

KAROLINA DUDEK
Szkola Nauk Społecznych
Instytut Filozofii i Socjologii PAN
Warszawa

WSPÓŁCZESNE WESELA WIDZIANE OCZAMI
FOTOGRAFÓW I WIDEOFILMOWCÓW.
FIGURY MYŚLENIA I KATEGORIE ESTETYCZNE

O gustach i kolorach się nie dyskutuje: nie dlatego, że każdy ma swój gust, ale dlatego, że każdy gust uważa, iż jest ufundowany w naturze – jest habitusem; w efekcie odrzuca inne jako skandal wynaturzenia.

Pierre Bourdieu

Antropologia, której przedmioty nie są już dłużej koncyptowane jako automatyczne i naturalnie zakotwiczone w przestrzeni, będzie zmuszona zwracać uwagę na to, w jaki sposób przestrzenie i miejsca są tworzone, kontestowane i narzucane.

Akhil Gupta, James Ferguson

„Ostatnio wesele coraz mniej mi się etnograficznie kojarzy, bo się staje takie wypaśne, że tak powiem, to to też będzie uwzględnione w tym projekcie? Że to jest takie bardziej ekskluzywne niż typowo weselne?” – zapytała na początku rozmowy jedna z fotografek. Chwilę później dopytywała, czy prowadzone badania – o których szerzej piszę dalej – obejmują również wesela „miejskie”. Tę właśnie kwestię, wyobrażeń na temat współczesnych wesel, rozważam w niniejszym artykule. W wypowiedziach wielu osób, które wzięły udział w badaniu – nie tylko wspomnianej fotografki – powracają dwa pojęcia: „miejskie” i „wiejskie” wesele. Czy „wiejskie” wesela to wesela na wsi, a „miejskie” – wesela w mieście? Jak w tej klasyfikacji uwzględnić mobilność ludzi? A może to właśnie oni są nośnikami „wiejskości/miejskości”, a zatem „wiejskie” wesela to te, które urządzane są przez mieszkańców wsi (nawet jeśli organizowane są w mieście), a „miejskie” – przez mieszkańców miast (nawet jeśli organizowane są na wsi)?

Jak interpretować te – mogłoby się wydawać – proste i oczywiste kategorie? Czy owe kategorie znajdują jakieś odzwierciedlenie w opisach rynku usług fotografii ślubnej i w materiałach wizualnych z wesel? Czy są to jedyne kategorie wykorzystywane przez rozmówców, oddające wyobrażenia na temat wesel?

W niniejszym artykule rozważam epistemologiczny status przywołanych różnic. Proponuję potraktowanie ich jako kategorii estetycznych i figur myślenia o współczesnym weselu. Przedstawiam główne grupy aktorów i dominujące postaci rynku ślubnych usług foto-wideo, ujawniające się w wypowiedziach rozmówców, a także rekonstruję reguły sztuki uwieczniania wesel i wskazuję dwie ich wizje, w oparciu o analizę materiału wytworzonego w czasie badań i danych zastanych.

Zaczynam od omówienia celów i założeń projektu, w ramach którego powstał analizowany materiał empiryczny, sposobu prowadzenia badań i krótkiej charakterystyki wykorzystywanych materiałów. Następnie przedstawiam metody analizy materiału i perspektywę teoretyczną. Analizę głównych figur myślenia o współczesnych weselach poprzedzam wyjaśnieniem, jak rynek fotografii ślubnej i filmów weselnych postrzegają rozmówcy. Wskazuję na relacje między kategoriami opisującymi rynek, wizją wesel w fotografiach oraz wyobrażeniami na temat wesel, które ujawniają się w wypowiedziach.

Projekt „Wesela 21”. Zakres i sposób prowadzenia badań

„Wesela 21” to kilkuletni projekt badawczy realizowany przez Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, którego celem jest opisanie oraz zinterpretowanie zjawiska współczesnego wesela¹. Dwuetapowe badania etnograficzne prowadzone są od 2009 roku. Efektami projektu mają być: wystawa, kolekcja włączona do zbiorów MEK, publikacja i strona internetowa.

W czasie pierwszego etapu badań prowadzone były rozmowy z przedstawicielami pięciu głównych branż związanych z organizowaniem wesel: 1. właścicielami domów weselnych i innych miejsc, w których odbywają się wesela, 2. osobami muzykującymi na weselach, 3. osobami udzielającymi ślubów, 4. konsultantami ślubnymi oraz 5. fotografami i wideofilmowcami. Wywiady te realizowano od kwietnia do października 2009 roku w oparciu o kwestionariusze składające się z części dotyczącej organizacji i przebiegu wesela, która obejmowała wszystkie grupy, oraz części pytań „specjalistycznych” przygotowanych osobno dla każdej branży². Natomiast w czasie drugiego etapu badań przeprowa-

¹ Pragnę podziękować dr. Antoniemu Bartoszowi, dyrektorowi MEK, za wyrażenie zgody na wykorzystanie pozyskanych w toku badań materiałów i napisanego przeze mnie raportu (Dudek 2010b). Szerzej na temat projektu w: Zych 2010.

² W pracy zespołu badawczego zaangażowanych jest kilkadziesiąt osób. Działania poszczególnych grup w pierwszym etapie badań koordynowały: Karolina Dudek, Alicja Małeta, Małgorzata Oleszkie-

dzano studia przypadków w oparciu o wywiady z nowożeńcami oraz uczestnictwo w ślubach i weselach.

Materiał empiryczny, który stanowi podstawę niniejszego artykułu, to przede wszystkim osiemnaście zapisów rozmów przeprowadzonych z fotografami i wideofilmowcami w ramach pierwszego etapu projektu. Wywiady te zrealizowano w oparciu o scenariusz liczący blisko dziewięćdziesiąt pytań, składający się z kilku bloków tematycznych³. W głównym bloku pytań poruszane były zagadnienia związane ze specyfiką pracy fotografów i wideofilmowców oraz funkcjonowania tej branży. Następnie pytano o organizację i przebieg wesel. Rozmowę zamykały pytania dotyczące wykonywania zdjęć i filmów na weselach oraz kwestii technicznych związanych z przygotowaniem materiału przekazywanego klientom. Każdy wywiad był nieco inny, a sposób realizacji scenariusza zależał, po pierwsze, od rodzaju usług oferowanych przez rozmówców, a po drugie, od ich wiedzy na temat organizacji wesel. W toku analizy, oprócz transkrypcji rozmów, wzięłam pod uwagę także źródła zastane – materiały wizualne dostępne na stronach internetowych rozmówców oraz fora internetowe, na których się udzielali⁴. Ponadto wzięłam udział w warsztatach fotografii ślubnej, na które zostałam zaproszona przez jedną z osób uczestniczących w badaniach.

Ze względu na obszerność transkrypcji, zdecydowałam się na wspomaganą komputerowo analizę tematyczną, która polega na kodowaniu treści wywiadów w celu „posortowania” pozyskanych danych według tematów i koncepcji (Kuckartz 1998: 160, 2005: 102). Celem kodowania było uzyskanie łatwo dających się porządkować i przemieszczać fragmentów-elementów (Friese 2006: 314). Nie oznacza to oczywiście, że owe fragmenty-elementy interpretowałam w oderwaniu od kontekstu. Program komputerowy jest jedynie narzędziem ułatwiającym analizę – nie wykonuje jej za badacza.

Pracę rozpoczęłam od kodowania materiału i tworzenia kategorii. Pierwszą grupę wykorzystanych kategorii stanowiły nazwy nadane poszczególnym blokom pytań, z których był zbudowany scenariusz, kody zaś wywodziłam z treści poszczególnych pytań – celem była tematyczna analiza materiału. Drugą grupę stanowiły kategorie związane z typologią wesel, stworzoną przy wykorzystaniu metody ciągłego porównywania wypowiedzi rozmówców (Charmaz 2009: 74). Na tym etapie odeszłam od analizy tematycznej i pracowałam metodą zainspirowaną teorią ugruntowaną, wykorzystywałam przy tym kody *in vivo* stanowiące

wicz, Grażyna Pyła i Ewa Rossal. Łącznie zebraliśmy ponad 80 zapisów rozmów trwających średnio ponad 3 godziny, które zostały poddane transkrypcji. Badaniom towarzyszyła obszerna kwerenda obejmująca zarówno materiały wizualne (filmy i fotografie), muzea i archiwalia związane z weselem, jak i literaturę przedmiotu.

³ Rozmowy prowadzili: Weronika Brączek, Karolina Dudek, Joanna Florczak, Krystian Pisowicz oraz Magdalena Zych. Szersze opracowanie materiału przedstawiłam w 100-stronicowym nieopublikowanym raporcie z badań (Dudek 2010b).

⁴ Pragnąc zachować anonimowość rozmówców, nie wskazuję źródeł internetowych, z których pochodzą analizowane materiały.

„metafory z terenu” – terminy, którymi posługiwali się rozmówcy, pomagające zachować znaczenia przez nich przypisywane i odsłaniające nowe perspektywy interpretacyjne (Charmaz 2009: 76-79). Starłam się zrekonstruować język rozmówców, w szczególności znaczenia wybranych określeń-etykiet i pojęć, a także wyobrażenia dotyczące rynku usług, na którym działają. Analizowałam w tym celu między innymi konteksty, w których pojawiały się takie określenia, jak: miejski, wiejski, amerykański, zachodni. Zawsze wracałam do kontekstu wypowiedzi, tak aby każdy wywiad traktować jako opowieść będącą pewną całością.

Warto wspomnieć o jeszcze jednym narzędziu analitycznym: badacz. Wiedza etnograficzna jest zawsze wiedzą usytuowaną i kształtowaną przez doświadczenie terenowe. Badania skoncentrowane wokół tworzenia reprezentacji wesel prowadzę od 2006 roku⁵. Skromne ramy artykułu nie pozwalają, by szczegółowo omówić kwestie wiedzy etnograficznej nagromadzonej w tym czasie, kształtuje ona jednak moje rozumienie analizowanego zjawiska i w istotny sposób wpływa na sposób dokonywania interpretacji.

Perspektywa teoretyczna

Inspiracją teoretyczną dla analizy przedstawionej w niniejszym artykule była krytyczna analiza dyskursu (KAD) wykorzystująca socjologiczną teorię Pierre’a Bourdieu (2001, 2004). KAD jako analiza procesów społecznych, koncentrująca się na wymiarach semiotycznych, umożliwia badanie dialektycznej relacji elementów dyskursywnych i niedyskursywnych (Fairclough, Duszak 2008). Przyjęcie tej perspektywy umożliwia zatem badanie sposobów funkcjonowania rynku fotografii i wideofilmowania ślubnego, pojmowanego równocześnie jako przestrzeń semiotyczna i jako proces społeczny. Krytyczny wymiar KAD wydobywa natomiast kategorie organizujące postrzeganie świata (Warczuk 2013: 36).

Istotnymi kategoriami wykorzystywanymi w analizie są pojęcia: „pole” i „pozycje”. Pierwsze z nich Bourdieu definiował jako mikrokosmos społeczny posiadający względną autonomię i wytwarzający określone praktyki i relacje. Pole określa siatka obiektywnych relacji o charakterze opozycyjnym (np. „konsekrowany” – nowicjusz, dominacja – podporządkowanie się). Pozycje natomiast to „miejsca”, z których można zabierać głos. Pozycje rozumiane są jako zinstytucjonalizowane i istniejące w świadomości społecznej formy i sposoby wypowiadania się, przy czym nie są one definiowane substancjalnie, lecz poprzez obiektywną relację do innych pozycji (Zawadzki 2004: 282). Pole i pozycje kształtują się i warunkują nawzajem, aczkolwiek rodzące się pomiędzy nimi napięcia nie

⁵ Są to badania własne oraz zrealizowane w ramach grantu „Analiza roli filmowca i znaczenia filmu weselnego we współczesnej kulturze typu ludowego” (N N109 243434; kierownik projektu: Sławomir Sikora). Wyniki badań opublikowane zostały w kilku artykułach (Dudek 2009, 2010a, 2011; Sikora 2010).

są niezależne od czynników zewnętrznych (Bourdieu 2004: 271). Obiekty kulturowe, według Bourdieu (2004: 226), są produktami społecznego mikrokosmosu, który istnieje w przestrzeni owych obiektywnych relacji pomiędzy pozycjami. Autor dzieła, w tym wypadku fotografii czy filmu, wybiera pewne opcje w granicach określonych przez stan pola, zgodnie z dyspozycjami narzuconymi mu poprzez pochodzenie społeczne, przez jego habitus.

Przyjmuję jednak, że fotografowie i wideofilmowcy dokonują wyborów, które zgodne są nie z obiektywnym stanem pola, lecz z subiektywnym postrzeganiem tego stanu (Dudek, w druku). W ten sposób, jak sądzę, można też uniknąć sprowadzania aktorów do „figurantów urzeczywistniających potencjonalności”, co Bruno Latour (2010: 223-225) zarzucał teorii Bourdieu. Dzięki temu przedstawiona analiza nie oddaje obiektywnie istniejących potencjonalności, lecz jest obrazem świata społecznego widzianego oczami aktorów, którzy aktywnie go konstruują w swoich wypowiedziach.

Oprócz tekstów (transkrypcje wywiadów, notatki, zapis rozmów na forach internetowych), analizowałam fotografie – dyskurs fotografii. Koncepcję tego, jak można łączyć analizę dyskursu z analizą fotografii, wywodzę z pism Allana Sekuli. Odrzucał on tezę o bezwzględnej autonomii semantycznej fotografii (Sekula 2010: 11-12). Podkreślał, że sens każdego przekazu fotograficznego jest, po pierwsze, zdeterminowany przez kontekst, po drugie, jest dla nas czytelny dzięki skojarzeniu z jakimś tekstem – ukrytym, ale pozostającym w domyśle. Ów tekst to system dyskursu, który wyznacza obszar wspólnych oczekiwań wobec sensu. Dzięki niemu znaczenie w ogóle jest możliwe. Znaczenia w fotografii poruszają się, a ów ruch jest z jednej strony umożliwiany, z drugiej zaś – ograniczany przez dyskursy, które tworzone są wokół fotografii. Jednocześnie fotografia ucieleśnia, nadaje konkretny kształt społecznie wytwarzanym pojęciom – na przykład wytwarza, materializuje i reprodukuje kulturowe wzory płci. Przyjęcie perspektywy ugruntowanej w filozofii fotografii Sekuli pozwala na połączenie tego, co społeczne, z tym, co estetyczne, czyli zrozumienie, co fotografie znaczą.

Pole i pozycje

W tym, jak fotografowie i wideofilmowcy prezentują siebie i jak przedstawiają konkurencję oraz innych uczestników rynku, ujawniają się wyobrażenia na temat struktury rynku oraz jego głównych aktorów. W przypadku fotografii ślubnej i wideofilmowania pole definiują takie pary opozycyjnych relacji, jak: nowoczesność – tradycja, prestiż – brak prestiżu. Pozycje, które można wyróżnić w ramach subiektywnie postrzeganego stanu pola, to: „Zawodowcy” i „Aspirujący” (łącznie określani jako „Profesjonałści”), „Stara Gwardia”, „Zarabiacze” i „Dorabiający”, „Magicy”, „Kamerzyści” i „Operatorzy weselni”, wśród których są „Samodzielni Gracze”, a także „Pracujący w Tandemach”. Wspomnianych po-

jęć nie należy zatem odczytywać jako określeń-emblematów charakteryzujących grupy – to pozycje, z których można się wypowiadać (Bourdieu 2004; Zawadzki 2004).

W zebranych materiałach dominuje dyskurs „Profesjonalistów”. To dyskurs tej części fotografów, którzy są wyposażeni w specyficzny kapitał społeczny, ekonomiczny i kulturowy, i którzy dążą do podważenia tradycyjnych reguł obrazowania. Podejmują oni liczne działania na rzecz popularyzacji i rutynizacji zaproponowanych nowych wzorów i zasad, takie jak organizowanie warsztatów, tworzenie forów internetowych czy zakładanie stowarzyszeń. Swoją profesjonalny wizerunek budują dzięki wykorzystaniu najnowszej technologii i opanowaniu zaawansowanych technik przetwarzania obrazu, profesjonalnemu marketingowi internetowemu, oferowaniu usług na rynku krajowym i międzynarodowym, kierowaniu oferty do zamożniejszych klientów oraz nawiązaniu międzynarodowej współpracy w branży fotograficznej.

Swoją wizję nowoczesnej fotografii ślubnej przeciwstawiają tradycyjnym wzorom ukształtowanym przez fotografię portretową i wizerunki pozowane powstające w atelier. Odwołują się raczej do reportażu i podkreślają, że zadaniem fotografa jest uchwycenie emocji i atmosfery. Zamiast tworzyć pozowane portrety grupowe (ich liczbę należy zredukować do minimum), fotograf powinien przewidywać wydarzenia i podążać za nimi. Jednocześnie powinien pracować niezauważony – być niemal niewidzialnym, nie zakłócać przebiegu wydarzeń. Niektórzy w swoich wypowiedziach czy na stronach internetowych przywołują postać francuskiego fotografa Henri Cartier-Bressona, twórcę koncepcji „decydującego momentu”⁶, lub nazwiska amerykańskich fotografów ślubnych, którzy się do niego odwoływali (m.in. Joe Buissink, Susan Stripling czy Jessica Claire).

Podejście nowoczesne zakłada wykorzystanie cyfrowej technologii w celu stworzenia pożądanego obrazu wesela. Kulturowe ramy nakłada się na etapie postprodukcji, na skadrowaną wcześniej w odpowiedni sposób rzeczywistość. Tym samym można tu jednak mówić o pewnej konwencjonalności fotografii i szczególnej reżyserii wesela, wbrew temu, co „Profesjoniści” podkreślają (twierdząc, że w ich wizji fotografii nie ma miejsca na reżyserię). To także rzeczywistość wykadrowana i „ujęta w ramę” (*framed*), poddana kulturowej interpretacji.

Jak już wspomniałam, wyjaśnieniom „Profesjonalistów” dotyczącym ich stylu fotografowania towarzyszą często porównania z fotografią „tradycyjną”. Istotne w tym kontekście jest też to, że pola są miejscami walki o prawomocną wizję fotografii. Poszczególne stylistyki, narzucane kategoryzacje i kryteria oceny są narzędziami tych walk. Własny obraz konstruowany przez „Profesjonalistów”

⁶ „Decydujący moment” (ang. *decisive moment*, fr. *image à la sauvette*) to pojęcie zaproponowane przez Henri Cartier-Bressona w 1952 r. (Ward 2008: 125-148; Dorr 2010: 145-149). Według francuskiego fotografa należy dążyć do uchwycenia rzeczywistości, a nie kreować ją przed obiektywem; działać spontanicznie i intuicyjnie, by oddać emocje i nastrój chwili.

składa się z dwóch elementów: wyjaśnienia jacy „my” jesteśmy (tożsamość) i wskazania, jacy są „oni” (różnica). „Tradycjoniści” to zatem w dyskursie „Profesjonalistów” jedna z figur umożliwiających definicję siebie przez obraz Innego; o pozostałych piszę dalej.

„Tradycjoniści” reżyserują w „czasie rzeczywistym” – narzucają swoją wizję wydarzeń, wpływają na działania weselników i innych osób zaangażowanych w organizację wesela. Tworzone przez nich albumy wypełniają fotografie pozowane. Niezwykle istotne jest sportretowanie wszystkich weselników i skoncentrowanie uwagi na najważniejszych członkach rodziny. Stylistyka „Tradycjonalistów” zdominowana jest przez dążenie do stworzenia ostrych zdjęć – niedopuszczalne są wszelkie szумы czy rozmazania. Dlatego, jeśli warunki świetlne tego wymagają, wykonują oni zdjęcia przy użyciu lampy błyskowej.

W analizowanych materiałach pojawiają się też inne wspomniane wcześniej figury. „Stara Gwardia” i „Dorabiający” to figury ambiwalentne. Z jednej strony łączeni są z fotografią „tradycyjną”, z drugiej – rozwijają swoje umiejętności, inwestują w sprzęt. „Stara Gwardia” to fotografowie, którzy używali aparatów analogowych, gdy zaczynali fotografować śluby. „Dorabiający” to natomiast ci, dla których fotografia ślubna jest zajęciem dodatkowym, a wzorem są raczej „Profesjoniści” niż „Tradycjoniści”. „Operatorzy” wyznają podobną wizję uwieczniania wesela do wizji „Profesjonalistów”.

Ostatnie trzy figury – „Zarabiacze”, „Magicy”, „Kamerzyści” – są nacechowane pejoratywnie w dyskursie „Profesjonalistów”. Pojawiają się też określenia: „Fotografowie Niedzielni” czy „Kameruni” – to osoby nieznające sztuki fotograficznej, wykorzystujące tani sprzęt, a niekiedy wykonujące jednocześnie zarówno fotografie, jak i film (np. za pomocą kamery, do której aparat przyklejony jest taśma). „Kamerzyści” – w przeciwieństwie do „Operatorów” – nie podzielają z „Profesjonalistami” idei uchwycenia emocji i nieingerowania w przebieg wesela. Przeciwnie: reżyserują sytuacje, starają się rzeczywistość profilmować⁷ podporządkować swoim potrzebom.

Powyższe rozważania zilustruję przykładem z wywiadu przeprowadzonego z dwiema osobami zajmującymi się fotografią ślubną. We fragmencie tym ujawnia się struktura pola. Oboje rozmówcy mają wyższe wykształcenie, choć zupełnie niezwiązane z fotografią, filmem czy szerzej rozumianymi sztukami plastycznymi. Fotografią zajmują się od wielu lat, choć pierwsze doświadczenia zdobywali w branży reklamowej (fotografia reklamowa, fotografia mody). Mariusz Bednarski⁸ uczył się fotografii w dużej mierze poprzez praktykę, między innymi dzięki współpracy z doświadczonymi fotografami w kraju i za granicą. Został przyjęty do łódzkiej szkoły filmowej, jednak studiów ostatecznie nie

⁷ Terminem „rzeczywistość profilmowa” określa się w studiach filmoznawczych to, co rozgrywa się przed obiektywem kamery.

⁸ Imiona i nazwiska rozmówców zmieniłam, żeby zachować ich anonimowość.

podjął, czego nie żałował. Jego zdaniem samo zdobycie dyplomu nie zapewnia odpowiedniego przygotowania. Magda Tymańska poznawała tajniki fotografii w trakcie pracy z Bednarskim. O swoich doświadczeniach opowiadali w sposób bardzo emocjonalny, chwilami żartobliwy:

MB: Znamy takich ludzi (...) **dwie panie, robią razem zdjęcia i pracują normalnie na co dzień w sklepie obuwniczym, a w weekendy robią zdjęcia na weselu**⁹, nie [„Zarabiacze”]. I są to ludzie, którzy (...) niespecjalnie mają o tym pojęcie (...) po prostu łatwy sposób gdzieś tam na wiosce, żeby zarobić dobre pieniądze, bo tata weźmie kamerę, a syn albo tam, nie wiem, żona, ciotka weźmie aparat – i oni razem tworzą piękną parę, która no robi tak, jak to robi [„Pracujący w Tandemach”]. (...) Nie potrafią spojrzeć na to w inny sposób. **Nie mają jakby takiego zderzenia (...) z normalną fotografią** [„Zarabiacze” vs. „Profesjoniści”] (...) **Oni nawet nie bardzo wiedzą, czym fotografują i co to jest, co oni mają...** Mieliśmy takie sytuacje, gdzie robimy chrzciny, tak, jesteśmy poproszeni o to, żeby zrobić chrzciny. No to idziemy tam do kościoła, wiadomo, że tych dzieci, które tam mają chrzest, jest kilka, i część tych rodzin zamówiła sobie fotografa. (...) i jest taka sytuacja, że, na przykład, ja stoję, i stoi koło mnie gościu, też z aparatem, jakimś tam aparatem, i w pewnym momencie zaczyna wykonywać takie ruchy... coś tutaj tak patrzy (...) stara się to robić bardzo dyskretnie, ale nie bardzo widzi, więc zaczyna to robić coraz mniej dyskretnie – no bo za wszelką cenę...

MT: Porównuje – na swoim wyświetlaczu i u nas... i tak kuka.

MB: Kuka i za chwilę ten bierze mi ręką za obiektyw, i coś tam se czyta na nim, bo nie może zrozumieć, o co chodzi. „A co to jest? A czemu tak tu ten? A czemu tak tu robicie?”

MT: A czemu takim obiektywem? A nie innym?

MB: A czemu takim obiektywem, a nie takim? „Aha! To taki ma! Aha!” (...) I okazuje się nie jest to takie łatwe, i wymaga odpowiedniego sprzętu też, żeby to wyszło tak, jak my byśmy chcieli to pokazać. Nie da się tego tak robić, jakby z marszu. I ciekawe jest to, że ci ludzie mają czasami na tyle tupetu, że nie mają żadnego pojęcia o fotografii. Bo jak mówię, pani gdzieś tam z obuwniczego czy z warzywniaka, która w weekendy robi sobie zdjęcia ślubne, (...) [a] pan Romek w za krótkich spodniach... [„Zarabiacze”].

MT: Wszystko byłoby okej, gdyby oni się doksztalcali, bo wszystko idzie do przodu i trzeba (...) uczyć się też tej fotografii. Fotografii się uczy człowiek całe życie. Często mają tak, że robią zdjęcia – cyk, cyk – wywołują i koniec. Nie ma jakichś tam bardziej skomplikowanych pomysłów, że może taki kadr, może taki...

MB: Od par młodych słyszymy, że: „A bo nasi wzięli tam jakiegoś fotografa” (...) i on im przyniósł dwa tysiące zdjęć po prostu, których w **większości w ogóle się**

⁹ Tu i w innych zapisach fragmentów rozmów stosuję pogrubienia dla zaakcentowania szczególnie znaczących, moim zdaniem, wypowiedzi. Określenia w nawiasach kwadratowych pochodzą ode mnie.

nie dało oglądać. Na trzech czwartych zdjęć wszyscy mają pozamykane oczy albo jakieś takie miny, że w ogóle nie powinni pokazywać tych zdjęć.

MT: Jak źle wyjdzie pani młoda, to przecież nie pokażemy jej zdjęcia, gdzie brzydko wyszła. Nie damy jej... Może inaczej... Młodzi są coraz bardziej wymagający.

MB: Rynek się robi coraz bardziej wymagający. Są trochę bardziej świadomi fotografowie [„Stara Gwardia” i „Dorabiający”], co można zrobić... przynajmniej ten rynek, którego my dotykamy, bo jak będziecie, będziecie gdzieś tam, nie wiem, nawet w [nazwa wsi], spotkasz jakiegoś fotografa i usiądziesz z nim, żeby pogadać, to zobaczysz, jak inne mają podejście do tego, co robią. (...) Jestem ciekawy, co Wam będą gadać ludzie właśnie z jakichś takich miejscowości, gdzie te śluby się robi... **tam mają takie standardy przyjęte** [„Tradycjonałści”]. Tam na przykład będzie standaryzacja pełna. Bo na przykład wiemy, że w okolicach takich [nazwa miasteczka, 30 000 mieszkańców, południe Polski] to wszyscy jeżdżą do [nazwa wsi], czyli masz taką sytuację, gdzie w sobotę w dniu ślubu – wszyscy robią plenery w dniu ślubu – (...) goście dostają kolejne danie i wtedy na godzinę fotograf z kamerzystą [„Stara Gwardia”, „Kamerzyści”, „Pracujący w Tandemach”] jadą z parą młodych do [nazwa wsi], i tam jest 10 par w tym samym czasie, które walczą o jakieś tam... bo tam są trzy miejsca, gdzie można się sfotografować...

W cytowanym fragmencie pojawia się kilka ciekawych wątków: technologia jako narzędzie władzy symbolicznej, krytyka posttradycyjnych, postludowych form przedstawiania w fotografii oraz silnego przywiązania do konwencji, a w dalszej części wywiadu, której już nie cytuję, także krytyka nadmiernego reżyserowania sesji ślubnych. Jednym z głównych wątków jest jednak kwestia gustu. Fotograf wybiera pewne opcje w granicach określonych nie tylko przez stan pola, zgodnie z dyspozycjami narzuconymi mu przez jego własny habitus, lecz także przez habitus jego klientów. Bednarski odcinał się jednak od niektórych wyborów estetycznych swoich zlecniodawców („No nie wiem, czy chciałbym mieć zdjęcie pod tym! A oni chcieli!”) i otwarcie krytykował „program pełnej standaryzacji”, czyli powielania typowych kadrów, w typowych miejscach. Poruszał również kwestię dynamiki rynku, zarówno od strony podaży, jak i popytu i zmieniających się oczekiwań par młodych – „rynek robi się wymagający”.

Krytykowani w tej wypowiedzi fotografowie zaczynają zaglądać moim rozmówcom przez ramię – dosłownie i metaforycznie – i podpatrywać ich sposób pracy, a także porównywać wykorzystywany sprzęt. Wprawdzie nie oznacza to, że krytykowani fotografowie rozpoczynają „edukację fotograficzną” w takim sensie, w jakim rozumieją ją Bednarski i Tymańska, jednak wyobrażenie o tym, jak można wykonywać ten zawód, zderza się z wyobrażeniem zbudowanym w oparciu o zupełnie inny zestaw definicji.

W opowieści o zdjęciach wykonywanych w typowych miejscach bardzo mocno odzwierciedlona jest struktura pola, wyraźnie rysuje się opozycja: profesjonalna, „prawdziwa” fotografia kontra zdjęcia wykonywane przez „amatorów”,

„Zarabiaczy” nie posiadających odpowiedniego przygotowania. „W dziedzinie gustu, bardziej niż gdziekolwiek indziej, wszelka determinacja jest negatywna” – pisał Bourdieu (2005: 74). W tej i wielu podobnych wypowiedziach pojawia się element konstruowania własnego obrazu poprzez odniesienie do wizerunku Innego – tożsamość rozumiana jest jako różnica. Usytuowanie fotografów, których wypowiedź cytuję, definiowane jest relacyjnie poprzez negatywne odwołanie do tego, co opozycyjne, w oparciu o wybrane kryteria, takie jak znajomość technologii („Kuka i za chwilę ten bierze mi ręką za obiektyw i coś tam se czyta na nim, bo nie może zrozumieć, o co chodzi”) czy doskonałość sztuki fotograficznej („Często mają tak, że robią zdjęcia – cyk, cyk – wywołują i koniec. Nie ma jakichś tam bardziej skomplikowanych pomysłów, że może taki kadr, może taki”). Chciałabym zwrócić także uwagę na przestrzenne umiejscowienie krytykowanych fotografów na wsi, do czego wrócę w dalszej części tekstu.

Dwie wizje wesel

Zarysowałam obraz rynku usług fotograficzno-filmowych widziany oczami rozmówców i omówiłam praktyki, które ujawniają się w analizowanym materiale. Praktyki mają nie tylko dyskursywny charakter, lecz także swoje materializacje, gdyż są odgrywane jako określone sposoby działania i interakcji (Fairclough, Duszak 2008: 16). Dlatego w dalszej części artykułu odnoszę dwie wizje sztuki uwieczniania, o których pisałam – wizje „Profesjonalistów” i „Tradycjonalistów” rozumiane jako strategie dyskursywne – do analizy fotografii¹⁰ i przedstawiam różnice w sposobach reprezentacji wesel w fotografiach. Opisuję wizję „nowoczesną” („Profesjonalistów”) i „tradycyjną”.

Zanim przejdę do omówienia sposobów komponowania albumów¹¹ i tworzenia fotograficznych opowieści o weselach, chciałabym wprowadzić główne pojęcia (kody *in vivo*) związane z wykonywaniem zdjęć i konstruowaniem kadrów, którymi posługiwali się rozmówcy: „obowiązkówki”, „kadry bezpieczeństwa”, „wieloplany”, „spojrzeniówki”, „przezcosie” i „odbiciówki” oraz „ucieczka z królestwa półsłwetek”. Wprowadzenie tych pojęć umożliwi mi opisanie specyfiki dwóch wizji wesel.

„Obowiązkówki”, czyli aranżowane fotografie grupowe, wykonywane są przez wszystkich fotografów, ale „nowoczesny album weselny” będzie liczył o wiele mniej zdjęć pozowanych i reżyserowanych, a zatem również grupowych.

¹⁰ Pomijam kwestię filmów weselnych, gdyż skromne ramy tego artykułu nie pozwalają na przedstawienie całego materiału.

¹¹ Terminem „album” określam wyselekcjonowany i uporządkowany zestaw zdjęć przekazywany klientom przez fotografa. Na ogół fotografie przekazywane są w różnego typu albumach, ale nie zawsze – czasem w formie uporządkowanych odbitek (np. w pudełku) lub jako cyfrowe repozytorium na płycie.

Niektórzy fotografowie wypowiadający się z pozycji „Profesjonalistów” wspominali jednak, że czasami namawiali młode pary na tego typu zdjęcia i zachęcali, by wzięli pod uwagę również oczekiwania innych, a w szczególności starszych członków rodziny. Inni fotografowie byli zdecydowanie negatywnie nastawieni do kwestii „inventaryzacji gości”. „Kadry bezpieczeństwa” to swego rodzaju ślubne standardy. „Nowoczesny album weselny” tworzony jest przede wszystkim jako spójna foto-opowieść, a nie zbiór efektownych zdjęć. Owe ślubne standardy stanowią swego rodzaju ramę reportażu i pozwalają na zachowanie ciągłości narracji – nawet w sytuacji, gdy jakaś istotna scena umknie lub nie zostanie odpowiednio uchwycona – a także umiejscowienie reportażu w konkretnej przestrzeni. W fotografii „Profesjonalistów” wpisany jest pewien rozpoznawalny styl budowania kadrów, który współtworzy jego charakterystyczną estetykę. „Spojrzeniówkami” nazywano kadry, dla których osią kompozycji jest linia spojrzenia – najczęściej to wymiana spojrzeń młodej pary. „Odbiciówkami” określano zaś kadry wykorzystujące odbicie jakiejś postaci, na przykład w lustrze albo w oknie, natomiast „przeczosie” – jak sama nazwa wskazuje – wykonane są „przez coś”: przez uchylone okno, przez szczelinę w niedomkniętych drzwiach. „Profesjonałiści” zachęcają do podjęcia próby „ucieczki z królestwa półsylwetek” – do odejścia od kadrów prezentujących jednoplanowe sceny i postaci ujęte od pasa w górę. Sposobem na ową ucieczkę mogą być „wieloplany” – kadry zbudowane z kilku planów, przy wykorzystaniu gry ostrością i geometrią przestrzeni. Połączenie kilku planów w jednym ma zagęścić opowieść. Zgodnie z filozofią fotografii reporterskiej nie są to jednak kadry, które się aranżuje, lecz kadry, które trzeba „odsukać”. Kadry, na które się czeka.

Dwa sposoby konstruowania reprezentacji wesel w fotografiach związane są z wyborem określonych kadrów i stworzeniem charakterystycznej narracji albumowej. „Tradycjonałiści” wybiorą spośród zrobionych fotografii te, które są technicznie ostre, dobrze doświetlone i przynależą do repertuaru klasycznych ujęć – opowieść będzie zdominowana przez „obowiązkówki” i portrety (półsylwetki na jednoplanowym tle) oraz zdjęcia dokumentujące „ważne momenty”, takie jak błogosławieństwo czy wymiana obrączek. Owe „ważne momenty” często są ukazywane w sposób archiwizująco-dokumentujący, oddający „krok po kroku”, „klatka po klatce” sekwencję wydarzeń. Jeżeli fotografowana jest, na przykład, scena błogosławieństwa przez rodziców, na kolejnych fotografiach będą uwiecznione momenty udzielania błogosławieństwa przez matkę panny młodej, przez ojca panny młodej, a następnie kolejno przez rodziców pana młodego.

Inaczej zorganizowana jest opowieść „Profesjonalistów”, realizująca scenariusz polegający na takim zaaranżowaniu poszczególnych elementów, aby współgrały ze sobą i tworzyły całość. Celem reportażu jest stworzenie spójnej historii, która ma swój „rytm”. Efekt ten osiągany jest przez odpowiedni montaż kadrów i połączenie różnych typów fotografii: „wieloplanów”, „spojrzeniówek”, „przecosi” i „odbiciówek”. Pojawiają się kadry szerokie („kadry bezpieczeń-

stwa” jako przestrzeń dla zakotwiczenia sceny), kadry intymne ukazujące emocje (mogą to być na przykład „spojrzeniówki”), kadry dokumentujące „ważne momenty” (ale raczej „wieloplany” niż „półsylwetki” na jednoplanowym tle), detale wprowadzające zwolnienie akcji oraz kadry „odślubiające” – zdjęcia, które unikają zbyt oczywistych skojarzeń ze ślubem i weselem.

Obie omawiane wizje wesela przedstawiają kolejne etapy przebiegu tego wydarzenia: przygotowania, ceremonia/ślub, przyjęcie/wesele, plener. Przygotowania to teatr panny młodej, jak podkreślali fotografowie w czasie warsztatów, w których brałam udział. Weselną opowieść rozpoczyna zwykle kilka ujęć z przygotowań. Fotografowane są detale – obrączki lub bukiet „czekające” gdzieś na stoliku, wisząca suknia panny młodej, wykonywanie makijażu. W weselnej opowieści „Profesjonalistów” czasami pojawia się nagość. Można wręcz mówić o uzupełnieniu repertuaru fotografii ślubnej o kobiecey pół-akt. Fotografie te konstruują „nowy typ” panny młodej, dalekiej od spowitego w biel uosobienia niewinności i czystości. Panna młoda staje się obiektem do patrzenia, obiektem pożądania. Przestrzeń, w której pojawia się ciało zwykle jest tylko zarysowana. Organizuje ją czasem wzrok mężczyzny. Zdjęcia te są wyraźnie inspirowane fotografią *glamour* (*glamour photography*), o czym zresztą wspominała wprost jedna z rozmówczyń. Stephen Gundle (2008: 297) pisał, że styl tych fotografii zakłada celowe dążenie do stworzenia obrazów dających wizualną przyjemność, podkreślających kobiecość. Tym, co konstytuuje *glamour*, jest nie sama nagość, lecz umiejętność stworzenia iluzji obrazu z fantazji, pełnego kuszącego powabu.

Różnice między albumem „tradycyjnym” i „nowoczesnym” przedstawię na przykładzie fotografii wykonywanych w czasie ślubu. Warto przy tym pamiętać, że na albumy weselne składają się zdjęcia upamiętniające wydarzenia oraz fotografie z sesji – rządzą nimi nieco inne konwencje. W czasie ślubu fotografowane są najważniejsze momenty: wymiana obrączek, wyjście z kościoła. W repertuarze obowiązkowych zdjęć „albumu tradycyjnego” znajdują się również fotografie upamiętniające podpisywanie dokumentów w zakrystii, takie, na których uwiecznione jest wejście do kościoła lub młoda para słuchająca mszy, a także zdjęcia członków rodziny i gości siedzących w ławkach. „Profesjoniści” starają się uchwycić wzruszenie – sfotografują, na przykład, ojca panny młodej wycierającego łzę. Ich fotografie są też zwykle o wiele bardziej symboliczne (np. zbliżenie splecionych dłoni), natomiast w pracach „Tradycjonalistów” mocniej rysuje się dążenie do odmalowania całej sceny i uchwycenia ważnych momentów rytuału.

Nie będę pisała o sesjach plenerowych, gdyż jest to odrębna kwestia wymagająca szerszego omówienia. Chciałabym tylko podkreślić, że przedstawionych sposobów reprezentacji wesel w fotografiach – wizji „nowoczesnej” i „tradycyjnej” – nie należy odczytywać esencjalistycznie, podobnie jak omawianych wcześniej dyskursów. Fotografie ślubne nie są obiektywną rejestracją, ale wyborem pewnych scen ukazanych w określony sposób. To świat widziany oczami fotografów przez „kulturowy obiektyw”. Fotografie materializują dyskurs,

ale jednocześnie dyskurs uruchamia znaczenia w fotografii. Opisy tych dwóch wizji wesela i reguł ich komponowania zawarte w analizowanym materiale są silnie nacechowane, podobnie jak opisy rynku, zaś przywoływane kategorie opisu konstruowane są jako narzędzia klasyfikacji społecznej. Wizja „nowoczesna” łączona jest z „miejskimi weselami” i działalnością „Profesjonalistów”, natomiast „tradycyjna” – z „wiejskimi weselami” i z praktykami „Starej Gwardii”, „Zarabiaczy” i „Dorabiających”. W dalszej części artykułu przedstawiam analizę typologii wesel w wypowiedziach rozmówców, co dopełni omawianego obrazu.

„Miejskość” i „wiejskość” w rozmowach o współczesnych weselach

Rozmówcy proszeni o scharakteryzowanie typów wesel, w których biorą udział w ramach wykonywanej pracy, nie zawsze potrafili odpowiedzieć na postawione wprost pytanie. Nic w tym dziwnego, ponieważ patrzymy poprzez kulturę, w której jesteśmy zanurzeni i jednocześnie nie widzimy jej, o czym antropolodzy piszą już od dawna (por. Mathews 2005: 29-30; Hastrup 2008: 162). O „oczywistościach” najtrudniej mówić. Jednak na podstawie analizy wypowiedzi – zarówno tych spontanicznych, jak i wywoływanych bezpośrednio postawionym pytaniem o różnice między weselami – można zrekonstruować pewną typologię wesel. W przeprowadzonych rozmowach przywoływano i tworzono różne kategorie, między innymi wesela par mieszanych (Polki/Polaka z obcokrajowcem), wesela „na pokaz” (przeciwstawiane weselom „szczerym”), „elegancie/wypasione/z fontanną czekoladową”, „kameralne”, „z konieczności” (wesela aranżowane w sytuacji nieplanowanej ciąży), „żeby to już poszło” (określenie odnoszące się do tych par, które pozostawały przez długi czas w nieformalnym związku lub mieszkały już wspólnie), „góralskie”. W wielu wypowiedziach pojawiały się też pary przeciwstawnych określeń: miejskie – wiejskie, typowe – nietypowe, biedne – bogate, udane – nieudane, fotogeniczne – nefotogeniczne. Najczęściej jednak odwoływano się do opozycji: miejskie – wiejskie, dlatego właśnie wydaje mi się ona szczególnie ważna.

Uwagi na temat „wiejskości” i „miejskości” wesel przywoływane były najczęściej spontanicznie, przy okazji omawiania różnych szczegółowych kwestii związanych z organizacją wesela czy też towarzyszących mu zwyczajów. Na ich podstawie można stworzyć katalog skojarzeń. Poniżej przedstawiam dwie przykładowe wypowiedzi, w których pojawiają się takie odniesienia:

Na wsiach no to z poprawinami, natomiast w mieście, w miasteczkach wesela trwa jeden dzień. (...) Też zauważyłem, że **na wsi ludzie większą wagę przywiązują do stroju**. (...) W mieście nieraz mi się zdarzy gdzieś tam, że ktoś w dżinsach przyjdzie czy w jakimś podkoszulku. A na wsi tak raczej nie. (...) Znaczy **na wsiach** to jest tak właśnie, że **jest dużo gorących dań**, małe porcje, ale dużo tego

jest na przykład, co godzinę jest jakieś tam gorące danie, ale – tak jak mówię – ono jest takie bardzo małe, ale jest bardzo często serwowane, takie małe porcje.

Rozmówca: był jakiś wypadek, tylko nie wiem, czy to na Woli było gdzieś w trakcie, o właśnie, czego nie lubię na weselach – **jak się biorą pijani goście za huśtanie państwa młodych na krzesłach**. To jest coś, czego nie lubię – nie lubię fotografować. Wolałbym wyjść wtedy z sali, dlatego, że jest to bardzo niebezpieczne. Potem państwo młodzi, potem rodzice państwa młodych, po kolei łańcuszek i niech ktoś spadnie z tego krzesła spod sufitu!

Badacz: I to jest taka zabawa, która jest zawsze na weselu?

Rozmówca: Nie, właśnie nie jest zawsze, chyba się odchodzi od tego – **to jest właśnie takie wsiarskie, wiejskie**.

Warto zauważyć, że znacznie częściej opisywano te zwyczaje czy sytuacje, które uważano za „typowo wiejskie”. Wskazania podkreślające „miejskość” pojawiały się rzadziej. Opisy dotyczące wesel na wsi wydają się o wiele bardziej rozbudowane i nacechowane: na wsiach wesela trwają dwa dni, urządzone są w remizach, filmuje je kamerzysta, goście trzymają do pewnego momentu fason, a potem okropnie się upijają. Wesela pieczętujące związki zawierane „z konieczności” także urządzone są częściej na wsiach. Według rozmówców, na wsiach, w porównaniu z miastem, rodziny zaangażowane są w większym stopniu w organizację wesela. Zupełnie inaczej – ich zdaniem – ma się sprawa z weselami miejskimi. Te organizowane są z większą dystynkcją i pojawiają się na nich wyszukane, wykwintne potrawy. Oczywiście w wypowiedziach poszczególnych rozmówców opis ten był dużo mocniejszy w swojej wymowie.

Kategorie „wiejskości” i „miejskości” występują także w opisach sposobów uwieczniania wesel. Przypomnę cytowaną wcześniej wypowiedź, w której mowa jest o fotografach nieposiadających odpowiedniego przygotowania („po prostu łatwy sposób gdzieś tam na wiosce, żeby zarobić dobre pieniądze, bo tata weźmie kamerę, a syn albo tam, nie wiem, żona, ciotka weźmie aparat – i oni razem tworzą piękną parę”). Podobnie, jak w przypadku opisów wesel, przedstawienia te są często silnie nacechowane:

Rozmówca: W [nazwa dużego miasta] zauważyłem, że byłem kiedyś w [nazwa dużego miasta] z parą i bryczka była, no to przejeździemy się bryczką, no i ten gościu patrzy na mnie, no i mówi: „Co to taki duży aparat pan ma?”. Ja mówię: „Nie, no to kamera!”. A on: „To kamera?”. – „Kamera” – „No to filmują jeszcze wesela?”. – A ja na to: „To nie widzisz?”, a on: „Wie pan, co? W [nazwa dużego miasta] to z kamerą, to ja nie wiedziałem”. Był zaskoczony. Spytałem kolegi i mówi, że faktycznie, no **jest tendencja, żeby w dużych miastach właśnie fotografia, natomiast wieś lubi, jak to wszystko się rusza**. I ten, no i to znaczy też według mnie

ludzie ze wsi są bardziej spontaniczni, oni są bardziej żywiołowi i oni chcą, żeby to było. Natomiast w mieście, jak tak sobie posiedzą, popatrzą no to, co tam, nie. I dużo większe wymagania mają ludzie ze wsi.

Badacz: Tak? Naprawdę?

Rozmówca: Zdecydowanie, oczywiście!

Badacz: No proszę...

Rozmówca: Nie ma o czym mówić, **w mieście to kręci się krótkie filmy**, to są raczej reportaże, jakieś tam, nie wiem, no godzina filmu – to jest wszystko. A na wsi – godzina filmu? To ja bym tego nie sprzedał. To musi mieć trzy godziny, czasami cztery i tak dalej. Inne standardy są. Dużo wyższe na wsi.

Wiejskie – czyli osoby ze wsi, które wychowały się na wsi – mają preferencje właśnie w kwestii montażu reportażu i jakichś takich **ozdób weselnych**, które... których my nie preferujemy. Nie wszystkie osoby oczywiście. Osoby z miasta, osoby z miasta są może takie bardziej otwarte, bardziej świadome tego, czego chcą, i są bardziej odcięci od środowiska lokalnego, środowiska rodzinnego, czyli jeśli oni chcą tak, to właściwie tak to realizujemy.

A nie tu z **jakiejś wioski**, którzy patrzą na to... (...) **Dla nich jakaś nieostrość na zdjęciu czy rozmyte tło jest wadą**. Chcieliby mieć ostry plan pierwszy, drugi, trzeci i jeszcze... tysiąc następnych planów! Wszystko – żeby było ładnie pięknie – walnięte tym fleszem, po prostu, z aparatu i tyle.

W zebranych materiałach widoczne jest wyraźne zróżnicowanie preferencji klientów „wiejskich” i „miejskich”. W miastach – zdaniem rozmówców – prym wiedzcie fotografia. Filmy weselne realizuje się rzadziej i są one o wiele krótsze. Na wsi zaś odwrotnie – powodzeniem cieszą się długie filmy weselne. Zdaniem rozmówców ich miejscy klienci mają o wiele większe wyczucie estetyki i formy, natomiast dla klientów ze wsi istotne jest jedynie, by fotografia była ostra. Osoby mieszkające w miastach przedstawiane są w wypowiedziach jako bardziej wymagające. Często pojawia się zwrot: „wiedzą, czego chcą”. Według rozmówców osoby mieszkające w miastach i na wsi zupełnie inaczej podchodzą też do kwestii zamawiania usługi. Jeden z kamerzystów ujął to tak:

Ci z dużych miast są konkretni i, wiadomo, trochę bardziej wygadani, wiedzą, co chcą, wiesz, o co chodzi, mają konkretne wymagania, oglądają filmy długo, godzinę, dyskutują, a ci z mniejszych miejscowości – nawet czasami nie oglądają nic, przychodzą, podpisują, wiesz, super wszystko, maks zamówienie.

Miejsca wyobrażone. „Miejskość” i „wiejskość” jako figury myślenia

Naszkiecowane powyżej opisy „miejskich” i „wiejskich” wesel oraz gustów fotograficznych ich uczestników są niezwykle wyraziste i dobrze się uzupełniają. Sprawiają wrażenie kompendium wiedzy na temat współczesnych wesel, bogatego zarówno w uogólnienia, jak i szczegółowe przykłady. Jednak zebrany materiał stawia zasadnicze pytanie przed kimś, kto chciałby się podjąć próby stworzenia jakiegokolwiek syntezy i interpretacji: jak traktować kategorie, którymi posługują się rozmówcy?

W analizowanych materiałach nagromadzone są wyobrażenia na temat wesel, których nie można traktować jako opisów wesel czy współczesnych zwyczajów „takimi, jakie są”. To wesela widziane oczami fotografów i wideofilmowców. Owa „naoczność doświadczenia” wesela jako kategoria poznawcza nie jest jednak epistemologicznie neutralna. Jak pisze Kirsten Hastrup: „Oczywiście nie ma nic złego w posiadaniu pewnego obrazu świata – wszyscy go posiadamy – a antropologia może dostarczyć ich więcej. Problem zaczyna się jednak wtedy, gdy mylimy nasz obraz z rzeczywistością. Pomyłka ta wiąże się z błędem polegającym na uważaniu języka za przezroczysty” (Hastrup 2008: 176).

Propozycję interpretacji przedstawionego materiału poprzedzę trzema uwagami metodologicznymi. Po pierwsze, warto przypomnieć rozróżnienie niezwykle istotne dla uprawiania sztuki antropologicznej. Otóż istnieje znacząca różnica – co podkreśla mocno Hastrup (2008: 161) – między wiedzą tubylczą/kulturową a wiedzą antropologiczną: „lokalne kategorie nie wyczerpują świata, a głosy tubylców nigdy nie opowiadają całej historii o świecie” (Hastrup 2008: 162; zob. także Rabinow 2010: 106-108). Wiedza, którą tworzy antropolog, jest czymś innym niż wiedza jego rozmówców, jest też czymś więcej.

Po drugie, do formułowania definicji złożonego i niejednoznacznego zjawiska kulturowego należy podchodzić z dużą ostrożnością. Zwracał na to uwagę James Clifford, kiedy pisał o diasporach:

Powinniśmy mieć się jednak na baczności i nie konstruować roboczej definicji pojęcia takiego jak „diaspora”, odwołując się do „typu idealnego”, ponieważ w konsekwencji poszczególne grupy określane będą jako mniej lub bardziej diasporyczne w zależności od tego, czy spełniają tylko dwa, trzy bądź cztery warunki z sześciu podstawowych. Nawet owe „czyste” formy, jak już sugerowałem, są ambiwalentne i często nie spełniają choćby tych podstawowych warunków (Clifford 2012: 48).

Tworzenie „list kontrolnych”, pozwalających na klasyfikowanie wesel według kategorii „miejskości” i „wiejskości”, byłoby poznawczo równie bezużyteczne, jak w przypadku diaspor.

Po trzecie, proponuję odrzucenie idei kultury umiejscowionej terytorialnie. Warto w tym miejscu przypomnieć artykuł Akhila Gupty i Jamesa Fergusona (Gupta, Ferguson 2006), w którym krytykowali oni naturalizm etnologiczny. Terminem tym określali skłonność do przedstawiania związków ludzi i miejsc jako trwałych, zdroworozsądkowych i uzgodnionych, choć w rzeczywistości są one raczej sporne, niepewne i płynne. Założenie, że istnieją kultury miasta i wsi w naturalny sposób powiązane z miejscem, nigdy nie było prawdziwe – kultury nie zawierały się w granicach terytorialnych, tak jak sugerowały to antropologiczne opisy. Jednakże, na co zwrócili uwagę badacze, „ironia tych czasów polega na tym, że podczas gdy rzeczywiste miejsca i lokalności stają się coraz bardziej zamazane, nieokreślone, to *idee* miejsc odrębnych pod względem kulturowym i etnicznym, zapewne coraz bardziej wyraziste” (Gupta, Ferguson 2006: 272). Podobną myśl w odniesieniu do polskich realiów rozwijał Janusz Barański (2010: 368-367, 376). Zauważył, że kryterium administracyjno-geograficzne, które nakazuje nam szukać społeczeństwa wiejskiego w Mogilanach, a nie w Krakowie, zdaje się coraz mniej przystawać do opisywanej rzeczywistości. Barański pytał ironicznie, czy liczni profesorowie uczelni krakowskich zamieszkujący wspomniane Mogilany zaliczać się będą do owego ludu, i przestrzegał przed wpadnięciem w epistemologiczną pułapkę.

Przywołane w motcie do niniejszego artykułu słowa Gupty i Fergusona traktuję jako wezwanie do badania tego, w jaki sposób idee miejsc – miejsca wyobrażone – funkcjonują w przestrzeni społecznej, w jaki sposób są wytwarzane, używane, kontestowane oraz jak w procesie wytwarzania kulturowej różnicy stają się uwikłane politycznie. W tak zdefiniowanym projekcie badawczym i w ramach analizy przedstawionego wcześniej materiału etnograficznego niezwykle płodna może się okazać perspektywa, którą Roch Sulima (1982) zaproponował w odniesieniu do opisów wsi i miasta utrwalonych w literaturze.

Sulima (1982: 77) poszukiwał figur myślenia o ludowości. Są one, jego zdaniem, raczej kategoriami aksjologicznymi niż epistemologicznymi. Gdy wyjaśniał różnicę między figurami myślenia a stereotypami, definiował te ostatnie jako twory natury komunikacyjnej i socjotechnicznej, bardziej ambiwalentne niż figury myślenia, które pojawiają się w określonych kontekstach i obdarzane są przekonaniem o absolutnej prawdziwości (Sulima 1982: 88). W tym ujęciu omawiane w niniejszym artykule kategorie powinny być określane mianem stereotypów. Przychyłam się jednak do tego, by – ze względu na ich pozornie neutralny charakter, jak i na to, że są one narzędziami opisu rzeczywistości i orientacji w świecie wartości, oraz że modulują nasz stosunek do tej rzeczywistości – określać je mianem figur myślenia i jako takie rozpatrywać (por. Sulima 1982: 89; o dychotomii wieś – miasto: 109-116).

Zakończenie: etnografia przestrzeni aksjonormatywnych

W niniejszym artykule zanalizowałam obrazy wesel wyłaniające się z wypowiedzi fotografów i wideofilmowców oraz ze współczesnej fotografii ślubnej. Przedstawiłam rynek usług rejestracji wesela jako pole produkcji kulturowej, w ramach którego dominują dwa główne dyskursy: „Profesjonalistów” i „Tradycjonalistów”. Napięcia pomiędzy poszczególnymi pozycjami pola odzwierciedlają toczącą się walkę o symboliczne panowanie i o prawomocną wizję fotografii. Dwie wizje fotografii będące ucieleśnieniem dyskursów służą wytwarzaniu kulturowej i społecznej różnicy, podobnie jak pojęcia „miejskości” i „wiejskości” wykorzystywane przez rozmówców.

Miasto i wieś w wypowiedziach na temat wesel to miejsca wyobrażone, a także przestrzenie aksjonormatywne. W tym sensie to także raczej kategorie estetyczne niż pojęcia odsyłające do konkretnej przestrzeni. Wyznaczają ramy pozwalające na ocenianie i klasyfikowanie – porządkowanie świata. „Wieś” i „wiejskie wesela” konstruowane są jako pewna ontologiczna pozostałość, jako synonim zaco-fania i „obciachu”. Określenie „wiejskie” nie tyle wskazuje zatem – podkreślę to raz jeszcze – na konkretną przestrzeń, ile raczej jest pejoratywną kategorią wartościującą i estetyczną. Określenie „miejski” – podobnie zresztą jak „zachodni”, „amerykański” czy „europejski” – nacechowane jest pozytywnie i jawi się jako drugi biegun w dychotomicznej skali oceniania, jaką przyjmują rozmówcy. Owe figury myślenia są podstawą społecznego tworzenia rzeczywistości – są punktem odniesienia dla oceny innych i kształtują strategię wyborów weselnych.

Zróżnicowanie klientów deklarowane przez rozmówców – przypomnę, że mówili oni o odmiennych preferencjach klientów z miast i wsi – należy odczytywać analogicznie jako symboliczne przypisanie mieszkańcom dużych miast wysokiego kapitału społecznego, kulturowego i finansowego, czyli pozycji klasy średniej. Warto zauważyć, że „Profesjoniści” definiują siebie przez odwołanie do pewnej grupy klientów, „ich” klientów – osób wykształconych, o znacznych dochodach, mieszkających w miastach. Opisy rynku, na którym oferują swoje usługi, i grupy, do której je kierują, są również elementami budowania własnego wizerunku.

Pisanie o rynku fotografii ślubnej i wideofilmowania czy o „miejskości”/ „wiejskości” wesel wiąże się zatem nie tylko z koniecznością zmierzenia się z problemem natury epistemologicznej, lecz także rodzi szczególny dylemat etyczny: jak unikać odtwarzania dyskursywnych struktur, które służą utrzymaniu i reprodukcji społecznych nierówności? W pozornie neutralny podział na wesela „miejskie” i „wiejskie” wpisana jest przecież hierarchia i wartościowanie. Jest to ten sam problem, z którym mierzą się badacze pracujący w obszarze studiów postkolonialnych czy postsocjalistycznych. Chodzi o strategię narracyjną, która dzieli świat na dwie części: tę zamieszkaną przez ludzi cywilizowanych,

czyli nas, oraz tę, w której żyją egzotyczni, niecywilizowani „obcy”. Orientalizm rozumiany jako optyka widzenia świata ma swoje liczne odmiany – to nie tylko podział na Orient i Zachód, lecz także podział na socjalizm i kapitalizm, cywilizację i barbarzyństwo czy hierarchiczny model wyróżniający elity i plebs (Buchowski 2008). Do tej listy, jak sądzę, dopisać należy parę pojęć analizowaną w niniejszym artykule: miasto i wieś.

Etnografia współczesnego wesela musi pozostać krytyczna wobec swojego przedmiotu. Celem badań antropologicznych nie jest utrwalanie wiedzy potocznej i przedstawianie jej jako opisu świata, lecz analiza, która wskazuje główne kategorie tej wiedzy i budzi namysł nad konsekwencjami ujętego w nich sposobu widzenia świata. Warto w tym kontekście przypomnieć słowa Richarda Rorty’ego, który przestrzegał, że: „*niezależnie od tego*¹², jakich terminów używa się do opisu ludzi, to i tak *stają się* one terminami «oceniającymi»” (Rorty 1998: 244). Jego zdaniem nie jest możliwe wydzielenie terminów „oceniających” i wyrugowanie ich z języka naukowego, ponieważ każdego terminu można użyć w taki sposób: „Jeśli pytamy kogoś, czy posługuje się określeniami «stłumienie», «prymitywny» lub «klasa robotnicza» w sensie normatywnym czy opisowym, to może on ewentualnie odpowiedzieć w odniesieniu do określonego zdania wypowiedzianego przy określonej okazji” (Rorty 1998: 244). W niniejszym artykule starałam się, z jednej strony, opisać wesela widziane oczami fotografów i wideofilmowców, z drugiej natomiast – sproblematyzować kwestie opisu i posługiwania się terminami, które w pewnych kontekstach są pojęciami oceniającymi. Kiedy moi rozmówcy używają kategorii „miejskie” i „wiejskie”, to robią to w sposób normatywny – w ich dyskursie pojęcia te stają się kategoriami estetycznymi i służą wytwarzaniu kulturowej różnicy.

Słowa kluczowe: współczesne wesela, fotografia ślubna, figury myślenia, metodologia badań

LITERATURA

- Barański J.
2010 *Etnologia i okolice. Eseje antyperyferyjne*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bourdieu P.
2001 *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Kraków: Universitas.
2004 *Teoria obiektów kulturowych*, przeł. A. Zawadzki, w: R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków: Universitas, s. 259-280.

¹² Podkreślenia oryginalne.

- 2005 *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Biłos, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Buchowski M.
2008 *Widmo orientalizmu w Europie. Odegotycznego Innego do napiętnowanego swojego*, „Recykling Idei” 10: *Imperium (przesyłka zwrotna)*, s. 98-107.
- Charmaz K.
2009 *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*, przeł. B. Komorowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Clifford J.
2012 *Diaspory*, przeł. K. Dudek, S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 66: 1-2, s. 45-64.
- Dorr T.
2010 *Advanced Wedding Photojournalism. Professional Techniques for Digital Photographers*, Buffalo: Amherst Media.
- Dudek K.
2009 *Filmy weselne. Nowe media a zmiany w rytuale*, „Kultura i Społeczeństwo” 53: 4, s. 117-130.
2010a *Globalny kontekst lokalności – filmy weselne*, w: W. Kuligowski, A. Pomieciński (red.) *Różne kultury, różne globalizacje*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 109-132.
2010b *Raport z badań. Fotografia ślubna i wideofilmowanie*, Projekt badawczy „Wesela 21”, archiwum Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie (materiał niepublikowany).
2011 *Media, Rituals and Image of the Modern Wedding*, w: R.W. Hood, Jr., D. Motak (eds.), *Ritual: New Approaches and Practice Today*, Kraków: Aureus, s. 101-112.
w druku *Laboratorium wyobraźni. Fotografia w projekcie badawczym Wesela 21*, w: M. Kornobis, A. Rybus (red.), *Ludzie wśród rzeczy, rzeczy wśród ludzi. Eseje o materialności*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Fairclough N., Duszak A.
2008 *Wstęp: Krytyczna analiza dyskursu – nowy obszar badawczy*, w: N. Fairclough, A. Duszak (red.), *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Kraków: Universitas, s. 7-32.
- Friese S.
2006 *Software and Fieldwork*, w: D. Hobbs, R. Wright (eds.), *The Sage Handbook of Fieldwork*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, s. 309-332.
- Gundle S.
2008 *Glamour: A History*, New York, Oxford: Oxford University Press.
- Gupta A., Ferguson J.
2006 *Poza „kulturę”: przestrzeń, tożsamość i polityka różnicy*, w: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 267-283.
- Hastrup K.
2008 *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, przeł. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Kuckartz U.
1998 *Case-Oriented Quantification*, w: U. Kelle, G. Prein, K. Bird (eds.), *Computer-Aided Qualitative Data Analysis: Theory, Methods and Practice*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, s. 158-166.
2005 *Einführung in die Computergestützte. Analyse Qualitativer Daten*, Wiesbaden: GWV Fachverlage GmbH.
- Latour B.
2010 *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków: Universitas.
- Mathews G.
2005 *Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki*, przeł. E. Klekot, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rabinow P.
2010 *Refleksje na temat badań terenowych w Maroku*, przeł. K. Dudek, S. Sikora, Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Rorty R.
1998 *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972-1980*, przeł. C. Karkowski, Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii PAN.
- Sekula A.
2010 *Społeczne użycia fotografii*, przeł. K. Pijarski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki.
- Sikora S.
2010 *Kłopoty ze zbyt bliską kulturą albo antropologia na własnym podwórku. Przypadek filmowy*, w: A. Malewska-Szałygin, M. Radkowska-Walkowicz (red.), *Antropolog wobec współczesności. Tom w darze Profesor Annie Zadrożyńskiej*, Warszawa: Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UW.
- Sulima R.
1982 *Literatura a dialog kultur*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Warczok T.
2013 *Dyskurs ucieleśniony, dyskurs skontekstualizowany. Podejście inspirowane teorią Pierre'a Bourdieu*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 9: 1, s. 32-47.
- Ward K.
2008 *Augenblick: The Concept of the „Decisive Moment” in 19th- and 20th-Century Western Philosophy*, Aldershot, Burlington: Ashgate Publishing.
- Zawadzki A.
2004 *Pomiędzy genezą a strukturą: Pierre'a Bourdieu socjologia modernizmu literackiego*, w: R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków: Universitas, s. 281-293.
- Zych M.
2010 *Etnografia współczesności*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie” 16, s. 9-24.

Karolina Dudek

MODERN WEDDINGS AS SEEN BY WEDDING PHOTOGRAPHERS
AND VIDEOGRAPHERS. FIGURES OF THINKING AND AESTHETIC
CATEGORIES

(Summary)

The article aims at analysing figures of thinking about modern weddings and wedding photography in Poland. It draws on ethnographic material collected in the course of research conducted by the Seweryn Udziela Ethnographic Museum in Cracow (research project „Wesela 21”). The author describes main assumptions behind the project, research methodology, and provides a brief description of the analysed materials, applied method and theoretical perspective. She reconstructs notions about the wedding photography market, which are revealed in the interviews with wedding photographers and filmmakers, and modes of creating wedding representations. The author also discusses different typologies of weddings mentioned during the interviews. The division into „country” and „urban” weddings, as the author suggests, calls for critical analysis. It seems to mark social and cultural distinctions. The attributes „country” and „urban” are rather aesthetic categories than those which describe a particular space conceived in geographical terms.

Key words: contemporary weddings, wedding photography, figures of thinking, research methodology