

Jerzy PIWOWARSKI

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Socjalistyczna w treści, narodowa w formie. Polska fotografia artystyczna w okresie socrealizmu na podstawie analizy prasy specjalistycznej z lat 1946–1955

Zakończenie II wojny światowej pozwoliło podjąć trud odbudowy Polski, która – na mocy traktatu jałtańskiego – stała się państwem satelickim Związku Radzieckiego. W nowo powstającej rzeczywistości przede wszystkim zadbano o wprowadzenie władzy spolegliwej wobec „wyzwolicielei”, a następnie odbudowę różnorodnych dziedzin życia, m.in. kultury i sztuki. Z czasem także i w tym obszarze narzucono obce rygory wynikające z Uchwały CK WKP(b) z 23.4.1932 r., która postawiła przed artystami i literatami „postulat twórczego udziału w rozwoju społecznej socjalistycznej społecznej nadbudowy”¹.

Zadanie to sygnalizował w Polsce np. Bolesław Bierut, który 16 listopada 1947 r. podczas uroczystości otwarcia radiostacji we Wrocławiu potwierdził:

Naród ma prawo stawiać swoje wymagania twórcom, a jednym z podstawowych wymagań jest, aby głębszy nurt utworu, jego cel, jego zamierzenia odpowiadały potrzebom ogółu, aby nie budziły wątplenia, gdy potrzeba zapału i wiary w zwycięstwo [...] Trzeba, żeby nasi twórcy współcześni pamiętali, że ich dzieła powinny kształtować, porywać i wychowywać naród².

¹ A. Johann, *O fotografice radzieckiej*, „Fotografia” 1953, nr 5, s. 2.

² Z przemówienia Prezydenta Rzeczypospolitej Bolesława Bieruta na otwarciu radiostacji we Wrocławiu 16.11.1947 r., „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1–2, cyt.za: *Socrealizm 1949–1955*, katalog, BWA, Piła 1982, s. 7.

Zanim nowa koncepcja została wprowadzona w życie, współczesna praktyka artystyczna – m.in. w obszarze fotografii³ – stanowiła kontynuację przedwojennych doświadczeń oraz wynikała z bieżącej reakcji na sytuację w kraju: zniszczenia i podejmowany proces odbudowy. Potwierdzają to np. ilustracje zamieszczone na łamach wydawanego od 1946 r. w Poznaniu pisma „Świat Fotografii”: w jego pierwszych zeszytach zauważyć można fotografie⁴, których tematyka odpowiadała socrealistycznym kanonom, jednak w rzeczywistości były one wynikiem naturalnego zainteresowania odbudowującym się krajem. Poświadcza to również opinia Zenona Maksymowicza, który omawiając fotografię *Praca*, zwraca uwagę na jej metaforyczny wymiar: „przypomina nam, że winniśmy wszyscy zakasać rękawy, jak ów robotnik z obrazu, i obok zniszczonych fabryk fotograficznych w kraju odbudować również naszą fotografię”⁵. Podobnie kolejne ilustracje, z których *Lekarze ulicy* przedstawiają pracę robotników drogowych związana była z odbudową Stolicy i Kraju⁶, natomiast *Na szlaku wielkiej odbudowy* – wg recenzenta – „przypomina nam wszystkim o moralnym obowiązku uiszczenia Daniny Narodowej na rzecz odbudowy Ziemi Odzyskanych”⁷. Zauważa on także, że omawiany obraz „stwarza nastrój doby obecnej: wyścigu pracy”.

Oprócz wymienionych ilustracji uwagę zwracają także fotografie: *Chrystus Jana Piątka* (z. 4–5 [1947]), *Procesja Bożego Ciała* Władysława Bogackiego (z. 6 [1947]), *Krzyż* Władysława Zabierowskiego i *Sarkofag św. Stanisława* Witolda Chromińskiego (z. 7 [1948]), których religijna tematyka pozwala uznać, że w omawianym okresie światopogląd materialistyczny jeszcze nie uzyskał dominującego charakteru⁸.

Mimo to, we wspomnianym zeszycie 7/1948 r., pojawiła się wypowiedź sygnalizująca kierunek przemian, której autorem był artysta o lewicowych poglądach, Edmund Zdanowski⁹. W artykule *Temat i nagroda* zwracał on uwagę, że

³ Za formę oficjalnego potwierdzenia, że fotografia jest jedną z dyscyplin sztuk plastycznych, uznać można fakt utworzenia w 1947 r. Polskiego Związku Artystów Fotografików.

⁴ Np. *Praca* Jerzego Strumińskiego (z. 1), *Lekarze ulicy* Jana Leszczyńskiego (z. 2), *Na szlaku wielkiej odbudowy* Wojciecha Urbanowicza (z. 3), *W porcie* Edmunda Zdanowskiego (z. 4–5 [1947]), *Łódź* Kazimierza Wawrzyniaka (z. 6 [1947]), oraz *W pracowni artysty* E. Hartwiga (nr 6 [1947]).

⁵ Z. Maksymowicz, *Nasze ilustracje*, „Świat Fotografii” 1946, nr 1, s. 14.

⁶ Tegoż, *Nasze ilustracje*, „Świat Fotografii” 1946, nr 2, s. 16.

⁷ Z. Maksymowicz, *Nasze reprodukcje*, „Świat Fotografii” 1946, nr 3, s. 20.

⁸ Opinię powyższą potwierdzają np. relacje z wernisaży poznańskich wystaw fotograficznych w 1945 i 1946 r. W pierwszym przypadku ekspozycję otwierał – oprócz przedstawicieli władz państwowych – ks. Kardynał August Hlond, natomiast w drugim wernisaż poprzedzony został mszą św. Patrz: J. Piwowarski, *Działalność Mariana Szulca w Referacie Fotografiki Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu po 1945 r.*, „Prace Naukowe AJD. Seria: Edukacja Plastyczna”, z. 4, Częstochowa 2008, s. 87.

⁹ E. Zdanowski (1905–1984), członek Fotoklubu Wileńskiego. W 1944 r., po zajęciu Wilna przez Armię Radziecką, z pomocą Związku Patriotów Polskich, którego był członkiem, udał się do Lublina, gdzie wstąpił do Wojska Polskiego i przydzielony został do Czołówki Filmowej

literatura i sztuka odzwierciedlają charakter epoki, a współczesną „nową sztuką” jest kinematografia i fotografika, które – dzięki dostępności dla mas – stały się „potężnym narzędziem wychowania”¹⁰. Ponadto autor wskazał na konieczność zainteresowania się obecną w powojennej rzeczywistości tematyką pracy, która „reprezentuje bogaty wachlarz stosunków człowieka do materii”¹¹. Ukazanie walki i zwycięstwa nad nią uzasadniało także potrzebę zwrócenia się ku portretowi psychicznemu. Następnie autor kategorycznie zaapelował do artystów, by w ich obrazach odzwierciedliła się we „wspaniałej formie praca nad rozbudową i odbudową rolnictwa, przemysłu, ziem odzyskanych i spraw morskich, zabytków historycznych i piękna naszego kraju, oraz obraz dzisiejszego człowieka pracy”¹². W ten sposób za pomocą fotografii ukazana zostanie doniosła epoka, a także uczczone będzie bohaterstwo pracy i spełniony obowiązek „estetycznego wychowania szerokich rzesz obywateli naszego kraju”¹³. To pierwsza tego typu wypowiedź, której autor w sposób bezpośredni odnosi się do socrealistycznych paradygmatów: etosu pracy, walki z materią i wychowawczej roli sztuki (w tym przypadku fotograficznej).

Wskazania powyższe uznać należy jednak za wykładnię osobistych poglądów Zdanowskiego, co potwierdza zawartość zeszytów nr 8 i 9/1948 r. „Świata Fotografii”: w pierwszym z nich pojawiła się reprodukcja tak znaczącej pracy, jak *Dyfuzja w cieczy* Fortunaty Obrąpalskiej, która podczas II Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki (Poznań, kwiecień–maj 1948) otrzymała I nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki, zaś w następnym Marian Schulz, wśród aktualnych osiągnięć polskiej fotografii, zwrócił uwagę na Zbigniewa Dłubaka i jego wystawę w warszawskim Klubie Młodych Artystów i Naukowców¹⁴ (marzec–kwiecień 1948). Pisząc o niej stwierdził, że „dała dużo tematu do myślenia i jakkolwiek ten eksperyment ocenimy – przyznać musimy, że jest on pchnięciem foto-

I Dywizji (następnie I Armii) i dalej Wytwórni Filmowej WP. Wykonywał fotografie dla „Filmu Polskiego” oraz Resortu Informacji i Propagandy Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego. Jego zdjęcia ukazywały się w prasie Związku Polskich Patriotów w Moskwie, a także m.in. gazecie frontowej „Zwycięzimy” i „Odrodzeniu”. Następnie przeniesiony został do Resortu Spraw Zagranicznych PKWN i skierowany do Wilna w celu organizacji ewakuacji ludności polskiej.

¹⁰ E. Zdanowski, *Temat i nagroda*, „Świat Fotografii” 1947, nr 6, s. 8.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Klub Młodych Artystów i Naukowców – ośrodek sztuki awangardowej działający w Warszawie w latach 1947–49. O profilu jego działalności pisał artysta malarz i zwolennik socrealizmu Włodzimierz Zakrzewski: „Szczególnie jasno występuje już nie linia oportunistycznego ulegania wpływom rozkładowej sztuki burżuazyjnej, lecz wręcz propagandy jej, jako jedynie «nowoczesnej» i «rewolucyjnej» [...]”. (W. Zakrzewski, *O partyjność w plastyce*, maszynopis, [b.m.w.] 1949, w zbiorach Z. Dłubaka, cyt. za: *Nowocześni a socrealizm*, t. 1, katalog, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 2000, s. 65). Mimo powyższej opinii, w Klubie zaprezentowano np. wystawę *Praca robotnika i rolnika* (1948).

grafiki polskiej o jeden etap naprzód, tudzież, jako wystawa, jest spełnieniem zadania, gdyż autor poruszył umysły i wzbudził szereg ożywionych debat [...]”¹⁵.

Problem akceptacji poszukiwań formalnych, które tak niechętnie widziane były przez socjalistycznych decydentów, znajduje swe potwierdzenia także w kolejnych wypowiedziach opublikowanych na łamach „Świata Fotografii”. Autorem jednej z nich był Eugeniusz Szmidtgal, który swój artykuł *O stylu we współczesnej fotografice* konkludował: „Wydaje się, że najlepsze warunki dla rozwoju daje właśnie daleko idący liberalizm w zakresie stylu, jaki właśnie cechuje dzisiejszą naszą fotografię”¹⁶. Równocześnie swymi przemyśleniami podzieliła się Fortunata Obrąpalska, która omawiając *Efekty surrealistyczne w fotografice*¹⁷ odniosła się do swych prac dokumentujących dyfuzję cieczy, a także (w następnym zeszycie) Zbigniew Dłubak stwierdzający¹⁸: „Konwencja naturalistyczna wyrzyła tak silne piętno na naszej świadomości, że nie odważamy się na zrzucenie zbędnego balastu i nie dobieramy się do środków bogatych, a jeszcze niewykorzystanych w pełni-wymowy form przedmiotów i ich wartości skojarzeniowych”¹⁹. Zwracał on także uwagę na tytuły prac, które powinny mieć wymiar np. przenośni poetyckiej odnoszącej się do artystycznej treści. Wypowiedzi towarzyszyła reprodukcja autorskiej ilustracji „Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim południu”, co potwierdza, że prasowe refleksje pozostawały w relacji z aktualną twórczością ukierunkowaną na poszukiwania formalne. Obecność tego nurtu w krajowym życiu artystycznym w sposób szczególnie zaznaczyła prezentacja pt. *Nowoczesna fotografia polska*²⁰ (Warszawa, wrzesień-październik 1948 r.) nazwana „wystawą wariatów” lub „wystawą dziesięciu Picassów fotografii polskiej”²¹, w której wzięli udział: Jan Bułhak, Roman Burzyński, Zbigniew Czajkowski, Marian i Witold Dederkowie, Dłubak, Edward Hartwig, Obrąpalska, Zbigniew Pękosławski, Leonard Sempoliński i Irena Strzemieczna.

¹⁵ M. Schulz, *Sprawy bieżące*, „Świat Fotografii” 1948, nr 9, s. 4.

¹⁶ E. Szmidtgal, *O stylu we współczesnej fotografice*, „Świat Fotografii” 1948, nr 9, s. 7.

¹⁷ F. Obrąpalska, *Efekty surrealistyczne w fotografice*, „Świat Fotografii” 1948, nr 9, s. 13. Równocześnie wydrukowano pracę autorki pt. „Tancerka”.

¹⁸ Tekst Dłubaka opublikowany został po cyklu recenzji autorstwa Jana Sunderlanda, Janiny Mierzeckiej, Eugeniusza Szmidtgala i Leonarda Sempolińskiego zamieszczonych na łamach „Świata Fotografii” 1948, z. 9, s. 18–19.

¹⁹ Z. Dłubak, *Z rozmyślań o fotografice*. Seria pierwsza, „Świat Fotografii” 1948, nr 10, s. 3.

²⁰ Recenzja z wystawy, autorstwa Jana Sunderlanda, ukazała się w „Świecie Fotografii” 1949, nr 11, s. 27.

²¹ W katalogu wystawy Z. Dłubak zwracał uwagę na bogate i niewykorzystane w fotografice środki: wymowę form przedmiotów i ich wartości skojarzeniowe, dzięki czemu „Rzeczywistość [...] stać się może w pełnym tego słowa znaczeniu artystycznym tworzywem nie tylko nie ograniczającym nas do zakresu bezpośrednio oddanych obrazów natury, ale przeciwnie otwierającym perspektywę nowych środków wyrazu plastycznego-nieosiągalnych w innych dziedzinach sztuki” (katalog, s. nlb.).

Kolejne ekspozycje o podobnym wymiarze jakościowym to *Wystawa sztuki nowoczesnej* (Kraków, grudzień 1948 – styczeń 1949) oraz prezentacja grupy 4F+R (Poznań, marzec–kwiecień 1949), na których fotografowie znaleźli się w gronie plastyków. W pierwszym przypadku – wśród 31 autorów – znaleźli się: Zbigniew Dłubak, Edward Hartwig, Fortunata Obrąpalska i Leonard Sempoliński, natomiast w drugim do wspólnego pokazu zaproszona została Fortunata Obrąpalska. Decyzję tę uzasadniono stwierdzeniem, że „Eksperymenty (ostatnio surrealistyczne) zrehabilitowały fotografię w oczach artystów”²².

Zapowiedź zmiany opisywanej sytuacji zasygnalizowana została w „Świecie Fotografii” nr 12 z 1949 r., w którym opublikowano fragment wypowiedzi wiceministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego. Zwracał on uwagę, że „rozmach procesu dojrzewania ideologicznego klasy robotniczej, jej historyczna misja wyprowadzenia ludzkości w ogień walki klasowej, z form ustrojowych opartych na wyzysku człowieka, jej wreszcie świadoma wola jedności zerwały przeszkodę dzielącą dotychczas twórców i ludzi pracy”²³. Następnie, odnosząc się do różnych przykładów działań artystycznych, m.in. wystawy „polskiej fotografii ku czci człowieka pracy, budowniczego nowej Polski” stwierdzał obecność nowego twórczego nurtu w krajowej rzeczywistości artystycznej będącego zapowiedzią „nowej epoki w naszej kulturze”²⁴. Jej istnienie potwierdzały umieszczone na łamach „Świata Fotografii” ilustracje, na których ukazano przedstawicieli nowej władzy²⁵, ale przede wszystkim zaprezentowano wybrane obrazy z wspomnianej przez Sokorskiego ekspozycji. Nosila ona tytuł *Praca robotnika i rolnika*²⁶ (Warszawa, grudzień 1948 r.) i była pierwszą wystawą ujawn-

²² 4F+R (*forma, farba, faktura, fantastyka+realizm*), katalog, ZPAP, Poznań 1949 r. Oprócz Obrąpalskiej, która przedstawiła prace: *Studium I, II* oraz *Prolog*, w wystawie wzięli udział: Ildefons Houwalt, Tadeusz Kalinowski, Alfred Lenica, Feliks Maria Nowowiejski, Bolesław Schmidt, Zygfryd Wieczorek i Bazyli Wojtowicz.

²³ WS, *Zerwanie dzielących przeszkód*, 1949, nr 12, s. 2.

²⁴ Tamże.

²⁵ Na łamach „Świata Fotografii” zamieszczono zdjęcia: *Obywatel Prezydent Rzeczypospolitej Bolesław Bierut przy pracy* autorstwa Romana Burzyńskiego i pochodzące z pokonkursowej wystawy *Praca robotnika i rolnika*, oraz *Prezydent RP Bolesław Bierut i Marszałek Rola-Żymierski przed pawilonem fotografii na wystawie w Sopocie w r. 1948* Zbigniewa Kosycarza i *Minister Kultury i Sztuki Stefan Dybowski w towarzystwie Dyrektora Departamentu Twórczości Artystycznej Hieronima Michalskiego słucha przemówienia Prezesa Oddziału warszawskiego PTF na otwarciu Wystawy „Praca Robotnika i Rolnika”* Janiny Mierzeckiej.

²⁶ Ekspozycja „Praca robotnika i rolnika” miała charakter wystawy okrężnej. Prezentowana była w różnych krajowych ośrodkach fotograficznych, m.in. w Częstochowie, gdzie następnie stwierdzono: „Ze względu na specjalne znaczenie tematyki wystawy związanej silnie z dokonanym zjednoczeniem partii robotniczych w Polsce, wystawa urządzona w naszym mieście przyczyniła się do znakomitego spopularyzowania sztuki fotograficznej, i wywarła niewątpliwą wpływ na rozwój naszego Towarzystwa”. (Protokół z zebrania zarządu Oddziału PTF Częstochowa z dnia 19 maja 1949 r., w zbiorach Pracowni Fotografii Instytutu Plastyki AJD w Częstochowie).

niającą oczekiwania nowej władzy wobec fotografii artystycznej. Ich ilustracją były reprodukcje konkursowych prac: *W przędzalni bawełny* Romana Burzyńskiego, *Oczyszczanie błotniarek* Henryka Hermanowicza, *Przy zasuwie* Jerzego Strumińskiego, *Lopata* Zofii Burzyńskiej, *Robotnicy i maszyny* Edwarda Hartwiga, *Wisła dostarcza piasku* Antoniego Iszczuka, *Górnicy przy pracy* (W. Pstrowski) Henryka Makarewicza i *Spawacz* Stanisława Ziółkiewicza.

Nowe oczekiwania wobec fotografii artystycznej potwierdza zawartość zeszytu 13/1950 r. „Świata Fotografii”, w którym opublikowano wypowiedzi Mariana Schulza i Edmunda Zdanowskiego. Pierwszy z autorów w artykule *Akcja społeczna fotografii polskiej*²⁷, rozpatrując tytułowe zjawisko w kontekście historycznym, m.in. zwrócił uwagę na wszechstronne przewartościowania, jakie nastąpiły w kraju po 1945 r. Jak zauważył, dzięki opiece państwa zaczął się nowy okres, w którym realizowano prace o charakterze awangardowym. Z czasem, mimo ich „nieprzeciętnej wartości”, pojawiły się – jak stwierdził Schulz – głosy krytyczne m.in. „zarzucające temu okresowi przewagę formy nad treścią, abstrakcyjność, niezrozumiałość treści i metod [...]”²⁸. W nowej sytuacji oczekiwany był bowiem „Realizm, negujący niepoważne łamigłówki i nieraz zakłamaną pseudoartyzm, jakie widzieliśmy w niedawnej twórczości”²⁹, a twórczość powinna być zorientowana „w kierunku człowieka, jego aktualnej rzeczywistości i jego działalności dla dobra Pokoju i lepszego jutra”³⁰.

Zbliżoną refleksją podzielił się E. Zdanowski, który przy okazji piątej rocznicy Manifestu PKWN, zwracał uwagę, że zapewnił on „warunki rozwoju naszej sztuce [...] zdobył naszą wdzięczność, którą możemy ukazać realizując idee humanizmu socjalistycznego w twórczości fotograficznej”³¹. Autor przewidywał połączenie „aktualnego tematu” i „doskonałej formy”, co „stworzy fotografię realistyczną, to znaczy przedstawi człowieka dzisiejszego w jego twórczym zmaganiu o nowe formy życia, apoteozuje dzisiejszą epokę tworzenia nowego człowieka i nowego społeczeństwa”³².

Pierwszym artykułem, w którym najobszerniej wyłożono ideologiczne oczekiwania wobec fotografii artystycznej w nowych czasach była wypowiedź Zbigniewa Pękośławskiego *Drogi i możliwości rozwoju fotografii w Polsce Ludowej*³³ (z. 14/1950). Autor omówił w nim dorobek wcześniejszego półwiecza polskiej fotografii i uznał, że „wykazuje [on] oscylację między swoistym wileńskim sarmatyzmem a kosmopolityczną cudzoziemszczyzną, przedstawiając cie-

²⁷ M. Schulz, *Akcja społeczna fotografii polskiej*, „Świat Fotografii” 1950, nr 13, s. 2.

²⁸ Tamże, s. 3.

²⁹ Tamże, s. 4.

³⁰ Tamże, s. 3.

³¹ E. Zdanowski, 22 lipca, „Świat Fotografii” 1950, nr 13, s. 6.

³² Tamże.

³³ Z. Pękośławski, *Drogi i możliwości rozwoju fotografii w Polsce Ludowej*, „Świat Fotografii” 1950, nr 14, s. 2.

kawy formalnie, ale ubogi tematycznie (w sensie społecznym) odcinek fotoplastyki”³⁴. Mimo powyższego sformułowania, sugerującego krytyczną ocenę twórczości np. Jana Bulhaka, w dalszej części artykułu zostało stwierdzone, że właśnie u niego jest najmniej „formalistycznych predylekcji”³⁵, natomiast najliczniej były one widoczne „w okresie powszechnego nadużywania [...] nasadki zmiękczej obraz i w okresie tzw. wańszczyzny, której wierna m.in. pozostaje w większości po dziś dzień na tej pożywce wychowana – szkoła poznańska”³⁶. Winą za ten stan rzeczy Pękosławski obarczył warunki, w jakich ówczesni artyści wyrosli, oraz – cytując Włodzimierza Sokorskiego – złożony proces oddziaływania społeczno-ekonomicznej bazy na nadbudowę kulturalną, a także piśmiennictwo, w którym zajmowano się kwestiami technicznymi lub kompozycyjno-formalnymi, z pominięciem koncepcji społecznych. W tym zakresie omawiano tylko fotografię ojczystą, która została jednak określona jako za bardzo separatystyczno-dzielnicowa, wręcz nacjonalistyczna. Nieliczne próby zmiany tego stanu rzeczy przejawiające się zainteresowaniem scenami rodzajowymi ukazującymi biedujących mieszkańców miast i wsi, czy też abstrakcją, Pękosławski uznał za przejaw buntu, którego autorzy „nie mieli dość siły na przewyciężenie burżuazyjnych kanonów estetycznych, oddzielających twórcę od życia”³⁷, a także „nie dostrzegali nowych wartości, które niosła za sobą walka klasy robotniczej w imię hasła materializmu dialektycznego”³⁸. Znamionnym przejawem „ducha epoki” były uwagi dotyczące sztuki socrealistycznej, a więc i fotografii, która wg autora „jest żywym odbiciem narodowego bytu; nie co bliskie narodowi, jego ziemi, tradycji, obyczajów folkloru – jego idei, umiłowań i dążeń nie jest jej obce. Sztuka socjalistyczna obejmując rozumnym, szerokim spojrzeniem wszystkie sprawy narodowe i ludzkie, ucząc szacunku dla tego, co w przyszłości dziejowej i kulturalnej narodu wartościowe, nie zamyka oczu i nie zaciera tych sprzeczności, które w społeczeństwie klasowo różnym tkwią od wieków. [...] Uczy przenosić miłość swego narodu i ziemi na wszystkie narody i wszystkie kraje świata. Walczy o pokój, bo w nim kwitnie i rozwija się najpiękniej”³⁹. W sprzeczności do niej stało niewłaściwe dziedzictwo przeszłości, o którym Pękosławski pisał: „Jakże często obserwujemy przejawy jaskrawego formalizmu, pozbawiającego współczesną sztukę fotograficzną siły oddziaływania przez oderwanie jej od życia, jego społecznych potrzeb, formalizmu, który skierowuje uwagę nie na realną, pulsującą treść, a na niesprawdzaalne, subiektywne zagadnienia formy”⁴⁰. Wyrazem zdegustowania autora było stwierdzenie,

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 3.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 4.

⁴⁰ Tamże.

że mimo nowych wyzwań, ten rodzaj praktyki artystycznej zauważalny był jeszcze w 1948 r., gdy podczas jednego z czołowych konkursów pierwszą nagrodę otrzymała praca surrealistyczna, a także zrealizowano wystawę indywidualną o podobnej tematyce⁴¹. Błędy te, jak następnie uznał, „już się nie powtórzą, przynajmniej na terenie stolicy”⁴². Równocześnie, dostosowując się do rewolucyjnej retoryki, ostrzegał, że: „Czynniki odpowiedzialne za kierunek i poziom fotografii polskiej wzmocniły czujność; ani jeden grosz zarobiony przez górnika czy chłopa nie pójdzie na premiowanie tworców spacznej wyobraźni i ideologii obcej Polsce Ludowej”⁴³.

Sytuacja, w jakiej znalazła się polska fotografia artystyczna stała się bez wątpienia przyczyną licznych indywidualnych i środowiskowych dylematów. Ich wyrazicielem był Witold Dederko, który w artykule *Fotografia przedstawia się na socrealizm* (z. 17/1950 r.) stwierdził, że „polska sztuka plastyczna, a z nią i fotografia znalazły się w trudnym, [...] dramatycznym położeniu. Jak ten pojazd, przy raptownym skręcie – została wyprowadzona z równowagi”⁴⁴. Zauważył ponadto, że nowy kierunek przynosi niespodziewane, a także niepożądane efekty: „Starzy artyści, o wielkich możliwościach technicznych nie potrafili stworzyć nowych poszukiwanych wartości, młodzi fotograficy próbowali je znaleźć, jak się jednak okazało, nie były one pierwszej jakości”⁴⁵. Przyczynę tej sytuacji autor widział w braku sprecyzowania pojęcia „realizm socjalistyczny”, które – jak określił Włodzimierz Sokorski – „nie jest stylem ani kierunkiem, a metodą podejścia do spraw artystycznych”⁴⁶ i nie należy go traktować w kategoriach naturalistycznie przedstawionego tematu. Broniąc możliwości stosowania technik chromianowych czy obiektywów miękorysujących, Dederko przypominał, że „Każda forma związana organicznie z treścią jest dobra, jeżeli treść jest dobrze zrozumiana”⁴⁷. Zwracał także uwagę, przeciwstawiając się ideologicznym krytykom, że to nie teoretycy tworzą sztukę (wprowadzany system miał charakter dyrektywalny), ponieważ najpierw powinny powstać dzieła wynikające z nowej epoki, a dopiero później nastąpić ich analiza.

Wskazana w artykule możliwość podjęcia środowiskowej dyskusji nie została jednak wykorzystana, o czym świadczą kolejne przykłady indoktrynacji: bardzo zdecydowana wypowiedź Adama Johanna *O oportunizmie i lewactwie w fotografii polskiej* zamieszczona w z. 18/1950 „Świata Fotografii” oraz – sięgający do oryginalnych radzieckich źródeł – artykuł W. Mikulina *O styl radzieckiej*

⁴¹ Uwaga Pękosławskiego dotyczyła F. Obrąpalskiej i Z. Dłubaka.

⁴² Z. Pękosławski, dz. cyt., s. 5.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ W. Dederko, *Fotografia przedstawia się na socrealizm*, „Świat Fotografii” 1950, nr 17, s. 2.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Dederko odniósł się w swym artykule do przemówienia, które W. Sokorski wygłosił do studentów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi.

⁴⁷ W. Dederko, dz. cyt., 2.

sztuki fotograficznej będący fragmentem⁴⁸ jego książki *Fotografia w 25-ciu lekcjach* (Moskwa 1949).

Pierwszy z autorów sytuował problemy sztuki współczesnej w kontekście walki klasowej i konfliktu z burżuazją, imperializmem oraz Stanami Zjednoczonymi. Pisząc o propagatorach kosmopolitycznej sztuki formalistycznej stwierdzał, że „Przy akompaniamentie krzykliwej reklamy Coca-Cola usiłują [...] zalać świat formalizmem i to nie tylko w dziedzinie sztuki, podporządkować [go] swoim imperialistycznym celom”⁴⁹. Ostrzegał także, że w tym rodzaju sztuki – podobnie jak we wspomnianej Coca-Coli – znajduje się trucizna, która ma charakter duchowy: „pesymizm, który rodzi w ludziach niewiarę w siły twórcze – czyni ich niezdolnymi do walki”⁵⁰. Traktując formalizm jako przejaw „marazmu, rozkładu i upadku ideologii burżuazyjnej”⁵¹ autor przypominał słowa – jak stwierdził – wielkiego i wszechstronnego naukowca Józefa Stalina, który uważał, że „Artysta jest inżynierem dusz ludzkich”⁵². Johann odnosząc się do sztuki radzieckiej skonstatował, że jest ona „ludową pod względem treści, zrozumiałą pod względem formy”⁵³. Uwzględniając poziom wykształcenia estetycznego ówczesnej klasy pracującej, informację tę uznać należy za zobowiązanie twórców do stosowania czytelnego, realistycznego języka przekazu. Dyrektywa ta dotyczyć miała także fotografii, gdyż w innym przypadku „staje się [ona] abstrakcyjną, oderwaną od życia, wtedy ucieka na pustynię duchowego osamotnienia, [...] zatracą realizm, wyraża burżuazyjny formalizm”⁵⁴. W omawianym okresie, w przeciwieństwie do malarstwa, nie znalazła jeszcze właściwych dla siebie środków wyrazu: oscylowała między wpływami oportunistów (Dłubak, Obrąpalska) a lewactwem bałwochwalczo traktującym fotografię reporterską, z którymi należało walczyć.

Autor kolejnego tekstu, W. Mikulin, również zwrócił uwagę na negatywne zjawiska w fotografii: formalizm i naturalizm pokazujący rzeczywistość w sposób powierzchowny i przypadkowy. Wg autora „Realizm socjalistyczny, realizm budujący [...] wymaga od artysty umiejętności prawdziwego odtwarzania życia [...]. Przy tym prawda i historyczna konkretność artystycznego obrazu rzeczywistości powinny być w zgodzie z zadaniem ideowego wychowania ludzi pracy”⁵⁵. Mikulin radził także: „Ażeby opanować metodę realizmu socjalistycznego, trzeba dobrze znać życie narodu i całego kraju, widzieć tendencje jego rozwoju, znać realną rzeczywistość we wszystkich jej przejawach, rozumieć prawa

⁴⁸ Autorką tłumaczenia była Halina Dorysowa.

⁴⁹ A. Johann, *O oportunizmie i lewactwie w fotografii polskiej*, „Świat Fotografii” 1950, nr 18, s. 1.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 2.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ W. Mikulin, *O styl radzieckiej sztuki fotograficznej*, „Świat Fotografii” 1950, nr 18, s. 5.

rozwoju radzieckiego społeczeństwa i samemu brać udział w realizacji wielkich zadań, wysuwanych przez partię Lenina-Stalina w okresie przechodzenia do komunizmu”⁵⁶.

Po zaprzestaniu wydawania „Świata Fotografii”, kolejnym pismem specjalistycznym był miesięcznik „Fotografia”⁵⁷, którego Redakcja deklarowała czytelnikom udzielanie wszechstronnej pomocy obejmującej m.in. naukę „socjalistycznego spojrzenia na otaczającą nas rzeczywistość i odtwarzania jej w realistycznej formie fotogramów”⁵⁸. W tym samym, pierwszym, zeszycie Ignacy Płazewski pisał o znaczeniu, jakie ma fotografia dla socjalistycznego państwa, czego potwierdzeniem było powołanie przez Rząd Radziecki już 7 marca 1918 r. Wyższego Instytutu Fotografiki⁵⁹ i Fototechniki. W przypadku Polski, autor zwracał uwagę na możliwość powoływania organizacji, które dzięki ideologicznemu i materialnemu wsparciu pozwalały na „nieograniczony rozwój fotografii”⁶⁰.

W drugim zeszycie głos zabrał Zbigniew Dłubak⁶¹, który pisząc o nowej sytuacji fotografiki, za konieczność uważał określenie jej jako odrębnej dziedziny plastyki. Wskazując na jej cechę szczególną, jaką jest dokumentalizm, równocześnie zwracał uwagę, że walka o realistyczną postawę wymaga kompleksowego działania. Obejmować ono powinno określenie i upowszechnienie przez Komisję Artystyczną ZPAF nowego programu ideowo-artystycznego, powołanie wyższej uczelni kształcącej młodych fotografików, a także zainicjowanie (np.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ „Fotografia” – ogólnopolski periodyk fotograficzny ukazujący się od czerwca 1953 r. do 1989 r. Początkowo wydawany był jako miesięcznik, a od 1976 r. kwartalnik. Wg H. Latoś, *1000 słów o fotografii*, wyd. 3, Wyd. MON, Warszawa 1982, s. 90.

⁵⁸ Redakcja, *Do Czytelników*, „Fotografia” 1953, nr 1, s. 2.

⁵⁹ W użytej nazwie błędnie zostało użyte słowo „fotografika”, które zostało utworzone i użyte przez Jana Bulhaka dopiero w 1927 r. Autor prawdopodobnie miał na myśli Wyższy Instytut Fotografii i Fototechniki utworzony w Piotrogradzie (patrz: K.W. Cibisow, *Oczierki po istorii fotografii*, Iskustwo, Moskwa 1987, s. 148).

⁶⁰ I. Płazewski, *Fotografia i jej rola społeczna*, „Fotografia” 1953, nr 1, s. 2.

⁶¹ Z. Dłubak od nr 2 został redaktorem „Fotografii”. Po latach wspominał: „«Fotografia» to była prasa w cudzysłowie. Miał to być miesięcznik poświęcony technice i estetyce fotograficznej. Pierwszy numer w całości zrobił Johann, który bez ogródek opowiadał się za socrealizmem”. Następnie zauważał: „Wydawnictwo «Sztuka», któremu pismo podlegało i sekretarz robili cenzurę. [...] W efekcie było więcej konfliktów niż mojego wkładu w redagowanie pisma”. *Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła. Rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem przeprowadzona przez Barbarę Askana w Paryżu, w maju 1989 r.*, [w:] *Galeria Krzywe Koło*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Warszawa 1990, cyt. za: *Nowocześni a socrealizm*, t. 1, katalog, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 2000, s. 144. Mimo powyższej opinii trudno nie zwrócić uwagi na wyrażane w „Fotografii” poglądy Dłubaka, który np. relacjonując Walny Zjazd PTF (Kraków, 5–6 grudnia 1953 r.) z troską przestrzegał, że „Wsteczne, szkodliwe tendencje, choć na Zjeździe przezwyciężone, nieraz jeszcze dadzą o sobie znać” (tegoż, *Polskie Towarzystwo Fotograficzne na nowej drodze*, „Fotografia” 1954, nr 1, s. 2), czy też propagował dokumentalizm, co równocześnie stawiało go w rzędzie zwolenników socrealistycznej walki z poszukiwaniami formalnymi.

w Państwowym Instytucie Sztuki) badań teoretycznych nad fotografią, co pozwoliłoby na rozwój krytyki⁶².

Mimo przedstawionego projektu, który dążył do systemowego rozwiązania kwestii funkcjonowania fotografii artystycznej w nowej rzeczywistości, kolejne wydania „Fotografii” pozbawione były dalszych refleksji na ten temat. Opublikowano natomiast w z. 4/1954 artykuł Stanisława Sommera *Czy techniki szlachetne?*⁶³, w którym autor, odnosząc się do twórczości m.in. Janiny Mierzeckiej i Tadeusza Wańskiego, postulował podjęcie publicznej dyskusji nad problemem funkcjonującym w obszarze niechętnie widzianego formalizmu.

Na apel pierwsza odpowiedziała J. Mierzecka, która z jednej strony sięgnęła po autorytet Sokorskiego i przypomniała jego samokrytyczne słowa, że „Częstokroć pozbawialiśmy twórcę radości poszukiwania, eksperymentowania, walki o własne widzenie [...]”⁶⁴, a z drugiej przestrzegała, że stosowanie „techniki dla techniki, może znów stać się początkiem nawrotu do formalizmu”⁶⁵.

W tym samym zeszycie „Fotografii” (7/1954) równocześnie zainicjowano dyskusję nad fotografią polską, ponieważ – jak stwierdziła Redakcja pisma – „walka o realizm socjalistyczny w sztuce wymaga ciągłego omawiania wyłaniających się problemów, wymaga porachunku z pozostałościami przeszłości i postulowania rzeczy nowych”⁶⁶. Pierwszy głos zabrał Z. Dłubak: recenzując IV Ogólnopolską Wystawę Fotografiki (Warszawa 1954) kolejny raz zwrócił uwagę na działania krytyki, która nie dysponuje kryteriami i przez to nie spełnia swej roli. Przypomniał również konieczność powiązania fotografii z życiem, a także stwierdził, że „Sztuka fotograficzna ze względu na swoje specyficzne cechy jest specjalnie ważna w okresie budowy socjalizmu. Jest ona dokumentem epoki [...]. Dlatego powinna być otoczona szczególną opieką ideologiczną i materialną”⁶⁷.

Kolejnym uczestnikiem dyskusji był Leonard Sempoliński, który także odniósł się do kwestii krytyki⁶⁸, przeciwstawiając się, by miała ona charakter postulatywny. Ostrzegając, że w takim przypadku jest ona szkodliwa dla słabszego twórcy, który dostosowuje się do jej zaleceń, zwracał również uwagę na widoczne „[...] skutki zbytniego przeceniania [...] pseudokanonów i życzeń rzekomo obowiązujących co do istoty realizmu socjalistycznego, udzielanych hojnie przez różne, często niepowołane osoby”⁶⁹. Autor konstatował także fakt nie-

⁶² Patrz: Z. Dłubak, *Uwagi o sytuacji w fotografii polskiej*, „Fotografia” 1953, nr 2, s. 2.

⁶³ S. Sommer, *Czy techniki szlachetne?*, „Fotografia” 1954, nr 4, s. 2.

⁶⁴ J. Mierzecka, *Dlaczego techniki szlachetne*, „Fotografia” 1954, nr 7, s. 2.

⁶⁵ Tamże

⁶⁶ Redakcja, [„Artykułem tym ...”], „Fotografia” 1954, nr 7, s. 10.

⁶⁷ Z. Dłubak, *Na marginesie IV Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki*, „Fotografia” 1954, nr 7, s. 10.

⁶⁸ Mimo podjętych rozważań, Sempoliński równocześnie stwierdza bezprzedmiotowość dyskusji, ponieważ krytyka sztuki fotograficznej praktycznie w kraju nie istnieje.

⁶⁹ L. Sempoliński, *Kilka uwag o sztuce fotograficznej*, „Fotografia” 1954, nr 9, s. 6.

dostrzegania w Polsce fotografii przez „specjalistów od sztuki”, czego przejawem był brak artykułów we współczesnych czasopismach np. „Przeglądzie Kulturalnym”, pominięcie tej kwestii podczas IX Sesji Rady Kultury i Sztuki, a także sesji poświęconej twórczości amatorskiej w Stalinogrodzie.

Dalsze wypowiedzi publikowane w ramach cyklu *Dyskusja o fotografii* dotyczyły zagadnień pozaideologicznych: Jan Sunderland zajął się kryteriami fotograficznymi, a Leszek Piasecki kwestią, czy istnieje „czysta fotografia”⁷⁰, czym polemizował z artykułem Sempolińskiego. Rozbieżność z zakładanym kierunkiem dyskusji skomentował jej inicjator Z. Dłubak, który broniąc swych racji (prawa krytyki do określania perspektyw rozwoju sztuki) równocześnie określił poglądy Sempolińskiego jako „zaulki aspołecznego, kontemplacyjnego rozumienia wartości sztuki”⁷¹. W dalszej części swego wystąpienia zwrócił uwagę, że „walka o nową fotografię nie może polegać na próbach łączenia współczesnego tematu z warsztatem twórczym, który się przeżył”⁷², co dotyczyło impresjonistycznego widzenia i malarskości obrazu fotograficznego.

Artykuł ten sprowokował wymianę listów otwartych⁷³ między Sempolińskim i Dłubakiem, którzy – oprócz potwierdzania swoich dotychczasowych racji – odnieśli się także do socrealizmu: zgodnie stwierdzili, że okres ten już należy do przeszłości.

Opinię tę potwierdził także Alfred Ligocki, który w omówieniu II Okręgowej Wystawy fotografików śląskich zwrócił uwagę, że – w wymiarze krajowym – „Nastąpił masowy odwrót od tematyki pracy ludzkiej i scen figuralnych – właśnie ku pejzażowi [...]”⁷⁴. Była to konsekwencja nowych postulatów dotyczących odkrywczości formalnej, które wnioskowane były podczas XI Sesji Rady Kultury i Sztuki (Warszawa, IV 1954 r.). W efekcie, jak dalej stwierdzał Ligocki: „Na ogół panuje [...] naturalizm okryty zasłoną estetyzujących lub nastrojowych smaczków”⁷⁵. Stało się tak, ponieważ oczekiwanym poszukiwaniom, które pozwoliłyby określić własne (fotograficzne) środki wyrazu, przeszkadzał „straszak zbyt szeroko pojmowanego formalizmu”⁷⁶.

Ligocki zabrał głos także w ramach wspomnianego cyklu *Dyskusja o fotografii*⁷⁷: w swym artykule dokonał podsumowania dotychczasowych głosów,

⁷⁰ L. Piasecki, *Czy istnieje „czysta fotografia”?*, „Fotografia” 1954, nr 12, s. 10.

⁷¹ Z. Dłubak, *O właściwy kierunek dyskusji*, „Fotografia” 1955, nr 1, s. 8.

⁷² Tamże.

⁷³ „List Leonarda Sempolińskiego” oraz „Odpowiedź Zbigniewa Dłubaka” zamieszczone zostały w „Fotografii” 1955, nr 3, s. 5

⁷⁴ Ligocki A., *Uwagi o II Okręgowej Wystawie fotografików śląskich*, „Fotografia” 1955, nr 4, s. 6

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Cykl *Dyskusja o fotografii* kontynuowany był w kolejnych zeszytach „Fotografii” (patrz: E. Zdanowski, *Krytyka to nie tort imieninowy*, 1955/4; Ligocki A., *O swoistości fotograficznych środków formalnych*, 1955/5), jednak dotyczył głównie kwestii związanych z określeniem specyficznych, autonomicznych cech obrazu fotograficznego

a także – przypominając „wulgaryzatorskie postulaty” (sic!) funkcjonujące w okresie pięciu lat „walki o realizm socjalistyczny” – zaproponował „ciąg dalszy dyskusji [który] powinien objąć nie tyle zagadnienia krytyki, ile raczej teorii fotografii, a zwłaszcza marksistowskiego określenia realizmu, formalizmu i naturalizmu”⁷⁸. Odnosząc się do przeszłości stwierdził, że „kamieniem probierczym realizmu w fotografice było dotąd frontalne ujęcie z «normalnym» punktem widzenia i porządkiem walorowym, a wszelkie odchylenia uważane były za formalizm”⁷⁹, co wywołało w fotografice – i w malarstwie – „podobnie fatalne [...] skutki”. W konsekwencji Ligocki zaprotestował przeciw rezygnacji ze stosowania technik upodabniających obrazy fotograficzne do prac malarskich czy graficznych rycin.

Cytowany artykuł stał się wstępem do kolejnej wypowiedzi pod znamienitym tytułem *O realizmie socjalistycznym w fotografice*⁸⁰, w którym – po omówieniu terminu realizm – zdefiniowane zostało tytułowe pojęcie. Ligocki uznał, że jego podstawowym „postulatem jest «prawdziwe, historycznie konkretne przedstawianie rzeczywistości w jej rozwoju rewolucyjnym, umiejętność dostrzegania w załączkach i kielkach nowych tych elementów, do których należy przyszłość. Prawdziwość i historyczna konkretność artystycznego odzwierciedlenia rzeczywistości winny się łączyć z zadaniem ideowego przeobrażania mas pracujących, ich wychowania w duchu socjalizmu»”⁸¹. Następnie dokonał analizy wybranych fragmentów artykułów⁸² Jurija Jekielczika („Świat Fotografii” 1952, nr 26, 27), którego wypowiedź „odegrała bardzo poważną i niestety raczej niefortunną rolę w praktyce pierwszego pięciolecia rozwoju realistycznej fotografii”⁸³. Główne zarzuty dotyczyły stworzenia hierarchii tematów i „pomieszczenia” pojęcia tematu i treści, które Ligocki kolejno opisał jako „określenie, jaki fragment rzeczywistości zostaje odzwierciedlony w dziele sztuki” oraz „całokształt przeżyć [...] doznawanych przez odbiorcę przy kontakcie z tym dziełem, który to zespół w pewien sposób określa stosunek tego odbiorcy do rzeczywistości”⁸⁴. W konsekwencji stwierdzał, że jeśli artyście znane są „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”⁸⁵.

⁷⁸ A. Ligocki, *O swoistości fotograficznych środków wyrazu*, „Fotografia” 1955, nr 5, s. 2.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ A. Ligocki, *O realizmie socjalistycznym w fotografice*, „Fotografia” 1955, nr 9, s. 2.

⁸¹ Tamże. W cytacie autor wykorzystał: *Krótki słownik filozoficzny*, red. M. Rozental i P. Judin, Książka i Wiedza, Warszawa 1955, s. 574.

⁸² Artykuły były tłumaczonymi przez Zygmunta Obrąpalskiego rozdziałami z książki Jekielczika *Izobrazitelnoje mastierstwo w fotografii* (Goskinoizdat, Moskwa 1951).

⁸³ A. Ligocki, *O realizmie*....

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ Tamże.

W zakresie formy autor wyrażał pogląd, że – podobnie jak treść – powinna być również nowatorska, a ponieważ „Socjalizm jest dziedzicem wszystkich postępowych osiągnięć kultury poszczególnych narodów [...] zatem forma [...] dzieł powinna być narodowa”. Konkludując, Ligocki zwrócił uwagę, że wskazania Jekielczyka prowadzą do naturalizmu, a także za błąd uznał niedialektyczny stosunek do formy oraz „przyjęcie za szczególną zaletę fotografii tego, co jest największą przeszkodą do realistycznego odbijania przez nią rzeczywistości, a mianowicie jej dokumentalności”⁸⁶. Tak sformułowane wnioski, rozwinięte w drugiej części⁸⁷ artykułu, w sposób ostateczny uwolniły artystów fotografów od obowiązku stosowania dotychczasowych socrealistycznych dyrektyw.

Celem prasowej indoktrynacji był wpływ na praktykę artystyczną. Skuteczność tego działania pozwalają poznać np. dostępne informacje na temat wystaw i prezentowanych na nich prac. Pierwszą, znaczącą ekspozycją, której organizator – Polskie Towarzystwo Fotograficzne – odpowiedział na oczekiwania nowego systemu i postawił sobie za zadanie „zainteresowanie polskich fotografików, fotografów i amatorów problematyką społeczną”⁸⁸, był pokonkursowy pokaz *Praca robotnika i rolnika* (Warszawa, 9–23 grudnia 1948 r.).

Podobna spolegliwość pojawiła się podczas I Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki PTF (Poznań, kwiecień–maj 1949), w której katalogu informowano: „Dzisiejszy fotograf-artysta rozumie [...] sens pracy akcentującej wyrażnie jego wolę uczestniczenia w istotnych, aktualnych przejawach życia Państwa. [...] Coraz wyraziściej występuje dążność do realizmu, do przedstawiania prawdy rzeczywistej podanej w artystycznej formie [...]”⁸⁹. Deklaracja ta nie negowała jednak stosowania technik fotograficznych, które pozwalały na indywidualne kształtowanie obrazu. Potwierdzały to eksponowane na wystawie prace Mariana i Witolda Dederków (2 fotografie w technice gumy), Zbigniewa Dłubaka (2 solaryzacje pt. *Biały, miniony krajobraz* i *Tak myślę*), Adama Johanna (bromografia), Henryka Kadena (wtórniki), a także Fortunaty Obrąpalskiej (2 solaryzacje) i Zbigniewa Pękosińskiego (2 solaryzacje).

Podobnie stało się podczas II Wystawy Fotografiki PTF (Wrocław, wrzesień 1949), na której pokazano obrazy Bożeny Michalik wykonane techniką reliefu i inwersji, gumy Janiny Mierzeckiej i fotomontażowe kompozycje Aleksandra Krzywobłockiego. Zostały one w superlatywach omówione przez Witolda Romera⁹⁰, a także recenzenta „Słowa Polskiego”, który zastanawiając się, czy jest to artystyczna twórczość, ostrzegał, że u jej podstaw „leży niewątpliwie forma-

⁸⁶ Tamże. Wyrażona opinia była równocześnie przeciwstawna poglądom Z. Dłubaka (patrz: tegoż, *Uwagi o sytuacji...*).

⁸⁷ A. Ligocki, *O realizmie...*, cz. 2, „Fotografia 1955”, nr 12, s. 2.

⁸⁸ *Pokój zwycięża*, katalog, PTF, Warszawa 1949, s. 1 [nlb.].

⁸⁹ M. Schulz, *Słowo wstępne*, [w:] *I Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PTF*, katalog, PTF, Poznań 1949, s. 7 [nlb.].

⁹⁰ W. Romer, *II Wystawa Fotografii-Wrocław*, „Świat Fotografii” 1949, nr 13, s. 52.

lizm, podkolorowany ponadto odcieniem symbolistycznym”. Uważał także, że „Grozi [on] autorowi niebezpieczeństwem [...] rozpląnięcia się w abstrakcyjnej i społecznej sztuce, zrozumiałej jedynie dla szczupłej, coraz to malejącej garstki burżuazyjnych odbiorców, a przeto stojącej w najjaskrawszej sprzeczności w stosunku do tego, czego dziś wymagamy od sztuki”⁹¹.

W tym samym roku zorganizowano konkurs i ekspozycję *Pokój zwycięża* (Warszawa, grudzień 1949 r.), której efekty omówione zostały na łamach „Świata Fotografii” m.in. przez Zbigniewa Dłubaka. Zwracając uwagę, że „Nowa sztuka buduje [...] swe założenia na innym stosunku do tematu”, a także, że został on „zaczerpnięty z życia społeczeństwa budującego socjalizm”⁹², stwierdził obecność dwóch nurtów twórczości. W pierwszym – negatywnie ocenionym – nowy temat ukazywano za pomocą starej, impresjonistycznej formy, zaś w drugim temat narzucał formę (w tej kategorii pozytywna opinia dotyczyła m.in. prac Jana Bułhaka i Tadeusza Wańskiego). Analiza wybranych dzieł pozwoliła na stwierdzenie, że „przed fotografią polską otwierają się nowe, wspaniałe perspektywy”⁹³.

Potwierdzeniem równoległego funkcjonowania obu wymienionych nurtów, była I Wystawa Fotografiki w Częstochowie (grudzień 1949). Zgodnie z opinią Mirona Kołakowskiego „Większość wystawców jest wierna impresjonizmowi, spotyka się także jeszcze «nową rzeczowość», trochę, ale bardzo niewiele formalizmu i sporo nowego realizmu”⁹⁴.

Akceptację organizatorów ekspozycji wobec poszukiwań formalnych zauważyć można także podczas wystawy fotografiki w Krakowie (czerwiec-lipiec 1950), gdzie np. zakwalifikowano wykonane techniką inwersji obrazy Bożeny Michalik. Z pokazem wiąże się także niecodzienna recenzja Jana Sunderlanda, który praktycznie zdystansował się od narzuconej linii przemian. Omawiając prace Fortunaty Obrąpalskiej stwierdził, że ich porównanie „z twórczością sprzed lat wykazuje, jaką krzywdę może wyrządzić artyście – i Sztuce – krytyka, skłaniając go do wyrzeczenia się własnych dróg i własnych wizji [...]”⁹⁵.

Także w 1950 r. odbyła się II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PTF (Wrocław), którą zorganizowano pod protektoratem wiceministra kultury i sztuki W. Sokorskiego. Być może z tego powodu Janina Mierzecka podzieliła się w katalogu refleksją: „przemiany, które zaszły ostatnio we współczesnej sztuce, walka z formalizmem, abstrakcjonizmem i surrealizmem znalazła swój właściwy

⁹¹ Światło, kształt i kompozycja, „Słowo Polskie” z dn. 25. 9. 1949 r., cyt. za: „Świat Fotografii” 1950, nr 13, s. 53.

⁹² Z. Dłubak, *W przedślonku i na wystawie*, „Świat Fotografii” 1950, nr 14, s. 21.

⁹³ Tamże, s. 23.

⁹⁴ M. Kołakowski, *I Wystawa Fotografiki w Częstochowie*, „Świat Fotografii” 1950, nr 15, s. 28. Wspomniany w cytacie formalizm prawdopodobnie dotyczył – wykonanych techniką solaryzacji – prac F. Obrąpalskiej i Heleny Hartwig.

⁹⁵ J. Sunderland, *Wystawa fotografiki w Krakowie*, „Świat Fotografii” 1950, nr 18, s. 29.

wyraz w obecnej wystawie.[...] tętni [ona] nowym życiem, nowymi ideami, nowym podejściem do techniki i metod pracy. [...] dowodzi nam, że zrywając z dawnym podejściem do sztuki nie popadliśmy w automatyzm szablonowy i szkodliwy [...]”⁹⁶.

Z czasem sukcesywna propaganda pozwoliła na konstatację o charakterze podsumowującym. Jej autorem był A. Johann, który w 1951 r. stwierdził: „[...] jeszcze dwa lata temu [fotograficy] ścierali kopie o śrubki, kółka i spirale, dziś przestawili się na tory realistycznej fotografii socjalistycznej, albo też, nie umiając zastosować realizmu socjalistycznego w swoich obrazach, zamknęli się w swych pracowniach, porzucili aparat, bezskutecznie walcząc z ciężącymi na nich naleciałościami ideologii burżuazyjnej”⁹⁷. W efekcie uznał, że „Wyrugowaliśmy formalizm z wystaw i pokazów oraz indywidualnej twórczości artysty, zyskując tym poklask całego zdrowego społeczeństwa oraz zdrowej części fotografików”⁹⁸.

Tak jednoznaczna opinia nie znajduje potwierdzenia w relacjach z kolejnych ekspozycji o charakterze ogólnym⁹⁹: przykładowo recenzent III Ogólnopolskiej Wystawy PTF (Kraków 1951) zwracał uwagę na liczne wizerunki człowieka „przy pracy, odpoczynku, zabawie”¹⁰⁰, którym towarzyszyły – niespotykane dotychczas – fotogramy przedstawiające uroczystości państwowe, jednak równocześnie zaznaczał, że najliczniej reprezentowany był pejzaż.

Podczas wystawy Polskiego Związku Fotografików na IV Festiwalu Plastyki w Sopocie (1951) przedstawiono obrazy, na których ukazana została „zwycięsko realizowana idea Planu Sześcioletniego, przez który gruntownie zmieni się nasz naród, walka o Pokój, tak nierozłącznie z nim związana, i piękno naszego kraju, znajdującego się w twórczym patosie”¹⁰¹. Problematiczne było jednak nadmierne stosowanie zamglenia obrazu.

Zastrzeżenia dotyczyły także VI Gnieźnieńskiej Wystawy Fotografiki (1952), podczas której – mimo znanych preferencji tematycznych – zauważono „dużą «modę» na zdjęcia góralskie”¹⁰².

Kolejna ekspozycja, III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki ZPAF (Warszawa 1953), „dała obraz poszukiwań nowej treści i formy”¹⁰³, ale równocześnie

⁹⁶ J. Mierzecka, [wstęp], [w:] *II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PTF*, katalog, PTF, Wrocław 1950, s. 5.

⁹⁷ A. Johann, *O wolność artysty*, „Świat Fotografii” 1951, nr 22, s. 1.

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Poza prezentacją pozostają ekspozycje tematyczne, np. „Realizm Socjalistyczny w fotografii” (Poznań 1951), „Młodzież Polski Ludowej” (Warszawa 1952) i in. Niewielka liczba wymienionych w artykule wystaw wynika z zawartości ostatnich zeszytów „Świata Fotografii” oraz pierwszych „Fotografii”.

¹⁰⁰ H. Hermanowicz, *III Ogólnopolska PTF*, „Świat Fotografii” 1951, nr 22, s. 19.

¹⁰¹ E. Zdanowski, *Wystawa prac polskiego Związku Fotografików na IV Festiwalu Plastyki w Sopocie*, „Świat Fotografii” 1952, nr 24, s. 16.

¹⁰² R.W. Schramm, *VI Gnieźnieńska Wystawa Fotografiki*, „Świat Fotografii” 1952, nr 32, s. 21.

widoczne było, że „Nie do końca [...] przewyciężone [są] tendencje «nastrojowych» mgiełek, irrealistycznych światel i formalistycznych rozgrywek [...]»¹⁰⁴. Podobne zastrzeżenia budziły także wystawy okręgowe w Bydgoszczy, Stalino-grodzie i Wrocławiu, gdzie zwracało uwagę „niepotrzebne «wirtuozostwo» w technikach specjalnych – np. niektóre high-key H. Idziakowej i izohelie B. Stapińskiego (Stalinogród), person J. Mierzeckiej (Wrocław), nie zawsze słusznie i trafnie podkreślające treść fotogramu”¹⁰⁵.

Kontestowanie oficjalnych dyspozycji potwierdza także recenzja z Ogólnopolskiej Wystawy fotografii amatorskiej w Opolu (1954), której autor, S. Sommer, stwierdzał, że „powinna pokazać, czy zostały osiągnięte postulaty umasowania ruchu fotograficznego”, a także „czy w obecnej fazie swego rozwoju fotografia amatorska potrafi pokazać szeroki rozwój gospodarczy i kulturalny Polski Ludowej – jej drogę ku socjalizmowi”, by następnie podsumować: „Wystawa daje negatywną odpowiedź na oba pytania”¹⁰⁶. Pisząc również o niskim poziomie technicznym prac, zwrócił uwagę na tematykę prezentowanych prac, która mogła doprowadzić do „błédnego wniosku, że w Polsce nic się nie buduje, że Warszawa w dalszym ciągu leży w gruzach, a Nowa Huta i inne wielkie budowle socjalizmu istnieją tylko na papierze”¹⁰⁷.

Kolejna ekspozycja, IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki (Warszawa) pozwoliła warszawskiemu recenzentowi L. Sempolińskiemu zdystansować się od funkcjonującego w kraju schematyzmu współczesnej fotografii artystycznej. Skonstatował on, że w nowej rzeczywistości „Świadomy celu artysta rychło odrzucił bałamutne, ewangeliczne pseudodogmaty niefortunnnych mentorów [...]”¹⁰⁸.

Istotną rolę w przemianie spełniły dyskusje i uchwały II Zjazdu PZPR (10–17 marca 1954 r.) oraz XI Sesji Rady Kultury i Sztuki (14–15 kwietnia 1954 r.). Ich efekty stały się wyraźnie zauważalne podczas zorganizowanej przez Związek Polskich Artystów Fotografików V Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki, która została otwarta 20 maja 1955 r. w salach warszawskiej „Zachęty”. Jak zauważył Alfred Ligocki: „[...] wystawa jest zaskakującą niespodzianką. Po uroczystej nudzie IV OWF działa jak olśnienie”¹⁰⁹. Recenzent zauważa nowe walory zaprezentowanych prac, do których należy „odkrywcza, analityczna postawa wobec człowieka i przyrody połączone z poszukiwaniem swoistych fotograficznych środków ich plastycznej interpretacji”¹¹⁰. Skutkowały one wyzwoleniem się ze schematyczności i odkrywczością formalną. Ligocki wyodrębnił dwie ka-

¹⁰³ A. Johann, *Bilansujemy rok wystawienniczy ZPAF*, „Fotografia” 1953, nr 6, s. 2.

¹⁰⁴ Tamże.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ S. Sommer, *Ogólnopolska wystawa amatorskiej fotografii w Opolu*, „Fotografia” 1954, nr 4, s. 14.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ L. Sempoliński, *IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, „Fotografika” 1954, nr 6, s. 2.

¹⁰⁹ A. Ligocki, *V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, „Fotografia” 1955, nr 7, s. 2.

¹¹⁰ Tamże.

tegorie tego zjawiska: pierwsza dotyczyła fotografii, w których zastosowano różne punkty widzenia kamery (m.in. *Schody w PDT w Poznaniu* Leonarda Olejnika, *Narada* R. Burzyńskiego i *Skiby* Kazimierza Najdenowa), a druga obrazów ujawniających jakości plastyczne codziennych przedmiotów, dzięki czemu powstawały kompozycje mogące być zaklasyfikowane jako abstrakcyjne (np. *Narty* Leonarda Idziaka, *Trawy na wydmach* Edmunda Bankiewicza, *Strzałka wodna* Włodzimierza Puchalskiego). Równocześnie odnotowany został – w kategorii obrazowania z pogranicza malarstwa i grafiki – brak prac o zmierzczonym rysunku, których głównymi autorami dotychczas byli Edward Hartwig i Tadeusz Wański. Pozytywnym przykładem poszukiwań w tym zakresie były np. *Łazienki* Heleny Hartwig, *Kutry rybackie* Idziaka i *Narciarze* Jana Sudeckiego.

Zmiana świadomości i charakteru ekspozycji zauważalna była także podczas VII Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii Amatorskiej (Warszawa), którą Alfred Ligocki uznał za porównywalną z wcześniej opisaną V OWF. Stwierdził wręcz, że „[...] większa tu panuje odwaga poszukiwań formalnych [...] oraz większa wszechstronność tematyczna i warsztatowa [...]”¹¹¹. M.in. zwrócił uwagę na poszukiwania formy przez wykorzystanie ruchliwości kamery (np. *Cienie* Zbigniewa Kapuściaka) oraz wielostronność autorskich zestawów. Wśród twórców wymienia Wojciecha Plewińskiego prezentującego różnorodne portrety (np. *Autoportret Magdaleny*), Piotra Janika, Jerzego Lewczyńskiego (*Wyścig trwa*) i Tadeusza Szpaka próbującego sił w technice gumy.

Mimo relacji pochwalających poszukiwania formalne oraz oficjalnej akceptacji zmian, Ligocki stwierdził także – zaskakującą w nowej sytuacji – wspólną wadę obu wystaw: „brak dzieł o wyrażeniu ideologicznej problematyce”¹¹².

Reasumując: socrealizm¹¹³ pojawił się w Polsce jako konsekwencja podporządkowania kraju Związkowi Radzieckiemu i w zakresie tradycyjnych sztuk plastycznych uznaje się, iż funkcjonował w latach 1949–1955, gdzie daty graniczne związane są z ogólnopolską konferencją plastyków i krytyków sztuki w Nieborowie (12–13 lutego) oraz Ogólnopolską Wystawą Młodej Plastyki pod hasłem *Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi* otwartą 21 lipca w warszawskim Arsenale.

Socrealistyczne dyrektywy dotyczyły także fotografii artystycznej, o której informacji dostarczają m.in. współczesne pisma specjalistyczne: „Świat Fotografii” i „Fotografia”. Za pośrednictwem publikowanych tam artykułów o charakterze programowym, a także recenzji wystaw, wskazywano kierunki działań w ob-

¹¹¹ A. Ligocki, *VII Ogólnopolska Wystawa Fotografii Amatorskiej*, „Fotografia” 1955, nr 10, s. 6.

¹¹² Tamże.

¹¹³ W. Sokorski po latach skomentował: „[...] wszyscy zdawaliśmy sobie sprawę z obiektywnej sytuacji, jaka zaistniała w Polsce w końcu lat czterdziestych. Realizm socjalistyczny był sprawą czystej rozgrywki politycznej”. *Rozmowa „Sztuki”* (rozmawiali: Andrzej Gass, Joanna Skoczylas, Krzysztof Stanisławski), „Sztuka” 1988, nr 2, s. 24, cyt. za: *Nowocześni a socrealizm*, t. 1, katalog, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 2000.

szarze fotografii, która – jak pisał Ignacy Płazewski: „stała się agitatorom politycznym – i to jest jej sens i rola społeczna w naszej rzeczywistości”¹¹⁴. Założenie to przede wszystkim doprowadziło do tematycznego schematyzmu¹¹⁵, którego celem było bezkrytycznie obrazowanie nowej rzeczywistości. Wyrażano także oczekiwania dot. formy, która powinna być – niczym *biblia pauperum* – powszechnie zrozumiała. W konsekwencji za szkodliwe uważano poszukiwania formalne utożsamiane z negatywnie ocenianą sztuką burżuazyjną.

Analiza zawartości wspomnianej prasy fotograficznej pozwala zaproponować umowne ramy czasowe funkcjonowania fotograficznego socrealizmu, który w szerszym wymiarze zaistniał na wystawie *Praca robotnika i rolnika*¹¹⁶ (1948), a zakończył się wraz z V Ogólnopolską Wystawą Fotografiki Polskiej (1955) i VII Ogólnopolską Wystawą Fotografii Amatorskiej, które spełniły swą przełomową rolę odpowiednio dla środowiska fotografów profesjonalnych i miłośników.

Niezaprzeczalnie początkiem kresu narzuconej sytuacji była śmierć Józefa Stalina (5 marca 1953 r.), która skutkowałą postępującym łagodzeniem rygorów systemowych i „odwilżą”, a także – dotyczącymi sztuki – dyskusjami i uchwałami II Zjazdu PZPR (10–17 marca 1954 r.) oraz XI Sesji Rady Kultury i Sztuki (14–15 kwietnia 1954 r.).

Mimo iż wyodrębniono okres funkcjonowania fotografii socrealistycznej, analiza informacji nt. współczesnej praktyki artystycznej pozwala stwierdzić, że środowisko fotograficzne nie było zbyt chętne do przyjęcia dyrektyw ograniczających jego twórczą niezależność. Prawdopodobnie działo się tak z powodu zbyt szybkiego wprowadzenia nowych zasad: w ZSRR zastosowano je 14 lat po zwycięstwie Rewolucji Październikowej, a w Polsce odbyło się to już w 4 lata po ukonstytuowaniu się narzuconej socjalistycznej władzy. W konsekwencji wprowadzane dyrektywy częstokroć dotyczyły twórców dojrzałych, z powodzeniem funkcjonujących w okresie międzywojennym, których osiągnięcia równocześnie stawały się przedmiotem systemowej krytyki i negacji.

Ograniczona skuteczność działań propagandowych prawdopodobnie wynikała także ze stosunku do fotografii, co rzutowało na sposób traktowania związanego z nią środowiska. Była to młoda dyscyplina sztuk plastycznych, której wejście na Parnas sankcjonowało dopiero utworzenie Polskiego Związku Artystów Fotografików (1947). Tym samym środowiska fotograficzne – w porównaniu z innymi – mogło być oceniane jako peryferyjne i mało znaczące.

¹¹⁴ I. Płazewski, *Fotografia i jej rola społeczna*, „Fotografia” 1953, nr 1, s. 2.

¹¹⁵ Mechaniczne stosowanie ogólnych zasad doprowadziło do uznania przez wielu twórców zasady, że „fotografować socjalistycznie znaczy fotografować koniecznie robotnika, koniecznie obiekty przemysłowe lub traktor”. Z. Pękosławski, *W poszukiwaniu motywu socjalistycznego w sztuce*, „Fotografia” 1951, nr 22, s. 5.

¹¹⁶ Po wystawie *Praca robotnika i rolnika*, odbyły się kolejne o podobnym charakterze: *W służbie Pokoju i Pokój zwycięża*, której efekty omówione zostały na łamach „Świata Fotografii” przez Zbigniewa Dłubaka (tegoż, *W przedśionku i na wystawie*, „Świat Fotografii” 1950, nr 14, s. 19).

Potwierdza to analiza zawartości wspomnianych periodyków, w których zauważalny jest niezbyt duży stopień wykorzystania¹¹⁷ organizacji zrzeszających zawodowców (PZAF) i amatorów (PTF) do ideologicznej indoktrynacji ich członków. Poinformowano np., że w Polskim Związku Fotografików w 1950 r. powołano Koło Marksistowskie, które w lokalu organizacyjnym przygotowało cykl wykładów¹¹⁸. Dzielono się także refleksją nt. działalności Polskiego Towarzystwa Fotograficznego: podczas zjazdu delegatów w 1951 r. stwierdzono, że „[...] przedstawia się na tor najbardziej istotnej pracy opartej o założenia marksizmu-leninizmu i doświadczenia własne z lat ubiegłych”¹¹⁹. Równocześnie zauważono, że dotychczasowa realizacja tych zadań nie przebiegała z jednakową intensywnością we wszystkich ośrodkach.

W zakresie praktyki artystycznej analiza recenzji z wystaw pozwala stwierdzić, że nowa metoda twórcza była egzekwowana przede wszystkim podczas ogólnopolskich ekspozycji tematycznych, natomiast w mniejszym stopniu rygor funkcjonowały podczas ogólnych (krajowych i lokalnych) przeglądów fotografii artystycznej, gdzie dominowała tradycyjnie preferowana tematyka, np. pejzaż. Możliwość zbojkotowania oczekiwań władzy stwarzała także również neutralna ideologicznie fotografia przyrodnicza¹²⁰ oraz prace, których szczególnym walorem był odpowiedni – zgodny z duchem czasu – tytuł. Podobna sytuacja występowała w zakresie ograniczeń dot. formy wypowiedzi: fotografia w sposób naturalny operowała obrazem rzeczywistości zgodnym z kompeten-

¹¹⁷ Eugeniusz Haneman ([odpowiedź na ankietę dot. socrealizmu], Łódź 30.11.1992 r., w zbiorach autora) stwierdza, że w życiu organizacji ZPAF i Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego nie było żadnych odgórnych zaleceń. Informację tę potwierdzają dokumenty dot. Towarzystwa Fotograficznego w Częstochowie, wśród których występują śladowe ilości pism poruszających kwestię socrealizmu. Jednym z nich jest Protokół z Walnego Zebrania Częstochowskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Fotograficznego z dnia 26 lutego 1950 r. (Częstochowa 26 lutego 1950 r., Archiwum Pracowni Fotografii Instytutu Plastyki AJD w Częstochowie), w którym poinformowano, że uczestnicy za sprawą przemówienia delegata Zarządu Głównego Zygmunta Obrąpalskiego „zapoznali się z nowym kierunkiem fotografii, który został nazwany SOC-REALIZMEM”. Kolejnym, jednostkowym „znakiem czasu”, jest Sprawozdania z działalności Oddziału za I półrocze 1952 r. oraz plan na 2-gie półr[ocze] 1952 (Częstochowa 13 września 1952 r., tamże), gdzie oprócz szkolenia fachowo-fotograficznego przewidywano organizację szkolenia ideologicznego.

¹¹⁸ Program działań Koła przewidywał następujące wykłady: 30 listopada – „Wstęp do zagadnień marksizmu i leninizmu” (prelegentka: Irena Pękosławska); 7 grudnia – „Na marginesie walki z wrogią ideologią w sztuce” (prelegent: Z. Pękosławski); 14 grudnia – „Źródła społeczno-ekonomiczne i ideologiczne marksizmu” (prelegentka: I. Pękosławska); 21 grudnia – „Ekonomiczne i ideologiczne podstawy marksizmu” (prelegentka: I. Pękosławska); 28 grudnia – „Artysta na przestrzeni formacji społecznych” (prelegent: A. Johann). (*Wieczory dyskusyjne i Koło marksistowskie PZF*, „Świat Fotografii” 1950, nr 21, s. 26).

¹¹⁹ M. Schulz, *Charakterystyka Ogólnopolskiego Zjazdu delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego*, „Fotografia” 1951, nr 22, s. 7.

¹²⁰ Patrz np. wystawy przygotowane przez środowisko poznańskie w 1953 i 1954 r.

cjami odbiorcy, więc do nielicznych przypadków należy zaliczyć problemy Dłubaka i Obrapalskiej.

Bilansując zebrane informacje uznać można, że fotografia artystyczna, jak i środowisko w stosunkowo niewielkim stopniu poniosły negatywne skutki¹²¹ nowej doktryny, choć część twórców akceptowała i propagowała zmiany. Bez wątplenia rację w tym przypadku ma Czesław Miłosz, uznający, że „zniewolenie umysłu” było wynikiem przekonania o nieuniknioności zwycięstwa doktryny marksistowskiej¹²². Perspektywa roku 1989 była bardzo odległa i w tym czasie nieprzewidywalna...

¹²¹ Opinię powyższą potwierdza także Jerzy Lewczyński, który wspomina: „Myśmy na polu fotografii uzyskali właściwie pełną swobodę. Były tematy, które niby świadczyły o naszym zaangażowaniu, bo np. ktoś wymyślił w Warszawie, że na 1 Maja pokazujemy piękno Pałacu Kultury [...]. To nas ocaliło od penetracji bardziej surowej ideologicznie. [...] Generalnie nikogo nie zamknęli, z wyjątkiem kolegi z Wrocławia”. J. Ruszczyk, *Pstryk*, „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 12.5.2012 r., s. 52.

¹²² Patrz: *Strach przed odpłynięciem okrętu (Rozmowa o Zniewolonym umyśle)*, [w:] C. Miłosz, *Zniewolony umysł*, WL, Kraków 1999, s. 6.