

Opis bibliograficzny: Alfred Ligocki, *Jeszcze raz o wystawie „Wielka rodzina ludzi”*, "Fotografia", 1956, nr 6, s.9-11

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: reportaż, *Rodzina człowieka*

Tekst:

Nie oglądałem, niestety, osobiście wystawy paryskiej "Wielka rodzina ludzi" zorganizowanej przez Steichena, ale spał mi w ręce album świetnych reprodukcji - 435 z 503 wystawionych fotogramów, w którym zdjęcia ułożono według działów wystawy, a nawet zaopatrzone tymi samymi tekstami, o których pisze Marcel Cornu w „Lettres Françaises”. Mogę więc powiedzieć, że widziałem ją wprawdzie w znacznym zmniejszeniu, niemniej w sposób usprawiedliwiający wypowiedzenie o niej kilku uwag ogólnych.

Wystawa ta jest niewątpliwie wielkim wydarzeniem w historii fotografii, jednakże czytelnik „Fotografii”, „Świata” lub innych czasopism reprodukujących poszczególne jej dzieła z trudem tylko może sobie to uprzytomnić. Pełny wyraz i pełnię artystycznego oddziaływania uzyskują bowiem te dzieła dopiero w zespole. Odgrywają one rolę pojedynczych instrumentów w olbrzymiej orkiestrze filharmonicznej, która pod batutą Steichena gra monumentalną kompozycję o wspólności doli ludzkiej na całym świecie. Taki sposób wyzyskiwania fotografii artystycznej, nie miał, o ile wiem, precedensu, przynajmniej w równie wielkiej skali. Nie należy bowiem mieszać pojęcie tej wystawy z wystawami problemowymi z przeznaczeniem dydaktycznym, jak np. wieś dawna i obecna, architektura Warszawy itp. O znaczeniu i oddziaływaniu tej wystawy nie decyduje łączenie wielu dzieł według wspólnoty tematu, ani nawet ilustrowaniu problematyki ideowej. Tutaj dobór dzieł i ich własności służy nie ilustrowaniu, lecz artystycznemu wrażeniu tej problematyki. Poszczególne fotogramy nie działają tu na zasadzie ilustracji tekstu, lecz na zasadzie oddziaływania poszczególnych pól w poliptyku gotyckim. Porównanie dzieł na tej wystawie do instrumentów w orkiestrze należy tu pojmować możliwie dosłownie.

To pojęcie jest interesującą próbą wciągnięcia fotografii do konkretnych zadań społecznych i nadanie jej określonej publicznej funkcji. Na ogół bowiem społeczna funkcja fotogramu jest w chwili obecnej równie nieokreślona, jak obrazu sztalugowego. Zwłaszcza u nas, w obecnym układzie stosunków i przy obecnej niskiej chłonności rynku prywatnego, trudno sensownie odpowiedzieć na pytanie, dla kogo i po co tworzy się fotografie artystyczne typu oglądanego na wystawach ZPAF, jeśli nie chce się ograniczyć ich roli do laboratoryjnych prób nowatorskiego obrazowania plastycznego rzeczywistości. Jedynym stosowanym u nas sposobem wyrwania się z tego zakłętego koła jest współpraca fotografików z grafikami przy tworzeniu plansz wystawowych i plakatów.

Wystawa paryska wskazuje tu zatem nową drogę obfitującą w bogate możliwości wyzyskiwania swoistych cech fotografii. Okazuje się, że wyzwolenie się z mechanicznej dokumentalności zdjęcia nie musi koniecznie polegać na stosowaniu zasad obrazowania analogicznych do tych, które stosuje malarstwo i grafika, lecz że można je również osiągnąć przez podniesienie tej dokumentalności wraz z całą przypadkowością i ulotnością poszczególnych elementów obrazu jak gdyby do drugiej potęgi. Może ono nastąpić również przez postawienie obok siebie szeregu fotogramów, które uzyskują zdolność estetycznego oddziaływania dopiero przez fakt wspólnego występowania.

Jeśli się więc chce oceniać poszczególne dzieła składające się na wystawę Steichena - należy do nich przykładać dwie miary, jedną z nich mierzyć ich wartość jako instrumentów grających w orkiestrze, drugą zaś ich wartość jako instrumentów solowych.

Wiele z wystawionych fotogramów nie nadaje się w ogóle do grania partii solowych, podobnie jak w orkiestrze symfonicznej, nie nadaje się do tego np. bęben. Ich funkcja plastyczna powstaje najczęściej przez powtarzanie tego samego motywu w różnych wariantach, jak np. kapitalny zespół „My dwoje tworzymy mnogość”, przedstawiający w niemal identycznym ujęciu stare pary małżeńskie różnych ras i narodów, zespół obrazów przedstawiający dzieci bawiące się „w koło”, obywateli wkładających kartki wyborcze do urny i po części wielki cykl zdjęć „rodowych”. Obowiązuje tu estetyka fryzu ornamentacyjnego, w którym element podstawowy, np. kwiat, sam o sobie znaczy niewiele, natomiast działa dekoracyjnie przez rytmiczne powtarzanie się.

Mniej swoistym układem są wariacje na różne instrumenty. Motyw podstawowy zostaje powtórzony przez wiele odmiennych rozwiązań plastycznych. Należy tu cykl zabaw tanecznych, cykl grzebania i oplakiwania zmarłych i po części cykl spotkań miłosnych. Tutaj mamy już do czynienia z dwoistą funkcją i wartością fotogramów: z ich własnością jako instrumentów orkiestry i jako instrumentów solowych. Tutaj znajdziemy już dzieła, które nie tracą swych zdolności ekspresyjnych przez wyłączenie z zespołu,

Równie luźnym zespołem są zdjęcia obrazujące poszczególne fazy jakiegoś cyklu rozwojowego, jak np. zespół obrazujący narodziny człowieka.

Są wreszcie grupy, gdzie poszczególne dzieła połączone są jedynie bardzo ogólną wspólnotą tematu, np. cykl pracy ludzkiej. Tutaj już właściwie współdziałanie estetyczne zespołu ustaje i każdy fotogram mówi sam za siebie.

Są wreszcie pojedyncze fotogramy, które działają jak kolorowe snopy reflektorów - zanurzają poszczególne odsłony sztuki w określony nastrój. Należy tu „motyw przewodni” wystawy, a mianowicie bukoliczny i tajemniczy zarazem pastuszek grający na flecie oraz wielkie pejzaże, jak niezwykle sugestywny nokturn „Niech się stanie światłość” Wyna Bullocka, tegoż autora trochę surrealistyczny, trochę przypominający naszego Ociepkę, las z nagą postacią zagrzebaną w listowiu, sylwetki ptaków na ciemnym niebie rozjaśnionym przez (nieczytelne) księżyc - Williama Garnetta wspaniały z góry widziany pejzaż podgórski(nieczytelne) itd. Niekiedy rolę tę odgrywają sceny figuralne, jak np. postać zrozpaczonej dziewczyny skulonej na tle olbrzy[s.10:]miej ściany lub fotomontaż gospodyni na progu domu wiejskiego, na który sypią się lawiny wszystkich kłosów zboża. Jak widzimy, instrumentacja kompozycji Steichena jest bogata i różnorodna.

Równie bogata jest ilość koncepcji plastycznych poszczególnych fotogramów z tym tylko ograniczeniem, że są to wszystko bromy i to kształtowane środkami ortodoksyjnie fotograficznymi. Co prawda przy takiej kompozycji wystawy wszelkie izohelie, reliefy czy solaryzacje działałyby jak zgrzyt żelaza po szkle.

W znacznej części dzieł panuje konwencja reportażu. W doborze zdjęć kierowano się przede wszystkim odkrywczością i pomysłowością chwytania „na gorąco” charakterystycznych zdarzeń. Góruje to postawa opisana w artykule Boguckiego „Uwagi niefachowe” („Fotografia”

nr 7/55). „Reporter czy naukowiec zbrojny w kamerę wydaje mi się raczej podobny od myśliwca, który w ogromnym napięciu nerwów i uwagi śledzi bieg rzeczywistości, by jej nie spłoszyć, lecz zaskoczyć i uchwycić na kliszę w momentach najbardziej charakterystyczny dla obserwowanego procesu”.

Rezultaty osiągnięte przez niemal wszystkie zdjęcia tego typu są niezwykle. Nie ma wśród nich dosłownie ani jednego, który by pozostawiał widza obojętnym. Jest to prawdziwa lekcja artystycznego reportażu. Okazuje się, że i tutaj możliwości różnorodnych rozwiązań są bardzo liczne.

Oryginalną i na ogół niespotykaną metodą jest nawiązanie do fotograficznego prymitywu, jak to widzimy w cyklu „rodowym”, zwłaszcza w obrazie rodziny amerykańskiej - fotogramu Niny Leen. Właściwości fotografii z pierwszych lat jej istnienia lub fotografii odpustowej z sztywno ustawionymi postaciami gapiącymi się w obiektyw zostały tu przez spotęgowanie do granic jakiejś nadrealności, wyzyskane do sugestywnego wyrażania treści. Zatem i w fotografice możliwy jest Rousseau le Douanier. Inną koncepcją jest pomysłowe organizowanie treści anegdotycznej przy pozostawieniu problemów czysto plastycznych na drugim planie. Należy tu kapitalna pantomima komiczna Roberta Doisneau przedstawiająca scenkę na typowo paryskim quai z postacią policjanta patrzącego na kobietę wciśniętą w prawy górny róg obrazu, ta zaś z kolei patrzy za siebie, gdzie na niższym poziomie ulicy widać głowy całującej się pary. Obraz zamyka mała dziewczyna stojąca w prawym rogu na ławce i patrząca w lewo poza obraz. Do grupy tej należą zdjęcia również w rodzaju pary zagrzebanej w dołku plaży I szaleńczy wyścig samochodowy Radolpha Crane, orgiastyczny taniec brazylijski Leonti Piaskaya i wiele innych. Spotykamy też reportaże, gdzie „myśliwskie” szczęście fotografa łączy się z wysokimi walorami plastycznymi. Należy tu znakomita większość wszystkich zdjęć typu reportażowego. Jako przykład można podać: modlitwę Koreańczyka Margaret Bourke-White, pyszną starszą parę drzemącą na kamiennej ławie - Herberta Lista, przy czym mężczyzna podciągnąwszy nogawkę spodni ogrzewa sobie w słońcu zreumatyzowaną nogę, wspaniały w dynamice kompozycji, oglądany od tyłu „trójkąt” młodych ludzi Rauhausera, gdzie młody żołnierz całuje dziewczynę, a jej koleżanką [s.11:] opiera mu łokieć na barku patrząc przed siebie z nonszalanckim znużeniem.

Wreszcie spotykamy tu etiudy psychologiczne w rodzaju bogatej sceny rozbawionej widowni Artura Whitmanna.

Oprócz tych na gorąco chwytych fragmentów życia spotykamy również głęboko przemyślane i precyzyjnie wyrażone kompozycje o niezwyklej ekspresji, jak przejmujący obraz starej nędzarki żującej chleb - Cas Oorthuysa, pełen dynamiki obraz robotnika południowo-afrykańskiego homera Page, wspaniała „witrażowa” kompozycja budowy konstrukcji w Indiach Howarda Suchurek, napięte mięśnie robotnika-Szwajcara Jakuba Tuggenera, scena polowania na antylopy - NataParhmana, monumentalna, „kubistyczna” kompozycja Murzynki z dziećmi Cosnueli Kanga lub olśniewająca plastycznie scena zabawy dzieci na mokrym bruku Szweda Pal-Nilsa Nilssona. Należą tu również owe pojedyncze obrazy rzutujące nastrój na poszczególne grupy problemowe. Wstawa Steichena może stać się cennym sprzymierzeńcem naszej fotografii w jej poszukiwaniach odkrywczosci form i treści. Przede wszystkim pokazuje możliwości niestosowanej dotychczas formy kompleksowego komponowania fotogramów, szczególnie przydatnej do ideowego przeobrażenia świadomości społecznej.

Powinna ona również przywrócić naszej fotografice pewną równowagę pomiędzy artystycznym reportażem reprezentowanym na Zachodzie przez Bressona, a eksperymentami nowego sposobu obrazowania.

Miałem sposobność oglądać szereg zdjęć przygotowanych przez kilku czołowych fotografików na najbliższą Ogólnopolską Wystawę Fotografiki. Były to w znacznej większości obrazy drugiego typu. Wydaje się, że wahadło tkwiące w okresie 1949-1954 w okolicach fotografii prasowej wahało się w kierunku wręcz przeciwnym, ku eksperymentom formalnym. Być może myślę się i wnioskuję na podstawie materiału jednostronnego - w każdym razie nie negując palącej potrzeby takich eksperymentów chciałbym ostrzec przed popadaniem w jednostronność.

Zdjęcia typu „myśliwskiego” wyzyskujące zdolność kamery do chwytania błyskawicznie przebiegających zjawisk, są u nas ciągle jeszcze nieodkrytym lądem, w głąb którego chyba tylko Sławny i Kosidowski podejmują wyprawy wracając z bogatym łupem. Nie należy jednak mimo zewnętrznego podobieństwa mieszać zdjęć tego rodzaju ze straszliwymi prymitywnymi i lakierniczymi obrazkami uśmiechniętych traktorzystów i murarzy, które zakłamywały przez pięć lat obraz naszej rzeczywistości. Wystawę Steichena powinni poznać wszyscy polscy fotograficy. Najlepszym rozwiązaniem byłoby sprowadzenie jej do Polski. Gdyby się to jednak okazało nierealne - proponuje sprowadzenie dla wszystkich oddziałów ZPAF przynajmniej

kilkudziesięciu egzemplarzy albumu tej wystawy. Zarząd główny ZPAF ma zatem przed sobą wdzięczne zadanie.