31

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Wizualność klas społecznych: historie i działania
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2021 nr 31
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/31-wizualnosc-klas-spolecznych/wizualnosc-klas-spolecznych-historie-i-dzialania
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2021.31.2467
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

klasa społeczna; struktura klasowa; wizualność; reprezentacja; konflikt klasowy; świadomość klasowa

streszczenie:

Wstęp do numeru poświęconego wizualności klas społecznych, w szczególności historii klas, konfliktowi klasowemu i świadomości klasowej.

-

Wizualność klas społecznych: historie i działania



Kadr z filmu *Wszystko w porządku* (1972), reż. Jean-Luc Godard i Jean-Pierre Gorin.

„Historia wszelkich dotychczasowych społeczeństw to historia walk klasowych" – to stwierdzenie brzmi jak dobry punkt wyjścia do dalszych badań. Oznacza ono, że w dziejach możemy dostrzec struktury – klasy społeczne. Istnieje też pewna kategoria zdarzeń tworzących podstawowy wątek historii – te zdarzenia to kolejne epizody walk klasowych. Spojrzenie z tej perspektywy jest więc otwarciem pewnego sposobu myślenia o przeszłości, który nadaje jej sens. Nie dlatego, że odsłania *telos* dziejów, ale dlatego, że daje orientację naszemu myśleniu o historii, dostarcza pojęć do jej badania, upolitycznia nasze spojrzenie na społeczną przeszłość, odsłania jej dominujący wątek.

Jak taką historię pokazać? Czy możemy zobaczyć tak rozumiane wydarzenia? Z pozoru możemy: w końcu chodzi o historię materialnych procesów, nie o historię idei, a walka klas odbywa się właśnie w rzeczywistości, musi więc być widoczna, tak jak widoczne są fabryka, manifestacja robotnicza, strajk chłopski i policyjne pałki. Ta prosta odpowiedź okazuje się jednak zwodnicza. Po pierwsze dlatego, że historia widziana z subiektywnej perspektywy nie odpowiada tej widzianej z perspektywy obiektywnej[1]. To, co dzieje się tu i teraz, nie nakazuje nam szukać struktur, które do tego doprowadziły: przemoc manifestacji robotników palących opony, rolników wysypujących zboże na tory i mieszkańców *banlieues* wybijających szyby samochodów przesłania inną przemoc, zasadniczo niewidzialną, która prowadzi do wybuchów gniewu. Desperacja protestujących, niekiedy brutalna w wyrazie, jest zbyt

fotogeniczna i spektakularna w odbiorze, by osoby patrzące mogły dostrzec to, co w relacjach medialnych przysłonięte: strukturalne zależności, które do tej desperacji doprowadziły.

Po drugie, oczekiwanie, że historia przełoży się bezpośrednio na to, co widzialne, jest fałszywe także dlatego, że historia klasowa miała być, w świetle zacytowanego wyżej założenia, inna niż ta utkana z pojedynczych wydarzeń i wielkich jednostek: miała być historią zbudowaną na pojęciach nowej nauki o historii ujmowanej wreszcie materialnie i społecznie. Klasa społeczna jest pojęciem, a – parafrazując znane hasło z maja '68 – „pojęcia nie wychodzą na ulice"[2]. Dzięki pojęciu możemy jednak przecież, całkiem dosłownie, zobaczyć więcej.

Obraz, którym otwieramy ten numer „Widoku" – kadr z filmu Jeana-Luca Godarda i Jeana-Pierre'a Gorina *Wszystko w porządku* (1972) – dobrze zdaje sprawę z tej ambiwalencji, wahania pomiędzy widzeniem i niewidzialnością, widzeniem bezpośrednim a mediacją i przekładem. Oglądamy strajk, ale ukazany nie w postaci ujęć stylizowanych na reporterskie, lecz w sposób, jakiego nigdy nie zobaczymy w przekazie medialnym. Widzimy przekrój typowego budynku administracyjnego przedsiębiorstwa, przestrzeni podzielonej na pełniące różne funkcje pomieszczenia i ciągi komunikacyjne. W pokoju na górnym piętrze, po prawej stronie kadru widzimy gabinet przetrzymywanego przez robotników dyrektora. Strajkujący zajęli sąsiadujący z gabinetem sekretariat, żeby pilnować zakładnika i kontrolować obieg komunikacji. W korytarzu stoją kolejni pracownicy fabryki, jeszcze inni ulokowali się na prowadzących na górę schodach. Ubrani są w stroje robocze, ci z nich, którzy pracują przy taśmie, wciąż mają na sobie zabrudzone zwierzęcą krwią fartuchy. Postawa większości ukazanych postaci sugeruje, że wyczekują. To spontaniczny strajk okupacyjny – wszyscy czekają na to, co się wydarzy, jak rozwinie się sytuacja. W filmie Godarda i Gorina kadr jest częścią trwającego dwie minuty ujęcia, horyzontalnej jazdy kamery odsłaniającej przed nami

przekrój budynku administracji, pomieszczeń zazwyczaj zajmowanych przez „białe kołnierzyki": dyrektora, sekretarkę, planistów i księgowych, do których teraz siłą wdarli się pracownicy fizyczni. Kadr pełni funkcję politycznego „prześwietlenia" spontanicznego strajku, jest obrazem-rekonstrukcją i obrazem-badaniem epizodu walki klas. Robotnicy intonują piosenkę, w której grożą kierownictwu firmy „skopaniem tyłków", a na rozpiętym w centralnej części kadru transparencie czytamy hasło wyrażające autonomistyczne postulaty: „Zamknąć szefów, strajk bezterminowy". Kamera porusza się od prawej części scenografii do lewej i z powrotem, odkrywając przed uważnym widzem „granicę reprezentacji": nieoświetloną przez światła sceny drabinę, kulisy scenografii.



Kadr z filmu *Wszystko w porządku* (1972), reż. Jean-Luc Godard i Jean-Pierre Gorin.

Już na pierwszy rzut oka kadr przypomina teatralne dekoracje i jest jak najdalszy od filmowego stylu, który naśladowałby relacje dokumentalistów czy telewizyjnych reporterów. Skojarzenia teatralne prowadzą oczywiście do Bertolta Brechta i „efektu obcości", poprzez reprezentację wytwarzającego przestrzeń nie tylko na odczuwanie, ale także na myślenie i rozumienie. Obraz może być także pojęciowy, może być myśleniem o historii i pokazywać (albo przynajmniej starać się pokazać) wydarzenia, w których główną rolę odgrywają struktury. „Działania" podejmowane w ramach tej historii również wymagają namysłu, pracy pojęciowej i przełożenia na obraz. Niekoniecznie dają się fotografować – jak przemarsz wojsk czy bitwa; mogą wymagać alegorii, i to takiej, która nie kryje własnych warunków wytworzenia. Tak jak nie ukrywa ich film Godarda i Gorina, który rozpoczyna się od sekwencji wypisywania czeków –niezbędnego materialnego warunku rozpoczęcia zdjęć. Podobnie odkrywa swoje estetyczne warunki wytworzenia alegoria strajku z kadru

zamieszczonego na okładce „Widoku". Nie ukrywa, że jest filmową scenografią, wytwarzając dystans konieczny do zauważenia, iż strajk należy rozumieć jako część pewnej struktury: struktury budynku i przedsiębiorstwa, a ostatecznie także (historycznego) sposobu produkcji.

Problematyka widzialności klas społecznych jest centralnym zagadnieniem dwóch ostatnich numerów naszego pisma. Widzialność ta czasem ujmowana jest wprost jako problem pokazywania klasy i świata jej oczami, innym razem jedynie pośrednio uobecnia się w tym, jak kody wizualne stają się częścią sposobu bycia w świecie pracy, konsumpcji i polityki. Oba te numery, choć składają się z tekstów odwołujących się do różnych problemów, stanowią pewną całość, w której struktura zostaje wpisana w bieg historii, a relacje ujmowane są także jako działania – podstawowe zdarzenia historii klas. Teksty zgromadzone w najnowszym numerze łączy właśnie szczególna uwaga, z jaką autorzy przyglądają się wizualności klas w jej aspekcie historycznym. To kwestie związane z widocznością klas i historycznymi projektami estetyki klasowej, a także z pochodzącymi sprzed lat próbami odnalezienia wizualnych ekwiwalentów dla przeciwieństw między klasami. Wreszcie z genezą, trwaniem i zmianą historycznych habitusów klasowych oraz ich wizualnych ekwiwalentów, rekwizytów i reprezentacji. Niektóre habitusy trwają przez wieki, odrywając się od społecznych warunków i stając się wizualną skamieliną, pewne estetyki klasowe zostają przejęte i upowszechnione w nowym kontekście – ze sfery pracy przechodzą w sferę konsumpcji. W tle tych przemian zawsze znajdują się pytania o historyczną sprawczość klas: poprzez wizualność klasa może zaznaczyć swoje istnienie, ale może zostać również „pochwycona" w obraz wytworzony dla jej oczu.

Dział **Zbliżenie** otwiera tekst Adri Kácsor *„Us" vs. „Them". Communist Dialectical Images*, poświęcony jednemu z podstawowych wynalazków komunistycznej kultury wizualnej: obrazom zestawiającym ze sobą wizerunki przedstawicieli burżuazji i reprezentantów klasy robotniczej. Analizując przykłady pochodzące z międzywojennej Europy Środkowej i Związku Radzieckiego, autorka wydobywa ich dialektyczny potencjał, inspirujący widzów do wykształcenia rewolucyjnej świadomości. Kolejne dwa artykuły – *Ruch fotografii robotniczej w latach 20. i 30. XX wieku* Macieja Duklewskiego i *Consuming Class* Amelii Ochs – również skupiają się na okresie międzywojennym, biorąc na warsztat to samo medium: fotografię. Analizowane przez oboje autorów fotograficzne archiwa nie mogłyby jednak sytuować się dalej od siebie. Duklewski odtwarza bowiem historię dyskusji wokół projektów fotografii robotniczej prowadzonych w tym okresie w Niemczech i Polsce, Ochs z kolei opisuje wizualną genezę fascynacji klas średnich światem wyrafinowanej konsumpcji na przykładzie wczesnych numerów ikonicznego dla czasopism *lifestyle'*owych magazynu „Vanity Fair". W obydwu przypadkach właściwości medium fotograficznego służą do formowania i konsolidowania tożsamości klasowych. Kształt tych tożsamości jest jednak radykalnie inny. Gdybyśmy chcieli, wykorzystując mechanizm analizowany przez Kácsor, zestawić ze sobą archiwa tych dwóch klas, to wyeksponowana szyja sportretowanego przez Bolesławę Zdanowską ślusarza, odcinająca się od ciemnego znoszonego uniformu, mogłaby zostać skontrastowana ze śnieżnobiałym, lewitującym nad planszą szachową kołnierzykiem sfotografowanym przez Paula Outerbridge'a Jr.

Kolejne dwa artykuły w centrum analizy stawiają obrazy współczesne, pozostając jednak przy pytaniach o historyczność estetyk klasowych. Maja Głowacka w tekście *Za portretem przodka* przygląda się medialnym reprezentacjom współczesnych środowisk arystokratycznych, ujawniając ich paradoksalną

naturę. Historyzujące, egzotyczne, oparte na przesadnej stylizacji reprezentacje polskiej arystokracji mogą zdaniem autorki pełnić funkcję zasłony dla realnie istniejącej klasy wyższej (nieograniczającej się rzecz jasna do potomków sławnych rodów ziemiańskich), jej historii i interesów. W artykule *Double „Class"* Arthur Crucq analizuje procesy przywłaszczania i utowarowienia rekwizytów robotniczych subkultur na przykładzie historii kultowych butów
Dr. Martens, które z przedmiotu funkcjonalnego i silnie konotującego klasę pracującą stały się modnym dodatkiem. Autor dowodzi, że zawłaszczenie i utowarowienie w późnokapitalistycznym społeczeństwie może przesłonić społeczne realia klasowe, ale nie może ich zatrzeć.

W **Punkcie widokowym** prezentujemy esej wizualny Michała Januszańca i tekst Magdy Szcześniak, które proponują nowe spojrzenie na historię protestów chłopskich w okresie transformacji ustrojowej. Wykorzystując między innymi fotografie i rysunki prasowe, materiały telewizyjne, kroniki filmowe i oddolne rejestracje wideo, autorzy konstruują archiwum oporu klasy ludowej, w tym przypadku szczególnie dotkliwie skrzywdzonych przez wolnorynkowe mechanizmy rolników. W dominującej sferze publicznej historia ta wspominana jest niechętnie, wyparta przez pamięć transformacji jako okresu zachłystywania się kapitalizmem i budowania społeczeństwa obywatelskiego. Z perspektywy tematu numeru szczególnie ważne jest nie tylko przywołanie wizualnych rejestracji transformacyjnych protestów – z których większość tworzona była przez reprezentantów mediów dominujących – lecz także wydobycie wizualno-performatywnych „repertuarów kontestacji" typowych dla ruchu chłopskiego lat 90. Na scenach demonstracji, blokad i okupacji pojawiają się historyzujące rekwizyty – kosy i dyby skupiające w sobie wspomnienia przemocy zadawanej dawniej chłopom i przez chłopów. Towarzyszą im kukły polityków wdrażających wolnorynkowe reformy. Wytwarzana przez

rolników żywność – mięso, jaja, chleb, zboże – stają się zarówno bronią, jak i rekwizytem protestu. Obsceniczność, zarówno słowna w humorystycznych wulgaryzmach, jak i dosłowna pod postacią wylewanej gnojowicy, zaświadczać ma o sile zdesperowanych.

Oddech od tematu klas społecznych proponuje Adam Lipszyc w prezentowanym w dziale **Panorama** tekście *Czerwone mięso, zielona śmierć*, poświęconym twórczości austriackiej malarki Marii Lassnig, której kilka numerów temu poświęciliśmy cały blok tekstów. Autor wychodzi od analizy monstrualności, którą nierzadko naznaczone są autoportrety artystki, i dowodzi, że „potwory" Lassnig – przejawiające się w postaci potwornych zwierząt lub maszyn – to wizualizacja cielesnej udręki związanej z procesem u*jar*zmienia. W działach **Perspektywy** i **Migawki** wydobywamy kolejne historyczne przykłady ukazywania się klas oraz pytamy o mechanizmy i narzędzia tych procesów.
W rozmowie zatytułowanej *The Power to Express Who You Can Become* Magda Szcześniak pyta Sabine Hake o jej książkę *The Proletarian Dream*, poświęconą procesom reprezentowania i autoreprezentowania niemieckiego proletariatu w okresie Cesarstwa Niemieckiego i Republiki Weimarskiej. Analizując produkowane w różnych mediach i gatunkach obrazy i performanse, Hake zwraca uwagę na dwa konkurujące modele proletariackiej emocjonalności: socjalizm rozemocjonowany oraz późniejszą wizję proletariatu zdyscyplinowanego i opanowanego.
W **Migawkach** Małgorzata Litwinowicz przegląda wydane w ostatnich latach publikacje na temat polskiej historii ludowej, tropiąc nurty tych opowieści i sugerowane przez nie kierunki „opowiadania wszystkiego inaczej". Wiktoria Tabak bierze z kolei na warsztat trzy produkcje teatralne podejmujące temat klas społecznych i wskazuje na wyraźną wśród twórczyń najnowszego teatru polskiego tendencję do budowania opowieści na podstawie prywatnych i słabych historii.

Dział zamyka dwugłos wokół książki Michała Mokrzana *Klasa, kapitał i coaching*; recenzja autorstwa Kamili Biały oraz odpowiedź autora stają się dyskusją wokół teoretycznych i metodologicznych problemów związanych z badaniem tożsamościowych autonarracji.

Zapraszamy do lektury!

Zespół redakcyjny

1 Parafraza rozróżnienia na przemoc subiektywną i obiektywną, zaproponowanego przez Slavoja Žižka; zob. idem, *Przemoc: sześć spojrzeń z ukosa*, przeł. A. Górny, MUZA, Warszawa 2010, s. 5–6, 13–19.

2 O historii tego hasła zob. M. P. Markowski, *Wrażliwość, interpretacja, literatura*, „Teksty Drugie" 2010, nr 1–2, s. 105, przypis 5.