publicznie.

W konkretnym badaniu cele te występują zresztą na ogół nierozdzielnie. Co najwyżej w różnych proporcjach, bo na przykład w badaniu życia codziennego współczesnych Polaków ten pierwszy cel, dokumentacyjny, etnograficzny, schodzi najczęściej na dalszy plan. No bo świadectw jest mnóstwo, niektórzy sądzą, że wręcz nadmiar; dopiero po czasie okazuje się, że nikt już nie pamięta, w jakich latach w PRL zdarzało się bez kłopotu kupować szynkę albo od kiedy chirurdzy noszą zielone fartuchy. To jednak jakoś w końcu można sprawdzić, ta wiedza nie ginie bezpowrotnie: są zdjęcia, wspomnienia, roczniki statystyczne, a poza tym zapis, który powstaje na tej podstawie, jest kronikarski, nie analityczny. Natomiast w toku analizy oddzielenie systemu ukrytego poza zachowaniami od samowiedzy podmiotów działających nastęrcza już poważny kłopot. Żeby zrozumieć czyjeś zachowanie, trzeba przecież usytuować je w ramach jakiejś większej całości, i jeśli nawet nie okaże się ona systemem w bardzo ścisłym sensie, to cała procedura zawsze będzie nosić piętno strukturalistyczne albo funkcjonalistyczne. Z drugiej zaś strony, skoro za Znanieckim przyjmujemy, że wszelkie fakty w badaniu społeczeństwa zawsze są czyjeś, że są doświadczane przez jakichś ludzi i że, co więcej, właśnie ci ludzie są na ogół naszymi informatorami – to w analizie badanych zachowań tak czy inaczej nie uda nam się pominąć udziału samowiedzy, sławetnego współczynnika humanistycznego. A morał z tego chyba tylko taki, że badanie obyczajów z zasady jest skazane na eklektyzm.

Nie dość na tym. Jeszcze jeden czynnik koniecznie trzeba w badaniu obyczajów uwzględnić: wpływ, jaki na nasze życie wywierają otaczające nas przedmioty, artefakty. I nie chodzi tu nawet o przemiany całych formacji, o to koło młyńskie, co to miało stworzyć feudalizm, jak maszyna parowa – kapitalizm, ale o przedmioty i urządzenia, które towarzyszą nam na co dzień. Ułatwiają życie, ale i czasem wymagają, byśmy się do nich dostrajali, jak czynią choćby ci, którzy planują dzień zgodnie z programem telewizyjnym. W dwudziestym wieku inwazja artefaktów jest szcze-

gólnie gwałtowna, a powodowane przez nie zmiany stały się przedmiotem dociekań znacznie wykraczających poza proste badanie obyczajów. Wystarczy wspomnieć nazwiska Marshalla McLuhana, Neila Postmana czy Alvina Tofflera. Z drugiej strony już potoczna obserwacja może przekonać, jak głęboko przedmioty codziennego użytku potrafią interweniować w stosunki między ludźmi. Pralka automatyczna, lodówka czy kuchenka mikrofalowa pozwoliły na samodzielne życie osobom pozbawionym rodziny lub niedecydującym się na jej założenie. Pigułka antykoncepcyjna zrewolucjonizowała życie seksualne. Samochód zmienił sposób pojmowania wolności. A kino, telewizor i magazyny ilustrowane pouczają nas bez przerwy, jak powinniśmy się zachowywać i wyglądać, i wpędzają nas w depresję, gdy nie dorównujemy ideałowi.

Powie ktoś: zawsze tak było. W książce *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm* Fernand Braudel wiązał na przykład skrytykowanie się intymności rodzinnej i w ogóle poczucia prywatności, dziś traktowanej jako jedno z niezbywalnych praw ludzkich, ze zmianami, jakie w osiemnastym wieku nastąpiły w architekturze budynków mieszkalnych. Rezygnacja z amfilady w pałacach i zmiany w domach mieszczańskich, a przede wszystkim oddzielenie warsztatu lub sklepu od izb mieszkalnych – wszystko to sprawiło, że przestrzeń kolektywna mogła się sprywatyzować, tworząc ramę dla sentymentów wcześniej nieobecnych. Oczywiście Braudel nigdzie nie twierdzi, że nowoczesny indywidualizm i rodzina oparta na uczuciach są bezpośrednimi pochodnymi zmiany w rozkładzie pomieszczeń; ważne jest tu jednak uwypuklenie roli czynnika nieoczywistego, który bardzo istotnie wpłynął na sposób życia kolejnych pokoleń.

Wagę tego samego czynnika – wpływu zmian w budownictwie mieszkaniowym na stosunki między ludźmi – podkreślali zresztą i inni badacze. Z narodzinami intymności przestrzennej autor *Historii dzieciństwa*, Philippe Ariès, wiązał wyodrębnienie się nowożytnej rodziny zarówno z rodu, jak z ulicznej zbiorowości; dopiero taka rodzina – pisał – mogła skoncentrować się na trosce o potomstwo i obdarzyć je prawdziwą miłością. A z kolei Ian Watt w *Narodzinach powieści* z tych samych przesłanek wywodził upowszechnienie się czytelnictwa, powstanie rynku księgarskiego i – *last but not*

least – nowoczesnej beletrystyki. W obu przypadkach, jak widać, własna przestrzeń potraktowana została jako warunek elementarny. Żeby pielęgnować uczucia i żeby pogрузić się w lekturze, trzeba przede wszystkim mieć jakiś własny kąt.

Wielcy badacze, których nazwiska tu przywołałam, odkrywali związki zmieniające makrostrukturę, opisywali zjawiska o konsekwencjach ciągnących się przez wieki i pokolenia. Nasza książka nie ma takich ambicji, w zasadzie zatrzymuje się na poziomie mikrostruktur. U jej podstaw legło pytanie: jakie nowe zjawiska lub urządzenia w dwudziestym wieku najmocniej odcisnęły swoje piętno na codziennych zachowaniach Polaków. Zdawałyśmy sobie oczywiście sprawę, że taki wybór będzie z konieczności arbitralny i niekompletny: nie tylko dlatego, że zawsze można wskazać jeszcze jakiś pominięty czynnik, lecz również dlatego, że zjawiska zmieniające bieg historii niekoniecznie znajdują proste odzwierciedlenie w życiu codziennym. A jeśli nawet, to już na pewno nie w tym się wyczerpują. Rewolucja francuska miała niewątpliwy wpływ na modę damską, a Termidor ostatecznie podniósł talie sukni pod sam biust; nie wydaje się jednak, by ktoś uważał tę zmianę za najistotniejszą spośród tych, które wówczas nastąpiły. Kluczowym wydarzeniem dwudziestego wieku, przynajmniej w naszym kręgu kulturowym, była druga wojna światowa, która do głębi przeorała stosunki i wyobrażenia społeczne – a także obyczaje; jej konsekwencje jednak należą przede wszystkim do makrostruktury i trudno je zredukować do interesującego nas tutaj poziomu. A poza tym po przeszło pół wieku zasadne wydaje się pytanie, czy – zwłaszcza dla tych, którzy urodzili się po wojnie – nie bardziej widoczne od jej pośrednich i bezpośrednich skutków są konsekwencje pojawienia się tworzyw sztucznych czy telewizji satelitarnej.

Pozostaje zresztą kwestią do dyskusji, czy dla sfery obyczajów od drugiej wojny światowej w ostatecznym rachunku nie była ważniejsza pierwsza, która w masowej skali zapoczątkowała pracę zawodową kobiet, a w konsekwencji przyczyniła się do radykalnych zmian w strukturze stosunków rodzinnych i w ogóle w relacjach między płciami. Ustanowienie hierarchii ważności w tej sferze zjawisk jest bardzo trudne, podobnie jak ustalenie chronologii,

która by wykraczała poza oczywistości historyczne. Co najwyżej można pokusić się o zaznaczenie pewnych symbolicznych momentów. W Polsce międzywojennej różnica klimatu politycznego między pierwszą a drugą dekadą nie przekładała się zbyt wyraźnie na życie obyczajowe, natomiast w PRL łatwiej wskazać punkty istotne dla naszego obszaru zainteresowań, bo w ówczesnym ustroju polityka miała bezpośredni wpływ na prywatne życie obywateli. Takim punktem okazał się na przykład Festiwal Młodzieży w 1955 roku: kolorowy wyłom we wcześniejszej szarości, który dla ludzi zmęczonych biedą i stalinizmem stanowił przebłysk innego, szczęśliwszego świata. Łatwo uchwytne jest też różnica między zgrzebną ascezą lat sześćdziesiątych a raczkującym konsumeryzmem następnego dziesięciolecia, którego symbolem miał się stać fiat 126p. Upowszechnienie telewizji na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych mocno wpłynęło na organizację czasu wolnego; a z kolei lata dziewięćdziesiąte to początek niemal masowej turystyki zagranicznej. I tak dalej. Warto jednak od razu podkreślić inne ograniczenie naszej książki: opisuje ona przecież nie całe społeczeństwo, ale prawie wyłącznie miejską klasę średnią. A te różnice i te punkty zwrotne ważne były przede wszystkim dla niej, a już niekoniecznie dla wszystkich pozostałych obywateli.

Nie próbowałyśmy jednak pisać historii dwudziestego wieku. Dla ułatwienia na końcu zamieszczamy rodzaj tablicy chronologicznej, sytuującej w czasie wydarzenia historyczne, do których odwołują się poszczególne teksty. Nie jest to jednak pod żadnym względem pełna kronika wydarzeń. Zresztą z założenia staraliśmy się wybierać zjawiska o trwałym, nie doraźnym charakterze. Chodziło o to, by były jakoś znamienne dla ostatnich stu lat i, jeśli to możliwe, tylko lub prawie tylko dla nich. Nie znalazły się więc w tym wyborze na przykład hasła „rodzina” czy „małżeństwo”, mimo że zarówno rodzina, jak małżeństwo stanowią samo centrum problematyki obyczajowej w każdej epoce. I nawet mimo to, że w dwudziestym wieku uległy one radykalnym przemianom. Zamiast „rodziny” i „małżeństwa” pojawił się natomiast „rozwód”, bo właśnie upowszechnienie się rozwodów pozwoliło uchwycić najistotniejszą zmianę, jaka w ostatnim stuleciu zaszła

w traktowaniu małżeństwa i rodziny: świadomość ich nieostateczności. Podobnie zamiast odwiecznego „pijaństwa” (niewatpliwie ważnego rysu obyczajów także współczesnych) wprowadziłyśmy hasło „alkoholizm”, bo dopiero w dwudziestym wieku na dobre zajęto się alkoholizmem jako jednostką chorobową, gdy wcześniej traktowano go raczej jako wadę charakteru. A z kolei „depilacja”, zabieg stosunkowo nowy, a zarazem stosowany dziś w miarę powszechnie, pozwoliła podnieść sprawę przymusu dbałości o urodę, opisywanego w setkach publikacji, z *The Beauty Myth* Naomi Wolf na czele.

Z trzech celów wymienionych na początku najbardziej zależało nam na realizacji ostatniego: na uchwyceniu, jak zmiany obyczajowe odbijają się w ludzkiej świadomości. Toteż za materiał do poszczególnych haseł nie służą na ogół „twarde” dane statystyczne czy historyczne, choć niektóre z nich przywołujemy czasem dla ilustracji. Materiałem, z którego czerpałyśmy najchętniej, były wyobrażenia przetworzone: literatura piękna, prasa ilustrowana, telewizja, film, niekiedy publicystyka. Czyli nie rzeczywistość sama (zakładając, że taka w ogóle jest dostępna), ale to, jak ktoś ją odbiera – najchętniej ktoś taki jak pisarz, reżyser czy dziennikarz, ale również satyryk czy twórca reklam. Ich wypowiedzi nie są przecież po prostu subiektywne, przypadkowe lub czysto arbitralne. Skoro zostały skierowane do jakichś odbiorców, można je traktować tak samo, jak Znanięcki nakazywał traktować wszelkie „wypowiedzenia ludzkie”, a zwłaszcza te formułowane z intencją upublicznienia. O takich „wypowiedzeniach” pisał w 1931 roku, że „nie mają charakteru prawd o faktach, lecz same są faktami społecznymi. Nie wyrażają one bowiem obserwacji, lecz aktywne, normatywne, regulatywne lub rozwojowe dążenia wypowiedzającego: dążność do wykonania pewnego czynu, poczucie pewnego obowiązku, chęć narzucenia pewnej normy postępowania innym ludziom, pragnienie realizacji pewnego ideału grupowego”¹. Innymi słowy, zdaniem Znanięckiego, ludzie zazwyczaj mówią nie tylko we własnym imieniu, lecz także w imieniu tych, którzy ich tak czy inaczej współkształtowali, jak również tych, którym próbują przemówić do przekonania i coś na temat ich poglądów zakładają. A odnosi się to, można przyjąć, nie tylko do ankiet i pamiętników,

którymi zajmował się Znaniecki, lecz do wszelkich wypowiedzi, w tym również artystycznych czy quasi-artystycznych.

Literatura polska nie obfituje jednak w nadmiar tekstów, które można by wykorzystać jako źródło wiedzy o przemianach obyczajowych; tym bardziej że nie wypadało nam odwoływać się do utworów nieznanymi lub trzeciorzędnych. A z drugiej strony, jak się okazało, istnieje kilka książek niesłychanie pod tym względem wyrazistych, w których do głosu dochodzi imponujący zmysł syntezy – i które w konsekwencji mogą ilustrować wiele zjawisk jednocześnie. Taką moc syntezy, jeśli idzie o okres międzywojenny, mają na przykład *Ferdynand* Gombrowicza i *Wspólny pokój* Uniłowski; nic dziwnego, że odwołania do nich musiały się powtarzać przy bardzo różnych okazjach. Taką moc syntezy obyczajowej, jeśli idzie o czasy powojenne, mają też – jak się okazuje – dramaty Różewicza. Sporo ciekawych rzeczy można również wyczytać u Tyrmanda – lecz raczej w *Złym* niż w *Dzienniku*, w którym więcej jest interpretacji niż faktów. Nasyconych emocjami obrazów z lat pięćdziesiątych dostarcza także proza wczesnego Marka Hłaski.

Z kolei kopalnią wiedzy o wyglądach są oczywiście filmy – a także wiedzy o tym, czego w różnych okresach nie należało pokazywać. Cukierkowa produkcja międzywojenna omijała starannie wszelką drastyczność o zabarwieniu seksualnym: na przykład w scenach dansingowych eksponowano fordanserki zamiast prostytutek. Cukierkowy socrealizm koncentrował się na rumianych robotnikach w czystych kombinezonach i eliminował w zarodku każdy rzeczywisty konflikt. Natomiast szkoła polska z reguły przerabiała obyczaj w wielką metaforę – wystarczy wspomnieć słynną scenę z *Popiołu i diamentu*, w której podpalone kieliszki ze spirytusem zamieniają się w światełka cmentarne. Później jednak film wyraźnie zbliżył się do tej warstwy rzeczywistości, którą się tutaj zajmujemy: w *Amatorze* przed nosem bohatera zamykały się drzwi sali, gdzie rodziła jego żona, *Barwy ochronne* całkiem udanie pokazywały kastowy podział na obozie naukowym, a skuter Bazylego w *Niewinnych czarodziejach* wynosił go ponad tłum niezmotywowanych. Warto jednak podkreślić, że różne tabu trwały nadal i wcale nie ustąpiły ze zmianą ustrojową. W filmach z ostatniego dziesięciolecia na przykład mało kto przestrzega szóstego przyka-

zania i scen łózkowych jest aż nadmiar, rzadko jednak ktokolwiek na ekranie wspomina o prezerwatywach albo innych środkach antykoncepcyjnych.

Staraliśmy się unikać tematów doraźnych, czasem jednak nie dało się ich pominąć. To, co się dzieje tu i teraz, często narusza porządek, który wydaje się już ustalony. Dokonuje się to zresztą na bardzo różnych poziomach. Na przykład koedukacja w szkołach publicznych, przynajmniej od czasu ostatniej wojny, należała do sfery zjawisk przezroczystych, niezauważalnych; tymczasem ostatnio nabrała wyrazistości właśnie dzięki temu, że zaczęto ją kwestionować. Do spopularyzowania porodu i warunków, w jakich się on odbywa, walenie przyczyniła się akcja „Rodzić po ludzku”, spopularyzowana przez „Gazetę Wyborczą”. Wątek środków przeciwbólowych, masowo zażywanych przez Polaków, podsunęły reklamy telewizyjne, niezwykle w tej kwestii wylewne. I tak dalej. Wydaje się zresztą, że w badaniu współczesności nie sposób uwolnić się od skojarzeń z aktualnościami.

No a potem dopiero czas pokazuje, czy były ważne, czy nie.

Małgorzata Szpakowska



album rodzinny

Rozkoszny bobas na kocyku, dziewczynka bawiąca się z psem, poobijane kolana, „pamiątka Pierwszej Komunii Świętej”, poważny maluch w szkolnym fartuszk z mapą świata w tle i podpisem „klasa Ib”, studniówka w eleganckim przebraniu, czasem wojsko, potem ślub, chrzciny własnego dziecka, bywa, że rodzinne pogrzeby... W biografii Polaka dwudziestego wieku jest kilkanaście takich modelowych fotografii, które wyznaczają węzły egzystencjalne, indywidualne i zbiorowe zarazem. Wyznaczają tożsamość jednostki, wpisując ją jednocześnie w konteksty szersze, we wspólnotę religijną, narodową, lokalną; album fotograficzny to narracja społeczna.

Bez dużej przesady można powiedzieć, że zapis całości doświadczenia dwudziestowiecznego kryje się właśnie w fotografii. Jej wnikliwego odczytania w tym duchu dokonał Tadeusz Kantor w swoim teatrze, przede wszystkim w *Umarłej klasie* (1975) i *Wielopolu, Wielopolu* (1980). Pierwszy spektakl przywoływał „korowód umarłych, powracających, żeby zasiąść ponownie w szkolnych ławkach”; drugi za punkt wyjścia obierał zdjęcie przedstawiające siedmiu rekrutów w przededniu pierwszej wojny światowej. Pisał o nich Jan Kott: „Poruszają się jak kukły. Są nie tylko umarli. Są ekshumowani”². W tej wizji i w tym jej odczytaniu (potwierdzonym także przez graficzny projekt najnowszego wydania książki Kotta, zawierającego fotografie z rodzinnych stron Kantora), pamięć nierozzerwalnie związana jest ze śmiercią – i spotykają się

w fotografii. Interpretacja Kotta bliska jest oczywiście refleksji o fotografii Rolanda Barthes'a, tyle że ma za materiał konkretne realizacje teatralne, w kontekście których Barthes'owskie określenie „Teatr Śmierci” zyskuje dodatkowe znaczenie. Kantor wydobyla z fotografii jej zdolność do ewokowania („ekshumowania”) pamięci o bliskich, a dzięki gestowi teatralnemu prowadzi od egzystencjalnego i historycznego znaczenia zdjęcia ku esencji („W teatrze esencji śmiertelna jest historia”³, pisze Kott).

Nie można jednak zapomnieć o jeszcze jednej sekwencji z *Wielopola, Wielopola*, w której bohaterowie zostają rozstrzelani przez aparat fotograficzny. W teatralnym skrócie obraz ten przywołuje oczywiście owo skojarzenie fotografowania z uśmierceniem („strzelić fotkę”, mówi się niekiedy, a pozowanie do zdjęcia wymaga usztywnienia). Jednocześnie jednak odwołuje się do ściśle historycznego doświadczenia: w wyniku pierwszej i drugiej wojny światowej po całych rodzinach, miastach, po całym narodzie – zostały jedynie fotografie, często one także były ekshumowane (jak fotografie znalezione przy ofiarach Powstania Warszawskiego, przy pomordowanych w Katyniu czy przy ciałach Żydów rozstrzeliwanych w całej Polsce). Te fotografie patrzą na współczesnych z rozlicznych albumów i wystaw, by przypomnieć niektóre: kolekcję *I ciągle widzę ich twarze*, dokumentującą życie polskich Żydów (pierwsza publikacja w 1996 roku; obecnie kolekcja liczy ponad dziewięć tysięcy zdjęć), książkę *Inteligencja polska XIX i XX wieku* (Warszawa 1997), wystawę w budynku sauny Państwowego Muzeum KL Auschwitz-Birkenau, złożoną z fotografii zagrabionych w obozie pomordowanym Żydom, czy dużą część ekspozycji Muzeum Powstania Warszawskiego. Pamięć historii najnowszej opiera się na zdjęciach: one służą za świadectwo czynów i wydarzeń, ale też – a może przede wszystkim – za ślad braku, ponieważ przywołują jakąś rzeczywistość sprzed: sprzed Września, sprzed Powstania, sprzed Zagłady.

W dziewiętnastym wieku młodzi ludzie masowo pozowali do zdjęć w stroju powstańczym (1863) lub wskazującym na żalobę narodową – często była to jedyna ich fotografia, stawiana na kominku czy stoliku na bibeloty: wiązała ona w jedno pamięć o ukończonym z pamięcią o ojczyźnie. Podobną funkcję pamiętki pełniły

Żydowski
chłopiec z opaską.
Prawdopodobnie
zdjęcie identyfikacyjne
do kenkarty –
paradoksalnie,
wbrew intencjom,
jedyny ślad, jaki
pozostał po człowieku.
1943, Jaworów,
woj. Lwów.



fotografie powstańców warszawskich, co dowodzi trwałości romantycznego wzorca. Choć zmianie uległy wzorce fotografowania – istotną cezurę stanowi w tym kontekście pierwsza wojna światowa. Fotografia upowszechnia się i dynamizuje w dwudziestolecie. Dopiero wtedy „album” jako zestaw fotografii (w przeciwieństwie do „portretu”) staje się możliwy. Symboliczny koniec pewnego świata portretuje fotografia Bogumiła Niechcica, pozostawiona przez Barbarę na ścianie domu w płonącym Kalińcu, na początku pierwszej wojny (*Noce i dnie*, powieść Marii Dąbrowskiej i film Jerzego Antczaka).

Przede wszystkim więc fotografia funkcjonuje jako narzędzie sentymentu (jak w znanym wierszu Marii Pawlikowskiej-Jasno-

rzewskiej *Fotografia* z frazą „a zostanie tylko fotografia...” z tomu *Pocalunki*, 1926) lub pamięci historycznej, mocno wpisującej we wspólnotę. Ekspozycje muzealne w dużej części stają się ekspozycjami fotograficznymi: zdjęcia ilustrują lub działają niczym sama rzecz. Tworzą też oczywiście niewyczerpane archiwum, z którego można wysnuwać coraz to nowe narracje. W polskiej wyobraźni utrwaliły się na przykład identyfikacyjne fotografie więźniów KL Auschwitz – podobne zdjęcia robione przez NKWD czy rodzime organy bezpieczeństwa funkcjonują w niej dopiero od 1989 roku. Z drugiej strony niezwykle nasycona jest fotograficzna pamięć o PRL: ukazuje się wiele albumów czy bogato ilustrowanych książek przywołujących tę epokę. Im więcej podobnych pozycji, tym wyraźniej widać, że album potrzebuje narracji – fotografie zaczynają mówić dopiero nanizane na jakieś sensy: stanowią zapis, ale opisem stają się tylko dzięki kontekstowi i/lub podpisowi. Taką właśnie szeroką konwencją narracyjną jest „album rodzinny”.

Przywołane zdjęcia więźniów stanowią jeden z licznych w kulturze przykładów wykorzystania fotografii przez nowoczesne instytucje władzy i przemocy. Znakomitą intuicją wykazała się Agnieszka Holland, która w swojej ekranizacji *Dziejów jednego pociągu* Andrzeja Struga ukazała generał-gubernatora Warszawy pochylonego nad albumem z wklejonymi zdjęciami skazanych buntowników z 1905 roku (*Gorączka*, 1980). W okresie PRL odwołania do podobnych sensów – poza kontekstem zbrodni hitlerowskich – nie były, z oczywistych powodów, częste. Można do nich znaleźć jedynie aluzję w komedii *Ewa chce spać* (reż. Tadeusz Chmielewski, 1958), kiedy zatrzymana w areszcie prostytutka poucza Ewę, biorąc ją za młodszą koleżankę po fachu, by pod żadnym pozorem nie dała się sfotografować. W tej komedii omyłek, której balladowy świat przedstawiony stanowi odwrócenie wyobrażenia o stalinizmie, pojawia się też wyraźne wartościowanie cywilizacyjne: młody milicjant, oglądając aparat fotograficzny, mówi: „dobry, pewnie kradziony albo amerykański” (naprawdę pożądane dobra są obce, cudze).

Gatunek fotograficzny żywo obecny w polskiej tradycji to pejzaż. Ma on swego ojca założyciela w osobie Jana Bułhaka (1876–1950), twórcy „fotografii ojczystej”. Artystyczna praktyka tego „fo-

tografia” (bo tego określenia, dla odróżnienia się od fotografów rzemieślników, używał Bułhak) odwoływała się do tradycji malarzkiej, poszukiwała piękna i malowniczości. Duża część dorobku Bułhaka (jak na przykład fotografie przedwojennego Wilna) nie mogła funkcjonować w PRL, ale jego technika przysłużyła się malowaniu urody „ziemi ojczystej” – u schyłku życia fotografował jeszcze pejzaże, tyle że industrialne, socjalistycznej Polski. Epatawanie pięknem polskiego krajobrazu, użytym w formie znaku i zarazem bodźca uczuć patriotycznych, często z towarzyszeniem muzyki Fryderyka Chopina, stanowi jedną z banalniejszych klisz polskiej wyobraźni. Symptomatyczny w tym kontekście wydaje się film *Album polski* Jana Rybkowskiego (1970). Reżyser musiał go zrealizować w ramach rehabilitacji za swój poprzedni film *Kiedy miłość była zbrodnią – Rassenschande*, który zdaniem komisji kolaudacyjnej w niewłaściwym świetle ukazywał Niemców podczas drugiej wojny, ponieważ skupiał się na „niereprezentatywnych” wątkach miłości polsko-niemieckiej (karalnej w świetle niemieckiego ustawodawstwa jako „Rassenschande – pohańbienie rasy”), a także pokazywał żal niemieckich matek wysyłających swoich synów na front. *Album polski* miał stosunkom polsko-niemieckim przywracać właściwe proporcje: przypominał i wojnę, i rzekomy współczesny rewizjonizm. Przede wszystkim jednak pokazywał piękno polskiej ziemi: zbóż, maków, lasów – pokazywał tym dobitniej, im mocniej reżyser chciał spełnić oczekiwania władz. Ale podobne użycie pejzażu znajdziemy w rozlicznych dziełach polskiej kinematografii (nie wspominając o albumach fotograficznych): w biografach Chopina, w ekranizacjach literatury dziewiętnastowiecznej (od *Pana Tadeusza*, przez *Nad Niemnem*, po *Trędowatą*) i w filmach współczesnych (na przykład *Con amore*, reż. Jan Batory, 1976).

Pejzaże obce pojawiają się w polskiej fotografii przede wszystkim jako tło zdjęć z podróży prywatnych i wakacji. Ich rozmnożenie nastąpiło w latach dziewięćdziesiątych – choć istniały wcześniej, dokumentując wczasy w Bułgarii lub nad Balatonem – wraz z tym, jak upowszechniły się zagraniczne wyjazdy (staniały, a paszport przestał być przywilejem), a potem aparaty cyfrowe (skonstruowane w latach siedemdziesiątych, do masowej produkcji weszły na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych;



Pamiętka z wycieczki do Warszawy: zdjęcie pod Pomnikiem Powstania Warszawskiego.

dziś są kupowane częściej niż aparaty analogowe). Sensem zdjęć wakacyjnych jest jednak to, co widać na tle pejzażu lub emblematu obcej kultury (Akropolu, wieży Eiffla, budynków Gaudiego), czyli turysta, dumny wędrowiec we własnej osobie. W dziedzinie autopromocji bije fotografię na głowę jedynie telefon komórkowy, ponieważ umożliwia jeszcze bardziej radykalny przekaz: „TERAZ jestem TU”. Fotografowanie turystyczne jest tak powszechne, że właściwie byłoby przezroczyste, gdyby nie to, że stanowi też formę przemocy wobec bliźnich. W domowym zaciszu znajomi i krewni pokazują – znajomym i krewnym, którzy mają pecha odwiedzić ich po wakacjach (lub po weselu, ale też na przykład po spacerze w parku z dzieckiem) – setki zdjęć z komentarzem: „to my”, „to ja”. W tle cały świat u stóp.

Tyleż co medium pamięci, jest też fotografia medium ciała. Trudna do przecenienia jest rewolucja, jaka dokonała się w nowoczesnej świadomości wraz z tym, jak człowiek zobaczył siebie na fotografii. W początkach fotografowania ciało pozostaje jednak usztywnione gorsetem pozy i kostiumu społecznego: powstaniec, stateczny ziemianin, chłop wbity w odświętny strój, rekrut, nowożeńcy. Z czasem im szybciej trzaska migawka, tym bardziej cia-

ło wyzwała się z tego usztywnienia, a przedstawieni na zdjęciach ludzie tracą wyraziste przypisanie społeczne. Fotografia staje się obrazem „ja” autentycznego, spontanicznego, na chwilę jedynie zatrzymanego w bezustannej ekspresji, lub – przeciwnie – ma być przebraniem. W tym drugim wypadku jest też projekcją tych pozytywnych emocji, które w przyszłości oglądanie fotografii ma wywoływać: ślub jest radosny, niezależnie od tego, że uśmiech to często ostatnia rzecz, na którą mają ochotę zdenerwowani nowożeńcy. Nie chodzi jednak, wbrew pozorom, o uchwycenie chwili, ale o stworzenie obrazu z narracji społecznej, w której ślub (przynajmniej do rozwodu) jest ważnym elementem biografii, i elementem radosnym. Różne stylizowane fotografie ślubne wyparły popularne niegdyś monidła, czyli podmalowywane portrety „młodych” – w obu przypadkach chodzi jednak o to, by wizerunek był dopracowany, a pamięć znalazła odpowiednie zawieszenie.

Pozorna swoboda współczesnej fotografii skrywa jeszcze innego rodzaju i głębsze zniewolenie. Ciało bowiem wchłania i na poziomie podskórnym, podświadomym powtarza gesty i zachowania utrwalane i powielane w fotografiach reklamowych, na zdjęciach gwiazd, na wybiegach mody. Nie tylko pozuje się do zdjęć tak samo, jak pozują aktorzy na fotosach lub modelki na okładkach czasopism, zaczyna się także – chcąc nie chcąc – podobnie siadać, stać, uśmiechać się i spoglądać. Moment, w którym fotograf mówi „tu leci ptaszek” (by nakazać spojrzenie w obiektyw) lub „cheese” (by nakazać uśmiech), to moment zatrzymania się w pozie, w której podmiot chce być zobaczony. Zwykle jest ona dokładnie zdefiniowana przez kanony piękna i reguły społeczne.

Wydaje się, że jedynym wyjściem z tej sytuacji jest ucieczka do przodu – w końcu żyjemy w epoce, kiedy album rodzinny już nie funkcjonuje jako potoczna forma narracji fotograficznej. Masowe fotografowanie, dziś także za pomocą telefonu komórkowego, prowadzi do konstrukcji „opowieści fotograficznej”, która coraz szerzej pokrywa najdrobniejsze nawet epizody biografii. Współczesne dziecko może mieć nawet kilkaset zdjęć z jednego kinderbalu – dwa lub trzy pokolenia wcześniej (w zależności od klasy społecznej) byłby to jedynie ów obraz „rozkosznego bobasa na kocyku”. Mamy do czynienia ze stosami zdjęć, a jeszcze częściej

– z wirtualnymi katalogami fotografii deponowanych na twarde dyskach komputerów i w pamięci komórek. Nie sposób ich obejrzeć, a mimo to praktyka fotografowania nie ustaje. „Jestem, bo fotografuję” / „Jestem, bo jestem fotografowany” – wydają się krzyknąć fotoblogi w internecie, foldery „Moje obrazy” w komputerach i ciągle jeszcze szafy wypełnione albumami. Coraz rzadziej są to fotografie z domeny publicznej; ich stawką jest raczej owo „autentyczne, spontaniczne «ja»”. Które zaczyna się lękać, kiedy okazuje się, że naprawdę może zostać sfotografowane w każdej „autentycznej” chwili.

Bodaj najwyraźniej stało się to dostrzegalne przy okazji rozmaitych afer szkolnych i toczących się wokół nich dyskusji prasowych (toruńskiej z 2004 roku, kiedy sfotografowano nauczyciela z koszem na głowie, czy gdańskiej z 2006 roku, w której zapis symulowanego gwałtu uznano za przyczynę samobójczej śmierci dziewczynki) – jednym z ich aspektów był także lęk przed fotografią zrobioną w sytuacji, owszem, autentycznej, ale jednak odległej od pożądanego wizerunku publicznego. Jakby echem wracał lęk, przypisywany tradycyjnym społecznościom, że zdjęcie „zdejmuje” duszę, jakby czas było już odpocząć od fotografii.

Iwona Kurz



alkoholizm: „zalać robaka”

„Nie ma takiej ilości alkoholu, którą można nazwać bezpieczną.” Podobny przekaz niosą poradniki, wywiady z terapeutami, wstrząsające reportaże o osobach uzależnionych, zwłaszcza kobietach. Ta bezpieczna ilość alkoholu zwykle bowiem dotyczy potencjalnego wpływu na płód, a nad wszystkim unosi się widmo zagrożenia dla „ja”, a przede wszystkim dla rodziny.

Nie wydaje się, żeby istniały czasy wolne od picia alkoholu (bądź spożywania innych substancji o podobnym działaniu na organizm), z pewnością jednak istniały okresy wolne od grozy alkoholizmu. Wprowadził to pojęcie (*alcoholismus chronicum*) dopiero w 1849 roku Magnus Huss, szwedzki uczyony, przerażony stopniem powszechności upijania się rodaków, szczególnie mocnymi trunkami. Niemniej dopiero dwudziesty wiek odznacza się znaczącym przyrostem badań nad tym zjawiskiem (warto przywołać przede wszystkim pracę Elvina Mortona Jellinka *The Disease Concept of Alcoholism* z 1960 roku, promującą koncepcję, do dziś uważaną za dyskusyjną, że alkoholizm jest chorobą) oraz narastającą troską o pijących i konsekwencje ich picia, zarówno dla nich, jak i dla społeczeństwa („problemy alkoholowe” znajdują się liście zagrożeń globalnych WHO). Z tym też wiąże się gwałtowna produkcja idei i nakazów terapeutycznych. W tym kontekście najbardziej znany jest ruch Anonimowych Alkoholików, który powstał w latach trzydziestych w USA.

Do Polski informacje na ten temat dotarły po odwilży październikowej, choć część publikacji o zasadach ruchu została