

Opis bibliograficzny: Zbigniew Dłubak, *Niektóre zagadnienia marksistowskiej teorii sztuki, a specyficzne cechy fotografii*, „Biuletyn Informacyjny” [ZPAF], 1954, nr 25, s. 2-5

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: dokument, marksizm, socrealizm

Tekst:

Referat mój ma zagaic dzisiejszą dyskusję. Jednak dyskusja ta powinna objąć o wiele szerszy krąg zagadnień niż zakres tematyczny tego referatu.

Treść omawianych przeze mnie spraw dotyczy podstaw i osiągnięć marksistowskiej teorii sztuki i pewnych wniosków płynących stąd dla fotografii. Ponieważ chciałbym przedstawić i swoje poglądy w tym zakresie, proszę o traktowanie mojej wypowiedzi, jako pierwszego głosu w dyskusji.

W związku z obecną sytuacją w sztuce nasuwa się ciągle pytanie: dlaczego realizm? Pozornie od dawna wszyscy zrozumieliśmy ten problem i mamy doń ustalony stosunek, a jednak tkwi on na dnie każdej wątpliwości jaką nasuwa nam praca twórcza, czy rozważania teoretyczne.

Podstawą marksistowskiej myśli jest materializm. Jest to pogląd, który w przeciwieństwie do idealistycznego uznaje byt obiektywny istniejącego poza nami i niezależnie od nas świata materialnego. Zwycięstwo tego poglądu jest dziś faktem nieodwracalnym. Na terenie filozofii i ekonomii marksizm w sposób naukowy wykazał jego słuszność. Na terenie nauk przyrodniczych wszystkie najnowsze osiągnięcia są sumą niezbitych dowodów na jego prawdziwość.

Obiektywny, niezależny od nas świat nie tylko istnieje poza nami, ale jest poznawalny i my jako istoty świadome stale znajdujemy się w procesie poznawania go. Stan naszej wiedzy o świecie, stan naszego poznania można nazwać przejściową, tymczasową względną

prawdą o świecie. Nie ma bowiem charakteru ostatecznego. Przed nami istnieją olbrzymie możliwości dalszego rozwoju i dalszego, udoskonalania wiedzy o świecie. Rozwój ten to dążenie do osiągnięcia całkowitego poznania świata, absolutnej prawdy o nim. Jak się ten rozwój poznania ludzkiego odbywa? Otóż od stanu wiedzy jednostki trzeba odróżnić stan wiedzy całej ludzkości. Co prawda w każdym z nas zawarta jest wielka ilość doświadczeń i prawd zdobytych przez całą ludzkość istniejącą przed nami; ucząc się, poznając postępy techniki, czytając – przejmujemy wyniki olbrzymiej pracy poznawczej, wykonanej przez naszych przodków. Jednak suma wiedzy ludzkiej jest niepomiarowo większa od możliwości poznawczej choćby najtęższego umysłu ludzkiego. Można by powiedzieć, że istnieją jakieś zbiorniki, rezerwuary ludzkiego doświadczenia poza umysłami ludzkimi. Rolę tę spełniają biblioteki, muzea historyczne i archiwa naukowe i t. p. Zbiorniki te są stale dopełniane, a zawartość ich na nowo kontrolowana i oceniana. Niewątpliwie dziedziną, która daje najbardziej zasadniczy wkład do naszego poznania jest nauka, ale czy tylko to? Czy sztuka również ma swój udział we wzbogacaniu wiedzy ludzkiej o świecie? Oczywiście każde dzieło sztuki jest niewątpliwie pewnym zadokumentowaniem jakiejś działalności człowieka. Z tego punktu widzenia każde dzieło sztuki jest jakimś dokumentem i może służyć jako materiał do budowania wiedzy o rozwoju kultury ludzkiej. Jednakże innym zupełnie zagadnieniem jest wartość poznawcza sztuki, jako dziedziny działania i wypowiedzania się człowieka.

Problem ten wysunął się na czoło zagadnień marksistowskiej teorii sztuki. Waga jego jest olbrzymia, gdyż analiza poznawczych wartości sztuki pozwala na określenie znaczenia realizmu, jako atrybutu sztuki postępowej.

Filozof radziecki Sobolew rozróżnia myślenie logiczne, właściwe nauce i myślenie wyobrazeniowe, właściwe sztuce. Proces poznania, zachodzący w człowieku dzieli się na trzy zasadnicze etapy: postrzeżenie zmysłowe, tworzenie się wyobrażeń i myślenie logiczne. Artysta w czasie aktu twórczego poprzestaje, według Sobolewa, na drugim etapie – na wyobrażeniach. Burow słusznie krytykuje ten punkt widzenia, podkreślając mechaniczny charakter powstawania wyobrażeń. Uogólnienie i abstrakcja mogą powstać wyłącznie na trzecim etapie procesu poznawczego, a więc myślenie logiczne jest nieodzowne w akcie twórczym. Myślenie artystyczne polega jednak na swoistości elementu logicznego, zawartego w nim. Specyfika ta polega na silnym powiązaniu pojęcia z obrazem (wyobrażeniem) tak, że czasem zachodzi złudzenie braku pojęcia.

W ten sposób Burow zbliża poznawcze znaczenie sztuki do nauki, wyraźnie jednak określając jego specyfikę.

Analiza przeprowadzona przez Burowa i kontynuowana przezeń oraz przez innych teoretyków radzieckich nie wyczerpała co prawda tego zagadnienia, ale ustawiła je ogólnie na właściwej płaszczyźnie, sztuka niezaprzeczalnie ma wartości poznawcze, więcej, istotą sztuki postępowej, żywej, rozwijającej się jest poznawczość, jest realistyczny stosunek do rzeczywistości.

Ciekawe rezultaty daje analiza rozwoju sztuki i co za tym idzie, zagadnienia przynależności sztuki do nadbudowy. Nie ulega żadnej kwestii sprawa przynależności sztuki do nadbudowy, jeżeli rozpatrujemy ją jako manifestację czy dokument poglądów panujących w danym okresie. Wzajemny wpływ bazy na zagadnienia sztuki i odwrotnie, sztuki na rozwój bazy obserwujemy we wszystkich okresach historii. Wraz z zamarciem bazy, zamiera jej nadbudowa, zamiera i sztuka tego okresu, a na jej miejsce przychodzi nowa, oparta na nowej bazie. Ale czy taki obraz ukazuje wszystkie zjawiska składające się na pojęcie sztuki? Wydaje się, że nie, bo przecież sztuka dawnych okresów, sztuka obojętna nam ideologicznie, a nawet sztuka ideowo nam wroga wywołuje w nas specyficzne wrażenia, które nazywamy estetycznymi. A więc poza ideowym wyrazem sztuki tkwi w jej istocie składnik rozwijający się w zupełnie innym rytmie niż rozwój nadbudowy. Piękne są dla nas nadal te dzieła sztuki, które już dawno utraciły swoje ostrze ideologiczne, a ich treść jest już tylko dokumentem historycznym.

Chciałbym poddać jeszcze krótkiej analizie zjawiska właściwe sztuce, a przynależne do nadbudowy.

Periodyzacja historii sztuki jest zgodna ze zmianami zachodzącymi w ekonomice czyli widoczna jest zależność sztuki od zmian w bazie. Jednakże poza tą zależnością istnieje jeszcze w samej sztuce jako części nadbudowy ciąg zależności jednych okresów od drugich. Po powstaniu warunków ekonomicznych, na podstawie których rodzi się nowa ideologia, – sztuka, chcąc manifestować nowe treści, przybiera nową formę. Forma ta wraz z rozwojem danego okresu w sztuce, udoskonala się, uzupełnia, aż do stanu, kiedy już nic nowego w tym kierunku nie można zrobić. Wówczas następuje załamanie się dotychczasowych środków formalnych. Artysta posługujący się nimi nadal skazany jest na skostnienie i zrutynizowanie. Nic nowego, świeżego nie może już zrobić. Zaczyna się okres formalizmu, okres przeżuwania starej, określonej, wyczerpanej formy.

Tak scharakteryzowany rozwój sztuki daje już pełne podstawy do przeprowadzenia analizy naszej obecnej sytuacji i to powinno stać się centralnym zagadnieniem dalszych badań.

Wszystkie te prawa rozwojowe sztuki dotyczą również rozwoju fotografii. Żeby jednak zdać sobie sprawę z odrębności tej dziedziny i uwzględnić ewentualne swoistości jej procesu rozwojowego, trzeba określić cechy specyficzne fotografii, odróżniające ją od innych dziedzin plastyki.

W formie propozycji dyskusyjnych chciałbym wysunąć dwie cechy fotografii, które mogłyby moim zdaniem w dostateczny sposób scharakteryzować jej specyfikę.

Pierwszą taką cechą jest dokumentalny charakter fotografii. Oczywiście każdy twór rąk ludzkich jest w pewnym sensie dokumentem; chodzi tu jednak o fotografię, jako bezpośrednie odbicie wycinka rzeczywistości w określonym momencie, a nie o ślad działalności ludzkiej. Ta możliwość utrwalania pewnego stanu rzeczywistości łączy się z drugą cechą charakterystyczną fotografii, a mianowicie – tak jak w malarstwie i grafice na pierwszy plan wysuwa się układ elementów przestrzennych – w fotografii główną rolę gra wybór momentu dokonania zdjęcia; po przez ten moment dopiero rozumie się taki a nie inny układ przestrzenny. Pociąga to za sobą i specyfikę warsztatową /układ obrazu poprzez wybór momentu/ i specyfikę koncepcji artystycznej /zależność od układu istniejącego w rzeczywistości/.

Na odcinku fotografii od dłuższego czasu toczy się walka o realizm. Równoległe do niej odbywa się proces odnajdywania przez fotografię swej specyfiki. Oba te zagadnienia mają wiele punktów wspólnych, choć nie należy ich mieszać. Z powodu nierozróżniania ich wynikło wiele nieporozumień; więcej jednak szkody przyniosło niedocenianie walki o specyfikę fotografii i roli jej w szerokim froncie walki o realizm.

Były próby szukania dróg do realizmu socjalistycznego tylko w zakresie tematyki, a bez ambicji odnalezienia właściwej nowej formy wypowiedzi artystycznej. Stąd wyrosła tendencja do majoryzowania wydzielonego zagadnienia tematu, do wytworzenia wąskiego zakresu tematycznego właściwego jakoby realizmowi socjalistycznemu. Spowodowało to z jednej strony przystosowanie starego warsztatu twórczego do nowej tematyki, z drugiej zaś ograniczanie szerokich w istocie możliwości fotografii, odcinanie jej dostępu do olbrzymiej ilości tych przejawów życia, które przez doktrynerów zostały uznane jako nietypowe dla naszych czasów.

Poza tym walka o realizm socjalistyczny prowadzona była bez ostrej rewolucyjnej taktyki. Zwrócenie całej uwagi na dobór tematu nie pozwoliło zająć się we właściwy sposób krytyką starego formalistycznego warsztatu twórczego. Nie zwróciliśmy uwagi na to, że w naszej krytyce formalizmu często zajmowaliśmy wsteczne, drobnomieszczańskie stanowisko, rezygnując z krytyki formalizmu "z lewicy".

Takim ześlizgnięciem się z marksistowskiej linii krytycznej była krytyka sztuki formalistycznej jako niezrozumiałej i dziwacznej, a zapominanie o krytyce strony ideowej i filozoficznej tej sztuki, zapominanie również z drugiej strony o jej warsztatowych osiągnięciach, które nie dadzą się przeskoczyć.

Wystawa jest odbiciem tych niedomagań naszej walki o realizm. Trzeba jednak stwierdzić, że jest ona o wiele szersza tematycznie od wystaw poprzednich, a największym jej grzechem jest raczej brak ambicji nowatorskich w samym podejściu do tematu i jego ujęciu.

Chciałbym na zakończenie przypomnieć mój apel o to, aby dyskusja objęła całość zagadnień fotograficznych, a nie ograniczała się do problemów naszkicowanych w moim referacie. Nie poprzestańmy również na krytyce wystawy – radźmy także o sprawach warsztatu twórczego.