

Opis bibliograficzny: Zdzisław Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przewycięzenia*, „Fotografia”, 1958, nr 11, s. 540-543.

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: fotografika, reportaż artystyczny, kryzys

Tekst:

Fotografika przeżywa kryzys. Różne są poglądy co do przyczyn powstania tego kryzysu, panuje natomiast prawie niepodzielne przekonanie co do metod jego przewycięzenia, Reportaż artystyczny. Jego definicja ulega stałym zmianom, nie ulega jedynie zmianie uporczywe przekonanie, że jest on jedyną drogą odrodzenia fotografiki.

Nie będąc przeciwnikiem reportażu artystycznego, mam jednak daleko idące wątpliwości dotyczące jego świetlanej przyszłości i zbawionego wpływu na całość fotografiki. Poza tym nie lubię tej nazwy. Kryje ona w sobie sprzeczność, a ponadto służy od dłuższego czasu do systematycznego „wykańczania” w prasie wielu twórczych poszukiwań. Uczciwość skłania mnie, bym napisał, że posiadam większe lub mniejsze zastrzeżenia w stosunku do wszelkich innych kierunków współczesnej fotografii, z których jedne mają jeszcze, moim zdaniem, pewne szanse krótkotrwałego rozwoju, inne zaś uległy już dawno wyeksploatowaniu. Te wszystkie wątpliwości i zastrzeżenia każą mi niejednokrotnie zadawać sobie pytanie, czy fotografika w ogóle jest sztuką, czy nie roztacza po prostu pozorów sztuki łudząc widza efektownymi zestawami form, szantażując tragizmem lub choćby prawdziwością tematu, czy też wreszcie epatując eksploatowanymi w sposób powierzchowny osiągnięciami malarskiego nadrealizmu. Tak się złożyło, że we własnej praktyce przeszedłem przez wszystkie kierunki współczesnej fotografiki, wyjąwszy tylko czysto prasową reporterkę, którą zresztą, podobnie jak fotografie naukową czy okolicznościową, trudno zaliczyć do fotografiki. Mam od tego niestrawność. Żaden bowiem z istniejących obecnie współczesnych i historycznych kierunków fotograficznych nie może dać twórcy pełnego zadowolenia. Po wykonaniu najlepszych nawet prac, odczuwa się ogromny niedosyt, który nie istnieje zupełnie w pracy np. malarza

sztalugowego. Po ukończeniu obrazu malarz może mieć pretensje jedynie do swej własnej niedoskonałości o to, że obraz nie zawarł w sobie tego wszystkiego, czym on go pragnął obdarzyć. Po wykonaniu fotogramu, twórca przeklina przede wszystkich technikę, która nie daje mu możliwości pełnej wypowiedzi. Dlatego też wydaje mi się, że tu właśnie, w zupełnej prawie niezdolności do samodzielnej kreacji artystycznej, leży przyczyna, dla której fotografia staje stale przed brakiem perspektyw i by nie wpaść w zupełny naturalizm czyni zapożyczenia z malarstwa lub literatury. Istotą fotografii w jej dzisiejszym stadium rozwoju technicznego jest wykonywanie dwuwymiarowych wizerunków fotografowanej rzeczywistości. Pod tym względem, jak to łatwo stwierdzić, nie istnieją żadne różnice pomiędzy tzw. reportażem artystycznym z jednej strony a tzw. abstrakcją makroskopową i makrostrukturalną z drugiej. Na wszelki odautorski komentarz, nie mówiąc już o ustalaniu wzajemnych stosunków i oddziaływań poszczególnych istot i przedmiotów fotografowanych na siebie, pozostaje niezwykle mało miejsca. Czasem tego miejsca nie ma w ogóle. Cóż wreszcie pozostawione jest decyzji twórcy? Jedynie wybór. Ale ten wybór da w efekcie najwyżej stwierdzenie faktu istnienia w otaczającej rzeczywistości takich a nie innych form, w takim a nie innym powiązaniu. Czy możliwe jest w takiej sytuacji kierowanie przez twórcę reakcjami widza? Więc jak wreszcie wygląda wypowiedź twórcy? Pozostaje mu poszukiwanie tematów, które mówią same za siebie, tricki techniczne, efektowne ujęcie i... koniec.

Jeżeli rzucimy okiem na rozwój historyczny fotografii, przekonamy się, że mimo szumnych nazw poszczególnych kierunków, zmieniała się tylko i wyłącznie tematyka. Tematyka ta jednak stale była ukazywana w sposób naturalistyczny lub zbliżony do naturalizmu¹. Działo się tak dlatego, że fotografia, jak już wspomniałem, nie jest w stanie odejść od dosłownego kopiowania rzeczywistości². Jeśli więc wypowiedź za pomocą jednego fotogramu jest, jak to udowodniłem, niemożliwa, wyciągnąć można jeden wniosek: wykonywanie poszczególnych zdjęć jako utworów o charakterze artystycznym nie ma najmniejszego sensu, gdyż zamiar ten kryje w sobie niepokonalną sprzeczność leżącą w samej istocie fotografii³.

Aby to omówić dokładniej weźmy dla przykładu reportaż artystyczny, który zda[s:541]niem większości krytyków wykorzystuje specyfikę fotografii i w którym pokładają oni wielkie nadzieje na przyszłość. Polega on na ukazywaniu świata i stosunków międzyludzkich we wszystkich ich przejawach. Opiera się na realizmie lub ekspresjonistycznym realizmie. To teoria. W praktyce szkoła reportażowa polega na dość prymitywnych zapożyczeniach z filmu

neorealistycznego i fotografii prasowej oraz pewnej ilości kuchennych przepisów jak np. grube ziarno, pozorna przypadkowość ujęcia etc.⁴. Czy w reportażu artystycznym znajdują się jakiegokolwiek artystyczne wartości? Rozpatrzmy to merytorycznie. Strona plastyczna jak też i literacka należą do wtórnych, więc odłóżmy je od razu na bok. Pozostaje sam temat. Należy tu od razu odróżnić temat, będący Nieliteracką i nieplastyczną interpretacją rzeczywistości, który rzeczywiście można uznać za wypowiedź artystyczną w znaczeniu fotograficznym, od tematu, który jest tylko próbą zaszokowania widza.

Ten ostatni - to temat odwołujący się do widza bezpośrednio, nie zaś za pośrednictwem sztuki. Sceny z życia nędzarzy, sceny bombardowań i egzekucji etc. są w stanie nami wstrząsnąć, ale nie jest to wstrząs, na jakim winno zależeć twórcy. Naturalnie, że poszczególne prace nie istnieją nigdy w stanie czystym. W jednym zdjęciu zmieszane być mogą wpływy literackie, plastyczne, momenty interpretacji czysto fotograficznej i momenty szokowania samym tematem, zawsze jednak dokonać można ich analizy. Wracając do momentów najwartościowszych dla szkoły reportażu artystycznego czyli do momentów interwencji czysto fotograficznej, zadaję pytanie: Ile takich możliwości jeszcze istnieje i czy nie zostały już całkowicie wyczerpane? Praktyka zdaje się dowodzić, że tak. Przy przeglądaniu zagranicznych magazynów fotograficznych, stanowiących nieraz główne źródło natchnienia zwolenników reportażu artystycznego, widzimy powtarzające się do nieskończoności te same banalne pomysły: małe dziecko - duży policjant, małe dziecko - duży mur, małe dziecko - duży plac albo młoda dziewczynka i pomarszczone staruszki, młoda dziewczynka i pogrzeb, albo znudzony zakonnik pod afiszem z wydekoltowaną Sophią Loren, zakonnica na skuterze, książdz na plaży nudystów, etc. Jeżeli pogrzeb - to zawsze w czasie deszczu, pod parasolami, jeżeli bezrobotni - to zawsze leżący na stopniach lub ławkach, jeżeli turyści - to zawsze znudzeni i zmęczeni w obliczu tzw. nieprzemijających arcydzieł przeszłości, jeżeli mężowie stanu - to zawsze dłubiący w nosie, jeżeli... moi drodzy kiedy nam się znudzi ta zabawa? Przecież to już mimo różnic tematyki oczywiste plagiaty.

Takie więc w praktyce są możliwości artystyczne reportażu. Bardzo skromne i bardzo niepokojące na przyszłość. A czy tak zwana niesłusznie⁵ abstrakcja fotograficzna ma jakieś większe? Niestety nie. Po większej części polega ona na wyszukiwaniu w naturze form przypominających formy znane z malarstwa niefiguratywnego, oraz form budzących w oglądającym asocjację o charakterze nadrealistycznym. Ta ostatnia droga ma pewne szanse

rozwoju, z tym, że nie należy absolutnie zbytnio ich przeceniać. Co nam jeszcze zostaje? Jeszcze tzw. nowe niekonwencjonalne ujęcie. A więc makrofotografia, ukazująca nam niezauważalne gołym okiem piękno struktur i form zawartych w naszym otoczeniu. A więc spotęgowany realizm (E. Weston, J. P. Sudre) polegający na niezwykle ostrym w sensie technicznym, fotografowaniu, uwydatniającym pozornie więcej, niż to widać normalnie. Niekonwencjonalne ujęcia mają jednak to do siebie, że po pewnym czasie stają się ujęciami konwencjonalnymi i okazuje się wtedy, że przez ich stosowanie niczego właściwie nie osiągnięto. Stwarzały one przez pewien czas złudzenie, że mamy do czynienia z czymś nowym, gdy tymczasem to nowe od wieków nas otaczało, a myśmy go jedynie nie zauważali. A fotografika tradycjonalistyczna? Chyba szkoda papieru na to, by udowadniać kompletną jałowość wszelkich dalszych poszukiwań w tej dziedzinie. To są już na pewno drzwi zamknięte.

Drogę rozwoju fotografiki i przekształcenia jej w pełnowartościową o nie mniejszej niż inne sztuki zdolności do samodzielnej kreacji artystycznej widzę gdzie indziej. Powracam teraz do postawionego poprzednio wniosku. Napisałem, że wykonywanie poszczególnych zdjęć jako wypowiedzi artystycznej kryje sprzeczność w swym założeniu. Z tego wniosku należy wyjść i na nim oprzeć swe dalsze rozumowanie. Jeżeli bowiem poszczególne zdjęcia skażone są naturalizmem i nie są zdolne powiedzieć o świecie wiele więcej, niż zawiera to w sobie jego zewnętrzny wygląd, to należy je uznać jedynie za pewną łączącą nas z rzeczywistością podstawę, na której oprzemy to, co stanie się naszą interpretacją tej rzeczywistości. Coś w rodzaju liter alfabetu, które odpowiednio przez twórcę zestawione tworzyć mogą całe wyrazy i zdania. Mówiąc po prostu, chodzi mi o tworzenie zestawów i w nich głównie widzę drogę rozwoju fotografiki. Zestaw taki, złożony z kilku lub kilkunastu zdjęć, posiadałby pewne cechy wspólne ze sekwencją filmową, łączenie poszczególnych zdjęć odbywałoby się drogą podobną do montażu filmowego. Istotną cechą, odróżniającą go od filmu, byłoby jego niezmiennie trwanie w czasie i równo[s.542:]czesność oddziaływania elementów. Elementy te, sąsiadując ze sobą, mogą potęgować nawzajem swoją wymowę, mogą też na skutek wzajemnego oddziaływania na siebie mówić zupełnie coś innego niż zawierają same, coś szerszego i głębszego. Wszystko tu zależy od wyboru autora. Naturalnie nie chodzi mi tu o takie zestawy, jakich przykład dała wystawa „The Family of Man”. Łączenie cykli zdjęć na tej wystawie było podporządkowane ilustracji założeń literacko-światopoglądowych i niewiele miało wspólnego z tym, co w tej chwili wyobrażam sobie jako montaż fotograficzny. Możliwe jest również łączenie elementów fotograficznych na wspólnych obrazach - tzw. fotomontaż z tym naturalnie

zastrzeżeniem, że nie chodzi tu o naśladownictwo jego niezbyt chlubnych dotychczasowych osiągnięć w służbie trzeciorzędnej literatury, satyry i mętnej symboliki, lecz o fotomontaż operujący językiem czysto fotograficznym. Z fotomontażu tradycyjnego pozostałaby tu tylko technika i nazwa. W tych warunkach dotychczasowa metoda ekspozycji fotografii na salonach międzynarodowych i wystawach ogólnopolskich staje się nonsensem. Wystawy takie musiałyby być zastąpione przez wystawy grupowe i indywidualne, organizowane pod względem technicznym przez samego twórcę. Sposób zawieszenia i zestawienia eksponatów, ich wzajemne proporcje, ich powiązanie z salą świadczyłyby by o wartości wypowiedzi. Jeżeli idzie o środki wyrazu, to naturalnie można by stosować równocześnie wszystko to, co dotychczas osiągnęła fotografia, od pejzażu Bułhakowskiego przez reportaż do makrostruktur. Rzeczy te przecież różnią się tylko tematem, a przy tego typu wypowiedzi ważny jest jak najszerszy wachlarz tematów. Napisałem już, że cała dotychczasowa fotografia dawała nam wyłącznie wierne wizerunki świata. Czas już na wyciągnięcie wniosków, na zestawienie poszczególnych wizerunków, na stworzenie interpretacji świata i pełnowartościowej sztuki fotograficznej.

Jest jeszcze jedna droga w fotografii współczesnej, która ma przed sobą przyszłość, a która w przeciwieństwie do omówionej poprzednio nie leży już w sferze czystej teorii, lecz uprawiana jest przez coraz większą ilość fotografików Europy, w tym również i Polski. Są to tzw. fotogramy, światłogramy, kineformy, ruchy światła, zdjęcia w promieniach Roentgena, w świetle stroboskopowym, zdjęcia wykorzystujące ugięcie promieni świetlnych etc., które w celu uproszczenia nazywać będę wspólnie fotogramami. Sądzę, że poszukiwania te mają przed sobą ciekawą przyszłość pod warunkiem zrezygnowania przez ich twórców z łatwego efekciarstwa i sztampy, które obecnie każą wielu sceptycznie ustosunkować się do tych prób. Przeciwnicy, a niejednokrotnie i zwolennicy tej formy wypowiedzi nie chcą jej nazywać fotografią. Nie podejmuję się rozstrzygać sporu, Przyznam się zresztą, że kwestia nazwy jest dla mnie najzupełniej obojętna. Warto jednak nawiasem zauważyć, że przeciwnicy w swej walce z fotogramem zarzucają mu przede wszystkim lekceważenie specyfiki techniki fotograficznej. W ich przekonaniu nic nie jest w stanie zmienić techniki fotograficznej, która po wieczne czasy polegać będzie na korzystaniu z aparatu fotograficznego w jego formie konwencjonalnej. Ponieważ jednak aparat fotograficzny powstał w wyniku dostosowania narzędzi do istniejących wymagań estetycznych, zgodnie z którymi kształtować się miały jego produkty, nic nie zmusza nas przecież do tego, byśmy w dobie rewizji wszystkich praw

rzządzających sztuką, nowo powstające kanony fotografii przykrawali na miarę XIX-wiecznego narzędzia⁶. Aparat można zmienić, można przystosować go do zdjęć abstrakcyjnych, zaopatrzyć w ruchome deformujące zwierciadła, ruchome obiektywy, zastąpić przyrządem do kopiowania stykowego etc. To wszystko zresztą tylko nawiasem. Inny zarzut przeciwników fotogramu potępia ręczne wykonywanie fotografowanych następnie modeli i struktur, co rzekomo odbiera tej technice oryginalność, upodabniając ją zbytnio do malarstwa i grafiki. Zarzut nie ma sensu z dwóch przyczyn. Po pierwsze, nawet twórca reportażu reżyseruje w wielu wypadkach swoje zdjęcia, dlaczego więc miałby tego być pozbawiony twórca fotogramów? A po drugie? Faktem jest, że technika niektórych rodzajów fotogramu jest niezwykle bliska technice malarstwa i grafiki. Ale czy można to uważać za ich cechę ujemną? Nonsens. Poszczególne gałęzie sztuki nigdy nie były od siebie oddzielone murami i nigdy nie istniały w stanie czystym. Wzajemne przenikania dyscyplin podobnych i zacieranie się różnic na peryferiach nie jest absolutnie dowodem na brak perspektyw rozwoju tych dyscyplin, czy też dowodem ich niższego poziomu. O słuszności tego twierdzenia świadczy cała historia sztuki, której wzloty i upadki następowały zupełnie niezależnie od wzajemnego wpływania na siebie poszczególnych jej gałęzi. Naturalnie trzeba tu odróżnić wpływ plastyki i wyraźne pokrewieństwo z nią, polegające na zupełnie innym tworzeniu i odczytywaniu obrazu, od powierzchownej stylizacji, o której pisałem wyżej. Fotogramy, w przeciwieństwie do tych przytoczonych uprzednio przykładów, mają pełne prawo obywatelstwa, nie naśladują niczego, są same sztuką niefiguratywną i na uzasadnienie swego istnienia nie potrzebują żadnego dodatkowego oparcia. [s. 543:]

Z rozważań powyższych wynika, że istnieją w obecnym kryzysie, mimo pozorów bezwyjściowości, pewne możliwości postępu. Ja osobiście dostrzegam tylko dwie wymienione wyżej drogi. Pierwsza, oparta na posługiwaniu się aparatem fotograficznym w jego konwencjonalnej formie i montowaniu zestawów mających być interpretacją nie dającej się inaczej zinterpretować rzeczywistości. Druga polega na zerwaniu z tradycyjną techniką fotografii, na poszukiwaniach zmierzających do przekształcenia fotografii w sztukę abstrakcyjną, nie odwołującą się do rzeczywistości. Nie podejmuje się rozstrzygnąć, która z tych dróg jest właściwsza. Nie widzę po prostu obiektywnego kryterium słuszności tej lub innej drogi. Nie w nim w każdym razie stopień, w jakim fotografia jest wierna swej własnej specyfice, gdyż pojęcie specyfiki ulega stale zmianie. Może obraz przyszłej fotografii wyłoni się w wyniku ścierania się obu wymienionych wyżej dróg? Może z drugiej strony żadna nie

odegra poważniejszej roli a fotografika pójdzie drogą inną, której jeszcze nie dostrzegamy. Może zresztą fotografika była sztuką tylko pewnego okresu czasu i po niewielu latach w ogóle odejdzie w zapomnienie? Istnieje w tej dziedzinie olbrzymia ilość pytań, na które niezwykle trudno dać jednoznaczną i wyczerpującą odpowiedź.

Zdzisław Beksiński

1. Terminu naturalizm nie używam w jego sensie historycznym lecz wyłącznie na określenie utworu nie zawierającego żadnej koncepcji autorskiej, będącego wiernym, mechanicznym odbiciem rzeczywistości. Panujący w pewnym okresie fotografiki symbolizm zaliczam również do naturalizmu, gdyż jego treść leżała wyłącznie w sferze literackiej, której pospolite przysztukowanie do fotografii było jaskrawo widoczne.

2. Wszelkie techniki szlachetne nie były i nie są formą wypowiedzi, lecz tylko zagadnieniem warsztatu, dlatego też nie biorę ich obecnie pod uwagę. Dla treści i charakteru wypowiedzi jest najzupełniej obojętne, czy praca wykonana jest w gumie, izohelii czy też czystym bromie. Poszczególne techniki mogą co najwyżej ułatwić lub utrudnić odczytanie treści, nie nogą jej zmienić.

3. W praktyce istnieją pewne możliwości wypowiedzi, o czym zresztą niżej, ale są one, jeżeli będziemy brali pod uwagę prawdziwą wypowiedź, a nie jej pozory, tak niesłychanie wąskie, że trudno na nich opierać przyszły rozwój fotografiki.

4. Naturalnie zdaję sobie sprawę, że grube ziarno spowodowane zostało koniecznością wykonywania zdjęć w złych warunkach, a przypadkowość ujęcia koniecznością szybkiego wykonania zdjęcia i wynikającym stąd brakiem czasu do wybrania odpowiedniego kadru. Nie mniej jednak obecnie te uboczne mankamenty zaawansowały do roli samodzielnych „smaczków”, stosowanych bez opamiętania i umiaru w celu nadania obrazowi „realistycznej faktury”.

5. Niesłusznie dlatego, że zdjęcia przypominające z pozoru obraz abstrakcyjny nie są nigdy zdjęciami abstrakcyjnymi. Ich trójwymiarowy odpowiednik znajduje się w naturze. Jest to, podobnie jak reportaż, krajobraz, akt czy portret, zwykły naturalizm fotograficzny, z racji swego powierzchownego podobieństwa do malarstwa bezprzedmiotowego nazywany abstrakcją

6. Najbardziej nowoczesna Leica jest w zasadzie udoskonaleniem pierwszego w historii aparatu fotograficznego. Istota pomysłu nie uległa zmianie.