



# 1. Paryż – Nowy Jork – Warszawa. Język humanistycznego fotoreportażu jako paradygmat

W centralnym miejscu polskiego plakatu ekspozycji *Rodzina człowieka*, zaprojektowanego przez Wojciecha Zamecznika, znajduje się fragment fotografii Roberta Doisneau, *Les amoureux*, pochodzącej ze słynnego fotoreportażu poświęconego paryskim parom [il. 1]. Został on zrealizowany nie na potrzeby francuskiej, ale amerykańskiej prasy – magazynu „Life”. Ukazał się na łamach pisma w 1950 roku, w cyklu *Speaking of pictures...*, z dopiskiem „In Paris young lovers kiss wherever they want and nobody seems to care”<sup>1</sup> [il. 2]. Fotoreportaż, na który złożyły się przede wszystkim inscenizowane kadry, jest jednym ze sztandarowych przykładów tzw. fotografii humanistycznej, charakterystycznego sposobu przedstawiania, stosowanego wówczas we Francji, oprócz Doisneau, przez grupę fotoreporterów: Édouarda Boubata, Henri Cartier-Bressona, Izisa (Israëlis Bidermanasa) czy Willy’ego Ronisa<sup>2</sup>. Peter Hamilton wyznaczył ramy tego zjawiska na lata 1944–1959 i eksponując jego ścisły związek z sytuacją społeczeństwa francuskiego, potraktował je w kategoriach paradygmatu (*humanist*

---

<sup>1</sup> Dokładnie w numerze z 12 czerwca 1950 roku. Nieco później ten sam materiał ukazał się we francuskim „Ce Soir” z dopiskiem „ce reportage qui a fait ravir les Américains”. Tę konkretną fotografię tytułowano rozmaicie, m.in. *Lovers with Leeks*.

<sup>2</sup> Pojęcie „fotografia humanistyczna” pojawia się w literaturze – zarówno francuskojęzycznej, jak i anglojęzycznej – zamiennie z określeniami „fotograficzny humanizm”, „humanistyczny fotoreportaż”. Genealogia tego terminu nie jest jasna; słów „humanizm”, „humanistyczny” używali niekiedy sami fotografowie w odniesieniu do swojej twórczości – częściej jednak podkreślali po prostu, że ich aktywność zorientowana jest na człowieka. W 1951 roku Cartier-Bresson wskazywał, że przedmiotem zainteresowania dla niego oraz zaprzyjaźnionych fotografów jest „l’homme; l’homme et sa vie, si courte si frêle, si menacée”, cyt. za: Marie de Thézy, Claude Nori, *La photographie humaniste 1930–1960: histoire d’un mouvement en France*, Paris 1992, s. 15. W latach 50. pokrewne określenia pojawiły się we francuskiej krytyce artystycznej, tamże, s. 14. Termin zaczął być jednak definiowany i konsekwentnie stosowany przez historyków fotografii od lat 80., najpierw we Francji, czego przykładem jest wspomniana wyżej publikacja de Thézy i Noriego.

*paradigm* – humanistyczny paradygmat). W ten sposób sprecyzował to zjawisko w sensie historycznym, chronologicznym<sup>3</sup>, stylistycznym, ale przede wszystkim postawił wyraźny akcent na decydujący dla jego definicji określony stosunek podmiotu do medium i rzeczywistości – zorientowany na bezpośredniość reprezentacji i świadomość aktualnych problemów społecznych. Tak rozumiana fotografia humanistyczna to w istocie konstrukcja wizualna, określony sposób reprezentacji ludzi i wydarzeń, propagowany przez fotografów oraz oczekiwany przez wydawców ilustrowanej prasy: „To fotografia tego, co kulturowe, grupa obrazów, które ukształtowały system reprezentacji, czyniący Francję «francuską» w konkretnym okresie historycznym”<sup>4</sup>. W tym ujęciu działalność fotoreporterów, niejednokrotnie zaangażowanych politycznie – lewicowo, może być widziana jako realizowana w ramach dyskursu tożsamościowego, a fotografie reprezentujące tematy identyfikowane jako uniwersalne, takie jak dzieciństwo, rodzina czy miłość, okazują się świadectwami funkcjonowania tych kategorii w konkretnym miejscu i czasie.

Pojęcie „humanistyczny paradygmat” może być zatem traktowane jako ściśle związane z historyczną formacją tzw. fotografii humanistycznej we Francji, w jej wymiarze środowiskowym i stylistycznym. Zarazem jednak zwraca uwagę na tkwiącą u podstaw identyfikacji nurtu definicję medium, stosunek fotografa do rzeczywistości, sprowadzający się do orientacji na „realizm” i „humanizm” fotografii (o czym bardziej szczegółowo będzie mowa dalej). W ten sposób śledzić można zarówno zróżnicowanie zjawiska, które czerpało z wielu rozmaitych artystycznych i ideowych źródeł, ale również – pojmowaną w wymiarze społecznej wymiany informacji, a także relacji władzy – dynamikę jego kształtowania się i rozprzestrzeniania. Termin „humanistyczny paradygmat” pozwala więc nie tylko adekwatnie

---

<sup>3</sup> Ramy czasowe oraz zasięg tego nurtu można rozszerzyć, uwzględnivszy jego genezę (w tym kontekst literacki i filmowy); zob. m.in. Claude Nori, *La panoplie photographique du réalisme poétique*, „Les Cahiers de la Photographie” 1983, nr 9, s. 19–29. Jean-Claude Gautrand znacznie zwiększył liczbę fotografów, których można przypisać do tej formacji, wskazując m.in. Wenera Bischofa, W. Eugene’a Smitha, następnie innych fotoreporterów zrzeszonych w Agencji Rapho oraz Magnum Photos; J.-C. Gautrand, *Looking at Others...*, s. 620–623.

<sup>4</sup> Hamilton odwołuje się do konstruktywistycznego podejścia do problemu reprezentacji, a także do źródłowego, Kuhnowskiego rozumienia pojęcia paradygmatu naukowego (dystansując się od Foucaultowskiej kategorii „dyskursu” z powodu jej nieadekwatności do analizy społecznego kontekstu powstania i funkcjonowania fotografii). Fundamentalnym elementem koncepcji Kuhna jest światopogląd („world-view”), stanowiący konsensualny, „społeczny” zbiór przekonań dotyczących przedmiotu badań, roli badacza oraz istotnych problemów badawczych, ich rangi i hierarchii. Hamilton odniósł kategorię światopoglądu do sposobu wyrażania odpowiadającego praktyce fotograficznej, pojętej jako aktywność o charakterze artystycznym, ale przede wszystkim społecznym; określił zatem w ten sposób dynamikę zmian stylistycznych w obszarze fotografii, których sednem miałyby być zmieniająca się „orientacja” estetyczna. P. Hamilton, *Representing the Social...*, s. 77 (wcześniejsze opracowanie: tegoż, *A poetry of the streets?...*).

zdefiniować fenomen fotografii reportażowej połowy XX wieku we Francji, ale także wyjaśnić pojawianie się pokrewnego rozumienia medium oraz postawy fotografa w innych ramach czasowych, w odmiennym kontekście historycznym i politycznym. Ten sposób definiowania zjawisk z obszaru fotografii wydaje się zatem szczególnie atrakcyjny w przypadku badania problemu recepcji, akcentuje bowiem zarówno dystynktywne cechy języka wizualnego, jak i uwzględnia relację między tym, co najbardziej typowe pod względem stylistycznym i światopoglądowym, a tym, co jest efektem wyboru odmiennych środków wyrazu czy tematyki, a także oddaje napięcie między „centrum” a „peryferiami” funkcjonowania danej tendencji. Skłania przy tym do szukania dominant, np. najbardziej istotnych książek, fotoreportaży, wystaw, które – w sposób charakterystyczny dla Kuhnowskiej koncepcji paradygmatu naukowego – mogły być widziane jako wehikuły rozprzestrzeniania się języka wizualnego i jako takie zajmować istotne miejsce w historycznej analizie nurtu.

Sposób pojmowania fotografii humanistycznej przez Hamiltona przypomina definiowanie pokrewnego zjawiska artystycznego – „neorealizmu” w filmie i fotografii<sup>5</sup>. Rozumiany jest on nie tyle jako ściśle określony styl przedstawiania, co raczej „stylistyczny trend”, mający swoją kulminację w latach 1945–1949 we Włoszech, dający się opisać w sposób ogólny, m.in. poprzez operowanie przez reżyserów – z Vittorioem De Sicią, Robertem Rossellinim i Federikiem Fellinim na czele – „fotografią charakterystyczną dla stylu reportażowego”, „prawdą gry aktorskiej, zwykle amatorów”, „realizacją poza studiem”, „prawdą oświetlenia” czy inscenizacją z zastosowaniem głębi ostrości (opartą na ustaleniu planu bliższego i dalszego)<sup>6</sup>. O istocie neorealizmu stanowi jednak przede wszystkim dynamika recepcji – nawiązywała do niego niemal cała europejska produkcja filmowa lat 40. i 50. Podstawowym wyznacznikiem poetyki neorealistycznej jest więc nie tylko zespół specyficznych rozwiązań formalnych czy wybór podobnych „uniwersalnych” tematów, ale także wspólna „etyczna wrażliwość” twórców, postawa zorientowana na człowieka oraz pokazywanie „prawdy” o rzeczywistości<sup>7</sup>. Przed typowo stylistyczną, normatywną definicją neorealizmu wzbraniał się już czołowy krytyk formacji, André Bazin, pytając retorycznie: „Czyż «neorealizm» nie jest przede wszystkim

---

<sup>5</sup> Na temat neorealizmu fotografii w relacji do filmu zob. m.in.: Walter Liva, *La fotografia e il neorealismo in Italia, 1945–1965. Da Luigi Croceni al Gruppo Friulano per una nuova fotografia fino a Mario Giacomelli*, Pordenone 2010; J.-C. Gautrand, *Looking at Others...*, s. 613–640. Co ciekawe, we francuskojęzycznej (pierwotnej) wersji książki tytuł rozdziału miał formę pytania: *Le regard des autres: humanisme ou néo-réalisme?* Gautrand określił francuską fotografię humanistyczną jako „sympatyzującą” z neorealistycznym kinem.

<sup>6</sup> Mira Liehm, *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*, Berkeley 1984, s. 132.

<sup>7</sup> Zob. Alberto Farassino, *Neorealismo. Storia e geografia*, [w:] *Neorealismo. Cinema italiano 1945–1949*, red. tegoż, Torino 1989, s. 29; Lino Micciché, *De Santis e il verosimile*, [w:] *Non c'è pace tra gli ulivi. Un neorealismo postmoderno*, red. Vito Zaggarro, Roma 2002, s. 7.

sprawą humanizmu, a nie stylu inscenizacji? I czyż ten styl nie polega właśnie na tym, że w obliczu rzeczywistości schodzi na drugi plan?”<sup>8</sup>. Choć fotografia humanistyczna oraz neorealizm w wymiarze formalnym i ideowym ujawniają wiele podobieństw, ich wzajemne oddziaływanie należy rozpatrywać z pewną ostrożnością, zarówno ze względu na czasową synchronię, jak i skomplikowaną, niekiedy wspólną genezę. Fotografia humanistyczna związana była nie tylko z europejską tradycją dokumentalną, ale także z etnograficznymi postawami surrealistów, awangardowym przełomem w fotografii amerykańskiej oraz francuskim filmem „realizmu poetyckiego” lat 30.<sup>9</sup>

Z kolei neorealizm, identyfikowany głównie z Włochami pierwszej powojennej dekady, kształtował się nie tylko w relacji do rodzimej kinematografii, ale również radzieckiej, amerykańskiej, a zwłaszcza francuskiej produkcji filmowej i fotograficznej, na które następnie oddziaływał<sup>10</sup>. Choć zatem niekoniecznie można go określić mianem zjawiska wyłącznie „włoskiego”, lansowany był jako narodowy styl, mający stanowić przeciwwagę dla masowej produkcji Hollywood. W dobie planu Marshalla rozpoznawanie neorealizmu jako ruchu o charakterze ideowym było szczególnie ważne dla włoskich lewicujących intelektualistów oraz komunistów i wpisywało się w powojenne debaty o charakterze zarówno politycznym, jak i tożsamościowym, w tym te związane z utrwaleniem statusu Włoch jako ofiary wojny<sup>11</sup>. Język neorealizmu bywał zatem propagandowo użyteczny. Losy tego pojęcia przypominają również toczące się wówczas równoległe w różnych krajach – i porządkach politycznych – procesy ustanawiania narodowej kultury „proletariackiej”, w których centralne miejsce zajmował problem realizmu jako podstawowego języka artystycznego<sup>12</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że już na etapie definiowania, choćby przez Bazina, neorealizm stanowił alternatywę dla formuły społecznego dokumentu, opartej na rzekomej obiektywnej rejestracji, miał raczej skłaniać do zaangażowania, a nawet polemiki, będąc zarazem świadomie kreowaną konstrukcją

---

<sup>8</sup> André Bazin, *Ewolucja języka filmu*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, red. i tłum. Bolesław Michałek, Warszawa 1963, s. 65. Taki wariant definiowania zjawiska przyjął choćby David Bate, *After Thought Part 2: Neo Realism and Postmodern Realism*, „Source” 2004, nr 41, s. 34–39.

<sup>9</sup> J.-C. Gautrand, *Looking at Others...*, s. 615–618.

<sup>10</sup> Mówiąc o źródłach neorealizmu, należy wskazać także na „czarny realizm” („realizm poetycki”) w filmie francuskim lat 30. i 40. (Jean Renoir, Marcel Carné), A. Bazin, *Ewolucja języka...*, s. 64. „Francuskim realizmem” zafascynowany był choćby Rudolf Arnheim, który w latach 30., czasowo przebywając we Włoszech po emigracji z nazistowskich Niemiec, był członkiem redakcji sztandarowego dla neorealistów pisma „Cinema”. W odniesieniu do „niewłoskich”, ale także „niefilmowych”, literackich źródeł neorealizmu zob. Vito Zagarrio, *Before the (Neorealist) Revolution*, [w:] *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style*, red. Saverio Giovacchini, Robert Sklar, Mississippi 2012, s. 19–36.

<sup>11</sup> Saverio Giovacchini, Robert Sklar, *The Geography and History of Global Neorealism*, [w:] *Global Neorealism...*, s. 5–6.

<sup>12</sup> Michael Denning, *Culture in the Age of Three Worlds*, London–New York 2004, s. 32.

wizualną, która oddawała złożone doświadczenie rzeczywistości i skłaniała do empatycznego dialogu – do studiowania świata i naszego w nim miejsca. Innymi słowy, rola neorealistycznego reżysera, operatora czy fotografa sprowadzała się do „uautentycznienia” sceny, do podania jej widzowi tak, by skłonić go do reakcji<sup>13</sup>. Zatem, jak zauważył David Bate:

[...] neorealizm był definiowany ze względu na cel, który mógł być osiągnięty za pomocą różnych technik oraz strategii, różnymi drogami. Z tego powodu [...] nie powinien być redukowany do kategorii stylu. Oczywiście, neorealizm konstruował rzeczywistość jak każda inna reprezentacja, [...] ale to dążenie do autentyczności określało jego cele, nie styl rozumiany jako forma lub określony wariant treści<sup>14</sup>.

W podobny sposób Linda Nochlin pojmowała realizm w plastyce, odwołując się zresztą i do Bazina. W ujęciu tej badaczki realizm nie jest rzecz jasną tendencją „bezstylową”, jednak o jego sednie decydował „pogląd na świat”, postawa wobec rzeczywistości, historii, idei politycznych, naznaczona, ogólnie rzecz ujmując, dystansowaniem się wobec konwencji<sup>15</sup>. Można więc z pewnością stwierdzić, że kłopoty z definiowaniem neorealizmu są efektem problematycznego ujmowania realistycznej stylistyki z punktu widzenia tradycyjnego dyskursu historii sztuki, tutaj bowiem problem formy i treści nie daje się łatwo wyodrębnić, nie służy precyzyjnej klasyfikacji w obrębie nurtu, także z uwagi na „realizm” fotografii czy filmu. Zarazem jednak – co warto podkreślić – neorealizm, jako zjawisko historyczne, ale i historycznie ramowany sposób myślenia o relacji obrazu względem rzeczywistości, może być widziany w perspektywie ciągłości debat artystycznych.

Nie inaczej, jakkolwiek byłoby to problematyczne, należałoby jak sądzę definiować sposób oraz cel kreacji świata przedstawionego w odniesieniu do fotografii reportażowej połowy XX wieku, którą określa się jako „humanistyczną”. Realizm medium jest, jak wspomniałam, konstytutywnym elementem „humanistycznego paradygmatu”; identyfikowany bywał jako „realizm poetycki”<sup>16</sup>. Toczący się od lat 30. XIX wieku namysł nad dokumentalnością fotografii

---

<sup>13</sup> Bazin widział tu decydującą rolę minimalizacji funkcji montażu na rzecz scen jednouięciowych i inscenizacji z wykorzystaniem głębi ostrości: A. Bazin, *Ewolucja języka...*, s. 72.

<sup>14</sup> D. Bate, *After Thought...*, s. 38.

<sup>15</sup> Linda Nochlin, *Charakter realizmu*, [w:] tejeż, *Realizm*, tłum. Wiesław Juszcak, Tomasz Przystępski, Warszawa 1974, s. 13–70. Podobnie sprawa definicji wygląda w przypadku surrealizmu, widzianego nie tyle jako nurt artystyczny, co postawa, światopogląd, m.in. Krystyna Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1969, a także w odniesieniu do fotografii: David Bate, *What is a surrealist photograph?*, [w:] tegoż, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London–New York 2003, s. 21–53.

<sup>16</sup> Pojęcie zaczerpnięte przez Claude’a Noriego z krytyki filmowej i literackiej („réalisme poétique”): C. Nori, *La panoplie photographique...* Termin przywodzi także na myśl określenie autorstwa pisarza Pierre’a Mac Orlana

charakteryzował się pozorną wewnętrzną sprzecznością. Wiarę w obiektywizm odtwarzania rzeczywistości za sprawą mechaniczno-optycznych możliwości zapisu łączono z przekonaniem o quasi-artystycznej randze gestu fotografa. Momentem intensyfikacji „subiektywnego” modelu dokumentalności były lata 30. XX wieku, okres szczególnie prężnie rozwijającego się fotodziennikarstwa. Fotoreporter, jako uczestniczący w utrwalanych wydarzeniach, stał się odpowiedzialny za oddanie głosu tym, którzy go nie mają: słabym, zmarginalizowanym, pokrzywdzonym<sup>17</sup>. Jego świadectwo było tym bardziej przekonujące, że wspierał je obiektywizm mechanicznego zapisu.

Etos zaangażowanego, krytycznego interpretowania społecznych realiów szczególnie silnie zaznaczył się w Stanach Zjednoczonych, za sprawą działań fotografa-socjologa Lewisa Hine’a, a także fotografów związanych z programem dokumentacji skutków wielkiego kryzysu przy Farm Security Administration. Jednocześnie to właśnie w środowisku amerykańskich fotografów dało o sobie znać napięcie między społecznikowską potrzebą ujawniania nierówności a propagandową skutecznością medium. Modelowym przykładem definiowania dokumentalności fotografii, a także dylematów związanych z jej wykorzystaniem, jest klasyczny już fotoesej *Let Us Now Praise Famous Men* Jamesa Agee i Walkera Evansa (1941). Zrealizowany ostatecznie poza zamówieniami magazynów oraz instytucji, zaopatrzony w motto zaczerpnięte z *Manifestu komunistycznego* i przewrotny komentarz autorów, że nie należy interpretować tekstu politycznie, stanowi pomnik zaangażowanego fotodziennikarstwa. Zdaniem autorów fotografia dalece przewyższała sztukę – w tym literaturę – w zdolności do rejestrowania rzeczywistości człowieka, miała moc uobecniania tego, co (kto) stoi przed obiektywem, za sprawą empatycznej obserwacji uczestniczącej<sup>18</sup>. Modernistyczne dążenie do autonomii medium wyraźnie zaznaczyło się zatem w dyskursie fotografii reportażowej; fundamentalny dla jakiegokolwiek refleksji o właściwych dla niej środkach wyrazu stał się realizm rozumiany zarówno jako wpisany w „program” kamery, jak i postawę fotografa<sup>19</sup>.

Humanistyczny paradygmat można zatem określić, przyglądając się definicji realizmu medium, a następnie indywidualnym wyborom tematycznym (co jest przedstawiane), sposobom konstruowania znaczeń (jak jest przedstawiane), a także ich związkom z mechanizmem

---

„fantastique social de la rue”, pochodzące z przedmowy do wydanej w 1954 roku książki fotograficznej Willy’ego Ronisa pt. *Belleville-Ménilmontant*.

<sup>17</sup> Tamże, s. 84–86.

<sup>18</sup> Książka była przedmiotem znanej analizy Williama J.T. Mitchella, zorientowanej na relację fotografii i języka: *The Photographic Essay: Four Case Studies*, [w:] tegoż, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, London 1994, s. 281–328.

<sup>19</sup> Na temat modernistycznej refleksji o fotografii zob. Joel Eisinger, *Trace and Transformation. American Criticism of Photography in the Modernist Period*, Albuquerque 1998.



dystrybucji obrazów. Hamilton wyodrębnił ramowe cechy paradygmatu, takie jak wypracowanie pokrewnej perspektywy obrazowania, związanej ze wspólnotą intelektualną i światopoglądową (społeczne zaangażowanie fotografów, często związki z Francuską Partią Komunistyczną), czy świadome włączenie się w proces rewolucji języka wizualnego (ambicje artystyczne oraz teoretyczne). Zauważyłam oczywiście, jak wspomniałam, że typowy dla dynamiki funkcjonowania paradygmatu jest moment kulminacyjny, powszechna zgoda co do sposobu artykulacji treści, które uchwycić można poprzez pojawianie się obrazów-ikon, stylistycznych punktów odniesienia (jak chociażby wspomniane wyżej fotografie Doisneau czy będąca przedmiotem mojego głównego zainteresowania wystawa *The Family of Man*). Ich pojawienie się pociąga za sobą wymóg dostosowania się do dominującego języka wizualnego w celu uzyskania pozytywnej oceny. Wyodrębnione wiodące kategorie estetyczne, tj. uniwersalność (*universality*; wspólne, uniwersalne doświadczenia jako temat przewodni), historyczność (*historicity*; zwrócenie uwagi na jednostkę jako część historii), codzienność (*quotidienality*; skupienie się na powszedniej egzystencji reprezentantów *classe populaire*), empatia (*empathy*; poczucie związku z fotografowanym obiektem, podmiotem), powszechność (*commonality*; punkt widzenia fotografa zbliżony do punktu widzenia „zwykłego” człowieka, przedstawiciela *classe populaire*), monochromatyczność (*monochromaticity*; czarno-biała odbitka) nie dają się jednak precyzyjnie wykorzystać w przypadku analizy formalnej, co w świetle powyższych rozważań nie dziwi. Podobnie jak w przypadku neorealizmu, chodziło bowiem o cel, zorganizowanie obrazu – lub ich serii, zamkniętej w formule fotoreportażu, książki czy wystawy – tak, aby wzmocnić „realizm” przekazu, skłonić odbiorcę do identyfikacji, refleksji oraz reakcji.

Oprócz wystawy *The Family of Man*, o której będzie mowa dalej, szczególnie często z humanistycznym paradygmatem fotografii kojarzona jest koncepcja „decydującego momentu” Henri Cartier-Bressona, wyrażona w książce fotograficznej *Images à la sauvette* w 1952 roku<sup>20</sup>. Rzeczywiście zdaje się ona zawierać w sobie wspomniane wcześniej cechy tego zjawiska. Ważna była dla niego zarówno świadomość misji fotografa jako pośrednika, tego, który pomaga przemówić na ogół niedostrzeganym „innym”, jak i wizualna organizacja kadru. Fotograf poszukuje jego zdaniem złotego środka między chwytaniem wydarzeń na gorąco a ich zdystansowanym rozumieniem; w efekcie obraz fotograficzny powinien być odpowiednio „wyrzysty” w stosunku do wydarzenia. Nie chodzi zatem o beznamiętną rejestrację, ale o umiejętność wydobycia „esen-cji” rzeczywistości, swego rodzaju „spotęgowanie” realizmu, sprowadzające się do ujęcia przeżycia chwili w lapidarnej formie. Wizualna strona obrazu – choć Cartier-Bresson wyraźnie

---

<sup>20</sup> Jednocześnie wydana została także wersja anglojęzyczna, której zawdzięczać należy spopularyzowanie terminu: *The Decisive Moment*. Okładkę do książki zaprojektował Henri Matisse.

definiuje ją jako „rygorystyczną organizację plastyczną” – spełniać się miała w ogólnym sformułowaniu: „spontaniczne wyczucie rytmów plastycznych”<sup>21</sup>. Pisał on:

Nasze oko musi ciągle mierzyć i oceniać. Modyfikujemy perspektywę poprzez lekkie ugięcie kolan, wprowadzamy zbieżność linii poprzez zwykły obrót głowy o ułamek milimetra, ale tego nie możemy zrobić inaczej aniżeli przez szybką refleksję i na szczęście przez to nie próbujemy tworzyć sztuki<sup>22</sup>.

Intuicja fotografa, zdolność obserwacji, refleks i estetyczne przygotowanie („wydłużenie wzroku”) sprawiają zatem, że może on wyrazić prawdę o świecie, nie wyrzekając się przy tym swojej indywidualności. Ocena formalnych walorów fotografii może odbyć się dopiero po jej wywołaniu i wówczas fotograf odpowiada za wybór tego, a nie innego kadru – najbardziej jego zdaniem wyrazistego. Gdyby zatem poszukiwać specyficznych rozwiązań formalnych, charakterystycznych dla humanistycznego paradygmatu i definiowanych przez pryzmat koncepcji „decydującego momentu”, mielibyśmy do czynienia z konglomeratem cech charakterystycznych dla szeroko pojętego obrazowania plastycznego, także awangardowego: geometryzacją kadru, skrótami perspektywicznymi, kontrastami tonalnymi, kompozycją planów. Nadrzędny jest cel zabiegów – uzyskanie „ekspresyjnej równowagi” – pożądany przez fotografa i zawsze intencjonalnie realistyczny efekt, który powinien oddawać „istotę” wydarzenia. Dla Cartier-Bressona było to możliwe do osiągnięcia w pojedynczym obrazie, niekoniecznie w fotoreportażu, przez co granice między prasowym a artystycznym wykorzystaniem obrazów ulegały zatarciu<sup>23</sup>.

Powyższy sposób definiowania fotografii uświadamia zasadniczą rolę arbitralnego wyboru fotografa czy redaktora ilustrowanego magazynu, a zorientowanie na „istotę” wydarzenia tyleż wzmaga sugestywność obrazu jako elementu narracji, co czyni go podatnym na uproszczenia prezentowanej historii. Wydaje się zatem, że krytyczna analiza osadzonych w „humanistycznym paradygmacie” fotografii reportażowych mogłaby polegać na zidentyfikowaniu prezentowanego wydarzenia w możliwie szerokiej perspektywie, refleksji nad tym, za pomocą jakich środków zostało ono wyrażone (zamknięte w „decydującym” kadrze), a następnie zadaniu pytania o różnicę między jednym a drugim porządkiem. Za typowy przykład koncepcji „decydującego momentu” uchodzi znana fotografia Cartier-Bressona, zatytułowana *Rue Mouffetard, Paris* z 1954 roku, przedstawiająca w diagonalnym kadrze małego, uśmiechniętego chłopca,

---

<sup>21</sup> Henri Cartier-Bresson, *Decydujący moment*, tłum. Krystyna Łyczywek, „Format” 2005, nr 1–2 (46), s. 4. Warto pamiętać, że Cartier-Bresson kształcił się w paryskim studiu kubisty André Lhote’a, malował również obrazy surrealistyczne. Zob.: Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson. The Early Work*, New York 1987; Clement Cheroux, *Henri Cartier-Bresson. Here and Now*, New York 2014.

<sup>22</sup> H. Cartier-Bresson, *Decydujący moment*, s. 3.

<sup>23</sup> Tamże, s. 2.



niosącego z dumą dwie butelki wina. Drugi plan jest nieostry, możemy jednak dostrzec sylwetki przechodniów, a tuż za dzieckiem wylania się fragment sklepowej witryny. Niewątpliwie swobodny nastrój tego spontanicznego ulicznego spotkania wyeksponowany został przez diagonalną kompozycję kadru i odpowiednią ekspozycję protagonisty. Co jednak ważniejsze, wokół uchwyconego „esencjonalnego” momentu osnuta zdaje się być uniwersalna opowieść: wyobrażamy sobie, że dziecko zmierza do domu, a jego duma wynika nie tylko z „dorosłych” zakupów, ale również, być może, jest odzwierciedleniem radosnego momentu w życiu jego opiekunów, który postanowili uczcić w – zdawałoby się – charakterystyczny dla paryżan sposób. Równie dobrze jednak można byłoby wymyślić inną historię, w której chłopiec jest raczej zagubionym „pionkiem” w powikłanym świecie dorosłych. Oczywiście staje się zatem, jak ważny dla tak rozumianej fotografii jest tekstowy komentarz.

Nina Lager Vestberg zauważyła, że francuska fotografia reportażowa lat 40. i 50. była odpowiedzią na społeczne bolączki powojennej Francji, wynikające z kryzysu ekonomicznego, ale także tożsamościowego, który ściśle związany był z dwuznacznym statusem narodu jako kolaboranta-ofiary. Spontaniczne, kojące kadry miały zatem funkcję łagodzącą społeczne napięcia, były odpowiednie zarówno dla prasy katolickiej, jak i komunistycznej, niejako odzwierciedlając polityczny konsensus co do prospołecznych reform w pierwszych latach powojennych. W ten sposób, zarówno ze względu na powszechne zapotrzebowanie, jak i interes samych fotografów, kształtował się wizualny język narodowej solidarności, koncentrujący się wokół problemów reprezentanta klasy pracującej (*classe ouvrière*, szerzej *classe populaire*), ale czytelny także dla wewnątrznie zróżnicowanej klasy średniej<sup>24</sup>. Dla francuskiego *everymana* istotne były zarówno heroiczne doświadczenia strajków lat 30. i 40. czy antyfaszystowskiego ruchu oporu, jak i republikańska „wielka” historia lub też rozmaite przejawy „ulicznej” kultury popularnej, z balladami Edith Piaf i neorealistycznym kinem na czele. Fotografia, medium bliskie codzienności, łatwe do rozpowszechniania oraz nowoczesne, doskonale nadawała się do wspierania nowej redakcji rzeczywistości społecznej<sup>25</sup>. Nie bez znaczenia był również autorytet fotoreportera, niedawnego bohatera frontów, oraz koniunktura na rynku prasy ilustrowanej. „Głód obrazów”, napędzany rosnącą potrzebą wiedzy o wydarzeniach poza granicami, w tym zwłaszcza – co ciekawe – fascynacją codziennym życiem w Stanach Zjednoczonych, sprawił, że choćby „Paris-Match” wydawany był w milionie egzemplarzy<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Nina Lager Vestberg, *Photography as Cultural Memory. Imag(in)ing France in the 1950s*, „Journal of Romance Studies” 2005, t. 5, nr 2, s. 75–90.

<sup>25</sup> Na ten temat zob. też: Douglas Smith, *Funny Face. Humanism in Post-War French Photography and Philosophy*, „French Cultural Studies” 2005, nr 1, s. 41–53.

<sup>26</sup> P. Hamilton, *Representing the Social...*, s. 95.

Wspomniana już fotografia Doisneau, skądinąd doskonale egzemplifikująca koncepcję „decydującego momentu” i stanowiąca symboliczne „centrum” polskiej odsłony wystawy Steichena, trafiwszy na łamy „Life”, nabrała jednak odmiennego znaczenia, niż można byłoby się spodziewać, odczytując ją poprzez narrację o narodowej regeneracji po traumie wojennej. Umieszczono ją wraz z tekstem wskazującym na stereotypową swawolność, a zwłaszcza „niemęskie” zachowania francuskich młodych mężczyzn: „Jeden z policjantów wyjaśnił: «[Pocałunki – dop. K. D.] [t]o wspaniała rzecz, trzyma tych młodych chłopaków z dala od kłopotów. Gdyby nie byli ze swoimi dziewczynami, byłiby zapewne na jakimś boisku hokejowym i mogliby zrobić sobie krzywdę»”<sup>27</sup>. Aluzja do niedawnej militarnej kapitulacji była czytelna, co jest tym bardziej wyraźne, gdy zestawimy którąś z fotografii Doisneau z podobnym ujęciem innego pocałunku, tym razem „amerykańskiego”. *VJ Day at Times Square, New York City, August 15th 1945* Alfreda Eisenstaedta również została opublikowana na łamach „Life”, w fotoreportażu zatytułowanym *The Men of War Kiss from Coast to Coast*<sup>28</sup>, a komentarz dotyczył heroizmu oraz zasłużonej nagrody<sup>29</sup> [il. 3].

Powyższe zestawienie fotografii nie tylko uświadamia zależność ich sensu od tekstowego komentarza, ale jest symptomatyczne dla dwuznacznego procesu recepcji fotografii humanistycznej w Stanach Zjednoczonych – zjawiska identyfikowanego jako narodowe, francuskie, ale kreowanego przy wsparciu amerykańskich magazynów ilustrowanych i stanowiącego jednocześnie wzór dla fotografów tworzących za oceanem<sup>30</sup>. Istotną rolę w transmisji humanistycznego paradygmatu spełniała także agencja Magnum Photos, działająca od 1947 roku w Paryżu oraz Nowym Jorku. Niedługo po publikacji fotoreportażu Doisneau, na przełomie 1951 i 1952 roku w nowojorskim MoMA miała miejsce zorganizowana przez Edwarda Steichena ekspozycja *Five French Photographers*, na której wystawiali, prócz Doisneau, Willy Ronis, Henri Cartier-Bresson, Brassai oraz Izis<sup>31</sup>. W materiałach prasowych promujących wystawę nie mogło być mowy o swawolności francuskiej młodzieży, fotografowie zostali

---

<sup>27</sup> *Speaking of pictures...*, „Life” 1950, 12th June, s. 16–17.

<sup>28</sup> Dokładnie w numerze z 27 sierpnia 1945 roku.

<sup>29</sup> Na temat zestawienia dwóch fotografii: Nina Lager Vestberg, *Robert Doisneau and the Making of a Universal Cliché*, „History of Photography” 2011, t. 35, nr 2, s. 157–165.

<sup>30</sup> Amerykańskie magazyny płaciły fotografom (lub agencjom, m.in. takim jak Rapho) nawet 20–30 razy wyższe stawki niż redakcje francuskie. Zob.: P. Hamilton, *Representing the Social...*, s. 98.

<sup>31</sup> Fotografie niektórych z nich były wystawiane w Nowym Jorku w 1948 roku, zob. J.-C. Gautrand, *Looking at Others...*, s. 624. Symptomatyczne, że niemal w tym samym czasie w MoMA pokazano także wystawę *Memorable Photographs by „Life” Photographers*. Te dwie ekspozycje mogłyby stanowić doskonałą ilustrację humanistycznego paradygmatu fotografii, stały się też zapewne istotnym źródłem dla tworzonej już *The Family of Man*.