

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

Magdalena Roszczyńska

Projekt Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej jako tekst zmacony

Na początku wypada zaznaczyć, że przedmiotem niniejszego szkicu nie jest sam projekt bądź przebieg warsztatów fotograficznych, jakie odbyły się w lipcu 2002 roku w wioskach Beskidu Niskiego. Jest nim natomiast tekst kultury (Barker 2005: 525): album *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej*, który ciekawi mnie jako hybrydyczna całość o – jak uważam – niejednoznacznych, chwiejnych relacjach nadawczo-odbiorczych. Tytułowy „tekst zmacony” odwołuje się do kategorii zaproponowanej przez Clifforda Geertza na określenie niejednoznacznych kategoryzacyjnie tekstów. Jak pisze antropolog: „dzisiejsze skotłowanie form wezbrało [...] do punktu, w którym nie tylko trudno zaszeregować autora [...], ale i zaklasyfikować dzieło” (Geertz 1998: 215). W analizowanym tekście kultury interesują mnie elementy kontrowersyjne, ideologiczne, etyczne i estetycznie ambiwalentne. Zamierzam, wykorzystując metody interpretacji dyskursywnej, zaznaczyć te wątpliwe miejsca, prześledzić tekst z perspektywy komunikacyjnej: przyjrzeć się temu, kto, do kogo, w jakim celu mówi, ile jest poziomów tej komunikacji, jaką politykę realizują jej uczestnicy, co koniec końców jest jej efektem. Czy to rodzaj etnografii, interwencji społecznej, terapii sztuką, dzieła sztuki? Interesuje mnie zatem wpisana w analizowany tekst ideologia.

Jak pisze w odniesieniu do metod socjologii wizualnej Piotr Sztompka: „[i]nterpretacja dyskursywna zmierza do ujawnienia, do kogo zdjęcie fotograficzne jest adresowane, kto jest rzeczywistym adresatem i w jaki sposób adresat współkształtuje znaczenie zdjęcia poprzez ‘praktyki patrzenia’ podejmowane w ramach określonych instytucji” (Sztompka 2005: 92). Taka interpretacja zmierza więc w dwóch kierunkach: „wymaga zidentyfikowania kategorii odbiorców [...] i określenia reżimów odbioru (instytucji, w jakich obraz jest wytwarzany, przekazywany i ekspozowany oraz związanych z tym swoistych praktyk patrzenia na obraz, odczytywania i interpretowania obrazu” (tamże). Reżimy odbioru zależą od kontekstu i lokalizacji oraz różnią się w zależności od gatunku fotografii, który zatem także domaga się identyfikacji. W przypadku analiz kultury wizualnej, jak zauważa Rafał Drozdowski, „bardziej niż samymi obrazami warto interesować się tym wszystkim, co je poprzedza i tym wszystkim, co wiąże się ze sposobami ich społecznego uwidzialniania”¹,

¹ R. Drozdowski, Kwestionariusz Kultury Wizualnej, <http://www.kulturawizualna.pl/archiwes/142> [dostęp 16.11.2010].

a więc interesują badacza rozmaite „mikropraktyki” łączące się nie tylko z fazą powstawania obrazu, ale głównie z tym, jak się nimi zarządza, czyli lokuje w codziennym życiu producentów (i użytkowników) obrazów. W tym wypadku oznacza to m.in. wpisanie fotografii w kontekst kultury werbalnej oraz instytucji literatury. O ile interesujący nas album doczekał się refleksji medioznawczej i socjologicznej jako zespół fotografii (Sztandara 2008, Olechnicki 2006b: 36, Sztompka 2005: 70), o tyle jego konteksty – instytucjonalne i estetyczne – nie zostały w analizach uwzględnione.

Album

Album *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej* ukazał się w 2002 roku w prowadzonym przez m.in. Andrzeja Stasiuka wydawnictwie Czarne. Jego podstawę stanowią zdjęcia wykonane w lipcu tego samego roku przez dzieci z tytułowych popegeerowskich wsi w ramach warsztatów zorganizowanych przez Stowarzyszenie Rozwoju Sołectwa Krzywa, którego współtwórczynią jest Monika Sznajderman, a zainicjowanych i poprowadzonych przez Piotra Janowskiego, Pawła Kulę i Marka Noniewicza, fotografów z „Gazety Wyborczej”. Spośród 3000 tysięcy zdjęć wykonanych w ramach warsztatów w albumie znalazło się 99 (91 plasz, okładka oraz 7 ilustracji do wprowadzającego eseju), ich wyboru dokonał Piotr Janowski. Tak warsztaty, jak przygotowanie i druk albumu – dochód ze sprzedaży którego przeznaczono na wsparcie działalności stowarzyszenia – sfinansowali sponsorzy (indywidualni i instytucjonalni). Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej wystawiano również w galeriach w Gorlicach i Warszawie w roku 2002, w Wiedniu, Krakowie, Wadowicach i Göteborgu w 2003 oraz w Łodzi w 2004. Piotr Janowski we wstępie do albumu ujawnia intencje projektu: „dwadzieścia pięć nieskomplikowanych aparatów fotograficznych, tzw. ‘małpek’, duży worek filmów i żadnych niepotrzebnych wskazówek”. Nie chodziło zatem o naukę podstaw fotograficznego rzemiosła, ale o – to znów słowa inicjatora warsztatów – „całkiem nieświadome stworzenie niezwyklego portretu swojej rzeczywistości”². Tomasz Drzazgowski, recenzujący warszawski wernisaz wystawy, wypowiada zaskakujące słowa (Drzazgowski 2002), że to właśnie mediacja fotografii umożliwia kontakt z rzeczywistością: poprzez konieczność przyglądania się rzeczywistości samej („by zrobić zdjęcie, trzeba wyjść z domu, a przynajmniej oderwać wzrok od telewizora”) oraz przez obiektywizację spojrzenia na nią („spojrzenie na własną rzeczywistość przez aparat /lub oglądanie jej na fotografiach/ umożliwia dostrzeżenie tego, co na co dzień umyka”). Wbrew „faktowi już dzisiaj oczywistemu, niemalże koniecznemu” (Sztandara 2008: 247) traktowania fotografii jako komunikatu perswazyjnego, o mocnej retoryczności, komentarze inicjatorów przedsięwzięcia i wydawców albumu nadających mu charakterystyczny tytuł – *Świat* – wskazują na rozumienie przez nich fotografii w kategoriach nieingerującego dokumentu, obiektywnego świadectwa³.

² Podobne określenia: „przepiękny, liryczny obraz codziennego życia i otaczającego świata, stworzony przez dzieci, które po raz pierwszy trzymały w ręku aparat fotograficzny”, znajdujemy na stronie Stowarzyszenia Rozwoju Sołectwa Krzywa, <http://www.krzywa.w.of.pl/home.html>.

³ Projekt warsztatów fotograficznych był kontynuowany, ale na zupełnie innych zasadach. Anna Dobrowolska prowadziła z mieszkańcami Krzywej i okolic wywiady, zbierano

Album *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej* poprzedzony jest esejem Andrzeja Stasiuka – jak całość stanowi więc przedsięwzięcie kolaboracyjne: składa ją się nań zainspirowane i wyselekcjonowane przez dziennikarza-fotoreportera fotografie wykonane przez często mające po raz pierwszy w ręku aparat fotograficzny dzieci z „zaniedbanych gospodarzo i socjalnie wsi”⁴ oraz elegijna w tonie narracja jednego z czołowych prozaików polskich ostatnich lat, którego tematycznie spójna proza opiewa rozpadający się, a nawet na poły już nieistniejący, więc imaginacyjny, świat peryferii cywilizacji europejskiej (por. Czaplński 2001). Jak pisze autor *Jadąc do Babadag*, interesuje go „specjalność krajów pomocniczych, narodów drugiego rzutu i ludów rezerwowych [...] migotliwość, ta zdwojona, potrojona fikcja, krzywe zwierciadło, magiczna latarnia, fatamorgana, fantastyka i fantasmagoria” (Stasiuk 2004: 20). Skrzywienie perspektywy, charakteryzujące zarówno pisarstwo Stasiuka, jak i świat przedstawiony wybranych do omawianego albumu fotografii, jest – rzecz znamienna – zbliżone do zjawiska odnotowanego przez metodologię badań nad wizualnością: otóż socjologiczna fotografia dokumentalna skupia się na „enklawach społecznego świata”, a nie na tym, co typowe (Drozdowski 2006: 55). Takie też zamierzenia wpisujące się w model interwencji społecznej przyświecały mieszkającym w Wołowcu, wiosce sąsiadującej z Krzywą, inicjatorom warsztatów fotograficznych, Stasiukowi i Sznajderman:

W istocie chodzi nam o to, żeby pokazać dzieciom, że poza ich popegeerowską wsią i kilkudziesięcioma kanałami telewizji satelitarnej istnieje jakiś inny świat. Te dzieci muszą się stąd w przyszłości wyrwać, choćby po to, by nie podzielić losu rodziców. Rodzice w pewnym sensie są już spisani na straty, nikt się nimi nigdy nie zainteresuje, chyba że jako najtańszą siłą roboczą. Dzieci, przynajmniej niektóre, mają jeszcze szanse na wydobywanie się z tego zakłętego kręgu biedy, apatii i lęku przed światem (Stasiuk, Sznajderman 2002).

Nie chodziło zatem, przynajmniej u źródeł projektu, o rejestrację otaczającej rzeczywistości – przeciwnie, szło o pokazanie „innego świata”. Natomiast „metodycznej rejestracji codzienności” dokonuje się raczej poprzez przedsięwzięcia artystycznej natury (D. Arbus, Z. Rydet), zauważa Rafał Drozdowski (Drozdowski 2006: 55). Już w tym miejscu analizy ujawnia się właściwość omawianego tekstu kultury, jaką jest jego „gatunkowe złączenie” – dochodzi do inwersji funkcji pełnionych przez zapis socjologiczny i wyobraźnię artystyczną oraz do podmiiany ich poetyk: mimetycznej i symbolicznej⁵.

stare fotografie, opowiadano rodzinne historie ważne z subiektywnego punktu widzenia. Z inicjatywy Stowarzyszenia Rozwoju Sołectwa Krzywa wydano będący zbiorem tych wywiadów i fotografii album *Krótkie spodenki mojego dziadka. Krzywa i okolice w starej fotografii i wspomnieniach*, Wołowiec 2009. O projekcie: <http://www.beskid-niski.pl/index.php?pos=/galeria&path=/archiwalne/spodenki>.

⁴ Z przedmowy P. Janowskiego, (*Świat...*, 2002).

⁵ Podobne ambiwalencje wpisane były w międzynarodowy projekt *Children as Photographers*. Zamierzeniem było zbadanie, jak i dlaczego dzieci (z różnych europejskich krajów) fotografują. Instytucje zaangażowane w projekt to National Museum of Photography, Film & Television, University of Birmingham oraz firma Kodak.

Fotografia w prozie

„Częstotliwość występowania [motywu fotografii] w prozie ostatniej dekady jest – na tle literatury powojennej – zdecydowanie największa” – napisał w 2002 roku Cezary Zalewski (2002: 395). W prozie polskiej lat ostatnich wyróżnił, korzystając z wcześniejszych rozróżnień Rolanda Barthesa, kilka form przejawiania się fotografii. Po pierwsze, można w niej zaobserwować różnorakie formy *studium* – czytania fotografii w kodach: rodzinnym, kroniki towarzyskiej, pornograficznym, sztuki architektonicznej, polityczno-społecznym. Z wyjątkiem pierwszego, wszystkie pozostałe są nisko w przekazach literackich waloryzowane. Po drugie, obecna jest także forma *punktum*, gdzie spektator może przybierać kształt dzikusa, dziecka, starca, szaleńca, w każdym razie Innego, względnie zamieniać się w *spectrum* (ogładane). To ostatnie z kolei narusza relacje temporalne: według francuskiego badacza fotografia jest „portretem trumiennym”, służy przerzucaniu mostu przez czas, drążeniu pamięci, świadectwu przeszłości.

Nasilenie obecności motywu fotografii w materii literackiej nie może dziwić, bowiem w opinii autora *Socjologii wizualnej* „wszechobecność obrazu wywiera wpływ także na tradycyjnie werbalne dziedziny twórczości” (Sztompka 2005: 14). Przejście z epoki tekstualnej do reżimu wizualnego powoduje inwazję obrazu w słowo pisane – to zjawisko obserwowane jest w takich formach literackich, jak chociażby poezja wizualna czy ekfrazja, także fotografii (jak w poezji Wisławy Szymborskiej), czasami „fotografia” staje się nazwą genologiczną (jak w przypadku twórczości Janusza Andermana). Karierę wizualności łączy Piotr Sztompka z demokratyzacją medium fotografii: od wynalazku automatycznej kamery Kodaka w 1888 roku, którą każdy może i umie obsłużyć (hasło reklamowe: „You push the button, we do the rest”), obrazów zaczyna lawinowo przybywać (Sztompka 2005: 25). Oczywiście, można równolegle mówić o kontrolującej i związanej z władzą ideologicznej roli wizualności.

Choć najciekawsze realizacje motywu fotografii wiąże Cezary Zalewski z ramą kodu rodzinnego, z nośnikiem antropologicznym i emocjonalnym znaczeń obrazu fotograficznego, rozpoczyna dzieje owego motywu od przypomnienia fragmentów *Dukli* Andrzeja Stasiuka:

Próbuję wyobrazić sobie świat przed fotografią i nie potrafię. Prawdopodobnie w ogóle nie istniał, nieustannie przepadał, pochłonięty przez ruchliwe, nienasycone zmysły [...]. Niewykluczone, że nadejdzie czas, gdy cały świat i czas zostaną odwzorowane za pomocą związków srebra. Klatka po klatce, kartonik po kartoniku i niewykluczone, że będzie to jedyne spełnienie i koniec (Stasiuk 1997: 80).

Badacz podkreśla w rozpoznaniach pisarza swoistą filozofię fotografii (zresztą przejętą za Barthesem), wskazanie na wpisaną w fotografowanie dwuznaczność – moc ocalania i unicestwiania zarazem.

Fotografie prozą

Status fotografii w twórczości autora *Dukli* jest zupełnie wyjątkowy. Sam pisarz wywodzi źródła swego pisarstwa ze spotkania z fotografią Andre Kertesa: „Niewykluczone, że wszystko, co napisałem do tej pory, zaczęło się od tej fotografii”

– pisze Stasiuk (2004: 209) o czarno-białym zdjęciu, na którym widzimy – to już słowa Barthesa, przywołującego w *Świetle obrazu* tę samą fotografię – „ślepego skrzypka cygańskiego, prowadzonego przez chłopca” (Barthes 1996: 78). Jak podkreślają badacze, Stasiukowe widzenie świata jest widzeniem zapożyczonym u fotografii: sfragmentaryzowany i przyjmujący kształt odbitek/klisz świat oglądany jest przez pisarza niczym pokaz slajdów, jego pamięć inicjowana jest przez obrazy fotograficzne, szczególnie owych „migawek” z rzeczywistości dowodzą prawdziwości miejsc, do których ta pamięć prowadzi, zaś spojrzenie poza kadr uruchamia wyobraźnię – wywodzi Marta Koszowy (2007). Charakterystycznym rysem idiolektu pisarza jest odwoływanie się do technicznej leksyki i metaforyki fotograficznej i do poprzedzającego sztukę fotografii, ale też przestrzegającego prawideł perspektywy, tradycyjnego malarstwa pejzażowego (w ujęciu Nicolasa Poussina⁶ i Claude’a Lorraine’a).

Próba określenia specyfiki genologicznej pisarstwa Stasiuka przynosi dwa określenia: „fotografie prozą”⁷ i „podróż”⁸. Obie te w gruncie rzeczy metagatunkowe struktury odwołują się do praktyk etnograficznych. Fotografia jest niemal synonimem etnografii, w tym sensie, że, jak uważano, „wręcza” gotowy materiał poznania etnologicznego („realia”, Barthes 1996: 50). Mają wspólne dzieje, łączył je w przeszłości pozytywizm poznawczy i ideologia realizmu obrazowego, a także koncepcja fotografii jako śladu obecności⁹. Fotografia miała być gwarantem naukowości i dokumentem podróży, a podróż i obecność to dwa słowa-klucze etnografii. W mojej opinii – mimo iż podróżopisarstwo Andrzeja Stasiuka jest strategią autobiografizmu, nośnikiem podmiotowości – rolę fotografii w jego utworach jest kształtowanie stereotypowego, co więcej, dychotomicznego, rozpadającego się na Wschód i Zachód, obrazu świata, a więc jego uprzedmiotowienie¹⁰.

Obraz fotograficzny – słowo

Tytuł albumu *Świat* sugeruje łączność obrazu i przedmiotu, odwołuje się do rozumienia fotografii w kategoriach indeksu oraz ikony. Jak przekonuje André Rouillé (2007: 66), historycznie rzecz ujmując, „prawda” obrazu zasadza się na: mechanizacji *mimesis*, chemicznej rejestracji obrazu oraz przemysłowości paradygmatu fotografii. Pomiędzy porządkiem rzeczy a porządkiem obrazów – inaczej niż chciał Barthes, twierdzący, że fotografia jest komunikatem bez kodu – pośredniczą kody przekształceniowe, „fotografia-dokument nie jest nigdy sama ani też nie jest pozostawiona twarzą w twarz z przedstawianą rzeczą albo obiektem. Za każdym razem wpisuje się w zorganizowaną sieć przeobrażeń” (Rouillé 2007: 104). Jednak podtytuł i przedmowa

⁶ Można dodać, że fotografia jako narzędzie nostalgii realizuje Poussinowski motyw *et in Arcadia ego*. Niegdysiejsze obrazy ruin, będące symbolem śmierci i rozpadu, zastąpione dziś zostały alegorią śmierci, jaką jest fotografia (unieruchomienie terażniejszości).

⁷ <http://www.czarne.com.pl/usedom/czarne2.html>; określenie Roberta Ostaszewskiego [dostęp 16.11.2010].

⁸ We wspomnianym artykule M. Koszowy.

⁹ O związkach fotografii z etnografią pisze Rajewski (2006: 43, 50–51), gdzie referowane romantyczne i ewolucjonistyczne inspiracje fotografii etnograficznej. Por. też Sztompka (2005: 24–32) oraz Sztandara (2006).

¹⁰ Wedle paradygmatu dyskursu orientalistycznego, por. Said (2005).

do albumu dziecięcych fotografii sprawia, że kody te zostają ukryte, unieobecnione – kontekst fotografii rodzinnej oraz podkreślana przez Piotra Janowskiego naiwność i świeżość dziecięcego spojrzenia (z przedmowy: „Fotografowały rodzinę, przyjaciół, wnętrza domów, zabawki, zwierzęta. Ponieważ większość z nich nigdy wcześniej nie miała aparatu w rękę, nie zdążyły przyzwycząić się do schematu, że fotografia służy jedynie do upamiętniania rodzinnych uroczystości, a do zdjęć trzeba się zawsze uśmiechać i patrzeć prosto w obiektyw”) powodują ponowne odesłanie obrazów fotograficznych do świata niezapośredniczonej prawdy, reportażu ze „świata”. Okazuje się, że przekonanie o transparentności obrazu fotograficznego, nieobecności w nim ideologii estetycznej, jest wspólne tak fotografom „naiwnym”, co wynika z badań wzmiankowanego projektu *Children as Photographers*¹¹, jak i profesjonalnym.

Jednak w fotografii naukowej, dokumentalnej, reportażowej obraz okazuje się być dla prawdy rzeczy medium niewystarczającym. Maria Anna Potocka przytacza za E. H. Gombrichem (*Sztuka i złudzenie*) słowa: „Nawet w ilustracjach naukowych o prawdzie obrazu rozstrzyga podpis” (Potocka 2010: 160). W albumie z Krzywej i Jasionki „dyskursywną podporę fotografii” (Soulages 2007: 298) stanowią: po pierwsze, autorytet pisarza, który własnym życiem – jako mieszkaniec podobnej i leżącej nieopodal wioski Wołowiec, a także pisarz interesujący się „narodami drugiego rzutu i ludami rezerwowymi”, piewca prowincjonalizmu – zaświadcza o prawdziwości przekazu oraz, po drugie, samo medium pisma.

Każda fotografia podpisana jest imieniem i nazwiskiem autora, podany jest także jego wiek – na mnie jako czytelniku sprawia to paradoksalne wrażenie zarazem autorskiej sygnatury, upodmiotowienia każdej fotografii i jednoczesnego wpisania jej w paradygmat fotografii policyjnej czy antropometrycznej, ewidencjonującej dane personalne i liczbowe.

Ton i tematyka wstępnego eseju Andrzeja Stasiuka nie odbiega od generalnych właściwości jego prozy: beskidzkie wsie przypominają pisarzowi izolowaną od reszty świata „wyspę”, na której zakonserwowała się „taka szara, błotnista wersja raj”, utopijna kraina wiecznego teraz i „dziecięcej swobody”, wynikająca z i powracająca do natury, kraj „oddzielny i samowystarczalny”, niepodatny na modernizację, która oznacza dla niego śmierć.

Ponieważ, jak przekonuje James Clifford (1999), etnografia jest pisarstwem, projekt fotografii partnerskiej musiał podeprzeć się medium słowa. Relacja pomiędzy obrazem fotograficznym a słowem może przyjąć trzy formy: kolażu, przekładu intersemiotycznego lub współtworzenia (Soulages 2007: 314). Ta ostatnia harmonijna relacja jednak tu nie zachodzi, brakuje także korespondencji między komunikatami słownym i obrazowym. Kolażowa forma albumu *Świat* łączy dwa niespójne, w mojej opinii, wyobrażenia. W istocie, może zasadnie byłoby powiedzieć, że w albumie tym przedstawione są dwa światy. Z jednej strony – kompletna, nasycona znaczeniami i wartościami rzeczywistość świata dzieci z Jasionki i Krzywej, z drugiej – podległa i peryferyjna przestrzeń popegeerowskiej biedy na rubieżach Europy, skansen czy muzeum, którego kustoszem mianował się Andrzej Stasiuk. Dawne przedstawienia fotograficzne mieszkańców egzotycznych krain, jak pisze Piotr Sztompka, opierały się o „stereotyp ludzi spoza Zachodu jako bliskich natury,

¹¹ <http://www.cap.ac.uk/cap.asp?pagename=rus-sum> [dostęp 16.11.2010].

unikających skomplikowanych technologii, bardziej obnażających ciało, żyjących w świecie przepełnionym magią i rytuałem, nadpobudliwych seksualnie, emocjonalnych” – z takim przedstawieniem mamy i tu do czynienia (Sztompka 2005: 59).

Słowo w fotografii pełni dwie funkcje: kotwicy i łącznika (Sztompka 2005: 78)¹². Ta pierwsza w polisemicznym komunikacie fotograficznym pozwala zakotwiczyć znaczenie, wskazując, na co należy zwrócić uwagę podczas lektury. Uwaga odbiorcy fotografii ukierunkowana wstępnym esejem skupia się na sygnałach marginalności społecznej, zacofania cywilizacyjnego i anachronizmu (a właściwie achronizmu, istnienia poza czasem linearnym, historycznym). Przedstawiona przestrzeń kulturowa podzielona jest „mentalnym murem” (Czapliński 2007), dychotomiczna. Ta prawda, podobnie jak prawda jako taka, jest nierozzerwalnie związana z procesem, który ją konstytuuje – proces jej produkcji ulokowany jest wewnątrz mitu Europy Środkowej jako terenu zderzenia Wschodu i Zachodu (Millati 2008). Kontekstem wyprodukowania takiej wizji rzeczywistości jest, jak uważam, przypominająca postawę XIX-wiecznych etnografów wyższość poznającego egzotyczną kulturę europejskiego intelektualisty, który wyznaje, iż pośród badanego „ludu” chciałby przebywać „jako cień lub duch, niekoniecznie jako właśnie lud”, „podglądać” ich i „podśluchiwać”¹³ z perspektywy kontroli i inwigilacji, nie uczestnictwa.

Z kolei słowo w funkcji łącznika wiąże pojedyncze zdjęcia w narrację, anegdotę. Tu jednak fotografie nie układają się w żadną opowieść. Sławomir Sikora (1997: 16) pisze, że konstrukcja tradycyjnych albumów rodzinnych jest narracyjna, aczkolwiek można czytać je także nielinearnie – włączając porządek pamięci, mitu, paradygmatu. Kompozycja albumu, zasadzająca się na mnogości, to uchwycenie powtarzalnego (a nie – niepowtarzalnego – to nie jest portfolio!), budowanie stereotypu. Sterująca reżimem odbiorczym pisana narracja Stasiuka prowadzi właśnie do takich paradygmatycznych, stereotypizujących interpretacji fotografii dzieci z Jasionki i Krzywej, a przede wszystkim – odbiera im (dzieciom) tych zdjęć autorstwo.

Teksty zmacone są konwencjami interpretacyjnymi zbudowanymi (wręcz „skleconymi”) tak, „aby pasowały do sytuacji płynnej, zróżnicowanej, zdecentralizowanej i nieuleczalnie nieskładnej” (Geertz 1998: 216). W przedstawianym tu przypadku kolaboracyjnego przedsięwzięcia, którego materialnym świadectwem jest omawiany album, tego zawieszenia pewności, zgody na wielowykładalność zabrakło. Kolaborujących łączy relacja asymetryczna: dzieci z Krzywej i Jasionki nie tylko i nie tyle przedstawiają swój świat, ile zarazem same stają się przedmiotem przedstawienia.

Prawda obrazu dokumentalnego

Elizabeth Edwards uważa, że „fotografią antropologiczną może być każda fotografia, za pomocą której antropolog może uzyskać użyteczną dla niego, znaczącą informację wizualną” (za Rajewski 2006: 40)¹⁴. Wymienia także trzy cele fotografii

¹² Koncepcja R. Barthesa.

¹³ Wszystkie nieoznaczone inaczej cytaty w tym akapicie pochodzą z eseju A. Stasiuka poprzedzającego fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej zamieszczone w albumie *Świat...* (2002).

¹⁴ Przywoływana praca Edwards pochodzi z 1992.

antropologicznej: naukowy, czyli dokumentacyjny, osobisty – kolekcjonerski, publiczny – związany z jakąś instytucją, dotyczący szczególnych publicznych sfer działalności (jak np. pocztówki, które notabene konserwują stereotypy; tamże: 41–42). W opinii M.A. Potockiej, fotografia dokumentalna musi być tak spreparowana, aby dało się z niej wnioskować jak z obiektu prawdziwego – precyzyjnie kontroluje ingerencje medialne, unieszkodliwia je, przechytrza medium fotograficzne (Potocka 2010: 158). Za dokumentem stoi ambicja obiektywizmu i antysubiektywistyczny wysiłek, początkowo zapewnia je gabinetowy styl uprawiania antropologii, następnie – odwołujące się jednak do tego samego realizmu fotograficznego – badania terenowe, reportaże, wszystko to z przeświadczeniem, że pod powierzchnią fotografii kryje się prawda zjawisk społecznych. Akt wiary w autorytet etnograficzny czyni medium przezroczystym (Rouillé 2007: 71). Całkowitym wyeliminowaniem odkształceń dokumentu subiektywnością badacza jest powierzenie instrumentów badawczych samym badanym – taka delegacja kompetencji jest jednak niebezpiecznie sylleptyczna¹⁵: zarazem zamazuje i uwyrażnia medialność samego przekazu. Nie do końca wówczas wiadomo, kto jest nadawcą komunikatu. Taka polisemia dotyczy właśnie analizowanego tu tekstu kultury.

Może zatem nie każde przedstawienie wizualne może stać się „surowcem wiedzy etnologicznej” (Barthes 1996: 28), a tylko te, które powstają z „socjologiczną intencją” (Sztompka 2005: 36). Najważniejsze konteksty społeczne uchwytną metodą wizualną to, wedle autora *Socjologii wizualnej*: dom, praca, konsumpcja, podróże, choroba, śmierć, edukacja, religia, polityka, nauka, sztuka, rekreacja, sport, wojna, klęski i katastrofy żywiołowe. Konteksty te mają swe aspekty, jak: jednostki działające, ich działania, wzajemne interakcje, zbiorowość, kultura, środowisko (otoczenie) (Sztompka 2005: 37). Jednym z takich uchwytnych elementów scenografii życia codziennego stanowiących „kulturowe uniwersalium naszych czasów” jest telewizor – w międzykulturowych badaniach porównawczych trzydziestu krajów, dokonanych metodami socjologii wizualnej, występuje na wszystkich zdjęciach (Sztompka 2005: 43). Uderzający jest niemal całkowity brak tego rekwizytu w fotografiach dzieci z Jasionki i Krzywej¹⁶, podczas gdy już np. magnetofon jest pierwszoplanowym czy wręcz głównym elementem kilku fotografii. Wedle publikacji GUS, *Warunki życia ludności w 2002 roku*, wyposażenie w niektóre przedmioty trwałego użytkowania gospodarstw domowych w 2002 roku (w sztukach na 100 gospodarstw) kształtowało się następująco: odbiornik radiowy – 55,5 odbiornik telewizyjny – 120,3, urządzenie do odbioru telewizji satelitarnej (kablowej) – 49,3, odtwarzacz płyt

¹⁵ Tu odwołuję się do kategorii zaproponowanej przez Ryszarda Nycza: „syllepsa jest tropem polegającym na rozumieniu tego samego wyrażenia homonimicznie, na dwa odmienne sposoby równocześnie, z których jedno jest znaczeniem dosłownym, literalnym, drugie zaś – przenośnym, figuralnym”. Charakteryzuje się współobecnością podmiotów wypowiedzi: „ja” wypowiadającego i „ja” wypowiadanego, przez co nie można jednoznacznie określić, co jest zmyśleniem i bytem wewnątrztekstowym, a co ma status empiryczny i należy do rzeczywistości (Nycz 1996: 48–49).

¹⁶ Na jednym zdjęciu widzimy wyłączony aparat w charakterze podstawki pod inny obiekt, na drugim – odbiornik telewizyjny występuje tylko fragmentarycznie - w kadrze widzimy parę młodych ludzi oglądających telewizję, na trzecim zdjęciu widać osobę z pilotem w dłoni. Ponadto w kompozycji niektórych zdjęć widać ślady lektury tekstów telewizyjnych (np. charakterystyczne pozy piłkarzy przyjmowane przez fotografowanych chłopców).

kompaktowych – 9,8, zestaw do odbioru, rejestracji i odtwarzania dźwięku (wieża) – 43,2, radiomagnetofon – 49,7, magnetowid (odtwarzacz) – 54,3. Telewizja – tak mocno obecna w codzienności Polaków – jest negatywnym bohaterem tak wstępnego eseju Stasiuka (i założeń interwencji socjalnej wyłuszczonej w cytowanym wyżej artykule opublikowanym na łamach „Znaku”), jak i prelekcji towarzyszącej wystawie fotografii wykonanych przez dzieci. Zatem ponownie można postawić pytanie o autorstwo projektu *Świat*, o zakres ingerencji werbalnej w wizualną (te dwie ideologie stoją ze sobą w sprzeczności: słowo walczy z medium obrazu o prymat, jest „antymedialne”, fotografia – przeciwnie).

Ograniczenie funkcji fotografii-dokumentu wiąże się ze wspomnianą autorską sygnaturą obrazu fotograficznego. W ujęciu Piotra Sztompki:

od lat 80. [XX w.] stanowisku realistycznemu przeciwstawia się stanowisko odmienne, sformułowane najpierw w „nowej etnografii”, później w refleksji postmodernistycznej, a także w pewnych nurtach „studiów kulturowych”. Głosi ono, że fotografia nie odzwierciedla rzeczywistości, lecz raczej „intencje osobiste i profesjonalne fotografa, instytucjonalne agendy, którym podporządkowane są jego działania, sposób, w jaki używa fotografii w odniesieniu do specyficznych dyskursów kulturowych i jak konstruuje szczególne aspekty swojej tożsamości oraz jakie teorie reprezentacji inspirowują jego praktykę” (Sztompka 2005: 48)¹⁷.

Fotografia-ekspresja (Rouillé 2007: 155–157) jest rodzajem „dokumentu”, który nie przedstawia, ale przetwarza: redukuje, syntetyzuje, odkształca, a także oddziałuje na rzeczywistość – fotografia staje się katalizatorem procesów społecznych (Rouillé 2007: 206). Symptomaticznym pojawieniem się tego nowego modelu fotografii jest – w tematyce zdjęć – przejście od fotografii humanistycznej do fotografii humanitarnej, podejmowanie problematyki wykluczonych (Rouillé 2007: 168–169). Ten paradygmat fotografii afirmuje formę oraz indywidualność fotografa – co wyraża się w takich technikach, jak wolność lub wręcz brak kadrowania i przypadkowość ujęć, dołączanie do fotografii subiektywnego tekstu, często kłócącego się ze zdjęciem, wyrażanie niewyraźnego przez np. prowadzenie linii wzroku modela poza kadr. Pojawia się kategoria punktu widzenia (w literaturze i krytyce obecna od czasów Henry’ego Jamesa, czyli 2. poł. XIX w.) – zabieg zastosowany przez autorów projektu *Świat* przypomina literacką technikę narracji personalnej, przenikanie się głosu narratora i personalnego medium narracji, rozchwianie autorstwa. Jak pisze Sławomir Sikora: „wrażliwość na rejestrację tych różnych punktów widzenia musi nieodzownie towarzyszyć poczynaniom foto/etnografa” (1997: 10).

Można jednak mieć kolejne wątpliwości, m.in. dotyczącą podmiotowości, suwerenności owego „personalnego medium”. Od XIX wieku istniała popularna wersja antropologii: organizowano wystawy fotograficzne i objazdowe pokazy wystaw i modeli fotograficznych; wierzono przy tym, że mają one wartość edukacyjną: „Przedstawienia te z jednej strony zaspokajały ciekawość, z drugiej podtrzymywały zaufanie ludzi w postępowy proces cywilizacyjnego rozwoju” (Rajewski 2006: 50). Pod koniec kolejnego stulecia, kiedy humanizm zastąpiony został przez humanitaryzm, przedstawienia takie są przeważnie krytyką i oskarżeniem świata Zachodu i postępu jako źródła upadku człowieka. Mechanizm jednak jest ten sam, a modele

¹⁷ Autor cytuje Sarah Pink.

wystawianych obrazów fotograficznych ponownie spełniają funkcje przedmiotowe, ponownie służą jako wyrwane z rodzimego kontekstu okazy.

Fotografia od samych swoich początków była lustrem pokazującym społeczne nierówności, ale też usprawiedliwiającym je narzędziem [...] Zdjęcia biednych miały zwrócić na nich uwagę opinii społecznej, pobudzić współczucie, sprowokować do reform, ale z drugiej strony fotografia była używana do katalogowania, ewidencjonowania, kontrolowania i upowszechniania dominującej prawdy – pisze przypominający historię przemocy fotografii Krzysztof Olechnicki (2006a).

Fotografia partnerska

Terence Wright wspomina o dwóch opozycyjnych teoriach wzrokowej percepcji: pozytywistycznej, kartograficznej, gdzie obraz fotograficzny jest analogonem obrazu na siatkówce (czyli chodzi o odwzorowanie przestrzeni matematycznej, Wright 1997: 27)¹⁸, oraz o teorii ekologicznej, gdzie mówi się o kontekstualizmie w percepcji, o zanurzeniu w środowisko (choć przecież i widzenie jest kwestią konwencji, *vide* iluzje optyczne). Odpowiednikiem takiej percepcji w badaniu etnograficznym byłaby obserwacja uczestnicząca. „Uzyskanie dostępu do interesujących nas informacji stanowi jeden z głównych problemów praktyki etnograficznej” – piszą Martin Hammersley i Paul Atkinson (2000: 64). Utrwalanie tych informacji w dokumencie fotograficznym rodzi dodatkowo problemy naruszania prawa do wizerunków (Sztompka 2005: 54).

Remedium na te niedogodności stała się narodzona w 1972 roku, gdy Sol Worth i John Adair dają aparaty fotograficzne do rąk członkom plemienia Nawahów, fotografia kolaboracyjna lub socjologiczna fotografia refleksyjna (Sztompka 2005: 29). Metodę tę opisuje Piotr Sztompka (2005: 70):

W celu całkowitego usunięcia zniekształcającego wpływu badacza na reakcje badanych [...] stosowana jest bardzo ciekawa procedura autofotografii. Polega ona na rozdawaniu badanym bardzo prostych, automatycznych aparatów fotograficznych z prośbą o wykonanie zdjęć tego, co sami uważają za interesujące, bulwersujące, godne uwagi w ich środowisku życia codziennego, pracy, rozrywki.

Referując założenia fotografii partnerskiej badacz opiera się zresztą na przykładzie projektu *Świat*. Interesujący jest komentarz socjologa: „Otrzymujemy prawdziwy portret socjologiczny zbiorowości lokalnej. [...] Mówią nam one [zdjęcia] więcej o ‘drugiej Polsce’, o społeczności, która przegrała w procesie transformacji, niż wiele sondaży socjologicznych” (tamże). Okazuje się, że teraz prawda dokumentu fotograficznego wynika z jego subiektywizmu, ale też z seryjności, mnogości zapisów fotograficznych, jak w *Zapisie socjologicznym* Zofii Rydet. Zwrócić tu należy jednak uwagę, że czytelna, łatwa interpretacja danych uzyskanych w tak pomyślanym zadaniu (teście) fotograficznym może być zwodnicza. Jak przypomina Rafał Drozdowski (2006: 56), standaryzacja podobnych testów projekcyjnych w psychologii zajęła wiele dziesięcioleci, a wypracowane standardy wcale nie dają niewątpliwych wyników.

¹⁸ Ta analogia męczy też Stasiuka – że mapa i siatkówka oka mają tę samą kartografię.

Z podobnym projektem partnerskim mamy do czynienia w przypadku fotografa Marca Patout i zdjęciami dzieci psychotycznych, które przechodziły rodzaj terapii sztuką (Soulages 2007: 183 i n.). W opinii badacza sztuki fotografii zdjęcia wykonane przez dzieci mają świeżość spojrzenia, tj. ich poetyka sprzeciwia się koncepcji dogodnego momentu Henri Cartier-Bressona (tamże: 194). Istotne, że dzieci przedkładają czynność nad efekt, zatem fotografia staje się działaniem fotograficznym (tamże: 196–198) – ważne staje się nie tyle robienie ludziom zdjęć, co praca z nimi nad fotografią; zdjęcia nie są już zdjęciami czegoś, lecz zdjęciami z albo zdjęciami dla (Sztompka 2005: 211). Znamienne, że fotografowani we wszystkich trzech wskazanych wyżej przykładach (Nawaho, dzieci z Jasionki i Krzywej, psychotyczne dzieci) reprezentują grupy stygmatyzowane, wykluczone. Fotografia partnerska ma jednak nie tyle wzmacniać piętno marginalizacji, ile w ogóle czynić niewidzialne do tej pory grupy widzialnymi, obecnymi w przestrzeni publicznej. Fotografia staje się działaniem, dialogiem, interakcją (Soulages 2007: 273) – w opozycji do fotografii-badania (wedle maksymy Susan Sontag, że fotografia to śledztwo) i fotografii-pamięci (wedle Barthesa). Cechą tego nowego reportażu jest obok dialogu rozciągnięcie kategorii czasu w fotografii i poszerzenie obszaru podmiotowości (Sztompka 2005: 209).

Typowym gatunkiem takiej formy przedstawiana jest fotografia rodzinna (Rouillé 2007: 212), a sensie socjologicznym – metoda dokumentu osobistego. W zdjęciach osobistych można wyróżnić cztery funkcje. Trzy z nich są ukryte: umocnienie wspólnoty (gdyż na zdjęciach widoczne są więzi pokrewieństwa i powinowactwa), inicjowanie i podtrzymywanie interakcji między członkami rodziny, prezentowanie samego siebie, jedna zaś jawną: dokumentacja życia rodzinnego (Sztompka 2005: 63). Po pierwsze zatem, skoro uważa się jednocześnie, że zdjęcia rodzinne nie są mechanicznym zapisem, ale „starannie wyselekcjonowanym i społecznie regulowanym przedstawieniem różnych stron życia rodzinnego” (tamże: 27), zdjęcia dzieci z Jasionki i Krzywej nie są tak niewinne, jak usiłuje się wmówić, ich „niemedialność” narzucana jest werbalnie. Z drugiej jednak strony (relatywny) brak doświadczenia fotografujących i brak umiejętności technicznych to rodzaj znakomicie sprawdzającego się i potwierdzającego zażyłość członków grupy kodu ograniczonego. Delegacja kompetencji badaczy do dzieci stanowi metodę pozyskania przychylności tzw. odźwiernych (Hammersley 2000: 73)¹⁹, osób, które stoją na granicy grup, w które chcemy wniknąć; a zatem jest to ponownie jakaś forma dychotomizacji świata, nie partnerstwo. Z kolei oddanie kompetencji dzieciom wskutek niemożności bycia „insiderem” (niemożności lub wręcz niechęci prowadzenia obserwacji uczestniczącej) czyni z „tubylców” „outsiderów”: postulowane przez prowadzących warsztaty zakorzenienie w lokalności, zrozumienie jej specyfiki, konserwacja tej lokalności narzędziami fotografii wymagać będzie najpierw od mieszkańców „stanięcia na zewnątrz własnej kultury”. Ale gdzie, w jakim punkcie, z czyją perspektywą? – można zapytać. W jakim/ czym „świecie”? Można też doszukiwać się w projekcie fotografii partnerskiej maksymalizacji powiedzenia Roberta Capy: „Jeśli twoje zdjęcia nie są dostatecznie dobre, to nie jesteś dostatecznie blisko”. Czy zamieszkać wewnątrz drugiego to wystarczająca odległość/bliskość?

¹⁹ W tym kontekście H. Belting (2007: 81) przywołuje pogląd M. Augé, wedle którego mieszkańcy to tłumacze tradycji, strażnicy lokalności, broniący przed odchłanią pustki niepamięci.

Teksty zmacone

Teksty nazywane w dyskursie antropologicznym zmaconymi nie są, jak niekiedy sugerowano, „dziwaczną igraszką”, lecz świadectwem faktu, iż „dostrzegamy wokół nas rozległe, niemal nieprzerwane pole rozmaicie pomyślanych i różnorodnie skomponowanych wytworów, które **umiemy porządkować jedynie z punktu widzenia praktycznego, relatywnego, w związku z naszymi własnymi celami**” (Geertz 1998: 216, podkr. moje). Innymi słowy mówiąc, być może artystycznie płodne i inspirujące w innych przypadkach uniejednoznaczenie składowych procesu komunikacji: nadawca–komunikat–kod–kontakt–kontekst–odbiorca (Jakobson 1972), sprzyja nadużyciom i manipulacjom. Są one efektem sylleptycznego autorstwa (kto jest autorem albumu: autorzy projektu warsztatów, dzieci, redaktorzy wydawnictwa?), nieprecyzyjnie zaprojektowanych odbiorców (darczyńcy Stowarzyszenia Rozwoju Sołectwa Krzywa, same dzieci, autorzy projektu, nabywcy albumu?) oraz niedookreślenia wpisanych w tekst intencji (nostalgia, współczucie, diagnoza, terapia, ciekawość, zamiłowanie do regionu, kolekcjonerstwo?). W efekcie powstał tekst – fuzja sprzecznych polityk, nieczytelnych idei, zawiedzionych oczekiwań.

Bibliografia

- podmiotowa
- Świat. *Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej* (2002), Wołowiec.
- przedmiotowa
- Barker Ch. (2005), *Studia kulturowe*, przeł. A. Sadza, Kraków.
- Barthes R. (1996), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa.
- Belting H. (2007), *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Kraków.
- Clifford J. (1999), *O autorytecie etnograficznym*, przeł. J. Iracka, S. Sikora, w: *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, red. M. Buchowski, Warszawa.
- Czapliński P. (2007), *Barbarzyńca na zagrodzie*, „Tygodnik Powszechny” nr 42.
- Czapliński P. (2001), *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków.
- Drozdowski R. (2006), *Fotografia jako dokument osobisty*, w: *Co widać?*, red. J. Kaczmarek, M. Krajewski, Poznań.
- Drzazgowski T. (2000), *Warsztaty w świecie zamkniętym*, „Latarnik” nr 50.
- Geertz C. (1998), *O gatunkach zmaconych. (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, wyd. 2, Kraków.
- Hammersley M., Atkinson P. (2000), *Metody badań terenowych*, przeł. S. Dymczyk, Poznań.
- Jakobson R. (1972), *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków.
- Koszowy M. (2007), *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka*, „Teksty Drugie”, z. 1–2.

- Millati P. (2008), *Inna Europa. Nowa mitologia Europy Środkowej w prozie Andrzeja Stasiuka*, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Warszawa.
- Nycz R. (1996), *Tropy „JA”*, w: *Ja, autor*, red. D. Śnieżko, Warszawa.
- Olechnicki K. (2006a), *Przemoc fotografii*, w: *Formy przemocy w kulturze współczesnej*, red. H. Mamzer, Poznań.
- Olechnicki K. (2006b), *Wartości estetyczne a poznanie naukowe w socjologii i antropologii obrazu*, w: *Co widać?*, red. J. Kaczmarek, M. Krajewski, Poznań.
- Potocka A.M. (2010), *Fotografia*, Warszawa.
- Rajewski M. (2006), *Fotografia antropologiczna jako tekst kultury*, w: *Teksty kultury. Oblicza komunikacji XXI wieku*, t. 2, red. J. Mazur, M. Rzeszutko-Iwan, Lublin.
- Rouillé A. (2007), *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków.
- Said E. (2005), *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań.
- Sikora S. (1997), *Autobiografia stworzona z fotografii. Metafora w fotografii*, „Konteksty” z. 3–4.
- Soulages F. (2007), *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków.
- Stasiuk A. (1997), *Dukla*, Wołowiec.
- Stasiuk A. (2004), *Jadąc do Babadag*, Wołowiec.
- Stasiuk A., Sznajderman M. (2002), *Ludzie nieistniejący*, „Znak” nr 6 (565).
- Sztandara M. (2006), *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii. Studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*, Opole.
- Sztandara M. (2008), *Fotografia, stereotyp małej ojczyzny i perspektywa prywatna*, „Przegląd Kulturoznawczy” nr 1 (4).
- Sztompka P. (2005), *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa.
- Wright T. (1997), *Fotografia: teorie realizmu i konwencji*, przeł. S. Sikora, „Konteksty” z. 3–4.
- Zalewski C. (2002), *Czytanie obrazu. Motyw fotografii w prozie ostatniej dekady*, w: *Literatura polska 1990–2000*, t. 2, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków.
- Netografia** [dostęp 16.11.2010]
- Drozdowski R., *Kwestionariusz Kultury Wizualnej*, <http://www.kulturawizualna.pl/archives/142>. <http://www.beskid-niski.pl/index.php?pos=/galeria&path=/archiwalne/spodenki>. <http://www.cap.ac.uk/cap.asp?pagename=rus-sum>. <http://www.czarne.com.pl/usedom/czarne2.html>; <http://www.krzywa.w.of.pl/home.html>.

Project Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej as a blurred text

Abstract

The text refers to ideological aspects of the collaborative photography project *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej*. Communication ambiguity and plurality of authors and recipients of the text cause that it is a so called "blurred genre", in which the meaning is inconsistent.

Słowa kluczowe: ideologia, fotografia partnerska, etyka reprezentacji, tekst zmacony, fotografia w literaturze

Key words: ideology, collaborative photography, ethical aspects of representation, blurred text, photography in literature

Magdalena Roszczyńska

dr, teoretyk literatury, pracownik naukowy Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie oraz Wyższej Szkoły Zarządzania i Bankowości w Krakowie. Zainteresowania badawcze: kultura i literatura popularna, antropologia kultury i literatury. Autorka książki *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki* (2009). Ostatnio zajmuje się kulturą alternatywną oraz antropologią przestrzeni miejskiej.