

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,  
Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi  
Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej

---

PRZECIĄGŁE SPOJRZENIE  
/  
CZUŁYM OKIEM  
/  
FOTOGRAFIA NIERÓWNOWAGI

Maciej Ryszka

Praca doktorska – aneks teoretyczny  
napisany pod kierunkiem prof. dr hab. Tomasza Komorowskiego

Łódź 2021

# Spis treści



|                                                   |    |
|---------------------------------------------------|----|
| Wstęp.....                                        | 4  |
| I. Flâneur i topika wędrówki po mieście.....      | 9  |
| Flâneur: artysta-obszernator.....                 | 12 |
| Flâneur i krajobraz-miasto.....                   | 15 |
| Celebrowanie codzienności.....                    | 16 |
| Miasto-labirynt.....                              | 17 |
| Tłum miejski: żywy organizm.....                  | 18 |
| Wędrujące ciało flâneura.....                     | 19 |
| Wędrownie spojrzenie flâneura.....                | 20 |
| II. Fenomen fotografii ulicznej.....              | 22 |
| Początki: dynamika życia miasta w fotografii..... | 24 |
| Louis Daguerre i William Henry Fox Talbot.....    | 24 |
| Charles Nègre.....                                | 27 |
| John Thomson.....                                 | 30 |
| Francis Meadow (Frank) Sutcliffe.....             | 33 |
| Amatorzy.....                                     | 35 |
| Alfred Stieglitz.....                             | 38 |
| Jacques Henri Lartigue.....                       | 41 |
| Ulotny moment.....                                | 44 |
| André Kertész.....                                | 44 |
| Lucien Aigner.....                                | 48 |
| Brassaï.....                                      | 52 |
| Henri Cartier-Bresson.....                        | 60 |
| Robert Frank.....                                 | 76 |
| III. Proces twórczy - pytania i refleksje.....    | 85 |
| Tło buddyzmu zen.....                             | 89 |
| Fotograf-myśliwy vs fotograf-świadek.....         | 91 |
| Kontemplacja w ruchu.....                         | 92 |



|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| Nierównowaga/ niedoskonałość ..... | 94  |
| Technika i technologia.....        | 99  |
| Obiektyw .....                     | 99  |
| Aparat .....                       | 102 |
| Negatyw .....                      | 103 |
| Obróbka .....                      | 104 |
| Powiększenia .....                 | 104 |
| Wystawa .....                      | 104 |
| Zakończenie .....                  | 105 |
| Spis ilustracji .....              | 107 |
| Bibliografia i netografia.....     | 109 |
| Streszczenie .....                 | 116 |
| Abstract.....                      | 118 |



*patrzę*

*jak czas*

*przechodzi*

*idę kawałek z nim*

Michael Fleischer

*Fotografować: umieścić głowę, oko i serce  
na tej samej linii wzroku.*

Henri Cartier-Bresson

*Czerń i biel, to wizja nadziei i rozpacz,  
którym ludzkość zawsze jest poddawana.*

Robert Frank

Pamięci Roberta Franka (1924-2019)

## WSTĘP

W 1952 roku Henri Cartier-Bresson wydał swoją książkę *Decydujący moment* zawierającą 126 fotografii oraz poprzedzający je wstęp, będący wykładnią koncepcji artystycznych autora. Wśród nich znajdujemy definicję terminu będącego tytułem książki, a zarazem podstawową metodą twórczą Cartier-Bressona: „Dla mnie fotografia jest równoczesnym rozpatrywaniem, w ułamku sekundy, znaczenia zdarzenia, jak również organizacją form, które nadają takim zdarzeniom ich właściwy wyraz”<sup>1</sup>. W wywiadzie dla Washington Post z 1957 roku fotograf precyzuje znaczenie terminu *decydujący moment*: „Jest taki kreatywny ułamek sekundy podczas robienia zdjęcia. Twoje oczy muszą zobaczyć kompozycję lub wyraz, jaki zaoferuje ci życie i musisz wiedzieć z udziałem intuicji, kiedy wyzwolić migawkę. To jest moment, w którym fotograf jest kreatywny. Ach... Ten moment... Przegapiłeś go i jest stracony na zawsze...”<sup>2</sup>. I dalej: „Wewnątrz ruchu jest jeden moment, kiedy wszystkie elementy są w *równowadze*. Fotografia musi docenić ważność tego momentu i zatrzymać je w owej *równowadze*”<sup>3</sup>. Za trafnością tej metody oczywiście przemawia fantastyczny dorobek Cartier-Bressona. Ale czy tak naprawdę jest to jedyna metoda?

---

<sup>1</sup> H. Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Steidl Verlag, Getynga 2014, s. 16 (tłum. własne).

<sup>2</sup> H. Cartier-Bresson, cyt. za: A. Bernstein *The Acknowledged Master of the Moment*, “The Washington Post”, 5. 08. 2004, <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A39981-2004Aug4.html>, (dostęp: 21.12.2020) (tłum. własne).

<sup>3</sup> Tamże.



1. Henri Cartier-Bresson, *Za dworcem Saint-Lazare*, 1932.

Spójrzmy na bodaj najsłynniejszy przykład *decydującego momentu* w fotografii Henri Cartier-Bressona zatytułowanej *Za dworcem Saint-Lazare* (Paryż, 1932). Skacząca przez kałużę postać z pewnością jest uchwycona w jej *decydującym momencie*, tuż przed dotknięciem lustra wody; doskonała symetria odbicia w wodzie, świetna kompozycja obrazu. Mnie jednak zawsze intrygowała postać znajdująca się na tej fotografii centralnie w kadrze, w jego głębi. W opozycji do skaczącego nad wodą przechodnia sprawia wrażenie od dawna zdomowionej w tej dziwnej przestrzeni. Z pewnością człowiek ten nie doświadcza teraz swojego *decydującego momentu*.

Czy tajemnica jego rzeczywistości jest jednak przez to mniej warta poznania i opowiedzenia?

W życiu większości ludzi nie dominują *decydujące momenty*. Nie doświadczają tego szczególnego rodzaju *równowagi*, raczej jej ciągłego zaburzenia. Esencją życia nie jest więc wyłącznie kwintesencja chwili, a rozciągnięty w czasie stan *momentów pomiędzy*, *permanentnej nierównowagi*. Przywołajmy obszerniejszy fragment z rozważań Susan Sontag:

„Program realizmu w fotografii sprowadza się w gruncie rzeczy do przekonania, że rzeczywistość jest ukryta. A jako taka powinna zostać odsłonięta. Cokolwiek aparat zarejestruje, jest odsłonięciem tajemnicy – czy będą to niedostrzegalne, ulotne fragmenty ruchu, porządek, którego nie jesteśmy w stanie dostrzec gołym okiem, czy też „rzeczywistość wyższego rzędu” (określenie Moholy-Nagya), czy po prostu eliptyczny sposób widzenia. „Cierpliwe wyczekiwanie na chwilę równowagi” opisywane przez Stieglitza, zakłada, że rzeczywistość jest w sposób zasadniczy ukryta; podobnie jest u Roberta Franka: czekanie na moment ujawnienia braku równowagi, kiedy można przyłapać rzeczywistość nieupozowaną w sytuacji, którą nazywa on »chwilami pomiędzy«<sup>4</sup>.

**Uchwycenie/odsłonięcie w rzeczywistości stanów *nierównowagi*, *momentów pomiędzy*** – tak jak o tym pisał Robert Frank – stanowi dla mnie zasadniczy problem artystyczno-badawczy, który podejmuję w swojej pracy doktorskiej. Staram się, praktykując formułę fotografii ulicznej, przeniknąć i zobrazować ten obszar. Istotnym elementem zadania artystycznego i badawczego, które przed sobą stawiam **jest pragnienie, by możliwie jak najbardziej zbliżyć się z fotografowaniem do patrzenia i zapamiętywania, tak że fotografia stawałaby się niejako czystym zapisem intensywnego aktu percepcyjnego.**

Podstawą do poznania tak subtelnych zjawisk musi być właściwa *przeciągłemu spojrzeniu czułym okiem* uważna i przychylna obserwacja otoczenia. Motywem emocjonalnym staje się więc dla mnie odnajdowanie wewnętrznego rezonansu wobec spotkanych na mojej drodze ludzi i sytuacji. Należy przy tym zawsze docenić wagę intuicyjności pierwszego spojrzenia, nawet kosztem braku technicznej perfekcji obrazu. Zredukowanie weryfikacji technicznej daje w moim przekonaniu większe szanse wydobycia prawdy o wzajemnych relacjach znaczeniowych. Zakładam również, iż siłą tak powstałych fotografii może być ich lekkość i spontaniczność. W czasie

---

<sup>4</sup> S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017, s. 130.

fotografowania starałem się pozostawiać margines niepełnej interpretacji, aby nie wyczerpywać potencjału zaobserwowanej sytuacji. Chodzi tu również o ustanowienie właściwych proporcji między myśleniem a odczuwaniem.

Ostateczną realizację pracy praktycznej stanowi cykl 21 czarno-białych fotografii pt. *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, upubliczniony w formie wystawy w Galerii Fotografii Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego im. E. Hanemana, trwającej w dniach 16-21 listopada 2021 roku. Fotografie wykonywałem latem 2019 roku w Łodzi – w mieście, w którym się urodziłem, wychowałem, i które wciąż odkrywam na nowo. Nie opatrywałem ich jednak żadnymi tytułami. Nie wskazywałem też na lokalizację w przestrzeni miasta wykonanego ujęcia. Zależało mi, aby poprzez zredukowanie tych konkretnych/lokalizacyjnych kontekstów dać możliwość odbiorcy stwarzania swoich własnych kontekstów, uruchamiania asocjacji związanych raczej z odczuciem sytuacji ukazanej na fotografii, a nie miejsca, w którym została wykonana.

Swoją praktykę artystyczną, jak i komentującą ją, teoretyczną część pracy doktorskiej pt. *Przeciągłe spojrzenie / czułym okiem / fotografia nierównowagi* ustanawiam w inspiracji dokonaniem Roberta Franka, z drugiej strony – w twórczym dialogu z Henri Cartier-Bressonem. Do prac fotograficznych Cartier-Bressona i sformułowanej przez niego filozofii fotografii niezmiennie odwołują się różni fotografowie. Jego praktyka i refleksja – mimo upływu czasu – stanowi wciąż aktualny i ważny punkt odniesienia. Pojęcie *decydującego momentu* jest emblematem, począwszy od przywoływania go w niezliczonych samouczkach, poprzez wykłady, artykuły naukowe aż po samych fotografów parających się od wielu lat fotografią uliczną. Sentencja Kardynała Retz przywołana przez Cartier-Bressona w *The Decisive Moment* jako motto: „Nie ma na świecie niczego, co nie ma swojego decydującego momentu”<sup>5</sup>, prowokuje mnie nie tyle do polemiki, ile do wykrystalizowania innej, głęboko we mnie tkwiącej wizji, pokrewnej idei Roberta Franka – uchwycenia i kontemplowania w fotografii momentu nierównowagi.

---

<sup>5</sup> H. Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, dz. cyt., s. 1 (tłum. własne).

Pierwszy rozdział teoretycznej pracy doktorskiej poświęcam problematyce flâneura. Flâneuryzm wskazywany jest jako kulturowy prototyp fotografii ulicznej, ale jest to także bardzo istotne doświadczenie w mojej praktyce artystycznej. Ponadto fascynujące wydaje mi się dostrzeżenie przejścia od tego kontekstu kulturowego do samego fenomenu fotografii ulicznej, którego omówieniem zajmuję się w rozdziale drugim. W rozdziale tym koncentruję się na historycznym aspekcie, tzn. na ukazaniu początków tego zjawiska i jego rozwoju w wieku XX do czasu Henri Cartier-Bressona i jego filozofii fotografii, oraz Roberta Franka. Ponieważ moja praca nie jest monografią fotografii ulicznej, z oczywistych i koniecznych względów dokonuję wyboru artystów, których twórczość przedstawiam. Ostatni, trzeci rozdział poświęcony jest opisowi procesu twórczego związanego z przygotowaniem przeze mnie prezentowanego cyklu fotografii, i w tym kontekście – namysłowi nad kluczowym problemem artystyczno-badawczym, który podejmuję w pracy doktorskiej. Następna część to Zakończenie. Na pozostałe części rozprawy składają się kolejno: spis ilustracji, bibliografia, netografia i streszczenie.



# I.

## FLÂNEUR I TOPIKA WĘDRÓWKI PO MIEŚCIE

W połowie XIX wieku na ulicach Paryża zaobserwować można niespotykaną dotąd postać nieśpiesznego spacerowicza-observatora. Współcześni okrzyknęli go mianem flâneura. Termin ów pojawił się już XVII wieku w Touraine, we Francji<sup>6</sup>, a jeszcze w 1808 roku pojęcie to w słownikowych omówieniach miało „zabarwienie pejoratywne i odnosiło się do osób niemających stałego miejsca w strukturze społeczeństwa feudalnego, a więc przestępców, włóczęgów, bezdomnych, ludzi bez stałego adresu i zajęcia”<sup>7</sup>, innymi słowy dotyczyło „podejrzanych person wykluczonych ze świata społecznego”<sup>8</sup>.

Jednakże zaledwie pół dekady później termin ów zaczyna tracić swój pierwotny sens. Robert Zielnicki podaje, że pochodzący z połowy XIX wieku *Oxford English Dictionary* definiuje flâneuryzm jako „trwonienie czasu na przyglądanie się wystawom sklepowym”<sup>9</sup>, natomiast Honoré de Balzac już w eseju z 1829 roku, *Fizjologia małżeństwa*, ukazuje flâneura „jako estetę fascynującego się obserwowaniem paryskich ulic”<sup>10</sup>. Takie rozumienie flâneuryzmu przybliża się do znaczenia wynikającego z etymologii flâneura – słowo to ma swoje źródło w staronordyckim czasowniku *flana*, oznaczającym „wędrowanie bez celu”.

---

<sup>6</sup> M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, „Anthropos?” 2003, nr 2-3, za K. Loska, *Flâneur jako metafora współczesnej kultury*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998, s. 41 oraz R. Zielnicki, *Od pasaży do parków rozrywki. Szkic po przeobrażeniach flâneuryzmu*, „Kultura Współczesna” 1999, nr 3, s. 99.

<sup>7</sup> Tamże

<sup>8</sup> R. Zielnicki, *Od pasaży do parków rozrywki...*, dz. cyt., s. 99.

<sup>9</sup> Tamże

<sup>10</sup> Tamże



Zatem w drugiej połowie XIX wieku flâneur zdecydowanie przestaje być postacią negatywną i tak oto jest przeciwstawiany zwykłemu gapiowi przez dziennikarza, historyka i pisarza François-Victora Fournela w jego dziele z 1858 roku pod wiele mówiącym tytułem *Co możemy zobaczyć na ulicach Paryża*:

„Nie mylmy wszakże flâneura z gapiem (badaud); istnieje między nimi subtelna różnica. [...] Flâneur obserwuje i zastanawia się, [...] zawsze zachowuje pełnię swej indywidualności. Natomiast u gapia rozplywa się ona, wchłonięta przez świat zewnętrzny, który działa nań aż do upojenia i ekstazy. Gap pod wpływem jakiegoś widowiska staje się istotą bezosobową; nie jest już człowiekiem, lecz publiką, tłumem”<sup>11</sup>.



2. Paul Gavarni, *Le Flâneur*.

A więc flâneur jest autonomicznym, świadomym i uważnym obserwatorem codziennego życia ulicy („świata zewnętrznego”). Cechuje go refleksyjność, a poprzez swój indywidualizm zachowuje dystans do wydarzeń, których jest świadkiem.

Figura/postać flâneura przeniknęła do współczesnej świadomości kulturowej przede wszystkim za sprawą ogromnej i zarazem niedokończonej pracy Waltera Benjamina *Pasaze*. Dzieło to, odkryte i zredagowane już po śmierci Benjamina, jawi się jako otchłanne, nie tyle jednak ze względu na objętość (ponad pół tysiąca stron), ile na fragmentaryczny, wielowątkowy i dygresyjny charakter.

Odnalezione zostało jako zbiór wielu teczek, przypominających swoisty hipertekst – poszczególne partie tekstu mają nadane przez Benjamina kody i odnośniki do innych tekstów z innych teczek.

<sup>11</sup> F.-V. Fournel, *Ce qu'on voit des rues de Paris*, E. Dentu, Librairie-Éditeur, Paryż 1858, s. 270 (tłum. wł).

Roma Sendyka komentując ogrom erudycyjnej pracy Benjamin, przywołuje stwierdzenia autora:

„Jak pisałem tę pracę: krok po kroku, wykorzystując nastroczony przez przypadek bodaj najmniejszy punkt oparcia, zawsze jak ktoś wspinający się na niebezpieczne wysokości i ani na moment niemogący się obejrzeć, aby nie dostać zawrotu głowy (ale również i po to, aby zachować sobie na koniec całą potęgę dookólnej panoramy)”<sup>12</sup>.

*Pasaże*, które stały się „książką-legendą”<sup>13</sup>, są socjologiczno-estetyczno-filozoficznym studium badawczym, obejmującym analizy, omówienia i cytaty z różnego rodzaju prac, przede wszystkim jednak z utworów literackich. Benjamin w twórczości Charlesa Baudelaire’a odnajduje prototyp flâneura, czyli estety i dandysa przechadzającego się po XIX-wiecznym Paryżu, po jego ulicach i bulwarach: „Zbiór wierszy Baudelaire’a *Kwiaty zła* jest kamieniem węgielnym ogromnej pracy Benjamin nad nowoczesnością, niedokończonym studium paryskich arkad. Dla Benjamin wiersze są zapisem wędrownego spojrzenia, jakie flâneur kieruje na Paryż”<sup>14</sup>. Trzeba jednak dodać, że postać flâneura pojawia się również w utworach m.in.: Edgara Allana Poe, Charlesa Dickensa, Honoré Balzaca, Ernesta T. A. Hoffmanna, Emila Zoli, Victora Hugo, Gustave’a Flauberta, Marcela Prousta, Roberta Walsera. Oczywiście flâneurem był sam Walter Benjamin. Jego rozważania sprawiły, że w XX-wiecznej myśli naukowej i wyobraźni kulturowej postać flâneura rozwija się jako archetypiczny wzorzec doświadczenia miasta.

W tej części pracy w dużej mierze będę odnosił się do fragmentów *Pasaży*, podejmując osobistą wędrówkę przez ich hipertekstowo-labiryntową strukturę i wydobywając w przyjętym przez siebie porządku aspekty figury flâneura.

---

<sup>12</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, red. R. Tiedemann, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 506. Zob. także R. Sendyka, *Montaż rzeczywistości – o Pasażach Waltera Benjamin*, „Wielogłos” 2007, nr 1, s. 150.

<sup>13</sup> Określenie Romy Sendyki, zob. także *Montaż rzeczywistości – o Pasażach Waltera Benjamin*, tamże.

<sup>14</sup> A. Friedberg, *Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition*, PMLA 106.3 (1991), s. 419–31 (tłum. własne).

## Flâneur: artysta-obszawator

„Wyjść wtedy, gdy nic nas do tego nie zmusza, i podążać za głosem natchnienia, jak gdyby samo skręcanie w lewo czy w prawo było czymś z gruntu poetyckim”<sup>15</sup>, tak pisze cytowany przez Benjamina powieściopisarz Edmond Jaloux w swoim artykule *Le dernier flâneur (Ostatni wędrowiec)*. Niewątpliwie flâneuryzm staje się od drugiej połowy XIX wieku inspirującym i ekscytującym stylem życia. Bycie wówczas flâneurem było jednak zajęciem elitarnym, mogli sobie na nie pozwolić nieliczni, dysponujący dużą ilością wolnego czasu i o zabezpieczonej materialnie egzystencji.

„Przechadzki były zajęciem dla wybranych – ludzi o dużej ilości wolnego czasu i dochodach, jakie życie w zwolnionym tempie, życie od niechęci, życie jako kolekcjonowanie wrażeń, czyniły możliwym. Nie był, i nie mógł być wówczas spacerowicz wzorem powszechnym (choć waga jego była niewspółmierna do częstotliwości): był on wzorem kulturowym elity, a więc doświadczenie ukształtowane w toku jego praktykowania było tygłem, w jakim warzyło się to, co określamy mianem kultury nowoczesnej w znaczeniu kultury duchowej i artystycznej”<sup>16</sup>.

Flâneur staje się zatem reprezentantem subkultury, żyjącym od niechęci koneserem doznań, bez pośpiechu kontemplującym i komentującym miejskie życie. Flâneur jest również intrygującą postacią, bacznie obserwowaną przez elitę kulturalno-artystyczną.

Na gruncie sztuki figurą flâneura szczególnie zainteresował się w swojej twórczości Baudelaire jako postacią „samotnego artysty-spacerowicza, nieśpiesznie przechadzającego się tłumnymi ulicami i pasażami XIX-wiecznego Paryża”<sup>17</sup>. Tak oto charakteryzuje Baudelaire flâneura w swoim eseju z 1863 roku, opisującym postać i twórczość współczesnego mu malarza Constantine Guys’a, autora licznych ilustracji przedstawiających uchwycone na żywo (z perspektywy flâneura) scenki uliczne oraz obyczajowe z życia miasta:

„Obszawator, dyletant, flâneur – nazwijcie go jak chcecie; żeby jednak scharakteryzować tego artystę, trzeba go obdarzyć epitetem, którego niepodobna zastosować do malarza tematów wiecznych lub przynajmniej bardziej trwałych, bohaterskich czy religijnych.

<sup>15</sup> E. Jaloux, *Le dernier flâneur*, „Le Temps”, Paryż 22. 05. 1936; cyt. za: W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 481.

<sup>16</sup> Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 23.

<sup>17</sup> M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni...*, dz. cyt.



Niekiedy jest poetą; częściej zbliża się do powieściopisarza czy moralisty; jest malarzem okoliczności i tego, co w niej wieczne”<sup>18</sup>.



3. Constantine Guys, *Spotkanie w parku*, ok. 1860.



4. Constantine Guys, *Powozy i spacerowicze na Polach Elizejskich*.

---

<sup>18</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, tłum. J. Guze, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998, s. 15.

Flâneur ma więc wszystkie przymioty prawdziwego artysty, a jego wędrówki i często z pozoru błahe obserwacje mają atrybut ponadczasowości. Przywoływany wcześniej Fournel również dostrzega potencjał flâneura w sferze sztuki, a nawet obarcza go swoistym imperatywem artystycznym, nakazem staranności i odpowiedzialności za swoje postępowanie:

„Inteligentny i sumienny flâneur, skrupulatnie przestrzegający swoich obowiązków, postrzegający wszystko i nie zapominający niczego, może zagrać rolę pierwszoplanową w *republice sztuki*. Jest on przemierzającym się i namiętym dagerotypem, który zachowuje najmniejsze ślady i na którym są odwzorowane, wraz z ich zmieniającymi się odbiciami, bieg rzeczy, ruch miasta, wielokrotna fizjonomia ducha publicznego, przekonania, antypatii i zachwyty tłumu”<sup>19</sup>.

Fournel przyrównuje flâneura do dagerotypu (a więc do fotografii) perfekcyjnie i szczegółowo, acz dynamicznie rejestrującego wieloaspektowo rozumiane życie ulicy. Flâneur jest zatem nie tylko artystą, ale dzięki wędrówkom kolekcjonuje obserwacje, które w jego umyśle, w jego mentalności stają się dziełem artystycznym. Dostrzega to również i żywiołowo opisuje Baudelaire:

„Można by go [flâneura – M. R.] też porównać do lustra, równie ogromnego jak ten tłum; do kalejdoskopu obdarzonego świadomością, przy każdym poruszeniu odsłaniającego wielorakie kształty życia i zmienny wdzięk wszystkich jego elementów. Jest to ja wiecznie niesyte wszelkiego nie-ja, w każdej chwili oddające je i wyrażające w obrazach bardziej żywych niż życie, zawsze niestałe i ulotne”<sup>20</sup>.

Flâneur definiowany jest więc poprzez metaforykę lustra i pokrewne obiekty odbijające, zwielokrotniające zmienność i dynamikę rzeczywistości społecznej, rzeczywistości miasta. Lustro jest jednym z potężniejszych symboli w wielu kulturach. Jego symbolika jako „zwierciadła umysłu” ukazuje zdolność człowieka do czystego, niczym niezmaconego odzwierciedlenia w swoim umyśle/duszy prawdy duchowej. W ujęciu Baudelaire’a symbolika ta łączy się z realistycznym postulatem jak najwierniejszego odwzorowania złożoności fenomenów rzeczywistości. Flâneur jawi się więc jako medium zdolne to uczynić.

<sup>19</sup> F.-V. Fournel, *Ce qu'on voit des rues de Paris*, dz. cyt., s. 270 (tłum. własne).

<sup>20</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, dz. cyt., s. 20.

## Flâneur i krajobraz-miasto

„Albowiem to nie cudzoziemcy, lecz sami paryżanie uczynili Paryż ziemią obiecaną flâneura, »krajobrazem zbudowanym z samego życia«, jak to kiedyś ujął Hofmannsthal. Krajobraz – oto czym w istocie miasto staje się dla flâneura”<sup>21</sup>.

Benjamin opisuje następnie dwojakość doświadczenia miasta przez flâneura – „otwiera się przed nim jako krajobraz, obejmuje go jako izba”<sup>22</sup>. Miasto jest dla flâneura naturalnym środowiskiem życia, a ruchliwe ulice, bulwary i zatłoczone pasaże są jego domem. Benjamin zauważa, iż „to Paryż stworzył typ flâneura”<sup>23</sup>. To prawda, Paryż jest „stolicą flâneurów”, lecz flâneur może przemierzać każdą metropolię.

„Przez szybę kawiarni rekonwalescent przygląda się z rozkoszą tłumowi, myślą jednocząc się z wszystkimi myślami wokół niego. Dopiero co wymknął się cieniom śmierci i teraz w upojeniu wdycha zapach wszystkich technic życia; ponieważ był bliski zapomnienia o wszystkim, przypomina sobie i żarliwie pragnie przypomnieć sobie wszystko. Wreszcie biegnie przez tłum, szukając nieznanego, którego twarz, widziana przez sekundę, urzekła go”<sup>24</sup>.

Tak oto Baudelaire opisuje postać flâneura z powieści Edgara Allana Poe z 1840 roku, zatytułowanej *Człowiek z tłumem*, której akcja rozgrywa się w Londynie.

„Klasyczny flâneur jest bohaterem na wskroś miejskim (jeżeli wędrowanie uznamy za czynność fizyczną, w realnym świecie zachodzącą), a dokładniej wielkomiejskim. Nie zaistniałby bez specyficznych warunków cywilizacyjnych, społecznych i kulturowych XIX-wiecznej metropolii. Od połowy tego wieku możemy mówić już o »rewolucji urbanistycznej«”<sup>25</sup>.

Ta gwałtowna przemiana jest wynikiem zmiany kulturowej i ekonomicznej, przeobraża strukturę miasta, decentralizuje ją. Traci na znaczeniu rola centrum wyznaczonego przez rynek (agorę) na rzecz ulicy. Należy zwrócić również uwagę, że ulica jest domeną miasta i cywilizacji w przeciwieństwie do drogi, która kojarzy się z prowincją i naturą. „Zanik roli centrum jako metaforycznego skrzyżowania tego, co boskie z tym, co śmiertelne oraz stopniowe przesuwanie się akcentów projektowania z miasta jako miejsca *do mieszkania* na miasto jako schemat przejść i traktów

<sup>21</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 462.

<sup>22</sup> Tamże

<sup>23</sup> Tamże

<sup>24</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, dz. cyt., s. 61.

<sup>25</sup> M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni...*, dz. cyt.

komunikacyjnych”<sup>26</sup>. Gwałtowne przeobrażanie się miasta ma też ciemne strony, dehumanizuje je, zwłaszcza dla współczesnych jest źródłem lęków; staje się przytłaczającym molochem.

„Wysnuwając z [...] twórczości Charlesa Baudelaire’a wizerunek ówczesnego Paryża [...], mamy przed oczami miejsce, będące uosobieniem sztuczności, niebotycznych kontrastów, witalnej energii i śmierci zarazem, brzydoty i piękna, oszałamiającego bogactwa, przepychu oraz upokarzającej nędzy. Jest to swoiste *la cité infernale*”<sup>27</sup>.

## Celebrowanie codzienności

Egzystencjalne doświadczenie flâneura jest odmienne od doświadczenia turysty. Przede wszystkim dlatego, że nie zawiera w sobie planowania, charakterystycznego dla turystycznych wypraw. A także dlatego, że flâneur nie musi i nie ma potrzeby odbywać dalekich podróży do egzotycznych miast, przeżywać olśnień na miarę turystycznych ekstaz.

„Wyjść z własnego domu, jak gdyby się przybywało z daleka; odkrywać świat ten właśnie, w którym się żyje, rozpoczynać dzień tak, jak gdyby się przed chwilą wylądowało w Singapurze i jakby się nigdy przedtem nie widziało wycieraczki pod własnymi drzwiami ani twarzy sąsiadów z klatki schodowej (...) – wszystko to objawia nam aktualne, nieznane oblicze człowieka”<sup>28</sup>.

Flâneur docenia to, co jest blisko, na wyciągnięcie ręki i staje się dla niego nieustającym źródłem obserwacji. „W naszym zuniformalizowanym świecie należy iść w głąb, nie ruszając się z miejsca; daleka podróż i niespodzianka, najbardziej urzekająca egzotyka – są tuż obok”<sup>29</sup>.

Podobne doznania do turystycznych, flâneur odkrywa więc w dobrze znanej sobie codzienności miasta, w którym mieszka, i w którym w nieoczekiwany i nieplanowany sposób odkrywa – niezauważone wcześniej – zwyczajne, powszednie elementy, zjawiska. Albo – jest nieustannie gotów na takie przeżywanie rzeczywistości.

<sup>26</sup> T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia w miejskiej przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 40.

<sup>27</sup> M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, dz. cyt.

<sup>28</sup> P. Hamp, *La littérature, image de la société*, [w:] *Encyclopédie française, XVI, Arts et littératures dans la société contemporaine*, I, red. P. Abraham, Société nouvelle de l'Encyclopédie française, Paryż, 1963, s. 64 (tłum. własne).

<sup>29</sup> D. Halévy, *Pays parisiens*, Grasset, Paryż 1932, s. 153 (tłum. własne).



To rodzaj absolutnie drobnych, wydawałoby się nieistotnych, a jednak totalnie fenomenalnych odkryć. One tworzą migotliwą, zmienną materię rzeczywistości flâneura.

## Miasto-labirynt

Złożoność topografii miasta i jego nieustanny spontaniczny rozwój sprawia, iż staje się ono nowym wcieleniem mitycznego labiryntu. Niemożność odnalezienia drogi w labiryncie kojarzy się ze złożonością, wieloznacznością i chaosem. Realne ryzyko, potencjalnie katastrofalnego w skutkach zabłądzenia wywołuje niepokojące uczucie zagubienia, a przestrzeń labiryntu postrzegana jest negatywnie. Nie dotyczy to jednak flâneura, którego dążeniem jest właśnie zagubić się, zatracić się bez reszty w przestrzeni miejskiej, nie tracąc jednak, w odmienności do wcześniej opisywanego przez Fournela gapia, swojej tożsamości, swojego „egzystencjalnego” konturu.

Jak zauważa Benjamin: „Miasto jest urzeczywistnieniem starego marzenia ludzkości o labiryncie. Tej rzeczywistości oddany jest – nieświadomie – flâneur”<sup>30</sup>. Flâneur realizuje tedy podświadome dążenie ludzkości do zmierzania się z labiryntem (w wersji mitycznej zamieszkiwanym przez groźnego Minotaura). Flâneur emocjonalnie podejmuje to ryzyko, wkraczając do przestrzeni nieuporządkowania i spontaniczności, na przekór racjonalnemu dążeniu człowieka do systematyzacji i kontroli. Poprzez wędrowanie flâneur doświadcza miasta jako labiryntu. Błądzenie w nim jest ekscytującą przygodą i ryzykownym wyzwaniem rekompensującym lęk przed utratą panowania i orientacji.

„Labirynt zapewnia wieloznaczną przyjemność bycia zagubionym; przyjemność, ale także udrękę polegającym na zastąpieniu porządku całości *wnioskiem miejscowym*. Nie istnieje ogólne rozwiązanie problemu, za każdym razem decyzja musi być podejmowana *krótkowzrocznie*. Współczesny węzeł i labirynt rządzą się jednak przede wszystkim zasadą oczywistej przyjemności z gubienia się, wędrowania, odrzucania zasady połączenia, która jest kluczem do rozwiązania zagadki”<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 476.

<sup>31</sup> Z. Kolbuszewska, *Niestabilność, chaos, fraktale... Szkic o neobaroku na przykładzie „The Crying of Lot 49” i „Vineland” Thomasa Pynchona*, tłum. M. Paprota, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 17, s. 141.



Przestrzeń miejskiego labiryntu jest też przestrzenią flâneura, z oczywistym ryzykiem zagubienia, utraty orientacji i niemożnością spojrzenia na ową przestrzeń jako całości, ani stworzenia sobie planu umożliwiającego świadomy powrót w określone miejsca czy wręcz odnalezienia wyjścia.

### Tłum miejski: żywy organizm

Jednak przemierzany przez flâneura labirynt ulic, pasaży, zaułków to tylko wielka dekoracja, sceneria którą wypełnia nieprzebrany tłum ludzki.

„Ulice są mieszkaniem zbiorowości. Zbiorowość to wiecznie niespokojne, zawsze ruchliwe jestestwo żyjące, doznające, poznające i odczuwające między murami domów, tak jak poszczególne jednostki – pod osłoną swoich czterech ścian”<sup>32</sup>.

Mieszkańcy miasta (w swojej zbiorowości, jak żywy organizm) to przedmiot wnikliwych obserwacji flâneura będących nierozłącznym dopełnieniem jego wędrówek.

„Posiąść tłum – oto jego namiętność i powołanie. Wielka rozkosz dla prawdziwego flâneura i rozmiłowanego obserwatora: zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone. Być poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem, takie są drobne przyjemności tych umysłów niezależnych, namiętnych, bezstronnych, które słowo tylko nieudolnie potrafi scharakteryzować. Obserwator – to książę, który wszędzie zachowuje incognito. (...) Człowiek zakochany w życiu wchodzi w tłum niby do olbrzymiego zbiornika elektryczności”<sup>33</sup>.

Flâneur jest więc częścią tej zbiorowości, zanurza się w niej z przyjemnością, czerpie z niej energię, ale jest również osobny i ukryty, anonimowy. Nie jest to jednak forma wyobcowania, lecz ochrony własnego indywidualizmu pozwalającego zachować wyostrzony zmysł obserwacji. Ta uprzywilejowana pozycja daje mu również pozór niemożliwego, czyli władzy nad nieświadomym niczego tłumem.

„Znamiennym rysem wielkomiejskiego spacerowicza jest jego ambiwalentny stosunek do ulicznego tłumu. Flâneur nie istnieje bez konfrontacji z nim, bez owego w nim zatopienia. Stłoczona na ulicy ciżba ludzka jest dla niego świętem codziennych masek i przebrań, wielkim *theatrum*. Z jednej strony, jako wyznawca niczym nieograniczonego indywidualizmu kultywuje samotność i anonimowość, lecz z drugiej strony instynktownie zmierza w rejony tłumne, by w nich się schronić i rozkoszować się

<sup>32</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 469.

<sup>33</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, dz. cyt., s. 20.

obfitością wrażeń, jakie mają mu do zaoferowania. Samotność w tłumie cechująca flâneura nie jest więc tutaj tradycyjnym symbolem alienacji wielkomiejskiej, lecz stanowi fenomen przyjmowany z afirmacją<sup>34</sup>.

## Wędrujące ciało flâneura

Doświadczenie flâneura, dla którego, jak ujmuje to Baudelaire, „tłum jest żywiołem, podobnie jak powietrze dla ptaków i woda dla ryb”, zaś „jego pasją i zawodem jest bycie jednym ciałem z tłumem”<sup>35</sup>, okazuje się istotnym, kontekstem w refleksji Michela de Certeau, dotyczącej doświadczenia miasta. Zarazem, refleksja ta rozszerza charakterystykę flâneura. Współczesny francuski historyk, filozof i socjolog czyni to w sposób szczególnie przemawiający do wyobraźni. Zestawia mianowicie, jako kontrastujące, dwa doznania: *obserwatora* oglądającego z *góry* całość miasta (z nieistniejącego już teraz World Trade Center) oraz *wędrowca* „na dole”, wchłanianego przez miasto (Nowy Jork):

„Zobaczyć Manhattan ze sto dziesiątego piętra World Trade Center. Za poruszaną wiatrem mgłą miejska wyspa, jak morze pośród morza, wznosi drapacze chmur na Wall-Street, zapada się w Greenwich, wypiętrza znów wierzchołki Midtown, obniża w Central Parku i wreszcie kłębi poza Harlemem. Jest to falowanie pionów. Ich ruch jest chwilowo zatrzymany przez wzrok. Olbrzymia masa nieruchomieje pod spojrzeniem”<sup>36</sup>.

Przytoczony opis to oczywiście perspektywa obserwatora z *dystansu*, różne od perspektywy wędrowca. Ciało wędrowca jest bowiem „powiązane ulicami, skręcającymi je i zawracającymi według jakiegoś nieznanego porządku”<sup>37</sup>. Powstaje spłot przestrzeni ulicy i jej użytkowników, „nieznana poezja, której każde ciało stanowi część naznaczoną przez wiele innych”<sup>38</sup>. De Certeau uznaje, że to właśnie „chodzenie po mieście”, cielesna praktyka wędrowca – dynamiczna, relacyjna, niedająca w pełni czytelного obrazu – tworzy, **wytwarza** zamieszkwane miasto.

<sup>34</sup> M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni...*, dz. cyt.

<sup>35</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, dz. cyt., s. 20.

<sup>36</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 93.

<sup>37</sup> Tamże, s. 93-94.

<sup>38</sup> Tamże, s. 93-94.

Zwrócenie uwagi przez de Certeau na chodzenie po mieście jako intensywne, cielesne doświadczenie przestrzeni ulicy oraz cielesności innych ludzi w istocie nie ogranicza się do tego „fizycznego” aspektu. Jak pisze antropolog Tim Ingold:

„w rzeczywistości przez większość czasu nie postrzegamy rzeczy z jednego punktu obserwacyjnego, lecz chodząc wokół nich [...]; nie postrzegamy z nieruchomego punktu, lecz wzdłuż pewnej ścieżki obserwacji, z trasy ciągłego ruchu [i dlatego] poznania nie można oddzielać od poruszania się”<sup>39</sup>.

W akt chodzenia wpisany jest więc akt poznania. Cielesna praktyka wędrowania i percepcja zmysłowa są nierozłączne od praktyki poznawczej, i ją profilują. Ciało flâneura nie tylko chłonie wrażenia, ale jest równocześnie ciałem obserwującym i poznającym.

## Wędrowne spojrzenie flâneura

Zanurzony w przestrzennej interaktywności swojego ciała i ciał innych ludzi, będący jednocześnie częścią tłumu, a zarazem zajmujący zdystansowaną pozycję *obok* niego, flâneur musi opanować szczególną umiejętność patrzenia, aby nie dać zdemaskować się jako obserwator.

„Umiejętność, którą opanowuje flâneur to patrzeć tak, aby nie dać się złapać na przyglądaniu. Aliści władza flâneura jest wyimaginowana. O jej pięknie, pięknie niezakłóconym, nie zepsutym przez nieczyste sumienie czy lęk przed wstydem, stanowi jej błahość”<sup>40</sup>.

Istotą skutecznej obserwacji w wykonaniu flâneura jest zamaskowanie, bagatelizowanie intencji własnego spojrzenia, nieprovokowanie kontaktu wzrokowego, który prowadziłby do jakichkolwiek dalszych interakcji, zmiany pozycji obserwatora na aktywnego uczestnika wydarzeń.

„[Chodzi o to, by] widzieć, co się wokół dzieje, przekonując zarazem wszystkich obecnych, że się na nikogo nie patrzy. Trzeba patrzeć »nienatarczywie«, »w sposób nie rzucający się w oczy«, by nie sprowokować niechcący zaczepki, nie zachęcić

---

<sup>39</sup> T. Ingold, *Culture on the Ground: The World Perceived Through the Feet*, „Journal of Material Culture” 2009, 9 (3), s. 331; cyt. za: E. Klekot, *Linia biegnąca do przodu*, [w:] T. Ingold, *Splatać otwarty świat*, tłum. E. Klekot, D. Wąsik, Instytut Architektury, Kraków 2018, s. 154.

<sup>40</sup> Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni*, tłum. M. Kwiek, [w:] *Drobne rysy w ciągłej katastrofie... Obecność Waltera Benjamin w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Instytut Kultury, Warszawa 1993, s. 73.

do odezwania się; trzeba uważać sprawiając wrażenie zachowywania nieuwagi, badać otoczenie skrupulatnie udając obojętność. Tak trzeba patrzeć, by już sposób patrzenia zapewniał wszystkich zebranych, że nie ma się wobec nich »żadnych« zamiarów, że na nic nie muszą czekać i mogą się niczego nie spodziewać – i że nie zakłada się tu żadnych wzajemnych zobowiązań i żadnych uprawnień<sup>41</sup>.

Flâneur jest zatem w centrum wydarzeń, widoczny, świadomy swej ekspozycji na spojrzenia innych, a jednak jego intencje pozostają dla postronnych utajone. Flâneur to „z jednej strony człowiek, który czuje, że jest obserwowany przez wszystko i wszystkich, ktoś podejrzany par excellence, z drugiej ktoś całkowicie nie do wyśledzenia, ukryty”<sup>42</sup>.



---

<sup>41</sup> Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, PWN, Warszawa 1996, s. 208.

<sup>42</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 466.

## II.

### FENOMEN FOTOGRAFII ULICZNEJ

„W istocie jednak fotografia po raz pierwszy dochodzi do głosu jako przedłużenie oka flâneura z klasy średniej, którego wrażliwość tak dokładnie spenetrował Baudelaire. Fotograf to uzbrojony w aparat samotny spacerowicz, który bada teren, skrada się, przemierza miejskie piekło; to przechodzień-podglądacz odkrywający miasto jako krajobraz ponętnych skrajności. Odczuwając przyjemność płynącą z gapiostwa, delektując się współzuciem, flâneur stwierdza, że świat jest malowniczy”<sup>43</sup>.

Te spostrzeżenia Susan Sontag mają w tle poczynione przez Fournela porównanie flâneura-miejskiego obserwatora do dagerotypu i łączą figurę flâneura z praktyką przestrzenną fotografa ulicznego.

Z kolei Colin Westerberg i Joel Meyerowitz w swojej monografii poświęconej fotografii ulicznej *Bystander. A History of Street Photography* podkreślają jej nierozwalny związek z ówczesnymi tendencjami w sztuce – z realizmem i naturalizmem:

„[...] fotografia uliczna powstała w czasie, kiedy tematy, które podejmowała, były jednymi z najważniejszych, jakimi zajmowała się wówczas sztuka. Żadne obrazy nie są ściślej związane zarówno ze współczesnością, jak jej uchwyceniem niż fotografia, a fotografia uliczna w szczególności. [...] Fotografia uliczna miała w najwcześniejszej historii fotografii nawet większe znaczenie niż sama fotografia”<sup>44</sup>.

Co ciekawe, prawodawca naturalizmu w literaturze, Emil Zola, podkreślając, że sztuka ma przedstawiać to, co prawdziwe poprzez „fotograficzne”, realistyczne odtwarzanie rzeczywistości społecznej, oświadczył w 1901 roku, że: „[...] nie można stwierdzić, że się coś naprawdę zobaczyło, dopóki się tego nie sfotografowało”<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> S. Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 64.

<sup>44</sup> C. Westerbeck, J. Meyerowitz, *Bystander. A History of Street Photography*, Laurence King Publishing, Londyn 2017, s. 79 (tłum. własne).

<sup>45</sup> E. Zola, cyt. za: S. Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 97.

Znamienne jest, że fenomen fotografii ulicznej nie ma jednoznacznej definicji. Ta praktyka fotograficzna sytuuje się pomiędzy fotografią artystyczną, fotoreportażem i dokumentem. Na przykład Henri Cartier-Bresson, uważany za jednego z najwybitniejszych reprezentantów fotografii ulicznej, sam siebie określał raczej jako fotoreportera lub fotografa-dokumentalistę.

Można jednak oczywiście wskazać cechy dystynktywne tego nurtu fotografii. Z założenia ma być ona niepozowana, powinna przedstawiać człowieka w sytuacji publicznej, jaką jest przestrzeń miejska. Choć niektórzy uważają, że obecność człowieka nie jest warunkiem koniecznym dla fotografii ulicznej: „Na fotografii, na której nie ma ludzi, powinien znaleźć się ślad aktywności człowieka, np. graffiti, reklamy, hałda śmieci porzuconych w zaułku, auto z rozbitą szybą. Jakiś **element życia**, coś, co świadczy o tym, że człowiek tu był i stworzył jakąś interesującą sytuację dla oka fotografa”<sup>46</sup>. Kolejne kryteria pozwalające określić fotografię uliczną, to rejestracja chwili, szukanie niezwykłego w codzienności, a także pewnego rodzaju spektakularność, wynikająca z tematu albo z formy, albo z obu jednocześnie.

---

<sup>46</sup> W. Gadomski, *Co jest fotografią uliczną, a co nią nie jest?* <https://fotoblogia.pl/1454,co-jest-uliczna-fotografia-a-co-nia-nie-jest> (dostęp: 25. 11. 2021).

## Początki: dynamika życia miasta w fotografii

### Louis Daguerre i William Henry Fox Talbot

Przyjmuje się, iż wynalazek fotografii został po raz pierwszy publicznie zaprezentowany w 1839 roku. W tym roku Louis Jacques Mandé Daguerre przedstawia w paryskiej Académie des Sciences swą technikę utrwalania obrazów powstających w *camera obscura*. Metoda Daguerre'a, nazwana przez niego dagerotypem, pozwalała na uzyskanie obrazów pozytywowych na płycie metalowej i była rozwinięciem heliografii wynalezionej 13 lat wcześniej przez Joseph'a Nicéphore'a Niepce'a<sup>47</sup>. Na wieści z Paryża reaguje Brytyjczyk William Henry Fox Talbot, przypomina sobie o swoich wcześniejszych eksperymentach i w tym samym roku przemawiając w Royal Society w Londynie przypisuje sobie odkrycie, jak to określa „sztuki fotogenicznego rysunku”<sup>48</sup>. Technika Talbota zwana talbotypią lub kalotypią była całkowicie odmienna od dagerotypu i polegała na uzyskaniu obrazu negatywowego na papierze. Posiadała przewagę nad dagerotypem, ponieważ pozwalała na wykonanie z jednego negatywu wielu odbitek pozytywowych, co stało się szybko ważnym wyróżnikiem medium fotografii.

Dekadę później pojawia się flâneur, którego praktyka przestrzenna i obserwacje codziennego życia toczącego się na ulicach wielkich miast zainspirowały ówczesnych artystów. Bardzo szybko również fotografowie zainteresowali się tym tematem. Jednak dynamika zjawiska, jedna z tych atrakcyjnych dla flâneura cech życia miejskiego, sprawiała, iż temat ten pozostawał nieuchwytny dla ówczesnej fotografii. Technika fotograficzna operowała wówczas zbyt ciemnymi obiektami oraz oferowała zbyt małą czułość materiałów światłoczułych, co powodowało konieczność stosowania długich czasów naświetlania.

Pionier fotografii William Henry Fox Talbot w 1844 roku w swojej książce *The Pencil of Nature* notuje spostrzeżenia: „Jeśli udamy się do miasta i spróbujemy sfotografować poruszającą się rzeszę ludzką, poniesiemy porażkę. Bowiem w ułamku

---

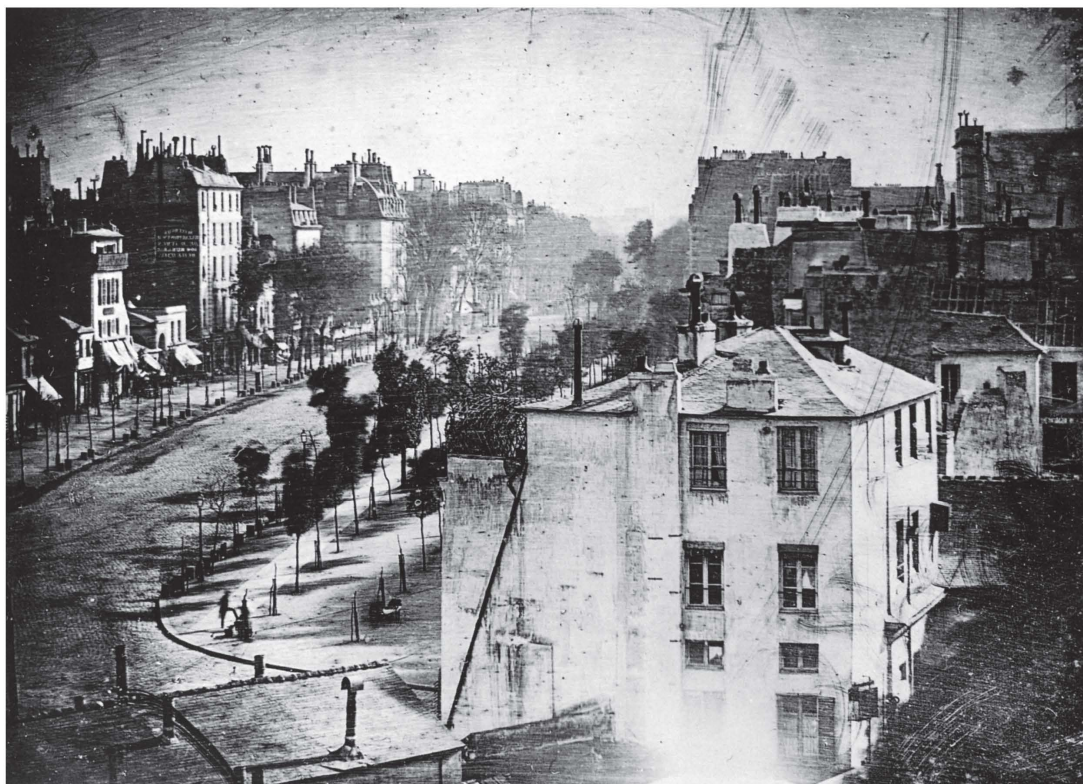
<sup>47</sup> B. von Brauchitsch *Mała historia fotografii*, tłum. J. Koźbiał, B. Tarnas, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2004, s. 30.

<sup>48</sup> Tamże, s. 28.



sekundy ludzie zmieniają swoje położenie tak bardzo, że zaburzają wyrazistość przedstawienia”<sup>49</sup>.

Ten problem doskonale ilustruje jedna z pierwszych zachowanych datowanych fotografii przedstawiająca ludzi. Louis Daguerre sfotografował widok z okna swojej pracowni. O poranku trotuary pełne były przemieszczających się w pośpiechu przechodniów, a ulicą poruszały się zapewne powozy konne. Jednak za sprawą długiego czasu naświetlania (około 7 minut) nikt i nic, co pozostawało w ruchu nie zarejestrowało się na tej fotografii. Jeżeli dokładnie spojrzymy w lewą dolną część fotografii spostrzeżemy dwie postacie – pucybuta i jego klienta. Byli oni przez dłuższy czas na tyle statyczni, iż jako jedyne żywe istoty odwzorowali się na dagerotypie<sup>50</sup>.

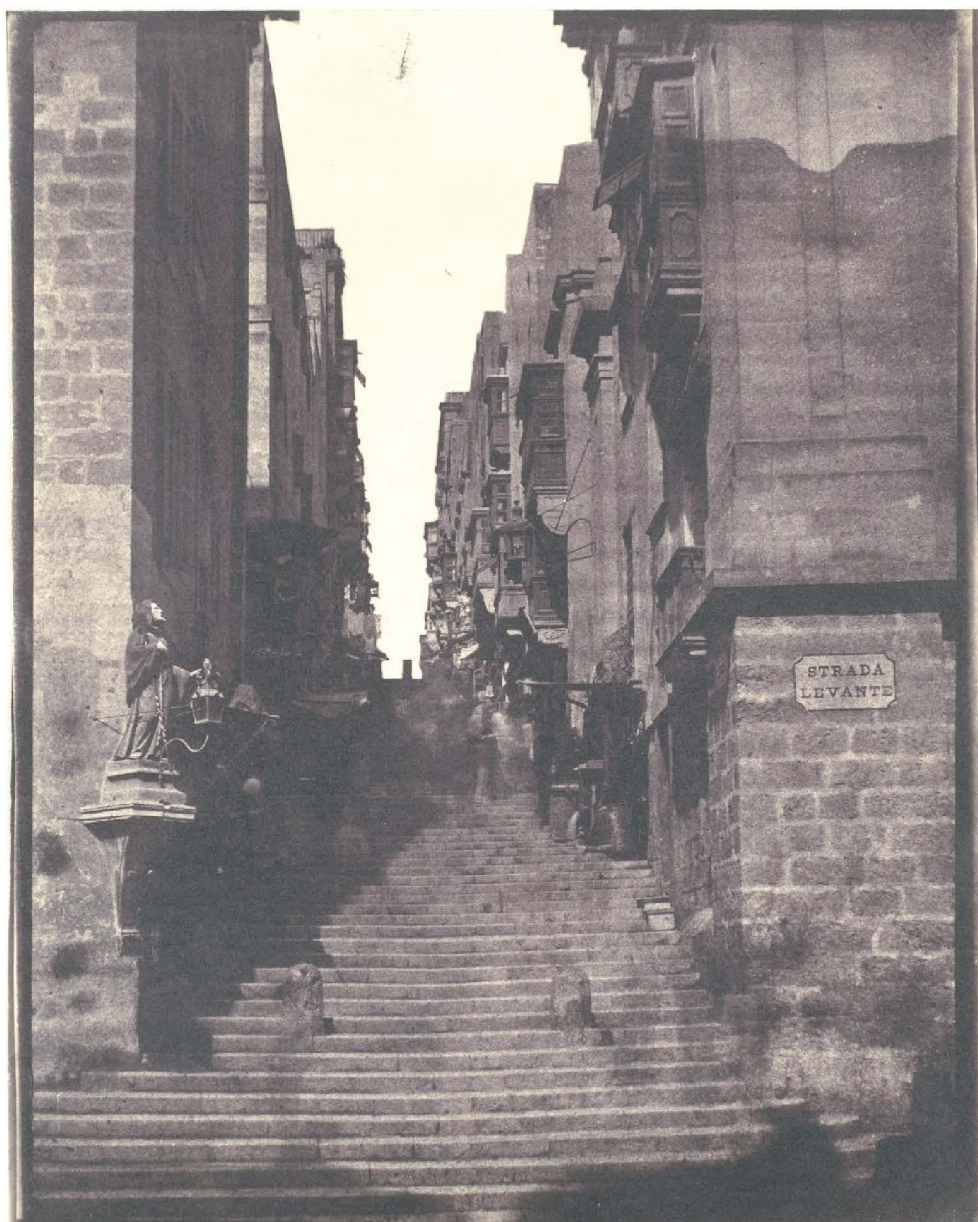


5. Louis Daguerre, *Widok na Boulevard du Temple*, dagerotyp, 1838.

---

<sup>49</sup> W. H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green & Longmans, Londyn 1844, s. 42 (tłum. własne).

<sup>50</sup> B. Griggs, *This may be the oldest surviving photo of a human*, CNN News, 10.11.2014, <https://edition.cnn.com/2014/11/06/living/oldest-photograph-human-daguerre/> (dostęp: 2.11.2021), (tłum. własne).



6. Calvert Richard Jones, *Strada Levante*, Malta, kalotypia, ok. 1850.

Podobną trudność z niemożnością uchwycenia ruchu napotkał Calvert Richard Jones<sup>51</sup>. Oglądając uważnie jego fotografię z Malty przedstawiającą widok na ulicę Św. Łucji (tytuł fotografii mylnie nazywa ją Strada Levante – Ulica Północna) spostrzegamy dziwne ciemne smugi na pierwszym planie i jaśniejsze niewyraźne, półprzezroczyste sylwetki w głębi kadru. Używając wyobraźni możemy dopatrzeć się w tych kształtach przechodniów, którzy za sprawą długiego czasu naświetlania ledwo zaznaczyli swoją

<sup>51</sup> Za sprawą wieloletniej znajomości z Fox Talbotem był jednym z pierwszych fotografów posługujących się techniką kalotypii.



obecność na fotografii. Monumentalne schody z ledwo dostrzegalnym ludzkimi powidokami sprawiają wrażenie, jakby były za dnia nawiedzone przez zjawy. Oceniając kompozycję fotografii odnosimy wrażenie, że Jones tak ustawił wysokość statywu i skadrował scenę, jakby w naturalny sposób oczekiwał, że zarejestrowany zostanie również tłum poruszający się po schodach. Być może jego brak na gotowej fotografii był dla autora sporym zaskoczeniem.

### Charles Nègre

„[...] jednym z pierwszych fotografów, który dostrzegł w pełni potencjał życia toczącego się na ulicy jako temat artystyczny był francuski malarz Charles Nègre; zaczął fotografować około 1850 roku”<sup>52</sup>. Początkowo Nègre podzielił doświadczenie Foxa Talbota w kwestii niemożności uchwycenia dynamicznych zdarzeń z życia miasta przy pomocy techniki kalotypii. Jako rozwiązanie owego problemu Fox Talbot sugerował zastosowanie inscenizacji: „Kiedy grupa osób zostanie artystycznie zaaranżowana i wyszkolona przy odrobinie praktyki, aby utrzymać absolutny bezruch przez kilka sekund, łatwo można uzyskać zachwycające obrazy”<sup>53</sup>. Nègre nie skorzystał z tej sugestii i poszedł inną drogą. Aby skrócić czas ekspozycji zaczął stosować jaśniejsze obiektywy, by w końcu sięgnąć po nową wówczas technikę mokrego kolodionu. Technika ta posiadała zasadniczą zaletę – zapewniała znacznie większą czułość materiału światłoczułego. Przekładało się to na skrócenie czasu ekspozycji do kilku sekund<sup>54</sup>. Dla porównania – dagerotypia i kalotypia wymagały kilkuminutowych czasów ekspozycji. Technika mokrego kolodionu posiadała jednak szereg niedogodności, zwłaszcza dla fotografa pragnącego pracować poza swoim atelier. Wykonanie fotografii musiało bezpośrednio poprzedzić pokrycie szklanej płyty płynnym kolodionem oraz uczulenie azotanem srebra. Płytę należało natychmiast poddać naświetleniu, nim kolodion wysechł, bowiem wówczas znacznie tracił na czułości. Naświetloną płytę należało jak najszybciej wywołać i utrwalić. Cały proces nie powinien trwać dłużej niż 15 minut. W praktyce zdjęcia w plenerze wymagały więc konieczności przemieszczania się z mobilną ciemnią.

<sup>52</sup> C. Westerbeck, J. Meyerowitz, *Bystander...*, dz. cyt., s. 77 (tłum. własne).

<sup>53</sup> W. H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, dz. cyt., s. 42 (tłum. własne).

<sup>54</sup> Inną zaletą tej techniki było również lepsze odwzorowanie szczegółów poprzez zastosowanie dla obrazu negatywowego bardziej transparentnego szkła, a nie jak w przypadku kalotypii papieru.



7. Charles Nègre, *Grasse, La Place aux Aires*, odbitka albuminowa, negatyw kolodionowy, 1852.

Oglądając fotografię Nègre’a przedstawiającą plac w centrum prowansalskiego Grasse<sup>55</sup> możemy zaobserwować, że ruchliwe miejskie przestrzenie nie są już, jak w wypadku dagerotypów i kalotypów, zamieszkane przez duchy, lecz przez ludzi z krwi i kości. Większość postaci, a w szczególności postać kobiety w białej sukni w centrum kadru, jest ostro i wyraźnie odwzorowana. Niestety w czasie ekspozycji jej towarzysz poruszył głowę, która zarejestrowała się niewyraźnie. Wydaje się również, iż Nègre podczas robienia fotografii przeoczył lub nie docenił obecności pary przechodniów na pierwszym planie, którzy pozostając w cieniu jednak naeksponowali się, będąc zarazem poza głębią ostrości obiektywu. Obecność postaci, które prawdopodobnie wbrew intencjom autora zaburzyły kompozycję jest zapowiedzią podobnych problemów, które będą trapić fotografów ulicznych w przyszłości.

---

<sup>55</sup> Grasse było rodzinnym miastem Nègre’a.





8. Charles Nègre, *Wypadek konia przy Quai de Bourbon*, odbitka z negatywu kolodionowego, ok. 1855.

Mimo zastosowania techniki kolodionowej, niesprzyjającej dynamice działań fotografa, Nègre'owi udawało się czasami uchwycić bardziej niespodziewane wydarzenia. Przykładem jest fotografia przedstawiająca konia, który przewrócił się na ulicy. Wypadek miał miejsce przed pracownią artysty przy Quai de Bourbon, co pozwoliło mu szybko uwiecznić to wydarzenie.

W późniejszej twórczości, po osiągnięciu granic w dostępnej mu wówczas technologii fotograficznej, Nègre często traktował swoje fotografie jako szkice do obrazów, które na nich malował.

## John Thomson

Urodzony w Szkocji John Thomson, jak wielu fotografów ery wiktoriańskiej, poszukując interesujących tematów postanowił wyruszyć w odległe miejsca Imperium Brytyjskiego. W 1862 roku założył w Singapurze studio fotograficzne, w którym portretował europejskich kupców, turystów i przedstawicieli kolonialnej administracji. Jednak nie poprzestał na tym, bowiem zainteresowała go miejscowa ludność i jej obyczaje. Przez dekadę podróżował po Azji fotografując ludzi w naturalnym otoczeniu, przy ich codziennych czynnościach. Po powrocie Thomson osiadł w Londynie i pomijając jedną podróż na Cypr, miał już pozostać w Anglii do końca życia<sup>56</sup>.

Co charakterystyczne dla wielu mu współczesnych, jak również dla tych, co nastali po nim, za młodu Thomson nie dostrzegając zajmujących tematów wokół siebie udał się w ich poszukiwaniu do egzotycznych krajów. Przebywając w Oriencie z czasem wykształcił wrażliwość na to, co zwykle, codzienne i będące w zasięgu obiektywu; życie toczące się tuż obok, na ulicy. Zapewne spowodowało to, że po powrocie do Anglii Thomson nie poprzestał na publikacji albumów swoich fotografii z egzotycznych miejsc, lecz zainteresował się życiem na ulicach Londynu. Fotografie, które wykonał umieścił w wydanej w 1877 roku książce *Street Life in London*<sup>57</sup>, **będącej pierwszą publikacją całkowicie poświęconą fotografii ulicznej.**

Oglądając te fotografie możemy spostrzec, iż artysta zastosował metodę, którą zapewne z powodzeniem praktykował w Oriencie. Mianowicie sytuacje, które zaistniały przed obiektywem są prawdziwe, otoczenie jest autentyczne, ale bohaterowie fotografii – jak można sądzić – zostali poinformowani, że będą fotografowani i poproszeni (a może nawet zachęceni opłatą) o pozowanie. Zdecydowanie bardziej interesujące są fotografie przedstawiające większe grupy ludzi – widać, że fotograf nie jest w stanie zapanować nad wszystkimi w kadrze, co jednocześnie wywołuje wrażenie większej naturalności tego, co w nim się dzieje. I tak na przykład nie wszyscy mają na tyle śmiałości, by patrzeć prosto w obiektyw, z kolei niektórzy fotografowani zachowują się swobodniej w obecności innych ludzi.

---

<sup>56</sup> <http://www.johnthomsonexhibition.org/biography/> (dostęp: 12.11.2020) (tłum. własne).

<sup>57</sup> J. Thomson, A. Smith, *Street Life in London*, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, Londyn 1877.



9. John Thomson, „*Hookey Alf*” z *Whitechapel*, odbitka z negatywu kolodionowego, 1877.

Przykładem fotografii, która posiada omawiane cechy, a ponadto zawiera szczególnie ładunek emocjonalny, jest ta zatytułowana „*Hookey Alf*” z *Whitechapel*. Przedstawia ona grupę ludzi pijących piwo przed wyszynkiem. Większość fotografowanych, zarówno barmani za szynkwasm, jak i stojący po lewej stronie mężczyźni oraz siedzące za niewielkim stołem kobiety, zastygło w nienaturalnie usztywnionych pozach i wyczekująco patrzy prosto w obiektyw. Jednak tytułowy bohater fotografii, palący fajkę rosły mężczyzna z hakiem zamiast dłoni, w czasie fotografowania niespodziewanie odwraca głowę w stronę dziewczynki

o zdesperowanym wyrazie twarzy, która nieświadomie znalazła się w centrum wydarzeń. To ona staje się prawdziwym, dramatycznym bohaterem tej fotografii<sup>58</sup>. Tak opisuje tę sytuację autor tekstów do *Street Life in London* Adolphe Smith:

„Na pierwszym planie aparat fotograficzny zarejestrował najbardziej poruszający epizod. Mała dziewczynka, nie za młoda jednak, by ignorować fatalne konsekwencje picia, śmiało wdarła się do grupy, jakby chciała odnaleźć kogoś bliskiego w obliczu niebezpieczeństwa i odciągnąć go od złego towarzystwa. Nie ma na ulicach Londynu bardziej żalosego widoku, niż ta często powtarzana historia, w której małe dziecko prowadzi do domu pijanego rodzica. Te twarzyczki, wcześniej noszące piętno niepokoju, który niszczy ich młodość i zasmuca postronnych obdarzonych wrażliwością”<sup>59</sup>.

Choć tylko nieliczne fotografie w książce Thomsona wznoszą się na tak wysoki – wobec ograniczeń technicznych – stopień spontaniczności i autentyzmu, to zarazem zdradzają wrażliwość i zaangażowanie artysty oraz jego chęć uchwycenia szczególnej wartości życia ulicy.

Westerbeck i Meyerowitz zwracają uwagę, w jaki sposób wyróżniała się nowatorska książka Thomsona na tle wydawnictw z epoki:

„W brytyjskich salonach, takie książki, *tableau vivants* były popularną rozrywką. Prezentowane na fotografiach wydarzenia były z reguły przedstawieniami mitów lub wydarzeń historycznych, ukazane jak zatrzymane w czasie sceny z żywymi aktorami, często w kostiumach i w dekoracjach z epoki. Sceny z książki [Thomsona – M. R.] przeciwnie, przedstawiały zwykłe wydarzenia, bez kompleksów przybierające atmosferę *tableau vivant*. To tak jakby życie codzienne również miało doniosłość i posiadało potencjał ledwie skrywanego ponadczasowego znaczenia. Niczym historyczny komentarz w *tableau vivant*, sceny uliczne w książce Thomsona ilustrują moralny porządek wszechświata”<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Można również zaobserwować, iż podobnie jak to miało miejsce na omawianej wcześniej fotografii autorstwa Nègre’a przedstawiającej rynek w Grasse, autor przeoczył znajdującą się na pierwszym planie w prawym dolnym rogu kadru postać dziecka, które przebiegło przed aparatem w czasie fotografowania.

<sup>59</sup> J. Thomson, A. Smith, *Street Life in London*, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, Londyn 1877, s. 79 (tłum. własne).

<sup>60</sup> C. Westerbeck, J. Meyerowitz, *Bystander...*, dz. cyt., s. 81 (tłum. własne).



## Francis Meadow (Frank) Sutcliffe

Odmienne podejście do fotografii ulicznej reprezentował Francis Meadow (Frank) Sutcliffe. W 1876 roku otworzył zakład fotograficzny w portowym miasteczku Whitby w Yorkshire w Anglii. Przedsięwzięcie początkowo nastawione było na portretowanie przybywających do miasta turystów, ale wyłącznie taka działalność szybko przestała satysfakcjonować Sutcliffe'a. Poza godzinami otwarcia zakładu wyruszał na wędrowki, by fotografować mieszkańców miasta i okolicy – rybaków, rolników, kupców, ich żony i dzieci. Czymś, co odróżniało Sutcliffe'a od innych fotografów ulicznych (współczesnych i przyszłych), było to, że większość bohaterów swoich fotografii znał, a i on sam był w miasteczku rozpoznawalny; razem stanowili społeczność. Mieszkańcy przyzwyczaili się do obecności fotografa i nawet, gdy mu pozowali, zachowywali się nieco swobodniej. Ten fakt wraz z umiejętnością Sutcliffe'a obserwacji otoczenia i dostrzegania postaci drugiego planu (podobnie jak u Thomsona) sprawiał, iż jego fotografie wyglądały na bardziej spontaniczne i tym samym – autentyczne.



10. Francis Meadow (Frank) Sutcliffe, *Everyday Scene in a Fishing and Farm Town*, ok. 1895.

Warto zwrócić uwagę, że Sutcliffe tak jak chętnie fotografował, tak równie chętnie pisał o swoich fotografiach, co ówczesnie nie było tak powszechne. Jego komentarze i przemyślenia zdradzały, iż był świadomym twórcą. Tak oto opisuje swoją fotografię zatytułowaną *Everyday Scene in a Fishing and Farm Town*:

„Grupa – dwaj chłopcy i starsza pani, która siedzi przy klatkach na kraby – jest skomponowana niezgodnie z regułami sztuki. Ale zaletą fotografii jest to, że nikt nie oczekuje od niej, że będzie idealna. Fotograf może sobie pozwolić na kompozycje, które byłyby niedopuszczalne dla artysty. Dwóch chłopców z kucykiem nie powinni tam stać. Nie tak fotograf był uczony [o regułach kompozycji – M. R.], ale nie ma serca, by kazać im pójść sobie stamtąd. Polecił im zostać, po czym opróżnił kieszenie z wszystkich pieniędzy, które miał, aby zapłacić całej piątce”<sup>61</sup>.

To spostrzeżenie Sutcliffe’a jest doniosłe i świadczy o tym, że fotografowie uliczni eksplorując sceny z życia miejskiego, odnajdowali jednocześnie nową wrażliwość, stawali się otwarci na poszukiwanie nowych środków wyrazu. Fotografowie specjalizujący się w portretach lub pejzażach nie mogli pozwolić sobie na taką swobodę, jak ci, którzy fotografowali na ulicy, ponieważ byli skrepowani wieloletnią tradycją sztuk pięknych. Fotografowie uliczni mogli i chcieli ryzykować, przewartościowując często dotychczasowe reguły kompozycji obrazu.

---

<sup>61</sup> F. M. F. Sutcliffe, cyt. za: M. Hiley, *Francis Medow »Frank« Sutcliffe*, Oxford University Press, 1979, s. 209-210 (tłum. własne).

## Amatorzy

W 1871 roku Richard Leach Maddox wynalazł technikę bromo-srebrowo-żelatynową zwaną suchą płytą<sup>62</sup>. Charles Bennet udoskonalił tę metodę poprzez podgrzewanie płyt w procesie ich przygotowania, co zaowocowało większą światłoczułością<sup>63</sup>.

W technice suchej płyty nośnikiem emulsji światłoczułej była żelatyna zamiast kłopotliwego w użyciu kolodionu. Emulsja na bazie żelatyny posiadała tę zaletę, iż nie traciła czułości w stałej formie skupienia. Spowodowało to, iż negatywy po przygotowaniu nie wymagały natychmiastowego naświetlenia i obróbki. Ponieważ żelatyna zachowywała elastyczność, można było użyć jako nośnika arkuszy celuloиду zastępując nieporęczne i ciężkie płyty szklane.

„Komercyjny rozwój techniki suchej płyty ostatecznie zrewolucjonizował praktykę fotograficzną i estetykę otrzymywanych obrazów. Fotografowie-amatorzy nie potrzebowali już umiejętności z dziedziny chemii czy fizyki, ponieważ ten wynalazek zapewnił im wszystko, co było im potrzebne by praktykować fotografię”<sup>64</sup>.

Materiały światłoczułe w technice suchej płyty produkowały na skalę przemysłową takie firmy, jak: Eastman, Agfa, Ilford i Lumière.

Fotografia stała się bardziej dostępna i przestała być wyłącznie domeną doświadczonych fotografów-profesjonalistów<sup>65</sup>. Otworzyło to drogę do powstania bogatego nurtu fotografii amatorskiej.

„Pod pojęciem »fotografia amatorska« kryje się całkowicie coś innego, niż gdy mówimy o amatorstwie na przykład w sporcie, muzyce czy malarstwie. Nie chodzi tu o hobbystów-dyletantów, lecz w większości o głównych odkrywców, dzięki którym rozwinęło się nowe medium”<sup>66</sup>.

Wytworzyła się również odrębna społeczność amatorów zrzeszonych w licznych klubach i stowarzyszeniach, wymieniających doświadczenia na łamach wydawanych przez siebie periodyków czy konfrontujących swoje osiągnięcia w przeznaczonych dla nich galeriach i konkursach.

<sup>62</sup> M. Perceval *Richard Leach Maddox*, [w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, red. J. Hannavy, Routledge Taylor & Francis Group, Nowy Jork 2008, s. 884 (tłum. własne).

<sup>63</sup> J. Ward *Dry Negative Plates: Gelatine*, [w:] tamże, s. 438 (tłum. własne).

<sup>64</sup> M. Perceval *Richard Leach Maddox*, [w:] tamże, s. 885 (tłum. własne).

<sup>65</sup> Należy zaakcentować, że z chwilą wynalezienia fotografii miała ona charakter czysto komercyjny.

<sup>66</sup> B. von Brauchitsch *Mała historia fotografii*, dz. cyt., s. 108.

Początkowo można było rozróżnić dwa rodzaje amatorów. Pierwsi zwani byli „poważnymi amatorami” lub „kompetentnymi amatorami”<sup>67</sup>. W centrum ich zainteresowania było stałe ulepszanie i doskonalenie procesu wykonywania fotografii. Dotyczyło to zarówno techniki i technologii, jak i umiejętności fotografowania różnych tematów i zjawisk. Dla poważnych amatorów uprawianie fotografii było modną formą ambitnej rozrywki, praktycznym wykorzystaniem nowoczesnych osiągnięć naukowych.

Tematami, jakie podejmowali najczęściej poważni amatorzy było życie rodzinne, podróże, ale również zmieniające się pod wpływem rewolucji przemysłowej otoczenie. Często podejmowali więc misję dokumentacyjną, pragnąc utrwalić wizerunek świata, który odchodził. Nie wszyscy ograniczali się do fotografowania architektury, lecz zwracali uwagę na ciągle zmieniające się życie ulicy.



11. Samuel Coulthurst, *Manchester*, 1889-1894.

---

<sup>67</sup> Określenia za: K. Moore, *Jacques-Henri Lartigue. Wynalezienie artysty*, tłum. A. Tenczyńska, Wydawnictwo Czysty Warsztat, Gdańsk 2015, s. 28.



Podobną ewolucję zainteresowań przeszedł Samuel Coulturst z The Manchester Photographic Society. W ciągu 10 lat działalności zrobił około tysiąca fotografii Manchesteru oraz nie poprzestając na tym wykonywał zdjęcia w całej Anglii, jak również w kontynentalnej części Europy. W 1895 roku pisał: „[...] katarzyniarze, artyści uliczni, domokrażcy, ostrzyciele nożyczek, itp. niebawem staną się częścią przeszłości i ich fotografie będą na równi cenne... jak fotografie starych domów”<sup>68</sup>.

Drugim rodzajem amatorów byli piktorialiści, którzy pragnęli zasłużyć na miano artystów i podnieść fotografię do rangi sztuki. Uważali, że fotografia jako sztuka nie powinna być praktyką powszechną, lecz elitarną. Programowo odrzucali również postęp technologiczny związany z zunifikowaniem sposobów obróbki fotografii<sup>69</sup>. Koncentrowali się na estetycznym potencjale obrazu fotograficznego. Odbitki wykonywane były żmudnymi technikami imitującymi rysunek czy malarstwo. Fotografia miała naśladować malarstwo zarówno pod względem treści, jak i stylu. Piktorialiści również praktykowali fotografię uliczną, choć częściej wybierali tematy takie, jak akt, krajobraz czy bukoliczne sceny rodzajowe. Zwróceni w przeszłość piktorialiści przeoczyli, że współczesne im malarstwo korzysta z wcześniejszych zdobyczy fotografii; impresjoniści korzystają z fotografii jak ze szkicownika i wzorca do swobodniejszych kompozycji.

W 1888 roku George Eastman wykorzystując wykupiony przez siebie patent na wytwarzanie błony zwojowej, zaczyna masową produkcję tanich i prostych w obsłudze aparatów fotograficznych Kodak Box. Właściciel tego aparatu musi jedynie przewinąć błonę, naciągnąć migawkę i zgodnie pierwszą częścią hasła reklamowego: „You press the button, we do the rest” nacisnąć spust migawki. Resztę brała na siebie firma Kodak. Po zrobieniu 100 zdjęć należało odesłać cały aparat do laboratorium Kodaka, po czym zakład odsyłał do klienta wywołane zdjęcia oraz aparat naładowany nową błoną<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> S. Martin, *Samuel Coulturst*, s. 227 w C. Westerbeck, J. Meyerowitz, *Bystander...*, dz. cyt., s. 101 (tłum. własne).

<sup>69</sup> K. Moore, *Jacques-Henri Lartigue. Wynalezienie artysty*, dz. cyt., s. 27-28.

<sup>70</sup> C. Harding *Kodak*, [w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, red. J. Hannavy, dz. cyt., s. 804 (tłum. własne).



W 1900 roku Eastman wprowadza na rynek jeszcze tańszy aparat fotograficzny Kodak Brownie (kosztował 1 dolara). Przemysłowiec tak opisuje swoje zamiary:

„[...] dostarczam każdemu mężczyźnie, kobiecie lub dziecku, wszystkim, którzy mają wystarczająco rozumu, aby skierować pudełko prosto i nacisnąć przycisk, instrument, który całkowicie usuwa z praktyki fotografii konieczność znajomości reguł sztuki”<sup>71</sup>.

Za sprawą dalszej industrializacji fotografii, nastąpiła jej popularyzacja na wielką skalę. Słowa Eastmana okazały się prorocze, również co do umiejętności fotografujących, bowiem fotografia została oddana w ręce nieświadomych amatorów-dyletantów zainteresowanych wyłącznie bezrefleksyjnym masowym „wytwarzaniem” obrazów fotograficznych.

### Alfred Stieglitz

Prominentną postacią światowego ruchu amatorskiego był Alfred Stieglitz. Jako młody człowiek interesuje się fotografią i otrzymuje stosowne wykształcenie na uczelniach niemieckich. Aktywnie włącza się w ruch amatorski, fotografuje i wygrywa konkursy, redaguje czasopisma i jest członkiem wielu stowarzyszeń. Zakłada czasopismo „Camera Work” oraz Galerię 291, w której prezentowane są fotografie, a także malarstwo współczesne.

Stieglitz tak wspomina swoje spostrzeżenia po pierwszych sukcesach w odbiorze jego twórczości:

„Stopniowo dotarło do mnie, że wtedy coś musiało być nie w porządku z malarstwem. Swoim aparatem fotograficznym osiągałem takie same rezultaty, jakie uzyskują malarze; na razie czarno-białe, a później może w kolorze. Mogę wyrazić te same nastroje. Artyści, którzy widzieli moje fotografie, zaczęli mówić, że mi zazdroszczą. Uważali, że moje fotografie są lepsze niż ich obrazy, ale mówili, że niestety fotografia nie jest sztuką. Nie rozumiałem dlaczego odmawiają fotografii rangi sztuki tylko dlatego, że nie jest ręcznie wykonana. Wtedy zacząłem walkę, a raczej wysiłek, dla pozyskania fotografii jako nowego środka wyrazu, który należy honorować na własnych prawach, jak każdą inną formę sztuki”<sup>72</sup>.

Stieglitz powołuje do życia grupę Photo-Secession, której członkowie będą tworzyli w duchu piktorializmu. Niemniej, w całym okresie swojej artystycznej aktywności Stieglitz z dużym powodzeniem praktykował fotografię uliczną. Znane są

<sup>71</sup> C. Harding *Kodak*, [w:] tamże (tłum. własne).

<sup>72</sup> cyt. za: D. Norman *Alfred Stieglitz*, Könemann, Kolonia 1997, s. 8 (tłum. własne).

bardzo dobre jego wczesne fotografie, które zrobił w czasie swoich podróży do Włoch, późniejsze z Paryża. Jednak najszerzej znane są jego fotografie zrobione w Nowym Jorku.



12. Alfred Stieglitz, *The Terminal*, Nowy Jork 1892.

Stieglitz zawsze starał się być kreatywny i nie ustawał w poszukiwaniach. Nawet w nurcie piktorializmu potrafił odnaleźć własną nieoczywistą drogę. Jak zauważa Robin Kessley:

„[...] bodaj najbardziej radykalnym wkładem Stieglitza w historię fotografii było to, co zrobił w Nowym Jorku w latach 1892-1893, kiedy zamienił perspektywę powietrzną pejzaży na miejski smog, jaki na fotografii *Impresja* (przedstawiającej asfaltowanie ulicy) i innych. [...] Stieglitz zabrał mgłę ze wsi i umieścił ją na ulicach miasta. Ten zabieg radykalnie przekształcił piktorializm”<sup>73</sup>.

Stieglitz nie poprzestawał na tym i wyróżniającą go praktyką, było to, że aby osiągnąć zamierzony efekt estetyczny fotografował w czasie burz i zamieci śnieżnych.

<sup>73</sup> cyt. za: C. Westerbeck, J. Meyerowitz, *Bystander...*, dz. cyt., s. 93 (tłum. własne).

„[...] wiele z jego fotografii osiąga miękkość osiągalną właściwą specjalnie obrobionym odbitkom, ale on to osiąga bez manipulacji. Stieglitz czekał, aż naturalne zjawiska pogodowe wytworzą ten efekt, który inni [piktoriałiści – M. R.] usiłowali uzyskać w aparacie fotograficznym lub w ciemni”<sup>74</sup>.



13. Alfred Stieglitz, *An Impression*, 1893.

---

<sup>74</sup> Tamże, s. 93.

## Jacques Henri Lartigue

W nurcie prawdziwie nieskrępowanej fotografii amatorskiej rozkwitł talent Jacques Henri Lartigue'a. Był dzieckiem *belle époque*, urodził się w rodzinie bogatego bankiera, który postanowił, że jego dzieci muszą czerpać z życia wyłącznie bez troskę, radość i zajmować się zabawą.

Jest rok 1902, w wieku sześciu lat Lartigue otrzymuje na urodziny aparat fotograficzny i zachęcony zostaje do fotografowania wszystkiego wokół. Z dziecięcą otwartością poznaje i wykorzystuje tę zabawkę jak często tylko może. Jego ojciec, fotograf-hobbysta, zawsze zapewnia mu dostęp do najnowszego sprzętu. Fotografia jest magicznym światem ojca, który odkrywa tę magię przed zafascynowanym synem:

„Już od wielu lat Papa zajmuje się fotografią. Fotografia to coś magicznego. Ma tajemniczy zapach, trochę dziwny i straszny, coś co szybko zaczyna się kochać. Pod czarną zasłoną Papa podnosi mnie, żebym zobaczył zdjęcie, które zamierza zrobić: cudowny mały obraz, pełen kolorów, olśniewający, żywy, chociaż odwrócony do góry nogami. Mały obraz, naprawdę ładniejszy i wyraźniejszy niż kawałek rzeczywistości, który widzimy”<sup>75</sup>.

Syn fotografuje bez zahamowań wszystko, co go interesuje, uczy się uważnie obserwować świat, jest wrażliwy, ufa intuicji i wie jak uchwycić istotę danego momentu. Dorastający Lartigue tworzy w serii albumów rodzinnych portret Francji na przełomie wieków.

„Najpierw Lartigue fotografował swój krąg rodzinny: życzliwych rodziców, starszego brata, pozera i niedoszłego wynalazcę; gromadę ciotek, wujów i rozbrykanych kuzynów, z których wielu było pięknych, a wszyscy niezwykle dobrze ubrani. [...] Później Lartigue odważył się wyjść na zewnątrz, fotografując wyścigi samochodowe w Auvergne, letników w Deauville i Biarritz, aeroplany w Issy-les-Moulineaux, sporty zimowe w Szwajcarii, wyścigi równoległe w Auteuil. Była to niekończąca się parada towarzyska [...] [ludzi – M. R.] codziennie gromadzących się w Paryżu w Lasku Bulońskim, a poza sezonem migrujących do Nicei i Monako”<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> J. H. Lartigue, *Mémoires sans mémoire*, Éditions Robert Laffont, Paryż 1975, s. 34, cyt. za: K. Moore, *Jacques-Henri Lartigue. Wynalezienie artysty*, dz. cyt., s. 18.

<sup>76</sup> K. Moore, *Jacques-Henri Lartigue. Wynalezienie artysty*, dz. cyt., s. 7-8.





14. Jacques Henri Lartigue, *Na wyścigach w Auteuil, 1912.*

Młodzieńcza energia i ruchliwość zwraca jego uwagę na chęć uchwycenia ruchu, powstają naprawdę dynamiczne fotografie. Lartigue nie boi się eksperymentować, by uchwycić upojną ekscytację prędkością. Nieważne czy są to wyścigi automobili, loty aeroplanów czy tylko rodzeństwo i wujkowie, którym każe jeździć na rowerach lub skakać ze schodów.

Zbiór jego młodzieńczych fotografii stanowi niejako podsumowanie ówczesnej fotografii amatorskiej, ale wykonanej z lepszą jakością, z większym wyrafinowaniem i przede wszystkim odwagą: „Poprzez fotografie Lartigue'a dokonano się odkrycie, że w formie zwyczajnego, amatorskiego zdjęcia ukrywa się także pewna estetyka, specyficzna jedynie dla fotografii, która może być podstawą dzieła sztuki”<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> E. Łubowicz, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/lartigue-w-szkole-gry/> (dostęp: 14.11.2021).





15. Jacques Henri Lartigue, *Latawiec Gabriela Voisin*, 1904.

Fotografie Lartigue’a być może nigdy nie zostałyby oddane w ogląd szerszej publiczności, gdyby nie został przypadkowo odkryty przez Johna Szarkowskiego, ówczesnego dyrektora działu fotografii w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. W wieku 70 lat zaskoczony Lartigue zostaje okrzyknięty jednym ze współtwórców współczesnej fotografii artystycznej.

„[Lartigue – M. R.] widział ulotne, niepowtarzalne obrazy powstałe w wyniku przypadkowo nakładających się na siebie kształtów i kształtów przerywanych krawędzią obrazu. Na tym polega istota współczesnego widzenia fotograficznego: widzieć nie przedmioty, ale ich rzutowane obrazy”<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> J. Szarkowski, *The Photographs of Jacques Henri Lartigue*, The Museum of Modern Art, Nowy Jork 1963, s. 1 (tłum. własne).

## Ulotny moment

### André Kertész

Urodzony w Budapeszcie jako Andor Kertész, za namową rodziny został maklerem giełdowym, ale od młodości fascynowała go fotografia. Uprawiał ją amatorsko; fotografował również będąc w wojsku w czasie I wojny światowej, jak i po niej. Miał zwyczaj nie rozstawać się z aparatem fotograficznym. Tematem jego fotografii była najczęściej codzienność, którą obserwował na ulicach i w zaułkach Budapesztu bądź na węgierskiej prowincji.



16. André Kertész, *Wędrowny skrzypek*, Abony, Węgry 1921.

Bodaj najsłynniejsza fotografia Kertésza zrobiona na Węgrzech<sup>79</sup>, przedstawiająca niewidomego wędrownego skrzypka, zaświadcza, iż fotograf posiadał świetny zmysł obserwacyjny oraz potrafił zauważyć i docenić drobne zdarzenia i sytuacje z życia codziennego. Kertész posłużył się szerszym planem, ukazując nie tylko grajka, lecz również otoczenie wraz z małym dzieckiem, które obserwuje całe zajście. Temat ujęty jest taktownie i z dużą wrażliwością wizualną. Charakterystyczne dla wrażliwości Kertésza było osobiste zaangażowanie emocjonalne w sytuacje, które fotografował. Tak oto opisuje okoliczności powstania tej fotografii sam autor:

„Zdjęcie zrobiłem w niedzielę. Obudziła mnie muzyka. Ten ślepy grajak grał tak pięknie, że do dziś to słyszę. Gdyby urodził się w innej rodzinie, w Peszcie albo w Wiedniu, mógłby zapewne zostać wielkim muzykiem. Prowadził go syn, z tyłu widać córeczkę mojego gospodarza, Csicsó”<sup>80</sup>.

Fotografie Kertésza zostały docenione na wielu konkursach w rodzinnych Węgrzech, co zachęciło go, by w wieku 30 lat porzucić karierę urzędnika i w 1925 roku wyemigrować do Francji, aby podjąć studia w dziedzinie fotografii w Paryżu. Znalazłszy się w nowym miejscu, Kertész zaczął z przejęciem wędrować po nieznanym mu mieście i intensywnie fotografować. Środowisko paryskiej awangardy szybko doceniło niewątpliwy talent Kertésza. Andor zmienił imię na André i niemal z dnia na dzień stał się uznanym artystą. Tak zaczęła się jego błyskotliwa kariera artystyczna (głównie w nurcie fotografii ulicznej) i komercyjna. Już w 1927 roku Kertész otworzył swoją pierwszą wystawę indywidualną w galerii Au Sacre du Printemps. Na zaproszeniach widniał napisany na cześć Kertésza wiersz Paula Dermeé, który w pierwszej strofie określał go, jako posiadającego „oczy dziecka, którego każde spojrzenie jest tym pierwszym”<sup>81</sup>. To zdanie doskonale charakteryzowało jego wrażliwość i bezpretensjonalne postrzeganie rzeczywistości.

---

<sup>79</sup> „Nietypowo podszedł do jego twórczości Andrzej Stasiuk: jedno z wczesnych zdjęć Kertésza, przedstawiające niewidomego skrzypka, zachęciło go do odwiedzania miejscowości, w której wykonano tę fotografię. Wyprawa stała się impulsem do napisania *Jadąc do Babadag*” - J. Zielińska, *Fotografia na świecie: Węgry*, <https://www.swiatobrazu.pl/fotografia-na-swiecie-wegry-21684.html> (dostęp: 10.12.2021).

<sup>80</sup> K. Kincses, *Ci, co wyjechali - ci, co zostali*, [w:] *Made in Hungary – Fotograficy węgierscy*, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2000, s. 19.

<sup>81</sup> P. Dermeé, cyt. za: C. Westerbeck, J. Meyerowitz, *Bystander...*, dz. cyt., s. 159 (tłum. własne).





17. **André Kertész, *Meudon*, 1928.**

Przykładem kunsztu Kertésza jest fotografia, którą zrobił w podparyskim Meudon. Prawdopodobnie zafascynowała go sceneria tego miejsca z perspektywą ulicy (Rue du Dr Vuillième) oraz dominującym u jej wylotu monumentalnym wiaduktem kolejowym. Zachowane fotografie świadczą, iż Kertész kilka dni pod rząd powracał w to miejsce. Fotografie, które wykonał przedstawiały ten sam widok, różniły się tylko nieznacznie kompozycją i szczegółami. Dopiero ostatnia fotografia była kompletna i satysfakcjonująca dla Kertésza. Zdołał w jednym kadrze uchwycić tę ulotną chwilę, w której mężczyzna na pierwszym planie znalazł się w centrum kadru, na tle wylotu ulicy, a na wiadukcie przejeżdżał pociąg. Kwintesencja sytuacji, atmosfera miejsca i idealna kompozycja została uwieczniona na jednej fotografii.

„W 1964 roku, przy okazji otwarcia swojej wystawy w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Kertész pytany o metodę pracy, odpowiedział lakonicznie: »Piszę światłem«<sup>82</sup>.

Henri Cartier-Bresson w 1962 roku przyznał: „Wszyscy coś zawdzięczamy Kertészowi”<sup>83</sup>.



18. André Kertész, *Dziecko kopiące piłkę*, ok. 1930.

<sup>82</sup> J. Zielińska, *Fotografia na świecie: Węgry*, dz. cyt.

<sup>83</sup> cyt. za: C. de Veigy, *André Kertész: Marcher dans l'image*, <https://www.museephoto.be/news/229/119/Andr%C3%A9-Kert%C3%A9sz.-Marcher-dans-limage/d,ExpositionsTemporaires-Gabarit-Article.html> (dostęp: 21.12.2021) (tłum. własne)



## Lucien Aigner

Kolejnym, za sprawą nie do końca wytłumaczalnego zjawiska w drugiej połowie lat 20. XX wieku, kiedy to w awangardzie fotografii znaleźli się emigranci z Węgier<sup>84</sup>, niezwykle utalentowanym fotografem był urodzony w Érsekújvárze Lucien (László) Aigner. W czasie studiów prawniczych pracuje jako dziennikarz oraz fotoreporter. W 1927 wyjeżdża do Paryża w charakterze korespondenta węgierskich czasopism. Redakcje oprócz tekstów żądają fotografii. Ponieważ Aigner nie ma pieniędzy, żeby kogoś zatrudnić, musi więc sam fotografować.



19. *Leitz Leica I*, ok. 1927.

Aigner przywozi z Berlina nowy aparat fotograficzny, który na dekady zdefiniuje obraz fotograficzny i zrewolucjonizuje fotografię. Jest to skonstruowany w 1925 roku przez Oscara Branacka aparat fotograficzny Leica. W aparacie tym zastosowano, jako materiał światłoczuły celuloidową taśmę kinematograficzną

35 mm (nie była to pierwsza tego typu konstrukcja, ale najbardziej rozpowszechniona). Aparat posiada chowany wewnątrz korpusu składany obiektyw, co czyni go kieszonkowym. Mimo niepozornych rozmiarów, urządzenie to jest w pełni funkcjonalnym aparatem fotograficznym.

W owych czasach dziennikarze byli dopuszczani bliżej do znanych osobistości niż fotoreporterzy. Aigner przemycając mały aparat w kieszeni, pokazuje akredytację dziennikarską i może podejść bliżej osób, które chce sfotografować. Dopiero będąc w ich pobliżu wyjmując aparat z ukrycia i fotografuje. Zyskuje w ten sposób przewagę nad pozostałymi fotoreporterami posługującymi się dużymi aparatami mieszkowymi.

Aigner specjalizuje się w reportażu politycznym, lecz nie przeszkadza mu to osiągać duże sukcesy w dziedzinie fotografii ulicznej.

---

<sup>84</sup> S. Lorant na sympozjum w Goethe House w Nowym Jorku w marcu 1982 roku powiedział ironicznie: „Nie wystarczyło być geniuszem, trzeba było jeszcze być Węgrem”.

„Ponieważ bohater [fotografii ulicznej – M. R.] był z natury mniej zajmujący [niż sławni ludzie – M. R.], sam obraz musiał być bardziej atrakcyjny. Dlatego Aigner zaczął regularnie fotografować w miejscach, w których działy się małe ludzkie dramaty – stacje kolejowe, kawiarnie, plaże [...]. Zaczynając jako fotoreporter stał się fotografem ulicznym”<sup>85</sup>.



20. Lucien Aigner, *Cztery kobiety i pies*, Lazurowe Wybrzeże ok. 1930.

Chociaż w dziedzinie fotografii ulicznej posługuje się inną wrażliwością i mniejszą przebojowością niż w reportażu, również wykorzystuje właściwości aparatu Leica, by podpatrywać to, co dzieje się na ulicach i w parkach Paryża, plażach kurortów i innych miejscach publicznych. Rozmiar aparatu, sprawiający, iż jest on niemal niewidoczny w rękach fotografa lub co najmniej wart zbagatelizowania, sprawia że można bliżej podejść do swoich bohaterów. Nie chodzi tutaj tylko o bliskość fizyczną, ale również o ograniczenie ingerencji w życie osób fotografowanych. Bawiące się dzieci, zakochane pary zachowują się swobodnie, nieświadome lub bagatelizujące bliską obecność fotografa.

<sup>85</sup> C. Westerbeck, J. Meyerowitz, *Bystander...*, dz. cyt., s. 157 (tłum. własne).



21. Lucien Aigner, *Boulevard St. Martin, Paryż 1937.*

„Z tym formatem [Leica – M. R.] mogliśmy być bardzo swobodni. Pozwalał nam fotografować życie naszych bohaterów, nie ingerując w nie, lecz podążając za nim. Mogliśmy obserwować ich poczynania oraz uchwycić reakcje swobodnych i odczuwających istot ludzkich”<sup>86</sup>.

Aigner podkreśla również, iż aby uprawiać fotografię uliczną, trzeba interesować się życiem codziennym, obserwować je i poznawać. Mając te umiejętności i wiedzę, można się przygotować na to, co najprawdopodobniej wydarzy się za ułamek sekundy. Przewidując fotograf zyskuje sposobność ustatycznienia na fotografii tego szczególnego wycinka z życia, które pozostaje nieustannie w ruchu:

„Fotografowaliśmy wydarzenia z życia, które zdarzają się codziennie. Jeżeli byłeś dobrym psychologiem, po prostu wiedziałeś, kiedy dana sytuacja osiągnie swoją kulminację i naciśniesz spust migawki właśnie w tym krytycznym momencie ułamka sekundy. W ten sposób fotografujesz ludzi w ruchu”<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> L. Aigner, cyt. za: *Lucien Aigner: A Life with the Camera*, scen. i reż. M. Ford, Yellow Cat Productions Inc, Washington D. C., 1988, <http://www.yellowcat.com/content/lucien-aigner-life-camera> (dostęp: 11.11.2021) (tłum. własne).

<sup>87</sup> Tamże.





22. Lucien Aigner, *Bawiące się dzieci*, ok. 1930.

Aigner swoje doświadczenie fotografii ulicznej określa jako proces rozszerzania widzenia, jak też pasję patrzenia. Początkowo próbował tylko sfotografować to, co widział w fascynującym go świecie. Fotografując, ponadprzeciętnie rozwinął umiejętność widzenia i postrzegał coraz więcej:

„Moja fotografia próbowała uchwycić to, co zobaczyły moje oczy. To było wspaniałe odkrycie, że moje oczy zaczynają widzieć znacznie więcej, niż widziały wcześniej, ponieważ nie tylko patrzyłem własnymi oczami, ale dlatego, że zacząłem widzieć także okiem aparatu”<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Tamże.

## Brassaï

Gyula Halász to kolejny utalentowany emigrant z Węgier<sup>89</sup>. Po studiach na akademii sztuk pięknych w Berlinie oraz w Budapeszcie przyjeżdża w 1924 roku do Paryża, by wieść życie artysty malarza i rzeźbiarza. Aby utrzymać się pisze artykuły i rysuje karykatury do gazet, podpisując je pseudonimem Brassai (dosłownie znaczy to „pochodzący z Brassó”, rodzinnej miejscowości artysty); rodowe nazwisko chcąc zachować dla sygnowania obrazów. Brassai prowadzi nocne życie, odbywając długie wędrówki po Paryżu, poznając miasto lepiej niż rodowici paryżanie. Jednak to, co urzeka jego oczy, umyka jego malarstwu. Życie miasta okazuje się nazbyt fascynujące, by malować w pracowni i nazbyt dynamiczne, by zdołać je utrwalić na płótnie.

„Późno zająłem się fotografią. Do trzydziestki nie o niej nie wiedziałem; raczej nią pogardzałem. Nigdy nie miałem aparatu fotograficznego w rękach. Wszystko przez to, że jestem lunatykiem, a nocne życie Paryża rozpalало mnie i ekscytowało. Zadawałem sobie pytanie – jak, u diabła, mogę uchwycić i utrwalić te niebywałe wrażenia? Przy pomocy, jakiego medium? Przez lata prześladowały mnie te obrazy, które bezpowrotnie straciłem. Mój przyjaciel André Kertész rozwiązał mój problem, pożyczając mi aparat fotograficzny. Posłuchałem jego wskazówek. Przez długie miesiące fotografowałem tylko w nocy. Tak powstał [album – M. R.] *Paris de nuit*”<sup>90</sup>.

Od 1929 roku, przez prawie dwa lata, Brassai konsekwentnie uczy się fotografii, a w szczególności fotografowania w nocy. W 1933 roku wydaje wcześniej wspomniany album *Paris de nuit* zawierający starannie wybrane 62 fotografie przedstawiające nocny Paryż. Brassai prezentuje światu swoją wizję wizerunku „miasta światła”. Na jego fotografiach Paryż okazuje się również miastem głębokich cieni oraz silnych kontrastów, również tych społecznych. Jest tu świecący blichtr świata rozbawionych bogaczy opuszczających o świcie modne restauracje oraz tonący w mroku półświata, zaludniony przez przestępców i nieszczęśników zrzuconych na margines życia.

Mimo braku wcześniejszego doświadczenia w dziedzinie fotografii widać, że jest to dzieło dojrzałego i świadomego artysty, jakim już wcześniej był Brassai. Fotografie są starannie zakomponowane i technicznie doskonałe.

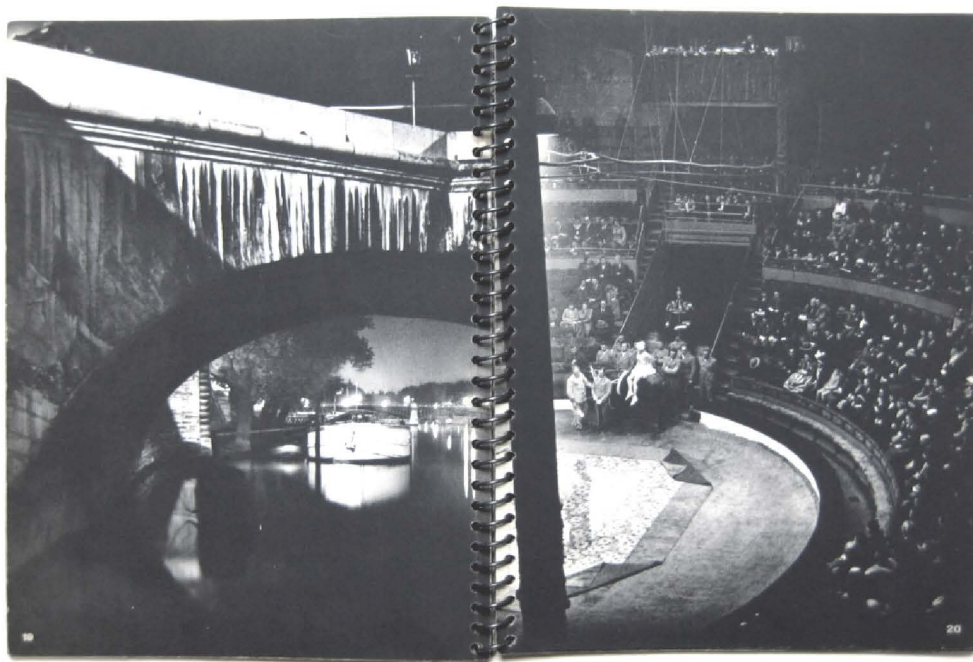
---

<sup>89</sup> Oprócz uprzednio wspomnianych, wymieniając tylko niektórych emigrantów z Węgier, którzy realizowali się w dziedzinie fotografii w tych czasach: Robert Capa (Endre Ernő Freidmann), Cornell Capa (Kornél Friedmann), Martin Munkacsı (Márton Munkácsi), László Moholoy-Nagy, Paul Almásy (Pál Almásy), Éva Besnyő, Sylvia Plachy.

<sup>90</sup> Brassai, cyt. za: L. Durell *Brassai*, MoMA, Nowy Jork 1968, s. 12 (tłum. własne).



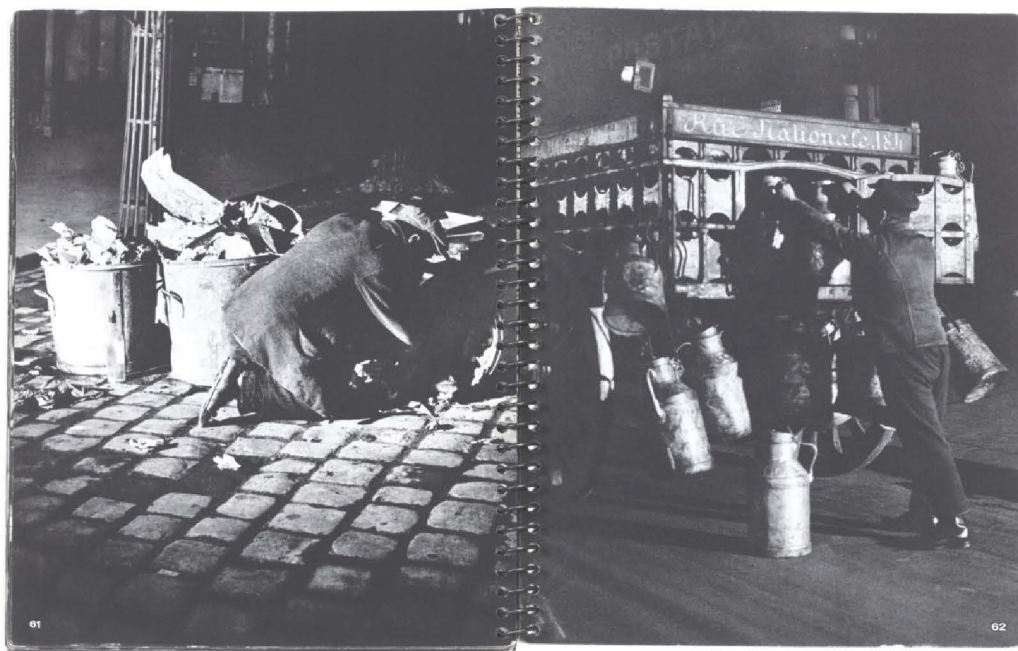
Brassaï poszedł jednak o krok dalej i opracował również formę albumu. Fotografie całkowicie wypełniają strony, które oprawione są przy pomocy metalowej spirali. Brak marginesów sprawia, że fotografie niemal stykają się ze sobą. Przy pomocy tych środków autor zaakcentował, iż sąsiadujące ze sobą fotografie są intencjonalnie ze sobą zestawione – formalnie lub znaczeniowo.



23. Brassaï, *Paris de nuit*, strony 19-20, 1933.

Za przykład zestawienia formalnego posłużyć mogą strony 19 i 20. Fotografia po lewej stronie przedstawia fragment mostu nad Sekwaną. Dominującym elementem tej fotografii jest zacieniony łuk pod przęsłem. Na fotografii po prawej stronie widzimy lustrzane odbicie formy łuku jako ciemnego obrysu areny cyrkowej, oddzielającego ją od amfiteatralnie ukształtowanej widowni.

Inna para fotografii ze stron 61 i 62 to zestawienie ukazujące kontrast znaczeniowy. Fotografia po prawej stronie przedstawia mleczarza rozwijającego świeże mleko w blaszanych kankach. A na przeciwległej fotografii widzimy kloszarda, który szuka czegoś (być może jedzenia) w metalowych koszach pełnych śmieci.



24. Brassai, *Paris de nuit*, strony 61-62, 1933.

„Głęboki cień i halacja światła tworzą abstrakcyjne wzory na prawie każdej fotografii. Ponieważ Brassai pracował w nocy, Paryż jest w tym albumie miastem opuszczonym. Gdy ludzie się pojawiają się na fotografii, są podporządkowani elementom graficznym, albo przynajmniej są w nie wkomponowani”<sup>91</sup>.

Prawdopodobnie zbyt formalistyczny charakter albumu uniemożliwił Brassaiowi zamieszczenie większej ilości fotografii przedstawiających paryżan, w których miasto formalnie nie dominowałoby nad nimi. O tym, że autor nie zapomniał jednak o mieszkańcach metropolii świadczy wiele fotografii Brassai’a z okresu całych lat 30<sup>92</sup>. W fotografiach z tych lat widoczne jest, że artysta systematycznie zbliża się do swoich bohaterów. W poszukiwaniu większych skupisk ludzkich i lepszego oświetlenia fotografuje ich we wnętrzach kawiarni, barów i sal dancingowych. Powstaje wiele pasjonujących portretów zbiorowych.

<sup>91</sup> C. Westerbeck, J. Meyerowitz, *Bystander...*, dz. cyt., s.164 (tłum. własne).

<sup>92</sup> Po sukcesie pierwszego albumu Brassai przygotowuje materiał do następnej publikacji. Album zostaje jednak wydany dopiero w 1976 roku pod tytułem *Le Paris secret des années 1930*.

Urzeka również genialne wykorzystanie przez Brassai'a odbić w lustrach, ukazujących scenę jednocześnie z kilku ujęć lub multiplikujące ją. Prawdopodobnie jest to wpływ dominującego wówczas w malarstwie kubizmu.



25. Brassai, *Para zakochanych w małej paryskiej kawiarni w Quartier d'Italie, Paryż* ok. 1930.



Z czasem fotografując na ulicy Brassai stosuje niekiedy światło lampy błyskowej magnezjowej. Korzystając z pomocy asystenta może sobie pozwolić na staranne oświetlenie sceny nie zmieniając charakteru fotografowanego miejsca. Mimo zastosowania sztucznego oświetlenia, jego nocne fotografie nadal zachowują poetykę światła i cienia. W przypadku zastosowania światła błyskowego nie ma oczywiście mowy, by obecność fotografa została niezauważona. Jest niemal pewne, Brassai płacił bohaterom niektórych swoich nocnych fotografii za możliwość ich uwiecznienia.



26. Brassai, *Prostytutka niedaleko Place d'Italie, Paryż 1932.*





27. Brassai, *Kłótnia kochanków, Bal des Quatre Saisons, rue de Lappe, Paryż 1932.*

Brassai w wywiadzie radiowym wyjaśnia, jaką prawdę o życiu swoich bohaterów jest w stanie ukazać na fotografii i w jaki sposób to osiąga:

„Nie zawracam sobie głowy psychologią. Fotografuję wszystko – psychologia nie jest potrzebna. Robiąc zdjęcie kogoś, lubię oddać bezruch twarzy – osoby pogrążonej z powrotem w swojej wewnętrznej samotności. Ruchoma twarz, to zawsze przypadek... Poluję na to, co jest trwale”<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> Brassai, *Brassai*, cyt. za: L. Durell, dz. cyt., s. 11-12 (tłum. własne).

Lawrence Durrell tak komentuje tę wypowiedź, akcentując to, że Brassai nie wyczekuje szczególnych stanów bohaterów swoich fotografii, lecz dąży do fotografowania ich w momentach, w których są jak najbardziej naturalni:

„Wyczuwa się niewidzialne cudzysłowy wokół słowa »psychologia«; Brassai nie »interpretuje«, ale pozwala bohaterowi zinterpretować siebie na fotografii. Jego [Brassaia – M. R.] jedynym zadaniem jest stworzyć sposobność, korzystając z doświadczenia wybrać chwilę, a następnie nacisnąć spust migawki”<sup>94</sup>.

Brassai, był malarzem, który porzucił malarstwo dla fotografii. Tym cenniejsze są jego osobiste rozważania o fotografii, jako medium posiadającego podwójny rodowód w nauce i sztuce:

„Fotografia ma podwójny los – jest dzieckiem świata zewnętrznego, żywego czasu i jako taka zawsze zachowa coś z historii lub stanowi dowód naukowy. Ale jest też dzieckiem prostokąta, sztuk pięknych, które wymagają harmonijnego lub przyjemnego wypełnienia przestrzeni z czarno-białymi plamami lub kolorami. W tym sensie fotografia zawsze będzie jedną nogą w obozie sztuk plastycznych i nigdy nie będzie w stanie uciec od tego faktu. Rzeczywiście na każdym zdjęciu odnajdziecie akcent umieszczony po stronie rejestracji rzeczywistości lub sztuk plastycznych. To nieuniknione”<sup>95</sup>.

Być może podświadomie w powyższej wypowiedzi Brassai świetnie oddał również charakterystyczne cechy własnych fotografii, wyraźnie odwzorowujących rzeczywistość życia ulicy i jednocześnie wyrafinowanych plastycznie.

Brassai kiedyś powiedział: „Nic nie wymyślam, wszystko sobie **wyobrażam**”<sup>96</sup>. Uważał, że nie należy ulegać pokusie zbyt dosłownego zobrazowania wszystkiego na fotografii, pozostawiając zarówno fotografującemu, jak i odbiorcy możliwość poruszania się w sferze wyobraźni i niedomówień:

„Dla mnie zdjęcie musi sugerować, a nie przedstawiać i wyjaśniać. Tak jak pisarz odsłania przed czytelnikami tylko część swojej wyobraźni — pozostawiając pewne sprawy niedopowiedziane. Zdjęcie także nie powinno zawierać zbędnych wyjaśnień”<sup>97</sup>.

Jest to istotne spostrzeżenie stawiające fotografię uliczną w całkowitej opozycji do rozwijającej się wówczas fotografii reportażowej. Ta ostatnia obarczona jest koniecznością całościowego oraz czytelnego ukazania fotografowanych wydarzeń

<sup>94</sup> Tamże, s. 12.

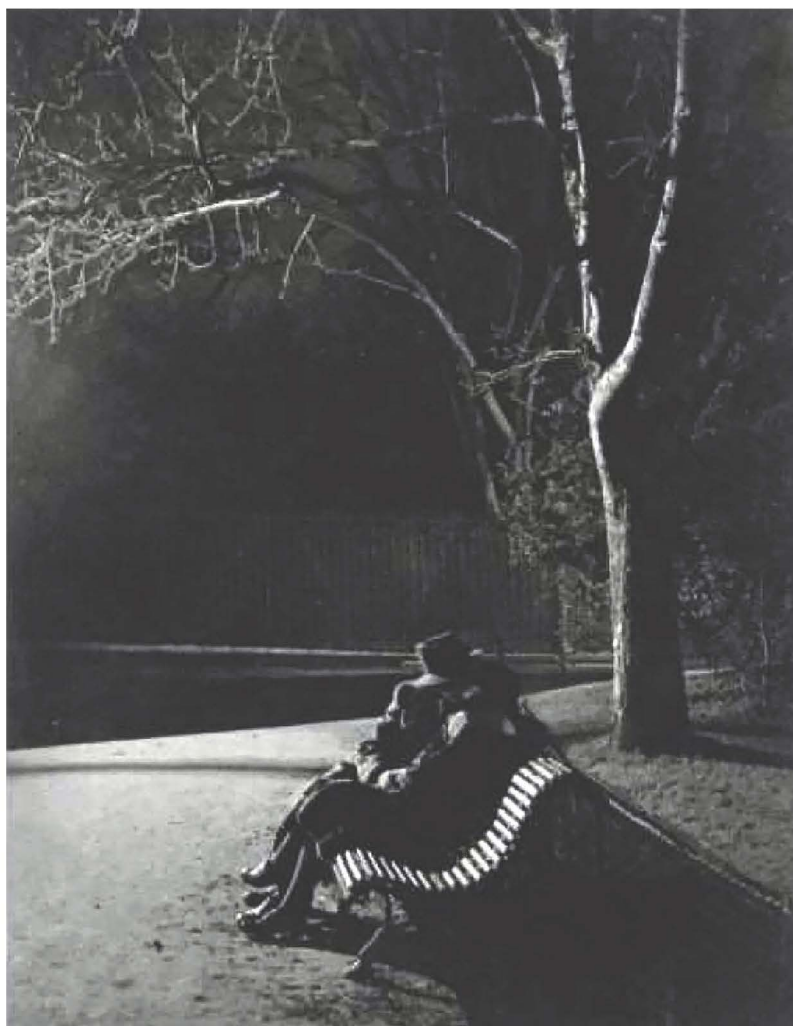
<sup>95</sup> Brassai, cyt. za: L. Durrell, *Brassai*, dz. cyt., s.13 (tłum. własne).

<sup>96</sup> „Je n’invente rien, j’imagine tout” – wypowiedź dla czasopisma Camera – cyt. za: M. L. Thomas, <https://www.lamarseillaise.fr/culture/expo-marseille-brassai-je-n-invente-rien-j-imagine-tout-FGLM079581> (dostęp: 22.12.2021) (tłum. własne).

<sup>97</sup> Brassai, cyt. za: L. Durrell, *Brassai*, dz. cyt., s. 13 (tłum. własne).

i zjawisk. Fotografia reportażowa powinna na tyle wyjaśnić owe wydarzenia i zjawiska, by nie pozostawić odbiorcy pola dla własnych dodatkowych interpretacji.

„Jednak, kiedy wszystko zostało powiedziane i zrobione, Brassai pozostaje z nami w dalszym życiu; [...] Ławeczka w parku jest pusta. Mężczyzna i kobieta, którzy tam siedzieli całe popołudnie, nagle wstali i poszli; tak niedawno, że jeśli położysz rękę na blaszanym siedzeniu, możesz jeszcze poczuć ciepło ich ciał. [...] Bliska relacja z ludźmi sprawia, że [Brassai – M. R.] jest biografem ludzkości, nieważne czy fotografuje Paryż, graffiti na murach, czy owe »cesarzowe nocy« – koty»<sup>98</sup>.



28. Brassai, *Paris de nuit*, strona 24, 1933.

---

<sup>98</sup> L. Durell, *Brassai*, dz. cyt., s. 14 (tłum. własne).

## Henri Cartier-Bresson

Henri Cartier-Bresson urodził się w 1908 roku w rodzinie bogatych przemysłowców, jego dzieciństwo było dostatnie i beztrudne. Będąc dzieckiem otrzymał w prezencie aparat fotograficzny Kodak Box Brownie i zaczął fotografować. Pobierał prywatne nauki, które miały uczynić z niego artystę malarza. Mógł zawsze liczyć na materialne wsparcie rodziny. Można zastanawiać się, zatem dlaczego nie stał się drugim Lartigue? Przyczyn może być wiele; można postawić jedynie kilka hipotez. Przede wszystkim wiek – Lartigue był starszy o 14 lat. Początek jego świadomego dzieciństwa oraz przygody z fotografią przypadają jeszcze na ostatnią dekadę *belle époque*. Cartier-Bresson dorasta już w odmiennej rzeczywistości po I wojnie światowej. Lartigue głównie fotografował rodzinę i otoczenie. Jego fotograficzne zainteresowania ignorowały zmieniający się świat, jakby pragnąc zakonserwować bezpieczną przeszłość. Cartier-Bresson, przeciwnie, szybko porzuca rodzinną fotografię, interesując go podróże, jest ciekawy świata; wybiega w niepewną, ale fascynującą przyszłość. Obaj różnią się także temperamentem. Lartigue jest stateczny i konsekwentny, Cartier-Bresson, przeciwnie – jest energiczny, ciągle zmienia zainteresowania i zajęcia. Ostatecznie, ten pierwszy pozostanie nieznanym szerzej malarzem i dopiero w wieku 70 lat zostanie odkryty i doceniony jako fotograf-amator z początku stulecia. Ten drugi stanie się jednym z najbardziej znanych na świecie mistrzów fotografii.

Młody Cartier-Bresson nie idzie za sugestiami rodziców, by pracować w rodzinnym przedsiębiorstwie. Przejawia za to zainteresowanie literaturą, rysunkiem i malarstwem. Zapisuje się do renomowanej szkoły malarstwa malarza i rzeźbiarza kubisty André Lhote. Cartier-Bresson obraca się też w środowisku surrealistów. Pewnego dnia, jeden z nich przyniósł kilka fotografii Eugène Atgeta (surrealiści „odkryli” Atgeta<sup>99</sup>):

„Uznałem je za niezwykle i zaraz kupiłem sobie statyw, czarną pelerynę i aparat z polerowanego orzecha w formacie 3x4 cale. Aparat wyposażono, zamiast migawki, w dekielki na obiektyw, który zdejmowało się w celu wykonania ekspozycji. Ten ostatni szczegół ograniczył oczywiście moje możliwości do fotografowania statycznego świata. Inne tematy fotograficzne wydawały mi się zbyt skomplikowane lub nazbyt »amatorskie«”<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, dz. cyt., s. 122.

<sup>100</sup> H. Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, dz. cyt., s. 1 (tłum. własne).



Jednakże ten rodzaj fotografii nie pasuje do temperamentu Cartier-Bressona i szybko go zniechęca. Porzuca także szkołę Lhote i wyjeżdża, by studiować literaturę i historię sztuki w Cambridge. Te studia również nie trwają dłużej niż rok. Wraca do Francji, gdzie odbywa obowiązkową służbę wojskową. Po lekturze *Jądra ciemności* Josepha Conrada postanawia udać się w podróż do Afryki. Pieniądze szybko się kończą i Cartier-Bresson osiada na rok na Wybrzeżu Kości Słoniowej, polując i wykonując proste prace fizyczne, by zarobić na bilet powrotny do Europy. Fotografuje wykorzystując zakupiony od osadnika francuskiego mały aparat fotograficzny Krauss. Po powrocie do Francji czeka go jednak zawód, bowiem okazuje się, że prawie wszystkie fotografie są zniszczone za sprawą kondensacji wilgoci wewnątrz aparatu. Być może to niepowodzenie znów zniechęciłoby go do dalszego fotografowania, gdyby nie natknął się na jedną z fotografii Martina Munkácsiego. Zachwycił się nią do tego stopnia, iż stała się dla niego inspiracją na całe życie.



29. Martin Munkácsi, *Trzej chłopcy nad Jeziorem Tanganika*, ok. 1929-30.

Po latach Cartier-Bresson tak wspomina ten moment w liście do córki Munkácsiego, Joanny:

„Gdzieś w 1931 albo 1932 zobaczyłem fotografię Twojego ojca przedstawiającą troje czarnych dzieci wbiegających do morza. Muszę powiedzieć, że to zdjęcie było iskrą, która wzniciła we mnie pożar. Nagle zrozumiałem, że fotografia potrafi uchwycić wieczność w chwili. To jedyne zdjęcie, jakie wywarło na mnie wpływ. Była w nim taka intensywność, spontaniczność, radość życia i zachwyt, że urzeka mnie po dziś dzień”<sup>101</sup>.

Cartier-Bresson postanawia poważnie zająć się fotografią. W Marsylii kupuje, będący jeszcze wówczas nowością, aparat Leica i zaczyna bardzo dużo fotografować podróżując do wielu miast europejskich. Ten okres będzie najintensywniejszy

<sup>101</sup> H. Cartier-Bresson, cyt. za: K. Kincses, *Ci, co wyjechali - ci, co zostali*, dz. cyt., s. 25.

i najpłodniejszy w artystycznym życiu Cartier-Bressona. To wtedy wykona większość swoich fotografii ulicznych, na których będzie się opierała jego późniejsza sława. Pierwszą wystawę organizuje mu w Nowym Jorku w 1932 roku, poznany rok wcześniej w Paryżu właściciel galerii, Paul Levy. Fotografie Cartier-Bressona stają się znane i rozpoznawalne. Zainteresowania artysty ewoluują jednak w stronę filmu. W Nowym Jorku uczęszcza na kursy filmowe do Paula Stranda, a potem we Francji jest asystentem przy dwóch filmach Jeana Renoira. W 1937 roku podejmuje pierwsze próby w fotoreportażu fotografując koronację Jerzego VI. Dalszą karierę fotografa przerywa wybuch II wojny światowej. Cartier-Bresson trafia do obozu jenieckiego, z którego trzykrotnie ucieka. Jeszcze w czasie wojny powstają jego sławne portrety zaprzyjaźnionych z nim artystów-malarzy: Henri Matisse'a, Pabla Picassa, Georges Braque'a i Pierre'a Bonnarda.

W 1947 roku kurator działu fotografii w nowojorskim Museum of Modern Art Baumont Newhall, uznając Cartier-Bresson za zmarłego w czasie wojny, postanawia zorganizować pośmiertną retrospektywę jego prac. Gdy okazuje się, że fotograf żyje, zostaje on zaproszony do Nowego Jorku do współtworzenia wystawy, która ostatecznie upubliczni aż 166 fotografii Cartier-Bressona.

Cartier-Bresson chętnie wystawiał swoje fotografie w galeriach, ale w 1951 roku przyznaje w wywiadzie: „Krótko mówiąc, naszym ostatecznym obrazem jest obraz **wydrukowany**. Chociaż nasze powiększenia są piękne i perfekcyjne skomponowane (lepiej, żeby takie były), to nie czyni z nich obrazów do salonów”<sup>102</sup>. Mając już doświadczenia w publikacji swoich fotografii w czasopismach<sup>103</sup>, Cartier-Bresson w liście do kolegi fotografa Marca Ribouda pisze: „Czasopisma kończą jako opakowanie do frytek albo wyrzucane są do kosza na śmieci, tymczasem **książki pozostają**”<sup>104</sup>. Od najmłodszych lat był bardzo odczytany, interesował się literaturą, wysoko cenił książkę jako formę przekazu. Już w 1933 roku czynił pierwsze zabiegi, aby wydać swoje fotografie w formie albumu, chociaż ta forma prezentacji fotografii nie była wtedy jeszcze rozpowszechniona. Dwie pierwsze przedwojenne próby,

<sup>102</sup> H. Cartier-Bresson, *A Reporter...* - wywiad z D. Masclet, 1951, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, red. C. Chéroux, J. Jones, Aperture, Nowy Jork 2017, s. 10 (tłum. własne).

<sup>103</sup> Żeby wspomnieć przynajmniej pierwszą publikację w *Arts et Métiers Graphiques* w 1932 roku.

<sup>104</sup> H. Cartier-Bresson, cyt. za: C. Chéroux, *A Bible for Photographers*, Steidl, 2014, s. 3 (tłum. własne).

z Jeanem Cocteau, a potem z francuskim wydawcą Tériade, nie udały się. Również dwa powojenne projekty nie zostały uwieńczone sukcesem. W 1951 roku Cartier-Bresson postanowił ponownie połączyć siły z Tériade, by rok później wydać swój pierwszy i najsłynniejszy album pod tytułem *Images à la sauvette*<sup>105</sup>. W zamyśle Cartier-Bressona miał on stanowić autorską retrospektywną prezentację jego dotychczasowej twórczości oraz wyjaśnienie artystycznego i zawodowego *credo*.

Powstała książka pod wieloma względami, jak na tamte czasy, wyjątkowa. Pierwszą jej cechą, którą zauważamy, to jak na początek lat 50. XX wieku, duże wymiary woluminu. Pionowy format w rozmiarze 27,4 x 37 cm miał stanowić solidne i adekwatne ramy do prezentacji na jej łamach 126 czarno-białych fotografii. Ponieważ wszystkie fotografie Cartier-Bressona były w proporcjach kadru, jaki zapewniał format aparatu Leica<sup>106</sup>, książka o tych rozmiarach pozwalała na zreprodukowanie na dwóch połączonych stronach jednej fotografii poziomej lub na pojedynczej stronie dwóch poziomych, albo jednej pionowej fotografii. Uwagę zwraca też niespotykana materialna jakość wykonania książki, wydrukowanej na najwyższej jakości papierze, starannie oprawionej w twardą okładkę z solidnym grzbietem ułatwiającym komfortowe oglądanie fotografii na stronach rozkładowych. Fotografie zreprodukowane są z wielką dbałością o szczegóły oraz zakres tonalny przy pomocy kosztownej i pracochłonnej techniki fotografii. Tak po latach wspomina swoje szczególne wrażenia pierwszego kontaktu z albumem Cartier-Bressona fotograf William Eggleston:

„Pierwszy raz obejrzałem *The Decisive Moment* lata temu, kiedy już sam robiłem powiększenia w ciemni, więc pierwszą rzeczą, jaką zauważyłem była rozpiętość tonalna czerni i bieli. Nie było obszarów cieni, które byłyby zupełnie ciemne, by nie można było w nich dostrzec szczegółów. Brak było też zupełnie białych powierzchni. Dopiero później uderzyła mnie wspaniała, idealna kompozycja i kadrowanie fotografii. Stało się to widoczne właśnie poprzez jakość tonalną druku. To właśnie półtony sprawiają, że kompozycja się pojawia. Później zobaczyłem reprodukcje tych samych fotografii w Nowym Jorku. To były po prostu niewyróżniające się, zwyczajnie wyglądające fotografie, za które nie dałbym grosza. A przecież to były te same fotografie, które tak podziwiałem i uwielbiałem. Co kilka lat, wciąż powracam do tej książki [...]”<sup>107</sup>.

<sup>105</sup> Wydanie na rynek amerykański: H. Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Simon & Schuster, Nowy Jork 1952.

<sup>106</sup> Format kadru 36 x 24 mm – proporcje boków kadru 3:2.

<sup>107</sup> W. Eggleston, *Posłowie* - wywiad z M. Holbron, 1988, [w:] *Democratic Forest*, Secker & Warburg, Londyn 1989, za: C. Chéroux, dz. cyt., s. 10 (tłum. własne).





30. Henri Matisse, okładka do albumu H. Cartier-Bressona *Images à la sauvette*, 1952.

Równie intrygująca jest obwoluta stworzona w technice gwaszu i wycinanki przez Henri Matisse'a. Obraz na okładce sugeruje, że zawartość albumu będzie stanowiło raczej grafika lub malarstwo, a nie fotografia. Być może ten dysonans częściowo łagodzi pierwsze zdanie ze wstępu do francuskiej edycji albumu autorstwa samego Cartier-Bressona: „Zawsze miałem pasję do malowania”<sup>108</sup>. Warto tutaj odnotować, iż w anglojęzycznym wydaniu słowa te są poprzedzone innym zdaniem: „Podobnie jak wielu innych chłopców, wkroczyłem w świat fotografii z aparatem Box Brownie, którego używałem do robienia zdjęć z wakacji”<sup>109</sup>. Nie jest to jedyna, subtelna acz istotna różnica między pozornie tożsamymi wydaniem francuskim i amerykańskim.

Przeglądając album zauważamy widoczny podział jego treści ikonograficznej na niemal dwie równe części, czytelnie rozdzielone zebranymi podpisami fotografii z części pierwszej. Spis treści dyskretnie anonsuje, iż na początku albumu będziemy mieli do czynienia z „fotografiami z Zachodu”, a od środka książki z „fotografiami

<sup>108</sup> H. Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Éditions Verve, Paryż 1952, s. 1 (tłum. własne).

<sup>109</sup> H. Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, dz. cyt., s. 1 (tłum. własne).



ze Wschodu”. Fotografie w obu częściach dzieli nie tylko rejon ich wykonania, ale również i cezura czasowa. Prawie wszystkie fotografie z pierwszej części albumu zostały wykonane w latach 1932-47 w Europie i w obu Amerykach. Fotografie z części drugiej stanowią te wykonane w latach 1947-52, głównie w Azji. Potwierdza to teorię, iż rok 1947 był przełomowy w zawodowym życiu Cartier-Bressona. Na otwarciu wystawy w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1947 roku przyjaciel Cartier-Bressona, fotograf Robert Capa udziela mu praktycznej rady: „Rób, co chcesz, ale powinieneś się określać mianem fotoreportera”<sup>110</sup>. Wydaje się, iż Cartier-Bresson bierze sobie mocno do serca sugestię doświadczonego kolegi i postanawia zająć się głównie fotoreportażem. W tym samym 1947 roku Cartier-Bresson razem z ze wspomnianym Robertem Capą oraz dwoma innymi fotoreporterami Davidem Seymourem i Georgem Rodgerem zakładają, działającą na zasadzie spółdzielni, agencję fotograficzną Magnum Photos.

Fotografie w pierwszej części albumu należą głównie do nurtu fotografii ulicznej i pochodzą przeważnie z bardzo wczesnego okresu twórczości Cartier-Bressona. Fotograf, mając na myśli właśnie te fotografie, przyznaje w wywiadzie: „Najlepsze fotografie z *The Decisive Moment* powstały natychmiast, w ciągu dwóch tygodni”<sup>111</sup>. Potwierdzałoby to koncepcję Cartier-Bressona, że idea stopniowego rozwoju twórczego nie jest słuszna dla fotografii: „Albo masz talent albo nie. Jeżeli go masz, to jest odpowiedzialność. Musisz nad tym pracować”<sup>112</sup>.

Należy zastanowić się chwilę nad samym tytułem książki. Pierwotnym wydaniem albumu była edycja francuska zatytułowana *Images à la sauvette*. Tytuł można próbować przetłumaczyć dosłownie jako „obrazy w biegu”. Jednak określenie „à la sauvette” jest wywodzącym się z języka potocznego idiomem i jego znaczenie jest inne. Tak próbuje je wyjaśnić Pat Hagan, współpracownica Cartier-Bressona z agencji Magnum, w liście do wydawcy Richarda L. Simona: „[...] według Cartier-Bressona wyrażenie to odnosi się do drobnych ulicznych sprzedawców gotowych do ucieczki, gdy poproszono ich o pokazanie zezwolenia, i doskonale wyraża jego koncepcję

<sup>110</sup> R. Capa, cyt. za: H. Cartier-Bresson *It Jumps Out of You* - wywiad z S. Turner-Seed, 1973, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 50 (tłum. własne).

<sup>111</sup> H. Cartier-Bresson *It Jumps Out of You* - wywiad z S. Turner-Seed, 1973, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 52 (tłum. własne).

<sup>112</sup> Tamże, s. 53.

fotografii”<sup>113</sup>. Bardziej rozbudowany kontekst znaczeniowy przybliży Françoise Boas w rozmowie z Grace Mayer w Museum of Modern Art.: „[...] w grę wchodzi również nieprzetłumaczalne wprost znaczenie [tego terminu – M. R.]. Chodzi tutaj o stan, w którym jesteś gotowy, by zerwać się na równe nogi lub gdy kieszonkowiec czeka, aż ofiara będzie tak rozkojarzona, by mógł ją zaatakować”<sup>114</sup>. Tak więc lapidarny tytuł francuski charakteryzuje nie tylko działania fotografa, ale również sytuację i stan, w jakich winni znaleźć się bohaterowie jego fotografii.

Wydawcy edycji amerykańskiej również mieli dylemat ze związłym przetłumaczeniem idiomatycznego tytułu francuskiego<sup>115</sup>. Nie mogąc rozwiązać tego problemu postanowili wykorzystać fragment z motta, które wprowadził we wstępie do książki Cartier-Bresson. Zacytował on fragment sentencji ze wspomnień XVII-wiecznego polityka Jean-François Paula de Gondi, kardynała Retz: „Nie ma na świecie niczego, co nie ma swojego decydującego momentu”<sup>116</sup>. Obrany za tytuł amerykańskiego wydania, a powtarzający się kilkakrotnie w pamiętnikach kardynała termin „decydujący moment” oznaczał dla niego raczej dyplomatyczną możliwość podjęcia jakiejś decyzji lub działania<sup>117</sup>. Wydawcom amerykańskim tytuł *The Decisive Moment* wydawał się korzystny marketingowo, szybko okazało się, że nikt nie przewidział długofalowej siły oddziaływania tego terminu.

W wywiadzie Cartier-Bresson po raz kolejny zapytany o „decydujący moment” odpowiada: „Wydawało mi się, że frazę kardynała Retza można zastosować do fotografii. Ale w końcu to wyrażenie stało się rodzajem słowa-klucza”<sup>118</sup>. Cartier-Bressona napisał również kilkustronicowy wstęp do książki. Było to działanie dość niekonwencjonalne, bowiem w tych czasach raczej proszono o napisanie tekstu któregoś ze znanych pisarzy.

<sup>113</sup> P. Hagan – w liście do R. L. Simona, 1. 04. 1952, [w:] C. Chérourx, *A Bible for Photographers*, dz. cyt., s. 15 (tłum. własne).

<sup>114</sup> C. Westerbeck, J. Meyerowitz, *Bystander...*, dz. cyt., s. 148 (tłum. własne).

<sup>115</sup> por. korespondencję P. Hagan z R. L. Simonem cytowaną powyżej.

<sup>116</sup> H. Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, dz. cyt., s. 1 (tłum. własne).

<sup>117</sup> Cartier-Bresson użył tylko pierwszej części zdania z tekstu oryginalnego. Jego pełne brzmienie, to: “Nie ma na świecie niczego, co nie ma swojego decydującego momentu, a arcydziełem dobrego zarządzania jest poznanie i wykorzystanie tego momentu”. J-F. P. de Gondi, kardynał Retz, *Mémoires du Cardinal de Retz*, Chez Frédéric Bernard, Amsterdam 1731, t. II, s. 231 (tłum. własne).

<sup>118</sup> H. Cartier-Bresson, *The Main Thing Is Looking* - wywiad z A. Desvergnés, 1979, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 70 (tłum. własne).

Wstęp podzielony jest na trzy części. Pierwszą stanowią osobiste, nieco nostalgiczne wspomnienia Cartier-Bressona z początków jego zainteresowania fotografią. Druga część jest zatytułowana „reportaż”. To już bardziej suchy i techniczny opis metod pracy Cartier-Bressona, doboru tematów, zasad kompozycji, uzasadnień wyboru sprzętu fotograficznego, pracy w kolorze, sposobów współpracy z klientami przy zamówieniach, itp. W trzeciej części wstępu Cartier-Bresson zdradza nam swoją osobistą definicję fotografii, względnie manifest swojej twórczości artystycznej:

„Dla mnie fotografia jest równoczesnym rozpoznaniem, w ułamku sekundy, znaczenia zdarzenia oraz precyzyjnej organizacji form, które nadają temu zdarzeniu właściwy wyraz.

Wierzę, że poprzez akt życia odkrywanie siebie dokonuje się równocześnie z odkrywaniem otaczającego nas świata, który może nas ukształtować, na który również możemy wpływać. Należy ustanowić równowagę między tymi dwoma światami – tym w nas i tym na zewnątrz nas. W wyniku ciągłego wzajemnego procesu oba te światy tworzą jeden. I właśnie z tym światem musimy się komunikować.

Ale to dotyczy tylko treści obrazu. Dla mnie treści nie da się oddzielić od formy. Przez formę mam na myśli samą rygorystyczną organizację, w której nasze koncepcje i emocje stają się konkretne i komunikowalne. W fotografii organizacja wizualna może być jedynie wynikiem intuicyjnego odczuwania rytmów plastycznych<sup>119</sup>.

Na podstawie powyższej wypowiedzi możemy nie tylko poszukiwać klucza do twórczości Cartier-Bressona, ale również odczytać, które doświadczenia ukształtowały go jako artystę. Nigdy nie został malarzem *sensu stricto*<sup>120</sup>, ale duży wpływ miał na niego udział w zajęciach z malarstwa w akademii kubisty André Lhote. Kiedy Cartier-Bresson pisze o formie i silnym uwarunkowaniu przez nią przekazu, przemawia przez niego formalizm Lhote: „[Cartier-Bresson – M. R.] powie ci, że lubi, by zdjęcia były *aigu*, ostre. Odnosi się przez to nie tyle do ostrości odwzorowania obrazu, ile do precyzji organizacji formalnej i intensywności treści<sup>121</sup>. W czasie, kiedy Cartier-Bresson studiował u Lhote’a, ten zajmował się badaniem uniwersalnych reguł

<sup>119</sup> H. Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, dz. cyt., s. 14 (tłum. własne). W anglojęzycznym wydaniu ostatnie zdanie brzmi odmiennie: „W fotografii organizacja wizualna może wynikać tylko z rozwiniętego instynktu”, por. H. Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, dz. cyt., (tłum. własne), s. 14.

<sup>120</sup> Tériade, którego Cartier-Bresson bardzo szanował, w połowie lat 70. powiedział mu: „W fotografii osiągnąłeś wszystko, co mogłeś. Teraz możesz doświadczyć tylko regresu. Powinieneś znów zająć się malarstwem i rysunkiem”. – cyt. za: H. Cartier-Bresson *We Always Talk Too Much* – wywiad z P. Assouline, 1994, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 131-132 (tłum. własne). Cartier-Bresson posłuchał jego rady, „jako fotograf przeszedł na emeryturę” i przez resztę życia zajmował się głównie rysunkiem.

<sup>121</sup> B. Newhall, *Cartier-Bresson's Photographic Technique*, [w:] L. Kirstein, B. Newhall, *The Photographs of Henri Cartier-Bresson*, MoMa, Nowy Jork 1947 s. 12 (tłum. własne).

arytmetycznych mających rządzić kompozycją plastyczną. Był też wielkim zwolennikiem stosowania zasady złotego podziału.

„Tam [w akademii Lhote’a – M. R.] zrodziło się moje zamilowanie do formy, kompozycji i geometrii w fotografii. Nie umiem tego obliczyć, ale potrafię wskazać gdzie przypada złoty podział. Wszystko to odbywa się bezwiednie. Jest to w takim stopniu częścią mnie, że stało się odruchem. [...] Nawet, kiedy nie trzymam aparatu fotograficznego, moje oko jest ciągle w stanie wzmożenia. Patrzenie sprawia mi przyjemność”<sup>122</sup>.

Cartier-Bresson wydaje się bezustannie eksplorować otaczający go świat w poszukiwaniu idealnych kompozycji, form i porządku plastycznego.



31. Henri Cartier-Bresson, *Seville*, Hiszpania 1932.

Doskonałym przykładem inspiracji kubizmem jest choćby jedna z fotografii Cartier-Bressona, którą zrobił w Sewilli. Kubiści dokonywali dekonstrukcji przestrzeni, po czym syntezowali ją z powrotem przy pomocy, nierzadko widzianych z wielu stron jednocześnie, brył i powierzchni. Te elementy widzimy na przywołanej fotografii Cartier-Bressona. Na fotografii dominują ciężkie szare bryły, które okazują się jakby

<sup>122</sup> H. Cartier-Bresson, *We Always Talk Too Much* - wywiad z P. Assouline, 1994, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 131 (tłum. własne).



beżładnie poustawianymi na ulicy budynkami. Spoczywają one na ciemnych płaszczyznach cieni, z którymi wydają się bezpośrednio niepołączone (za sprawą wysokiego kontrastu). Przeważają linie pionowe silnie rytmizujące i geometryzujące obraz. Bryły, płaszczyzny i linie tak intensywnie na nas oddziałują, że dopiero po chwili dostrzegamy po prawej stronie fotografii stojącego w cieniu chłopca, który zastygł w bezruchu. Podążając za jego spojrzeniem odkrywamy, jakby wyskakujące ze swej kryjówki w lewym rogu fotografii, drugie dziecko.



32. Henri Cartier-Bresson, *Arzila*, Maroko Hiszpańskie 1933.

Na fotografii Cartier-Bressona z Asila (fr. Arzila) w Maroku napotykamy tak charakterystyczną dla malarstwa kubistycznego niejednoznaczność przestrzenną, rezygnację z perspektywy oraz elementy obrazu naśladujące kolaż<sup>123</sup>. Widzimy jedynie peryferyjnie zaakcentowany horyzont. Plaża ma jednolity walor i wydaje się kompletnie płaska. Jesteśmy zdezorientowani z powodu braku jakiegokolwiek punktu odniesienia. Nie pomagają naszej percepcji jakby nadnaturalnie wielkie, ciemne liny, kotwice i ich cienie. Jawią się one jak wyrwana z kontekstu grafika dominująca nad czarnymi

<sup>123</sup> Kubiści posługiwali się prawdziwą techniką kolażu.

sylwetkami niewielkich postaci, wyglądających jak wycięte z innej fotografii elementy kolażu.



33. Henri Cartier-Bresson, *Abruzzo*, Włochy 1951.

Fotografia, którą Cartier-Bresson wykonał przed kościołem w jednym z miasteczek w Abruzji, pozwala nam podziwiać jego dążenie do perfekcji kompozycji. Z pozoru mamy przed sobą zwykłą scenę rodzajową. Ale nasz spokój jest zmacony,

bowiem silnie uderza nas nerwowy rytm pionowych linii balustrady na pierwszym planie, który sprawia, że nasz wzrok szybko zbiega do wnętrza sceny. U dołu schodów stoją dwie kobiety, w tym jedna niosąca na głowie tacę z pieczywem. Co osobliwe, lekko po przekątnej w prawo widzimy jakby te same kobiety idące już dalej w dół brukowanej ulicy. Balustrada dwoma zakosami zabiera nasz wzrok tam, gdzie one podążają. Gdy spostrzegamy zgromadzoną na placu grupę osób mamy nadzieję podnieść wzrok, i nacieszyć się widokiem gór, ale napotykamy metalowy łuk, który powoduje, że wracamy do początku ulicy poprzez płaszczyznę ściany kościoła, nad którego wejściem widnieje zawołanie „Ora pro nobis”. Spostrzegamy troje dzieci stojących pod kościołem. Dziewczynka pośrodku wykonuje rękoma nad głową znak łuku, będący powtórzeniem kształtu, który zaprowadził nas z powrotem do początku sceny.

„Mam obsesję na punkcie jednej rzeczy: wizualnej przyjemności. Największą radością dla mnie jest geometria, co oznacza strukturę. Nie możesz chodzić sobie i szukać struktury, kształtów, wzorów i tak dalej, ale poczujesz zmysłową i intelektualną przyjemność w tym momencie, kiedy masz wszystko skomponowane we właściwym miejscu. To rozpoznanie porządku, który jest przed tobą”<sup>124</sup>.

\* \* \*

Równie istotnym jak kubizm źródłem inspiracji dla Cartier-Bressona był surrealizm: „Kiedy byłem bardzo młody, około 1926-27 roku, nie oddziaływało na mnie malarstwo surrealistyczne, ale koncepcje Bretona. [...] Bardzo podobała mi się koncepcja surrealizmu Bretona, rola spontaniczności i intuicji, a przede wszystkim postawa buntu”<sup>125</sup>. André Breton postulował m.in. uwolnienie myśli spod kontroli rozumu, tzw. czysty automatyzm psychiczny, którego odzwierciedleniem miało być „pismo automatyczne”<sup>126</sup>. Cartier-Bresson wdrażając tę ideę, opisuje akt fotografowania jako wymagający przynajmniej chwilowego zaprzestania myślenia: „Musimy myśleć przed i po, nigdy podczas fotografowania. Nasz sukces zależy od ostrości, klarowności,

<sup>124</sup> H. Cartier-Bresson, *It Jumps Out of You* - wywiad z S. Turner-Seed, 1973, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 58 (tłum. własne).

<sup>125</sup> H. Cartier-Bresson, *An Endless Play* – w wywiadzie z G. Mora, 1986, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 100 (tłum. własne).

<sup>126</sup> Zob. A. Breton *Manifest surrealizmu*, tłum. A. Sandauer, „Twórczość” nr 2/1969, Czytelnik, Kraków, s. 133.



wiedzy, ale za każdym razem, gdy fotografia jest planowana, dopracowywana, staje się banałem”<sup>127</sup>.

Na wiele fotografii Cartier-Bressona możemy spojrzeć w perspektywie koncepcji Bretona o nie-codziennym, nie-konwencjonalnym zestawianiu ze sobą skrajnie odmiennych rzeczywistości, co w założeniu surrealistów miało intensyfikować obraz poetycki i wywoływać silne wzruszenie odbiorcy. Przyjrzyjmy się fotografii z Hyères, najczęściej podziwianej ze względu na jej migawkowość.



34. Henri Cartier-Bresson, Hyères, Francja 1932.

Cartier-Bresson dzięki spostrzegawczości i świetnemu refleksowi zdołał uchwycić na fotografii jadącego rowerzystę dokładnie pośrodku ciasnej przestrzeni między murem a balustradą schodów. Ale czy tak naprawdę tylko o to chodzi w tej fotografii? Pewną podpowiedź daje kompozycja kadru wyraźnie faworyzująca istnienie schodów wijących się u stóp fotografa. Sugeruje to, iż mamy do czynienia z czysto surrealistycznym zestawieniem dwóch skrajnie odległych rzeczywistości. Pierwsza

---

<sup>127</sup> H. Cartier-Bresson, *To Seize Life* – wywiad z Y. Baby, 1961, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 43 (tłum. własne).



z nich, to rzeczywistość dynamiki ruchu szybko poruszającego się liniowo po płaskiej drodze rowerzysty. Druga rzeczywistość to fizycznie nieruchoma, ale dynamiczna w formie serpentyna kubistycznie zdekonstruowanych schodów i balustrad.

Podobną, choć znacznie bardziej złożoną charakterystykę ma przywołana przeze mnie we *Wstępie* fotografia Cartier-Bressona z 1932 roku, zatytułowana *Za dworcem Saint-Lazare*. Również tutaj znajdujemy element akcentujący chwilowość ukazanej sytuacji – człowiek skaczący przez kałużę, który został sfotografowany w momencie swego jakby „lotu” w powietrzu, tuż przed dotknięciem powierzchni wody. Równolegle z tą sytuacją, egzystuje w ramach tego jednego obrazu fotograficznego wiele nieprzystających do siebie rzeczywistości. Skaczący mężczyzna ma swoje nieidealne odbicie w lustrze wody, będące odrębną rzeczywistością. Na parkanie wiszą dwa identyczne plakaty przedstawiające unoszące się w powietrzu sylwetki tancerek będących odmiennym formalnie wariantem postaci skaczącego człowieka i jego odbicia w wodzie. Wyrwana z kontekstu drabina jest rekwizytem w nietypowym dla siebie horyzontalnym położeniu i funkcji – służy za pomost dla skaczącego mężczyzny. Ruch poruszanej przez mężczyznę drabiny wywołał koncentryczne kręgi na wodzie, tymczasem na pierwszym planie spostrzegamy ich trwalsze materialnie odwzorowanie, mianowicie leżące w płytkiej wodzie metalowe obręcze.

„Surrealiści odnaleźli w zwykłych fotografiach istotną cechę, która została wykluczona z wcześniejszych teorii realizmu fotograficznego. Zobaczyli, że zwykłe fotografie, zwłaszcza wyrwane z ich praktycznych funkcji, zawierają bogactwo niezamierzonych, nieprzewidywalnych znaczeń.”<sup>128</sup>

W fotografiach surrealiści szukali treści ukrytych i zaskakujących, choć raczej liczyli na nieświadomość autora w momencie fotografowania. Prawdopodobnie, dlatego tak podziwiali fotografie Atgeta – dokumentujące z pozoru banalne widoki ulic Paryża – w których potrafili jednak dopatrzeć się wielu ukrytych rzeczywistości i nieoczywistych kontekstów.

---

<sup>128</sup> P. Galassi, *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*, The Museum of Modern Art, Nowy Jork 1987, s. 33.



35. Eugène Atget, *Magasin, avenue des Gobelins*, 1925.

Atget z lubością dokumentował witryny sklepowe. Z pozoru jedna z wielu, niewyróżniająca się fotografia przedstawiająca sklep z męską konfekcją mogła odkrywać przed surrealismem istnienie wielu równolegle koegzystujących wewnątrz niej krańcowo odmiennych rzeczywistości. Wewnątrz witryny, na froncie mamy dziwną ekspozycję jakby samoistnie unoszących się w powietrzu rozplaszczonych kuponów materiałów tekstylnych. Za nimi centralną postacią jest pozbawiony głowy i nóg manekin w marynarce. Za sprawą odbijających się w szybie budynków jesteśmy w stanie dostrzec jeszcze stojące w głębi postaci trzech manekinów. Manekin z długimi wąsami patrzy się pustym wzrokiem na zewnątrz sklepu. Ale już manekin stojący w środku kadru spogląda szyderczo, przechylając głowę w kierunku stojącego po lewej stronie uśmiechniętego towarzysza.

W jednym z wczesnych wywiadów Cartier-Bresson opisuje akt fotografowania jako uchwycenie balansu między tym, co fotograf widzi w zewnętrznym świecie a tym, co stanowi jego wewnętrzną wizję: „Kiedy fotografuję moją małą Leicą, mam wrażenie, że jest w tym coś bardzo prawidłowego; z jednym okiem zamkniętym spoglądającym do wewnątrz. Drugie oko, które jest otwarte patrzy [przez wizjer – M. R.] na zewnątrz”<sup>129</sup>. Do pewnego stopnia pobrzmiewa w tym stwierdzeniu koncept Bretona o tzw. przypadkach obiektywnych. Przypadek obiektywny to sytuacja, w której dochodzi do szczególnej koincydencji (trafu, zbiegu okoliczności) między światem wewnętrznym artysty a rzeczywistością zewnętrzną – „nagina się ona niejako do wymogów świata wewnętrznego”. Świat wewnętrzny człowieka jakby prowokuje zaistnienie „sytuacji stanowiących odpowiedź na jego najgłębsze utajone dążenia danej chwili”<sup>130</sup>. Przypadek obiektywny można określić jako magię sytuacyjną, nieprawdopodobną synchronizację zdarzeń lub okoliczności. Rolą fotografa może być właśnie dostrzeżenie owego „przypadku obiektywnego” i sfotografowanie go: „Masz być wrażliwym, próbować odgadnąć, być intuicyjnym - zaufać »przypadkowi obiektywnemu«, o którym mówił André Breton. A aparat fotograficzny jest wspaniałym narzędziem, by złapać ten »przypadek obiektywny«”<sup>131</sup>.

Metaforycznie rzecz ujmując, można powiedzieć, że w filozofii fotografii Cartier-Bressona idea *przypadku obiektywnego* „współpracuje” z **idea decydującego momentu, który jest dla niego: „równoczesnym rozpoznaniem, w ułamku sekundy znaczenia zdarzenia oraz precyzyjnej organizacji form, które nadają temu zdarzeniu właściwy wyraz”**<sup>132</sup>. Można również powiedzieć, że w tym stwierdzeniu Cartier-Bressona jak w soczewce skupia się jego doświadczenie kubizmu, surrealizmu, a także – buddyzmu zen, o którym więcej napiszę w rozdziale trzecim.

---

<sup>129</sup> H. Cartier-Bresson, *A Visitor Falls in Love with Hudson and East River* - wywiad z D. Norman, “New York Post”, 26.08.1946, wol. 145, nr. 235, str. 33 (tłum. własne).

<sup>130</sup> J. Ziarkowska, *Ucieczka do głębi. O surrealizmie w literaturze hiszpańskiej przed 1936*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010, s. 52.

<sup>131</sup> H. Cartier-Bresson *Only Geometricians May Enter* - wywiad z Y. Bourde, 1974, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 65 (tłum. własne).

<sup>132</sup> H. Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, dz. cyt., s. 14 (tłum. własne).

## Robert Frank

Robert Frank urodził się w 1924 roku w Szwajcarii. Jako nastolatek zaczyna interesować się fotografią. Rodzice wykazują się rezerwą, gdy oświadcza im, że zamierza związać z nią swoją karierę zawodową. W czasie II wojny światowej Frank odbywa praktyki w czterech profesjonalnych studiach fotograficznych i uczy się zawodu fotografa. Po wojnie granice się otwierają i Frank postanawia skwapliwie skorzystać z tej sposobności: „Wojna się skończyła i chciałem się wydostać ze Szwajcarii. Nie chciałem tam budować swojej przyszłości. Ten kraj był dla mnie zbyt zamknięty, za mały”<sup>133</sup>. Udaje się do Włoch, a następnie do Paryża, by wreszcie w wieku 22 lat w 1947 roku wsiąść na statek do Nowego Jorku.

Solidna fotograficzna praktyka zawodowa pozwala Frankowi rychło znaleźć pracę w „Haprer’s Bazaar” i „Junior Bazaar”. Jednak Stany Zjednoczone go przytłaczają, przeraża go tempo życia i powszechna pogoń za pieniądzem. Praca komercyjna na pełen etat nie pozostawia wiele czasu na autorską twórczość. „Frank coraz bardziej obawiał się braku swobody ekspresji, która zagrażała mu w »Haprer’s Bazaar« . Dla niego idea wolności była w tym czasie kluczowa”<sup>134</sup>. Frank postanawia pracować jako wolny strzelec.

W 1948 roku nie czekając na zamówienie, wymyśla sobie temat i wyjeżdża w podróż do Boliwii oraz Peru. Na dobrowolnym wygnaniu odzyskuje upragnioną wolność: „Zdałem sobie sprawę, że bezpieczeństwo nie ma znaczenia. Nigdy nie mogłem być tak bezpieczny jak w Szwajcarii, więc nie było powodu, żebym próbował dostać się do ekskluzywnego świata. Pojechałem do Peru, aby zaspokoić własną naturę, aby móc swobodnie pracować dla siebie”<sup>135</sup>. Frank podróżuje koleją lub okazijnym transportem razem z miejscową ludnością; często nocuje pod gołym niebem.

---

<sup>133</sup> R. Frank, *The Pictures are a Necessity: Robert Frank in Rochester, NY November 1988*, red. W. S. Johnson, University Educational Services, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester 1989, s. 26-29 (tłum. własne).

<sup>134</sup> P. Brookman, *Windows On Another Time: Issues of Autobiography*, [w:] *Robert Frank: Moving Out*, red. S. Greenough, P. Brookman, National Gallery of Art, Waszyngton, Scalo, Zurych 1994, s. 146 (tłum. własne).

<sup>135</sup> R. Frank, *The Pictures are a Necessity...*, dz. cyt, s. 30 (tłum. własne).





36. Robert Frank, *Peru*, 1948.

Aby być mobilnym i jednocześnie fotografować musi mieć minimalną ilość sprzętu i bagażu. Choć już wcześniej fotografował aparatem Leica, teraz bardzo docenia jego poręczność. Swobodny styl pracy pozwala mu także przewyciężyć więzy konwencji, które narzuciła mu konserwatywna edukacja zawodowa, otrzymana w Szwajcarii. Jego fotografie już nie muszą być „poprawne” – „[Peru było – M. R.] początkiem mojego nowego sposobu fotografowania”<sup>136</sup>. Frank tak wspomina styl fotografowania, który wtedy odkrył: „Większość moich fotografii przedstawia ludzi; są oni widziani wprost, oczami człowieka z ulicy”<sup>137</sup>. Małomówny i niekomunikatywny Frank<sup>138</sup> za sprawą bariery językowej był również zwolniony z konieczności rozmowy: „To był naprawdę dobry czas; najlepsza wyprawa, jaką kiedykolwiek odbyłem. Nie musiałem się odzywać do nikogo przez prawie miesiąc”<sup>139</sup>. Frank wraca do Stanów

<sup>136</sup> R. Frank, cyt. za: C. Westerbeck, J. Meyerowitz, *Bystander...*, dz. cyt., s. 309 (tłum. własne).

<sup>137</sup> R. Frank, cyt. za: E. Bennett, *Black and White Are Colors of Robert Frank*, Aperture, Nowy Jork 1961, s. 22 (tłum. własne).

<sup>138</sup> Frank posługiwał się szwajcarskim dialektem języka niemieckiego, często niezrozumiałym nawet dla Niemców. Nie nauczył się również dobrze angielskiego, a jego wymowę cechował silny niemiecki akcent.

<sup>139</sup> R. Frank, cyt. za: C. Westerbeck, J. Meyerowitz, *Bystander...*, s. 309 (tłum. własne).

Zjednoczonych, jednak jego fotografie z Ameryki Południowej nie zyskują takiego zainteresowania jak oczekiwał. W ciągu następnych kilku lat wielokrotnie podróżuje między Stanami Zjednoczonymi a Europą. W tym okresie powstaje jedna z najbardziej poruszających mnie fotografii. Melancholijna aura londyńskiej ulicy, wieloznaczność i dramatyzm kadru niezmiennie wzbudzają we mnie silne emocje. Jest to fotografia, która zainspirowała moje zainteresowanie fotografią uliczną.



37. Robert Frank, *Londyn*, 1952.

„Gdy Frank w 1953 roku powrócił na stałe do Stanów Zjednoczonych, dołączył do młodego pokolenia amerykańskich artystów, pisarzy i muzyków, którzy zaczęli analizować zmieniające się wartości kulturowe. Zarówno w swojej twórczości, jak i w życiu członkowie rosnącego pokolenia beatników zaczęli kwestionować to, co David Halberstam nazwał »nijakością, konformizmem i brakiem poważnego celu społecznego i kulturowego w życiu klasy średniej w Ameryce«<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> P. Brookman, *Windows On Another Time: Issues of Autobiography*, [w:] Robert Frank: *Moving Out*, dz. cyt., s. 147 (tłum. własne).

Frank pisze do swoich rodziców w Szwajcarii: „Ostatni raz powracam do Nowego Jorku i postaram się wspiąć się na sam szczyt poprzez moją własną twórczość”<sup>141</sup>. Patrząc na swoje dotychczasowe fotografie dochodzi do wniosku, że zastosowane w nich środki wyrazu są już nieadekwatne: „Pomimo, że bardzo je lubiłem i byłem z nimi bardzo związany, odszedłem od moich wczesnych poetyckich fotografii ponieważ już mi nie wystarczały”<sup>142</sup>. Frank zdaje sobie sprawę, że chcąc zmierzyć się z Ameryką musi wymyślić na nowo estetykę fotografii ulicznej.

Frank, dysponując świeżym spojrzeniem Europejczyka, postanawia ruszyć przez Stany Zjednoczone w fotograficzną podróż. Ponieważ przedsięwzięcie jest czasochłonne i kosztowne w 1954 roku fotograf składa wniosek o stypendium artystyczne do Fundacji Guggenheima i tak pisze w uzasadnieniu:

„Mam na myśli obserwację i zapis tego, co naturalizowany Amerykanin widzi w Stanach Zjednoczonych; co wyraża cywilizacja zrodzona tutaj i rozprzestrzeniająca się na cały świat... Mówię o osobach, rzeczach i sytuacjach, które są zawsze i wszędzie, które łatwo znaleźć, niełatwo wybrać i zinterpretować. Oto niektóre przykłady: miasto w nocy, parking, supermarket, szosa, człowiek, który ma trzy samochody i taki, który nie ma żadnego, rolnik i jego dzieci, nowy dom i rudera z wypaczonych desek, wysublimowany smak, marzenie o wielkości, ogłoszenia, neony, twarze przywódców i publiczności, zbiorniki z benzyną, urzędy pocztowe i podwórka”<sup>143</sup>.

Frank w następnym roku otrzymuje stypendium, kupuje samochód i rusza w szaleńczą podróż przez Amerykę. Początkowo to kilkudniowe wypadki z Nowego Jorku, następnie 9-miesięczna podróż przez całe Stany Zjednoczone na Zachodnie Wybrzeże i z powrotem. Fotograf chłonie przybraną ojczyznę oczami przybysza. Wszystko go interesuje, wszystko fotografuje. Często używa obiektywu szerokokątnego, jakby chciał zobaczyć jak najwięcej, nawet w czasie wykonywania pojedynczej fotografii. Cały czas działa momentalnie i instynktownie; jak to określił Allen Ginsberg: „Spontaniczne spojrzenie – natychmiastowa prawda”<sup>144</sup>.

---

<sup>141</sup> R. Frank, cyt. za: M. Gasser *Zurich to New York: „Robert Frank, Swiss, unobtrusive, nice...”*, [w:] *Robert Frank: Moving Out*, dz. cyt., s. 50 (tłum. własne).

<sup>142</sup> R. Frank, *The Pictures are a Necessity...*, dz. cyt., s. 38 (tłum. własne).

<sup>143</sup> R. Frank, *Guggenheim Application and Renewal Request, 1954-55*, [w:] R. Frank, *Robert Frank: New York to Nova Scotia*, Steidl Verlag, Getynga 2005, s. 20 (tłum. własne).

<sup>144</sup> A. Ginsberg, *Robert Frank to 1985 – A Man*, [w:] R. Frank, *Robert Frank: New York to Nova Scotia*, dz. cyt., s. 74 (tłum. własne).





38. Robert Frank, *Funeral*, St. Helena, Karolina Południowa 1955-56.

Co zobaczył Frank w czasie swoich podróży? Amerykańskie flagi, wiece polityczne, pogrzeby, kowbojów na rodeo, puste biura, eleganckie kobiety w kasynach, kina, dzieci w sklepie z cukierkami, bogaczy w limuzynach, segregację rasową, smutne kelnerki, biedę i bezdomność, rodziny podróżujące w samochodach, kościoły różnych religii, transwestytów, trolejbusy, starych samotnych ludzi, maszyny grające w pustych barach, wyobcowanie, świadków Jehowy, farmy na pustkowiu, martwe ofiary wypadków, więcej maszyn grających, wraki samochodów w ogródkach, zmęczone sprzedawczynie, stacje benzynowe, pucybuta w toalecie męskiej, cmentarze, nieciekawe witryny sklepowe, policjantów...

Frank nigdzie nie zatrzymuje się na dłużej. Gdy już nie ma siły jechać, prosi autostopowiczów, żeby poprowadzili jego samochód. Cały czas musi czuć rytm drogi, pozostawać w ruchu. Takie same są jego fotografie – bywają poruszone, nieostre, rozedrgane, przekrzywione. Czasami główny temat zajmuje tylko peryferyjną część kadru; trudno domyślić się, co zaciekało Franka. Ludzie na fotografiach są często odwróceny do nas plecami albo widzimy tylko fragment ich ciała lub twarzy, tak że nie można odgadnąć wyrazu twarzy. Moment wykonania fotografii wydaje się przypadkowy; fotograf nie wskazuje nam szczególnie interesującej chwili.





39. Robert Frank, *Elevator*, Miami Beach ok. 1955-56.

Jednak fotografie Franka nie są po prostu niedbałe, jakby były dziełem nieświadomego dyletanta; nie pozwalają na przejście obok nich obojętnie. Niedoskonałość i mankamenty tych fotografii są prowokujące, drażniące, wprowadzają nas w niepokój, dezorientację, wywołują dysonans, czasami odrzucają, czasami – oglądając je wpadamy w poczucie pustki bądź beznadziei. Frank świadomie zerwał wszystkie więzy klasycznych konwencji fotograficznych, żeby pokazać Amerykę. Dotyczy to również ogłoszonej zaledwie kilka lat wcześniej i powszechnie podziwianej koncepcji *decydującego momentu* Cartier-Bressona. Nie tworząc doktryn, Frank wykazał erozję *decydującego momentu*, przeciwstawił mu swój nie-decydujący moment, *chwile pomiędzy*, pustkę, niejednoznaczność, rozchwianie i chaos formalny. Prawdopodobnie jedyną płaszczyzną, na której mogliby wówczas spotkać się Cartier-Bresson i Frank było łączące ich przekonanie, iż do zrozumienia natury rzeczy nie można dojść metodami racjonalnymi, tylko przy pomocy intuicji i spontanicznego działania. Jednakże już wyniki działania ich obu były skrajnie różne. Uważa się, że „Nowy styl fotografii, który Cartier-Bresson wymyślił, to sposób na nadanie

przejrzystości świata w ruchu<sup>145</sup>”. Świat Franka również był w ruchu, ale jemu nie zależało na przejrzystości, napotkany przez niego świat nie był harmonijny, a skoro tak było, to fotograf również nie dawał mu czasu, by się „zrównoważył”. Może tak się wydarzało, ale Franka już tam dawno nie było.



40. Robert Frank, *Canal Street*, Nowy Orlean 1955-56.

Frank w czasie swoich prawie dwuletnich podróży, używając aparatów Leica zrobił 767 rolek filmu. Fotograf działał jednak świadomie i nie był chaotyczny – na dużą ilość materiału przypada mnogość tematów, a nie ilość wariantów jednego tematu. Oglądając stykówki widać, iż Frank przeznaczał maksymalnie cztery klatki na temat, a czasami wystarczała mu jedna. Fotograf po powrocie do Nowego Jorku liczy się z tym, że musi opracować tak wielką ilość materiału w cykl, który będzie można zaprezentować. Wykonuje kopie stykowe negatywów, przegląda 27000 klatek i wybiera 3000 fotografii do wykonania powiększeń. Frank zamierza precyzyjnie ustalić kolejność oglądania fotografii, co może zapewnić mu tylko forma albumu. Niestety w Stanach Zjednoczonych nie może znaleźć wydawcy, który byłby zainteresowany

---

<sup>145</sup> P. Galassi, *Henri Cartier-Bresson...*, dz. cyt., s. 38 (tłum. własne).

współpracą. Wyjeżdża do Francji, gdzie album ma wydać poznany wcześniej wydawca i promotor fotografii Robert Delpire. Fotograf i wydawca dokonują wspólnie dalszej selekcji fotografii. Finalnie w albumie znajdzie się ich zaledwie 83. Frank nalega, by nie publikować fotografii na stronach rozkładowych, lecz wyłącznie na stronach nieparzystych, a na stronach parzystych zamieszczać tytuły fotografii. Stał za tym większy zamysł niż tylko estetyczny: „Posiadanie zasadniczo pustej strony między obrazami pozwoliłoby każdej fotografii, gdy strona była przewracana, stać się powidokiem nałożonym na chwilę na następną. Dzięki temu album zezwalałby na następstwo obrazów wynikające z montażu nieruchomych fotografii”<sup>146</sup>. Zabieg ten pozwoliłby łączyć następujące po sobie fotografie. Frank przyznał: „Zawsze starałem się wykonać pojedynczą fotografię, która naprawdę mówiłaby wszystko [o danej sytuacji – M. R.], to by było arcydzieło”<sup>147</sup>. Jednakże w pewnym momencie zwątpił czy jest to wykonalne: „Od 1953 roku nie wierzył już, że jest to możliwe: ludzie, relacje, pojmowanie, a nawet natura były zbyt złożone, zbyt niejednoznaczne, zbyt płynne, aby można je było podsumować na jednym zdjęciu”<sup>148</sup>. W tym kontekście staje się jasne, dlaczego niektóre fotografie Franka wydają się mieć charakter otwarty, niepełny, niedokończony. Dzięki tym właściwościom pozwalają się zestawiać z innymi fotografiami w sekwencji i umożliwiać bardziej złożoną wypowiedź na temat jakiegoś zjawiska, niż można by to uczynić przy pomocy jednej fotografii. „Książka Franka jest radykalnym odejściem od samowystarczalnych pojedynczych fotografii Cartier-Bressona, Kertésza, Brassai i innych”<sup>149</sup>.

Album zostaje wydany we Francji w 1958 roku pod tytułem *Les Américains* i wzbudza w Europie duże kontrowersje. W następnym roku album zostaje opublikowany również w Stanach Zjednoczonych pod tytułem *The Americans* (ze wstępem Jacka Kerouaca). Początkowo odbiór albumu jest bardzo negatywny, a Frank zostaje nawet pomówiony o „atak na Amerykę”. Rychło jednak doceniono doniosłość albumu i wyjątkowość osiągnięcia Franka, zarówno w dziedzinie fotografii ulicznej, jak i rozwoju narracji fotograficznej. Album *The Americans* często określany

---

<sup>146</sup> C. Westerbeck, J. Meyerowitz, *Bystander...*, dz. cyt., s. 311 (tłum. własne).

<sup>147</sup> R. Frank, *The Pictures are a Necessity...*, dz. cyt., s. 38 (tłum. własne).

<sup>148</sup> S. Greenough, *Fragments That Make a Whole Meaning in Photographic Sequences*, [w:] *Robert Frank: Moving Out*, dz. cyt., s. 109 (tłum. własne).

<sup>149</sup> C. Westerbeck, J. Meyerowitz, *Bystander...*, dz. cyt., s. 311 (tłum. własne).



jest jako „film na papierze”. Nie jest dużym zaskoczeniem, że Frank po wydaniu *The Americans*, już nigdy nie powróci do fotografii ulicznej i zajmie się robieniem filmów.

Po latach Cartier-Bresson łagodząc ostrość swoich koncepcji, wchodzi niejako w dialog z Frankiem, zaskakującym stwierdzeniem:

„W końcu wszystkie momenty są takie same. Wszystkie momenty są nie-decydujące w strumieniu rzeczywistości. Jednak dla mnie, jak dla każdego artysty, istnieje rozpoznanie ratującego mi życie porządku formalnego, przeciwdziałającego dezintegracji poprzez banal, chaos czy zapomnienie. I to też można znaleźć w twórczości Roberta Franka, choć nasze rozwiązania wizualne różnią się, ponieważ mamy różne wizje świata”<sup>150</sup>.



41. Robert Frank, *Barber shop through screen door*, McClellanville, Karolina Południowa 1955-56.

<sup>150</sup> H. Cartier-Bresson, *The Main Thing Is Looking* - wywiad z A. Desvergues, 1979, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 108-109 (tłum. własne).



### III.

## PROCES TWÓRCZY - PYTANIA I REFLEKSJE

Tak jak napisałem we *Wstępie* do tej pracy, swoją praktykę artystyczną umiejscawiam w gatunku fotografii ulicznej. Jedną z charakterystycznych cech tej fotografii jest spektakularność, którą dookreśliłbym po pierwsze jako szukanie niezwykłego w codzienności/zwyczajności, kiedy dzieje się w niej naraz coś niezwykłego, i po drugie – jako pokazywanie zwyczajności w niezwykalny sposób, kiedy forma zmierza do tego, żeby pokazać to zdarzenie jako niezwykające.

Próbuję taki sposób widzenia i myślenia zreinterpretować, przekroczyć. Podejmuję przy tym dialog z filozofią fotografii sformułowaną przez Henri Cartier-Bressona, zwłaszcza z ideą *decydującego momentu*. Dokładniej mówiąc – z aspektem tej idei dotyczącym uchwycenia przez fotografa kwintesencji danej chwili, w której świat jawi się w pełni swojej równowagi, jako doskonała całość.

Moja intencja twórcza wiąże się z innym problemem artystycznym, z inną wizją i przeżywaniem świata. Podobnie jak ujmował to Robert Frank, chodzi mi o dostrzeganie i odsłanianie w rzeczywistości momentów nierównowagi, chwil *pomiędzy*. Fotografowanie traktuję jako kontemplację. Łacińska etymologia tego słowa oznacza tyleż „rozważanie”, co „przypatrywanie się”, „skupianie się na oglądaniu”<sup>151</sup>. Pociąga mnie kontemplacja zwyczajności, nastrojenie na odczuwanie i fotografowanie rzeczywistości *pomiędzy* – by tak rzec – momentami decydującymi. Te *niedecydujące momenty*, *chwile pomiędzy* są w moim odczuciu esencją życia. Nie pamiętamy ich, np. przejazd tramwajem – często zauważam, że nie pamiętam, co było *pomiędzy* momentem, w którym wsiadłem do tramwaju i gdy z niego wysiadłem. Nic się nie wydarzyło, nie było decydującego momentu. Niby nic się nie dzieje, ale to przecież

---

<sup>151</sup> <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/kontemplacja;5441946.html> (dostęp: 12.11.2021).

**jest.** Bycie w chwili, w sytuacji tak prostej, że wydawałoby się banalnej, we fragmencie czasoprzestrzeni. To trudne do wyartykułowania, niemniej stanowi mój intensywny, specyficzny sposób doświadczania życia i ujmowania go w kadr obrazu fotograficznego.

Nie wyczekuję więc jakiegoś szczególnego zdarzenia i co za tym idzie – *decydującego momentu*. W każdym bowiem momencie coś się wydarza. Jak pisał Garry Winogrand: „Żaden moment nie jest najważniejszy. W każdym momencie może być to coś”<sup>152</sup>. Prymarne jest w moim działaniu artystycznym odczucie **tego, co jest – dostrzeżenie formy i tematu tam, gdzie pozornie ich nie ma**, np. pospolitość sytuacji, banał stojących na przystanku tramwajowym osób.



42. Fot. #16 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem*. *Fotografia nierównowagi*, 2019.

Ta sytuacja prawie nic nie przekazuje, można powiedzieć, że w tej fotografii brakuje przekazu. Nie dążę jednak do intensywnego przekazu, tak jak jest to przyjęte w praktyce fotografii ulicznej. Przekaz buduje się gdzie indziej – w odczuciu potencjału znaczeniowego i emocjonalnego tej nie-szczególnej, nie-wyjątkowej sytuacji. Ludzie na fotografii, wpatrzeni w swoje telefony komórkowe, wy-odrębnieni wobec

<sup>152</sup> *Photography through the Lens of Garry Winogrand* <https://www.metmuseum.org/blogs/teen-blog/2014/photography-through-the-lens> (dostęp: 12.11.2021) (tłum. własne)

siebie niejako kultywują swoją samotność. Łączy ich ta sama czynność (stanie, patrzenie w ekran telefonu), a jednocześnie poprzez to radykalne wewnętrzne odseparowanie wydają się jakby ucieleśnieniem samotności chwili: niekomunikujących się, niemających na siebie wpływu, odseparowanych bytów, z których każdy jest dla siebie całym światem. Jedynie na moment utworzyli oni statyczną i zarazem rytmiczną konfigurację przestrzenną. Przy czym jest to moment tuż przed ruchem. Zatem moment w pewnym sensie niedokończony, ale nie to jest ważne. Ważne, że zaistniał.



43. Fot. #9 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem*. *Fotografia nierównowagi*, 2019.

Podobne wyobcowanie, czy wręcz jego metaforyczne spotęgowanie, dostrzegłem w sytuacji ukazanej na fotografii #9. Przez chwilę wydaje się, że wypełniająca niemal całą przestrzeń wielkiego billboardu, roześmiana twarz modelki uwodzicielsko patrzącej w kierunku twarzy jadącego przed billboardem rowerzysty, to jedna i ta sama rzeczywistość, w której dochodzi do interakcji. Ironia, ironiczna złudność tego wrażenia i *de facto* sytuacja pseudo-kontaktu objawia się w dysproporcji skali twarzy modelki z billboardu i realnej sylwetki rowerzysty, we współistnieniu dwóch elementów, nienależących tak naprawdę do tego samego świata.

We *Wstępie* sygnalizowałem też, że zadanie artystyczne i badawcze, które przed sobą stawiam wyraża się również w pragnieniu, by możliwie jak najbardziej zbliżyć się



z fotografowaniem do patrzenia i zapamiętywania. Pojawiają się w tym kontekście zasadnicze pytania:

- ❖ *Jakie są cechy patrzenia?* Patrzymy w sposób ciągły. Nie kadrujemy. Można powiedzieć, że patrzenie jest zjawiskiem nie tyle kadrującym (powierzchniowym), ile raczej wektorowym (kierunkowym).
- ❖ *Jakie są cechy zapamiętywania?* Nie zapamiętujemy wszystkiego i w zasadzie nie jesteśmy w stanie tego procesu kontrolować. Kluczowa wydaje się tutaj wrażeniowość.
- ❖ *Jakie są cechy fotografowania?* Współzależność migawkowości (źródłosłów od migawki aparatu), wyboru tematu, kadrowania sytuacji, kompozycji obrazu.

Patrzenie sytuuje się nie tylko w domenie przestrzeni, ale także w domenie czasu. W oczywisty sposób nie można na fotografii technicznie uwiecznić ciągłości patrzenia, czy ciągłości od patrzenia do zapamiętywania. Kiedy więc piszę, że zależy mi, by możliwie jak najbardziej zbliżyć się z fotografowaniem do patrzenia i zapamiętywania, to chodzi mi o niezmiennie dla mnie ważne wewnętrzne doświadczenie i praktykę *przeciągłego spojrzenia czułym okiem*. Przy czym *przeciągłość spojrzenia* nie oznacza tu jedynie czasu spoglądania. Oznacza także intensywne, całkowicie mnie angażujące wpatrywanie się/„wpatrzenie się” w to, co się wydarza, choć pozornie wydaje się, że nie dzieje się nic.



44. Fot. #3 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem*. *Fotografia nierównowagi*, 2019.



Innymi słowy, w mojej idei *przeciągłego spojrzenia* czułym okiem chodzi o wpisanie w obraz fotograficzny własnego doświadczenia kontemplacji zwyczajnych i wydawałoby się nieinteresujących mikro-sytuacji. Zawarcie tej sugestii w obrazie fotograficznym stanowi bardzo ważną dla mnie intencję artystyczną.

Urzeczywistniając to dążenie twórcze rezygnuję z kadrowania przez wizjer na rzecz odczucia/świadomości pola widzenia aparatu. Do kwestii tej powrócę w dalszej części rozdziału.

## Tło buddyźmu zen

Zarazem bardzo istotne jest dla mnie odkrycie szczególnego pokrewieństwa z Cartier-Bressonem. Chodzi o zainteresowanie buddyźmem zen, tzn. dostrzeżenie w nim szczególnego i ponadkulturowego źródła inspiracji.

Cartier-Bresson w wywiadzie z 1974 roku z Yves'em Bourde na zadane pytanie: „Często cytujesz książkę *Zen w sztuce łucznictwa...*” odpowiedział:

„Ta książka Herrigela, którą odkryłem kilka lat temu, wydaje mi się fundamentalna dla naszego zawodu fotografa. Matisse podobnie pisał o rysunku: »wyznacz sobie dyscyplinę, uczynij rygor zasadą, zapomnij o sobie całkowicie«. A w fotografii postawa musi być taka sama: oderwij się, nie próbuj niczego udowodniać. Moje poczucie wolności jest takie samo: rama, którą można dowolnie wypełnić. To jest podstawa buddyźmu zen - oświecenie: wchodzisz z wielką energią, a potem udaje ci się przekroczyć własne ja”<sup>153</sup>.

Cartier-Bresson zalecał przyjęcie w artystycznej praktyce fotografa perspektywy zen – niewymuszonej jednie koncentracji i działania. Zdanie z wydanej w 1956 roku książki Eugena Herrigela *Zen w sztuce łucznictwa*: „Łuk, strzała, cel, ja – wszystko stapia się w jedną całość, i już nie mogę oddzielić poszczególnych części”<sup>154</sup> można potraktować jako pewnego rodzaju *credo* Cartier-Bressona. Właśnie w kontekście buddyźmu zen akcentował on wymóg „zatracenia samoświadomości” –

<sup>153</sup> *Only Geometricians May Enter* – wywiad z Y. Bourde, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 65 (tłum. własne).

<sup>154</sup> E. Herrigel, *Zen w sztuce łucznictwa*, tłum. M. Kłobukowski, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1987, s. 78.

„un oubli de soi même”<sup>155</sup>. Ten stan zawieszenia świadomości „ja” był dla niego tożsamy z poczuciem „zaangażowania w to, co uchwytuje się poprzez wizjer aparatu” i był warunkiem, by „nadać światu znaczenie”<sup>156</sup>.

W kolejnym wywiadzie, udzielonym w 1994 roku Pierre’owi Assouline, pytany o to, co dał mu buddyzm, powiedział:

„Pomógł mi lepiej zrozumieć pytanie, na którego punkcie mam obsesję: nie przestrzeń, ale czas, nieskończenie krótki czas trwania, pełnia chwili. Czas to konwencja. Buddyzm mówi nam, że nie jest liniowy, że nie porusza się tylko w jednym kierunku. [...] Dzięki buddyzmowi, który głęboko na mnie wpłynął, mogłem lepiej zmierzyć się z problemem czasu. [...] Fotografia jest zajęciem nieco skrzywionym. »Gotowe! Dalej, dalej!« W buddyzmie liczy się chwila. Ludzie myślą za dużo i bezkrytycznie. W jednym ze swoich listów Cézanne pisze: »Kiedy maluję i zaczynam myśleć, wszystko się psuje«. W dzisiejszych czasach artyści mniej patrzą, a więcej myślą. Rezultatem jest akademizm nazywający siebie awangardą. Trzeba w pełni żyć chwilą, to jedyny sposób, by być obecnym w tym, co się robi”<sup>157</sup>.

Znamienne jest dla Cartier-Bressona przywoływanie dwojakiej metaforyki opisującej praktykę fotografa fotoreportera/dokumentalisty. Z jednej strony porównuje fotografa do myśliwego, polującego na motyw. Charakteryzując go właśnie w taki sposób, pisze: „Przez cały dzień krążyłem po ulicach, czując się bardzo napięty i gotowy do skoku, zdeterminowany, by »uwięzić« życie – uchwycić życie w akcie życia. Przede wszystkim pragnąłem ująć w jednym zdjęciu całą esencję jakiejś sytuacji, która właśnie rozwijała się na moich oczach”<sup>158</sup>. Z drugiej strony – aktualizuje rozumienie swojej praktyki artystycznej jako bycie świadkiem i dawanie świadectwa: „Oczywiście fotografia jest środkiem wyrazu, podobnie, jak muzyka czy poezja. Tak się wyrażam; to także mój zawód. Właśnie dzięki naszym fotografiom mamy możliwość do dawania świadectwa...”<sup>159</sup>.

<sup>155</sup> H. Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature*, Editions Fata Morgana, Paris 1996, cyt. za: D. Davies, *O „znaczeniu zdjęć”: Cartier-Bresson „odpowiada” Scrutonowi*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, tłum. I. Zwiech, Universitas, Kraków 2013, s. 200.

<sup>156</sup> Zob. H. Cartier-Bresson, *The Mind's Eye*, Aperture, New York 1999, s. 15 – 16; cyt. za: tamże.

<sup>157</sup> *We Always Talk Too Much* – wywiad z P. Assouline, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 130 – 131 (tłum. własne).

<sup>158</sup> P. Galassi, *Henri Cartier-Bresson...*, dz. cyt., s. 34 (tłum. własne).

<sup>159</sup> *A Reporter* – wywiad z D. Masclet, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 10 (tłum. własne).

## Fotograf-myśliwy vs fotograf-świadek

W wielu tekstach poświęconych fotografii ulicznej – mających charakter poradników czy będących zapisem refleksji artystów lub krytyków sztuki – przewija się przede wszystkim metafora **fotografa-myśliwego**. Metafora ta rozwijana jest w formułach retorycznych takich, jak np.: *szukanie mocnych tematów, polowanie na temat, strzelanie zdjęciami*. W istocie konotuje ona, ale i zarazem projektuje pewnego rodzaju inwazyjność czy wewnętrzne napięcie związane z oczekiwaniem zdobywcy na atrakcyjną zdobycz. Przyznaję, że nie identyfikuję się z takim sposobem ujmowania/rozumienia praktyki przestrzenno-artystycznej, jaką jest fotografia uliczna.

Zdecydowanie bardziej niż metafora **fotografa-myśliwego** bliższa mi jest metafora **fotografa-świadka** i w niej dostrzegam możliwość określenia swojej tożsamości artystycznej: „Świadkiem jest ten, który opowiada historię. Bez świadka nie ma historii i bez historii nie ma też świata. To dotyczy straconego czasu zbiorowego oraz naszego straconego czasu. »Nazwijcie mnie Izmaelem...« – tak zaczyna się *Moby Dick*. Nie ma znaczenia, kim jest Izmael czy jak ma na imię: on jest świadkiem”<sup>160</sup>. Niezwykle adekwatnie ujął stan bycia świadkiem Jerzy Grotowski:

Świadek trzyma się nieco na uboczu, nie chce się wtrącać, pragnie być przytomnym [podkr. – M. R.], zobaczyć to, co się dzieje [...]. *Respicio*, to słowo łacińskie, oznaczające szacunek dla rzeczy, oto funkcja świadka rzeczywistego; nie wtrącać się ze swoją mizerną rolą, z ową natrętną demonstracją – »ja też«, ale być świadkiem, czyli nie zapomnieć, nie zapomnieć za każdą cenę<sup>161</sup>.

Grotowski charakteryzując figurę świadka, pisze o *byciu przytomnym*, co stanowi równoznaczne określenie *uważności*. *Przytomność/uważność* jest niezbywalna w praktyce buddyzmu zen, można powiedzieć, że ją definiuje. Do tego kontekstu kulturowego, choć nie wprost, nawiązuje Grotowski.

W buddyzmie zen *uważność, przytomność umysłu* oznacza umiejętność całkowitego bycia w tu i teraz, w obecnej chwili, jak też wewnętrzne doświadczanie nie-oddzielności, nie-dualizmu pomiędzy „ja” i światem. Uważna obecność to stan, w którym „ja”, świadomość staje się świadkiem tego, co się wydarza, to stan czuwania

---

<sup>160</sup> F. Rella, *Figure del male*, Feltrinelli, Milan 2002, s. 54.

<sup>161</sup> J. Grotowski, *Teatr a rytuał*, [w:] *Wiedza o kulturze. Część III. Teatr w kulturze*, oprac. W. Dudzik, L. Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998, s. 226.

uwolniony od oczekiwań i zamierzeń. W odniesieniu do praktyki fotografii ulicznej oznacza zatem rezygnację z *bycia myśliwym*, z *polowania na atrakcyjne zdarzenie/temat*. Nie jest to tożsame z biernością, bezwolnością, brakiem decyzji. Wręcz przeciwnie, to *uważna obecność świadka* umożliwia szczególną integrację racjonalności, wrażliwości i intuicji, i wskutek tego – decyzję o naciśnięciu spustu migawki. Fotografia staje się wypadkową, funkcją *uważnej/przytomnej obecności świadka*.

Nie praktykuję buddyzmu zen, ale podobnie jak i dla Cartier-Bressona, również dla mnie stanowi on źródło inspiracji egzystencjalnych i zarazem artystycznych. Owo „zatrzenie samoświadomości”, akcentowane przez Cartier-Bressona, rozumiem jako kultywowanie uważności/przytomności świadka, jako kontemplacyjne „wpatrzenie się” *przeciągłym spojrzeniem czułym okiem* nie tyle jednak w wizjer aparatu, ile w to, co wydarza się w polu postrzegania.

## Kontemplacja w ruchu

Gdy więc wychodzę z aparatem do miasta, czekam spokojnie na zestrojenie się z tym, co się dzieje. Czekam, jak się ta przestrzeń rozwinie. Określiłbym to cichym i zarazem intensywnym zestrojeniem z tym, co się przejawia, zaistnieje. Patrick Maynard nazwał to „silnym poczuciem współpracy pomiędzy fotografem a biegiem wydarzeń”<sup>162</sup>.

Zazwyczaj staram się być w ciągłym ruchu. Chodzenie staje się rodzajem kontemplacji/medytacji w ruchu, w której krajobraz miejski jest nie tylko widokiem, ale także pewną modalnością mojego doświadczenia cielesnego. Moje wędrujące ciało „zamieszkuje przestrzeń i czas”<sup>163</sup> na podobieństwo ciała flâneura chłonnego wrażenia.

Staram się dostrzec, co zaistnieje w czasoprzestrzeni. Jednak nie na zasadzie spektakularności zdarzenia. To raczej coś poruszającego spojrzenie, odczucie splotu światła, formy, sylwetki. Energia w ludziach, przestrzeni, świetle. Czasami decyzja nie

---

<sup>162</sup> P. Maynard, *Przestrzeń i czas w fotografii*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, dz. cyt. s. 245.

<sup>163</sup> Sformułowanie francuskiego filozofa Maurice’a Merleau-Ponty’ego. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 159.



jest *stricte* mentalna. Wybór płynie z rytmu wewnętrznego, czasami na poziomie ciała, organicznym. Tak jak na przykład na fotografii #21, na której gra światła, rytm stopni schodów i dynamika ludzkich kroków ujawniają fascynującą dla mnie momentalną jedność człowieka z miejskim otoczeniem – jego szczególną, cielesną asymilację z formą architektoniczną miasta.



45. Fot. #21 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, 2019.

Nieraz robię jeden film nawet przez tydzień. Nie można fotografować dłużej niż kilka godzin, bo wchłanianie miasta z nastawieniem na obserwację/kontemplację jest wyczerpujące. To wejście w przestrzeń, którą się odczuwa, ale jednocześnie może się pojawić habituacja, znieczulenie na nadmiar bodźców. Z drugiej strony ważne jest, żeby życie miasta i wielość jego bodźców nie rozpraszały, żeby czuć siebie, sytuację, otoczenie, być w otwartości decyzji i jednocześnie w koncentracji. Nie wystarczy więc fotografować wszystkiego, co się widzi, ale raczej wyczekać chwilę, co do której zachodzi nadzieja, że zostanie sfotografowana.

Działam tak, jakby nie było aparatu, staram się nie zajmować aparatem, by nie tworzyć dystansu i by przede wszystkim być w tej rzeczywistości. Cartier-Bresson traktował aparat fotograficzny jako „szkicownik, narzędzie intuicji

i spontaniczności”<sup>164</sup>. Tak jak pisałem wcześniej, rezygnuję z fotografowania przez wizjer na rzecz odczucia/świadomości pola widzenia aparatu. W ten sposób aparat jeszcze bardziej staje się elementem relacji. Nie nastawiam ostrości, lecz posługuję się strefowym systemem nastawiania na ostrość. Ufam pierwszemu spojrzeniu; spontanicznie wybieram kąt spojrzenia. Zanim zdążyłbym popatrzeć w wizjer, fotografia jest już wykonana. Staranne kadrowanie może prowadzić do utraty świeżości, energia sytuacji może się ulotnić. Zależy mi także na tym, aby moja ingerencja w czasoprzestrzeń była zminimalizowana. Co ciekawe, po wywołaniu fotografii okazuje się, że choć nie używam wizjera, to nie wymagają one przekadrowania.

### Nierównowaga/niedoskonałość

Garry Winogrand pisał: „Fotografuję żeby zobaczyć jak coś wygląda sfotografowane”<sup>165</sup>. Porusza mnie prostota tego stwierdzenia. Tak, chcę oczywiście zobaczyć świat sfotografowany. Jaki świat się odsłania w detalach, we fragmentach, nie w jego spektakularności, ale w tych pozornie nieokreślonych, zbagatelizowanych momentach życia. Jaka jest tego wartość? Tu i teraz – istota fotografii. Teraźniejszość, która umyka i może nie osiągnie swojego stanu równowagi.

Wybór tych, a nie innych fotografii jest kolejną manifestacją niedoskonałości, niewidoczności, która staje się widoczna. Ten drugi plan, coś w rodzaju marginesu, peryferii, staje się istotny jako fotografia. Ale nie dlatego, że stanowi jakąś całość „narracyjną”, kompletność sytuacyjną. Bardziej chodzi o odczucie, doznanie, impresję świata we mnie, które mogłoby się pojawić również w odbiorcy fotografii. O utrwalone na kliszy obrazy/sytuacje, które zapadają w pamięć jako szczególnie dla mnie ważne pośród tych, które zobaczyłem w ciągu dnia. Wybieram tą, a nie inną fotografię ze względu na jego odczuwalny potencjał znaczeniowy i emocjonalny.

---

<sup>164</sup> Zob. D. Davies, *O „znaczeniu zdjęć”: Cartier-Bresson „odpowiada” Scrutonowi*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, dz. cyt., s. 199.

<sup>165</sup> G. Winogrand cyt. za: T. Papageorge, *About a Photograph: New York, 1967, by Garry Winogrand*, *Transatlantica* 2/2014 s. 5, <http://transatlantica.revues.org/7084> (dostęp: 21.11.2021) (tłum. własne).

Algirdas Julien Greimas w swoim traktacie *O niedoskonałości*, w którym pobrzmiewa echo buddyzmu zen, pisze:

Każda drobina jest niezależna, każda cząsteczka materii zawiera potencjalnie wszystkie formy i energie, które konstytuują się na powierzchni. Każdy przedmiot jest wart rozważenia; opadający liść pozostaje, jak mówi Calvino w swoim japońskim opowiadaniu *Podróżnik*, światem w sobie. Uprawiane przez nas obsesyjne dążenie do całości można zastąpić kontemplacją tego, co nieskończenie małe: *totus i unus* znaczy dokładnie to samo<sup>166</sup>.



46. Fot. #17 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem*. *Fotografia nierównowagi*, 2019.

Przykładem percepcji zorientowanej na detal jest utrzymana w nieostrości fotografia #17. Drobina, okruczem sytuacyjnym prowokującym do kontemplacji jest na tym obrazie fenomenalne „rozświecenie” torebki foliowej z zakupami, niesionej przez jedną z osób, które wychodzą z czeluści przejścia podziemnego ku światłu. Ta rozświetlona torba staje się *punctum* – miejscem przebicia, przełamania *studium*.

---

<sup>166</sup> A. J. Greimas, *O niedoskonałości*, tłum. A. Grzegorzcyk, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993, s. 59.



Jak pisze Roland Barthes: „*Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie (ale też uderza mnie, uciska)”<sup>167</sup>. W asymetrycznie skadrowanej sytuacji z przystanku tramwajowego (fotografia #20) moc *punctum* ma dla mnie sylwetka mężczyzny siedzącego na skraju ławki i psa leżącego przy jego nogach. Pochylenie głowy i pleców mężczyzny w stronę psa, ale tak, jakby przytłaczał go trudny do wysłowienia ciężar, jego ręka przytrzymująca obrożę i łapa psa na bucie mężczyzny – wszystko to zamyka się w „plamkę” *punctum*, figury samotności/osobności tworzonej przez człowieka i psa we fragmencie obojętnej czasoprzestrzeni miasta.



47. Fot. #20 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, 2019.

Kontemplowanie nierównowagi, niedoskonałości, chwil *pomiędzy* to praktyka artystyczno-badawcza, w której odnajduję możliwość porównania swoich fotografii do *haiku*. Ta japońska forma poetycka traktowana jest jako jedna ze sztuk buddyzmu zen. W *haiku* nie ma „żadnej tajemnicy, natchnienia, duszy artysty, tylko pewien sposób

<sup>167</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 47.



patrzenia na to, co nas otacza, który to sposób stosować może każdy. [...] Chodzi o spojrzenie na świat takim, jakim on jest”<sup>168</sup>.

*Haiku* wylania się z przytomności bycia w tu i teraz, jest zapisem wrażenia/nastroju, zmysłowego doświadczenia zwyczajności/codzienności, uchwyconych poprzez detal, fragment. Np. *haiku* mistrza Matsuo Bashō:

*na uschniętej gałęzi  
siedzi samotna wrona  
nadchodzi jesień*<sup>169</sup>.

Znamienna dla *haiku* jest jego jakby niekompletna, niepełna struktura, która oczekuje na dopełnienie w odbiorcy – w jego uczuciu i refleksji.

Buddyzm zen stanowi w jakiejś mierze możliwą i istotną wykładnię estetyczną dla podjętej przeze mnie praktyki artystycznej. Jednak nie chodzi o to, że próbuję inkorporować lub naśladować zasady tradycyjnej estetyki japońskiej takie, jak asymetria, niedoskonałość, koncentracja na detalu (w założeniu tej estetyki inspirujące, pobudzające percepcję i uczucia odbiorcy). To raczej odkrywanie pewnej bliskości, wspólności patrzenia, odczuwania.

---

<sup>168</sup> M. Fleischer, *Estetyka tu i tam i jej wpływ na komunikację*, Primum Verbum, Łódź 2010, s. 70.

<sup>169</sup> Zob. M. A. Sokołowski, *Mit sztuk zen*, Kirin, Bydgoszcz 2020, s. 246.

W taki właśnie sposób jawi się dla mnie dominująca, „rozciągnięta” przestrzeń nieba na fotografii #1. Rozdziela ona zarysy sylwetek dwóch postaci ludzkich. Jest jak buddyjskie *ma* – odstęp w przestrzeni, interwał w ruchu, cisza pomiędzy kształtami-dźwiękami.



48. Fot. #1 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, 2019.

„Można pomarzyć: a gdyby zamiast totalizującej ambicji, [...] można było dokonać [...] waloryzacji poszczególnych fragmentów tego, co »przeżyte«, gdyby widzenie metonimiczne i wzniosłe próbowało poważnego podejścia do rzeczy prostych. Życie w ten sposób оголоcone – zastanówmy się nad japońskim ogrodnikiem, który każdego ranka układa trochę inaczej kamienie i piasek w swoim ogrodzie – mogłoby wówczas stworzyć to, co nieoczekiwane prawie niedostrzegalnie, »prawie z niczego«, zapowiadające nowy dzień”<sup>170</sup>.

<sup>170</sup> A. J. Greimas, *O niedoskonałości*, dz. cyt., s. 111.

## Technika i technologia

### Obiektyw

Fotografując, zawsze starałem się eksperymentować z obiektywami o różnych ogniskowych, również pod kątem zastosowania w fotografii ulicznej. Punktem wyjścia dla każdego fotografa jest tak zwany obiektyw standardowy. Ansel Adams tak opisuje ten rodzaj obiektywów:

Obiektyw standardowy definiuje się jako taki, którego ogniskowa jest w przybliżeniu równa przekątnej formatu filmu. Obiektyw taki będzie miał kąt widzenia  $50^\circ$  do  $55^\circ$ , porównywalny z takim, który uważamy za normalny kąt widzenia ludzkiego oka. Obiektyw 50 mm jest uważany za standardowy dla aparatów małoobrazkowych (choć rzeczywista przekątna filmu wynosi około 42 mm)<sup>171</sup>.

Obiektyw standardowy to także obiektyw, który zapewnia minimalne zniekształcenia geometryczne odwzorowania obrazu, a więc jest najbardziej neutralny.

Większość fotografów ulicznych np. jak Cartier-Bresson niemalże wyłącznie ogranicza się do zastosowania obiektywu o ogniskowej 50 mm. Jednak dla mnie ogniskowa tego obiektywu, w praktyce fotografii ulicznej, zawsze jawiła się jako za długa. Uważam, że obiektyw 50 mm posiada zbyt wąski kąt widzenia, warunkujący konieczność zachowania większego dystansu wobec fotografowanych tematów. Powoduje to mniejszą manewrowość fotografa, który pozostaje niejako „na zewnątrz” zdarzenia, które fotografuje. Również głębina ostrości przy tej ogniskowej nie jest zbyt duża i nie pozwala na bliższych dystansach umieścić wszystkich fotografowanych obiektów w strefie ostrości. Zaletą obiektywu o tej ogniskowej jest brak istotnych przekłamań skali (perspektywy) oraz zniekształceń geometrycznych.

Sięgając w tradycyjnym typoszeregu po obiektyw o krótszej ogniskowej napotykamy na obiektyw o ogniskowej 35 mm. Ten obiektyw wydaje się lepszym wyborem dla fotografii ulicznej, ale również można wskazać jego mankamenty. Obiektyw ten dysponuje dużym kątem widzenia, co powoduje, iż można się zbliżyć do fotografowanych obiektów, jednak należy uważać na znaczne zafałszowanie odwzorowania skali (przerysowanie perspektywy). Istnieje również obawa, iż znaczny udział tła w fotografiach utrudni ich komponowanie. Duża głębina ostrości pozwala na

---

<sup>171</sup> A. Adams, *The Ansel Adams Photography Series - Book 1 - The Camera*, Little and Company, Nowy Jork 2005, s. 56-57 (tłum. własne).

umieszczenie tematu w strefie ostrości, ale może utrudniać rozostrzenie tła. Kolejnym mankamentem tego obiektywu są występujące na brzegach obrazu dystorsje, zwłaszcza przy przechylaniu aparatu. Opisane wady można oczywiście wykorzystać jako dodatkowe środki wyrazu.

Jak zauważył w cytowanym powyżej fragmencie Adams prawidłową dla formatu małoobrazkowego ogniskową obiektywu standardowego jest ogniskowa 42 mm (właściwie jest to dokładnie 43 mm<sup>172</sup>). Widać zatem, że przyjęcie 50 mm jako ogniskowej obiektywu standardowego, było dużym uproszczeniem, wynikającym zapewne z historycznych ograniczeń projektowo-technologicznych. Poniższa tabela ilustruje porównanie kątów widzenia obiektywów do aparatów małoobrazkowych w porównaniu z kątem widzenia oka ludzkiego:

| Ogniskowa               | Kąt widzenia |
|-------------------------|--------------|
| 50 mm                   | 46,7 °       |
| 43 mm                   | 53,4 °       |
| 40 mm                   | 56,8 °       |
| 35 mm                   | 63,5 °       |
| oko ludzkie (16 - 22mm) | 50 ° - 55 °  |

Jednym z pierwszych efektów dążeń do uzyskania rzeczywistego obiektywu standardowego dla formatu małoobrazkowego była konstrukcja firmy Leitz, która to w latach 1973-1976 produkowała obiektyw Summicron-C 40 mm f/2. Obiektyw ten był częścią systemu i przeznaczony był do użycia z aparatem dalmierzowym Leica CL<sup>173</sup>. Były to na owe czasy dość nowoczesne konstrukcje (np. aparat posiadał pomiar światła TTL oraz korektę paralaksy). Chcąc wypróbować zalety ogniskowej 40 mm zakupiłem aparat tego typu z tym obiektywem. Niestety zestaw ten okazał dość kłopotliwy w użyciu, ponieważ aparat posiadał awarię światłomierza (wynikającą ze znanej wady produkcyjnej), a obiektyw był ciemny i dość przeciętnej zdolności rozdzielczej (być może był to mankament wynikający z wieku tego egzemplarza).

Na szczęście udało mi się uzyskać informację, że japońska firma Cosina/Voigtländer od 2007 roku produkuje obiektywy nowoczesnej konstrukcji

<sup>172</sup> Obecnie produkowany jest obiektyw o dokładnie tej długości ogniskowej: Pentax 43mm f/1.9 Limited

<sup>173</sup> Lub Minolta CL.



i bardzo dobrej jakości wykonania - Nokton 40 mm f/1.4. Zakupiłem taki obiektyw i po wykonaniu testów spełnił pokładane w nim oczekiwania, co do kąta widzenia, pożądanej głębi ostrości, braku zniekształceń optycznych i jakości. Wszystkie fotografie do cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi* wykonałem przy pomocy tego obiektywu.

Założeniem mojej metody fotografowania (opisanej szczegółowo wcześniej) przy cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi* było wyczucie pola widzenia obiektywu na tyle, aby ograniczyć korzystanie z wizjera do minimum. Udało mi się wypraktykować taki sposób patrzenia, w którym tuż przed wykonaniem fotografii starałem się spoglądać na wprost, nie poruszając gałkami ocznymi i zamykając na chwilę jedno oko wyobrażać sobie pole widzenia obiektywu. Taka technika fotografowania jest znacznie ułatwiona przy zastosowaniu obiektywu o ogniskowej 40 mm, ponieważ jego kąt widzenia odpowiada górnej granicy efektywnego kąta widzenia oka ludzkiego (por. tabela powyżej).

Ponieważ w większości przypadków nie korzystałem z wizjera, nie mogłem również używać dalmierza do ustawiania ostrości. Postanowiłem wykorzystać strefowy system nastawiania na ostrość<sup>174</sup>. W ten sposób Adams tłumaczy, na czym polega i w jaki sposób posługiwać się tą metodą:

„[Strefowy system ustawiania na ostrość – M. R.] polega na takim wstępnym ustawieniu ostrości, aby wszystkie obiekty w określonym zakresie odległości (strefie) mieściły się w dopuszczalnych granicach głębi ostrości. Możesz także z wyprzedzeniem ustawić ostrość na strefie, która rozciąga się, powiedzmy, od 5 do 16 stóp, korzystając ze skali głębi ostrości wygrawerowanej na tubusie obiektywu. Jeśli na przykład fotografujesz jakieś wydarzenie lub sport, możesz przewidzieć, że fotografowane obiekty będą mieścić się w pewnych granicach [odległości od aparatu – M. R.]. Możesz je wtedy fotografować bez ciągłego ustawiania ostrości dla każdego obiektu z osobna. Zalecam jednak ostrożność podczas korzystania z głębi ostrości w ten sposób. Jeśli główny obiekt, który chcesz sfotografować, znajduje się w pobliżu granicy strefy głębi ostrości, może się tak stać, iż będzie niewystarczająco ostry. Możesz zabezpieczyć się przed tym posługując się na przykład znacznikami na skali głębi ostrości dla przysłony f/8, podczas gdy ustawiona jest przysłona f/11”<sup>175</sup>.

<sup>174</sup> Szczególną odmianą systemu strefowego nastawienia na ostrość jest zastosowanie odległości hiperfokalnej obiektywu, dla której dalszą granicą strefy jest nieskończoność. Jednak ja tej metody nie stosowałem, gdyż chciałem uzyskać nieostre tła.

<sup>175</sup> Tamże, s. 115 (tłum. własne).

W praktyce granicę strefy fotografujący wyobraża sobie poprzez ocenę odległości oraz wielkości sylwetki (lub jej części) człowieka w kadrze. Adams zwraca uwagę na ryzyko popełnienia błędów dotyczących granic strefy. Po pierwsze, granice głębi ostrości są umownym przedziałami łagodnego przejścia między ostrością a nieostrością. Po drugie, naniesiona na tubus obiektywu skala głębi ostrości może być nieprecyzyjna. Zwłaszcza dotyczyć to może obiektywów aparatów dalmierzowych ze względu na ich niewielką średnicę.

Przygotowując się do zdjęć, w celu wyznaczenia granic strefy i odległości, na którą trzeba ustawić ostrość, można użyć sposobu, który zasugerował Adams, bądź tabeli lub kalkulatorów głębi ostrości.

Osobiście wypraktykowałem zastosowanie jednej strefy, która przy użyciu obiektywu 40 mm, ustawieniu ostrości na odległość 2 m i przysłony na f/16 rozciąga się na dystansie 1,3 – 5 m. Pozwala to w okolicach bliższej granicy strefy zmieścić w kadrze połowę sylwetki człowieka. Na dystansie 3 m można skadrować stojącego człowieka w całości. Końcowi strefy odpowiada prawie dwukrotna wysokość człowieka. Jest to dla mnie optymalny przedział odległości, który interesuje mnie w większości przypadków w fotografii ulicznej. Zdarzało się jednak, że musiałem szybko wprowadzać korekty obracając kremalierą, kiedy chciałem przesunąć zakres ostrości dla bliższego bądź dalszego planu (przesunięcie granic strefy). Praca w strefowym systemie nastawiania na ostrość w fotografii ulicznej wymaga wypraktykowania dobrego wyczucia odległości oraz zaufania intuicji.

## Aparat

Wybrany przeze mnie obiektyw Voigtländer Nokton 40 mm f/1.4 wyposażony jest w mocowanie bagnetowe Leica M, więc teoretycznie pasuje do dowolnego aparatu z takim gniazdem<sup>176</sup>. W praktyce najprostszym rozwiązaniem było zakupienie aparatu tego samego producenta, czyli Voigtländer Bessa R3A. Jest to aparat małoobrazkowy, dalmierzowy wyposażony w jasny wizjer o powiększeniu naturalnym (1:1). Aparaty dalmierzowe z takimi wizjerami są szczególnie praktyczne w fotografii ulicznej. W lustrzankach i w większości aparatów bezlusterkowych wizjer umieszczony jest

---

<sup>176</sup> Firma Voigtländer produkuje swoje obiektywy także z innymi systemami mocowań.

w górnej środkowej części aparatu. Sprawia to, że gdy patrzymy przez wizjer, korpus aparatu blokuje nam pole widzenia dla drugiego oka, które w rezultacie musimy zamknąć. Aparaty dalmierzowe mają wizjer położony w rogu korpusu (nie dotyczy to np. przedwojennych modeli aparatów Leica). Ta cecha konstrukcyjna połączona z wizjerem o powiększeniu 1:1 umożliwia fotografowanie w ten sposób, że jedno oko patrzy przez wizjer (kadruje), podczas gdy drugim okiem można obserwować otoczenie. Aparat Bessa R3A wyposażony jest również w światłomierz TTL. Czasy migawki można ustawiać w trybie manualnym (w zakresie 1 – 1/2000 s + B). Ponadto dostępny jest tryb automatycznego doboru czasu ekspozycji z preselekcją przysłony. W tym trybie można także korzystać z korekty ekspozycji  $\pm 2$  EV oraz z blokady pomiaru ekspozycji. Dostępny tryb automatycznego doboru czasu ekspozycji jest bardzo przydatny przy fotografii ulicznej, gdy trzeba szybko dostosować się do zmieniających się warunków oświetleniowych, bądź fotograf nie ma możliwości patrzenia przez wizjer, by odczytać wskazania światłomierza.

### Negatyw

Cykl *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi* postanowiłem wykonać w estetyce fotografii czarno-białej. Fotografując w czerni i bieli można się wyciszyć, bardziej skoncentrować, wyeksponować emocje, światło i formę. Nie martwiąc się o kolor bardziej się fotografuje<sup>177</sup> niż „robi” zdjęcia.

„Rzeczywistość jest chaotyczną powodzią i w jej obrębie masz dokonywać wyborów, które łączą znaczenie i formę w zrównoważony sposób, więc jeśli musisz dodatkowo martwić się o kolor... Na dodatek »naturalne« kolory nie znaczą! [...] Kolor dla mnie pozostaje domeną malarstwa”<sup>178</sup>.

Wybrałem wysokiej jakości czarno-biały negatyw Ilford Pan 400. Jest to materiał o czulej emulsji nadający się do fotografii ulicznej, szczególnie w świetle zastanym. Negatyw posiada drobne ziarno, kontrast od średniego do wysokiego oraz dobrą ostrość. Zdecydowałem naświetlić negatyw nie na sugerowaną przez producenta czułość 400 ASA tylko na 800 ASA. Chciałem uzyskać wyższą czułość negatywu

<sup>177</sup> Termin fotografia został wymyślony przez J. Herschela w 1839 r. na określenie procesu opracowanego przez W. H. Fox Talbota. Słowo fotografia powstało z greckich rdzeni φῶς (phōs) - światło, dopełniacz φωτός (phōtós) – światła oraz γραφή (graphé) – rysowanie i oznacza rysowanie światłem.

<sup>178</sup> H. Cartier-Bresson *Only Geometricians May Enter* - wywiad z Y. Bourde, 1974, [w:] *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, dz. cyt., s. 65 (tłum. własne).

ze względu na zastosowanie strefowego systemu nastawiania na ostrość, który implikuje zastosowanie przysłon o dużej wartości. Ponieważ jednocześnie chciałem zachować względnie krótkie czasy naświetlania potrzebowałem do fotografowania dużo światła i zwiększonej czułości negatywu. Dodatkowo poprzez zwiększenie czułości miałem nadzieję uzyskać gęstsze ziarno.

### **Obróbka**

Negatywy wywoływałem w wywołyvaczu Rodinal. Ponieważ naświetlałem negatyw o czułości 400 ASA jak 800 ASA musiałem zastosować wywoływanie forsowne – przedłużony o 25% czas kąpieli w wywołyvaczu. W wywołanych negatywach nie zaobserwowałem znacznego wzrostu kontrastu ani ziarna.

Negatywy skanowałem cyfrowo na skanerze Nikon Super CoolScan 9000. Następnie zeskanowane do plików fotografie obrabiałem w programie Adobe Photoshop. Obróbka cyfrowa polegała wyłącznie na plamkowaniu, korekcie gęstości oraz przygotowaniu do druku. Fotografie nie wymagały kadrowania. Zeskanowany nadmiarowo nienaeksponowany obszar negatywu ukazujący kontur kanału aparatu pozostawiłem, ponieważ odpowiada mi ta estetyka.

### **Powiększenia**

Zleciłem wykonanie powiększeń na ploterze drukującym Epson Stylus Pro 9900 przy pomocy farb pigmentowych na drukarskim papierze fotograficznym z wykończeniem pół-mat.

### **Wystawa**

Fotografie w formacie 20 x 30 cm oprawiłem w białych passe-partout. Tak przygotowane prace zostały umieszczone za szklanymi szybami w wąskich czarnych aluminiowych ramach w formacie 50 x 50 cm. Celowo wybrałem niewielki format powiększeń, aby zapewnić intymność odbioru.



## ZAKOŃCZENIE

Przygotowywanie w ramach pracy doktorskiej cyklu czarno-białych fotografii pt. *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, jak też towarzyszącego temu cyklowi aneksu teoretycznego, było dla mnie możliwością wejścia w bardzo istotne doświadczenie poznania i samopoznania. Słowa Tomasza Komorowskiego przybliżają charakter tego doświadczenia: „Fotografia stanowi dla mnie tyleż praktykę artystyczną, co swoistą praktykę życia. Proces wnikania w rzeczywistość poprzez medium fotografii jest równoczesny z nawiązywaniem głębszej relacji z samym sobą. [...] Interesuje mnie przy tym eksplorowanie najbliższego otoczenia, wchodzenie w kontakt z tym, co dane tu i teraz”<sup>179</sup>.

W moim przypadku wiązało się to z zanurzeniem w strumień życia miasta i uwrażliwieniem percepcji tak, by dać świadectwo samemu życiu, odsłonić jego esencjonalne dzianie się w zwyczajnych, niespektakularnych mikro-sytuacjach, i z tego względu wydawałoby się – nieinteresujących.

Fotografie powstałe z kontemplacji tej niedoskonałej zwyczajności, fragmentu, detalu, są propozycją dla odbiorcy analogicznego zanurzenia się w to, co pozornie jest nieefektywne. Są zaproszeniem do kontemplacji ruchu życia miasta, dostrzeżenia w jego fotograficznym zatrzymaniu i świadectwie, nieoczywistych sensów, emocji, doznań estetycznych.

Praca nad całością doktoratu to dla mnie także odkrycie linii w takim sensie, w jakim pisze o niej antropolog Tim Ingold. A więc rozumienie jej jako „budulca żywego świata – świata przepływów”, rozpoznawania życia jako otwartego, „nieustannego splatania się i rozplatania wiązek linii przepływu”<sup>180</sup>. Proces zanurzenia się w nurt życia miasta i artystyczną praktykę przestrzenną połączył się bowiem we mnie z wejściem w jeszcze inny obszar – refleksji historycznej i teoretycznej,

---

<sup>179</sup> T. Komorowski, *Ścieżką obok*, katalog z wystawy, Muzeum Kinematografii, Łódź 2014, s. 1.

<sup>180</sup> Zob. E. Klekot, *Linia biegnąca do przodu*, [w:] T. Ingold, *Splatać otwarty świat*, dz. cyt., s. 156, 157.

dotyczącej fotografii ulicznej i komplementarnej wobec niej kulturowej figury flâneura. Mentalne oddanie się temu obszarowi sprawiło, że rozpoznaję i odczuwam siebie – człowieka i fotografa – jako swoisty palimpsest, w którym pozostają ślady przeszłych praktyk, doświadczeń, przeczuć, dążeń innych fotografów. Jest to dla mnie doświadczenie szczególnej więzi, bycia częścią czegoś na czym nadpisuję swoje pragnienia i dążenia twórcze.



49. Fot. #5 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, 2019.

## SPIS ILUSTRACJI

1. **Henri Cartier-Bresson**, *Za dworcem Saint-Lazare*, 1932.
2. **Paul Gavarni**, *Le Flâneur*.
3. **Constantine Guys**, *Spotkanie w parku*, ok. 1860.
4. **Constantine Guys**, *Powozy i spacerowicze na Polach Elizejskich*.
5. **Louis Daguerre**, *Widok na Boulevard du Temple*, dagerotyp, 1838.
6. **Calvert Richard Jones**, *Strada Levante*, Malta, kalotypia, ok. 1850.
7. **Charles Nègre**, *Grasse, La Place aux Aires*, odbitka albuminowa, negatyw kolodionowy, 1852.
8. **Charles Nègre**, *Wypadek konia przy Quai de Bourbon*, odbitka z negatywu kolodionowego, ok. 1855.
9. **John Thomson**, „*Hookey Alf*” z *Whitechapel*, odbitka z negatywu kolodionowego, 1877.
10. **Francis Meadow (Frank) Sutcliffe**, *Everyday Scene in a Fishing and Farm Town*, ok. 1895.
11. **Samuel Coulturst**, *Manchester*, 1889-1894.
12. **Alfred Stieglitz**, *The Terminal*, Nowy Jork 1892.
13. **Alfred Sieglitz**, *An Impression*, 1893.
14. **Jacques Henri Lartigue**, *Na wyścigach w Auteuil*, 1912.
15. **Jacques Henri Lartigue**, *Latawiec Gabriela Voisin*, 1904.
16. **André Kertész**, *Wędrowny skrzypek*, Abony, Węgry 1921.
17. **André Kertész**, *Meudon*, 1928.
18. **André Kertész**, *Dziecko kopiące piłkę*, ok. 1930.
19. Autor nieznany, *Leitz Leica I*, ok. 1927.
20. **Lucien Aigner**, *Cztery kobiety i pies*, Łazurowe Wybrzeże ok. 1930.
21. **Lucien Aigner**, *Boulevard St. Martin*, Paryż 1937.

22. **Lucien Aigner**, *Bawiące się dzieci*, ok. 1930.
23. **Brassaï**, *Paris de nuit*, strony 19-20, 1933.
24. **Brassaï**, *Paris de nuit*, strony 61-62, 1933.
25. **Brassaï**, *Para zakochanych w małej paryskiej kawiarni w Quartier d'Italie*, Paryż ok. 1930.
26. **Brassaï**, *Prostytutka niedaleko Place d'Italie*, Paryż 1932.
27. **Brassaï**, *Kłótnia kochanków, Bal des Quatre Saisons, rue de Lappe*, Paryż 1932.
28. **Brassaï**, *Paris de nuit*, strona 24, 1933.
29. **Martin Munkácsi**, *Trzej chłopcy nad Jeziorem Tanganika*, ok. 1929-30.
30. **Henri Matisse**, okładka do albumu H. Cartier-Bressona *Images à la sauvette*, 1952.
31. **Henri Cartier-Bresson**, *Seville*, Hiszpania 1932.
32. **Henri Cartier-Bresson**, *Arzila*, Maroko Hiszpańskie 1933.
33. **Henri Cartier-Bresson**, *Abruzzo*, Włochy 1951.
34. **Henri Cartier-Bresson**, *Hyères*, Francja 1932.
35. **Eugène Atget**, *Magasin, avenue des Gobelins*, 1925.
36. **Robert Frank**, *Peru*, 1948.
37. **Robert Frank**, *Londyn*, 1952.
38. **Robert Frank**, *Funeral*, St. Helena, Karolina Południowa 1955-56.
39. **Robert Frank**, *Elevator*, Miami Beach ok. 1955-56.
40. **Robert Frank**, *Canal Street*, Nowy Orlean 1955-56.
41. **Robert Frank**, *Barber shop through screen door*, McClellanville, Karolina Południowa 1955-56.
42. Fot. #16 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, 2019.
43. Fot. #9 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, 2019.
44. Fot. #3 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, 2019.
45. Fot. #21 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, 2019.
46. Fot. #17 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, 2019.
47. Fot. #20 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, 2019.
48. Fot. #1 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, 2019.
49. Fot. #5 z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, 2019.



## BIBLIOGRAFIA I NETOGRAFIA

- Adams, A.**, *The Ansel Adams Photography Series - Book 1 - The Camera*, Little and Company, Nowy Jork 2005.
- Barthes, R.**, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Baudelaire, Ch.**, *Malarz życia nowoczesnego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998.
- Bauman, Z.**, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
- Bauman, Z.**, *Etyka ponowoczesna*, PWN, Warszawa 1996.
- Bauman, Z.**, *Przedstawienie na pustyni*, [w:] *Drobne rysy w ciągłej katastrofie... Obecność Waltera Benjamin w kulturze współczesnej*, **Zeidler-Janiszewska, A.** (red.), Wydawnictwo Instytut Kultury, Warszawa 1993.
- Benjamin, W.**, *Pasaże*, R. Tiedemann (red.), Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Bennett, E.**, *Black and White Are Colors of Robert Frank*, Aperture, Nowy Jork 1961.
- Breton, A.**, *Manifest surrealizmu*, „Twórczość” nr 2/1969.
- Brookman, P.**, *Windows On Another Time: Issues of Autobiography*, [w:] *Robert Frank: Moving Out*, (red.) **Greenough S., Brookman, P.**, National Gallery of Art, Waszyngton, Scalo, Zurych 1994.
- Cartier-Bresson, H.**, *Images à la sauvette*, Éditions Verve, Paryż 1952.
- Cartier-Bresson, H.**, *L'imaginaire d'après nature*, Editions Fata Morgana, Paris 1996.
- Cartier-Bresson, H.**, *The Decisive Moment*, Steidl Verlag, Göttingen 2014.

- Cartier-Bresson, H.**, *The Mind's Eye*, Aperture, Nowy Jork, 1999.
- Chéroux, C.**, *A Bible for Photographers*, Steidl Verlag, Getynga 2014.
- Chéroux, C., Jones, J. (red.)**, *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations 1951-1998*, Aperture, Nowy Jork 2017.
- Davies, D.**, *O „znaczeniu zdjęć”: Cartier-Bresson „odpowiada” Scrutonowi*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, **Walden, S. (red.)**, Universitas, Kraków 2013.
- de Certeau, M.**, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- de Gondi, J-F. P.**, kardynał Retz, *Mémoires du Cardinal de Retz*, t. II, Chez Frédéric Bernard, Amsterdam 1731.
- Durell, L.**, *Brassaï*, The Museum of Modern Art, Nowy Jork 1968.
- Dzionek, M.**, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, „Anthropos?” 2003, nr 2-3.
- Eggleston, W.**, *Democratic Forest*, Secker & Warburg, Londyn 1989.
- Fleischer, M.**, *Cóż mam powiedzieć*, Primus Verbum, Łódź 2016.
- Fleischer, M.**, *Estetyka tu i tam i jej wpływ na komunikację*, Primum Verbum, Łódź 2010.
- Fournel, F.-V.**, *Ce qu'on voit des rues de Paris*, E. Dentu, Librairie-Éditeur, Paryż 1858.
- Fox Talbot, W. H.**, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green & Longmans, Londyn 1844.
- Frank, R.**, *Robert Frank: New York to Nova Scotia*, Steidl Verlag, Getynga 2005.
- Friedberg, A.**, *Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition*, PMLA 106.3 (1991).

- Galassi, P.**, *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*,  
The Museum of Modern Art, Nowy Jork 1987.
- Gasser, M.**, *Zurich to New York: „Robert Frank, Swiss, unobtrusive, nice... ”*, [w:]  
*Robert Frank: Moving Out*, (red.) **Greenough S., Brookman, P.**,  
National Gallery of Art, Waszyngton, Scalo, Zurych 1994.
- Ginsberg, A.**, *Robert Frank to 1985 – A Man*, [w:]  
**Frank, R.**, *Robert Frank: New York to Nova Scotia*,  
Steidl Verlag, Getynga 2005.
- Greenough, S., Brookman, P.**, *Robert Frank: Moving Out*, National Gallery of Art,  
Waszyngton, Scalo, Zurych 1994.
- Greenough, S.**, *Fragments That Make a Whole Meaning in Photographic Sequences*,  
[w:] *Robert Frank: Moving Out*, (red.) **Greenough S., Brookman, P.**,  
National Gallery of Art, Waszyngton, Scalo, Zurych 1994.
- Greimas, A. J.**, *O niedoskonałości*, Poznań 1993.
- Grotowski, J.**, *Teatr a rytuał*, [w:] *Wiedza o kulturze. Część III. Teatr w kulturze*,  
(red.) **Dudzik W., Kolankiewicz, L.**,  
Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998.
- Halévy, D.**, *Pays parisiens*, Grasset, Paryż 1932.
- Hamp, P.**, *La littérature, image de la société*, [w:] *Encyclopédie française, XVI*,  
*Arts et littératures dans la société contemporaine*, **Abraham, P.** (red.),  
Société nouvelle de l'Encyclopédie française, Paryż, 1963.
- Hannavy, J.** (red.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*,  
Routledge Taylor & Francis Group, Nowy Jork 2008.
- Harding, C.**, *Kodak*, [w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*,  
Hannavy, J. (red.), Routledge Taylor & Francis Group, Nowy Jork 2008.
- Herrigel, E.**, *Zen w sztuce łucznictwa*, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1987.
- Hiley, M.**, *Francis Medow »Frank« Sutcliffe*, Oxford University Press, 1979.

- Ingold, T.**, *Culture on the Ground: The World Perceived Through the Feet*, „Journal of Material Culture” 2009, 9 (3).
- Ingold, T.**, *Splatać otwarty świat*, Instytut Architektury, Kraków 2018.
- Jaloux, E.**, *Le dernier flâneur*, „Le Temps”, Paryż 22 maja 1936.
- Johnson, W. S.**, *The Pictures are a Necessity: Robert Frank in Rochester, NY November 1988*, University Educational Services, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester 1989.
- Kincses, K.**, *Ci, co wyjechali - ci, co zostali*, [w:] *Made in Hungary – Fotograficy węgierscy*, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2000.
- Kirstein, L., Newhall, B.**, *The Photographs of Henri Cartier-Bresson*, The Museum of Modern Art, Nowy Jork 1947.
- Klekot, E.**, *Linia biegnąca do przodu*, [w:] **T. Ingold**, *Splatać otwarty świat*, Instytut Architektury, Kraków 2018.
- Kolbuszewska, Z.**, *Niestabilność, chaos, fraktale... Szkic o neobaroku na przykładzie „The Crying of Lot 49” i „Vineland” Thomasa Pynchona*, „Magazyn Sztuki” 1998.
- Komorowski, T.**, *Ścieżką obok* (katalog z wystawy), Muzeum Kinematografii, Łódź 2014.
- Loska, K.**, *Flâneur jako metafora współczesnej kultury*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, (red.) **Gwóźdź, A., Krzemień-Ojak, S.**, Białystok 1998.
- Maynard, P.**, *Przestrzeń i czas w fotografii*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, **Walden, S.** (red.), Universitas, Kraków 2013.
- Merleau-Ponty, M.**, *Fenomenologia percepcji*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Moore, K.**, *Jacques-Henri Lartigue. Wynalezienie artysty*, Wydawnictwo Czysty Warsztat, Gdańsk 2015.



- Newhall, B.**, *Cartier-Bresson's Photographic Technique*, [w:] **Kirstein, L.**,  
**Newhall, B.**, *The Photographs of Henri Cartier-Bresson*,  
The Museum of Modern Art, Nowy Jork 1947.
- Norman, D.**, *A Visitor Falls in Love with Hudson and East River (Interview with Henri Cartier-Bresson)*, "New York Post", 26.08.1946, wol. 145, nr 235.
- Norman, D.**, *Alfred Stieglitz*, Könemann, Kolonia 1997.
- Percewal, M.**, *Richard Leach Maddox*, [w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, **Hannavy, J.** (red.), Routledge Taylor & Francis Group, Nowy Jork 2008.
- Sendyka, R.**, *Montaż rzeczywistości – o Pasażach Waltera Benjamina*, „Wielogłos” 2007, nr 1.
- Ślawek, T.**, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia w miejskiej przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, **Zeidler-Janiszewska, A.** (red.), Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997.
- Sokołowski, M. A.**, *Mit sztuk zen*, Kirin, Bydgoszcz 2020.
- Sontag, S.**, *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017.
- Szarkowski, J.**, *The Photographs of Jacques Henri Lartigue*,  
The Museum of Modern Art, Nowy Jork 1963.
- Thomson, J., Smith, A.**, *Street Life in London*, Sampson Low, Marston,  
Searle & Rivington, Londyn 1877.
- von Brauchitsch, B.**, *Mała historia fotografii*, Wydawnictwo Cyklady,  
Warszawa 2004.
- Walden, S.** (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*,  
Universitas, Kraków 2013.
- Ward, J.**, *Dry Negative Plates: Gelatine*, [w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, **Hannavy, J.** (red.), Routledge Taylor & Francis Group,  
Nowy Jork 2008.

**Westerbeck, C., Meyerowitz, J.,** *Bystander. A History of Street Photography*,  
Laurence King Publishing, Londyn 2017.

**Ziarkowska, J.,** *Ucieczka do głębi. O surrealizmie w literaturze hiszpańskiej przed 1936*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.

**Zielnicki, R.,** *Od pasaży do parków rozrywki. Szkic po przeobrażeniach flâneuryzmu*,  
„Kultura Współczesna” 1999, nr 3.

\* \* \*

**Bernstein, A.,** *The Acknowledged Master of the Moment* ", The Washington Post",  
5. 08. 2004, <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A39981-2004Aug4.html> (dostęp: 21.12.2020).

**de Veigy, C.,** *André Kertész: Marcher dans l'image*,  
<https://www.museephoto.be/news/229/119/Andr%C3%A9-Kert%C3%A9sz.-Marcher-dans-l'image/d,ExpositionsTemporaires-Gabarit-Article.html> (dostęp: 21.12.2021).

**Doroszewski, W. (red.),** *Słownik języka polskiego*,  
<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/kontemplacja;5441946.html>  
(dostęp: 12.11.2021).

**Ford, M. (scen. i reż.),** *Lucien Aigner: A Life with the Camera*, Yellow Cat  
Productions Inc, Washington D. C., 1988,  
<http://www.yellowcat.com/content/lucien-aigner-life-camera>  
(dostęp: 11.11.2021).

**Gadomski, W.,** *Co jest fotografią uliczną, a co nią nie jest?*  
<https://fotoblogia.pl/1454,co-jest-uliczna-fotografia-a-co-nia-nie-jest>  
(dostęp: 25. 11. 2021).

**Griggs, B.,** *This may be the oldest surviving photo of a human*, CNN News, 10.11.2014,  
<https://edition.cnn.com/2014/11/06/living/oldest-photograph-human-daguerre/> (dostęp: 2.11.2021).

**Łubowicz, E.**, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/lartigue-w-szkole-gry/>  
(dostęp: 14.11.2021).

**Papageorge, T.**, *About a Photograph: New York, 1967, by Garry Winogrand*,  
Transatlantica 2/2014 s. 5, <http://transatlantica.revues.org/7084>  
(dostęp: 21.11.2021).

**Thomas, M. L.**, <https://www.lamarseillaise.fr/culture/expo-marseille-brassai-je-n-invente-rien-j-imagine-tout-FGLM079581> (dostęp: 22.12.2021).

**Zielińska, J.**, *Fotografia na świecie: Węgry*, <https://www.swiatobrazu.pl/fotografia-na-swiecie-wegry-21684.html> (dostęp: 10.12.2021).

<http://www.johnthomsonexhibition.org/biography/> (dostęp: 12.11.2020).

<https://www.metmuseum.org/blogs/teen-blog/2014/photography-through-the-lens>  
(dostęp: 12.11.2021).



## STRESZCZENIE

### *Przeciągłym spojrzeniem / czułym okiem / fotografia nierównowagi*

Cykl 21 czarno-białych fotografii wykonanych w duchu fotografii ulicznej, jak i komentującą ją, teoretyczną część pracy doktorskiej autor ustanawia w inspiracji dokonaniem Roberta Franka, z drugiej strony w twórczym dialogu z Henri Cartier-Bressonem. Pojęcie *decydującego momentu* sformułowane przez Cartier-Bressona prowokuje autora pracy nie tyle do polemiki, ile do realizacji wizji, pokrewnej idei Roberta Franka – kontemplowania w fotografii momentu *nierównowagi*, w czasie, gdy świat znajduje się w rozciągniętym w czasie stanie *momentów pomiędzy*. Autor stawia sobie wyzwanie, by zbliżyć się z fotografowaniem do patrzenia i zapamiętywania, aby fotografia stała się czystym zapisem aktu percepcyjnego. Autor wskazuje na inspirację buddyzmem zen w praktyce fotografii, która nieobca była też Cartier-Bressonowi. Zen to nierozzerwalność „ja” i świata, więc motywem emocjonalnym staje się dla autora odnajdowanie wewnętrznego rezonansu wobec spotkanych sytuacji, odkrywanie wspólności patrzenia, odczuwania. Autor rozpatruje akt fotografowania, nie jako polowanie na obrazy, lecz bycie *świadkiem*. Autor fotografując zanurza w strumień życia miasta i właściwą *przeciągłemu spojrzeniu czułym okiem* uważną i przychylną obserwacją, stara się *dać świadectwo* samemu życiu, odsłonić jego działanie się w zwyczajnych mikro-sytuacjach. Powstałe fotografie są zaproszeniem do kontemplacji ruchu życia miasta, dostrzeżenia w jego fotograficznym zatrzymaniu i świadectwie, nieoczywistych sensów, emocji, doznań estetycznych.

Pierwszy rozdział teoretycznej pracy doktorskiej autor poświęca problematyce flâneura. Flâneuryzm wskazywany jest, jako kulturowy prototyp fotografii ulicznej. W rozdziale drugim omówione są początki zjawiska fotografii ulicznej i jej rozwoju w wieku XX do czasu Henri Cartier-Bressona oraz Roberta Franka. Ostatni, trzeci rozdział poświęcony jest opisowi procesu twórczego związanego z przygotowaniem przez autora cyklu fotografii będących częścią praktyczną pracy doktorskiej.



## Prezentacja cyklu fotografii

### *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi.*

Realizację pracy praktycznej stanowi cykl 21 czarno-białych fotografii, upubliczniony w formie wystawy indywidualnej w Galerii Fotografii Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego im. E. Hanemana, trwającej w dniach 16-21 listopada 2021 roku.

Fotografie w formacie 20 x 30 cm oprawione zostały w białe passe-partout oraz w ramy o rozmiarach 50 x 50 cm. Niewielki format powiększeń miał zapewnić gościom galerii intymność odbioru prezentowanych na wystawie fotografii.



# ABSTRACT

## *Glimpse / Tinder Eye / Photography of Non-equilibrium*

The series of 21 black-and-white photographs taken in the spirit of street photography, as well as the doctoral dissertation that comments on it, the author establishes inspired by the achievements of Robert Frank, and on the other hand, in a creative dialogue with Henri Cartier-Bresson. The concept of *the decisive moment* established by Cartier-Bresson provokes the author not so much to a polemic as to the realization of a vision, akin to Robert Frank's idea - to contemplate the moment of *un-equilibrium* in photography, when the world is in a state of *moment in-between*. The author challenges himself to bring photography closer to seeing and committing to memory, so that photography becomes a pure record of the perceptual act. The author refers to the inspiration of Zen Buddhism in the practice of photography, which was also familiar to Cartier-Bresson. Zen is the indissolubility of "I" and the world, so the author finds the emotional motive to find an internal resonance to the people and situations he meets, discovering the commonality of seeing, and feeling. The author considers the act of photographing not as hunting for pictures, but as being a *witness*. When taking photographs, the author immerses himself in the city's life flux, and with a appropriate *glimpse* by *tender eye* careful and sympathetic observation, tries to *bear witness* to life in act of living, to reveal how it happens in ordinary micro-situations. The taken photos are an invitation to contemplate the city life in motion, to see in its photographic emanation and *testimony* non-obvious meanings, emotions, and aesthetic experiences.

The First Chapter of the dissertation is devoted to the problems of *flâneur*. *Flâneurism* is indicated as the cultural prototype of *street photography*. The Second Chapter discusses the beginnings of the phenomenon of street photography and its development in the 20th century until the time of Henri Cartier-Bresson and Robert Frank. The last, Third Chapter is devoted to the description of the creative process behind the creation of series of photographs being the subject of doctoral dissertation.

The exhibition of the series of photographs entitled:

*Glimpse / Photography of Non-equilibrium*

The final result of the creative process of the doctorate is a series of 21 black-and-white photographs, were made public in the form of an one-man exhibition at the photography gallery of the *Galeria Fotografii Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego im. E. Hanemana* in Łódź, held on November 16-21, 2021.

Exhibited photographs 8 x 12 in. in size were framed in white *passe-partouts*, and mounted in frames measuring 20 x 20 in. The relative small format of the enlargements was to ensure the intimacy of the reception to the gallery's visitors.

