

Opis bibliograficzny: Jan Sunderland, *Cechy narodowe w fotografice*, „Ziemia”, 1932, nr 10-11-12, s. 258-263

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, psychologia zbiorowa, cechy narodowe

Tekst:

I.

Dziedzina psychologii etnicznej – narodowej i rasowej – i jej przejawów artystycznych jest nowa i pozbawiona dotychczas podstaw naukowych, opiera się zaś prawie wyłącznie na bardziej lub mniej luźnych spostrzeżeniach subiektywnych. Dlatego trudno dziś ustalać tezy ogólne, trudno doszukiwać się jej praw. Można najwyżej wyrażać przypuszczenia, które mogą dopiero stać się punktem wyjścia dla badań. O wiedzy obiektywnej zawczasie nawet myśleć. Z tem zastrzeżeniem pragnę podzielić się spostrzeżeniami na temat, który od roku wszedł na łamy wydawnictw fotograficznych i pewno nieprędko z nich zniknie.

II.

Nie od rzeczy będzie streścić pokrótce poglądy, wypowiedziane w dotychczasowej dyskusji. Pierwszy strzał padł ze strony znanego dr. Wieczorka. W artykule, umieszczonym w „Miesięczniku Fotograficznym” w styczniu 1931 r. dr Wieczorek wyraził pogląd, iż fotografia nadaje się raczej do odtwarzania, niż do przetwarzania w sensie malarskim. W charakterze rysunku przejawia się zawsze stereotypowa indywidualność soczewki, a nie indywidualność fotografa. Oryginalność fotografa może się manifestować: 1) w oryginalności tematu – co jest zasługą życia, nie fotografa, i 2) w oryginalności kompozycji. Zdaje się, że

oryginalność kompozycji nie może zaświadczyć o odrębności rasowej artysty. Zdaje się, że to, co uchodzi w fotografii za objaw rasy czy narodowości, jest jedynie skutkiem oryginalności tematu, na którą artysta nie ma wpływu. Różnica między niebem Bułhaka a niebem amerykańców jest taka, jak różnica między niebem polskim a niebem amerykańskim. Okrzyczana nowość, jaką wprowadzili japończycy, sprowadza się do kompozycji, a pytanie jeszcze, czy ten typ ujmowania obrazu nie był już dawniej znany w Europie lub Ameryce. Pozatem nie ma w nich nic japońskiego. Sama kompozycja nie jest w stanie przejawiać narodowości wzgl. rasy. Stąd wniosek, że fotografika jest sztuką nawskroś kosmopolityczną, narodowo bezbarwną.

W następnym, t. j. lutowym numerze tegoż pisma jego redaktor, prof. Świtkowski, polemizując z dr. Wieczorkiem, oświadczył, że obiektyw jest dla fotografika tem, czym oko dla malarza. Tematem przyszłego obrazu jest nie to, co on widzi, lecz to co czuje podczas patrzenia. Indywidualność twórcy zaczyna się w głównej części dopiero na pozytywie. Dopiero t. zw. „swobodne” techniki pozytywowe dają to, co się czuje.

Bułhak w Ameryce wyszukiwałby motywy, przypominające Polskę i wyrażałby w nich nie przedsiębiorczość amerykańską, lecz sentyment słowiański. Biorąc za temat farmę, nie wysuwałby na pierwszy plan maszyn rolniczych, roślinności lub urządzenia mieszkania, lecz za przedmiot główny obrałby drogę do farmy, pastwisko, lub dziecko nad strumykiem, a wszystkiemu temu nadałby nastrój oświetleniem i walorami tonalnymi. Amerykanin w Polsce szukałby drapaczów chmur, fabryk, dworców kolejowych. Prof. Świtkowski kończy oświadczeniem, iż nie idzie o to, co jest przedstawione, tylko jak i przez kogo. To ostatnie oświadczenie nie jest jednak sprecyzowane dokładnie, ani umotywowane.

Następnie, w „Almanachu Fotografiki Wileńskiej”, wydanym w kwietniu r. z. pojawił się artykuł prof. Bułhaka p. t. „Narodowość w fotografice” o następujących tezach: Kompozycja polega na wyborze wolnym i osobistym tego, co jest artyście bliskie. Oblicze narodowe jednostki odbija się w predylekcji do pewnych typowych cech jego środowiska. Wybór fotografika polaka kieruje się do szerokiego gestu i szlachetnego pojmowania życia, zaczerpniętego z soków ziemi, z jej najlepszych pierwiastków rolnych i polnych. Z natury związani ze wsią, z ziemią, stoimy na gruncie ziemi – matki, i nawet uwięzieni w mieście, stronimy od jego trywialności i brzydoty, a szukamy promienistości słońca w krętym zaułku, duszy, przeglądającej przez ludzkie oczy, surowej poezji pracy i gorączkowego tętna wysiłku i ruchu – dostojnych pierwiastków trwałości i ludzkości.

Wreszcie, w sierpniowym „Miesięczniku Fotograficznym” dr. Wieczorek, replikując Świtkowskiemu i Bułhakowi, twierdzi iż dzisiejsze formy możliwości przetwórczych w fotografice nie wystarczają, aby nadać jej piętno rasowo-narodowe. Większość polskiej fotografii nie przejawia polskiej sztuki narodowej. Można przypuszczać, że wielka sztuka nie doczekała się wielkich adeptów. Kosmopolityczną jest fotografia czysta, bo rysunek fotograficzny jest zawsze jednaki – mechaniczny. Techniki szlachetne zwiększają możliwość syntetyzowania, ale linja pozostaje bez zmiany.

Naogół tedy w dotychczasowych głosach znajdujemy bądź negację narodowości w fotografice, bądź szukanie jej w temacie zdjęcia.

III.

Mówiąc o narodowości lub rasie w fotografice i wogóle w sztukach plastycznych musimy ustalić na wstępie, że błędem byłoby szukać cech narodowych, względnie rasowych, w każdym dziele i u każdego twórcy.

Przedewszystkiem więc, z twórczości każdej chwili należy odrzucić ogromny odsetek dzieł naśladowanych. Pęd do twórczości jest silniejszy od indywidualności. „Niema nic rzadszego od myśli własnej”. Cechy własne – indywidualne i narodowe – giną u większości twórców pod naporem snobizmu i mody, lub szczerego podziwu: pod naporem tego wszystkiego, co podpada pod pojęcie „obcych wpływów”. Fakt ten zanotowała historia literatury, malarstwa, muzyki, nawet historia form ustroju społecznego i państwowego, języka i prawa. W każdej epoce odbywał się pochód tryumfalny czyjejś sztuki, czyjejś psychiki, przez cały świat cywilizowany; każda miała swoje ulubione tematy, podejścia do tematów, nastroje – szereg czynników, niwelujących cechy indywidualne i grupowe, składające się na koloryt lokalny. Takimi były: malarski akademizm, romantyzm, impresjonizm, kubizm i wiele innych kierunków, rodzących się przeważnie we Francji i naśladowanych z zapalem i z zaparciem się własnych cech i skłonności (indywidualnych i narodowych) przez artystów całej prawie Europy.

Następnie – i to ma szczególne znaczenie w fotografice – istnieją przedmioty o tak wybitnym charakterze własnym, że podbijają artystę, narzucają mu swoją treść z taką mocą, iż jeśli przedmioty te są same twórcami obcej psychiki, obcego artysty, to zawarta w nich obcość może przeważać nad zdolnością twórczą i przetwórczą artysty, które je obrał za temat. Mam na myśli głównie architekturę monumentalną. Teatr grecki, katedra gotycka, pagoda

indyjska mają charakter narodowy tak silny, że ich obraz, narzucając psychice widza wizję swojego twórcy, może uniemożliwić wytworzenie się wizji własnej.

Nie sposób wyliczyć wszystkich czynników, mogących przekreślić w dziele narodowość autora. W każdym razie nie ulega wątpliwości, że z powyższych względów nie można pod sztuką narodową rozumieć sztuki, uprawianej przez osoby danej narodowości. Nie wszystko, co tworzą polacy, stanowi sztukę polską. Dopiero po usunięciu z naszych badań twórców nieszczerých i naśladowniczych możemy przystąpić do zagadnienia: czy istnieje sztuka narodowa w dziedzinie fotografii.

IV.

Dla ułatwienia sobie dociekań zauważmy jeszcze jedno. Twórczość fotograficzna tych autorów, których uważamy za najsilniej wyrażających swoją narodowość wskazuje prawie zawsze pokrewieństwo z twórczością artystów-plastyków (a czasem i nie tylko plastyków) tego samego narodu. Pomiędzy fotografikami, a malarzami, rysownikami i grafikami jednego narodu istnieje niewątpliwie duża łączność duchowa.

Weźmy np. znanego hiszpana J. Ortiza Echague. Niektóre jego dzieła, pomimo wybitnie indywidualnego charakteru, przypominają Velazqueza („Pijaków”), Goyę, a najbardziej Zuloagę (np. „Turregano:”)... czym? nie naśladowaną kompozycją. Trochę typami ludzi, lecz nie to stanowi istotę ich pokrewieństwa, a głównie – nastrojem i charakterem.

A tak charakterystyczny, tak łatwo rozpoznawalny, więc indywidualny Missonne: od razu nasuwają się reminiscencje niektórych północnych francuzów – Millet’a, Corot’a, Troyon’a, Diaz’a, a z drugiej strony synów „tłustej zmiany flandryjskiej” Hobema i Cuyp’a.

Podobne analogie znajdujemy i u anglików (pejzaż, anegdota), japończyków i innych

U niezaprzeczonego przedstawiciela reprezentacyjnego fotografii polskiej – Bułhaka – znajdziemy bez trudu analogie z Wyczółkowskim, Stanisławskim i Grottgerem, tak jak u Platera-Zyberka spostrzegamy analogie z Chełmońskim i Masłowskim.

Dlaczego pnie drzew Bułhaka są pokrewne „Puszczy” Grottgera i lasom tatrzańskim (nie tylko litewskim) Wyczółkowskiego? Dlaczego ten sam motyw lasu nie przypomina żadnego z artystów Polskich ani u Melga Missonne’a ani u świetnego tyrolczyka dr. Defnera, ani u Anglika Hughes’a („October sunshine:”)?

V.

Stajemy przed najtrudniejszym zadaniem: przed określeniem, jakie cechy konkretne są cechami specyficznymi poszczególnych narodowości w dziełach fotograficznych, względnie w plastyce wogóle?

Przypuszczenia moje są natury subiektywnej. Oczywiście, mówię tylko o ogólnych tendencjach; niezawsze ziszczają się one w poszczególnych dziełach. Można by powiedzieć, że cechami narodowymi nie są cechy dzieł sztuki danego narodu, lecz raczej te cechy, których nie ma sztuka innych narodów.

Więc za cechę specyficzną np. sztuki polskiej uważam sentyment (nie sentymentalizm): marzycielstwo, uczuciowość i lubowanie się w uczuciowości. Może to być sentyment rozlewny, może być bujny bez krańcowości, miarkowany bądź przez liryzm, bądź przez humor. Obraz polski jest zwykle przesiąknięty uczuciem i, przeważnie, marzeniem. Dlatego obcą polskiej sztuce jest nowa rzeczowość – intelektualna wizja przedmiotów „an sich”, wyrwanych z organicznej całości świata, bytujących nieruchomo.

Włosi i francuzi odznaczali się w malarstwie od wieków dążeniem do dekoracyjności. Włosi – głównie w układzie sylwet, tworzących piękne, wyraziste linje, przeważnie krzywe i nierównoległe. Linje te przecinają się przeważnie pod kątami ostreimi; zbiegają się zwykle do punktów przecięcia podobnie jak żebra sklepienia gotyckiego w punkcie wsparcia na filarze (odwrotnie zaś niż w ostrołuku). Cechy te znajdują najsilniejszy wyraz w obrazach szkół sienneńskiej i florenckiej, lecz żadnej szkole włoskiej nie są zupełnie obce.

Dekoracyjność francuska wyraża się głównie w traktowaniu obrazu, jako płaszczyzny wielobarwnej lub wielowalorowej. Poussin, Claude Lorrain, Watteau, Monet, Latouche czy Carrière wykazują rozmiłowanie w plamach światłocienia lub barwy.

U obu narodów forma ma znaczenie bez porównania większe od treści obrazu, od anegdoty.

Fotografika włoska i francuska nie wykazuje powyższych tendencji; dlatego może pozbawiona jest kolorytu lokalnego, choć korzysta, rzecz oczywista, z tematów lokalnych. Fotografika włoska i francuska nie znalazły jeszcze własnej drogi. Wyjątek stanowi Demachy, subtelny poeta gry walorów, prawy francuz.

Hiszpanów charakteryzuje wysokie napięcie dramatyczne, bujność przeżycia. Wszystko jest u nich w stanie przejściowym; bądź w stanie dramatycznej akcji (Goya), bądź też – częściej – w stanie naprężenia siły potencjalnej, która wnet się wyzwoli. Pierwszorzędne walory dekoracyjne nie usuwają w cień wewnętrznej, tematycznej treści obrazu; raczej przeciwnie, podkreślają ją i nadają jej mocne tętno. [s. 261:]

Anglików scharakteryzować trudniej. W każdym razie jednym z ich zamiłowań jest anegdota. Anglik lubi literaturę w sztuce plastycznej (Hogarth, prerafaelici). Lubi również tężyznę, spokój i humor. W obrazach angielskich niema ani bezwładu, ani hysterji; jest prawie zawsze zdrowie, pogoda.

Zwrócę jeszcze raz uwagę na fotografię japońską, której oryginalność narodowa najbardziej może, obok hiszpańskiej, bije w oczy.

Zdaniem dr. Wieczorka oryginalność japończyków sprowadza się do kompozycji, przyczem nie jest wykluczone, że ten typ ujmowania obrazu był już dawniej w Europie lub Ameryce.

Otóż oryginalność, sprowadzająca się do kompozycji – to nie jest mało. To nawet bardzo dużo jeśli w grę wchodzi kompozycja tak mądrze przemyślana, tak owiana artyzmem, tak odmienna w układzie rytmicznym składników formalnych, plastycznych (w odróżnieniu od pojęciowych). Bo to są istotne cechy kompozycji japońskiej, zarówno w fotografice, jak i w malarstwie i grafice: głębokie przemyślenie, ogromna subtelność, skąpanie w emocji artystycznej, osobliwy układ rytmiczny – dyskretny, lekki, unikający z daleka przeładowania płaszczyzny obrazu – i osobliwe, nader dyskretnie podejście do tematu: umieszczanie na obrazie tylko części tego, co się ma do wypowiedzenia, sugerowanie bardziej niż przedstawianie, pozostawianie istoty rzeczy w płaszczyźnie domyślności widza, jego zdolności kojarzenia i syntetyzowania elementów niezwiązanych. Przypomnijmy sobie „W świetle księżyca” Kokubuna, gdzie prostokącie obrazu widnieją: w prawym górnym rogu blizkie gałązki i księżyc, w lewym dolnym zarys balustrady mostu z niewyraźną sylwetką ludzką – i nic poza tem: Oto obraz uzyskany za pomocą kosmopolitycznej soczewki i niemniej kosmopolitycznych – kliszy, wywoływacza i papieru, a mający za tem (w znaczeniu pojęciowym) również „kosmopolityczne” gałązki, księżyc, balustradę, niewyraźną osobę i ciemne niebo nocne. A przecież japońskość zen bije, podobnie jak z obrazów Hokusaja i Hirosiziego. Więc w ręku twórcy - japończyka kosmopolityczne narzędzia, materiały i tematy dały dzieło o silnym charakterze narodowym japońskim.

VI.

I oto, zdaje mi się, gdzie leży sedno zagadnienia. Nie negujemy absolutnie roli tematu, jako jednego z czynników, składających się na charakter narodowy dzieła sztuki, które ten charakter ma, lecz nie przypisujemy mu większego znaczenia. O charakterze narodowym decyduje przede wszystkim to wszystko, co wyraża najszczerszą, najbardziej bezpośrednią, w pewnym sensie najgłębszą warstwę psychiczną twórcy: jego podświadomość. A ta wyraża się nie tematem, a podejściem do tematu i – najbardziej – układem formalnym całego obrazu i jego poszczególnych części, na przykład – rytmem kompozycji, układem rysunkowym, linjowym, czy walorowym, plamowym, czy obecnością elementów geometrycznych lub ich brakiem, stopniem kontrastowości, ostrości, symetrii, układem kompozycji płaskim, czy plastycznym, bryłowatym i t.d. i t. d.

Tak więc, wracając do przykładów, polskiej psychice, jej cechom pojęciowym: sentymentowi, marzycielskości, pewnej miękkości – odpowiada zamięłowanie do linii o łagodnych krzywiznach, unikanie zaś linii prostych i łamanych, jakoteż budowania kompozycji na kątach prostych; dalej, prowadzenie wzroku w dal, w głąb obrazu. Poza tem polska plastyka traktuje obraz raczej konturowo, niż plamowo co osiąga swój najwyższy wyraz u Wyspiańskiego), a jeśli nawet plamowo, to w każdym razie plamami odgraniczonymi od siebie wyraźnymi konturami, a nie przechodzącymi jedna w drugą niepostrzeżenie („Wilno”, „Lato”, „W parku belwederskim”, „Opłotki” Bułhaka, reprodukowane w jego „Fotografice”). Zauważmy mimochodem, że te same cechy formalne wykazuje prawie cała polska twórczość artystyczna ludowa, czyli sztuka, najbardziej wolna od nieprzetrawionych wpływów obcych. Hafty, koronki, wycinanki, malowanki, pisanki naogół starannie unikają tematów geometrycznych, lubują się natomiast w motywach roślinnych, miękkich, krągłych, pozbawionych ostrości, właściwej linjom prostym i łamanym. Pozornym wyjątkiem są t. zw. potocznie „pasiaki” wełniane komponowane w równoległe pasy, więc w linie proste; jednakże ze sposobu ich użycia jako zapasek i kiecerek (lud nigdy nie popełnia błędu rozwieszania ich na ścianach) wynika, iż oko widzi je tylko wtedy, gdy rozkładają się krągło w formie krynolin. A wystarczy przejść do sąsiednich rusinów (białorusinów, ukraińców, hucułów), aby znaleźć obfitość motywów dekoracyjnych, opartych na linjach i kątach prostych.

Być może w związku z tem poszukiwaniem form miękkich stoi zamiłowanie do niektórych tematów: do dróg polnych, do drzew, do obłoków (Bułhak, Plater, Chełmoński, Fałat).

Napięcie dramatyczne, niesamowitą wizyjność hiszpanów wywołuje przede wszystkim podział obrazu na płaszczyzny mocno z sobą kontrastujące, a nie przechodzące jedna w drugą stopniowo, lecz oddzielone ostro zarysowanymi konturami, tak wyrazistymi, jak rytmy hiszpańskich pieśni ludowych, dalej, częste używanie form ostrokątnych, linji wzajemnie się przenikających.

Pokrewieństwo nastroju i stylu zachodzące pomiędzy J. O. Echague a Zuloagą i jego wielkimi poprzednikami polega na rozkładaniu analogicznym sposobem mas światła i cieni, traktowaniu kompozycyjnym głowy w stosunku do reszty postaci, jej oświetleniu, specyficznem traktowaniu pejzażu, jego tła i t. p. cechach formalnych.

Inne cechy formalne znajdziemy w statecznej sztuce anglosaskiej, zrównoważonej zarówno nastrojowo jak i plastycznie, nierzadko aż do monumentalności. Mortimer, Marcus, Adams, Hughes, Keighley, Mowlam dostojnie przedłużają drzewo genealogiczne Reynolds'ów, Constable'ów, Turner'ów.

Podjmując przykład prof. Świtkowskiego, tę samą zadrzewioną drogę, w Polsce czy na fermie amerykańskiej, mogą fotografować Bułhak, Missonne i Keighley; ale Bułhak uczyni to w tej porze i z takiego miejsca, odległości i wysokości, aby otrzymać mało kontrastowe walory i łagodne krzywe linje, prowadzące wzrok w dal; Missone, aby zapęłnić płaszczyznę obrazu jasnymi i ciemnymi plamami bez określonych granic i skoncentrować zainteresowanie widza gdzieś w okolicy pierwszego planu; Keighley aby stworzyć pejzaż o zrównoważonych, mocnych bryłach drzew, ziemi i nieba – dekoracje do opowieści, która dobrze się kończy. A japończyk stanie w nocy pod samym drzewem, żeby otrzymać dwie zwieszające się, pięknie wykrojone gałęzie w jednym rogu, i umieści księżyc, przekreślony lub podkreślony chmurką, naprzeciwnie.

VII.

Czy sztukę narodową można tworzyć świadomie?

Jestem zdania, że w znikomej tylko mierze. Charakter narodowy dzieła sztuki jest prawie wyłącznie wyrazem stanów i procesów, zachodzących w podświadomości. Obraz

artystyczny powstaje zasadniczo z emocji estetycznej, z realizacji wizji intuicyjnej. Świadoma wola może tylko wprowadzić poprawki (względnie dążyć do stwarzania warunków, wywołujących powstanie tej wizji), nie może natomiast dać konstrukcji artystycznej, nie zastąpi wyładowania się intuicji artystycznej. Tworzenie wyłącznie świadome, mózgowe, da pracę suchą, sztukę kosmopolityczną.

Jednakże integracja świadomej woli twórcy celem nadania dziełu charakteru narodowego wydaje mi się niebezpieczna nawet wtedy, gdy jest skierowana tylko do wprowadzenia poprawek, do usuwania pierwiastków obcych. Dusza narodu jest zmienna, rośnie nie tylko przez rozwijanie własnego mienia psychicznego, lecz i przez wchłanianie i przetwarzanie materiałów, otrzymywanych z zewnątrz. Zasadnicze, absolutne odrzucenie tych ostatnich prowadziłoby do zubożenia, nakładałoby tamę na to, co jest może najważniejszym zadaniem sztuki: na wzbogacenie życia przez pokazywanie nowych, nienznanych wyglądów świata widzialnego, przez zwielokrotnianie go. Nie wiemy, czy pewne elementy jazz-bandu lub nowożytniej architektury pudełkowej nie ostaną się w Polsce, nie staną się tak polskimi, jak perskie i tureckie ornamenty na pasach słuckich, jak rokokowe pierwiastki w strojach łowickich. Wszakże przeważną część naszej kultury przejęliśmy od Grecji i Rzymu. Sądzę więc, że lepiej pozostawiać twórczą pracę samej sobie, t. j. samej intuicji (w tej mierze, w jakiej chodzi o charakter narodowy dzieła, nie mówię o charakterze estetycznym, ani o czynnikach, zależnych od techniki danej sztuki). Studjowanie przez artystę własnej sztuki ludowej, zżycie się z nią, winno mieć na celu nie tworzenie świadomych kryteriów cechy „narodowości”, lecz wytworzenie się takiej wewnętrznej atmosfery psychicznej, ażeby intuicja artysty zgodnie z duchem tej sztuki wypowiadała swoje: lubię i nie lubię.

VIII.

Konkluzja. Cechy narodowe w fotografice istnieją. Stanowią jeden z jej najbardziej wartościowych czynników, nadają jej najmocniejsze oblicze. Są udziałem niewielu i to niezawsze. Powstają z podświadomości twórcy, realizują się przede wszystkim za pośrednictwem cech formalnych kompozycji. Próżno starać się o ich świadome tworzenie. Wszystko, co artysta może zdziałać użytecznie, to starać się o usunięcie ze swej psychiki pierwiastków jej obcych, naśladowczych lub zasugerowanych. Wniknięcie w istotne cechy sztuki ludowej swego narodu może znakomicie ułatwić rozpoznanie pierwiastków swoich (lub przyswojonych, przetrawionych) od obcych. Oczywiście tam, gdzie sztuka ludowa nie

zaginęła doszczętnie, Lecz pod tym względem my, polacy, jesteśmy w położeniu uprzywilejowanym.