BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
<https://doi.org/10.36770/bp.653>
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Aleksandra Więcek*

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska /
/ University of Silesia in Katowice, Poland

ORCID: 0000-0001-7662-1549

„Najbardziej skondensowana w formie poezja”¹ – zarys międzywojennego fotomontażu polskiego

“The most condensed poetry in form” –
an outline of interwar Polish photomontage

Abstract: The article presents the history of photomontage, starting from the 1850s. The author presents (sometimes very divergent) concepts concerning its provenance. Then she focuses on the notion itself, attempts to find its oldest definition, *breaks down* the term into its component parts and searches for the reasons for the great popularity of the photomontage in Poland in the interwar period. She repeatedly draws attention to inaccuracies in research on this technique, at the same time subjecting this fact to interpretation.

Keywords: photomontage, Szczuka, avant-garde, revolution, interwar period.

* Aleksandra Więcek – mgr, doktorantka w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego, autorka m.in. studium „*To był mastodont*” – *Mieczysław Szczuka w poszukiwaniu piękna użytkowego* (2020).

1 M. Szczuka, wypowiedź o fotomontażu, „Blok” 1924, nr 8–9, cyt. za: A. Stern, *Głód jednoznaczności*, [w:] *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 32.

Aleksandra Więcek, „Najbardziej skondensowana w formie poezja” – zarys...

„Sztuka jest najwyższą radością, jaką człowiek może sobie dać”

Karol Marks

Celem niniejszego szkicu jest refleksja nad techniką fotomontażową, która rozkwit i dynamiczny rozwój w Polsce przeżyła w okresie międzywojennym. Stało się to za sprawą działania awangardzystów. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie o proveniencję fotomontażu, jego protoplastów i modyfikatorów, a także zastanowię się nad czynnikami, które sprawiły, że właśnie ta metoda twórcza spopularyzowała się na gruncie polskim w dwudziestolecie międzywojennym, a po wojnie zyskała kontynuatorów.

Kwestia pochodzenia fotomontaży nie jest do końca jasna. Badacze nie są zgodni, kto wykonał pierwsze prace, ani też, czy któreś z tych prób można już było określać mianem fotomontażu. Branżowe czasopisma fotograficzne podejmowały to zagadnienie wielokrotnie – myślę przede wszystkim o artykułach i wzmiankach w „Wiadomościach Fotograficznych”, „Nowościach Fotograficznych”, „Obskurze” i „Fotografii”.

Zacznę od wyjaśnienia kluczowego pojęcia. Najstarszą definicją, do jakiej udało mi się dotrzeć, jest formuła Józefa Świtkowskiego opublikowana w 1933 roku na łamach „Nowości Fotograficznych”:

Zestawianie obok siebie różnych obrazków fotograficznych, czyli „montowanie” ich w jedną całość, w jeden obraz wspólny, nazywa się fotomontażem².

W tym fragmencie pojawiają się dwa składowe elementy, niezmiernie istotne, by w ogóle mówić o interesującym nas zabiegu artystycznym, tzn. o fotografii i montażu. Fragmenty zdjęć (rzadziej całe fotografie) były ze sobą zestawiane, a więc zmontowane, ułożone w nową kompozycję. Należy jednakże podkreślić, że wypowiedź Świtkowskiego w żadnym wypadku nie może być uznana za tekst naukowy, artykuł ten był raczej prostym wyjaśnieniem, skierowanym najprawdopodobniej do fotografów-amatorów. Autor w tym samym popularnonaukowym tonie wskazuje na możliwość do-

² J. Świtkowski, *O fotomontażu*, „Nowości Fotograficzne” 1933, nr 2, s. 7.

puszczenia zaburzenia stosunków wielkości zestawionych (zmontowanych) elementów i wynikający stąd nieraz kontrowersyjny stopień ich przystawalności w świecie rzeczywistym. W 1933 roku Świtkowski zauważał, że taka metoda obrazowania jest bardzo nowoczesna i zazwyczaj korzystają z niej „nowoczesne czasopisma ilustrowane”³.

Gwoli ścisłości w poszukiwaniu źródeł fotomontażu należałoby jednakże cofnąć się do XIX wieku, kiedy Oscar Rejlander, wiktoriański malarz, i Henry Peach Robinson, fotografik, zafascynowani możliwością fotografii, podejmowali pierwsze próby ingerencji w gotowe zdjęcia i tworzyli z nich nowe kompozycje⁴. Praca Rejlandera *The Two Ways of Life*⁵ z 1857 roku była przez niego uważana za pierwszy w historii fotomontaż, a samego siebie malarz mianował wynalazcą tej metody. Kompozycja powstawała przez sześć tygodni, składa się z trzydziestu dwóch obrazów nieskazitelnie połączonych w spójną całość. Stworzony obiekt przywodzi na myśl renesansowe dzieła, zastosowanie zbieżnej perspektywy odsyła na przykład do *Ostatniej Wieczerzy* (1495–1498) Leonarda da Vinci. Część postaci jest zamazana, zamglona lub nieostra, co wzmacnia klarowność osób przedstawionych centralnie, a będący głównym źródłem światła łukowaty otwór w ścianie skupia uwagę odbiorcy na stanowiących oś kompozycji trzech mężczyznach.

Układ postaci wydaje się tu być odwołaniem do malowidła *Szkola Ateńska* (1509–1511) Rafaela Santi, gdzie w centrum (*notabene* również na tle łukowatego przejścia, za którym widać błękit nieba) przedstawieni zostali Platon i Arystoteles. Pierwszy unosi palec wskazujący prawej dłoni ku niebu, drugi zaś wskazuje na ziemię dokoła nich, trzymając prawą rękę przed sobą. Wokół znajduje się kłębowski mężczyzn w mniej lub bardziej adekwatnych pozach, upozowanych w taki sposób, jaki miał ilustrować różne sposoby skupienia na studiowaniu filozofii. Analogicznie zostały przedstawione centralne postaci w *The Two Ways of Life*. Należy zauważyć również dosyć istotne różnice – brodaty starszy mężczyzna, unosząc prawą dłoń, robi to raczej w geście pozdrowienia, czy też błogosławieństwa, drugą, lewą ręką

³ Tamże.

⁴ Por. Rejlander & Robinson. *Photomontage Experts*, [w:] <https://spark.adobe.com/page/uEbpqRuYgqDoG/> [dostęp: 13.09.2019].

⁵ Zob. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294822> [dostęp: 25.09.2021].

Aleksandra Więcek, „Najbardziej skondensowana w formie poezja” – zarys...

trzyma dłoń jasnego, eterycznego i wiotkiego młodzieńca z przymkniętymi powiekami. Górna krawędź fotomontażu jest spowita kotarami, co przywodzi na myśl teatralną kurtynę, jednocześnie kierując wzrok widza w stronę znajdujących się na „scenie” jaśniejszych, utrzymanych w skali szarości postaci półnagich kobiet (będących – jak się zdaje – rodzajem gry z męskim tłumem ze *Szkoły Ateńskiej*) oraz odzianych w stroje należące do różnych rejestrów mężczyzn.

Wiesław Hudon w artykule *Rodowód i specyfika fotomontażu*⁶ z 1970 roku rozprawia się bezceremonialnie z opinią, jakoby Rejlander i Robinson mogli jakkolwiek uchodzić za twórców fotomontażu. Wskazuje on na zasadniczą niezgodność założeń formalnych dziewiętnastowiecznych twórców z ideami, które przyświecały artystom w XX wieku:

Jest sprawą jasną, że rodowód fotomontażu nie sięga do dziewiętnastowiecznych kompozycji Rejlandera i Robinsona. Choć nie sposób zaprzeczyć, że prace tych artystów były w jakimś sensie „fotomontażami”, to znaczy – posługiwały się tworzywem w postaci studium fotograficznego, montowanym później na płaszczyźnie. Rejlanderowi i Robinsonowi chodziło jednak o posłużenie się zabiegiem montażu w celu uzyskania pewnej rzeczywistości spójnej⁷.

Zatem Hudon zarzuca im, że próbowali stwarzać iluzję prawdziwości, autentyczności, korzystając z fotografii, które – zgodnie z koncepcją tradycjonalistów spod znaku Rolanda Barthesa – są elementem przedstawiającym rzeczywistość i w ten sposób oszukiwali widzów. Ten rodzaj fotomontażu, zakamuflowany i „wygładzony”, wrócił do łask na łamach tabloidów oraz prasy brukowej, o mediach społecznościowych nie wspominając.

Początek XX wieku przynosi kolejne eksperymenty mające na celu eksplorację techniki fotograficznej, o czym świadczą na przykład pocztówki wojenne z roku 1917. *Stolzenfels am Rhein*⁸ nieznanego autorstwa jest właściwie

⁶ W. Hudon, *Rodowód i specyfika fotomontażu*, „Fotografia” 1970, nr 6.

⁷ Tamże, s. 129.

⁸ E. Otto, *The Secret History of Photomontage. On the Origins of the Composite Form and the Weimar Photomontages of Marianne Brandt*, [w:] *Weimar Publics/Weimar Subjects. Rethinking the Political Culture of Germany in the 1920s*, red. K. Kanning, K. Brand, K.-McGuire, Nowy Jork–Oxford 2010, s. 67.

kolażem – łączy malarstwo i fotografię. Na tę kompozycję zwracam uwagę przede wszystkim dlatego, że w obrazie sam element fotograficzny został bardzo skrupulatnie zmontowany – jest to więc swoisty fotomontaż; swoisty, ponieważ wpisany w kolaż. Tło – górski pejzaż – zostało namalowane, podobnie jak postaci machającej matki i dwójki dzieci. Są one przedstawione płasko i naiwnie, w szczególnie tradycyjny sposób przywołujący małomiasteczkowy styl życia. Sylwetki umundurowanych żołnierzy w pruskich mundurach, w pikielhaubach i z karabinami na ramionach zostały natomiast wkomponowane w obraz z fotografii. Ich postacie zostają zduplikowane – ośmioosobowy pluton to tak naprawdę zaledwie trzy utrwalone na zdjęciu osoby. Jeden z żołnierzy odwraca głowę w stronę kobiety, dzieci i sielskiego pejzażu po to, aby spojrzeć na nich – zapewne po raz ostatni przed wyruszeniem na wojnę.

Pierwszowojenny montaż wydaje się być niezdarny. Jeden z żołnierzy „stoi” swojemu sąsiadowi na bucie, jednakże ogólny obraz przedstawionego oddziału jest bardzo spójny: wszyscy są podobnego wzrostu, wszyscy w odpowiednio dobranym umundurowaniu i wyposażeniu w jednakowy, zdecydowany wyraz twarzy. Unikatową, gdyż specyficznie wyodrębnioną postacią pozostaje tylko żołnierz odwracający się w stronę bliskich i pejzażu – usytuowany został po lewej stronie, z głową skierowaną nie do widza, lecz do namalowanych postaci. On w zasadzie nie ma twarzy i jako jedyny nie został zduplikowany w fotomontażu. Dystans między bezpieczną krainą lat dziecińczych, gdzie stoi dom rodzinny, a rzeczywistością wojenną i powinnością wojskowego jest zarysowany wyraźnie przez zastosowanie i połączenie dwóch opozycyjnych technik: malarstwa oraz fotografii. Dzięki niewidocznej twarzy sentymentalnego żołnierza z jego postacią mógł utożsamić się każdy, kto tę pocztówkę kierował w rodzinne strony.

Elizabeth Otto zauważa w swoim artykule o *Tajemnicach historii fotomontaży*, że podobne kompozycje tworzył w owym czasie także Albert Pfeiffer:

[...] umieszczał swoje postaci w spokojnym, sielskim krajobrazie z widocznymi większymi zabudowaniami i iglicami kościołów oraz wzgórzem z romantycznymi ruinami. [...] Pfeiffer tworzy uniwersalną scenerię, jednak umieszcza w niej kilka wyraźnych odniesień do wojny, takich jak uniformy żołnierzy oraz strzegący za ich plecami nieba sterowiec, który [w roku 1915 – dopisek A. W.] był w tym

Aleksandra Więcek, „Najbardziej skondensowana w formie poezja” – zarys...

czasie jednym z najwyrazistszych znaków, gdyż odnosił się do wymiaru militarnego i symbolicznych prowadzonych wówczas działań wojennych⁹.

Zostawmy jednak owe symbolicznie ułożone kompozycje zacierające granice pomiędzy składowymi częściami. Zagadnieniem, któremu chciałabym się przyjrzeć dokładniej, są prace międzywojenne, ze swoimi widocznymi cięciami, śladami kleju, zarysowaną ołówkiem siatką, wykorzystujące nagromadzenie elementów do prezentacji znaczeń, wszystkie te, które nie ukrywają montowania.

Zatem, jeśli za dotychczasowymi badaczami nie uznamy dziewiętnastowiecznych prac za pełnoprawne fotomontaże, trzeba będzie jeszcze raz zadać pytanie o to, kiedy sztuka łącząca fotografię i montaż się narodziła?

Dotychczasowe opracowania wskazują na cztery rozbieżne tropy, a każdy prowadzi do odmiennych spojrzeń i opinii na temat proveniencji techniki montażu fotografii.

Pierwsza ścieżka wiedzie do dwójki niemieckich dadaistów: Raoula Hausmanna i Hanny Höch. Moment domniemanego wynalezienia przez nich fotomontażu przytacza Hudon:

W 1917, czy też 1918 roku Hausmann i ona (Hanna Höch – A. W.) postanowili spędzić wakacje nad morzem. Wynajęli więc pokój w Gribow na wyspie Usedom nad Bałtykiem. Naprzeciwko ich łóżka wisiał wielki oleodruk. Na środku obrazu figurował młody cesarz Wilhelm II w otoczeniu swych przodków i potomków. Nieco wyżej, lecz również w środkowej części obrazu, stał młody kanonier, pod którego hełmem wklejony był portret gospodarza, u którego mieszkaliśmy. Młody pionier stał – pełen dumy – wśród swych najwyższych zwierzchników. Paradoksalność tej sytuacji absorbowiała uwagę Hausmanna. Doszedł do wniosku, że takie naklejanie można by przecież zastosować także w wielu innych przypadkach, zwłaszcza, gdy chodziłoby o uwypuklenie głupoty i zacofania celem obnażenia tej zagmatwanej bezsensowności świata. Powróciwszy do Berlina zaczął tworzyć rzeczy zawiłe, polegające na przeciwstawianiu sobie fotograficznych banalności i nazwał to *fotomontażem*¹⁰.

⁹ Tamże, s. 75. Uwagi Otto dotyczą pocztówki zatytułowanej *Musketier Podolski*.

¹⁰ W. Hudon, *Rodowód i specyfika...*, s. 128.

Hudon, opisując początek fotomontażu, skorzystał ze wspomnień Hansa Richtera. Tym, na co zwracał on szczególną uwagę, były możliwości prześmiewcze i karykaturalne fotomontaży, które biorą się z nagromadzenia elementów sztucznie zestawionych i nieprzystających do siebie. Wszak „obnażanie zagmatwanej bezsensowności świata” to jeden z głównych postulatów dadaistów. A więc początków fotomontażu można by poszukiwać w „dadaistycznym bełkocie”, dzięki któremu chciano zademonstrować w czasie chaosu (związanym z wojną i rewolucją) nowy, optyczno-myślowy kierunek. Hausmann pisał:

To nie formy zderzają się na płaszczyźnie fotomontażu. To zderzają się konkretne rzeczywistości. To już nie jest – po prostu metoda, styl pracy. To jest światopogląd¹¹.

Działalność dadaistów doprowadziła do zaanektowania przez artystów przedmiotu nieartystycznego i nadania mu cech, których dotąd nie posiadał. Było to posunięcie rewolucyjne. Zdaniem Hudona: „Przedmiot wkroczył do plastyki, wnosząc ze sobą poza własnym stanem lawinę relacji, w których mógł zaistnieć lub zaistniał”¹².

W tym miejscu warto zatrzymać się nad samym pojęciem montażu. Jest on bowiem szczególnie istotny dla relacji, w jakie uwikłany zostaje przedmiot. Wszak to on wydaje się stanowić istotę techniki – bez montażu mielibyśmy do dyspozycji tylko korowód fotografii.

Sam termin pochodzi z języka francuskiego. Znajdziemy go w słowniku pojęć technicznych, gdzie oznacza składanie maszyn, urządzeń lub budowli z gotowych części¹³. Tadeusz Miczka podaje, że humaniści rozszerzyli znaczenie tego konceptu – „chodziło o umiejętność wyboru, kojarzenia i integrowania informacji. [Humanisci – A. W.] Zawsze wskazywali umysł jako źródło mechanizmów montażowych”¹⁴. Co prawda, śląski filmoznawca skupia swoją uwagę przede wszystkim na semantyce kinematograficznej,

¹¹ Tamże, s. 129.

¹² Tamże, s. 123.

¹³ T. Miczka, *Montaż*, [w:] tegoż, *Słownik pojęć filmowych*, T. IX, Katowice 1998, s. 144.

¹⁴ Tamże.

jednakże z łatwością można przenieść mechanizmy scalania, zestawiania i łączenia scen filmowych z procesem komponowania nowych form z po-fragmentowanych fotografii. Za najznakomitszych montażystów uważa Miczka twórców radzieckiego kina rewolucyjnego, z Sergiejem Eisensteinem na czele, którzy konsekwentnie posługiwali się terminem „montaż” i uznali go za główną zasadę twórczą – podstawę kinematograficznego procesu artystycznego oraz za indywidualny sposób „wypowiadania się” reżysera¹⁵. Zresztą właśnie ów Eisensteinowski montaż nabrał zupełnie innego znaczenia. Reżyserowi *Pancernika Potiomkina* nie chodziło bowiem wyłącznie o układanie scen w ustalonym porządku, lecz o selekcjonowanie ujęć, ich dobór i taką kolejność, która potęgowałaby siłę dramatyczną, kolejność, która nie jest uporządkowana przez chronologię, lecz pozostaje świadomie zamierzoną kompozycją¹⁶.

Dosyć gładko termin „montaż” został przetransponowany z obszaru pojęć filmowych do działań związanych z komponowaniem nowych obrazów z fotografii. Skorzystano z niego głównie dlatego, że dzięki takiemu zabiegowi możliwe było przedstawienie wielu zjawisk jednocześnie lub też jednego przedmiotu z kilku punktów widzenia. Według filmowców i fotografów montowanie (montaż) stwarzało możliwości powodowania spięć, zderzeń między przedstawionymi elementami, które dzięki swojej prowokacyjności i nieprzystawalności stają się szczególnym rodzajem narracji. László Moholy-Nagy, jeden z głównych teoretyków Bauhausu, dostrzegał w idei montażu „ćwiczenie z błyskawicznej obserwacji symultanicznych bytów we wszystkich dziedzinach kształtowania”¹⁷.

Kolejnym tropem, który warto byłoby sprawdzić w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o pioniera lub pionierkę fotomontażu, będzie ślad prowadzący do Georga Grosza i Johna Heartfielda. Hudon przytacza fragment wspomnień Grosza, który w następujący sposób opowiadał moment powstania pierwszych prac:

¹⁵ Tamże, s. 153.

¹⁶ R. Dreyer-Sfard, *Montaż w twórczości Eisensteina*, Warszawa 1964, s. 23.

¹⁷ T. Miczka, *Montaż...*, s. 169.

Kiedy w 1916 roku w moim atelier któregoś majowego poranka o godzinie piętej nad ranem wynaleźliśmy z Johnem Heartfieldem fotomontaż, obaj nie zdawaliśmy sobie sprawy z olbrzymich możliwości oraz pełnej cierni, ale owocnej drogi, na jaką wkroczy to odkrycie. Na zwykły karton naklejaliśmy bezładnie ogłoszenia reklamujące pasy przepuklinowe, komersy studenckie, pożywienie dla psów, etykiety z butelek po wódce i winie, fotosy z pism ilustrowanych; dowolnie je cięliśmy i dowolnie układaliśmy – montowaliśmy to tak, że swą obrazową kompozycją wyrażało to, co przekazane słowem stałoby się łupem cenzury. [...] Prawdą natomiast jest, że ta początkowo pociągająca politycznie zabawa zachęciła Heartfielda do rozwinięcia tej techniki¹⁸.

To kolejny trop prowadzący za zachodnią granicę. W tym przypadku pierwsze próby fotomontażowe zostały scharakteryzowane jako działania mające charakter eksperymentu, zabawy, igraszki lub żartu. Autor wspomnień zaznacza przy tym przypadkowość i dowolność komponowania elementów. Taka incydentalność była jednak do pewnego stopnia pozorna. Praca posługująca się techniką fotomontażu służyła przekazywaniu treści, które nie miałyby szans na zaistnienie w formie wypowiedzianej.

Fotomontaże Johna Heartfielda dotarły również do Polski. Wspomina o nich między innymi Mieczysław Berman w tekście *John Heartfield – Mój Mistrz i Przyjaciel*. Polski grafik podkreślał istotny wpływ Heartfielda na jego twórczość, a przede wszystkim na fotomontaże.

Nowinki artystyczne przenikały przez granicę dzięki czasopismom takim, jak „1930”, „Blok”, dzięki niemieckiemu „AIZ [ArbeiterIllustrierte Zeitung]” czy „Volksillustrierte”, a także poprzez kontakty osobiste, na przykład ze studentami Bauhausu w Dessau. Kontakty, szczególnie z artystami skupionymi wokół Bauhausu, przerwało dojście nazistów do władzy i ich stosunek do tzw. „sztuki zdegradowanej”. Wybuch wojny całkowicie zerwał wszelką współpracę. Berman dopiero w 1943 roku podczas pobytu w Moskwie przypadkowo dowiedział się, że Heartfieldowi udało się uciec przed nazistami oraz, że żyje w Londynie i wciąż używa swojej sztuki jako oręża w walce z faszyzmem.

¹⁸ W. Hudon, *Rodowód i specyfika...*, s. 128.

Aleksandra Więcek, „Najbardziej skondensowana w formie poezja” – zarys...

Być może postać i popularność Bermana spowodowała, że na gruncie polskim bardzo często można spotkać się z opinią, że to Heartfield jest tym, który wynalazł fotomontaż. Berman wielokrotnie podkreślał istotny wpływ, jaki wywarł na niego polityczny montaż fotograficzny Heartfielda¹⁹.

Warto w kontekście Heartfielda jeszcze raz na moment powrócić do pojęcia montażu. Alfred Durus, niemiecki krytyk sztuki krytykował termin „fotomontaż”, ponieważ:

słowo *montaż* nasuwa fałszywe i mechaniczne skojarzenia pojęciowe i nie odpowiada istocie [...] metody, której rezultatem jest nie mechanizacja, lecz przeciwnie, zwiększająca się demechanizacja fotografii²⁰.

Trudno zgodzić się z tym zarzutem, ponieważ obaj twórcy, zachwyceni prostotą i logiką maszyny, postulowali przeniesienie zasad jej działania do procesu twórczego. Hausmann odczuwał „silną awersję do występowania w roli artysty”²¹, uważał się za inżyniera-konstruktora, pragnął „konstruować swoją robotę, «montować» (jak ślusarz)”²², a więc wręcz poddać się pewnemu algorytmowi pracy – jej mechanizacji. Podobnie mówił o sobie Heartfield: „ja fotomonter – majster fotomontażu”²³ – w ten sposób budował analogię pomiędzy twórczością fotomontażową a działalnością rzemieślniczą. Zdaniem artysty praca obu polegała na montowaniu, a całkowicie osobną sprawą pozostawało to, czy chodziło o kompozycję skonstruowaną z fotografii, czy też o akcesorium praktycznego użycia.

Bardzo istotny dorobek i doświadczenie fotomontażowe prezentowali również artyści związani z rewolucją radziecką. Tutaj także znajdziemy eksperymentatorów, którzy tytułowali się wynalazcami tej techniki. Gustaw Kłucis – fotograf i malarz z pełnym przekonaniem twierdził:

¹⁹ Zob. P. Rypson, *Czerwony Monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017.

²⁰ M. Berman, *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, [w:] *Mieczysław Szczuka...*, s. 71.

²¹ W. Hudon, *Rodowód i specyfika...*, s. 128.

²² Tamże.

²³ M. Berman, *Pionierzy fotomontażu...*, s. 71.

Aleksandra Więcek, „Najbardziej skondensowana w formie poezja” – zarys...

„Fotomontaż jako metoda artystyczna powstał w Związku Radzieckim w latach 1919–1921. Jego powstanie poprzedziły długotrwałe prace laboratoryjne i przemysłowe w zakresie nowych metod kształtowania”. W rezultacie powstała pierwsza praca fotomontażowa w ZSRR, tzw. *Miasto dynamiczne* artysty malarza G. Kłucisa (r. 1919), gdzie po raz pierwszy wykorzystano zdjęcie fotograficzne jako element faktury i wyrazu oraz zmontowano na zasadzie różnej skali, odrzucając w ten sposób odwieczne kanony perspektywy i proporcji²⁴.

Zwrot ku wschodniej granicy nastrocza pewnych trudności – po pierwsze, Kłucis w swoich założeniach popełnia zasadniczy błąd, ponieważ już w 1918 roku Kazimierz Malewicz dokonał fotomontażu, kiedy na tle fotografii przedstawiającej nowojorskie drapacze chmur wmalował układ pionowych płaszczyzn – tym samym odebrał Kłucisowi palmę pierwszeństwa. Po drugie, to, co należałoby uznać za właściwy rozwój fotomontażu radzieckiego, nastąpiło dopiero wraz z nadejściem Aleksandra Rodczenki, czyli w styczniu 1923 roku. I to jego prace, przede wszystkim słynne ilustracje do poematów Władimira Majakowskiego *Pro eto* oraz *Władimir Ilijcz Lenin*, a także plakat promujący *Pancernik Potiomkin* Eisensteina, wydają się reprezentować kompozycje, które można pełnoprawnie określić mianem radzieckiego fotomontażu.

Ostatnim, czwartym tropem będzie ślad, który za pośrednictwem wypożyczenia Władysława Strzemińskiego zawiedzie nas do Mieczysława Szczuki:

Kiedy w 1928 roku Szczuka rozpoczynał swą pracę nad fotomontażem, było wiadomo jedynie o analogicznych pracach Man Raya w Paryżu, który jednak wyprowadzał je z kubizmu fakturowego i doszedł skutkiem tego do wyników całkiem odmiennych – gry kształtów, jako celu samowystarczalnego, gdy Szczuka chodziło o działanie poetyczno-plastyczne²⁵.

Trudno powiedzieć, czy Strzemiński na pewno miał w tym zakresie pełną orientację, czy chodziło mu jedynie o dowartościowanie przyjaciela. Zdanie

²⁴ G. Kłucis, *Fotomontaż kaknowyj wid agitacjonno-goiskustwa* [*Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki agitacyjnej*], cyt. za: Mieczysław Szczuka..., s. 71.

²⁵ W. Strzemiński, *Fotomontaż wynalazkiem polskim* („Europa” M. Szczuki i A. Sterna), [w:] tamże, s. 110.

Aleksandra Więcek, „Najbardziej skondensowana w formie poezja” – zarys...

to zawarte zostało w artykule o znamienym tytule *Fotomontaż wynalazkiem polskim*, i nawet jeżeli nie jest całkiem wiarygodne, na pewno będzie uwagą, którą w kontekście dokonań wschodnich i zachodnich sąsiadów Polski warto odnotować. Trzeba jednak zauważyć, że autor artykułu popełnia tutaj anachronizm (a może to tylko zecerska pomyłka), ponieważ Szczuka zginął w 1927 roku, a zatem niemożliwe było, aby rozpoczął pracę nad fotomontażem rok później.

Pierwszą kompozycją fotomontażową autorstwa Szczuki – przynajmniej pierwszą zachowaną i zaprezentowaną publiczności – jest okładka do *Ziemi na lewo*²⁶ Anatola Sterna i Brunona Jasińskiego z 1924 roku. Strzeмиński okazał się jednak dosyć konsekwentny w przypisywaniu pierwszeństwa polskiemu artyście i uparcie twierdził, że: „Obok prac czysto drukarskich i ilustracyjnych M. Szczuki należy wymienić jego wynalazek fotomontażu”²⁷.

Byłaby taka teoria atrakcyjna i zapewne podbudowywała polskie ego, jednakże wszelkie fakty przeczą takim założeniom – przede wszystkim wykluczają pierwszeństwo datowane na lata wcześniejsze prac Heartfielda, Hausmanna, Höch, Rodcenki czy Kłucisa. Zgodzić się można natomiast na to, że wynalazkiem Szczuki był spory zespół modyfikacji, które czyniły z jego fotomontaży wypowiedź bardzo oryginalną i samodzielną. Autor oprawy graficznej do biuletynu poetyckiego *Trzy salwy*²⁸ nazywał fotomontaż „najbardziej skondensowaną w formie poezją”, „nowoczesną epopeją”²⁹ i „jednoczesną wielością zjawisk”³⁰ – rozumiał go jako odpowiedź na komplikacje dnia codziennego, wynikające z ucisku klasy robotniczej. Fotomontaż miał być wyznacznikiem Nowej Sztuki, która dojść miała do głosu po „zniknięciu zmory wyzysku”³¹.

Cztery różne spojrzenia na proveniencję fotomontażu są tylko skrótem i na pewno nie wyczerpują tematu. Jednak bez względu na to, gdzie fotomon-

²⁶ A. Stern, B. Jasiński, *Ziemia na lewo*, Kraków 1987 [reprint].

²⁷ A. Stern, *Głód jednoznaczności*, [w:] Mieczysław Szczuka..., s. 45.

²⁸ W. Broniewski, W. Wandurski, S. R. Stande, *3 salwy*, Warszawa 1967 [reprint].

²⁹ Tamże, s. 32.

³⁰ M. Berman, *Pionierzy fotomontażu...*, s. 72.

³¹ M. Szczuka, wypowiedź poprzedzająca deklarację programową w „Blok””, cyt. za: A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, s. 26.

taż faktycznie powstał (osobiście skłaniam się ku mówieniu raczej o „odkryciu”, a nie o jego „wynalezieniu”), istotny będzie fakt, że jego dzieciństwo i rozkwit na pewno przypada na okres dwudziestolecia międzywojennego z wyraźnym kontekstem pierwszowojennej katastrofy i towarzyszącej pierwszym dekadom dwudziestego tysiąclecia rewolucyjnej atmosfery. Nie ulega bowiem wątpliwości, że każdy z przywołanych przypadków utworów fotomontażowych ma charakter rewolucyjny – zarówno w duchu dadaistycznego burzenia, jak też komunistycznej konstrukcji. Montaż fotograficzny bardzo silnie zakorzenił się w ruchu wczesnowojennym i lewicowym, przede wszystkim ze względu na potężny potencjał propagandowy (to sprawiło zresztą, że przez nieco bardziej ortodoksyjnych artystów został wyrugowany na pewien czas z dziedziny sztuki). I nie zmieni tego późniejsza aneksja techniki przez środowiska związane z prawicą, które równie chętnie zaczęły ją wykorzystywać. Atrakcyjność fotomontażu jako techniki wcale nie wynikała z estetycznego eksperymentu, lecz z bardzo specyficznego mechanizmu komunikowania się.

Niemożliwość ustalenia odkrywcy fotomontażu nie stanowi żadnego problemu – przeciwnie, jest bardzo znacząca. Specyfika tej techniki czyni ją od początku egalitarną, kolektywną – nie wiadomo, skąd się wzięła, kto ją zapoczątkował, trudne do ustalenia są także prawa autorskie prac, to znaczy, czy fotomontaż należy do twórców wykorzystanych fotografii, czy może do artysty, który stworzył z nich nową jakość? Jej „wspólność” i „kolektywność”, czy może raczej jej „niczyjość”, wydaje się niezwykle istotna dla celów, którym służyła. Fotomontaże miały emancypować klasę robotniczą, miały być sprzeciwem wobec sztuki elitarnej, hermetycznej, zamkniętej w muzeum, czystej, niepraktycznej, niedostępnej masowemu odbiorcy.

W Polsce rok 1918 jest momentem odzyskania niepodległości po przeszło stu latach, a okres dwudziestu jeden lat dzielących pierwszą i drugą wojnę światową będzie zatem czasem własnej, społecznej odpowiedzialności za kształt i jakość państwa. Będzie to także czas narastającego w tym państwie niezadowolenia tych, którzy czują się wykluczeni i wykorzystywani. Wewnętrzne starcia o kształt nowopowstałego państwa stanowiły zatem tło dla nie tylko politycznych scysji, ale również dla sporów artystów o kształt nowej sztuki oraz rolę, jaką powinna pełnić. Stern w tekście *Głód jednoznaczności* pisał:

Aleksandra Więcek, „Najbardziej skondensowana w formie poezja” – zarys...

Nasze walki o nową sztukę w dwudziestoleciu międzywojennym swoją zawziętością przypominały zapewne wielu ludziom wojny religijne [...]. Tak było z poezją – i tak było z malarstwem. Każda z ówczesnych wystaw, demonstrujących malarstwo suprematystów, unistyczne lub konstruktywistyczne, była traktowana niemal jak *szarganie* świętości i krytyka na ogół zgodnie stawiała w obronie sprawy dnia wczorajszego³².

Szczuka był tym, który postulował konstruktywizm jako sztukę nową, odpowiadającą specyficznym, rewolucyjnym realiom, w których przyjdzie jej funkcjonować. Uważał, że należy przywrócić sztukę klasie robotniczej, to znaczy tym, którzy dotąd pozostawali wykluczeni i dotąd nie mieli możliwości, by tworzyć lub kontemplować sztukę, ponieważ bez reszty byli pochłonięci walką o przetrwanie i pracą zarobkową. Zafascynowany logiką maszyn Szczuka chciał, by w analogiczny sposób powstawały przedmioty użyteczne, lekcewałby bezzasadny estetyzm i ideę „sztuki dla sztuki”. Jego prace były przede wszystkim konstrukcjami, ponieważ idea konstrukcji miała przyświecać całemu procesowi „produkcji” sztuki. Wyobrażenia artysty miała zostać stłumiona i podporządkowana kategorii użyteczności, by niwelować ryzyko „grafologicznych odchylen”³³, czyli pokusy oderwania się od rzeczywistości całkowicie wyzwolonej i nazbyt wybujałej artystycznej wyobraźni.

I stąd wywodzi się również zafascynowanie fotomontażem – wykorzystanie powszechnie dostępnych fotografii, obecnych między innymi w prasie ilustrowanej, czy na afiszach reklamowych lub plakatach sprawiało, że „zmontowane” (skonstruowane) prace były bliskie odbiorcy-robotnikowi. Przekształcone, korzystały z dostępnego materiału i dostępnych środków, a więc nie były przedstawieniami wyabstrahowanymi z codziennego życia, lecz powstałymi z fragmentów najbliższej rzeczywistości. A jeżeli zauważymy jeszcze, że początek XX wieku to także błyskawiczny rozwój kinematografii (ta również bardzo szybko odkrywa montaż jako jeden z kluczowych elementów techniki), wówczas dostrzeżemy, że odbiorca, który zaczyna być oswajany ze stymulacją wieloma bodźcami, szybko zmieniającymi się obrazami, zapewne doświadczał analogicznych doznań, obcując z fotomontażem,

³² Tamże, s. 8.

³³ Tamże, s. 16.

którego wielość i różnorodność elementów składowych zależała wyłącznie od rzeczywistości oraz zdolności i możliwości twórcy-montażysty.

Szczuże, podobnie jak zasadniczej części artystów związanych z ruchem awangardowym, zależało na powszechnej dostępności jego prac. Fotomontaż dawał taką możliwość również dlatego, że łatwo poddawał się reprodukcji.

Wykorzystanie elementów fotograficznych, to znaczy wszystkich tych, które zaistniały wcześniej niż sam utwór, gwarantowało obiektywizm form, regulując tym samym zakusy artystycznej wyobraźni. I stąd dla jednych teoretyków sztuki fotomontaż zaistnieje dopiero wówczas, gdy będziemy mieć do czynienia z kompozycją ułożoną (lub przyklejoną) na podłożu najczęściej tekturowym, złożoną z fragmentów istniejących fotografii, zestawionych w nową, zaskakującą całość. Natomiast dla innych fotomontażem stanie się nie złożenie, lecz dopiero sfotografowana (wstępnie lub ponownie powielona) kompozycja.

Ignacy Witz – badacz prac Mieczysława Bermana – określił fotomontaż jako „dzieciństwo dwudziestego wieku”³⁴, uznając za niezbędny do jego powstania rozwój technologiczny oraz czynnik ekonomiczny: spadek wartości zdjęć i ich łatwiejszą dostępność. Oczywiście, próbowano również w jakimś sensie nobilitować tę technikę. Wspomniany wcześniej Moholy-Nagy proponował, aby rozróżniać dwa typy fotograficznych montaży: pierwszym były prymitywne „sklejki”, które węgierski artysta i teoretyk sztuki proponował nazywać „fotomontażem” – przy czym było to określenie do pewnego stopnia pejoratywne. Bardziej rozwinięte, wyszukane i przemyślane formy postulował określać mianem „fotoplastyki”³⁵. Taki podział jednak nigdy się nie przyjął, a fotomontaż pozostał własnością sztuki masowej. Do dziś wszystkie prace powstałe metodą „wynij-wklej” są określane taką nazwą.

Nie da się do końca zbadać, kto jest autorem pierwszego fotomontażu. Jednak chyba to właśnie stanowi o jego istocie. Przyczyną utrudniającą ustalenia będą na pewno zniszczenia wojenne, które pochłonęły znaczną część prac, lecz będzie nią również ów swoisty „brak konsekwencji” artystów, którzy nie datowali swoich projektów (co najwyżej – jak Berman – z perspektywy czasu usiłowali datować wstecznie, chcąc odtworzyć zaginiony dorobek),

³⁴ I. Witz, *Fotomontaże Mieczysława Bermana (wstęp)*, Warszawa 1964, s. 5.

³⁵ M. Berman, *Pionierzy fotomontażu...*, s. 74.

Aleksandra Więcek, „Najbardziej skondensowana w formie poezja” – zarys...

a w końcu będzie to równie swoiste lekceważenie przez artystów swoich prac, przeznaczonych nie do galerii, lecz do powielenia i do wielokrotnego użytku. Ta ostatnia postawa – jak się wydaje – w największym stopniu cechowała Szczukę.

Trudno powiedzieć, co zadecydowało o popularności fotograficznych montaży. Nie dlatego, że któryś z elementów można by uznać za nieistotny, lecz dlatego, że sami „odkrywczy” tej techniki niemal programowo uznawali swoje działania za przypadkowe, nieważne lub nieszczególne. Zapewne przyczyną był moment, w którym powstała technika fotomontażu, a zarazem moment, który chciano w ten sposób wyrazić – gwałtowny zakręt dziejowy, katastrofa Wielkiej Wojny, z wyczuwalną podskórną potrzebą rewolucji i przebudowania porządku świata, z towarzyszącą wizją i pragnieniem przewrotu i zastąpienia porządku społecznego i dotychczasowej dominacji mieszczaństwa. Ta rewolucja w sztuce miała zwiastować rewolucję społeczną, a w niej miała się spełnić wizja Szczuki:

W przyszłości gdy zginie zmora wyzysku
Gdy każdy będzie żył w sposób podyktowany przez poczucie
Własnego szczęścia
Zmienia się i formy sztuki w sposób
Którego przewidzieć nie można³⁶.

Bibliografia

- Berman M., *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, [w:] Mieczysław Szczuka, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965.
- Dreyer-Sfard R., *Montaż w twórczości Eisensteina*, Warszawa 1964.
- Hudon W., *Rodowód i specyfika fotomontażu*, „Fotografia” 1970, nr 6.
- Miczka T., *Montaż*, [w:] tegoż, *Słownik Pojęć Filmowych*, T. IX, Katowice 1998.
- Otto E., *The Secret History of Photomontage. On the Origins of the Composite Form and the Weimar Photomontages of Marianne Brandt*, [w:] Weimar Publics/Weimar Subjects. *Rethinking the Political Culture of Germany in the 1920s*, red. K. Kanning, K. Brandt, K. McGuire, Nowy Jork-Oxford 2010.

³⁶ M. Szczuka, *Wypowiedź poprzedzająca deklarację programową*, [w:] A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, s. 27.

Aleksandra Więcek, „Najbardziej skondensowana w formie poezja” – zarys...

Rypson P., *Czerwony Monter. Mieczysław Berman: Grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017.

Stern A., *Głód jednoznaczności*, [w:] *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965.

Strzemiński W., *Fotomontaż wynalazkiem polskim („Europa” A. Sterna i M. Szczuki)*, [w:] *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965.

Świtkowski J., *O fotomontażu*, „Nowości Fotograficzne” 1933, nr 2.

Witz I., *Fotomontaże Mieczysława Bermana (wstęp)*, Warszawa 1964.