KW_III_srodki_Layout 1 15.10.2015 10:12 Page 132

Anna Mazela – doktorantka w Instytucie Kulturoznawstwa Akademii Ignatianum, zainteresowana kulturą i antropologią wizualną, ze szczególnym uwzględnieniem fotografii.

ANNA MAZELA

KOLEKCJONUJĄC CUDZE WSPOMNIENIA

Granice wernakularności fotografii rodzinnych

Fotografie rodzinne – domowe niewolnice w służbie pamięci

Zasadnicze pytanie, jakie stawiam w tym artykule, dotyczy granic wernakularności fotografii rodzinnych, gdyż, choć w ich kontekście kategoria wernakularności pojawia się wyjątkowo często, w pewnych szczególnych sytuacjach to, co oczywiste, okazuje się problematyczne. Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w przypadku ulokowania fotografii prywatnych w publicznych kolekcjach lub choćby prywatnych zbiorach osoby zupełnie niezwiązanej z rodziną, w której dane zdjęcia powstały. Ambiwalencje i niejasności, które się wówczas pojawiają, warte są chwili wzmożonej uwagi.

Samo słowo „wernakularność" wciąż brzmi tajemniczo, wręcz kosmicznie. Zdjęcie reprezentujące tegoroczną gdańską wystawę „Alternativa 2015 – Wernakularność" jest nawet w pewien sposób

KW_III_srodki_Layout 1 15.10.2015 10:12 Page 133

kosmiczne: przedstawia starszą osobę w czapce i wielkich okularach o szkłach morskiego koloru, pochyloną nad kubkiem napoju w domowym zaciszu. Nietypowe okulary przypominają narciarskie gogle użyte jako część kostiumu ufoludka w starym filmie science-fiction. Zderzenie dziwnego stroju z wnętrzem zwykłego mieszkania wprowadza dodatkowy dysonans. Wernakularność tej fotografii nie polega jednak na tym subiektywnym skojarzeniu z astronomią czy fantastyką naukową. To słowo „domowy" jest tutaj decydujące. Wernakularne nie jest to, co dziwne i odległe, ale to, co bliskie i znajome, a równocześnie przeznaczone i użyteczne tylko dla nas, wręcz skrywane, choć niekoniecznie z poczucia wstydu. Clément Chéroux zwraca uwagę na etymologię słowa „wernakularny", które wywodzi od łacińskiego określenia *verna*, oznaczającego specyficzną kategorię niewolników, którzy urodzili się w domu swojego pana, a nie zostali zakupieni lub wymienieni. Historyk fotografii wyjaśnia dalej, że wernakularność dotyczy tego, co stworzone w domu i przeznaczone dla domowników, co jest „przeciwieństwem towaru przemysłowego"[1]. Fotografie amatorskie, domowe, rodzinne, przechowywane w albumach lub dziś może częściej na dyskach komputerów, rzeczywiście odpowiadają tej definicji.

Fotografie domowe służą danej rodzinie: pielęgnują i przedłużają pamięć o ważnych wydarzeniach i osobach, a więc spełniają funkcje zewnętrznych nośników pamięci – nie roszczą sobie prawa do rangi sztuki. Wspomnienia na fotografiach, choć zapisane, a więc uzewnętrznione, wciąż są czymś niezwykle prywatnym, intymnym. Fotografia jest śladem przeszłości, jest nim jednak na różne sposoby – w zdjęciu zaklęta jest uroczysta chwila, ale również sposób jej postrzegania przez konkretnego członka rodziny. Marianna Michałowska nazywa zdjęcia „foto-tekstami", które „negocjują pomiędzy światem i naszym o nim myśleniem"[2]. Czasami fotograf pozostawi na fotografii swój realny znak, choćby swój cień. Innym razem w rogu odbitki zostanie uchwycony kawałek jego palca, co dla profesjonalistów jest niewybaczalnym błędem, ale dla rodziny może być powodem pełnego sympatii rozbawienia lub rozczulenia. Fotografia amatorska nie wymaga drogiego, profesjonalnego sprzętu – nie to jest istotne. Dziś fotografie rodzinne wykonywane są nieraz telefonem komórkowym. Ważne jest pełne zaufanie do fotografii jako śladu oraz wiara w przywracanie minionych wydarzeń, co Marianna Michałowska uznaje za główny sens fotografii[3]. Walter Benjamin mówi z kolei o równoczesnym oddaleniu i bliskości ukazanego na zdjęciu przedmiotu. Prywatna fotografia amatorska jest tutaj doskonałym przykładem. Rozdźwięk, o którym wspomina Benjamin, jest w niej nie tylko niezaprzeczalnie obecny, ale w szczególny sposób umożliwia spełnianie jej głównej misji, czyli dawanie poczucia zmniejszenia owego dystansu. Spojrzenia krytyków kultury na fotografię są różne. André Bazin pojmuje jej istotę w zachowywaniu życia,

1 C. Chéroux, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, przeł. T. Swoboda, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2014, s. 9–10.
2 M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Galeria Miejska „Arsenał", Poznań 2012, s. 18.
3 M. Michałowska, *Niepewność przestawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004, s. 203–204.

KW_III_srodki_Layout 1 15.10.2015 10:12 Page 134

zaś Roland Barthes uznaje ją raczej za hiperbolę śmierci i przemijania[4]. Zwykli użytkownicy fotografii niemal zawsze opowiadają się po stronie tego pierwszego rozumienia. Fotografia rodzinna pełni więc ważką rolę – utrwala rodzinną historię, buduje tożsamość, kompensuje straty.

Pojedyncze zdjęcie jest w stanie wywołać lawinę wspomnień, wspólne oglądanie zdjęć zazwyczaj wiąże się z podawaniem przez członków rodziny okoliczności wykonania danej fotografii oraz historii życia przywołanych na niej osób, a więc uzupełniania materiału wizualnego, który jest przedstawieniem jedynie fragmentu przestrzeni i czasu, o to, czego jest on pozbawiony, co nie zostało na nim uchwycone[5]. Tego jednak mogą dokonać jedynie osoby blisko związane z bohaterami zdjęć uczestniczące w wydarzeniach lub znające je z opowieści naocznych świadków. Fotografie rodzinne w pewien sposób są tymi najświętszymi, jednak tylko w określonym gronie. Osoby z zewnątrz nie dostrzegą ich wagi, nie będą też w stanie dopowiedzieć najistotniejszych historii. Szczególnym, lecz dobitnym przykładem, jest przypadek Barthes'a, który istotę swojej matki odnajduje w jej zdjęciu z dzieciństwa, kiedy samego krytyka jeszcze nie było na świecie. Nie tylko dostrzega on w tej fotografii więcej, niż ktokolwiek mógłby zobaczyć, ale pozostawia owoc swoich poszukiwań tylko dla siebie – czytelnik będący podczas lektury świadkiem poszukiwań może mieć wrażenie, że pisarz nie tylko nie ujawnia swego znaleziska, ale jeszcze głębiej chowa tę intymną pamiątkę.

Kolekcja jako nowa przestrzeń

Związek fotografii z pamięcią oraz przypisywana jej moc unieruchamiania przemijającego życia sprawiły, że te z pozoru nieużyteczne dla postronnych rodzinne pamiątki, stały się przedmiotem zainteresowania wielu osób, nie tylko antropologów codzienności i etnografów. Fotografia od początku postrzegana była jako niezwykły fenomen, a ponadto powstała w dziewiętnastym wieku, który przez niektórych badaczy uznawany jest za okres istotnego przejścia z epoki niedoboru do epoki nadmiaru. Niemal każdy mógł zostać kolekcjonerem, zaczęto zbierać nie tylko przedmioty drogie i niepowtarzalne, ale również popularne bibeloty czy kartki pocztowe. Niewielkie rozmiary fotografii i nieduże koszty w porównaniu z obrazami malarskimi sprawiły, że i ona szybko stała się przedmiotem kolekcjonowania[6]. Przez wieki siła oddziaływania fotografii nie zmalała mimo wynalezienia nowych, może doskonalszych lub bardziej efektownych, technik zapisu. Zdjęcia, zwłaszcza analogowe, zyskały dodatkową cechę istotną dla kolekcjonerów – aurę starości, która w przypadku fotografii

4 Tamże, s. 216.
5 M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci,* Galeria F5 i Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007, s. 18.
6 R. Tańczuk, *Kolekcjonowanie i nadmiar przedmiotów,* „Kultura Współczesna" 1(76)/2013, s.114–115; https://drive.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.kulturawspolczesna.pl/readpdf/1499/Kolekcjonowanie%2520i%2520nadmiar%2520przedmiot%25C3%25B3w (26 czerwca 2015).

KW_III_srodki_Layout 1 15.10.2015 10:12 Page 135

utożsamiana jest ze szlachetnością. Często za najbardziej pociągające uznaje się fotografie w sepii lub pożółkłe pod wpływem działania czasu. Fotografia nie tylko estetyzuje to, co stare, zniszczone i brzydkie, na co zwraca uwagę choćby Susan Sontag[7], ale sama również ulega estetyzacji w procesie starzenia. Szczególnie chętnie kolekcjonowane są właśnie stare fotografie wernakularne, które poprzez dotychczasowe skrywanie ich przed światem wydają się cenniejsze.

Paradoksalnie wernakularność fotografii prywatnych włączanych w kolekcje staje się problematyczna. Zdjęcia rodzinne zazwyczaj docierają do kolekcjonerów w chwili, gdy przestają być potrzebne członkom rodziny lub gdy ostatni z nich umiera – wówczas zyskują drugie życie. Fotografie, które do tej pory służyły jako cisi domowi niewolnicy, nagle przestają być użyteczne i zostają oddane lub sprzedane do antykwariatu. W tym momencie zaczynają pełnić rolę towaru, a więc przedmiotu wymiany rynkowej. Ich kupno przez kolekcjonera potwierdza tę przemianę. Przypadek fotografii prywatnych jest o tyle szczególny, że większość kolekcjonowanych przedmiotów – zarówno pocztówki, jak i dzieła sztuki – z zasady ma określoną wartość rynkową, a według Benjamina wpisanie w kolekcję pozbawia ich tego „piętna" bądź czyni je przedmiotami transakcji na innych zasadach[8]. Fotografie rodzinne natomiast ze swojej definicji istnieją poza kręgiem komercyjnej konsumpcji, dopiero dzięki kolekcjonerom ich sytuacja diametralnie się zmienia.

Już przeniesienie prywatnych fotografii w nową przestrzeń antykwariatu, a więc oderwanie od źródeł i wystawienie na widok publiczny – każdy może wejść do takiego miejsca i obejrzeć wystawione na sprzedaż zdjęcia, tak samo jak inne produkty w każdym sklepie – odbiera im ich wernakularny charakter. Pojawienie się kolekcjonera – osoby z zewnątrz, która przywłaszcza sobie niejako cudze wspomnienia i cudzą przeszłość oraz nadaje jej zupełnie odmienne znaczenie – jest kolejną fazą przemian. Ciężko stwierdzić, czy w sytuacji, gdy nabywca fotografii tworzy kolekcję tylko i wyłącznie dla własnego użytku i skrywa ją w swoim domu – choć James Clifford mówiłby tutaj raczej o fetyszyzmie niż kolekcjonowaniu[9] – fotografia ta powraca w sferę prywatną. Zostaje przecież przeniesiona do mieszkania człowieka, którego z ukazanymi na niej osobami i miejscami nie łączy żadna intymna relacja. Jednak znacznie częściej kolekcjonowanie wiąże się z wystawianiem na pokaz[10] – w środowisku kolekcjonerów, ale także w galeriach i muzeach. Fotografia wernakularna zdecydowanie wykracza wówczas poza granice sfery prywatnej, a więc traci swoją wernakularną naturę.

Przemiany te nie są jedynie kwestią formalną, ale znacząco i realnie wpływają na odbiór fotografii, zmieniają ich charakter, a nawet w pewien sposób treść,

7 S. Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 23.
8 R. Tańczuk, *Ars colligendi: kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 9.
9 Tamże, s. 186.
10 Tamże.

KW_III_srodki_Layout 1 15.10.2015 10:12 Page 136

choć może się to wydawać niemożliwe. Fotografie cenione są za swój dowodowy charakter, dowody zaś nie mogą być relatywne i zmienne. Fotografie często przyrównywane są do lustra, które wiernie odbija rzeczywistość. Zwierciadło jest symbolem życia, samoświadomości, refleksji, wiedzy o przeszłości, a nawet przewidywania przyszłych zdarzeń[11], co w pewien sposób łączy je z fotografią jako sposobem dokumentowania i analizy świata, a także przedłużania trwania ludzi, budynków i przedmiotów. Istnieją jednak pewne zasadnicze różnice między nimi, na co zwracają uwagę Lech Lechowicz i Marianna Michałowska. Odbicie w lustrze, jak i w lustrze wodnym, jest ruchome, przez co łudzi możliwością nawiązania bezpośredniego kontaktu. Jest ulotne, lecz oswojone, w pewien sposób ludzkie. Natomiast fotografia jest baśniowym zaklęciem w kamień, upragnionym, ale równocześnie napawającym silną obawą utrwaleniem ludzkiego oblicza na przysłowiową wieczność. Według Lechowicza człowiek wobec fotografii czuje się samotnie i obco[12]. Zdjęcie oglądane z każdej strony jest takie samo, natomiast wizerunek w lustrze zmienia się w zależności od wybranego przez człowieka kadru. Zwierciadło zawsze będzie należeć do paradygmatu teraźniejszości, natomiast fotografia, powstająca „teraz", w ułamku tej chwili, natychmiast przenosi się w sferę przeszłości – nie mija jednak, ale permanentnie trwa[13]. Roland Barthes również zwraca uwagę na to bolesne unieruchomienie podmiotu na zdjęciu. Obraz fotograficzny jest według niego „ciężki, nieruchomy, uparty"[14], natomiast „«ja» jest lekkie, podzielone, rozproszone, jak diabełek [*ludion*] w pudełku Kartezjusza"[15]. Sytuacja fotografii rodzinnych jest nieco inna. W tym przypadku można i warto spojrzeć na omówione relacje fotografii i lustra z innej strony. Rytuał komentowania zdjęć i snucia opowieści bliski jest zaglądaniu na drugą stronę lustra, czyli zmienianiu kąta patrzenia w celu zobaczenia dalszych przestrzeni. Wyrwanie fotografii rodzinnych z kontekstu i pozbawienie możliwości dopowiadania historii znacząco zubaża ich treść, a nawet utrudnia i zmienia ich interpretację. Fotografia rodzinna umożliwia podróż w przeszłość, w konkretne momenty i miejsca, w przestrzeń, którą Barbara Kita nazywa „przestrzenią przeżycia, konstruującą się na przecięciu rzeczywistości i medium"[16]. Dla obcej osoby, która wchodzi w świat danej rodziny bez wiedzy na temat ukazanych na zdjęciach postaci, podróż ta jest niedostępna. Jedynie może snuć domysły. Oczywiście dla kolekcjonera taka intelektualna gra może być znacznie bardziej kusząca, pomijając jednak przypadki prywatnych zdjęć osób znanych, nie doprowadzi do rozwiązania zagadki, gdyż kolekcjoner nie będzie w stanie dotrzeć do pełnej prawdy o ukazanych osobach, miejscach i sytuacjach.

11 W. Kopaliński, *Słownik symboli,* Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 67.
12 L. Lechowicz, *Magiczne lustro fotografii Pawła Żaka;* http://www.galeriaff.infocentrum.com/2008/zak/zak_p.htm (14 września 2014).
13 M. Michałowska, *Obraz utajony...*, dz. cyt., s. 83.
14 R. Barthes, *Światło obrazu,* przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 17.
15 Tamże.
16 B. Kita, *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Rabid, Kraków 2003, s. 83.

KW_III_srodki_Layout 1 15.10.2015 10:12 Page 137

Proces przekształcania się znaczeń prywatnych fotografii jako przedmiotów kolekcjonowania można podzielić na dwa etapy: pierwszym jest omówione oderwanie ich od źródeł i „naturalnego środowiska", czyli albumu, w którym są one najczęściej uszeregowane chronologicznie i tworzą spójne opowieści, drugim zaś wprowadzenie w nową przestrzeń i zestawienie z innymi elementami kolekcji, pierwotnie dla nich obcymi. Każdy kolekcjoner kieruje się określonymi kryteriami, według których komponuje swój idealny komplet. Różnica między kolekcjonerstwem, a zbieractwem polega na selekcji przedmiotów, z których tworzona jest kolekcja. Kolekcjoner przywiązuje wagę do struktury zbioru i charakteru poszczególnych przedmiotów[17]. Są to kryteria tematyczne, czasowe lub geograficzne, jednak zazwyczaj są one dosyć szerokie. Można kolekcjonować po prostu fotografie rodzinne, można zawęzić poszukiwania do konkretnego okresu bądź regionu, ale w tych ramach wciąż mieści się ogromna liczba zdjęć. Zbieranie fotografii jednej rodziny zdarza się rzadko, dotyczy jedynie bliskich pewnej ważnej persony i nie jest tematem niniejszego artykułu. Większość kolekcji zestawia ze sobą fotografie różnych rodzin, nieraz z różnych miejsc i okresów. Wszystko zależy od klucza, który został obrany przez kolekcjonera, a sąsiedztwo innych zdjęć wpływa na odbiór i interpretację każdej fotografii z osobna oraz całej kolekcji.

Kolekcję stanowią przedmioty, które swoją wartość czerpią właśnie z zestawienia ich razem, z faktu istnienia pomiędzy innymi, ale bardzo konkretnymi przedmiotami[18]. Prywatna fotografia, ukazująca uroczystości rodzinne, wspomnienia z wakacji czy też życie codzienne tzw. „zwykłych ludzi", jako część kolekcji staje się niemal zupełnie nowym przedmiotem – traci swoje pierwotne, najważniejsze funkcje, zacierają się jej bezpośrednie znaczenia, giną pewne zaklęte w niej historie, zyskuje natomiast jako tekst kultury, źródło wiedzy ogólnej na temat człowieka i niej samej. Tańczuk stwierdza, że typowe kolekcje „komunikują treści publiczne, a nie prywatne"[19]. Pamiątki obcych osób są dla nas interesujące tylko wtedy, gdy ważne są dla nas te osoby[20], fotografia natomiast staje się przedmiotem kolekcjonerskim przez sam charakter pamiątki. Jest ona doniosłym źródłem wiedzy na najróżniejsze tematy – mimo fragmentaryczności i pewnego subiektywizmu można z niej wyczytać liczne treści dotyczące konwenansów, rodzinnych rytuałów, a nawet mód związanych z wyposażeniem, umeblowaniem i dekoracją mieszkań i domów w danym okresie. Decydujący wydaje się jednak ładunek symboliczny samej fotografii, wielość i ważkość przypisywanych jej znaczeń. Konkretne zdjęcie przestaje być niejako pojedynczym przedmiotem, a staje się reprezentacją uogólnionego zbioru dzieł i technik, określanych wspólną nazwą „fotografia". Kolekcjonowanie stanowi wprawdzie część kultury materialnej człowieka, czy też jest jednym ze sposobów posługiwania się kulturą materialną w tworzeniu tożsamości przez jednostki i grupy[21].

17 R. Tańczuk, *Kolekcjonowanie i nadmiar przedmiotów*, dz. cyt., s. 114.
18 R. Tańczuk, *Ars colligendi...*, dz. cyt., s. 150–152.
19 Tamże, s. 190.
20 Tamże, s. 185.
21 Tamże, s. 14.

KW_III_srodki_Layout 1 15.10.2015 10:12 Page 138

Różni autorzy jednak różnie pojmują terminy „kultura materialna" i „kultura duchowa"[22], a sama fotografia nie jest zwykłym przedmiotem, ale stanowi medium, dzięki któremu w pewien sposób dostępna jest dla człowieka przeszłość. Można mówić o świadectwie przeszłości, różnie rozumianym uobecnieniu, jak na przykład u Edmunda Husserla, bądź re-prezentacji, związanej z nieobecnością, jak u Jacques'a Derridy[23]; fotografia bywa także rozumiana jako ekwiwalent pamięci. Pierwotnie fotografia nie jest również przedmiotem jednostkowym, co dobitnie podkreśla Walter Benjamin[24]. Należy jednak zwrócić uwagę, że fotografie prywatne trafiają zazwyczaj do antykwariatu w pojedynczych egzemplarzach, kolekcja zaś zawsze nadaje przedmiotom unikatowego charakteru[25].

Niebagatelną rolę, o czym była już mowa powyżej, odgrywa warstwa estetyczna fotografii, a co za tym idzie, estetyczna postawa kolekcjonera również wpływa na utratę wernakularnego charakteru przez kolekcjonowane fotografie rodzinne. Tańczuk słusznie stwierdza, że takie podejście do przedmiotu „zakłada umiejętność dystansowania się od podstawowych potrzeb i praktycznych celów"[26], zaś według Pierre'a Bourdieu pociąga za sobą poczucie wolności które sprawia, że staje się ono celem samym w sobie[27]. Fotografie rodzinne tracą użytkowy charakter, a związek z pamięcią przestaje oznaczać konkretne funkcje i staje się przede wszystkim podstawą uwodzicielskiej aury.

Osoba kolekcjonera jako źródło nowych funkcji fotografii

W tym miejscu warto powrócić i przyjrzeć się uważniej zagadnieniu poruszonemu już kilkakrotnie, czyli relacji kolekcjonera i kolekcjonowanych przezeń przedmiotów, ze szczególnym uwzględnieniem fotografii prywatnych. Zwróciłam już uwagę na problematyczność przyporządkowania fotografii przechowywanej przez kolekcjonera w jego własnym mieszkaniu do sfery prywatnej bądź publicznej. Zaznaczyłam, że między nim a osobami na fotografii nie istnieje żaden osobisty związek. Należy jednak zauważyć, że intymna relacja bardzo często rodzi się między kolekcjonerem a samą fotografią jako wybranym przezeń przedmiotem. Michał Paweł Markowski zauważa, że kolekcje pełnią pewne funkcje, tym razem jednak wobec kolekcjonerów: „podnosząc ich prestiż, manifestując ich tożsamość, dostarczając rozrywki, przyjemności estetycznych, stanowiąc dokumenty przeszłości, źródła i manifestacje wiedzy, a nawet będąc narzędziem terapii"[28]. Fotografia, która w kolekcji traci swoją pierwotną misję, nie przestaje służyć. Etymologicznie słowo terapia oznacza bowiem nie tylko leczenie, ale służbę, a nawet oddawanie czci[29]. Fotografia staje się przedmiotem przeznaczonym do posiadania, jednak posiadanie to służy dodatkowym celom,

22 Tamże, s. 29–39.
23 M. Michałowska, *Niepewność przestawienia...*, cyt. dz., s. 161–204.
24 W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca,* Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
25 R. Tańczuk, *Ars colligendi...*, dz. cyt., s. 132.
26 R. Tańczuk, *Kolekcjonowanie i nadmiar przedmiotów,* dz. cyt., s. 108.
27 Tamże.
28 Tamże.
29 *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych Władysława Kopalińskiego;* http://www.slownikonline.pl/kopalinski/6BDFE72713E9AFDC412565AF00038B9D.php (27 czerwca 2015).

KW_III_srodki_Layout 1 15.10.2015 10:12 Page 139

pozwala kolekcjonerowi budować jego własny mikrokosmos[30]. Jean Baudrillard stwierdza wręcz, że na pewnym etapie rozwoju kolekcjonowanie jest dla człowieka sposobem na ćwiczenie kontroli nad otaczającym go światem[31], a więc służy podobnym celom, co tradycja czy nawet religia. Kolekcja z jednej strony buduje tożsamość kolekcjonera, z drugiej ją manifestuje, a zaprezentowanie jej na wystawie stanowi jego swoistą autoprezentację[32].

Porządkowanie świata ma również związek z próbą jego ocalenia. Kolekcjoner porządkuje swój wewnętrzny świat, ale również pragnie wprowadzić porządek w świat zewnętrzny. John Elsner i Roger Cardinal wspominają w tym kontekście biblijną postać Noego, którego nazywają pierwszym kolekcjonerem, w dodatku kolekcjonerem totalnym, ponieważ jego celem było zgromadzenie każdego bez wyjątku adekwatnego elementu. Czyni to dosłownie w celu ocalenia świata przed klęską potopu[33]. Kolekcjonowanie starych fotografii rodzinnych może stanowić próbę uchronienia przed zapomnieniem ginących obrzędów, zwyczajów czy nawet trendów. Zmienia się więc zasięg wpływu omawianych fotografii, ale sam cel pozostaje podobny.

Interesujące jest to, że zdjęcia rodzinne, które w kolekcji zazwyczaj odbierane są jako dokumenty, w istocie objawiają tutaj swoją subiektywną potencję, dzięki której mogą stać się przedmiotem kolekcjonerskiej gry znaczeń. Samo kolekcjonowanie może być pojmowane jako gra poprzez związane z nią dobrowolność, rywalizację, rolę przypadku, nieprzewidywalność, wyobraźnię i fantazjowanie, a także paradoksy związane z napięciem między racjonalnym podejściem i uleganiem namiętnościom, emocjonowaniem się czy zaangażowaniem[34]. Była już mowa o kolekcjonerze-fetyszyście i kolekcjonerze tworzącym etnograficzne wystawy. Tomasz Ferenc wspomina również o artystach, którzy w różny sposób nabywają stare fotografie i włączają je w swoje dzieła i artystyczne działania. Wymienia przy tym *Archeologię fotografii* Jerzego Lewczyńskiego i *Album rodzinny* Wojciecha Prażmowskiego. Lewczyński ograniczał się do prezentacji znalezionych zdjęć, Prażmowski zaś poszedł dalej i połączył różne fotografie rodzinne w jeden obraz. W ten sposób fotografie, wpisane w nowy kontekst, zmieniły znaczenie, ale także status ontologiczny. Utraciły dokumentalny charakter, ale stały się dziełami sztuki[35]. Ponadto w kolekcji zdjęcie jest częścią całości, jednak samo wciąż pozostaje w pewien sposób całością. Nie da się przeoczyć faktu, że nadal stanowi odrębny przedmiot. W dziełach Prażmowskiego fotografie tracą granice i stapiają się ze sobą, przez co różne czasy, miejsca i osoby przenikają się jak duchy bez realnej, ziemskiej przeszłości.

30. J. Baudrillard, *The System of Collecting*, [w:] *The Cultures of Collecting*, red. J. Elsner, R. Cardinal, Reaktion Books, London 1997, s. 7.
31. Tamże, s. 9.
32. R. Tańczuk, *Ars colligendi...*, dz. cyt., s. 138.
33. J. Elsner, R. Cardinal, *Introduction*, [w:] *The Cultures of Collecting*, red. J. Elsner, R. Cardinal, Reaktion Books, London 1997, s. 1.
34. Tamże, s. 166.
35. T. Ferenc, *Kolekcjonowanie, przetwarzanie, niszczenie*, „Kultura Współczesna", 1(76)/2013, s. 50; https://docs.google.com/gview?url=http://www.kulturawspolczesna.pl/readpdf/1495/Kolekcjonowanie%252C%2520przetwarzanie%252C%2520niszczenie.%252O%2520strategiach%2520post%25C4%2599powania%2520wobec%2520nadmiaru%2520fotografii (28 czerwca 2015).

KW_III_srodki_Layout 1 15.10.2015 10:12 Page 140

Utracona wolność – zakończenie

Fotografia rodzinna stanowi jedynie podgatunek fotografii amatorskiej. Amator jako miłośnik fotografii, bez kierunkowego wykształcenia i doświadczenia, może przecież fotografować nie tylko życie rodzinne, ale niemal wszystko. Stefan Czyżewski zauważa, że amatorzy nieraz przeistaczają się w reporterów rejestrujących ważkie sytuacje dziejowe, a ich zdjęcia, pozbawione estetyzacji i manipulacji, stają się dokumentami oddziałującymi mocniej niż fotografie profesjonalistów[36]. Maria Anna Potocka również zwraca uwagę na tę szczególną wolność fotografii amatorskiej: brak reguł i krytyki społecznej[37]. Są to cechy również fotografii rodzinnej – jej celem nie jest bezbłędność techniczna, nie musi ona także bezwzględnie trzymać się ogólnie przyjętych reguł pożycia społecznego, gdyż w każdej rodzinie panują nieco inne przyzwyczajenia. Kolekcjoner odbiera im tę wolność, choć w skrajnych przypadkach również kosztem własnej wolności[38]. Hartmut Böhme podkreśla, że rzeczy zawsze są w pewien sposób „żywe" i magiczne, oddziałują na człowieka z podobną siłą, z jaką on wpływa na rzeczy[39]. Tworzy się ciasna sieć relacji zarówno między kolekcjonerem i fotografią, jak i jedną fotografią a drugą, czy między kolekcją a odbiorcą. Fotografia rodzinna, choć wciąż amatorska, przestaje być fotografią prywatną, a więc również wernakularną.

Zakupiona przez kolekcjonera fotografia rodzinna zmienia nie tylko właściciela, ale i środowisko. Zostają jej również nadane zupełnie nowe funkcje – z niewolnicy staje się fetyszem, jej moc uobecniania minionych zdarzeń blaknie, natomiast materialność i symboliczny ładunek zyskują na znaczeniu. Hartmut Böhme stwierdza, że „fetysze i idole są zawsze materialne; materialność jednak nie wyczerpuje ich natury. Przeciwnie, są to bowiem materie, w których ucieleśnia się coś «innego»: znaczenia, symbole, siły, energie, moc, duchy, bogowie itd."[40]. Fotografie prywatne oderwane od swych źródeł i wpisane w ogólny zbiór fotografii jako przedmiotów wykonanych konkretną techniką, a przez to uznane za reprezentanta pewnego fenomenu kulturowego, zyskują dodatkową moc, przed którą człowiek czuje szczególny respekt, a równocześnie poprzez umieszczenie ich w kolekcji ponownie je sobie podporządkowuje.

Odkrycie tych paradoksów skłoniło mnie do wnikliwej analizy istoty fotografii rodzinnej, a także procesu przemiany, jakiej ona ulega w wyniku umieszczenia w prywatnych bądź muzealnych kolekcjach, co pozwoliło mi rozeznać się w przestrzeniach wernakularności i wyznaczyć jej granice w tym konkretnym przypadku. Okazuje się, że kluczową rolę w utracie wernakularnego charakteru

36 S. Czyżewski, *Przypominanie niezapomnianego. Stałość polaryzacji emocjonalnej w stosunku do zdjęć z II wojny światowej?*, [w:] *Przestrzenie fotografii – Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, K. Makowski, Galeria F5 i Księgarnia Fotograficzna, Łódź 2005, s. 277–278.
37 M.A. Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 51.
38 R. Tańczuk, *Ars colligendi...*, dz. cyt., s. 190.
39 H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 35–40.
40 Tamże, s. 29.

KW_III_srodki_Layout 1 15.10.2015 10:12 Page 141

przez zdjęcia-pamiątki nie odgrywa wcale odebranie im dotychczasowych funkcji użytkowych, gdyż, jak zostało udowodnione, jako część kolekcji zyskują one nowe zastosowania. Istota problemu tkwi głębiej w tym, co zmiany tych ról powoduje. Kwestia wernakularności fotografii rodzinnych przeniesionych w sferę kolekcji rozstrzyga się ostatecznie właśnie przez zmianę przestrzeni ich funkcjonowania – nie tyle z prywatnej na publiczną, co z pierwotnej na obcą. Pociąga to za sobą przemianę ich treści dosłownej oraz znaczenia symbolicznego, a co za tym idzie – całego statusu ontologicznego.

COLLECTING MEMORIES THAT ARE NOT OUR OWN. LIMITS OF THE VERNACULAR CHARACTER OF THE FAMILY PHOTOGRAPHS

Vernacular character of the family photographs, which are most often taken at home, realizing a variety of purposes, without any market value, seems to be obvious. The situation is changed when the old private photos, separated from the source, are transferred to the antique shops or onto the collector's market, and then they are included in the specific collections. The herein article analyses the transformation of the photograph and of the change of its vernacular status.