

Opis bibliograficzny: Józef Świtkowski, *Narodowość a fotografia*, „Miesięcznik Fotograficzny”, 1931, nr 134, s. 17-20

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, techniki szlachetne, cechy narodowe

Tekst:

W zeszytzie styczniowym naszego czasopisma doszedł dr. A. Wieczorek w swym artykule pod tym samym tytułem do wniosków wielce charakterystycznych. Postawiwszy pytanie: „Czy w sztuce, pozbawionej barw i nie rozporządzającej indywidualnością rysunku, a mającej do dyspozycji jedynie indywidualność kompozycyjną, mogą się przejawiać pierwiastki narodowe” – odpowiada na nie autor przecząco, gdyż: „zdaje się, że to, co we fotografii artystycznej uchodzi powszechnie za objaw rasy, czy narodowości, jest wynikiem nie indywidualności artystycznej, ale jedynie skutkiem oryginalności tematu, na którą to oryginalność artysta nie ma wpływu: przyczem sam temat jest zawsze odtworzony, ale nie przetworzony w sensie malarskim, ponieważ takiej mocy dzisiejsza fotografia nie posiada”.

Wynika z tego dla autora, że: „jedyna różnica, jaka się może zaznaczyć pomiędzy poszczególnymi indywidualnościami, da się sprowadzić do dziedziny kompozycji; a ponieważ sama tylko kompozycja nie jest w stanie przejawiać narodowości, względnie rasy, przeto stwierdzić wypada, że fotografia we wyniku swych technicznych założeń i własności jest sztuką na wskroś kosmopolityczną... bo artysta wobec soczewki jest bezsilny”.

Wnioski te nazwałem „wielce charakterystycznymi” dlatego, bo one u każdego bez wyjątku artysty szczerze znamionują pewien określony szczebel w rozwoju jego talentu.

Z doświadczenia własnego wie każdy fotografik, że po krokach wstępnych w dążeniu na Parnas sztuki, po nacieszeniu się łatwością, z jaką przy uzyskanej biegłości technicznej zdoła każdy motyw zakłąć na płytę, przychodzi chwila, w której mówi sobie: „To jeszcze nie to: to wszystko za mało”.

Soczewka, czy jest nią najlepszy anastygmat nowoczesny, czy też monokl pojedynczy, odtwarza mu motyw tak, jak artysta chciał go mieć odtworzonym: znajomość charakteru płyty i biegłość we wywoływaniu dostarcza mu zawsze negatywów wzorowych technicznie: a jednak obrazki z tych negatywów zaczynają coraz mniej twórcę zadawać.

Wtedy to „każdy fotografik... musi na tem tle dojść do rozdźwięku i konfliktu ze samym sobą. Tam, gdzie malarz ma wolne pole do rozmachu inwencji, artysta fotograf spętany rysunkiem obiektywu ...ciska się bezsilnie w sieci błędnego koła, z którego nie widać wyjścia, siląc się na rozwiązanie konfliktu między duszą artysty, a soczewką-maszyną”.

Rozwiązanie tego konfliktu może być dwojakie: albo artysta, nie czując się na siłach do podjęcia „walki z maszyną” zrezygnuje z prób ujarzmnienia maszyny i pójdzie „po linii najmniejszego oporu”, czy to za przykładem Moholy-Nagy’a (czytaj „Mohol Nadzia”) we „fotografowaniu bez kamery”, czy też za przykładem Quedenfeldta (i jego epigonów: Berssembrugge’go, czy Dederki) we wprowadzeniu rysunku ręcznego w negatyw lub pozytyw – albo też tę walkę podejmie i stoczy ją zwycięsko, jak stoczyli ją, ci wszyscy fotograficy, których wytrwałość nie była mniejsza od talentu.

Rzecz prosta, że tam, gdzie ów „początek wielkiego buntu wobec fotograficznej tradycji, w którym tkwią korzenie wszystkich nowych kierunków fotografii”, ogranicza się do wycofania się z walki, nic z tych kierunków nie powstanie rzeczywiście nowego, bo cofanie się nie jest postępem.

Bardzo trafnie zauważa A. Niklitschek¹), że ów „bunt nowych kierunków w sztuce” ma zawsze podłoże w pewnej nieudolności technicznej nowatorów. Kto jednak nie szuka ułatwień i nie wzdryga się przed trudem pracy wytrwałej, ten walkę z maszyną podejmuje i wygrywa ją wreszcie bez zwycięstw pyrrusowych.

Walka z maszyną, o której mówi M. Wieczorek, nie jest jednak walką ze soczewką, bo soczewka jest narzędziem nieodzownym, z którym nie walczyć należy, lecz obznajomić się dokładnie i wszystkie jego możliwości wykorzystać.

A nie jest to jeszcze zupełna znajomość narzędzia, gdy się żąda odeń możliwości większych, niż ono dać potrafi; resztę żądań bowiem należy odnieść do innych narzędzi.

Obiektyw jest dla fotografa tem samem, czem oko dla malarza lub grafika. Dany motyw widzi każdy malarz tak samo, jeżeli ma wzrok fizjologicznie normalny: nie to bowiem co on widzi, lecz to, co on czuje podczas patrzenia, jest tematem jego przyszłego obrazu. To co malarz rzeczywiście widzi, to samo rysuje obiektyw² na płycie. Negatyw jest dla fotografa tem, czem wrażenie wzrokowe dla malarza, a dopiero to wrażenie może być punktem wyjściowym obrazu.

Jeżeli tedy dany motyw, zdjęty kamerami przez różnych fotografików, da w rękach każdego z nich taki sam negatyw, to jeszcze nie jest „konflikt między duszą artysty, a

¹ Słowa jego przytoczone są w „Przeglądzie czasopism”.

² o ogniskowej odpowiednio dłuższej.

maszyną”, bo to jest dopiero „indywidualność soczewki”, a nie „indywidualność artysty”. Gdyby jednakie najdokładniej negatywy porozdawano różnym fotografikom, to na pewno każdy z nich zrobi zeń obraz całkiem odmienny niż inni. Indywidualność twórczy zaczyna się w głównej części dopiero na pozytywie.

Stąd konflikt między maszyną a duszą artysty zaczyna się dlań z chwilą, gdy uświadomi sobie, że ze swego negatywu, technicznie doskonałego, nie może w pozytywie uzyskać tego, co czuł (nie co widział), patrząc na motyw zdejmowany. Tego, co czuł, nie odtworzy mu żaden sposób pozytywow, dający najdoskonalej wierne odbicie negatywu, bo tego w negatywie nie było. Wyrazem dążności, aby uzyskać to, co się czuło, a nie to, co się widziało, są próby – nowoczesne i dawniejsze – wprowadzania poprawek rysunkiem ręcznym w negatyw lub pozytyw. Próby te są potwierdzeniem sądu Niklitscheka o nowatorach, zmierzają bowiem do ominięcia trudów, jakie nastroczałoby opanowanie technik pozytywowych i zw. „swobodnych”.

Dopóki fotograf posługuje się tylko narzędziami wyrabianymi fabrycznie (objektyw, płyta, papier pozytywow), obrazy jego cechuje podobnie poprawność tylko fabrycznie mechaniczna. Dopiero z chwilą, gdy zacznie sobie sam urabiać narzędzia i materiały, może je dostosowywać do swych celów indywidualnych. Jedni wolą tu trud mniejszy i dorysowują na papierze fabrycznym to, co im się wydaje potrzebnem do zamierzonego efektu; inni rzucają się z zapalem do technik swobodnych, aby w nieskończonym trudzie naginać możliwości materiału do posłusznego wyrażania tego, co czuli wobec motywu.

Brak barw, którego usunięcia spodziewa się dr. Wieczorek dopiero od rozwiązania problemu fotografii barwnej na papierze, nie byłby ujmą dla fotografii, gdyby nawet był faktem. Poczucie barwy jest czemś niezależnem od pocucia linii, czy tonu; grafika jednobarwna nie jest zresztą sztuką mniej wartościową od polichromji malarskiej. Guma trójbarwna i przetłok trójbarwny daje fotografikowi niemniejszą swobodę kompozycji barwnej, jak paleta i pędzel malarzowi, podczas gdy pigment trójbarwny, Gabro, pinatypja, Jos-Pe i uwatypja są metodami poprawnego uzyskiwania obrazków barwnych na drodze ściśle mechanicznej.

Pod względem możliwości barwnych fotografia nie ustępuje w niczem grafice ani malarstwu; nie w braku barw tkwi zatem trudność wypowiedzania się indywidualnego. Gdy zaś ktoś, komu do niedawna wystarczał idealny negatyw i wzorowe powiększenie na papierze bromosrebrowym, zaczyna doznawać skrępowania w dążeniu do wyrażania artystycznego swej indywidualności, to jest oznaką, że w drodze na Parnas sztuki doszedł już do ostatniego odcinka, dzielącego go od szczytu.

Skrepowanie to nie jest skrepowaniem samej sztuki fotograficznej, tylko skrepowaniem osobistym artysty, brakiem swobody jego we wyrażaniu się indywidualnym, a powód tego braku swobody, to posługiwanie się tylko metodami mechanicznymi. Pozostaje tedy jeszcze jeden wysiłek: opanowanie „technik swobodnych”, a wtedy padną wszelkie szranki, krępujące swobodę indywidualną. Wtedy okaże się, że fotografika ma wprawdzie swoiste środki wyrazu, ale środki te nie są mniej bogate ani mniej wszechstronne od środków wyrazu grafiki czy malarstwa.

Nie w braku swobody zatem szukać należy przyczyn „międzynarodowości” fotografiki – jeżeli taka międzynarodowość rzeczywiście istnieje. Jednak penzle i farby są takie same w Europie jak w Ameryce, takie same w Polsce jak w Anglii, a przecież każdy z tych krajów ma własne malarstwo narodowe. Może więc i z fotografią nie jest tak źle, jak to wnioskuje dr. Wiczorek; może i my i inne narody mają fotografię narodową?

Zapewne, że „najbardziej polski” z fotografików, Bułhak, nie przedstawiłby nieba amerykańskiego inaczej, niż niebo słowiańskie, bo niebo jest wszędzie takie samo. Gdyby jednak Bułhak żył w Ameryce, to prawdopodobnie robiłby dwie rzeczy jako fotografik: przede wszystkim wyszukiwałby motywy, które jaknajbardziej przypominają mu Polskę, a powtórze wyrażałby w tych motywach nie przedsiębiorczość amerykańską, lecz sentyment słowiański. Biorąc farmę typowo amerykańską za temat obrazu, nie wysuwałby na pierwszy plan maszyn rolniczych, roślinności miejscowej (różnej od naszej) lub urządzenia mieszkania (beznadziejnie szablonowego), lecz za przedmiot główny obrałby drogę do farmy, pastwisko, lub dziecko nad strumykiem, a więc rzeczy, które nie muszą być w Ameryce, lecz mogą być i w Polsce; a wszystkiemu temu nadałby nastrój oświetleniem i walorami tonalnymi.

Gdyby naodwrot znalazł się w Polsce Amerykanin rodowity, poszedłby na zdjęcia do fabryk, szukałby drapaczów chmur między naszymi sześciopiętrowkami, zdejmowałby krany portowe Gdyni, dworce kolejowe, boiska sportowe, stanowiska samochodów, bo to wszystko przypomina mu Amerykę i budzi w nim najżywsze uczucia.

Natomiast każdy, czy to Polak, czy Amerykanin, czy Chińczyk, może zdejmować koniki z papieru, kółka na gwoździach, pantofle rozdeptane, lub schody z góry na dół. To jest rzeczywiście sztuka międzynarodowa, jeżeli wogóle należy do sztuki. Ale z istnienia, nawet masowego, obrazków tego rodzaju nie można jeszcze wnioskować, jakoby fotografika musiała być sztuką „nawskroś kosmopolityczną”.

To, co się obecnie dzieje na globie ziemskim, owo zbanalizowanie, zesablonowanie wszelkich objawów życia, jest w dziedzinie sztuki tylko falą z ogólnego zalewu amerykanizacji, falą łatwą do przyjęcia przez szerokie masy, bo wygodną i nie wymagającą

wysiłków umysłowych. Fala ta jednak, jak każda fala, cofnie się po osiągnięciu maximum przyływu, zostawiając po sobie tylko namuł, którzy przyszłe pokolenie usuną, aby mieć znowu dno czyste i wodę kryształową.

Różne narody europejskie niejednakowo reagują na ów zalew amerykanizacji, a rodzaj reakcji objawia się w zwierciadle życia: w sztuce każdego narodu. Nigdzie może w Europie fotografika nie wykazuje takiej szablonowości, takiej jałowości tematów, jak w Niemczech, kolebce „nowej rzeczowości”. Te spinki do koszuli, skorupki z jaj, koła samochodów i łopaty na śniegu są charakterystyką fotografiki narodowej niemieckiej, charakterystyką równie dosadną, jak dzieła Ortiza Echague dla fotografiki hiszpańskiej, lub dzieła Bułhaka czy Wieczorka dla polskiej.

Idzie tylko o to, aby bez potrzeby nie zapożyczać cudzych piórek na ustrojenie fotografiki naszej, bo tamte piórka są fabryczne i szablonowe, a mamy dość własnych i oryginalnych. Zamiast kółek z papieru i robotników między dźwigniami maszyn możemy długo jeszcze fotografować wieśniaków przy pługu lub wierzby nad ruczajem, nim się te motywy wyczerpią. Jak w każdej sztuce, tak i we fotografice nie idzie o to, co jest przedstawione, tylko jak jest przedstawione i przez kogo przedstawione.

Temat najbardziej oklepany, może dać wielkie dzieło sztuki, gdy opracuje go wielki artysta.