

Agnieszka Dudek

## W drodze – Robert Frank fotografuje „Amerykanów”<sup>1</sup>

W połowie lat 50. XX wieku młody szwajcarski fotograf, Robert Frank, przemierza niemal całe Stany Zjednoczone używanym samochodem. Jako outsider spontanicznie i intuicyjnie chwyta złożoną powojenną rzeczywistość Ameryki i jej mieszkańców, chce „stworzyć wiarygodny, współczesny dokument o takim wizualnym oddziaływaniu, które nie wymagałoby wyjaśnień”<sup>2</sup>. Burzy przy tym wszelkie kanony tematyczne i formalne, a efekt tej niezwyklej podróży, przełomowa w historii fotografii seria *The Americans (Amerykanie)*, daleki jest od powszechnie przyjętej wizji „amerykańskiego snu”.

Robert Frank (ur. 9 listopada 1924 roku w Zurychu) od początku swojej niezależnej twórczości był fotografem „w drodze”. Jego podróż rozpoczęła się w 1946 roku, gdy uzyskawszy wykształcenie w licznych studiach fotograficznych w Zurychu i Bazylei zrezygnował z dotychczasowej komercyjnej pracy, chcąc rozwijać

indywidualną działalność artystyczną. Opuścił wówczas rodzimą Szwajcarię, która wydawała mu się miejscem zbyt ciasnym i przewidywalnym. Początkowo podróżował po Europie, w 1947 roku po raz pierwszy odwiedził Nowy Jork. Po roku udał się w sześciomiesięczną wyprawę do Ameryki Południowej, w kolejnych latach zaś stale przemieszczał się między Paryżem i Nowym Jorkiem, odwiedzał też Wielką Brytanię i Szwajcarię. Stale fotografował – najbardziej interesowały go tematy dotyczące poszczególnych krajów, miast i ich mieszkańców, fotografowanie ich „świeżym” okiem obcego przybysza wydobywającego to, co dla nich najbardziej charakterystyczne. Chciał przy tym tworzyć bardziej złożone formy ekspresji na wzór esejów fotograficznych. Zdjęcia z kolejnych podróży składał w przemyślane cykle-książki, w których nieprzypadkowo zestawione ze sobą obrazy jednocześnie wyrażały indywidualne spojrzenie artysty, a widza zmuszały do refleksji.

1. Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej *W drodze – Robert Frank fotografuje Amerykanów (1955/1958)* napisanej pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak. Egzemplarz pracy znajduje się w Katedrze Sztuki Współczesnej Instytutu Historii Sztuki KUL.

2. Cyt. za: R. Frank, *A Statement...*, „U.S. Camera Annual 1958” 1957, s. 115. Za: *Robert Frank: New York to Nova Scotia* [katalog wystawy], red. A. W. Tucker, P. Brookman, Göttingen 2005, s. 31. Tłum. własne.

Gdy Robert Frank po raz pierwszy przybył do Nowego Jorku, napisał do rodziców: „Nigdy nie przeżyłem tyle w ciągu jednego tygodnia. Czuję się jak w filmie. Życie tu bardzo różni się od tego w Europie. Liczy się tylko chwila, nikt nie dba o to, co będzie jutro [...] To naprawdę wolny kraj. Każdy może robić to, co chce. Nikt nie sprawdza dokumentów [...] Nieważne czy jesteś tu osiem dni czy osiem lat, zawsze traktują cię jak Amerykanina! Jest tylko jedna rzecz, której nie powinno się robić – krytykować czegokolwiek. Amerykanie są niezwykle dumni ze swojego kraju!”<sup>3</sup>. W przyszłości, w cyklu *The Americans*, fotograf złamie tę zasadę.

W 1954 roku Frank mieszkał już na stałe w Nowym Jorku. Wówczas za namową i z pomocą starszego fotografa, Walkera Evansa, złożył wniosek o stypendium Fundacji Guggenheima, które miało umożliwić mu zrealizowanie planowanego amerykańskiego projektu. Fotograf następująco określił jego cel: „Swobodnie fotografować całe Stany Zjednoczone używając wyłącznie aparatu małoobrazkowego. Stworzyć szeroki, obszerny zapis obrazowy tego, co amerykańskie, przeszłe i obecne. W swej istocie projekt ten stanowi wizualne studium cywilizacji, które opatrzone zostanie podpisami; lecz tylko częściowo będzie to dzieło dokumentalne: wśród jego celów są także te bardziej artystyczne niż sugeruje słowo dokumentalny [...]”<sup>4</sup>. W dołączonej notatce

wyjaśniał: „Mam na myśli obserwację i zapis tego, co okiem naturalizowanego Amerykanina wyróżnia Stany Zjednoczone jako rodzącą się tu i rozprzestrzeniającą dalej cywilizację”<sup>5</sup>. Dalej wymieniał aspekty kultury amerykańskiej, które chciał ukazać – obrazy codzienne i obecne wszędzie: „miasto nocą, parking, supermarket, autostrada, człowiek, który posiada trzy samochody i ten, który nie posiada żadnego, farmer i jego dzieci, nowy dom i wypaczony dom, wyznaczniki gustu, marzenie o świetności, reklamy, neony, portrety przywódców i portrety ich zwolenników, stacje benzynowe, urzędy pocztowe, podwórka...”<sup>6</sup>.

W kwietniu 1955 roku Robert Frank jako pierwszy Europejczyk w historii otrzymał roczne stypendium Fundacji Guggenheima. Już od roku w ramach projektu fotografował okolice Nowego Jorku, by pod koniec czerwca wyruszyć w podróż przez Amerykę. Złożyło się na nią kilka wypraw – dwie krótsze, w kierunku Detroit i wzdłuż wschodniego wybrzeża oraz dziewięciomiesięczna podróż licząca ok. 10 tysięcy mil i ponad 30 stanów<sup>7</sup>.

Wyruszając w drogę, Frank stał się kontynuatorem jednej z najważniejszych amerykańskich tradycji. Podróż należy do najistotniejszych czynników, które ukształtowały historię i kulturę Stanów Zjednoczonych, na przestrzeni wieków droga głęboko zakorzeniła się w świadomości Amerykanów. Ameryka przemierzana była przez licznych wędrowców od początku swojego istnienia. Stanowiła ziemię obiecaną dla

3. R. Frank, *List do rodziców, marzec 1947*, w: *Robert Frank: New York...*, s. 14. Tłum. własne.

4. Cyt. za: R. Frank, *Wniosek o stypendium Fundacji Guggenheima, 21 października 1954*, w: *Robert Frank: New York...*, s. 20. Tłum. własne.

5. Cyt. za: Tamże. Tłum. własne.

6. Cyt. za: Tamże. Tłum. własne. Należy zaznaczyć, że wniosek, który ostatecznie złożył Frank był „bezpieczną”, przeredagowaną przez Evansa wersją wcześniejszego szkicu. Podanie mogło sugerować, że amerykański projekt będzie stanowić w dużej mierze obiektywne studium socjologiczne, historyczne i estetyczne, co nie było zamiarem fotografa. Por. R. Frank, *draft application for John Simon Guggenheim Memorial Foundation fellowship*, 1954. Za: *Manual Material*, w: *Looking In: Robert Frank's The Americans*, [katalog wystawy], red. S. Greenough, Göttingen 2009, s. 352; W. Evans, *revisions to Robert Frank's draft for John Simon Guggenheim Memorial Foundation fellowship*, 1954. Za: *Manual Material*, w: *Looking In...*, s. 353.

7. S. Greenough, *Introduction*, w: *Looking in...*, s. XIX.

**„(...) DROGA TO MITYCZNY SYMBOL AMERYKI PRZEMIERZANEJ NIEUSTANNIE PRZEZ KOLEJNYCH WĘDROWCÓW.(...)”**

wędrujących nią europejskich osadników, jej nieskażona przyroda zachwycała badaczy i artystów. Podróże przez Amerykę początkowo były koniecznością, często wiązano z nimi wielkie nadzieje. Amerykańskie drogi zwykły wówczas prowadzić na Zachód, gdzie miały spełniać się „amerykańskie sny” o szczęściu i dostatku. Te same trasy przemierzały po drugiej wojnie światowej pokolenia buntowników, dla których droga oznaczała ucieczkę i wyzwolenie od ciasnej rzeczywistości „amerykańskich koszmarów” oraz szansę na odnalezienie samego siebie. Wreszcie Amerykę przemierzali obcokrajowcy, tacy jak Frank, badający i opisujący nieznaną kraj.

Od początku pracy nad cyklem *The Americans* zamiarem Franka było stworzenie dzieła zwartej, wielowarstwowego i wieloznacznego, a jednocześnie ukazującego jego własny punkt widzenia<sup>8</sup>. Tak, jak osobista była jego podróż, takie też spojrzenie prezentują jego zdjęcia. Podróżując przez Amerykę, obserwował wciąż nowe aspekty tamtejszej kultury, wśród nich zjawiska fascynujące, zaskakujące, ale i szokujące dla przybysza z Europy. W liście do rodziców z 1955 roku pisał: „Odkąd zacząłem pracę nad projektem Guggenheima, moje podejście do tego, co robię, zmieniło się. Pracuję bardzo ciężko, aby nie tylko fotografować, ale wyrazić moje zdanie w zdjęciach Ameryki. [...] Fotografuję to, jak Amerykanie żyją, bawią się, jedzą, jeżdżą samochodami, pracują, etc. Ameryka to interesujący kraj,

lecz jest tu wiele rzeczy, które mi się nie podobają i których nigdy nie zaakceptuję. To również staram się pokazać w moich zdjęciach”<sup>9</sup>. Frank chciał zatem ukazać nie tylko to, co zobaczył podczas swojej podróży, lecz również własną reakcję na obserwowaną i doświadczaną rzeczywistość, przede wszystkim jednak, badając i fotografując rozległe tereny Ameryki, próbował dotrzeć do szerszej prawdy o niej, scharakteryzować amerykańską tożsamość<sup>10</sup>.

Frank fotografował codzienność Ameryki, która zarówno fascynowała, jak i przerażała go jako przybysza z zewnątrz, obserwującego nową, inną rzeczywistość. Wykonywał zdjęcia nawet najbardziej banalnych scen czy przedmiotów, co było wówczas działaniem niezwykle nowatorskim. Fotografował na ulicach, dworcach czy cmentarzach, w barach, restauracjach, sklepach, parkach, kinach objazdowych, a nawet w windach. W miarę podróżowania zaczął dostrzegać powtarzające się w jego zdjęciach motywy, swego rodzaju „symbole Ameryki” – amerykańskie flagi, autostrady, szafy grające, samochody, wizerunki polityków itp. Wiele elementów amerykańskiej codzienności lat 50., choć powszechnie spotykanych w kraju, budziło szczególną ciekawość fotografa, który jako outsider nie był do nich przywykły. Sami Amerykanie na zdjęciach Franka objawiali się często jako masa przypadkowych, obcych sobie ludzi, zgromadzonych w jednym miejscu. Wśród tłumu obywateli tego samego kraju dostrzegał on jednak poważne podziały i różnice. Z niekonwencjonalnych pod względem

8. S. Greenough, *Transforming Destiny into Awareness: The Americans*, w: *Looking In...*, s. 176.

9. Cyt. za: Frank R., *List do rodziców, zima 1955*, w: *Robert Frank: New York...*, s. 28. Tłum. własne.

10. S. Greenough, *Transforming Destiny...*, s. 176-177.

**„(...) TYLKO TUTAJ AMERYKA WYDAJE SIĘ OBJAWIAĆ BEZPOŚREDNIO – JAKO BEZKRESNA ZIEMIA I PRZEBIEGAJĄCY PRZEZ NIĄ JASNY, PROSTY SZLAK AUTOSTRADY, SYMBOLIZUJĄCY JAKBY LEGENDARNY KIERUNEK WSCHÓD-ZACHÓD. (...)”**





tematu zdjęć amerykańskiej codzienności zaczęły wyłaniać się równie nieznanne, nie ukazywane dotąd w fotografii podstawowe jej problemy – segregacja rasowa, nierówności klasowe, materializm, konsumpcjonizm, anonimowość, samotność, alienacja i rozbitcie społeczeństwa.

Wizja Ameryki według Franka kłóciła się z tym, co powszechnie o niej sądzono. Również forma jego zdjęć i sposób pracy odbiegały znacznie od ówczesnych tendencji, cechowało je ogromne nowatorstwo. Jego obrazy łamały niemal wszystkie obowiązujące w fotografii zasady<sup>11</sup>. Fotograf działał szybko, wykonywał tylko jedno lub kilka ujęć danej sceny, polegając na swojej intuicji i pierwszej, uznawanej za najbardziej trafną, reakcji. Same zdjęcia nigdy nie przedstawiają sytuacji pozowanej. Odnoszą się do swobodnym, luźnym, migawkowym stylem. Komponowane w różny, zawsze dość zaskakujący sposób – niekiedy są to dynamiczne, uchwycone w ruchu, rozchwiane obrazy o przekrzywionym horyzoncie, czasem zaś statyczne, centralne, uderzające bezpośrednio lub chłodne, o silnych geometrycznych podziałach. Nietypowo kadrowane, bardzo często są to ujęcia fragmentaryczne, rozbijające rzeczywistość na zbiór poszczególnych, poucinanych elementów lub też przysłaniające, utrudniające odczytanie tego, co wydaje się ich głównym tematem. Zdjęcia Franka sprawiają wrażenie przypadkowych, niektóre z nich najprawdopodobniej zostały wykonane bez patrzenia przez wizjer czy ustawiania parametrów ekspozycji. Często obrazy są zbyt ciemne

11. Spontaniczny styl i niekonwencjonalna, antyestetyczna forma zdjęć z cyklu *The Americans* stały w opozycji do zasad i założeń ogólnie przyjętych w znacznej części środowiska fotograficznego, wyłamywały się z klasycznych schematów kompozycyjnych, wcześniejszego ładu i harmonii. Przede wszystkim obrazy te stanowiły zaprzeczenie powszechnie cenionego stylu „decydującego momentu” Henri Cartier-Bressona. Zdjęcia Franka nie ukazują wydarzeń w ich kulminacyjnym momencie, nie są efektem chłodnej i cierplivej obserwacji, ani też szczegółowego zaplanowania. Powstawały spontanicznie, pod wpływem chwili, ich nietypowa forma jest raczej wyrazem doświadczenia, subiektywnej reakcji fotografa na rzeczywistość – nie zaś jej wiernym zapisem. Por. T. Papageorge, *Walker Evans and Robert Frank: An Essay on Influence*, s. 3-4. Za: [http://wphoto.pbworks.com/f/Papageorge\\_on\\_Evans\\_and\\_Frank.pdf](http://wphoto.pbworks.com/f/Papageorge_on_Evans_and_Frank.pdf), dostęp z dnia 5.09.2012.



1

2

lub prześwietlone, nieostre, rozmyte, z widocznym ziarnem – technicznie niedoskonałe. Fotografując w ten sposób, Frank kierował się ideami charakterystycznymi dla działań nowojorskich akcjonistów – uważał, że zdjęcia nie muszą być do końca czytelne, by przemawiać do widza. Jego pozornie niejasne, zwyczajne, wręcz niedbałe fotografie są jednak wyjątkowo przejmujące, sugestywne i celowo niejednoznaczne<sup>12</sup>. Coraz bardziej śmiałe, bezkompromisowe pod względem tematu i formy obrazy stanowiły odpowiedź Franka na skomplikowane, trudne, często nawet brutalne amerykańskie realia, które nie tylko obserwował, ale których sam doświadczał<sup>13</sup>.

Efekty swojej fotograficznej Odysei Frank zamknął ostatecznie w cyklu 83 zdjęć zatytułowanym *The Americans* (*Amerykanie*), opublikowanym w Stanach Zjednoczonych w 1959 roku. Książka stanowiła staranną, dokładnie przemyślaną kompozycję następujących po sobie (lecz nie w porządku chronologicznym), opatrzonych oszczędnymi tytułami, często skonstrastowanych ze sobą fotografii. Choć wiele poszczególnych zdjęć powstałych w trakcie projektu Franka charakteryzuje się silnym oddziaływaniem, cykl ten najpełniej wyraża się w formie albumu.

*The Americans* rozpoczyna się wstępem Jacka Kerouaca, pisarza, którego Frank poznał we wrześniu 1957 roku. Jego tekst odpowiadał w nastroju temu, co wyrażały zdjęcia, mówił o złożoności Ameryki, pewnego rodzaju pięknie

kraju, który zachwyca swoim ogromem i odmiennością, a jednocześnie o obecnych w nim, przerażających sprzecznościach<sup>14</sup>. Kerouac pisał: „Zwariowane uczucie, gdy amerykańskie ulice są nagrzane od słońca, a z grającej szafy czy pobliskiego konduktu pogrzebowego dochodzą dźwięki muzyki – oto co Robertowi Frankowi udało się uchwycić w tych niesamowitych fotografiach, wykonanych podczas podróży przez prawie czterdzieści osiem stanów, odbytej (dzięki stypendium Guggenheima) używanym samochodem. Z niesłychaną zwinnością i sprytem, tajemniczo, melancholijnie i z osobliwą dyskrecją cienia Frank uwiecznia sceny, jakie nigdy dotąd nie znalazły się na kliszy fotograficznej”<sup>15</sup>. Po chwili dodawał: „Po obejrzeniu tych zdjęć nie wiesz już, czy przypadkiem szafa grająca nie jest smutniejsza od trumny”<sup>16</sup>. Otwierające cykl zdjęcie pt. *Parade – Hoboken, New Jersey* z 1955 roku (il. 1) wydaje się niemal obrazem-symbolem esencji Ameryki i jej powojennej rzeczywistości. Zrobione podczas parady w mieście Hoboken przedstawia widok na sąsiadujące ze sobą okna ceglanego budynku, w których widnieją postaci dwóch kobiet obserwujących uroczystość. Choć w oknach wyraźnie odznaczają się sylwetki widzów, nie można odczytać ich twarzy – oblicze kobiety po lewej stronie ginie w cieniu opuszczonej rolety, zaś twarz stojącej w prawym oknie zasłonięta została zupełnie przez unoszącą się na wietrze amerykańską flagę, przymocowaną do sąsiedniego okna. Atmosfera zdjęcia jest bardziej ponura i niepokojąca niż uroczysta. Postaci

12. S. Greenough, *Disordering the Senses: Guggenheim Fellowship*, w: *Looking In...*, s. 123-124.

13. Podczas swojej podróży Frank jako obcokrajowiec, w dodatku żydowskiego pochodzenia, a także jako fotograf doświadczył ze strony społeczeństwa amerykańskiego przejawów niechęci i podejrzliwości, został nawet osadzony w areszcie i przesłuchiwany. Amerykanie, pozostający często pod silnym wpływem atmosfery makkartyzmu, widzieli w nim komunistycznego szpiega lub osobę próbującą zaszkodzić państwu. Por. Tamże, s. 125-126.

14. P. Brookman, *The Silence of Recognition: Exhibiting Robert Frank's Americans*, w: *Looking In...*, s. 324.

15. Cyt. za B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Koźbiał, B. Tarans, Warszawa 2004, s. 191.

16. J. Kerouac, *Introduction*, w: R. Frank, *The Americans*, New York 1959. Za: [http://www.camramirez.com/pdf/P1\\_Americans\\_Intro.pdf](http://www.camramirez.com/pdf/P1_Americans_Intro.pdf), dostęp z dnia 5.10.2012. Tłum. własne.



mieszkających tak niedaleko siebie kobiet zdaje się oddzielać gruby, surowy, ceglany mur. Ich sylwetki wciśnięte zostały w ramy okien ograniczających przestrzeń i wyznaczających im właściwe miejsce. Postaci giną

pod natłokiem zasłony pozbawiającej ich twarzy, a tym samym osobowości. Nad wszystkim dominuje, wszystko okrywa, a jednocześnie łączy i obejmuje flaga – Ameryka – która w tym zdjęciu jawi się jako państwo anonimowych, wyalienowanych i odseparowanych od siebie obywateli, których nie sposób rozpoznać. Zdjęcie to zapowiada, że zapoczątkowany przez nie cykl *The Americans* będzie próbą odkrycia ich tożsamości<sup>17</sup>.

Amerykańska flaga pojawia się w albumie wiele razy i w różnych sytuacjach, dzieli album na cztery części. Choć stanowi symbol o dość oczywistym znaczeniu, ukazywana przez Franka w rozmaitych odsłonach staje się obrazem dość ambiwalentnym, wywołującym różne skojarzenia i emocje<sup>18</sup>. Zawieszoną z okazji święta 4. lipca, ogromną, opadającą niemal do ziemi amerykańską flagę widzimy na zdjęciu pt. *Fourth of July – Jay, New York* z 1954 roku (il. 2). Podobnie jak na fotografii parady w Hoboken obraz został zdominowany przez ten symbol. Flaga zdaje się tu przysłaniać cały przedstawiony świat, a jednocześnie góruje

nad ludźmi, niemal opada na nich – obywateli Ameryki – ufnie, jak dwie dziewczynki w centrum kompozycji, podążających w jej kierunku. Choć zdjęcie to jest na pozór pozytywnym obrazem święta narodowego, wydaje się nieść za sobą wiele głębszych, a może nawet przeciwstawnych znaczeń. Skala flagi mimowolnie wywołuje skojarzenia z ogromem samego państwa, zjednoczonego i uosobionego w tym wizerunku. Rozległa Ameryka z całą jej różnorodnością zamknięta została w jednym symbolu – obraz ten w konfrontacji z rzeczywistością kraju, jego historią, polityką, sytuacją społeczną, wydaje się odkrywać trudną, kontrowersyjną prawdę, skłania do refleksji nad tym, czym właściwie jest państwo Amerykanów i amerykańska tożsamość, czy i w jaki sposób możliwe jest stworzenie wspólnoty w tak wielkim i różnorodnym kraju.

Społeczeństwo amerykańskie – tytułowych Amerykanów – ukazał Frank w swoim cyklu zarówno poprzez portrety konkretnych ludzi, ale i za pośrednictwem zdjęć przedmiotów, elementów ich otoczenia lub też poszczególnych sytuacji. Choć pełny wizerunek Amerykanów wyłania się po obejrzeniu całego albumu, znalazły się w nim pojedyncze fotografie, które same w sobie stanowią portrety amerykańskiego społeczeństwa. Należą do nich umieszczone obok siebie w sekwencji *Trolley – New Orleans* (il. 3) oraz *Canal Street – New Orleans* (il. 4), oba wykonane w 1955 roku.

Pierwsze zdjęcie przedstawia fragment jadącego tramwaju i widocznych w jego oknach pasażerów. To obraz w doskonały

17. Według Sarah Greenough, Frank poprzez otwierające cykl zdjęcie sugeruje, że jego książka wymaga od widza nie tylko odczytywania obrazów, ale i domyslenia się ich, wczucia obserwującego, który w proces percepcji powinien zaangażować zarówno intelekt jak emocje. Zob. S. Greenough, *Transforming Destiny...*, s. 179.

18. G. Clarke, *The Photograph*, New York 1997, s. 155.



sposób ukazujący przekrój amerykańskiego społeczeństwa i panujące w nim ścisłe podziały. Poszczególne okna tramwaju prezentują portrety przedstawicieli kolejnych warstw społecznych, każdy z nich ma z góry przydzielone, zarezerwowane miejsce. Jednocześnie wszyscy oni, podobnie jak obserwatorzy parady w Hoboken, oddzieleni są od siebie przez rytmiczną, geometryczną i zamykającą ich przestrzeń konstrukcję okien. Po lewej stronie zdjęcia, jako pierwszy z przodu tramwaju siedzi starszy, biały mężczyzna w garniturze i okularach. Jego twarz jest słabo widoczna, zasłania ją odbicie w szybie, mężczyzna jednak wyraźnie obraca się w stronę widza z wyrazem zaskoczenia czy też nawet oburzenia. Za nim znajduje się starsza, elegancko ubrana kobieta rasy białej. Siedzi prosto, jej poza jest sztywna, ale i ona lekko odwraca wzrok, spoglądając surowo i podejrzliwie na fotografa. Środkowe okno ukazuje dwoje białych dzieci. Starszy chłopiec poważnie, pytająco patrzy w stronę fotografującego, młodsza dziewczynka zaś wydaje się coś mówić lub płakać. Za nimi siedzi ciemnoskóry mężczyzna ubrany w strój roboczy. Całkiem odwraca się w kierunku widza, przekłada rękę przez ramy okna, prawie się z niego wychyla. Mężczyzna szuka wzroku fotografa, szeroko otwiera oczy, ma uchylone usta, jakby chciał coś powiedzieć. Jego poza i przejmujący wyraz twarzy manifestują chęć nawiązania kontaktu z widzem, a wręcz próbę zwrócenia jego uwagi na trudną sytuację,

w jakiej się znajduje. Ostatnie miejsce w tramwaju zajmuje ciemnoskóra kobieta, która odwraca się i patrzy za siebie – w prawo, poza kadr zdjęcia. *Trolley – New Orleans* to obraz bezlitosnej hierarchii w amerykańskim społeczeństwie. Ukazuje zarówno podział na uprzywilejowanych obywateli rasy białej i dyskryminowanych Afroamerykanów, jak również podział społeczeństwa ze względu na płeć i wiek. To także ilustracja odmiennych emocji i nastrojów ujawnianych w gestach i mimice pasażerów – przechodzących od oburzenia, podejrzliwości siedzących z przodu, poprzez ciekawość i powagę dzieci, aż do rozpaczki ciemnoskórego mężczyzny i rezygnacji siedzącej za nim kobiety<sup>19</sup>.

Drugie zdjęcie, *Canal Street – New Orleans*, pozornie zupełnie różni się od poprzedniego. Ukazuje ono tłum ludzi przemierzających ulicę. Jego dynamiczna i chaotyczna kompozycja wyraźnie kontrastuje z chłodnym porządkiem nowoorleańskiego tramwaju. Tutaj wszyscy ludzie – młodzi i starzy, ciemnoskórzy i biali, bogaci i skromni, grubi i chudzi – wmieszani są w jedną masę tłumy. Liczba osób idących ulicą jest jednak zbyt duża, by móc ich



wszystkich dostrzec i rozpoznać, niektórzy znikają poza kadrem. Ludzie ci idą w różnych, często przeciwnych kierunkach niemal zderzają się ze sobą, a jednocześnie, wpatrzeni ślepo przed siebie, wydają się nie zwracać uwagi na pozostałych<sup>20</sup>.

Obie fotografie zdają się obrazować charakterystyczne aspekty amerykańskiego społeczeństwa w rzeczywistości lat 50.: żaden z nich nie jest pozytywny. Nowoorleański tramwaj ukazuje wciąż żywe społeczne i rasowe podziały i nierówności, różnorodność nastrojów, a także izolację ludzi. Zatłoczona ulica Canal Street zaś wydaje się symbolizować kształtujące się po wojnie amerykańskie społeczeństwo masowe, jego dynamizm, mobilność, ale i anonimowość, unifikację, ignorancję i zagubienie. Zestawione ze sobą zdjęcia skłaniają do refleksji również nad problemem statusu jednostki w Ameryce. Sylwetka każdego pasażera nowoorleańskiego tramwaju wyraża inne emocje, inną, indywidualną postawę, ciemnoskóry mężczyzna chce nawet coś powiedzieć, jego głos jednak nie zostanie usłyszany przez obojętny, anonimowy tłum.

Patrząc na album *The Americans* całościowo, problem podziałów rasowych i wynikłej stąd dyskryminacji jawi się jako jeden z jego podstawowych wątków. Obecny jest nie tylko w zdjęciach przedstawiających grupy ludzi, które w naturalny sposób obrazują zróżnicowanie społeczeństwa. Sytuację Amerykanów różnego pochodzenia etnicznego

można odczytać także konfrontując ze sobą zdjęcia ukazujące ludzi o odmiennym kolorze skóry w podobnych sytuacjach – np. pary zakochanych lub dzieci w samochodach. Często z takich zestawień wyłania się przykra wizja życia dyskryminowanych Afroamerykanów na tle szczęśliwego życia pozostałych obywateli. Jednak nie zawsze – niektóre zdjęcia codzienności ciemnoskórych mają w sobie więcej radości i życia od pozostałych. Widoczne jest to np. w dynamicznym obrazie rodziny Afroamerykanów w pędzącym samochodzie przeciwstawionych podobnej, lecz dużo bardziej statycznej i przygnębiającej wizji jasnoskórych staruszków.

Jednym z najciekawszych i najbardziej zagadkowych zdjęć poruszających problem różnic rasowych jest *Charleston, South Carolina* z 1955 roku (il. 5). Ukazuje ono ciemnoskórą pielęgniarkę lub opiekunkę trzymającą na rękach białe dziecko. Twarze obu wyrażają duże skupienie, za nimi rysuje się rozmyty obraz ulicy. Postać opiekunki cechuje opanowanie, ale i pewna sztywność – kobieta zastygła w bezruchu, stoi profilem, patrzy przed siebie, jakby celowo unikając kontaktu wzrokowego. Z jej twarzy ciężko odczytać emocje czy osobowość. Wydaje się, że opiekunka stara się ukryć uczucia. Trzymane przez nią dziecko, choć również nie nawiązuje kontaktu z widzem, skupia na sobie jego uwagę, odwraca się w stronę ulicy z dość przenikliwym, niemal surowym wzrokiem. Kontrastujące ze sobą pod względem koloru figury ciemnej kobiety i jasnego dziecka skłaniają do refleksji nad relacją tych osób. Różnice

20. Por. Tamże, s. 126.



5



między nimi podkreśla nie tylko inny kolor skóry, ale i fakt, że patrzą w różne strony, a także uprzywilejowana pozycja dziecka. Jednocześnie obie postaci są bardzo blisko siebie, łączy je pewna zależność. Chociaż to opiekunka pełni tu najważniejszą rolę, ubrana w białą strój, w nienaturalny sposób wtapia się w otoczenie, wydaje się podporządkowywać zarówno dziecku, jak i regułom amerykańskiej rzeczywistości, która narzuca jej z góry określoną rolę i niższą, nawet od dziecka, pozycję w społeczeństwie. Utkwiony w dal wzrok kobiety, która nie nawiązuje kontaktu ani z widzem, ani z dzieckiem podkreśla napięcie, jakie charakteryzuje jej stan – konieczność podporządkowania i jednoczesny opór, niezadowolenie, żal. Staje się, podobnie jak nowoorleański tramwaj, symbolem wrogiej, niepokojącej atmosfery panującej w połowie lat 50. na południu Stanów Zjednoczonych<sup>21</sup>. Podróżując przez Amerykę, Robert Frank dostrzegał podziały ludzi ze względu na ich status materialny, pochodzenie, otoczenie i zajęcie. W albumie *The Americans* znajduje się wiele zdjęć ukazujących nie tylko różnice rasowe, ale i klasowe. Pojawiają się tam portrety osób wyjątkowo zamożnych, jak i tych żyjących skromnie. Wizerunki eleganckich kobiet noszących wyrafinowane stroje i przesadne ilości biżuterii, bogatych polityków czy biznesmenów zestawione zostały z obrazami uboższych grup społecznych, przede wszystkim skromnych

Afroamerykanów, a także ludzi prostych, mieszkańców wsi, pracowników fabryk albo kelnerów w restauracjach. Zdjęciem, które w doskonały sposób obrazuje nierówności przywilejów w społeczeństwie amerykańskim jest *Men's room, railway station – Memphis, Tennessee* z 1955 roku (il. 6). Zarówno temat, jak i forma tej fotografii jest dość szokująca. Ukazuje ona wnętrze męskiej toalety i dziejącą się tam, uchwyconą z zaskoczenia, scenę. W znacznej odległości od widza, w rogu pomieszczenia w śród pisuarów widocznych jest dwoje mężczyzn. Jeden z nich, ubrany w czarny garnitur, siedzi na podwyższeniu, podczas gdy drugi czyści mu buty. Rozchwiana kompozycja i migawkowy charakter zdjęcia podkreśla fakt, że zostało wykonane niepostrzeżenie, z ukrycia, to zaś potęguje wrażenie podglądania bardzo prywatnej sceny. Frank zaglądając do środka męskiej toalety i fotografując szybko zastaną sytuację, niejako wydobyl na jaw pewną skrywaną prawdę. Chociaż ukazana scena nie mogła być dla widzów niczym nowym, przedstawiona na zdjęciu nabiera o wiele większej sugestywności i znaczenia. Zamożny mężczyzna dosłownie i w przenośni góruje nad drugim, skłaniającym się do jego stóp. Podpiera dłonią głowę i czyta gazetę nie zwracając niemal uwagi na tego, który czyści mu buty. W zdjęciu Franka wyraźnie wyczuwalna jest cisza ukazanej sytuacji i upokorzenie pochylonego człowieka. To obraz dwóch ludzi, ale i dwóch zupełnie odrębnych światów. Jack Kerouac pisał o nim: „najsamotniejsze zdjęcie, jakie kiedykolwiek wykonano,

21. Por. P. Brookman, *The Silence...*, s. 324-325.



6



pisuary, których kobiety nigdy nie widzą, czyszczenie butów trwa w smutnej wieczności”<sup>22</sup>.

Innym, istotnym w amerykańskiej rzeczywistości lat 50. problemem, jak zostało ukazane w *The Americans* był rozwijający się wówczas materializm i konsumpcjonizm społeczeństwa, często skonfrontowany z jednoczesną biedą niektórych grup ludzi,

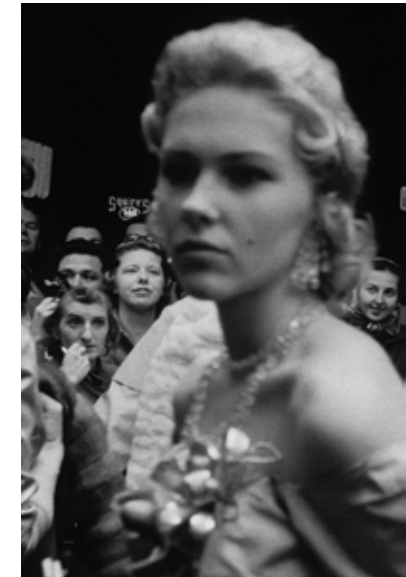
dzielnic i terenów leżących w głębi Ameryki. „Cywilizację obfitości”, jaką Frank odkrywał podczas swoich podróży wyraził za pomocą zdjęć zamożnych ludzi, należących do nich przedmiotów, a także wystaw sklepowych i afiszów reklamowych. Uosobieniem materialistycznego podejścia pewnej części Amerykanów jest zdjęcie pt. *Casino – Elko, Nevada* z 1956 roku (il. 7). Ukazuje ono przyciemnione wnętrze kasyna. Dużą partię kompozycji stanowi stół do gry oświetlony lampą widoczną jako jasna, jakby wypalona w obrazie plama. Przy stole, w głębi stoją trzy osoby, widać także fragmenty dłoni pozostałych dwóch. Personifikacją materializmu staje się w tym zdjęciu kobieta sięgająca zachłannie po żetony lub kości do gry. Podczas gdy twarz grającej wyraża ekscytację, skupienie i determinację, postać człowieka po jej lewej stronie prezentuje zupełnie inne

emocje. Mężczyzna znudzony albo zmartwiony opiera się o stół i spuszcza wzrok. Jego brak zainteresowania czy uczestnictwa w grze można odczytywać jako kontrastującą względem kobiety postawę nieprzywiązywania wagi do zdobywania dóbr materialnych. Być może postać mężczyzny wyraża niepokój obcego przybysza (samego Franka), jego reakcję na obserwowane materialistyczne zachowania Amerykanów pochłoniętych bez reszty dążeniem do zrealizowania mitu *American Dream*.

Tę idealną wizję amerykańskich marzeń Frank ukazywał m.in. fotografując obiekty związane z kreowaniem ludzkiego wizerunku i mediami – salony fryzjerskie, wystawy sklepowe, ekrany telewizorów, kina dla zmotoryzowanych czy studia telewizyjne. Obrazy te obnażały sztuczną naturę kreowanych i popularyzowanych przedstawień – idealnych ludzi, kraju czy egzystencji.

Amerykański sen i jego zderzenie z rzeczywistością wyraźnie widoczne jest na zdjęciu pt. *Movie premiere – Hollywood* z 1955 roku (il. 8). W jego centrum, na pierwszym planie ukazana została postać hollywoodzkiej aktorki przybyłej na premierę filmową. Wystawnie ubrana kobieta sprawia wrażenie jasnej, pięknej, szlachetnej, jej sylwetka jest jednak rozmazana i niewyraźna. Ostrość w tej kompozycji ustawiona została na drugi plan – tłum zwyczajnych kobiet przybyłych, aby zobaczyć gwiazdę. W porównaniu z idealną urodą aktorki ich twarze wydają się niedoskonałe, wręcz groteskowe. Dla

22. J. Kerouac, *Introduction...* Za: [http://www.camramirez.com/pdf/P1\\_Americans\\_Intro.pdf](http://www.camramirez.com/pdf/P1_Americans_Intro.pdf), dostęp z dnia 5.10.2012. Tłum. własne.



patrzących z podziwem kobiet aktorka jest niedościgłym wzorem piękna, ideałem i jednocześnie ucieleśnieniem marzeń o sukcesie, sławie i szczęśliwym, dostatnim życiu. Fascynację tę dostrzega Frank, to właśnie ona, a nie aktorka, jest tematem tego zdjęcia. Celowo łamie on tradycyjne zasady „dobrej fotografii” – brutalnie pomija postać gwiazdy, choć stanowi ona centralną i największą sylwetę obecną na zdjęciu, wydobywając zza jej pleców i wskazując na poszczególne osoby w tłumie. To właśnie na nie zwraca szczególną uwagę i w ten sposób przypomina o prawdziwej rzeczywistości w Ameryce, jej codzienności, w której kreowane przez Hollywood ideały to tylko mgliste, nieistniejące naprawdę wyobrażenia.

Percepcja samego zdjęcia stanowi swego rodzaju zderzenie widza ze światem amerykańskiego snu. Podczas gdy obserwator, kierowany przez Franka w głąb tłumu, skupia wzrok na widocznych w tle osobach, dopiero po chwili zdaje sobie sprawę z tego, że sam jest jakby obiektem obserwacji aktorki. Tematem tego obrazu zatem staje się również sam akt obserwacji<sup>23</sup>.

Bardziej wstrząsającą, ale i złożoną, konfrontację amerykańskich marzeń i rzeczywistości stanowi ukazane w omawianym albumie zestawienie zdjęcia pt. *Covered car – Long Beach, California* z 1956 roku (il. 9) i następującej po nim fotografii pt. *Car accident – U.S. 66, Between Winslow and Flagstaff, Arizona* z 1955 roku (il. 10). Pierwsze



z nich wykonane zostało najprawdopodobniej w bogatej dzielnicy kalifornijskich przedmieść. Wśród budynków i palm, po środku zdjęcia, na pierwszym planie widoczny jest jego główny motyw – forma samochodu. Ważę tego obiektu jeszcze bardziej podkreśla fakt, iż został on starannie osłonięty, w dodatku błyszczącym, jakby jedwabistym materiałem. Zakryty samochód jawi się tu jako przedmiot szczególnej troski i ochrony, niemal kultu, wydaje się symbolizować charakterystyczny dla lat 50. w Ameryce materializm, dążenie do bogacenia się i nabywania kolejnych przedmiotów, np. imponujących posiadłości czy pojazdów.

Drugie zdjęcie powstało w zupełnie odmiennych okolicznościach – ukazuje miejsce wypadku samochodowego, który wydarzył

23. S. Greenough, *Disordering the Senses...*, s. 130.



się na odległych, wiejskich terenach, przez które przebiega Droga 66. Czworo ludzi widocznych w centrum fotografii stoi z opuszczonymi głowami przyglądając się leżącemu przed nimi na ziemi zakrytym ciałom ofiar wypadku. Mężczyźni w kapeluszach pogrążeni są we własnych myślach, podczas gdy para obok rozmawia o tragicznym zdarzeniu. Za nimi rozciąga się widok terenów porośniętych suchą roślinnością i skromnych domów. Omawiane zdjęcia łączy nie tylko oczywiste skojarzenie samochodu z wypadkiem drogowym. Oba obrazy zakomponowane zostały w analogiczny sposób, prezentując w centrum pierwszego planu najważniejszy motyw. Najbardziej wstrząsające jest jednak łudzące podobieństwo form osłoniętego samochodu i zakrytych ciał. Zestawienie obu zdjęć tworzy w efekcie szokujący obraz konfrontacji materializmu amerykańskiego snu z amerykańskim koszmarem – dramatem ludzi mieszkających w sąsiednim stanie, ich odmienną, brutalną rzeczywistością. Śmierć nieznanych ludzi na nienazwanych terenach pomiędzy Winslow i Flagstaff w Arizonie przeciwstawiona została luksusowi i pogoni za bogactwem w leżącej obok Kalifornii, zadając pytanie o to, co stanowi prawdziwą wartość w Ameryce. W cyklu *The Americans* śmierć jest dość częstym tematem, co w znaczny sposób wpływa na silnie dramatyczny, przynębiający i przejmujący wydźwięk całej serii. Znalazły



się tam obrazy pogrzebów, trumien, czarnoskórych żałobników, chińskiego cmentarza, przydrożnych krzyży, a nawet wystawy sklepowej prezentującej wieńce nagrobne.

Sam symbol krzyża jest jednym z najczęściej powtarzających się obrazów w zdjęciach Franka dotyczących nie tylko śmierci, ale i religii czy religijności. Pojawia się np. w zestawieniu dwóch zdjęć – modlącego się samotnie nad brzegiem rzeki w Baton Rouge czarnoskórego kapłana i figury św. Franciszka unoszącego krzyż w kierunku stacji benzynowej i ratusza

24. I. Jeffrey, *Photography. A Concise History*, London 1981, s. 206.





w zamglonym Los Angeles, błogosławiąc im lub egzorcyzmując<sup>24</sup>. Oczywiście odniesienia do religii widoczne są także w fotografiach prezentujących np. amerykańskie kościoły, czy religijne hasła w szybach samochodów. Frank dostrzegał ślady misterium również w nieoczekiwanych, zwyczajnych miejscach lub przedmiotach. Często mistycznego charakteru nabiera silne światło pojawiające się w niektórych zdjęciach Franka. Podobnie dzieje się w przypadku fotografowanych przez niego pojedynczych przedmiotów

charakterystycznych dla kultury amerykańskiej, takich jak świecące szafy grające, wystawy sklepowe, fotel fryzjerski, osłonięty samochód, które, będąc ucieleśnieniem amerykańskich snów, przypominają obiekty kultowe<sup>25</sup>.

Ciekawym i nabierającym szczególnego wyrazu w kontekście całego cyklu zdjęciem o tematyce religijnej jest *Jehovah's Witness – Los Angeles* wykonane między 1955 i 1956 rokiem (il. 11), przedstawiające stojącego samotnie na ulicy starszego mężczyznę, propagatora wiary Świadców Jehowy. Oparty o jakby chwiejącą się ścianę, przygarbiony człowiek patrzy wprost na fotografującego, pokazując trzymaną przy sobie broszurę z wyraźnym napisem głoszącym: *Awake! (Obudźcie się!)*. Obraz ten daleko wykracza poza ramy dotychczasowego dokumentu

i czystej rejestracji życia ulicy. Zdjęcie mężczyzny, samotne pośród innych fotografii Amerykanów oraz wiadomość, jaką chce przekazać to w pewnym sensie głos samego Franka poszukującego prawdy o rzeczywistości skrywanej pod powierzchnią rozpowszechnionego mitu Ameryki – krainy spełniających się snów<sup>26</sup>.

W trakcie swoich podróży przez Stany Zjednoczone Robert Frank odkrył wszechobecną samotność, alienację, anonimowość, smutek i rozbitcie Amerykanów. Sytuację tę doskonale obrazuje zdjęcie pt. *Elevator – Miami Beach* z 1955 roku (il. 12) Ukazuje ono scenę sfotografowaną z wnętrza windy w momencie, gdy pasażerowie ją opuszczają. Kompozycja zdjęcia sprawia wrażenie przypadkowej, wyraźnie podzielona jest na dwie nierówne płaszczyzny przez grubą, ciemną i krzywą linię otwartych drzwi windy. Postaci pasażerów przemieszczających się w lewo ukazane są w ruchu. Ich sylwetki tworzą pozbawione szczegółów, rozmyte plamy – przypominają raczej zjawy. To ludzie anonimowi, którzy przypadkowo i tylko przelotnie spotkali się razem w windzie. Jawi się ona zatem jako miejsce „przejściowe”, mało istotny przystanek między jednym punktem a celem podróży. W głębi obrazu po prawej stronie widnieje jedyna wyraźna sylwetka młodej dziewczyny obsługującej windę. Tylko ona i wnętrze windy stanowią stały – względnie nieporuszony element zdjęcia. Poza dziewczyny wyraża znudzenie, zniechęcenie. Jej zamyślony wzrok skierowany jest do góry, poza kadr zdjęcia, przez co fotografia

25. Tamże, s. 206-207.

26. To samo zdjęcie umieszczone zostało na stronie tytułowej albumu *Looking In: Robert Frank's The Americans*, co wydaje się potwierdzać zgodność przesłania fotografii i całego cyklu.



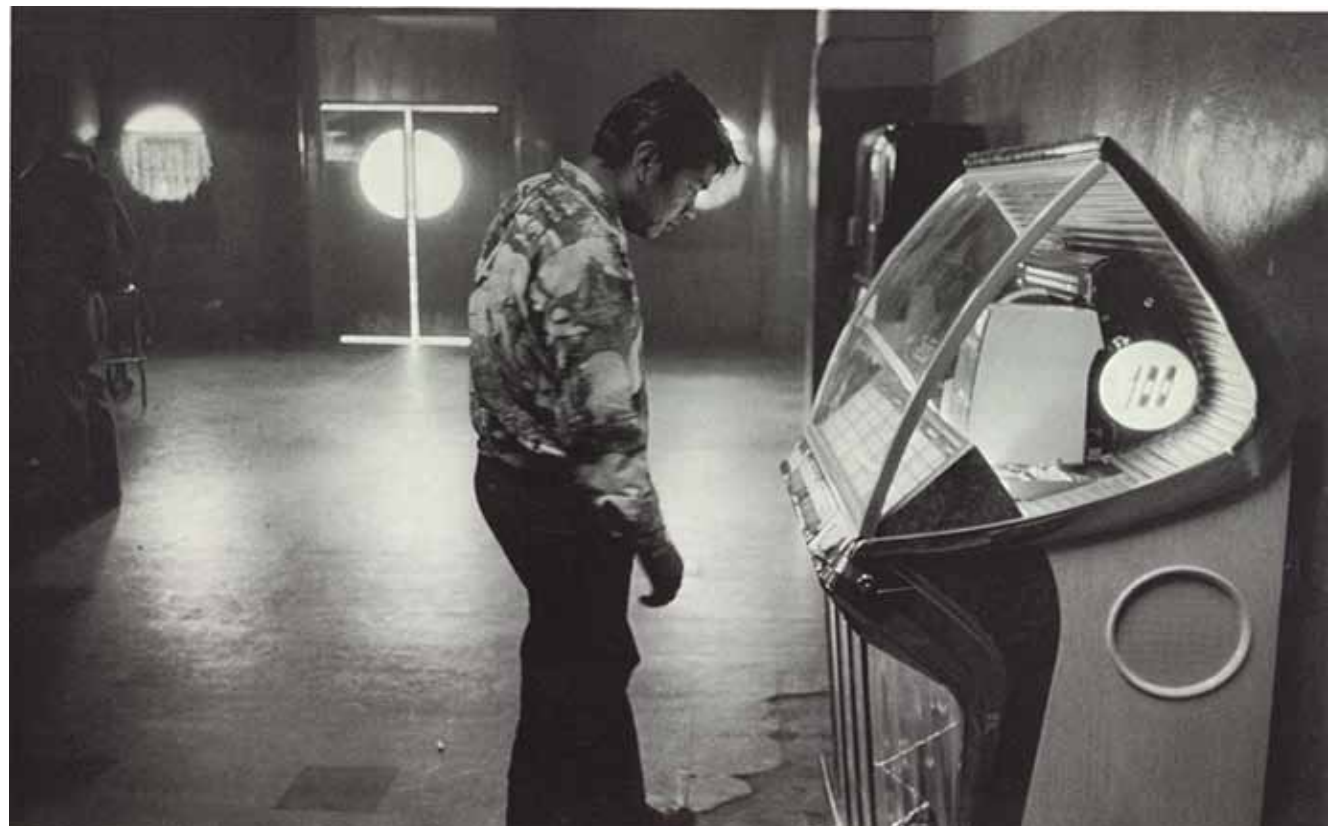
emanuje wyjątkowo smutną atmosferą.

Ameryka objawia się w zdjęciu Franka jako obojętna przestrzeń windy – chwilowe państwo przypadkowych, anonimowych pasażerów, w którym stałe są tylko granice. *Elevator – Miami Beach* to także przejmujący obraz samotności i alienacji Amerykanów ucieleśnionych w postaci głównej bohaterki zdjęcia. Dziewczyna jako pracownik windy jest jedynym „mieszkańcem” tego pomieszczenia. Wraz z nim tworzy odrębną rzeczywistość – świat stały, niezmienny, przez który co jakiś czas przemieszczają się inne, obce i odrębne światy ludzi podróżujących, śpieszących się gdzieś. Jednocześnie wzrok głównej bohaterki – *elevator girl* – staje się sugestią istnienia jeszcze jednego świata – jej myśli. Ona również, choć stale obecna, jest obca pasażerom, a nawet samej windzie, w której się znajduje. „Wtedy pytam: a ta mała, samotna *elevator girl*, wzdychająca w windzie pełnej rozmazanych zjaw, jakie jest jej imię i adres?”<sup>27</sup> – pisał Jack Kerouac na końcu wstępu do albumu *The Americans*.

Podobną atmosferę samotności, a jeszcze bardziej smutku i przygnębienia odczytać można w zdjęciu pt. *Bar – Las Vegas, Nevada* z 1955 roku (il. 13). Zostało ono wykonane w pustym i ciemnym wnętrzu baru, w centrum kompozycji ukazuje człowieka stojącego przy szafie grającej. To na pozór powszechny, codzienny w amerykańskiej rzeczywistości widok – mężczyzna zastanawia się nad wyborem utworu,

jaki chciałby usłyszeć. Mimo to poza pochylonego człowieka wydaje się wyrażać przygnębienie, pewną rezygnację. Stoi on naprzeciw szafy grającej, jednak ma zamknięte oczy, jego sylwetka jest poruszona, wydaje się chwiać, a jednocześnie jakby zastygła w obliczu świecącego obiektu. Nie jest to, jak mogłoby się wydawać, radosny obraz. Mężczyzna i szafa grająca to główni i jedyni bohaterowie tego zdjęcia, ich spotkanie jest smutnym wydarzeniem. Zmęczony, przygnębiony człowiek zwraca się w jej kierunku, poszukując rozrywki czy ukojenia.

27. J. Kerouac, *Introduction...* Za: [http://www.camramirez.com/pdf/P1\\_Americans\\_Intro.pdf](http://www.camramirez.com/pdf/P1_Americans_Intro.pdf), dostęp z dnia 5.10.2012. Tłum. własne.



Pustkę baru i tym samym samotność mężczyzny podkreśla światło trzech okrągłych okien odbijające się na rozległej powierzchni podłogi. Przestrzeń tę wypełnia tylko obecność mężczyzny i muzyka wydobywająca się z szafy grającej. To obraz człowieka osamotnionego – już nie wśród tłumu, a w samej amerykańskiej rzeczywistości.

*The Americans*, jako cykl zdjęć powstały w trakcie podróży i prezentujący różnorodne tereny, miasta i mieszkańców Ameryki, sam w sobie jest drogą, którą za każdym razem przebywa widz. Szlak, jaki wyznacza, prowadzi zarówno do największych miast Stanów Zjednoczonych, ich ulic, parków lub słynnych lokalizacji, mniejszych miasteczek czy wsi, jak również do miejsc cichych i bardziej prywatnych – cmentarzy, kawiarni, barów, wind, biur, studia telewizyjnego. Wśród tych „przystanków” pojawiają się również obrazy miejsc „pomiędzy” – jak w przypadku *Car accident – U.S. 66*, *Between Winslow and Flagstaff* – powstałych dosłownie „w drodze”, gdzieś w głębi nieznanych lub zapomnianych terenów Ameryki. Album i jego narracja – symboliczna podróż – przybiera różne tempo. Rytm cyklu wyznaczają powtarzające się typowo amerykańskie motywy, przede wszystkim flagi, jak również szafy grające, samochody, krzyże i inne obiekty. Duży wpływ nań ma także dychotomia zdjęć, np. obecność ludzi na fotografiach i ich brak albo następujące po sobie wizerunki obserwujących i obserwowanych. Tempo w albumie zmienia się również

w zależności od stanu rzeczywistości ukazanej na zdjęciach – od scen statycznych, niemal pustych lub zawieszonych w czasie, jak ciche wnętrza kawiarni czy przestrzenie cmentarza, po te najbardziej dynamiczne – obrazy wędrującego tłumu albo pędzących samochodów<sup>28</sup>.

Motyw drogi występuje w cyklu *The Americans* wielokrotnie. Nawiązują do niego powtarzające się sceny i wizerunki ludzi przemieszczających się w samochodach, tramwajach czy pieszo na ulicach. Jednym z najbardziej poetyckich i metaforycznych obrazów drogi zaprezentowanych w albumie jest zdjęcie pt. *Los Angeles* z 1955 lub 1956 roku (il. 14). Ukazuje ono widziany z góry fragment ulicy i stojący przy niej budynek. Niemał połowę zdjęcia zajmuje widok płaskiego i ciągnącego się daleko w głąb obrazu dachu. Przez pustą ulicę wędruje przygarbiony człowiek, jego sylwetka jest rozmazana, niewyraźna. Nad nim, podobnie jak wcześniej amerykańska flaga, góruje wielki neonowy znak strzały wskazujący kierunek, w którym idzie postać. Nastroj tej tajemniczej sceny jest dość ponury i mroczny. Wyraźnie odznaczająca się jasna, neonowa strzała rozbłyska w ciemnej ulicy jakby wskazując idącemu jedyny możliwy kierunek drogi. Przedstawioną sytuację można odczytywać jako obraz przeznaczenia, nie jest to jednak optymistyczna wizja. Ulica, którą idzie człowiek ukazana została jako krótki, prowadzący w nieznaną, odcinek drogi. Nie widać żadnego skrzyżowania czy rozwidlenia, przestrzeń, w jakiej porusza się postać została niejako zablokowana

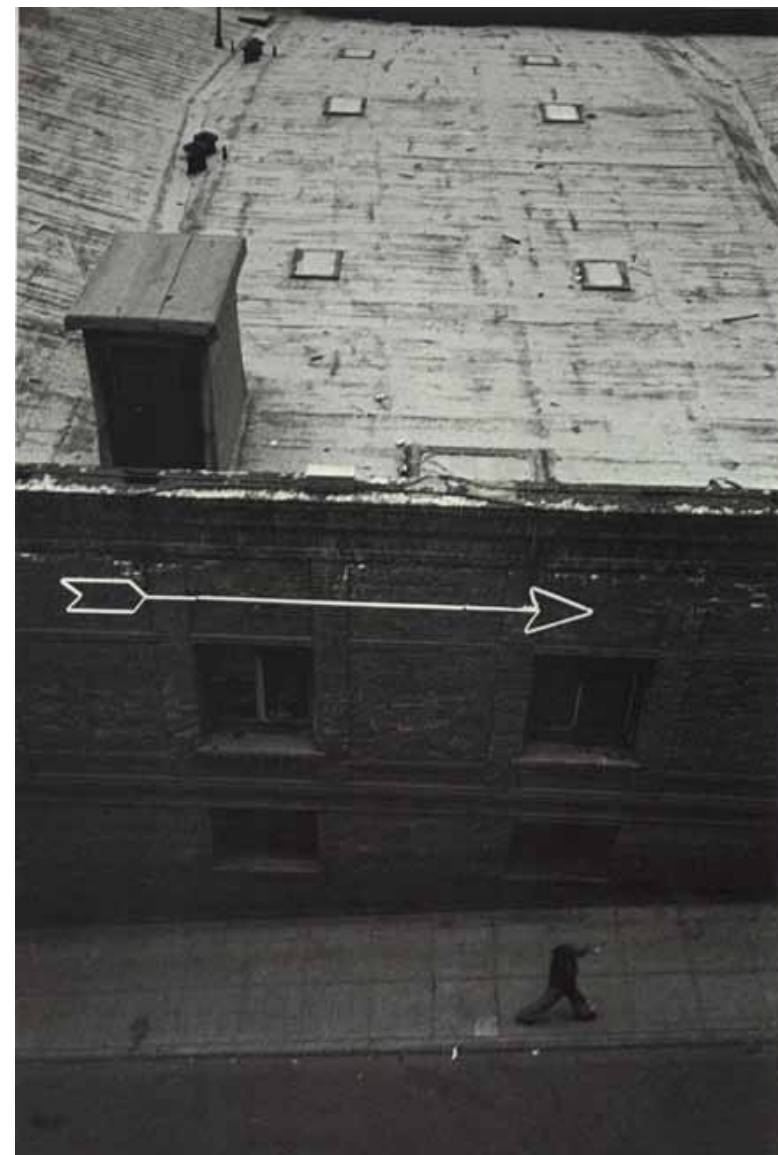
28. Por. S. Greenough, *Transforming Destiny...*, s. 177-178.

przez bryłę budynków i niekończących się, zasłaniających horyzont dachów. Sfotografowana przez Franka mroczna ulica Los Angeles wydaje się symbolizować przygnębiającą amerykańską rzeczywistość, gdzie świecąca strzała wyznacza wędrującemu drogę narzuconą i nieuniknioną – jedyną słuszną drogę. Przedstawiona scena skłania do refleksji nad tym, czy wolność istnieje i czym jest w Ameryce. Obraz Franka sprawia, że odpowiedź na te pytania nie jest jednoznaczna. Fotografia stawia w innym świetle amerykańską demokrację, ukazuje bowiem Amerykanów jako społeczeństwo konformistyczne, w którym obywatele posłusznie, a może nawet bez zastanowienia, przestrzegają narzuconych im reguł i schematów.

Zdjęcie pt. *U.S. 285, New Mexico* z 1955 roku (il. 15) to jakby ostateczny obraz amerykańskiej drogi. Być może to także symbol fascynującej, pełnej tajemnic, a momentami upiornej, przygnębiającej i trudnej podróży samego Franka. Ukazuje ono samą autostradę, biegnącą w głąb zdjęcia. Choć fotograf wykonał je w słoneczny dzień, przy wywoływaniu zdecydował się na bardzo ciemną ekspozycję, uzyskując w ten sposób scenę niemal pogrążoną w mroku, sprawiającą wrażenie nocnego ujęcia. Pośród ciemności bezkresnej pustyni Nowego Meksyku rozbłyska jedynie pas ciągnącej się w nieskończoność autostrady oraz cienki ślad horyzontu przytłoczonego ciężkim, czarnym niebem. W oddali słabo widoczny jest jeszcze

jeden jasny element – światła nadjeżdżającego z przeciwka samochodu. Obraz Drogi 285 jest wyjątkowo tajemniczy i wieloznaczny. Sprawia wrażenie beczasowości, a jednocześnie ukazuje niezwykłą na autostradach międzystanowych sytuację – moment spotkania dwóch kierowców podróżujących samotnie po niekończących się drogach w głębi rozległego kraju.

Droga to mityczny symbol Ameryki przemierzanej nieustannie przez kolejnych wędrowców. Frank wykonywał zdjęcia do swojego cyklu w dużej mierze podczas pobytu w kolejnych miastach czy miejscowościach – przystankach na jego trasie. Tam właśnie fotografował tytułowych Amerykanów i ich skomplikowaną rzeczywistość. Ukazywał Amerykę poprzez portrety jej mieszkańców, sceny uliczne lub bardziej prywatne, zdjęcia pogrzebów, wnętrz barów, wind oraz charakterystycznych dla kultury amerykańskiej przedmiotów. Na tle pozostałych, zdjęcie Drogi 285 jest zupełnie inne – to obraz powstały dosłownie „w drodze”, pomiędzy miastami, ukazujący już nie wypadek samochodowy czy przydrożne krzyże, ale samą drogę. Tylko tutaj Ameryka wydaje się objawiać bezpośrednio – jako bezkresna ziemia i przebiegający przez





nią jasny, prosty szlak autostrady, symbolizujący jakby legendarny kierunek Wschód-Zachód. Być może to właśnie jest prawdziwa i prawdziwie piękna Ameryka – otwarta droga biegnąca przez nienazwane ziemie. Ameryka, w której nie istnieją problemy polityczne, nierówności społeczne, dyskryminacja rasowa, materializm, konformizm i osamotnienie.

Mimo to wizja autostrady przecinającej zazwyczaj słoneczne tereny Nowego Meksyku znacznie odbiega od rzeczywistości. Nienaturalnie mroczne zdjęcie charakteryzuje niepokojący, wręcz złowieszczy nastrój. Spokój obrazu przerywa najeżdżający z oddali samochód, sama zaś świetlista droga ginie w nieprzeniknionej ciemności amerykańskiej pustyni. Podróż tą trasą wydaje się niebezpiecznym wyzwaniem, podczas gdy jej cel pozostaje nieznanym. Tajemnicze zdjęcie *U.S. 285, New Mexico* wydaje się pytać słowami Jacka Kerouaca: „Dokąd zmierzasz Ameryko, w swym lśniącym samochodzie nocą?”<sup>29</sup>.

\*

Spojrzenie Roberta Franka, jakie wyłania się z jego zdjęć, jest dość sceptyczne, ironiczne, przygnębiające, ale jednocześnie szczere, pełne pasji, zapału fotografa w poszukiwaniu prawdy o Amerykanach i ich państwie. Podróżując przez Amerykę, zetknął się on z jej pięknem, wszystkim tym, co dla niej charakterystyczne. Przede wszystkim jednak odkrył przykrą, pełną sprzeczności, fałszu, przemocy czy

smutku rzeczywistość tego kraju, istniejącą za zasłoną wizji powszechnego dobrobytu. Cykl *The Americans* stanowi rozrachunek z najważniejszymi społecznymi i kulturowymi problemami Ameryki lat 50, jak również największymi jej stereotypami<sup>30</sup>. Mimo to nie on jest czystą, brutalną krytyką zdystansowanego obcokrajowca, przeciwnie – to wizja wrażliwego obserwatora, człowieka nie pozbawionego empatii. Sam Frank wspominał swoje doświadczenia w następujący sposób: „Myślę, że ta podróż była niemal czysto intuicyjna – po prostu nie przestawałem fotografować. Nie przestawałem patrzeć. Myślę, że w tym czasie byłem pełen współczucia. Odczuwałem współczucie wobec ludzi na ulicy. To stanowiło główną treść tej książki – to mnie napędzało – to sprawiało, że tak ciężko pracowałem, dopóki nie uznałem, że coś mam, nie wiedziałem jednak, że mam Amerykę”<sup>31</sup>.

\*

Tuż po opublikowaniu w Stanach Zjednoczonych album *The Americans* spotkał się z dużym niezrozumieniem. Pierwsza reakcja krytyków była wyjątkowo negatywna. Opisywali cykl Franka słowami „wypaczony”, „chory”, „neurotyczny”, „ponury”. Dotyczyły one zarówno stylu, wizualnej strony zdjęć Franka, jak również ich warstwy znaczeniowej – widzianej jako podstępny atak na Amerykę<sup>32</sup>. Warto jednak zaznaczyć, że Frank nie był w swym budzącym kontrowersje spojrzeniu osamotniony – charakterystyczne dla postawy fotografa indywidualizm, spontaniczność, wolność i, czasem

29. Cyt. za: J. Kerouac, *W drodze*, tłum. A. Kołyszko, Warszawa 2011, s. 156.

30. P. Brookman, *The Silence...*, s. 325.

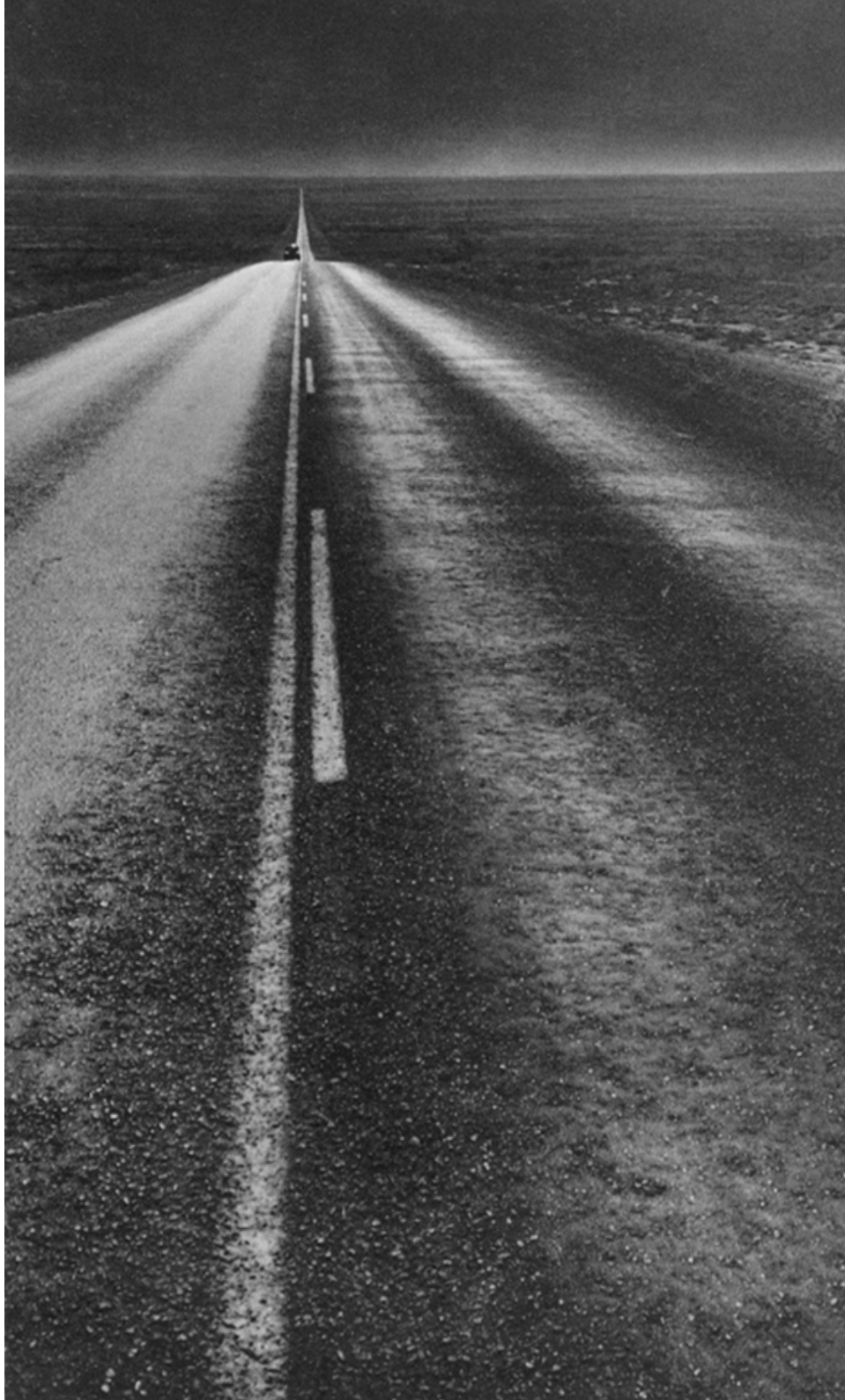
31. Cyt. za: A. W. Tucker, S. Alexander, *Chronology*, w: Robert Frank: *New York...*, s. 10. Tłum. własne.

32. T. Papageorge, dz. cyt., s. 2.

brutalna, szczerłość pokrewne były ideom rozwijającego się w tym samym czasie ruchu Beat Generation, zdają się wynikać z podobnej wrażliwości i reakcji na amerykańską rzeczywistość<sup>33</sup>.

Istnieje wiele podobieństw między albumem *The Americans* i opublikowaną w 1957 roku powieścią *W drodze* Jacka Kerouaca. Oba dzieła powstały w trakcie podróży przez Amerykę, oba też spotkały się z początkowym niezrozumieniem i ostrą krytyką, tak, że autorzy mieli trudności z ich opublikowaniem. W drodze to książka o poszukiwaniu prawdy, autentyczności w powojennej amerykańskiej rzeczywistości ograniczonego, konsumpcyjnego społeczeństwa. Podobnie jak zdjęcia Franka – opisuje Amerykę, różnorodność wśród jej mieszkańców oraz stałe elementy amerykańskiej kultury: drogi, ulice, rzeki, mosty, głośne miasta, tajemnicze przedmieścia, industrialne pejzaże i zapomniane tereny w głębi kraju, stacje benzynowe, samochody, motele, bary, kafejki, szafy grające itp.<sup>34</sup>. Jednocześnie bohaterowie powieści Kerouaca to outsiderzy, nonkonformiści, buntownicy, podobnie jak Frank, dostrzegający koszmarnie oblicze amerykańskiego snu.

Wiele fragmentów książki mogłoby stanowić niemal słowne odpowiedniki zdjęć Franka<sup>35</sup>. Smutna wizja Ameryki, charakterystyczna dla wielu zdjęć z albumu *The Americans*, rysuje się w powieści w opisie okolic Hollywood. Główny



33. Beat Generation był społeczno-kulturalnym ruchem w większości młodych ludzi, rozwijającym się w Nowym Jorku i San Francisco. Początki ruchu datuje się na 1944 rok, jego zmiernicz zaś wyznacza się na lata 60., gdy zastąpiony został ruchem hippisowskim. Bitnicy byli pionierami kontrkultury, sprzeciwiali się konformistycznej amerykańskiej rzeczywistości, swoje przekonania opierali na filozofii buddyzmu-zen. Do najważniejszych twórców ruchu zalicza się pisarzy Jacka Kerouaca, Williama Burroughsa i poetę Allena Ginsberga. Zob. U. Tes, *Kino beat generation*, Kraków 2010, s. 9-66.

34. L. Sante, Robert Frank and Jack Kerouac, w: *Looking in...*, s. 205.

35. Tamże, s. 205-206.

bohater W drodze wspomina: „Wyglądałem pożądliwie przez okno – domy zdobione sztukaterią, palmy, zajazdy, całe to szaleństwo, łachmaniarska ziemia obiecana, niezwykle kraniec Ameryki. Wysiedliśmy z autobusu przy Ulicy Głównej, która nie różniła się niczym od głównej ulicy, kiedy wysiada się z autobusu w Kansas City, Chicago czy Bostonie – kamieniczki, brud, wokół snują się rozmaite indywidua, tramwaje suną ze zgrzytem przez ten beznadziejny świt [...]”<sup>36</sup>.

W powieści Kerouaca autor nawiązuje niekiedy do najważniejszych problemów amerykańskiej rzeczywistości – materializmu, konsumpcjonizmu, niewyobrażalnego tempa życia, konformizmu obywateli miast pochłoniętych dążeniem do zrealizowania w swoim życiu mitu amerykańskiego snu. Pisał: „Przejechałem trzynaście tysięcy kilometrów i znów byłem na Times Square; a do tego w samym środku godziny szczytu, zobaczyłem więc swoimi niewinnymi oczyma «prosto z drogi» cały ten obłęd i niesłychany zamęt Nowego Jorku z jego milionami ludzi uganiających się wiecznie za forszą, szalony sen – wszyscy łapią, biorą, dają, wzdychają, umierają, żeby ich tylko pochować w okropnych miastach cementarnych pod Long Island City. Wysokościowce tego kraju – drugi kraniec tej ziemi, gdzie rodzi się Papierowa Ameryka”<sup>37</sup>.

Zarówno Frank, jak i Kerouac, przemierzając kolejne stany USA, odkryli prawdę o mitycznej Ameryce lat 50. Obraz

wyłaniający się z cyklu *The Americans* to, przywołując słowa wstępu Jacka Kerouaca, „smutny poemat” – przebudzenie z amerykańskiego snu.

36. Cyt. za: J. Kerouac, *W drodze...*, s. 109.

37. Cyt. za: Tamże, s. 141.

38. Cyt. za: J. Kerouac, *Introduction...* Za: [http://www.camramirez.com/pdf/P1\\_Americans\\_Intro.pdf](http://www.camramirez.com/pdf/P1_Americans_Intro.pdf), dostęp z dnia 5.10.2012.

## SPIS ILUSTRACJI

Il. 1. Robert Frank, *Parade – Hoboken, New Jersey*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 21.3 x 32.4 cm, własność prywatna, San Francisco. Za: <http://www.indyweek.com/pdf/121708/frank-001.jpg>, dostęp z dnia 7.10.2012

Il. 2. Robert Frank, *Fourth of July – Jay, New York*, 1954, odbitka żelatynowo-srebrowa, 56.7 x 38.7, własność prywatna, Nowy Jork. Za: <http://3.bp.blogspot.com/The+Americans+by+Robert+Frank.jpg>, dostęp z dnia 09. 10. 2012.

Il. 3. Robert Frank, *Trolley – New Orleans*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 40.6 x 57.8 cm, Collection of Susan and Peter MacGill, Waszyngton/San Francisco. Za: [http://www.ricecracker.net/files/blog\\_images/18\\_robert-frank\\_trolley-new-orleans\\_955.jpg](http://www.ricecracker.net/files/blog_images/18_robert-frank_trolley-new-orleans_955.jpg), dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 4. Robert Frank, *Canal Street – New Orleans*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 40.6 x 57.8 cm, własność prywatna. Za: <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2006-2007/summerwork/images/Frank,%20Robert/32.%20Canal%20Street,%20New%20Orleans%201955-56.jpg>, dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 5. Robert Frank, *Charleston, South Carolina*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 41.3 x 59.1 cm,

Collection of Susan and Peter MacGill, Waszyngton/San Francisco. Za: <http://www.indyweek.com/pdf/121708/frank-013.jpg>, dostęp z dnia 7.10.2012

Il. 6. Robert Frank, *Men's room, railway station – Memphis, Tennessee*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 21 x 34 cm, własność prywatna. Za: [http://1.bp.blogspot.com/\\_x1jWa9UhhIQ/TBkXQ6patAI/AAAAAAAAABf4/0nVhy2AVglU/s1600/Frank.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_x1jWa9UhhIQ/TBkXQ6patAI/AAAAAAAAABf4/0nVhy2AVglU/s1600/Frank.jpg), dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 7. Robert Frank, *Casino – Elko, Nevada*, 1956, odbitka żelatynowo-srebrowa, 57.8 x 41.9 cm, Collection of Susan and Peter MacGill, Waszyngton/San Francisco. Za: *Looking In: Robert Frank's The Americans*, [katalog wystawy], red. S. Greenough, Göttingen 2009, s. 247 [fot. własna]

Il. 8. Robert Frank, *Movie premiere – Hollywood*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 25.5 x 17.2 cm, The Museum of Modern Art, Nowy Jork. Za: <http://www.indyweek.com/pdf/121708/frank-066.jpg>, dostęp z dnia 7.10.2012

Il. 9. Robert Frank, *Covered car – Long Beach, California*, 1956, odbitka żelatynowo-srebrowa, 21.4 x 32.7, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork. Za: <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2006-2007/summerwork/images/Frank,%20Robert/35.%20Covered%20Car,%20Long%20Beach%20CA%201955-56.jpg>, dostęp z dnia 9.10.2012



Il. 10. Robert Frank, *Car accident – U.S. 66, Between Winslow and Flagstaff, Arizona*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 31 x 47.5 cm, Philadelphia Museum of Art. Za: [http://phomul.canalblog.com/images/IMG\\_9244.JPG](http://phomul.canalblog.com/images/IMG_9244.JPG), dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 11. Robert Frank, *Jehovah's Witness – Los Angeles*, 1955-1956, odbitka żelatynowo-srebrowa, 32.7 x 21.6 cm, The Bluff Collection LP Za: Looking In: Robert Frank's The Americans, [katalog wystawy], red. S. Greenough, Göttingen 2009, s. 243 [fot. własna]

Il. 12. Robert Frank, *Elevator – Miami Beach*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 31.4 x 47.8 cm, Philadelphia Museum of Art. Za: <http://www.indyweek.com/pdf/121708/frank-044.jpg>, dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 13. Robert Frank, *Bar – Las Vegas, Nevada*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 29.9 x 41.9 cm, Collection of Barbara and Eugene Schwartz. Za: <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2006-2007/summerwork/imag/Frank,%20Robert/25.%20Bar,%20Las%20Vegas%201955-56.jpg>, dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 14. Robert Frank, *Los Angeles*, 1955-1956, odbitka żelatynowo-srebrowa, 47.9 x 31.8 cm, Collection of Susan and Peter MacGill, Waszyngton/San Francisco. Za: <http://archives.evergreen.edu/webpages/>

[curricular/2006-2007/summerwork/images/Frank,%20Robert/13.%20Los%20Angeles,%201955-56.jpg](http://curricular/2006-2007/summerwork/images/Frank,%20Robert/13.%20Los%20Angeles,%201955-56.jpg), dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 15. Robert Frank, *U.S. 285, New Mexico*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 33.7 x 21.9 cm, Mark Kelman, Nowy Jork. Za: <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2006-2007/summerwork/images/Frank,%20Robert/22.%20U.S.jpg>, dostęp z dnia 9.10.2012