

Opis bibliograficzny: Alfred Ligocki, *O realizmie socjalistycznym w fotografice*, „Fotografia” 1955, nr 12, s. 2-3

Uwagi: tekst nieedytowany

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

Tekst:

Zagadnienia naturalizmu i formalizmu

W poprzednich rozważaniach starłem się wykazać błędność tak charakterystycznego dla Juria Jekielczyka mieszania pojęcia treści z pojęciem tematu. Wspomniałem wówczas, że droga do realizmu socjalistycznego wskazana przez Jekielczyka wiedzie prosto do naturalizmu. Zajmijmy się obecnie dokładniej tym zagadnieniem. Naturalizm w sztuce jest to wierne rejestrowanie zjawisk rzeczywistości bez ich poznawczej i ideowej interpretacji. W plastyce, a więc również i w fotografice, będzie się ta postawa uwidaczać w biernym odtwarzaniu wizualnych właściwości świata. Oczywiście, Jekielczyk nie nawołuje do takiego biernego odtwarzania, przeciwnie, bardzo energicznie domaga się odzwierciedlania cech typowych rzeczywistości, jednakże mieszanie pojęcia treści i tematu oraz niedialektyczne ujęcie stosunku treści do formy doprowadzają go do naturalizmu, wprawdzie określną drogą, niemniej w sposób nieunikniony.

Jak bowiem wygląda według niego realistyczny proces twórczy? Najpierw artysta dochodzi do pewnych poznawczych uogólnień, następnie wyszukuje zjawisko w rzeczywistości najlepiej wyrażające to uogólnienie, innymi słowy ustala tematykę dzieła (które zarazem jest jego treścią) i w końcu nadaje mu formę pozwalającą to zjawisko bez trudu i zniekształceń rozpoznać. Uogólnienie poznawcze i interpretacja ideowa w rzeczywistości zostają tu więc wyeliminowane z procesu twórczego. Dzieło sztuki staje się tylko ilustracją uogólnień poznawczych powstałych poza nim. Jekielczyk zapomina, że dzieło sztuki jest dialektyczną

jednością treści i formy, że zatem realizm wymaga, by poznawcza i analityczna postawa wobec rzeczywistości wyraziła się w całokształcie składników procesu twórczego, powinna więc wyrazić się zarówno w tym, co się kształtuje, jak i w środkach tego kształtowania.

Jeśli się identyfikuje treść z tematem i uznaje dzieło fotografii za plastyczną ilustrację pewnych poza nim sformułowanych tez poznawczych i ideowych, to możliwości interpretacji plastycznej zacieśnia się do jednej tylko, a mianowicie do wiernego odtworzenia wyglądu zjawiska będącego tematem obrazu.

Dlatego też Jekielczyk, zgodnie ze swym założeniem, tak określa stosunek treści do formy:

„Wszystkie składniki formy wizualnej, to jest linia, światło, walor, stosunki perspektywiczne, dzięki którym możemy widzieć realną przestrzeń trójwymiarową i wszystko co w niej zachodzi na płaszczyźnie fotografii, powinny znajdować się w takiej harmonii współdziałania, aby zasadnicza myśl dzieła doszła do widza najbardziej zrozumiale i wyraziście”¹). Kiedy zaś taka harmonia zachodzi? Odpowiedź znajdziemy nieco dalej: „Układ przedmiotów i osób w przestrzeni określa się przede wszystkim konkretnie treścią obrazu. Kompozycja obrazu odpowiadać będzie życiowej prawdzie jedynie wówczas, gdy przedstawione na płaszczyźnie osoby i przedmioty będą „wyraźnie czytelne”, tzn. będzie rozumiały ich układ logiczno-przestrzenny i wzajemne powiązanie tematyczne”²). Te dość prymitywne sformułowania, nasza krytyka sprowadza do jeszcze większego prymitywizmu. Oto, jak jeden z naszych teoretyków fotografii wyobraża sobie realizm: „Odtworzenie tematu w obrazie winno być dokonane w sposób nienagannie czytelny dla widza. Widz patrząc na obraz winien od razu wiedzieć, co autor chciał przedstawić, nie odwołując się nawet do tytułu obrazu. To jest podstawowy kanon estetyczny realizmu w plastyce”³).

Kiedy zaś treść obrazu (rozumiana jako temat) staje się tak czytelna, że widz może ją przyswoić sobie nie fatygując się odczytywaniem tytułu obrazu? Oczywiście wtedy, gdy osoby i przedmioty na obrazie są przedstawione „jak żywe”. Jekielczyk, rozpatrując możliwość wyzyskiwania przy zdjęciach przerysowań perspektywicznych uzyskiwanych przez odpowiednie ustawienie kamery lub dobór ogniskowej, ostrzega: „Korzystać jednak z tych środków należy w określonych granicach nie wypaczając zewnętrznych kształtów przedmiotów i podporządkowując środki wyrazu zrozumiałości zasadniczej idei dzieła...

¹ „Świat Fotografii”, nr 28/52 str.1

² j. w. str. 3

³ E. Szmidtgál: Materialistyczne kryteria w fotografice, „Świat Fotografii”, nr 28/52 str. 10

Nieprawidłowo dobrana wysokość horyzontu, zbyt szeroki kąt widzenia mogą doprowadzić do nadmiernego skażenia rzeczywistych konturów przedmiotów i przestrzeni”⁴).

Ujęcie to nasza krytyka uznała najwidoczniej za zbyt mało dobitne i zwulgaryzowała je w taki oto sposób:

„Realistyczny styl pracy zasadniczo wymaga:

1. By punkt widzenia mniej więcej odpowiadał temu, z jakiego normalnie obserwuje się w rzeczywistości motyw będący przedmiotem obrazu,
2. by punkt widzenia nie dawał nadmiernych skrótów perspektywicznych ani przerysowań,
3. by oświetlenie było plastyczne i pod względem kierunku odpowiadało takiemu oświetleniu, w jakim normalnie widzi się motyw, oraz
4. by największa i to zadawalająca ostrość była skoncentrowana na głównym przedmiocie zdjęcia ”⁵).

Okazuje się, że ten realizm socjalistyczny wcale nie jest taki trudny. Wystarczy znaleźć odpowiedni temat „z wydźwiękiem”, zastosować do niego tę nie skomplikowaną receptę formalną, by otrzymać socjalistyczną treść i odpowiadającą jej formę.

Gdyby zaś fotografika ogarnęła zdrożną chęć eksperymentów formalnych lub śmielszych sformułowań plastycznych, niech sobie wbije w pamięć taką głęboką radę życiową: „Pracując na odcinku podniesienia kultury plastycznej widza nie wrywajmy z korzeniami jego osobistych upodobań, bo inaczej sami zejdziemy na manowce, tak jak to było z formalistami. Liczmy się z upodobaniami odbiorcy kompromisowo w tym samym stopniu, w jakim chcemy, by on liczył się z naszymi ”⁶).

Sądzę, że dość już nadręczyłem czytelników cytataми i że wystarczą one do uświadomienia sobie, na jakie manowce wodziła fotografików tego rodzaju interpretacja postulatów realizmu socjalistycznego. Przede wszystkim przez wyrzucenie uogólniania poznawczego poza granice procesu twórczego i sprowadzania dzieła sztuki do roli ilustracji jego wyników oraz przez ograniczanie interpretacji plastycznej rzeczywistości do wiernego odwzorowania jej wyglądu – zmuszono artystów do biernej rejestracji plastycznej tematu obrazu, a jedyną czynnością poznawczą w procesie twórczym stało się dopasowanie tematu do apriorycznych tez teoretycznych. Oczywiście, sam fakt takiego dopasowywania w równym stopniu nie może nadać dziełu cech realizmu, jak nie może nadać tych cech fotografii reporterskiej okoliczność,

⁴ „Świat Fotografii”, nr 28/52 str.4

⁵ Jak w, przyp. 3

⁶ Jak w. przyp. 3

że trafnie ilustruje artykuł zawierający odkrywcze i ideologicznie cenne myśli. W praktyce zresztą prawie żaden z fotografików nie ilustrował w ten sposób własnych uogólnień poznawczych, lecz tezy wzięte żywcem z deklaracji politycznych lub artykułów wstępnych „Trybuny Ludu”. Gdyby dotyczyło to jakiejkolwiek innej gałęzi plastyki, błędy te groziłyby tylko naturalizmem. W fotografice jednak skutki, jakimi grożą, są znacznie bardziej niebezpieczne.

Wykazywałem już poprzednio⁷), że sztuka w fotografice zaczyna się w momencie, gdy fotograf przewyższa martwą dokumentalność plastyczną zdjęcia. Wspomniana teoria, tworząc z tej protokółarności podstawowy postulat formalny, hamuje dalszy rozwój fotografii jako sztuki. Trudno bowiem uznać za wystarczający środek wyzwolenia się z plastycznego protokołu samą tylko eliminację szczegółów, nie służących charakterystyce tematu, jak to radzi Jekielczyk⁸).

Wspomniałem już, że podstawowym warunkiem realizmu w sztuce jest uwidocznienie poznawczej i ideowej postawy artysty w całokształcie procesu twórczego i znalezienie jej wyrazu w tej dialektycznej jedności treści i formy, jaką jest dzieło sztuki. Powinno się zatem objawiać nie tylko w uogólnieniach poznawczych organizujących treść, lecz również w środkach formalnych. W plastyce zatem nie może być realizmu bez odkrywczej analizy struktury wizualnej rzeczywistości. Analiza ta wymaga swobody poszukiwań formalnych. Wszelkie recepty w rodzaju wyżej przytoczonych są głęboko sprzeczne z realizmem i utrudniają, lub nawet uniemożliwiają artyście dotarcie do niego.

Zasadniczym błędem teoretyków minionego etapu było zapoznanie faktu, że odkrywczość formalna jest równorzędnym z ideowością treści postulatem realizmu socjalistycznego. O kierunkach, w jakich fotograficy mogą tu zmierzać, mówiłem już przy analizie swoistości fotograficznych środków formalnych⁹). Bardzo cenne uwagi na ten temat znajdziemy również w artykule Janusza Boguckiego: „Uwagi niefachowe” (nr 7/55 „Fotografii”).

W dalszych rozważaniach chciałbym wskazać na jeszcze jeden ważny błąd teorii fotografii, hamujący odkrywczość formalną, a mianowicie na określenie z góry pewnych środków formalnych za zgodne, a innych za sprzeczne z realizmem socjalistycznym. Kryterium oceny była tu ankieta personalna tych środków, a mianowicie okoliczność czy powstały one w ramach postępowego światopoglądu materialistycznego, czy też idealistycznego i czy

⁷ „Fotografia”, nr 5/55 str. 2 i 3

⁸ „Świat Fotografii”, nr 27/52 str.2

⁹ Jak w. przyp. 7.

powstanie ich było wynikiem postawy realistycznej, czy też naturalistycznej lub formalistycznej ich twórców.

Błąd ten wynikał z mechanicznego przeniesienia na teren fotografii pewnych teorii z dziedziny innych sztuk plastycznych, a zwłaszcza malarstwa. Tam teoria ta okazała się wprawdzie również błędna, ale mogła przynajmniej znaleźć w historii pozorne argumenty, w fotografii zaś była zwykłym nonsensem. W rozwoju malarstwa znajdziemy bowiem środki formalne, które powstały jako wynik realistycznej postawy artystów i towarzyszyły aż do połowy XIX wieku przeważnie postępowym ideologom w wyrażaniu ich treści. Były to stworzone przez renesans środki, pozwalające na wierne odtworzenie wyglądu osób i przedmiotów, i ich stosunków przestrzennych na płaszczyźnie, jak perspektywa linearna i powietrzna, modelowanie światłocieniem, znajomość anatomii itp.

W krótkim życiu fotografii wszystkie środki formalne, wyprowadzające ją z rzemieślniczego środka utrwalania wyglądu na teren sztuki, powstały w ramach mieszczańskiego światopoglądu idealistycznego, nie wyłączając sentymentalnej impresyjności Jana Bułhaka. Stosując zatem ową teorię należałoby w fotografii wrócić do gołego protokołu plastycznego, który daje nam aparat fotograficzny. I rzeczywiście, niewiele już brakowało, by fotografia nasza do tego stanu doszła.

Teoria ta jest błędna zarówno w malarstwie jak i w fotografii. Nowe środki warsztatowe rodzą się zawsze, jako wynik zmian w nadbudowie, ale ta zależność jest genetyczna. W dalszej fazie rozwoju często odrywają się od tej nadbudowy i służą treściom z nią sprzecznym. Tak np. środki wiernego odwzorowania świata, zrodzone w okresie od XIV do XVI wieku w łonie nadbudowy klasy mieszczańskiej, jako narzędzie walki ideologicznej z feudalizmem, służą w XVII wieku w malarstwie barokowym właśnie ideologii feudalnej. Środki formalne stworzone przez tak nierealistyczne prądy artystyczne jak kubizm, ekspresjonizm lub surrealizm, służą w malarstwie meksykańskim, lub u realistów włoskich realizmowi socjalistycznemu.

Obrońcy apriorycznej oceny przydatności poszczególnych środków formalnych dla realizmu socjalistycznego tłumaczą się z reguły obroną przed formalizmem. Jednak i tutaj nie mają racji.

Formalizm jest to taka postawa twórcza, która odrywa sztukę od rzeczywistości przez koncentrowanie wszystkich wysiłków twórczych na samym procesie kształtowania tworzywa, a nie na prawidłowym odzwierciedleniu rzeczywistości. Można tu odróżnić dwie jego odmiany: jedna zmierza do oryginalności i nowości środków formalnych za wszelką cenę, nawet za cenę zerwania z rzeczywistością i społeczeństwem. Należą tu będą tzw. prądy

awangardowe. Druga zaś polega na tworzeniu według pewnych danych z góry recept formalnych i obejmuje manieryzm, akademizm, eklektyzm itp.

Nasi teoretycy, broniąc się przed pierwszą odmianą formalizmu, nie zauważyli, że ich postulaty pchają fotografię do drugiej.

Wydaje się jednak, że teoretycy ci uznając z góry pewne środki warsztatowe za formalistyczne, dążyli nie tyle do obrony przed formalizmem, ile do zapewnienia dziełom fotografii komunikatywności.

Zagadnienie komunikatywności, z którym łączy się zagadnienie konwencji artystycznej, omówimy jednak dopiero w następnym, ostatnim już artykule.