

Opis bibliograficzny: Zbigniew Dłubak, *Drogi poszukiwań II*, "Fotografia", 1956, nr 11, s.2-3

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: abstrakcja, reportaż, subiektywność, obiektywizm

Tekst:

Artykuł ten ma być kontynuacją na szczytach poszukiwań właściwej postawy dla awangardy w fotografii polskiej. W listopadowym numerze „Fotografii” omówiłem jedną z dwóch anonsovanych możliwości, a mianowicie tę drogę poszukiwań, która zmierza do poznawania form i struktur nie spotykanych w codziennej ludzkiej praktyce. Wyróżniłem tam dwie tendencje: pesymistyczną, będącą manifestacją zwątpienia w poznawcze możliwości człowieka, i humanistyczną, poznawczą, ale z istoty swego ograniczenia poznawczego - minimalistyczną.

Na obydwu tych drogach nie widzę szans dla postępu sztuki fotograficznej, a uzasadnienie tego poglądu było treścią poprzedniego mojego artykułu.

Obecnie chciałbym przystąpić do analizy drugiej możliwości poszukiwań - fotografii ukazującej nam świat w wymiarach i skali dostępnej każdemu człowiekowi, świat składający się ze zdarzeń poddających się naszej codziennej obserwacji. Dla precyzyjniejszego wyjaśnienia różnicy między tymi dwiema możliwościami, a tym samym lepszego uwydatnienia specyficznych cech drugiego omawianego kierunku poszukiwań, muszę nieco odejść od tematu zasadniczego, tj. filozoficznego podłoża poszczególnych postaw artystycznych, i zająć się warsztatową stroną rozpatrywanych kierunków.

Dzieło sztuki jest specyficznym środkiem oddziaływania artysty na odbiorcę. Jeżeli zatem pominiemy proces twórczy, który jest przedmiotem oddzielnych badań, i założymy istnienie gotowego dzieła, to może być dokonany w tym istnieniu istotny podział na dwa

podstawowe elementy, pozwalający na dalszą analizę przedmiotu. Istnieje mianowicie wszystko to, co jest sprawdzalne, trwałe, niezależne od obserwatora, a więc o b i e k t y w n e i nazywamy to formą dzieła sztuki. W chwili zjawienia się odbiorcy występuje fakt działania tej formy; powstają wrażenia, uczucia, skojarzenia, myśli, słowem s u b i e k t y w n e procesy, zmienne w każdym wypadku odbioru dzieła sztuki, zależne nie tylko od samej formy tego dzieła, lecz również od skomplikowanych warunków odbierającego podmiotu. Sumę tych procesów nazywamy treścią.

Takie rozróżnienie treści i formy traktuję oczywiście jako właściwe tylko dla teorii sztuki. Nie ma ono pretensji do rozwiązywania skomplikowanego i raczej werbalnego sporu filozoficznego o znaczeniu treści i formy w ogólnej analizie przedmiotu. Rozróżnienie powyższe ma olbrzymie znaczenie dla analizy dzieła sztuki. Dla naszych celów bardzo pouczające będzie rozpatrzenie różnic tak rozumianej formy w omawianych kierunkach.

Co składa się na formę kierunku, którego podstawowym założeniem jest szukanie kształtów i struktur nowych, nie dających się wykryć zwykłą obserwacją? Oczywiście trudno byłoby zaliczać do sztuki te fotogramy, które są zwykłym obrazem dokumentacyjnym niezwykłości napotkanych przez skrzętnego poszukiwacza, rezultatem inwentaryzacji osobliwości formalnych tego świata. Nie chciałbym przeprowadzać w tym miejscu próby określania warunku od jakiego zależy zaliczenie obrazu do klasy dzieł sztuki. Zgodzić się jednak trzeba, że konieczne jest wymaganie czegoś więcej niż zwykłego i jakiegokolwiek powtórzenia napotkanych form choćby najbardziej oryginalnych. Niestety zbyt często zwolennicy nowoczesności wyrażają zachwyty wobec takich fotogramów. Sądzę, że należy uznać to raczej za pochwałę nie wyczerpanych możliwości natury niż adorację geniuszu artystycznego twórcy obrazu.

Zgodnie z zastrzeżeniem uczynionym powyżej, nie traktując ich jako krańcowo wytyczające przeciwstawne granice zjawisk artystycznych - chcę wymienić dwie różne, konsekwentne postawy, które trzeba uznać za niewątpliwie artystyczne i które występują w omawianym kierunku twórczości fotograficznej.

Pierwsza bliska jest tym wszystkim zjawiskom w plastyce, które ogólnie nazywa się abstrakcjonizmem. Obraz traktowany jest jako przedmiot mający samodzielny

był, nie naśladuje on niczego, nie odwołuje się do przedmiotów i spraw nie wchodzących w skład jego samego; jest on złożony z proporcji wyrażonych za pomocą kształtów oderwanych, niczego nie imitujących. W fotografice tego typu wielkie znaczenie ma odrealnienie przedmiotów użytych jako model do wykonania fotogramu i wprowadzanie dodatkowych elementów przez odpowiednią obróbkę laboratoryjną. Zerwa[s.3:]nie kontaktu z wszelkimi elementami istniejącymi poza fotogramem jest bowiem zasadą tej postawy twórczej. Zatem forma, czyli obiektywnie istniejący, sprawdzalny zespół środków działania takiego fotogramu ogranicza się do proporcji i wzajemnego oddziaływania na siebie kształtów i różnic walorowych.

Drugą postawę cechują inne środki działania na odbiorcę, a mianowicie gra podobieństwa kształtów zawartych w fotogramie do przedmiotów spotykanych w naturze. W tym wypadku całkowite wyparcie się przedmiotów, które posłużyły jako model do stworzenia kształtów obrazu, nie jest konieczne, przeciwnie, najsilniej działają wszelkie wieloznaczności powstające ze spięcia realnej odkrytej formy, będącej powtórzeniem formy fotografowanego modelu, z aluzją do innej, również realnie poza fotogramem istniejącej, choć nie stanowiącej odbicia żadnego aktualnie fotografowanego przedmiotu. Odwoływanie się do przedmiotów istniejących poza fotogramem (choć nie konieczne tych, które właśnie są fotografowane) wchodzi w zakres środków formalnych tej postawy twórczej.

Łatwo stwierdzić, że obie te postawy nie wychodzą w swej formule poza to, co jest istotne dla formy malarstwa czy grafiki. Abstrakcja i aluzyjne tylko odwoływanie się do przedmiotu istniejącego poza obrazem (z koniecznością malarskiego konkretyzowania go poprzez szukanie formy malarskiej, czy znaku malarskiego na ten przedmiot, co właściwie jest znów tworzeniem nowego przedmiotu o autonomicznym istnieniu) stanowią nieprzekraczalne granice malarstwa, okazało się bowiem, że próby naturalistycznego przedstawienia świata, nie mając siły autentycznego dokumentu, zawierają w sobie wszystkie słabości imitacji, dyskwalifikujące je jako sztukę. Poza te granice nie wychodzą również formalnie kierunki fotograficzne dotychczas zanalizowane.

Nie jest to oczywiście podstawą do odmawiania takim obrazom wartości artystycznej. Niemniej jednak trudno je nazwać fotografią, gdyż o przynależności do danej dziedziny nie decyduje technika w jakiej dzieło zostało wykonane, lecz wyciągnięcie konsekwencji ze specyficznych możliwości jakie ta technika daje. Poza tym przedmiotem naszych rozważań jest zagadnienie

awangardowości w fotografii. Awangardę zaś obowiązuje maksymalne wykorzystanie swoistych możliwości techniki, a w każdym razie obowiązuje poszukiwanie i rozszerzanie tych możliwości. Przystąpmy do zbadania wymienionego na początku tego artykułu kierunku fotografii opierającego się na przedmiotach i zdarzeniach podlegających naszej codziennej obserwacji. Forma staje się tutaj bardziej skomplikowana. Specyficzne dla fotografii czynniki są na tyle ważne, że zasada proporcji, stanowiąca istotę abstrakcji, schodzi na plan tak daleki, iż może być całkowicie poniechana bez uszczerbku dla wartości obrazu.

Podstawą formy tej fotografii jest jej dokumentalny charakter. Odwoływanie się do przedmiotu przestaje być aluzją - szukanie formy, czy znaku plastycznego na przedmiot jest zupełnie zbędne, bo forma obrazu służy jedynie do przekazywania odbiorcy faktu, że w pewnym momencie i w pewnym miejscu takie a nie inne przedmioty istniały i znajdowały się w takim układzie. A więc czynnikiem wywołującym przeżycia odbiorcy, czynnikiem działającym jest tutaj sytuacja. Fotogram jako przedmiot schodzi do roli notatki, której wartości tonalne i proporcje ważne są o tyle tylko, o ile wpływają na przekazywany obraz sytuacji. Nie jest więc to tylko jeden z wielu możliwych w fotografii kierunków, ale zasadniczy nawrót do odrębnej i dającej olbrzymie możliwości dziedziny twórczej, w której podstawowe wartości formalne można porównać nie tylko do wartości plastycznych, ale w wielkiej mierze odpowiednika doszukać się można w literaturze i teatrze, gdzie opis, czy odtworzenie sytuacji jest ważnym czynnikiem formy.

Analiza formy przemawia zdecydowanie na korzyść tego kierunku. Niewyczerpane możliwości odkryć sytuacyjnych, odszukiwanie specjalnych typów tych sytuacji, możliwość bogatej interpretacji filozoficznej, to chyba wymarzone warunki dla działania awangardy, szczególnie, że świadoma eksploatacja tego typu fotografii jest rzeczą nową, pełna możliwości odkrywczych.

Ponieważ przywykliśmy pod uogólnienia podstawiać rzeczy znane nam już z praktyki - chciałbym się zastrzec, że fotografii, którą nazywamy reportażową, nie uważam za zakończony idealny model tego, co omawiam powyżej. Jest ona chyba jedną z możliwych prób, zresztą bardzo cenną i dotychczas nie posiadającą żadnego konkurenta w swoim typie. Ale właśnie są możliwości przeanalizowania sytuacji i próbowania nowych form. Wskazuje na to fakt, że samo pojęcie fotografii reportażowej jest dość nieokreślone i prócz indywidualnych

typów twórczości dałoby się wyróżnić nawet poszczególne kierunki czy ich zapowiedzi w obrębie reportażu. Analiza taka przekracza ramy tego artykułu i domaga się osobnego miejsca.