

Opis bibliograficzny: Alfred Ligocki, *Refleksje o wystawie Karla Pawka, „Fotografia”, 1968, nr 1, s. 3-5.*

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: Karl Pawek, *Czym jest człowiek?*,

Tekst:

Doczekaliśmy się nareszcie w Polsce wielkiej wystawy problemowej autora „Totalnej fotografii” Karla Pawka pt. „Czym jest człowiek”, która jest drugą po „Rodzinie człowieczej” Steichena próbą wykorzystania możliwości fotografii do analizy i unaocznienia zasadniczych elementów egzystencji ludzkiej.

Niestety, organizatorzy wystawy zrobili wszystko, by zmniejszyć jej sens i wymowę. Stłoczenie niemal 600 fotografii w stosunkowo niewielkiej wydłużonej sali sprawiło, że układ zdjęć żywo przypomina wystawę kółka amatorskiej fotografii w podrzędnym Domu Kultury. Ponadto plastyk odpowiedzialny za scenografię zestawiał poszczególne grupy problemowe zdjęć w porządku niezgodnym z porządkiem przewidzianym przez Pawka, co w sposób istotny zniekształca problemowe założenia wystawy. W wystawie takiej podstawowe znaczenie dla organizacji znaczeń poszczególnych zdjęć i ich ekspresji odgrywa nie tylko kolejność i sąsiedztwo tych zdjęć w ramach jednej z 42 grup problemowych, ale również kolejność i sąsiedztwo samych grup. W wielkim poemacie o losie człowieka ogrywają one rolę poszczególnych zwrotek, a przecież oczywiste jest, że w poemacie kolejności zwrotek zmieniać nie wolno. Tego rodzaju ekspozycję, jaką pokazano nam w PKiN, trudno nazwać inaczej niż skandalem.

Ale nawet w tej zniekształcanej postaci wystawa wywiera silne wrażenie. Jeśli Pawek we wstępie do katalogu uważa, że najpiękniejszy sukces wystawionych fotografii polegałby na tym, żeby ludzie po opuszczeniu wystawy nie myśleli o fotografiach lecz o człowieku — to łatwo zauważyć, choćby obserwując zwiedzających i czytając ich refleksje w książce uwag, że ten sukces autor na pewno osiągnął. Z natury rzeczy nasuwa się tu porównanie z „Rodziną człowieczą”. Przyznać trzeba, że Pawek nie miał tu łatwego zadania. Jeśli uważa on za jedno z głównych zadań swej wystawy „wykorzystanie możliwości składni fotograficznego języka”, to

pierwszeństwo w określeniu tej składni i jej twórczym wykorzystaniu przypada niewątpliwie Steichenowi. Nie oznacza to jednak, że Pawek jest epigonem. Nie jest on nim w równym stopniu jak Beethoven, tworzący swe symfonie według zasad konstrukcyjnych określonych przez klasyków wiedeńskich o niemal pół wieku wcześniej. Jeśli zaś od zewnętrznej konstrukcji przejdziemy do treści obu wystaw, to mimo niemal identycznej problematyki, są one zdecydowanie inne, a być może nawet przeciwstawne.

Człowiek jest u Steichena zmonumentalizowany, wymowa jego wystawy jest optymistyczna, a chwilami nieco naiwna i sentymentalna. Wystawę Pawka owiewa zupełnie inny klimat. Porównywano ją nawet do głośnego „Mondo cane”, ale nie sędzę, by czyniono to słusznie. Zdarzają się co prawda grupy zdjęć, w których, jak w owym filmie, akcentuje się niedorzeczność, a nawet śmieszność pewnych aspektów życia i zachowania się ludzi, ale nie one wyznaczają główne cechy wystawy. Jedynym chyba podobieństwem jest skłonność do posługiwania się zaskoczeniem i wstrząsem.

Ów wstrząs, który Pawek określa jako „uderzenie w dołek”, należy do najważniejszych składników ekspresji nowoczesnej fotografii artystycznej, której głównym zadaniem jest rozbijanie stereotypów postrzegania świata i reagowania na jego właściwości, ale przyznać trzeba, że Pawek osiąga go niekiedy w sposób budzący wątpliwości. Jeśli w grupie „Każdy próbuje wygrać swoje życie” widzimy zderzenie zdjęcia zakonnicy, przemawiającej w do mieszkańców kolonii trędowatych, ze zdjęciami z domów publicznych, w których odrażające kobiety niemal tracą swe cechy ludzkie. Wywołuje to niewątpliwie „uderzenie w dołek”, ale środki są już zbyt prymitywne, mimo mistrzostwa poszczególnych zdjęć.

Na ogół jednak posługuje się tym instrumentem celnie. Wystarczy porównać dość banalny zestaw zdjęć w grupie „Wojna” u Steichena z przerażającym zestawem obecnej wystawy, w którym upiorna scena zbombardowanego miasta sąsiaduje z przejmującą sceną rozpoznawania przez rodziny zwłok pomordowanych przez Hitlerowców Rosjan w Kursku z parą okaleczonych po Hiroshimie ulicznych grajków japońskich, by zauważyć nie tylko różnice klimatu, ale też różnicę spojrzenia i środków oddziaływania.

Spojrzenie Pawka na człowieka i jego „dolę” jest w porównaniu ze Steichenem przenikliwsze, często ironiczne i nastawione więcej na demaskowanie niż aprobowaną życzliwość. Jeżeli wielkiemu dziełu Steichena patronują wersety biblij i wzniosłe strofy wielkich poetów przeszłości, to nad wystawą Pawka unosi się duch dramatów Dürrenmatta lub Becketta. Wystawa „Czym jest człowiek” w sposób znacznie wszechstronniejszy, a przede wszystkim bardziej ekspresyjny wyraża sytuację człowieka współczesnego z jego alienacją w mrowiskowych społeczeństwach wysoko uprzemysłowionych krajów kapitalistycznych,

zagubionego w świecie techniki [s. 4] i pełnego powojennych kompleksów oraz trwogi przed atomową zagładą. Widać to równie wyraznie w cyklu „Kłopoty z powodu wielkiej liczby” z jego zdjęciami tłumów na plaży i stadionach i w cyklu „Człowiek partner maszyny” z jego wchłonięciem człowieka przez mechanizmy na podobieństwo głośnej sceny z filmu Chaplina, co w niektórych zdjęciach z cyklu „Zabawy i wypoczynek”. Wystarczy wspomnieć zdjęcie Williama Kleina z jakiegoś przyjęcia w stylu „Dolce vita”, gdzie nad rozłożoną na stole nagą kobietą pokrytą homarami, owocami itp. stoją biesiadnicy z lunatycznie stężalnymi pustymi twarzami.

Na podkreślenie zasługuje jeszcze jedna cecha wystawy. Dürrenmatt powiedział, że kamera wzywa nas do odpowiedzialności i że trzeba sprostać jej spojrzeniu. Otóż na wystawie dużo jest zdjęć właśnie wzywających nas jako ludzi do odpowiedzialności. Cały cykl wojenny, cykl wstrząsających zdjęć z prześladowań Murzynów w Ameryce, zdjęcie hinduskiego żebraka itp. — oto fotografie oskarżycielskie i moralizatorskie zarazem. I poprzez tego rodzaju zdjęcia dochodzimy do głębszej warstwy ukrytej pod ironią i demaskowaniem — warstwy humanistycznych wartości wystawy. Heinrich Böll użył tu określenia „humane Kamera” i ono chyba najlepiej wyjaśnia, o co tu chodzi. Afirmacja człowieka jest tu mniej widoczna, ale bezsporna. Pawek w tych zdjęciach, stworzonych przez najwybitniejszych fotografów z 30 krajów całej kuli ziemskiej, odzwierciedlił uniwersalność losu ludzkiego. Píše on we wstępie do katalogu: „W swej nagości, tzn. zredukowani do naszego ludzkiego losu i jego elementarnych uwarunkowań, jesteśmy nie tylko wszyscy podobni do siebie, ale również identyczni w swej świadomości. Być może łatwiej nam jeszcze to zobaczyć niż pojąć, że aspekt człowieka w Moskwie nie jest inny niż w Chicago i że pojęcie egzotyki od dawna stało się bezprzedmiotowe, gdyż pod pewnymi względami jesteśmy wszyscy równie egzotyczni”. Poważne wartości poznawcze i ekspresyjne dzieła Pawka dowodzą, że ten typ wystawy problemowej, który zapoczątkował Steichen, stał się jedną z dwóch zasadniczych form konkretyzacji, w których współczesna fotografia artystyczna ujawnić może najpełniej swe twórcze możliwości. Wystawy tego rodzaju zaczynają pojawiać się coraz częściej, a sam Pawek przygotowuje już jedną pod hasłem „Kobieta”. Drugą formą są problemowe książki i albumy fotograficzne. Zjawisko to stawia przed nami zagadnienie widoczne już po ukazaniu się „Rodziny człowieczej”, które jednak dopiero teraz, gdy obie wspomniane formy stają się coraz powszechniejsze, nabiera szczególnej wagi. Jest nim zagadnienie autorstwa dzieła fotograficznego. Dopóki fotografia artystyczna uchodziła za gałąź plastyki, a „fotografik”, wykonując gesty autonomicznego kreatora, budował swe „fotogramy”, sprawa była prosta. Był on bezspornie jedynym autorem tego rodzaju dzieł. Z chwilą jednak, gdy odejdzie się od tej

koncepcji i dopuści równorzędność konkretyzacji wizji fotograficznej w odbitce i w druku (patrz „Odra” nr 9/67, str. 56—57), z chwilą, gdy miejsce wystaw, będących sumą „autonomicznych” fotografii, zajmą wystawy typu Steichena lub Pawka, sprawa traci swą klarowną prostotę. W jakim stopniu autorem „Rodziny człowieczej” jest Steichen, a wystawy „Czym jest człowiek” Pawek, a w jakim autorzy składających się na nią zdjęć? Obie wystawy skupiają niemal wyłącznie dzieła o wielkich samoistnych wartościach, a niektóre z nich to po prostu arcydzieła. Tymczasem zestawienie ich w określony sposób w skomplikowanej architekturze wystawy przez Steichena lub Pawka nadało tym zdjęciom nową jakość, często nową wymowę. Można by tu mówić o współautorstwie, ale i takie rozwiązanie nie jest dostatecznie przekonujące. Czytelnicy „Fotografii” przypominają może sobie interesujące doświadczenia Zdzisława Beksińskiego i Jerzego Lewczyńskiego sprzed kilku lat, które opisałem w artykule „Antyfotografia”.¹ Układali oni w problemowe zestawy zdjęcia pozbawione jakiegokolwiek artystycznej wartości: konwencjonalne zdjęcia z komunii świętej, dokumentalne zdjęcia zwłok ofiar przestępstwa, zdjęcia stron dziecięcych zeszytów itp., i dopiero te konfrontacje napełniały je nowymi treściami i ukazywały odkrywcze perspektywy. Czy można mówić o współautorstwie autorów tych „montaży” z małomiasteczkowym fotografem cechowym lub fotografem policyjnym? W „Rodzinie człowieczej” i w „Czym jest człowiek”, jak już wspomniałem, przytłaczająca większość zdjęć składających się na tę wystawę posiada wybitne wartości fotograficzne i jeśli się nawet przyjmie narzucającą się wprost koncepcję, że można tworzyć odkrycia fotograficzne nie używając aparatu i tylko posługując się zamiast twórczej obserwacji rzeczywistości już istniejącymi, odkrywczymi odbiciami jej zjawisk w fotografiach — to w każdym razie wartości poznawcze i ekspresja wystawy wywodzą się tu przede wszystkim z tych zdjęć. Steichen i Pawek przez ich odpowiednią konfrontację, określenie ich formatów, ich układ przestrzenny itp. wartości te tylko spotęgowali. Odegrali tu oni zatem rolę podobną do roli reżysera dźwięku w radiu. Ale w eksperymentach Zdzisława Beksińskiego i Jerzego Lewczyńskiego nie zachodziło potęgowanie istniejących wartości, gdyż zdjęcia były ich pozbawione. Tutaj „reżyserskie” zabiegi wspomnianych artystów nadały im nową wartość, czyniąc z nich niewątpliwych autorów ukazywanych odkryć fotograficznych, choć nie dotknęli aparatu fotograficznego. Mielibyśmy tu zatem do czynienia z czymś podobnym do operacji dadaistycznej, w której Kurt Schwitters włączył do obrazów fragmenty malarskich kiczów, lub do operacji współczesnych grafików, posługujących się z upodobaniem bezwartościowymi XIX-wiecznymi ilustracjami. Zachodzi

¹ Zob. „Fotografia” nr 9 z 1959 r., str. 442.

tu jednak zasadnicza różnica. Tutaj owe bezwartościowe elementy plastyczne włączone zostają do własnej struktury wizualnej artysty na tej samej zasadzie, co wlepiane przez kubistów do collages skrawki gazet czy druków, imitujących plecionkę lub słoje drzewne. Są po prostu surowcem dla procesu plastycznego kształtowania. W owych fotograficznych zestawieniach nie chodzi jednak o plastyczne kształtowanie, ale o odkrywanie w zestawionych zdjęciach warstwy znaczeń właśnie przez konfrontację opartą bądź na kontraście, bądź zgodności, bądź wzajemnym uzupełnianiu, a zatem o operowanie niematerialnymi projekcjami kamery, a nie materialnym tworzywem. Jest to oczywiście zjawisko graniczne i raczej wyjątkowe, ukazuje jednak zawłość problemu autorstwa w wystawach problemowych. Nie mniej zawile przedstawia się sprawa z książkami fotograficznymi. W książce fotograficznej Wacława Bilińskiego o Łodzi autor makiety tak znakomicie potęguje niekiedy ekspresję poszczególnych zdjęć, że jest obok fotografa współautorem owej odkrywczej konkretyzacji fotograficznego obrazowania, jaką jest ten album. Podobnie ma się rzecz z „Grecją” Zbigniewa Parandowskiego i z „Małym człowiekiem” Zofii Rydet. Okazuje się zatem, że gruntowne przemiany koncepcji fotografii artystycznej obejmują nie tylko same zdjęcia, ale również sposób ich wykonania i prezentowania. Wspomniałem już kiedyś („Fotografia” nr 2/64), omawiając książki fotograficzne, że różnica między twórcą „fotogramów” wystawowych a autorem owych książek podobna jest do różnicy, jaka zachodzi między plastykiem-rzemieślnikiem, tworzącym osobiście określony przedmiot użytkowy o walorach artystycznych, a plastykiem-projektantem form przemysłowych, który decyduje wprowadzić o zasadniczych plastycznych właściwościach przedmiotu, ale współdziałać musi z technikami, a wykonawstwo przejmują maszyny.

[s. 5] Ale to jeszcze nie wszystko. Zarówno w owych książkach, jak i w twórczo zorganizowanych wystawach problem autorstwa upodabnia fotografię do filmu. Film, jak wiadomo, stał się pierwszą z dziedzin masowej kultury, w której technika produkcji o charakterze przemysłowym bezpośrednio wpływa na jego formy wyrazu. Autorami filmu są w równej mierze reżyser, scenarzysta i aktorzy, a nawet operator i montażysta. Współczesna fotografia artystyczna stoi tu w połowie drogi między filmem a plastyką. Technika produkcji nie odgrywa tu tak wielkiej roli jak w filmie, i w porównaniu z nim fotografia ma w sobie więcej z rzemiosła, natomiast w porównaniu z plastyką jest bardziej „utechniczniona”. Jak widzimy, rozmyślenia nad wystawą Pawka odwiodły nas daleko od samej tylko oceny dzieł i doprowadziły na grząski i niezbadany teren nowej koncepcji autorstwa fotografii artystycznej. Refleksje powyższe nie roszczą sobie pretensji do kompletności i stanowią jedynie zaproszenie do dyskusji nad tym tak ważnym i dotychczas nie poruszonym zagadnieniem.

