

Opis bibliograficzny: Alfred Ligocki, *O realizmie socjalistycznym w fotografice*, „Fotografia” 1955, nr 9, s. 2-3

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: dokument, socrealizm, polityka, ikonografia produkcyjna, schematyzm

Tekst:

1. Uwagi o socjalistycznej treści

Określiwszy pokrótce w dotychczasowych rozważaniach specyfikę fotograficznych środków formalnych¹) możemy przystąpić do głównego zadania obecnej dyskusji, a mianowicie do naszkicowania dróg, które mogą fotografię doprowadzić do realizmu socjalistycznego.

Na wstępie celowym będzie określić, choćby najogólniej, pojęcie realizmu w ogóle i realizmu socjalistycznego w szczególności. Ta dawka abstrakcyjnych definicji będzie niezbyt może atrakcyjnym, lecz niezbędnym środkiem zapobiegawczym przeciw ewentualnym nieporozumieniom w toku dalszej analizy.

Realizm jest to taka postawa twórcza, która przyjmując istnienie niezależnej od naszej świadomości i poznawalnej przez nas rzeczywistości obiektywnej, zmierza do rozumowego odnalezienia i odzwierciedlenia w dziele sztuki jej cech istotnych. Ponieważ rzeczywistość ta jest materią znajdującą się w nieustannym ruchu rozwojowym, te cechy istotne nie są czymś stałym i niezmiennym, lecz są rodzajem wektorów wskazujących kierunek tego ruchu. Takie zjawiska, które ten kierunek rozwoju wskazują, nazywamy zjawiskami dla niego typowymi. Ponieważ zasadniczym przedmiotem odbijanym przez sztukę jest człowiek w całokształcie swych stosunków z innymi ludźmi i światem zewnętrznym – realizm w sztuce zmierza do odzwierciedlenia w swoich dziełach, jak to określił Engels, „typowego człowieka w typowych warunkach”. Na różnych etapach dialektycznego rozwoju stosunków społeczno-

¹ „Fotografia” zesz. 5/55 str.2–3.

ekonomicznych ludzkości i związanej z nim nadbudowy, realizm przybierał różne historyczne postacie, jak np. realizm renesansowy, mieszczański realizm krytyczny itp.

Formą historyczną realizmu wynikającą z obecnego układu stosunków społeczno-ekonomicznych jest realizm socjalistyczny. Podstawowym jego postulatem jest „prawdziwe, historycznie konkretne przedstawienie rzeczywistości w jej rozwoju rewolucyjnym, umiejętność dostrzegania w załączkach i kiełkach nowych tych elementów, do których należy przyszłość. Prawdziwość i historyczna konkretność artystycznego odzwierciedlenia rzeczywistości winny się łączyć z zadaniem ideowego przeobrażenia mas pracujących, ich wychowania w duchu socjalizmu”²).

Dzieło realizmu socjalistycznego powinno zatem odzwierciedlać wszystkie te przemiany, które socjalizm wywołuje w otaczającym nas świecie, a zwłaszcza w psychice ludzi i stosunkach między ludźmi oraz pokazywać dalszy jego kierunek rozwojowy, a więc posiadać treść socjalistyczną. Ponieważ treści poznawcze, które niesie z sobą socjalizm są odkrywcze i nowe, forma tych dzieł powinna być również odkrywcza i nowatorska. Socjalizm jest dziedzicem wszystkich postępowych osiągnięć kultury poszczególnych narodów, artyści przeto w swej twórczości powinni nawiązywać do dziedzictwa kulturalnego swych narodów, a zatem forma ich dzieł powinna być narodowa.

Te stenograficznie nakreślone podstawowe postulaty realizmu socjalistycznego brzmią jasno, zrozumiale i wydają się czymś oczywistym. Niestety, ta prostota i jasność odnosi się tylko do ich najogólniejszego sformułowania. Natomiast zastosowanie ich w konkretnym procesie twórczym poszczególnych gałęzi sztuki, a więc w fotografice, łączy się z niesłychanymi trudnościami.

Daleki jestem od przepisywania sobie zdolności poprawnego rozwiązania tego zagadnienia; uwagi moje zmierzają jedynie do tego, by przez wykazanie błędów w dotychczasowych próbach rozwiązania nakreślić hipotetyczne drogi dalszych poszukiwań. Jestem zresztą przekonany, że ostatnie słowo będzie tu należało nie do krytyków, lecz do twórców, jeżeli dopiero wartościowe dzieła fotografii odpowiadające w pełni postulatom realizmu socjalistycznego wskażą właściwą drogę lub przynajmniej jedną z takich dróg od teorii do praktyki. Dlatego też dobrze będzie, jeśli krytyka zastosuje tu prastarą zasadę medycyny: *primum non nocere*.

² „Krótki słownik filozoficzny” pod redakcją M. Rozentala i P. Judina „Książka i Wiedza” rok 1955, str. 574.

Próba teoretycznego określenia drogi od postulatów realizmu socjalistycznego do praktycznej twórczości, która odegrała bardzo poważną i niestety raczej niefortunną rolę w praktyce pierwszego pięciolecia rozwoju realistycznej fotografii są rozważania estetyka radzieckiego Jurija Jekielczyka ogłoszone w roku 1952 w „Świecie fotografii”. Przypomnijmy sobie jego wywody:

„Osobliwość fotografii jako sztuki, jako sposobu przedstawienia rzeczywistości określa zdolność jej do najbardziej prawdziwego a często i dokumentalnego przedstawienia ludzi i przedmiotów, zdarzeń i zjawisk współczesnej rzeczywistości. Posiadając zdolność utrwalania zdarzeń w chwili ich dokonywania się, fotografia jako sztuka odtwórcza nabiera na skutek tego specjalnych zalet, które nie są właściwe żadnej ze sztuk plastycznych.

Na umiejętności spostrzegania ideowo-politycznego znaczenia tego lub innego zjawiska, albo wydarzenia rzeczywistości, znalezienia mu odpowiedniej artystycznej formy (oświetlenie, układ przed obiektywem, charakterystyczny nastrój), która by doprowadziła jego istotę do świadomości widza – polega sztuka artysty **fotografa** ”³). „Artysta powinien dostrzec i oddzielić w prawdziwym życiu zjawiska najbardziej wyraziste i typowe, wysoka forma artystyczna uwolnieni je od pierwiastków przeszkadzających dostrzeganiu, wyodrębni z nich to co najbardziej istotne, stwarzając tym samym artystyczne uogólnienie w granicach jego konkretności i dokumentalności. Siła sztuki fotograficznej i zasadnicza odrębność jej od innych sztuk plastycznych polega właśnie na jej zdolności do dokumentalnego przedstawiania realnej rzeczywistości w jej najbardziej typowych przejawach ”⁴).

Trudno doprawdy w tak stosunkowo krótkim wywodzie zmieścić większą ilość błędów. Przeczytajmy sobie ten tekst jeszcze raz uważnie i po kolei.

Dlaczego osobliwością fotografii jest „zdolność do najbardziej prawdziwego przedstawienia ludzi i przedmiotów, zdarzeń i zjawisk współczesnej rzeczywistości?” W czym fotografia przewyższa tu np. malarstwo?

Pogląd taki możliwy jest przy założeniu, przyjmującym za cechę prawdy w dziele plastyki, przedstawiającej jak najwierniejsze odtworzenie wyglądu jego przedmiotu. Jest to oczywisty fałsz. Starożytny most w Arles wielokrotnie malowany przez Van Gogha jest prawdziwszy na tych obrazach, mimo znacznych odchyleń, w wiernym przedstawieniu wyglądom, niż na

³ „Świat fotografii” zes. 26/52 str. 4.

⁴ „Świat fotografii” zes. 27/52 str. 4 i 5.

fotografii. Fotografia najzdolniejszego nawet aktora ucharakteryzowanego na króla Batorego z obrazu Matejki będzie zawsze mniej prawdziwa od postaci namalowanej przez mistrza.

Gdyby miernikiem prawdy obrazu była wierność zarejestrowania wyglądu przedstawionych postaci lub przedmiotów, to szczytem realizmu byłaby fotografia kolorowa, którą na razie trudno jeszcze zaliczyć do sztuki, a bardziej jeszcze kolorowy obraz w fotoplastikonie, który do sztuki już na pewno nie należy. Po wtóre, aparat fotograficzny przy zapewnieniu odpowiednich warunków zdjęcia, jak ustawienie kamery, czas naświetlania itp. będzie zawsze wiernie odtwarzał wygląd fotografowanego przedmiotu, a zatem przy przyjęciu wspomnianego założenia będzie go zawsze odtwarzał najprawdziej, co jest oczywistym nonsensem.

Idźmy więc dalej. Metoda szukania i odtwarzania zjawisk typowych proponowana przez Jekielczyka wskazuje, że przez odzwierciedlenie typowości przez dzieło fotografiki rozumie on plastyczną rejestrację zdarzeń typowych. Kto by w to wątpił niech przeczyta następujący ustęp jego rozważań i skojarzy go z przytoczoną już uwagą, że szczególną zaletą fotografii jest zdolność do utrwalania zdarzeń w chwili ich powstawania:

„Fotografia nie ogranicza się do zimnej, nierealnej rejestracji tego lub innego zjawiska rzeczywistości. Wybór tematu i chwili zdjęcia same przez się stają się momentami ”⁵).

Stanowisko to prowadzi do dwóch błędów, które wyrządziły naszej plastyce, a zwłaszcza fotografice, wiele niepowetowanych szkód, a mianowicie do stworzenia hierarchii tematów i do pomieszania pojęcia tematu z pojęciem treści dzieła.

Jeśli drogą do odzwierciedlenia typowości jest samo tylko plastyczne utrwalenie zdarzeń, to o typowości tej rozstrzygać będzie okoliczność, czy zdarzenie jest typowe dla rozwoju socjalizmu, czy nie, A więc decydować będzie tematyka dzieła. Z natury rzeczy powstanie wówczas hierarchia tematów, na której szczycie będzie się znajdować tematyka związana z walką klasową proletariatu, różne zdarzenia charakterystyczne dla ustroju socjalistycznego, a na dole znajdą się tematy, w których zdarzeń w ogóle nie ma, jak pejzaże, martwe natury i akty, portrety zaś będą mogły pretendować do realizmu socjalistycznego tylko wówczas, gdy przedstawiać będą bojowników o socjalizm, przodowników pracy, a przynajmniej robotników lub chłopów. Te wnioski brzmią dziś dość zabawnie, ale jeszcze nie tak dawno postulaty takie stawiano twórcom zupełnie na serio.

⁵ „Świat fotografii” zesz. 27/52 str. 4.

Te fałszywe wnioski i postulaty wypływają z błędu znacznie głębszego, a mianowicie z pomieszania pojęcia tematu z pojęciem treści. Z wywodu Jakielczyka wynika, że o tym, czy treść dzieła fotografii jest socjalistyczna, decyduje związek tematu z socjalizmem. Błąd ten pokutował w pierwszym pięcioleciu walki o realizm socjalistyczny we wszystkich dziedzinach naszej sztuki, a najwięcej chyba szkód wyrządził w plastyce. Temat dzieł sztuki to nic innego niż określenie, jaki fragment rzeczywistości zostaje odzwierciedlony w dziele sztuki. Treść jego natomiast to całokształt przeżyć, a więc cały zespół wrażeń, wyobrażeń, wzruszeń, procesów myślowych itp. wyznawanych przez odbiorcę przy kontakcie z tym dziełem, który to zespół w pewien sposób określa stosunek tego odbiorcy do rzeczywistości, albo go od niej odrywa, albo też, jak w realizmie, pozwala mu głębiej wniknąć w prawa nią rządzące. Jasnym jest, że bogactwo i wartości poznawcze treści nie zależą od samych tylko zmysłowo postrzeganych właściwości przedmiotu działu, a więc w fotografice od jego wyglądu, lecz od sposobu w jaki ten przedmiot odbił się w świadomości artysty, jaki wywołał w niej zespół wrażeń, wzruszeń i uogólnień poznawczych i jak artysta wyraził go za pomocą środków formalnych. O treści dzieła sztuki decyduje zatem nie to co się odbija w świadomości artysty, lecz to, jak się odbija i jak artysta następstwa tego odbicia utrwalił w towarzystwie swego dzieła.

Gdybyśmy za Jakielczykiem przyjęli, że o socjalistycznej treści działu fotografii decyduje samo utrwalenie wyglądu zdarzeń związanych z socjalizmem, popełnilibyśmy następujące błędy:

Po pierwsze: musielibyśmy przyjąć, że samo wzrokowe postrzeganie takiego zdarzenia może wywołać głębokie przeżycia i wiodące do socjalizmu uogólnienia poznawcze. Oczywiście, zdarzają się przypadki, że sam widok jakiegoś przedmiotu wywołuje głębokie wzruszenie. Jeśli ktoś po dwudziestu latach ogląda drzewo, na którym w młodości wyrył inicjały swojej ukochanej, to sam widok tego drzewa może go wzruszyć, ale tylko jego. Dla wszystkich innych będzie to zwykłe drzewo w dodatku oszpecone i nie wywoła głębszych przeżyć. Gdybyśmy jednak możliwość tę przyjęli za zasadę, to o oddziaływaniu dzieła sztuki, a więc również o jego zdolności ideowego przeobrażania zdecydowałyby nie treść dzieła, ale treść psychiki odbiorcy. Sztuka wówczas byłaby niepotrzebna, a wszelkie rodzaje plastyki przedstawiającej, a więc również fotografii, zastąpiłaby znakomicie kronika filmowa.

Po drugie: stanowisko Jakielczyka ogranicza do minimum rolę samej twórczości fotografa. Po to, by dostrzec charakterystyczne dla socjalizmu zdarzenie i utrwalić je plastycznie na zdjęciu, wystarczają umiejętności dobrego fotoreportera.

Jeśli zatem porzucając te błędne drogi uznamy, że o wartości poznawczej i bogactwie treści dzieła sztuki decyduje nie jego przedmiot określony przez temat, lecz bogactwo i wartość poznawcza przeżyć artystów związanych z tym przedmiotem, łatwo zauważymy, że zagadnienie tematu stanie się wówczas sprawą drugoplanową. Każde zjawisko rzeczywistości, a nie tylko zdarzenia charakterystyczne dla walki o socjalizm czy dla jego budowy, można przeżywać socjalistycznie, to jest uogólniać w sposób odzwierciedlający istotne kierunki rozwojowe socjalizmu.

Przyznając, że nie można mieszać pojęć tematu i treści i że temat nie decyduje o bogactwie i wartości treści nie możemy jednak wpadać w drugą ostateczność i odmawiać tematowi jakiegokolwiek wpływu na treść. Spotykamy tu dwa warianty: przy tematach charakterystycznych dla walki o socjalizm i dla jego budowy, niewątpliwie łatwiej niż gdzie indziej napotkać można zagadnienia ideologiczne. Zaletę tę neutralizuje jednak nie mniejsza łatwość do poddania się pokusie biernego zarejestrowania tych zagadnień bez próby ich twórczej, a zwłaszcza poznawczej interpretacji, co, jak wiadomo, rodzi schematyzm i deklaratywność. Przy pozostałej zaś tematyce łatwo tych zagadnień w ogóle nie dostrzegać i wpaść na manowce ascetyzmu lub formalizmu.

Ostatecznie czynnikiem decydującym o ideowej, socjalistycznej wartości treści dzieła sztuki jest psychika artysty. Jeśli zna on zasady materializmu dialektycznego i historycznego, jeśli myśli i czuje socjalistycznie i jeśli budowa socjalizmu jest jego najgłębszym przeżyciem i potrzebą – wtedy dopiero powstaje realna możliwość nadania dziełu socjalistycznej treści. Droga więc do niej wiedzie przez ideologiczne wyszkolenie i ideowe przeobrażenie artysty, a nie przez wybór tematu.

Błędy Jekielczyka, który posłużył nam w tych rozważaniach i posłuży również w dalszych jako reprezentant wulgaryzatorskiej teorii fotografii z pierwszego etapu walki o realizm socjalistyczny, nie ograniczają się do tych, które dotąd omówiliśmy. Droga przez niego wskazana wiedzie nie do realizmu, lecz do naturalizmu. Poza tym błędem jest przyjęcie za szczególną zaletę fotografii tego, co jest największą przeszkodą do realistycznego odbijania przez nią rzeczywistości, a mianowicie jej dokumentalności. Błędem wreszcie jest nie dialektyczny stosunek do zagadnień formy. O tych zagadnieniach jednak pomówimy w następnych artykułach.