

Opis bibliograficzny: Józef Świtkowski, *Fotografika i fotonizm*, „Polski Przegląd Fotograficzny”, 1930, nr 7, s. 139-141

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, techniki szlachetne, fotonit

Tekst:

W zeszycie kwietniowym P. P. F. mieści się artykuł M. Dederki „W obronie fotonizmu”, niezmiernie ciekawy z tego względu, że autor porusza w nim mnóstwo zagadnień postronnych; sama bowiem „Obrona” fotonizmu jest raczej wyjaśnieniem, na czym ten kierunek polega.

Autor oświadcza, że zabiera głos „nie tylko w imieniu swoim, ale i tych wszystkich tak zwanych modernistów, których winą największą było to, że starali tchnąć coś odmiennego we współczesną fotografię”...

Zgodnie z tymi modernistami uznaje autor, że „jako jeden ze skutków wielkiej wojny powstaje ogólne przewartościowanie pojęć;” nie uznaje jednak faktu, że podobne przewartościowania notuje historia po każdej wojnie, ale z tych przewartościowań utrzymało się trwale zaledwie kilka procent, cała olbrzymia zaś reszta pojęć wracała do dawnych, przedwojennych, wartości.

Tak samo też, jak to głosili inni po innych wojnach, głosi autor, że „przychodzi zmierzch starych kierunków w sztuce, a... objawiają się nowe, odkrywające szersze horyzonty, dające obszerniejsze pole do wypowiedzenia się nowym talentom. Rodzą się nawet nowe sztuki, jak film niemy i dźwiękowy” (ten pierwszy był już przed wojną w rozkwicie, a drugi zapewne rychło się skończy), „tylko fotografika chce pozostać w swojej splendid isolation”.

Jako smutne następstwo tego „wspaniałego odosobnienia się” fotografii od kierunków powojennych podaje autor, że po „Steichenie, Kühnie, Demachym, Keighleyu i innych... następcy nie tylko nie poszli naprzód, lecz nawet cofnęli się bardzo widocznie wstecz.” Aby o tem cofnięciu się przekonać czytelników, woła autor:

„Obejrzyjmyż ostatnie almanachy i pisma fotograficzne! Jakaż straszna z nich wieje pustka i niemoc! Gdzież są te wielkie, potężne kompozycje z przed lat 30-stu? Na cały almanach, czy też rocznik pisma... jest 5% prac, które mogą zwrócić uwagę, wzbudzić zainteresowanie.”

Otóż z pośród wymienionych przez autora artystów Kühn żyje i tworzy do dziś, tworzy rzeczy nie gorsze niż dawniej, a jeżeli rzeczywiście na cały almanach czy rocznik jest dziś zaledwie 5% prac wartościowych, to powód jest całkiem inny niż autor przypuszcza.

Przed wojną istniały dwa tylko almanachy fotograficzne (niemiecki i angielski), oraz 15-20 czasopism fachowych na całym świecie. Czasopisma były przeważnie miesięcznikami i jeżeli w ogóle były ilustrowane (nie wszystkie), to zawierały w każdym numerze 1, 2, a najwięcej 4 ilustracje. Po wojnie mamy już conajmniej pięć almana- [s. 140:] chów ilustrowanych znacznie obficiej niż dawne, mamy około 40 czasopism, nawet dwutygodniowych i tygodniowych, a każde uważa sobie za punkt honoru umieszczać już nie dwie lub cztery, lecz co najmniej ośm ilustracji.

Prosty rachunek wskazuje, że jeżeli dawniej było 200 ilustracji wartościowych na 1000 wszystkich rocznie, a teraz jest 200 wartościowych na 20 000 wszystkich, to wprawdzie dawniej było 20% dobrych, a teraz jest ich tylko 1%, ale mimo to liczba dobrych się nie zmniejszyła.

Zwiększyła się tylko niesłychanie liczba obrazków bezwartościowych, a zwiększyła się nie dlatego, że dobrych ubywa, tylko dlatego, że ich nie przybywa. Dzisiaj almanachy i czasopisma, aby się zapelnąć ilustracjami, potrzebują takich ogromnych ilości obrazków, że muszą nawet przyjmować prace bardzo mierne, lub wprost bezwartościowe. Z tego to powodu, i tylko z tego, ale nie z powodu „upadku fotografii współczesnej”, procent obrazów dobrych jest teraz tak mały w powodzi miernych i bezwartościowych.

Ów rzekomy upadek, owa „pustka i niemoc fotografii współczesnej”, to frazes, powtarzany przez najmłodszych artystów równie chętnie, jak drugi podobny frazes, że „przychodzi zmierzch starych kierunków w sztuce”. Można łatwo zrozumieć, że taki

zmierzch starej sztuki byłby tym najmłodszym bardzo pożądanym; stara sztuka bowiem jest bardzo trudna, stawia swym adeptom wymagania bardzo wysokie w kierunku nie tylko zdolności kompozycyjnych i smaku estetycznego, lecz także biegłości technicznej.

Słusznie też stwierdza p. Dederko, że „fantazja i natchnienie ustąpiły pola koncepcjom, w skład których wchodzi kołnierzyki, cebrzyki, kolumienki z papieru i zabaweczki... że „fotografowie, traktujący w ten może nawet sprytny sposób swoją sztukę, wmawiają w siebie, że są artystami, że niosą przed sobą pochodnię współczesnej kultury fotograficznej,... i z wrzawą niezmierną pragną stłumić każdy przebłysk nowego kierunku, który im ukazują artyści fotografowie o wybitnym indywidualizmie.”

W dostępnej mi prasie periodycznej polskiej i obcej nie zauważyłem dotychczas nigdzie głosów owych niby artystów nowoczesnych, którzy usiłowałiby „tłumić każdy przebłysk nowego kierunku;” jeżeli zatem takie głosy się podnosiły, to chyba tylko w dyskusjach ustnych. Można natomiast często zauważyć, że wszelkie „przebłyski nowego kierunku” są przez owych pseudoartystów chętnie witane i wykorzystywane tem skwapliwiej, im mniej wymagań stawiają pod względem estetyki biegłości technicznej.

Jeżeli tedy „fotonizm” pp. Dederków spotkał się z zimnym przyjęciem w tych kołach, to świadczy jedynie, że fotonizm jest dla nich za trudny, chociaż efekty, nim osiągnane, powinnyby ich szczególnie pociągać.

Na czym „fotonizm” (niestety nie znam genezy tego nowego terminu) w zasadzie polega, wyjaśnił to już p. Dederko w swym artykule; otóż jeżeli tą techniką można wrysowywać w obraz rzeczy nieistniejące w oryginale, a granic, do jakich może dojść takie wrysowywanie, autor nie określa, to „nowej sztuce” stoi otworem pole bezmierne. Z fotografii samej, jako takiej, pozostać może wreszcie tylko tyle, że ostatecznie to dzieło, dokonane węglem, kredą, wiszerem i palcem, będzie reprodukowane w kamerze i z negatywu powstaną odbitki w technice bromosrebrowej lub gumowej

Coby jednak powiedział twórca fotonizmu na dzieło malarskie, powstałe w ten sposób, że artysta powłócił płótno emulsją bromosrebrową, dokonał na niem powiększenia ze zdjęcia fotograficznego jakiegoś pejzażu czy osoby i na tem powiększeniu pokolorował poszczególne partje farbami olejnymi? Czy uznałby to takie tylko za „dług zaciągnięty przez malarstwo w fotografii,” którego splątą ma być fotonizm?

Takiego „dzieła” nie przyjęłaby zapewne żadna wystawa malarska, a z tego samego powodu dzieła fotonizmu nie należą podobnie na wystawy fotografii. Jedne i drugie są – a przynajmniej mogą być – dziełami jakiejś odrębnej gałęzi sztuki, posługującej się w równej mierze ręką jak fotochemią i narzędziami optycznymi.

Sprawa, do jakich granic dopuszczalne są w fotografice poprawki ręczne, streszcza się ostatecznie we warunku, aby poprawki te charakterem zgadzały się z charakterem fotografii. Stąd wszelkie dodatki rysowane, o charakterze kreskowym, są równie obce fotografii, jak deformacje konturów, dokonywane przez Quedenfeldta, chociaż posługiwał się do nich zabiegami czysto fotograficznymi (ukośne stawianie rzutnika przy powiększaniu). Jeżeli tedy fotonizm porywa się na pomysły kubistyczne czy futurystyczne, to tem samem stawia siebie poza nawiasem fotografii. Nie znaczy to, jakoby wskutek tego nie mógł być sztuką i znaczy tylko, że nie we fotografice jest jego miejsce.

Jest to bez wątpienia dla twórców „fotonizmu” kłopotliwe, że wiszą jakgdyby w powietrzu między fotografią a malarstwem; może jednak nie jest to jeszcze tak straszna „gehenna nowatorów”, o której z emfazą wspomina p. Dederko, przytaczając przykład El Greca, któremu groziło ścięcie za odstąpienie od kanonów ówczesnych.

Drugi przykład, Cezanne’a którego pracę zrazu lekceważono, teraz cenione są na wagę złota, jest o tyle mniej szczęśliwy, że ma odwrót, przytoczyłby można przykład: głośnej z końcem wieku ubiegłego „Secesji”, po której dziś nie pozostał w sztuce ani ślad najmniejszy. Nie pozostał zaś poprostu dlatego, że impulsem tworzenia Secesji nie było nic innego, jak tylko robić koniecznie wszystko inaczej, niż było dotychczas.

Otóż taki sam impuls popycha różnych nowatorów współczesnych do głoszenia „nowych kierunków”.

Marzy im się jakieś „powalenie w gruzy starej sztuki”, nienawistnej im ze swemi wysokimi wymaganiami co do uzdolnienia, smaku estetycznego i biegłości technicznej. Nowa sztuka ma być rewolucją zupełną: ma zniszczyć wszystko co było, a dać artyście swobodę nieograniczoną tworzenia, co mu się tylko podoba i jak mu się podoba, bez przepisów, bez zdolności, bez techniki, nawet bez sensu. Przytaczają chętnie przykłady z historii sztuki, jak to nowatorowi rozwalili w gruzy dawne reguły i tworzyli nowe, swobodniejsze, jak to te rewolucje w dziedzinie sztuki przynosiły postęp i wyzwolenie.

Takie rewolucje są jednak w dziejach sztuki nieznane. Pojawili się oczywiście w różnych okresach czasu genialni nowatorowi, ale żaden z nich nic nie burzył, nic w gruzy nie rozsypywał. Nie były to rewolucje, lecz ewolucje, po których sztuka wychodziła nie uboższa, lecz bogatsza niż poprzednio; każdy bowiem wielki nowator nic nie niszczył tylko dobudowywał. Do rzeczy dawnych dodawał nowe: okazywał swemi dziełami, że można tworzyć nietylko tak, jak było, ale także jeszcze na inny sposób, bez naruszania zasadniczych warunków sztuki.

Otóż i teraz każdy nowy kierunek, który nie burzy, lecz buduje jest rzeczywiście rozszerzeniem i wzbogaceniem sztuki; taki kierunek ostatecznie się trwale, bo dzieła jego będą zawsze uznawane i cenione. Stąd i fotonizm, jako nowy środek wyrazu artystycznego, dopóki utrzymuje się w ramach estetyki i daje rzeczy technicznie poprawne, nie zasługuje ani na lekceważenie, ani na osąd ujemny, choćby nawet nie znajdował chętnych naśladowców.