

Opis bibliograficzny: Lech Grabowski, *Obraz i rzeczywistość*, „Fotografia”, 1963, nr 8, s. 187-189.

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: sztuka, malarstwo, Bauhaus, obraz, rzeczywistość

Tekst:

Fotografia jak i film zresztą, w przeciwieństwie do innych sztuk plastycznych, nie tkwiła nigdy w magicznych związkach stosunku człowieka pierwotnego do przyrody, gubiących się genetycznie gdzieś w mroku historii. Zjawiała się bardzo niedawno jako wynalazek techniczny, jako produkt ludzkiej myśli i możliwości przemysłu.

Fotografia narodziła się wolna od wielu obciążeń, będących udziałem malarstwa lub rzeźby, w społeczeństwie, gdzie nie było dla niej praktycznie miejsca. Malarzom wydała się parodią ich sztuki. Istotnie, czy nie zanosilo się na to? Charles Baudelaire przeraził się tymi nowymi możliwościami – możliwościami bezdusznego odbijania przez nowo odkryty materiał światłoczuły wszystkiego, co istnieje widoczne dokoła. Bezdusznego, bo mechanicznego tylko.

Malarze jednak byli także pierwszymi, którzy spożytkowali fotografię. Służyła im zamiast doraźnego szkicu. Niektórzy przeszli całkowicie na stronę fotografii, zafascynowani obietnicami możliwości ofiarowanych przez tę technikę – zwłaszcza ci gnębieni niedostatkami talentu.

Nad fotografią zawisła tradycja tysięcy lat doświadczeń malarskich. Na fotograficzny obraz nie umiano spojrzeć inaczej niż okiem ćwiczonym na płótnach wybitnych lub mniej świetnych mistrzów pędzla. Fotografując chciano upodobnić się do malarzy. Wystarczy przypomnieć sobie sformułowanie bułhakowskie – „potem pójdzie (fotograf)na drapać na żelatynie, ale na razie jest wolny, równy twórcom (malarzom)”. Naśladowano więc obrazy tworzone dotknięciami farby. Zaczęło się od impresjonizmu – był najbardziej aktualny, gdy doszła do głosu fotografia. Albumy Leonarda Missone’a i pejzaże Jana Bułhaka to objaw tej samej tendencji. Teoretyczne rozważania Roberta de la Sizeranne i bułhakowskie rozprawy o motywie głównym i o planach w obrazie fotograficznym to etapy tej samej myśli – przeszczepianie estetyki malarskiej na grunt fotografii.

Te fakty nie budzą na ogół sprzeciwów i różnic interpretacyjnych. Natomiast różni się bardzo ocena twórczości Laszlo Moholy-Nagy'a, zwłaszcza z okresu jego działalności w Bauhausie. Bywa czasem traktowana jako przewyższenie malarskich obciążeń i podjęcie eksperymentu z czysto fotograficznym tworzywem. Nowatorskie poczynania w Bauhausie nie mogą w tym miejscu być podane w wątpliwość. Zwykle jednak nie były one robione z myślą o fotografii. Sam Moholy-Nagy uważał się za plastyka. Z wykształcenia był architektem. Uprawiał także rzeźbę eksperymentalną. Nowatorzy z Bauhausu interesowali się fotografią przede wszystkim jako środkiem umożliwiającym wzbogacenie języka plastycznego. Do ukształtowania przez nich form sztuki awangardowej fotografia istotnie przyczyniła się kapitalnie. Nie uzyskała jednak samodzielności. Wykorzystania jej środków zapragnęli przecież malarze. Nawet w tym, co było wówczas u niej najbardziej samodzielne, w „nowej rzeczywistości” pełniła służebną rolę – demaskowała nawyki patrzenia, odsłaniała sprawy i fakty niedostrzegane. Zbliżała fakturę materii lub wskazywała na konwencjonalność proporcji, zachwycała się wycinkiem. Obracała się zresztą w świecie odkrytym przez futurizm i cenionym przez awangardę. W świecie wytworów człowieka, w kręgu wielkiego miasta. Czołowy amerykański teoretyk filmu Siegfried Kracauer pisząc o Moholy-Nagy'u dostrzegł niebezpieczeństwo i wskazał fakty, gdy izolacja obrazu lub elementy obrazu rzeczywistości, a zwłaszcza zmiana jego proporcji – prowadzi do abstrakcji. Abstrakcja zaś nie jest domeną fotografii.

Wróćmy jednak jeszcze na chwilę do historii. W początkach naszego wieku fotografia w książkach była dodatkiem do tekstu, w magazynach i w prasie zastępowała skutecznie rysunek. Jak doszło do tego, że w niewiele lat później stworzyła sposób wypowiedzi, dla którego tekst stał się niepotrzebny – jeśli nie szkodliwy? Z jakąż oczywistością działają bowiem dzisiaj reportaże Cappy lub Bischofa. Jak stało się możliwe, że Steichenowska „Rodzina człowieka” zabrzmiała szczególnym akordem, jakiego nie odkrywamy na wystawach zbiorowych typu Biennale FIAP, organizowanych przecież przez ludzi, którzy lata uprawiają fotografię i najczęściej uważają się za artystów? Dla przykładu można obejrzeć którąś z fotograficznych wystaw ogólnopolskich. Czy wyliczone tu zjawiska są tego samego rodzaju i można je rozpatrywać łącznie, czy też tkwią w nich różne tendencje i któraś z nich może jest fałszywa?

W jednej z wymienionych tendencji nietrudno dostrzec ostatni etap tego malarskiego, bo od malarstwa zależnego ciągu poglądów, pragnących rozstrzygnąć o istocie obrazu malarskiego. Jest to współczesny już nam pogląd, odrywający obraz fotograficzny od

rzeczywistości i każący rozpatrywać go jako samodzielne dzieło sztuki. Jako układ plam i płaszczyzn lub linii. Jako coś, co poprzez ten układ działa – działa oczywiście estetycznie.

Zwolennicy zbliżenia fotografii do malarstwa mają przekonujące na pozór argumenty. Tu i tam, mówią, obraz rozgrywa się na umownej, ograniczonej płaszczyźnie płótna lub papieru. Tu i tam tłumaczyć trzeba trójwymiarową rzeczywistość na dwuwymiarową jego kopię. Tu i tam komponować trzeba elementy, linie i plamy dla uzyskania efektów artystycznych.

Nietrudno jednak zauważyć, że w tak pojmowanej fotografii elementy rzeczywistości tracą znaczenie. Płot nie musi być płotem, miast wody wystarczy odpowiednio jasna lub ciemna plama, dom staje się po prostu płaszczyzną, a głowa Chrystusa [s. 188:] i główka kapusty mają takie samo znaczenie – jak w słynnej rozprawie Stanisława Witkiewicza.

Jakie są jednak konsekwencje takiego pojmowania fotografii? Jak dzisiaj odbija się ono w fotografii? Rozstrzygnięcie tego na ozór trochę teoretycznego pytania ma istotne znaczenie dla rezultatów osiąganych w praktyce.

Stojący przed sztalugami artysta, wyciskający na paletę pierwsze kęsy farby, z założenia gotuje się do namalowania dzieła sztuki. Z założenia, gdyż w przeciwnym wypadku cały podejmowany trud stałby się zbędny. Malarz może nie stworzyć z jakichś względów wartościowego dzieła, ale nie przeczy to założeniom. Dana jest mu w tym celu dowolność kształtowania tworzywa – spożytkowania wrażeń dostarczanych przez otaczający go świat. Nawet tam, gdzie inspiruje go natura, liczą się w ostatniej instancji jego doznania i sposób ukazywania przez niego rzeczywistości.

W swej pracy „O potrzebie sztuki” Franz Fischer, przytaczając beherowską interpretację obrazu El Greco „Burza nad Toledo”, podkreśla to z naciskiem: *„Nadciągająca apokaliptyczna burza, gromadząc niesamowite, wybuchem zagrażające masy chmur na widnokręgu. Już rzuca swe cienie na skraj miasta, a ono błędnie i drży w obliczu zdającego się zagrażać mu końca świata. Także zielone wzgórza, na których zbudowano Toledo, zmieniają barwę na upiorną zieleń. Biorą rzekę pomiędzy siebie – rzekę, co stanęła jak porażona nadciągającą grozą, tworząc ociężałą i trwającą w oczekiwaniu masę wokół małej wysepki, co leży naga i bezbronna w odbłasku nadchodzącego strachu. Drzewa i trawy spłoszone wprawdzie – ale jakby zastygłe w bezruchu: to cisza przed burzą. I coraz ciemniejsze stają się chmury na horyzoncie, malarz daje nam słyszeć odgłos nadciągającego grzmotu, pozwala przeczuwać błyskawice. Zbliża się burza, która ogarnie świat cały – czujemy to. Jeszcze zanim burza wybuchnie całą swą potęgą, Toledo jest również wstrząśnięte aż do fundamentów, w swych wieżach, pałacach, mostach i łukach sklepionych, a wstrząs ów działa zarazem jak tryumf: Toledo wytrzyma...”*

Od siebie Fischer dodaje jednak: „*Piękna to i optymistyczna interpretacja, ale jakiś inny interpretator mógłby może okrzyk twierdzący: «Toledo wytrzyma!» zamienić na pytanie: «Czy wytrzyma?»*» (Nie chodzi tu o prawdziwe Toledo, lecz o dzieło malarza, którego obrazy bynajmniej nie zachęcają do optymistycznego światopoglądu, ale świadczą o wstrząsie apokaliptycznym). Kamień, skała i zielone wzgórze, odpowiadające burzy, bynajmniej nie wyglądają mocno i niewzruszenie, a potężne żywiołu zagrażającej miastu od góry zdaje się odpowiadać podobna jej moc podziemna: nie tylko bowiem cienie i światła, odbite os masy chmur, barwią niesamowicie mury i okolice miasta, ale i w nich samych można dostrzec coś niesamowitego i niejedno przypomina tu wiersze Brechta: «Z miast tych pozostanie to, co przez nie przeszło: wiatr». Przedstawiono tu ogromną tragedię – wybuchową istotę nie tylko przyrody, lecz również tego, co mocno ugruntowane a tak niesłychanie zagrożone w owym świecie eksplozji – z wstrzymanym oddechem zwiastując wśród dzisiejszego ludu przyszłe, jutrzejsze rumowisko. Nastąpią rzeczy straszliwe i kiedyś nadejdzie dzień, gdy i Toledo runie – i może to właśnie a nic innego ukazał El Greco z nadmierną siłą wyrazu.

Lecz niezależnie od takiego czy innego znaczenia obrazu (A wiele dzieł sztuki pozwala z biegiem czasu na zmienne interpretacje) – w żadnym wypadku tematyka (brzemienne burzą chmury gromadzą się nad miastem) nie tworzy treści czy sensu obrazu. Malarz-naturalista mógłby ten sam materiał tak ukształtować, że obraz jego nie oznaczałby nic więcej niż rzeczywista naturalną burzę nad rzeczywistym, zwykłym miastem, tak iż obserwatorowi nie pozostałoby nic innego jak uznanie dla dokładności, z jaką artysta obserwował ową burzę. Wskutek tego jednak treść, sens obrazu kurczy się do minimum, do podobieństwa z przedstawionym przedmiotem. Dzieło sztuki staje się przez to bezideowym, beztreściowym odbiciem widzianej od zewnątrz rzeczywistości, samo nie będąc jakąś nową rzeczywistością o istotnym znaczeniu”.

Taka dowolność nie dana jest fotografowi. Magiczna skrzynka aparatu rejestruje poprzez obiektyw niesione światłem obrazy rzeczywistości i odciska na materiale światłoczułym. Są to realne przedmioty. Ich główną zaletę stanowi właśnie ich materialna rzeczywistość. Od niej zaś dopiero zależny jest obraz fotografa. Czyż w stanie jest z lepianki uczynić pałac, a z ledwie cieknącej strugi bezkresną przestrzeń wody? Rzeczywistość taka jaka jest musi pozostać – fotograf może tylko obrać fragment, znaleźć dogodny punkt widzenia.

Wszystkie uroki fotografii wynikają z jej związku z rzeczywistością. Im mocniejszy jest ten związek, tym bardziej zaskakujące bywają efekty. Urodą fotografii jest uroda przedstawionego świata, z istoty swojej nie może bowiem przedstawiać tego, co nieistniejące.

Fotografia nie miała dotychczas szczęścia u teoretyków i prawdę mówiąc nieatrakcyjnie wyglądała w zestawieniu choćby z młodszym jeszcze od siebie filmem. Film doczekał się wielostronnych opracowań i głośnych teoretyków, natomiast o fotografii teoretycznie wspomina się najczęściej przy okazji filmu. Kiedyś francuska awangarda filmowa (Epstein, Delluc) usiłowała za wszelką cenę odnaleźć specyfikę filmu, umieścić go jak najdalej od fotografii, dziś wraca się czasem do niej jako do jednego z podstawowych budulców filmu.

„Aparat filmowy – pisał Pudowkin – wciska się nieustannie w sam gąszcz życia; usiłuje dotrzeć tam, dokąd nigdy nie znajdzie dostępu przeciętny obserwator, prześlizgujący się wzrokiem po otaczającym go świetle. Aparat wnika głębiej, przybliża się do wszystkiego, co jest dostrzegalne, a później uwiecznia to na taśmie filmowej”.

Jest to określenie realizmu kamery. Zaś Paul Rotha, pisząc o dokumencie w filmie, dostrzega niebezpieczeństwo filmowego estetyzmu: *„A tam, gdzie film chciał stać się sztuką samą w sobie, nie mającą innych celów poza wartościami natury estetycznej, stoczył się na dno i wyzionął ducha w grobie symbolizmu lub co gorsza – mistycyzmu”.*

To już wolne żarty, powiecie, przecież mowa jest wyraźnie o filmie. To prawda, ale mówi się tu o obrazie, a podstawą obrazu filmowego jest jednak fotografia. To prawda, że ruch – ujęcia i sekwencje – dają mu inną jakość, rozwijając go w czasie. Prawda oczywiście, że poszczególny kadr w filmie może uzyskać znaczenie i sens dopiero w sąsiedztwie z innym, że samotny może wydać się błahy i niepotrzebny. Jest jednak podstawowym budulcem obrazu. Kadry są jak drobiny wody, niewidoczne w ogólnej masie, ale całość z nich przecież się składa.

Dzięki fotografii film uzyskuje swój zdumiewający realizm, będący w istocie jej realizmu. To ona daje mu możliwość śledzenia cichych kroków drapieżnika i łańcucha śmiertelnych w konsekwencji skoków, na którego końcu tkwi ofiara. Pozwala utrwalić ruchy pierwotniaków i krystalizację minerału. Bez wynalazku fotografii nie byłoby właściwie kina, jakie znamy dzisiaj. Nawet więcej, nie było go jeszcze bez odpowiedniego poziomu fotografii. Cóż jednak w międzyczasie stało się z fotografią, z jej możliwościami?

Karl Pawek w swej „Totale Photographie”, jedynej chyba książce próbującej dotychczas zająć się fotografią od strony jej techniki – wskazuje na zwrotny punkt w jej dziejach. Jest to, jego słowami mówiąc, drugie odkrycie fotografii. Dokonało się w trzydziestych latach naszego wieku. Od tej chwili zaczyna się współczesność.

Istotnie, lata trzydzieste przyniosły zasadnicze zmiany. Wyprodukowanie małoobrazkowego aparatu i panchromatycznego materiału światłoczułego uczyniły ten zwrot radykalnym. Ale dokonujące się zmiany były także odbiciem zmian dokonujących się w pojęciach i przyzwyczajeniach twórców. Dzieje zmagania z opornym tworzywem

fotograficznym przyniosły opanowanie właściwości i umiejętności spożytkowania nawet ograniczeń techniki. Na tym polega wirtuozeria, absolutna łatwość żonglowania techniką i ona dopiero pozwala, szczególnie w fotografii, zależnej bardzo od techniki, osiągnąć efekt pełnego jej wykorzystania. Przez wiele lat dziesiątki wybitnych fotografów starego i nowego świata zmagало się z właściwościami fotografii, odkrywało nowe możliwości kamery. W sukurs przychodził im przemysł i nauka, dostarczając wciąż nowych, doskonalszych materiałów i sprzętu. Dokonane zmiany pozwoliły rozwinąć się fotografii w określonym kierunku przedtem dla niej praktycznie niedostępnym.

Uzyskała szybkość działania. Mogła pozbyć się dystansu wobec zdarzeń i faktów, przez szybkość i swobodę zwielokrotniła bowiem możliwości wyboru i pomnożyła sposoby ujęcia. Z powodzeniem mogła wyjść na ulice wielkiego miasta, dostosować się do szybkiego rytmu jego spraw lub zawędrować w trudno dostępne zakątki globu ziemskiego. [189:] Oddać się w służbę nauce i technice i w każdym konkretnym wypadku stać się dokumentem miejsca i mijającego czasu.

Wyrzekając się takich możliwości i naśladować malarstwo może fotografia stać się formalistyczna. Dla niej bowiem istotna treść zamyka się w jej związku z rzeczywistością. Jeśli poświęca realność obrazu dla efektowanego układu kompozycji, jest to już w istocie formalizmem. Właśnie dla fotografii jak nakaz kategoryczny brzmią słowa Picassa: „*Nie można sprzeciwiać się naturze. Jest silniejsza od najsilniejszego z ludzi: wszystkim nam opłaca się żyć z nią w zgodzie. Możemy sobie pozwolić na trochę poufalości, ale tylko w drobiazgach.*”

Malarz jednak, demiurg i absolutny władca umownej rzeczywistości, którą tworzy, może pójść dalej. Może zrezygnować z określonego porządku, narzuconego przez świat zewnętrzny. Może zrezygnować nawet z kształtów przez niego ofiarowanych i wyłonić je ze swojej wyobraźni, choć oczywiście poczynające się w fantazji kształty w ostatecznej instancji są od natury uzależnione.

Fotografowi nie wolno postąpić podobnie. Przekroczyłby prawa tworzywa, naruszył strukturę podstawy swojej techniki.

W istocie taki krok został zrobiony. Nie mam nic przeciw ostatecznym rezultatom podobnego postępowania. Efekty usprawiedliwiają w sztuce bardzo wiele. Tylko wyniku nie można nazwać fotografią. Tutaj rządzą już odmienne prawa. Obraz należy do świata grafiki. Na naszych oczach narodziła się nowa jej odmiana – grafika fotograficzna, jedna z licznych w historii odmian, tym razem tworzona za pomocą materiału światłoczułego. Jak daleko jesteśmy od fotografii, niech świadczy fakt, że do jej wykonania przestaje być potrzebna nawet kamera. Rayogramy były cieniami przedmiotów rzucanych na kliszę lub papier. Wycinanie negatywów,

skrobanie po żelatynie, łączenie fotografii i rysunku wkraczają zdecydowanie poza przyjęte i dozwolone w fotografii normy ingerencji.

Wiele ze spraw poruszonych na wstępie było dziełem szczególnego układu stosunków. W historii fotografia rozpoczęła bardzo szybko walkę o rangę sztuki – sięgnęła przy tym do wzorów malarskich, posłużyła się jego założeniami. Nim zdołała wykształcić dostatecznie własne środki wyrazu, nagromadziło się sporo nieporozumień oraz przekonań, stojących w jawnej sprzeczności ze stanem faktycznym dzisiaj.

Fotografia – wytwór przemysłu, twórczość w wysokim stopniu zmechanizowana – nie ma tak uniwersalnych możliwości jak sztuka malowania. Przeciwnie, walory techniczne zakreslają ścisły krąg jej działalności. Jest bardziej wyspecjalizowana od malarstwa, ale w granicach swojej specjalności okazuje się narzędziem precyzyjnym, niemożliwym do zastąpienia.

Gdyby fotografia ograniczyła się tylko do orientacji malarskiej, pozostałaby do dziś jego miernym naśladownictwem lub bezduszną namiastką. Takie dwie bowiem tendencje określone niedoskonałością dostępnych środków dominowały w początkach istnienia fotografii – tej fotografii, która chciała być sztuką. Ta absurdałna sytuacja, gdy chciała być sztuka w malarskim rozumieniu, bo nie mogła być sobą, na szczęście uległa zmianie. Inaczej zresztą być nie mogło. Fotografia wrosła korzeniami w naszą cywilizację, wspiera technikę, służy nauce, odnajdujemy ją na szpaltach prasy, spotykamy na kartach książek, albumów i przewodników. Stała się potężnym środkiem przekazywania myśli a ogromną częścią maszyny reklamy.

Jeśli odrzucimy podstawy malarskiego porządku w obrazie, jakie będą kryteria oceny fotografii? Jeśli ucieczka od malarstwa i jego estetyki okazuje się najlepszym wyjściem dla fotografii, gdzie szukać norm, określających jej właściwości i pozwalających oprzeć wartościowanie na trwałej podstawie? Wydaje się, że są nimi – realizm związanego z naturą obrazu fotografii i jej rola, funkcje, jakie spełnia obecnie w służbie człowieka.

Jest opowieścią o rzeczywistości, dokumentem faktów, świadectwem zdarzeń, odbitką materialnego świata, potwierdzeniem jego konkretnych kształtów. A więc prostym dokumentem? Tak jest na pewno w fotografii naukowej i technicznej, nawet o to chodzi, ale już przyrodnik potrafi wprowadzając nas w świat zwierząt, owadów i roślin oddziaływać na pokłady wyobraźni, zafrapować pięknem opowieści. Cóż dopiero, gdy fotograf chce przekazać zachwyt nad pejzażem lub w portrecie oddać złożone przeżycia intelektualisty, jeśli chce chwycić skomplikowane treści cywilizacji, zrozumieć sens społecznych instytucji i objąć to, co nazywa się kulturą w całej mnogości jej aspektów. Fotografia musi operować przy tym

konkretami, są one jej przypisane. Dokonuje więc wyboru, tak wobec nich się ustawia, aby ich treść, właściwy sens przemówił pełnym, brzęczącym głosem.

Z drobiazgów potrafi odczytać sens tragedii. W rozrzuconym dobytku powodzian dać znać o potędze żywiołu, lub w tkliwym geście, w twardym spojrzeniu oznajmić o uczuciu. Nie tu na obrazie rozgrywa się sens tego, na co wskazuje fotografia. Sens istnieje na zewnątrz. Obraz to informacja. Fotografia układa tylko te elementy tak, aby najprościej, najdobitniej, **najprawdziwiej** i najbardziej przekonująco oznajmić, co się rozegrało. Dobry reportaż jest oknem na świat, nawet nie, to drzwiami, przez które wchodzimy w świat rządzony nie malarskimi bynajmniej konwencjami, w świat realnych zdarzeń i konkretnych przedmiotów. Bez dystansu właściwego malarstwu, wprost, zderzamy się z tym, co najistotniejsze w przedstawianym przez fotografa momencie. Tak stwarza fotografia własną logikę obrazu – ciągle inną, zmienną, zależną od aktualnych potrzeb sytuacji. Niezależnie czy działa poszczególnym obrazem, czy budzi skojarzenia odpowiednimi zestawieniami, czy płynie długim ciągiem, jak zatrzymany w ruchu film – nie przemówi językiem własnym.

Dobijamy właściwie do końca naszych rozważań. Pozostało jeszcze jedno drażliwe pytanie: czy jest fotografia sztuką? Wtargnęła przecież na obrazy będące kiedyś marginesem zainteresowań malarstwa. Zaanektowała je, okazując się przydatniejszą, ale znalazła także sprawy jakby na nią tylko czekające. Samym swym pojawieniem wzbudziła zapotrzebowanie, łańcuchową reakcję coraz dalszych żądań, uwikłała się w nieodzowność swego istnienia. Bardziej bezpośrednio, ciaśniej przylega do rzeczywistości w inny zupełnie sposób niż sztuka. Stworzyła swoją własną niszę ekologiczną, mówiąc językiem przyrodnika. Zapełniła jakąś lukę między sztuką a rzeczywistością, jakiś luz trudny niegdyś do zauważenia. Jest czymś innym niż malarstwo. Czy jest sztuką?

Niesie przecież ładunek wzruszenia. Może przenieść i to nie tylko tam, gdzie osiąga pełnię swych możliwości, nawet tam, gdzie w amatorskiej fotografii nieudolnie przekazuje zachwyt jej autora nad pięknem zachodzącego słońca lub szuka wyrazu zamyślanej ludzkiej twarzy. Gdzież więc zaliczyć dzieła najlepszych przedstawicieli tej twórczości – wspaniałe przetłoki Mikolascha i znaczone smugami cieni śnieżne krajobrazy Neumanna, pełne czułego zrozumienia obrazy Callahana, poznawczej pasji Stieglitza, portrety Steichena i najbardziej dynamiczne reportaże współczesności?