

Tomasz Stempowski

Lieux de mémoire", ikony, fotografie : wpływ obrazów fotograficznych na pamięć zbiorową w Polsce – rekonesans

Pamięć i Sprawiedliwość 12/2 (22), 93-109

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Lieux de mémoire, ikony, fotografie. Wpływ obrazów fotograficznych na pamięć zbiorową w Polsce – rekonesans

Próba nakreślenia roli fotografii w procesie kształtowania pamięci zbiorowej Polaków napotyka znaczne trudności. Podstawową przeszkodą jest brak szczegółowych studiów nad społeczną recepcją obrazów fotograficznych oraz badań opinii publicznej w zakresie rozpoznawalności poszczególnych obrazów. W rezultacie trzeba wykorzystywać wiedzę fragmentaryczną, pochodzącą z badań poświęconych innej problematyce lub zgromadzoną bez zachowania rygorów metodologicznych i nietworzącą zbioru danych, skonstruowanego w sposób przemyślany. Dzieje się tak, mimo że polska socjologia zajmuje się pamięcią zbiorową od dawna i ma na tym polu znaczne osiągnięcia¹, a różne aspekty stosunku Polaków do historii były w ostatnim dziesięcioleciu przedmiotem kilku dużych projektów badawczych², które zaowocowały ważkimi publikacjami naukowymi.

Słabe rozpoznanie roli fotografii w kształtowaniu pamięci zbiorowej wiąże się z nieufnością wobec źródeł wizualnych i niewypowiedzianym przekonaniem o ich mniejszej wadze i użyteczności dla nauk społecznych. Wprawdzie w ostatnich latach pojawiły się w Polsce publikacje z zakresu kultury wizualnej, są to jednak przede wszystkim tłumaczenia podstawowych tytułów zagranicznych oraz antologie i wydawnictwa o charakterze podręcznikowym, a nie prace będące wynikiem samodzielnie przeprowadzonych badań.

Brak studiów nad rolą fotografii w konstruowaniu pamięci zbiorowej jest sam w sobie zagadnieniem godnym namysłu, nie jest jednak tylko specyfiką polską. Jak zauważył Jens Ruchatz, „Jeśli weźmiemy pod uwagę, że sama fotografia była uznawana za pamięć, staje się jeszcze mniej zrozumiałe, że tylko sporadycznie pojawia się w badaniach nad historią środków przekazywania pamięci. Ani Leroi-Gourhan, ani Assmannowie nie poświęcają fotografii należytej uwagi. Periodyzacja

¹ Nina Assorodobraj-Kula już w 1963 r. opublikowała artykuł, który wyprzedził światowy *boom* na badania nad tą tematyką (zob. *eadem*, „*Żywa historia*”. *Świadomość historyczna: symptomy i propozycje badawcze*, „*Studia Socjologiczne*” 1963, nr 2, s. 5–45).

² Projekty badawcze: „Współczesne społeczeństwo polskie wobec przeszłości” (Instytut Studiów Politycznych, 2003 r.), „II wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego” (Pentor Research International na zlecenie Muzeum II Wojny Światowej, 2009 r.), „Polsko-niemieckie miejsca pamięci/Deutsch-Polnische Erinnerungsorte” (Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie, 2009–2012 r.).

zwykle ogranicza się do przekazu mówionego, piśmiennictwa, druku i kończy na epoce cyfrowej. Media analogowe – przede wszystkim fotografia, fonografia i film – są traktowane marginalnie, jeśli w ogóle bierze się je pod uwagę”³.

Takie uogólnienie jest tylko częściowo słuszne. Fotografia bywa faktycznie często pomijana w całościowych studiach nad historią i funkcjonowaniem pamięci zbiorowej, w amerykańskich i zachodnioeuropejskich naukach społecznych nie brakuje jednak pozycji poświęconych społecznej i politycznej roli fotografii⁴.

Znaczenie fotografii dla budowania pamięci zbiorowej zostało zauważone przez niektórych historyków. Jacques Le Goff uznał, że w XIX i na początku XX w. pojawiły się w sferze pamięci zbiorowej dwa ważne zjawiska. Pierwszym było stawianie pomników ku czci poległych, drugim właśnie fotografia, „która dokonuje przewrotu w kwestii pamięci: pomnaża ją i demokratyzuje, przydaje jej precyzji i prawdziwości wcześniej nieosiągalnej w zakresie pamięci wizualnej oraz pozwala uchronić pamięć przed czasem i związaną z nim przemianą”⁵.

Badania nad społecznym funkcjonowaniem pamięci liczą sobie już kilkadziesiąt lat i wciąż sytuują się na przecięciu kilku dyscyplin: socjologii, psychologii społecznej, historii, politologii, medioznawstwa, z których każda stosuje inną metodologię i pojęcia. Dopiero niedawno zaczęły się formować jako oddzielna dyscyplina badań, określana terminem *memory studies*. W 2008 r. powstał periodyk pod takim właśnie tytułem, który za przedmiot zainteresowań obrał „społeczne, kulturowe, poznawcze, polityczne i technologiczne zmiany wpływające na to, jak, co i dlaczego pamiętają i zapominają jednostki, grupy i społeczeństwa”⁶. Proces wyodrębnienia się nowej dziedziny badań akademickich jest jednak odległy od zakończenia i budzi kontrowersje⁷. Nawet sam termin „pamięć zbiorowa” nie jest powszechnie używany i konkurują z nim takie określenia jak „pamięć społeczna”, „pamięć kulturowa”, „świadomość zbiorowa” i inne. Poszczególne

³ J. Ruchatz, *The photograph as externalization and trace* [w:] *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*, red. A. Erll, A. Nünning, Berlin 2008, s. 369.

⁴ Do najważniejszych prac na temat roli fotografii w tworzeniu pamięci zbiorowej należą: A. Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York 2008; D. Barnouw, *Germany 1945. Views of War and Violence*, Bloomington 2008; C. Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998; *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas 1900 bis 1949*, red. P. Gerhard, Göttingen 2009; *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas 1949 bis heute*, red. P. Gerhard, Göttingen 2008; B. Drechsel, *Politik im Bild. Wie politische Bilder entstehen und wie digitale Bildarchive arbeiten*, Frankfurt am Main 2005; Ch. Hamann, *Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung*, Herbolzheim 2007; R. Hariman, J.L. Lucaites, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture and Liberal Democracy*, Chicago–London 2007; H. Knoch, *Das Bild als Tat. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001; R. Kroes, *Photographic Memories. Private Pictures, Public Images, and American History*, Hanover–London 2007; S. Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, Chicago 2010; M. Moss, *Toward the Visualization of History. The Past as Image*, Lexington 2009; *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, red. B. Brennen, H. Hardt, Champaign 1999; J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, Warszawa 2007; *idem*, *Private Pictures: Soldiers' Inside View of War*, London 2011; A. Trachtenberg, *Reading American Photographs. Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, New York 1989; B. Zelizer, *About to Die. How News Images Move the Public*, New York 2010; *idem*, *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago 1998.

⁵ J. Le Goff, *Historia i pamięć*, Warszawa 2007, s. 145.

⁶ <http://mss.sagepub.com/>, 9 X 2012 r.

⁷ S. Radstone, *Memory studies. For and against*, „Memory Studies” 2008, nr 1, s. 31–39.

badacze niejednokrotnie wprowadzają własne terminy lub definiują już istniejące zgodnie ze swoimi potrzebami.

Ramy niniejszego artykułu nie pozwalają na nakreślenie historii badań nad pamięcią zbiorową⁸. Zostaną przywołane tylko te koncepcje, które mają bezpośrednie znaczenie dla rozważań nad rolą fotografii. Konieczne natomiast jest sprecyzowanie terminu „pamięć zbiorowa”. Barbara Szacka zaproponowała niedawno, by zdefiniować go jako „zbiór wyobrażeń członków zbiorowości o jej przeszłości, o zaludniających ją postaciach i minionych wydarzeniach, jakie w niej zaszły, a także sposobów ich upamiętniania i przekazywania o nich wiedzy uważanej za obowiązkowe wyposażenie członka tej zbiorowości. Inaczej mówiąc, jako [zbiór] wszystkich świadomych odniesień do przeszłości, które występują w bieżącym życiu zbiorowym”⁹.

Szczególnie użyteczne jest używane przez tę autorkę rozróżnienie między pamięcią publiczną a potoczną. Ta pierwsza obejmuje odniesienia do historii obecne w przekazach publicznych – przemówieniach politycznych, powieściach, filmach, serialach telewizyjnych, publikacjach medialnych itp. Jest ona łatwo dostępna i zazwyczaj to ona staje się przedmiotem naukowych analiz. Pamięć potoczna natomiast oznacza to, co rzeczywiście jest obecne w umysłach ludzi. Często niesłusznie przyjmuje się, że obie formy pamięci są tożsame i, badając przekazy, możemy poznać świadomość ludzi. To nieprawda, część przekazów bowiem zostaje odrzucona.

„Rozbieżność między pamięcią publiczną i tym, co tkwi w głowach ludzi i co można nazwać pamięcią potoczną, jest dość wyrazista i stosunkowo łatwa do uchwycenia w warunkach społeczeństwa autorytarnego, posługującego się cenzurą i z jej wydatną pomocą kontrolującego publiczne przekazy, natomiast znacznie trudniejsza w społeczeństwach demokratycznych i pluralistycznych. Nie znaczy to, że taka rozbieżność nie istnieje i nie stanowi interesującego problemu badawczego”¹⁰.

Te dwa typy pamięci tworzą oddzielne ramy funkcjonowania także dla fotografii. W każdym z nich, o czym będzie jeszcze mowa, dominuje inny rodzaj zdjęć, pełnią one odmienną funkcję i są inaczej odczytywane.

W kontekście tych rozważań użyteczny okazuje się też zaproponowany przez Andrzeja Szpocińskiego podział pamięci społecznej na pamięć antykwaryczną (martwą i niefunkcjonalną), pamięć historyczną (żywą i niefunkcjonalną) i pamięć monumentalną (żywą i funkcjonalną)¹¹. Odnosząc powyższe kategorie do fotografii, można uznać, że dla pamięci antykwarycznej reprezentatywne są anonimowe zdjęcia portretowe, np. dziewiętnastowieczne *carte de visite*, które współcześnie poświadczają tylko istnienie w przeszłości portretowanej osoby

⁸ Obszerny przegląd literatury znajduje się w: B. Szacka, *Czas przeszły – pamięć – mit*, Warszawa 2006.

⁹ *Ibidem*, s. 19.

¹⁰ B. Szacka, *II wojna światowa w pamięci rodzinnej* [w:] P.T. Kwiatkowski, L.M. Nijakowski, B. Szacka, A. Szpociński, *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Gdańsk–Warszawa 2010, s. 82–83.

¹¹ P.T. Kwiatkowski, A. Szpociński, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, Warszawa 2006, s. 29–31.

i fotografa wykonującego zdjęcie. Poza tym nie budzą większych emocji, co najwyżej stają się przedmiotem kolekcjonerskich pasji. O fotografiach w kategoriach pamięci historycznej można mówić wtedy, gdy stają się one przedmiotem naukowych analiz, np. gdy są dla historyka źródłem do rekonstrukcji minionych faktów. Za dobry przykład funkcjonowania pamięci monumentalnej można uznać ikony fotograficzne. Choć przedstawiają one obrazy z bardziej lub mniej odległej przeszłości, służą do wyrażania współczesnych idei i interesów. Zazwyczaj też towarzyszą im emocje, które mogą obudzić aktywność społeczną.

W naukach zajmujących się kulturą wizualną także brak jasno zdefiniowanych pojęć i precyzyjnych narzędzi metodologicznych. Nasilenie zainteresowania tą tematyką nastąpiło w latach siedemdziesiątych XX w. i wiązało się z tzw. zwrotem obrazowym (*pictorial turn*) lub ikonycznym (*iconic turn*). Obecnie niemal powszechnie uznaje się, że wszechobecność obrazu jest jedną z najważniejszych cech współczesnej kultury¹².

Z wykorzystaniem źródeł wizualnych w naukach społecznych wiążą się jednak istotne trudności teoretyczne¹³. Część badaczy uważa, że są one analizowane pod kątem znaczenia za pomocą kategorii semiotycznych i językowych takich samych jak inne teksty kultury. Tymczasem językowy model komunikacji jest nieadekwatny w odniesieniu do form wizualnych, a zmysłowego doświadczenia obrazów nie są w stanie oddać inne formy tekstu¹⁴. Barbie Zelizer zauważyła, że różne nośniki pamięci w odmienny sposób nadają znaczenie przeszłości, ponieważ to, jak ją pamiętamy przez obrazy, bardzo różni się od tego, jak zapamiętujemy bez ich udziału¹⁵.

Większość badań koncentruje się na medialnym wytwarzaniu i dystrybucji fotografii, zdecydowanie mniejsze jest zainteresowanie tym, jak w rzeczywistości są one interpretowane i pamiętane przez zbiorowości oraz poszczególnych ludzi. Zachwiane są proporcje między badaniami nad produkcją a recepcją obrazów. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy są z pewnością trudności w zgromadzeniu danych, które pozwoliłyby na formułowanie sądów w odniesieniu do tego drugiego zakresu problemowego. Odwołując się do kategorii używanych przez Barbarę Szacką, można stwierdzić, że także w odniesieniu do fotografii lepiej opisana jest pamięć publiczna od potocznej.

Można wskazać wiele form obecności zdjęć w pamięci zbiorowej. Spisanie ich wyczerpującej listy przekracza ramy tego tekstu. Na potrzeby niniejszych rozważań proponuję przyjrzeć się dwóm – w pewnym sensie przeciwstawnym – przypadkom: fotografiom prywatnym i ikonom fotograficznym.

¹² M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Warszawa 2009, s. 76.

¹³ Dodatkowe komplikacje w obrębie polskojęzycznej literatury przedmiotu wprowadzają kwestie językowe. Wyraz „fotografia” oznacza zarówno formę utrwalania obrazu na materiale światłoczułym, jak i poszczególne materialne odbitki fotograficzne. W niektórych kontekstach prowadzi to do niejasności i może być mylące. Aspekty funkcjonowania fotografii bądź jako materialnego artefaktu, bądź jako wyabstrahowanego z materii obrazu, który może być powielany na dowolnym nośniku, a nawet obyć się bez niego, niewątpliwie wpływają na jej rolę w tworzeniu pamięci zbiorowej.

¹⁴ M. Banks, *Materiały wizualne...*, s. 76–78.

¹⁵ B. Zelizer, *The Voice of the Visual in Memory* [w:] *Framing Public Memory*, red. K.R. Philips, Tuscaloosa 2004, s. 157–158.

Fotografie prywatne można zdefiniować jako wszelkie zdjęcia wykonane dla udokumentowania i upamiętnienia ludzi, miejsc i ważnych wydarzeń z życia jednostek i ich bliskich. Są wśród nich zarówno zdjęcia zrobione w atelier i przez profesjonalnych fotografów wynajętych do uwiecznienia uroczystości rodzinnych (ślubów, wesel, chrzcin), jak i fotografie amatorskie, wykonane przez członków rodziny lub znajomych. Mogą to być wreszcie fotografie wytworzone instytucjonalnie, np. zdjęcia grupowe ze szkoły czy pracy, które zostały włączone do rodzinnych kolekcji. Jest to więc heterogeniczna kategoria skupiająca zdjęcia rodzinne, portrety, fotografie grupowe, ale także zdjęcia miejsc (architektury, pejzaży, wnętrz), przedmiotów, zwierząt. Łączy je to, że dla gromadzącej je osoby i jej najbliższych są pamiątką z przeszłości. Ważny tu wydaje się też aspekt ich materialności. To nie tylko obrazy, ale także przedmioty obdarzone własną historią.

Kwestia materialności fotografii odsyła do zagadnienia stosunku między oryginałem a kopią¹⁶. W obrębie pamięci potocznej, w której dominują zdjęcia prywatne, stykamy się z reguły z oryginałami, natomiast w sferze publicznej przeważają reprodukcje powielane na różnych nośnikach i rozpowszechniane za pośrednictwem mediów. Jednak coraz więcej kopii pojawia się także wśród zdjęć rodzinnych. Wskutek rozwoju nowoczesnych technologii wiele starych zdjęć jest powielanych. Ich kopie trafiają do rąk tych członków rodziny, którzy ich wcześniej nie mieli. Często oglądane i pokazywane są właśnie reprodukcje, a oryginały zostają zabezpieczone przed zniszczeniem. Niektórzy respondenci biorący udział w dyskusji grup tematycznych w badaniach „II wojna światowa w pamięci społeczeństwa polskiego” na spotkanie przynieśli ze sobą właśnie kopie zdjęć¹⁷.

Joanna Bartuszek w latach 1999–2002 zebrała w Małopolsce (rejon Kolbuszowej) i na Podkarpaciu (okolice Nowego Targu, wieś Pyzówka) relacje na temat funkcjonowania fotografii w kulturze chłopskiej¹⁸. W oglądanych przez siebie kolekcjach wyróżniła kilka kategorii. Najliczniejsze były grupowe portrety rodzinne, wykonane w atelier lub przed domem, następnie zdjęcia ślubne, portrety indywidualne (panieńskie i kawalerskie), fotografie wojskowe (wykonane w atelier i podczas służby). Kolejne grupy to zdjęcia dokumentujące święta (komunie, pogrzeby, chrzty, a także Boże Narodzenie, Wielkanoc, urodziny, imieniny) i wydarzenia społeczne (spotkania towarzyskie, praca, święta kościelne i państwowe oraz wyjazdy, np. sanatoryjne). Najmniejszą grupę stanowiły fotografie określone przez autorkę jako artystyczne, np. krajobrazy¹⁹.

Fotografie prywatne²⁰ oglądane są w samotności lub w gronie najbliższych. Zdjęcia często są pozbawione elementów tekstowych lub towarzyszą im tylko

¹⁶ Oryginalność odbitki fotograficznej jest zagadnieniem wartym osobnego omówienia. Tu za oryginały uznaję odbitki sporządzone z oryginalnych negatywów w okresie, w którym doszło do utrwalenia obrazu na materiale światłoczułym.

¹⁷ *II wojna światowa w pamięci społeczeństwa polskiego. Badania jakościowe. Raport (część 1) opracowany dla Muzeum II Wojny Światowej*, Pentor, Warszawa 2009, http://www.muzeum1939.pl/fotografie/3/29_090900.pdf, 16 VIII 2012 r.

¹⁸ Badaczka przeprowadziła 54 wywiady przy użyciu kwestionariuszy pogłębianych. W badaniach wykorzystywała też zebrane zdjęcia oraz spisane obserwacje (zob. J. Bartuszek, *Między reprezentacją a „martwym papierem”*. *Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Warszawa 2005, s. 14–15).

¹⁹ *Ibidem*, s. 74–75.

²⁰ Badacze definiują ten termin w różny sposób. Julia Hirsch tematem swoich rozważań w książce *Family Photographs. Content, Meaning and Effect* uczyniła fotografię rodzinną, która – według niej

podstawowe opisy. Teksty pisane nie są konieczne, gdyż osoby, które oglądają fotografie, wiedzą, co jest na nich przedstawione i jakie opowieści się z nimi wiążą. Oglądanie fotografii stanowi bodziec do przypomnienia sobie lub opowiedzenia tych historii. Treści towarzyszące obrazom są rozpowszechniane drogą ustną w ograniczonym gronie osób związanych więzami powinowactwa lub znajomości.

Tak rozumiane fotografie prywatne stanowią ważny składnik pamięci rodzinnej. W badaniach ankietowych, które wśród 405 klientów łódzkich zakładów fotograficznych przeprowadził od września do listopada 2003 r. Tomasz Ferenc²¹, 74 proc. respondentów zadeklarowało, że w domach eksponuje różne zdjęcia, a 54 proc., że ogląda zdjęcia podczas spotkań z rodziną i bliskimi²².

Podobne wnioski formułują antropolodzy kultury. Większość respondentów w badaniach Joanny Bartuszek twierdziła, że dość często ogląda zdjęcia, chociaż zabiera to dużo czasu. Najczęściej po zdjęcia sięgano przy okazji wizyt rodziny lub znajomych. Pokazywano je, żeby się pochwalić, mieć temat do rozmowy, przypomnieć dawne czasy. Często oglądanie zdjęć inicjowały dzieci. Przy tej okazji tłumaczono, kogo przedstawiają fotografie i opowiadano rodzinne historie. Respondenci często mówili, że zdjęcia przechowuje się po to, żeby dla dzieci były świadectwem minionych czasów. Fotografie mogą jednak być oglądane także w samotności, wtedy gdy przychodzi na to ochota. W konkluzji krótkiego omówienia sposobów oglądania fotografii badaczka stwierdziła, że „oglądanie zdjęć jest przyjętym zwyczajem kulturowym. Różnica polega jedynie na częstszym lub rzadszym sięganiu po zdjęcia, ale zawsze się je ogląda”²³. Według jej rozmówców, fotografia odświeża i podtrzymuje pamięć. Gdyby nie zdjęcia, które można co jakiś czas obejrzeć, to najprawdopodobniej niektóre wydarzenia i ludzie ulegliby zapomnieniu. Jak określił to jeden z respondentów: „Jak ci ktoś umrze, choćbyś se chciał przypomnieć, jak to było, to nie da się przypomnieć, a jak to zobaczysz, to ci się wtedy wszystko przypomnia”²⁴.

Zdjęcie ma zdolność poświadczania prawdziwości przeszłych zdarzeń oraz rzeczywistego istnienia ludzi. Fotografia nie jest natomiast w stanie zastąpić pamięci. Znamienne, że respondenci wyrzucali lub niszczyli zdjęcia, których treści nie potrafili już określić, a przedstawione na nich wydarzenia i ludzie zostali zapomnieni i nie można ich nazwać²⁵. Gdy została zerwana więź emocjonalna między ludźmi a zdjęciami, traciły one wartość. Jak stwierdziła autorka, „fotografia i pamięć pozostają ze sobą w nierozzerwalnym związku. Pamięć wspomaga fotografię, a fotografia pamięć”²⁶.

– musi przedstawiać co najmniej dwie spowinowaczone ze sobą osoby, co odróżnia ją od fotografii prywatnej, która obejmuje portrety pojedynczych ludzi (zob. T. Ferenc, *Fotografia. Dyletanci, amatorzy i artyści*, Kraków 2004, s. 109).

²¹ Badania przeprowadzone były na grupie niereprezentatywnej, w czterech tzw. fotolabach w centrum Łodzi. Podczas rekrutacji badanych zastosowano metodę równych odstępów, prosząc o wypełnienie ankiety co trzeciego klienta (zob. T. Ferenc, *Fotografia...*, s. 102).

²² *Ibidem*, s. 113–115.

²³ J. Bartuszek, *Między reprezentacją...*, s. 98–100.

²⁴ *Ibidem*, s. 118.

²⁵ *Ibidem*, s. 140–146.

²⁶ *Ibidem*, s. 118.

W badaniach *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*²⁷ 50 proc. respondentów deklарowało, że ma jakieś pamiątki rodzinne, a 42 proc. rodzin posiadało zdjęcia. Na pytanie o rodzaj tych pamiątek 89 proc. zadeklарowało, że są to fotografie. To zdecydowanie najliczniejszy typ pamiątek. Następne w kolejności były dokumenty urzędowe, które miało 36 proc. respondentów²⁸.

Także w badaniach pamięci zbiorowej pokolenia transformacji, czyli młodzieży urodzonej już po przemianach ustrojowych, przeprowadzonych w 2009 r. na próbie ponad 5 tys. uczniów, znaczna część respondentów zadeklарowała, że w ich rodzinach zachowały się pamiątkowe zdjęcia rodzinne lub albumy. Pytanie o najważniejszą przechowywaną w domu pamiątkę skierowano wyłącznie do tych respondentów, którzy wcześniej stwierdzili, że ktoś z ich przodków brał udział w ważnych wydarzeniach historycznych. Wśród uzyskanych w ten sposób 909 odpowiedzi 27,3 proc. wskazało na zdjęcia i albumy, ustępujące tylko medalom i odznaczeniom (29,5 proc. odpowiedzi)²⁹. Na duże zainteresowanie pamiątkowymi fotografiami wskazują też badania reakcji na wybrane sytuacje kontaktu z przeszłością w codziennych sytuacjach. Największe zaciekawienie respondentów (74,7 proc.) budziły relacje o przeszłości słyszane z ust rodziców lub dziadków, ale niewiele mniej, bo 68,7 proc. zadeklарowało, że zwróciłoby szczególną uwagę, gdyby w czasie porządków znaleźli „starą fotografię, rodzinną pamiątkę z ubiegłego wieku”³⁰.

Zbadania wymaga kwestia, w jaki sposób zdjęcia prywatne wpływają na pamięć zbiorową. Fotografie prywatne nie są bowiem wyłącznie elementem historii osobistych. Niektóre stają się ogniwem łączącym pamięć rodzinną z pamięcią narodową. Z jednej strony wprowadzają „wielką historię” do pamięci rodzinnej, z drugiej same stają się składnikiem pamięci zbiorowej szerszych grup społecznych. Piotr Tadeusz Kwiatkowski zauważył, że „w rodzinnym dyskursie spotykają się i wzajemnie przenikają dwa nurty pamięci: pierwszy to wspomnienia o »wielkiej historii«, drugi zaś – pamięć o przeszłości rodziny”³¹. Przyczynia się do tego rzeczywistość przedstawiona na fotografiach. Nawet zwykły portret może odsyłać z historii osobistej do ważnych wydarzeń w dziejach społeczeństwa, jeśli np. sportretowana na zdjęciu osoba nosi mundur wojskowy i uczestniczyła w wojnie. W badaniach przeprowadzonych w 2009 r. poświęconych pamięci II wojny światowej 33,1 proc. respondentów zadeklарowało posiadanie pamiątek z tego okresu, wśród których 35,9 proc. stanowiły fotografie przedstawiające żołnierzy w mundurach lub uzbrojonych partyzantów, samych lub w towarzystwie cywili³².

²⁷ Badania ilościowe przeprowadzone przez ośrodek Pentor od listopada 2003 r. do stycznia 2004 r. na ogólnopolskiej, losowo dobranej grupie mieszkańców Polski powyżej 18 lat (N = 800); nadreprezentacja: 200 wywiadów na ogólnopolskiej, losowo wybranej grupie osób z wykształceniem wyższym (por.: P.T. Kwiatkowski, *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*, Warszawa 2008, s. 45).

²⁸ *Ibidem*, s. 204–205.

²⁹ K. Malicki, *Pamięć przeszłości pokolenia transformacji*, Warszawa 2012, s. 65.

³⁰ *Ibidem*, s. 108.

³¹ P.T. Kwiatkowski, *Pamięć zbiorowa...*, s. 188.

³² B. Szacka, *II wojna światowa...*, s. 122.

Annette Kuhn podjęła próbę poznania mechanizmu łączącego za sprawą fotografii pamięć losów osobistych z historią wspólną dla zbiorowości. Zaproponowała przy tym własną procedurę badawczą: wychodząc od studiów pojedynczych przypadków, np. konkretnego zdjęcia, sprawdzała, jak funkcjonuje ono w pamięci indywidualnej, jakie znaczenie ma dla grupy i wreszcie – jak odsyła do treści wspólnych dla większych zbiorowości i całych społeczeństw. W analizowanym przypadku fotografia jednego z uczestników warsztatów przez nią prowadzonych, dwudziestoletniego mężczyzny przybyłego do Wielkiej Brytanii z Chin, na której został uwieczniony w wieku dwóch lat na rękach matki, odkryła – oprócz historii rodzinnej – fragment przemian społeczeństwa chińskiego w drugiej połowie XX w.³³

Z kolei Joanna Bartuszek w trakcie swoich wywiadów zauważyła, że jej rozmówcy, komentując oglądane zdjęcia, poruszali tematy daleko wykraczające poza sytuację bezpośrednio utrwaloną w obrazie³⁴. Od konkretnej osoby czy zdarzenia przechodzili do opowieści o dawnych czasach, co wiązało się z opisem sytuacji wspólnej dla pewnej zbiorowości.

Przeszłość wspólna dla grupy ludzi jest zawarta na zdjęciu nie tylko w przedstawionym obrazie, ale także w formie tego przedstawienia. Decydujące jest to, czego odbiorca oczekuje od zdjęcia. W fotografiach, nawet tych osobistych, coraz częściej szuka się elementów wspólnych dla zbiorowości, zwłaszcza społeczności lokalnych lub grup mniejszościowych.

Przykładem roli fotografii w pamięci społeczności lokalnej jest przypadek odrodzenia wspólnoty małego miasteczka Lajosmizse na Węgrzech. W 1999 r. antropolog społeczny László Kürti zainicjował tam akcję zbierania rodzinnych fotografii mieszkańców miasta, na których bazie zorganizowano wystawę i opublikowano kilka albumów fotograficznych. Działania z tym związane pobudziły aktywność lokalnej społeczności i spowodowały, że jej członkowie zaczęli przy okazji opisywania zdjęć dzielić się wspomnieniami, ratując w ten sposób fragment historii przed zapomnieniem.

Podsumowując kilkuletnie doświadczenia związane z pracą z fotografiami Kürti, stwierdził: „W końcu doszliśmy do wniosku, że fotografie zmieniają relacje pomiędzy jednostką a grupą, pomiędzy tobą a mną, pomiędzy nami a nimi. Przez dłuższy czas zakładaliśmy, że nowoczesność, a wraz z nią kapitalizm konsumpcyjny, oddzieliły to, co indywidualne (jednostkowe) od tego, co zbiorowe (wspólnotowe). Fotografie, jak twierdzą niektórzy badacze, mogą niwelować te różnice. Tak z pewnością było na samym początku naszego historycznego projektu fotograficznego. Nauczyliśmy się, że fotografie – jako dokumenty kultury – w istocie mogą służyć potrzebom społecznej ciągłości i integracji”³⁵.

Podobne inicjatywy są coraz częstsze także w Polsce. Na rynku wydawniczym można znaleźć wiele publikacji ze zdjęciami archiwalnymi, dokumentującymi

³³ A. Kuhn, *Photography and cultural memory. a methodological exploration*, „Visual Studies” 2007, nr 3, s. 283–292.

³⁴ J. Bartuszek, *Między reprezentacją...*, s. 123.

³⁵ L. Kürti, *Zauroczenie obrazem. Fotografia i budowanie wspólnoty na Węgrzech* [w:] *Kolaboratorium. Zmiana i współdziałanie*, red. M. Frąckowiak, L. Olszewski, M. Rosińska, Poznań 2012, s. 269 (publikacja internetowa: <http://kolaboratorium.pl/wp-content/uploads/2012/06/Kolaboratorium.pdf>).

przeszość wspólnot lokalnych. Część z tych wydawnictw to pokłosie wcześniejszych wystaw³⁶.

Obserwujemy współcześnie proces wykraczania fotografii prywatnych poza ramy pamięci rodzinnej i ich częściowego przesunięcia ze sfery ściśle prywatnej do sfery publicznej, w której stają się elementem pamięci zbiorowej większych grup społecznych. Dzieje się tak m.in. wskutek rozwoju nowych technologii wymiany i eksponowania fotografii. Strony internetowe, blogi, portale społecznościowe pozwalają na pokazanie zdjęć prywatnych szerszym grupom odbiorców, potencjalnie nawet wszystkim, którzy mają dostęp do mediów. Wiele witryn publikuje fotografie rodzinne i pamiątkowe ludzi należących do wspólnot definiowanych według różnych kryteriów: geograficznych, historycznych, genealogicznych itd.³⁷

Piotr Tadeusz Kwiatkowski zauważył, że w ostatnich dwóch dekadach wzrosła wiedza o historii rodzinnej. Przyczynę tego zjawiska widzi w wydłużeniu się średniej długości życia oraz w upowszechnieniu technologii umożliwiających rejestrowanie rzeczywistości: fotografii, filmu, nagrywania dźwięku³⁸. Niestety, autor nie rozwija tego wątku. Spośród wymienionych przez niego technik rejestracji najłatwiej dostępną, najbardziej rozpowszechnioną i najdłużej funkcjonującą jest niewątpliwie fotografia. Jej wpływ na pamięć powinien być zauważalny. Jeśli został odnotowany tylko marginalnie, to niekoniecznie dlatego, że ma małe znaczenie. Mogły na to wpłynąć sposób formułowania pytań ankietowych oraz procedura prowadzenia badań. W badaniach ankietowych i dyskusjach grupowych przywoływanie wspomnień i wypowiedzi na ich temat były organizowane według innych zasad, niż to się dzieje zazwyczaj w gronie rodzinnym. Jak wskazują przywołane powyżej badania Tomasza Ferencza i Joanny Bartuszek, wspomnianie historii rodzinnej bardzo często jest inspirowane wspólnym oglądaniem zdjęć. Dlatego dokładniejszy obraz pamięci rodzinnej i zbiorowej można byłoby uzyskać, gdyby respondenci mogli wesprzeć się rodzinnymi kolekcjami fotografii. Potwierdzają to zapisy dyskusji grup tematycznych w badaniach „II wojna światowa w pamięci społeczeństwa polskiego”. Respondentów poproszono o przyniesienie ze sobą pamiątek i fotografii. W trakcie dyskusji stawały się one punktem wyjścia do opowieści na temat przeszłości³⁹.

Zainteresowanie społeczne wizualną stroną historii spowodowało wzrost liczby publikacji i wystaw wykorzystujących fotografie. Nie chodzi przy tym tylko o zdjęcia przedstawiające ważne wydarzenia historyczne, ale także o fotografie dokumentujące losy małych wspólnot lokalnych. Wiele zdjęć eksponowanych przy takich okazjach jeszcze niedawno uznano by za mało interesujące. W ten sposób zostały nobilitowane także zwykłe fotografie portretowe czy zdjęcia obrazujące życie codzienne. Fotografie z rodzinnych albumów trafiły na panele wystawowe, a grono ich odbiorców znacznie się rozszerzyło. Zmienił się także sposób ich interpretowania. Wcześniej były odczytywane przede wszystkim w kontekście

³⁶ Np. *Przywrócić pamięć. Album Kutnowski*, wystawa otwarta 3 V 2008 r. w Kutnowskim Domu Kultury w Kutnie, po której został opublikowany katalog pod tym samym tytułem.

³⁷ Np. <http://kresy-siberia.org/muzeum/?lang=pl>, 30 I 2013 r.

³⁸ P.T. Kwiatkowski, *Pamięć zbiorowa...*, s. 195.

³⁹ *II wojna światowa w pamięci społeczeństwa polskiego...*

losów osobistych, teraz stały się źródłami do dziejów zbiorowości, w których poszukuje się nie tego, co indywidualne, lecz tego, co wspólne dla grupy.

Szczególnym przykładem tego zjawiska są albumy fotograficzne żołnierzy niemieckich z czasów II wojny światowej, które ze sfery prywatnej zostały przesunięte do sfery publicznej. Tworzenie albumów ze zdjęciami było wśród żołnierzy ugruntowanym zwyczajem. Ponieważ znalazły się w nich obrazy dokumentujące działania wojenne oraz zbrodnie popełnione w ich trakcie, albumy te po wojnie były skrzętnie ukrywane przez twórców, ale później stały się dowodami przestępstw wojennych i dokumentami historycznymi, prezentowanymi na wystawach i w książkach. W wielu przypadkach nastąpiło wyłączenie tych albumów z obiegu rodzinnego i przeniesienie ich do obiegu publicznego. Przy czym znaczenie fotografii i ich interpretacja uległy radykalnym zmianom w stosunku do założeń ich twórców.

W latach 1984–1986 Pierre Nora wydał we Francji monumentalne dzieło *Les lieux de mémoire*, które stało się inspiracją dla badaczy w innych krajach. Jego tytuł, przetłumaczony na różne języki, wszedł na stałe do terminologii używanej w naukach społecznych⁴⁰. Termin „miejsca pamięci” bywa rozumiany bardzo różnie. Często zawęża się go tak, że oznacza dosłownie miejsca, które służą upamiętnieniu minionych wydarzeń: muzea, cmentarze, pomniki itp. Płodniejsze poznawczo wydaje się rozumienie szerokie: „»Miejsca«, o jakich się tutaj mówi, mogą być rozumiane metaforycznie, jako jakiegokolwiek znaki i symbole, które skupiają na sobie uwagę, ponieważ podejrzewa się, że są depozytariuszami przeszłości. Sądzę, że takie poszerzenie stosowności terminu »miejsca pamięci« jest uzasadnione już choćby z tego powodu, że zarówno realnym (muzeom, pomnikom, archiwom, świątyniom itd.), jak i metaforycznym »miejscami pamięci« przysługują te same właściwości: są one własnością określonych grup społecznych i skrywają w sobie takie lub inne, ważne z punktu widzenia zbiorowości, wartości (idee, normy, wzory zachowań)”⁴¹.

Takimi „miejscami pamięci” mogą być też fotografie. Udo J. Hebel w artykule *Sites of Memory in US-American Histories and Cultures* twierdzi, że w Stanach Zjednoczonych już w XIX w. szeroko wykorzystywano wizualne środki formowania i podtrzymywania pamięci narodowej, głównie w postaci rozpowszechnianych w dużych nakładach litografii pokazujących wydarzenia kluczowe dla amerykańskiej historii. Po pojawieniu się w połowie XIX w. fotografii nastąpiła zmiana konfiguracji pamięci wizualnej w Ameryce i zdjęcia zastąpiły w znacznym stopniu dotychczasowe nośniki – literaturę i malarstwo⁴².

Większość badaczy zajmujących się tą tematyką zdaje się jednak nie dostrzegać w fotografiach samodzielnych miejsc pamięci. Najczęściej za takie uznaje się raczej wydarzenia, postaci, zjawiska z przeszłości, które są obecne w pamięci zbiorowości, skupiają na sobie jej uwagę i są utrwalane przy użyciu różnych mediów.

⁴⁰ Zob. A. Szpociński, *Miejsca pamięci (Lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 11–20.

⁴¹ *Ibidem*, s. 15.

⁴² U.J. Hebel, *Sites of Memory in US-American Histories and Cultures* [w:] *Cultural memory studies...*, s. 51–53.

Fotografia jest tylko jednym z nich. Można ją nazwać jednym z nośników pamięci, odwołując się do terminu używanego przez Marcina Kulę⁴³.

Nie zawsze jednak da się opisać rolę fotografii w tych wąskich kategoriach. Tzw. ikony fotograficzne⁴⁴ same są miejscami pamięci. To właśnie one, a nie przedstawione na nich wydarzenia, stanowią punkt odniesienia, na którym skupia się uwaga społeczna. Można przypuszczać, że więcej ludzi zna zdjęcie Joe Rosenthala *Zatknięcie flagi na Iwo Jimie* niż historię zdobycia tej wyspy przez wojska amerykańskie. W pewnym sensie samo wydarzenie istnieje w świadomości społecznej dzięki fotografii, nie na odwrót.

Ikony fotograficzne są do pewnego stopnia przeciwieństwem fotografii jako takiej, której przypisuje się (pomijam tu kwestię, czy słusznie) obiektywność, brak selektywności i niezależność od intencji wytwórcy. Według Jensa Ruchatza, „Manualne sposoby reprezentacji – pismo, rysunek lub malarstwo – mogą zwiększyć zdolność społeczeństwa lub jednostki do »przechowywania« i w ten sposób zminimalizować potrzebę wyszczególniania tego, co jest warte zachowania, ale ekspozycja fotograficzna omija ludzką interwencję na wszystkich poziomach. Ten brak selektywności jest właśnie tą cechą, którą określa się wyrażeniem »fotograficzna pamięć«: pamięć, która nie filtruje ze względu na znaczenie i zachowuje nawet rzeczy pozornie nieistotne”⁴⁵.

Tymczasem ikony fotograficzne są obrazami, które zostały wyselekcjonowane ze względu na swoje szczególne cechy i rolę, którą odgrywają w dyskursie publicznym. W ich przypadku nie można mówić o rejestracji pozbawionej selekcji. Wiele z tych zdjęć zostało w rzeczywistości zainscenizowanych. Nawet jeśli powstawały z intencją obiektywnej rejestracji, to przypisanie im statusu ikony jest aktem wyboru i nadania znaczeń.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną cechę, która odróżnia ikony fotograficzne od pozostałych zdjęć. Wielu teoretyków podkreśla, że znaczenie fotografii zależy od kontekstu, w jakim jest pokazywana. W przypadku fotografii prasowej sposób jej odczytania determinuje już to, w jakim czasopiśmie zostanie opublikowana. Dobrym przykładem jest zdjęcie Roberta Doisneau przedstawiające kobietę i mężczyznę pijących wino w paryskiej kafejce, opublikowane najpierw w „Le Point” jako element fotoeseju poświęconego paryskim kawiarniom, później w broszurze poświęconej niebezpieczeństwom alkoholizmu i w bulwarówce z podpisem „Prostytucja na Champs-Élysées”⁴⁶. Za każdym razem jego znaczenie radykalnie się zmieniało. Wydaje się, że ta wrażliwość fotografii na kontekst publikacji nie dotyczy fotografii o statusie ikon, które charakteryzuje właśnie to, że pewne znaczenie zostało im już przypisane i towarzyszy im bez względu na miejsce publikacji.

Według Jensa Ruchatza, do osiągnięcia przez fotografię statusu ikony przyczynia się spełnienie trzech warunków⁴⁷: 1) kompozycja zdjęcia powinna być zgodna

⁴³ M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002.

⁴⁴ Termin nie został jeszcze ostatecznie ustalony i w użyciu jest kilka konkurencyjnych określeń: ikona fotograficzna, fotoikona, ikona fotografii, fotografia ikoniczna, ikona fotoreporterska i inne.

⁴⁵ J. Ruchatz, *The photograph...*, s. 369–370.

⁴⁶ T. Barrett, *Photographs and Contexts* [w:] *A Reader in Philosophy of the Arts*, red. D. Goldblatt, L. Brown, Prentice Hall 1997, s. 110–111.

⁴⁷ J. Ruchatz, *The photograph...*, s. 373–375.

z obrazową i retoryczną tradycją; 2) podpis powinien uwypuklać symboliczne znaczenie obrazu; 3) fotografia powinna często pojawiać się w mediach w tym samym kontekście.

David D. Perlmutter, definiując ikony fotoreporterskie (*photojournalistic icon*), wymienia pięć charakteryzujących je elementów: ważność obrazowanego wydarzenia, metonimię, rozpowszechnianie przez media opinii o szczególnym znaczeniu i wartości zdjęcia (*celebrity*), prezentację na eksponowanym miejscu w najważniejszych mediach (*prominence of display*), częstotliwość użycia i powiązania z motywami zakorzenionymi w kulturze (*primordiality*)⁴⁸.

Robert Hariman i John Louis Lucaites definiują fotografie ikoniczne (*iconic photographs*) jako obrazy fotograficzne wytworzone przez media drukowane, elektroniczne lub cyfrowe, które: 1) są szeroko rozpoznawalne; 2) są odbierane jako reprezentacja ważnych wydarzeń historycznych; 3) wywołują silną emocjonalną identyfikację lub reakcję; 4) są reprodukowane w szerokim spektrum mediów, gatunków i tematów⁴⁹.

Zasadniczym czynnikiem sprawiającym, że fotografia uzyskuje społeczno-polityczne znaczenie, jest rama interpretacyjna, za której pośrednictwem ją odczytujemy. Ponieważ większość oglądających zdjęcie nie była świadkiem przedstawionych na nim wydarzeń oraz ma ograniczone możliwości samodzielnej jego interpretacji, to o sposobie jego odczytania decydują: rodzaj medium, kontekst publikacji, towarzyszące jej narracje i podpisy⁵⁰. Zdjęcia, które stały się ikonami, były publikowane i szeroko rozpowszechniane od razu po powstaniu. Szybko wyselekcjonowano je z grona podobnych lub konkurencyjnych ujęć i niejako zastąpiono je nimi. Wskutek tego stały się znakami (ikonami) przypisanymi do danego wydarzenia, zjawiska czy idei.

Ikona fotograficzna nie musi być obrazem zawierającym najwięcej informacji o przedstawionym wydarzeniu. Musi natomiast dać się sprowadzić do syntetycznego, zwięzłego przekazu. Dlatego inne materiały wizualne, nawet jeśli dokładniej opisują sytuację (np. pozostałe zdjęcia z serii lub rejestracje filmowe), są pomijane i zapominane. Ikona fotograficzna zostaje oderwana od wydarzenia oraz jego temporalności i postawiona niejako poza czasem. Dokumentalne sekwencje filmowe nie zakorzeniają się w pamięci zbiorowej tak głęboko, mają zbyt czasową naturę. Scena przedstawiająca biegnącą drogą dziewczynkę poparzoną napalmem w czasie wojny w Wietnamie została zarejestrowana na kolorowej taśmie filmowej, ale w pamięci zbiorowej obecne jest czarno-białe zdjęcie Nicka Uta. Paradoksalnie, jak napisał Rob Kroes, to fotografia potrafi opowiedzieć historię pełniej, ma „siłę epickiej koncentracji, która tragedię historii kondensuje w jednym przykuwającym uwagę obrazie”⁵¹.

⁴⁸ D.D. Perlmutter, *Photojournalism and Foreign Policy. Icons of Outrage In International Crises*, Westport 1998.

⁴⁹ R. Hariman, J.L. Lucaites, *Liberal Representation and Global Order. The Iconic Photograph from Tiananmen Square [w:] Rhetorics of Display*, red. L.J. Prelli, Columbia 2006, s. 121.

⁵⁰ D.D. Perlmutter, G.L. Wagner, *The anatomy of a photojournalistic icon. Marginalization of dissent in the selection and flaming of „a death of Genoa”*, „Visual Communication” 2004, t. 3, s. 102.

⁵¹ R. Kroes, *Photographic memories: private pictures, public images, and american history*, Hanover-London 2007, s. 13.

Niewiele jest w kulturze polskiej obrazów zasługujących na miano ikon. Można za taką uznać chyba tylko fotografię Hansa Sönnkego, pokazującą łamanie szlabanu granicznego w Kolibkach przez żołnierzy niemieckich 1 września 1939 r., która w Polsce symbolizuje początek drugiej wojny światowej. Być może także zdjęcie dwunastoletniej Kazimierzy Miki płaczącej nad ciałem siostry zabitej przez niemieckiego lotnika we wrześniu 1939 r. zrobione przez Julię Bryana, będące uniwersalnym znakiem cierpienia ludności cywilnej podczas działań wojennych⁵². Dla okresu powojennego znacznie trudniej wskazać ikoniczne obrazy – może zdjęcie Lecha Wałęsy w stoczni gdańskiej, może ujęcie pokazujące Okrągły Stół w 1989 r.

Deficyt powszechnie znanych obrazów fotograficznych potwierdzają wyniki akcji poszukiwania polskich fotoikon, przeprowadzonej w 2012 r. przez Fundację DOC dla Fundacji Sztuk Wizualnych, organizatora Miesiąca Fotografii w Krakowie, w ramach projektu „Fotoikony w Polsce. Poszukiwanie/Głosowanie”. Jak można przeczytać na stronie warszawskiego ZPAF „Zdjęcia ikoniczne to obrazy szeroko rozpoznawalne przez grupę społeczną. To fotografie, które widzimy przed oczami, gdy ktoś je opisuje. Często nie pamiętamy dokładnie autora pracy ani daty jej powstania, ale kojarzy nam się z konkretnym wydarzeniem, osobą, momentem”⁵³.

Paradoks polega na tym, że – jak napisali organizatorzy – „zdjęcia ikoniczne to prace, które nie wymagają podpisu, ponieważ »wszyscy« je znamy”. Zatem nie trzeba ich szukać i na nie głosować. Akcja Fundacji DOC zmierzała raczej do wykreowania polskich fotoikon niż do ich odnalezienia. To tylko akcja środowiskowa skierowana do wąskiego grona osób zainteresowanych i dlatego skazana na niepowodzenie. Owszem, fotoikony można wskazać i opisać, ale nie można ich wybrać w głosowaniu jak np. najlepsze zdjęcie roku.

Badania wykonane w ramach projektu „Współczesne społeczeństwo polskie wobec przeszłości” wykazały, że za najwiarygodniejsze świadectwa przeszłości respondenci uznali relacje naocznych świadków, a w drugiej kolejności ustalenia historyków. Na ostatnim miejscu pod względem wiarygodności znalazła się telewizja, a przed nią prasa⁵⁴. Tłumaczy to w pewnym stopniu nieobecność ikon fotograficznych w polskiej pamięci zbiorowej. Warunkiem osiągnięcia przez zdjęcie statusu ikony jest bowiem jego wielokrotna ekspozycja w mediach, a te były uznawane przez cały okres PRL, a jak wykazują badania opinii są uznawane także współcześnie, za mało wiarygodne.

Można natomiast wskazać fotografie, które w latach osiemdziesiątych XX w. były rozpowszechniane nieoficjalnymi, pozapaństwowymi kanałami i przynajmniej przez pewien czas miały status ikon. Tak było w przypadku portretu ks. Jerzego Popiełuszki autorstwa Erazma Ciołka. Po zamordowaniu duchownego fotografię często eksponowano na transparentach w trakcie opozycyjnych

⁵² Pomijam ikony o zasięgu międzynarodowym, symbolizujące Holokaust, jak słynne zdjęcie chłopca z podniesionymi rękami z warszawskiego getta czy fotografie bramy KL Auschwitz, które status ikon uzyskały poza Polską.

⁵³ <http://www.zpaf.waw.pl/component/content/article/83-aktualnoci/520-konferencja-prasowa-poswiecona-akcji-poszukiwania-fotoikon-w-polsce.html>, 29 X 2012 r.

⁵⁴ P.T. Kwiatkowski, A. Szpociński, *Przeszłość jako przedmiot...*, s. 14.

demonstracji oraz w podziemnej prasie⁵⁵. Jest to o tyle specyficzny przypadek, że można się w nim dopatrywać autentycznych elementów religijnych.

W polskiej pamięci zbiorowej, jak widać na przykładzie zdjęć rodzinnych i ikon fotograficznych, w różnych jej sferach występują inne rodzaje fotografii, odmienny jest sposób ich odczytywania i – co bardzo istotne – wiarygodność.

Andrzej Szpociński, kreśląc stosunek między historią a pamięcią potoczną, w którym ta pierwsza „pisana i upowszechniana przez historyków, kieruje się poznawczą pasją i wolna jest od rażących zafalszowań i przeinaczeń”, natomiast w drugiej „[w] zdarzeniach i postaciach przywoływanych na wiecach i zebraniach, w rodzinie i gronie przyjaciół – chodzi przede wszystkim o aktualizację i legitymizację jakichś istotnych z punktu widzenia grupy wartości”, co sprzyja zniekształcaniu faktów⁵⁶, zauważył, że historia i pamięć są od siebie wzajemnie zależne. „Wszelkie legitymizacyjne i tożsamościowe użycia pamięci przeszłości mają tym większą siłę, im mocniej same legitymizowane są przez historię (naukę). Tak jak życie społeczne historii zależne jest od tego, w jakim stopniu i w jakiej mierze staje się ona pamięcią społeczną (historią żywą), tak i pamięć społeczna we wszystkich swych przejawach i funkcjach możliwa jest tylko o tyle, o ile zapośredniczona jest w historii i jej prawdziwych relacjach o przeszłych zdarzeniach”⁵⁷.

Na gruncie polskim fotografii brakuje legitymizacji, którą daje umocowanie w dyskursie naukowym. Można raczej zaobserwować proces odwrotny – kompromitację wartości dokumentacyjnej fotografii w nauce i w debacie publicznej. W ostatnich latach bądź to wskutek błędnego rozpoznania i interpretacji, bądź w rezultacie świadomego, jak można sądzić, nadużycia i wykorzystania dla doraźnych celów politycznych, fotografie kilkakrotnie okazały się fałszywym świadectwem historycznym. Cztery przypadki tego typu znalazły dość szeroki oddźwięk w mediach. Najbardziej znany to fotografia zamieszczona w *Złotych żniwach* Jana Tomasza Grossa i Ireny Grudzińskiej-Gross⁵⁸. Mniej głośnie to zdjęcie pokazujące rzekomo dzieci zabite przez UPA i przywiązane drutem kolczastym do drzewa⁵⁹, zdjęcie dziadka Donalda Tuska w mundurze SS we wrześniu 1939 r.⁶⁰ oraz zdjęcie ojca prezydenta Władimira Putina w kozackim mundurze w trakcie pacyfikacji powstania warszawskiego⁶¹. Negatywne następstwa płyną nie tyle z pojawienia się takich błędnych użyci fotografii, ile raczej z braku reakcji na nie

⁵⁵ Zob. „Przegląd Wiadomości Agencyjnych” nr 27, 20 X 1985.

⁵⁶ P.T. Kwiatkowski, A. Szpociński, *Przeszłość jako przedmiot...*, s. 20.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 25.

⁵⁸ J.T. Gross, I. Grudzińska-Gross, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Kraków 2011. Najważniejsze głosy w dyskusji wywołanej publikacją zostały opublikowane w tomie *Wokół „Złotych żniw”*. *Debata o książce Jana Tomasza Grossa i Ireny Grudzińskiej-Gross*, Kraków 2011.

⁵⁹ D. Stola, A. Rutkowska, *Fałszywy opis, prawdziwe zbrodnie*, „Rzeczpospolita”, 19 V 2007.

⁶⁰ M. Kokot, B.T. Wieliński, *Donald Tusk z SS i spiszek smoleński*, http://wyborcza.pl/1,76842,7885462,Donald_Tusk_z_SS_i_spiszek_smolenski.html, 30 I 2013 r.); M. Górlikowski, *Dementowanie bzdur je uprawdopodobnia*, http://wyborcza.pl/1,76842,7889181,Dementowanie_bzdur_je_uprawdopodobnia.html, 30 I 2013 r.

⁶¹ J. Szaniawski, *Czy ojciec prezydenta Rosji brał udział w stłumieniu powstania warszawskiego?*, „Angora”, nr 31, 3 VIII 2003, oraz cykl *Historia jednej fotografii* publikowany w „Angorze” do nr 41 z 12 X 2003.

w dyskursie naukowym. Przykłady z zagranicy pokazują, że mogłaby ona pozytywnie wpłynąć na praktykę wykorzystywania fotografii⁶².

Inna jest sytuacja zdjęć prywatnych w obrębie pamięci potocznej. Z reguły są one uznawane za wiarygodne świadectwo przeszłości. Jak wspomniano wyżej, fotografie rodzinne często są oglądane w trakcie spotkań, którym towarzyszy opowiadanie o przeszłości. Relacje świadków są w Polsce oceniane jako najwiarygodniejsze źródło wiedzy o przeszłości i zapewne to zaufanie jest rozciągane także na zdjęcia prywatne. W dodatku, jak sądzą niektórzy badacze, obrazy mają szczególną zdolność wypełniania przepaści między doświadczeniem naocznych świadków a pamięcią kształtowaną przez źródła wtórne⁶³.

Badania wpływu fotografii na pamięć zbiorową wymagają dokładnego określenia przedmiotu analizy i metodologii. Inaczej należy podchodzić do fotografii funkcjonujących w pamięci potocznej, a inaczej do ikon fotograficznych w pamięci publicznej. Jednak najważniejsze, żeby została doceniona waga omawianej problematyki. Z jednej strony potrzebne są projekty naukowe poświęcone specjalnie temu zagadnieniu, z drugiej – pytania dotyczące roli fotografii powinny stać się stałym elementem kwestionariuszy badawczych w badaniach ankietowych pamięci zbiorowej Polaków. Należy się też zastanowić nad wykorzystaniem w nich obrazów fotograficznych. Wkrótce, a w odniesieniu do najmłodszych pokoleń być może już dziś, bez uwzględnienia tych postulatów nie będzie można stworzyć adekwatnego opisu pamięci zbiorowej.

Jak zauważył Mark Moss, nowe pokolenia poznają przeszłość nie jak poprzednie, za pośrednictwem druku, lecz przede wszystkim za pomocą mediów wizualnych⁶⁴. Ten trend jest bardzo widoczny w społeczeństwach, w których nowoczesna kultura wizualna rozwinęła się wcześniej niż w Polsce. Rola fotografii w tworzeniu pamięci zbiorowej jest w nich bardzo duża. Na pytanie o działania odnoszące się do przeszłości w ciągu ostatnich 12 miesięcy aż 91 proc. Amerykanów odpowiedziało, że oglądało fotografie z rodziną i przyjaciółmi. Następne w kolejności uplasowało się robienie zdjęć lub wideo w celu zachowania pamięci (83 proc.). Czytaniem książek, a więc odwołaniem się do słowa, zajmowało się

⁶² Wystawa „Zbrodnie Wehrmachtu” prezentowana w Niemczech w latach 1995–1999 wzbudziła liczne kontrowersje i wywołała szeroki rezonans społeczny. Zakwestionowano jeden z głównych mitów niemieckiej pamięci narodowej – mit armii, która rycersko walczyła, nie popełniając zbrodni, za które odpowiedzialność ponosić miały formacje SS. Wystawa została wycofana jesienią 1999 r., ponieważ dwóch historyków, Bogdan Musiał i Krisztian Ungvary, stwierdziło, że część zdjęć pokazuje ofiary zbrodni nie niemieckich, lecz sowieckich. W rezultacie powołano zespół historyków w celu zweryfikowania wiarygodności zdjęć. W listopadzie 2000 r. komisja opublikowała raport, w którym przyznała, że część zarzutów była słuszna, choć nadal broniła wystawy jako całości. Jednym ze skutków dyskusji, którą wywołały wystawa i jej wycofanie, było zwrócenie uwagi historyków na problemy wiążące się z wykorzystaniem fotografii w badaniach historycznych (zob. W. Pięciak, *Niemiecka pamięć. Współczesne spory w Niemczech o miejsce III Rzeszy w historii, polityce i tożsamości*, Kraków 2002, s. 169–173).

⁶³ W. Kansteiner, *Finding meaning in memory. A methodological critique of collective memory Studies*, „History and Theory” 2002, nr 41, s. 191.

⁶⁴ M. Moss, *Toward the visualisation of history. The past as image*, Lexington 2009, s. 16.

53 proc. respondentów i znalazło się ono dopiero na szóstym miejscu⁶⁵. Warto sprawdzić, czy w Polsce nie zachodzi podobny proces.

Tomasz Stempowski (ur. 1971) – historyk, absolwent UW, pracownik BUiAD IPN w Warszawie. Zainteresowania badawcze: historia XX w., fotografia historyczna, rola mediów w tworzeniu pamięci społecznej. Współredaktor albumu *Oblężenie Warszawy w fotografii Julienu Bryana* (2010) i tomu *Prawo w filmie* (2009). Autor artykułów na temat fotografii historycznej, filmu i archiwistyki. Publikował w „Tygodniku Powszechnym”, „Przeglądzie Archiwalnym Instytutu Pamięci Narodowej”, „Pamięci.pl”, „Edukacji Prawniczej”. Był jednym z kuratorów wystawy *Amerykanin w Warszawie. Stolica w obiektywie Julienu Bryana 1936–1974* (19 XI 2010 r. – 13 III 2011 r.).

Słowa kluczowe: kultura wizualna, pamięć zbiorowa, miejsca pamięci, nośniki pamięci, fotografia, fotografia prywatna, fotografia rodzinna, fotografia reporterska, ikony fotograficzne, badania ankietowe

Lieux de mémoire, icons, photographs. The impact of photographic images on collective memory in Poland – reconnaissance

The role of photography in the formative process of the Polish collective memory remains relatively unknown. There are no detailed studies of the issue and the available data do not create a logically constructed set. Hence, one has to rely only on fragmented information.

In analysing the role of photography in the collective memory, a particular attention has to be paid to the distinction used by Barbara Szacka between public and common memory. The first one includes references to history present in public messages, and the second one signifies what is really present in people's minds. In both these spheres, a different kind of photography dominates; the photographs play different roles and are differently perceived. It can be analysed on the example of two, rather opposite, cases: private photographs and photographic icons.

Private photographs are the pictures taken to commemorate the events from the lives of individuals and their relatives, documenting events, people, places etc. important for them. For the persons who collect them and for their relatives, they are souvenirs of the past while what is important is their material virtue. These are not only pictures but also objects possessing their own history. Private photographs link family memories with those of a nation. On the one hand, they introduce “a great history” into the family remembrance while on the other hand; they become a component of the collective memory of wider groups of society.

The results of the surveys conducted between September and November of 2003 by Tomasz Ferenc and of interviews conducted by Joanna Bartuszek in the period of 1999–2002 in Little Poland and the Podkarpacie Regions show that private photographs constitute an important component of the family's remembe-

⁶⁵ R. Rosenzweig, D. Thelen, *The Presence of the Past. Popular Uses of History in American Life*, New York 1998, s. 19.

ring. Similar conclusions may be drawn from analysis of the data collected during the studies of collective memory conducted in 2003 and 2009.

The concept of a place of memory (*lieux de mémoire*), introduced into modern humanistic science by Pierre Nora is understood in many diversified ways. It can also be applied to photography. The significant examples are the so called photographic icons. These are those icons and not the depicted events which are reference points that the social attention focuses on. They have been selected because of their special features and the role they play in public debate. Even if they were created with an intention of being an objective registration, providing them with a status of icon was an act of giving them their meanings. In the Polish culture, there are only a few pictures with an iconic status. The condition to obtain such a status is a multiple exposition in mass-media and mass-media were regarded untrustworthy within the whole course of the Polish People's Republic's history.

Different kinds of photography appear in the Polish collective memory and in various spheres of that memory; different is the way of their reading and – what is particularly important – different is a level of their reliability. The photographs lack legitimacy which is acquired by being incorporated into a scientific debate. One can observe rather an opposite process – compromising their documentary value in the public debate.

Research on the impact of photography upon the collective memory requires a detailed specification of the subject and the methodology of the analysis. A different approach has to be used to photographs functioning in the common memory and a different one to the photographic icons existing in the public memory. Questions relating to photography have to become a constant element of the research questionnaires used while studying the collective memory of the Poles.

Keywords: visual culture, collective memory, memorial places, photography, private photography, family photography, photo reportage, icons, photographs, surveys