

KIERUNKI I PRĄDY W FOTOGRAFICE SOWIECKIEJ

Artykuł specjalny dla Fotografą Polskiego

L. Miezerycz, Leningrad

I

O STATNIE lata były temi, które rzeźbiły artystyczne oblicze fotografii sowieckiej, były okresem ostrych sporów i twórczych dyskusji, które krystalizowały metody pracy artystów i grup artystycznych.

Wokoło jakiej osi obracały się te dyskusje i jaki kierunek miała ich zasadnicza linja?

Aby zrozumieć to wszystko, należy się cofnąć o parę lat wstecz, w ten okres czasu, który następował bezpośrednio po zaburzeniach wewnętrznych, i który nosi charakterystyczne miano okresu budowy od podstaw. Termin ten, stosowany powszechnie do przemysłu, transportu, rolnictwa i obrotu handlowego, zupełnie dobrze daje się zastosować i do sowieckiej fotografii, która po kilku latach przerwy, spowodowanej zawieruchą wojenną, tworzyła się od nowa.

W przedwojennej Rosji było wiele osób, zajmujących się fotografią artystyczną. Byli to członkowie Rosyjskiego Towarzystwa Fotograficznego, największej wtedy organizacji, skupiającej w sobie przeważną ilość amatorów oraz zawodowców. Do grona ich należeli: pejzażysta Andrejew, fotograf rodzajowy C. Łobownikow, portreciści A. Grynberg, A. Szterenberga, M. Napelbaum oraz inni artyści, E. Bendel, L. Nowickij, Klepikow, J. Eremin, N. Pietrow, Klitow i t. d. W bardzo prędkim czasie prace ich znacznie wybiły się ponad przeciętny poziom.

W czasach późniejszych (koło 1923 — 1927) narodziła się grupa fotografów reporterów. Rosja przedwojenna z jej urzędowym patriotycznym szablonem, ze słabą, zacofaną technicznie prasą w rzeczywistości nie miała zupełnie reportera na miarę europejską. Pierwszą pobudkę do powstania tego

działu fotografii dała wojna i rosnące wraz z nią ogromne zapotrzebowanie dzienników i pism perjodycznych na ilustracje z pola walki. Po 1921 roku prasa sowiecka zaczęła rozwijać się niezwykle szybko i tem samem wzrosło nadzwyczajnie zapotrzebowanie na takie zdjęcia, któreby odzwierciedlały życie kraju.

Dało się wtedy zauważyć bardzo ciekawe zjawisko. Sowiecki reportaż już od swoich pierwszych kroków wykazał mocną tendencję do samodzielności, do zupełnej niezależności od wszelkich zagranicznych metod.

Zrozumiałem jest, dlaczego tak się stało. Prasa sowiecka nigdy nie była, nie mogła i nie chciała być bezstronnym protokulantem życia, „roznosicielem jego informacji”. Zadaniem jej zawsze było wzywianie mas do zwalczania piętrzących się przed nimi trudności, do organizowania się, do biczowania błędów oraz wstawiania bohaterów. Dlatego też beznamietnej rutyny nie znajdziemy ani w prasie sowieckiej, ani w gronie jej fotoreporterów. Sowiecki fotograf reporter dążył do tego, by dawać zdjęcia o jaknajwiększym wyrazie, t. j. takie, które nietylko treścią, ale wszystkimi środkami wewnętrznej twórczości dawałyby zasadniczą ideę organizacji pracy i jej piękna, dziarskość zdrowego sportu i t. p. Ma się rozumieć, że tem samem fotoreporter stawał się artystą. Różnił się jednak zasadniczo od pierwszej grupy, gdyż pomysłów swoich poszukiwał on, nie uciekając od życia, ale zbliżając się do niego, nie goniąc za spokojnymi i miękkimi tematami, a szukając natchnienia w mocno emocjonalnych ideałach, bliskich pracującym masom.

Widzimy tu dwie stojące naprzeciwko siebie tendencje, przeciwne sobie zarówno

pod względem ideowym jak i źródeł społecznych, a z których wypływa, a tem samem w swojej stylistyce.

Grupa pierwsza całkowicie wywodziła się z impresjonizmu, kopując w zasadzie kompozycyjne tendencje i manjery stalugowego malarstwa. Stąd uwielbienie do monoklu i do innych silnie rozwiewających obiektywów. Cenione były skomplikowane techniki pozytywowe, jak bromolej i pigmenty we wszystkich odmianach i bardzo duże zastosowanie retuszu mniej lub więcej widocznego. Modne były jednocześnie manjery w traktowaniu obrazu przez ciemny półton, aureolę i nastrojową szarość. Tematem były nie niemówiące pejzaże, martwe natury, akty kobiece i beztreściwy portret.

Inna była zupełnie stylistyka grupy drugiej. Styl ich zbliżał się prędzej do podkreślonego realizmu. Jeżeli pierwsza manjera wyszła z malarstwa, to druga raczej z kineamatografu. A więc, ostrzysujący obiektyw, całkowite odrzucenie retuszu, oraz skomplikowanych technik, nawet tonowania. Urozmaicony i życiowy jest natomiast temat ich zdjęć. Tematy te—to budowa, prace w fabrykach i polu, dzieci w szkole, lub w zespołach pionierskich, żołnierze czerwonej armji, życie narodowe mniejszości narodowych i t. p. Oto są charakterystyczne motywy tematyki grupy drugiej oraz stylu artystycznego frontu fotoreporterskiego. Z takim obliczem wyłonił się ten styl w 1921 roku. Przedstawicielami tego kierunku to — S. Fridland, A. Majchel, M. Alpert, B. Kudojarow, S. Krasinskij, P. Grochowski, N. Pietrow, R. Karmen, B. Czemki i t. d.

Rok 1928 był przełomowym w dziejach sowieckiej fotografii. W roku tym została w Moskwie otwarta wystawa pod nazwą „10 lat sowieckiej Fotografji”, która zebrała przeszło 8.000 eksponatów i była rewją, na której jednocześnie można było stwierdzić pewne zróżniczkowanie sił.

Dawno już dojrzewała walka pomiędzy fotografami reporterami a fotografami artystami.

Na wystawie moskiewskiej dział artystów i dział reporterów stały na przeciwnych sobie biegunach. Zarówno na gruncie wystawy, jak i w jury i w całym szeregu publicznych zebrań rozwinęła się gorąca dyskusja. Fotoreporterzy zażądali zaliczenia siebie do artystów oraz dopuszczenia ich do kierowniczego wpływu w dziedzinie fotografii artystycznej. Opór formalistów (artystów) był słaby i bez powodzenia. Fotoreporter zwyciężył. Zwyciężył dlatego, że z nim było życie, warunki społeczne i historyczne środowisko. Wszędzie w całym kraju wrzała gorąca praca. Odbudowany przemysł przekroczył swój poziom przedwojenny, a rząd opracowywał pięcioletni plan, t. zw. piatiletkę. Temu gospodarczemu prądowi towarzyszył burzliwy proces podnoszenia się mas, znikanie starych form społecznych. Każdy więc zrozumie, jak bardzo smutnym dysonansem były tu abstrakcyjne, smętne pejzaże impresjonistów, wysubtelnione martwe natury kwiatów i owoców i studia zmanierowanych nagich modelek.

Nowe życie żądało od fotografów odbicia samego siebie. A to dawał wedle swoich sił fotoreportaż, doskonaląc się wciąż artystycznie i w ten sposób zawojuował dla siebie kierownicze stanowisko.

Tak oto dokonał się przełom w sowieckiej fotografii. Wytwory fotograficzne impresjonizmu przestały grać jakąkolwiek rolę w jej rozwoju. Kierunek ten tak bardzo odepchnięty został na ostatnie plany, że wielu zwolenników fotografii artystycznej zaniechało go zupełnie. Jedni przeszli do fotografii naukowej, drudzy przestali zupełnie fotografować, inni jeszcze, ci najszczerzy i najwięcej czujący otaczającą ich współczesność, jak N. Nowickij, A. Szterenberga przeszli zupełnie do fotoreportażu, wpadłszy pod wpływ jego dynamiczno - życiowego ducha.

Tak zakończył się pierwszy etap rozwoju fotografii sowieckiej.

Tłumaczył inż. M. Zaborowski.

FOTOGRAF POLSKI

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY SZTUKI I WIEDZY
FOTOGRAFICZNEJ I KINEMATOGRAFICZNEJ

ORGAN ZWIĄZKU POLSKICH ZRZESZEŃ FOTOGRAFICZNYCH
I POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

ROCZNIK XIX

WARSZAWA 1934

NR 6

KIERUNKI I PRĄDY W FOTOGRAFICE SOWIECKIEJ

Artykuł specjalny dla Fotografa Polskiego

L. Miezerycz, Leningrad

II

BYŁA WALKA sztuki ideowej ze sztuką „czystą“, nie mającą w sobie nic ze społecznej rewolucyjnej ideologii; walka sztuki celowej i organizującej ze sztuką bezcelową, odciażającą ludzi od ich zadań społecznych. Krócej mówiąc, była to walka nowego ze starym. I końcem tej walki było zwycięstwo nowego nad starym, zwycięstwo dnia jutrzejszego nad dniem wczorajszym.

Od tej chwili zaczął się nowy etap sowieckiej fotografii: twórcze różniczkowanie i rozgraniczanie wewnątrz samej sztuki fotoreportera. Wybuchły wtedy znowu silne walki. Na łamach czasopism „Proletarskoje foto“, „Żurnalist“ oraz w publicznych dyskusjach wyłonił się obraz dwóch zasadniczych grup. Jedna z nich, grupa „Oktiabr“ dążyła do wynalezienia nowej, oryginalnej, dynamicznej formy, problem zaś realistycznego oddania pomysłu był dla nich rzeczą drugorzędną. Wyraźnego programu grupa ta nie posiadała, jednakże jej zasadniczą platformą były elementy dokumentarne; (odpowiada to prądowi niemieckiej fotografii t. zw. Neue Sachlichkeit, czyli Nowej Rzeczowości). Wogóle grupa ta była pod silnym wpływem kinematografji i Dessau-

skiego skrzydła sztuki niemieckiej z ich wodzami Moholy Nagy, Anny Birman i in. Dużą ich twórczości był art. malarz Rodezenko, przy którym skupili się fotoreporterzy Ignatjewicz, Lengman, B. Kudojarow, Gruntal oraz ci, którzy się do tej grupy później przyłączyli jak A. Szterenberg, D. Debabow oraz leningradczyk Sztercer.

Metody twórcze tej grupy były najrozmaitsze, łączyło zaś ich jedno: poszukiwanie nowej oryginalnej formy. Choć były tutaj stworzone nadzwyczajnej wartości prace, jak na przykład: portret fotoreportera Langmana przez Szterenberga, magnitogorskie szkice Debabowa i inne, jednakże grupa ta wywołała krytykę z powodu zbyt wielkich skłonności do formalizmu i estetyzmu kosztem strony tematycznej czysto fotoreporterskiej oraz krytykę nadmiernego poszukiwania oryginalności.

Pozostała grupa „ROPF“ z Frydlandem, E. Mikuliną, M. Szarkowym, P. Alpertem, M. Ozierskim i innymi, którzy mieli przeciwstawić się grupie „Oktiabr“. Wychodzili oni z zupełnie prawidłowej zasady, że w dziele sztuki forma musi być ściśle zależną od idei, i że przewaga elementów formy prowadzi artystę do oderwania się od otaczają-

cego go życia... Członkowie tej grupy nie krępowali siebie koniecznością dynamicznej i zawsze niezwykłej formy. Dawali oni, na przykład: w dziele „Na zakręcie“ Frydlanda pracę, zbudowaną na dynamicznej kompozycji, albo w obrazie „Dagrestzańskie uczenie“ Ozińskiego, ujęcie, w którym kompozycja jest zatartą, a środek ciężkości przeniesiony jest na naturalistyczny wyraz typów, na wewnętrzną emocję.

Jak zalety, tak i wady „ROPF“ są zupełnie przeciwne grupie „Oktiabr“, jednakże musimy przyznać, że grupa ROPF stoi bliżej prawdy, niż „Oktiabr“. — Prace tych ostatnich na wystawach wywierały efekt, zainteresowanie, wzbudzały ciekawość i nasładowictwa, a jednak w gazetach i czasopiśmie (*szluchowo*) — dużo lepiej i wierniej pracowała grupa ROPF.

Na wiosnę 1932 r. walka tych dwóch grup doszła do nadzwyczajnej ostrości. Jednakże wyładowanie sił na projektowanej wystawie, która nie doszła do skutku, nie miało miejsca. W tym samym czasie w ZSSR była zaprojektowana wielka przebudowa literackich i artystycznych organizacji. — (Wybitne rozporządzenie CKWKP dnia 23 kwietnia 1932 r.).

Organizacje te były podporządkowane zasadzie „walki z dziełami“. Ta przebudowa ogarnęła, oczywiście i grupy fotograficzne. Grupy te przestały istnieć jako takie, pozostał koleżeński i twórczy związek między oddzielnymi fotografami. Zakończenie ostrych, lecz nie zawsze obiektywnych spo-

rów, pomogło sowieckiej fotografice do pozbycia się małowartościowych elementów. Początkiem zjednoczenia była zasada, by dać takie artystyczne zdjęcia, któreby najwięcej dawały korzyści socjalistycznej nabytowie. Te tylko wartości powinny być miernikiem technicznym tych zdjęć.

Warszawska wystawa sowieckiej fotografii nie daje o niej prawidłowego wyobrażenia. Zupełnie wypadkowo brak tutaj M. Markowa, B. Ignatowicza, M. Alperła, A. Szajcheta. Wystawa ta tylko mniej więcej może pokazać, że sowieccy fotoreporterzy patrzą na swoje zadanie bardzo poważnie. Wystawa ta pokazuje wszystkie zasadnicze omówione tu kierunki, a więc impresjonizm, lewicowe poszukiwania formy i wkońcu realizm R. O. P. F.

Przedewszystkiem wydaje nam się, że wystawa ta jasno pokazuje, że fotografowie sowieccy nie bez powodzenia dążą do ogarnięcia technicznych trudności sztuki fotograficznej, a więc: zdjęciem, negatywowemi procesami, powiększeniami, kompozycją oraz fotomontażem.

Nie można bez tego wyobrazić sobie artysty tego poziomu, na jakim chce go postawić Z. S. S. R. Talent dla artysty to jeszcze zamało. Musi on być nie tylko artystą świadomym socjalnej analizy, ale też znakomitym technikiem t. j. znać uciążliwie rzemiosło swej pracy. I wtedy stanie się on artystą odzwierciadlającym swoją epokę.

Thumaczył Inż. M. Zaborowski