

Opis bibliograficzny: Zbigniew Dłubak, *Z rozmyślań o fotografice*, „Świat Fotografii”, 1948, nr 10, s. 2-3

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: dokument, naturalizm, tytuł, historia fotografii

Tekst:

Seria pierwsza

1.

Brak wspólnego języka i wspólnych usiłowań między fotografią a innymi dziedzinami plastyki stał się dziś faktem oczywistym. Rzecz dziwna. Fotografika, od zarania swych dziejów włączona do rodziny sztuk plastycznych, w pewnym momencie, po okresie triumfów – skapitulowała. Zakorzeniło się mniemanie, że nie można wyjść poza impresjonizm, że to ostatnie słowo fotografiki. Tymczasem inne dziedziny posunęły się już daleko i dziś stoją wobec zupełnie nowych zagadnień.

Fotografia powstała w nieszczęśliwym okresie. Konwencja naturalistyczna, panująca wszechwładnie w plastyce od baroku – przeżywała wówczas kryzys. Był to czas, kiedy oficjalne malarstwo tonęło w pseudoklasycznym akademizmie, a narastający przeciw niemu bunt znajdował się jeszcze w podziemiu. Bunt ten wówczas jeszcze nie wyszedł poza hasła rewizji systemu pracy artysty (kontakt z naturą, odrzucenie kanonu pseudoklasycznego). Później nieco rodzący się i zdobywający sobie prawo bytu impresjonizm nie był w gruncie rzeczy zaprzeczeniem naturalizmu, a wprost przeciwnie jego ukoronowaniem i ostatnim przedśmiertnym przeblyskiem. Fotografia trafiła więc na okres, w którym niepodzielnie panował naturalizm. Ogromnym plusem tego faktu stało się zwrócenie uwagi na fotografię, jako na technikę, którą może posługiwać się plastyk. I rzeczywiście, zanim zawojowała ona inne dziedziny życia, stała się narzędziem w rękach artystów. Ale tu się zaczyna tragedia.

W owym czasie nie przeczuwano jeszcze wielkiej formalnej rewolucji w plastyce i uważano, że zgodność dzieła sztuki z naturą w sensie bezpośredniego i wiernego odbijania jej obrazu, mimo pewnej swobody interpretacyjnej, jest jego cechą, toteż nie uderzył nikogo fakt, że ta właśnie cecha jest najistotniejszą i wielką właściwością fotografiki i że to właśnie czyni z niej instrument oryginalny, różny od innych technik plastycznych nie tylko

narzędziem ale i tworzywem. Nikt nie przeczuł, że technika ta wprowadzona do plastyki i świadomie wykorzystana może dać zupełnie nowe, niepowtarzalne w innej dziedzinie interpretacje zjawisk. Nikt wówczas nie domyślał się, że istotą interpretacji fotograficznej, jej atrybutem – jest właśnie wierność i bezpośredniość w odniesieniu do przedmiotu.

Ta właściwość fotografii utwierdziła większość twórców w przekonaniu, że nie sposób wyjść poza naturalizm. Z drugiej strony próby szukania nowych dróg z reguły kończyły się nie tylko odejściem od naturalizmu, ale i odejściem od techniki fotograficznej (mechaniczne formowanie obrazu srebrowego, fotomontaż itp.).

I niestety stało się faktem, że z małymi wyjątkami zna się dziś fotografię skończoną formalnie, obnażoną przez lepsze podręczniki dla fotoamatorów, fotografię, która nie ma tajemnic, którą nie widzi żadnych perspektyw przed sobą, która w takim razie przestaje być sztuką a staje się techniczną rutyną.

2.

Podstawowe tworzywo fotografii – przedmiot w transpozycji optycznej (działanie obiektywu) – wytycza pozornie nieprzekraczalne granice naturalistycznego wypowiedzania się. Oznacza to, że artysta nie widzi innych możliwości, oprócz podchwytywania układu przedmiotu, oraz jego specyficznej wymowy tzw. „nastroju” i przenoszenia go w możliwie nieskalanej formie na obraz fotograficzny, ewentualnie przez dokonanie odpowiednich technicznych zabiegów – wytworzenia złudzeń, że takie przeniesienie miało rzeczywiście miejsce. Miarą wyrazistości i trafności artystycznej ma tu być wrażenie autentyczności przedmiotu i nastroju, który działa w obrazie przez asocjację z takim samym układem w naturze. W pracy rzetelnego fotografa zaobserwować można dwa zasadnicze kierunki usiłowań.

Pierwszy, zwykle świadomie podejmowany – to czynienie zabiegów dla uzyskania możliwie największej zgodności z naturą w sensie bezpośrednim, to znaczy – uzyskania ogólnej tonacji, modelacji brył, faktury powierzchni przedmiotów oraz ich przestrzennego rozmieszczenia, dających możliwie najwierniejsze odbicie układu istniejącego albo mogącego istnieć – tak aby przeciętny widz mógł bez trudu odczytać fotogram w znaczeniu rozpoznania przedmiotów i ich szczegółów. Ten kierunek starań można podciągnąć pod kategorię rzemiosła fotograficznego. Drugi kierunek mieści w sobie wszystko to, co istotnie stanowi o artyzmie, a więc kompozycję plastyczną czyli układ płaski plam i linii, układ przestrzenny planów, stosunek natężeń czerni i bieli (walor) i jakości przechodzenia jednych w drugie, oraz napięcia kierunkowe w zestawieniu z głównymi osiami mas kompozycyjnych,

dalej, ściśle związane z kompozycyjnymi elementami, ale zależne od stosunku ukształtowania naszej świadomości do rzeczowej strony obrazu – skojarzenia dające uczuciowe zabarwienie całości dzieła. Wartości, tworzące drugi kierunek usiłowań fotografików, są w większości wypadków wykorzystywane niezupełnie świadomie i – co gorsze – traktowane są tylko jako okrasa dla usiłowań rzemieślniczych, a poza tym obracają się przeważnie w zużytym, wyświechtanym kręgu „romantycznych nastroików”. Dokonania kompozycyjne nie wychodzą poza ramy „oryginalnych ujęć” i nadzwyczajnych skrótów perspektywicznych. Konwencja naturalistyczna wyryła tak silne piętno na naszej świadomości, że nie odważamy się na zrzucenie zbędnego balastu i nie dobieramy się do środków bogatych a jeszcze nie wykorzystanych w pełni – wymowy form przedmiotów i ich wartości skojarzeniowych. Zamiast marginesowo traktować te czynniki – trzeba zwrócić się w ich stronę i w nich szukać możliwości nowego traktowania fotografii – uczynić w niej formę wysokich jakości plastycznych. Takie postawienie sprawy przyczyni się do zmiany dotychczasowego niewolniczego stosunku fotografii do natury. Rzeczywistość wtedy stać się może w pełnym tego słowa znaczeniu artystycznym tworzywem, nie tylko nie ograniczającym nas do zakresu bezpośrednio oddanych obrazów natury, ale przeciwnie – otwierającym perspektywy nowych środków wyrazu plastycznego – nieosiągalnych w innych dziedzinach sztuki.

3.

Na płaszczyźnie postulatów specyficzności fotografii, jako sztuki rozpatrywać należy sprawę tytułów fotogramów.

Tytuł spełnia nie tylko, jak się pozornie wydaje rolę katalogowo-rejestracyjną. Ma on określić możliwie precyzyjnie, co chciał nam artysta powiedzieć, tworząc obraz; ma kierować zainteresowanie widza na istotną wymowę dzieła, nastawić go na eliminację zbędnych dociekań na temat szczegółów a wskazać źródła właściwych wrażeń. Pogląd, że obraz powinien działać bez żadnych podpisów, a więc, że rozbudowany tytuł jest niepotrzebny – nie wytrzymuje krytyki. Jest to bowiem działanie tak subtelne, tak trudne czasem do rozszyfrowania, że, szczególnie w wypadku, widza nieprzygotowanego – pewne nastawienie uwagi we właściwym kierunku nie tylko nie przeszkodzi, ale wręcz dopomoże zrozumieć i odebrać właściwe wrażenia od fotogramu. Tytuł więc pełnić może poważną rolę wychowawczą.

Ale tytuły „martwa natura” albo „sosny nad jeziorem” nic nie dają – szczególnie kiedy są powtórzeniem tego, co bezpośrednio i oczywiście widać na obrazie. Nic też nie

dadzą komentarze na temat miejscowości, do jakiej prowadzi droga uwidoczniiona na zdjęciu, ani inne temu podobne uwagi. Tytuł musi sięgnąć głęboko w plastyczną treść obrazu, musi odsłonić przenośnię fotograficzną, musi być wskazaniem, czy chcieliśmy widza zasmucić, czy uradować go, a może zainteresować jakąś sprawą, albo podzielić się silnym wrażeniem odebranym od zdarzeń czy przedmiotów a zaklętym w kształty plastyczne.

Tytuł musi dokładnie określić artystyczną treść obrazu a jest to często treść skomplikowana, posiadająca delikatne odcienie znaczeniowe – tak że bezpośrednią formą nie da się tego, wyrazić.

Nie wolno wtedy obawiać się użycia przenośni poetyckiej. Nie będzie to połączenie literatury z fotografią. Literackość obrazu polega bowiem na przechodzeniu jednolitego wrażenia plastycznego w treściową narrację, a tu mamy do czynienia tylko z precyzyjniejszą formą językową tytułu, z dokładniejszym określeniem kierunku działania obrazu.

Tradycyjna forma tytułu nie może zadowolić, gdyż określa ona w niekonkretny i ogólny sposób zjawisko czy przedmiot – bez bliższego podania istoty wymowy układu plastycznego i zestawienia przedmiotów, które jest niepowtarzalne i jedyne, a jeżeli obraz jest dziełem sztuki – tak wybitne, że pominąć go w tytule – to zamiast istoty rzeczy podawać tylko mało interesujące z artystycznego punktu widzenia szczegóły techniczne.

Dawna forma tytułu potwierdza błędne mniemanie większości widzów, że wobec obrazu powinniśmy sobie zadawać pytanie: „co to jest?” i jeżeli natychmiast znajdziemy odpowiedź – wszystko jest w porządku. Cały wysiłek artysty jest wówczas zmarnowany, a tytuł rozgrzesza nieświadomego widza, który powinien być pouczony, że ważne jest wrażenie odebrane od formy i przedmiotów na obrazie, a nie same przedmioty lub sprawa, z czego one mogły być zrobione i gdzie się znajdowały podczas fotografowania.