



Fotograficzny kościół zapośredniczenia Rozważania o relacji człowieka ze światem

The Photographic Church of Mediation
Reflections on the Relation between Man and the World

Abstract: The article's point of departure is the assumption that at a general, somewhat metaphorical level, it is possible to present the relationship between man and the world through the analysis and interpretation of bodily practices, resulting from the material character of intermediaries, cultural tools mediating human cognition of the world and re-establishing the relationship between man and this world. If the material character of the mediator is significant, the question can also be asked as to the extent to which the design and shape of the mediator will influence the shape of this relationship. The aim of the text is to put forward a thesis on the influence of the shape of photographic cameras on the development of subjective thinking in the 19th century and then on the contemporary re-establishment of the community. The context and basis for this interpretation will be the medieval symbolism of churches, treated here as numinotic cameras.

Keywords: photography, camera, numinotic camera, symbolic thinking, epistemology, subjectivity

Punktem wyjścia do rozważań jest przekonanie o tym, że na pewnym ogólnym, w pewien sposób zmetaforyzowanym poziomie da się przedstawić relację człowieka ze światem poprzez analizę i interpretację cielesnych praktyk, zakorzenionych w materialnym charakterze swego rodzaju narzędzi kulturowych, które pośredniczą w poznaniu świata przez człowieka i tę relację również ustanawiają. Celem tekstu jest przedstawienie koncepcji wpływu kształtu aparatów fotograficznych na uformowanie się myślenia podmiotowego w XIX wieku, a następnie interpretacja wpływu fotografii na człowieka współczesnego, co w efekcie prowadzi do ponownego ustanawiania zbiorowości. Kontekstem i podłożem interpretacyjnym do tego będą rozważania o średniowiecznej symbolice kościołów, traktowanych tutaj jako aparaty numinotyczne.

Niejako klasycznym już sposobem podejścia do początków ludzkiego poznania jest założenie (przekonanie?) o prymarności języka naturalnego jako systemu modelującego. Takie ujęcie – przytaczane chociażby przez przedstawicieli tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej¹ – zakłada, że człowiek w swojej relacji do świata przede wszystkim posługuje się językiem i to język jest podstawą kultury, wszelkiej kategoryzacji. Jurij Łotman i Boris Uspienski nazywali go wręcz “urządzeniem do matrycowania”² – wszystko, na co trafiają nasze zmysły, czy też emocje, jest od razu przez nas nazywane, a przez to dookreślane, poznawane i niejako osławiane, wkładane do odpowiedniej kategorii. Spotykając drugiego człowieka, nazywamy go, a dzięki temu wiemy, czy jest dla nas zagrożeniem, czy też wprost przeciwnie. Świat w ten sposób zamienia się w swego rodzaju nieskończoną bibliotekę tekstów kultury, które nabierają znaczenia w momencie próby ich “odczytania”, a więc wtedy, kiedy są zauważane i nazywane.

Z drugiej jednak strony – jak słusznie zauważa Marianna Michałowska – coraz częściej pojawiają się koncepcje wskazujące, że nie całe poznanie oparte jest na języku naturalnym:

współcześnie kwestie wizualnych systemów wtórnych rozwiązuje się odmiennie, wskazując, iż mogą one opierać się na kodach odmiennych od językowego. [...] malarstwo i film są systemami wtórnymi, ponieważ również one, podobnie jak literatura, oparte są na systemie prymarnym. Tyle że prymarny wobec nich nie będzie język naturalny, lecz podlegający prawom percepcji wzrokowej kod wizualny³.

Jednym z najbardziej znanych XX-wiecznych myślicieli, który wprost twierdził, że świat człowiekowi nie jest dostępny w sposób bezpośredni w ogóle, a jedyna jego możliwość poznania to poznanie przez obrazy, był Vilém Flusser. W jego koncepcji obrazy są mediacjami, ustawiają się pomiędzy człowiekiem a światem – “miały być mapami, a stają się ekranami: zamiast świat przedstawiać, zastawiają go”⁴. Trzeba tu jednak dodać od razu, że w samym sposobie podejścia do tematu,

1. Chociaż wskazać tu należy, że dla przedstawicieli tej szkoły język i kultura “w swym rzeczywistym historycznym funkcjonowaniu są od siebie nieodłączne: nie jest możliwe istnienie języka [...] nie osadzonego w kontekście kultury, jak również kultury nie posiadającej w swym centrum struktury typu języka naturalnego” (Jurij Łotman, Boris Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, przeł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, red. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa [Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975], 179). Jak jednak widać, semiotycy ostatecznie nie widzieli możliwości istnienia kultury, która nie wykształciłaby się wraz z językiem naturalnym.

2. Łotman, Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie...*, 179.

3. Marianna Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2012), 37.

4. Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki, wstęp Piotr Zawojski (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015), 43.

zakładanej “metodzie poznania”, Flusser nie różni się wiele od rosyjskich semiotyków. W końcu – jak pisze – “obrazy są powierzchniami znaczącymi”⁵, które “skanujemy”⁶ wzrokiem, a przez to – choć to słowo tu nie pada – odczytujemy z nich znaczenia.

Różnice między powyższymi propozycjami da się jednak zniwelować jeszcze bardziej, jeśli tylko założymy, że w istocie w trakcie poznania powstaje nie tyle wiedza o samym świecie, ile raczej wyobrażenie o nim. Przyjmując takie podejście, warto przy opisie historii kultury europejskiej przywołać koncepcje Mircei Eliadego, który – wychodząc od przekonania, że “[c]iała owa, istotna i nie do wykorzenienia, cząstka człowieka zwana wyobraźnią nurza się w najlepsze w symbolizmie [...]”⁷ – w swoich rozważaniach na temat *sacrum* i *profanum* zauważał, że człowiek, opanowując świat, rozprzestrzeniając się po świecie, dokonuje swego powtórzenia aktu stworzenia:

Sacrum przejawiając się ustanawia ontologicznie świat. W przestrzeni jednorodnej i nieskończonej, bezkresnej, w której nie ma żadnego punktu oparcia, w której nie może być mowy o żadnym ukierunkowaniu, hierofania objawia absolutny “punkt stały”, “środek”. [...] Aby żyć w świecie, trzeba go ustanowić, założyć, a żaden świat nie może się narodzić w “chaosie” jednorodności i względności przestrzeni świeckiej. Odkrycie lub ustalenie punktu oparcia – “środką” – jest równoznaczne ze stworzeniem świata⁸.

Poprzez wzniesienie/wyznaczenie osi świata – *axis mundi* – świat zostaje podzielony na sferę zsakralizowaną, uświęconą, a więc możliwą do zamieszkania przez człowieka, wyznaczającą jego przestrzeń życia, oraz przestrzeń niejako *profanum*, poza obszarem życia, gdzie jest niebezpiecznie, bo świat jest człowiekowi wrogi. Bezpośrednio sprowadzać to można do wyznaczania jako punktu centralnego w przestrzeni zamieszkania kościoła, świątyni. Zasięg wzroku z wieży kościelnej, czy też – zwykle z nim tożsamy – zasięg dzwonów kościelnych, wyznaczały przestrzeń oswojoną. To, co w obrębie widnokreśgu, czyli to, co i kogo widzimy, dookreślamy słowami, nazywamy swoim; to, co niewidoczne z wieży kościoła, nazywamy obcym. W tworzeniu wyobrażenia o świecie miesza się więc flusserowskie poznanie przez obraz i Łotmanowskie matrycowanie przez język, dzielenie świata na kulturę i anty-kulturę – relacja do świata zostaje ustanowiona.

Przy sięganiu do tej koncepcji Eliadego – głównie jako do narzędzia interpretacyjnego w duchu filozofii kultury – warto zwrócić uwagę na szczególną rolę

5. Flusser, *Ku filozofii fotografii...*, 41.

6. Flusser, *Ku filozofii fotografii...*, 41.

7. Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. Anna Tatarkiewicz, wstęp Marcin Czerwiński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974), 40.

8. Eliade, *Sacrum, mit, historia...*, 62.

kościółów. W historii kultury Europy od średniowiecza to właśnie świątynie mogą być dla nas próbnikiem, szansą na interpretację *mentalité* niedostępnej już epoki, sposobu patrzenia człowieka na świat lub też – odwrotnie – to właśnie świątynie, miejsca wyjątkowe, ale też tak mocno wpływające na człowieka, dzięki swojej budowie i określonej kształtowi mogły kształtować podejście człowieka do świata. I tak w pierwszej części średniowiecza, kiedy dominowała architektura rzymska, chociaż możemy twierdzić, że wynikało to głównie z upadku cywilizacji rzymskiej, a przez to także zdolności, umiejętności i wiedzy architektonicznej, to jednak sam kształt budynku mógł być odzwierciedleniem łęku człowieka przed światem pełnym zagrożeń, niestałości, chaosu i niepokoju. Człowiek chował się wprawdzie w budynku ciemnym, słabo oświetlonym, raczej niskim i “przysadzistym”, ale było to w zasadzie jego jedyne schronienie przed niebezpieczeństwami świata. Boga postrzegano wówczas jako Pantokratora – Boga-władcę, stawiającego trudne wymagania⁹, świata zaś trzeba się było obawiać, więc bezpiecznie było pozostawać przy tym, co znane, bliskie, “moje” a nie “obce” – w zasięgu wzroku, a najlepiej w samej świątyni.

Znacząca zmiana pojawiła się wraz z nadejściem gotyku. Jacques Le Goff stwierdza wręcz, że “[s]ztuka gotycka jest ufnością”¹⁰. Wystarczyło, żeby to *axis mundi*, wyznaczające oś świata, jego miejsce centralne, łączące wszystkie sfery świata w pionową oś, a przez to określające ramy świata i dające szansę na spojrzenie w górę (ku niebiosom) oraz w dół (ku czeluściom piekielnym), zmieniło się w swoim wyglądzie, a także ludzie zaczęli o świecie myśleć inaczej. Wraz z powiększaniem się kościoła, wprowadzaniem do niego coraz więcej światła, poszerzaniem okiem i zwężaniem ścian, a równocześnie podnoszeniem sufitu coraz wyżej, człowiek nie musiał już tkwić w mroku i niepewności – mógł rozglądać się wokół siebie, poznawać świat lepiej i przestać się obawiać. Było to możliwe między innymi dzięki temu, że wraz z wpuszczeniem do środka świątyni światła, można było ją coraz piękniej przyozdabiać, czy też raczej – wykorzystywać w celach edukacyjnych. Prostaczkowie, którzy przecież nie znali łaciny, mogli w bogato dekorowanych malunkami przedstawiającymi sceny biblijne kościołach umarlniać się, wzrastać w wierze i poznawać świat przez obrazy – Le Goff zauważa, że postrzegano wtedy malarstwo jako “literaturę ludzi świeckich” i przytacza zapis z synodu w Arras w 1025 roku: “Nie umiejący czytać oglądają na malowidłach to, czego nie mogą poznać dzięki pismu”¹¹. Trzeba tu zauważyć, że poznanie to miało oczywiście charakter zbiorowy – wierni nie byli szeregiem indywidualności, tylko

9. Szansę na potępienie wiecznie określano wówczas na poziomie 100 000 : 1.

10. Jacques Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. Hanna Szumańska-Grossowa (Warszawa: PWN, 1970), 347.

11. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy...*, 345.

grupą jednoczoną przez i przeżywającą rytuał mistyczny, a przez to znacząco wzmacniającą swoje postrzeganie jako kolektywu, co oczywiście umieszcza nas w Durkheimowskim rozumieniu religii jako podstawy wspólnoty¹². Dla pełnego obrazu sytuacji należy tu dodać, że ta tożsamość zbiorowa w dużej mierze brała się właśnie ze wspólnego powtarzania cielesnych gestów – w tym chociażby wznoszenia wzroku w górę, gdzie w świetle bijącym z witraży, dzięki nadzwyczaj rozwiniętemu systemowi symbolicznemu, ludzie mogli dostrzegać Boga, prawdę, dobro i bezpieczeństwo. To od średniowiecza światło zaczęło odgrywać tak doniosłą rolę w wyobrażeniach zbiorowych. To właśnie dzięki witrażom kościoły pełniły funkcję narzędzi poznawczych, ustanawiały relację człowieka ze światem.

Okazuje się więc, że w okresie, kiedy kształtowała się w dużej mierze podstawa naszego myślenia symbolicznego, kiedy powstawał rezerwar znaczeń, określający nasze podejście do świata, niejako narzędziem do tworzenia tej relacji był kościół, jednak wytwarzała się w nim nie jednostka, tylko grupa, społeczność, która zbiorowo, w akcie numinotycznym doświadczała poprzez światło obecności Boga. To tym bardziej intrygujące, że właśnie dzięki szczególnej roli światła możemy mówić także o wykształcaniu się jednostkowości i podmiotowej relacji człowieka ze światem. Oczywiście nie chodzi tutaj o światło samo z siebie, ale o światło ujęte w sposób szczególny, czy też w sposób szczególny wykorzystane do pokazywania świata – chodzi mianowicie o światło w kamerze obskurze.

Trzeba tu mieć świadomość, że kamera obskura, czarne “pudełko” z dziurką, była znana już od starożytności. Wprawdzie nie można wprost wskazać, że to jedynie używanie tego konkretnego urządzenia przez malarzy doprowadziło do wynalezienia perspektywy¹³, czyli “przedstawienia trójwymiarowych przedmiotów na płaszczyźnie, tak aby patrzący na rysunek miał wrażenie głębi”¹⁴, jednakże wszystkie urządzenia służące do jej wyznaczania miały podobny cel¹⁵. To charakterystyczne dla naszej współczesnej kultury, że perspektywę traktujemy jako coś tak oczywistego, że aż dziwimy się, że można jej nie używać i trzeba było ją wynaleźć. Tymczasem to wynalezienie było właśnie dookreśleniem relacji między światem a jego obserwatorem – człowiekiem. Jeśli zaś dodamy do tego jeszcze inne *definiens* perspektywy – “punkt widzenia, z jakiego coś jest przedstawiane

12. Por. Émile Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. Anna Zadrożyńska, wstęp i red. nauk. Elżbieta Tarkowska. (Warszawa: PWN, 1990).

13. Oprócz kamery obskury były to siatka Albertiego, “okno” Leonarda i kamera lucida.

14. “Perspektywa”, w: *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/sjp/perspektywa;2499421.html> (14.11.2019).

15. Zob. Marianna Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii* (Poznań: Wydawnictwa Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, 2017), 89–91. Rozważania Michałowskiej opisują szeroki kontekst związków fotografii z perspektywą.

lub oceniane”¹⁶ – to łatwo zauważyć, że ta relacja człowieka ze światem przestaje być tutaj relacją zbiorową, tylko zaczyna być indywidualna – punkt widzenia może być wprawdzie powielany, jednakże odnosi się do konkretnej osoby, charakteryzuje ją.

Jak w swojej intrygującej koncepcji zauważyła Jonathan Crary, to właśnie kamera obskura w dużej mierze wpłynęła na ustanowienie nowoczesnej podmiotowości:

Pod koniec XV wieku *camera obscura* zaczyna pełnić szczególnie ważną rolę jako figura definiująca i wyznaczająca granicę pomiędzy obserwatorem a światem. Kilka dekad wystarczyło, by przestała być jednym z wielu przyrządów wizualnych, stając się narzędziem do myślenia o widzeniu i przedstawiania widzenia. Ponad wszystko *camera obscura* wskazuje zaś na pojawienie się nowego modelu podmiotowości, na dominację podmiotu-jako-efektu. Po pierwsze wywołuje ona proces indywidualizacji podmiotu: jej zaciemniona przestrzeń z definicji sprawia, że obserwator jest wyizolowany, odseparowany, autonomiczny¹⁷.

Należy jednak od razu zauważyć, że stosowanie kamery obskury przez długi czas było dostępne dla nielicznych. Nie byli to wprawdzie jedynie malarze czy astronomowie, ale także przedstawiciele arystokracji, dla których było to w zasadzie głównie rozrywką (ich “czarne pudełka z dziurką” były często pudłami dwu-, trzymetrowymi, które przenoszone były w różne miejsca, by oglądać w środku fascynujący obraz zewnątrz), jednak trudno tu mówić o jakiegokolwiek powszechności. Ta miała nadejść wraz z fotografią.

Kiedy w 1839 roku Paul Delaroche na połączonym posiedzeniu Francuskiej Akademii Sztuki i Francuskiej Akademii Nauki zakrzyknął, że “malarstwo umarło!”, to nie zdawał sobie chyba sprawy, że w zasadzie ma w pełni rację, ale tylko jeśli przyjmiemy, że malarstwo wówczas odzwierciedlało określone wyobrażenie o rzeczywistości. Dominujący w sztuce akademizm cechował się w końcu nie tylko bardzo zachowawczym stylem estetycznym, lecz także określoną tematyką i wizją świata – obrazy przedstawiały świat takim, jaki powinien być, łącznie z tym, że im temat był ważniejszy, tym obraz był bardziej monumentalny. Fenomen fotografii wprawdzie odnosił się bezpośrednio do konwencji miniatury

16. Michałowska, *Niepewność przedstawienia...*

17. Jonathan Crary, “Camera obscura i jej podmiot”, przeł. Magdalena Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. i oprac. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012), 211. Por także rozważania Anne Friedberg o roli perspektywy: “Okno jako rama przedstawiania w perspektywie zakładało dystans podmiotu, oddzielenie przez reprezentację. Patrzący na ten zapośredniczony przez okno, monokularny widok przestrzeni był często utożsamiany z podmiotem kartezyjańskim, który zajmował pozycję na zewnątrz świata i przedstawiał sobie rzeczywistość”. Anne Friedberg, “Wirtualne okna”, przeł. Łukasz Knap, w: *Antropologia kultury wizualnej...*, 591.

malarskiej¹⁸, jednakże jego przejawy miały zdecydowanie większą moc rażenia niż wynikałoby to z ich rozmiarów – oto nagle na świecie zaczęło pojawiać się mnóstwo małych, kilkucentymetrowych zdjęć, dagerotypów, które ukazywały obraz tak rzeczywisty, że można było dziwić się i zadawać pytania, jak to się stało, że nawet nie tyle obraz, ile raczej sam świat powstaje wewnątrz tego pudła. Więcej nawet – nie tylko świat rysowany jest “ołówkiem natury”¹⁹, lecz także – po raz pierwszy w historii – człowiek może patrzeć na swój utrwalony wizerunek nieprzekształcony przez wizję czy też zdolności artystyczne drugiego człowieka, tylko “zdjęty” wprost z niego samego²⁰. O skali tego zjawiska może świadczyć oburzenie Charles’a Baudelaire’a, który krytykował w *Salonie 1859*:

Bałwochwalczy tłum wysunął ideał godny siebie i odpowiadający jego naturze, to jasne. Jeśli chodzi o malarstwo i rzeźbę, dzisiejsze *credo*, zwłaszcza we Francji [...], brzmi następująco: “Wierzę w naturę i tylko w naturę (są po temu słuszne racje). Wierzę, że sztuka jest i może być tylko dokładnym odtworzeniem natury [...]”. Bóg zemsty wysłuchał prośby tego tłumu. Daguerre był jego mesjaszem. Wtedy tłum powiedział: “Skoro fotografia daje rękomię upragnionej dokładności (wierzą w to, szaleńcy!), sztuka to fotografia”. Od tej chwili plugawe społeczeństwo rzuciło się jak Narcyz, by podziwiać swój trywialny wizerunek na metalu. Szaleństwo i niesłychany fanatyzm ogarnęły tych nowych czcicieli słońca²¹.

Warto podkreślić, że Baudelaire przytacza tutaj figurę Narcyza – chociaż krytykuje zjawisko, to jego słowa mogą być potwierdzeniem tożsamościowej

18. Łukasz Krzywka zauważa, że “[z]jawisko natychmiastowej społecznej akceptacji, jaką cieszyła się od początku swojego istnienia fotografia, staje się oczywiste, gdy uprzytomnimy sobie, że realizowała ona już istniejące zapotrzebowanie na wierne i tanie odzwierciedlenia rzeczywistości. Społecznymi poprzednikami fotografii były miniatury portretowe i sylwetki”. Łukasz Krzywka, “Miniatury portretowe i sylwetki”, *Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce* nr 4, 1982, 37.

19. Zob. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844).

20. Abigail Solomon-Godeau zauważa, że “[p]óźne pojawienie się kategorii dokumentu w języku odnoszącym się do fotografii zakłada, że zanim została ona sformułowana, fotografia rozumiana była jako ta, która nieodrodnie i w sposób nieunikniony spełnia funkcję dokumentalną”. Abigail Solomon-Godeau, “Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography”, w: Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 170. Cyt. za: Sławomir Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* (Izabelin–Warszawa: Świat Literacki, Instytut Sztuki PAN, 2004).

21. Charles Baudelaire, “Salon 1859”, w: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Joanna Guze (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 245–246. W kontekście przytoczonych słów chichotem historii jest to, że wspaniały psychologiczny portret Baudelaire’a autorstwa Étienne’a Carjata (często mylnie przypisywany Nadarowi) jest dzisiaj uznawany za jedno ze szczytowych osiągnięć sztuki portretowej.

funkcji aparatu fotograficznego i zdjęć – w końcu zachowanie narcystyczne polega na skupieniu się na samym sobie. Można więc się zastanawiać, czy autor *Kwiatów zła* nie miał zasadniczo racji, gdy nazywał fanów fotografii szaleńcami – w końcu na najbardziej podstawowym poziomie – by znów sięgnąć do definicji – szaleństwo to “postępowanie wykraczające poza przeciętne normy, zwyczaje”²². W tym kontekście fotografowanie było wykroczeniem, nawet więcej – miało znamiona zamachu na społeczność, gdyż prowadziło do wykształcania się jednostek, nadawało im podmiotowość i możliwość indywidualnego podejścia, co zawsze jest niebezpieczne dla grupy.

Działo się tak po części dlatego, że aparat fotograficzny zdecydowanie był (i jest) narzędziem dyscypliny. Chociaż Michael Foucault kończy swoje *Nadzorować i karać*²³ w zasadzie tuż przed momentem pojawienia się fotografii, to łatwo da się zauważyć, że fotografia perfekcyjnie spełnia główne cechy mechanizmów dyscypliny: parceluje ciało (jedna osoba włożona w ramę, “klatkę” zdjęcia), blokuje je (mamy tu wręcz katorgę pozowania, początkowo wielominutowego, które było możliwe dzięki usztywnianiu ciała tzw. statywami Brady’ego, połączoną z inwestycją w wizerunek ciała) i ujarzmia (każdy fotograf i fotografowany z jednej strony podlega regułom fotografii, gdyż na zdjęcie może znaleźć się tylko to, na co pozwala program aparatu²⁴, ale z drugiej strony sam ustanawia siebie jako władcę nad tym procesem – w końcu bez mojej decyzji o wykonaniu fotografii zdjęcia by nie było)²⁵. Szczytowym w zakresie fotografii osiągnięciem dyscyplinowania jest współczesne antropometryczne zdjęcie dowodowe, ale już w XIX wieku była ona wykorzystywana w celach identyfikacji (by przytoczyć tu chociażby działania Alphonsa Bertillona), a przez to także nadania fotografowanym tożsamości. Ostatecznie więc wydaje się, że jeśli kamera obskura już upodmiatawała, to aparaty fotograficzne nie tylko budowały podmiotowość, lecz także zręby demokratyzacji – chociaż człowiek podlegał fotograficznej dyscyplinie, to wraz z rozwojem techniki każdy mógł mieć zdjęcie, być indywidualną osobą, wyodrębnioną ze świata w całości.

22. “Szaleństwo”, w: *Słownik języka polskiego PWN*: <http://sjp.pwn.pl/szukaj/szaleństwo.html> (14.11.2019). Używam tutaj z pełną świadomością definicji współczesnych w momencie, kiedy opisuję użycie słowa w wieku XIX – nie chodzi mi jednak o poprawność przytoczonego rozumienia, co raczej jego retoryczny, dyskursywny potencjał.

23. Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009).

24. To oczywiście nawiązanie do Flussera.

25. Dokładniejszy opis związków fotografii z koncepcjami Foucaulta – zob. Jakub Dziewit, “Od budowania tożsamości do zniewolenia. Rozważania o funkcji fotografii w kulturze Zachodu”, w: *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. Miłosz Markiewicz, Agata Stronciwilk, Paweł Ziegler (Katowice: grupakulturalna.pl, 2016).

Wydawałoby się, że w tym momencie moglibyśmy już rozważania zakończyć, można je jednak tylko wstępnie podsumować, czy może raczej przeformułować. Jeśli narzędziem ustanawiającym relację człowieka ze światem jest czarne pudełko z dziurką, to wprawdzie pierwszym, co nam przychodzi na myśl, będzie aparat fotograficzny, jednak historycznie wcześniej rolę tego ustanawiającego relację ze światem pudełka pełnił kościół. To intrygujące, że w architekturze romańskiej świątynie w zasadzie tym właśnie były – czarnymi, ciemnymi pomieszczeniami z jedynie niewielkimi otworami wpuszczającymi światło. Człowiek wówczas w tej “kamerze obskurze” się chował, znajdował w niej bezpieczeństwo. Kiedy niejako “otworzyliśmy obiektyw” i światła zaczęło wpadać zdecydowanie więcej, a człowiek zaczął zauważać obrazy na ścianach, ten gotycki “aparat numinotyczny” (jakim był kościół, a w szczególności katedra) świat nam tłumaczył. Kiedy zaś zaczęliśmy zastanawiać się nad naturą światła wpadającego do pustego czarnego pomieszczenia i już przy pomocy kamery obskury zrozumieliśmy ten mechanizm działania, to pozwoliło nam to zrozumieć, że nie ma już “my”, tylko istnieją “ja”. Problem niestety pojawił się w tym, że aparaty fotograficzne nie pokazują nam świata, a nasza relacja ze światem jest przez nie zapośredniczona.

Zapośredniczenie to w zasadzie jest oczywiste, kiedy zwrócimy uwagę na sam gest fotograficzny, wynikający wprost ze sposobu budowy aparatów fotograficznych. W ich początkowej fazie rozwoju do wykonywania zdjęć w zasadzie były używane po prostu zmodyfikowane przenośne kamery obskury. “Świat obserwoowało się w nich na zmatowionej szybie” – tak można by napisać w tym momencie i często takie zdania w różnych historiach fotografii się pojawiają. Jest to jednak bardzo znaczące uproszczenie, gdyż na zmatowionej szybie nie obserwoowało się świata, tylko jego obraz. Kiedy więc w miejsce matówki umieszczano materiał światłoczuły, to zapisywał²⁶ się na nim właśnie obraz, a nie świat – w zasadzie nie powinniśmy więc mówić o tym, że – jak w koncepcjach Charlesa Sandersa Peirce’a – istnieje indeksalna relacja fotografii do rzeczywistości, tylko indeksalna relacja fotografii do obrazu rzeczywistości. Flusser twierdził, że obrazy techniczne “są abstrakcjami trzeciego stopnia: biorą się z tekstów, te z tradycyjnych obrazów, które z kolei wyabstrahowuje się ze świata”²⁷.

Należy tu w tym momencie zauważyć dwie konsekwencje. Po pierwsze, wyznaczenie i rozwój fotografii w zaskakujący (?) sposób zbiega się z momentem

26. Sformułowanie “zapisywał” jest tu istotne – odnosi się oczywiście do chemicznego procesu powstawania tzw. obrazu utajonego, jednak pasuje tym lepiej, że wskazuje na późniejszą możliwość odczytania.

27. Flusser, *Ku filozofii fotografii...*, 49.

“śmierci” Boga. John Berger pyta: “Czy aparat fotograficzny zastąpił oko Boga?”²⁸ i tłumaczy:

Dar pamięci skłonił ludzi do pytania, czy podobnie jak oni – mogący uchronić pewne wydarzenia przed zapomnieniem – nie istnieje inne spojrzenie, postrzegające i rejestrujące wydarzenia, które w przeciwnym razie nie miałyby świadków. Spojrzenie to następnie przypisali oni swoim przodkom, duchom, bogom lub też pojedynczemu bóstwu. [...] Aparat fotograficzny uwolnił nas od ciężaru pamięci. Obserwuje nas jak Bóg, jak również obserwuje dla nas. Lecz żaden z bogów nie był tak cyniczny, ponieważ aparat fotograficzny zapisuje, by można było zapomnieć²⁹.

Berger ten schyłek religii wiąże z kwestią osądu boskiego, jednak wydaje się, że może to być także kwestia “po prostu” zmiany perspektywy – dotychczasowa oś poznania, pionowe *axis mundi*, rozprowadzające światło z góry w dół, została zastąpiona poziomą osią robienia zdjęcia. Akt robienia zdjęcia nie jest w końcu jedynie “zdejnowaniem” ze świata obrazu, ale także poznawaniem świata, kategoryzowaniem go i nadawaniem mu znaczeń, a przez to także oswajaniem go i przypisywaniem mu konkretnej roli w naszym życiu. Susan Sontag słusznie zauważała:

Fotografowanie jest nie tylko rodzajem zaświadczenia o przeżyciu czegoś, jest także środkiem rezygnacji z przeżyć, ponieważ człowiek ogranicza przeżycia wyłącznie do poszukiwania ładnych widoków, przekształca je w obrazy i pamiątki. [...] Sama czynność ich wykonywania działa kojąco i łagodzi ogólne poczucie dezorientacji, które podróż jeszcze wzmacnia³⁰.

Fotografia tak silnie łączy się więc z turystyką, ponieważ fotografujemy to, czego się boimy, gdyż tego nie znamy – gest fotograficzny jest gestem poznania, opanowania i zapanowania. Jednakże Sikora zauważa, że w oryginale Sontag (a także Berger) używają wieloznacznego słowa “relic”, które odnosi się zarówno do pamiątki, jak i do relikwii³¹, co każe nam zadać pytanie, czy aby zdjęcia nie przynależą przynajmniej częściowo do sfery *sacrum*. Daje to asumpt, by powrócić do koncepcji Eliadego i stwierdzić, że fotografia turystyczna jest ponownym ustanawianiem świata, jego sakralizacją, powtórzeniem aktu stworzenia, tyle że już nie dla społeczności, ale dla mnie, zindywidualizowanego podmiotu

28. John Berger, “Użycia fotografii”, w: John Berger, *O patrzeniu*, przeł. Sławomir Sikora (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999), 78.

29. Berger, “Użycia fotografii...”, 78, 80.

30. Susan Sontag, “W Platońskiej jaskini”, w: Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009), 17.

31. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem...*, 8, przyp. 7.

wykonującego zdjęcie, który ten świat ustanawia na swoje własne potrzeby takim, jaki mi osobiście pasuje. Oczywiście w rzeczywistości człowiek nie opanowuje świata, a jedynie jego obraz – Flusser zauważa, że obrazy techniczne tak dobrze symulują rzeczywistość, że w zasadzie nam to wystarcza.

Potrzeba powstania narzędzi do opanowywania świata, czynienia go podległym człowiekowi, wynika bezpośrednio z kompleksu przemian, które dotykały XIX-wieczną kulturę Zachodu. Do tej pory dostępny do poznania obszar życia był stosunkowo mały i ograniczony, a w połowie XIX wieku nagle znacząco się powiększył, gdyż pomniejszył się świat – Victor Hugo stwierdza, że “[w] roku 1862 cała Francja jest właściwie przedmieściem Paryża”³² i chodzi mu tutaj o możliwość przemieszczenia się pociągiem na prowincję szybciej, niż jeszcze 40 lat wcześniej przemieszczała się bryczka z centrum Paryża na jego peryferia. To zwiększanie możliwości poznawczych dotyczyło nie tylko przestrzeni, lecz także samej wiedzy. Na początku XX wieku w jednej z historii wynalazków można już przeczytać:

Drzeworyty, miedzioryty, barwne litografie i druki, a przede wszystkim fotografie różnych dzieł sztuki, krajobrazów, etnografii, nauk przyrodniczych itp. sprawiają, że dzisiaj nawet dzieci lepsze i jaśniejsze wiadomości o świecie mają, niżli je mieli wielcy starożytni uczeni³³.

Można zauważyć, że to właśnie fotografia była jedną z osi³⁴ przesuwających to poznanie (zarówno mentalne, jak i przestrzenne) z relacji pionowej, gdy informacja o świecie była nam przekazywana przez Boga, którego światło wyznaczało nasz widnokrąg, do osi poziomej, gdzie sami poszerzamy nasz horyzont poznania poprzez ustawianie aparatu i “naświetlanie” kolejnych świata składowych.

W tym kontekście istotna jest sama budowa aparatu fotograficznego. Początkowo była to większych rozmiarów skrzynka, zawsze ustawiana na statywie, która zajmowała miejsce pomiędzy światem a człowiekiem. Tu dochodzimy do drugiej konkluzji z zaistniałej sytuacji, a mianowicie pojawienia się pewnego paradoksu, który zresztą był już sygnalizowany. Chociaż aparat służył do poznawania rzeczywistości, to właśnie od pierwszych aparatów ciągłość spojrzenia człowieka na świat ostatecznie została przerwana przez wstawienie pomiędzy człowieka i świat obrazu, a więc człowiek od tego świata równocześnie został odsunięty,

32. Victor Hugo, *Nędznicy*. T. 1, przeł. Krystyna Byczywek (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976), 168.

33. Bronisław Gustawicz, Emil Wyrobek, *Księga wynalazków, przygód i podróży: najnowsze odkrycia i wynalazki z dziedziny przemysłu, techniki, przyrody, fizyki, chemii, astronomii i meteorologii tudzież opisy podróży, przygód myśliwskich, krajów i ludów*, t. 3 (Łódź–Warszawa: Księgarnia Ludwika Fiszera, E. Wende, 1912), 28.

34. Z innych wymienić tu trzeba na pewno linie kolejowe.

poznanie zostało zapośredniczone. Sam akt fotografowania w tym momencie był zaś sytuacją dominacji, nawet na poziomie zawłaszczania przestrzeni – fotograf był postacią mocno ingerującą w przestrzeń, zawłaszczającą ją i skupiającą na sobie uwagę, chociażby z racji właśnie rozmiaru swojego aparatu. W tych początkowych latach istnienia fotografii nie mogło być w zasadzie inaczej, gdyż rozmiar aparatów wymuszony był rozwiązaniami technicznymi: zdjęcia były formatu materiału światłoczułego zarówno w dagerotypii, gdzie w aparacie powstawało już finalne, pozytywowe zdjęcie, jak i w talbotypii, która wprawdzie była techniką negatywową, jednakże odbitki przygotowywane były metodą stykową. Kształt i budowa aparatów wymuszały więc także mocno statyczne podejście do rzeczywistości – nie była to jeszcze rzeczywistość gwałtownych zmian i pędu. Wydaje się, że do opisanego sytuacji fotograficznej tych lat można użyć metafory budowy tamy – budowli z jednej strony dającej panowanie nad żywiołem, naturą, ale z drugiej strony będącej naturalnym odgradzeniem, zasłonięciem tejże natury, na dodatek w sposób zwykle spektakularny.

Ta spokojna spektakularność zaczęła się zmieniać wraz z rozwijaniem techniki fotograficznej. Kiedy pojawiła się możliwość wykonywania przy pomocy powiększalnika odbitek o rozmiarze większym niż materiał światłoczuły, to od razu zmieniła się także budowa aparatów. Akt robienia zdjęcia³⁵ przestał być tak angażujący całe otoczenie – najpierw aparat się zmniejszył tak, że mógł być wieszany na pasku na szyi (co zresztą wywołało ciekawą sytuację, kiedy to zrobienie zdjęcia każdorazowo wiązało się z gestem pochylecia głowy), a następnie tak bardzo, że zaczął być małą skrzynką, którą zaczęliśmy podnosić do oka, co stało się chyba najbardziej rozpoznawalnym i uniwersalnym gestem na całym świecie.

Zmniejszenie aparatu fotograficznego na przełomie XIX i XX wieku najpierw do aparatu ręcznego, a następnie do jednoobiektywowej lustrzanki małoobrazkowej ostatecznie sprowadziło fotografię na poziom egalitarny – nie tylko dlatego, że aparat przestał być dużym, nieporęcznym narzędziem, które wymagało dużo samozaparcia, ale przede wszystkim dlatego, że było to narzędzie możliwe do użytkowania przez każdego dzięki jego cenie i przede wszystkim prostocie obsługi (to właśnie wtedy powstał słynny slogan Kodaka “Naciskasz guzik, a my robimy resztę”). A to oznaczało, że ostatecznie procesowi upodmiotowienia podlegały tak duże masy ludzkie, jak jeszcze nigdy wcześniej. Naiwnością byłoby niepowiązanie tego faktu – oczywiście w relacji dwustronnej – chociażby z działaniami sufrażystek (które nastąpiły mniej więcej w tym samym czasie, kiedy aparaty zaczęły być reklamowane jako urządzenia “także” dla kobiet) czy też ogólniej

35. Propozycja typologii aktów wykonywania zdjęcia (sytuacja fotograficzna, poza fotograficzna, gest fotograficzny i odwrócony gest fotograficzny) – zob. Jakub Dziewit, *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii* (Katowice: grupakulturalna.pl, 2014), 194–197.

z wszelkimi tendencjami demokratycznymi w kulturze europejskiej. To zestawienie jest o tyle zasadne, że zarówno w fotografii, jak i w demokratycznej polityce, istnieje przekonanie o pozornej decyzyjności podmiotu. Jednak w wyborach powszechnych nie podejmujemy w zasadzie żadnych decyzji, a jedynie wybieramy sobie pośrednika (-ów), który za nas te decyzje podejmuje. Podobnie w fotografii. Wprawdzie – jak pisał Alfred Stieglitz w 1897 roku – fotografować może “każdy Tom, Dick czy Harry”³⁶, przyjmując do tego perspektywę taką, jak tylko zapragnie, to jednak *apparatus* fotografii sprawia, że zdjęcia w ogromnej większości są jedynie odniesieniem do obrazu już świat zapośredniczającego. Nie bez przyczyny John Urry pisał o “hermeneutycznym kole fotografii”³⁷ – rzeczywiście powielamy obrazy będące wytworem określonych wyobrażeń. Kiedy zaś patrzymy później na zdjęcia – przedmioty materialne lub cyfrowe, na które składa się odpowiednio kartka papieru i (upraszczając) farba lub świecąca matryca – i mówimy “to jest moja mama”, w ewidentny sposób myśląc obraz z rzeczywistością, to – wbrew powszechnemu przekonaniu – nie jest to kwestią myślącego podobieństwa, gdyż fotografia nie jest podobna do świata – nie może być, chociażby z racji swojej dwuwymiarowości (!). Bardziej sensowną odpowiedzią jest zauważenie, że to sam akt fotografowania nas oszukał – podnosiliśmy do oka aparat i byliśmy przekonani, że patrzymy “przez okienko na świat”. To jednak nie był świat i nie było okienko – patrzyliśmy na obraz świata powstały wewnątrz aparatu, który trzymaliśmy tak blisko twarzy, że aż zapomnieliśmy o jego istnieniu.

Na koniec pozostaje do rozważenia jeszcze jedna zmiana w budowie aparatów – ta chyba najbardziej masowa i być może najdonioślejsza, czyli umieszczenie aparatów fotograficznych w smartfonach. Konsekwencją techniczną tego rozwiązania była ostatecznie rezygnacja z wizjera, “okienka”, przez które należy patrzeć, kadrując zdjęcie. Wydawać by się mogło, że ta zmiana spowoduje likwidację problemu niedostrzegania aparatu podniesionego do oka – w końcu robiąc zdjęcie smartfonem w pełni zdajemy sobie sprawę z tego, że kadrując patrzymy na obraz wyświetlający się na ekranie, na dodatek w naszej wyciągniętej do przodu ręce. Jednakże nam już nie przeszkadza to, że fotografujemy obrazy, a nie świat – w końcu to właśnie w świecie obrazów i wyobrażeń egzystujemy, więc czemu mielibyśmy próbować dotrzeć do świata będącego za nim? Myślę, że popularność smartfonów z apa-

36. Por. Alfred Stieglitz, “Aparat ręczny – jego znaczenie”, przeł. Sławomir Magala, *Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce* nr 4, 1984, 27.

37. John Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. Alina Szulżycka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 206. Trzeba tu zauważyć, że Urry pisał o fotografii turystycznej (“Turystyka jest uwikłana w koło hermeneutyczne. Wakacje są po to, żeby zobaczyć widoki znane z folderów biur podróży i programów telewizyjnych. Podczas wakacji turyści je odnajdują i samodzielnie fotografują. A po powrocie pokazują sobie nawzajem własne zdjęcia tego, co widzieli już przed wyjazdem”), jednak koncepcja ta w zasadzie pasuje do większości fotografii.

ratami fotograficznymi bierze się właśnie z tego, że pozwala ich uczestnikom nie tylko z dużo większą łatwością oswajać i opanowywać świat przy pomocy zdjęć, ale także dlatego, że pozwala – czego nie dało się zrobić wcześniej – ponownie umieszczać siebie w otoczeniu, w świecie, w przestrzeni, w społeczeństwie. Wcześniej fotografia wymuszała jakąś relację wobec świata, ktoś robił zdjęcie świata, a przez to nie mógł być jego częścią. Fotografując smartfonem, możemy jednak włączyć tryb *selfie* i ustanawiać świat z nami samymi jako jego częścią, a przede wszystkim ustanawiać siebie w relacji z innymi ludźmi, tworząc w ten sposób wraz z nimi grupę społeczną. A że robimy to w blasku światła oświetlającego nasze twarze prosto z elektronicznego wyświetlacza, to mamy tu ponownie (wracamy do Eliadego) swoisty akt hierofanii, ustanowienia religii jako zbiorowości – tylko bóg jest już inny. Można by rzec, że wyciągnięty w ręce przed siebie aparat fotograficzny w smartfonie ponownie stał się aparatem numinotycznym – wróciliśmy do gotyckiej katedry, gdzie w pełnym oświetleniu możemy się czuć bezpiecznie, wśród setek innych, tak samo zapatrzonych w obrazy świata.



Fot. 1. Jakub Dziewit, bez tytułu [z cyklu *This Is not Another Martin Parr Exhibition*], 2013.

Bibliografia

- Baudelaire, Charles. "Salon 1859". W: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Joanna Guze. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Berger, John. "Użycia fotografii". W: John Berger, *O patrzeniu*, przeł. Sławomir Sikora. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.
- Crary, Jonathan. *Camera obscura i jej podmiot*, przeł. Magdalena Szcześniak. W: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. i oprac. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Durkheim, Émile. *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. Anna Zdrożyńska, wstęp i red. nauk. Elżbieta Tarkowska. Warszawa: PWN, 1990.
- Dziewit, Jakub. *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*. Katowice: grupakulturalna.pl, 2014.
- Dziewit, Jakub. "Od budowania tożsamości do zniewolenia. Rozważania o funkcji fotografii w kulturze Zachodu". W: *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. Miłosz Markiewicz, Agata Stronciwilk, Paweł Ziegler. Katowice: grupakulturalna.pl, 2016.
- Eliade, Mircea. *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. Anna Tatarkiewicz, wstęp Marcin Czerwiński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki, wstęp Piotr Zawojski. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009.
- Friedberg, Anne. *Wirtualne okna*, przeł. Łukasz Knap. W: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. i oprac. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Gustawicz, Bronisław, Emil Wyrobek. *Księga wynalazków, przygód i podróży: najnowsze odkrycia i wynalazki z dziedziny przemysłu, techniki, przyrody, fizyki, chemii, astronomii i meteorologii tudzież opisy podróży, przygód myśliwskich, krajów i ludów*, t. 3. Łódź-Warszawa: Księgarnia Ludwika Fiszera, E. Wende, 1912.
- Hugo, Victor. *Nędznicy*. T. 1, przeł. Krystyna Byczywek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.
- Krzywka, Łukasz. "Miniatury portretowe i sylwetki". *Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce* nr 4. 1982, 36–39.
- Le Goff, Jacques. *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. Hanna Szumańska-Grossowa. Warszawa: PWN, 1970.
- Łotman, Jurij, Boris Uspienski. *O semiotycznym mechanizmie kultury*, przeł. Jerzy Faryno. W: *Semiotyka kultury*, red. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- Michałowska, Marianna. *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2012.

- Michałowska, Marianna. *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*. Poznań: Wydawnictwa Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, 2017.
- “Perspektywa”, w: *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/sjp/perspektywa;2499421.html> (14.11.2019).
- Sikora, Sławomir. *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Izabelin–Warszawa: Świat Literacki, Instytut Sztuki PAN, 2004.
- Solomon-Godeau, Abigail, “Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography”. W: Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Sontag, Susan, “W Platońskiej jaskini”. W: Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009.
- Stieglitz, Alfred. “Aparat ręczny – jego znaczenie”, przeł. Sławomir Magala. *Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce* nr 4, 1984, 27–30.
- “Szaleństwo”, w: *Słownik języka polskiego PWN*: <http://sjp.pwn.pl/szukaj/szaleństwo.html> (14.11.2019).
- Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.
- Urry, John. *Spojrzenie turysty*, przeł. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.