

Halina Baczevska

Próba atlasu fizjonomicznego pewnej epoki "Ludzie XX wieku" Augusta Sandera

Panoptikum nr 7 (14), 22-35

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Halina Baczevska

Próba atlasu fizjonomicznego pewnej epoki *Ludzie XX wieku Augusta Sander*

Portret był dziedziną, w której fotografia u samych swych początków odniosła spektakularny sukces. Nowa technika niesłychanie poszerzyła krąg publiczności, która od tej pory mogła sobie pozwolić na luksus bycia upamiętnionym. Burżuazja była zachwycona wiernością obrazu odpowiadającą jej niewyszukanym gustom. Nie oczekiwano od portretu artystycznego wyrazu tylko właściwej samym portretowanym „mieszczkańskiej rzetelności”. Nowi odbiorcy pragnęli raczej dokumentu niż iluzji urody, więc ich fotograficzny wizerunek stawał się z miejsca „znakiem tożsamości i społecznego znaczenia”¹.

Forma została bezpośrednio zaczerpnięta z malarstwa, kopiując wypracowany jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku schemat oficjalnego portretu: „charakterystyczny nastrój chłodnego dystansu do modelu, bliski tradycji klasycystycznej przez każdy szczegół stereotypowej kompozycji, dobór tła i układ rekwizytów”². Obok eleganckich lub przynajmniej poprawnych portretów mieszczan powstawały również dzieła o prawdziwie artystycznych ambicjach. Poprzez odpowiednie oświetlenie, ustawienie sylwetki modelu, jego gesty czy wyraz twarzy adepci fotografii oprócz powierzchowności portretowanego pragnęli również ukazać jego charakter. Wśród nich pojawiały się postaci tej miary, co Nadar, którego jeszcze w XIX wieku okrzyknięto geniuszem. Był to honor, który w owym czasie nie spotkał wielu fotografujących.

Równocześnie rozwijał się nurt fotografii portretowej o charakterze bardziej prozaicznym i użytkowym: zdjęcia, które służyły przede wszystkim jako dokument; produkcja, która w drugiej połowie wieku rozwinęła się na skalę masową. Te wizerunki funkcjonowały jako pamiątki, ciekawostki, jak również materiał do badań, naukowe lub policyjne archiwa. O ile posiadanie własnego portretu fotograficznego było przywilejem i potwierdzeniem społecznego statusu, wizerunek własny będący w posiadaniu innych, w dziewiętnastowiecznych archiwach „nie był żadnym powodem do dumy”³.

Ambitna wizja zakładowego fotografa

August Sander (1876-1964) jest bezpośrednim spadkobiercą tej dwojakiej tradycji. Pierwsze lata jego działalności przypadają na okres eksperymentów, dyskusji i dokonujących się stopniowo przemian na polu fotografii. Z wykształcenia fotograf zakładowy, początkowo spełniał się całkowicie w rzemieślniczej pracy. Dopiero z lat 20., a więc gdy Sander dobiegał już pięćdziesiątki, pochodzi pierwsza wzmianka o jego projekcie⁴, który miał swego autora awansować do rangi artysty. Jego wyjściowe założenia zostały wyrażone wprost w swego rodzaju manifestie, który sam napisał, zaprojektował i starannie wydał: fotografia była dla niego „po pierwsze i przede wszystkim dokumentem, medium

służącym do studiowania i analizy społecznych uwarunkowań⁷⁵. Dlatego chciał ją wykorzystać dla stworzenia obrazowej dokumentacji swojego czasu w postaci serii portretów. „Jeśli możemy wykonać prawdziwe portrety ludzi, możemy stworzyć zwierciadło epoki, w której oni żyją. Poprzez uchwycenie za pomocą absolutnej fotografii zarówno indywidualnego, jak i społecznego wymiaru ich postaci i otoczenia, mam nadzieję oddać wiernie psychologię naszego czasu i naszych ludzi⁷⁶.”

Monumentalne dzieło, które Sander zatytułował *Ludzie dwudziestego wieku*, miało się składać z 45 teczek-portfeliów, w każdym z nich przewidziane było 12 czarno-białych odbitek. Teczki zaś zostały pogrupowane w siedem zespołów wyodrębnionych przez Sandera, odpowiadających przynależności klasowej i społecznej fotografowanych osób, ewentualnie miejscu ich zamieszkania. Kolejne „rozdziały” tej klasyfikacji stanowiły: *Rolnik* (Der Bauer), *Rzemieślnik* (Der Handwerker), *Kobieta* (Die Frau), *Zawody* (Die Stände, gdzie autor uwzględnił m.in.: studentów, urzędników, lekarzy, żołnierzy), *Artysta* (Die Künstler), *Miasto* (Die Großstadt) oraz *Ostatni ludzie* (Die letzten Menschen)⁷⁷. Taka forma sprawiła, że zbiór portretów Sandera stawał się typologią społeczeństwa, konsekwentnie realizowaną, o precyzyjnie przemyślanej formie, zarówno jeśli chodzi o ogólną koncepcję, jak i poszczególne zdjęcia składające się na portfolio. Charakterystyczna jest wyrazista kompozycja – frontalne ujęcie postaci lub grupy osób, zupełnie neutralne lub przynajmniej mało rzucające się w oczy tło, tak aby naszą uwagę skupiła całkowicie portretowana osoba, ujęta nie tylko w charakterystycznych rysach twarzy, lecz także w postawie ciała, gestach i – niekiedy – atrybutach.

Jako zawodowy portrecista, Sander do swoich celów wykorzystywał również prace powstałe na zamówienie, włączając je w odpowiednim miejscu do zaplanowanej całości. W momencie, gdy powstał jego pomysł, był już znanym i cenionym fotografem, prowadził własne studio w Kolonii i dysponował bardzo obszernym archiwum. Pierwsze zdjęcia, które następnie weszły do *Ludzi dwudziestego wieku* jako otwierające całość portfolio *Rolnicy*, powstawały już od 1911 roku⁷⁸. Początkowo fotograf chciał jedynie utrwalić wizerunki mieszkających w okolicach Westerwaldu chłopów, których pamiętał jeszcze z dzieciństwa. Należy jednak zauważyć, że wycieczki na wieś były dla niego również, jeśli nie przede wszystkim, sposobem na pozyskiwanie klientów. Dopiero z czasem dojrzała w nim świadomość, że poza swoim pierwotnym przeznaczeniem jego fotografie mogą nabierać nowych znaczeń poprzez umieszczenie ich w nowym kontekście. Owocem tych wycieczek były właśnie portrety, które złożyły się na portfolio *Archetypy*, niejako poprzedzające całość przedsięwzięcia. Postaci wiejskich *Mędrców*, *Filozofów*, *Rewolucjonistów* – jak autor podpisywał wizerunki starych, naznaczonych przez pracę ludzi – były dla niego właściwym punktem wyjścia: „Od tego się zaczęło, następnie klasyfikowałem wszystkie napotkane typy w odniesieniu do tego jednego, podstawowego, który posiadał wszystkie charakterystyczne cechy ludzkości w ogóle⁷⁹”. Ogromna większość fotografii stanowiących „surowy” materiał dla projektu wykonana została w latach 20-tych. W 1927 Sander po raz pierwszy przedstawił zarys swojej koncepcji w postaci wystawy w Kunstverein w Kolonii. Dwa lata później wydał album *Oblicza czasu* (*Antlitz der Zeit*, 1929), składający się z 60 planszy, swoją kolejnością wskazujących na ogólną refleksję, którą kierował się twórca: „od ludzi związanych z ziemią, ku wyżynom kultury w jej najsubtelniejszych przejawach i w dół, ku upośledzonym⁸⁰”. Jednak planowana na lata 30-te kompletna publikacja nie doszła do skutku. W 1934 hitlerowcy nakazali zniszczyć istniejące matryce i gotowe egzemplarze *Antlitz der Zeit*, zaś działalność artysty była od tego czasu nadzorowana, jako zbyt bezpośrednio uwikłana w politykę. O wydaniu *Ludzi dwudziestego wieku* nie mogło być mowy. W czasie wojny Sanderowi udało się

uratować około 10 tysięcy negatywów, pozostałe 30 tysięcy zostało zniszczone. Artysta kontynuował swoje dzieło: do klasyfikacji dodał portfolia pod tytułem *Naziści i Żydzi*. Praca jednak nigdy nie została ukończona, choć po wojnie fotografie Sander'a zyskały z czasem dużą sławę i były prezentowane na całym świecie¹¹. Jedyna publikacja, która pojawiła się jeszcze za życia autora, to *Niemieckie lustro (Deutschenspiegel)* z 1962, zawierające wybór portretów. *Ludzie dwudziestego wieku* jako pełne wydawnictwo ukazało się dopiero pośmiertnie – w 1980 w Niemczech, opracowane przez Ulricha Kellera i Gerda Sander'a, wnuka autora, jako rekonstrukcja zamierzeń artysty. W 2002 roku w Stanach Zjednoczonych ukazało się również wydanie w siedmiu tomach pod redakcją Susanne Lange i Gabriele Contrath-Scholl¹².

Artystyczne inspiracje

Jak zatem doszło do tego, że August Sander „z konwencjonalnego portrecisty zakładowego przekształcił się w artystę z awangardowymi ambicjami”¹³? Wydaje się, że decydującą rolę w procesie krystalizowania koncepcji Sander'a miała jego znajomość z kręgiem kolońskich Artystów Progresywnych. Grupa ta działała intensywnie w latach 20-tych i należeli do niej dwaj przyjaciele fotografa: Franz Wilhelm Seiwert i Heinrich Hoerle (ich portrety również miały znaleźć się w *Ludziach dwudziestego wieku*). Progresywni byli awangardowi i zaangażowani społecznie. Jako zadeklarowani lewicowcy i przeciwnicy Republiki Weimarskiej, głosili potrzebę sztuki, która poprzez dosłowny i dosadny opis rzeczywistości obnaży hierarchię władzy w społeczeństwie. W kwestiach formalnych twórczość Progresywnych była powrotem do malarstwa figuratywnego. Jednak chodziło tu nie tyle o realizm, co odwzorowanie, często w karykaturalny sposób, społecznych stosunków zależności i władzy. Jako ruch awangardowy Progresywni świadomie korzystali z formy odpowiadającej treści, jaką przez swoje obrazy chcieli wyrazić. Pod ich wpływem Sander zaczął się zastanawiać, jakie jest właściwe miejsce fotografii w tak rozumianej koncepcji sztuki.

Jego wnioski zostały jasno wyrażone w tekście towarzyszącym wystawie w Kunstverein w Kolonii, miejscu, gdzie swoje prace prezentowali również Progresywni. Sander odwoływał się do idei „czystej fotografii”, która, odrzucając wszelkie ingerencje w techniczny proces fotografowania i obróbki, polegała na tym, co było jej właściwe, czyli na zdolności wiernego odwzorowania rzeczywistości. Jego zdaniem fotografia była dokumentem i tylko w jego ramach mogła szukać artystycznego wyrazu. Co ciekawe, do tak sformułowanej postawy artysta musiał długo dojrzewać – jego prace z początku kariery zakładowego portrecisty doskonale wpisują się w piktorialną tradycję „malarzkiego wizerunku”. Sander umiał malować, a nawet – w ramach przygotowania do zawodu – przez rok studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie. Jednak pierwsze dwudziestolecie XX wieku, gdy debiutował w zawodzie, to okres największych zmian na polu i sztuki, i samej fotografii, okres nowego definiowania ich wzajemnych relacji. Stąd, po latach terminowania w roli rzemieślnika, Sander mógł pójść dalej, pretendując do roli artysty fotografa.

Nowa fotografia miała być precyzyjna i obiektywna, wolna od „artystycznych”, czyli malarskich efektów. Charakteryzowały ją: duża ostrość przedstawionej sceny, jasne oświetlenie – najczęściej światło zastane na miejscu, brak optycznych zniekształceń i ingerencji autora przy wykonywaniu odbitek. Sam Sander tłumaczył, że pragnął uzyskać „fotografię wyrazistą i czystą”, w którym to celu stosował odpowiednie obiektywy i filtry. Jego innowacją było wykonywanie powiększeń na błyszczącym papierze,

którego dotychczas używano jedynie do zdjęć technicznych. Dawały one dodatkowo uderzający efekt precyzji i ostrości.

Sander nie był jedynym artystą korzystającym z estetyki „czystej fotografii”. W tym samym czasie stosowali ją z powodzeniem również inni niemieccy twórcy. Są oni uznawani za fotograficzny odpowiednik oryginalnie malarskiej *Neue Sachlichkeit* (Nowej Rzeczowości). Najlepiej znany jest album Alberta Renger-Patzsch'a *Świat jest piękny* (*Die Welt ist Schön*) z 1928 roku. Jest to zbiór stu fotografii, na których formy roślinne, mineralne, budowle fabryczne i ich wyposażenie oraz przedmioty masowej produkcji prezentowane są na wzór ilustracji opracowań naukowych: chłodno, rzeczowo, dokumentalnie. Bardziej dosłownie naukowy w swoich zamierzeniach był Karl Blossfeldt. W latach 20-tych pokazał on w galerii dzieło, które tworzył całe życie: swoisty zielnik, gdyż składają się nań zdjęcia roślin na białym tle. Jego praca miała na celu systematyczną dokumentację owych organicznych form, które nieoczekiwanie okazują się przepięknym ornamentem i inspiracją dla artystów. W roku 1928 ukazał się jego pierwszy album pod znaczącym tytułem *Praformy sztuki* (*Urformen der Kunst*). Koncepcję zielnika Blossfeldta bardzo często porównuje się do przedsięwzięcia Sandera, z tą różnicą, że pierwszy poświęcił się studiowaniu świata roślin, a drugi świata ludzi weimarskich Niemiec¹⁴. Tak, jak możemy analizować wygląd roślin, ich kształt i budowę ze względu na miejsce występowania czy porę kwitnienia, tak samo przedmiotem naszych analiz możemy uczynić człowieka. Sander pisał w broszurce reklamującej jego studio: „W przeciwieństwie do tradycyjnego postępowania, ja staram się pozostawić w fotografii charakterystyczne ślady, jakie czas, sytuacja i życie wyryły na twarzy, i dlatego dostarczam odpowiednio wyrazistych i charakterystycznych portretów, które idealnie odpowiadają samej istocie natury modela”¹⁵. Już w tekście towarzyszącym *Obliczom czasu* Alfred Döblin zwracał uwagę na to, jak w kolejnych odsłonach twarze chłopów „surowe i wysmagane wiatrem” stopniowo ustępują tym, które „wysubtelniały dzięki bogactwu i łagodniejszym formom aktywności”. „Ludzie są kształtowani przez to, co jedzą, przez powietrze i światło, w którym się poruszają, przez pracę, którą wykonują bądź też nie wykonują, jak również przez szczególną ideologię ich społecznej klasy”¹⁶. Słowa Döblina do tego stopnia wyrażają pogląd Sandera, że bywały mu przypisywane. Sam artysta często odwoływał się wprost do pojęcia fizjonomiki.

Tradycja tej pseudo-nauki sięga samego Arystotelesa: jako pierwszy wyraził on przekonanie, że budowa ciała i rysy twarzy człowieka mogą świadczyć o jego charakterze. Podobne poglądy były stale obecne w myśli europejskiej, by w XVIII wieku zaistnieć jako zupełnie poważna dyscyplina zwana fizjonomiką. Tacy uczeni jak Johann Caspar Lavater czy Georg Christoph Lichtenberg pisali naukowe traktaty i prowadzili regularne badania, mające statystycznie udowodnić ich założenia. Na przełomie wieków Franz Joseph Gall stworzył nową teorię utrzymującą, że kształt czaszki określa cechy umysłowe i duchowe człowieka. Z kolei Charles Darwin wprowadził rozróżnienie na fizjonomię statyczną i dynamiczną¹⁷. Jeśli w XVIII wieku zajmowano się głównie mierzeniem czaszki, kształtu nosa czy rozmiaru ucha, czyli cechami wrodzonymi, XIX-wieczny uczony zainteresował się również sposobem poruszania się i mówienia człowieka, co miało wynikać z wychowania. Echa jego teorii odnajdujemy w jednej z deklaracji Sandera: „Do obowiązków fotografa należy ustalenie i utrwalenie charakterystycznego ruchu, który wyrazi całą fizjonomię w pojedynczym i jednoznacznym obrazie”¹⁸.

Tak zwana estetyka fizjonomii obecna była w sztuce przez cały XIX wiek: szczególnie w twórczości grafików i karykaturzystów, jak Honoré Daumier czy J.J. Grandville. Ogromną popularnością cieszyła się fotografia etnograficzna ukazująca najczęściej eg-

zotycznych mieszkańców dalekich krajów. Jednak niemniej wnikliwym studiom poddawano też fotografie miejscowych „typów”. W 1911 Oswald Spengler mówił o przełomie wieków jako „epoce fizjonomii”¹⁹. Wówczas fizjonomika rozwijała się w najlepszym z pokrewną jej psychologią. Po pierwszej wojnie światowej do głosu doszły pewne elementy mistyczne: w dobie kryzysu, odczuwanego w Niemczech szczególnie mocno, fizjonomika próbowała kategoryzować i objaśniać ludzi oraz ich zachowania, poszukiwała porządku. Sander pisał: „Bardziej niż jakakolwiek inna dziedzina, fizjonomika jest rozumieniem ludzkiej natury”²⁰. Wystawa *Oblicza czasu* wywoływała żywe dyskusje, a prezentowane zdjęcia uznano za doskonały materiał do interpretacji: tworzenia nowych zasad wyszukiwania prawidłowości²¹. Nie podważano wówczas zasadności samej pseudo-nauki, która dopiero w późniejszych latach, wraz z postępowaniem badań, została odłożona do lamusa.

W międzyczasie „osiągnięć” fizjonomiki użyto przeciwko ludziom, gdy naziści zaadoptowali ją jako naukę służącą do określania czystości rasy. W 1934 nowe władze wydały nakaz zniszczenia wydawnictwa *Oblicza czasu* i Sander musiał wycofać się z planowanej publikacji *Ludzi dwudziestego wieku*. Jego projekt, ukazujący Niemców w całym ich klasowym zróżnicowaniu, nie odpowiadał oficjalnej propagandzie. Studio artysty było co pewien czas przeszukiwane, a negatywy niszczone. Sander był zmuszony ukrywać materiały, których nie miał prawa posiadać. Jako że jego działalność zawodowa została mocno ograniczona, poświęcił się pracy nad wcześniej wykonanymi zdjęciami. Powracał do nich, by ciauśniej je skadrować, skupić uwagę na znaczących detalach. Stąd pochodzą serie portretów przedstawiających same głowy modeli, jak i odbitki ukazujące ich dłonie i nosy w zbliżeniach. Tak jakby fotograf chciał, zestawiając je ze sobą i porównując, dojść do jakichś naukowych ustaleń. W ten sposób widział też znaczenie pracy Sanderera sam Walter Benjamin w *Małej historii fotografii*, wyrażając przekonanie, że „to więcej niż album zdjęć – to praktyczny atlas”²². Zaś Döblin pisał: „Tak jak zrozumienie natury czy historii organów ciała możemy osiągnąć jedynie przez studiowanie anatomii porównawczej, tak ten fotograf praktykował swego rodzaju porównawczą fotografię”²³.

Atlas siłą rzeczy domagał się właściwego uporządkowania materiału, pewnej koncepcji. Klasyfikacja roślin jest sprawą biologów i Blossfeldt swoimi fotografiami jedynie wypełniał istniejącą taksonomię. Zaś by właściwie klasyfikować ludzi, Sander musiał samodzielnie wyznaczyć społeczne grupy i ich hierarchię, która określała układ zdjęć w albumie²⁴. Tego rodzaju poszukiwania były wówczas bardzo popularne, artysta nawiązywał swoim dziełem do aktualnego tematu „typologii socjalnej”. Do „typów” urzędnika czy robotnika w swojej twórczości odwoływali się również współcześni malarze, jak Otto Dix czy Georg Grosz, w swoich karykaturalnych wizerkach społeczeństwa²⁵. Teoretyczną podporą dla artystów była rozwijająca się prężnie socjologia: studia nad wariantami możliwych relacji zachodzących między jednostkami a grupą. Naukowe systemy miały opisać, a tym samym uporządkować, rzeczywistość społeczną – nadać czytelny kształt fenomenowi zwanemu Republiką Weimarską.

Swoją autorską koncepcję Sander mógł też częściowo oprzeć na przemyśleniach Oswalda Spenglera, który w wydanym w 1911 roku *Zmierzchu zachodu* wieścił nieuchronny koniec naszej cywilizacji. Uważał on, że każda kultura – na przykładzie historii antycznej – po okresie wzrostu i dynamicznego rozwoju skazana jest na powolny rozpad i klęskę. Podobnie przedstawia się Sanderowska koncepcja porządku panującego w niemieckim społeczeństwie: rolnicy, ugruntowani w ziemi (dosłownie: *Erdgebundene Menschen*), są najbardziej przez niego szanowanym fundamentem narodu. Po nich następują pracownicy warsztatów, fabryk i biur. Kolejne portfolio to *Kobiety*, ponieważ

wypełniają lukę między rzemieślnikiem a posiadaczem prawdziwego zawodu i odpowiedniej pozycji społecznej, który to jest tematem czwartej teczeki zdjęć. Następnie patrzymy na artystów i mieszkańców miasta. Taki porządek Sander widział jako swego rodzaju ewolucję od pracy na roli, poprzez osiągnięcia techniki i nauki, aż po degenerację wielkich skupisk ludzkich, uosabianą przez szalonych, prześladowanych i umierających. Taka kolejność i zawartość następujących po sobie grup budziła wiele wątpliwości.

Pozorny obiektywizm atlasu

Mimo niemalże naukowych ambicji Sander jego dzieło nie unika pułapek subiektywizmu. Nawet jeśli każde zdjęcie z osobna potraktować jako dokument, sam autor twierdził, że jego praca zyskuje właściwą wymowę „jako mozaika, która staje się syntezą dopiero w momencie, gdy jest pokazywana *en masse*”²⁶. Jak bardzo mylący może być obraz całości niemieckiego społeczeństwa, jaki proponuje artysta, wykazują w swoich tekstach Blake Topnik i Leo Rubinfien. Topnik²⁷, analizując kolejno siedem wyznaczonych przez Sander grup i zawartość poszczególnych portfolio, śledzi wszystkie wątpliwe decyzje autora, jego niekonsekwencje. Zastanawia się, jak własne poglądy i komercyjna działalność artysty mogły wpływać na zawartość teczek²⁸. Rubinfien²⁹ kwestionuje z kolei ambicje autora sięgające niemalże wizji uniwersalnej. Choć jego zdjęcia nieodmiennie ukazują Niemców, swoich dzieł nie nazywał ani *Obliczem Niemiec*, ani *Niemcami XX wieku*. Mimo że większość fotografii powstała w ciągu trzynastu lat istnienia Republiki Weimarskiej (1920-1933), Sander nigdy nie odwoływał się do tego momentu w dziejach jako charakterystycznego punktu wyjścia dla swojego projektu. Mało tego, dołączał doń zdjęcia powstałe wcześniej, jak i dużo później, tak jakby mijający czas nie wiązał się z konieczną ewolucją społeczeństwa³⁰. Podobnie dyskusyjną kwestią są dwa portfolio dodane po drugiej wojnie światowej: *Żydzi i Naziści*, nieuwzględnione ostatecznie w rekonstrukcji projektu przez wnuka autora. Pozornie niewinne uzupełnienie klasyfikacji przez Sander miało bardzo daleko idące konsekwencje. Umieszczając Żydów i Nazistów osobno, niejako w załączniku, „pozostawił nietkniętą wizję solidnego, uporządkowanego i godnego szacunku społeczeństwa, którą zarysował w poprzednich rozdziałach”³¹.

Fotograf nie pisał o swoim przedsięwzięciu dosłownie jako o „socjologii”³², choć jego twórczość została przez krytyków z miejsca wliczona w poczet nawiązujących doń prądów w sztuce tamtego czasu. Jako *Archetypy* przełożono na język angielski tytuł portfolio otwierającego całość dzieła, w oryginale: *Stammappe*. Inaczej po polsku można by je przetłumaczyć na *Teczkę plemienia* czy pochodzenia, rodu. Koncepcja przedstawienia portretów mieszkańców wsi jako „Archetypów”, czyli punktu wyjścia i porównania dla wszystkich następnych postaci, spotkała się z mocną krytyką. Wiekowi rolnicy i ich żony zostali przez Sander podpisani jako: *Mędrzec*, *Rewolucjonista*, *Myslicielka* i *Filozofka*. Christoph Schreier uważa, że nadawanie fotografiom tak dosłownych tytułów to „dogmatyczna interpretacja, która rujnuje subtelność równowagę między jednostkowym a uniwersalnym, tożsamością, przykładem i typem”³³. Zaś Rubinfien podkreśla, że „uchwycenie archetypu jest celem niewłaściwym dla fotografii, która obfituje w fakty, ale jest słaba w przekazywaniu abstrakcji”³⁴.

Portret „typu” portret człowieka

Jednak kwestia, w jakim stopniu zdjęcia Sander są portretami konkretnych osób, a w jakim mogą odnosić się do szerszego kontekstu: społeczeństwa, klasy, płci, jest dużo

bardziej złożona. Ich forma gładko wpisuje się w fotograficzne „klisze”, rozumiane jako kompozycyjny schemat. On towarzyszy nam od samego dzieciństwa, gdy w rodzinnych albumach uczymy się rozpoznawać wujka i babcię. A przecież ten kanon przedstawienia istniał już wcześniej – tak przed nami, jak i przed odkryciem fotografii, która zupełnie jawnie przejęła go od malarstwa. W ten sposób, we frontalnym ustawieniu, w odpowiednich dekoracjach lub na gładkim tle, przez setki lat przedstawiano władców, bogaczy, sławnych, świętych oraz wszelkiego rodzaju personifikacje i alegorie. W pewnym sensie, zanim fotografia „obdarzyła portret pewnym autorytetem”³⁵, każdy z nich był mniej lub bardziej symboliczny, zależnie od umiejętności malarza.

Ten rodzaj kompozycji poprzez swoją prostotę, popularność i rozpowszechnienie, niesie ze sobą kolejne historie, odwołuje do innych modeli portretowanych w tym samym kadrze – jest swojego rodzaju mitem. Dlatego te zdjęcia mogą wykraczać poza jednostkowe znaczenie: zarówno w sensie wizerunków konkretnych postaci, jak i odbitki jako przedmiotu. „Fotografia działa na odbiorcę obrazem – ale odbiorca czyni z niej dodatkowo własną powierzchnię projekcyjną”³⁶. W sposób nieunikniony rzutuujemy nań własne skojarzenia, wspomnienia, uczucia. Jak zauważa Elżbieta Łubowicz: „Obraz jest zarazem czystym widokiem i jego nieświadomą, ledwie zauważalną interpretacją. Interpretacją spontaniczną, która odwołuje się do głębokich kulturowych, nieraz wręcz archetypicznych symboli”³⁷. Stąd „estetyczne wyrafinowanie tego rodzaju fotografii ujawnia się w jej pozornej prostocie”³⁸, która pozwala sięgnąć wprost do podświadomości patrzącego. Łubowicz uważa, że takimi pierwotnymi symbolami są na przykład drzewo, droga, dom. Niezaprzeczalnie jest nim również ludzka twarz i postać. „To poprzez fotografię najpierw odkrywamy istnienie wzrokowej podświadomości, tak samo jak odkrywamy instynktowną podświadomość przez psychoanalizę”³⁹. Pewne obrazy wydają się obecne w nas, zanim jeszcze zobaczymy je na zdjęciu. Nasze wyobrażenia o ludziach, życiu czy porządku społecznym mogą się spotkać w pół drogi z tym, co pokazuje nam artysta. Fotografia prywatna w nierozzerwalny sposób związana jest z pamięcią – to z niej czerpie swoje właściwe znaczenie dla oglądających. Nasuwa się pytanie, w jaki sposób oddziałuje na nas zdjęcie, o którego prywatnym kontekście wiemy niewiele lub nic. Czy nadal ukazuje konkretnych ludzi, czy raczej staje się dla odbiorcy rodzajem metafory?

August Sander był przede wszystkim fotografem zakładowym i chociażby z tego względu zdjęcia składające się na jego dzieło mają specyficzny charakter. Jego portrety są samą kwintesencją rytuału autoafirmacji. Klienci przychodzili do jego studia po to, by uzyskać potwierdzenie swojej społecznej tożsamości. Wedle słów Sontag: „aparat w sposób nieunikniony musiał ukazać twarze, jako społeczne maski. Każda sfotografowana osoba była znakiem pewnego zajęcia, klasy lub zawodu”⁴⁰. Jednak w tej kwestii nie ma ostatecznych wniosków. John Szarkowski uważał, że „jego fotografie ukazują nam równocześnie dwie prawdy, funkcjonujące w subtelnym napięciu: społeczne pojęcie zawodu i jednostkową duszę, która ją wypełnia”⁴¹. Graham Clarke z kolei sądził, że „fotografie Sander dowodzą i potwierdzają do jakiego stopnia raczej «pokazujemy» niż «odsłaniaemy» swoją twarz w oficjalnych sytuacjach”⁴². Sontag zauważała, że „ich spojrzenie nie jest poufale, odsłaniające. Sander nie szukał sekretów”⁴³.

Jest prawdą, że Sander zachowywał ten sam chłodny dystans w stosunku do wszystkich swoich modeli. Starał się minimalnie ingerować w ubiór i gest – pragnął raczej pozwolić im samym się wyrazić⁴⁴. „Nigdy fotografując nie czyniłem człowieka brzydkim. Oni to robią sami. Portret jest twoim lustrem”⁴⁵. Rodzaj komizmu obecnego w niektórych jego zdjęciach wynika z autentycznych zachowań, choć bywa bliski karykaturze,

jak w przypadku policjanta z wąsami zakręconymi do wysokości uszu. Częściej zwraca uwagę powaga pozujących. Jak pisał Michał Puszka: „Niezmienność, statyczność sylwetek wywołuje we mnie silne skojarzenia z pomnikami [...], co pogłębia fakt, że nie uśmiechają się oni na żadnym praktycznie zdjęciu”. A dalej: „Postać notariusza przywodzi mi na myśl rzeźbę notariusza, formę powstałą w głowie artysty”⁴⁶.

Charakterystyczny jest fakt, że Sander, wystawiając swoje prace, podpisywał portrety jedynie datą i jednym słowem określającym zajęcie pozującego. Siłą rzeczy w pierwszej chwili właśnie przez ten pryzmat odnosimy się do portretowanych: postrzegając ich jako nauczyciela, sprzątaczkę, matkę. Wydaje mi się jednak, że taka lektura nie wyczerpuje możliwości zawartych w dziele Sandera. Na tym polega jego wyjątkowość. Z jednej strony, oferuje nam zgrabnie podpatrzone klisze – modeli, za pomocą gestu i dyskretnej dekoracji, wcielonych w postaci „archetypicznych” przedstawicieli zawodu. Z drugiej strony, ukazuje ludzi, którzy nigdy do końca nie są tożsami z archetypem, gdyż na tym polega istota fotografii. Wszystko, co widzimy u Sandera, choć urasta do rangi symbolu, znaku czy społecznej maski, jest przecież portretem konkretnego człowieka. I choć większość postaci zaludniających jego panoramę weimarowskich Niemiec pozostaje anonimowa, istnieje grupa, dla której fotograf poczynił wyjątek. Są to sławni artyści, muzycy i intelektualiści: umożliwił on identyfikację, podpisując zdjęcia zawodem i ich inicjałami. Wydaje się, że jest to prostą konsekwencją jego głębokiej wiary w sztukę i naukę, które realizują się przez wybitne jednostki i stanowią najwyższe osiągnięcia ludzkości. Co ciekawe, właśnie artystom udaje się również uniknąć „pomnikowej” formuły większości portretów Sandera. Oprócz wizerunków tradycyjnych widzimy ich również w przebraniach, w teatralnych pozach, dużo bardziej świadomych możliwości autokreacji. Żona malarza Petera Abelena na jednym ze zdjęć przedstawiona jest z córeczką – jako matka. Jednak na bardziej znanym portrecie występuje w spodniach i krawacie, z papierosem w zębach, zapalnikami w ręku. Z uwagi na jej mało kobiecą fryzurę, w pierwszym momencie można mieć wątpliwości co do płci przedstawionej postaci. Nie wiadomo, czy Sander miał zamiar umieścić oba zdjęcia w *Ludziach dwudziestego wieku*. Lecz na ich przykładzie widzimy, jak model może wymykać się typologiom, występując w dwóch różnych wcieleniach bądź też kreując postaci, których wygląd nie wynika w prosty sposób z ich miejsca w społecznej hierarchii. Artysta gra bowiem swoim wizerunkiem – choć możemy to również potraktować jako jego cechę charakterystyczną, w gruncie rzeczy typową. Wtedy, na swój sposób, jego portret również staje się „archetypem artysty”. Generalnie modele Sandera są jeszcze mocno zakorzenieni w społecznym systemie, każdy z nich ma w nim swoje jasno określone miejsce, które często świadomie i z dumą reprezentuje. Döblin pisał o jego dziele, że jest to „socjologiczny traktat w formie obrazkowej, gdzie jednostki stają się klasami społecznymi”⁴⁷, późniejsi krytycy doceniali raczej „teatralny efekt”, jaki daje tak starannie zaplanowana całość, porównując ją do „fasady katedry”⁴⁸. Jest to jednak zawsze struktura naznaczona subiektywnymi wyborami swego twórcy.

Dokument społeczny a prywatny

Jak dalece subiektywne było spojrzenie autora, możemy rozważyć w kontekście kategorii dokumentu społecznego i prywatnego. W XIX wieku na próżno będziemy szukać wzmianek o fotografii dokumentalnej, bowiem w owym czasie fotografia i dokument to była tautologia⁴⁹ i nikt takiego jej rozumienia nie kwestionował. Sam termin pojawił się po raz pierwszy w angielskiej formie *documentary* dopiero w 1926 roku. Jego autor, John Grierson, rozumiał przezeń „twórczą rejestrację rzeczywistości”⁵⁰, jednak w praktyce

sprowadzała się ona do fotografii powstającej w specyficznym kontekście społeczno-politycznym. Zwykle miała ona ambicje w niezafalszowany sposób przedstawiać warunki życia społecznych nizin. Współcześnie ten gatunek nazywa się raczej fotografią społeczną, której tradycję częściowo kontynuuje również fotoreportaż.

Z czasem pojęcie dokumentu znacznie się poszerzyło: obok społecznego zaistniał również prywatny. W swoich pracach artyści zaczęli badać własne życie, własny sposób postrzegania i przeżywania świata, bez pretensji do bycia obiektywnym. Nie próbowali ukazywać rzeczywistości „taką, jaka jest naprawdę”, która to idea przyświecała pierwszym dokumentalistom. Poprzez fotografię świadomie pokazywali rzeczywistość tak, jak ją widzą własnymi oczami.

Marianna Michałowska przeprowadza podział na dokument publiczny i prywatny, śledząc relację fotografa do przedmiotu jego obserwacji. W przypadku dokumentu publicznego „świat (przedstawiony przez artystę) nie jest tożsamy z jego własnym”⁵¹. Zachowuje on dystans do przedstawianych scen, jest obcym, obiektywnym obserwatorem. Fotografia jest tutaj klasycznym „aktem nieinterwencji”, jak pisała o niej Sontag. Dokument prywatny to zwykle zapis życia autora, zdjęcia jego domu, rodziny, znajomych – kluczowy jest tutaj związek emocjonalny z bohaterami zdjęć. „Dokument prywatny odgrywa znaczącą rolę w budowaniu poczucia identyfikacji i potwierdzaniu tożsamości tak modela, jak i fotografa. Wiedza o tym, kim się jest, wypływa bowiem z doświadczenia, dzielonego wspólnie przez autorów i bohaterów fotografii”⁵².

Według Michałowskiej dzieło Augusta Sander jest doskonałym przykładem dokumentu publicznego. Jednak – w kontekście jej własnych słów – charakter jego realizacji może stać się dla nas mniej jednoznaczny. Sander swój autoportret podpisał *Artysta* i umieścił go pośród innych negatywów. Zaś cały monumentalny cykl *Ludzi dwudziestego wieku* miał być zakończony zdjęciem pośmiertnej maski jego tragicznie zmarłego syna. Czy zatem fotograf uważał siebie za obserwatora niezwiązanego z przedmiotem swojego studium? Jego portrety są oczywiście oficjalne, chłodne w wyrazie, pełne szacunku dla pozy modela. Jednak nie inaczej skomponowane są fotografie, które Sander robił własnej rodzinie, nie wyłączając żony, która trzyma na rękach swoje nowonarodzone bliźnięta: jedno zdrowe i drugie, które wkrótce umarło. Forma, jakiej używa Sander, jest właściwa dokumentowi publicznemu. Społeczeństwo niemieckie, którego panoramę artysta pragnął pokazać, jest jednak jego rzeczywistością, do której należał i z którą się w pełni identyfikował.

Michałowska pisze: „Dokument prywatny nie może pozbyć się rysu biograficznego. Życie autora i modeli stanowią dwie strony tej samej monety”⁵³. Wydaje się, że to stwierdzenie do pewnego stopnia daje się również zastosować do cyklu Sander. Znajomość jego biografii doskonale pogłębia rozumienie oglądanych zdjęć, nadaje im nowy wymiar, pozwala odpowiednio ukierunkować lekturę dzieła. Artysta na swój sposób utożsamia się z sytuacją swoich modeli. Jest to jednak związek symboliczny, a – przytaczając za Michałowską – „w dokumencie prywatnym udział ma ludzka pamięć”⁵⁴. Sander nie ma wspólnych wspomnień ze swoimi modelami, najczęściej w ogóle ich nie zna. Jedyne, co ich łączy, to wspólnota doświadczenia. Jego prace nie są więc „prywatne” w charakterze, w tym sensie, że nie dzieli on swojej prywatności z bohaterami swoich zdjęć. Dzieli jednak to, co najbardziej uniwersalne. Tak samo jak uniwersalna jest forma, jaką się posługuje. Michałowska w przypadku Sander określa ją jako „wystudiowane portrety, zawierające niepożądany przez dokumentalistów rys sztuczności”⁵⁵. Są one domeną zakładów fotograficznych i Sander wykonywał je zwykle na zamówienie klientów swojego atelier.

Portretował ich w swoim studio, ale również w ich własnych mieszkaniach, miejscach pracy czy na ulicy lub wiejskiej drodze. Zawsze jednak byli oni świadomi faktu, że są fotografowani. Mało tego, wiedzieli, że artysta pragnął wykonać ich portret, co w owym czasie było sytuacją o charakterze wyjątkowym. Dlatego pozują uroczyście i poważnie, co oczywiście można uznać za ustawienie sztuczne, ponieważ narzucone modelom, więc nie dokumentalne w ścisłym tego słowa znaczeniu. Fotograf nie przyłapał tutaj życia na gorącym uczynku. Tło zostało przez niego wybrane z premedytacją, portretowany stoi lub siedzi w miejscu przez niego wskazanym. Wydaje się jednak, że „sztuczność” ustawienia nie musi dyskwalifikować owych zdjęć w kategorii dokumentu. Michałowska zastanawiała się, na ile fotografia może być autentyczna, gdy jej bohaterowie świadomie pozują. Lecz Sander nie był zainteresowany dokumentalnością rozumianą jako absolutny brak interwencji w obserwowaną scenę. Dla niego fotografia była nadal, jak w XIX wieku, tożsama z dokumentem, z obiektywnym spojrzeniem. Traktował ją jako materiał do właściwego dzieła, paranaukowej społecznej panoramy. Jego obserwacje nie wymagają „podpatrywania” nieświadomych modeli. Mogą się odbywać w ramach ustalonych konwencji, które mimo to nie odbierają sytuacji znamion autentyzmu. Jak zauważył Sławomir Magala: „Obiektywizm nie zależy wyłącznie od technicznej perfekcji i czystości obserwacji. Zależy on w dużej mierze od społecznej konwencji, od chęci uznania zabiegów [...] za obiektywne”⁵⁶. Sander nie ingerował w ubiór pozujących, nie tworzył dla nich sztucznych dekoracji, jedynie wykorzystywał zastane warunki. Jego fotografie są dokumentalne przez to, że w świadomy sposób odwołują się do konwencjonalnej formuły fotograficznego portretu, w której określonych ramach rozgrywa się spektakl czytelny dla wszystkich uczestników zachodniego kręgu kulturowego.

Fotografia jako spotkanie

Barthes pisze o „pozornej przezroczystości fotografii”⁵⁷: patrząc na nią, zwykle nie zadajemy sobie pytania o jej estetykę, biorąc ją dosłownie za rzeczywistość. Jednak każdy kadr, choć „wycięty” z rzeczywistości, jest również śladem decyzji autora. Świadomy wybór kompozycji, na jaką zdecydował się Sander, określa kontekst, poprzez który będziemy odczytywać jego dzieło. W przypadku fotografii sytuację komplikuje problem, który Victor Burgin określał jako jej intertekstualność, gdzie dwie warstwy, znaczące (zdjęcie jak przedmiot materialny) i znaczone (to, co zdjęcie przedstawia) posługują się każde osobnym kodem⁵⁸. Z jednej strony mamy kwestie typowo fotograficzne, jak kompozycja, kolor, nieostrości, z drugiej kody dotyczące samej treści przedstawienia, jak na przykład mowa ciała. Całość często uzupełnia tytuł lub podpis.

Sander wykorzystał jeden z prostszych i najbardziej rozpowszechnionych chwytów z fotograficznego repertuaru. Podstawę rzemieślniczego abecadła: klasyczny portret, z zachowaniem pewnego dystansu do postaci umieszczonej w centrum kadru. Możliwe są pewne odstępstwa od reguły – model może stać trochę bokiem, może siedzieć, może ich być dwóch. Zawsze jednak bohaterowie tych zdjęć zatrzymują się, by uważnie spojrzeć na fotografa. Zawsze świadomie pozują. A autor fotografii świadomie odwołuje się do konwencji portretu, jaki bez trudu możemy odnaleźć w każdym rodzinnym albumie: czy będzie to przedwojenna pamiątka po babci, czy migawka z zeszlenczonych wakacji spędzonych w domu na wsi. Ponieważ wszyscy takie zdjęcia znamy, są one już wyjściowo nacechowane emocjonalnie dla potencjalnych widzów. Wydają się czymś naturalnym, z łatwością wpisują się w gotowy kontekst.

Fotograf korzysta z bardzo prostych środków wyrazu. Kadr „tworzący samodzielną rzeczywistość wyrwaną z kontekstu otoczenia”, czyli „rzeczywistość fotograficzną” – jak ją nazywa Zbigniew Tomaszczuk⁵⁹ – nieodmiennie koncentruje się na postaciach portretowanych. Sander umiejętnie posługuje się tłem i atrybutami tak, by zasygnalizować patrzącemu odpowiedni kontekst, nigdy jednak nie rozprasza uwagi, która powinna skupić się na modelu. Przyjemność estetyczna oferowana przez jego prace jest przeznaczona dla wtajemniczonych: oni docenią doskonałą ostrość, podkreśloną przez użycie błyszczącego papieru, pełną paletę kontrastów od czerni do bieli, rozproszone światło, które plastycznie obrysowuje bryły. Artyście zależało na tym, by jego zdjęcia cenione były właśnie za umiejętne posługiwanie się środkami typowo fotograficznymi, niejako w opozycji do malarstwa.

Jeżeli za Tomaszczukiem przyjmiemy, że kadr jest punktem widzenia autora, czyli w pewien sposób wyraża jego światopogląd⁶⁰, okazuje się, że wiele z zabiegów Sandera ma na celu zacieranie tego wrażenia. Bohaterowie zdjęć składających się na kolejne cykle, znajdujący się nieodmiennie w centrum kadru, nasuwają skojarzenia z rodzajem inwentarza, ilustracji pracy naukowej. Wedle Michałowskiej owa powtarzalność i frontalne ustawienie modelu są związane z postulatem zachowania przez autora obiektywizmu⁶¹. Podobnie rozumie problem Tagg: sylwetka znajdująca się na wprost aparatu, spotkanie spojrzeń jego i widza sugeruje bezpośredniość doświadczenia, odbicie rzeczywistości, ma charakter dowodu⁶². Sander często jednak wprowadzał drobne modyfikacje, które prawdopodobnie miały lepiej charakteryzować modela. Należą one zresztą do arsenału chwytów znanych każdemu zakładowemu fotografowi. Pozujący stoją lub siedzą pod pewnym kątem do aparatu, na przykład częściowo zwróceniu ku swojemu warsztatowi pracy. Radiowa sekretarka w bardzo charakterystyczny sposób siedzi na taborecie, takie ustawienie trudno nazwać frontalnym. Patrzy jednak uważnie w obiektyw, co wspólnie jest wszystkim bohaterom omawianych przeze mnie fotografii.

Burgin uważa, że takie spojrzenie wprost w obiektyw – a więc i pośrednio – prosto w oczy oglądającego zdjęcie, przypomina spojrzenie w lustro⁶³. Dlatego będzie zawsze skupiało uwagę patrzącego. Przez samo skojarzenie nie pozostawia nas obojętnymi. Spotkanie jest tu niejako wpisane w kompozycję. Kontakt wzrokowy, choć tylko pozorny, buduje pewną relację, która dla widza bywa emocjonalnie autentyczna⁶⁴. Berger twierdzi, że w takim ustawieniu autor jest bezpośrednim słuchaczem modela⁶⁵. Oboje stają naprzeciwko siebie w ramach jasno określonego układu, gdzie portretowany „powierza” swój wizerunek artyście razem ze wszystkim, co wypisane jest na jego twarzy. Od intencji i umiejętności tego ostatniego zależy, na ile wyczerpująca będzie ta lektura.

*

Pragnienie Sandera, by ogarnąć i uporządkować społeczny pejzaż narodu niemieckiego, było charakterystyczne dla modernistów Republiki Weimarskiej. Zwykle w sytuacji chaosu ludzie próbują odnaleźć w nim pewne reguły i prawa, które pozwoliłyby im poczuć się bezpiecznie. Patrząc na te klasyczne w formie, ponadczasowe portrety, warto mieć na uwadze, że wszyscy bohaterowie zdjęć Sandera z lat 20-tych siłą rzeczy musieli być świadkami I Wojny Światowej i nawet jeśli ten dramat nie jest widoczny na ich twarzach, tym bardziej powinniśmy o nim pamiętać. Z drugiej strony, okres weimarski był czasem narodzin hitleryzmu i często poszukuje się jego zarodków w tych zdjęciach⁶⁶. Jednak artysta był przede wszystkim „konsekwentnie fotografującym to, co zwykle w niezwykłych czasach”⁶⁷.

Dziś mało kto odważyłby się na stwierdzenie, że Sander ukazuje nam pełną panoramę Republiki Weimarskiej taką, jaka była. Nikt też nie powiedziałby, że jego portrety przekazują nam całą prawdę o tym okresie. Nawet jeśli nazwiemy jego dzieło „czymś na wzór ilustrowanego katalogu przedstawiającego Niemców na początku XX wieku”⁶⁸, nie da się ukryć, że nie jest on obiektywny. Sander wierzył, że jest bezstronny. Sądził też, że jego praca będzie dla potomności niepodważalnym świadectwem, dokumentem swego czasu. Zważywszy na jego zamiary, znamienne jest, że projekt został nieukończony. Fotograf przez lata poszerzał go i modyfikował, by pod koniec życia pisać o planowanej całości w formie setki portfolio, po dwaście do dwudziestu zdjęć każde⁶⁹. Rzeczywistość przerosła plany i klasyfikacje Sander, a świat nie dał się ostatecznie uporządkować. W dyskusji nad *Ludźmi dwudziestego wieku* badacze są zwykle zgodni, że projekt fotografa zakończył się niepowodzeniem⁷⁰. Pozostaje pytanie, czy jako skończona całość przemawiałby równie mocno do naszej wyobraźni.

Przypisy

- ¹ G. Clarke, *The Photograph*, Oxford – New York 1997, s. 106.
- ² U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Gdańsk 2002, s. 23.
- ³ L. Wells, *Documentary and Photojournalism. Introduction*, [w:] *The Photography Reader*, ed. L. Wells, London – New York 2004, s. 252.
- ⁴ L. Rubinien, *The mask behind the face*, „Art in America”, June-July 2004, <www.findarticles.com>.
- ⁵ P. Ricanicchi, *Introduction to August Sander's Work and this Exhibition*, [w:] *August Sander*, kat. wyst. Goethe Institut, Munich 1980/89, s. 7.
- ⁶ A. Sander, *bez tytułu*, [w:] *August Sander*, red. M. Heiting, Taschen, 1999, s. 51.
- ⁷ Planowany podział *Ludzi dwudziestego wieku*: Portfolio archetypów; I grupa: Rolnicy: portfolio 1: Młody rolnik, 2. Dziecko rolnika i jego matka, 3. Rodzina rolnika, 4. Rolnik - jego życie i praca, 5. Wiejskie typy, 6. Mieszkaniec miasteczka, 7. Sport; II grupa: Rzemieślnik: 8. Mistrz, 9. Przemysłowiec, 10. Robotnik - jego życie i praca, 11. Pracownicy - fizyczni i umysłowi, 12. Technik i wynalazca; III grupa: Kobieta: 13. Kobieta i mężczyzna, 14. Kobieta i dziecko, 15. Rodzina, 16. Kobieta elegancka, 17. Kobieta w zawodzie praktycznym i umysłowym; IV grupa: Zawody: 18. Student, 19. Uczony, 20. Urzędnik, 21. Lekarz i farmaceuta, 22. Sędzia i prawnik, 23. Żołnierz, 24. Arystokrata, 25. Ksiądz, 26. Nauczyciel i pedagog, 27. Biznesmen, 28. Polityk; V grupa: Artysty: 29. Pisarz, 30. Aktor, 31. Architekt, 32. Rzeźbiarz, 33. Malarz, 34. Kompozytor i dyrygent, 35. Muzyk; VI grupa: Miasto: 36. Ulica i życie uliczne, 37. Ludzie podróżujący - jarmark i cyrk, 38. Ludzie podróżujący - cyganie i wędrowcy, 39. Święta - festiwale, 40. Młodzież miejska, 41. Służący, 42. Typy i postaci miejskie(1), 43. Typy i postaci miejskie(2), 44. Prześladowani, 44a. Więźniowie polityczni; VII grupa: Ostatni ludzie: 45. Idioci, chorzy, szaleni i umierający. Przytaczam za: A. Sander, *In photography there are no unexplained shadows!*, Cologne 1997, s. 37.
- ⁸ C. Bohn-Spector, *Introduction*, [w:] *August Sander. In focus*, Los Angeles 2000, s. 6.
- ⁹ A. Sander, *In photography there are no unexplained shadows!*, Cologne 1997, s. 26.
- ¹⁰ A. Sander. *Zob. August Sander*, red. M. Heiting, Taschen, 1999, s. 105.
- ¹¹ Najważniejsze: *Photokina* w Kolonii, 1951; *Family of Man*: ogromna, międzynarodowa wystawa organizowana przez MOMA w Nowym Jorku, 1955, następnie prezentowana na całym świecie. Indywidualne: *August Sander: In photography there are no unexplained shadows!* w: State Pushkin Museum of Fine Arts w Moskwie, 1994; Watari-um, Museum of Contemporary Art, Tokyo, 1994; Centre Nationale de la Photographie, Paryż, 1996; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1996; Museodo Firenze Storia della Fotografia, 1997; National Portrait Gallery, Londyn, 1997.
- ¹² *August Sander: People of the 20th Century*, ed. S. Lange, G. Contrath-Scholl, New York 2002.
- ¹³ C. Bohn-Spector, op. cit., s. 6.
- ¹⁴ M. in. *August Sander: People of the 20th Century*, s. 105, 110.
- ¹⁵ A. Sander, *bez tytułu*, [w:] *August Sander*, Taschen, 1999, s. 107.
- ¹⁶ A. Döblin, *On faces, images and their truth*, [w:] *August Sander*, red. M. Heiting, Taschen, 1999, s. 102.
- ¹⁷ S. Gilman, *Portrait of a people. Colloquium*, [w:] *August Sander. In Focus*, L.A. 2002, s. 114.
- ¹⁸ A. Sander, *bez tytułu*, [w:] *August Sander. In Focus*, L.A. 2002, s. 114.

- ¹⁹ S. Gilman, op. cit., s. 109.
- ²⁰ A. Sander, *bez tytułu*, [w:] *August Sander. In Focus*, L.A. 2002, s. 74.
- ²¹ G. Conrath-Scholl, *Portrait of a people. Colloquium*, [w:] *August Sander. In Focus*, L.A. 2002, s. 125.
- ²² *August Sander: People of the 20th Century*, s. 110.
- ²³ A. Döblin, op. cit., s. 102.
- ²⁴ Zob. przyp. 7.
- ²⁵ Sz. Bojko, *Fotograficzny portret jednego narodu*, „Fotografia” 1988, nr 3-4, s. 25.
- ²⁶ A. Sander, *bez tytułu* [w:] *August Sander. In focus*, L.A. 2002, s. 34.
- ²⁷ B. Topnik, *A Portraitist's Group Photos; August Sander Ordered His World, and Shook It Up, Too*, „The Washington Post” 2004, nr 7/18, <www.hihgbeam.com>.
- ²⁸ Por. zastrzeżenia do portfolio *Żydzi*, gdzie są oni klasyfikowani poprzez swoją sytuacją wykluczenia, a nie pozycję społeczną, zawody: U. Keller, *Colloquium*, [w:] *August Sander. In focus*, s. 133; rodziny rolników, handlowcy i właściciele niewielkich firm, których zdjęcia są prawie identyczne, wykonywane zapewne na zamówienie: C. Bohn-Spector, op. cit., s. 16.
- ²⁹ Por. L. Rubinfiem, op. cit.
- ³⁰ L. Rubinfein, op. cit., s. 7.
- ³¹ C. Bohn-Spector, op. cit., s. 92.
- ³² L. Rubinfiem, op. cit., s. 8.
- ³³ Ch. Schreier, *Historical document and artistic masterpiece. The fotografs of August Sander*, [w:] A. Sander, *In photography..*, op. cit., s. 6.
- ³⁴ L. Rubinfiem, op. cit., s. 13.
- ³⁵ U. Stahel, „*After the climax*” as a focal element in Rineke Dijkstra's portrait photography, [w:] R. Dijkstra, *Portraits*, Schirmer/Mosel, 2005. s. 144.
- ³⁶ J. Moucha, *Od odzwierciedlenia do refleksji*, [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, K. Makowski, Łódź 2005, s. 380.
- ³⁷ E. Łubowicz, *Fotografia: między rzeczywistością a sztuką*, „Format” 2000, nr 4 (37), s. 6.
- ³⁸ Ibidem, s. 6.
- ³⁹ W. Benjamin, *Aniol historii. Eseje, szkice i fragmenty*, Poznań 1996, s. 110.
- ⁴⁰ S. Sontag, *On Photograph*, London 1979, s. 59.
- ⁴¹ C. Bohn-Spector, op. cit., s. 52.
- ⁴² G. Clarke, op. cit., 1997, s. 114.
- ⁴³ S. Sontag, op. cit., s. 59.
- ⁴⁴ C. Bohn-Spector, op. cit., s. 62.
- ⁴⁵ J. Von Hartz, *bez tytułu*, [w:] *August Sander. Aperture Masters of Photography*, NY 1997, s. 7.
- ⁴⁶ M. Puszka, *bez tytułu*, <<http://www.latarnik.pl/read.php?id=489>>.
- ⁴⁷ A. Döblin, op. cit., s. 102.
- ⁴⁸ L. Rubinfiem, op. cit., s. 10-11.
- ⁴⁹ S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 21.
- ⁵⁰ L. Wells, op. cit., s. 252.
- ⁵¹ M. Michałowska, *W poszukiwaniu dokumentu prywatnego*, [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, K. Makowski, Łódź 2005, s. 16.
- ⁵² Ibidem, s. 27.
- ⁵³ Ibidem.
- ⁵⁴ Ibidem, s. 28.
- ⁵⁵ Ibidem, s. 30.
- ⁵⁶ S. Magala, *Szkola widzenia czyli świat w subiektywie aparatu fotograficznego*, Wrocław 2000, s. 12.
- ⁵⁷ R. Barthes, *Camera Lucida*, London, 1984, s. 32.
- ⁵⁸ V. Burgin, *Looking at Photographs*, [w:] *The Photography Reader*, op. cit., s. 131.
- ⁵⁹ Z. Tomaszczuk, *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*, Września 2003, s. 38.
- ⁶⁰ Ibidem, s. 49.

⁶¹ M. Michałowska, op. cit., s. 18.

⁶² J. Tagg, *The burden of representation*, London 1993, s. 195.

⁶³ V. Burgin, op. cit., s. 135.

⁶⁴ O sposobach przeżywania emocji w kontaktach z mediami w bardzo ciekawy sposób piszą: C. Nass, B. Reeves, *Media i ludzie*, Warszawa 2005.

⁶⁵ J. Berger, *O patrzeniu*, tłum S. Sikora, Warszawa 1999, s. 63.

⁶⁶ C. Bohn-Spector, op. cit., s. 90- 92.

⁶⁷ L. Rubinien, op. cit., s. 17.

⁶⁸ M. Puszka, op. cit.

⁶⁹ G. Sander, *Thoughts on my grandfather*, [w:] *August Sander. In photography.*, Cologne 1997, s. 10.

⁷⁰ L. Rubinien, op. cit., s. 24. Zob. też końcowe wnioski dyskusji: *Colloquium*, [w:] *August Sander. In focus*, s. 137-139.

Summary

August Sander (1876-1964) was a German photographer working in Cologne. In the early 20' of the last century he came up with an original idea to create a work of art which in a form of an atlas would show all kinds of people, jobs and social groups of the Weimar Republic. Initially the work entitled „The People of the XX the century” was to consist of 7 portfolios of portrait photographs, each devoted to one social class. However it was never to be published, nor finished by the author due to political circumstances of the Hitler rule and the World War II. In my essay I wanted to describe the general concept behind Sander's work, inspirations both artistic and scientific. I intended to look into the question of photography considered as a document and therefore believed to be the most objective means of representation. I inquire into the nature of portrait photography: whether it is a mere record of one's individual presence, or perhaps it shows something more general, a „face of that time”, or a „type” of a person, making reference to the images we carry in our minds. Finally, I wanted to draw attention to Sander's skill and distinctive attentiveness that enabled him to take portraits that still capture our eyes and make us wonder about the past and people who lived in it.