

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

*Janina Hajduk-Nijakowska*

## Wykorzystanie fotografii we współczesnych badaniach folklorystycznych

We współczesnej folklorystyce obserwujemy istotne przewartościowania teoretyczne i metodologiczne, które wymagają przededefiniowania przedmiotu badań i co za tym idzie, określenia nowych celów badawczych, eksponujących przede wszystkim potrzebę uwzględnienia kulturowego kontekstu funkcjonowania narracji folklorystycznych realizowanych w nowych sytuacjach komunikacyjnych kultury audiowizualnej. Wykorzystanie w tego typu badaniach fotografii oraz innych środków technicznych utrwalających obraz wydaje się być jedną z ważnych metod badań terenowych. Wynika to z konieczności prowadzenia terenowych badań jakościowych w naturalnym środowisku, m.in. przeprowadzania swobodnych wywiadów narracyjnych z wykorzystaniem fotografii, zarówno z jednostkami, jak i lokalnymi grupami.

Marcus Banks, relacjonując badania nad zwyczajami ludowymi Yannicka Geffroya, który wraz ze studentami prowadził je na początku lat 70. ubiegłego wieku na południu Francji, przywołał taką oto opinię badacza:

Niektóre zdarzenia mogły być trudne do opisania. Często w trakcie wywiadów słyszeliśmy: Gdybyście mogli zobaczyć, jak [starsza kobieta] w trakcie wywiadu [...] nagle wstała mówiąc: „Ale [...] proszę chwilkę poczekać” [...]. Podeszła do wiekowego kredensu i wyciągnęła z niego duże kartonowe pudełko, pełne zdjęć, starych zdjęć [...]. Te rodzinne fotografie, pomagając jej przypomnieć sobie dawne wydarzenia i ich kontekst, pozwoliły nam zbierać więcej informacji i faktów dzięki wyzwolonym w niej emocjom (Banks 2000: 118).

Owo „przypadkowe odkrycie swobodnej wersji tej techniki badawczej”, zaprezentowane przez Marcusa Banksa, przydarzyło się na pewno nie tylko Geffroyowi. Sarah Pink zwraca uwagę na to, iż w filmach etnograficznych znajdują się sceny, „w których informator pokazuje filmowcom fotografie i o nich rozmawia”, ale w literaturze etnograficznej „osoby «rozmawiające z użyciem zdjęć» nie są zbyt często opisywane”, jednak, jej zdaniem, „jest to praktyka dość powszechna, gdyż często podczas badań ludzie pokazują [...] swoje prywatne zbiory fotografii [...], kiedy chcą opowiedzieć o własnym życiu” (Pink 2009: 112).

Wykorzystanie zdjęć przez folklorystów w trakcie przeprowadzania wywiadu terenowego to częsta forma poszerzania konwencjonalnych metod pozyskiwania informacji o dodatkowy wizualny wymiar. Wszak przedmiotem naszego zainteresowania są współczesne narracje funkcjonujące w obiegu potocznym. W latach 70. ubiegłego wieku, co zapewne nie było przypadkowe, również Dorota Simonides, rejestrując wraz ze studentami na terenie Opolszczyzny opowieści wspomnieniowe, wielokrotnie stwierdzała, że jej informatorzy posiłkowali się zdjęciami.

Pojawienie się fotografii było przecież istotnym kulturowym przełomem, zwłaszcza w kulturze tradycyjnej, w której doprowadziła ona do złamania monopolu słowa mówionego. Zwrócił na to zjawisko uwagę Roch Sulima, który udowodnił, że fotografia okazała się być

najdoskonalszą manifestacją tej cechy światopoglądu chłopskiego, która akcentuje nade wszystko k r y t e r i u m p r a w d y n a o c z n e j. Innymi słowy ludowe wypowiedzi o świecie ponawiają nieustannie przeciwstawienia typu: „podobne–niepodobne”, „prawdziwe–nieprawdziwe”. Jest to kryterium opisu i poznawania świata przez autopsję, stawiana za każdym razem naprzeciw całemu światu (Sulima 1992: 117).

Przekonanie o autentyczności utrwalonych na kliszach postaci i krajobrazów wzmacniało rolę obrazu w tradycyjnej, zdominowanej do tej pory przez słowo kulturze ludowej.

właśnie fotografia – twierdzi przywołany tu etnolog – a nie malarstwo, nie opis, pamiętnik, gazeta, książka zapowiada ostateczne złamanie monopolu słowa mówionego w kulturze ludowej, choć kultury tej zdominować nie mogła. Prawda słowa mówionego została zastąpiona w najbardziej jaskrawy sposób „prawdą” fotografii (tamże: 118).

Słowo natomiast musiało tę prawdę fotografii uzupełnić, a sam obraz skonkretyzować oraz skomentować. Albowiem, na co zwrócił z kolei uwagę Jurij Łotman,

zdjęcia są wykluczone z kontekstu, w jakim zarejestrowane sceny znajdowały się, gdy oglądaliśmy je „na żywo”: po pierwsze z kontekstu czasowego: widzimy dane zjawisko poza ciągiem zdarzeń, poprzedzających i następujących po nim; po drugie – przyczynowego: rzeczywistość oglądana wcześniej miała trzeci wymiar (Sikora 2004: 47)

i dlatego należy na powrót fotografię w ów kontekst czasowy i przyczynowy wprowadzić, by stała się zrozumiała. Tym samym obrasta ona narracją, a słowo (czy to oralne czy pisane) zyskuje nową ważną funkcję.

Wróćmy do analizowanej przez Marcusa Banksa metody przeprowadzenia wywiadu terenowego z wykorzystaniem zdjęć, które mają wywołać wspomnienia lub komentarze. Zwraca on uwagę na fakt specyficznego potrójnego „zakorzenia społecznego” fotografii, co wpływa na sposób ich wykorzystania w trakcie wywiadu. Nazywając te „zakorzenia” ramami, stwierdza:

Pierwsza z nich to kontekst pierwotnego wytworzenia. [...] Drugą ramę wyznaczają dalsze losy zdjęć. [...] Dlatego kiedy bierzemy pod uwagę trzecią ramę – kontekst, w jakim badacz wykorzystuje zdjęcia podczas wywiadu – ich wcześniejsze uwikłania wpływają

na to, co się wydarzy, unosząc się niczym widmowa ręka nad aktualnym kontekstem (Banks 2009: 109).

Właśnie ów całościowy kontekst funkcjonowania fotografii, a zwłaszcza jej funkcjonowania w trakcie przeprowadzanego wywiadu, jest szczególnie ważny w badaniach folklorystycznych, wspomaga bowiem ujawnianie sposobu tworzenia narracji i jej jednoczesnego „zakotwiczenia” w lokalnym, kulturowym kontekście. Dopowiedzmy, że Banks wyróżnia dwa typy narracji: wewnętrzną (opis tego, co jest na zdjęciu z elementami interpretacji) i narrację zewnętrzną (informacje o tym, kto i kiedy zrobił zdjęcie), co jest oczywiście tylko podziałem formalnym, bowiem informacje te przenikają się „traktując obraz jako węzeł lub łącznik w sieci relacji międzyludzkich” (Banks 2009: 39).

Ciekawe przykłady takich narracji opublikowała Maria Bijak, współautorka wystawy w Zachęcie pn. *Fotografia chłopów polskich*. Do nadesłanych fotografii ofiarodawcy dołączyli przeróżne opowieści, jak na przykład Bronisław Grochal z Mińska Mazowieckiego: *Kiedyś ludzie często za ostatni grosz szli do fotografa, by zdjęcia zrobić. Tak było ze zdjęciem dla dziadka. Mój dziadziuś był zabrany na wojnę i dostał się do niewoli w 1914 r. W liście, jaki babcia otrzymała od niego, dziadzio kazał się zwracać do Matki Boskiej, aby pomogła wychować dzieci, dużo się modlić o powrót do domu, do swych dzieci, i oczywiście prosił o zdjęcie. Babcia, chociaż nie miała na chleb, ale od tego starego pana, który jest na zdjęciu, pożyczyła. Posłała to zdjęcie babcia do niewoli rosyjskiej. Kiedy mój dziadziuś je otrzymał, podobno upadł. Kiedy został ocucony, wszyscy niewolnicy całowali to zdjęcie, jakby każdy w nim widział swego bliskiego, cząstkę Polski. Po uspokojeniu zaczęli się gorliwie modlić. Dziadzio nie rozstawał się z tym zdjęciem ani na moment. Matka Boża pozwoliła mu wrócić do domu i właśnie z tym zdjęciem na sercu. Nastąpiła wielka radość, a zdjęcie było umieszczone na ścianie koło Matki Boskiej i wisiało do tej pory* (Bijak 1987: 90). Do innej fotografii właściciel dołączył rzeczową informację: *Maj 1940. Widzimy zabudowania gospodarcze oraz drogę wiejską (gościniec), studnię z żurawiem, w głębi przydrożny krzyż – wieś Zaburze w powiecie Zamość. Zdjęcie wykonał Szymański. Był on wysiedlony z Wągrowca i przebywał w powiecie Zamość. Był z zawodu technikiem budowlanym, a zdjęcia robił jako amator. Przy końcu maja 1940 został z żoną i córeczką aresztowany przez gestapo. Cała rodzina zginęła w obozie 3 maja 1940 r.* (tamże: 127). Albo przejmująca opowieść Janiny Pilarczyk z Wałcza, związana z tragicznym wydarzeniem z czasów II wojny światowej, kiedy niemiecki oficer robił zdjęcia mieszkańcom wioski: *Minęło tyle lat, a sprawa związana ze zdjęciem wciąż nie daje mi spokoju* (tamże: 125). Niemal wszystkie przywołane narracje dowodzą, iż mamy tu do czynienia z pamiątkowymi fotografiami, które stały się „zeświecczoną relikwią” (Sikora 2004: 8).

Zdjęcia utrwały bowiem ślady ludzkich doświadczeń, emocji – również tych towarzyszących naszym przodkom przy opowiadaniu o nich – i dlatego są tak ważne dla uchwycenia zdarzeń w ich naturalnym kontekście. Szczególnie w trakcie przeprowadzania wywiadu terenowego pomagają określić (badaczowi i badanemu), jak informatorzy rozumieją własną przeszłość, co uznali za ważne, jak to się dzieje, że dzięki niektórym zdjęciom powtórnie przeżywają dawne wydarzenia (jak działa owa „widmowa ręka” Marcusa Banksa, unosząca się nad aktualnym kontekstem). Nie są to specjalnie nowe metody zbierania materiałów wizualnych, każdy bowiem,

kto przeprowadzał terenowy wywiad, wielokrotnie zetknął się z taką sytuacją, gdy informator sięgał po zdjęcia, by coś pokazać, wyjaśnić, uzmysłowić badaczowi, „jak to naprawdę wyglądało”. Nic więc dziwnego, że socjologowi „wywiad fotograficzny kojarzy się z oglądaniem zdjęć amatorskich w gronie rodziny”, a to pozwala bez wątpienia „uzyskać większą spontaniczność i autentyczność wypowiedzi” (Sztompka 2006: 69).

Współczesne badania folklorystyczne najczęściej prowadzone są w przestrzeni lokalnej i domowej, co sprzyja przeprowadzeniu wywiadu z wykorzystaniem fotografii. Tym bardziej że wśród najważniejszych sytuacji rodzinnych sprzyjających opowiadaniu o przeszłości jest wspólne oglądanie zdjęć, co wynika między innymi z folklorystycznego aspektu rodzinnej tradycji kulturowej (Smolińska 1992: 72).

Poprzez fotografię każda rodzina stwarza kronikę pisaną portretami – przenośny zestaw obrazków, które zaświadcza o wspólnym życiu. Nie ma tu znaczenia, jakie sytuacje utrwalamy, ważne, że zdjęcia w ogóle się wykonuje i z pietyzmem przechowuje. Fotografia staje się rytuałem życia rodzinnego (Sontag 2009: 15–16).

Jest to o tyle ważne, że obraz, wspomagany słowem, wpływa na sposób rozumienia przeszłości. Tym samym „wchodzi” on do rodzinnej narracji, ponieważ „to rodzina rodzi opowiadanie, to ona jest siłą napędową aktywności narracyjnej, jej strukturą głęboką” (Mitosek 2001:182), zwłaszcza jeśli istnieje obawa utraty pamięci o wydarzeniach ważnych i znaczących dla grupy. Rodzinnie współtworzymy obraz, funkcjonujący dalej w przekazie pokoleniowym, wzbogacany i uzupełniany odniesieniami do współczesności, wypełniany emocjami i rozterkami, nawet jeśli zaginie jego materialny, wizualny nośnik.

Do takiej analizy szczególnie przydatna jest kategoria „ikonizacji narracyjnej”, którą dostrzega Wolf-Dieter Stempel w ustnej spontaniczności – realizowanej przez „dobrego narratora” w toku interakcji z odbiorcą: narrator opowiadający o własnych przeżyciach dokonuje „wartościowania wewnętrznego”, koncentrując swą uwagę na słuchaczach. Owa „ikonizacja narracyjna” jako sposób realizacji procesu narracyjnego polega, według niego, na podnoszeniu „unaoczniającej wartości opowiadania”, „uszczegółowieniu zdarzeń konstytuujących opowiadanie”, a „użycie tak zwanego *praesens historicum* służy czasowej aktualizacji zdarzenia”, tworząc spektakl jednego aktora, w czym oczywiście współuczestniczy odbiorca. Z tego też względu opowiadania są dla nas interesujące nie tylko z racji ich treści, ale również dlatego, „że ujawniają coś o narratorze, który je tworzy, odwołując się do wzroku i słuchu odbiorców. I odwrotnie: mówca opowiadający historię dokonuje jednocześnie swej samoprezentacji” (Stempel 2004: 173) i współtworzy wizualną grupową wyobraźnię związaną z minionymi zdarzeniami.

Kiedy prowadziłam badania terenowe po powodzi w 1997 roku, okazało się, że dla wielu powodziarzy utrata materialnych śladów z przeszłości była trudna do zaakceptowania. *Jestem teraz bez pamięci* – powiedziała do mnie starsza kobieta, której wszystkie rodzinne pamiątki, a przede wszystkim zdjęcia, popłynęły z wodą lub przepadły w mule. *Brat też był zalany [...] odbiło się to na jego psychice. Chodził i szukał po stertach śmieci swoich pamiątek. I w końcu został rencistą. Tak się to porobiło*. Próby odzyskania choćby resztek tego, co ocalało, były dla ludzi bardzo bolesne (Hajduk-Nijakowska 2005: 219). Równie bolesną, artystyczną próbę „wskreszenia”

zdjęć z rodzinnego albumu zniszczonego przez powódź podjął wybitny fotografik Bogdan Konopka, który opowiadał przyjacielowi:

Wyjmuję album z mułu, suszę, zabieram z sobą do Paryża. Zaczynam fotografować te moje szczątki z uczuciem, jakbym dokonywał wiwisekcji na samym sobie. Ze zgrozą patrzę, jak te resztki pod wpływem powietrza obracają się w proch. Wykonałem kilkadziesiąt fotograficznych prób wskrzeszenia z irracjonalną wiarą, że nie całkiem umarłem... (Hermanowicz 2003)<sup>1</sup>.

Album ten nie tylko symbolizuje destrukcję popowodziowej rzeczywistości, ale może być także symbolem wielu innych kataklizmów, które nawiedziły ludzkość w XX wieku.

Pierwszy rozdział wstrząsającej pracy Georgesa Didi-Hubermana na temat czterech fotografii z Auschwitz rozpoczyna zdanie: „Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić”, a kolejne, równie ważne zdanie, brzmi: „Aby pamiętać, trzeba sobie wyobrazić” (Didi-Huberman 2008: 9 i 41). Bo jeśli nie zachowały się zdjęcia, to jedynie ludzka pamięć, siła jej wyobraźni zdolna jest przejąć ich funkcje. „Nasze wewnętrzne obrazy nie zawsze mają naturę indywidualną, jednak także wtedy, gdy są pochodzenia kolektywnego, ulegają uwewnętrznieniu, także uważamy je za własne” (Belting 2007: 28)

Tak się dzieje między innymi w przypadku pamięci utajnionej, czyli pamięci nieujawnianej obcom, przekazywanej (kultywowanej) głównie w tradycji rodzinnej, lokalnej, wśród zaufanych, wśród swoich. Jest to często pamięć niedostępna dla obcych, postrzeganych jako niosących realne zagrożenie, stoi bowiem w ostrej sprzeczności z pamięcią oficjalną, instytucjonalną, państwową. Pamięć utajniona stanowi silny czynnik integrujący grupę, nadający jej poczucie własnej wspólnotowej wyjątkowości, zamkniętej w wewnętrznych obrazach, decydujących o postrzeganiu siebie jako mniejszości stygmatyzowanej. Stanowi podstawę funkcjonowania tak zwanej wspólnoty pamięci, którą jest „przede wszystkim wspólnotą skonstruowaną w wyniku społecznego procesu symbolizacji, który rozwija się wokół uczestników i świadków formacyjnego zdarzenia” (Nijakowski 2008: 145–146). Może to być zarówno wspólnota rodzin, których bliskich zamordowano w Katyniu, jak i wspólnota rodzin, których przodkowie służyli w Wehrmachcie, a ich kobiety były gwałcone i mordowane przez żołnierzy Armii Czerwonej, czy wspólnoty „kresowiaków” uciekających przed bandami UPA i wywożonych w nieznanym kierunku. W każdym z tych środowisk przeprowadzanie wywiadów z wykorzystaniem fotografii (często niepowiązanych z losami danej konkretnej rodziny, ale dokumentującymi losy reprezentowanej przez nią społeczności) ujawnia wewnętrzne, „wyobrażeniowe” obrazy, mocno osadzone w specyficznej narracji, eksponującej rodziną, kulturowo zdeterminowaną wizję utajnionej do niedawna pamięci.

---

<sup>1</sup> Bogdan Konopka, mieszkający w Paryżu, zaprezentował efekty swoich poszukiwań w 1998 roku na wystawie Biennale w Liège w Belgii pn. *Zanikanie obrazu*. Fotografie te zakupiło Muzeum Fotografii Współczesnej w Mediolanie (wernisaż wystawy prac fotograficznych odbył się w październiku 2006 r.) oraz Paryska Biblioteka Narodowa (informacje z listu artysty – prywatne archiwum JHN).

\*\*\*

Wspomniane na wstępie współczesne przewartościowanie metodologiczne wymagają od folklorysty zmiany sposobu pozyskiwania informacji w trakcie badań terenowych. Tradycyjny przekaz kulturowy, jak wiadomo, polega na bezpośrednim przekazywaniu treści. Jednak nie sam fakt bezpośredniości fizycznej, funkcjonowania przekazu w tej samej czasoprzestrzeni jest tu najważniejszy, choć oczywiście niezbędny, ale specyfika środków przekazu – synkretycznego powiązania z sobą słowa mówionego, pokazu i unaocznionych zachowań, czyli kompleksu kulturowych zdarzeń, które są rytualną formą uczestnictwa całej lokalnej społeczności we wspólnym przeżywaniu ważnych dla niej i doniosłych egzystencjalnych zdarzeń.

Konsekwencje przyjęcia tego typu perspektywy badawczej doprowadziły współczesnych etnologów z jednej strony do uznania folklorystyki za antropologię słowa mówionego, z drugiej do podważenia dotychczasowych zasad gromadzenia materiału badawczego. Tekstu folklorystycznego nie można bowiem identyfikować z zapisem – ręcznym czy drukowanym. Ów „typograficzny obraz folkloru”, zdaniem Sulimy, „rzutował w znacznej mierze na sposób istnienia samego folkloru” (Sulima 2005). Jeśli zatem uznać kryterium oralności za wyróżnik przedmiotu badań folklorystycznych, to nie tylko imponujący zbiór Kolberga okaże się „największym cmentarzyskiem oralności”, ale trzeba zrobić wiele, by owego „cmentarzyska” nadal nie powiększać, a więc gruntownie zmienić metody zapisu folklorystycznego.

Pierwsze sygnały zmian pojawiły się w latach 20. ubiegłego wieku, kiedy zainteresowano się osobowością narratora i jego zachowaniami w trakcie przekazywania odbiorcom opowieści; jednak z konieczności wszelkie informacje ograniczały się do notatek badacza i jego słownego opisu sytuacji, w której uczestniczył. Z czasem folklorysty dysponowali już możliwością zapisu narracji na taśmach magnetofonowych, ale nie mieli możliwości rozpowszechniania ich w tej właśnie formie; zatem zgodnie z ówczesnymi wymaganiami edytorstwa folklorystycznego publikowali zapisy w postaci tekstu pisanego, co w praktyce oznaczało dalsze poszerzanie typograficznego obrazu folkloru (słownego!). Pierwszą, jak na lata 70. ubiegłego wieku nowatorską próbą zmiany sposobu rejestracji przekazu w polskiej folklorystyce była monografia Karola Daniela Kadłubca, poświęcona Józefowi Jeżowiczowi z Kosarzysk na Zaolziu. Badacz precyzyjnie przeanalizował ekspresję środków parajęzykowych gawędziarza (intonację, tempo, modulację i barwę) oraz środków pozajęzykowych, motorycznych (mimikę i gestykulację), ponieważ, jak podkreślił, „one to właśnie usuwają np. uchybienia składniowe języka narratora, a z opowieści formalnie niedoskonałej mogą uczynić twór bardzo sugestywny. Gawędziarz więc trzeba s ł y s z e ć i w i d z i e ć” (Kadłubiec 1973: 82). Dokładnie opisał więc jego mimikę i gestykulację, co utrwalił na zdjęciach współpracujący z nim fotograf Ladislav Miček. Podkreślił też relacje istniejące pomiędzy gawędziarzem i słuchaczami, śledził jego zachowania przy różnych okazjach (także wtedy, gdy gawędziarz nie wiedział o obecności badacza). Przy obecnym rozwoju techniki wprowadzenie nowych metod rejestracji sytuacji folklorystycznej nie jest już skomplikowane, wszak „im bardziej wyrafinowana jest nasza technologia, tym bardziej zmienia się sposób, w jaki prowadzimy badania” (Angrosino 2010: 165). Oczywiście, jeśli uda się badaczowi pokonać bariery finansowe. Ale teoretycznie można już przygotować pełny filmowy cyfrowy zapis



sytuacji, w jakiej realizowana jest wypowiedź, co umożliwi folklorystę zmianę perspektywy spojrzenia na przedmiot badań, oderwanie się od analizy, która do tej pory koncentrowała się głównie na tym *co jest przekazywane* (czyli na opowieści), a wyeksponowanie tego *jak to jest przekazywane* (czyli na samej czynności opowiadania), realizowanej przecież przez narratora w konkretnej sytuacji, której pogłębiona analiza wzbogaci kontekst wypowiedzi o zachowania samego narratora i o reakcje oraz zachowania innych uczestników zdarzenia, czyli ujawni, wspomnianą wyżej, „ikonizację narracyjną” rozumianą jako sposób realizacji procesu narracyjnego. Dzięki profesjonalnym portalom (np. [www.wiedzaiedukacja.eu](http://www.wiedzaiedukacja.eu)) mamy już szansę opublikowania w Internecie tekstu wraz z obrazami lub filmami wideo.

Współcześnie – przypomnijmy – zmienił się także status tekstów folklorystycznych, a ponieważ funkcjonują one pod znaczącym wpływem mediów, które nie tylko wpływają na przekazy folklorystyczne, ale realizują nawet niektóre z ich funkcji, badacz musi uwzględnić to w trakcie gromadzenia materiałów. Zwróćmy uwagę na to, że w przestrzeni lokalnej i domowej nie tylko dominują współcześnie obrazy, emitowane głównie przez telewizję, ale coraz częściej zjawiska folklorystyczne badane są w „terenie” internetowej sieci. Wypada zatem zgodzić się z Sarah Pink: „Współczesne «nowe» domeny badań terenowych nasycone są obrazami, [...] badacze pracujący w tych obszarach coraz częściej używać będą obrazów i mediów wizualnych jako części praktyki badawczej i przedstawiania” (Pink 2009: 45).

\*\*\*

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden element analizowanego zagadnienia. Otóż upowszechnienie narzędzi do rejestracji obrazu ma zdecydowany wpływ na postępujące przemiany w tradycyjnej obrzędowości rodzinnej i dorocznej. Tak jak kiedyś fotografia, tak współcześnie wideo, wkraczając do kultury tradycyjnej, zainicjowało istotne zmiany. Zaczęło się od fotografii ślubnych, które stosunkowo szybko stały się nieodłączną częścią ceremonii zaślubin, a później zawieszane na ścianie towarzyszyły życiu rodziny przez pokolenia. Wykonywał je zawodowy fotograf, stosując się ściśle do obowiązujących konwencji, popularyzujących model „szczęśliwej pary”, a ten, jak wiadomo, im bliżej współczesności, tym szybciej ulegał zmianom, starając się sprostać wyobrażeniom o „weselu jak z filmu...” (Dudek 2009: 122). Rejestracja na kasie wideo przebiegu obrzędu weselnego służy nie tylko utrwaleniu przebiegu uroczystości, ale stanowi również swoisty „lokalny obieg przekazu telewizyjnego”, albowiem w trakcie różnorodnych spotkań rodzinnych i sąsiedzkich odbywa się wielokrotne oglądanie filmu; „opowieść wizualna pozostaje silnie podporządkowana scenariuszowi uroczystości [...]. Film ten jest filmem etnograficznym, samoprezentacją kultury” (Dzięcielewski 2004: 163) i dowodzi postępującej mediatyzacji rytuałów, co szczegółowo przeanalizowała Karolina Dudek (2009).

Upowszechnienie się zapisu filmowego nie tylko przyspieszyło proces teatralizacji obrzędowości dorocznej, ale nasiliło także jej funkcję ludyczną, co szczególnie wyraźnie występuje w przypadku popularnych na Opolszczyźnie obrzędów zapustnych: *wodzenia niedźwiedzia*, *chowania basa* i *babskiego combru*. Dawno utraciły one swój magiczny wymiar, stając się świetną okazją do zabawy, czego dowody odnajdujemy później w Internecie, zwłaszcza na YouTube, gdzie łądzą setki zdjęć

i filmików z zarejestrowanymi zabawami. W Internecie aż roi się od relacji i zdjęć z imprez oraz wymiany opinii i komentarzy na forach. Szansa zawieszenia w sieci fotografii z zabawy bez wątplenia sprzyja dodatkowemu nagłośnieniu imprezy. I w tej właśnie przestrzeni współczesny badacz musi prowadzić badania, by przeanalizować zjawisko tzw. folkloryzmu, który „przygotował grunt pod globalne już obecnie zjawisko traktowania kultur (już nie tylko ludowych, ale wszelkich kultur etnicznych) jako towarów”, stwierdza jednoznacznie Wojciech Burszta (2008: 65). I wypada się z nim zgodzić, obserwując współczesne fascynacje napływającymi z innych kultur zjawiskami: oktoberfestami, walentynkami, halloweenami, obchodami dnia św. Marcina czy św. Patryka, prześciganiem się w kolorowym oświetlaniu domostw w okresie świątecznym, całym tym „wielokulturowym kiczem typu butikowego”, jak to określił badacz. Karnawalizacja współczesnej kultury, ekspozowanie jej funkcji rozrywkowej skłania przecież do poszukiwania nowych form wspólnej zabawy.

## Bibliografia

- Angrosino M. (2010), *Badania etnograficzne i obserwacyjne*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska, Warszawa.
- Banks M. (2000), *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, przeł. P. Tomanek, Warszawa.
- Belting H. (2007), *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków.
- Bijak M. (wybór) (1987), *Dopisane do fotografii*, „Regiony” nr 2–4.
- Burszta W.J. (2008), *Wielokulturowość – nowy globalny folkloryzm*, w: *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Warszawa.
- Didi-Huberman G. (2008), *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków.
- Dudek K.J. (2009), *Filmy weselne. Nowe media a zmiany w rytuale*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 4.
- Dzięcielewski R. (2004), *Uroczyste wideofilmowanie. Kilka uwag etnografa*, w: *Antropologia wobec fotografii i filmu*, red. G. Pełczyński, R. Vorbrich, Poznań.
- Folklorystyka jako antropologia słowa mówionego* (2005), „Literatura Ludowa” nr 4–5.
- Geffroy Y. (1990), *Family photographs: a visual heritage*, „Visual Anthropology” nr 3 [cyt. za: Banks 2000].
- Hajduk-Nijakowska J. (2005), *Żywioł i kultura. Folklorystyczne mechanizmy osvajania traumy*, Opole.
- Hermanowicz M. (2003), *Fotografie 1968–2002*, płyta CD, Paryż.
- Kadłubiec K.D. (1973), *Gawędziarz cieszyński Józef Jeżowicz*, Ostrawa.
- Mitosek Z. (2001), *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków.
- Nijakowski L. (2008), *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa.
- Smolińska T. (1992), *Rodzina o sobie. Folklorystyczny aspekt rodzinnej tradycji kulturowej*, Opole.
- Pink S. (2009), *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, przeł. M. Skiba, Kraków.
- Sikora S. (2004), *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Warszawa.
- Sontag S. (2009), *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków.



- Stempel W.-D. (2004), *Narracja potoczna jako prototyp*, przeł. A. Nermer, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk.
- Sulima R. (1992), *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Warszawa.
- Sztompka P. (2006), *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa.

## The use of photography in contemporary folklore studies

### Abstract

Contemporary folklore studies use photographs, especially family snapshots, to conduct narrative interviews in the course of a field work. They treat photography, which has broken the monopoly of spoken word in traditional culture, as a carrier of memory, human experiences and emotions, as images supported with words influence ways of comprehending the past and shaping the memory within local communities.

New image-recording techniques also affect the method of carrying out field work, making it possible to perpetuate the situation under investigation not only on a photographic plate but also on video carriers and digital tapes, thus extending the possibilities of interpreting the current folklore sources. Documentation collected in this way may be published on professional web portals along with the text.

The fact that image-recording tools have become so widespread also increases the pace of the changes taking place within the domain of traditional family and annual rituals: recording various events (e.g. wedding receptions or Shrovetide ceremonies) on a videotape and then posting those videos on the Internet, especially on YouTube, sets a new area of field work for folklorists and speeds up the process of theatricalization and carnivalization of contemporary culture.

**Słowo kluczowe:** fotografia rodzinna, wideofilmowanie, wywiad narracyjny, badania terenowe

**Key words:** family photography, video recordings, narrative interview, field work

### Janina Hajduk-Nijakowska

dr hab., folklorysta, kulturoznawca, profesor w Katedrze Teatru, Filmu i Nowych Mediów w Uniwersytecie Opolskim, interesuje się zagadnieniami pamięci społecznej i potocznej świadomości historycznej, genologią folklorystyczną, funkcjonowaniem folkloru w dobie rozwoju środków masowego przekazu i nowych mediów oraz e-folklorem. Opublikowała monografie: *Temat śpiącego wojska w folklorze polskim. Próba typologii* (1980), *Żywioł i kultura. Folklorystyczne mechanizmy osvajania traumy* (2005), tom pt. *Nie wszystko bajka. Polskie ludowe podania historyczne* (1986), jest współautorką prac pt. *Folklor Górnego Śląska* (1989), *Księża humoru ludowego* (1981), a także autorką ponad 50 artykułów i rozpraw.