

Opis bibliograficzny: Zbigniew Dłubak, »*W przedsionku i na wystawie*«, „Świat Fotografii”, 1950, nr 14, s. 19-22

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa klucze: dokument, historia fotografii, krytyka, socrealizm, ikonografia produkcyjna

Tekst:

(Uwagi o wystawie fotografii artystycznej pod hasłem: „Pokój zwycięża”)

Do Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie urządzona została wystawa fotografii artystycznej pod hasłem „Pokój zwycięża”, wchodziłam bez ufności. Jeszcze przed otwarciem na twarzach wielu fotografików wyczytać można było zakłopotanie „To właściwie nie będzie pokaz fotografii”.

Nie umieli nawet określić całości tej wystawy. I gdyby ktoś myślał, że kryje się w tym opór przed nowymi zadaniami sztuki i tęsknota za ciszą pracowni odgródzonej od świata i jego przemian – gdyby ktoś tak sądził to miałby rację tylko w małej części. Wydaje mi się, że o wiele większą rolę w tym braku zdecydowanego stosunku do rezultatu wykonania zamówienia społecznego, jakim jest ta wystawa – odgrywa kwestia kryteriów. A właściwie ich braku.

Artysta dla swoich nowych osiągnięć szuka zawsze rozgrzeszenia opartego na jakichś zasadach, na jakiejś estetyce. Nie jest to tylko sprawa sumienia artystycznego i jego spokoju. Chodzi o ocenę osiągnięć, o kwalifikację dzieła, które może zostać, albo musi być uzupełnione czy zaniechane. Dla artysty konieczność dysponowania kryteriami związana jest z samym aktem tworzenia, krytyka jest etapem twórczym.

Ale o ile dla artysty sprawa świadomego operowania normami estetycznymi nabiera zasadniczego znaczenia tylko w pewnym etapie jego pracy, to dla krytyka jest ona postawą wyjściową i zasadniczą kanwą działania.

Dlatego też zanim wszedłem na salę wystawową starałem się rozwiązać problem kryteriów, które pozwoliłyby mi ocenić jej wartość z należytego punktu widzenia.

Właściwy punkt widzenia, to przykładanie miary odpowiadającej epoce historycznej. Dlatego też wszelkie kryteria dotychczasowe nie mogą mieć tu zastosowania.

Można byłoby sięgnąć do analogicznych sytuacji w przeszłości. Kończy się jeden okres, rozpoczyna drugi. W jakim stosunku pozostaje zbiór pojęć estetycznych jednej epoki do tworzącego się systemu drugiej? Jak odbywa się proces przemiany?

Ale i odpowiedź na te pytania nie rozwiąże naszego zagadnienia. Trzeba bowiem pamiętać, że dotychczasowe zmiany w historii sztuki miały za podstawę rozwój społeczeństw klasowych, że mimo poważnych różnic między poszczególnymi okresami sztuka była przez cały czas własnością klas posiadających, które kolejno ją przyjmowały. W związku z tym jasną rzeczą jest, że to przyjmowanie następowało zupełnie inaczej, niż przejęcie wartości kulturalnych przez klasę robotniczą, która w sposób rewolucyjny obejmuje nie tylko władzę polityczną, ale i kierownictwo sprawami gospodarczymi i kulturalnymi. Przystępuje zaś do rewolucji biedna, gołymi rękami dosłownie i przenośnie w znaczeniu nieprzygotowania do odbioru i kontynuowania dotychczasowych form sztuki. Zresztą nie tylko jest nieprzygotowana, ale jednocześnie, co stwarza jeszcze trudniejszą sytuację, niesie nowe idee społeczne, a zatem i kulturalne i musi znaleźć w sobie siłę nie tylko do wyrównania poziomu, ale do równoległego temu procesowi przewartościowania zasadniczych dotychczasowych pojęć estetycznych, do zaprzęgnięcia sztuki w zupełnie inną niż dotychczasową służbę. W służbę społeczeństwa bezklasowego.

Główne zasady tej nowej postawy dadzą się wytypować jedynie przez odnalezienie zasadniczych określeń estetycznych obowiązujących we wszystkich epokach sztuki klasowej, tych określeń, które wynikają z powiązania ówczesnej sztuki z klasą posiadającą, z jej roli w życiu tej klasy, a następnie, w zaprzeczeniu tego – zdefiniowania roli sztuki w społeczeństwie socjalistycznym i wypływających stąd kryteriów estetycznych.

Ta w skrócie nakreślona metoda szukania nowych kryteriów nie da naturalnie rozwiązań całkowitych z tego choćby względu, że apriorycznie dadzą się określić tylko głównie prawa jakie rządzić będą twórczością w nowych warunkach, a nie jej ostateczne wyniki.

Nie da więc ta metoda recept na dzieła, tylko zezwoli na orientowanie się w niesłychanie zawiłych okolicznościach towarzyszących przyjmowaniu spadku po kapitalizmie i jego należytem zużytkowaniu i przetworzeniu.

Mimo tych zastrzeżeń jednak nie pokuszę się o choćby szkicowe nakreślenie wszystkich wniosków, które już dziś można by na ten temat wysnuć – szczególnie, że dla oceny wystawy, która zmusiła mnie do tych rozmyślań właściwie wystarczy pomówić o jednej sprawie.

Chodzi o zagadnienie tematu w sztuce.

Ogólnie można by powiedzieć, że zasadniczą cechą wszystkich epok w sztuce uzależnionej od społeczeństwa klasowego jest nie tylko wspólny kanon kompozycyjny, ale stosunek tego kanonu do zagadnienia treści. Mianowicie stwierdzić trzeba niewielką współzależność przemian podstawowej, wspólnej wszystkim okresom zasady kompozycyjnej z przemianami kręgu tematycznego i nasycenia działu sztuki treścią. Rozluźnienia te przejawiają się najjaskrawiej w okresach schyłkowych czy, jak kto woli – formalistycznych.

W czasach najnowszych – w okresie schyłku sztuki nie tylko uwarunkowanej ustrojem kapitalistycznym, ale sztuki całego okresu społeczeństw klasowych – takim absurdalnym objawem możliwości rozdziału między tematem, a zasadą kompozycyjną z zupełnym zatraceniem pierwszego elementu – jest abstrakcja.

Takie postawienie sprawy jest niewątpliwie daleko idącym uogólnieniem. Brak tu przede wszystkim analizy sprzeczności rządzących rozwojem społeczeństw klasowych, sprzeczności ujawniających się i w zagadnieniu tematu i treści. Jednakże zakres rozmyślań prowadzonych na stopniach i w przedśionku muzeum nie pozwolił rozwinąć tej kwestii szczegółowo.

Argumentem, który mnie ostatecznie utwierdził w przekonaniu, że znajdują się na dobrej drodze było stwierdzenie, iż społeczeństwo bezklasowe nigdy nie stanie wobec konieczności ucieczki przed rzeczywistością. I to wyklucza konieczność szukania w sztuce wartości poza treściowych, konieczność takiej konstrukcji zasad budowy dzieła sztuki, która umożliwiałaby odrzucenie kontaktu ze światem realnym.

Nowa sztuka buduje więc swe założenia na innym stosunku do tematu. I jak wynika z poprzednich rozważań, nie jest przypadkiem, że tego innego potraktowania doczekał się temat zaczerpnięty z życia społeczeństwa budującego socjalizm.

Dla krytyka jest to stwierdzenie, które daje podstawę do oceny. Wychodzimy od tematu – zobaczmy, czy inne wartości jemu służą.

Teraz kiedy po tylu zawiłych rozmyślaniach dochodzimy do tego wniosku, wydaje się on zbyt prostym, zbyt oczywistym. Tak, sam wniosek nie jest czymś nowym, postulat

tematyczności stawiany był nie raz. Jednakże we wszystkich niemal wypadkach rozumiany był błędnie ze względu na brak pokrótce tutaj przeprowadzonej analizy zagadnienia. Tematyczność rozumiana była po prostu jako podłożenie tematu pod jakąś gotową receptę formalną, zaczerpniętą z jakiegokolwiek okresu historii sztuki.

A sprawa w istocie wygląda odwrotnie. Temat narzuci nam zasady kompozycji, narzuci nam formę. Jaką? To wielka zagadka nadchodzącej epoki.

Zobaczmy, czy fotogramy na wystawie „Pokój zwycięża” zmierzają w tym kierunku.

Wystawa jest dokumentem dwóch interpretacji, dwóch możliwości, o których mówiłem.

Cały szereg fotogramów, to sztuczne wciskanie tematu nowego w starą formę. Widza interesuje w tych obrazach przede wszystkim gra mglistych światła, która uśmierca jakiekolwiek działanie tematu. Tutaj więc artystę zajął efekt poza tematyczny. Cała kuchnia impresjonizmu została użyta do sprawy, która powinna przemawiać sama swą siłą – wartości formalne powinny budować wyraz dzieła, ale same nie mogą być dostrzeżone. Inaczej nie ma mowy o twórczości tematycznej.

Podobne zarzuty postawiłbym fotogramom Edwarda Hartwiga, który posługuje się rembrandtowskim światłocieniem. Szczególnie w „Odlewie”, co jaskrawo uwidacznia się przy porównaniu tego fotogramu ze „Spawaczem” Ziółkiewicza Stanisława, gdzie efekty świetlne spawania wykorzystane są zupełnie inaczej.

Taką postawę twórczą można jednak usprawiedliwić wieloma rzeczami. Nieprzemyślenie zasad tematyczności, przywiązanie do swych starych osiągnięć.

Mniej zrozumiałe dla mnie są błędy takie, jak „Międzynarodówka” Kornickiego Mariana. Przed przeczytaniem tytułu miałem wrażenie, że jest to raczej jakaś wesoła obozowa piosenka. Co w gruncie rzeczy myślał autor przy realizacji tego fotogramu? Dlaczego nie zrobił analizy tematycznej przy ostatecznym ustalaniu tytułu? Nie wiem też dlaczego na tej wystawie znalazł się, zresztą bardzo dobry, fotogram Kornickiej Janiny „Z naszego miasta”. Tu działa gra kształtów i powierzchni materiałów w przestrzeni. To bardzo romantyczny fotogram. Zdaje mi się jednak, że zapalenie lamp gazowych w spokojnym mieście, gdzie tak ceniony jest normalny tryb życia bez wojennych wstrząsów – bo zdaje się taka powinna być intencja tematyczna tego obrazu – trzeba pokazać inaczej.

W „Potędze stali” Nowaka Henryka stal nie jest potężna. Zdaje się, że autora zainteresowała sama kompozycyjna wartość motywu. Podobna sprawa w fotografii „Stocznie pracują” Dobrzykowskiego Mariana – tam stocznie odpoczywają. I znów to nie jest ujęcie tematyczne, to tylko interesujący motyw, zresztą niewątpliwie wart fotografowania.

Jeżeli chodzi o wątpliwości, to budzi je we mnie jeszcze jedna sprawa – mianowicie koncepcja kompozycyjna polegająca na powtórzeniach motywu (albo fotomontażem jak „Robotnicy i maszyny” Hartwiga, albo przez wyszukanie odpowiedniego ujęcia jak „Rytm pracy” Gamskiego Zygmunta). Wydaje mi się, że osłabia to wymowę obrazu. W każdym razie nie wzmacnia jej.

Zresztą w niemal wszystkich wypadkach ocenionych jako niespełniające postulatu tematyczności jest jedna niezwykle pozytywna rzecz – dążenie do uchwycenia tego problemu. I to trzeba wysoko cenić jako ambicję przekraczającą miarę zwykłej pracy twórczej.

Ambicje te zostały w wielu innych wypadkach zrealizowane.

Myszę przede wszystkim o mistrzu fotografii polskiej Janie Bułhaku. Fakt ten jest szczególnie godny uwagi ze względu na to, że znamionuje on niezwykłą żywotność tego artysty, który mając za sobą tak bogatą twórczość zupełnie odmiennego typu potrafił szybko zrozumieć na czym polega sprawa dominowania tematu.

„Śląskie strażnice pokoju” potężne i dostojne strzegą naszej pracy i naszego szczęścia. W „Symbolu pracy pokojowej” (kratownice i chmury) jest jeszcze wiele z dawnego romantyzmu, ale i wiele nowego wyrazu i monumentalności.

Wański Tadeusz („Asfalt”) to drugi podobny przypadek. Potrafił odrzucić pozostałości impresjonizmu kiedy nie były potrzebne, a nawet zawadzałyby.

Dobrze zbudowane fotogramy, gdzie wartości formalne służą wyrazowi tematycznemu, a ten jest słusznie ujęty, to: „Spawacze w hucie Ostrowickiej” Koleckiego Jana, „Rekonstrukcja” Kupca Bronisława, „Budowa trasy W–Z” Kondrackiego Wojciecha, „Wojenny witraż” Niewodniczańskiego Olgierda i, co notuję z radością, wiele innych.

Na osobne omówienie zasługuje obraz „Nie chcemy wojny” – Mokrzyckiej – Schabenbeck Janiny. Doskonale skomponowany fotogram o olbrzymiej sile wyrazu. Plakatowy sposób potraktowania wzmacnia jego działanie. (Jakże słabo wyglądają przy tym pseudo-fotomontaże stosowane często w naszym plakaciarstwie.)

Muszę wymienić jeszcze fotogramy „Rybak Morza” i „Dorsze” Komorowskiego Kazimierza, które zaliczam do najlepszych prac na wystawie. „Dorsze” z tym zastrzeżeniem, że odbiegają tematem od hasła wystawy.

Najlepszym fotogramem wystawy jest bezwątpienia obraz „Narada produkcyjna” z tryptyku Wrocławskiego Maksymiliana. Układ planów, ogólna budowa płaszczyzny, wyraz twarzy robotników – wszystko to jest jednolite, niezwykle sugestywne i służy całkowicie tematowi działa.

Fotogramy wymienione wyżej są tylko przykładami pewnych możliwości. Na pewno nie wymienilem wielu zasługujących na uwagę. O analizie poszczególnych obrazów naturalnie mowy nie ma w ramach takiego artykułu. Chodziło mi o ocenę wystawy jako zdarzenia w świecie plastycznym.

I można stwierdzić, że wystawa ta, poprzedzona konkursami, była imprezą w zupełności udaną. Dała konkretne osiągnięcia artystyczne i wykazała, że przed fotografią polską otwierają się nowe, wspaniałe perspektywy.