

Opis bibliograficzny: Alfred Ligocki, *O realizmie socjalistycznym w fotografice*, „Fotografia” 1956, nr 2, s. 2-3

Uwagi: tekst nieedytowany

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

Tekst:

W poszukiwaniu nowej konwencji artystycznej

Rozważając w części poprzedniej zbyt szerokie ujmowanie pojęcia formalizmu w fotografice przez teorię i krytykę ostatnich lat, zwróciliśmy uwagę na fakt, że często zarzut formalizmu, a zwłaszcza stosowanie go do śmielszych sformułowań plastycznych, był wyrazem nie tyle obaw przed zboczeniem z drogi realizmu, ile przed nabraniem przez poszczególne dzieła cech niekomunikatywności. Zagadnienia komunikatywności dzieł sztuki nie rozwiązaliśmy jednak należycie, jeśli nie zastanowimy się przedtem nad kwestią konwencji artystycznej. Konwencja artystyczna jest to swoisty sposób zmysłowego określania rzeczywistości w tworzywie właściwym poszczególnym gałęziom sztuki, który wywołuje u pewnej grupy odbiorców zamierzony przez artystów zespół reakcji intelektualnych i uczuciowych, a zatem w plastyce przedstawiającej swoisty sposób określania rzeczywistości przez wygląd przedmiotów i zjawisk. Dobór odbijanych przez dzieło sztuki zjawisk i sposób ich odbijania, wyrażający się w wyborze cech charakteryzujących te zjawiska i w zastosowaniu określonych środków formalnych, jest jak gdyby ofertą konwencji przedkładaną odbiorcom przez artystę. Konwencja powstaje wówczas, gdy pewna grupa społeczna (zwykle klasa) dokona jej akceptacji przez to, że członkowie jej doznają zamierzonych przez artystę reakcji

psychicznych i uznają sposób odbijania rzeczywistości przez dzieło sztuki za zgodny ze swoją wiedzą o rzeczywistości i swoim sposobem reagowania na nie.

Nie ulega wątpliwości, że nowe treści, które niesie za sobą rewolucja socjalistyczna, wymagają powstania nowej plastycznej konwencji artystycznej. Otóż oferta nowej konwencji z reguły narusza u masowego odbiorcy cały szereg przyzwyczajęń estetycznych wykształconych przez konwencje dotychczasowe i dlatego jej społeczna akceptacja wyjątkowo tylko następuje natychmiast, z reguły zaś dopiero po pewnym, nieraz długim okresie aklimatyzacji.

Błędem teorii i krytyki dotychczasowej było niedostrzeganie tego właśnie zjawiska. Żądano od sztuki, by była równocześnie odkrywczą w treści i formie i natychmiast w pełni zrozumiałą dla masowego odbiorcy, co zdarza się niezwykle rzadko, a co u nas – gdzie przygniatająca większość społeczeństwa brnie w analfabetyzmie plastycznym – jest utopią. Dlatego postulat komunikatywności sprowadzał się u nas do żądania stosowania takich środków formalnych, do których masowy odbiorca jest przyzwyczajony. W plastyce przedstawiającej takimi środkami są środki wiernego odwzorowania na płaszczyźnie wyglądu przedmiotów i ich stosunków przestrzennych, czyli takie ich odtwarzanie, by były „jak żywe”. Teraz dopiero zrozumiemy, jak w poważnym piśmie fotograficznym mógł się pojawić taki opis „realistycznego stylu pracy”, jak przytoczony przeze mnie w poprzednim ustępie rozważań.

Nasi obrońcy komunikatywności nie dostrzegają faktu, że domagając się od artysty nie wychylania się poza już powszechnie przetrwawione konwencje, narażają właśnie dzieła tworzone według ich wskazań na zupełną niekomunikatywność, na którą nie ma ratunku. Sprowadzają bowiem przez to proces odbioru dzieła sztuki przez widza do zespołu automatycznych reakcji psychicznych. Te zaś przy oglądaniu dzieł plastyki przedstawiającej, a więc również fotografii, każą widzowi identyfikować treść z fabułą obrazu, a mistrzostwo formy z plastycznym iluzjonizmem.

Matejko będzie mniej komunikatywny od Cézanne'a, jeśli widz oglądając np. „Bitwę pod Grunwaldem” będzie w niej widział jedynie plastyczny reportaż historycznego zdarzenia z roku 1410 zastępujący brak w XV w. fotoreporterów operujących kolorową fotografią. Widz ten bowiem odczytawszy fabułę i stwierdziwszy, która postać na obrazie odpowiada uczestnikom historycznej bitwy, będzie uważał, że zrozumiał obraz i z reguły nie wysili się już w kierunku poznawczego i emocjonalnego pogłębienia swego procesu odbiorczego.

Natomiast na widok pejzażu Cézanne'a albo od razu odwróci się od niego jako od dziwactwa, albo zdecyduje się na trud jego analizy i wówczas przy pewnej dozie wytrwałości z reguły dotrze do istotnych cech treści i formy obrazu, gdyż nie napotka na mur pseudorozumienia, który mu przy obrazie Matejki kazał zawrócić w pół drogi. To niebezpieczeństwo wpadnięcia z deszczu względnej niekomunikatywności pod rynną niekomunikatywności absolutnej jest szczególnie groźne w fotografice. Tutaj bowiem dosłowne odtwarzanie wyglądu przedmiotów i stwarzanie na płaszczyźnie iluzji trójwymiarowości otrzymuje fotograf niemal automatycznie, jeśli tylko opanował podstawy warsztatu i tutaj apelowanie do automatycznych reakcji odbiorcy nieuchronnie doprowadzi do tego, że odbiorca ten mimo najlepszej woli nie rozróżni odkrywczego dzieła realizmu od fotografii reporterskiej o poprawnie uporządkowanych akcentach plastycznych.

Dzieło fotografii realizmu socjalistycznego powinno wstrząsnąć odbiorcą, rzucić mu na biernie przezeń postrzegane zjawiska snop światła porządkujący mu je w nowy sposób i odkrywający w nich źródła nowych gwałtownych wzruszeń, powinno przełamać w nim skorupę estetycznych przyzwyczajęń i zmusić go do wysiłku współtworzenia z artystą nowej wizji plastycznej świata – słowem powinno go doprowadzić do tego, by rzeczy tysiąckrotnie oglądane zobaczył jak gdyby po raz pierwszy i dostrzegł te głębokie przemiany, jakie w świecie i człowieku wywołuje socjalizm.

Do tego zaś wiedzie droga tylko przez odkrywczość formalną. Obok więc postulatu szczerości wypowiedzi i socjalistycznego przeżywania rzeczywistości przez artystę, postulat tej odkrywczości jest drugim fundamentem praktyki realizmu socjalistycznego w fotografice.

Większość błędów w pierwszej fazie dążeń fotografii do realizmu socjalistycznego wynikała nie tylko z błędnego formułowania lub interpretacji jego postulatów, lecz również z niewłaściwego ich akcentowania, co uwidoczni się tym lepiej, gdy przypomnimy sobie genezę realizmu socjalistycznego w naszej sztuce.

Realizm ten nie został wypracowany przez samych artystów, lecz postulat jego został im niejako narzucony przez odbiorców. Odmienne od większości dawniejszych rewolucji artystycznych, sformułowania teoretyczne poprzedziły praktyczne odzwierciedlenie nowej idei w konkretnych dziełach. Dlatego też w takiej sytuacji poważnym błędem było nie wysunięcie na pierwszy plan postulatu dającego się zastosować do praktyki procesu twórczego i atrakcyjnego dla twórców, jak odkrywczość formalna, tylko silne akcentowanie takich postulatów, których realizację można stwierdzić dopiero z pewnej historycznej

perspektywy, jak postulat socjalistycznej treści i narodowej formy. W dodatku pierwszy z nich interpretowano jako ilustrację tez politycznych, a drugi jako naśladownictwo historycznych sposobów kształtowania plastycznego.

Ta wadliwa praktyka w akcentowaniu postulatów doprowadziła do powstania u artystów absurdałnego przeświadczenia, że realizm socjalistyczny – który przecież otwiera przed twórcami podobnie rozległe tereny odkrywczości poznawczej i formalnej, jak swego czasu rewolucja ideologiczna renesansu – polega na tworzeniu pod dyktando oficjalnych recept tematyczno-warsztatowych. Trudno się zatem dziwić, że tak pojmowany realizm nie był dla artystów atrakcyjny i że w następstwie większość dzieł pierwszej jego fazy rozwojowej była nieszczerą, schematyczną i w gruncie rzeczy formalistyczną.

Obecnie przeżywamy okres przesuwania akcentów nad poszczególnymi postulatami na właściwe miejsca i teraz sprawa powstania nowej konwencji artystycznej w sztukach plastycznych staje się zagadnieniem pierwszoplanowym.

Zagadnienie to, mimo wielu optymistycznych znaków na ostatniej OWF, nie przedstawia się w fotografii zbyt pomyślnie.

Z niebezpieczeństwem reportażowości rozprawiono się w sposób równie prosty, jak mechaniczny. Po prostu zdyskredytowano tematykę pracy ludzkiej. Przysłowiowy traktor, który niedawno automatycznie otwierał drzwi lokali wystawowych przed odtwarzającym go fotogramem, obecnie powoduje niemniej automatyczne ich zamknięcie, natomiast otwiera je szeroko tematyka wschodu księżyca nad jeziorem. Nie trudno dostrzec oczywisty fałsz takiego stanowiska.

Druga przeszkoda w odkrywczości formalnej, to tradycja pejzażu szkoły Bułhaka. Doceniam w pełni wielką rolę, jaką Bułhak odegrał w powstaniu polskiej fotografii artystycznej i nie wątpię, że część jego dorobku plastycznego zajmie trwale miejsce w jej historii, ale zarówno jego stosunek do rzeczywistości jak i środki formalne są już obecnie czymś skończonym i przebrzmiałym i dalsza ich kontynuacja prowadzi prosto do ideowego i formalnego wstecznictwa.

Nasz pejzaż, zwłaszcza wiejski, stał się ostoją łatwego efekciarstwa. Stosunek do przyrody, pozbawiony doszczętnie aktywności poznawczej, jest u przygniatającej większości fotografików stosunkiem mieszczaucha na niedzielnej wycieczce za miasto. Tworzenie nastrojowych widoczków snopów zboża na tle ciemnych chmur burzowych, odbicie słońca

lub księżyc na wodzie, czy zamglonych lasów przybrało już cechy twórczości seryjnej. Ta fabryka tanich drobnomieszczańskich wzruszeń, jaką stał się polski pejzaż fotograficzny przez swój naturalizm oraz brak głębszej problematyki ideowo-poznawczej i formalnej równać się może chyba tylko równie seryjnej produkcji portretów przodowników pracy dla tablic przykładowych, tyle tylko, że te pierwsze odznaczają się na ogół większą poprawnością, a często nawet dużą kulturą plastyczną.

Jaką więc drogę powinna obrać fotografia polska w swych poszukiwaniach odkrywcości ideowo-formalnej? Przede wszystkim uwspółcześnić swe środki obrazowania. Znajdujemy się obecnie w okresie przełomowym, w którym rodzi się odmienny od tradycyjnego sposób obrazowania plastycznego rzeczywistości. W procesie tym fotografia polska musi zająć należne jej miejsce. Uporczywe trzymanie się tradycji dosłownego odwzorowania wyglądu utrudni fotografikom wyrażanie nowych socjalistycznych treści i postawi naszą fotografię na bocznym torze ogólnego rozwoju. Wydaje się, że przyszłość leży tu w bardziej swobodnej interpretacji plastycznej przedmiotu zdjęcia, wyrażającej się w śmielszym niż dotąd stosowaniu metafory i skrótu plastycznego. Wykorzystać tu można wyklęte dotychczas środki formalne „nowej rzeczowości” oraz zdobycze fotografii zachodniej i interesującej fotografii japońskiej. Wiele trafnych uwag na ten temat zamieścił Janusz Bogucki w swych „Uwagach niefachowca” z numerze 7/55 „Fotografii”.

Uwagi dotychczasowe dotyczyły fotografii w tej postaci, w jakiej przedstawia się ona obecnie na wszystkich wystawach, tj. w postaci obrazów przystosowanych do indywidualnej i kameralnej kontemplacji, a więc analogicznych do malarstwa sztalugowego. Nie przypuszczam, by ta postać zachowała jeszcze długo swą obecną, niemal monopolistyczną, rolę. Już obecnie fotografia odgrywa poważne zadanie w wystawiennictwie i plakacie, zadanie, którego ZPAF, przynajmniej na swych wystawach, zdaje się nie dostrzegać. Czynione ostatnio próby utrwalania zdjęć bezpośrednio na ścianie pozwalają spodziewać się powstania fotografii monumentalnej związanej z architekturą. Te nowe formy fotografii postawią zapewne przed twórcami odmienne od obecnych problemy treści i formy.

Nie poruszałem tutaj sprawy fotografii kolorowej. Znajduje się ona obecnie w powijakach i spośród prób jej artystycznego opracowania, które oglądałem, względną wartość przedstawiają jedynie dowcipy plastyczne. Poza tym fotografia kolorowa nie wyszła jeszcze z etapu prostackiej dokumentalności i długo jeszcze zapewne czekać będzie na swego Hilla.

Uwagi moje dalekie są od wyczerpania trudnego zagadnienia realizmu socjalistycznego w fotografice. Pragnąłem tylko usunąć tu najgrubsze kłody leżące na drodze do niego. Dyskusja niech wykaże, czy to zamierzenie powiodło się.