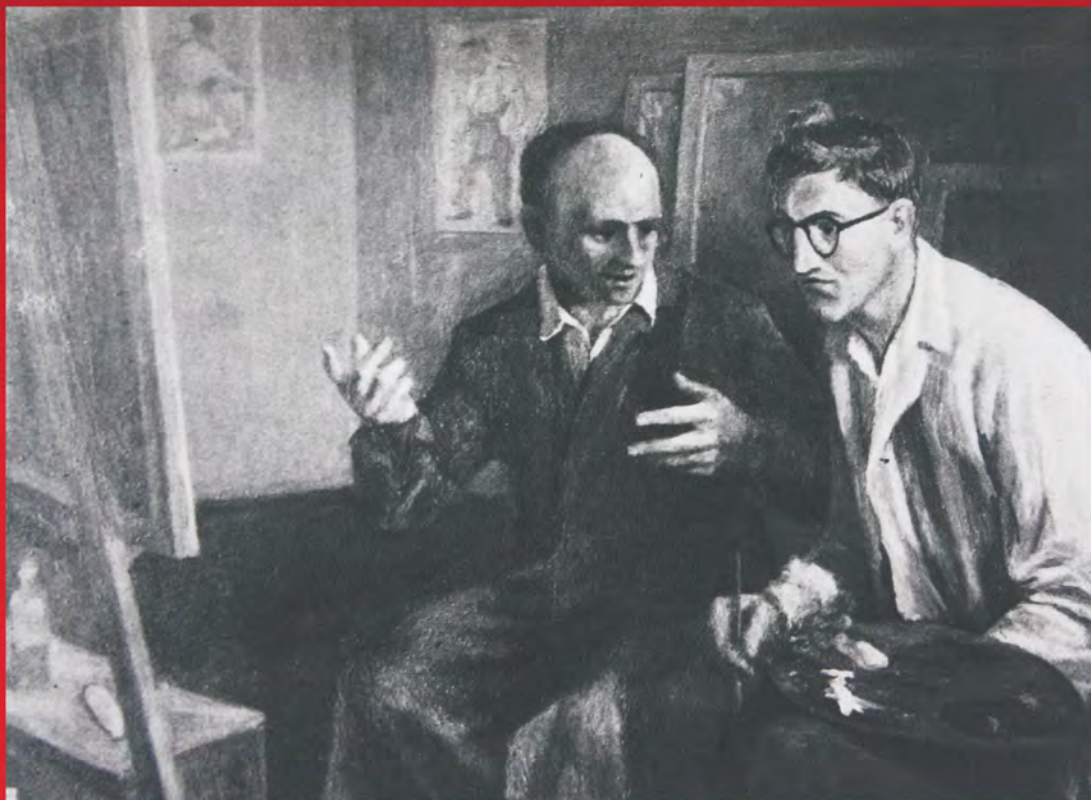


Elżbieta Kal

„Tego się nie krytykuje,
na kogo się nie liczy”



POLSKA KRYTYKA ARTYSTYCZNA
okresu realizmu socjalistycznego

ELŻBIETA KAL

**„Tego się nie krytykuje,
na kogo się nie liczy”**

**Polska krytyka artystyczna
okresu realizmu socjalistycznego**

Akademia Pomorska w Słupsku

ELŻBIETA KAL

**„Tego się nie krytykuje,
na kogo się nie liczy”**

**Polska krytyka artystyczna
okresu realizmu socjalistycznego**

Słupsk 2010

Recenzenci: prof. zw. dr hab. Paweł Banaś
prof. dr hab. Waldemar Okoń

660

Projekt okładki

Elżbieta Kal

Na okładce wykorzystano reprodukcje prac:
K. [Kazimiera] Wróbel, *Konsultacja w pracowni*, ol. (E. Grabska, A. Wallis, *Wystawa okręgowa w Szczecinie*).
„Przegląd Artystyczny” 1953, nr 3, s. 63
T. [Tomasz] Gleb, *Chora Plastyka*, rys. „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 2, s. 72

Redakcja i korekta
Elżbieta Pieprzyk-Bagińska

Publikacja udostępniona nieodpłatnie na podstawie licencji
CC BY-NC-ND 3.0 PL
Pełny tekst licencji:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/>

W przypadku umieszczania pliku książki na innych serwerach
prosimy o zaznaczenie źródła pochodzenia pliku: <https://www.wydawnictwo.apsl.edu.pl>

ISBN 978-83-7467-153-8

Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku
ul. K. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk
tel. 59 84 05 378, 59 84 05 375; faks 59 84 05 378
www.wydawnictwo.apsl.edu.pl e-mail: wydaw@apsl.edu.pl

Druk i oprawa: Sowa – Druk na życzenie
www.sowadruk.pl tel. 22 431 81 40

WSTĘP

Rozważaniom o krytyce artystycznej okresu realizmu socjalistycznego zamierzałam poświęcić rozdział opracowania obejmującego szerszy zakres czasowy, mianowicie syntezy polskiej krytyki po 1945 roku do współczesności. Zbieg kilku wydarzeń skłonił mnie jednak do zawężenia pola badań na rzecz bardziej wnikliwej analizy tego właśnie zjawiska. Opublikowane w 2005 roku opracowanie Piotra Juszkiewicza¹ jest kompleksowym i – by tak rzec – kontekstowym ujęciem problemów krytyki okresu odwilży. Wydana wcześniej książka Anny Markowskiej² – zresztą P. Juszkiewicz podkreśla jej inspirującą rolę – w rozważania o pojmowaniu sztuki w okresie PRL-u wpisuje m.in. działalność naukową i krytyczną Mieczysława Porębskiego po 1956 roku, zatem z pominięciem okresu realizmu socjalistycznego; kształt, wymiar i styl krytyce tego okresu m.in. nadały teksty autora *Ikonosfery*, związanego z instytucjami układu artystycznego; ważny szkic Kazimierza Łyszcza w zbiorowym opracowaniu nieco tę lukę wypełnia, ale tylko monograficznie³. Na zorganizowanej w 2007 roku na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu ogólnopolskiej sesji poświęconej krytyce artystycznej byłam jedyną uczestniczką zabierającą głos w sprawie krytyki socrealistycznej⁴. Zatem konkludując: o ile krytyka literacka lat 1949-1954/55 (pomijam w tym miejscu kwestię górnej granicy omawianego okresu) i jej przedmiot doczekały się sporej liczby opracowań, o tyle krytyka artystyczna tego czasu pozostaje zjawiskiem niezbadanym całościowo. Naturalnie byłoby niezasadne nie dostrzec istotnego udziału refleksji na jej temat we wspomnianej pracy P. Juszkiewicza, wielokrotnie dla swych celów badawczych wkraczającego w te rejony, choćby ze względu na wskazywane symptomy odwilżowe w latach 1953-54, jednak głównym przedmiotem zainteresowania jest tu literatura po zerwaniu z socrealizmem. Dla wspomnianego autora, a także moich badań termin „zerwanie” ma znaczenie symboliczne, niejako zastępcze, zarówno bowiem w przypadku dolnej, jak i górnej granicy socrealizmu starałam się wykazać, iż były to raczej sposoby transgresywne niż rupturalne. Zwłaszcza w przypadku drugiego *limes* (1955) ujawnia to mitologizację zjawiska Arsenalu i nagłego początku odwilży, który szczególnie poprzez język krytyki – a on obok dzieł składa się na „prawdę” tego zjawiska – okazuje się mocno wrosnięty w dyskurs socrealistyczny, dopiero stopniowo oczyszczający się z owego osadu (by posłużyć się terminem stosowanym w przedmiotowej krytyce). O zagrożeniach wynikających z zawężania, kurczenia okresu socrealizmu, poszukiwania symptomów odwilży już

¹ P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży. Poznań 2005.

² A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Katowice 2003.

³ K. Łyszcz, *Mieczysław Porębski i realizm socjalistyczny*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota. Lublin 2006.

⁴ E. Kał, *Awangardyzacja i degradacja. Metakrytyka okresu realizmu socjalistycznego*, [w:] *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*. Materiały konferencji naukowej, Toruń, 13-15 czerwca 2007, red. M. Geron, J. Malinowski. Warszawa 2009, s. 389-420; ów referat stał się podstawą rozdziału II niniejszej pracy, w którym zachowałam pierwotny tytuł tekstu. Por. m.in. P. Juszkiewicz, *Krytyka i historia*, ibidem, s. 463-472.

w 1953 roku, gdy oficjalnie mówiono o „ofensywie ideologicznej”, pisze m.in. Wojciech Tomasik w pracy o „inżynierii dusz”, w części poświęconej badaniu literatury socrealistycznej⁵.

W dziedzinie krytyki, nie tylko literackiej, ważne znaczenie mogą mieć prace Marii Gołaszewskiej, zwłaszcza dotycząca podstaw filozoficznych, z rozważaniami na temat źródeł postaw krytycznych i ich klasyfikacji, struktury aktów krytycznych, przedmiotu i kryteriów. Z nowszych pozycji historię metakrytycznych koncepcji filozoficznych obejmuje także opracowanie Marka Siwca⁶. Do definiowania i dystynkcji krytyki artystycznej i literackiej istotnym punktem odniesienia są w perspektywie badań historycznoliterackich ustalenia Janusza Sławińskiego, stanowiące z jednej strony *modus opreandi*, z drugiej przyczynek polemiczny, argument dla innych projektów, relatywizujące więc kolejne badania krytyki, nie tylko literackiej⁷. Dotyczy to m.in. klasyfikacji funkcji i wiedzy zawartej w aktach krytycznych (operacyjna, poznawczo-oceniająca, postulatywna, metakrytyczna) oraz perspektyw metodologicznych („zdarzeniowej” i „strukturalnej”), ze szczególnym naciskiem na badanie języka wypowiedzi. Sformułowany przez Sławińskiego i opublikowany po raz pierwszy w połowie lat 80. kanon funkcjonowania – jak określił dyskurs socrealistyczny – „krytyki nowego typu”, stanowi następny paradygmat, do którego odwołują się kolejni historycy myśli o literaturze i sztuce⁸. Na określenie roli Janusza Sławińskiego w badaniach nad krytyką i literaturą można by przekornie, nadając mu przeciwny, pozytywny sens, sparafrazować twierdzenie samego autora o relatywizacji polskiego życia politycznego i kulturalnego przez doświadczenie socrealizmu. Propozycje strukturalistyczno-językowe, tak samo jak wskazane imperatywy strategii krytyki socrealistycznej, stanowią przydatne układy odniesienia w analizie refleksji nad sztuką. Jest oczywiste, że z kolei i polską naukę o literaturze i krytyce w znacznym stopniu spolaryzowały semiologiczne, epistemologiczne i systemowe propozycje badawcze Rolanda Barthesa⁹. Na koniec szkicowego przeglądu dokonań krytyki literackiej dodajmy ważną publikację zbiorową, traktującą, najogólniej rzecz biorąc, o refleksji przelomu XX i XXI wieku głównie nad literaturą. Truizmem jest zmiana postrzegania krytyki socrealistycznej z perspektywy ponowoczesnych dyskursów, pytań o racje bytu krytyki projektującej, ale też inaczej brzmi przekonanie – wyrażone m.in. przez Martę Wykę – że „nie istnieje inna krytyka niż ideologiczna”¹⁰ po doświadczeniu socreali-

⁵ W. Tomasik, *Inżynieria dusz: literatura realizmu socjalistycznego w planie propagandy monumentalnej*. Wrocław 1999; por. tenże, *Słowo o socrealizmie*. Bydgoszcz 1991.

⁶ M. Gołaszewska, *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*. Warszawa 1963; też, *Odbiorca sztuki jako krytyk*. Kraków 1967; M. Siwiec, *Od Platona do Beardsleya. Drogi estetycznej metakrytyki*. Bydgoszcz 2005.

⁷ J. Sławiński, *Krytyka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*. Wrocław 1974, s. 7-26; J. Sławiński, wypowiedź w dyskusji, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej*. Materiały sesji, Warszawa 9 i 10 marca 1972, red. A. Helman. Wrocław 1973, s. 123-126; tenże, *Krytyka nowego typu*, [w:] tenże, *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 130-152.

⁸ Np. Waldemar Baraniewski pisze o przelamywaniu imperatywu jednogłosowości w odwilżowych dyskusjach o architekturze; W. Baraniewski, *Odwilżone dylematy polskich architektów*, [w:] *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.* Muzeum Narodowe w Poznaniu, [Kat. wyst.], red. P. Piotrowski. Poznań 1996, s. 129.

⁹ M.in.: R. Barthes, *Czym jest krytyka?*, przeł. J. Lalewicz, [w:] tenże, *Mit i znak*. Warszawa 1970, s. 281-288; tenże, *Critique et vérité*. Paris 1966, wyd. polskie: *Krytyka i prawda* (przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, t. 2); tenże, *Essais critiques*. Paris 1980; por. np.: W. Grajewski, *Nauka lektury według Rolanda Barthes'a*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński. Wrocław 1977, s. 47-56; M. Głowiński, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, ibidem, s. 57-72.

¹⁰ *Znikające cele krytyki?* Zapis dyskusji panelowej z udziałem T. Burka, J. Jarzębskiego, M.P. Markowskiego, M. Stali i J. Boleckiego, prowadzenie Marta Wyka, [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między*

zmu. Z racji naukowych aspiracji metody realizmu socjalistycznego warto było, jak sądzę, przymierzyć do niej kryteria i funkcje krytyki naukowej, analizowane w zbiorowym opracowaniu – plonie zorganizowanej w 1997 roku konferencji, także z ważnym udziałem J. Sławińskiego.

Dla badania krytyki *stricte* artystycznej cenne są zwłaszcza materiały warszawskiej sesji z 1972 roku, z tekstami Janusza Sławińskiego, Wiesława Juszcza i jego typologią refleksji *krytycznej i komentującej*, Aleksandra Wojciechowskiego rozpatrującego genezę współczesnej refleksji nad sztuką i problem naukowości krytyki, czy Juliusza Starzyńskiego m.in. o relacji między historią, teorią i krytyką sztuki¹¹. W tej dziedzinie jednak rolę analogiczną do roli J. Sławińskiego w badaniach krytyki literackiej można przypisać Mieczysławowi Porębskiemu, którego wkładu w historię sztuki nowoczesnej i refleksji krytycznej czy ogólnie kulturę nie sposób tu scharakteryzować; udział ten był zresztą przedmiotem różnych opracowań, m.in. we wspomnianej książce A. Markowskiej o rozumieniu sztuki w PRL-u. Znaczenie Porębskiego – można to chyba powiedzieć – jednej z największych postaci polskiej historii sztuki i krytyki – należy także widzieć w perspektywie czynnego uczestnictwa w realizacji socrealizmu. Teza J. Sławińskiego o relatywizacji przeszłości i przyszłości przez czasowo krótki epizod lat 1949/50-1954/55 znowu znajduje zastosowanie podwójne: w mikroskali świata jednego uczestnika oraz w znaczeniu ogólnym jako determinacja przez kolejne dokonania całej ante- i postkrytyki i historii sztuki. Naturalnie trzeba by mówić – być może jest to temat na osobną rozprawę – o różnych formach owej relatywizacji, z pewnością innej u Boguckiego, Witza, Teisseyre'a, Krajewskich i innych autorów. Nie miejsce tu jednak na tego typu rozważania; kilkakrotnie zresztą w pracy czynię niezbędne odwołania do aktów auto- i allokrytycznych. W przypadku M. Porębskiego jego rozważania, udzielone wywiady, powstałe o nim opracowania dostarczają sporo materiału do wniosków; tu zaznaczmy tylko, że inne muszą być oceny całego dorobku naukowego i artystycznego z wiedzą o udziale w socrealizmie, a inne oceny owego udziału z wiedzą o wcześniejszym i późniejszym depozycie w kulturowym dorobku.

Z projektów metakrytycznych Porębskiego fundamentalny jest przedstawiany już w referacie na kongresie AICA w Pradze w 1966 roku sam postulat tego typu refleksji, badania języka, pytania o racje bytu krytyki w systemie masowej komunikacji, po zmierzchu *krytyki poetów*¹². Zasygnalizujmy jeszcze rozważania Stefana Morawskiego, np. metakrytyczne *implicite*, na marginesie recenzji¹³, oraz propozycję klasyfikacji krytyki dla określenia jej tożsamości wobec zagrożeń u progu ostatnich dekad XX wieku, tj. kultury masowej i *po-sztuki*¹⁴.

rynkiem a uniwersytetem, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski. Kraków 2007, s. 429.

¹¹ *Współczesne problemy krytyki...*

¹² M. Porębski, *Krytyka jako gra*. Wypowiedź na kongresie krytyków AICA w Pradze, 1966, [w:] tenże, *Pożegnanie z krytyką*. Kraków-Wrocław 1983, s. 136-139 oraz [w:] tenże, *Krytycy i sztuka*. Kraków 2004, s. 9-14; *Rola krytyki*, [w:] tenże, *Ikona*. Wrocław 1972, s. 249-270; *Jeszcze raz o krytyce*, [w:] *Pożegnanie z krytyką...*, s. 154-160; *Krytycy i metoda*, ibidem, s. 201-206 oraz [w:] *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, red. M. Głowiński, K. Dybiak. Wrocław 1984 i *Krytycy...*, s. 15-25; por. też: *Nieborów 1986. Zagrożona wartość*, ibidem, s. 26-41 oraz *Kraków-Warszawa 2001. Droga AICO!*, ibidem, s. 42-47.

¹³ Recenzja książki Karla Aschenbrennera (*The Concepts of Criticism*. Boston 1974) – jak ją nazywa – *słownika aksjologicznego*. S. Morawski, *Metakrytyka z ukrytym kluczem*. „Studia Estetyczne”, t. XIV, 1977, s. 382 nn.

¹⁴ Tenże, *Identyfikacja zagrożona. Uwagi o dzisiejszej krytyce artystycznej*. „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 10, s. 52 (przedruk [w:] tenże, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985, s. 128-145). O dorobku teoretycznym, w tym metakrytycznym, badaczka pisze: T. Kostyrko, *Stefan Morawski wobec nowych idei w sztuce i myśli o sztuce*, [w:] *Przekraczanie estetyki*, red. Z. Rosińska, A. Łabuńska. Warszawa 2003, s. 37-44.

W badaniu zjawisk kulturowych socrealizmu nieocenioną pozycją wyjściową jest praca Edwarda Możejki, która kompleksowość ujęcia podkreśla tytułem nawiązującym do fundamentalnej i monumentalnej wiwisekcji marksizmu, dokonanej przez Leszka Kołakowskiego¹⁵. Książka E. Możejki w triadycznej perspektywie (genezy – rozwoju – upadku) obejmuje zatem nie tylko źródła, apogeum i „długie trwanie” metody w ZSRR, analizuje jej adaptację w państwach bloku sowieckiego, ale także w krajach Europy Zachodniej i Ameryki. Dotyczy głównie literatury, ale ze względu na wyróżniającą socrealizm totalność zamierzenia, które kryteriami *naukowej metody* miało obejmować wszystkie dziedziny twórczości, pozycja ta ma wartość nieocenioną także w badaniu różnych zjawisk artystycznych tego czasu. Z innych opracowań literatury socrealizmu – poza szkicami, np. Michała Głowińskiego i Marty Fik, którym Małgorzata Jarmulowicz przypisuje przyspieszenie reanimacji problemu w refleksji naukowej¹⁶ – szczególnie przydatne dla porównań z krytyką sztuki mogą być ustalenia Wojciecha Tomasika, dotyczące zasad autorskiej narracji, intertekstualności, tendencyjności czy pozytywnego bohatera¹⁷. Dodajmy, iż w poprzedzającej polskie opracowania książki Régine Robin o sowieckiej literaturze lat 30., w analizie doktrynalnych składowych literatury socrealistycznej (*narodności*, typowości, tendencyjności, partyjności, pozytywnego bohatera) francuska badaczka posługuje się kategoriami *estetyki niemożliwej*, intertekstualności i interdyskursywności, monologizmu – antytezy Bachtinowskiej wielogłosowości – przezroczystości narracji¹⁸. O globalnych ambicjach systemu mówi projekt *propagandy monumentalnej*, analizowany przez W. Tomasika w opracowaniu na temat tzw. korespondencji w stalinowskiej propagandzie komunikatów werbalnych i wizualnych, a więc m.in. *architecture parlante* i – odwrotnie – *mówieniu architekturą* w poezji i prozie pozszczecińskiej. Poczynione przez Tomasika też w innym miejscu spostrzeżenia o parakonfesyjności tego kierunku potwierdzają skojarzenia socrealizmu z religią, nieodparcie nasuwające się w analizie sztuk przedstawiających i języka krytyki, a współredagowany przez tegoż autora „Słownik realizmu socjalistycznego” obejmuje wszak „uniwersalne” kategorie „metody”, stosowane więc również w krytyce artystycznej¹⁹. Kolejne prace Mariusza Zawodniaka, o zjeździe szczecińskim i innych odsłonach życia literackiego, poświadczają zaplanowaną – by użyć omawianej przez poprzedniego autora kategorii – „monumentalność”, totalność maszyny. Analizy funkcjonowania i roli przyjętych zachowań, m.in. zjazdów, konferencji, poszerzają kontekst dla części krytyki artystycznej, którą nazywam dalej rytualną lub obrzędową²⁰.

Literatury także dotyczy książka Katarzyny Śliwińskiej, przeprowadzającej komparatystyczną analizę socrealizmu w Polsce i NRD. We wspomnianym wyżej triadycznym układzie: antecedenencji – rozwoju – upadku rysuje zarazem tło, w które wpisują się przedsię-

¹⁵ E. Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*. Kraków 2001; por.: L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – upadek*. Londyn 1988.

¹⁶ Mowa o wydanych w 1992 roku tekstach: M. Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegenerowanej*. Warszawa 1992; M. Fik, *Czy warto pisać o socrealizmie?*. „Puls” 1992, nr 59; por. też, *Kultura polska 1944-1956*, [w:] *Polacy wobec przemocy 1944-1956*, red. B. Otwinowska, J. Żaryn. Warszawa 1996, s. 220-275; M. Jarmulowicz, *Szpony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*. Gdańsk 2003, s. 6.

¹⁷ W. Tomasik, *Słowo o socrealizmie*. Bydgoszcz 1991.

¹⁸ R. Robin, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris 1986.

¹⁹ W. Tomasik, *Inżynieria dusz: literatura realizmu socjalistycznego w planie propagandy monumentalnej*. Wrocław 1999; glos W. Tomasika w *Dyskusji redakcyjnej*. „De Musica” 2002, vol. 3; http://free.art.pl/demusica/De_Mus_3/DM_03_06.htm; *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik. Kraków 2004.

²⁰ M. Zawodniak, *Presja i ekspresja: zjazd szczeciński i socrealizm*. Szczecin 2002; tenże, *Teraźniejszość i przeszłość. Studia o życiu literackim socrealizmu*. Bydgoszcz 2007.

wzięcia plastyczne w polu zainteresowania polskiej krytyki, pozwala też m.in. na porównania realizacji dogmatów doktryny czy mechanizmów kontrolnych²¹. Z opracowań socrealistycznej krytyki literackiej dodajmy dwie pozycje jako konsekwencje przedstawionej wyżej koncepcji *krytyki nowego typu*²². Wskazana przez J. Sławińskiego funkcja krytyki poszczecińskiej jako organu śledczego, oskarżyciela, nadzorcy utworu czy autora zainspirowała Mariusza Zawodniaka do zbadania „sądowych” aspektów komunikacji między nią a literaturą. Dorota Tubielewicz Mattsson, idąc śladem tezy Sławińskiego o socrealizmie jako *paradygmacie doświadczeń*, dokonała charakterystyki krytyki literackiej z lat 1945-57 w perspektywie progresywizmu.

Spośród ogólnych syntez polskiej sztuki przytoczmy np. opracowania Janusza Boguckiego, Andrzeja K. Olszewskiego, kolejne wydania Tadeusza Dobrowolskiego trzeciego tomu historii dwóch wieków malarstwa polskiego, Aleksandra Wojciechowskiego studium młodego malarstwa powojennego trzydziestolecia, Bożeny Kowalskiej opowieść o malarskiej awangardzie powojennej, Andrzeja Osęki szkice o sztuce po 1955 roku²³, z nowszych np. szkice Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak, prace Piotra Piotrowskiego i Andy Rottenberg²⁴. Bogucki, Kowalska, Wojciechowski w różnym stopniu uwzględniają też wybrane wypowiedzi krytyczne, sporo uwagi poświęcając np. presocrealistycznemu „sporowi o malarstwo”. Dodajmy, że oceny sztuki i jej percepcji dokonane zostały przez wymienionych autorów jeszcze w czasach realnego socjalizmu. Z refleksji monograficznych nad socrealizmem w sztuce należy wymienić pionierskie opracowania pochodzące z lat 80., tj. tekst Jerzego Ilkosa pomieszczony w tomie materiałów konferencji o sztuce polskiej po 1945 roku²⁵, katalog zorganizowanej w Warszawie wystawy, ze wstępem Anny Zacharskiej, oraz znaczące, choć niewielkie objętościowo opracowanie Wojciecha Włodarczyka, do którego odwołują się zarówno prace z dziedziny literatury, jak i sztuk plastycznych²⁶. W zakresie architektury socrealizmu prekursorskie znaczenie ma studium Krzysztofa Stefańskiego, opublikowane na początku lat 80., na budowlach Warszawy koncentrują się kolejne ważne, różne metodologicznie prace²⁷. Waldemar Baraniewski, interpretując ideologiczne sensy

²¹ K. Śliwińska, *Socrealizm w PRL i NRD*. Poznań 2006.

²² M. Zawodniak, *Literatura w stanie oskarżenia. Rola krytyki w życiu literackim socrealizmu*. Warszawa 1998; D. Tubielewicz Mattsson, *Recepta na ułomność świata. Krytyka literacka a socrealizm w Polsce*. Katowice 2002; por. też: *Polska socrealistyczna krytyka literacka jako narzędzie władzy*. Uppsala 1998.

²³ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa 1983; B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*. Warszawa 1988 [wyd. I: *Polska awangarda malarska 1945-1970*. Warszawa 1975]; T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3: lata 1939-1963. Wrocław 1964; tenże, *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław 1968; tenże, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*. Wrocław 1989 [wyd. I 1976]; A.K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980 z zarysami*. Warszawa 1988.

²⁴ M. Kitowska-Lysiak, *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*. Lublin 1999; P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań 1999; A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*. Warszawa 2005.

²⁵ J. Ilkosz, *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984, red. T. Hrankowska. Warszawa 1987, s. 189-211.

²⁶ *Oblicza socrealizmu*. Muzeum Narodowe w Warszawie, wrzesień-październik 1987. [Kat. wyst.], wstęp: A. Zacharska. Warszawa 1987; W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*. Kraków 1991 (wyd. I Libella, Paryż 1986).

²⁷ K. Stefański, *Architektura polska 1949-1956*. „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. XXVII, 1982, z. 1-2, s. 13-104; W. Baraniewski, *Ideologia w architekturze Warszawy okresu realizmu socjalistycznego*. „Rocznik Historii Sztuki”, t. 22, 1996, s. 231-260; M. Leśniakowska, *Architektura w Warszawie. Lata 1945-1965*. Warszawa 2003; J. Zieliński, *Realizm socjalistyczny w Warszawie. Urbanistyka i architektura (1949-1956)*. Warszawa 2009.

stolecznej socarchitektury, czyni też istotne uwagi o roli krytyki i samokrytyki. Marta Leśniakowska w szczegółowym katalogu obiektów z powojennego dwudziestolecia uwzględniła różne stylistyczne komplikacje i kompilacje, Jarosław Zieliński natomiast przyjął hierarchiczną formułę klasyfikacji i opisu, od „sztandarowych” realizacji poczynając. Socrealistycznej przeszłości, ale też postindustrialnej przyszłości dotyczą teksty składające się na publikację związaną z projektem w jakimś sensie zagospodarowującym urbanistyczno-socjologiczne utopie, których wcieleniem miała być Nowa Huta i niemiecki Wolfsburg²⁸. Owe opracowania we właściwy sobie sposób traktują proces rozpoczęty Partijną Naradą Architektów w KC PZPR 20-21 czerwca 1949 roku, na której m.in. Jan Minorski przeprowadził krytykę dotychczasowej praktyki budowlanej, a w końcowej rezolucji podkreślano funkcję architektury jako medium ideologii, postulowano walkę z obcymi ideowo nurtami. Realizację socrealizmu w sztuce Czechosłowacji można rozpoznać z wyposażonego w źródłową dokumentację opracowania Jiřego Ševčika, Pavliny Morganovej, Dagmar Duškovéj, a Martin Damus analizuje w swoich opracowaniach sztukę niemiecką²⁹.

Zamieszczone we wspomnianych materiałach konferencji o sztuce po 1945 roku rozważania Waldemara Baraniewskiego i Wojciecha Włodarczyka odnoszą się do zagadnień, dla których socrealizm stanowił bezpośredni relatywizujący czynnik, tj. postawy wobec i reakcji na realizm socjalistyczny oraz budowania nowoczesnej sztuki polskiej³⁰. Nie trzeba dodawać, że również inne szkice tego tomu przyniosły istotny materiał wyjściowy, zarówno do badań danego problemu, jak i skutków artystycznych 1. połowy lat 50., by wspomnieć tylko artykuły Andrzeja Turowskiego, Piotra Piotrowskiego czy Tomasza Gryglewicza³¹. Analogiczną rolę odgrywają rozprawy zamieszczone w katalogu poznańskiej wystawy sztuki okresu „odwilży”; nierzadko stanowią bezpośredni, zaznaczony we właściwych miejscach punkt odniesienia, nie tylko do wniosków z moich rozważań³².

Oprócz zbiorowego opracowania o polskim życiu artystycznym w Polsce³³, nieoszacowanym źródłem są oba monumentalne katalogi wystaw „Nowoczesnych” w Starmach Gallery³⁴, bowiem obok tekstów publikowanych w ówczesnej prasie zawierają niedostępną

²⁸ Np.: E. Majewska, *Nowa Huta jako projekt utopijny. Rzecz o wyobraźni politycznej*, [w:] *Futuryzm miast przemysłowych. 100 lat Wolfsburga i Nowej Huty*, red. M. Kaltwasser, E. Majewska, K. Szreder. Kraków 2007, s. 195-209; P. Winkowski, *Architektura polska lat 50. – idee zbiorowe i indywidualne*, ibidem, s. 222-239. Por. też: E. Kal, „Aby lud wszedł do śródmieścia”. *Ludowość i inne paradoksy metody realizmu socjalistycznego w architekturze*. Referat wygłoszony na konferencji pt. „Ideologia i propaganda wobec architektonicznego wizerunku miast Polski Ludowej”, Szczecin 18-20 maja 2010 (publikacja w przygotowaniu).

²⁹ J. Ševčík, P. Morganová, D. Dušková, *Czech Art 1938-1989 manifestos / critical texts / documents*. Prague 2001; M. Damus, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*. Frankfurt a. Main 1981; tenże, *Malerei in der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*. Reinbeck b. Hamburg 1991; por. tenże, *Kunst in der BRD 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfassten Gesellschaft*. Reinbeck b. Hamburg 1995.

³⁰ W. Włodarczyk, *Nowoczesność i jej granice*, [w:] ibidem, s. 19-30; W. Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, [w:] ibidem, s. 173-187.

³¹ A. Turowski, *Polska idea*; P. Piotrowski, *Filozofia gestu*; T. Gryglewicz, *Rzeczywistość i nierealność w twórczości grupy „Wprost”* – [w:] ibidem.

³² *Odwilż...*

³³ *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski. Wrocław 1992; opracowanie obejmuje m.in. instytucje mecenatu państwowego, związki twórcze, grupy, uczelnie artystyczne, czasopisma, z uprawnianą w nich krytyką.

³⁴ *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*. Starmach Gallery, Kraków 1998/99, [Kat. wyst.], red. M. Świca, J. Chrobak. Kraków 1998; *Nowocześni a socrealizm*. Starmach Gallery 2000, [Kat. wyst.], t. I, II, red. idem. Kraków 2000.

dotąd dokumentację historyczną: listy, zapiski, wspomnienia, współczesne wystawom wywiady i wypowiedzi jako materiał porównawczy do historycznego. Późniejszy wolumin zamieszcza w tomie drugim protokoły konferencji nieborowskiej, która – jak się okazuje – jako preludium do wprowadzenia obowiązującego socrealizmu zapowiadała układ artystyczny, z którym wiązał się określony status krytyki. Wyznaczała też wymagane później standardy oceny, inkluzji i ekskluzji w obszarze tradycji i sztuki współczesnej (np. wskazanie w środowiskach krakowskim i łódzkim różnych odmian „szkolenia” abstrakcjonistycznego), a także toposy językowe, które później krytyka socrealistyczna rozwinęła w opowieści o wojnie, drodze i nauce do i poprzez sztukę. Nie mniej ważne są teksty w katalogu wystawy „Warszawa – Moskwa/Moskwa – Warszawa”, dotyczące zasadniczo polsko-radzieckich relacji artystycznych, do których odnosiła się polska krytyka przed-, post- i socrealistyczna. Wojciech Włodarczyk wystawami sztuki radzieckiej w Warszawie 1933 i polskiej w Moskwie 1958 spina studium postaw wobec socrealizmu *versus* polskiego „formalizmu” w perspektywie ideologii³⁵. Także o percepcji polskiej ekspozycji w 1958 roku w Moskwie traktuje tekst Anny Kucharskiej, zaś Waldemar Baraniewski koncentruje polsko-radzieckie relacje na zagadnieniu architektury, zwłaszcza kuriozalnego projektu „narodowej formy”³⁶. Sporo miejsca socrealizmowi poświęca też Joanna Sosnowska w opracowaniu na temat udziału polskich artystów w weneckim biennale. Już w trakcie powstawania niniejszej rozprawy ukazały się ważne, choć różne pod wieloma względami prace³⁷. Piotra Piotrowskiego kolejna książka, a właściwie zbiór wcześniejszych szkiców z gatunku politycznej historii sztuki, znakomicie stymuluje myślenie o – mniej lub bardziej – politycznej wszak krytyce, jaką była refleksja socrealistyczna. Druga to przeprowadzona przez Ewę Toniak z pozycji gender analiza socrealistycznego postrzegania i obrazowania kobiety, potwierdzająca wskazany przeze mnie „na odcinku” języka krytyki maskulinizm socrealizmu. Zresztą, jak sędzę, ujawnia nie tylko ikoniczną instrumentalizację i ideologizację płci, bo dotyczy to także stanów i faz ludzkiego życia³⁸. Kolejna to wspomniana praca J. Zielińskiego o socrealistycznej architekturze Warszawy. Skoncentrowana na faktografii, z podziałem na funkcje budowli, wskazuje, ile w stołecznej zabudowie tkwi socrealizmu, zwykle kojarzonego z Pałacem Kultury i MDM-em.

Trzeba wreszcie wspomnieć o wydawnictwach zbiorowych, rezultatach interdyscyplinarnych rozważań nad socrealizmem nie tylko w Polsce, z których dwa mają znaczenie szczególne. Ze względu na obszar, jaki obejmują, pozwalają na kontekstualne dopełnienie, określenie przedmiotu badań, konfrontację z innymi dyskursami socrealistycznymi, oprócz różnych gatunków literatury także z produkcją filmową, teatrem, muzyką, rozmaitymi formami propagandy werbalnej i wizualnej (gazetami, fotografiami, plakatami, kalendarzami). Mowa tu o niejako „jubileuszowym” tomie materiałów z konferencji na Uniwersytecie Śląskim w 1999 roku, w półwiecze od ogłoszenia „jedynej słusznej metody twór-

³⁵ W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933 - Moskwa 1958*, [w:] *Warszawa – Moskwa/Moskwa – Warszawa 1900-2000*. Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, Warszawa, grudzień 2004, [Kat. wyst.]. Warszawa 2004.

³⁶ A. Kucharska, *Kłopotliwy gość*, [w:] ibidem; W. Baraniewski, *Między opresją a obojętnością. Architektura w polsko-radzieckich relacjach w XX wieku*, [w:] ibidem.

³⁷ P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*. Kraków 2007; E. Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*. Kraków 2008.

³⁸ Por. np. o adultyzacji przedstawień dzieci w socrealistycznej rzeźbie: E. Kal, *Między pomnikiem a gadżetem. Z problemów rzeźby okresu realizmu socjalistycznego*. „Rzeźba Polska” 2008, t. XIII: *Rzeźba w Polsce (1945-2008)*, red. K. Chrudzińska-Uhera, B. Gutowski. Centrum Rzeźby Polskiej Oronsko, 2008, s. 57.

czej” w Polsce, oraz z pięć lat późniejszego sympozjum współorganizowanego przez Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, określonego triadą problemową (*Fabuly – komunikaty – ikony*). Nie wdając się w szczegóły merytorycznej i typologicznej różnorodności owych studiów, komunikatów, analiz zagadnień i świadectw czasu, wskażmy tylko przykłady różnych strategii badania krytyki: gatunkową (teatru czy filmu)³⁹, podmiotowo-personalną, monograficzną (o działalności np. Melanii Kierczyńskiej, Jana Kotta, Mieczysława Porębskiego)⁴⁰ i różne warianty badań problemowych⁴¹. Przekazywane przez sockrytykę żądanie od sztuki „odbicia rzeczywistości” przypomina współczesnemu badaczowi stare pytania o jej reprezentację, rozumienie realizmu, koncepcje utożsamiania sztuki z życiem, możliwości i granice artystycznej autonomii, a za tym pytania o definicje awangard, modernizmu i postmodernizmu. Z nowszych publikacji, w których poruszane są te problemy, wymienimy tom materiałów Seminarium Metodologicznego SHS w Nieborowie (2000), dedykowany prof. Mieczysławowi Porębskiemu, z jego tekstem wprowadzającym⁴², artykuły z kolejnych sesji SHS: poświęconej figurom i figuracjom (2005) oraz rzeczom i rzeczowości (2006).

Do równie fundamentalnych pytań o relacje słowa i obrazu, znaczenie milczenia w sztuce i recepcji odsyła nie tylko żądanie przez sockrytykę narracyjności, wizualizacji procesów, czytelności, zrozumiałości treści itd. od obrazu, rzeźby, architektury, ale szerzej – funkcji, możliwości i niemożności krytyki. Kwestie słowa i „niewysłowienia” były m.in. przedmiotem jednego z późniejszych nieborowskich seminariów (2006), a w tomie będącym jego pokłosiem odnajdujemy m.in. teksty M. Porębskiego, P. Juskiewicza, Łukasza Kiepuszewskiego⁴³.

Z literatury krytyki artystycznej po 1955 roku nie można pominąć szkiców Nawojki Cieślińskiej i Bożeny Czubak, opublikowanych w tomie „Sztuka polska po 1945 roku”. Pierwsza, spełniając metodologiczny postulat J. Sławińskiego, zajmuje się językiem krytyki trzech kolejnych dekad i wykazuje przede wszystkim słabości tej dyscypliny, formułuje przy tym sądy ogólne metodą historii krytyki „bez nazwisk” i źródeł⁴⁴. Druga, w ślad za tezami W. Włodarczyka i W. Baraniewskiego, koncentruje się na estetycznym i modernistycznym idiomie krytyki po socrealizmie, na jej usiłowaniach wpisania sztuki polskiej

³⁹ Np.: E. Udalska, *W pętach polityki. Polska krytyka teatralna lat 1944-50*, [w:] *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*, red. S. Zabierowski, M. Krakowiak. Katowice 2001, s. 111-124; B. Gierszewska, *Socrealizm nieświadomiony? O recenzjach filmów sowieckich w polskiej prasie lat trzydziestych*, [w:] *Socrealizm. Fabuły...*, s. 253-264.

⁴⁰ Np.: S. Zabierowski, *Melania Kierczyńska – krytyk socrealistyczny*, [w:] *Realizm socjalistyczny w Polsce...*, s. 153-170; R. Szczerbakiewicz, *Jan Kott za i przeciw socrealizmowi*, [w:] *Socrealizm. Fabuły...*, s. 561-574; M. Krakowiak, *Czy i jak hartowała się powieść w wypowiedziach krytycznych Kazimierza Wyki i jego uczniów*, [w:] ibidem, s. 575-586; K. Łyszcz, *Mieczysław Porębski...*, [w:] ibidem, s. 633-645.

⁴¹ E. Możejko, *Teoretyczne koncepcje i przyjęcie realizmu socjalistycznego jako metody twórczej w krytyce marksistowskiej Zachodu*, [w:] *Realizm socjalistyczny w Polsce...*, s. 70-100; T. Klak, *Szeny z życia poety. Przygody Tadeusza Różewicza z krytyką socrealistyczną*, [w:] ibidem, s. 125-152; A.J. Cieślikowa, *Socrealistyczna krytyka i pochwała twórczości Wandy Wasilewskiej*, [w:] *Socrealizm. Fabuły...*, s. 139-146.

⁴² M. Porębski, *Programy, poetyki, postawy, style*, [w:] *Rzeczywistość – realizm – reprezentacja. Materiały Seminarium Metodologicznego SHS, Nieborów, 26-28 października 2000*, red. M. Poprzeczka. Warszawa 2001, s. 9-25.

⁴³ Tenże, *Na początku było słowo*, [w:] *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce*, red. M. Poprzeczka. Warszawa 2007, s. 13-17; P. Juskiewicz, *Kiedy możliwa jest mowa. Poza niewypowiadalnością a grą*, [w:] ibidem, s. 19-27; Ł. Kiepuszewski, *Słodkie życie i martwa natura. Milczenie jako aspekt recepcji dzieła sztuki*, [w:] ibidem, s. 63-80.

⁴⁴ N. Cieślińska, *Uwagi o języku powojennej krytyki artystycznej*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku...*, s. 161-171.

w kontekst międzynarodowej nowoczesności, uniwersalistycznej, autonomicznej i apolitycznej perspektywy refleksji nad sztuką w Polsce⁴⁵. Przedmiotem artykułu Małgorzaty Lisiewicz, opublikowanego w połowie dziewiątej dekady, jest polska krytyka lat 60., a ściślej jej tradycjonalizm, przywiązanie do wartości pikturalnych i będąca tego efektem bezsilność wobec awangardowych zjawisk tego czasu w Europie Zachodniej i Ameryce: performance'u, happeningu, environment, sztuki krytycznej, czy nawet krytycznych elementów w odbieranej jednostronnie sztuce pop-artu⁴⁶. Piotr Piotrowski poświęca krytyce spory fragment swojego – jak zaznacza – wybiórczego i subiektywnego studium systemu artystycznego w Polsce lat 70. Autor akcentuje „pozorną krytyczność” i „niekrytyczność” ówczesnej refleksji, posługującej się stereotypowym, zarazem pozornie naukowym i politycznie neutralnym kryterium nowości, „a dokładniej nowinkarstwa”⁴⁷. Dość gorzkie rozważania na temat sposobu funkcjonowania krytyki w systemie polityki kulturalnej lat poprzedzających chwilowy „wybuch” wolności w 1980 roku, ale i postulaty poprawy przynosi raport Janusza Boguckiego, Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego, pisany z perspektywy ósmego dziesięciolecia⁴⁸. W pewnym sensie sumuje on i rozszerza wcześniejsze refleksje różnych autorów, pomieszczone w monotematycznym numerze „Biuletynu ZPAP”⁴⁹. Oficjalnie przekonywano jednak o ważnym, społecznym statusie polskiej krytyki, czego dowodem może być w połowie lat 70. wystawa w warszawskiej Zachęcie pn. „Krytycy sztuki proponują”, z okazji XI kongresu AICA⁵⁰. Towarzysząca jej dyskusja, a także inne organizowane przez redakcję „Sztuki” debaty i metawypowiedzi, także te autoironiczne, poświadczają miały wiedzę i głęboką samowiedzę krytyków, niezależność i obiektywizm. Dawkowane odpowiednio teksty z drugiej sfery ówczesnego świata mówiły m.in. o uwikłaniach zachodniej krytyki w rynek i reklamę sztuki, o kompromisach na rzecz popularności⁵¹. Rzeczywistość funkcjonowania układu artystycznego w Polsce do 1989 roku ujawniają przeprowadzone przez Wiesławę Wierchowską wywiady z krytykami⁵². Kilka ważnych spostrzeżeń odnośnie do krytyki okresu PRL z perspektywy lat 90.

⁴⁵ B. Czubak, *Krytyka w obronie jakości*, [w:] *Odwilż...*, s. 90-98.

⁴⁶ M. Lisiewicz, *Kontestacja czy kontynuacja? Szkice o polskiej sztuce i krytyce lat 60.*, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 1 (5), s. 52-63.

⁴⁷ P. Piotrowski, *O krytyce „niekrytycznej” i „pozornie krytycznej”*, [w:] tenże, *Dekada – o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i selektywnie*. Poznań 1991, s. 22-31.

⁴⁸ J. Bogucki, W. Borowski, A. Turowski, *Raport o stanie krytyki i instytucji artystycznej*. „Odra” 1981, nr 1, s. 37-44.

⁴⁹ „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków” 1974, nr 2-3, teksty m.in.: O Błażewicz, *Status społeczny krytyki*; G. Boudaille, *Spoleczne funkcje krytyki*; U. Czartoryska, *Postawy współczesnej krytyki*; M. Gutowski, *Funkcja krytyki*; J. Sempoliński, *O krytyce znaczącej i krytyce bez znaczenia*; A. Szonert, *Aspiracje krytyki*; J. Waltoś, *Autokrytyka czyli ochrona środowiska*.

⁵⁰ Na łamach „Sztuki” objaśniano: *Wystawa ta stanowi rezultat ankiety pod hasłem „30 dzieł XXX-lecia”, przeprowadzonej wśród członków sekcji polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Ankieta polegała na wytypowaniu 30 szczególnie znaczących dzieł sztuki polskiej okresu powojennego oraz zwięzłym umotywowaniu tego wyboru*. Dalej wyszczególniono nazwiska 20 krytyków typujących, ich komentarze oraz uzasadnienie odmowy uczestnictwa przez Mieczysława Porębskiego. *Krytycy sztuki proponują*. „Sztuka” 1975, nr 6, s. 3-7. Por. M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*. Lublin 2006.

⁵¹ *Krytycy o sobie i swoim zawodzie*. „Sztuka” 1980, nr 2, s. 29-31; *O roli krytyki*: G. Battock, G. Dorfler. „Sztuka” 1980, nr 6, s. 32-33.

⁵² W. Wierchowska, *Sąd nieocenzurowany czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*. Łódź 1989; interlokutorami są m.in.: J. Bogucki, W. Borowski, W. Juszcak, S. Morawski, A. Oseka, A. Rottenberg, J. Sempoliński, W. Skrodzki.

zawarła też Małgorzata Kitowska-Łysiak w zbiorze szkiców o polskiej sztuce po 1945 roku. Autorka pyta np. o wyłącznie polityczne przyczyny „ugodowości” wskazywanej w raporcie Boguckiego, Borowskiego i Turowskiego, demitologizuje rzekomy przymus kompromisu twierdzeniem, że nacisk ideologii był dotkliwszy u tych krytyków, którzy nie mieli własnej wizji rzeczywistości⁵³. Sama autorka opowiada się za modelem krytyka-intelektualisty, zdolnego do bycia „przewodnikiem w magazynie sztuki”.

O krytyce i jej tożsamości po 1989 roku traktuje wnikliwy i odważny esej Doroty Jareckiej w istotnym dla ówczesnego życia artystycznego czasopiśmie⁵⁴. Trzeba wreszcie odnotować książkę Zofii Kruczkowskiej, tytułowo zajmującej się głównymi tendencjami w polskiej krytyce artystycznej; opracowanie cechuje jednak referencyjny charakter i wynikająca z rozległego zakresu przy syntetyzujących ambicjach wybiórczość, niekiedy prowadząca do uproszczeń⁵⁵. Nie trzeba dodawać, że wszystkie pozycje, wskazane powyżej oraz w bibliografii, z której wymienimy jeszcze np. opracowanie Waldemara Okonia o dziewiętnastowiecznej krytyce malarstwa historycznego, to nie tylko materiał merytoryczny, ale też przydatny do komparatystyki wewnętrznej, do analizy badawczych strategii, sposobu i stylu pisania o krytyce, motywujący, niekiedy w równie istotnym sensie negatywnym, własne wybory autorów. Ogólnie o przeobrażeniach w krytyce traktuje esej Doroty Głazek w zbiorowym tomie katowickiej ASP, poświęconym obrazom i słowom w sztuce⁵⁶.

Powyższy przegląd tzw. literatury przedmiotu i okoloprzedmiotowej potwierdza znikomą w niej obecność krytyki sztuki okresu socrealizmu. Nic w tym dziwnego, bo i sama twórczość tego czasu, co widać choćby po datach publikacji, stała się przedmiotem żywszego zainteresowania dopiero w bardziej sprzyjających badaniom warunkach oddziaływania (obieg oficjalny) okolicznościach politycznych po 1989 roku. Tym mocniej trzeba podkreślić wagę tych, m.in. wyżej wymienionych, które ów czas antycypowały. Cele takiego „krytycznego” – w dwojakim sensie – opracowania zostały już częściowo zasygnalizowane w omówieniu bibliograficznym. Przypomnijmy o formułowanej wielokrotnie przez Porębskiego potrzebie metakrytyki i konsekwentnego spełnienia przez niego tego postulatu⁵⁷. Uzasadnieniem mogą być też – tak to nazwijmy – źródłowe podwójnie walory krytyki, tj. informacje sklasyfikowane przez J. Sławińskiego jako: rekonstrukcja części struktury faktu artystycznego, dane odnośnie do norm/kryteriów wyboru dzieła za przedmiot krytyki, modelu oczekiwanego dzieła, następnie układu artystycznego, w którym funkcjonuje sztuka i krytyka, wreszcie stanu wiedzy o sztuce, czyli tzw. stanu badań⁵⁸. Przytoczmy też fragment ze wspomnianego tekstu N. Cieślińskiej, uzupełniającej argumenty M. Porębskiego i Wiesława Juszcza: *znajomość współczesnej krytyki artystycznej może*

⁵³ *Magazyn sztuki*, [w:] M. Kitowska-Łysiak, *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*. Lublin 1999, s. 176.

⁵⁴ D. Jarecka, *Uwagi o krytyce artystycznej*, „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4, s. 92-97.

⁵⁵ Z. Kruczkowska, *Główne tendencje w polskiej krytyce sztuki*. Kraków 2002.

⁵⁶ D. Głazek, *Krytyka sztuki – jak jest?*, [w:] *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, red. M. Popczyk. Katowice 2005, s. 98-104.

⁵⁷ Por. m.in.: M. Porębski, *Rola krytyki*, [w:] tenże, *Ikonosfera...*, s. 270 nn. *Wstęp do metakrytyki*, złożony z *Notatników 1962-1965*, [w:] tenże, *Pożegnanie z krytyką...*; referaty z kongresów AICA: Praga 1966, Kolonia 1977, Warszawa 2001, konferencji w Nieborowie 1986 [w:] tenże, *Krytycy i sztuka...* Tekst *Krytycy i metoda* także [w:] *Badania nad krytyką literacką*. Seria druga..., s. 145-184.

⁵⁸ J. Sławiński, *Krytyka jako przedmiot...*, s. 1-19; tenże, *Funkcje krytyki literackiej*, [w:] *Z teorii i historii literatury*, red. K. Budzyk. Wrocław 1963, s. 281-301; por. też klasyfikację Krzysztofa Dybciaka, uznającego **hierarchię** funkcji krytyki literackiej: nadrzędnej funkcji **pragmatycznej** podporządkowane są funkcje drugiego poziomu: **estetyczno-ludyczna**, **ekspresywna**, **wartościująca** i **problematyzująca**. K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*. Wrocław 1981, s. 14 nn.

być pomocna, niekiedy wręcz niezbędna w refleksji nad sztuką najnowszą. Potrzebna może być także historykowi sztuki współczesnej, a to jako inspirująca, nawet na zasadzie negatywnej, metody badania dzieła sztuki. Jest wreszcie konieczna dla krytyki artystycznej uprawianej obecnie czy w przyszłości, która nie obejdzie się już bez rozwiniętej świadomości metakrytycznej, obojętnie, czy tę ostatnią uznamy za integralną funkcję krytyki (jak to się zwykle czyni), czy też estetyki, jak uważa Stefan Morawski⁵⁹.

Pytanie o specyfikę, odmienność, kryteria socrealistycznej refleksji o sztuce ma znaczenie podwójne, wynikające z istoty przedmiotu badań, bo skierowane na nią prowokuje nie tylko do szukania odpowiedzi o istotę tekstu, ale i intertekstu, tj. dzieła, którego tekst dotyczy. Inaczej mówiąc, badanie każdej krytyki pozwala dopiero pełniej opisać i zrozumieć sztukę, w tym zapewne socrealistyczną. Oprócz owych celów ogólnych podejmuje próbę ustalenia, czy istnieje i na czym dokładnie polega **idiom** socrealistycznej krytyki, jej pozornie oczywista odmienność, rozpoznawalna w specyficznym idiolekcie, jakim **funkcjom** jest on przyporządkowany, jakie wybory, interpretacje i oceny są nim wyrażane, **jak działa krytyka** w całym **układzie artystycznym**. Istotny jest też sposób zaistnienia, tj., jakie przejawy jej socrealistycznych przewartościowań odnaleźć można w krytyce lat 1945-1949, uznanych za okres względnego pluralizmu albo „łagodnej rewolucji”⁶⁰, wreszcie czy jej kres był gwałtownym zerwaniem, czy analogicznie procesem (odpowiednio „łagodnej kontrewolucji”) i jak wobec tego następował. Część odpowiedzi zawiera już wstępna próba uściślenia przedmiotu dociekań.

Badacz krytyki artystycznej okresu socrealizmu jest w sytuacji szczególnie skomplikowanej, zmuszającej do modyfikacji i aktualizacji pojawiających się w nauce ustaleń i propozycji co do statusu i funkcji, definiujących krytykę artystyczną. Formułując tzw. przedmiot badań, muszę zatem uprzedzić wnioski zakończenia; można je uznać za wstępne hipotezy, których dowody przeprowadzam w dalszej części rozważań. Dla sprecyzowania istoty rzeczy kuszące jako odniesienie wydaje się, uznawane np. przez W. Juszcza i J. Sławińskiego, wyróżnienie krytyki *sensu stricto* spośród innych aktów krytycznych warunkiem werbalnej/pisemnej konkretyzacji sądów, pośredniczącej między odbiorcą a dziełem, wynikającej – według Juszcza – z uprzedniej, estetycznej postawy⁶¹. W uzasadnieniu zamiaru badania krytyki socrealistycznej trzeba uchylić nawet kilka warunków tego modelu, po pierwsze **kierunku mediacji** i estetycznej postawy wobec dzieła. Krytyka socrealistyczna pośredniczy najczęściej między władzą a twórcami, a formułowany z różnym natężeniem slogan „społecznego zamówienia” jest także nakazem politycznym⁶². Po drugie, „metoda” socrealizmu obowiązująca w sztuce i krytyce wyklucza, przynajmniej jako wyłączną, postawę estetyczną wobec dzieła; z racji przypisanych sztuce funkcji społecznych krytykę obowiązuje stanowisko **pragmatyczne**, racje politycznej, ideologicznej przydatności są priorytetem utworu. Trzeci jest warunek fakultatywności **oceny**, która według badacza nie jest konstytutywną cechą krytycznych wypowiedzi. Wiąże się z tym kolejna dystynkcja, odróżniająca historię sztuki od krytyki, bo pierwsza jest efektem historycznej postawy wobec

⁵⁹ N. Cieślińska, *Uwagi o języku...*, s. 162.

⁶⁰ Por. m.in. A. Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*. Warszawa 2005, s. 137.

⁶¹ W. Juszcza, *Dwie krytyki: „krytyczna” i „komentująca”*, [w:] *Współczesne problemy krytyki...*, s. 10 nn. Podobne założenie przyjęła N. Cieślińska. J. Sławiński zakwestionował warunek estetycznej postawy wobec dzieła, wskazując na inne źródła postawy krytycznej, jak „zainteresowanie poznawcze” czy „chęć popularyzacji” dzieła – J. Sławiński, [w:] *Współczesne problemy krytyki...*, s. 124 nn.

⁶² Demitologizację tego sloganu przeprowadza Wita Szulc, konfrontując (częściowo z perspektywy własnych doświadczeń) propagandowe intencje z realizacją. W. Szulc, *Kultura dla mas Polski Ludowej*. Wrocław 2008.

działa traktowanego jako świadectwo czasu, druga świadczy o (estetycznym) odbiorze z punktu widzenia współczesności. Stefan Morawski postawę estetyczną przypisywał – jako konieczny fundament oceny w tzw. krytyce „wsobnej”, dzieła samego – krytyce *sensu stricto*, ale także krytyce *sensu largo*, którą nazywał sytuacją graniczną, zależną od społeczno-historycznego kontekstu; w refleksji wobec dzieła istotna jest niekwestionowana „swoistość estetyczna ocenianego przedmiotu”⁶³. Tymczasem pokatowicka krytyka – nazwijmy ją tak, *per analogiam* do określenia „poszczecińskiej literatury” – z racji przypisanych jej zadań zobowiązana była do aksjologii, sam wybór jako akt krytyczny nie wystarczał, tępiła „estetyzm”, a jeśli oceniała artystyczne wartości, to z punktu widzenia pozaestetycznych celów. Bardziej komplikuje się relacja między krytyką a historią sztuki, w socrealizmie poddanych tym samym rygorom jakoby naukowej metody. Identyfikacja krytyki z nauką zakwestionowała ich tożsamość, rozmyła granice między nimi, jedną i drugą podporządkowując ideologii. Juliusz Starzyński później wyrażał wprawdzie przekonanie – co może być skutkiem doświadczenia socrealizmu – o „bliskim powiązaniu funkcjonalnym” teorii, historii i krytyki sztuki, ale podzielając zdanie M. Porębskiego, negował rację bytu krytyki jako oceny podporządkowanej celom pragmatycznym⁶⁴. Morawski tylko metakrytykę uznał za działalność naukową, pewien typ krytyki *sensu stricto*, tj. krytykę analityczną nazwał paranaukową, a ekspresyjno-kreacyjną i informacyjno-sprawozdawczą rodzajem działalności artystycznej o rozmaitych wyróżnikach (celach); Porębski i Juszcak wyraźnie wyodrębniają krytykę od twórczości w konsekwencji jej mediacyjnej roli, przy czym Juszcak lokuje ją bliżej odbiorcy. Maria Gołaszewska twierdziła o krytyce (literackiej), iż ma ona charakter graniczny między nauką a sztuką, między teorią a sztuką, sytuuje się pomiędzy alternatywami. Już ta różnica zdań wydaje się znamięm dystynktywnej nieokreśloności, gwarancją możliwego wyboru, zaś ideologia socrealizmu, ignorując choćby odmienność języków (nieobecna w literaturze), utożsamia krytykę z twórczością, uznała nawet za jej awangardę, narzuciła jej współodpowiedzialność za powstające dzieła. Zarysowana przez Porębskiego koncepcja krytyki jako gry nie może znaleźć zastosowania do socrealizmu, bo wobec poprzedniego założenia to nie do artysty, lecz krytyka należałoby „pierwsze posunięcie”, w dodatku nie wiadomo, czy dokonane z wyboru⁶⁵. Można by jeszcze, licząc na rozwiązanie, posłużyć się cytatem z książki badacza, zapożyczonym u Aleksandra Tyszyńskiego, iż krytyka to „sąd piśmienny”, jednak dalsze wyjaśnienie problematyzuje pewność rozwiązania: *Sąd albo krytyka nie jest to wcale naga, jak się wzmienia potocznie*⁶⁶. Krytyka socrealistyczna z założenia jest korekcyjna, tropi błędy, „niedomagania”, „nieporozumienia”; do tej funkcji odwołują się wskazane wyżej badania w zakresie krytyki literackiej, np. Doroty Tubielewicz Mattsson i Mariusza Zawodniaka, który m.in. jednostronność, wyłączne artykułowanie nagan uznaje za wyróżnik socrealistycznej krytyki. O możliwościach związanej z tym manipulacji i utożsamienia refleksji z podlegającym kodeksowi karnemu zniesławieniem czy pomówieniem pisał *ex post* Paweł Jasienica, domagający się wolności krytyki⁶⁷. Jeszcze raz wracając do deskrypcyjnej definicji, tj. rodzajów informacji

⁶³ S. Morawski, *Identyfikacja zagrożona...*, s. 52.

⁶⁴ J. Starzyński, *Historia, krytyka czy filozofia twórczości*, [w:] *Współczesne problemy krytyki...*, s. 116 nn.

⁶⁵ M. Porębski, *Krytyka jako gra*, [w:] tenże, *Pożegnanie z krytyką...*, s. 137, przedruk [w:] tenże, *Krytycy i sztuka...*, s. 9-14.

⁶⁶ Tenże, *Krytycy i sztuka...*, s. 5.

⁶⁷ Znamienne jest, że pisarz cytuje fragment przedwojennego kodeksu karnego, także w l. 50. regulującego dziedzinę krytyki: *Artykuł. 25 K.K. powiada, że zarzut zniesławiający staje się krytyką, jeśli spełniono dwa warunki: 1) jeżeli zarzut jest prawdziwy, 2) jeżeli sprawca działał w obronie uzasadnionego interesu publicznego lub*

zawartej w krytyce, można wyrazić wątpliwość, czy ta z okresu socrealizmu odpowiada wszystkim wyliczonym przez Sławińskiego warunkom, np. czy świadczy o rzeczywistej percepcji dzieł, działając w myśl narzuconego paradygmatu materializmu dialektycznego i progresywizmu. Albo czy określa prawdziwy stan ówczesnej wiedzy o sztuce, skoro interpretacja i ocena nie mogły sięgać poza dogmat o „przodującej” roli ZSRR i upadku sztuki zachodniej.

Po tych wszystkich zastrzeżeniach można by zrezygnować z pisania o krytyce artystycznej w socrealizmie z wnioskiem, że w myśl tych definicji takowej wówczas nie było, bo nawet koncepcję dyscypliny granicznej z klasyfikacji Morawskiego, krytyki wobec dzieła, podaje w wątpliwość nieokreśloność tej właściwej (co lub z czym graniczy). Można też – i tego skutkiem jest opracowanie – posłużyć się określeniem umownym; konwencja dotyczyłaby przymiotnika „socrealistyczny” przy słowie krytyka, na oznaczenie jej założonej odrębności, a celem ogólnym byłoby zbadanie, czy jest on konieczny.

Wolno chyba uznać, że niniejsza praca łączy typologicznie (co najmniej) dwa wskazane przez Sławińskiego⁶⁸ modele pisania o krytyce, bo nie rezygnując ze „zdarzeń”, podejmuje próbę potraktowania jej jako **system**, na który składają się wypowiedzi metakrytyczne, wybory, komentarze i oceny sztuki współczesnej, język, interpretacje i oceny rodzimej tradycji, wreszcie sztuki obcej. Przyjęte grupy zagadnień stanowią niejako linie poziome siatki badawczej, pionowe wyznaczają względnie synchroniczne fakty artystyczne i okoł artystyczne, wokół których się krytyka koncentrowała. Przez te ostatnie rozumieć należy elementy zinstytucjonalizowanego, zmonopolizowanego układu tzw. polityki kulturalnej, w praktyce służącej podporządkowaniu i sprawowaniu kontroli nad sztuką. Tworzyły go narady, konferencje, zjazdy, towarzyszące wystawom zaaranżowane dyskusje etc.; wytwarzały one teksty, które stanowiły wykładnię dla krytyki, zawierały też bezpośrednie treści metakrytyczne, dlatego jako specyficzna kategoria, obok innych wyartykułowanych stanowisk wobec sztuki i twórczości, zostały uwzględnione w analizie. Porządek chronologiczny w obrębie wydzielonych „pionów” problemowych pozwala na ukazanie dynamiki postaw krytycznych, ewoluujących zależnie od cyrkulacji politycznej, korekt i modernizacji doktryny.

Teksty źródłowe do moich rozważań i wniosków pochodzą w przeważającej części z czasopism – jedyne wówczas w całości poświęcone sztuce „Przeglądu Artystycznego” oraz tzw. prasy kulturalnej lub społeczno-kulturalnej, miesięcznika „Twórczość”, pierwszych powojennych tygodników „Kuźnica” i „Odrodzenie” oraz powstałej z ich połączenia „Nowej Kultury”, z „Przeglądu Kulturalnego”, Tygodnika Powszechnego”, „Po prostu”, niekiedy posilkuje się też tekstami z pism takich, jak „Dziś i Jutro”, czy „Od A do Z”. Obfitych źródeł dostarczają „Materiały do Studiów i Dyskusji”, wydawane przez Państwowy Instytut Sztuki, któremu, co istotne, podlegał też „Przegląd Artystyczny” i co już uzasadnia badanie zamieszczanych tam artykułów w celu wykazania hierarchizacji nie tylko instytucjonalnej, ale i „tekstowej” krytyki. Uwzględnienie piśmiennictwa z naukowego periodyku motywuje socrealistyczna koncepcja unieważnienia różnicy między nauką i krytyką (też twórczością), objętych rygorami tej samej „metody”.

prywatnego, własnego lub cudzego. Oba warunki musiały zachodzić równocześnie, przeświadczenie sprawcy, że miał rację, nie wystarczyło. Autor podaje np. *casus* S. Mackiewicza uwięzionego za krytykę polityki J. Becka oraz Ksawerego Pruszyńskiego, którego *za recenzję pewnej książki wyrzucono z posady i grożono mu także Berezę*. P. Jasienica, *Wolność krytyki*. „NK” 1956, nr 7, s. 4.

⁶⁸ Chodzi o dwa wyróżnione przez badacza typy historii krytyki, tj. *strukturalną* i *zdarzeniową*; J. Sławiński, *Krytyka jako przedmiot...*, s. 20 nn.

W rozdziale pierwszym, dotyczącym okresu od 1945 roku do konferencji w Nieborowie na początku 1949 roku, analizuję teksty w perspektywie wprowadzonej później „metody”, badając, na ile krytyka okresu względnego pluralizmu w kulturze mogła antycypować dyskurs socrealistyczny. Rozdział drugi poświęcony jest roli przypisanej krytyce w „walce o realizm socjalistyczny”, opiera się na wypowiedziach metakrytycznych. Kolejny dotyczy podstawowego obszaru krytycznych zainteresowań, tj. refleksji nad sztuką współczesną; do opisu jej statusu wobec bieżącej twórczości posługuję się Foucaultowską konstrukcją „systemu panoptycznego”, którego krytyka stanowiła część, zarazem sama mu podlegając. Zgodnie z tym uwzględniłam też krytykę architektury i związanych z nią odmian malarstwa i rzeźby, plakatu, ilustracji, sztuki użytkowej, objętych także obserwacją i korektą teoretyków i recenzentów, dowodząc tym totalności i totalitarności projektu, w którym krytyka miała odpowiedzialnie uczestniczyć.

Niekiedy szczegółowe omówienie faktów ma na celu zobrazowanie charakteru i wartości ówczesnych wystaw, czyli poza krytyką ukazanie stanu polskiej sztuki, tego więc, czego z samych tylko tekstów nie zawsze da się odczytać, bo taka też była intencja wielu z nich: zamazywanie, jeśli nie zakłamywanie obrazu, propaganda sukcesu w miejsce krytycznej całościowej oceny. Nikt wszak z piszących nie mógł – ryzykując skazanie na milczenie i być może inne restrykcje – przyznać otwarcie, że wielkie, patetyczne opisy w podniosłym stylu kryją wymuszony serwilizm, deklaratywność, miałość, nierzadko warsztatowe braki, że tak nadużywane słowa „postęp”, „rozwój”, „szerokie horyzonty”, w jakich pisano o polskiej sztuce, należy czytać w znaczeniu przeciwnym. Znamienna jest tu opowieść M. Porębskiego w wywiadzie z Krystyną Czerni o anonimowym komentatorze na otwarciu pierwszej OWP, nazywającym wystawę „dorzynkami” polskiej sztuki. Ponadto proporcje ilościowe zagadnień polskiej sztuki współczesnej w stosunku do innych można uznać za element definiujący; liczba i rozmiar tekstów krytycznych poświęconych bieżącej problematyce wskazuje na szczególne zadania krytyki socrealistycznej.

Język tekstów krytycznych stanowi przedmiot uwagi w rozdziale czwartym, przy czym jest to – dokonana bardziej z perspektywy odbiorcy niż językoznawcy – próba uporządkowania, klasyfikacji, wyszczególnienia grup leksykalnych, literackich toposów, strategii opisu itd. Niezwykle pomocne w tej pracy były studia Michała Głowińskiego, m.in. dotyczące tzw. nowomowy⁶⁹. Cytowane tu i w innych rozdziałach fragmenty ilustrują analizowaną specyfikę języka, której opis czy interpretacja nie są w stanie zrekonstruować. Dwa pozostałe rozdziały przeznaczyłam na rozważania o polskiej tradycji artystycznej widzianej z perspektywy funkcji ówczesnej krytyki, czyli instrumentalizacji historii, oraz o charakterze zainteresowania sztuką obcą, którą sprowadzano do dwóch antagonistycznych, ale niestających obszarów „postępowej” i „wstecznej”/„schyłkowej” twórczości. W *Próbie zakończenia* staram się wykazać sposoby, ale i niemożność definitywnego wyjścia krytyki z socrealistycznego dyskursu, wskazując jednak na demontaż systemu, którego różne trwanie poszczególnych elementów nie przesądza już o istnieniu całości. Przyznam, że niejednokrotnie musiałam powściągać pokusę, którą nazywam „metodą Szwejka” albo szerzej „metodą

⁶⁹ Obok wyszczególnionych w bibliografii także: M. Głowiński, *Marcowe gadanie. Komentarze do słów 1966-1971*. Warszawa 1991; tenże, *Peereliada. Komentarze do słów 1976-1981*. Warszawa 1993; tenże, *Mowa w stanie obłąkania. 1982-1985*. Warszawa 1996. Dodajmy, iż przykładów różnych strategii badania i opisu języka współczesnych mass mediów dostarczają teksty w pokonferencyjnym zbiorze III Forum Kultury Słowa (1999), np. szkic Zbigniewa Pietrasika dotyczy języka recenzji filmowych: Z. Pietrasik, *Język krytyki artystycznej*, [w:] *Język w mediach masowych*, red. J. Bralczyk, K. Misiołek-Kłosińska. Warszawa 2000, s. 210-215.

Haška”, tj. podawania przykładów, bogatego ilustrowania danej tezy czy zjawiska – nie po to jednak, by bawić czytelnika „smaczkami” socrealistycznej literatury krytycznej czy paścić się nad autorem, ale przeciwnie – by uniknąć krzywdzących niekiedy uogólnień i wykazać pewne zróżnicowanie w zwykle monolitycznie postrzeganym zjawisku.

Na koniec warto dodać dla porządku wyjaśnienia terminologiczne. Krytyka artystyczna jest bowiem z istoty tekstem, który odnosi się do innych tekstów, zwłaszcza nieliterackich, choć często wiąże się to z nawiązywaniem do innego tekstu krytycznego. Łącząc teorię odniesień międzytekstowych⁷⁰ i klasyfikacji krytyki naukowej⁷¹, nazwijmy **intertekstualnością immanentną** te niepodlegające dyskusji, oczywiste, konstytutywne jej odwołania do dzieła, do zdarzeń artystycznych, wobec których krytyka jest tekstem wtórnym. W odniesieniu do krytyki literackiej Michał Głowiński mówi o metatekstualności jako „przyrodzonej” właściwości, a intertekstualność uznaje za swoistą jej postać⁷². Krytyka okresu socrealizmu jest zawsze **tendencyjna**; poza naturalnym odniesieniem do swego przedmiotu, do zdarzeń artystycznych (zaistniałych lub projektowanych) zawiera odwołania do aktualnej ideologii. Tę prawidłowość można nazwać przez analogię **intertekstualnością transcendentną**, zewnętrzną, dodatkową, choć w tym okresie obligatoryjną, co oprócz innych jeszcze elementów składa się na idiom socrealistycznej refleksji o sztuce – właściwość ówczesnych tekstów krytycznych. Dlatego, w celu uproszczenia języka dalszego wywodu, mówiąc o intertekstualności krytyki, mam na myśli właśnie ową transcendentną, usługową wobec pozaartystycznych okoliczności.

Stosowane skróty

„BHS”	„Biuletyn Historii Sztuki”
Kat. wyst.	Katalog wystawy
„MdSiD”	„Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką”
„NK”	„Nowa Kultura”
OWP	Ogólnopolska Wystawa Plastyki
„PA”	„Przegląd Artystyczny”
„PK”	„Przegląd Kulturalny”
Rada/Ministerstwo KiS	Rada/Ministerstwo Kultury i Sztuki
SHS	Stowarzyszenie Historyków Sztuki
„TP”	„Tygodnik Powszechny”
Wyd.	Wydawnictwo
ZPAP	Związek Polskich Artystów Plastyków
„ŻL”	„Życie Literackie”

⁷⁰ Intertekstualność ma bogatą literaturę, poczynwszy od pracy J. Kristevej, *Semiotiké, Recherches pour une sémianalyse*. Paris 1969, na którą powołuje się M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000; por. też hasło „Intertekstualność”, *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński. Wrocław 1989, s. 201, tu wcześniejsza literatura.

⁷¹ J. Pelc, *Krytyka i krytycyzm w nauce*, [w:] *Krytyka i krytycyzm w nauce*, red. H. Żytkowicz. Warszawa 1998, s. 14 nn.

⁷² M. Głowiński, *Intertekstualność w młodopolskiej krytyce literackiej*, [w:] tenże, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*. Kraków 1997, s. 156 nn.

Rozdział I

MANEWRY PRZED WALKĄ. KRYTYKA W LATACH 1945-1949

Zmiana porządku politycznego i oczekiwana przez twórców, obiecana przez władzę powojenną nacjonalizacja mecenatu artystycznego w Polsce¹ sprowokowała nie tylko status twórczości, ale także krytyki, objętej – analogicznie – zadaniami i zobowiązaniami wobec państwa i socjalistycznego społeczeństwa, tym większymi, że jej właśnie przypadła rola mediatora, a właściwie dodatkowy kierunek działania. Można powiedzieć, że do zwyczajowej, mediacyjnej roli krytyki między twórcą a odbiorcą dołączony został drugi kanał transmisji, między władzą a twórczością, który stał się podstawowym obszarem aktywności. Do tego bowiem, jak się wydaje, sprowadzał się, rozpoczęty zaraz po ustanowieniu władzy ludowej, dyskurs o społecznych zobowiązaniach, zadaniach, funkcjach, odpowiedzialności, społecznym zamówieniu itd. Wszak władza ludowa mieniła się wyrazicielem woli narodu, więc krytyka miała stać się wyrazicielem woli władzy, jej organem przedstawicielskim. Celem władzy w pierwszych latach po wojnie było, jak wiadomo², pozyskanie dawnej inteligencji, zanim wykształcą się nowe, ludowe kadry „inżynierów dusz”, reorientacji jej na nowe, socjalistyczne myślenie i nie tylko wpojenie twórcom przeświadczenia o działalności artystycznej jako społecznej służbie, ale odpowiedniej tej misji interpretacji.

¹ O oczekiwaniach opieki państwa nad artystami mówi wiele z pozycji bibliografii; por. też: *Memoriał do Ob. Ministra Kultury i Sztuki Władysława Kowalskiego*. „PA” 1946, nr 1, s. 8; S. Teisseyre, *Walny Zjazd Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków w odrodzonej Polsce*, ibidem, s. 6-7; tenże, *O właściwą i skuteczną opiekę państwa nad sztuką i artystą*. „PA” 1946, nr 3, s. 1-2; K. Winkler, *Jeszcze o ludowym mecenacie sztuki*. „Odrodzenie” 1946, nr 39, s. 3; T. Tyszkiewiczowa, *Historie o malarstwie wesołe i smutne*. „Kuźnica” 1946, nr 1, s. 5; cykl „Dyskusja o Ministerstwie Kultury i Sztuki” na łamach „Kuźnicy” r. 1947, m.in. M. Drobner, *Problemy organizacyjne życia artystycznego*. „Kuźnica” 1947, nr 14, s. 10; por. też A. Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski. Wrocław 1992, s. 181 nn. W oczekiwaniu wzajemności i lojalności ze strony podopiecznych, zwłaszcza po wrocławskiej mowie B. Bieruta, pisał Tadeusz Marczewski, podając postawę plastyków jako przykład opornego autonomizmu w porównaniu np. z literaturą i poezją, która szybko zareagowała na wezwanie prezydenta: *Największą przeszkodą w realizacji jakiegokolwiek zmiany w celu uspołecznienia artystów i ich twórczości jest sam związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków, znajdujący się ciągle jeszcze w rękach ludzi wychowanych w atmosferze francuskiej, który poszli w kierunku poszukiwań formalnych. Drugi ważny postulat – to aby Związki pracowały ściślej z Ministerstwem Kultury i Sztuki*. T. Marczewski, *Powojenna kultura artystyczna w Polsce*. „Odrodzenie” 1948, nr 32, s. 6.

² Por. B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy (1948-1959)*. Warszawa 1985, s. 34 nn.

Krytyka i tendencja

Można bez większego ryzyka stwierdzić, że już od początku w dziedzinie krytyki wraz z problemem **realizmu** i **społecznej funkcjonalności** sztuki pojawiła się jej odmiana **perswazyjna**, stopniowo ewoluująca w stronę postulatycznej (sprawczej), projektującej imperatywnie. Inaczej mówiąc, już w pierwszych powojennych tekstach krytycznych poza wpisana w funkcje krytyki intencją – informacji, interpretacji, oceny i klasyfikacji zjawisk artystycznych – czytelna jest **tendencyjność**, intertekstualność w znaczeniu wyjaśnionym we wstępie, odwołanie do aktualnej, socjalistycznej czy komunistycznej ideologii, które wkrótce stanie się coraz bardziej intensyfikowaną właściwością krytyki w presocrealistycznym okresie, a regułą i powinnością w socrealizmie. W wersji łagodnej, akceptowanej i deklarowanej przez twórców owo poparcie oznaczało akces do budowy nowego państwa i służenia mu bez wyrzekania się artystycznej, badawczej czy krytycznej tożsamości³. Dodajmy, że podobna sytuacja była w obsługiwanej nierzadko przez te same osoby – wymienimy tylko Juliana Przybosia, Adama Ważyka, Jana Kotta – krytyce literackiej, co podkreśla m.in. Mariusz Zawodniak⁴. Tendencja, teza, zawarta w rozważaniach o realizmie, sztuce tematycznej, mogła się zwracać do owych „inżynierów dusz”, którym uświadamiano misję, perswazją w różnej formie i o różnym natężeniu, uwodzone wizją korzyści państwowego mecenatu, obligowano obowiązkiem obywatelskiej odpowiedzialności lub straszono społeczną ekskluzją. Była ona też kierowana do decydentów, konstruktorów polityki kulturalnej i innych osób mających na nią wpływ w celu przekonania ich o wielości realizmu i rozmaitych sposobach oddziaływania przez sztukę. W przypadku adresata krytyka zyskuje znaczenie nasilającej się zgodnie z kursem polityki **agitacji** w celu pozyskania plastyków dla sprawy realizmu, w drugim można mówić o **profilaktyce**, mającej zapobiec administracyjnym decyzjom i ograniczeniom, w tym ograniczeniom prawa do wyboru środków ekspresji. Dokonywano tego rozmaitymi sposobami; profilaktyczny sens mogło mieć wskazywanie dobrej kondycji powojennej sztuki na przykładzie bieżącej wystawy, związków z kulturą europejską, zwłaszcza – naiwnie, wbrew kierunkom polityki – z zachodnią albo narodową tradycją. Inny rodzaj krytycznej profilaktyki to reinterpretacja pojęcia realizmu, niekiedy bliskie nadużyciu – mówiąc kolokwialnie – wmawianie ideologom szerokiej formuły realizmu, w przypadkach ekstremalnych np. stawianie znaku równości między nim a kubizmem.

Krytyka perswazyjna, inaczej agitacyjna, ma zwykle charakter **ofensywny**, prewencja z kolei stanowi rodzaj krytycznej **defensywy**, ale obie taktyki wpisane mogą być zarówno w wypowiedzi problemowe, jak i dotyczące bieżących faktów artystycznych (pierwsze powojenne wystawy: „Polonia” w Lublinie, potem w Krakowie, artystów warszawskich w Miłanówku, plastyków krakowskich, stołeczna „Ruiny Warszawy”, I salon ogólnopolski w Krakowie). Przyjrzyjmy się zatem dynamice, a także strategiom krytycznej narracji w drugiej połowie lat 40. w perspektywie zamykającego ten okres zadekretowania socrealizmu na zjeździe delegatów ZPAP w Katowicach w czerwcu 1949 roku.

W kwietniowym numerze „Odrodzenia”⁵ z 1945 roku Stanisław Teisseyre, prezes

³ Por. W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod...*

⁴ *Wyraźne symptomy zmian niosły już pierwsze powojenne dyskusje literackie, skupione właściwie wokół jednego zagadnienia. Jeśli przedmiotem dyskusji czyniono literaturę przedwojenną lub też tzw. „literaturę dla mas”, jeśli dyskutowano o Conradzie, a nawet o „literaturze katolickiej” – to były głosy w toczącej się już dyskusji na temat r e a l i z m u –* M. Zawodniak, *Literatura w stanie oskarżenia. Rola krytyki w życiu literackim socrealizmu*. Warszawa 1998, s. 16.

⁵ O mniej radykalnym niż „Kuznicy” programie „Odrodzenia”, pisma wydawanego z inicjatywy Jerzego

ZPAP, zorganizowanego w poprzednim roku w Lublinie, opublikował tekst o nowych zadaniach plastyki, w którym informacja o zmienionych warunkach twórczości wiązała się z łagodną jeszcze agitacją za włączeniem w nurt społecznych przemian. Sposobem nawiązania dialogu ze społeczeństwem, w większości dotkniętym „analfabetyzmem plastycznym”, miało być zdaniem autora podjęcie twórczości tematycznej, z zachowaniem jednak – co z naciskiem podkreślał – równowagi między czynnikiem duchowym, wiążącym artystę z rzeczywistością, a przeżyciem czysto wizualnym, sferą rozwiązań formalnych. W tej wczesnej enuncjacji Teisseyre’a nie pojawia się jeszcze eksploatowany później slogan jedności treści i formy ani – tym bardziej – nadrzędności tej pierwszej. Przeciwnie: *Temat przeżyty plastycznie i uczuciowo* – obiecywał krytyk – *może stać się dla artysty nowym objawieniem, pozwalającym mu na osiągnięcie nowych zdobyczy formalnych, niedostępnych przy ograniczeniu poszukiwań kręgiem martwych natur*⁶. Pojawia się natomiast, odąd już stały i coraz częściej stosowany jako argument za *rewolucją kulturalną*, motyw rzekomej społecznej izolacji plastyki, elitarniej alienacji zapewnionej priorytetem czystych wartości plastycznych nad sferą międzyludzkiej komunikacji. Nietrudno było z tego wysunąć zarzuty antyhumanizmu, oporu wobec przemian, niechęci do *przodujących mas* narodu itd. Jeszcze jeden ważny element to narodowy charakter kultury jako gwarancji etnicznej i państwowej tożsamości, argument szczególnie mocny w tużpowsennej rzeczywistości, wobec świeżej pamięci hitlerowskiej okupacji ze wszystkimi jej biologicznymi i kulturowymi skutkami. Nie było jednak jeszcze mowy o określonej narodowej cesze ani tym bardziej uniformizacji czy sowietyzacji kultury. Pamiętajmy, że był to okres kształtowania i ścierania się różnych koncepcji, zanim po wyborach do Sejmu Ustawodawczego w 1947 roku PPR rozpoczęła ofensywę kulturalną, wzmożoną po zjednoczeniu z PPS w grudniu roku następnego. Teisseyre widział zadania plastyki raczej w odpowiedzialności za edukację społeczeństwa, upowszechnieniu i udostępnieniu estetycznych przedmiotów, w popularyzacji sztuki nie przez dostosowanie jej do gustów odbiorców, ale przez przygotowanie do odbioru. Potwierdził to w wygłoszonym na I Walnym Zjeździe ZPAP w Krakowie referacie, według którego współpraca Związku z *czynnikami państwowymi* miała polegać na wyrażaniu opinii i doradztwie w sprawach sztuki i jej popularyzacji⁷.

Na marginesie recenzji z wystawy warszawskich artystów w Milanówku, jeszcze przed krakowskim jazdem Ignacy Witz pisał, że orientacja kolorystyczno-kapistowska nie tylko dominuje, ale jako jedyna wyróżnia się konsekwentnym i świadomym programem artystycznym, co w kontekście tezy o braku zainteresowania przemianami i nową rzeczywistością mogło być odczytane jako zjawisko negatywne. Witz wprawdzie kategorycznie stwierdzał, że konieczna jest zmiana takiego artystycznego monopolu, ale w celu wypracowania alternatywy dla kolorystycznej autarkii, nadania znaczenia realizmowi jako sztuce społecznej niezbędne jest m.in. przywrócenie międzynarodowych kontaktów oraz swobodna cyrkulacja idei i poglądów, której spodziewał się po planowanym „szczycie” plastyków w Krakowie. Były to zatem warunki, które w socrealistycznym dyskursie i praktyce ulegną niemal całkowitej redukcji. Podobnie zabiegiem możliwym jeszcze w warunkach

Borejszy, por.: G. Wołowicz, „Odrodzenie”, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak. Kraków 2004, s. 161 nn.; M. Makarewicz, „Odrodzenie”, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, s. 365 nn.

⁶ S. Teisseyre, *Rola i zadania sztuk plastycznych*. „Odrodzenie” 1945, nr 22, s. 9. Od tego samego problemu rozpoczął swoją edytorską egzystencję w 1946 roku „Przegląd Artystyczny”, wydawany najpierw w Krakowie (kom. red.: E. Eibisch, H. Rudzka-Cybisowa, C. Rzepiński) – J. Broszkiewicz, C. Rzepiński, *Rola artysty i piękna w rewolucji społecznej*. „PA” 1946, nr 1.

⁷ Por. L. Dolżycki, *Walny Zjazd Artystów Plastyków*. „Twórczość” 1945, z. 5, s. 185.

presocrealistycznego pluralizmu było porównanie sytuacji w polskiej sztuce z konfrontacją naturalistów i realistów w literaturze francuskiej XIX wieku. Ocena impresjonizmu jako nurtu o społecznym znaczeniu, wyrosłego z doświadczeń przeszłości, wewnątrznie zintegrowanego i powiązanego ze współczesnością, w niczym nie zapowiada jeszcze kategorii schyłku, upadku, formalizmu, kosmopolityzmu i ideowej obcości, określających stanowisko krytyki wobec francuskiego kierunku. Przeciwnie: *Nie istnieją wśród impresjonistów – pisał Witz – artyści służący sobie samym jako początek i koniec. Ich twórczość zajeżdża się z sobą, gdyż są powiązani węzłami wspólnej ideologii artystycznej. Łączył ich między sobą rodzaj kultu wzajemnego, równocześnie zaś sięgali impresjoniści w głąb historycznej sztuki*⁸. Skłonności realistyczne odczytywał też na wystawie „Lata wojny w obrazach i rysunkach”; w spostrzeżeniu, że *nawrót do realizmu* jest efektem dostosowania środków plastycznych do ogólnoludzkich bolesnych treści tendencja nie byłaby tak oczywista, gdyby nie powracające później w demagogicznych hasłach stwierdzenie, że dotychczasowa rzekoma izolacja w świecie artystowskich problemów ustępuje pod naporem realiów. Ponadto – zauważmy – krytyk zadaje pytania o formę, ale zarazem sugeruje: *Zamknięci w wieży z kości słoniowej balwochwalczy martwej natury i pejzażu stanęli oko w oko z rzeczywistością, zrozumieli, że dalej tak nie można malować. Nadchodzi więc czas gorączkowego poszukiwania formy. Jakiej – nie wiadomo?*⁹. W takiej perspektywie rzekomego zagubienia, zwłaszcza kolorystów, w sytuacji bez wyjścia, którą sami wytworzyli, wprowadzenie *jedynie słusznej metody* kilka lat później można było interpretować nie tylko jako zabieg polityczny, ale szczęśliwe rozwiązanie sugerowanego artystycznego impasu.

Helena Wielowieyska na łamach powstałej we wrześniu „Twórczości”¹⁰, omawiając zmiany w powojennej stratyfikacji artystycznej na przykładzie Krakowa, ówczesnej – jak określiła – stolicy kulturalnej Polski, operowała kategoriami, które w socrealistycznej kampanii ulegną całkowitemu przewartościowaniu. Na przykład o zdobywających coraz większe wpływy postimpresjonistach z E. Eibischem mówiła jak o reprezentantach nowego kierunku, którzy wreszcie należnym triumfem zakończyli *walkę ideologiczno-artystyczną* z przedstawicielami starych, zbliżonych do realizmu, konserwatywnych tendencji. Trudno nazwać jeszcze ideologią przeświadczenie o wzroście zapotrzebowania na sztukę monumentalną i tematyczną w związku ze zmienioną sytuacją polityczną, tym bardziej że jako przykład takiej realizacji bez kompromisów i uszczerbku dla walorów artystycznych autorka podała jeden z obrazów Studnickiego (*Przed widowiskiem*) z wystawy towarzyszącej zjazdowi plastyków¹¹. Zwycięstwo postimpresjonistów w pierwszym w powojennej Polsce salonie sztuki uznała za tym większe, że koloryzm anektuje konwertytów z innych opcji artystycznych oraz młodych¹². Wielowieyska przede wszystkim referowała fakty artystyczne i wyciągała z nich wnioski bez określania swojego stanowiska, uznając za równie ważne pokaz mło-

⁸ I. Witz, *Na twórczym rozdrożu* („Rzeczpospolita” 26 VII 1945), [w:] tenże, *Przechadzki po warszawskich wystawach 1945-1968*. Warszawa 1972, s. 15.

⁹ Tenże, *Lata wojny. Wystawa w Muzeum Narodowym* („Rzeczpospolita” 20 XI 1945), [w:] ibidem, s. 21-22.

¹⁰ Red. naczelnym był Kazimierz Wyka; por.: M. Brzostowicz-Klajn, G. Wołowicz, „*Twórczość*”, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego...*, s. 365 nn.; M. Makarewicz, „*Twórczość*”, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, s. 376 nn.

¹¹ Mowa o *Wystawie malarstwa i rzeźby Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków*. 2-30 września 1945, Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych [Katalog]. Kraków 1945. Było to jeszcze przed powstaniem innych uczelni, m.in. w Gdańsku, gdzie udali się i inni uczestnicy pierwszej wystawy w Krakowie (K. Łada-Studnicka, M. Wnuk, W. Lam, S. Horno-Popławski), inni zaś do Warszawy, Torunia, Poznań, Wrocławia itd.

¹² Por.: *Wystawa malarstwa i rzeźby...* W wystawie obok kolorystów różnych odmian uczestniczyli zarówno dawni „moderniści”: W. Weiss, J. Mehoffer, E. Krcha, jak i „nowocześni”: M. Jaremińska, A. Marczyński, B. Szwacz.

dych skupionych wokół Tadeusza Kantora i prezentację zdominowaną przez kolorystów, ale też z udziałem członków Grupy Krakowskiej. Co więcej, wielość postaw i ich ścieranie się uznawała za konieczny warunek rozwoju, tak samo jak ożywienie międzynarodowych kontaktów w różnych formach i kierunkach. W rzeczowym języku nie ma jeszcze stanowczego postulowania ani monopolu na jedynie słuszne prawdy, są pytania, przypuszczenia i możliwości: *Co dalej? [...] zamyślić się można nad pewnymi problemami, które nasunęła obecny stan polskiego malarstwa*¹³. W perspektywie późniejszych doświadczeń i w takiej krytyce można doszukać się jednak socrealistycznych antycypacji, jak np. opinia o nieprzydatności postimpresjonizmu dla sztuki społecznej, na którą zapotrzebowanie przyniosły historyczne zmiany, czy apel o twórczą walkę, warunek progresji. O niewinności intencji, co najwyżej nieostrożności sądów, które dla rzeczników kulturalnej rewolucji mogły później stanowić argument, przekonuje jednak wizja wielostronnej, merytorycznej krytyki, jaką autorka wiąże zwłaszcza z Tadeuszem Dobrowolskim i Heleną Blumówną.

Dwuznaczność można odczytać w publikowanych następnego roku rozważaniach Konrada Winklera, dla którego pierwsza krakowska wystawa stanowiła punkt wyjścia do wykazania ciągłości, a zarazem zanurzenia sztuki polskiej w europejskiej nowoczesności, m.in. przez związki formizmu z kubizmem, nie mówiąc już o postimpresjonistycznej schedzie. Diagnoza znakomitej kondycji polskiej sztuki stanowiła być może zabieg prewencyjny, dowód zbędności ewentualnych prób administrowania twórczością, a niezbyt przekonujące świadectwa konwersji od sztuki doznaniowej do realizmu (J. Strzaleckiego czy W. Lama) mogły być tyleż sugestią dla artystów, co uspokojeniem doktrynerów oczekujących zwrotu w polskiej sztuce: *Powrót do realizmu jako reakcja przeciw nybujatemu zbytnio formalizmowi w sztuce jest w obecnych warunkach objawem niewątpliwie zdronym i w dzisiejszej rzeczywistości z różnych względów niewątpliwie pożądanym. Od wieków, w najlepszych epokach taka sztuka była i dzisiaj w nowej emisji na pewno powróci*¹⁴. W umiarkowanie tendencyjnej opinii eks-formisty pojawiają jednak sformułowania charakterystyczne później dla języka sockrytyki, jak teza o *zdronym realizmie*, sugerująca patologię sztuki nakierowanej na poszukiwania formalne. Jednocześnie wiadomo – o czym przypomina Wojciech Włodarczyk – że właśnie Winkler ubiegał się o przeniesienie z Warszawy do Łodzi socrealistycznej wystawy radzieckiej z 1933 roku, w celach dydaktycznych i komparatystycznych, uznając ją za kontrargument na pomówienia polskiej awangardy o *bolszewizm*¹⁵. Najpewniej więc tuż po wojnie, zanim zażądał obligatoryjnego realizmu, twórcy i rzecznikowi awangardy chodziło raczej o czytelną sztukę w roli społecznej.

Recenzencki dwugłos Juliusza Żuławskiego i Teresy Tyszkiewicz jest przykładem odmiennych opinii nie tylko o krakowskiej wystawie, ale i ogólnej kondycji polskiego malarstwa tuż po wojnie. Żuławski, krytyk-literat, oceniał pokaz jako wyraz oczekiwań na nowy styl, właściwy epokowym przeobrażeniom, ilustrację stanu przejściowego przed zmianą, konieczną wobec konwencjonalizacji koloryzmu i jego odporności na dziejącą się współczesność. Ponadto wskazywał pewne niedoskonałości warsztatu, np. *brudną* gamę barwną obrazów Eibischa, a doceniając mistrzostwo, uznawał np. impresjonizm Rudzkiej-Cybisowej za anachroniczną konwencję (*Okno pracowni*). Jako najmniej standardowy oceniał wspomniany już obraz Studnickiego, z charakterystyczną rodzajowością, światłem, kolorystyką. Trzeba wszak podkreślić, że ów nowy, przyszły styl dla współczesności nie miał

¹³ H. Wielowieyska, *Wyznania plastyczne*. „Twórczość” 1945, z. 5, s. 55.

¹⁴ K. Winkler, *Sztuka nowoczesna w Polsce (Malarstwo)*. „Twórczość” 1946, z. 9, s. 119.

¹⁵ W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod...*

oznaczać po prostu podjęcia aktualnej tematyki, ale odmienną treść plastycznej ekspresji, choć – jak dodawał autor być może za Teisseyre'em – mogą się one wzajemnie stymulować. Była to więc krytyka, która obok interpretacji i wartościowania wyrażała postawę wy-czekującą, bardziej sugerującą i animującą niż postulatyno-normatywna. Zaznaczmy, że autor uwzględniał element percepcji, a właściwie skonstruował recenzję tak, jakby to za-interesowanie odbiorów wyznaczało pole jego uwagi¹⁶.

Tego rodzaju **intencjonalną** krytyką była też opinia Tadeusza Dobrowolskiego, który ponad kolorystycznym programem wystawy dostrzegał poszczególne indywidualności; bardziej chyba życzeniowo przypisywał np. Rudzkiej i Eibischowi oznaki przemiany, *powrót do przedmiotu, do przyrodzonej urody fizycznego świata*¹⁷. W kontekście następnych wypowiedzi trudno posądzać badacza o zamiar ochrony kolorystów przed naciskami pozaartystycznych czynników – jak w przypadku np. wcześniejszej, wyraźnie prewencyjnej, asekuracyjnej wypowiedzi Heleny Blumówny o malarstwie Eibischa¹⁸ – raczej można domniemać o roszczeniu, a co najmniej sugerowaniu oczekiwanego powrotu do przedmiotu zanim nastąpią żądania.

Inne zdanie wyrażała Teresa Tyszkiewiczowa, zobligowana – jak stwierdzała – reprezentatywnością wystawy do ogólnych wniosków o stanie polskiego malarstwa. Nie uznawała prezentacji za obraz stanu chwilowego, ale właśnie dowód równowagi osiągniętej po międzywojennych *gorączkowych poszukiwaniach nowości*; podstawą owej stabilizacji miało być malarstwo wyrosłe z impresjonizmu, sensualne i doznaniowe, które w odróżnieniu od poprzednich rozumowych spekulacji gwarantuje swobodę interpretacji rzeczywistości. Wśród najbardziej wartościowych pozycji recenzentka wymieniła np. obrazy Rzepińskiego, Rudzkiej-Cybisowej i Eibischa, za jedną z najlepszych uznała *Martwą naturę* Z. Pronaszki; wyróżniła też obraz Studnickiego jako przykład kompozycji tematycznej, figuralnej. Za syndrom względnego liberalizmu należy uznać przywołanie *nieobecnego kolorysty* Potworowskiego, jak wiadomo, do 1958 roku pozostającego w Anglii¹⁹.

We wczesnych recenzjach Mieczysława Porębskiego powtarzał się repertuar nazwisk i prac, ograniczonych głównie – jak określał krytyk – do *hedonistyczno-konsumpcyjnej* tematyki i formy nastawionej na kolorystyczne wibracje²⁰. Z grudniowego tzw. Salonu Niezależnych w krakowskim Pałacu Sztuki obok nazwisk kolorystów pojawiły się uwagi o *odmiennej po-*

¹⁶ *Dwugłos o wystawie Krakowskiego Związku Plastyków. Juliusz Żuławski*. „Kuźnica” 1945, nr 17. Wśród autorów najbardziej interesujących publiczność, obok Studnickiego i Rudzkiej-Cybis, wymienia Z. Wiewłowiejską-Ratkowską, Z. Pronaszkę, A. Marczyńskiego (np. *Martwa natura z papugą*), J. Fedkowicza i E. Eibischa.

¹⁷ T. Dobrowolski, *Wystawa malarstwa i rzeźby w Krakowie*. „Odrodzenie” 1945, nr 42, s. 7.

¹⁸ H. Blumówna, *O malarstwie Eugeniusza Eibischa*. „Odrodzenie” 1945, nr 40. Obok walorów kolorystycznych, entuzjazmu, z jakim twórczość artysty oceniała francuska krytyka (Roger Martin du Gard; literacka profesja krytyka-noblisty zdaje się tu znacząca), autorka podkreśla znaczenie **przedmiotu**, *wgłębne rozczłonkowanie* powierzchni obrazu, odróżniające jakoby płótna Eibischa od tematycznie neutralnych i płaszczyznowych kompozycji większości postimpresjonistów oraz **akcenty pozamalarskie**, sugerujące zainteresowanie i przeżywanie rzeczywistości. *Nie ma więc w sztuce Eibischa* – konkluduje Blumówna – *przy całej maestrii i powadze wysiłku, nic z oddalenia i obojętności wobec przejawów życia, przeciwnie – pulsuje w niej ciepło i prawda, przeniesione tylko w inne sfery, przetłumaczone na wartości nieprzemijające, artystyczne*. Ibidem, s. 8.

¹⁹ W opisie kolorystyki prac Marczyńskiego; *Dwugłos o wystawie... Teresa Tyszkiewiczowa*. „Kuźnica” 1945, nr 17.

²⁰ M. Porębski, *Pierwszy rok* [„Myśl Współczesna” 1945, w:] tenże, *Sztuka naszego czasu*. Warszawa 1956, s. 10.

stanie T. Kantora, J. Maziarskiej, J. Nowosielskiego²¹. Można to uznać za zapowiedź późniejszego patronatu krytyka nad grupą Nowoczesnych, tu jeszcze nietraktowanych jako odrębna formacja. Podobnie jak Tyszkiewiczowa, Porębski zajmuje stanowisko informatora i komentatora zastanych faktów, nie postuluje, nie wymaga, co najwyżej oczekuje dalszych artystycznych decyzji.

Można zatem powiedzieć, że w pierwszym roku po wojnie obok wskazanych tez i tendencji dotyczących realizmu i społecznych obowiązków sztuki, krytyka wyraźniej sprecyzowała swoje stanowisko wobec koloryzmu, przy czym trzeba wyróżnić tu sporą rozpiętość zdań: od uznania go za formację czołową, także w sensie perspektyw rozwojowych, przez widzenie w nim klasycznego „środka”, gwarancji wysokiego poziomu i stabilizacji, po negatywną ocenę jego potencjału nowoczesności i uznanie za wystygłą już, anachroniczną formułę, przy niepodważalnym znaczeniu dokonań dotychczasowych. Odnotować to zróżnicowanie wypada tym bardziej, że – jak się okaże – *walke o realizm socjalistyczny* w znacznym stopniu wyznaczyła amplituda zmagania z tą formacją i już wówczas sceptycznie sądzono o jej możliwościach ekspresji zmienionej. Zaznaczmy też, że w ówczesnym dyskursie obowiązującym słowem-kluczem na określenie środków wyrazu był *styl*, termin później poddany krytyce, uznany za *signum* formalnych tylko walorów i unikany dla zaznaczenia różnicy między jakoby naukową, całościową *metodą*.

„Spór o malarstwo”

Stanisław Teisseyre, jeden z interlokutorów ówczesnej polemiki, prezes ZPAP i redaktor naczelny „Przeglądu Artystycznego”²², przekonany o konieczności transformacji sztuki, zalecał jednak cierpliwość, uzasadniał na przykładzie epok historycznych trwanie form poprzednio wypracowanych, zanim w powolnym procesie nastąpi krystalizacja własnych. *I dlatego – dowodził obrazowo – oczekiwanie i żądanie natychmiastowych zmian od malarzy jest nieporozumieniem i robi takie wrażenie, jakby człowiekowi z dnia na dzień kazano chodzić głową na dół i na rękach*²³. W wypowiedzi Teisseyre’a pojawia się też problem narodowej formy; przy tej okazji krytyk i malarz poruszył problem sztuki francuskiej, która – jak podkreślał – była dla polskich twórców nie wzorem do niewolniczego naśladowania, chorobą, czy snobistyczną modą, ale *ożywczym źródłem*, szkołą malarskiego języka, przetwarzanego na potrzeby własnej ekspresji. O narodowej formie nie decyduje treść, a więc nie jest obligatoryjny motyw chłopca w regionalnym stroju ani żołnierza w polskim mundurze – przekonywał – ale własna artystyczna strategia, samoczynnie niejako świadcząca o epoce, nacji i środowisku twórcy. *Notabene*, dla udowodnienia wyższości indywidualnego, swobodnego kontaktu z wielką sztuką i naturą nad nauczaniem reguł i naśladowaniem konwencji autor posłużył się porównaniem Paryża i Monachium, a z przykładów personalnych podał Olge Boznańską i Aleksandra Gierymskiego, *których twórczość dojrzewa dopiero po pobycie w Paryżu po poprzednich błądzeniach na bezdrożach Monachium*²⁴. Można i ten szczegół biograficzny potraktować jako *pars pro toto* późniejszych socrealistycznych reinterpretacji i manipulacji do-

²¹ Ibidem, s. 12.

²² O zmiennym programie i historii pisma por.: K. Zakrzewska, „Przegląd Artystyczny”, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, s. 382 nn.

²³ S. Teisseyre, *Problem współczesności w malarstwie*. „PA” 1946, nr 4, s. 6.

²⁴ Ibidem, s. 7.

robkiem autora Altany. W istocie wywód Teisseyre'a, zwłaszcza w kontekście poprzedniego o społecznych funkcjach sztuki, dotyczył fundamentalnego problemu relacji indywidualności i zbiorowości, artysty i wspólnoty, a zatem twórczej wolności i swobody wyboru środków plastycznych, gwarancji właściwego wyrazu narodowych, współczesnych idei.

Na łamach pepeerowskiej „Kuźnicy”²⁵ Mieczysław Porębski podjął kwestię innej, archetypicznej opozycji realizmu i idealizmu, dwóch koncepcji rzeczywistości, z których pierwsza – definiował – odnosi się do świata rzeczy, druga do idei. W świetle tych argumentów – swoistej antycypacji współpracy krytyka z Grupą Nowoczesnych Plastyków i późniejszych zainteresowań monograficznych, kłamujących *socrealistyczny epizod*²⁶ – realistyczne postrzeganie mogło przybierać różne formy w sztuce nowoczesnej; kubizm był *specyficzną manifestacją realistycznej oceny zjawisk*²⁷, odległą od innych nurtów, których ograniczony żywot wynikał z idealistycznych założeń, tak samo jak korzystająca z osiągnięć kubizmu geometryczna abstrakcja. Sugestywnie i przekonująco, według z góry założonej tezy – więc w myśl opisanych zasad idealizmu – krytyk dowodził, iż tylko realizm ma charakter odkrywczy i eksperymentatorski, zaś idealizm utrwała i ustatycznia wyimaginowane stany rzeczy i przedmioty jako niezmiennie i ostateczne. Zarówno więc obiektywizujący naturalizm (np. Leonarda da Vinci), jak i subiektywny, introwertyczny sensualizm (Michała Anioła, el Greca) ma charakter idealistyczny²⁸. W tekście Porębskiego wyraźnie rysuje się przesądzenie o nieuchronności Historii, o obiektywizmie rzeczywistości rządzonej prawami dialektyki, do którego autor nagina „realistyczną” interpretację wybranych tendencji sztuki nowoczesnej. Ujawnia się w tych dywagacjach gdzieniegdzie już typowa później frazeologia permanentnej walki, hiperbolizacja sloganowych określeń typu *tragicznie bezpłodne kreacje* i dynamika gęstej, błyskotliwej narracji, która po oczyszczeniu z natrętnej ideologii stanie się jednym z wyróżników indywidualnego stylu badacza. W 1946 roku, po zdefiniowaniu na własne potrzeby już historycznych odmian realizmu, anonsował nową tendencję, zarazem problematyzując przewencyjne cele dywagacji: *Dzisiaj zapowiada się realizm oczywistszy i prostszy niż realizm tamtych czasów, realizm, który w proroczej furii Guerniki Picassa z lat rewolucji hiszpańskiej skrzyżować się musiał ze wszystkimi majaczeniami surrealistów i użyć wszystkich środków ekspresjonistycznego wyrazu, żeby dorównać nadchodzącej rzeczywistości*²⁹.

Jak widać, kodyfikują się już wówczas w krytyce pewne stałe i konstrukcyjny szkielet przyszłej socrealistycznej opowieści, w którym będzie się zmieniać merytoryczna, ale i emocjonalna zawartość poszczególnych segmentów, np. stanowiska wobec sztuki zachodniej, a zwłaszcza francuskiego impresjonizmu, czy relacji typowość–indywidualizm, który najpierw rozumiany jako wartość nadrzędna, niejako mimowolnie i samoistnie świadcząca o kulturowym kontekście, w ramach socrealistycznej metody zostanie przyporządkowany priorytetowej konwencjonalności.

O ile artykuły Teisseyre'a i Porębskiego zaliczyć można do gatunku narracji przewencyjnych, defensywnych, o tyle opublikowany także w połowie 1946 roku na łamach (redago-

²⁵ Red. naczelnym był Stefan Żółkiewski; o radykalnym programie „Kuźnicy”, m.in. pozyskania inteligencji dla ideologii komunistycznej por.: G. Wołowicz, „Kuźnica”, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego...*, s. 114 nn.; M. Makarewicz, „Kuźnica”, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, s. 369 nn.

²⁶ Określenie W. Włodarczyka z tekstu w katalogu wystawy *Warszawa–Moskwa...*, por. przypis 15; działalności autora „Kubizmu” i „Pożegnania z krytyką” po 1956 roku Anna Markowska poświęca osobny rozdział swojej książki: A. Markowska, *Perswazje analogiczne nowoczesności*, [w:] *Definiowanie sztuki – objawianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Katowice 2003, s. 214–245.

²⁷ M. Porębski, *O sztuce malarskiej*. „Kuźnica” 1946, nr 22, s. 6.

²⁸ Por. też: tenże, *Sens artystyczny obrazu*. „Twórczość” 1946, z. 9.

²⁹ M. Porębski, *O sztuce malarskiej...*

wanego przez Jerzego Borejszę) „Odrodzenia” tekst Juliana Przybosia można nazwać gestem „w obronie własnej” praw sztuki do suwerenności. Stanowił on ripostę na zamieszczony tamże artykuł Tadeusza Dobrowolskiego, już tytułem zapowiadający rozprawę albo raczej proces wytoczony sztuce nowoczesnej. Sąd został przeprowadzony metodycznie: na podstawie założenia, że naturalną ludzką skłonnością jest *instynkt naśladowczy*, a jego spełnieniem realizm, autor uznał wszelkie artystyczne odstępstwa od wyglądu przedmiotów za sprzeniewierzenie się ludzkim, społecznym potrzebom, a kolejne kierunki awangardowe za etapy hermetyzowania języka i pogłębiania społecznej separacji sztuki. Znamienne, że nie zastosował przyjętego i nacechowanego raczej pozytywnie terminu *autonomia*, ale kojarzącą się z zamknięciem dla ochrony przed szkodliwym oddziaływaniem *izolacją* wzmocnił oskarżycielski charakter argumentacji. W taktycznym natarciu Dobrowolski wykorzystał zbudowane uprzednio przeświadczenie o twórczym egocentryzmie w sztuce jako motorze pędu do demoralizującej wolności: *Początek procesu, którego rezultatem miał być rozbrat między sztuką a społeczeństwem, przypada na ów historyczny w formowaniu się nowoczesnego człowieka moment, kiedy odkryto „indywidualność”*³⁰. Znakomite rezultaty, jakie według krytyka przyniósł renesansowy indywidualizm, okazały się *zatrutymi owocami*, a ekstremalną realizacją była *sztuka jaźni*, barbarzyńskie i katastroficzne wizje deformatorów rzeczywistości w końcu XIX wieku. Impresjonizm, przy niewątpliwych zasługach dla nowego widzenia, opierał się na sprzecznościach między obiektywizującym scjentyzmem a skrajnym subiektywizmem, ponadto – twierdził badacz – stanowił dopiero wstęp do wyczynów 1. połowy XX wieku, kiedy *rewolucjonści i „dżicy”, anarchiczni dada i kubistyczni rozbijające świat* tworzyli perwersyjną i ekskluzywną sztukę dla finansjery i pogardzanych filistrów³¹.

W tekście Dobrowolskiego zaznaczają się więc istotne funkcje i obszary działania krytyki socrealistycznej jako reprezentacji władzy: po pierwsze, **postulatywność** i **proklamatywność** anonsowana zwrotem *Propagujemy zatem realizm...*³², po drugie, łącząca się z imperatywem **ujednoczenia** kultury intencja **przyporządkowania** jej **ideologii**, po trzecie, zmierzająca do późniejszego wyróżnienia narodowej formy **reinterpretacja** i **segmentacja tradycji** oraz związana z tym rola **krytyki-demaskatora** jakoby wstecznych, patologicznych składowych historycznej schedy. Artykuł wpisuje się tym w szerszy kontekst presocrealistycznej debaty, której częścią były np. literacki „spór o Conrada” – też z udziałem Jana Kotta – dyskusja o tradycji, tożsamości, moralności³³, a w obu dyscyplinach „spór o dwudziestolecie”. Dodajmy do tego naukowe aspiracje alokucji Dobrowolskiego, **program** czy raczej roszczenie – w imieniu nieokreślonego ogółu – do zastąpienia przejawów artystycznych dewiacji **realizmem**, powrotem do obiektywnej rzeczywistości, ludzkiej figury i materialnych przedmiotów, **żądanie** sztuki czytelnej i zrozumiałej dla ogółu, społecznie użytecznej, gwarantującej przełamanie tytułowego osamotnienia. Jeszcze jeden antecedencyjny wyróżnik krytyki Dobrowolskiego to uznanie się za reprezentację

³⁰ T. Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*. „Odrodzenie” 1946, nr 23, s. 2.

³¹ Ibidem, s. 3.

³² A dalej: *Realizm ten rozumiemy jako zwrot do rzeczywistości obiektywnej, do przedmiotów i człowieka, zarazem do form o tyle prostych, żeby były zrozumiałe dla przeciętnych ludzi. Prostoty nie należy utożsamiać ani z prostactwem, ani z obniżeniem poziomu sztuki [...]. Jednym z tych czynników i nieodzownym zapewne warunkiem przeobrażenia sztuki, warunkiem nowego widzenia jest powstanie jednolitej kultury, a w każdym razie ideologii przewodniej i najbardziej aktywnej o temperaturę tak wysoką, aby przetopila wszystkich i wszystko, przynajmniej zaś umysły i serca najbardziej przodownicze i wrażliwe*. Ibidem.

³³ Por. np. D. Tubielewicz Mattsson, *Recepta na ułomność świata. Krytyka literacka a socrealizm w Polsce*. Katowice 2002, s. 26 nn.; M. Zawodniak, *Literatura w stanie...*, s. 16 nn.

władzy, zaznaczone językową formą *pluralis maiestatis*. Dodajmy, iż tocząca się i później między adwersarzami dyskusja nad interpretacją pojęcia nieprzestrzenności (Dobrowolski posłużył się nim w charakterystyce np. obrazów Bonnarda) dotyczyła także kwestii przypisywanej krytykowi funkcji kierowania twórczością, symbolizowanej przez formę czasownika w 1. osobie liczby mnogiej, „my”³⁴. *Notabene*, Dobrowolski tłumaczył ją jeszcze nieortodoksyjnie, zapożyczeniem z języka francuskiego, gdzie ta forma – jak dowodził poparłszy argumentację cytataми z francuskich pism o sztuce – jest skromniejsza i jako taka powszechnie przyjęta.

W pierwszym, bezpośrednim kontrataku Przyboś wykorzystał rozbieżność między uzurpatorskim *vox populi* a deklarowanymi osobistymi upodobaniami Dobrowolskiego, który mieniąc się wielbicielem *kolorystycznych symfonii Bonnarda*, dla mas żąda sztuki uproszczonej; głosząc demokratyzację w kulturze i potępiając oficjalnie elitaryzm, jest zainteresowany jego utrzymaniem, piętnuje dualizm twórczości, zaspokajającej zapotrzebowanie elit na sztukę eksperymentalną i przeciętnych odbiorców na sztukę czytelną. Owo podwójne życie twórców, naukowców, krytyków jest zresztą przedmiotem osobnych badań³⁵; tu odnotujemy tylko ujawnienie cechy później niemal powszechnej, ale skrywanej, bo – paradoksalnie – *szczerłość* stanie się jednym z kanonicznych predyspozycji wyznawców *metody*. Zwróćmy wreszcie uwagę na związaną z postulowanym realizmem inną domyślną funkcję, czyli **kierunek oddziaływania krytyki: na twórczość**, który w przyszłości ma zdominować przypisane refleksji nad sztuką pośrednictwo między twórcą a odbiorcą. Sztuka czytelną, realistyczną – zgodnie z twierdzeniem krytyka-mediewisty – tłumaczy się sama, nie potrzebuje pośredników, zatem i krytyki, która swoją aktywność skieruje na planowanie, korygowanie i egzekwowanie postulowanej twórczości. Wydaje się, że późniejszy głos „dyletanta”, skierowany do Dobrowolskiego jako adwersarza, był w istocie celowym dopełnieniem i potwierdzeniem jego racji, usankcjonowaniem roli reprezentowanej przezeń krytyki.

Można zatem powiedzieć, że w artykule Dobrowolskiego zarysowane zostały załączki **dwóch programów** (by użyć nieco przekornie tytułu artykułu Porębskiego, istotnego w rozwoju krytyki socrealistycznej): *explicite* dla sztuki (realizm, czytelność, edukacja), *implicit* dla krytyki: postulatywność, kierowanie twórczością (władza), redefinicja i segmentacja tradycji. Nie ma tu jeszcze mowy o metodzie, czyli ujęciu normatywnym twórczości i krytyki, ale jej załączki można dopatrzeć się w samym formułowaniu projektu sztuki, co Dobrowolski podkreślał, choć trudno wnioskować, czy przewidywał analogiczne normalizowanie krytyki.

W odpowiedzi na deliberacje Dobrowolskiego, prawem kontrastu wobec ich pryncypialnego i podniosłego stylu, poeta zawadiacko, impulsywnym językiem, nie wolnym od słów potocznych, wyrazów powątpiewania, apostrof do czytelnika, poddał rewizji kompetencje merytoryczne historyka sztuki i krytyka, zarzucił mu obłudę i *ślepotę na współczesne malarstwo*. Dowodząc przy tym własnej elokwencji i wrażliwości, przekonywał, że np. charakterystyka twórczości Bonnarda czy Matisse’a dokonana przez Dobrowolskiego jest dowodem braku zrozumienia, *uczonego kalectwa* i obojętności. Pytał, posługując się zwrotem

³⁴ Wyjaśnienie stanowił artykuł Dobrowolskiego *Kilka uwag o „przestrzeni” w obrazie*. „Odrodzenie” 1946, nr 37, s. 5-6; odpowiedź Przybosia: *Przestrzeń piechura i przestrzeń ptaka*. „Odrodzenie” 1946, nr 38, s. 5 oraz: j.p. *Pluralis maiestaticus*, ibidem, s. 11; następnie odpowiedź Dobrowolskiego: *Jeszcze o przestrzeni malarstwiej i „pluralis maiestaticus” czyli dr Jekyll i mr Hyde*. „Odrodzenie” 1946, nr 47, s. 8, 9.

³⁵ Np. R. Szerbakiewicz, *Jan Kott za i przeciw socrealizmowi*, [w:] *Socrealizm. Fabuły...*; K. Łyszcz, *Mieczysław Porębski i realizm socjalistyczny*, [w:] ibidem.

adwersarza: Czy możecie przypuścić, że człowiek **wielbiający** jakieś malarstwo może **nie chcieć** tego malarstwa?³⁶. Kolejno odpierając zarzuty wobec sztuki współczesnej, podkreślał m.in. przeczące oskarżeniom o hermetyzm znaczenie formistów i kapistów dla ukształtowania świadomości odbiorców, dowodził związków z naturą, zwłaszcza postponowanych impresjonistów. Zwróćmy jeszcze uwagę na opinię Przybosia o stanie polskiej sztuki, dla porównania z szermowanym już wkrótce przez ideologów przeświadczeniem o kryzysie, upadku czy wręcz katastrofie, której wprowadzenie socrealistycznej metody miało zapobiec. *Współczesne malarstwo polskie – oceniał Przyboś – jest w pełni rozkwitu. Siedem lat odierwania od tego, co się dzieje w sztuce Zachodu, nie pozwala na sąd twierdzący, można jednak zaryzykować przypuszczenie, że dzisiejsze malarstwo polskie zajmuje po malarstwie francuskim prawdopodobnie jedno z pierwszych miejsc na świecie*³⁷. Przez analogie do literatury tłumaczył zmiany w sposobach wypowiedzi malarskiej i percepcji, której zapotrzebowanie na opisowość i wierne odwzorowanie zaspokajają nowe, mechaniczne media. Humanizm i społeczna wartość nowej sztuki nie polegają na deklaracjach i wiernym powtórzeniu, ale zwarte są w utworze poprzez formę, dobór motywów itd. Szerzej te kwestie rozwinie w kolejnej odsłonie polemicznego dramatu o realizmie; tu zauważmy jeszcze, że poety przekorna wizja obrazów niemożliwych – w jego ówczesnym mniemaniu – historycznych *kobył*, okazji pompierstwa, spełni się właśnie w socrealizmie.

Tezę o hermetyzmie sztuki nie tylko poparł, ale – jak się zdaje – przeniósł ją na obszar krytyki inny niegdysiejszy poeta awangardy Adam Ważyk, kwestionując jednak idealistyczną wizję dawnych sojuszy sztuki z „masami”: *Nie można wrócić do malarstwa. Malarstwo ma* [podkr. E.K.] *po raz pierwszy wejść do społeczeństwa*³⁸. Te pozornie nieznaczne dwa elementy, korekta i postulat, miały wyraźną wymowę ideologiczną, podkreślały wagę zmian ustrojowych, wobec których nielojalnością było uprawianie niedorównującej im nowatorstwem, ale i hermetycznej sztuki. Ważyk odniósł się też do dychotomicznej klasyfikacji Porębskiego, uznając za zbyt uproszczenie podział malarstwa na realistyczne i idealistyczne, wyprzedzał mimowolnie schematyczną stratyfikację w krytyce socrealistycznej, a poczytane za *błąd metafizycznego wyboru, sprowadzanie malarstwa do koncepcji filozoficznych* już wkrótce miało zostać uznane za wielkie osiągnięcie nie tylko krytyki, ale i sztuki socrealizmu. Tyle że w wariancie monofilozoficznym, marksistowsko-leninowskim.

Zaangażowanym obrońcą stanowiska Dobrowolskiego okazał się Jan Kott, który nie poprzestał na krzewieniu realizmu w literaturze, ale misyjną działalnością objął m.in. plastykę³⁹. Odpierał tezy Przybosia właściwą już dla retoryki socrealizmu opozycją prawdy i fałszu, za który uznał np. zdanie poety o przeintelektualizowaniu krytyki na niekorzyść wrażliwości, a używanie tego kryterium za przejaw konserwatyzmu albo tytułowego *nieoczekiwanego tradycjonalizmu*. W wypowiedzi Kotta dla kwestii przedmiotowej naszych rozważań najbardziej symptomatyczne wydają się: po pierwsze, potępienie impresjonistycznej – jak nazywał niezbyt ściśle – krytyki, której rzecznikiem miał być Przyboś operujący kategorią *wczuwania*, po drugie, pojmowanie realizmu – nazywanego tymczasem nowym – jako **postulatu**, projektu wysuwanego przez krytykę. Kott za wzór strategii krytycznej podawał własną publicystykę, ukazującą twórcom sposoby realizacji tego postulatu nie tylko w prozie, ale i w poezji. Był to więc już wyraźny zarys **sprawczej funkcji krytyki** z elementami

³⁶ J. Przyboś, *Próba oka*. „Odrodzenie” 1946, nr 27, s. 3.

³⁷ Ibidem.

³⁸ A. Ważyk, *Niedyskrecje malarskie*. „Kuźnica” 1946, nr 27, s. 11.

³⁹ Por. m.in.: J. Kott, *Postęp i głupstwo. Krytyka literacka. Wspomnienia 1945-1956*, t. 2. Warszawa 1956, s. 12 nn.; R. Szczerbakiewicz, *Jan Kott za i przeciw...*

związanej z nią, typowej frazeologii (zwłaszcza symboliki drogi) i zarazem **krytyki** jako **metody**, a więc znormalizowanego postępowania naukowego, mającego zastąpić jakoby przestarzałe modele interpretacji i oceny dzieł. (Trudno powstrzymać się od poprzedzającej dalsze rozważania uwagi, iż potępiając jako lamusowe kategorie psychologiczne czy wrażeniowe, krytyka socrealistyczna sama szermowała odmienianymi na różne sposoby i zastosowania pojęciami przeżycia, wzruszenia itp.). Zastrzegając wprawdzie, że nie oznacza to pełnej akceptacji poglądów Dobrowolskiego, Kott wyjaśniał: *Podjąć chcę zagadnienie szersze, niezmiernie ważne dla charakteru obecnej dyskusji o nowy kierunek w literaturze i malarstwie. Idźcie mi po prostu o to, w jakiej mierze krytyk i teoretyk wyprzedzać [podkr. E.K.] może twórcę*⁴⁰. Tym jednak, co świadczy o wczesnym etapie *walki* o realizm, a jednocześnie problematyzuje owo *wyprzedzanie* sztuki, jest propozycja ogólnikowych sugestii i pozostawienia kwestii konkretnych rozstrzygnięć samym twórcom⁴¹. Paradoksy i sprzeczności są także *notabene* specjalnością późniejszej sockrytyki. Kott, pomijając oczywistość, że każde dzieło jest artefaktem, domagał się od malarstwa nie przeżyć artystycznych, ale dokumentacji epoki, stylu duchowego i materialnego bytu, a dając za przykład Manetowskie *Śniadanie na trawie* [sic!], dowodził znaczenia impresjonizmu nie ze względu na nowatorskie widzenie światła i barwy, ale świadectwo stylu życia i mentalności mieszczaństwa *ostatniego dwudziestolecia* [sic!] *XIX wieku*. Być może te dowody ignorancji, dopełnione żądaniem, aby nowe czasy wyrażały dzieła inne niż znamienne dla epoki, z którą trzeba ostatecznie zerwać, należy uznać za symptomatyczne dla socrealistycznego zamachu na kulturę. Kott nie spodziewał się zresztą w literaturze spełnienia swoich żądań zalewem produkcyjnej tandety, a w malarstwie prac, wobec których odesłany przezeń do lamusa Manet był nowatorem. Ponadto, uprzedzając fakty, warto dodać, że krytyk u schyłku socrealizmu, łącząc własne dezyderaty *anno* 1946 i Przybosia *próbę oka*, będzie się domagać znowu *upolitycznienia* właśnie tego organu (por. rozdział IV).

W opublikowanym nieco później artykule Przybosia teza jest wyraźnie postawiona w tytule, a przeciwnik dobitnie określony⁴². Temat malarski – można wyjaśnić intencję poety – w odróżnieniu od tematu w malarstwie, to zawartość estetyczna, jakość i rodzaj środków plastycznych; ona decyduje o humanistycznych, dziejowych walorach dzieła, jego współczesności. Zwróćmy uwagę na przytaczany tu przykład owej aktualności, tj. *Monę Lisę*, uznaną za osiągnięcie ekstremalne swojej epoki, ponieważ dzieło Leonarda obok Picassa stanie się częstym punktem odniesienia ówczesnej polemiki o realizmie, potwierdzając zarazem jej dogmatyczny, scholastyczny charakter. Istotny był u autora „Śrub” pozytywny akces do sporu o najbliższą tradycję, tj. przyznanie zasług międzywojennym artystom-teoretykom w konstytucji zasad nowoczesnego, malarskiego postrzegania. Poeta perswadował, że w świetle teorii Witkacego, Strzemińskiego czy Czapskiego żądanie od malarstwa rodzajowych obrazków dowodzi wsteczności i złego smaku, a wykpiwając brak kultury plastycznej *mentorów pouczających artystów*, stosował drastyczny chwyt socjotechniczny z wykorzystaniem żywych jeszcze, traumatycznych doświadczeń. Wzmacniał otóż argumentację porównaniem z upodobaniami Hitlera, chcącego zniszczyć impresjonizm i awan-

⁴⁰ J. Kott, *Nieoczekiwany tradycjonalizm*. „Kuźnica” 1946, nr 29, s. 3.

⁴¹ *Można i trzeba domagać się realizmu w malarstwie, a jednocześnie tylko bardzo ogólnikowo wskazywać, czym ma [pogr. E.K.] się różnić „jabłko” impresjonistyczne od „jabłka” realistycznego. Wiemy, jak malował jabłko Chardin i jak malował Cézanne. Ale dopiero analiza nowych, przyszłych obrazów pozwolić może krytykowi na przetłumaczenie „zwrotu do rzeczywistości obiektywnej, do przedmiotów i człowieka” na język techniki: rysunku, harmonii barwnych, kompozycji*. Ibidem.

⁴² J. Przyboś, *Temat malarski*. „Odrodzenie” 1946, nr 30, s. 9.

gardę. Przekonując, że pozornie blahe, kabaretowo śmieszne postulaty przemian w Polsce i slogany o zamówieniu społecznym staną się niebezpieczne dopiero wtedy, gdy ich głosiciele otrzymają **władzę**, nie przewidywał najpewniej, że przestroga ziści się już wkrótce oraz że to krytyka – w tym zapewne wyszydzeni mentorzy – stanie się przedstawicielem i beneficjentem władzy, a władza przypisze sobie rolę krytyki⁴³. Głos poety był, mimo żartobliwego miejscami tonu, poważnym ostrzeżeniem, nie planował kompromisów, nie uciekał się do kamuflażu i dyplomacji, zgody na częściowe cesje. Możliwe, że nieostrożnym krokiem stało się ponowne wskazanie na okres międzywojenny, gdzie obok awangardy, której poeta był przedstawicielem i rzecznikiem, dostrzegał *paplaninę o sztuce rodzimej. Stryjeńszczyznę i wszelakie bractwa lukaszowe* uznawał za sanacyjną antysztukę i ewentualną niepożądaną analogię, gdyby mroczna wizja mentorów u władzy się spełniła. Mogło to stanowić pretekst, a przynajmniej potwierdzenie słuszności potępienia i zerwania z całą niemal tradycją dwudziestolecia (z małą cesją, np. dla twórczości Kowarskiego).

Odparcie ataków Kotta jego własną bronią nie sprawiło Przybosiowi trudności ze względu na niegdyś wspólne przekonania o konieczności racjonalnych kryteriów w teorii i krytyce – tytułowe *szykielko i oko* – a głównie na wskazane wyżej słabości i niekonsekwencje wywodu autora zarzutów *nieoczekiwanego tradycyjizmu*. Przytoczmy fragment riposty nie tylko dla walorów językowych, poeta bowiem wyznacza miejsce krytyki **wobec** powstałego dzieła: *Refleksje historyczno-kulturalne, socjologiczne itp. rodzić się mogą, jeśli wola, później, najpierw trzeba patrzeć na obraz, a potem poza jego ramy. [...] Lecz Kott, Dobrowolski i wielu innych spoglądają pod obraz, za obraz, nie chcą patrzeć na to, co się dzieje wśród ram. Nie chcący mieć oczu, żęszą na wszystko inne obok sztuki malarskiej, żądają wszystkiego tylko nie piękna*⁴⁴. Dodajmy, że nad takim wtórnym pojmowaniem krytyki wobec sztuki zacznie przeważać wkrótce stanowisko krytycznej „awangardy”, za którą ma nadać twórczość, a wartość estetyczna stanie się podrzędna albo tożsama z ideologią. Od szczegółowych argumentów, właściwie po obu stronach podobnych – tyle że jedna strona chciała twórczości na usługach władzy, druga opowiadała się za autonomiczną – ważne z perspektywy późniejszych zdarzeń jest pojawienie się formuły **realizm socjalistyczny**, którą Przyboś odniósł do twórczości radzieckiej⁴⁵. Ten fakt językowy w powojennej dyskusji o sztuce warto odnotować⁴⁶. Nawiązując do próby typologii ówczesnej krytyki, można powiedzieć, że Przyboś obok obrony enigmatycznej nowoczesności podejmuje także działania przewencyjne, dla – by tak określić – „zabezpieczenia rezerw” poprzez reinterpretację czy lepiej: reklasyfikację. Uznaje impresjonizm za realizm, próbuje na przyszłość ocalić choćby wyrosłą z niego twórczość, która dominowała w polskim malarstwie.

Inną taktykę obrony nowoczesności przyjął Teisseyre, nie tyle przed zarzutami hermetyzmu, ile próbami uniformizacji kultury i uczytelniania sztuki w imię źle pojętej demokratyzacji. Obalał fikcję niegdyśjszej jakoby powszechnej świadomości artystycznej, dowodził niekonsekwencji światopoglądu interlokutora, który stanowisko materializmu dia-

⁴³ ...ale sytuacja może stać się groźna, gdyby agitacja przeciw nowoczesnemu malarstwu znalazła posłuch u tak zwanych czynników miarodajnych. Miarodajny führer ocenił sztukę impresjonistyczną i nowoczesną jako bolszewizm i degenerację i narzucił milionom swój gust koltuna. Ibidem.

⁴⁴ J. Przyboś, *Szykielkiem i okiem*. „Odrodzenie” 1946, nr 32, s. 6.

⁴⁵ Wskazując, że skoro sami zainteresowani (tj. redaktor pisma „Oktjabr” /Октябрь/ Panfierow) nie umieją go zdefiniować, to przeświadczenie Kotta o zasadach metody w literaturze jest mylne.

⁴⁶ Wojciech Włodarczyk wskazuje, że także w przedwojennej dyskusji o wystawie sztuki radzieckiej ten termin nie był użyty, poza recenzją Mieczysława Sterlinga („Kurier Poranny” z 11 marca 1933); W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod...*

lektycznego zdradził na rzecz idealizmu, przyjąwszy niezmienną ludzką naturę, przy której niedostosowana, przerastająca ją sztuka jest skazana na społeczny niebyt. Zarzut metodologicznego dualizmu wobec badacza-marksisty musiał być szczególnie poważny. Wszak przemiany cywilizacyjne i polityczne – dowodzi krytyk – decydują o ewolucji świadomości i zapotrzebowania na sztukę, a ta wbrew sądom Dobrowolskiego zawsze była przedmiotem zainteresowania elit, poza nielicznymi wyjątkami, np. Florencji czy Wenecji. *Konsumpcyjność sztuki*⁴⁷ – przekonywał Teisseyre, stosując określenie sporadyczne w dyskursie socrealistycznym⁴⁸ – jest równie niska jak dawniej, zwłaszcza w Polsce, gdzie masowo produkowana tandeta i kicz zastępują dzieła dawne i współczesne. Teza adwersarza o izolacji malarstwa – konkludował Teisseyre – jest więc prawdziwa, ale oparta na fałszywych przesłankach. Zauważmy tu przesunięcie i odwrócenie akcentów, zmianę sensu pojęcia hermetyzmu, który u Dobrowolskiego, jak można przypuszczać, oznaczał niezrozumiałość języka nowoczesnej sztuki, czyli przyczynę *osamotnienia*, zaś u redaktora „Przeglądu Artystycznego” oba określenia oznaczają stan, rezultat.

W kolejnej wypowiedzi krytyk zdefiniował bowiem przyczyny ograniczenia *konsumpcyjności malarstwa* wszystkich epok przez masowego odbiorcę; uznał je za efekt – jak określał – *deprawacji widzenia*, demoralizacji wizualnej nasilającej się od połowy XIX wieku. *Obok „ręcznie” malowanych obrazów, oleodruki, pocztówki, dewocjalia, jednym słowem dokonana się deprawacja smaku artystycznego społeczeństwa, sankcjonowana przez państwo ze względu na rentownego podatnika*⁴⁹. Wystąpienia awangardy były m.in. reakcją na udzielające się też artystom, panujące powszechnie *widzenie fotograficzne*, spowodowane możliwością mechanicznego odtwarzania i powielania, oraz wymaganie od obrazu naturalistycznej kopii. Zresztą sama fotografia – dopowiada Teisseyre – u swoich początków przejęła awangardowe strategie plastyków, niestety później zarzucone. Zawarta *implicite* (nie tak, jak później, otwarcie i często agresywnie) w tym tekście krytyka kapitalizmu jest instrumentem do wyzyskania korzystnych działań tytułem kontrastu: ustrój, który jest przeciwieństwem tamtego systemu, nie może tolerować sytuacji, gdy owa degeneracja plastyczna jest implantowana artystom przez żądanie produkcji dzieł podobnych do wymienionych, zniżania poziomu sztuki do zapotrzebowania odbiorców. Jednym z ważniejszych zadań nowego państwa jest przeciwdziałanie deprawacji gustów, edukacja do i przez sztukę.

Treści i formie tekstu Dobrowolskiego sprzeciwił się także Zbigniew Pronaszk, dowodząc, że każda sztuka jest abstrakcyjna i subiektywna, zarówno nieprzedmiotowa, jak i przedstawiająca, tak samo niezrozumiała dla nieprzygotowanego lub niewrażliwego odbiorcy. Artysta wykpiwał tezę o indywidualizmie tkwiącym u genezy malarskiego hermetyzmu, pytał oponenta o źródła postulowanej obiektywności i reprezentację tak sformuło-

⁴⁷ S. Teisseyre, *Współczesna pozycja społeczna malarstwa*. „PA” 1946, nr 7, s. 5.

⁴⁸ Upředzając fakty można dodać, że recenzenci z „Po prostu”, posługujący się w dialogu o wystawie w 1950 roku terminem „konsument” na określenie odbiorcy, zostali zgromieni za uprawienie formalistycznej krytyki, a redakcja za jej zamieszczanie, prawdopodobnie również ze względu na stosowany język, choć ten zarzut nie został jednoznacznie postawiony. Por. w rozdz. III, L.E. Stefański, H. Krzysztofiak, *Rozmowa o realizmie i plastyce na wystawie „Młodzię walczy o pokój”*. „Po prostu” 1950, nr 50; F. Zawidowicz, *Krytyka powinna uczyć i wychowywać*. „Po prostu” 1951, nr 4; [red.] *Dyskusja nad wystawą „Młodzię walczy o pokój”*. „PA” 1951, nr 2. O konsumpcyjności i konsumencie sztuki mówi się w tych latach niejednokrotnie, np. krytykując wybiórczość wystawy Francuzów w Krakowie w 1946 roku, utrudniającą zrozumienie sztuki z istoty niełatwej dla *nieprzygotowanego konsumenta* (J. Malina, *Wystawa współczesnego malarstwa francuskiego w Krakowie*. „PA” 1946, r 7, s. 2); terminy *konsumpcyjność* i *konsument* pojawiają się jeszcze w wielu wypowiedziach na konferencji w Nieborowie na początku 1949 roku.

⁴⁹ S. Teisseyre, *Istotne przyczyny osamotnienia malarstwa*. „PA” 1946, nr 8-9, s. 9.

wanego stanowiska, radził pozostawienie spraw sztuki osobom kompetentnym i zachowanie starożytnej zasady medycznej etyki⁵⁰. Istotny z perspektywy późniejszych zdarzeń, zwłaszcza przypisanych krytyce preferencji i statusu, wydaje się głos Jacka Woźniakowskiego, który podjął próbę kompromisu i syntezy opozycyjnych stanowisk w szerszym kontekście przeobrażeń społecznych. Uznawał za uzasadnione tezę o hermetyzmie malarstwa i rozpatrywanie dzieła z perspektywy odbioru, dowodząc ponadto, że Przybosiowa *próba oka* jako kryterium subiektywne nie może stanowić racji ostatecznej. Wykluczał bowiem przesłanki naukowe tam, gdzie istotne są walory estetyczne i tajemnica piękna, decydująca o ponadczasowym bycie dzieła. *Myszę, że lepiej nie rozciągać „sprawdzalności”, „pewności” itp. atrybutów nauki na krytykę sztuki. Krytyka – to jednak nie nauka*⁵¹. Jest to teza odmienna od głoszonej później (m.in. przez Starzyńskiego) tożsamości krytyki i nauki o sztuce (także krytyki i twórczości, objętych rygorami „metody”). Z nienaukową cechą refleksji o sztuce Woźniakowski wiązał też relacje między krytyką a dziełem i jego status, autonomię artystycznych wyborów: *Na propozycje chwili obecnej odpowiedzą niewątpliwie sami malarze. Krytyka „postulująca” jest niemal fikcją. „Niemal” – bo oczywiście w skomplikowanym systemie wzajemnych zależności kulturowych taka krytyka może oddziaływać, zwłaszcza jeśli potrafi wywrzeć wpływ na kształtowanie się osobowości wybitnego twórcy* [podkr. E.K.]⁵². Miało się jednak okazać, że krytyka nie tylko może, ale **musi** wpływać na twórczość i nie tylko argumentami natury artystycznej. Woźniakowski zresztą przyznawał prawo bytu krytyce *przewidyującej*, czyli – jak można sądzić – takiej, która na podstawie zaistniałych faktów artystycznych próbuje ustalić kierunki rozwoju, snuje przypuszczenia i domysły, ale nie rozkazuje.

Pozycję negocjatora w sporze o malarstwo między Dobrowolskim i Kottem a Przybosiem, Teisseyre’em czy Pronaszką przyjął także Adam Ważyk. W jego wystąpieniu na łamach „Kuźnicy” pojawia się już literalne odwołanie do ideologii⁵³. Poeta przyznał rację Dobrowolskiemu co do postulatu realizmu w malarstwie i próby wyjścia poza krytykę impresyjną, ale stosowaną przez badacza metodę opisu uznał za właściwą dla realizmu naiwnego; postulowany *zwrot do rzeczywistości i człowieka* – można tak interpretować tezę poety – musi uwzględniać relacje między elementami rzeczywistości, a także społeczny i kulturowy kontekst, przywrócić jakoby zerwane więzi twórców z realnością: *Dopiero przemiana postawy ideologicznej stosunku do rzeczywistości i kultury pozwoli malarzom odbudować w swojej wizji świat relacji rzeczywistych*⁵⁴. W odniesieniu do Przybosiasta zastosował chwyt psychotechniczny, tj. wyraz przekonania, że pod opinią o mimowolnym wyrażaniu rzeczywistości społecznej w sztuce i indyferentnym żądaniem tylko piękna od artystów kryje się program, ale nieskonkretyzowany przez poetę, mimo jego umiejętności precyzyjnego określania i *wstrętu do pustostwa*. Pojawiła się oczywiście i *Mona Lisa* jako przykład – tak to nazwijmy – uśmiechu epoki albo – słowami autora – *uśmiech ludzkości wyzwalającej się w dobie Renesansu*⁵⁵. O *Śniadaniu na trawie* Ważyk w zgodzie Przybosiem twierdzi, że nie było ono dla Maneta tylko pretekstem do barwnych rozgrywek, ale **prawdą** o mieszczańskim stylu życia, tema-

⁵⁰ Z. Pronaszko, *Primum non nocere*, „PA” 1946, nr 7, s. 6.

⁵¹ J. Woźniakowski, *Sprawa malarstwa*, „TP” 1946, nr 78, s. 3.

⁵² Ibidem.

⁵³ Jak napisano w nocie odredakcyjnej, tekst Woźniakowskiego został złożony w „Tygodniku Powszechnym” (15.09.1946) przed ukazaniem się artykułu Ważyka w „Kuźnicy” (z 2.09.1946).

⁵⁴ I dalej: *Wtedy się okaże, czy na ich płótnach postać człowieka może być podobna do trójkąta, czy składać się z kropek barwnych, czy rozplątywać się w magmie świetlno-przestrzennej*. A. Ważyk, *Spór o malarstwo*, „Kuźnica” 1946, nr 34, s. 8.

⁵⁵ Ibidem.

tem, który *nyleżał się na wątrobie impresjonistów* [sic!], zaś o sztuce Picassa, że uzmysławia entropię systemu społecznego z drugiej strony żelaznej kurtyny.

Jak widać z powyższych przykładów, już w 1946 roku można mówić o **ideologizacji języka krytyki**, jeszcze wielogłosowej i działającej poza normatywnymi metody, ale uprawomocniającą się do postulatywności. Ważyk mówi bowiem wyraźnie, że o ile artyści zachodni mają prawo do dekonstrukcji obrazu, wyrazu katastrofizmu, niepokoju, buntu, o tyle reprezentowana przez niego polska krytyka ma – jak określa – **prawo do postulowania przełomu** artystycznego w kraju, który zalicza się do ustrojowej, niekapitalistycznej awangardy w Europie. Tendencja prorealistyczna jest czytelna, choć autor jakoby zgadza się z Przybosiem co do wielości odmian realizmu i przyznaje do niewiedzy na temat tej postulowanej przez Kotta, a jednocześnie przystaje na jego drugą propozycję – pozostawienia definicji przyszłości, **po** powstaniu nowych obrazów. Znamienna i właśnie presocrealistyczna jest ambiwalencja ówczesnej krytyki, łączącej przyznawane sobie prawo do kreacji tendencji czy stylu, do **wyprzedzania** faktów, ze skłonnością do pozostawienia artystom wyboru rozwiązań szczegółowych, a krytyce refleksji **wobec** dzieł. *Postulat nie może zawierać potępienia środków technicznych* – konstatuje Ważyk i oddala obawy Przybosia o regres malarstwa – *Nie ma obawy. Jan Kapista Cybis czy Eibisz* [sic!], *Rzępiński czy Anna Rudzka, Pronaszko czy Radnicki w walce z tamtym malarstwem [monachijskich sosów i starą tandetą Zachęty] będą mieli sprzymierzeńców nawet wśród literatów wołających o powrót do rzeczywistości*⁵⁶. Poeta nie uwzględnił, że ową dwutorowość krytyki jednoznacznie rozstrzygnie władza polityczna i że poparcie literatów nie wystarczy do przeciwstawienia się regresowi sztuki.

Nie wnikając w szczegóły odpowiedzi Dobrowolskiego na riposty Teisseyre'a i Pronaszki, zwróćmy uwagę najpierw na charakterystyczną sprzeczność polegającą na tym, iż badacz wprawdzie nie przyznaje się do dualizmu metodologicznego, uzasadniając posłużeniem się *po prostu metodą historyczną*, lecz broni prawa nauki nawet nie do dualizmu, ale pluralizmu, tj. analizy zjawisk w kilku aspektach równocześnie. Od sztuki natomiast wymaga, aby na zmiany wynikające z historycznego i społecznego rozwoju reagowała jedną, realistyczną formułą. Jak się okaże, socrealizm także krytykę objął rygorami tej samej co twórczość, rzekomo naukowej metody, zatem uznanie swobody badawczej potwierdza jeszcze presocrealistyczny charakter wywodów krytyka. Zresztą teksty Dobrowolskiego są raczej same w sobie świadectwem pewnych skłonności do sposobów uprawiania krytyki, rozwiniętych w socrealizmie, a mniej wykładnią wyraźnie sformułowanych dla niej reguł. Nawiazuje jeszcze do kolejnego artykułu, dodajmy, że Dobrowolski poświęcił go – jak określił w tytule – artystycznym tabu i dogmatom⁵⁷, poddał więc demistyfikacji przypisywane artystom, wyspekulowane m.in. na podstawie opinii Teisseyre'a i Pronaszki przeswiadczenie o niezmienności, nienaruszalności sztuki, oraz związaną z nim negację prawa krytyki do postulowania zmian. Badacz zatem z jednej strony występuje ze stanowiska historycznej konieczności i postępującej ewolucji, popartego przytaczanymi faktami z artystycznej przeszłości (jak absorbująca oponentów przestrzeń w obrazach Hobbema i Bonnarda), zarazem je podważa przekonaniem, że zmiany w sztuce należy postulować, nawet wymuszać. Z drugiej strony utożsamia prawo do autonomii, do wyboru środków ekspresji z dogmatycznym przeswiadczeniem o rzekomej niezmienności sztuki albo – inaczej – niezbywalność prawa sztuki do suwerenności kojarzy z niezmiennością. Twierdząc stanowczo, że niezależnie od imputowanego przeciwnikom konserwatyzmu, sztuka i tak prawem dialek-

⁵⁶ Ibidem, s. 9.

⁵⁷ T. Dobrowolski, *Dogmaty i tabu*. „Odrodzenie” 1946, nr 38, s. 7.

tyki ulegnie przeobrażeniom, kwestionuje tym samym konieczność stymulowania tych procesów, tym bardziej że społecznej awangardzie odpowiadać ma w twórczości przedstawieniowy tradycjonalizm. Drugi rzekomy dementowany dogmat to twierdzenie (Pronaszki) o abstrakcyjnym charakterze każdej wielkiej sztuki; przeciwstawia mu jakoby oczywistą definicję realizmu, czyli obrazu, w którym przedmioty są identyfikowalne, pozbawione deformacji, co nie wyklucza porządkującego pierwiastka podmiotowego. Można więc powiedzieć, że formuje się tu kolejny element przyszłej sockrytyki, tj. związanie środków wyrazu z określoną **postawą etyczną** wobec rzeczywistości: z akceptacją i uczestnictwem **realizmu, przeciwstawionego idealizmowi**. Ten ostatni rozumiany jest jako przewaga elementu podmiotowego, negacja świata i pasywizm, wyrażone w formach niemających odpowiednika w rzeczywistości, układach i deformacjach, których przykładów dostarcza twórczość Braque'a i Picassa. Dobrowolski zresztą zdaje sobie sprawę z uproszczenia i zbyt szerokiej formuły realizmu, obejmującej – jak określa – *większość fenomenów artystycznych, a także wiele obrazów dzisiejszych profesorów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*⁵⁸. W takim kontekście nielogiczne wydaje się późniejsze potępienie postimpresjonizmu. Priorytetowej według Pronaszki oryginalności badacz jest skłonny wprawdzie przypisać także istotny akces w dziele, ale podkreśla już zgodnie z obowiązującą niebawem zasadą, że jego nadmiar prowadzi do patologii i znamionuje schylek.

Udział kolejnego interlokutora nasuwa podejrzenie, że spór o malarstwo przebiegał według zaplanowanego scenariusza i był w istocie grą pozorów, bo *vox populi* otrzymać miał nominalnie status rozstrzygający. Można chyba bowiem uznać za personalizację rzekomego zamówienia społecznego, a więc socjalnej awangardy, głos Pawła Konrada, mniemającego się przedstawicielem rzesz przeciętnych odbiorców, oburzonego na elitaryzm nowoczesnej sztuki i elitarystycznie nastawioną krytykę uosabianą przez Przybosia. Wreszcie, co istotne, reprezentant mas domagał się **kontroli** społecznej nad twórczością, której hermetyzm zmusza szeroką publiczność do zaspokajania głodu sztuki erzacem, kiczem i tandetą. Zauważmy, że nastąpiło tu znowu odwrócenie relacji, w jakich Teisseyre wyjaśniał przyczyny niskiej *konsumpcyjności* sztuki: *dyletant* przerzuca wycelowane weń oskarżenie na twórców, dodając nieznaczną uwagę o randze pogrożki lub ostrzeżenia, że prawa dialektyki wyrównują dystans między artystą a społeczeństwem-publicznością. „Zamawiający” nie tylko protestuje przeciw krytyce wypowiadającej abstrakcyjne sądy (*casus* Przybosia) w imieniu społeczeństwa oczekującego – posłużmy się paronomazją z interpretacji tekstu Przybosia – nie tylko tematu malarskiego, ale tematu **w** malarstwie do wyrażenia epokowych przemian rzeczywistości. Sugeruje także treści na tyle społecznie istotne, że poprzez nie w jego przeświadczeniu można zyskać zainteresowanie i zrozumienie widza dla nowoczesnej formy. Ze zdarzeń wymagających takiej wizualizacji wymienia przykładowo: ruiny Warszawy, Oświęcim, reformę rolną. Zwróćmy jeszcze uwagę na imperatywny ton wywodu, z piedestału władzy wydawane wyrazy woli, zalecenia i pozwolenia, w tym zgodę na abstrakcję, pod warunkiem, że nie będzie w twórczości dominować, a także na wyróżniającą wczesną fazę dyskursu o realizmie, pluralistyczną koncepcję stylu, raczej tematyczno-przedmiotową niż realistyczno-socjalistyczną, w jedynie słusznym wariantcie: *Malarstwo współczesne uchyliło się i świadomie uchyli się nadal od jakiejkolwiek kontroli ze strony dyletanckiego społeczeństwa [...]. Tylko poprzez nowy temat, poprzez temat, który wzrusza i budzi myśl, możecie „sprzedać widzowi formę” [...]. Nawrót do tematu bynajmniej nie obniża poziomu sztuki. Malujcie ruiny Warszawy jak chcecie: -istycznie, neo-istycznie, -istoidalnie [...]. Nie sprzeciwiamy się pięknym abs-*

⁵⁸ Ibidem.

trakcyjnym formom, ale sprzeciwiamy się formalizmowi jako zasadniczemu i dominującemu kierunkowi⁵⁹. Stanowczo jednak „dyletant” oponował przeciw *rebusom* w sztuce, szydził z surrealizmu Salvadora Dali, a o egzegezie jego obrazów mówił, że właśnie powstaje z wiedzy – co wszak krytykował Przyboś – spoza obrazów, nie szczędził Picassa, nazywając jego *Guernicę* wypadkiem w cyrku. Wydaje się, że chodziło tu nie tylko o deprecjację sztuki antynaturalistycznej, ale też kompromitację krytyki motywującej największe dziwności i komplikacje formy. Sam jednak w swoim żądaniu posłużył się dość wyszukaną jak na profana metaforą: *Lepiej bowiem, żeby obraz nie był zamkiem, ale żeby sam był kluczem do nowej rzeczywistości*⁶⁰. W tym pozornie ornamentalnym *bon motie* tkwi nie tylko postulat dla sztuki, ale unieważnienie i zastąpienie wyjaśniającej dzieło odbiorcy, starej krytyki – nową, projektującą dzieła.

Odpowiedź wytrwałego Przybosia była psycho- lub – jeśli przyjąć reprezentatywność głosu Konrada – socjotechnicznym posunięciem, łączącym wyrazy uznania, *dementi* i przyganę w celu rozbudzenia artystycznych aspiracji świeżo nobilitowanej społecznej „awangardy”. Kolejny raz poeta tłumaczył, że najważniejszym tematem malarstwa jest samo malarstwo, doceniał tolerancję *dyletanta* dla różnych sposobów ekspresji, zapewniał – jak się okaże, nie całkiem słusznie – o braku surrealizmu w polskim malarstwie. Co do zamówienia rzekomych mas na realizm, w dodatku o określonej tematyce, radził potrzebę ilustracji zaspokajać filmem, a w celu percepcji prawdziwej sztuki przejść przygotowanie np. w jednym z ognisk plastycznych. Pogląd o konieczności dopasowania twórczości do najniższych gustów uznawał za *szkodliwy i barbarzyński*, nieprowadzący do prawdziwego uspołecznienia sztuki⁶¹. Już po pokazie Młodych Plastyków z grupy Kantora poeta zgłosił jeszcze jeden w tym roku akces do dyskusji, ale przede wszystkim był on przywołaniem polskiej awangardy, zwłaszcza dorobku Strzemińskiego, kapitału, na którym można budować perspektywę nowej sztuki w zmienionej rzeczywistości. Przyboś znowu podkreślał realistyczną proveniencję i program impresjonizmu, wskazując na inną opozycję niż przestarzała realizm kontra impresjonizm – mianowicie między przedmiotowością i abstrakcją. Wobec monopolu akademizującego się kapizmu to nawiązanie do polskiej awangardy międzywojennej (poeta określa ją też jako *linię modernizmu*) może zapewnić polskiej sztuce niezbędną różnorodność i prowadzić do poszukiwań na miarę czasów. Artyści z grupy Kantora – powiada Przyboś, recenzując przy okazji wystawę w krakowskim TPSP – przełamujący odważnie akademizm kolorystów, miast korzystać z postkubistycznych imitatorów francuskich, winni nawiązać do rodzimej awangardy. Strzemiński zdaniem jego przyjaciela, krytyka-poety, przekroczył granice abstrakcji, wprowadzając ją do idei sztuki uspołecznionej, czyniąc podstawą nowego systemu, składającego się nie tyle na nowe *Gesamtkunstwerk*, ile obejmującego każdą dziedzinę rzeczywistości. *Rysuje się wizja nowej, uniwersalnej sztuki, takiej twórczości, która by wniknęła w najdrobniejsze przedmioty codziennego użytku. Malarstwo, rzeźba i architektura wiążą się w jedno, sztuka abstrakcyjna staje się motorem powszechnego „uplastycznienia mas”, znika wreszcie rozdział między sztuką a sztuką-ozdobą, sztuką-luksusem, a tzn. „sztuką użytkową” i produkcją*⁶². Nie trzeba dodawać, że dla socrealizmu ta idea będzie obowiązująca po zamianie określenia sztuki z „abstrakcyjna” na „realistyczna”. Przyboś wprawdzie wypowiadał się stanowczo o realizmie i syntetyzmie rysunków figuralnych Strzemińskiego (*Deportacje*), ale z tradycji dwudziestolecia to klasycyzm i tematyczność sztuki Kowarskiego stanie się

⁵⁹ P. Konrad, *Wstydliny głós dyletanta*. „Odrodzenie” 1946, nr 41, s. 7.

⁶⁰ Ibidem, s. 8.

⁶¹ J. Przyboś, *Odpowiedź dyletantowi*. „Odrodzenie” 1946, nr 42, s. 7.

⁶² Tenże, *O twórcze idee w plastyce*. „Odrodzenie” 1946, nr 51-52, s. 16.

niemal jedynym wzorcem *nowej, realistycznej syntezy*. Tym bardziej odosobniony głos poety, upominający się o myśl Strzemińskiego, wart jest odnotowania.

Jak wiadomo, to nie przedstawiciele awangardy, ale inni artyści uznawani wtedy za prekursorów nowego realizmu znajdują się w wąskim panteonie bohaterów współczesnej sztuki, a wśród nich Tadeusz Kulisiewicz. Można powiedzieć, że faworyzacja jego twórczości jest także wspólną cechą krytyki przed- i pokatowickiej. W jednym z wczesnych powojennych tekstów monograficznych Dobrowolski uzasadniał np. ekspresjonizm drzeworytów z teki *Szłembark* priorytetem racji humanistycznych nad troską o formę, podkreślał zmianę środków w cyklu *Ruiny Warszawy*, zaznaczał, że Kulisiewicz nie jest formalistą, jego prace cechuje **specyficzny realizm**, a związki z bieżącą sztuką i społeczne cele twórczości kazały w nim upatrywać artysty współczesnego, mimo – jak określał autor – *historycznego współczynnika*⁶³. W kolejnym wykładzie swojego rozumienia malarskiego realizmu Dobrowolski znowu deklarował liberalizm, uznanie za realistyczną zarówno sztuki egipskiej, późnośredniowiecznej, jak i obrazów Boznańskiej. Warunkiem wystarczającym do takiej klasyfikacji była tylko obecność przedmiotów, a nawet części istniejących w tzw. rzeczywistości obiektywnej, niepoddanych jednak destrukcji, np. kubistycznej deformacji – nazywanej po husserlowsku *eksplozją* – ani dowolnemu zestawianiu w projekcji stanów podświadomości. Takie operacje na przedmiotach autor uważał za wyraz nonszalancji i anarchizmu oraz lekceważenia odbiorcy nieakceptującego sztuki zbyt introwertycznej, której – jak określał – *odczytanie się nie opłaca, bo tylko prowadzi w sferę podświadomości twórcy [...] albo do pustej konstrukcji formalnej*⁶⁴. Szeroka formuła realizmu – dodaje Dobrowolski – może być uściślona określeniem ustalającym proporcje między realnym a idealnym w dziele, wymaga więc operacji werbalnych. Zauważmy tu po pierwsze arbitralne ustalenie życzeń odbiorcy oczekującego jakoby od sztuki *konkretnych fundamentów myślenia i w ogóle życia*, zatem wyznaczenie jej funkcji dydaktyczno-poznawczej, ale – by tak rzec – na poziomie elementarnym. Trudno ocenić, czy krytyk przewidział, że w najbliższej przyszłości za fundament myślenia i życia zostanie uznana ogólnie ideologia marskistowsko-leninowska. Drugi element to jednoznacznie już pejoratywne nacechowanie określenia *formalizm*, jednej z podstawowych antytez realizmu socjalistycznego, odebranie poszukiwaniom formalnym wartości epistemologicznej i instrumentalizacja sztuki mierzonej kategorią poznawczą *opłacalności*. Przekreślała ona bronioną przez Przybosa autonomię estetyczną, choć autor zastrzegł, że nie zgadza się na estetykę normatywną, rozróżnia inspirującą sugestię i narzucanie artystycznych strategii. Miał tego dowodzić już niemal kanoniczny chwyt dydaktyczno-psychologiczny w postaci wyrazów wiary w ambicje, możliwości i wolę artystów twórczej adaptacji owych sugestii, kuszących obietnicą stworzenia nowego nurtu, odpowiadającego wyzwaniu współczesności.

Recenzje z tezą

Na przebieg sporu o malarstwo, treść i intensywność stawianych tez trzeba bowiem spojrzeć w kontekście bieżących, krajowych wydarzeń artystycznych i komentującej je bezpośrednio krytyki. Inaczej mówiąc, można wyodrębnić, symptomatyczne dla później-

⁶³ T. Dobrowolski, *O twórczości Tadeusza Kulisiewicza*, „Odrodzenie” 1946, nr 48, s. 5-6. Por. też: tenże, *Piękno dzisiejszej Warszawy w rysunkach Tadeusza Kulisiewicza*, „Odrodzenie” 1947, nr 13, s. 3; tenże, *Nowe rysunki Tadeusza Kulisiewicza*, „Odrodzenie” 1948, nr 51-52, s. 8-9, liczne ilustracje śródtłokowe w czasopiśmie itd.

⁶⁴ Tenże, *Kilka uwag o realizmie malarskim*, „Odrodzenie” 1947, nr 3, s. 9.

szego hierarchicznego układu krytycznego, obszary: refleksji ogólnej – nazwijmy ją teoretyczną – w którym właśnie rozgrywał się ów spór, oraz krytyki „praktycznej”, komentującej i wysuwającej wnioski z bieżących, konkretnych faktów artystycznych; szczególnie interesujące wydaje się ich wzajemne oddziaływanie. W 1946 roku odbył się pierwszy Ogólnopolski Salon Wiosenny w Warszawie, demonstracja istnienia i znaczenia polskiej sztuki⁶⁵. Recenzenci Salonu zgodnie potwierdzali dominację opcji kolorystycznej, analizowali obrazy, ale – jak powiedziano – także w bieżących relacjach i ocenach nawiązywali do zmienionej sytuacji artystycznej i pytań o status sztuki. Jerzy Malina pisał np. o symptomach *twórczych fermentacji* w ramach klasyki postimpresjonizmu, o ściślejszym związku z rzeczywistością; odniósł się też bezpośrednio do stawianych sztuce wyzwań: *Zachodzi wprawdzie pewna ewolucja w światopoglądzie artysty, ale nie ma mony tymczasem jeszcze o skonkretyzowaniu się jakiegos realizmu. Dokąd zaś nie ma tej formy, stanowisko artystów wobec postulatów (dość często koniunkturalnego charakteru) musi zostać nieprzejednane*⁶⁶. Sztuka polska, od stosunkowo niedawna zdaniem autora awansowana do światowej rangi, nie może ulec żądaniom społeczeństwa przez powrót do zeszlowiecznego naiwnego naturalizmu i zaprzepaścić osiągnięć. Recenzja łączy zatem znamienne dla „bezinteresownej”, informacyjno-komentującej i wartościującej krytyki kategorie estetyczne, zwłaszcza w opisie poszczególnych eksponatów Salonu, z ogólnymi refleksjami o społecznych powinnościach sztuki. W przekonaniu, że są one związane z ponadczasową wartością dzieła, z jakością formy, w której zawiera się zasób wiedzy i czynnik edukacyjny, nie zaś z natrętną anegdotą i ilustracją, pozostają one bliskie poglądom Przybosa. Malina wspomniane ożywienie i zbliżenie do rzeczywistości u kolorystów widział np. w zaniechaniu form abstrakcyjnych, większej liczbie portretów i układów figuralnych, w pogłębieniu charakterystyki psychologicznej. Z ogólnych kryteriów opisu i oceny prac najważniejsze wydają się *dążenie do świadomego konstruowania obrazu oraz kult dla wartości plastycznych*, które – jak pisze recenzent – muszą być postawą twórczości, wyznaczają poziom, a ten właśnie określa społeczną wartość *prawdziwych dzieł*, ich misję upowszechniania i edukacji. W opisach poszczególnych prac, zwłaszcza najwyższej jakości, zwróćmy uwagę np. na *kosztowność materii malarskiej, kunsztowne związanie w szlachetnie brzmiącą, harmonijną całość* przy czytelności i realności przedmiotu odnośnie do *Portretu Eibischa, kolorystyczną siłę, dźwięczność, muzyczność i wykwinną prostotę Portretu poety Pronaszki albo wielką świadomość malarską czołowego kapisty. Malarstwo Cybisa – stwierdza krytyk malarz – jest tak czyste, iż o temacie obrazów tych nie należy mówić*⁶⁷. Zwrot do przedmiotów, poszukiwania realistycznej prawdy oznaczają klarowność formy w obrazach Radnickiego czy Rzepińskiego, *sumienną obserwację rzeczywistości* u Rudzkiej-Cybisowej, ale żadnych cesji na rzecz pogardzanej *literatury* i anegdoty.

Rzeczników instrumentalizacji i służebności sztuki takie wypowiedzi musiały mobilizować do kontrataku. Nie bardziej obiecująco wyglądały opinie o młodych uczestnikach Salonu, których rewolucyjność także wyrażała się w formie, np. poczuciu koloru i wyobraźni plastycznej Jaremiąki, konstrukcyjno-barwnych walorach płócien Kantora. Celem zapobieżenia i ostrzeżenia przed próbami sterowania krytyk podawał przykłady przedkładania jakości pozamalarskich nad estetyczne bądź kojarzenia cech narodowych ze swojską anegdotą, uznając je za destrukcyjne i szkodliwe społecznie⁶⁸. Zwróćmy jeszcze

⁶⁵ Por. *Salon Wiosenny maj – czerwiec 1946. Katalog* [wyst.], Muzeum Narodowe w Warszawie, wstęp S. Teisseyre, Prezes Zarządu Głównego Z.Z. P.A.P. Warszawa 1946.

⁶⁶ J. Malina, *Salon Wiosenny. Warszawa, maj – czerwiec 1946*. „PA” 1946, nr 6, s. 1.

⁶⁷ Ibidem, s. 3.

⁶⁸ Np. *W łodzi i Cyrku* Jana Skotnickiego z Warszawy czy *Przędkę* Mariana Klakika z Zakopanego; można

uwagę na końcowe pytanie o przyszłość polskiej sztuki; już sam fakt jego postawienia może świadczyć o obawie instrumentalizacji i banalizacji twórczości. Autor dyplomatycznie i ostrzegawczo łączył niemożność udzielenia odpowiedzi z wyrazami wiary w odpowiedzialność artystów, w ich odporność na pokusy doraźnych hasel, sloganów, ofert i receptur na sztukę popularną. Zatem to nie krytycy, lecz artyści – można rozwinąć myśl recenzenta – decydują o sztuce. Dodajmy, że wśród zasługujących na uwagę twórców, obok tuzów koloryzmu, jak Eibisch, Cybisowa, Pronaszko, Rzepiński, później obecnych na Ogólnopolskich Wystawach – sprawdzianach z socrealizmu, znaleźli się późniejsi ortodoksyjni jego wyznawcy, Helena i Juliusz Krajewscy. Autor nie przewidział też, że luźne postulaty przybiorą formę narzuconej metody, której normatywy obejmą i krytykę, a on sam jako twórca podporządkuje im swoje malarstwo.

Helena Blumówna optymistyczną ocenę Salonu łączyła jednak z oczekiwaniem – jak określała – *fermentu i niepokoju* w miejsce niebezpiecznego samozadowolenia z osiągnięć, głównie kolorystycznych. W niemal zresztą takim samym jak u poprzednika panteonie indywidualności recenzentka dokonała niewielkich przesunięć, prym przyznając dziełu Pronaszki, zwłaszcza *Portretowi poety* (ilustr. 1) za nowoczesne połączenie syntetycznego koloru z charakterystyką psychologiczną. *Głębokie spojrzenie w siebie celem poznania własnej istoty i niepokoju epoki, oto treść psychiczna tego wyjątkowego portretu*⁶⁹. Tak jak Malina, uznając dotychczasowe osiągnięcia za niezbywalny kapitał wyjściowy, Blumówna występuje z wnioskiem: *czas na problem dalszy: czas uzgodnić z rytmem życia rytm sztuki, zwłaszcza że pozostaje wiele do zdziałania*. Zaraz jednak dodaje, że nowatorstwo winno się przejawiać nową formą; *wprowadzenie bowiem jakiegoś aktualnego tematu, naiwne nawiązanie do rzeczywistości nie rozwiązuje sprawy. Poprzez nową formę przemówią nowe czasy*⁷⁰. Mówiąc o nieadekwatności dotychczasowej praktyki kolorystów do nowych czasów, autorka zapewne miała na myśli rozgrywki barwne, wyjście poza nie uznając za przekroczenie autonomii; być może należy to uznać za działanie prewencyjne, wyprzedzenie ewentualnych prób gaszenia przyszłej awangardy, przekonanie potencjalnych oponentów, że nowoczesności w sferze społecznej musi odpowiadać nowoczesna forma i w niej wyraża się nowa treść. Byłaby to więc kolejna szeroka, asekuracyjnie pojemna formuła – tak to nazwijmy – realizmu bez granic⁷¹. Dlatego w płótnach Cybisa autorka stwierdza ściślejszy związek z przedmiotem⁷², *swoisty realizm* Rzepińskiego, *przekonstruowanie* koloru na rzecz wolumenu w malarstwie Marczyńskiego, materialność formy u Eibischa, zwrot do preimpresjonizmu u Wolffa (*Czytająca*), wreszcie Taranczewskiego odosobniony projekt malarstwa monumentalnego. Wśród wielu innych dostrzegła też jedyną – jak pisała – reprezentację kierunków postkubistycznych u Jaremiarki i Kantora, obraz emigranta Marka Żuławskiego różny od krajowego koloryzmu, nowatorstwo T. Tyszkiewiczowej. Z ocen negatywnych odnotujemy *źle pojęty realizm* rzeźby A. Karnego (*Głowa Solskiego* z 1941 roku), tj. rejestrację cech fizjonomicznych, którą późniejsza krytyka będzie nazywać bezdusznym naturalizmem. Bliski temu był *nieciekawy realizm*, którym J. Malina,

do tego dodać np. *Kopanie buraków* (tempera) Eugeniusza Wańka (z Krakowa), także zajmującego się wówczas krytyką.

⁶⁹ H. Blumówna, *Salon Wiosenny w Warszawie*. „Twórczość” 1946, z. 7-8, s. 259.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Por.: R. Garaudy, *Realizm bez granic*, tłum. R. Matuszewski. Warszawa 1967.

⁷² Przy okazji zwróćmy uwagę na prawie anegdotyczną rozbieżność podawanych przez oboje recenzentów tytułów jednego z płócien Cybisa: wymienione przez Blumównę *Indyki* (notabene cieszące się nobliwą tradycją, choćby w malarstwie Moneta i w rodzimym Malczewskiego) w tekście Maliny otrzymały po prostu tytuł *Kury*.

może tak jak Blumówna wierzący w dopingującą moc opinii, charakteryzował tę rzeźbę i ówczesną twórczość Karnego⁷³. Negatywne postrzeganie przez oboje krytyków mimetyzmu i narracyjności poświadcza np. zarzut *zaniechania* artystycznego na rzecz czytelności, jaki Blumówna postawiła ilustracyjnej z założenia grafice S. Mrożewskiego⁷⁴. Można by jeszcze do tych przykładów krytyki odcinającej się od służebnego, doraźnego realizmu dodać poetycką, zgodną z profesją autora, recenzję Stefana Flukowskiego, który kategorie estetyczne, zbudowane na kulcie sztuki francuskiej, łączył z cechami psychicznymi czy etycznymi⁷⁵. Z kolei ogólną entuzjastyczną ocenę Salonu przez Romana Zrębowicza kończy lakoniczna aluzja, z wyraźną jednak pochwałą rzeczywistości, której sztuka zawdzięcza jeśli jeszcze nie rewolucyjne nowatorstwo, to przynajmniej warunki pełnego rozwoju, oczywiście kolorystycznych możliwości, bo tak jak *obecna rzeczywistość społeczna*, wyzwoliła się ona z *resztek naturalistycznego багаżu i pretensjonalnego pompierstwa*⁷⁶. W uwadze, iż to pierwszy etap wolności, tkwiła enigmatyczna zapowiedź dalszych, nieokreślonych przemian.

O ile pokaz w Warszawie znalazł wyraz w krytyce dość zgodnej, nawet bliskiej stylistycznie, skupionej na interpretacji walorów barwy i nią budowanym przedmiocie, o tyle wystawa Młodych Plastyków, otwarta w listopadzie 1946 roku w siedzibie krakowskiego TPSP, sprowokowała opinie niekiedy sprzeczne, wywołała polemikę o nowatorstwie i wyzwaniach czasu, z kluczowym problemem realizmu w tle. Dodajmy, że wystąpienie poprzedziły wystawy współczesnej sztuki francuskiej, zorganizowane we współpracy stołecznego Muzeum Narodowego z Pierre'em Francastelem⁷⁷, najpierw rysunku, a następnie malarstwa *członowych plastyków młodej generacji*: Fougersona, Pignona, Gischi i Tal Coata⁷⁸. Jak się okazało, prezentacje miały wpływ zarówno na twórczość polskich „nowoczesnych”, jak i część krytyki, wyznaczając perspektywę oceny ich prac⁷⁹, a także wskazując jedną z odmian nieprzydatnych w oczekiwanym czy postulowanym realizmie. T. Dobrowolski, podsumowując wystawę grupy Kantora, stwierdził zbyt pośpieszną recepcję twórczości

⁷³ J. Malina, *Rzeźba na Salonie Wiosennym*. „PA” 1946, nr 7, s. 8.

⁷⁴ Np.: *Jego ilustracja do „Boskiej Komedii” jest wręcz przykra* – pisała o jednej z prac członka przedwojennego „Rytu”, z cyklu, który zalicza się do ważniejszych w dorobku grafika. H. Blumówna, *Salon Wiosenny...*, s. 264.

⁷⁵ Poeta, dramaturg, autor zamieszczonej w „PA” w 1946 roku sztuki w 1 akcie, charakteryzował np. *Gitarzystę* Pronaszkę określeniami typu: *wspaniały obraz, podskórny żar, potężna, krwista wizja człowieka*. S. Flukowski, *Na parkietach Wiosennego Salonu*. „PA” 1946, nr 6, s. 5; R. Zrębowicz, *Wyzwolona paleta*. „PA” 1946, nr 6.

⁷⁶ R. Zrębowicz, *Wyzwolona paleta...*, s. 7.

⁷⁷ Materiały dotyczące współpracy Pierre’a Francastela, od 1930 roku prof. Instytutu Francuskiego w Warszawie, po wojnie dyrektora Instytutu, z polskimi placówkami kultury, kontaktów jeszcze przedwojennych, stanowiska wobec rządu londyńskiego, PKWN, sytuacji w Polsce, kontaktów personalnych z A. Gieysztoorem, J. Starzyńskim, M. Morelowskim i in., także informacje o źródłach dot. działalności Galienne Francastel (Haliny Jakubson, ur. w Łodzi): Marie-Annick Morisson (oprac.), *Archives Pierre Francastel (1907-1970)*. Institut National d’Histoire d’Art. [Paris] 1995, wersja elektroniczna: <http://www.inha.fr/IMG/pdf/fonds-francastel.pdf>

⁷⁸ Por. nota redakcyjna i artykuł – jak głosi – powstały na zamówienie redakcji „Kuźnicy”: P. Francastel, *Nowe malarstwo francuskie*. „Kuźnica” 1946, nr 28, s. 3.

⁷⁹ O wrażeniu, jakie pokaz francuski wywarł na Grupie Młodych Plastyków, recepcji ich wystawy przez krytykę, przeświadczoną, że *właśnie wszyscy – Kantor i cała Grupa – zaczęli malować „pod” Francuzów, opinia nie do końca przecież uzasadniona*, por.: ...z *Mieczysławem Porębskim* [rozmowa z Markiem Świcą], *Rozmowy...*, [w:] *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*. Starmach Gallery, Kraków, grudzień 1998 – styczeń 1999 [Katalog], red. M. Świca, J. Chrobak. Kraków 1998, s. 16-17, 23; por. też: ...z *Bogusławem Szynaczem*, [w:] *ibidem*, s. 31.

Fougerona, negował też deklarowane w Manifestie grupy przeświadczenie o jej progresywnym charakterze w stosunku do Picassa, wreszcie wątpił w możliwość upowszechnienia tej twórczości, *dotarcia do mas*. Zaskakująco w kontekście poprzednich wystąpień badacza brzmi teza o zgodności wystawianych obrazów z epoką, którą nazywa *czasem absurdu*⁸⁰. Zdaniem recenzenta wspólną cechą krakowskich nowoczesnych był *paszeizm*, w przyszłości kategoria dobitnie pejoratywna i potępiana wobec postulowanego optymizmu. Negatywna ocena całości wystawy nie przeszkodziła wskazaniu *kilku utalentowanych*, a kryterium wyróżnienia, np. T. Brzozowskiego czy K. Mikulskiego (*Tragedia rodzinna*), okazał się kolor. Jaremiance (*Akt*) badacz przypisał kontynuację maszynizacji ludzkiej figury, u Nowosielskiego – przeciwnie – stwierdził odejście od abstrakcji. Najbardziej czytelne wpływy Fougerona dostrzegł w pracach Maziarskiej (*Sznaczka*), które cechować miał minorowy koloryt, oraz Kantora, jednak kilku jego płótnom przypisał większy niż u Francuza stopień abstrakcji. Ocenę jednego z obrazów⁸¹ (ilustr. I) według kryterium realizmu można odczytać jak dowcip lub ironię: *W „Pracze” uderzą jeszcze jakby „realistycznie” (w stosunku do idealistycznej formuły całości) namalowana woda w cebrze [sic!]*⁸². Czytelna i w innych tekstach Dobrowolskiego o sztuce współczesnej ambiwalencja kategorii interpretacji – jak się wydaje, niezbędna w pracy badawczej historyka sztuki, a poddana unifikacji w socrealizmie – wahania między wpisana w istotę obu *métier* aksjologią estetyczną a przeczuwaną (lub pewną) koniecznością odsyłania do jakości pozaartystycznych, są mniej oczywiste w publikowanych na łamach „Przeglądu” artykułach z dziejów polskiej sztuki, np. o malarstwie Kotsisa, Pankiewicza⁸³. W omawianej recenzji zdanie o miejscu koncentracji realizmu w obrazie Kantora łączy się wprost z uwagą o trafnym pionowym układzie sylwety i dekoracyjnej roli wydatnego konturu.

Dyplomatyczną intencję wykazania „realizmu bez granic” na wystawie Młodych Plastyków można przypisać omówieniom Heleny Blumówny oraz Mieczysława Porębskiego, którego głos stanowił oczywistą konsekwencję roli krytyka–teoretyka Grupy i współtwórcy jej programu⁸⁴. Blumówna w obszernej informacji ukazała wystąpienie młodych artystów w rodzimym kontekście jako protest przeciw kolorystycznemu monopolowi, ale także w skali przeobrażeń w sztuce zachodniej, powojennej transformacji i redefinicji kubizmu i nadrealizmu. W takiej perspektywie wystawa krakowska wpisywała się w ogólnoeuropejskie, progresywne przemiany, dowodziła wyrażonej w Manifestie żywotności i rewo-

⁸⁰ T. Dobrowolski, *Wystawa w Krakowskim TPSP. „Odrodzenie” 1946*, nr 45, s. 12; autor posłużył się – jak twierdzi – cytatem z zamieszczonego w czasopiśmie „Quadrige” tekstem René Huyghe’a, konserwatora generalnego zbiorów Luwru – na temat tego filozofa i estetyka (1906-97), profesora École du Louvre, por.: http://www.universalis.fr/encyclopedie/UN98055/HUYGHE_R.htm

⁸¹ T. Kantor wspominał, nie podając źródła inspiracji: *W latach 46-tych 47-tych tematem moich obrazów stała się praca. Fizyczna. Wykonywały ją kobiety, „Pracze”, „Prasowaczki”. Delikatność i jakaś brutalność fizyczna. Choć te kobiety wcale nie były delikatne w jakimś fizycznym umoczeniu pracą. Nie przeczuwałem wtedy, że niedługo stanie się ten temat tematem oficjalnie postulowanym. Zdażyłem!* – T. Kantor, *Komentarze intymne 1986-1988*. Maszynopis z Archiwum Cricoteki, s. 3, cyt. za: *Plastyka. Malarstwo*. Ośrodek Dokumentacji Tadeusza Kantora Cricoteca <http://www.cricoteca.com.pl/pl/main.php?d=plastyka&kat=20&cid=77&str=1>

⁸² T. Dobrowolski, *Wystawa w Krakowskim...*

⁸³ Por. tenże, *Aleksander Kotsis*. „PA” 1946, nr 11-12, s. 5; tenże, *Józef Pankiewicz*. „PA” 1946, nr 4, s. 2. W szkicu o Kotsisie badacz nawet z żartobliwą pobłażliwością traktuje anegdotyczność czy sentymentalizm niektórych prac (*bo anegdota – pisze – często dezorganizuje formę*), bowiem niebezpieczeństwo przezwycięża *instynktowne poczucie harmonii i temperament prawdziwego malarza*; podkreśla walory kolorystyczne, pisze z uznaniem o malarskości pejzaży, scen rodzajowych (np. jeden z pejzaży określa kategorią *mglistej malarskości*, bliskiej sztuce Boznańskiej), wnikliwie analizując barwę i fakturę w portretach.

⁸⁴ T. Kantor, M. Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi*. „Twórczość” 1946, nr 9, s. 82-88.

lucyjności, o czym świadczyła nie kontestacja postimpresjonizmu, ale idąca za nią konstruktywna propozycja nowej, antynaturalistycznej realności obrazu. *Odrzucając wszelką stylizację – pisała krytyczka o dziewięciorgu malarzach – stają na gruncie wielkich zdobyczy malarских kubizmu i abstrakcjonizmu, związani z duchem nowych czasów, zwracają się do przedmiotu rzeczywistości, „by go podnieść i pokazać”.* Tą drogą zamysłają młodzi plastycy dotrzeć do „realizmu”, który by stał się wyrazem nowej epoki. Specjalny akcent w wynurzeniu Młodych Plastyków wnosi manifestowana chęć oparcia sztuki na nowej bazie socjalnej⁸⁵. W konfrontacji teoretycznych założeń programu z praktyką najwyższe notowania przyznała Jaremiance za połączenie postkubistycznej dyscypliny formy z jakością koloru i nowy w jej dorobku pierwiastek linearno-dekoracyjny. Trzeba dodać, że recenzentka nie rozstrzyga arbitralnie, ale podkreśla własne zdanie, wyraża namysł i wahanie, widoczne zwłaszcza w poszukiwaniu genezy formalnej⁸⁶. Pomijając dalsze szczegółowe charakterystyki, zwróćmy tylko uwagę na zawartą w nich tezę, np. o obecności przedmiotu u Kantora, podkreślaną tytułami realność, choć przekształconą w absolutyzowaną formę, albo o humanizmie religijnych obrazów Brzozowskiego, *niewątpliwym realizmie*, czytelnej formie, a nawet rodzajowości czy lapidarnej nowoczesnej anegdotyczności (*Wagon*). Za wtórne i zależne od wielkich zachodnich pierwowzorów uznawała niektóre nowe prace Szwacza, wyrażając jednak nadzieję na odzyskanie równowagi przez malarza dowodzącego jednak swoich możliwości. W ogólnym rozrachunku Blumówna dowodziła postępu i ewolucji w sztuce młodych, jakby uspokajała czy uprzedzała obawy przed anarchizującą rewolucją, ale wskazywała też godną nowego porządku rzeczywistości odwagę poszukiwań jej nowego wyrazu plastycznego.

Według Porębskiego do miana realistycznych pretendowały m.in. przekształcone wizje rzeczywistego świata u Brzozowskiego, jednoznaczne w tematyce, naznaczone *rewolucyjnym niepokojem* płótna Kantora, czy epicka, emfaticzna kompozycja Szwacza⁸⁷. Także inne charakteryzował właściwie dla przedstawień realistycznych, jak wyraźne, acz stylizowane zaznaczenie tematu u Skarżyńskiego czy narracja i *pojęciowe racjonalizowanie* u Nowosielskiego. Fantastyczno-aluzyjne kompozycje Jaremiarki miały być opowieścią o człowieku w aspekcie *czystej wyobraźni*, w kompozycji Mikulskiego autor widział *alegoryczną* złożość; wykazywał też np. naiwność i infantylizację u E. Rosenstein i Maziarskiej, choć jak u wszystkich z zachowaniem indywidualności. Bożena Kowalska nazywa ocenę Porębskiego ugodową, a nawet sprzeczną z programem manifestu grupy⁸⁸; jego współautor uznał za zakończony *czas nowatorskiego fermentu*, a za osiągnięcie wystawy – wyznaczenie nowego etapu sztuki na drodze do *plastycznego wyrażenia współczesności*. W Grupie Młodych Plastyków, szkole malarskiej – jak ją nazywał – widział cechy artystycznej awangardy i nowej organizacji społecznej: determinację w przezwyciężaniu naturalistycznego widzenia i wszelkich konwencji formalnokolorystycznych, wspólnotę postawy opartej na profesjonalnej dyscyplinie, współpracy i samokształceniu. Wyrażał wiarę, że choć prace nie spełniają jeszcze warunków powszechnej komunikatywności, ale w miarę dalszego rozwoju młodzi twórcy sprostają nowym społecznym wyzwaniom epoki. Za warunek niezbywalny owego

⁸⁵ H. Blumówna, *Wystawa Młodych Plastyków*. „Twórczość” 1946, z. 12, s. 154.

⁸⁶ *Jest ona czymś nowym w malarstwie Marii Jaremy i bardzo zaskanawia, gdyż w innym charakterze widzieliśmy coś podobnego u Fongerona, od którego przejął ją i Kantor w obrazie „Prasowaczka”.* Jaremiarka uczyniła to raczej niezależnie. Ibidem.

⁸⁷ W 1998 roku artysta wspominał o swoim udziale w wystawie 1946 roku: *Jaremiarka powiesiła mój obraz na honorowym miejscu, na wprost drzwi – mój piękny obraz, pamiętam namalowałem pastelami trzy duże bizona – niebieski, różony, a trzeci brązony. Jaremiance się to szalenie podobało, [w:] I Wystawa Sztuki Nowoczesnej..., s. 31.*

⁸⁸ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*. Warszawa 1988, s. 49.

postępu uznawał jednak nie poza-, lecz estetyczne jakości: *Decydować będzie jak zawsze klasa artysty, rzetelność plastycznego myślenia, konsekwentne przestrzeganie przyjętej dyscypliny formalnej*⁸⁹.

Zdanie odmienne, zwłaszcza w kwestii odkrywczosci Młodych Plastyków, wyrażał drugi głos recenzji, Eustachego Wasilkowskiego, mówiący o wystawie z niesmakiem i zawodem; to, co Porębski nazywał spontanicznym przejęciem kilku tricków od Francuzów, malarz-krytyk piętnował jako imitację i kopiowanie, wskazując nawet pierwowzory poszczególnych prac Kantora, Mikulskiego czy Szwacza⁹⁰. Za najbardziej samodzielne w obrębie Grupy Wasilkowski uznał prace Jaremiarki, ale jednak w większości wtórna, naśladowcza twórczość nie mogła wskazywać perspektyw nowej sztuki. W zbliżonym tonie oceniał wystawę Adam Hoffmann, uczestnik poprzedniego pokazu młodych, uznając za zbędny rozgłos wokół wydarzenia, które i tak cieszyło się jego zdaniem – jak widać, nie całkiem słusznym – przychylnym przyjęciem. Oczekiwanie przewrotu w sztuce okazało się przedwczesne, bo powierzchowne przejęcie elementów już nie nowatorskiej twórczości Francuzów (połączenie fowizmu i kubizmu) dało efekt wtórności w miejsce zapowiadanej rewolucji. Na uzasadnienie tezy Hoffman, jak Wasilkowski, porównywał np. *Sortowniczkę* Fougersona z jakoby pozbawionymi emocji i logiki konstrukcji pierwowzoru obrazami Kantora i Szwacza, powstałymi przez podział bryły, następnie *sklejonej kolorem*⁹¹. Wartości barwne, decydujące – jak w recenzji Dobrowolskiego – o pozytywnej ocenie niektórych prac, były więc stanowczo niedostateczne dla oczekiwanego przewrotu w sztuce.

Salon Zimowy w Krakowie⁹², otwarty w styczniu 1947 roku, też zawiódł nadzieje Dobrowolskiego, który wyróżniwszy wyraźne już dwie opcje polskiego malarstwa: kolorystyczną i postkubistyczną/*abstrakcjonistyczną*, żadnej z nich nie mógł przypisać cech apriorycznie kojarzonych z realizmem: humanizmu, przekształcenia – jak pisał – *uroków świata na formę malarską*, wnikięcia pod powierzchnię przedmiotów, w głąb psychicznego życia człowieka. Nie trzeba dodawać o prawdopodobnie nieuświadomionej przez autora bliskości i możliwości przekształcenia tych oczekiwań w późniejsze postulaty, tym bardziej że recenzent z wnikliwością właściwą poprzednim niepublicystycznym a merytorycznym tekstom i nie odstępując od priorytetów estetycznych analizował wystawione obrazy. Pierwszeństwo przyznał *Śpiewającemu arlekinowi* Z. Pronaszki za barwność poszerzoną o *groteskową ekspresję*, w płótnach Cybisa akcentował fakturę i światło, słabość pejzaży Eibischa widział w *nadmiernej już puszystości i lekkości* materii, u Marczyńskiego doceniał też kolor, a geometryzację uzasadniał *kubistyczną przeszłością* artysty, podkreślał dekoracyjność i sugestywność układów barw u Taranczewskiego⁹³. Obrazom *postkubistów* przypisywał jednak tylko pozór przedmiotu i konkretności, wskazywał związki np. Kantora (*Kobieta pod parasolem*) z Pignonem, Szwacza (*Macierzyństwo*) z Fougersonem. Zauważmy też, że w grupie kontynuatorów kubizmu wyróżnił obok związanych z grupą Młodych Plastyków także Tyszkiewiczową, M. Włodarskiego, T. Łakomskiego, M. Makarewicza oraz H. i J. Krajewskich. Korygując więc niejako optymizm oceny pierwszego pokazu, po żadnej z omawianych formacji nie oczekiwał wypracowania realistycznej sztuki dla szerokiego odbiorcy.

⁸⁹ *Dwugłos o Wystawie Młodych Plastyków w Krakowie*. Mieczysław Porębski. „PA” 1946, nr 11-12, s. 16.

⁹⁰ *Dwugłos...*, Eustachy Wasilkowski, ibidem.

⁹¹ A. Hoffmann, *Revolucja na Placu Szczyphańskim*. „PA” 1946, nr 11-12, s. 18-19. Autor dezaprobuje też umieszczenie na obecnej wystawie kilku jego rysunków z zeszłorocznej i utożsamianie go ze źle ocenionym pokazem.

⁹² Por.: *II Ogólnopolski Salon Zimowy*. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, styczeń – luty 1947 [Kat. wyst.], teksty: Z. Radnicki, J. Wolff, M. Włodarski. Kraków 1947.

⁹³ T. Dobrowolski, *Salon Zimowy w Krakowie*. „Odrodzenie” 1947, nr 6, s. 9.

Inną drogą do tego wniosku dochodził badacz w ramach trójgłosowej wypowiedzi na łamach „Twórczości”. Już chyba sam fakt dopełnienia recenzji obszerną analizą Salonu w szerszej perspektywie kulturowej, w kontekście zmienionej sytuacji społeczno-ustrojowej, zdaje się symptomatycznie świadczyć o zmierzaniu ku ideologizacji i instrumentalizacji krytyki. Dobrowolski dokonał – jak podkreślał – własnej, ale pretendującej do naukowego obiektywizmu oceny aktualnej plastyki polskiej, skonfrontowanej z jednej strony ze sztuką zachodnią (*notabene* specyficznie osądzoną), a z drugiej z jakoby społecznymi oczekiwaniami. Nie mógł im sprostać ani nastawiony na autonomię koloryzm, ani obrazy modernistów, jak twierdził badacz, w większości wywiedzione z ekscentrycznego, skrajnie indywidualistycznego, dekomponującego przedmioty kubizmu, choć i w tej formacji krytyk wskazywał niezaprzeczalne talenty. Problematiczna komunikatywność ich obrazów nie odpowiadała, bezdyskusyjnie zdaniem autora, predyspozycji *mas robotniczych i chłopskich* do odbioru sztuki humanistycznej, odzwierciedlającej społeczne i życiowe problemy, poruszającej uczucia i intelekt, uczącej o świecie. Nie miał też przyszłości rzekomy realizm spod znaku Pignona i Fougersona, konglomerat tradycji średniowiecza, secesji, postkubistycznej deformacji itp. *Stąd, w moim rozumieniu* – pisał Dobrowolski – **wyrazem czasu i nowej ideologii społecznej** [pogr. E.K.] *nie jest ani kubizm, ani koloryzm, ani podejmowany przez doktrynerskich czcicieli tzw. modernizmu wysiłek w kierunku indywidualistycznej deformacji przedmiotów, lecz nowy realizm, którego bogate środki mogą dopiero umożliwić pełną i ludzką interpretację świata*⁹⁴. Interesujące, że załączki takiego realizmu widział np. w malarstwie Rzepińskiego i Pronaszki, np. **postać ludzką** jako temat obrazu, **humanistycznie** traktowaną, z **obiektywizmem** i respektem dla życia **psychicznego** i fizyczności, niepoddanej deformacjom i deestetyzacji. Z walorów formalnotechnicznych realizmowi sprzyjać miało uwzględnienie **przestrzenności** obrazu (iluzja głębi), rysunkowa konstrukcja kształtu, stosowanie **zsyntetyzowanej, szerokiej plamy koloru** i **ograniczenie** skali **barwnej** jako antidotum na postimpresjonistyczną amorficzność i *nadmierną wielobarwność*, a także wprowadzenie **kompozycji** dwu- i **wielofigurowej**. Z tym ostatnim Dobrowolski wiązał – jak twierdził – kwestię tabu w dotychczasowej krytyce, tj. **tematyczności** malarstwa, mocno w tym zakresie ograniczonego, przeto bezprecedensowo w dziejach odizolowanego od **spraw społecznych** i swojego czasu. Mimo zastrzeżeń badacza, że dalszy rozwój niesprecyzowanego realizmu jest kwestią decyzji artystów, trudno nie dostrzegać w jego wypowiedzi antecedenencji postulatywnej i normatywnej krytyki, tym bardziej że ostrzegał przed *jałowym formalizmem* i niechybną ekskluzją na kulturowy margines. Podobne cechy można przypisać ówczesnym tekstom Porębskiego; choć wyznaczały postulaty i normy odmiennej, bo *eksperymentatorskiej* wersji realizmu i w innym stylu, bliskie są krytyce adwersarza arbitralnością, przekonywaniem do jedynej (wprawdzie jeszcze nie *śluszonej*) racji, a także zbliżoną do ideologii frazeologią przeciwieństw: prawdy, rozwoju, zdrowia po stronie lansowanej opcji, zaś fałszu, schyłku, regresu, upadku, zmierzchu, nawet rozkładu po przeciwnej.

Helena Blumówna wyrażała zdanie odmienne na temat, by tak rzec, lokalizacji przedmiotu w malarstwie Salonu, wykazując mianowicie, iż wszystkie prace spełniają postawione przez Dobrowolskiego warunki **realizmu**, zawierają czytelny przedmiotowy element, nie ma zatem na wystawie abstrakcji. Kwestionowała tym samym – być może przewencyjnie – ocenę poprzedniego recenzenta. Dowodziła pośrednio, że zarówno kryterium kolory-

⁹⁴ I dalej: *Nie sądzę bowiem, żeby naiwny system mnożenia trójkątów i form geometrycznych mógł ułatwić przedstawienie patosu walki, czy konstruktywnej pracy, uroku dnia powszedniego albo zwykłych uczuć ludzkich* – T. Dobrowolski, [w:] *Ogólnopolski Salon Zimowy w Krakowie. „Twórczość” 1947, z. 4, s. 107.*

styczne, jak i przedmiotowe są niewystarczające do rozróżnienia aktualnych zjawisk, gdyż dla wszystkich kolor pozostaje elementem konstytutywnym. Powtarzała jednak, że ocalenie ideału czystej sztuki i twórcze indywidualności stanowią niezbitą, progresywną kapitał, gwarantujący równoprawne współuczestnictwo polskiej sztuki w europejskiej kulturze. Tym cenniejsze było, jej zdaniem, skryształowanie się wyraźniejszych opcji artystycznych, a mówiąc inaczej, przełamanie dominacji doniosłego historycznie, ale już akademizującego się koryzmu. Nie wykluczało to uznania recenzentki np. dla Pronaszki za *Śpiewającego arlekina* czy dla Cybisa jakoby rezygnującego z kapistowskiego na rzecz własnego idiomu barwy i techniki. Z wymienianych także przez Dobrowolskiego dostrzeżeni zostali reprezentanci nowo powstałych ośrodków artystycznych, np. Józefa Wnukowa z Sopotu, czy Taranczewski, tym razem wnoszący nowatorskie elementy. *W obecności dzieła Taranczewskiego* – pisze Blumówna, nawiązując wprost do sporu o malarstwo – *obojętnym się chyba staje zagadnienie realizmu czy nie realizmu, stoimy bowiem wobec czystej rzeczywistości artystycznej*⁹⁵.

W innym tekście – części wspomnianego wielogłosu – stanowiącym jakby komentarz do recenzji, autorka przyznała, iż poszukiwanie przez nią **konkretnego**, zbędnego dla interpretacji i oceny malarstwa, było odpowiedzią na aktualne oczekiwania⁹⁶. Zawarła też istotne uwagi metakrytyczne, gdy dystansując się od krytyki postulatycznej, określiła status i cel refleksji o sztuce: *Krytyk na równi z artystami, którzy tworzą dzieła, jest związany z procesem artystycznym, bierze w nim udział, choć w inny sposób. Jego wrażliwość artystyczna jest tym sejsmografem, który rejestruje drżenia epoki. Nie wiem więc, czy wołanie krytyka o ten lub inny kierunek sztuki może mieć uzasadnienie, pierwsze słowo mają chyba sami artyści. Zadaniem krytyka sztuki jest pochwycić je i sygnalizować* [pogr. E.K.]⁹⁷. Można jeszcze dodać, że Blumówna karci tak samo przejawy wtórności i pośpiechu u nowatorów, jak zeszlowieczną, quasi-artystyczną, koniunkturalną produkcję, równie naganną jak fakt przyjęcia jej na wystawę. Demokratyzacja sztuki – wyjaśnia – nie polega na sprzyjaniu niewyrobionym gustom publiczności, ale na kształtowaniu i ułatwianiu jej dostępu do dobrych dzieł. Należy też odróżniać *szlachetny realizm* łączący temat czy nawet anegdotę z problematyką malarską (np. I. Pięnkowskiego *Sprzedawca gazet*) od banalnej czytelności (np. W. Weissa i V. Hofmana)⁹⁸. W perspektywie późniejszych faktów taka krytyka wydaje się szczególnie wymowna. Zwróćmy też uwagę na ocenę rzeźby, bo wśród dominujących rozmaitych wersji *Głów* (J. Pugeta, B. Wojtowicza, A. Mehla) recenzentka wyróżniła pracę podejmującą studium aktu męskiego (S. Marcinowa). Jak wiadomo, nagość w socrealizmie stała się tematem tabu, a zdarzała się krytyka przypominająca artystom o konieczności „ubierania” modelu. Trybutem na rzecz oczekiwań realizmu było owo niechętnie akcentowanie przedmiotu, tematyczności lub materialności, zarówno w obrazach kolorystów, jak i nowatorów. Prace Kantora i Jaremiarki stanowiły przykład różnych funkcji obiektu w strukturze obrazów, pierwszy wedle Blumówny podkreśla działanie przedmiotu, druga jego istnienie, ale w luźnym związku elementów abstrakcyjnych. Samodzielność recepcji kubizmu przypisała też Krajewskiej, Włodarskiemu, a Teresie Tyszkiewicz nawet dążenie do stworzenia kompozycji tematycznej. *Niewątpliwie ważnym momentem w malarstwie młodych* – podkreślała – *stanowi nieobojętność tematu. Otwiera to nowe drogi dla malarstwa* [pogr. E.K.]⁹⁹.

⁹⁵ H. Blumówna, *Revia malarstwa polskiego*. „TP” 1947, nr 7, s. 3.

⁹⁶ *Stwierdzenia jego przedmiotowości nie uważałabym za istotne, gdyby ostatnio nie odezwały się głosy domagające się realizmu w sztuce* – *taż*, [w:] *Ogólnopolski Salon Zimowy...*, s. 96.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 95.

⁹⁸ *Taż*, *Revia malarstwa polskiego...*, s. 3.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 12.

Porębski wyrażał podobny pogląd, z odniesieniem do ideologii społecznej, z uzasadnieniem nowatorskich poczynąń wynikłym z tez Manifestu Młodych Plastyków. Umieścił je na szerokim tle *ogólnej pauperyzacji materialnej i duchowej społeczeństwa*, kryzysu kultury okresu przejściowego, w którym *sztuka została zawieszona w społecznej próżni*. Podtrzymując więc niejako tezę Dobrowolskiego o społecznej izolacji twórczości, na podstawie prac Salonu próbował wskazać tendencje obiecujące zmianę sytuacji. Zarówno u kolorystów, nazwanych akademikami, jak i u eksperymentatorów Porębski uznawał realny przedmiot za podstawę działań. W pierwszym jednak przypadku naturalistyczne widzenie miało być punktem wyjścia do barwnych spekulacji powodowanych *żenująco podmiotowym egotyzmem*, do samolubnego (aspolecznego) indywidualizmu wizji, w drugim przedmiot pojawiał się w procedurze – jak ją nazywał – *obrazotwórczej*, wyobrażeniowej, koniecznej wobec pojawienia się nowego typu wyobraźni, właściwej najbardziej aktywnej formacji społecznej. Zwróćmy przy tym uwagę na postulatywny i kategoriyczny ton wypowiedzi, bliski impulsywnej retoryce stworzonego z Kantorem programu Grupy: *Wyobrażenia klas pracujących, ożywiając się w miarę postępu cywilizacji, oświaty i kultury, szukać będzie form naoczności uchwytnej i trafnych [...] najprostszych obrazowych rewelacji, nie zaś akademickich protokołów bardzo specjalnego przeżywania. Żądaniom tym [...] odpowiedzieć będzie musiała i nastarczyć* [pogr. E.K.] *obrazotwórcza, konstruktywna wyobraźnia artysty*¹⁰⁰. Kreatywna imaginacja – twierdził krytyk – zmierza zawsze do anektowania rzeczywistości, jest swego rodzaju techniką jej ujarzmienia, dlatego nawet obraz zaskakujący, skrót, zestawienie są efektem postawy *zdecydowanego realizmu*. Tę właśnie intencję odbudowania obrazotwórczej wyobraźni przypisywał, wprawdzie niekompletnej, biorąc pod uwagę jesienny pokaz Młodych Plastyków¹⁰¹, ale znacznie poszerzonej reprezentacji nowatorów. Kantora, Jaremię, Świdarskiego oceniał jako bardziej ostrożnych eksperymentatorów, Tyszkiewiczowej i Włodarskiemu przypisał zbyt pośpiech, ale ogólnie wyrażał wiarę w potencjalność tych poszukiwań, pozostawiając przyszłości ostateczny rezultat i ocenę. Zauważmy, że wkrótce, mimo prewencyjnych zabiegów, to malarstwo akademików-kolorystów będzie usiłowało sprostać socrealistycznym normom i wyrazić epokę, a nowatorskie zniknie z oficjalnych wystaw (a były tylko takie).

Jak widać z omówionych tekstów, w krytyce aspirującej do postulatycznej nie było już daleko do normatywnego realizmu, zaś krytyka komentująca usiłowała realizm nowoczesny skojarzyć z szeroko pojętą przedmiotowością, a i tutaj motywacje nie były wolne od odniesień do społecznej, na razie niesprecyzowanej ideologii, może nawet akcentowanych celowo dla uzasadnienia artystycznych poszukiwań. Jacek Puget w roli recenzenta Salonu krótką wypowiedź poświęcił zagadnieniu krytyki, przede wszystkim podając w wątpliwość jej możliwości (nie tylko tej niekompetentnej, której nonsensowne frazesy przytaczał z bieżącej prasy, ale także fachowej), bo z istoty skazanej na wtórność **wobec** dzieła. Rzeźbiarz widocznie nie przewidywał bliskiej już, kuriozalnej sytuacji, gdy wyposażona we władzę krytyka usytuuje się **przed** sztuką, oznajmiając twórcom swoje żądania, kiedy stwierdzał: *Teoria nigdy nie dogoni twórczości tak jak wiedza nie dogoni życia, którego jest częścią*¹⁰². Rola krytyki mediacyjnej widział raczej w sugerowaniu odbiorcy reakcji na dzieło, eksplikacji zawartych w nim problemów, analizie walorów.

W recenzji Jerzego Maliny można odczytać prokolorystyczne sympatie, przy nieco innej konfiguracji wartości: z bezkompromisowością i indywidualizmem Cybisa na pierw-

¹⁰⁰ M. Porębski, [w:] *Ogólnopolski Salon Zimowy...*, s. 113.

¹⁰¹ W Salonie nie wzięli udziału Brzozowski, Nowosielski, Mikulski i Skarżyński.

¹⁰² J. Puget, [w:] *Ogólnopolski Salon Zimowy...*, s. 115.

szym miejscu, impresjonistyczną *szlachetnością* Eibischa, dekoracyjnością Fedkowicza itd. Autor zresztą zastrzega, że *chroniczne powtarzanie* tych samych nazwisk w kolejnych omówieniach nie jest wolą krytyki, ale wynikiem *układu sił* w polskim malarstwie. Termin *realizm* Malina stosuje w dwóch wariantach, pozostawiając – jak pisze – najbliższej przyszłości rozstrzygnięcie, który z nich lepiej odpowie na *wołanie epoki wielkich przemian społecznych*¹⁰³. Opcję naturalistyczną jego zdaniem reprezentował Rzepiński, dochodzący do przedmiotowości poprzez formy natury; zauważmy, że naturalizm oznacza tu inną jakość niż potępiany później, beznamiętny, chłodny, fotograficzny obiektywizm. Drugi wariant to *realizm spotęgowany*, np. prac Kantora, a więc deformacja, uproszczenia, synteza, *plastyczne myślenie* wyróżniające twórczość przywódcy grupy, znacznie już – co rokowało nadzieje – poszerzonej, choć niejednolitej. Mimo czytelnych nawiązań, mieszania konwencji i wpływów, u wszystkich eksperymentatorów krytyk doceniał aspiracje i powagę zamierzeń. Zaznaczmy, że wśród obiecujących eksperymentatorów, oprócz wymienianych najczęściej, znaleźli się Krajewscy.

Postulat realizmu, ani wywiedzionego z koloryzmu jak w interpretacji Dobrowolskiego, ani nowatorskiego promowanego przez Porębskiego, nie oznaczał wszak akceptacji socrealizmu w wersji znanej z kontaktów ze sztuką radziecką¹⁰⁴. O stosunku polskiej krytyki do realizmu socjalistycznego świadczyć może ocena wystawy grafiki, akwarel i rysunków radzieckich, w końcu 1946 roku prezentowanej w krakowskim TPPS. Jerzy Malina, choć zaznaczył życzliwe zaciekawienie i uznanie dla osiągnięć sąsiadów, powątpiewał jednak, czy hasło uprzywilejowanego *pełnokrwistego realizmu*, zadekretowanego partyjnym ukazem w latach 30., istotnie zostało zaakceptowane tak, jak ma sugerować wystawa. Wyraziwszy uznanie dla technicznej biegłości, styl większości prac nazywał *niedokrwestym realizmem*, kopiowaniem fotografii, czego przykładem miał być jeden z portretów Stalina [sic!]. Istotna dla założenia tego rozdziału jest właśnie owa postawa wątpienia zarówno w artystyczne racje kierunku, jak i w przekonanie i entuzjazm towarzyszące jego uprawianiu; później, jak wiadomo, wiara w słuszność doktryny była *conditio sine qua non* dla krytyka-przewodnika i nauczyciela, a dzieła radzieckie niedoścignionym wzorcem. W recenzji, co więcej, czytelne jest protekcyjne poczucie wyższości reprezentanta sztuki niekępowanej odgórnymi nakazami, utrzymującej kontakty z Zachodem, a nawet – o czym była mowa powyżej – znajdującej się w europejskiej czołówce. *Dla widza* – stwierdza Malina dyplomatycznie – *pojmującego zupełną swobodę wypowiedzi artysty jako nieodzowny warunek kształtowania się oblicza każdej sztuki, ceniącego formę tej wypowiedzi i środki wyrazu najwięcej wówczas, gdy są one najbardziej osobistą wartością autora dzieła, niesprzysługujący takiemu rozwojowi klimat musi się wydać surowym*¹⁰⁵. Jak się okaże, stanowisko bardziej kompetentnego doradcy zajmie później polska krytyka wobec sztuki krajów bloku sowieckiego i „postępowej” w krajach kapitalistycznych, tyle że z pozycji socrealistycznego lidera, korzystając z własnego doświadczenia i zalecając niekiedy głębsze czerpanie z osiągnięć ZSRR. W 1946 roku Malina doradzał twórcom radzieckim skorzystanie z osiągnięć europejskiej sztuki nowoczesnej, mniej chorobliwej niż się oficjalnie głosi. Być może należy odczytać tę aluzję głębiej, nie tylko pod adresem kłamliwej propagandy, ale i samej wystawy, która właśnie ukazuje sztukę prawdziwie odhumanizowaną i patologiczną. Zwróćmy wreszcie uwagę na poświadczającą jeszcze niereżimowy charakter recenzji obecność terminu *soc.realizm* (i jego nietypową pisownię), a więc w brzmieniu

¹⁰³ J. Malina, *Ogólnopolski Salon Zimowy. Kraków, styczeń-luty 1947*. „PA” 1947, nr 3, s. 4.

¹⁰⁴ Por. W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod...*

¹⁰⁵ J. Malina, *Wystawa grafiki, akwarel i rysunków artystów Związku Radzieckiego*. „PA” 1946, nr 11-12, s. 13.

w literaturze 1. połowy lat 50. niepożądanym i pojawiającym się dopiero pod koniec tego okresu w ramach krytyki doktryny, także jako symptomat jej demontażu.

Istotę realizmu analizował też Czesław Miłosz w refleksjach nad nowojorską kolekcją *Art of this Century* Peggy Guggenheim. Wiara w istnienie obiektywnego świata rzeczy, łącząca tak odmienne ideologie, jak – według określenia poety – marksizm, katolicyzm i egzystencjalizm, nie może zatem stanowić wyróżnika, tym bardziej że rzeczywistość jest dynamiczna, zatem – dodajmy – realizm mimetyczny jest ograniczony do powierzchownej, doznaniowej rejestracji chwilowego wyglądu (*notabene* to stary problem, na który własną odpowiedź znaleźli mieniący się realistami impresjoniści). Pominawszy szczegóły rozważań, np. kwestię różnic między klasycyzmem a realizmem, zwróćmy uwagę na wnioski poety z obserwacji zjawisk w Ameryce, choć jeszcze wtedy pozycja USA w świecie sztuki była przezeń problematyzowana, a artystyczna przyszłość Europy wiązana z Francją, dotkniętą wraz z całym kontynentem powojennym wyczerpaniem. *Tymczasem* – pisał Miłosz, obserwując najnowszą sztukę Murzynów, Kubańczyków czy Meksykanów – *na drugim kontynencie widać pęd do barwy, śmiałość, gwałtowność, rozrzutność. Tych, dla których szarość i nuda w sztuce kojarzy się z „postępowością polityczną”, mogą uspokoić. Właśnie postępowo artystycznie sztuka łączy się na kontynencie amerykańskim z pojęciem postępu politycznego i np. malarstwo Meksyku i Kuby jest potężnym czynnikiem walki o przyszłość tych krajów*¹⁰⁶. Słuszność i przewidywalność wniosków natury ogólnej wiąże się tu ze swoistą, wskazywaną już u innych, nadzieją na utrzymanie twórczego pluralizmu oraz z założeniem różnorodności realizmu utożsamianego z postępem i odkrywczością.

W czerwcu 1947 roku odbył się w Poznaniu kolejny ogólnopolski Salon sztuki¹⁰⁷, o którym Helena Blumówna pisała, że *uwzględnia wszystkie kierunki, a nawet modernizm – we wszystkich postaciach postekubizmu i abstrakcjonizmu – jest na nim reprezentowany liczniej niż na poprzednich*¹⁰⁸. Recenzję zdominowały jednak zagadnienia koloryzmu, wciąż uznawanego za najbardziej samodzielny nurt, bo młoda awangarda, choć godna bacznej uwagi, przejawiała jeszcze wtórność. Dlatego na pierwszy plan znowu wysunęły się nazwiska Pronaszk, Taranczewskiego, Cybisa, Rzepińskiego. Nawiązania do dyskusji o realizmie recenzentka uznała za wystarczające w poprzednich wypowiedziach odstępstwo od deklarowanej zasady krytycznej niezależności, by ją tym razem w pełni zachować. Dlatego np. *nyczenie rytmu epoki* przez fascynującą ją bodaj najbardziej malarstwo Pronaszk opisywała w kategoriach syntezy formy w dążeniu do absolutu, konstrukcji porządkującej nawet kolor (*Pierrot i Kolombina*), abstrakcyjnej przestrzenności (*Martwa natura z gitarą*), anaturalistycznej kolorystyki. Kult formy i nawrót do abstrakcji miały decydować o uznaniu eks-formisty za reprezentanta najnowszych, obserwowanych na Zachodzie tendencji plastyki. Podobnie w pracach Taranczewskiego – kolor zespolony ze światłem, a jeśli materialność, to przełożona na strukturę barwnych plam (*Martwa natura ze świątkiem*) decydowały o nazwaniu odkrywczą twórczości dawnego pryzmatowca. U Cybisa – jego *Akt* autorka mianowała *jednym z najpiękniejszych obrazów polskich naszych czasów*¹⁰⁹ – stwierdzała właśnie odprzedmiotowienie motywu, a realizm i przedmiotowość Rzepińskiego oceniała jako jeszcze nie w pełni opalone nawet w najlepszym z nowych obrazów (*Akt w kapeluszu*). Wśród liderów wystawy wymieniała jeszcze Rudzką-Cybis, Radnickiego, Marczyńskiego, Wasilkowkiego, zaś Wolffa

¹⁰⁶ C. Miłosz, *Abstrakcja i poszukiwania*. „Odrodzenie” 1947, nr 7, s. 4.

¹⁰⁷ Por.: 3. *Ogólnopolski Salon, malarstwo, rzeźba, grafika. Katalog*, wstęp. S. Szczepański. Poznań 1947.

¹⁰⁸ H. Blumówna, *Salon Ogólnopolski w Poznaniu*. „Twórczość” 1947, z. 9, s. 108.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 110.

zgałiła za regresywny nawrót do tradycji łłodopolskich¹¹⁰. W ramach *szczególnej uwagi*, która – jak twierdziła – naleŹy się sztuce poszukujĄcej, Blumówna wskazywała niejednolitość formalną i rozbieŹność pokoleniowĄ oraz znikomość abstrakcji (StaŹewski, Wegner). Akcentowała zwiĄzki niektórych twórców z koloryzmem, innych z kubizmem (m.in. *uspokojeni* juŹ Krajewscy), Nowosielskiego chwaliła za monumentalizm formy, kolor i fakturę. Recenzentka wyraŹnie starała się uobecnić wszystkich nowatorów, wyróŹnić syntetyczną uwagĄ, zaznaczajĄc niepełność awangardowej reprezentacji¹¹¹. MoŹna powiedzieć, Źe zgodnie z załoŹeniem krytyczka przyjmuje zabiegi aksjologiczne jako czynnik porzĄdkujĄcy w obrębie najpierw sklasyfikowanych zjawisk. Recenzja miała jednak nie tylko funkcję informacyjną i selekcyjno-wartościujĄcĄ, ale teŹ spełniać w imieniu odbiorcy i uprawomocnione jego oczekiwaniami procedury korekcyjno-wyjaśniające, kierowane nawet personalnie do twórców. W tej „społecznej” reprezentacji i legitymizacji moŹna by upatrywać samookreślenia krytyki w zmienionych powojennych warunkach, np. przy reprimendzie, z obowiązku udzielonej artyście za powielanie fugeronistów, autorka wyjaśniała: *SŹwacz czuje się Źapewne pokrzywdzony, Źe nie spotyka się z uznaniem, ale niechŹe zrozumie, Źe trzeba najpierw Źaufać szczerości jego własnych przekonań*¹¹². Pod adresem J. Pugeta kierowała pytanie o absencję na wystawie, motywujĄc je prawem społeczeństwa do dzieł zdolnego rzeźbiarza, Karnego rozliczała z tylko jednej dobrej, ale przedwojennej rzeźby (*Głowa kobiety*). Gwoli skrupulatności warto wspomnieć drugĄ recenzję Salonu, która potwierdza zarysowaną wyŹej konstelację, z podobnym zestawem nazwisk kolorystów i awangardzystów. Zwróćmy jednak uwagę na szczegóły nie tylko językowy w tekście Stanisława Ciechomskiego, który grupę nowatorów nazywa *formistami*. Formalizm – bo takowy najpewniej naleŹy rozumieć pod określeniem od nazwy międzywojennej grupy – nie oznacza tu jeszcze nagannej opozycji wobec realizmu, lecz poszukiwanie *nonych stosunków ŹachodŹących między przedmiotami i ideami*¹¹³. Ów *formizm* stanowił więc wspólny mianownik łódzkiej awangardy, krakowskich „nowoczesnych” i warszawskich nowatorów, w tym Krajewskich.

Choć wydaje się, Źe sympatie Blumówny znajdujĄ się po stronie klasyków formacji kolorystycznej, to jednak rola *sejsmografu* kazała jej z satysfakcją przyjmować postawy odmienne, świadczĄce o wielostronności poszukiwań, uznawać za warunek niezbędný swobodę kontaktów i wymiany idei ze sztukĄ zachodnią. W ich wojennym ograniczeniu widziała przyczynę wtórności widocznej jeszcze w działaniach młodej generacji, tym bardziej więc doceniała przejawy samodzielności i intuicyjnego paralelizmu wobec aktualnych zjawisk na Zachodzie, głównie we Francji. Wszystko to potwierdza, jedna z nielicznych przynajmniej w skali ogólnopolskiej, recenzja wystawy połączonych sił Grupy Młodych Plastyków, łódzkiej awangardy i warszawskiego Klubu Młodych Artystów i Naukowców w dawnej siedzibie warszawskiego IPS-u¹¹⁴. Ekspozycja odbywała się w zmieniającej się juŹ sytuacji, po znamiennym przemówieniu Bolesława Bieruta na otwarciu radiostacji we Wrocławiu (w listopadzie 1947 roku)¹¹⁵. MoŹna je uznać za pierwowzór późniejszego hierarchicznego,

¹¹⁰ Artysta wystawiał *Stońecznyki*, pejzaŹe *Wieś I i II*, *Saska Kępa I i II*, *Droga*. Katalog, s. 22, nry 499-502.

¹¹¹ W Poznaniu nie wystawiali m.in. Kantor, przebywajĄcy na stypendium w ParyŹu, i Jaremianka.

¹¹² H. Blumówna, *Salon Ogólnopolski...*, s. 113.

¹¹³ A. Ciechomski, *Trzeci ogólnopolski salon plastyki*. „Odrodzenie” 1947, nr 31, s. 5.

¹¹⁴ H. Blumówna, *Wystawa młodych plastyków*. „Twórczość” 1948, nr 2.

¹¹⁵ Por. m.in.: B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy...*, s. 52-53; autorka cytuje (za „KuŹnicĄ” 1947, nr 47, s. 4) m.in. znamienny fragment przemówienia: *naród ma prawo stawiać swoje wymagania twórcom, a jednym z podstawowych wymagań jest, aby głębszy nurt utworu, jego cel, jego Źamierzenia odpowiadały potrzebom ogółu, aby nie budziły Źwątpienia, gdy potrzeba Źapału i wiary w Źwycięstwo, aby nie apoteozowały depresji, gdy naród chce Źyć i działać*.

dość skomplikowanego podziału w obrębie krytyki: na wydającą zalecenia i postulaty dla twórczości oraz bezpośrednio je od twórców (także samych siebie) egzekwującą. Relacje ze zjazdów, konferencji, narad istotnej części życia kulturalnego¹¹⁶, niezbędnej do funkcjonowania omówionego dalej systemu panoptycznego, można nazwać rodzajem **krytyki ceremonialnej** i rytualnej. Jej funkcją jest opis i interpretacja zdarzeń inicjowanych przez władzę w celu autokreacji, okazania swej zwierzchności i potencjału, a także instytucjonalizacji i poddańczości sztuki i twórców. Zwróćmy uwagę, że „Przegląd Artystyczny” w relacji z obrad 3. Walnego Zjazdu Delegatów ZZPAP, przebiegających pod znakiem „wrocławskiej mowy” prezydenta, zamieścił jako motto te jej fragmenty, które mówiły o potrzebach wysokiej sztuki ze strony robotniczo-chłopskiego odbiorcy, o możliwościach jej społecznego oddziaływania oraz porozumienia międzynarodowego i potrzebie szerokich kontaktów artystycznych. Wszystko to musiało brzmieć obiecująco, choć w przekazie pojawiły się fragmenty niepokojących wypowiedzi, np. Włodzimierza Sokorskiego, ówczesnego sekretarza Centralnej Komisji Związków Zawodowych, czy Bohdana Urbanowicza, dyrektora Departamentu Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, a niebawem uczestnika I Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Sokorski np. gwarantował poprawę materialnej sytuacji plastyków pod warunkiem, że dokonają *przewartościowania szeregu pojęć zgodnie z duchem czasu*¹¹⁷. Urbanowicz wprawdzie przyznawał artystom prawo do bezinteresownej twórczości, ale zarazem podkreślał społeczny kontekst jej funkcjonowania, a zdanie, że *wolność wszelkiej twórczości musi być rozumiana jako zjawisko socjologiczne*, mogło wskazywać na chęć jej administracyjnego ograniczenia. Ciąg dalszy wypowiedzi nie budził już wątpliwości co do intencji władzy, zawierał też odniesienia metakrytyczne, inaczej mówiąc wytyczne dla krytyki: *Po trzech latach dyskusji i autonomicznego rządzenia się plastyków ustaliły się kryteria, co jest formalnie dobre, a co złe. Nadszedł czas wysłuchania głosów nie stawiających sobie za cel główny prymatu czystego malarstwa*¹¹⁸. Według relacji dwuznacznie, lecz odwrotnie wypowiadał się Czesław Rzepiński, przypomnienie obowiązków artystów wobec państwa łagodził żądaniem mandatu zaufania dla twórców, obdarzonych z istoty społecznym instynktem i zdolnych nawet zastąpić polityków, nieobecnych w oficjalnym dyskursie. Sprawozdaniu towarzyszył tekst uchwalonej na zjeździe deklaracji, w której m.in. definicja twórczej wolności legitymizowała krytykę postulatyczną i egzekutywną¹¹⁹. W przyszłości miały zostać wyraźniej sprecyzowane pytania, jakie krytyka powinna stawiać artyście w imieniu *mas ludowych*, a zwłaszcza władzy i partii mieniającej się ich reprezentantem. Uwaga poświęcona tekstom związanym z obradami 3. Zjazdu ZPAP jest uzasadniona po pierwsze treścią wypowiedzi, w której zawierały się elementy istotne dla plastyki i krytyki, a po drugie językiem i rytualną formułą, stopniowo wypierającą półoficjalne odmiany krytyki, tj. listu, relacji z prywatnego spotkania z artystą itp.

¹¹⁶ O tego typu zgromadzeniach pisarzy pisze M. Zawodniak, *Zjazdy, narady, konferencje. O pewnej formie życia literackiego*, [w:] tenże, *Tętno i przeszłość. Studia o życiu literackim socrealizmu*. Bydgoszcz 2007, s. 51 nn.; na s. 53 stalinowska definicja i funkcja konferencji: jasna odpowiedź na pytania (1), które umacniają partię (2) w zwartą i zjednoczoną, prowadzącą lud do zwycięstwa. Autor określa te przeświadczenia mianem *mitu konferencji*. Ibidem, s. 54.

¹¹⁷ Sokorski – pisze malarz-sprawozdawca – *unikając w swej mowie sformułowań, które mogłyby budzić podejrzenie, że przychodzą na Zjazd z planami czy żądzeniami jakiejś sztuki postulowanej – nakreślił konieczność zajęcia stanowiska wobec dwóch światów: świadomości twórców i świadomości odbiorców*. M. Wątorski, *3. walny Zjazd Delegatów ZZPAP, „PA” 1948, nr 1*, s. 5.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ *Wolność twórczości* – głosiła deklaracja – *to prawo i obowiązek artysty udzielenia odpowiedzi na te problemy i pytania, jakie obudzona świadomość mas ludowych stawia artyście. Wolnym jest ten artysta, który świadomie włacza twórczość swą w postępowy nurt swojego czasu* [pogr. E.K.]. Ibidem.

Z punktu widzenia dyrektyw zawartych w przemowie Bieruta pokaz „nowoczesnych” musiał być dokładnym przeciwieństwem optymizmu, komunikatywności, ilustracji ustrojowych przemian. „Przegląd Artystyczny” zamieścił tylko niewielką wzmiankę L. Bielskiej-Tworkowskiej, nie tyle zresztą o samej wystawie, co o klubowej dyskusji o realizmie i społecznych oczekiwaniach od sztuki. Dodatkowo uwagi o prezentowanych równolegle ze zbiorowym pokazem rysunkach Marka Włodarskiego (z lat 30.) kwestionowały zasadność zapisu jakoby czystego przeżycia plastycznego w czasach, gdy epoka domaga się patosu, wzruszeń *albo komunikatywnej treści opisowej obrazu*¹²⁰. Co najmniej tyle samo uwagi co nowoczesnym sejsmograficzna krytyka (określenie Blumówny), reagująca tym razem na polityczne drgania, poświęciła grupie Powiśle, powstałej bodaj jako odpowiedź na zjazdową deklarację Urbanowicza o wsparciu projektów przełamania dominacji czystego malarstwa. Feliks Topolski podkreślał te cechy grupy (Arct, Bylina, Podoski i in.), które miały być antytezą buntu, negacji, wstrętu i pesymizmu, wiązanych z awangardą¹²¹. Anna Z. Linke, co raz częściej publikująca na łamach „Odrodzenia”, stawiała z kolei powiślan w opozycji do niechętnie postrzeganego koloryzmu: *W dziedzinie sztuk plastycznych, gdzie wybujałość zagadnień kolorystycznych formalnie wyradza się we wręcz szkodliwe sekcjarstwo, należy radośnie powitać wszelkie indywidualne lub zbiorowe próby nawiązania kontaktu z rzeczywistością*¹²². W innym miejscu autorka atakowała krytykę, jej zdaniem spolaryzowaną wokół określonych programów estetycznych i tworzącą wraz z nimi negatywne *sytuacje słowno-plastyczne*: hermetyczną (*nazwomanią*) refleksję awangardy, subiektywną, doznaniową krytykę sensualnego malarstwa francuskiej proveniencji, wreszcie mętną, nieprzygotowaną do tej funkcji literaturę na temat sztuki realistycznej¹²³. Nie trzeba dodawać, że taka metakrytyka mogła być sposobem oczyszczania przedpola dla jakoby naukowej, normatywnej krytyki socrealistycznej i odautorskim uzasadnieniem własnej pozycji. Stopniowo więc krystalizuje się socrealistyczny system kryteriów: realizm, komunikatywność, deklaratywność kojarzone są pozytywnie z optymizmem, zdrowiem, postępem i rodzimością, sztuka nowoczesna (i sprzyjająca jej refleksja) z patologią, negacją, regresem, schyłkiem, hermetyzmem, kosmopolityzmem.

Pisząc o warszawskiej wystawie „nowoczesnych” – by wrócić do głównego wątku – Blumówna próbowała wykazać bezzasadność niechęci do młodego polskiego modernizmu i zarzutów wtórności, choć jak wiadomo, to nie artystyczne względy były tego przyczyną. Obecnością przedstawicieli międzywojennej i zrazem członków międzynarodowej awangardy (Strzemiński, Stażewski, R.K. Witkowski)¹²⁴ dowodziła znaczenia wystawy wpisanej w kontekst ogólnej przebudowy świadomości. Zauważmy, że Blumówna uznała manifestację nowoczesności za określenie postawy ideowej, deklarację zaangażowania, *uzgodnienia rytmu sztuki z ogólnym rytmem epoki*¹²⁵. W takim ujęciu koncentracja twórczej uwagi na zagadnieniach czysto plastycznych jawiła się jako wyraz głębokiej odpowiedzialności „nowoczesnych”, rodzaj społecznego zobowiązania. Dlatego, jak się wydaje, autorka swoją zasadę charakterystyki poszczególnych indywidualności – tym razem w podziale środowi-

¹²⁰ L. Bielska-Tworkowska, *Na marginesie wystawy w dawnym IPS*. „PA” 1948, nr 2, s. 9.

¹²¹ F. Topolski, *Wyznanie malarza*. „Odrodzenie” 1948, nr 7, s. 1-2. W skład grupy wchodził także m.in. T. Roszkowska, B. Linke, E. Kokoszko, W. Jastrzębowski.

¹²² A.Z. Linke, *Nowe wystawy plastyków*. „Odrodzenie” 1948, nr 19, s. 8.

¹²³ Taż, *Wystawa grupy „Warszawa” w SARPie*. „Odrodzenie” 1948, nr 24, s. 7.

¹²⁴ Szerzej o udziale Witkowskiego i kontekście wystawy por.: J. Antos, *„Pragnę jeszcze ostatnią pieśń wysłuchać i pokazać pazury”. Późna twórczość Romualda Kamila Witkowskiego (1945-1950)*, [w:] *Figury i figuracje*, red. M. Kitowska-Lysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński. Warszawa 2006, s. 220 nn.

¹²⁵ H. Blumówna, *Wystawa młodych plastyków...*, s. 118.

skowym – realizowała, wskazując dynamikę postawy, symptomy przemian i oczekiwanego postępu. Na przykład u Kantora adaptacja doświadczeń kubizmu, abstrakcji i nadrealizmu miała prowadzić do przeorientowania środków w poszukiwaniu optymalnego wyrazu rzeczywistości. Ten cel widziała też u innych: Szwacza, Brzozowskiego, Bunscha, bliskiej abstrakcji Maziarskiej, postkubistycznego Skarżyńskiego; osobne miejsce – kontynuując wcześniejsze spostrzeżenia – poświęciła redefinicji secesji przez Jaremię. W środowisku warszawskim, któremu patronował Witkowski, wyróżniła np. M. Bogusza, E. Łunkiewicz, z Łodzi m.in. wskazała Wegnera, Tyszkiewiczową, wspomniła uczestników ze Szczecina, Pabianic (L. Kunę), Poznania (A. Lenicę). Interpretacją rysunków Strzezińskiego dowodziła ich poczesne miejsca w polskiej i odosobnionego w europejskiej sztuce. Szczegóły są tu o tyle istotne, że sama analiza wystawy i dzieł uczestników w perspektywie wartości niezależnych od ideologii i w relacji z kulturą zachodnioeuropejską odróżnia tę recenzję, jedną z ostatnich już poświęconych sztuce nowoczesnej, od tendencyjnych opowieści, a niektóre nazwiska znikną na kilka lat z krytycznych wypowiedzi. Usprawiedliwianie racji artystycznych i ich autonomii zgodnością z wyzwaniem epoki wpisuje jednak recenzję Blumówny w układ zmian polityki kulturalnej.

Ponieważ w znamiennej przemowie Bieruta na otwarciu radiostacji we Wrocławiu pojawiły się kolejne elementy determinujące treści i formy presocrealistycznego dyskursu, można traktować ją jak rodzaj cezury; zatem tytułem podsumowania określimy pokrótce idiom wczesnej powojennej krytyki, już uwarunkowanej tezą o społecznych powinnościach sztuki. Po pierwsze, definiuje ją sam fakt postawienia problemu natury estetycznej (czy ściślej: plastycznej), który – po drugie – bywa rozpatrywany w formie ogólnych rozważań jako kwestia kluczowa, jak w przedstawionym sporze o malarstwo, ale przenika też do krytyki bieżącej, praktycznej lub użytkowej. Stanowić to może załączek późniejszego hierarchicznego podziału socrytyki na taką, którą nazywam dalej prawodawczą i wykonawczą. Jednak rozbieżności, ów spór dzielący strony na zwolenników instrumentalizacji sztuki i wyznawców autonomii, niewykluczających wszak potrzeby przemian, stanowi o pluralizmie ówczesnej refleksji, antytezie obowiązującej później jednogłosowości. Ponadto w owej wczesnej fazie krytyce – nawet tej zmierzającej do instrumentalizacji sztuki – nieznanym jest kształt realizmu, łączy ona postulatowość, ambicję wyprzedzania twórczości z oczekiwaniem na rezultat artystyczny, wobec którego dokona zabiegów teoretycznych. Wynika z tego akceptacja różnych rodzajów plastycznej wypowiedzi, z nieco niecierpliwymi holdami dla dominującej twórczości kolorystów, w której co przeczniej poszukują symptomów „nowego”.

Różna jest zatem krytyka także pod względem formalnometodologicznym. Obok rzeczonych już rozważań problemowych, niekiedy z zamierzenia polemicznych lub wielogłosowych recenzji, jak powiedzieliśmy – także zwykle zawierających elementy aluzyjne lub wprost dyskusyjne, zdarzają się formy mniej konwencjonalne, listy, doniesienia z wizyt na wystawach w ośrodkach krajowych o znanej tradycji, ale i też nowo zagospodarowywanych polską kulturą, o niewątpliwym znaczeniu politycznym¹²⁶. Z korespondencji zagranicznych przykładem może być relacja z wystawy UNESCO w Paryżu, zredagowana w formie listu obserwatora i zarazem uczestnika polskiego działu do redaktora naczelnego „Przeglądu Artystycznego”. Połączenie formuły prasowej korespondencji z epistolografią gwarantowało większą swobodę opinii, nie tracącej wszak na kompetencji i wnikliwości, a osobisty charakter mógł działać bardziej przekonująco, gdy np. oceniając brytyjską część ekspozycji

¹²⁶ Np. *Listy z Wybórów* Kazimierza Barnasia na łamach „Twórczości” czy Stefana Flukowskiego w „PA”.

zwrotem: *to nie chcę takiego humanizmu. Dość mam kalek*¹²⁷, autor kwestionował utożsamianie tej tendencji w sztuce z modą na martyrologiczną tematykę. I w takiej pozornie mniej zobowiązującej krytyce znalazły się twierdzenia, w których aluzja do prób podejmowania artystycznych decyzji poza światem sztuki nie budzi wątpliwości¹²⁸. Obok klasycznych monografii – np. studiów Dobrowolskiego o Kotsisie, Gierymskim, Bożnańskiej¹²⁹, recenzji z wystaw indywidualnych¹³⁰ – pojawia się kameralna, osobista refleksja, jak Romana Zrębowicza wspomnienie wizyty w pracowni Cézanne’a w Aix, także zresztą z tezą, gdyż dzieło Prowansalczyka służy jako weto przeciw źle pojętemu realizmowi¹³¹. Inna odmiana krytyki monograficznej, łącząca dyskurs oficjalny z konfesyjnym, to wspomnienie o Szermentowskim, zredagowane jak odczyt dla mieszkańców rodzinnej wsi malarza, wygłoszony przez wnuka, Eugeniusza Szermentowskiego¹³². Obok zwartych, różnych w stylu tekstów, dialogi, wywiady, rozmowy, dwugłosy, a nawet sztuka teatralna¹³³, wiersze o malarzach i ich dziełach decydowały o wielorakości i swoistej atrakcyjności krytyki, skierowanej – dodajmy dla podkreślenia kontrastu z późniejszą literaturą – przede wszystkim do odbiorcy, *konsumenta* sztuki, później wobec przeczuwanych ingerencji także do decydentów politycznych. Reprezentacji różnych poglądów i punktów widzenia, niemożliwej w okresie twardego socrealizmu i obowiązującej zasady jednomyślności i dyscypliny, służyła np. wywiedziona z platońskiej tradycji wymiany myśli, forma krytycznego dialogu. Jako późny już przykład o wyraźnie prewencyjnym przesłaniu można podać rozpisaną na dwie odsłony „Rozmowę Laika z Malarzem”. Jej autor, Władysław Lam, dyplomatyczną, asekuracyjną koncepcję nowoczesnego realizmu bez granic wyluszczał na przykładach reprezentujących różne stopnie artystycznej świadomości. Replikami Malarza przekonywał o dezaktualizacji i anachronizmie malarstwa narracyjnego i ilustratorskiego, eksplikując twórczością m.in. Cézanne’a, Matisse’a, Bonnard realizm jako selekcję, wybór i porządkowanie

¹²⁷ K. Tomorowicz, *Wystawa międzynarodowa sztuki współczesnej „Unesco”*. Muzeum Sztuki Współczesnej – Paryż. „PA” 1947, nr 4-5, s. 2.

¹²⁸ Odpowiadając na pytanie o adresata wystawy, autor stwierdza, że publiczność winna jak najliczniej oglądać obrazy, ale jej oceny nie mogą mieć większego wpływu na sztukę: *Wydaje mi się, że jedynie sami artyści [...] mogą mieć najpewniejszy i bezpośredni wpływ na bieg twórczości plastycznej w swoich krajach*. Ibidem, s. 3.

¹²⁹ Np.: T. Dobrowolski, *Tkaniny Heleny i Stefana Gałkowskich*. „Twórczość” 1945, z. 5; tenże, *Olga Bożnańska*. „PA” 1946, nr 2; tenże, *Aleksander Kotsis...*; tenże, *Maksymilian Gierymski*. „PA” 1947, nr 1-2; K. Winkler, *Tytus Czyżewski – formista*. „PA” 1946, nr 6; K. Wyka, *Rehabilitacja bardzo częściowa* [o rysunkach Norwida]. „PA” 1947, nr 3; tenże, *O malarstwie Wyspiańskiego*. „PA” 1948, nr 1; J.E. Dutkiewicz, *Śp. Bogdan Treter*. „PA” 1947, nr 3; J. Wolff, *Pierre Bonnard*. „Twórczość” 1947, z. 7-8; H. Blumówna, *Olga Bożnańska*. „Twórczość” 1946, z. 3; też, *Stanisław Ostoja Chrostowski*. „PA” 1948, nr 1; M. Flukowska, *Paul Gauguin malarz Oceanii*. „PA” 1948, nr 6-7; J. Kott, *O Leonie Chwistku*. „Odrodzenie” 1948, nr 26.

¹³⁰ K. Wyka, *Na wystawie Bożnańskiej*. „PA” 1946, nr 3; M. Rogoyska, *Wystawa Marka Żuławskiego*. „PA” 1946, nr 6; R. Zrębowicz, *Paleta Marka Żuławskiego*, ibidem; Z. Kępiński, *Wystawa zbiorowa Jana Cybisa*. „PA” 1948, nr 4-5.

¹³¹ R. Zrębowicz, *Pogromca naturalizmu. W 40-tą rocznicę śmierci Pawła Cézanne’a*. „PA” 1946, nr 11-12.

¹³² E. Szermentowski, *Wielki pejzażysta*. „PA” 1946, nr 10; polityczno-społeczne odniesienia są tu oczywiste, bo chodzi o miejscowość na „odzyskanym Zachodzie”, która po perswazji autora zmienia nazwę z niemieckiej Boltenhagen (autorowi nie chodziło chyba o miejscowość niedaleko Lubeki) na Wola Szermentowska, ponadto ma to być przykład popularyzacji sztuki wśród wiejskiej ludności, którą prelegent m.in. przekonuje o malarskich walorach obrazów dziadka.

¹³³ Mowa o sztuce Stefana Flukowskiego *Gwiazda dwóch horyzontów*, poświęconej Tycjanowi, publikowanej w „PA” w 1946 roku; por. też: M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie. Rozmowa z Czesławem Miłoszem*. „PA” 1946, nr 1.

chaosu świata, plastyczne ujawnianie i wyrażanie tym samym głębokiego, humanistycznego sensu¹³⁴.

Nie podlega jeszcze dyskusji w ówczesnej literaturze konieczność kontaktów z zagranicą, a więc i takiej krytyki, jak wiadomo, ograniczonej na początku lat 50. do wąskiego marginesu, przy dominacji holdowniczej krytyki proradzieckiej. Zwłaszcza pierwsze roczniki „Przeglądu Artystycznego” obfitują w artykuły przeglądowe o sztuce w Europie, monografie twórców, informacje o polskich artystach za granicą, korespondencje, przedruki z czasopism zagranicznych itp. Wiąże się to także ze wskazanym pluralizmem form wypowiedzi, do których należała np. relacja ze spotkania z emigracyjnym artystą w jego pracowni¹³⁵. Jak wiadomo, banici traktowani jak zdrajcy, zostali objęci anatemą i milczeniem krytyki lat 1950-54, reaktywowane nawet w późniejszej fazie socrealizmu teksty aranżowane jak relacje z pracowni twórcy miały odmienny charakter od autorskich wypowiedzi. W sockrytyce, zwłaszcza priorytetowej sztuki współczesnej, dominować będzie jeden typ narracji problemowej, o określonych funkcjach, adresowanej głównie do twórców, z małym marginesem literatury monograficznej.

Potrzeba bycia na bieżąco w świecie europejskiej sztuki, nadrabiania wojennych zaległości, poszerzania wiedzy o historii i współczesności, kontynuowania tradycji podróżowania do źródeł, potwierdza się np. w rozmowach z kręgu „nowoczesnych” o usiłowaniach wyjazdów, wożach zarówno awangardzystów, kolorystów, jak i tradycjonalistów. Komentując powstanie grupy Warszawa (1947), powołującej się na tradycje realistycznej sztuki Leonarda Pékalskiego, najprawdopodobniej w reakcji na poczynania kapistów i początkujących „nowoczesnych”, Konrad Winkler pisał: *Aby znaleźć się na tej wyższej grzędzie sztuki – trzeba oddychać bodaj kilka lat promieniotwórczą atmosferą Paryża. Tam znajdzie się miarę i wagę i podnieść do mierzenia siły na żamiary. Członków grupy „Warszawa” zapakowałbym do jednego wagonu i wysłał na Zachód. Byliby mi za to wdzięczni*¹³⁶. Naturalne są więc opisy wrażeń twórców i krytyków (nierzadko w tej samej osobie – Teisseyre’a, Potworowskiego, Czapskiego, Kantora) z wizyt w zachodnich galeriach, na paryskich, weneckich, londyńskich wystawach¹³⁷. Z wydarzeniami w Polsce wiązać można np. list Kantora o rozmowie z Fougeronem na temat jego pobytu w Polsce, historycznej konieczności oddziaływania sztuki francuskiej, a nawet projektach wzajemnych relacji, jak następująca: *Proponuje, aby przy Akademii w Polsce stworzyć wolne pracownie – w których korektę przeprowadzaliby członkowie artyści francuscy. – Byłby to wpływ o wiele głębszy i istotniejszy*¹³⁸. Wydaje się, że nie tylko idea korespondencji, ale też forma, łącząca jakby dwie narracje, rozkładająca odpowiedzialność za treść na dwa podmioty, nie mogła być dopuszczona w socrealistycznej krytyce. W relacji z wystawy sztuki hiszpańskiej w Paryżu Kantor stwierdzał: *W Hiszpanii pozostali pompierzy i karierowicze. Prawdziwa, wolna sztuka hiszpańska tworzy się poza jej granicami, skupiając się głównie we Francji*¹³⁹. Helena

¹³⁴ W. Lam, *Rozmowa Laika z Malarzem*. „PA” 1949, nr 4, s. 5.

¹³⁵ Np.: S. Teisseyre, *Polscy malarze w Anglii* [H. Gotlib, M. Żulawski, F. Topolski, P. Potworowski]. „PA” 1947, nr 3-4; H. Gotlib, *Londyńskie rozmowy z Jerzym Fedkowiczem*. „PA” 1948, nr 1.

¹³⁶ K. Winkler, *Wystawa grupy artystów plastyków „Warszawa”*. „PA” 1947, nr 4-5, s. 11.

¹³⁷ Np.: H. Blumówna, *Echa pierwszych wystaw w Paryżu*. „PA” 1946, nr 1; S. Teisseyre, *Wrażenia londyńskie*. „PA” 1946, nr 11-12; tenże, *Londyńskie i paryskie wystawy*. „PA” 1947, nr 1-2; T. Potworowski, *Otwarcie Tate Gallery w Londynie*. „PA” 1946, nr 11-12; tenże, *Wystawa malarstwa hiszpańskiego w Londynie*. „PA” 1947, nr 3; tenże, *Galeria obrazów*. „PA” 1948, nr 1; R. Zrębiewicz, *Salto mortale palety. Wspomnienia paryskie*. „PA” 1947, nr 1-2, „PA” 1947, nr 3.

¹³⁸ T. Kantor, *Rozmowa z Fougeronem*. „PA” 1947, nr 4-5, s. 15.

¹³⁹ Tenże, *Sztuka hiszpańska na wygnaniu*. „Kuźnica” 1947, nr 37, s. 12.

Krajewska w opisie pokazów w stolicy Francji w 1947 roku przekonywała, że *z Paryża jest widok na cały świat*¹⁴⁰. Dwuznaczność jej ówczesnego stanowiska polegała na wskazywaniu rzekomych zagrożeń współczesnej sztuki, np. *niepokojącej ucieczki od życia* w twórczości abstrakcyjnej, przy równoczesnej koncentracji właśnie na abstrakcyjnych walorach formy, np. u Légera i Picassa (wystawa w Galerie Louis Carré), nie mówiąc już o samej obecności w Paryżu i potrzebie orientacji w aktualnej sztuce światowej.

Z tekstów traktujących o zachodniej plastyce nowoczesnej przytoczmy jeszcze stosunkowo późną, z października 1948 roku, recenzję pierwszego po wojnie Biennale w Wenecji, które miało być rodzajem konfrontacji sztuki tematycznej i abstrakcyjnej. Względnie obiektywny przegląd zredagowany został z perspektywy odbiorcy, w porządku dyktowanym znaczeniem i popularnością wystaw, a zatem z wyjściową prezentacją impresjonistów, następnie retrospektywą Picassa, pawilonem francuskim, kolejno wystawami Klee, Kokoschki, Moora i Turnera, kolekcją Peggy Guggenheim. O prezentacji Fronte Nuovo delle Arti w pawilonie włoskim recenzent pisze, że grupa złożona z abstrakcjonistów i neorealistów zyskała na spójności przez związki formalne prac liderów z silną pozycją Renato Guttuso. Autor przy tym ze sprawozdawczym równouprawnieniem traktuje nieco spóźniony włoski abstrakcjonizm. Akcentuję ten punkt jednego z ostatnich przejawów liberalizmu krytyki, bo już wkrótce zwłaszcza zachodni figuratywiści staną się narzędziem proroczej wizji nieuchronności realizmu socjalistycznego, Guttuso bohaterem prowadzącej do tego tryumfu walki, a Biennale w Wenecji kilka lat później potraktowane będzie jako tendencyjna konfrontacja dwóch wrogich światów, w której uczestniczy także Polska. Jeszcze w 1948 roku można było stwierdzić, że *Włoski neorealizm – to jedynie niemalarskie chwyty, będące zwulgaryzowaniem ekspresjonizmu*¹⁴¹, a wystawom Czyżewskiego i Cybisa poświęcić skromną uwagę o ich niewystarczalności dla pełniejszego obrazu naszej sztuki.

Także w refleksji nad **sztuką użytkową**, zarówno w kwestii mecenatu państwowego, jak i postawy artystycznej, punktem odniesienia są kraje zachodnie, rzadziej przywołuje się osiągnięcia rosyjskiej awangardy. Mieczysław Pawelko dawał przykłady państwowej organizacji produkcji i zbytu ceramiki w krajach zachodnich, a jednocześnie, w imię prawa do zarobkowania, ale też obowiązku służenia szerokiej społeczności, namawiał artystów na projekty do seryjnej produkcji. Artykuł był poparty omówieniem tekstu C. Roger-Marxa w „Quadrige” (1946, nr 7/8) o wkładzie francuskich malarzy w rozwój ceramiki¹⁴². Porównanie bardziej dowodziło cennej odrębności, odmiennej tradycji niż wskazywało wzorce do naśladowania, zatem inaczej niż w sprzecznej, autarktycznej i zarazem prosowieckiej koncepcji narodowej formy. Na przykład uznaniu dla inwencji i techniki tkanin Galkowskich (ilustr. 2), towarzyszyła refleksja o potrzebie przełamania autonomii i muzealnego charakteru oraz o powiązaniu tkactwa ze sztuką współczesną. Choć jednak przykładem był renesans gobelinu francuskiego, autor z rezerwą odnosił się do przenoszenia na tkaninę projektów malarskich, wskazując na polską tradycję poszanowania dla odmienności tworzywa¹⁴³. Można to uznać za formę polemiki z T. Dobrowolskim, który w szcze-

¹⁴⁰ H. Krajewska, *Wędrownica po wystawach paryskich maj – czerwiec 1947*. „Kuźnica” 1947, nr 31-32, s. 9.

¹⁴¹ M. Portus, *Wrażenia z Weneckiej „Biennale”*. „PA” 1948, nr 10-11, s. 9. Warto zwrócić uwagę na podkreślający impresyjny charakter tytuł tej recenzji, konfrontacyjne hasło w tytule artykułu Starzyńskiego o Biennale 1954 (por. rozdz. VI). Mikołaj Portus był fotografikiem i scenografem teatralnym i filmowym, współpracował m.in. z reżyserami E. Axerem i W. Jakubowską.

¹⁴² M. Pawelko, *Rola artysty ceramika*. „PA” 1946, nr 10, s. 13-14; [S] *Ceramiki malarzy*. „PA” 1946, nr 10, s. 14.

¹⁴³ T.T., *Wystawa tkanin artystycznych w Łodzi*. „PA” 1947, nr 4-5, s. 13.

głowej analizie prac pary plastyków akcentował walory i analogie m.in. do malarstwa współczesnego (fowizmu, kubizmu), ale nie stronił też od motywacji psychologicznej¹⁴⁴. W dziedzinie scenografii Tadeusz Kantor gromił naturalizm i opowiadając się za *sugerującą* plastyką sceniczną, wspierał analogią do malarstwa Cézanne'a i Bonnard; ze *stricte* teatralnych doświadczeń wskazywał oczywiście inscenizacje Meyerholda oraz pomysły amerykańskiego scenografa Jonesa. Tak jak w malarstwie, z pojęciem nowego realizmu wiązał poszukiwania poprzez dzieło ekwiwalentu nowej rzeczywistości, dostarczającej nieznanych dotąd możliwości¹⁴⁵. Stefan Flukowski zwłaszcza w scenografiach nowego pokolenia pokładał nadzieję na eliminację banału oczywistości i kiczu naturalistycznego, odkrywał kontynuację nowatorskich przedwojennych doświadczeń braci Pronaszków, W. Daszewskiego, K. Frycza, I. Galla i poszukiwanie własnego idiomu teatru (ilustr. 3). Doceniał nawiązania do sztuki nowoczesnej np. u Otto Axera, Teresy Roszkowskiej, Kantora, humor i *sytuacyjną syntezę* scenografii Andrzeja Stopki czy Mariana Eile¹⁴⁶. Już wkrótce ta dziedzina także będzie prostowana i krytykowana za kosmopolityzm, formalizm, nieczytelność, stosowanie rebusów i kalamburów, a humor, groteska i persyflaż także w satyrze Stopki, Eilego i innych twórców kręgu „Szpilek”, uznane za obrazę majestatu metody, znikną z rejestru jakości pozytywnych. Dodajmy, że praca zachodnich artystów na rzecz sztuki stosowanej będzie wskazywana jako sposób użycia awangardy, a następnie argument potwierdzający rzekomą regułę nieuchronności realizmu socjalistycznego. Dominować będzie jednak jeden kierunek oddziaływania, ze wschodu, i jedyny, niepodważalny, sowiecko-akademicki model kulturowy.

Wszystkie wskazane wyżej względy decydują wreszcie o języku, różnym od socrealistycznej nowomowy. Teraz jeszcze dominowała w nim terminologia estetyczna, był on zróżnicowany niekiedy w jednej wypowiedzi. Wahał się od poważnego stylu naukowego, opartego na obiektywizującej obserwacji i komparatystyce, przez doznaniowo-wrażliwy, po impulsywnie polemiczny, niewolny od kolokwializmów – zwłaszcza w krytyce literatów (Przyboś np. nazywa adwersarza *filutem*), dowcipnych hiperboli, metafor, aluzji. Na dowód przytoczmy urywki wspomnianego sporu między Dobrowolskim a Przybosiem o przestrzeń w obrazie – co też znamienne – a także jej percepcję. Już wyróżnienie przez Przybosia *przestrzeni piechura* i *przestrzeni ptaka* charakteryzuje metaforyczny język: *Jeśli w „Alei” Hobbemy wzrok jest piechurem, to w „Pejzażu z papugą [Bonnarda – E.K.] – ptakiem*¹⁴⁷. Krytyk-historyk sztuki odpowiada: *Ano może sobie J. Przyboś latać rakieta lub bez rakiety od jednego do drugiego planu przestrzeni obrazu Bonnard. Dobrze, że podsunąłem mu do latania „Pejzaż z papugą”, bo tutaj może sobie jeszcze latać w kółko między pierwszym a drugim planem obrazu, gdyby jednak chciał latać w obrębie płytkiego „wnętrza z myjącą się kobietą”, szybko by sobie poobtlukiwał boki*¹⁴⁸.

W większości zatem ówczesna krytyka – mimo niekiedy ideologicznych wtętwów i obecnej niemal zawsze tezy o realizmie – zdaje się odpowiadać zadaniom sformułowanym np.

¹⁴⁴ Świadcza o tym już śródtytuły tekstu, jak: *Zbliżenia i tradycje, Piętno współczesności i Piętno osobowości*; T. Dobrowolski, *Tkaniny Heleny i Stefana Galkowskich...*, s. 113, 114.

¹⁴⁵ *Dzisiaj jesteśmy w posiadaniu najcenniejszej w swej nieodpartej oczywistości zdobyczy. Każde dzieło sztuki jedynie sugeruje własnymi środkami rzeczywistość realną [...]. Dzieło sztuki nie jest odbiciem czy odzwierciedleniem rzeczywistości realnej, lecz jej odpowiednikiem, określonym żywą materią dzieła i związanymi z nią środkami*. T. Kantor, *Sugestie plastyki scenicznej*. „PA” 1946, nr 1, s. 11.

¹⁴⁶ S. Flukowski, *O dekoracjach teatralnych*. „PA” 1947, nr 4-5, s. 14.

¹⁴⁷ J. Przyboś, *Przestrzeń piechura i przestrzeń ptaka*. „Odrodzenie” 1946, nr 38, s. 5.

¹⁴⁸ T. Dobrowolski, *Jeszcze o przestrzeni malarzkiej i „pluralis maiestaticus” czyli dr Jekyll i mr Hyde*. „Odrodzenie” 1946, nr 47, s. 8.

w bieżących recenzjach H. Blumówny i warunkom stawianym w metakrytycznych uwagach Hanny Krzetuskiej oraz jej polemisty domagającego się szerszych obowiązków niż wartościowanie. Malarka, być może w reakcji na wczesne próby ustawiania twórczości¹⁴⁹, akceptując uprawianie krytyki artystycznej przez literatów – skojarzenia z Przybosiem, Ważykiem czy Kottem nasuwają się same – zgłaszała stanowcze *velo* wobec refleksji niekompetentnej i przygodnej, jak można mniemać, zwłaszcza w perspektywie pozaartystycznej. Stwierdzając także nieporadność historyków sztuki wobec sztuki współczesnej, za najtrafniejsze uznawała sądy wydawane przez plastyków. Taki idealistyczny pogląd Krzetuska przeciwstawiała jakby alarmistycznym diagnozom Teisseyre’a, mówiącym o *deprawacji widzenia* i ignorancji większości odbiorców. W każdym razie należy ten głos uwzględnić jako przykład oczekiwania na refleksję, którą w języku socrealizmu określono by formalistyczną, wyzbytą ideologii, wsteczną i niepożądaną. Przeciwnie takiej krytyce jeszcze w 1954 roku Aleksander Wallis kierował tekst o przedsocrealistycznej działalności „Przeglądu Artystycznego”, na którego łamach Krzetuska żądała opinii selektywnej i wartościującej: *W krytyce nie szukamy bowiem – wyjaśniała malarka – ani opisu, ani komentarza, gdyż dzieło sztuki musi mówić samo za siebie. Szukamy natomiast krytycznej oceny walorów czysto artystycznych. Krytyka musi bowiem dawać pojęcie o wartościach czysto plastycznych, ale pojęcie powstałe na tej samej platformie, co realizacja*¹⁵⁰. Nie trzeba dodawać, że późniejsza refleksja dawała pojęcie o walorach innych niż czysto plastyczne; o platformie najpełniej powiedziano po roku 1954. W 1946 roku, wobec inklinacji do przykrawania twórczości pod jeszcze niesprecyzowaną, służebną funkcję społeczną, taka rezygnacja krytyki z władzy postulowania musiała wzbudzać opór jej zwolenników. Innego zdania o misji był Eugeniusz Waniek, domagający się od tekstów nie tylko wydawania sądów, ale ich uzasadnienia przez szczegółową analizę dzieła. Dawny członek Grupy Krakowskiej motywował swój model krytyki wyjaśniającej i wartościującej jej pozycją mediatora między twórcą a odbiorcą, dla którego ma być impulsem do głębszego poznania, *zaprzyjaźnienia się z dziełem*. Wydaje się wszak, że równocześnie reprezentował stanowisko autora żądającego motywacji osądu jego *oeuvre*, a może i wskazówek, zarazem więc refleksji skierowanej zarówno do twórców – a taka miała dominować w socrealizmie – jak i odbiorców¹⁵¹. Dodajmy, że twórca tematycznej kompozycji w warszawskim Salonie (*Kopanie buraków*) mógł być zaliczony do *wielu innych*, piętnowanych w recenzji J. Maliny za utożsamianie cech narodowych z odpowiednią treścią, która wszak nie jest konstytutywna dla *dobrego malarstwa*¹⁵².

W każdym razie krytyka ówczesna jest przede wszystkim pluralistyczna, a zawarta w niej teza o funkcjach społecznych i realizmie – rozumianym szeroko, jako spektrum możliwości – aczkolwiek czytelna, dotyczy jakości plastycznych; jeszcze nie ideologia, lecz wartości estetyczne są przedmiotem uwagi i środkiem perswazji, możliwa jest też wieloznaczność i wielowarstwowa interpretacja zadań, którą zastąpi wkrótce socrealistyczna kierunkowość i niebudząca wątpliwości aprobatywność. Za symptom monopolizacji twórczości przez jedyną słuszną metodę można uznać w istocie metakrytyczne refleksje Starzyńskiego nad sztuką współczesną. Indywidualistycznemu, baudelaïrowskiemu modelowi krytyki badacz

¹⁴⁹ Termin *ustawianie i egzekutorzy* na określenie ról krytyków (literackich) w okresie socrealizmu zastosował Janusz Sławiński, do którego refleksji jeszcze będą w niniejszej pracy odwołania; J. Sławiński, *Krytyka nowego typu*, [w:] tenże, *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 151.

¹⁵⁰ I jeszcze: *Czekamy więc na uczciwą, rzetelną i bezkompromisową krytykę, ale taką, która by jako założenie uznawała jedynie walory czysto artystyczne*. H. Krzetuska, *Krytyka na cenzurowanym*. „PA” 1946, nr 5, s. 10.

¹⁵¹ E. Waniek, *Jeszcze o krytyce*. „PA” 1946, nr 6, s. 8.

¹⁵² J. Malina, *Salon Wiosenny...*, s. 4.

przeciwstawił naukową, dialektyczną strategię badawczą, w myśl której sztukę nowoczesną interpretował jak opozycję, antytezę impresjonizmu uznanego za skrajną postać naturalizmu. Zadaniem krytyki – dowodził – jest wylanianie postępu i odkrywczych zjawisk z nieustannego procesu, konfliktów, przewycięzania *mieszczańsko-indywidualistycznej postawy impresjonizmu* przez twórczość opartą na **konstrukcjach intelektualnych**, obiektywizującą, poszukującą nowych ekwiwalentów natury i zerwanych więzi artysty ze społecznym kontekstem¹⁵³. Zauważmy, że badacz nie stawia jeszcze wprost postulatu realizmu socjalistycznego, nie dyktuje stylistycznej konwencji, socjotechnicznie formułuje jednak – podkreślmy – pod adresem twórców takie cechy dystynktywne nowej twórczej postawy, jak: świadomość, odpowiedzialność, zaangażowanie w epokowe procesy transformacji, krytycyzm w stosunku do tradycji, zastąpienie mimetyzmu *fizjoplastyki* – jak określał – *ideoplastyką*, tj. efektem działań racjonalnych, niewykluczającą wszak emocji. Kolejnym symptomem nowoczesności w ujęciu Starzyńskiego był uniwersalizm, dążenie do koegzystencji różnych dziedzin sztuki i zbliżenie jej do nauki, wreszcie świadomość nieuchronnej przewagi architektury. Zauważmy, że poza nieokreślonym jeszcze paradygmatem stylu i obowiązującej tradycji, kierunek i treść dezyderatów bliski są już socrealizmowi.

Stopniowo, wraz ze zmianą polityki kulturalnej ewoluuje zatem refleksja nad sztuką, informacja i interpretacja w krytyce własnej i importowanej ogranicza się coraz bardziej do jednego kierunku, artykuły o sztuce zachodniej zastępują (na razie głównie przedruki) o radzieckiej, węgierskiej, czechosłowackiej. Wydania październikowe „Przeglądu Artystycznego” z lat 1947-49 to kalejdoskop tekstów o twórczości sowieckiej, rosyjskiej, ikonografii Lenina itp.; monografie artystów współczesnych i recenzje z wystaw indywidualnych sprowadzają się z czasem do kreacji wybranych bohaterów pozytywnych, posłańców sztuki „humanistycznej”, „postępowej”.

Awangarda a służba społeczna: wokół Wystawy Ziem Odzyskanych i I Wystawy Sztuki Nowoczesnej

Kwestie awangardy w kontekście społecznej służby w ramach szeroko pojętej użyteczności pojawiły się w krytyce Wystawy Ziem Odzyskanych we Wrocławiu (lipiec-październik 1948), wielkiego propagandowo-politycznego, ale i plastycznego projektu, dokumentacji polskości przywróconych terytoriów i osiągnięć Polski powojennej, a w sferze duchowej – jak pisał Eugeniusz Pauksza – *odniemczania w dziedzinie kultury*¹⁵⁴. Wystawa zorganizowana we współpracy licznych malarzy, rzeźbiarzy i architektów stała się przedmiotem refleksji, mającej na celu wykazanie nowych możliwości awangardy¹⁵⁵. Zdaniem Eugeniusza Gepperta WZO (ilustr. 4) dowiodła celowości i użyteczności sztuki opartej na czystej formie, a jej połączenie z kolorem, jakością materiału i przestrzennym kontekstem oraz zadaniem nadało eksperymentowi rangę odkrycia; np. dziedziniec i wejście z wolno stojącymi

¹⁵³ J. Starzyński, *Z problemów nowoczesnego malarstwa*. „Kuźnica” 1947, nr 35, s. 4.

¹⁵⁴ E. Pauksza, *Zagadnienia kulturalne Ziem Zachodnich*. Poznań 1947, s. 8 nn., 33. Ikonograficzny materiał archiwalny z WZO zawiera serwis fotograficzny Polskiej Agencji Prasowej http://www.fotohistoria.pl/gallery4/main.php?g2_itemId=164345&g2_page=26

¹⁵⁵ Andrzej Kostołowski szczegółowo analizuje wizualne i ideowe aspekty wystawy, opisuje ingerencje władz, wylicza uczestników projektu itp. A. Kostołowski, *Biegi z przeszłości. Wystawy: Ziem Odzyskanych (1948) i Wrocław Moje Miasto (2000)*. „Quart” [Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego] 2009, nr 1(11).

kolumnami, iglicę i trzy drewniane luki (proj. S. Hempla) uznał za dobrą, symboliczną wizualizację nowych treści. Sporo uwagi poświęcił wnętrzu Pawilonu Czterech Kopuł, z najlepszym w jego mniemaniu malowidłem ściennym (H. Tomaszewski, M. Jaeschke), rzeźbami (J. Bandura, J. Jarnuszkiewicz), malarstwem (L. Ormezowski, J.S. Sokołowski), grafiką (M. Hiszpańska i in.). Dla Gepperta kryterium oceny była przede wszystkim integralność wszystkich dyscyplin, można powiedzieć kategoria *Gesamtkunstwerk*, choć jego nerw malarski uwidaczniał się np. w opisie walorów kompozycji w Sali Zniszczeń: dynamiki, napięcia, *postawienia w kolorze*¹⁵⁶. Za najbardziej odpowiednie do przestrzeni publicznej uznawał formy geometryzujące lub wręcz abstrakcyjne, jak malowidła na szkle (Urbanowicz, Stażewski, ilustr. 5) na terenie dziedzińca, sąsiadujące z niefortunnymi w tej roli olejnymi tryptykami (Cybis, Wolff), stosownymi do wnętrza kameralnych. W Hali Ludowej wyróżnił rzeźby S. Rzeckiego, malarstwo Mackiewiczówny i Kowarskiego, nieporozumieniem nazwał natomiast historyczne obrazy Michalaka. W dziale gospodarki zwrócił uwagę na pawilony komunikacji z reliefami Stażewskiego oraz przemysłu fajansowo-szkłarskiego z realistyczną rzeźbą Michałowskiego, pochwalił też koncepcję sektora poświęconego Wrocławowi.

Ogólną konkluzję Gepperta o znaczeniu formy eksperymentalnej dla rozwiązania całości i poszczególnych koncepcji oraz o walorach edukacyjnych zagospodarowania społecznej przestrzeni, w której odbiorca nawiązuje kontakt ze sztuką współczesną, podzielał też Jan Lenica. Impulsywnie i powołując się na autorytety, uwiarygodniał tezę o społecznej przydatności sztuki nowoczesnej. Znamienne, że przez nowatorstwo rozumiał zastosowanie elementów abstrakcji i surrealizmu, a WZO oceniał jako początek *tryumfu* nowoczesności. Na dowód przekonania nawet jej przeciwników przytoczył pozytywną opinię Jana Kotta, orędownika realizmu, oraz entuzjastyczną wypowiedź J. Hryniewieckiego (kierownika artystycznego WZO): *wchodzimy w świat pojęć artystycznych nie mieszczących się w ramach myślenia tradycyjnego. Wchodzimy w stosowany surrealizm, bliski staje się nam kierunek sztuki abstrakcyjnej. Żyjemy na nowo wskrzeszonym dynamizmem futuryzmu [...]. Sztuka elitarna znajduje wreszcie swą przekładnię dla oddziaływania na masy*¹⁵⁷. Jak wiadomo, próba przekonania rzeczników realizmu o możliwości oddziaływania sztuki nowoczesnej na masy skończyła się niepowodzeniem tym większym, iż krytyka została zobligowana do tłumaczenia, że jest odwrotnie. Kilka miesięcy później Włodzimierz Zakrzewski z perspektywy wyznawcy doktryny poddał krytyce koncepcję plastyczną WZO: *Pod względem plastycznym i przestrzennym to był jeden wielki bałagan reklamarski, pod względem formy niczym nie różniący się od tysięcy targów kapitalistycznych [...]. Tania symbolika, szokujące prostego człowieka chwyty surrealistyczne, ciemne katakumby korytarzy, obrazy sztalugowe w plenerze, świetlne i barwne efekty reklamowe ogłuszały wzrok, odbierały mu możliwość przetwarzania wrażeń*¹⁵⁸. Zakrzewski zanegował np. symbolikę abstrakcyjnej rzeźby¹⁵⁹ (ilustr. 6),

¹⁵⁶ E. Geppert, *Unagi o stronie plastycznej Wystawy Ziem Odzyskanych*. „PA” 1948, nr 8-9, s. 2.

¹⁵⁷ J. Lenica, *Zagadnienia plastyczne Wystawy Ziem Odzyskanych*. „Odrodzenie” 1948, nr 37, s. 6; autor cytuje wypowiedź J. Hryniewieckiego (J. Hryniewicki, *Zamówienie społeczne na krótki termin*. „Architektura” 1948, nr 5; por. też: M. Jassem, J. Minorski, *Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu*. „Architektura” 1948, nr 10). Podobne opinie na temat WZO: L. Bielska-Tworkowska, *Zagadnienia plastyczne WZO*. „Nowiny Literackie” 1948, nr 40; por. też: Kandyd, *Na wystawie wrocławskiej*. „Kuźnica” 1948, nr 31; cykl art. K. Winklera, „Dziennik Literacki” 1948, nr 35-38, 40.

¹⁵⁸ W. Zakrzewski, *O partyjności w plastyce. Do wyłącznego użytku kół plastycznych PZPR*. Mps ze zbiorów Zbigniewa Dłubaka, cyt. za: *Nowocześni a socrealizm* [Kat. wyst.], red. Z. Chrobak. M. Świca, Starmach Gallery [Kraków], styczeń-luty 2000. Kraków 2000, t. I, s. 69.

¹⁵⁹ Proj. Czesław Wielhorski; por. *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, CBWA „Zachęta”, Warszawa, maj-czerwiec-lipiec 1952 [Katalog], wstęp: J. Bogucki. Warszawa 1952, nr kat. 1208 i il.

którą nazwał *zgiętym w pałak prętem*, odwrotnością po raz pierwszy w historii wyprostowanych pleców robotnika [sic!], znacznie trafniej przedstawionego w rzeźbie Dunikowskiego; poza reklamowym anonsem nie znalazł politycznych treści – a takie być powinny, przekonywał – w skądinąd *ładnym plakacie* *ton. Lipińskiego*.

W recenzji wystawy sztuki francuskiej towarzyszącej kongresowi dominują wciąż kryteria estetyczne, czemu sprzyjał dobór eksponatów. Jerzy Łoziński pisał z irytacją o przypadkowym doborze prac, dezorientacji odbiorcy poszukującego potwierdzenia francuskiego racjonalizmu. Z opisu pojedynczych i nie najnowszych prac Picassa i Légera można odczytać rozdzźwięk między mitem artysty, budowanym przez m.in. przywołane już teksty, a znikomą reprezentacją na ekspozycji. Nie mógł jej oczywiście zrekomensować udział twórców kubizmu w kongresie wrocławskim: *pokazanie nam twórczości Picassa* – stwierdza recenzent – *przez jeden tylko portret kobiet jest dla niego [podkr. E.K.] krzywdzące. [...] Ogólny zestrój obrazu Picassa działa na nas w sposób skomplikowany. Jego zespół treściowy, to co stoi jak gdyby poza samym obrazem, przeszkadza nam w analizie wartości czysto malarskich, z drugiej strony jednak ta treść powoduje, że nie sposób koło niego przejść obojętnie, bez doznania pewnego wstrząsu*¹⁶⁰. Dodajmy, że ów wstrząs wywoływało popiersie kobiety w kapeluszu, o ostrych, kanciastych cięciach, jedno z licznie powstałych w 1939 roku¹⁶¹. Prace Légera, niezupełnie słusznie uznane za nieprzedmiotowe, skojarzył autor z tracącą sens w muzealnych warunkach zabawną, dekoracyjną wycinanką. Najwięcej uwagi skupiał Rouault, nazwany humanistą zajmującym etyczne stanowisko wobec inspirującej go rzeczywistości. Nie wdając się w szczegóły analizy martwej natury Matisse'a, Marchanda, wielofiguralnej kompozycji *tematowej* Taslitzky'ego, gwaszy Chagalla i Gromaire'a, zwróćmy uwagę na ocenę ekspresywnych, estetycznych płócien Bernarda Lorjou, z których jedno obroniło się walorami dekoracyjnymi, ale obraz odzianej tylko w pończochy *Kobiety z kotem* autor odebrał jako prowokację. Być może należy widzieć w tym zapowiedź socrealistycznej pruderii. Tkaniny Gromaire'a i Lurçata wzbudziły znowu refleksję o społecznej użyteczności nowoczesnej sztuki.

Mimo umiaru w interpretacji, ostrożnych wzmianek o realizmie, recenzja Łozińskiego stała się przedmiotem ataku Anny Linke, która zarzuciła ogólnie krytyce dowolność i stosowanie postimpresjonistycznych kryteriów opisu i oceny dzieł. Być może był to głos za wprowadzeniem znormalizowanej, „unaukowionej” krytyki; interesujące jednak, że poza oceną belgijskiej grafiki, z istoty wymagającej uwzględnienia walorów rysunku, opinia o wystawie była niemal identyczna, z uznaniem dla subtelności Matisse'a, wyrazu Rouaulta, dekoracyjności Pignona, z podziwem dla tkanin i dezaprobatą szczątkowej reprezentacji Picassa (ilustr. 7). Ofiarowany przezeń Muzeum Narodowemu zbiór ceramiki Linke wykorzystywała jako dowód przechodzenia awangardy na socjalną sztukę użytkową¹⁶².

Pytania o stylistyczny kształt nowoczesności oraz możliwości społecznego oddziaływania polskiego modernizmu zadawała w nawiązaniu do pokazu sztuki francuskiej jedna z recenzji otwartej w grudniu w Krakowie I Wystawy Sztuki Nowoczesnej¹⁶³. Program Grupy Młodych Plastyków stanowił bowiem tego propozycję, a wystawa odbywała się w gęstniejącej atmosferze politycznej trwającego od 15 grudnia kongresu zjednoczeniowego PPR i PPS. O ile różnorodny jakościowo i stylistyczne pokaz francuski nie ułatwiał

¹⁶⁰ J. Łoziński, *Wystawa malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym*. „PA” 1949, nr 1, s. 3.

¹⁶¹ Por.: *On line Picasso Projekt* <http://picasso.tamu.edu/picasso/WorksIndex?Year=1939&ViewStyle=gallery&CurrentItem=421> nr kat. OPP 39.468

¹⁶² A.Z. Linke, *Grafika belgijska i malarstwo francuskie w Muzeum Narodowym*. „Odrodzenie” 1948, nr 49, s. 7.

¹⁶³ *Kalendarium, dokumentacja, reprodukcje prac, wybór recenzji wystawy por. I Wystawy Sztuki Nowoczesnej...*

sprecyzowania odpowiedzi, to II WSN, zdaniem recenzenta, wskazywała pewne możliwości. *Wydaje się, że w wystawie krakowskiej* – stwierdzał Józef Dutkiewicz – *nowy postulat stylowy* [pogr. E.K.] *zarysowuje się jaśniej tam szczególnie, gdzie zrywa z treścią literacką, choćby nyoobrażeniową, a ogranicza się do rozegrania zagadnień czysto plastycznych na powierzchni obrazu*¹⁶⁴. Zwróćmy uwagę, że to nie krytyk przedstawia postulaty projektowanej sztuce, ale odczytuje je z realizacji, zajmuje postawę wobec dzieł. Przejawów nowego stylu upatruje m.in. w kontrastach form geometrycznych i organicznych, atektoniczności i zaburzeniu równowagi obrazu, kolorystyce niezgodnej z utartymi schematami, łączeniu form skojarzeniowych ze świata geometrii, techniki i biologii, dającym niekiedy zaskakujący efekt dekoracyjny. Co do treści, zadaniem krytyka – jak formułuje z efektywnością, którą zarazem deaprobuję u artystów – jest dokonać sekcji na organizmie sztuki, odrzec ją z atrakcyjnych, ale zbędnych dla funkcji efektów *pozy* i *reklamy*, by odsłonić istotne sensy. Wielu artystów łamie jednak podstawowe warunki porozumienia, tj. konwencje operowania walorem, płaszczyzną i barwą, utrudniając odczytanie znaczeń. Tym większa zasługa tych, którzy znaleźli właściwe rozwiązania dla wyrażenia treści epoki (Kantor, Jaremińska, Makarewicz, Maziarska, Szwacz, Nowosielski, Stażewski, Tchórzewski, Wegner – ilustr. 8 i II). Potwierdzeniem społecznej przydatności sztuki awangardowej – za przykładem tkanin i ceramiki francuskiej – miało być jej zastosowanie w przestrzeni publicznej, we współpracy z innymi dyscyplinami. Zdaniem Dutkiewicza polscy „nowocześni” w większości dysponują jednak nieadekwatnymi technikami kameralnego obrazu olejnego. W konkluzji autor dawał prezentowanej sztuce szansę powszechności, sugerując – wciąż z zastrzeżeniem swojego uznania dla abstrakcji – możliwość wzbogacenia jej o elementy przedmiotowe w ramach spójnej organizacji obrazu. Można tę propozycję odczytać jak postulat, wysuwany jednak dyplomatycznie, mniej imperatywnie niż np. w wypowiedziach Janusza Boguckiego, choć i tutaj znalazły się adresowane do artystów czy sztuki zwroty kategoryczne typu *artysta powinien, musi się, nie wolno*. Jako antytezę takiego stanowiska można przytoczyć głosy opublikowanej w wyborze dyskusji w krakowskim Klubie Logofagów, z udziałem reprezentacji „nowoczesnych” w osobach Nowosielskiego, Kantora i Hoffmanna oraz teoretyków i krytyków, m.in. Andrzeja Banacha, Jerzego Turowicza, Jacka Woźniakowskiego oraz Mieczysława Wejmana. Pomijając szczegóły, stwierdzmy znowu okoliczność, która wobec zdażeń najbliższej przyszłości tylko pozornie jest oczywista, że refleksja dotyczyła zaistniałych faktów artystycznych, sytuowała się wobec, nie przed realizacją prac¹⁶⁵.

Helena Blumówna próbowała poszerzyć program rzeczowej interpretacji o elementy pomocne w przebudowie świadomości odbiorcy, a mówiąc wprost – dowodziła, że nie sztuka „nowoczesnych”, ale jej odbiór jest niewłaściwy; dodajmy, iż nie tylko przez przeciętnego odbiorcę, ale i krytykę mierzącą sztukę nieadekwatnymi kategoriami, jak realizm czy naturalizm. *Wydaje mi się* – stwierdzała Blumówna, jak się miało okazać, przedwcześnie – *że sztuka bezprzedmiotowa, abstrakcyjna nowej rzeczywistości, nie wymaga już obrony, lecz należy jej założenia wytłumaczyć szerszemu ogółowi, który cofa się przed nią zniechęcony, gdy w niej nie znajduje czytelnego obrazu, czy odbicia świata rzeczywistego*¹⁶⁶. Lista osób wyróżnionych przez autorkę, głównie ze względu na konsekwentny rozwój indywidualny, pokrywała się z konfiguracją Dutkiewicza. Ponadto przedmiotowość recenzentka odnajdowała u Włodarskiego, Tysz-

¹⁶⁴ J.E. Dutkiewicz, *W walce z przedmiotem. Dwa głosy o wystawie sztuki nowoczesnej w Krakowie*. „PA” 1949, nr 1, s. 5.

¹⁶⁵ *Dyskusja o malarstwie współczesnym*. „PA” 1949, nr 4, s. 3.

¹⁶⁶ H. Blumówna, *Wystawa młodych. Dwa głosy...*, s. 6.

kiewiczowej, Urbanowicza, wyróżniła liryczne gwasze Maliny, projekty tkanin Wegnera, fotogramy Dlubaka uznała za doskonale potwierdzenie – co wydaje się istotne – że *Widzenie świata zależy więc od woli artysty*¹⁶⁷. Krytyce Blumówna poddała natomiast praktykę surrealistycznej inwersji i literackich, zaskakujących tytułów typu *Człowiek chirurga*, *Pepek świata* (T. Brzozowski, J. Umińska), nazywając ją *starymi kawałami surrealistycznymi*. W innym miejscu na marginesie I Wystawy Sztuki Nowoczesnej Blumówna, podsumowując powojenną działalność „nowoczesnych”, podkreślała jej odrębność na tle oficjalnego malarstwa i podobnie jak Porębski – różnorodność postaw przy wspólnym celu poszukiwania właściwej epoce ekspresji plastycznej. Doraźny cel obrony *modernizmu* przed stronnikami sztuki dla mas poświadcza bezpośrednie odniesienie do wcześniejszej dyskusji o relacjach sztuki i rzeczywistości, mimo zaznaczonego wyżej przekonania o nieaktualności starych kategorii. Po raz kolejny autorka więc przekonywała, że nowoczesny realizm wyraża się w nowych formach, które nie muszą mieć odpowiednika w świecie realnym, bo kreująca je wyobraźnia już jest ukształtowana przez tę rzeczywistość. *Wartość istotna obrazu – perswadowała – leży przede wszystkim w jego wartościach plastycznych, a przez nie akceptujemy temat, jeśli go artysta zamierzał wyrazić*¹⁶⁸. Jak widać, krytyka ma tu charakter wyrażnie perswazyjny i wydaje się adresowana do decydentów polityki kulturalnej. Dodajmy, że artykuł ukazał się tuż przed przedwczesnym zamknięciem wystawy 18 stycznia 1949 roku. W następnym miesiącu odbyła się konferencja w Nieborowie, na której władza dokonała rozeznania stanowiska plastyków i teoretyków wobec realizmu socjalistycznego i na razie obietnicami usiłowała doń przekonać przeciwników.

W dyskusji o prezentacji „nowoczesnych” Janusz Bogucki zajmował stanowisko zbliżone do Dutkiewicza, ale wyłożone w kilku odsłonach, świadcząc o potęgowaniu zagrożenia *modernizmem*. W jednej z wypowiedzi pojawia się pojęcie **formalizmu**, wprowadzie jeszcze nie negatywne, ale **opozycyjne do realizmu**; poparcie eksperymentów jest warunkowe, wiąże się z możliwością – za przykładem Picassa czy Légera – ich wykorzystania w sztuce użytkowej oraz jako instrumentu przewyższenia dominacji także formalistycznego koloryzmu. Bogucki zatem nie poprzestał na stanowisku wobec dzieł, wysuwał projekty, wskazywał perspektywy, a nawet formułował konkretnie zaadresowane propozycje: *Jeśli Fongeron nie zaprzestając swych poprzednich osiągnięć wziął się śmiało do realizmu, dlaczego nie miałby na to samo odważyć się Kantor*¹⁶⁹. Trudno nie widzieć w nich antycypacji, na razie w trybie przypuszczającym¹⁷⁰, postulatywnej sockrytyki, zresztą z dużym udziałem tegoż autora; inaczej niż Blumówna, w procesie komunikacji z *masami* preferował on konwencję tzw. małego realizmu¹⁷¹. W kolejnym artykule, opublikowanym już po zamknięciu Wystawy Sztuki Nowoczesnej, krytyk połączył stanowisko interpretatora już dokonanych faktów artystycznych i projektującego nowe. Po konkluzji, iż *warto też stawiać na awangardowego konia i karmić go należytą, choć wydaje się niesformy i na razie nie do każdego wozu da się zaprząć*¹⁷², przyszła kolej na propozycje. Jedną z nich było budowanie *nowej przedmiotowości*, wzorując się na sztuce dawnej (możliwości widział w rysunkach Urbanowicza i Owidzkiego), drugą wskazane już

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Taż, *O polskiej awangardzie w plastyce*. „TP” 1949, nr 2, s. 8.

¹⁶⁹ J. Bogucki, *Picasso, górale i polityka kulturalna*. „Odrodzenie” 1949, nr 1, s. 6.

¹⁷⁰ Bardziej stanowczo, w punktach, Bogucki wysuwał postulaty pod adresem mecenatu państwowego, dotyczące opieki i wykorzystania sztuki nowoczesnej.

¹⁷¹ W cz. II („Odrodzenie” 1949, nr 2, s. 3, 7) Bogucki zajmuje się kwestią odbioru sztuki, rozwija koncepcję popularyzacji, zwłaszcza przez wystawy objazdowe, prelekcje itp.

¹⁷² J. Bogucki, *Miejsce opuszczone przez dzięcioły czyli sztuka majaczenia i dyscypliny*. „Odrodzenie” 1949, nr 5, s. 3.

poprzednio wykorzystanie sztuki bezprzedmiotowej w projektowaniu użytkowym, plastyce monumentalnej, scenografii (np. koncepcje Mikulskiego i Skarżyńskiego). Jak głos obrony prawa do wyboru środków wyrazu brzmiała wypowiedź Henryka Stażewskiego, który uzasadniał, że deformacja w plastyce nie oznacza ucieczki od rzeczywistości, ale jest niezbędna dla uchwycenia jej zmienności bez konwencjonalnej narracji. Nawiązaniem do bieżącej dyskusji i zarazem dyplomatycznym zabiegiem było nazwanie Picassa realistą, *zaciekle obserwatorem życia*, sięgającym intuicyjnie do deformacji dla optymalnej ekspresji¹⁷³.

Za probierz stopniowego narastania postulatorskich, prorealistycznych tendencji w krytyce może też służyć zmiana oficjalnego poglądu na temat twórczej wolności i granic realizmu przez jednego z aktywnych również później artystów i krytyków w jednej osobie. W końcu 1948 roku „Przegląd Artystyczny” w wydaniu z okazji rocznicy rewolucji październikowej, niemal w całości poświęconym sztuce ZSRR, publikował tekst K. Winklera, nawiązujący jeszcze do wystawy radzieckiej w Polsce w 1933 roku. Prezentowaną wówczas twórczość uznawał już nie za przykład *bolszewizmu*, ale wyraz entuzjazmu bratniego narodu dla przemian politycznych i gospodarczych, a także za reakcję na – jak określał – skrajną abstrakcję konstruktywizmu i suprematyzmu Tatlina i Malewicza. Realizm socjalistyczny definiował jako powrót do obiektywnej rzeczywistości, wyraz ufności do świata i wiary w poznawcze funkcje sztuki, a także – co było według Wojciecha Włodarczyka istotnym argumentem za akcesem polskich artystów do tego kierunku¹⁷⁴ – efekt historycznego determinizmu, nieodwołalnej interwencji dziejowych procesów w zjawiska artystyczne. Mimo to Winkler nie popierał zawężania pojęcia realizmu do kopiowania rzeczywistości w miejsce jej *opanowania* przez formę ani standaryzacji skutkującej zanikiem indywidualizmu: *nie ma realizmu bez wiedzy o świecie – dowodził – ale nie ma go także bez stwierdzenia w nim swej tożsamości, swego „ja”*. Pod tym względem *niejedno malowidło na wspomnianej wystawie mogłoby obudzić poważniejsze obiekty*¹⁷⁵. Jakby tytułem rekompensaty za owe zastrzeżenia, w myśl odąd obowiązującej w polskiej krytyce zasady laudacji sztuki radzieckiej, autor wyróżnił grafikę, satyrę polityczną i plakat, kurtuazyjnie ogólnikowo wskazał na monumentalizm i skłonność do syntezy i ekspresji w radzieckiej rzeźbie.

Późniejszy artykuł Winklera, opublikowany po konferencji w Nieborowie, znajduje się już w hierarchicznym układzie krytyki, transmitującej odgórne dyrektywy władzy o mocy prawa obowiązującego artystów przy wykonaniu, a krytykę użytkową przy ocenie i interpretacji dzieł. Punktem wyjścia rozważań – już ich tytuł mówił o realizmie jako dążeniu, usiłowaniu, a więc niejako w imieniu nieokreślonego *zamawiającego* (społeczeństwa?) – była interpretacja realizmu francuskiego w kategoriach protestu przeciw *nybujalemu zbyt fo-*
malizmowi oraz przebudowy wrażliwości stosownie do nowej epoki, choć z drugiej strony Corot i Chardin wskazywani byli jako antenaci ruchu. Najistotniejsze w zmodyfikowanych poglądach Winklera wydaje się przeświadczenie o nieuchronności realizmu, nawiązaniu ciągłości z twórczością jego polskich prekursorów, za których uważał np. Leonarda Pękal-
skiego i oczywiście Kowarskiego, bo tylko nowa, ale komunikatywna sztuka gwarantować miała pełne zbadanie i wyrażenie złożonej rzeczywistości. Autor zapewniał o swobodzie poszukiwań różnych sposobów *współżycia ze swoim czasem*, a więc zarazem je ograniczał do postawy obrazowania i **akceptacji** rzeczywistości. Zwróćmy przy tym uwagę na modyfikację pojęcia twórczej wolności w zestawieniu z opinią celowo przytoczoną wyżej dla po-

¹⁷³ H. Stażewski, *Deformacja w plastyce*. „Kuźnica” 1949, nr 7, s. 8.

¹⁷⁴ W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod...*

¹⁷⁵ K. Winkler, *Uwagi o plastyce w Związku Radzieckim*. „PA” 1948, nr 10-11, s. 6.

równania. *Wolność jest niezbędnym warunkiem dla sztuki* – powiada Winkler – *ale wolność ta nie powinna iść za daleko* [pogr. E.K.], *nie powinna przerodzić się w twórczą swawolę, gdzie duchowy związek ze swym środowiskiem zatraca się w chaosie przypadkowych podniet, w snobistycznym zakłamaniu, gdzie pod pozorem „czystej sztuki” przemycia się sztuczność samego rzemiosła artystycznego*¹⁷⁶. Wypowiedź eks-formisty zawiera podstawowe, wyrażone właściwą frazeologią dogmaty już wkrótce obowiązującej metody, a więc materializm, realizm i przypisywane mu wartości: prawdę, pełnię, szczerość oraz – co istotne – prawomocność gwarantowaną społecznymi oczekiwaniami. Po stronie pozytywnego formalizmu znajdują się takie niepożądane cechy, jak: fałsz, sztuczność, izolacja, snobizm, formalne efekciarstwo, egoizm, uzurpatorstwo. Jeśli dodamy do tego założenie, iż forma dzieła wyraża etyczną, ideową postawę twórcy, postulat realizmu nabiera cech prawnej, społecznej regulacji, **narzędzia władzy**¹⁷⁷.

W stronę „bohatera pozytywnego”

Wydarzenia związane z wrocławskim Kongresem Intelktualistów w Obronie Pokoju znalazły odzwierciedlenie w krytyce przede wszystkim prezentującej sylwetki artystów-uczestników¹⁷⁸, wskazując na działania pozaartystyczne, polityczne jako istotny element twórczej tożsamości, istotny wszak w systemie, który nakazywał zaangażowanie i czynny wkład. Można powiedzieć, że dawna formuła krytyki monograficznej, biograficznej, towarzyszącej nadaniu nagród, wystawom indywidualnym, została poszerzona o opowieść dydaktyczną, mitologizującą model twórcy – pozytywnego bohatera, artysty zaangażowanego, przodownika pracy twórczej i społecznej¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Tenże, *W poszukiwaniu realizmu*, „PA” 1949, nr 5-6, s. 2.

¹⁷⁷ Dalej autor wyjaśnia: *sztuka nie jest ozdobą, lecz zasadą kierowniczą* [pogr. E.K.], *dominantą życia, intuicją najbardziej celowej organizacji pracy, dającą się w pełni zastosować dopiero w nieogarnionym całokształcie wysiłku człowieka przekształcającego rzeczywistość do swoich celów nie we śnie i w marzeniu – lecz konkretnym i praktycznym napięciu woli*. Ibidem.

¹⁷⁸ Z Polski w Kongresie uczestniczyli: E. Eibisch, F. Strynkiewicz, X. Dunikowski; z innych krajów m.in.: z Francji P. Picasso, F. Léger i rzeźbiarz Emanuel Auricoste; z Belgii rzeźbiarka Anna Liedekerke, z Niemiec Max Pechstein i arch. Hans Scharour; z USA para rzeźbiarzy Jo (wiceprzew. Prezydium Kongresu) i Florence Davidson oraz William Gropper; z Włoch R. Guttuso i G. Turcato oraz arch. Luigi Cosenzo; ze Szwajcarii Hans Erni Felice Filipini i arch. Max Frisch; por. [Obserwator] *Plastycy na Kongresie Intelktualistów*. „PA” 1948, nr 8-9, s. 3-4. Artykuł Zygmunta Woźniczki mówi m.in. o kwestiach kongresowych spoza oficjalnej krytyki, widzianych z perspektywy półwiecza i innej sytuacji badawczej, jak zresztą zgodnie z tytułem wszystkie zawarte w tej cennej publikacji: Z. Woźniczka, *Pisarze polscy w ruchu obrońców pokoju*, [w:] *Realizm socjalistyczny w Polsce...*, s. 27-48.

¹⁷⁹ Por. [M.] *Sylwetki artystów polskich, uczestników kongresu wrocławskiego*, [w:] ibidem, s. 5; S. Szenic, *Max Pechstein. „Odrodzenie”* 1948, nr 33; trudno stwierdzić, czy efektem stanu ówczesnej wiedzy, czy względów propagandowych jest ewidentne nadużycie, czyli stwierdzenie o powitaniu zwycięskiej Armii Czerwonej przez ukrywającego się w Łebie przed represjami nazistowskimi Pechsteina oraz uznaniu obrazu religijnego dla miejscowego kościoła za „jedno z lepszych swych dzieł”. Pechstein w Łebie był jeszcze legalnie od lat 20. (stąd pochodziła jego druga żona Marta Moeller), ukrywał się później w Rąbce, Damnicy i nad Jeziorem Kozim, gdzie po wkroczeniu wojsk radzieckich służył wraz z żoną komendantowi pracą fizyczną. Co najwyżej przeciętną jakością obrazu *Matki Boskiej Orędowniczki Rybaków* w kościele par. w Łebie, dość zaskakującego w twórczości ekspresjonisty, tłumaczy się charakterem zlecenia. Por.: L. Rühleben, *Lebensdaten 1881-1955*, [w:] *Max Pechstein. Sein malerisches Werk* [Kat. wyst.], oprac. M.M. Moeller. München 1996, s. 96; A. Czarnik, *Pomorskie plenery Maxa Pechsteina*. Słupsk 2003, s. 126 nn.

Obok wspomnianych tekstów związanych z I WSN innym przyczynkiem Janusza Boguckiego do kształtowania krytyki socrealistycznej jest udział w literaturze promującej typ **pozytywnego bohatera**, nie tylko w sensie – by tak rzec – typologicznym, ale i personalnym. W najbliższej bowiem przyszłości wzorem postawy etycznej i estetycznej z niedościgłą realizacją *realistycznej syntezy* będzie zmarły w 1948 roku Felicjan S. Kowarski. W epitafijnym artykule Bogucki wydobywał z przedwojennej twórczości artysty projekty i prace związane z architekturą, z powojennej wymieniał cykle *Getto* i *Człowiek* oraz w zamierzeniu przeznaczony do Domu Zjednoczonych Partii, rozpoczęty obrazem *Proletariacy*. Tendencyjna interpretacja malarstwa wiąże się z apoteozą humanizmu i aktywnej postawy społecznej, z koniecznymi odniesieniami do aktualnej sytuacji: *Ów element dramatycznego człowieczeństwa przepajający zarówno pejzaże, jak kompozycje figuralne Kowarskiego, czyni go tak odrębnym na tle niemal całej generacji współczesnych mu artystów, co że szczególną siłą ujawnia się dzisiaj w dobie poszukiwań wyjścia z beztematowego estetyzmu* – pisze Bogucki i dodaje: *Wrażliwość jego była również wielką dla nurtu współczesności, dla dziejących się przemian społecznych i ideologicznych. Czuł przerażające się życie, brał czynny udział w jego kształtowaniu*¹⁸⁰. Kreuje się więc postać bohatera łączącego cechy romantyczne i pozytywistyczne, rozumnego racjonalisty, a zarazem pasjonata idei pracy, zarówno indywidualnej (cykl obrazów wielofiguralnych dla partyjnej siedziby), jak i zespołowej, do realizacji wielkich społecznych zamówień. Wizerunek artysty wiąże autor z agitacją, gdyż śmierć bohatera jest zobowiązaniem dla potomnych, którym Kowarski wskazał jedną z dróg do wielkiej tematycznej, humanistycznej i społecznej sztuki, czerpiącej nie tylko z doświadczeń tradycji, ale i twórczego eksperymentu. Wydaje się, że w monografii Boguckiego ważne są dla późniejszego dyskursu socrealistycznego trzy elementy: wizerunek twórcy, przodownika, pracownika sztuki i idei; instrumentalizacja tradycji, odpowiednio wymodelowanej dla doraźnych potrzeb; język, w którym jeszcze sporadycznie, ale pojawia się obowiązująca później frazeologia, zwłaszcza walki (np. *śmiało atakowanie współczesnych zadań tematowych*), nauki i drogi.

Opracowanie Kazimierza Wyki o humanizmie Kowarskiego można uznać za rodzaj pomostu łączącego rozważania z dziedziny plastyki z równoległym krytycznoliterackim *sporem o Conrada* w kwestii wyborów moralnych, a szerzej – *rozrachunków inteligentkich*¹⁸¹. Zresztą powstały w 1947 roku obraz *Elektra* zdaje się do tego wątku nawiązywać. Dla Wyki Conradowski (łączony także z poezją Walta Whitmana) jest klasycyzująco-egzystencjalny kierunek twórczości Kowarskiego, związany z *ogólnikową postawą humanistyczną*, skostniałą i nieaktualną wobec postępowego, proletariackiego humanizmu cykli *Getto* i zapoczątkowanego portretem *Proletariacy*, zapowiadającym realizm socjalistyczny. Ale – dodajmy – dialektyczna walka, zmaganie się *wstępnego* humanizmu z *postępowym* przydaje walorów bohaterowi-twórcy, czyni go artystą bojownikiem. Wyka również skonfrontował postawy obu pozytywnych mężów ówczesnej krytyki artystycznej: o ile socjalistyczny humanizm autora *Elektry* musiał toczyć z *mieszczańską* zwycięską walkę, humanizm Dunikowskiego – jak stwierdzał krytyk – *Od razu był proletariacki, daleki od muzealnego charakteru, od razu mówił o człowieku konkretnych epok, a nie rozgrywał się pośród wielkiego teatru losów*¹⁸².

Jerzy Łoziński, recenzując wystawę Kowarskiego otwartą w kwietniu 1949 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie – miejsce to też sposób nobilitacji bohatera – również podkreślał znaczenie pozamalarskiego, humanistycznego programu, zwrócił jednak więk-

¹⁸⁰ J. Bogucki, *Felicjan Szczęsny Kowarski 1890-1948*. „PA” 1949, nr 2, s. 5.

¹⁸¹ Por. m.in.: D. Tubielewicz Mattsson, *Recepta na ułomność świata...*, s. 36 nn.

¹⁸² K. Wyka, *Humanizm Kowarskiego*. „PA” 1949, nr 5-6, s. 3.

szą uwagę na plastyczne sposoby wyrażania treści; optymalna według tego badacza realizacja, tj. ostatni portret zbiorowy, będzie dla krytyki socrealistycznej modelowym wcieleniem idei jedności treści i formy. W tekście Łozińskiego, choć wolnym od bezpośrednich ideologicznych odniesień, zwraca uwagę np. opis dialektyki motywów¹⁸³; w tym także można widzieć zapowiedź dynamicznej, progresywnej metody narracji w krytyce socrealistycznej. Dodajmy, że reprezentowany przez Kowarskiego i Dunikowskiego pozytywny typ twórcy jest w wyraźnej opozycji do postawy absorbujących do tej pory uwagę krytyki kolorystów czy abstrakcjonistów, mimo omówionych wyżej prób rozszerzenia formuły realizmu i udowodnienia, zwłaszcza u „nowoczesnych”, postępowej, prospołecznej idei. Anna Linke także przypisywała Kowarskiemu *moc instynktu społecznego*, choć nie akceptowała użytego przez Dutkiewicza (w katalogu wystawy) pojęcia *podświadomego kompleksu* na określenie humanizmu autora *Wędrowców*, dowodząc, że była to postawa zamierzona; podobną reakcję wywołały wskazane tam analogie do plastyki, a nawet filmu francuskiego. *Nie mogę oprzeć się wrażeniu* – pisała Linke bez uzasadnienia, za to z wyraźną skłonnością do koncepcji narodowej formy – że Kowarskiego stać było na „Wędrowców” nawet bez *Claira*, nawet bez *Picassa*¹⁸⁴. Rozmach, wręcz preferencja Kowarskiego dla wielkich formatów, zwłaszcza w ostatnich pracach – *na miarę olbrzyma*, jak podkreślała Linke – konweniował z poetyką rewolucyjnego romantyzmu, właściwą socrealizmowi.

Można powiedzieć, że odpowiednikiem Kowarskiego w malarstwie i Kulisiewicza w rysunku i grafice stawał się w dziedzinie rzeźby lasowany w tym samym czasie na pozytywnego bohatera Xawery Dunikowski, bowiem pozyskanie twórcy o uznanej pozycji w narodowej kulturze dla sprawy socrealizmu mogło być legitymizacją i nobilitacją „metody” (ilustr. 9). Uczestnik WZO i Kongresu Intelktualistów we Wrocławiu, uhonorowany równocześnie retrospektywą w Pałacu Sztuki w Krakowie¹⁸⁵ i odznaczeniem państwowym, Dunikowski awansował do roli personalnego, etycznego i artystycznego wzorca. W grudniu 1948 roku „Przegląd Artystyczny” wśród opinii twórców na temat zjednoczenia partii zamieścił wypowiedź autora *Tchnienia*¹⁸⁶; seria *Głów nawelskich* dawała ideologiczny argument, że nawet studyjna rzeźba portretowa może pełnić określoną, symboliczną funkcję w przestrzeni publicznej. Może mniej o nim pisano niż o Kulisiewiczzu, za to rzeźbiono go i malowano (z „arsenałowym” dziełem jego ucznia, Jerzego Beresia włącznie), w 1954 roku wraz z Kulisiewiczem i Aleksandrem Kobzdejem reprezentował Polskę na Biennale w Wenecji.

Porównanie peanu Boguckiego na cześć Kowarskiego z tekstem Blumówny o Dunikowskim naświetla różnicę między odchodzącą w tymczasowy niebyt a nadchodzącą krytyką¹⁸⁷. Pierwsza skupiła się na formie dzieła i kontekście europejskiego dorobku, nawet wpływów, adaptacji, przepracowania impresjonizmu, ekspresjonizmu i kubizmu, ukazując odrębność i indywidualność twórcy; druga, panegiryczna i patetyczna, poszukiwała elementów potwierdzających ideologiczne tezy. Przy okazji refleksji nad rozróżnieniem gatunków – choć termin „refleksja” z trudem odpowiada formie wypowiedzi – wskażmy in-

¹⁸³ Np. w przypadku połączenia elementu figuralnego z pejzażowym u Kowarskiego zwycięża ten pierwszy, wybierając z drugiego elementy służące ograniczeniu przestrzeni i dookreśleniu postaci. J. Łoziński, *Uwagi o malarstwie Kowarskiego*, „PA” 1949, nr 5-6, s. 4.

¹⁸⁴ A. Linke, *Wystawa pośmiertna Kowarskiego*, „Odrodzenie” 1949, nr 16-17, s. 10.

¹⁸⁵ Por. m.in.: M. Flukowska, *Wrażenia z wystawy prac Xawerego Dunikowskiego*, „PA” 1948, nr 12; H. Blumówna, *Xawery Dunikowski na tle rzeźby europejskiej*, ibidem.

¹⁸⁶ „PA” 1949, nr 1, s. 1.

¹⁸⁷ H. Blumówna, *Xawery Dunikowski na tle...*, s. 2-3.

na krytykę ze wspomnianego już gatunku rytualnej, mianowicie tekst przemówienia na otwarciu retrospektywy autora *Kobiet brzęmiennych*. Komentarz dysponenta polityki kulturalnej przy nadaniu Dunikowskiemu odznaczenia państwowego mógł być tyleż obietnicą składaną przez władzę w kwestii ekonomicznej „bazy”, co dyrektywą dla twórczości jako części kulturowej nadbudowy: *Wierzę – głosił minister S. Dybowski – że w naszych warunkach zwycięskiej rewolucji polskiej – nie zobaczymy już w jego dziełach beznadziejności – zobaczymy jeszcze zwycięski awans człowieka pracy, żyjącego pełnią życia*¹⁸⁸.

Jako przykład z innego obszaru twórczości przytoczmy artykuł Jana Białostockiego o grafice Marii Hiszpańskiej, której pozycję wzmacniało budowane wcześniej przeświadczenie o kryzysie tej dyscypliny. Była to więc dość charakterystyczna później praktyka, którą można nazwać **zapośredniczoną penalizacją**, poprzez gloryfikację wybranej twórczości – deprecjację odmiennej, nienadążającej jakoby za wyzwaniem epoki, obcej¹⁸⁹. Graficzka jawi się tu jako strażniczka sztuki humanistycznej, nacechowanej – jak uznał autor – *doniosłością subiektywną* albo *umilowaniem* przedmiotu swych przedstawień. Przypisał jej także *doniosłość obiektywną*, tj. równowagę środków plastycznych i humanistycznych sensów. *Sztuka Hiszpańskiej wydaje się najbliższą ideału sztuki społecznej – sztuki o wysokim poziomie formalnym* – pisał Białostocki – *sztuki dobrej a przystępnej, zrozumiałej, podejmującej tematy ważne, a – co najważniejsze – żywej i rozwijającej się, walczącej wciąż o lepszy wyraz, tworzonej w niepewnościach, entuzjmach i żałamaniach, sztuki, która nie jest czymś oderwanym od życia*¹⁹⁰. Czytelna tu i w całym tekście wzniosłość, etos nieustannego rozwoju, walki, zaangażowania społecznego, a także wskazane wyżej zabiegi perswazyjno-agitacyjne są już typowe dla narracji socrealizmu¹⁹¹. Przedmiotem monograficznej uwagi był też Ignacy Witz, najpewniej jako entuzjasta socrealizmu. Jeszcze przed wystąpieniami na Ogólnopolskich Wystawach Plastyki Jan Lenica podkreślał zarazem realistyczny i nowoczesny charakter jego ilustracji, dając tym argument wahającym się lub obawiającym regresji twórczości przez przyjęcie tej metody. Argumentacja porównawcza była tu zresztą dość niefortunna, zważywszy że chodziło o dyscypliny graficzne; mimo to Lenica tłumaczył: *Witz nie jest impresjonistą, nie każde domyślać się kształtu w chaotycznej płątanie kresek, lecz buduje formę sam, jego linia jest pewna i zorganizowana*¹⁹².

Po konferencji w Nieborowie

Za ostatni akord krytyki presocjalistycznej trzeba uznać literaturę zarówno wprost, jak i pośrednio związaną ze wspomnianym zjazdem w Nieborowie, jednym z kilku przeprowadzonych na początku roku 1949 „branżowych” spotkań Włodzimierza Sokorskiego, wówczas już wiceministra kultury i sztuki, z przedstawicielami środowisk twórczych. Sytu-

¹⁸⁸ *Przemówienie Ministra Kultury i Sztuki ob. Stefana Dybowskiego na otwarciu wielkiej wystawy prac Xawerego Dunikowskiego w Pałacu Sztuki w Krakowie, dnia 17 października 1948 roku*. „PA” 1948, nr 12, s. 1. Por. też: M. Flukowska, *Wrażenia z wystawy prac...*, s. 4.

¹⁸⁹ Autor wymienia nazwiska tych, którzy przetrwali wojnę, nie biorą rylców do ręki czy też nie publikują swych nowych graficznych prac (Bartłomiejczyk, Kulisiewicz, Jurgielewicz, Fijałkowska), dalej ogólnie tych twórców, którzy nad treść humanistyczną przedkładają spekulacje formalne (z wyjątkiem Kulisiewicza – sic!) – J. Białostocki, *Na posterunku sztuki humanistycznej. Grafika Marii Hiszpańskiej*. „Twórczość” 1948, z. 4, s. 120, 121.

¹⁹⁰ Ibidem, s. 122.

¹⁹¹ Pozbawiona ich jest natomiast rzeczowa analiza ilustracji tej autorki do „Wielkiego testamentu” Francois Villona; por.: J. Białostocki, *Villon w drzeworytach Marii Hiszpańskiej*. „Odrodzenie” 1949, nr 6, s. 8.

¹⁹² J. Lenica, *Ignacy Witz – ilustrator*. „PK” 1949, nr 3, s. 8.

uje się ona na granicy typowej dla socrealizmu, ceremonialnej, rytualnej – jak to nazwalibyśmy – krytyki sprawozdawczo-postulatywnej. Osobisty, wrażeniowy przekaz z przebiegu konferencji łączy się jeszcze z obietnicami twórczej wolności lub nadziejami na jej utrzymanie. Był to w zasadzie kamuflaż wobec zupełnie już czytelnych intencji władzy, niemający pokrycia w formułowanych przez jej przedstawicieli dyrektywach. Można odnieść wrażenie, że np. dla Boguckiego wyszukany język i wysoki styl relacji z obrad był narzędziem strategii, efektywnym opakowaniem polecanego produktu, który może wydać się równie atrakcyjny, tj. ukrytej jeszcze tezy, że tylko realizm socjalistyczny gwarantuje optymalne pełnienie społecznej misji przez sztukę. Stąd apele do ambicji, poczucia ważności i twórczej odpowiedzialności, przekonywanie do rezygnacji z *inteligentnego wyspiarstwa*, z *pióropuszą dumnych samotników* i innych artystowskich przywilejów. Formalnie wypowiedź Boguckiego referującą treść zjazdowych wystąpień można już zaliczyć do krytyki socrealistycznej; perswazyjna, emocjonalna i patetyczna, inkrustowana jest wyszukaną frazeologią walki, drogi, dydaktyki, choć brak tu jeszcze sformułowań typowych dla marksistowsko-leninowskiej ideologii. Bogucki pisze np. o pozycji dyskutujących z realistami „nowoczesnych” (Kantor, Jaremińska), że *udało im się wznieść potężną fortyfikację dialektyczną, zza której miotali celne pociski we wszystkich rzeczywistych i przypuszczalnych przeciwników*¹⁹³, o ostrzale kolorystów, a kontakt artysty z odbiorcą nazywa *braterstwem* przez analogię do sloganu o polsko-radzieckim sojuszu militarnym. Z drugiego obszaru językowego przytoczmy *przeładunek dziedzictwa kulturalnego ze stacji węzłowej pomiędzy dwiema epokami*¹⁹⁴ na określenie przewartościowania strategii, dokonywanych (w intencji krytyka) przez artystę i historyka sztuki nowoczesnej (znowu braterstwo). Treść kryjąca się pod efektywnym kostiumem jest co najmniej dwuznaczna; krytyk raz utożsamia się z twórcami („my” inkluzywne), raz z reprezentowaną przez Sokorskiego, popieraną przez niektórych teoretyków i artystów władzą, powtarza jej równie niejasne stwierdzenia o wykluczeniu naturalistycznego kiczu z przyszłej twórczości, a jednocześnie o jutrzejszym malarstwie *naszej epoki* jako antytezie abstrakcjonizmu. Zauważmy, że również gwarancje twórczej wolności w dość już wąskiej przestrzeni między naturalizmem a abstrakcją składane są przez autora w imieniu władzy, co można uznać za zapowiedź przyszłej pozycji krytyki jako mandatariusza władzy, podporządkowanego wyższej instancji funkcjonariusza¹⁹⁵.

Z innej perspektywy, reprezentanta kierunku zagrożonego wykluczeniem, odbierał obrady w Nieborowie, opisywał swoje wrażenia i wnioski Jerzy Nowosielski. Zdaniem malarza konferencja wykazała nie tyle podziały między zwolennikami różnych opcji artystycznych, ile między teoretykami a praktykami, inaczej mówiąc – postulującymi a potencjalnymi realizatorami¹⁹⁶. Pisze o władzy i krytyce sytuowanej przed twórczością (reprezentowali ją Eibisch, Kantor, Jaremińska, Dłubak, architekt Helena Syrkusowa, zaś stronę postulującą historyk i teoretyk J. Starzyński oraz polityk Sokorski, także artyści, np. Krajewska i Urbanowicz). Według relacji artysty Eibisch przestrzegał przed unifikacją twórczości w przypadku monopolu polityki kulturalnej, Kantor mówił o wyborze między sztuką rewolucyjną

¹⁹³ J. Bogucki, *Dysputy nieborowskie*. „Odrodzenie” 1949, nr 10, s. 1.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 2.

¹⁹⁵ *Malarze mogli się przekonać podczas konferencji nieborowskiej – pisze Bogucki – że ani teoretycy sztuki, ani przedstawiciele polityki kulturalnej [„my” – E.K.] nie usiłują im [pogr. E.K.] wmówić żadnych gotowych recept i automatycznych rozwiązań [...] rozważaniu tych tematów towarzyszyło w Nieborowie pełne zrozumienie praw artysty do swobody twórczej, do wyboru tematu i środków wyrazu, do rozwijania konstruktywnych osiągnięć sztuki eksperymentalnej*. Ibidem.

¹⁹⁶ J. Nowosielski, *Ze zjazdu w Nieborowie. Na marginesie dyskusji*. „PA” 1949, nr 3, s. 1.

w treści i nowoczesną w formie, wykorzystującą – na co wskazywał też Dłubak – zdobycze kubizmu, abstrakcjonizmu i surrealizmu, Jaremińska o humanizmie sztuki poszukującej w opozycji biernej odtwórczości, którą w malarstwie mogą zastąpić techniki mechaniczne. W wersji Nowosielskiego lansowany przez Krajewską *naturalizm* to – jak dowodzą dokumenty z konferencji – eufemistyczne miano realizmu socjalistycznego, postulowanego także przez Krajewskiego i Zakrzewskiego¹⁹⁷, podczas gdy Bogucki w ogóle nie stosuje tego terminu, koncentrując się na najpilniejszym jego zdaniem problemie eliminacji koloryzmu i utylizacji awangardy. Jak wiadomo ze źródeł, „nowocześni” wyszli z konferencji przekonani o zwycięstwie własnych racji, o wyższości twórczej, progresywnej argumentacji nad lansowanym przez *naturalistów*, wstecznym, epigońskim programem¹⁹⁸. Nowosielski na swój sposób zinterpretował wypowiedź twórcy reprezentującego jego punkt widzenia: *Właściwa dyskusja według Kantora powinna odbyć się na płótnie. Tylko wobec konkretnych osiągnięć można nyciągnąć takie czy inne wnioski, ustalać kryteria oceny, planować politykę kulturalną*¹⁹⁹. Był tu więc paradoksalnie bliski zwolennikom realizmu w sporze o malarstwo sprzed trzech lat, tyle że wówczas chodziło – Kottowi czy Białostockiemu – o sztukę przedstawiającą, ogólnie czytelną i figuratywną. Kantor występował jako modernista i oponent – bliski zresztą pod tym względem Eibischowi – precyzowanych już postulatów socjalistycznej, sowieckiej wersji realizmu, przeciwstawiający się wyprzedzaniu teorii przez praktykę artystyczną. Nowosielski natomiast przekonanie, że *walka o nowy styl w sztuce współczesnej* rozegra się na płótnie, utożsamiał z eksperymentalną funkcją malarstwa sztalugowego. Nie wielkie realizacje *społecznych zamówień*, konkursów plastycznych, ale obraz powstający w pracowni malarza – jak pisał – *pożornie bez zamówienia i bez celu* będzie miejscem poszukiwań właściwych epoce środków ekspresji. Za kilka miesięcy, w kolejnej relacji ze Zjazdu w Katowicach autor musiał wyrazić odmienne zdanie o statusie teorii i krytyki wobec twórczości.

Z opublikowanego po ponad półwieczu protokołu obrad konferencji nieborowskiej wiadomo, że oficjalne relacje przemilczały np. jałowy spór o wzorcową tradycję, czy złożone przez Eibischa – *notabene* nazywającego się realistą – socjotechniczne wyrazy wdzięczności za poniechanie przez przedstawiciela władzy określenia *socrealizm*²⁰⁰. Pominęto m.in. jego ostrą krytykę opinii Sokorskiego, Starzyńskiego i Krajewskich oraz odrzucenie nadanego przez władzę wielu artystom statusu urzędników²⁰¹. W obu przypadkach mamy za-

¹⁹⁷ Por.: *Nowocześni a socrealizm...*, t. II: *Nieborów 1949*, s. 30-32.

¹⁹⁸ Np. w rozmowie Jarosława Suchana ze Zbigniewem Dłubakiem jest wzmianka o liście Jaremińki (do Sterna), w którym artystka pisze o „formalnym” zwycięstwie awangardy na konferencji w Nieborowie. *Notabene* Dłubak komentuje nieborowski referat Starzyńskiego jako „wystąpienie w obronie koloryzmu”. *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej...*, s. 27; w *Kalendarium* przytoczony jest fragment listu T. Kantora do M. Porębskiego, m.in.: *Nieborów udał się. Nie wiem tylko, czy w praktyce będzie obowiązywał. Artykuł tego Boguckiego miał wiele niedopowiedzeń i lizusostwa. „Awangarda” biła na głowę reszłę intelektualnie i postawą moralną – Socrealiści skompromitowali się wystąpieniem niejakiego Zakrzewskiego (ktoś go złośliwie zaprosił). Kapiści nie mieli nic do powiedzenia. Eibisch histeryzował na swoje osobiste tematy i raz po raz przerywał elokwentnie mosty na naszą stronę. Starzyński miał referat b. uniwersytecki. Ibidem, s. 152.*

¹⁹⁹ J. Nowosielski, *Ze zjazdu w Nieborowie...*

²⁰⁰ Padło ono natomiast po zasadniczym przemówieniu Eibischa, i z ust Sokorskiego, i Krajewskich, Zakrzewskiego, A. Rafalowskiego, Dłubaka; w ich wypowiedziach pojawiło się także w wersji „socjalrealizm”; *Nowocześni a socrealizm...*, t. II..., s. 40, 43, 44, 47 i in.

²⁰¹ Np.: *Jak to było w ustroju kapitalistycznym? Było źle, ale było jednocześnie i coś dobrego – były możliwości wielorakie dla artysty, on zdychał, borykał się z trudnościami, marchand go popierał, bo robił na nim interes, ale była różnorodność możliwości. I Kantor, i ja je posiadałem [...]. Wy chcecie postulować w stosunku do mnie. Pan Dyrektor [Starzyński – E.K.] powiada, że to ma być Aleksander Gierymski. Nie, niedźwiedź należy do mnie. W niedźwiedź ja sam*

tem do czynienia z krytyką, jak powiedzieliśmy, obrzędową, związaną z rytuałem demonstrowania się władzy – od mowy Starzyńskiego do końcowej tyrady Sokorskiego – ale jednocześnie selektywną, stronnictwczą, rozbrojoną można powiedzieć we właściwej poetyce. Bogucki stosował strategię uwodzenia artystów, uspokajania i *uśpienia ich czujności* wobec przeprowadzanej w istocie utylizacji faktów na potrzeby ideologii realizmu. Selekcja rytualnego materiału przez Nowosielskiego wynikała z mylnego przeświadczenia o zwycięstwie opcji pluralistycznej, reprezentowanej – dodajmy – zarówno przez „nowoczesnych”, jak i kolorystów. Do konferencji w Nieborowie trzeba będzie jeszcze powrócić w omówieniach poszczególnych zagadnień, tam bowiem nastąpiła antycypacja ich socrealistycznej wersji.

Jako skutek sytuacji zapowiadanej w Nieborowie i symboliczne zamknięcie okresu krytycznego pluralizmu można odczytać drugą część wspomnianej wyżej „Rozmowy Laika z Malarzem” Władysława Lama, której podtytuł wskazuje na wyraźną już tendencję. Dotyczy on bowiem opozycji realizmu i formalizmu i jest właściwie rozpisana na dwie role, szeroką definicją, obejmującą podstawowe komponenty realizmu: zakorzenienie we współczesnej rzeczywistości i *postępową* ideę. „Rozmowa” kontynuowała wszczętą w Nieborowie, zarówno przez Eibischa, jak i Kantora, obronę praw do eksperymentu i formalnych poszukiwań. Porównanie jednak z ich wypowiedziami oraz z pierwszą częścią dialogu Lama wskazuje, że granice realizmu zostały znacznie zawężone. Autor głosem Malarza wprawdzie uznaje, że *wielcy malarze wszystkich epok byli realistami*²⁰², ale nie jest nim np. Picasso, który twórczo, ale poza *głównym szlakiem* nowoczesnego malarstwa prowadzi formalne dociekania. Nie tylko zatem frazeologia walki i drogi, opozycja wstecznictwa i postępu, realizmu i formalizmu wraz z odebraniem mu wartości artystycznych i etycznych, ale i stratyfikacja świata mieszczą się już w paradygmacie realizmu socjalistycznego. Mimo że takie określenie nie pojawia się *expressis verbis*, mowa jest za to o *socjalistycznej nadbudowie*. Większość „Rozmowy” stanowią tyrady Malarza, już właściwie pozorem jest formuła dialogu. Dodajmy jako rekapitulację, że ten sam numer „Przeglądu” zawierał artykuł Krajewskiej o *nowym etapie* polskiej plastyki oraz relację Nowosielskiego ze zjazdu delegatów ZPAP w Katowicach.

Na zakończenie tej części, w której jako przedmiot uwagi dominuje jednak krytyka względnie pluralistyczna i woluntarystyczna, choć coraz bardziej znaczone piętnem nadchodzącego ubezwłasnowolnienia, odwołajmy się do gatunku właściwie spoza obszaru niniejszych rozważań. Wiersz można jednak potraktować symbolicznie, jako specyficzne zwierciadło stanu ówczesnej krytyki, zarówno sensów, poetyki, atmosfery, jak i stylistyki, formy, frazeologii, możliwości wyrazu, a nawet miejsca publikacji. *Notabene* poezja o sztuce, także socrealistyczna, jako swoista forma krytyki zasługuje na osobną refleksję. Pominiemy tu zatem formułowanie szczegółowych problemów, zapowiadając, że w celu symbolicznej, porównawczej rekapitulacji warto powrócić do tego gatunku wypowiedzi. Poetycka wizja twórczości Picassa była w 1948 roku następująca:

Rogi zwierzęcia są same
i tylko wspiera je cień

będę myślał, jak mam malować. Fakt, że zostałem urzędnikiem (wszyscy zostaliśmy urzędnikami prócz kol. Rafałowskiego), nauczył mnie pewnej praktyczności. Dlatego nie od dyskusji, jak należy malować, radzę zacząć (panowie jesteście marksistami, ja też!), ale od stworzenia warunków artystów dla twórczości, a nie od pomniejszania jego możliwości o 50%; cyt. za: Nowocześni a socrealizm..., t. II..., s. 36; por. też wypowiedzi cytowane w przypisie 156.

²⁰² W. Lam, *Rozmowa Laika z Malarzem. Część II, Formalizm a realizm*. „PA” 1949, nr 7-8-9, s. 1.

opadły nisko na trotuar
– i łeb jest nisko, tak jak śmierć
lub smutku plama
– wtedy wiesz, że ktoś jutro umarł.

I kiedy ręka chciałaby ugłaskać
ciepły zwierzęcia pysk
– lecz nie podoła,
wtedy modlić się trzeba nie o śmierci łaskę,
lecz by dane nam było z rozpaczyny wyjść
i ciężar dnia każdego jak pot zetrzeć z czoła²⁰³.

²⁰³ Z. Stolarek, *Picasso*, „Twórczość” 1948, nr 6, s. 54.

Rozdział II

AWANGARDYZACJA I DEGRADACJA. METAKRYTYKA OKRESU REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO

W punkcie wyjścia tej części rozważań podkreśliśmy, że refleksja nad krytyką okresu realizmu socjalistycznego obejmuje co najmniej dwa typy postępowania. W znaczeniu literalnym jest ona dokonywana z perspektywy podmiotu (-ów), tj. autora (-ów) tekstów krytycznych; drugi *modus operandi* to formułowane pod adresem krytyki z zewnątrz, tj. ze strony władzy, partii, reprezentacji oficjalnej ideologii – żądania i postulaty wyznaczające parametry powstawania i funkcjonowania krytyki w ramach komunistycznego, czy ściślej stalinowskiego systemu społeczno-politycznego. Posługując się określeniami Jerzego Pelca przyjętymi w krytyce naukowej¹, można więc powiedzieć o istnieniu metakrytyki **transcendentnej** i **immanentnej**, funkcjonujących w obrębie **hierarchicznego** układu metakrytycznego, którego część nadrzędną stanowią zgłaszane przez władzę polityczną roszczenia wobec krytyki, zaś niższy, podrzędny szczebel tworzą wypowiedzi, często *ex post* opisujące reakcję krytyki na konkretne fakty artystyczne, nierzadko w kuriozalnej, a przyjętej, pożądanej czy wręcz wymaganej postaci samokrytyki, korygujące dotychczasowe i projektujące przyszłe akty krytyczne. Można zatem wyodrębnić spośród metakrytycznych takie wypowiedzi, które składały się na transcendentny, narzucony przez władzę **projekt krytyki**, emitowany najczęściej w formie **rytualnych** wystąpień na forach zjazdów, narad, konferencji; a także interpretacje tego projektu i opis jego **realizacji**.

Jeszcze inaczej nazwijmy te dwa elementy szczeblowego układu metakrytycznego – odpowiednio do zaproponowanego dalej podziału w obrębie właściwej refleksji nad sztuką: metakrytyką **prawodawczą**, naturalnie w innym niż u Kanta znaczeniu², i metakrytyką **wykonawczą**³, odnoszącą się do poszczególnych, zaistniałych bądź oczekiwanych/postulowanych faktów krytycznych, cudzej lub własnej praktyki krytycznej. O potrzebie narracji pierwszego typu mówił Juliusz Starzyński, podając przykład tzw. wrocławskiej mowy Bolesława Bieruta, która wytyczyła perspektywę strategii twórczej⁴, a zarazem krytycznej

¹ J. Pelc, *Krytyka i krytycyzm w nauce*, [w:] *Krytyka i krytycyzm w nauce...*, s. 14.

² Pojęcia krytyki i metakrytyki prawodawczej określają tu wyznaczone przez władzę standardy krytyki i twórczości, mają więc inne znaczenie niż Kantowska „krytyka prawodawcza”, czyli transcendentalna krytyka „władzy sądzenia”; por. M.K. Siwiec, *Od Platona do Beardsleya. Drogi estetycznej metakrytyki*. Bydgoszcz 2005, s. 79-81.

³ Stosując niekiedy dalej określenie „praktyczna” do doraźnej, bieżącej krytyki, używam go w nieco innym, zawężonym znaczeniu niż w systematyce Marka Siwca, tj. w odniesieniu do twórczej, projektującej, postulatycznej funkcji krytyki (w odróżnieniu od „usługowej” roli wobec twórczości) wobec różnych dziedzin kultury, a więc i autoprojektującej; ibidem, s. 27-28.

⁴ J. Starzyński, *Zadania krytyki artystycznej i nauki o sztuce*. „MdsiD” 1953, nr 2, s. 47.

w związku z opisaną niżej zasadą metodologicznej tożsamości. Dodajmy, że inaczej niż w podziale Janusza Sławińskiego na *mentorów*, *ustawiaczy* i *egzekutorów*, proponuję rozróżnienie odnoszące się do tekstów krytycznych, a nie ich autorów, którzy niekiedy zamieniali miejsca, produkowali krytykę rytualną czy obrzędową ze zjazdów i konferencji, kryli się w autorskich kolektywach oświadczeń czy rezolucji emitujących postanowienia „góry”, wreszcie pisali bieżące recenzje z wystaw⁵.

Powyższe dystynkcje w obrębie sockrytyki nie oznaczają, że w innych okresach dziejów polskiej sztuki powojennej krytyka nie była przyporządkowana ideologii, czego np. w odniesieniu do okresu odwilży dowodzi w niemal w każdym fragmencie opracowanie Piotra Juszkiewicza⁶ lub wcześniejszy szkic Bożeny Czubak⁷, tu jednak przybrało to formę jawną, legalizowaną i legitymizowaną funkcjami przypisanymi refleksji nad sztuką: kierowania (dowodzenia) i sterowania (manipulowania) procesami artystycznymi oraz wychowawczo-edukacyjną wobec twórców i odbiorców. Parafrazując określenia Stefana Morawskiego z jego późniejszych tekstów⁸, można nazwać te dwa typy refleksji nad krytyką odpowiednio metakrytyką *sensu largo*, tj. wobec krytyki, oraz metakrytyką *sensu stricto*, czyli podmiotową, dokonywaną przez krytyka refleksją metakrytyczną, którą – dodajmy, znowu odwołując się do terminologii krytycznonaukowej – można podzielić na autokrytykę, dotyczącą twórczości własnej, i allokrytykę, dotyczącą pracy innych autorów⁹. Dodajmy, iż oba te modele metakrytycznych wypowiedzi mogły się wzajemnie w różnym stopniu dopełniać oraz – w kategoriach personalnych – że metakrytykę zewnętrzną i immanentną uprawiali niekiedy ci sami, sprawujący czy reprezentujący władzę historycy i teoretycy sztuki, krytycy, artyści. W owym czasie krytykę transcendentną stanowić będą głównie sądy o krytyce wypowiedziane ze stanowiska ideologicznego przez władzę, zatem mieszczące się w wyżej wskazanym przedziale krytyki prawodawczej. Warto też pamiętać, że mamy do czynienia z materią dynamiczną, ewoluującą jak sama doktryna i sposób sprawowania władzy w ciągu kilku lat jej obowiązywania. Właśnie dynamika, równoległa do zmian w politycznym i artystycznym układzie odniesienia, dyferencjacja metakrytyki jest przedmiotem szczególnej uwagi.

Krytyka w awangardzie

Specyfiką, szczególną cechą krytyki okresu socrealizmu było: po pierwsze uznanie jej, tak jak twórczość, za **metodę** objętą skodyfikowanym zespołem kryteriów i obowiązujących kategorii, po drugie jej **uprzedniość** wobec projektowanego, najpierw proponowanego, natarczywie postulowanego, wreszcie zadekretowanego kierunku, w którym obowiązywały te same wyznaczniki. Zaistniała więc okoliczność *à rebours* klasycznego układu, gdy krytyka staje między twórcą a odbiorcą wobec dokonanych faktów artystycznych, teraz zaś miała uprzedzać i kreować, stając się mediatorem między władzą a twórcami. Dwuznaczność sytuacji krytyki polegała na tym, iż z jednej strony wyposażona w pewne

⁵ J. Sławiński, *Krytyka nowego typu...*, s. 151.

⁶ P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna okresu odwilży*. Poznań 2005.

⁷ B. Czubak, *Krytyka w obronie wartości*, [w:] *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. P. Piotrowski. Poznań 1996, s. 90-98.

⁸ S. Morawski, *Identyfikacja zagrożona...*, s. 128 nn.; por.: N. Cieślińska, *Uwagi o języku powojennej krytyki artystycznej*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku...*, s. 164 nn.

⁹ J. Pelc, *Krytyka i krytycyzm...*, s. 15.

kompetencje władzy, z drugiej uznana przez nią za twórczość, sama podlegała kontroli, sterowaniu i egzekucji w zakresie stosowania metody realizmu socjalistycznego. W omówionych poprzednio relacjach z konferencji w Nieborowie nie ma jeszcze mowy, przynajmniej oficjalnie, o jakimś obowiązującym modelu krytycznej strategii, choć z drugiej – jak wiadomo – wprowadzenie kanonu twórczości realistycznej wskazywano już jako nieuchronność. Zapowiadana nieco później na katowickim zjeździe delegatów ZPAP – władzę państwową reprezentował wiceminister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski – przebudowa życia artystycznego na potrzeby zadekretowanego socrealizmu wyznaczyć też miała określony status krytyki¹⁰. Wyjątkowość sytuacji polegała właśnie na owej zmianie hierarchicznego i chronologicznego porządku w świecie sztuki, w którym najpierw zjawiało się dzieło, a potem teoretyczna refleksja; teraz teoria miała wyprzedzać fakty artystyczne, zapewniając sobie wysoki i odpowiedzialny status twórczości. *Krytyk* – komentował wystąpienie Juliusza Starzyńskiego na katowickim zjeździe Jerzy Nowosielski – *musi tu być niejako współtwórcą sztuki*¹¹.

Za symptomatyczny dla zmienionej sytuacji refleksji nad sztuką można uznać komentarz Bronisława Wolnego, którego felietony w połowie 1949 roku zastąpiły na łamach „Po prostu” edukacyjno-popularyzatorskie teksty Lecha Emfazego Stefańskiego¹². Zauważmy, że autor formułował pod adresem krytyki postulaty i zarazem je przykładowo realizował. Podkreślał zwłaszcza – tu owa rola ma wymiar uzurpacji – mediacyjną funkcję krytyki w kierunku odwrotnym niż dotychczas, tj. od odbiorcy do twórcy, potwierdzał więc jej postulatywną, projektującą czy nawet twórczą władzę; miejsce komentatora dzieła istniejącego miał zająć egzekutor woli mas, współtwórca przyszłego. *U nas krytyka winna być transmitacją mas do twórcy, krytyk winien być wyrazem [sic!] dążeń przodującej części mas pracujących. Niestety, tak nie jest. Nasi krytycy komentują na ogół utwory malarskie, formalistycznie uważają oni, że masy muszą się uczyć, aby je zrozumieć*¹³. Niezbędne zabiegi allokrytyczne, czyli uwagi o krytyce w krajach kapitalistycznych, w miejsce zamierzonego kontrastu ujawniły specyficzną analogię między dyskontowaną, istniejącą rzekomo na Zachodzie a wprowadzaną faktycznie, choć nazywaną inaczej, sytuacją w polskiej kulturze. Mówiąc więc o *burżuazyjnej* krytyce, sterowanej przez oligarchię, posłusznej rządzącym, kłamliwej, dezorientującej odbiorców, w istocie, zapewne nieświadomie, definiował krytykę socrealistyczną. W kolejnym akcie objawiania socrealistycznej prawdy autor wyznaczał krytyce istotne miejsce w skomplikowanym, etapowym procesie narodowej edukacji (propagandy) przez sztukę. Przekonywał, iż zapoznana z wolą ludu i reprezentująca go krytyka stanowić powinna środek oddziaływania na twórców, którzy dopiero odpowiednio, m.in. przez nią, przygotowani mogą spełniać swoją społeczną, wychowawczą misję. Aby temu zadaniu sprostać, refleksja teoretyczna sama musi być poddana gruntownej przemianie: *W każdym razie* – dodawał Wolny – *nie wychowa się ani twórcy, ani odbiorcy przez formalistyczne dyskusje tylko o kolorystyce, liniach i tonach, w oderwaniu od treści ideowej*¹⁴.

¹⁰ W. Sokorski, *O realistyczną plastykę naszej epoki*. „Odrodzenie” 1949, nr 29, s. 2.

¹¹ J. Nowosielski, *Sprawozdanie z ogólnopolskiego zjazdu delegatów ZPAP w Katowicach*. „PA” 1949, nr 7-8-9, s. 4.

¹² Pod wspólnym tytułem „Malarstwo jest dla wszystkich” Lech E. Stefański publikował opowieści o impresjonizmie, Cézannie, kubizmie, Picassie itd. („Po prostu” 1949, nry 12, 13, 20). Teksty Bronisława Wolnego objęte wspólnym, niebudzącym wątpliwości co do charakteru tej zmiany tytułem „Tylko prawdziwe malarstwo jest dla wszystkich”, to pisane obowiązującym językiem wykłady o marksistowsko-leninowskiej koncepcji sztuki i dostosowaniu twórczości do jej kryteriów.

¹³ B. Wolny, *Twórczość, twórca i społeczeństwo*. „Po prostu” 1949, nr 21, s. 4.

¹⁴ Tenże, *O realizmie socjalistycznym*. „Po prostu” 1949, nr 22, s. 5.

Wyznaczone zatem w pierwszej fazie socrealizmu cele krytyki, tj. antycypacji, projektowania, współtworzenia kierunku i związane z tym status twórczości, oraz egzekwowania, kontroli i korygowania praktyki artystycznej, wymagały określenia metod, wytyczały dalszy obszar metakrytycznego dyskursu. W pierwszym numerze poświęconych teorii sztuki i krytyce „Materiałów do Studiów i Dyskusji”¹⁵, organu nowo powstałego Państwowego Instytutu Sztuki, Juliusz Starzyński, odwołując się do komparatystycznej metody, określił status i funkcje krytyki w nowym ustroju: *Stosunek krytyka do twórcy dotychczas w historii układał się w ten sposób, że realizacja wyłożona w konkretnym dziele – wyprzedzała krytykę, która dopiero na bazie dokonanej realizacji usiłowała określić estetykę danego kierunku sztuki. Rola krytyki typu postulatycznego, możliwość kierowania, a w pewnym stopniu także i planowania* [podkr. E.K.] *procesów twórczych w dziedzinnie sztuki – oto moment w najniższym stopniu rewolucyjny, a zarazem doniosłe odkrycie naukowe, które zawnioskujemy przede wszystkim kulturalno-artystycznym i społecznym doświadczeniom Związku Radzieckiego*¹⁶. Metakrytyczny charakter *implicite* ma też teza, iż zgłaszana przez dziewiętnastowieczną francuską krytykę romantyczną (m.in. Thoré-Bürger) potrzeba powiązania sztuki z programem społecznym i politycznym stała się wyraźnie sprecyzowanym projektem realizmu; tkwi w nim wskazówka dla współczesnej, *bojowej*, projektującej krytyki. W innym tekście, który można uznać również za jedną z wypowiedzi programowych dla działalności instytucji¹⁷, badacz określał status i zadania krytyki i historii sztuki w nowej rzeczywistości politycznej i kulturowej. Materializm dialektyczny, przyjęty tu za podstawową metodę badań i rozwój sztuki, rozumiany w kategoriach progresywnego realizmu osiąganego w procesie walki z tendencjami przeciwnymi, wytyczały dla historii, teorii sztuki i krytyki horyzont badania przeszłości i opisywania zjawisk współczesności, z podstawową, odpowiedzialną, społeczno-wychowawczą funkcją. W nakreślonym przez Starzyńskiego programie – pominąwszy na razie kwestię specyficznej frazeologii i poetyki wypowiedzi – zwraca uwagę swoiste zbliżenie krytyki i historii sztuki. Interpretacja dzieła jako rezultatu dialektycznych starć o realizm wymagała od tej ostatniej przemodelowania według – jak określił Starzyński – *kryteriów wyprzeznaczonych z aktualnych potrzeb i sytuacji życia artystycznego danego narodu i społeczeństwa*, co oznaczało analogiczne metody i kryteria przy zmiennym przedmiocie refleksji, a w odniesieniu do sztuki współczesnej **identyfikację historii sztuki z krytyką**. Obie dziedziny były przedmiotem obrad zwołanej przez PIS w końcu 1950 roku w Krakowie I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką, której poświęcono specjalny zeszyt „Materiałów do Studiów i Dyskusji...”¹⁸. W istocie utożsamienie krytyki z historią sztuki – zgodnie z zasadą, do której wrócimy poniżej – było kopią modelu sowieckiego i obowiązywało też w in-

¹⁵ Państwowy Instytut Sztuki powstał w końcu listopada 1949 roku; „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką” ukazywały się od 1950 od 1956 roku pod tytułem „Sztuka i Krytyka”; por.: A. Ryszkiewicz. *Państwowy Instytut Sztuki, następnie Instytut Sztuki PAN*, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, s. 124-132; T. Adamowicz, „*Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką*”, [w:] *ibidem*, s. 410-414.

¹⁶ J. Starzyński, *Realizm mieszczański a realizm socjalistyczny*. „MdSiD” 1950, nr 1, s. 30-31. Tekst – jak głosi odredakcyjna uwaga – jest rozwinięciem wykładu wygłoszonego na kursie naukowym dla aktywu młodzieżowego wyższych szkół artystycznych w Jadwisinie w styczniu 1950 roku.

¹⁷ Inną wypowiedzią jest nota odredakcyjna w 1 nrze pisma, w której określa się np. takie cele PIS: *Mocne związanie prac naukowo-teoretycznych z aktualnymi potrzebami życia artystycznego w toczącej się walce ideologicznej na froncie kultury, jak najściślejsze wiązanie i sprawdzanie teorii praktyką* – „MdSiD” 1950, nr 1, s. 5.

¹⁸ „MdSiD”. *Zeszyt specjalny w związku z pracami I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w sprawie badań nad sztuką*. PIS 1950 [poza numeracją].

nych dziedzinach. Mariusz Zawodniak zwraca uwagę na analogiczną sytuację w literaturze¹⁹, zobligowanej wytycznymi formułowanymi m.in. przez Aleksandra Fadiejewa: zasada, *by historią literatury i literaturą współczesną zajmowali się jedni i ci sami ludzie*²⁰, gwarantowała jednolitą, marksistowsko-leninowską ocenę i interpretację twórczości współczesnej i dorobku przeszłości, oznaczała jego rewizję i segmentację. Zadaniem nauki o sztuce – pisał Starzyński w innym miejscu – jest poszukiwanie, *wykrywanie* realizmu jako głównej tendencji rozwojowej, z nim z kolei wiąże się zadanie nauki istotne dla twórczości współczesnej: *problem uporządkowania i przewartościowania naszego stosunku do kulturalnego i artystycznego dziedzictwa całej ludzkości, z punktu widzenia zawartych w nim wartości artystycznego realizmu*²¹.

W koncepcji m.in. Wiesława Juszcza perspektywa opisu zjawisk stanowi kryterium różnicujące procedury: dla naukowego badania sztuki współczesnej właściwa jest postawa historyczna, poprzez dzieło, a dla krytyki – bezpośrednia wobec niego postawa estetyczna, przy czym rozróżnienie nie wyklucza wzajemnej komplementarności stanowisk²². Można uznać, że projekt nauki i krytyki socrealistycznej – odwrotnie – prowadził do zatarcia subtelnej między nimi granicy, nakazując tej pierwszej kryteria współczesne, tej drugiej swoisty historyzm w opisie i ocenie współczesności. *Z punktu widzenia naukowej metody – dowodził Starzyński – rozgraniczenie pomiędzy historią a krytyką nie istnieje. Historyka i krytyka sztuki obowiązuja wszystkie scharakteryzowane przez nas poprzednio podstawowe warunki oraz sprawdziany naukowego myślenia i pojmowania dzieł sztuki w dialektyce historycznego rozwoju, którym rządzi podstawowe prawo historii określające stosunek „bytu i świadomości”. Przy wszelkich różnicach postępowania praktycznego, wynikających z odmienności materiału [...] historia i krytyka sztuki posiada potężną wspólną bazę pojęciową w marksistowsko-leninowskiej teorii poznania, w leninowskiej teorii odbicia rzeczywistości w sztuce*²³. Krytyka i historia sztuki, tak jak ich przedmiot, miały zatem potwierdzać obiektywne prawa historycznego postępu i – jak m.in. postulował na gruncie polskiego marksizmu w stosunku do nauk historycznych Adam Schaff – *umiejętnie i konsekwentnie posługiwać się tymi prawami*²⁴.

Nakaz, obowiązek planowania i antycypacji, programowania i stymulowania procesów twórczych wyposażały krytykę w pozornie szerokie kompetencje i wyznaczały wysoki, ale fikcyjny status, bo możliwe strategie opisu, interpretacji, wartościowania i oceny dzieła wyznaczał paradygmat socrealizmu. *W metodzie realizmu socjalistycznego – twierdził dyrektor PIS-u – zawiera się zarazem siła postulowania, a w związku z tym także i świadomego kierowania procesami twórczości*²⁵, co mogło odnosić się zarówno do nauki, krytyki, jak i artystycznej praktyki. Nie będzie więc wielkim ryzykiem teza, że krytyce przypadła dwuznaczna rola uzbrojonej w narzędzia władzy, swoistej **awangardy** artystycznej, wytyczającej kierunek działania, ale – paradoksalnie – także sterowanej, nakierowanej na z góry założony rezultat. Materializm dialektyczny i historyczny, jako obowiązująca metoda narzucony – tak jak twórczości – historii sztuki i krytyce, oznaczał też swoistą wspólnotę kryteriów, którymi się winna kierować, ale i jakimi sama była oceniana. Starzyński konstatawał programowo: *Wytłumaczyć dzieło sztuki w jego historycznym kontekście jako rezultat toczącej się walki nowego ze starym, w danym,*

¹⁹ M. Zawodniak, *Literatura w stanie...*, s. 20.

²⁰ A. Fadiejew, *O zadaniach krytyki literackiej*. „Kućnica” 1950, nr 8, s. 4.

²¹ J. Starzyński, *Nowe zadania polskiej sztuki i nauki o sztuce*. „Myśl Współczesna” 1950, nr 10, s. 7-8.

²² W. Juszcza, *Dwie krytyki: „krytyczna” i „komentująca”*, [w:] *Współczesne problemy krytyki...*, s. 12.

²³ J. Starzyński, *O naukowo-krytycznej interpretacji dzieła sztuki*. „MdSiD” 1950, nr 2, s. 26.

²⁴ A. Schaff, *Zagadnienie obiektywności praw historycznych*. „Myśl Filozoficzna” 1953, nr 1, s. 37; por.: tenże, *Wstęp do teorii marksizmu. Zarys materializmu dialektycznego i historycznego*. Warszawa 1948.

²⁵ J. Starzyński, *O naukowo-krytycznej interpretacji...*, s. 30.

ściśle określonym miejscu i czasie – oto podstawowe zadanie historyka jak i krytyka sztuki²⁶. Znowu należałoby dodać, że specyfika socrealistycznej krytyki polegała na tym, iż otrzymywała ona z góry, modyfikowane zresztą w szczegółach, kryteria kreowania, klasyfikacji i wartościowania produkcji artystycznej, które zarazem służyły do oceny jej samej, jako kategorie metakrytyki. Podstawowe pryncypia metody, tj. prymat treści nad formą i wynikająca zeń jakoby zasada jedności formy i treści oraz realizm jako jedyny środek wyrazu dialektycznej prawdy²⁷, stały się więc narzędziami **władzy krytyki** i zarazem narzędziami **władzy wobec krytyki**. Partyjność, fundament paradygmatu socrealizmu, sprowadzająca się do zgodności z obowiązującą, choć przecież zmieniającą się linią partii w każdej dziedzinie społecznego działania²⁸, odnośnie do krytyki oznaczała zaangażowanie ideowe tekstu w sensie przedmiotowym i podmiotowym, a także przymus aktualizowania narzędzi w pracy krytycznej, tj. dydaktyce, stymulacji, interpretacji i aksjologii. Pamiętać należy, że socrealizm zakładał nie chłodny, beznamiętny obiektywizm, kwalifikowany jak naturalizm, inną postać formalizmu, ale wybór z rzeczywistości zjawisk typowych, znamiennych, choć nie przeciętnych. Doza pozornego indywidualizmu, świadoma, ale jednokierunkowa tendencyjność świadczyła o ideowym zaangażowaniu krytyka, a tylko taki miał prawo istnienia, na postawę sceptyczną nie było miejsca.

Starzyński za kolejne zadanie historii i krytyki sztuki uznawał wydobywanie i ujawnienie w dziele – *rozszyfrowanie*, jak określał – klasowych i partyjnych treści, niekiedy głęboko ukrytych, oraz przyporządkowanie ich marksistowskiej zasadzie *kierunkowości* procesu historycznego rozwoju²⁹. W związku z niejasnością kategorii naukowej metody, w trosce o prawidłową terminologię Nina Gubrynowicz usiłowała zdefiniować pojęcie ideowości, naturalnie opierając się na teorii leninowskiej. Wyjaśniała, iż ideowość zawsze wiąże się ze społeczną funkcją sztuki, jest ukierunkowanym sposobem oddziaływania na świadomość odbiorców. W warunkach klasowej walki natomiast – dowodziła – jest tożsama z partyjnością. *Ideowość sztuki wyraża się zatem konkretnie w obronie określonych pozycji, określonych poglądów na życie, w kształtowaniu dusz ludzkich*³⁰. Zgodnie z zasadą tożsamości kategorii w warunkach budowy socjalizmu, ideowość miałaby oznaczać zatem jednomyślność i lojalność wobec programu partii. W późniejszej interpretacji Sokorskiego partyjność została powiązana ze specyficznym rozumianą wolnością i oznaczała obowiązujące badaczy sztuki i artystów bez względu na organizacyjną przynależność rozumienie praw rządzących rzeczywistością³¹. Była to, jak się wydaje, zarazem legitymizacja prawa do ingerencji władzy, mieniającej się reprezentantem społecznego zamówienia, w pracę krytyczną i artystyczną. O kłopotliwej pojemności tego kryterium świadczy np. sytuacja opisana przez Mieczysława Porębskiego, który wszystkie właściwe odpowiedzi studentów ASP pytanych o istotę partyjności uzupełniał o tak oczywiste – jak się wówczas wdawało – komponenty, jak *osobiste przeżycie i przekonanie*³². Nic zatem dziwnego, że wobec meandrów egzegezy składowych metody obo-

²⁶ Ibidem.

²⁷ Por. m.in.: E. Możejko, *Realizm socjalistyczny i jego komponenty*, [w:] tenże, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*. Kraków 2001, s. 65-119; W. Sokorski, *O realistyczną plastykę naszej epoki*. „Odrodzenie” 1949, nr 29; J. Starzyński, *W stronę wielkiej sztuki*. „Kuźnica” 1949, nr 30.

²⁸ *Słownik realizmu socjalistycznego...*, s. 177-181.

²⁹ J. Starzyński, *O naukowo-krytycznej interpretacji...*, s. 24.

³⁰ N. Gubrynowicz, *O prawidłową terminologię. Ideowość w sztuce*. „PA” 1951, nr 2, s. 55.

³¹ W. Sokorski, *Zadania wspólczesnej plastyki*. Podsumowanie dyskusji na V Walnym Zjeździe Delegatów ZPAP. „PA” 1952, nr 1, s. 10.

³² M. Porębski, *Plastyka na wystawie dziesięciolecia PPR*. „PA” 1952, nr 3, s. 5 [przedruk w:] tenże, *Sztuka naszego czasu...*, s. 98. Kazimierz Łyszczyk zwraca uwagę, że jest to szczególnie znaczące poświadczenie ów-

wiązującej w krytyce – dodajmy: w efekcie uznania jej za dyscyplinę twórczości – stałym elementem także autokrytycznych tekstów jest zarzut niedostatecznego opanowania przez autorów zasad marksizmu, niechęci do nieustannego doskonalenia, słowem konstatacja, że krytyka *nie nadąża* nie tylko za sztuką, ale wciąż korygowaną *naukową* teorią.

Można by zapytać, jak wobec postulatów Sokorskiego czy Starzyńskiego należało rozumieć w odniesieniu do refleksji nad sztuką np. **typowość** – kolejny z filarów twórczej metody – której krytyka miała wymagać w dziełach współczesnych i ujawniać ją w realistycznych artefaktach historycznych. Czy poszukiwanie i wykrywanie typowości, zresztą kategorii o statusie i tak niestabilnym, oznaczało już spełnienie przez tekst krytyczny owego warunku; podobne pytania można stawiać odnośnie do np. narodowej formy. Jako narzędzie interpretacji i oceny typowość była m.in. antytezą naturalizmu i miała w latach 1950-54 różne zastosowania, m.in. w koncepcji realistycznej syntezy. W wersji ogólnej – pominiawszy rozmaite warianty interpretacji, przez Edwarda Możejkę szczegółowo opisane wraz z innymi elementami socrealistycznej metody twórczej³³ – typowość oznaczała uchwycenie w dynamicznej (społecznej) rzeczywistości nie zjawisk przypadkowych, do-
rażnych, ale charakterystycznych, istotnych, ujawniających rządzące nią prawidłowości, z dialektyką na czele. Stąd częste zarzuty wycinkowości, przypadkowości itd., łamiących tę zasadę socrealistycznego obrazowania. W fazie późniejszej, już w związku z rozliczaniem krytyki z jej dotychczas wykonanych zadań, Starzyński³⁴ – potwierdzając po raz kolejny zasadę zależności od wzorców sowieckich – podawał krytyce i historii sztuki to narzędzie w wersji wyłożonej przez Gieorgija Malenkowa na obradach XIX Zjazdu KPZR (w październiku 1952 roku), a jej egzegezę zawierała opublikowana w „Materiałach...” rozprawa Władysława Razumnego „O istocie realistycznego obrazu artystycznego”. W wersji ortodoksyjnej, według cytowanych przez Razumnego słów sowieckiego polityka: *Typowość stanowi podstawową sferę przejawiania się partyjności w sztuce realistycznej. Problem typowości jest zawsze problemem politycznym*³⁵.

Jedne kryteria potencjalnie, w teorii nadawały się do mechanicznego przeniesienia w myśl dogmatu o jedynie słusznej, obowiązującej we wszystkich dziedzinach metodzie twórczej i potwierdzały uznanie krytyki za twórczość, inne zaś problematyzowały tę klasyfikację, np. mało obecna *explicite* w autorefleksji kategoria narodowej formy, zupełnie paradoksalna wobec innego, tak samo obligatoryjnego składnika polskiego wariantu metody, jakim był dogmat o przodującej i wzorcowej we wszystkich dziedzinach roli ZSRR; jeszcze raz odwołując się do metakrytyki literackiej przywołajmy określenie Janusza Sławińskiego, który nazwał ów obowiązek **imperatywem wtórności**³⁶. Za metakrytyczne można uznać zatem

czesnego oddania badacza doktrynie. K. Łyszcz, *Mieczysław Porębski i realizm socjalistyczny*, [w:] *Socrealizm. Fabuły...*, s. 633-645.

³³ E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*; por. też: A. Owczarienko, *Realizm socjalistyczny jako metoda artystyczna*, tłum. E. Korpala Kirszech, [w:] *Wokół problemów realizmu*. Warszawa 1977, s. 481 nn.

³⁴ J. Starzyński, *Zadania krytyki artystycznej...*, s. 61 nn.

³⁵ G. Malenkov, *Referat sprawozdawczy KZ WKP(b) na XIX Zjeździe Partii*, cyt.: W.A. Razumny, *O istocie realistycznego obrazu artystycznego*. „MdSiD” 1953, nr 2, s. 70. Por. też: [red.] Malenkov, *O zadaniach literatury*. „NK” 1952, nr 42, s. 1: *W ujęciu marksistowsko-leninowskim, to co typowe, nie oznacza bynajmniej jakiejś średniej statystycznej. Typowość odpowiada istocie danego zjawiska społeczno-historycznego, nie jest zaś zjawiskiem najbardziej rozpowszechnionym, najczęściej się powtarzającym, powszechnym. Świadome przejawianie, wyostrenie obrazu nie wyklucza typowości, lecz w pełniejszej mierze ujawnia ją i podkreśla* itd.

³⁶ J. Sławiński, *Krytyka nowego typu...*, s. 135, 137; o analogicznej sytuacji w krytyce teatralnej po zjeździe w Oborach – w cieniu **obór** – jak określa autorka por.: M. Jarmulowicz, *Sezony błędów i nypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*. Gdańsk 2003, s. 47-48.

wszystkie wypowiedzi wskazujące na genialne – jak nazywano – źródło myśli o sztuce, czyli pisma i interpretacje nauki Lenina i Stalina oraz krytykę radziecką czy – pośrednio – przekłady i przedruki tekstów radzieckich teoretyków i artystów (zwłaszcza z „Iskusstwa”), sprawozdania z wystaw, recenzje polskiej sztuki, którymi zapelniano szpalty „Przeglądu Artystycznego” i „Materiałów do Studiów i Dyskusji...”, ale także „Przeglądu Kulturalnego”. Opublikowany jeszcze przed oficjalnym zadekretowaniem socrealizmu w Polsce tekst Michaiła Alpatowa, określający już w tytule funkcje historii sztuki i krytyki, zawiera m.in. znajomo brzmiącą uwagę: *Wysuwając postulat analizy i oceny, pragniemy zerwać z rozdziałem między nauką o sztuce a krytyką artystyczną [...]. Głębokie zrozumienie dzieł i zagadnień pozwoli osiągnąć zarówno krytyce artystycznej, jak i nauce o sztuce to twórcze znaczenie, jakie ma w naszym kraju sztuka*³⁷. W przywołanym już fragmencie wywodu o interpretacji dzieł Starzyński dowodził, że klasycy marksizmu ustalili punkt wyjścia naukowej krytyki, ale badania na podstawie tej metody są w fazie pionierskiej³⁸. Trudno było w takiej sytuacji postulować narodową formę krytyki polskiej, choć odwołanie do *postępowej*, realistycznej tradycji refleksji o sztuce stanowiło zabieg legitymizujący i – jak pisał Starzyński w innym miejscu – *jest nieodzownym elementem dzisiejszej walki o nową krytykę artystyczną opartą na podstawach estetyki naukowej*³⁹.

Zupełnie problematyczna natomiast dla krytyki była np. jako składnik metody tzw. realistyczna synteza, zaprzeczająca metodologicznym działaniom krytycznym, bliska pojęciu typowości, wymagająca artystycznego uogólnienia w dziele, przeciwstawiana praktyce naturalistycznej⁴⁰. Za wersję definicji praktycznej można by uznać sformułowane dużo później – o czym będzie jeszcze mowa – przez Aleksandra Wojciechowskiego stwierdzenie, iż krytyk charakteryzuje i nie jest zobowiązany do wskazywania artystom konkretnych błędów. Taka definicja byłaby jednak rozbieżna z oczekiwaniami i ciągłymi zarzutami stawianymi krytyce o brak szczegółowych analiz i ukonkretnienia ogólnych wskazówek polityków „kulturalnych”.

Przeciwna realizmowi kategoria formalizmu i pochodnych – schematyzmu i kosmopolityzmu, implantowana dość mechanicznie z narracji o sztuce, służyła do rozliczania treści, ale bywała też odnoszona do formy tekstów krytycznych na wskazanych na początku zarówno wyższych (prawodawczym), jak i niższych, wykonawczych szczeblach meta-krytyki. Wiąże się to z kolejną cechą ówczesnego dyskursu, którą w odniesieniu do krytyki literackiej tego czasu J. Sławiński nazywa *imperatywem jednogłosowości i dyscypliną wśród swoich*⁴¹. Oznaczają one nie tyle odpodmiotowienie, ile ujednolicenie przekazu, podmiotową transmisję takich samych jakoby obiektywnych prawd społecznych i historycznych, analizę i interpretację za pomocą tych samych narzędzi i oczywiście przeczą tym koncepcjom krytyki, które subiektywizm czy wręcz stronniczość uznają za jej cechy konstytutywne. Na przykład po pierwszej OWP Urszula Pomorska – wskazując wzorcowe przykłady recenzji Starzyńskiego i Heleny Krajewskiej – apelowała o krytykę w roli ideowej awangardy, tłumacza dialektycznej złożoności świata, postulatora, ale też doradcy, kontrolera i instancji orzekającej słuszość i poprawność efektów twórczej pracy, zarazem oceniając nielicznych – jak twierdziła – fachowych krytyków, którzy ośmielili się zabrać głos⁴². Brak obrachunku z *modernizmem 20-lecia* i sprzyjanie formalizmowi zarzuciła Boguckiemu, który

³⁷ M. Alpatow, *Zadania naukowej analizy sztuki i krytyki artystycznej*, „PA” 1949, nr 5-6, s. 5.

³⁸ J. Starzyński, *O naukowo-krytycznej interpretacji...*, s. 15.

³⁹ Tenże, *O realizmie w polskiej krytyce artystycznej XIX wieku*, „MdSiD” 1951, nr 6, s. 29.

⁴⁰ Por. m.in. W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, „MdSiD” 1950, nr 1, s. 24.

⁴¹ J. Sławiński, *Krytyka nowego typu...*

⁴² U. Pomorska, *O prasie przed- i powojennej*, „PA” 1950, nr 5-6, s. 63-64.

jeszcze przed otwarciem wystawy, ze wstępnej kwerendy eksponatów diagnozował optymistycznie poszerzanie się grona zwolenników nowego kierunku, ale przyznawał artystom prawo do stopniowego pozbywania się dawnych przyzwyczajęń⁴³. Za koncentrację na walorach malarskich zganila tekst Andrzeja Banacha, szczególnie napiętnowała recenzentów pism reprezentujących niemarksistowski światopogląd. Helena Blumówna została więc potępiona za przyznanie socrealizmowi regresywnego wpływu na malarstwo, dla którego sposobem zachowania *status quo* miał być koloryzm, zaś Dominik Horodyński za próbę uprawiania woluntarystycznej krytyki i respektowanie prawa wyboru środków plastycznych⁴⁴. W rzeczywistości oboje krytycy zachowali dużą ostrożność, deklarowali wolę zrozumienia i obiektywnego wskazania przyczyn oraz pozytywnych rezultatów przemian. Blumówna mówiła o niezłych na OWP efektach mariażu koloryzmu z malarstwem tematycznym, Horodyński zaś metodą porównawczą ujawniał – oczywiście niezamierzone – analogie socrealizmu do sztuki kościelnej i uzasadniał postulat prymatu treści nad formą. Istotnie, przyjmując paradygmat realizmu za najbardziej odpowiadający *masom* odbiorców, za oczywiste uważał jego współlistnienie z innymi sposobami wypowiedzi⁴⁵.

Wydaje się, że z perspektywy ortodoksji socrealistycznej Horodyński popełnił równocześnie dwojakiego rodzaju wykroczenia: po pierwsze personalną allokrytykę pod adresem względnie wysoko w hierarchicznym układzie usytuowanych funkcjonariuszy – krytyków i plastyków, a po drugie podważał naukowy status zastosowanej w krytyce metody. Referując przebieg tzw. dyskusji warszawskiej, czyli rytualnej konferencji powystawowej, łamiąc obowiązujące zasady dyscypliny i jednogłosowości, wskazał na *trudności ideologiczne* po stronie samych organizatorów: *Prezes Związku Polskich Artystów Plastyków Juliusz Krajewski i naczelny redaktor Przeglądu Artystycznego Halina* [powinno być: Helena – E.K.] *Krajewska podkreślali w swoich wystąpieniach konieczność naukowej metody malarskiej, precyzując, że jedynie naukowa postawa to postawa marksistowska. Nie wyjaśnili jednak jasno, co w ogóle oznaczają naukowość w malarstwie*⁴⁶. W innym miejscu rozważań argumentami marksistów dowodził idealizmu wywodów Starzyńskiego. Wiąże się to z drugim wykroczeniem Horodyńskiego, tj. wskazaniem niekonsekwencji i uznaniowości kryteriów, które wszak miały składać się na naukowy, zatem racjonalny i obiektywny system krytyczny⁴⁷. Stawiany przez Pomorską wymienionym autorom zarzut schematyzmu i formalizmu odnosił się do suponowanych preferencji estetycznych, ale także do układu, struktury i poetyki tekstów. Niejako sprowokowany do dyskusji Jerzy Turowicz, odwołując się od oskarżeń wyjaśniał, iż analiza strony formalnej jest w krytyce niezbędna do rozstrzygnięcia o ostatecznej, artystycznej wartości dzieła, która – a nie odwrotnie – decyduje o jego społecznej użyteczności: *Zadaniem krytyka – tak sądzimy w „Tygodniku Powszechnym” – jest ocena, czy dzieło sztuki służy człowiekowi, to znaczy – po prostu – czy jest dobre, czy też złe*⁴⁸.

⁴³ J. Bogucki, *Pospolite ruszenie*. „Odrodzenie” 1950, nr 13, s. 3.

⁴⁴ A. Banach, *Od formy do treści malarskiej*. „Dziennik Polski” 1950, nr 16; H. Blumówna, *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, „TP” 1950, nr 19.

⁴⁵ D. Horodyński, *Polityka i sztuka. (Monolog na marginesie I Ogólnopolskiej Wystawy Plastycznej)*. „Dziś i Jutro” 1950, nr 21.

⁴⁶ Ibidem, s. 7.

⁴⁷ W tym przypadku chodziło o nagrodzone prace: obraz W. Wereszczyńskiej *Na wiejskiej drodze* i rzeźbę H. Stachurskiej *Do szkoły po wiedzę*, uznane przez autora za przykłady naturalizmu, podczas gdy Starzyński dowodził, iż drobiazgowość opracowania szczegółów wynika z rzetelnego stosunku artystów do rzeczywistości.

⁴⁸ I dalej: *Bo człowiekowi dzieło sztuki służy tym lepiej, im bardziej jest dziełem sztuki, im jest lepsze, im wartościowsze artystycznie. A dzieło sztuki może być dobre lub złe, zupełnie niezależnie od tego, czy jest – że użyjemy tych nieja-*

Dychotomię krytyki, tj. takiej, która swojej misji upatruje w uświadamianiu twórców o znaczeniu formy dla realizmu, i tej, która ją za to pomawia o formalizm, ujawniły recenzje wystaw „Młodzież walczy o pokój” i „Plastycy w walce o pokój” (listopad 1950) na łamach „Po prostu”. Pierwszą reprezentował m.in. Jerzy Ćwiertnia, zgłaszający *potrzebę życzliwej i twórczej krytyki*, drugą konsekwentnie H. Krajewska, uznająca za *pomocną* miast *życzliwej i twórczej* taką, która sama się pozbędzie formalizmu w pojmowaniu twórczości⁴⁹. Bliski temu pogląd wyrażał polemista Hilarego Krzysztofiaka i Lecha E. Stefańskiego; w ich rozpisanej na głosy recenzji-rozmowie Fiszer Zawidowicz dopatrzył się formalizmu i pouczył o dydaktyczno-penitencjarnej misji krytyki, czego słuszność zresztą potwierdziła w stosownym uzupełnieniu redakcja pisma⁵⁰. Dyskusja, która będzie szerzej omówiona w kolejnym rozdziale książki, miała w istocie charakter metakrytyczny, sfinalizowana została anatemą rzuconą na uprawianą na łamach „Po prostu” nieodpowiedzialną krytykę, w toku obrzędowej narady w Ministerstwie Kultury i Sztuki, zwołanej zapewne też w celu ujednolitszenia opinii. *Zaatakowano w dyskusji* – informował o rytuale „Przegląd Artystyczny” – *niepoważny stosunek akademickiego tygodnika „Po prostu” do poruszanych na łamach tego pisma zagadnień plastycznych. [...] umieszczane w nim artykuły nie mogą pogłębiać chaosu w poglądach estetycznych młodzieży, powinny być kontrolowane przez czynniki kompetentne w tych zagadnieniach, jak Państwowy Instytut Sztuki lub Koło Naukowe przy Zakładzie Historii Sztuki U.W.*⁵¹. Ten złożony z kilku epizodów fragment historii sockrytyki potwierdza nietolerancję dla wszelkich odchyleń, nie tylko w rozumieniu istoty, ale też w sposobie interpretacji metody, poświadczając, że system opresywny w sztuce działa w obie strony, a zobowiązana do obserwacji i nadzoru krytyka jest też obserwowana i nadzorowana. Ujawnia to zasady hierarchicznego układu, w którym krytyka-władza zależała od władzy nadrzędnej i tak samo była rozliczana za nieprzestrzeganie narzuconych jej reguł. Imperatyw jednomyślności złamała ostatecznie dyskusja wokół czwartej OWP, uprawniona niejako do wielogłosowości przez postanowienia kwietniowej sesji Rady Kultury i Sztuki.

Jak stwierdziliśmy, kompetencje krytyki nie ograniczały się do refleksji nad gotowym dziełem, a krytykę-władzę upoważniały do ingerencji w proces twórczy, do wpływu na decyzje autora, na szczegółowe rozwiązania kompozycyjne. W rozważaniach na temat dydaktycznych i sanacyjnych zadań krytyki wobec artystów Bogucki w 1951 roku wskazywał elementy wymagające pilnej i gruntownej korekty, jak naiwność, płytkość i powierzchowność ideowych sensów, wynikające z braku zaangażowania i wyobraźni twórców, a także niedostatki wykonania, przede wszystkim kompozycji figuralnych. *Jest to zjawisko niebezpieczne, które krytyka powinna ujawniać i zwalczać*⁵². Według piszącego braki warsztatowe w dużych przedsięwzięciach tematycznych stanowiły skutek lekceważenia studiów nad portretem, martwą naturą i pejzażem. *Krytyka powinna nie tylko oceniać wyniki tej pracy, ale zarazem śledzić pilnie, czy za pogłębieniem realistycznej martwej natury nadąża takie samo pogłębienie kompozycji tematowej*⁵³. W innym miejscu autor akcentował wartościującą funkcję, która

nych terminów – formalistyczne czy realistyczne. J. Turowicz, *Poza realizmem i formalizmem*. „TP” 1950, nr 38, s. 6.

⁴⁹ J. Ćwiertnia, *Trzeba życzliwej i twórczej krytyki*. „Po prostu” 1950, nr 38; H. Krajewska, *Potrzeba pomocnej krytyki*. „Po prostu” 1951, nr 2; por.: T. Adamowicz, „Po prostu”, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, s. 406 nn.

⁵⁰ L.E. Stefański, H. Krzysztofiak, *Rozmowa o realizmie i plastyce na wystawie „Młodzież walczy o pokój”*. „Po prostu” 1950, nr 50, s. 2; F. Zawidowicz, *Krytyka powinna uczyć i wychonywać*. „Po prostu” 1951, nr 4, s. 4. [red.] *Dyskusja nad wystawą „Młodzież walczy o pokój”*. „PA” 1951, nr 2, s. 54.

⁵² J. Bogucki, *O krytyce artystycznej*. „ŻL” 1951, nr 12, s. 12.

⁵³ Ibidem.

winna dominować nad deskryptywną, aby trafnie odczytywać i oceniać twórcze intencje, pamiętając o zasadzie zmienności i ciągłego dialektycznego rozwoju, rządzącej także plastyką⁵⁴.

Zorganizowana w siedzibie Rady Państwa w październiku 1951 roku narada w sprawie twórczości artystycznej, z całą ostrością dyskusji o współczesnej plastyce i polityce kulturalnej, m.in. z głośnym wystąpieniem Eugeniusza Eibischa o *byczkach w ogrodzie*⁵⁵, zamykająca heroiczny – według określenia Wojciecha Włodarczyka⁵⁶ – okres polskiego socrealizmu, potwierdziła pozornie rozległe uposażenie krytyki. Ciągłe jednak – jak wynika m.in. z wypowiedzi Teisseyre’a – oczekiwano *żarliwej*, zaangażowanej refleksji, dotąd uprawianej w formie, by tak rzec, gabinetowej. Eibisch mówił wręcz o działaniu łoża masońskiej sprzymierzonych ideologów, którzy dopuszczając prace na wystawy, pomijają zupełnie kryteria artystyczne, dowodził, że realizm socjalistyczny nie może być traktowany jako skanonizowany styl, zespół normatywów, ale – zgodnie z założeniami – szeroko, jako postawa wobec rzeczywistości. Także Stanisław Teisseyre wskazywał skutki dbałości o czytelność prac kosztem środków plastycznych, zaś Włodzimierz Zakrzewski z wyraźną aluzją do przedmówców kreślił obraz spustoszenia, jakie w sztuce spowodowała działalność kapistów i ogólnie burżuazyjna estetyka kolorystów⁵⁷.

Na V zjeździe delegatów ZPAP, zwołanym przy okazji II OWP (grudzień 1951-styczeń 1952), nadzieje na pobudzenie refleksji o powstającej sztuce wyrażał np. Jan Lenica, który odnosił także do krytyki piętnowany przez Boguckiego w plastyce *kompleks poprawności*. Niedostatecznie jego zdaniem korzystała ona ze swych wielorakich kompetencji, tj. możliwości odczytania dzieła w kontekście realistycznej tradycji narodowej sztuki, oceny jego wkładu we współczesny rozwój metody oraz zmierzenia postępu indywidualnej twórczości artysty⁵⁸. Sokorski upoważniał z kolei do większej aktywności i krytycyzmu, dowodząc, że nawet najbardziej ostra recenzja jest dowodem życzliwości, służy wspólnemu wypracowaniu *bezwzględnych kryteriów*. Wskazywał także na jeszcze jeden jej instrument, jakim była możliwość wykluczenia przez milczenie, podkreślał więc ekskluzywną funkcję krytyki: *tylko tych się nie krytykuje, na których się nie liczy*. Tę możliwość wiceminister wykorzystał w zdaniu kolejnym: *I dlatego w podsumowaniu nie będę mówił np. o wystąpieniu kol. Mackiewicz*⁵⁹. Poruszył też kwestię tzw. zamówienia społecznego, która na następnym etapie socrealizmu stała się istotnym motywem wypowiedzi metakrytycznych. Poszukując bowiem przyczyn regresu i sposobów sanacji sztuk, silniej wówczas akcentowano krytyczny obowiązek mediacji podwójnej, tj. pośredniczenia między twórcą a odbiorcą, ale szczególnie w kierunku odwrotnym, tzn. transmisji estetycznych potrzeb i oczekiwań *społecznego zleceniodawcy*. W sytuacji, gdy reprezentantem woli narodu mieniła się monopolistyczna partia, oznaczało to dla krytyki jeszcze jeden kierunek nacisku tej samej, politycznej siły i wymuszenie jeszcze większej usługowości. Dodajmy, że w najmniej finezyjnej, praktycznej wersji realizacja społecznego zamówienia oznaczała typowanie prac

⁵⁴ J. Bogucki, *Kompleks poprawności*, „PA” 1952, nr 2, s. 29.

⁵⁵ Porównanie oczywiście dotyczyło zachowania decydentów w ogrodzie kultury. *Dokumentacja narady w sprawie twórczości artystycznej w dniu 27-28 X 1951 w Sali Rady Państwa w Warszawie*, „MdSiD” 1952, nr 1, s. 116-118.

⁵⁶ W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Kraków 1991, s. 10.

⁵⁷ Ibidem, s. 133, 134.

⁵⁸ J. Lenica, *Refleksje pojęzyczne*, „NK” 1952, nr 7, s. 6.

⁵⁹ W. Sokorski, *Zadania współczesnej plastyki. Podsumowanie dyskusji na V Walnym Zjeździe Delegatów ZPAP*, „PA” 1952, nr 1, s. 10.

zgodnie z zalecanymi kryteriami, nie tylko prezentowanych złąkionym jakoby partyjnej, socjalistycznej sztuki masom, ale – co dosadnie przyznawał Sokorski na V zjeździe ZPAP – także kupowanych przez państwo⁶⁰. W wersji propagandowej slogan społecznego zamówienia ewokował kolejną kategorię, **ideowej obcości**, stosowaną znowu zarówno wobec twórczości plastycznej, jak i tekstów krytycznych. W dyskusji po trzeciej OWP (grudzień 1952) posłużył się nim Aleksander Wallis, omawiając powystawowe recenzje, w szczególności drukowane w „Przeglądzie Kulturalnym” artykuły Boguckiego, Guze i Marcina Czerwińskiego. Dla przeciętnego widza – twierdził Wallis – opis dzieła opierający się na pojęciach wywiedzionych z burżuazyjnego estetyzmu, takich jak *liryzm*, *nastrój*, *subtelność odcieni kolorystycznych itp.*, będzie nieczytelny z powodu ideowej obcości tego nurtu, a nie braku przygotowania odbiorcy⁶¹.

Aksjomat *jedności ideowo-społecznych kryteriów* obowiązujących historię, teorię i krytykę sztuki podtrzymywany był na kolejnych etapach dyskursu metadyscyplinarnego, także po kilkuletnim doświadczeniu socrealistycznej praktyki, znajdując nawet potwierdzenie w centralizujących zabiegach administracyjnych. Powstała z ramach zreorganizowanego Ministerstwa Kultury i Sztuki – w miejsce zlikwidowanego Departamentu Polityki Kulturalnej – Rada Artystyczna przejęła w zakresie planowania i nadzoru także władzę nad krytyką, a jej aktywność wzrosła znacznie po objęciu ministerstwa przez Sokorskiego⁶². Nastąpiły także zmiany organizacyjne w „Przeglądzie Artystycznym”, głównej trybunie refleksji nad sztuką. W 1952 roku pismo stało się organem kierowanego przez Starzyńskiego Państwowego Instytutu Sztuki, a funkcję redaktora naczelnego po Helenie Krajewskiej przejął Mieczysław Porębski⁶³.

Modernizację polityki kulturalnej, w tym decyzje odnośnie do krytyki, wymuszały nikle i raczej ją kompromitujące rezultaty, zwłaszcza ukazane na trzeciej OWP (grudzień 1952–styczeń 1953), która zamiast spodziewanych, wykonanych kolektywnie, wielofigurowych kompozycji tematycznych przyniosła kolejne warianty postimpresjonizmu, a w rzeźbie – jak określano – estetyzm, deklaratywne schematy i sztampowe rozwiązania. Jednocześnie po XIX zjeździe KPZR (październik 1952) następowały przewartościowania polityczne w państwie sowieckim, głównym ośrodku decyzyjnym, gdzie wkrótce w celu omówienia problemów krytyki zwołano plenum Związku Plastyków Radzieckich⁶⁴. Wyrazistą cezurę stanowi data śmierci Stalina w marcu 1953 roku, zanim jednak zabiegi uzdrawiające przeniesiono na poziom ogólnych decyzji, wynikających z rewizji samej doktryny, przyczyn kry-

⁶⁰ *Są naprawdę popełniane błędy w zamówieniu społecznym* – twierdził w podsumowaniu zjazdu Sokorski – *I to błędy zarówno urzędników, jak i instytucji społecznych i państwowych. Niewątpliwie w zamówieniu społecznym niejednokrotnie robi się prostactwa. Ale powiedzmy sobie szczerze: Państwo Ludowe tylko na zakupienie obrazów na tej wystawie, a zakupiony został u każdego, kto wystawiał, przynajmniej jeden obraz, zamykając oczy na wszelką wartość – wydało 2,1 mil. zł. W roku bieżącym Państwo Ludowe przeznacza na zakup 4 miliony złotych.* W. Sokorski, *Zadania współczesnej plastyki...*, s. 10.

⁶¹ A. Wallis, *Na marginesie recenzji*. „PA” 1953, nr 1, s. 70; omawiane recenzje to m.in.: J. Guze, *Refleksje na temat wystawy*. „PK” 1952, nr 16, s. 3, 4; M. Czerwiński, *Salon w perspektywie*, ibidem; J. Bogucki, *Dwie błędne drogi i ucho igielne*. „PK” 1953, nr 2, s. 6; także: S. Marthà [Z. Herbert], *Kolory, walory, linie i tematy*. „Dziś i Jutro” 1952, nr 51–52, s. 12.

⁶² O jej strukturze (z organem prasowym w postaci „Przeglądu Kulturalnego”), zadaniach i zmianie nazwy w styczniu 1953 roku na: Rada Kultury i Sztuki itd. por.: A. Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, s. 193 nn.

⁶³ Por.: K. Zakrzewska, „Przegląd Artystyczny”, [w:] ibidem, s. 382–392.

⁶⁴ Por.: W. Jaworska, *Omówienie dyskusji nad stanem i zadaniami radzieckiej krytyki artystycznej*. „Mdsid” 1953, nr 2, s. 229–237.

zysu poszukiwano przede wszystkim w procesie realizacji jej założeń, w którym – jak powiedziano wyżej – szczególna władza przypadła krytyce, ale też narzucona jej odpowiedzialność upoważniała do rozliczenia z wykonania społecznej misji.

Trzecia OWP stała się powodem szerokiej dysputy, a udział władzy, m.in. Sokorskiego oraz kierownika Wydziału Kultury KC PZPR Pawła Hoffmana, wskazywał, że do niej w ostateczności należała ideologiczna ocena teoretycznych i artystycznych rezultatów polityki kulturalnej, w tym pracy, czy – jak mówiono – produkcji krytycznej⁶⁵. W sprawozdaniu stwierdzono, iż poza zagajającymi obrady M. Porębskim, A. Jakimowiczem i J. Białostockim nikt z krytyków nie zabierał głosu w dyskusji, zdominowanej tym samym przez malarzy-uczestników wystawy⁶⁶. Referat końcowy Sokorskiego zawierał m.in. ujemną ocenę krytyki odpowiedzialnej za regres wskutek tolerancji dla postimpresjonizmu i naturalizmu oraz niedostatecznego wskazywania przykładów z narodowej tradycji realistycznej. Dramatyzm i patos przemówienia wzmagał częsty zabieg z zakresu psycho- i socjotechniki, czyli użycie formy *pluralis maiestatis*: *stępiłiśmy czujność na agresję estetyki burżuazyjnej i dywersję wroga, pozwoiliśmy mu na szeregu odcinków zorganizować obronę*⁶⁷. Ogłoszenie nowej fazy polityki kulturalnej obejmowało wytyczne, które – jak wyraźnie podkreślał minister – wynikały z danej przez Partię oceny III-ej Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki⁶⁸. Imperatyw ostatecznej rozprawy z *dywersją postimpresjonizmu* zawierał dalsze wytyczne *modus operandi* krytyki, z których najwyraźniej artykułowana była nieustająca potrzeba legitymizacji socrealistycznego przełomu przez selektywne poszukiwania w tradycji narodowego realizmu. Z innych wypowiedzi quasi-metakrytycznych – głównie ze względu na ich poetykę – warto wskazać tę, która komentujących wydarzenia artystyczne, poza sakramentalnym *stępieniem czujności*, obwiniała o niewłaściwe zrozumienie wcześniejszych dyrektyw (z obrad w siedzibie Rady Państwa w październiku 1951 roku), o to, że *zaciśnięcie kryteriów* i podnoszenie artystyczno-ideowego poziomu sztuki sprowadzono do zabiegów tylko estetycznych, do troski o warsztat i formę, utożsamiono z jakoby przestarzałym pojęciem poziomu artystycznego⁶⁹.

Dodajmy – co gruntownie analizuje Piotr Juskiewicz – że projekt określany odmienianymi na wszelkie sposoby przymiotnikami nowości i rewolucyjności wszystkich komponentów układu twórczość – krytyka – odbiorca opierał się w rzeczywistości na dawnym, akademickim modelu salonowym⁷⁰, którego dominacji nie zakłócały sporadycznie organizowane wystawy objazdowe czy akcje bezpośredniego zbliżania artystów do socjalistycznej rzeczywistości i publiczności. Mówił o tym Teisseyre z pozycji urzędnika, krytyka i artysty na jednym z forów towarzyszących trzeciej OWP: *Forma kontaktu społeczeństwa z twórczością plastyczną wyłącznie poprzez bieżące wystawy jest formą ustroju kapitalistycznego*⁷¹. Funkcjonowanie w ramach „salonu”, miejsca, do którego niekiedy skrycie aspirowali partyjni urzędnicy, mogło z jednej strony zapewniać krytyce minimum niezależności, bowiem

⁶⁵ Akt pierwszy miałby charakter wizji lokalnej, bo rozegrał się w grudniu 1952 roku w ekspozycyjnej sali Zachęty, gdyby nie fakt, że zgromadzono na niej prace wybrane przez jury jako reprezentatywne. [red.] *Dyskusja w „Zachęcie” i wnioski z dyskusji*. „PK” 1953, nr 1, s. 2.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ W. Sokorski, *O dalszy rozwój sztuki polskiej*. „PK” 1953, nr 6, s. 5.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ J.M. Szancer, *Aktualne problemy plastyki polskiej*. „PK” 1953, nr 9, s. 1.

⁷⁰ P. Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii...*, s. 35-49.

⁷¹ I dalej: *Zachowując ją jako jedną ze słusznych i celonych form tego kontaktu, a zarazem zmieniając charakter naszych wystaw, musimy jednak dążyć do sprecyzowania nowych i pełniejszych form konsumpcji plastyki, zgodnie z rozwojem naszego życia społecznego*. S. Teisseyre, *Aktualne zagadnienia w plastyce w związku z III Ogólnopolską Wystawą* (Referat na Plenum Zarządu Głównego Z.P.A.P.). „PA” 1952, nr 4, s. 8.

– jak zauważa Jerzy Jastrzębski – salon mógł firmować i osłaniać postawy nonkonformistyczne, mógł też, z drugiej strony, legitymizować konformizm, gdy za sądami potępiającymi faworytów salonu kryły się dążenia niechętniej im politycznej władzy⁷².

Zwróćmy jeszcze uwagę na wspomnianą już cechę, obowiązującą powszechnie, także w teorii i praktyce artystycznej, nazwaną przez J. Sławińskiego imperatywem wtórności⁷³, który zasadzał się na dogmacie o przodującej i wzorcowej roli ZSRR we wszystkich dziedzinach życia. Przywołanie w tym miejscu owego prawa wynika z faktu, że – jak się okazuje – nie tylko treść, ale i diachronię faktów okołokrytycznych i metakrytycznych wyznaczały radzieckie, socrealistyczne standardy. Trudno bowiem byłoby uznać za przypadek, że polską, omówioną poniżej debatę o krytyce w 1953 roku poprzedziło, poświęcone analogicznym problemom, plenum Komitetu Organizacyjnego Związku Radzieckich Plastyków w styczniu 1953 roku, to zaś było z kolei reakcją na postanowienia XIX Zjazdu KPZR. Charakteryzując więc hierarchiczny model krytyki polskiej, warto pamiętać, że stanowił on z kolei tylko część piramidalnego układu z ZSRR na szczycie, a fakty następowały najczęściej jak efekt domina. W debacie o sowieckiej krytyce, niejako wbrew założeniu o osiągniętym tam ideale sztuki i bezklasowego społeczeństwa, mówiono oczywiście o *genialnej* pracy Stalina jako źródle teorii socrealizmu, ale także o brakach tejże. Ich pokonanie uznano za wielkie i poniekąd podwójnie odpowiedzialne zadanie krytyki, tak samo jak stymulację twórczości odpowiedzialnej z kolei za świadomość i edukację społeczeństwa. *Krytyka* – głosi nota z plenum Związku Radzieckich Plastyków – *rzadko zajmuje się zagadnieniami teoretycznymi. W pracach krytyków brak głębokich uogólnień, co można wytłumaczyć niedostateczną oraz powierzchowną wiedzą, a także nanykami do dawania tylko przeglądów, zamiast niezbędnej analizy utworów*⁷⁴. Dalej padały zarzuty ignorancji krytyków co do analizy formalnej dzieł i powiązania jej z treścią oraz niedostatecznej znajomości warsztatu i techniki, co uniemożliwia współpracę krytyka z artystą najpierw na poziomie koncepcji, a potem komentarza do już wykonanego dzieła. Krótko mówiąc, zarzuty dotyczyły niewłaściwego wypełniania przez krytykę obowiązków awangardy sztuki. Wnioski na temat – określmy to Baudrillardowskim terminem – symulakryzacji, także metakrytycznych zjawisk w relacji radziecko-polskiej, nasuną się same.

Dodajmy jeszcze kilka uwag o krytyce architektury, dla której punktem zwrotnym była narada architektów partyjnych z udziałem m.in. prezydenta Bieruta, premiera Cyrankiewicza, ministra budownictwa Spychalskiego w czerwcu 1949 roku. Wygłoszone na niej referaty, m.in. Jana Minorskiego i Edmunda Goldzamta, stanowiły wytyczne, „transmitowane” następnie na ogólnym zebraniu architektów w SARP-ie do realizacji w ramach planu 6-letniego architektury narodowej, socjalistycznej, humanistycznej, do walki z kosmopolityzmem, konstruktywizmem, funkcjonalizmem itd.⁷⁵. Swoisty fenomen metakrytyczny, jakim jest powtarzająca się konstatacja braku refleksji nad sztuką budowania⁷⁶, zdaje się potwierdzać znaczenie – jak pisze Waldemar Baraniewski – jakie socrealizm wyznaczał architekturze w systemie sztuk⁷⁷. Dodajmy, że chodzi o brak krytyki zewnętrznej, bo krytyka

⁷² J. Jastrzębski, *Krytyka: kilka słów wstępu*, [w:] *Dyskursy krytyczne...*, s. 7-8.

⁷³ J. Sławiński, *Krytyka nowego typu...*

⁷⁴ [red.] *Dyskusja nad krytyką artystyczną*. „PA” 1953, nr 1, s. 74.

⁷⁵ *Krajowa Narada Partyjna Architektów*. „PA” 1949, nr 7-8-9.

⁷⁶ Na brak krytyki architektury oprócz samych krytyków narzekał np. znany warsawianista, uzasadniając jej konieczność przekonaniem, iż *Strona estetyczna budowni jest jednym z elementów nadbudowy ideologicznej*. D. Kobielski, *Kilka uwag o architekturze Warszawy*. „NK” 1952, nr 31, s. 2.

⁷⁷ Por.: W. Baraniewski, *Miedzy opresją a obojętnością. Architektura w polsko-rosyjskich relacjach w XX wieku*, [w:]

specjalistyczna zastąpić miała teorię architektury, samokrytyka pełniła rolę szczególnego komentarza do własnej twórczości – podkreśla wspomniany badacz w innym miejscu, wskazując akty samokrytyki, złożonej m.in. przez Helenę Syrkusową i Bohdana Lacherta na partyjnej naradzie architektów w 1949 roku⁷⁸. W tekście o krytyce architektonicznej Bohdan Pniewski wskazał trzy jej rodzaje: samoocenę własnego dzieła przez twórcę, krytykę fachową dokonywaną przez innych architektów i krytykę dyspozycyjną kierowaną przez organizatorów przemian politycznych i ustrojowych. Pomijając więc obowiązujący w metakrytyce i krytyce artystycznej dogmat tożsamości kryteriów, Pniewski stwierdzał: *Nie należy oczekiwać twórczej krytyki architektonicznej od historyków sztuki, pracujących nad uporządkowaniem okresów już zamkniętych. Historycy sztuki w swojej pracy rzadko się decydują na stawianie tezę o zmianie kierunku oraz o nowej formie w sztuce*⁷⁹. Do tych „anachronicznych” w świetle wymagań stawianych krytyce poglądów dodajmy odredakcyjny opis dyskusji nad referatem Pniewskiego. Problematyzując dogmat tzw. zamówienia społecznego, Romuald Gutt miał dowodzić, iż twórcy często wyprzedzają epokę, środowisko, bywają więc niezrozumiani przez odbiorców. Od tej koncepcji twórcy-geniusza redakcja (N. Borowski, A. Kotarbiński, M. Veit) wyraziła *votum separatum*. Julian S. Brzuchowski odpiął z kolei tezę o braku kryteriów w ocenie architektury, bo jego zdaniem metoda realizmu socjalistycznego jest jasna i skuteczna, co widać po już osiągniętych sukcesach budownictwa⁸⁰.

Metakrytyczny historyzm

Efektownym sposobem samookreślenia krytyki z punktu widzenia propagandy układu artystycznego, w którym funkcjonowała, była taktyka komparatystyczna; można ją też nazwać **tendencyjną intertekstualnością**, bo allokrytycznym intertekstem jest w niej krytyka okresów poprzedzających socrealizm, międzywojenna, burżuazyjna itp., każda w ówczesnej nomenklaturze formalistyczna, idealistyczna. Taka metakrytyka, zapośredniczona z innej refleksji, dokonywała równocześnie kilku zabiegów: dystynkcji własnego statusu, a więc i systemu, który go jej zapewnił, deprecjacji nadawcy intertekstu i *śluszonej, prawdziwej* reinterpretacji zjawiska stanowiącego jego przedmiot. Ponieważ stosowano ten chwyt zwłaszcza definiując stanowisko wobec tradycji, szersze omówienie tej kwestii znajduje się w rozdziale poświęconym temu stanowisku. Różnicę między przed- a socrealistyczną koncepcją wskazywał Aleksander Wallis w sposób stronniczy, z perspektywy założeń socrealizmu oceniając sytuację w krytyce w latach poprzedzających jego wprowadzenie; uznawał „Przegląd Artystyczny” za lidera dominującej opcji prokolorystycznej, której wtórowała mniejszość zwolenników abstrakcji, reprezentowanej przez grupę Kantora. Paradoksalnie autor właśnie pozycję ariergardową ówczesnej krytyki postrzegał jako nienaturalną i destrukcyjną dla sztuki, jako dowód niesamodzielnosci i instrumentalizacji: *Krytyka artystyczna wlokła się na ogół krok w krok za sztuką żywą, nie zdobywając się w najmniejszej mierze na samodzielny, krytyczny sąd wobec zachodzących zjawisk artystycznych. Nie miała ona śmiałości i świeżości spojrzenia, jakiej się od krytyki oczekuje. Rejestrująco-entuzjastyczny styl jej wypowiedzi wynikał z tego,*

Warszawa – Moskwa... Por. też m.in.: P. Biegański, *O twórcze odrodzenie historycznych zespołów Warszawy*. „PK” 1953, nr 12, s. 5.

⁷⁸ W. Baraniewski, *Ideologia w architekturze Warszawy okresu realizmu socjalistycznego*. „Rocznik Historii Sztuki”, t. 22, 1996, s. 241.

⁷⁹ B. Pniewski, *O krytyce architektonicznej*. „Biuletyn Instytutu Urbanistyki i Architektury” 1950, nr 2, s. 353.

⁸⁰ Ibidem.

że były one wykładnikiem poglądów samych artystów. Krytyka taka służyła z powodzeniem dla radowania swych przyjaciół-malarzy, lecz dla samej sztuki była mało pożyteczna. Krytycy nie dorosli do zrozumienia powstałej społeczno-historycznej sytuacji sztuki i nie potrafili wyciągnąć z tej sytuacji żadnych wniosków dla artystów. [...] Faktem jest, że polska krytyka artystyczna pierwszego pięciolecia (1944-1949) w niczym nie pomogła twórczości plastycznej w wyjściu na właściwą drogę⁸¹.

Jak powiedzieliśmy, z obowiązujących krytykę równocześnie jako naukę i twórczość kategorii socrealistycznych dość enigmatyczne wydaje się kryterium narodowej formy, paradoksalne w kontekście wspomnianego imperatywu wtórności. Można jednak ustalić krytycznoartystyczną tradycję, którą usiłowano uprawomocnić obowiązywanie metody w 1. połowie lat 50. XX wieku. Oprócz formułowanych bezpośrednio zadań i powinności – na ogół podczas zrytualizowanych zebrań – wypowiedziami z oczywistym metakrytycznym kluczem były narracje z historii refleksji nad sztuką, sugerujące wzorce taktyki krytycznej, określane jako postępowe, realistyczne. W aksjologii dziejów myśli o sztuce obowiązywała oczywiście ta sama zasada co w krytyce. Realizm przeciwstawiony estetyzmowi i formalizmowi – pojmowanym przedmiotowo, jako preferencje dla obiektów krytycznego zainteresowania – miał stanowić rodowód i antycypację metody, choć naturalnie z powodu klasowych i rozwojowych ograniczeń zawierał tylko pierwiastki tego, co w formie pełnego, naukowego systemu miał zapewnić dopiero socrealizm. Krytyka pokatowicka odnośnie do własnej przeszłości zakładała selekcję i koncentrację na tej dziewiętnastowiecznej refleksji, która ją legitymizowała, na uznanej za progresywną, realistyczną, projektującą i postulującą narodową sztukę. *Nawiązywanie do postęponych tradycji polskiej krytyki artystycznej XIX wieku* – dowodził jeden z krytyków-prawodawców – *jest tedy nieodzownym elementem dzisiejszej walki o nową krytykę artystyczną opartą na podstawach estetyki naukowej. Postulowana przez nas [podkr. E.K.] krytyka posiada w szeregu postęponych badaczy sztuki XIX wieku wielu znakomitych poprzedników*⁸².

Kolejna strategia historycznie zorientowanej metakrytyki socrealistycznej to napiętnowanie teorii jakoby idealistycznych, kosmopolitycznych, estetyzujących, izolujących zjawiska sztuki od procesów społecznych, ideologii. Jedną jeszcze cechą metody, tak jak w sztuce postulat narodowej formy, ujawniała jej paradoksy i sprzeczności. Mowa oczywiście o przypominanym wielokrotnie imperatywie wtórności, który nakazywał uznanie za najwyższe autorytety reprezentantów rosyjskiej i radzieckiej kultury, w tym przypadku propagującej realizm i wartości narodowe rosyjskiej krytyki dziewiętnastowiecznej, m.in. Wissariona Bielińskiego (1811-1848), Władimira Stasowa (1824-1906) oraz Nikołaja Czernyszewskiego (1826-1889), utożsamianego z początkami bolszewizmu i genezą myśli Lenina⁸³. W przypadku Stasowa ważnym argumentem, poza preferencją dla szkół narodowych w sztuce, była związana z tym jego admiraacja twórczości Matejki oraz wysoka ocena polskich adeptów akademii monachijskiej, jak Brandt, M. Gieryski, Rodakowski, Wierusz-Kowalski⁸⁴. Można dodać, że i pod tym względem polska krytyka w szczególności (np. brakiem zainteresowania dla niektórych z wymienionych malarzy) nie zawsze hołdowała za-

⁸¹ A. Wallis, Rola „Przeglądu Artystycznego” w kształtowaniu się sytuacji artystycznej w plastyce polskiej w latach 1946-1949. „Mdsid” 1954, nr 2, s. 248-249.

⁸² J. Starzyński, *O realizmie w polskiej...*, s. 29.

⁸³ Odmienny pogląd na myśl Czernyszewskiego, zawłaszczoną dla ideologii komunistycznej, m.in. niesłuszność upatrywania w myślicielu prekursora Lenina, reprezentuje G. Przebinda, *Mikołaj Czernyszewski. Późny wnuk Oświecenia*. Katowice 1996; por. też: J. Smaga, *O rzekomym przodku Lenina*, [w:] *Opoka. Czytelnia* http://www.opoka.org.pl/biblioteka/F/FS/rec_czernyszewski.html

⁸⁴ Por.: W. Jaworska, *Poglądy Stasowa na malarstwo polskie XIX wieku*. „Mdsid” 1952, nr 2-3.

sadzie wtórności, podobnie odstępowała nieraz od jednomyślności i dyscypliny, utrzymując jednak główną linię ideologiczną. Przy wszystkich badawczych, faktograficznych i edukacyjno-poznawczych, nie tracących aktualności walorach ówczesnych opracowań⁸⁵, obok obowiązującej retoryki owa deklaratywność, wybiórczość, tendencyjna interpretacja i przykrawanie poglądów poszczególnych osób, zagadnień i faktów do ideologicznych potrzeb, stanowi element derogacji socrealistycznej opowieści o historii refleksji nad sztuką.

W rozprawie o początkach warszawskiej krytyki artystycznej Stefan Kozakiewicz akcentował czytelny już w wypowiedziach Stanisława Kostki Potockiego pogląd o postępowej, społecznej roli krytyki *przyczyniającej się do doskonalenia narodów*⁸⁶. Zapóźnienie myśli o malarstwie przed powstaniem listopadowym objaśniał ograniczeniami klasowymi, determinującymi recenzentów-amatorów z poprzedniej, stanisławowskiej epoki, pochodzeniem i wykształceniem w kręgu kosmopolitycznej kultury francuskiej. Wskazując natomiast nieliczne *postępowe* przykłady w okresie popowstaniowym, zwracał uwagę na postulowanie, a więc uprzedzanie zjawisk artystycznych przez krytykę preferującą ojczystą tematykę: *W tym wysunięciu na pierwszy plan tematu z historii Polski i rodzimego tematu rodzajowego i pejzażowego znajdujemy wyraźnie sformułowaną myśl postępową [...]. Okazało się, w tym jednym wypadku, wypadku konkursu r. 1823, że krytyka wyprzedziła malarstwo* [podkr. E.K.]⁸⁷. Jak się zdaje, paralela między wskazaną procedurą a praktyką socrealistycznych Ogólnopolskich Wystaw Plastyki jest tu oczywista. W podkreślanym i motywowanym zrozumieniem społecznej roli plastyki poszerzeniu pola krytyki około połowy XIX wieku, dzięki bezpośrednim kontaktom krytyków z artystami, da się z kolei odczytać pouczenie i aluzję do wciąż wymaganego uczestnictwa teoretyków w procesie twórczym (albo doraźnej jego kontroli). Prewencyjną intencję można przypisać ocenie – jakoby błędnej i nieproduktywnej – krytyki uprawianej ze stanowiska idealistyczno-mesjanistycznego przez polską heglistkę Eleonorę Ziemięcką (1819-1869). Przykładem studium pozornie nastawionego tylko na rekonstrukcję faktów może być tekst o publicystyce Bolesława Prusa na temat sztuki, złożony z opatrzonego odautorskim komentarzem wypisów artykułów drukowanych w różnym czasie przez autora „Placówki”. W istocie sam wybór tego pozytywisty, rzecznika spraw społecznych, zwolennika realizmu w literaturze, oraz antologia źródeł zawierają intencję ukazania ewolucji poglądów pisarza, od przywiązania do konkretnego komentarza „świata przedstawionego” obrazów i *estetyki zdrowego rozsądku* do adaptacji kryteriów impresjonizmu (recenzja *Święta Trąbek* A. Gierymskiego) i *niemal do idealizmu nylotzonego w głośnej broszurze o „Najogólniejszych ideałach żyjących”* (1898 r.)⁸⁸.

Wybór z tekstów Prusa stanowił niezbitą materiał dowodowy zwłaszcza w kontekście rozważań Starzyńskiego, autora odrębnego opracowania na temat realizmu w polskiej krytyce artystycznej XIX wieku. W niej bowiem poszukiwano owej legitymizującej, prze-

⁸⁵ Powołują się na nie późniejsze opracowania z historii krytyki; por. np. *Wstęp* A. Porębskiej, I. Jakimowicz, S. Morawskiego, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i myśli o sztuce*, t. I: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, red. E. Grabska, S. Morawski, t. II: *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857-1891)*, red. I. Jakimowicz, *Warszawska krytyka artystyczna (1875-1890)*, red. A. Porębska. Warszawa 1961; W. Nowakowska, *Kryteria ocen polskiej krytyki artystycznej okresu powstania styczniowego*. „Studia Estetyczne”, t. XIV, 1977, s. 267 nn.

⁸⁶ S. Kozakiewicz, *Początki krytyki artystycznej w Warszawie (1819-1845)*. „MdSiD” 1951, nr 6, s. 66.

⁸⁷ Mowa o drukowanych przez prasę warszawską protokołach jury wystaw, zwłaszcza konkursu w 1832 roku, gdy podjęcie proponowanego tematu miało decydować o sposobie nagradzania; w dziale malarstwa historycznego jury zalecało temat z historii Polski, w dziale rodzajowo-pejzażowego preferowano rodzimy temat. Ibidem, s. 75.

⁸⁸ P. Grzegorzcyk, *Prus jako krytyk sztuki*. „MdSiD” 1951, nr 6, s. 126.

rwanej jakoby w okresie 1918-39, tradycji sięgającej Oświecenia, z projektami architektury i zainteresowaniami etnograficznymi Kollataja, koncepcjami społeczno-wychowawczych funkcji sztuki Staszica i Kostki Potockiego, początkami starożytnictwa i kolekcjonerstwa oraz badań historycznych. Te z kolei dostarczały niezbędnej bazy warsztatowej malarzom, literatom, kompozytorom, którzy nawiązania do przeszłości uznali za swój program. Starzyński, choć wskazywał na *ograniczoną klasowego horyzontu*, uniemożliwiającą ujawnianie społecznych i ideologicznych sprzeczności, dowodził iż w okresie 1840-70 nastąpiła wyraźna polaryzacja między idealistycznym a realistycznym poglądem, zwłaszcza w sporze o istotę narodowej sztuki, która wedle badacza tylko poprzez realizm mogła wykonywać społeczne zadania i osądzać rzeczywistość. Pierwszą tendencję egzemplifikowały wypowiedzi formułowane głównie w środowiskach emigracyjnych, m.in. Juliana Klaczki⁸⁹ czy Norwida (o *Rejtanie* Matejki).

Opublikowanemu w 1857 roku w „Wiadomościach Polskich” artykułowi Klaczki pt. „Sztuka polska”⁹⁰ sporo miejsca poświęciła też Irena Jakimowicz w socrealistycznej (później oczyszczonej językowo i poszerzonej merytorycznie)⁹¹ interpretacji dziewiętnastowiecznej dysputy o polskiej sztuce narodowej. Klaczce, związanemu z zachowawczym kręgiem Hôtel Lambert, wielbicielowi sztuki włoskiej, przeciwnikowi rozwoju sztuk plastycznych w Polsce, badaczka zarzucała cechy sprzeczne z modelem postępowej, realistycznej krytyki: kosmopolityzm, elitaryzm i formalizm w pojmowaniu zadań sztuki – dodajmy: o randze absolutu, bez uwikłań w utylitarne funkcje i dostępnej tylko wybranym, południowym nacjom – obawę przed jej społecznie progresywną rolą i odbiciem rzeczywistości, nieuczciwość, przebiegłość, manipulację faktami⁹². W kontekście dysputy z osobliwymi i antynarodowymi tezami Klaczki autorka przytacza poglądy Norwida. Jak wiadomo, autor „Promethidiona” przeświadczony był o duchowości, ale i użyteczności piękna, uszlachetniającej sztuce-pracy, czynnika społecznego porozumienia ponad klasowymi podziałami i działania na rzecz narodowego dobra: *To co nieśmiertelnego jest w sztuce i powołaniu jej dla społeczeństwa, to właśnie uszanowanie pracy ludzkiej... Mówiąc u nas o sztuce, trzeba utylitarnej stronę onej uwidocznić plastycznie*⁹³. Mimo iż był przeciwnikiem poglądów Klaczki, także poecie w roli krytyka sztuki autorka wystawia ocenę niezadowolającą, suponując idealizm, konserwatywne stanowisko wobec socjalnych nierówności, obawę przed ludową rewolucją. Za progresywne i narodowe aspekty koncepcji sztuki-pracy przyznała mu jednak miejsce bliskie krytyce warszawskiej, która w latach 50. XIX wieku zarówno postulowała, jak i artystyczną praktyką twórców dowodziła nie tylko niesłuszności poglądów Klaczki, ale i pojawiania się elementów realistycznego widzenia.

Zauważmy w opracowaniu I. Jakimowicz, czytelne też w studiach Starzyńskiego i innych badaczy historii krytyki⁹⁴, poszukiwanie rodowodu socrealistycznej metody krytycz-

⁸⁹ Inne zdanie wyraża na temat artykułu Klaczki z 1857 roku Maria Olszaniecka, utrzymując, że stanowił on wyzwanie, wpłynął na ożywienie sztuki i ukształtowanie świadomości artystycznej. M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek. O Stanisławie Witkiewiczu*. Kraków 1984, s. 8. Por.: J. Klaczko, *Sztuka polska*, [w:] tenże, *Rozprawy i szkice*. Kraków 2005.

⁹⁰ Por.: tenże, *Sztuka polska (1857)*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki...*, t. II, s. 39-68.

⁹¹ I. Jakimowicz, *Wstęp*, [w:] *Spór o rację bytu...*, s. 16-38.

⁹² Tenże, *Z dziejów sporu o rację bytu polskiej sztuki narodowej*. „MdSiD” 1951, nr 6, s. 84-97.

⁹³ C.K. Norwid, *Z pamiętnika*. „Goniec Polski” 1951, nr 17, cyt. za: ibidem, s. 101. Por. też: C.K. Norwid, *O sztuce (dla Polaków)*. (1858), [w:] *Z dziejów polskiej krytyki...*, t. II, s. 69-81.

⁹⁴ Por. m.in. A. Ryszkiewicz, *Na temat pozycji społecznej artystów polskich w pierwszej połowie XIX w.* „MdSiD” 1952, nr 2-3; J. Zanoziński, *Materiały do działalności Lucjana Siemińskiego w dziedzinie krytyki artystycznej*. „MdSiD” 1952, nr 10-11, s. 245-260; S. Świerzewski, J. I. Kraszewski jako badacz sztuki, ibidem.

nej w publicystyce **postulującej, projektującej** fakty artystyczne, torującej drogę sztuce narodowej. Nie trzeba dodawać tu o istotnych różnicach sytuacji politycznej w połowie XIX i XX wieku i wynikających z tego odmiennych statusach twórczości, które – przeciwnie – metakrytyka socrealistyczna pomija, transponując zadania sztuki walczącej o zachowanie narodowej tożsamości na sytuację o wiek późniejszą. Druga tendencja czytelna w legitymizujących rozważaniach monografistki Witkacego to eksponowanie konserwatyizmu środowiska krakowskiego (np. związany z „Czasem” literat, krytyk i tłumacz Lucjan Siemieński, 1807-77; Adam Gorczyński malarz, pisarz i społecznik, 1801-76), które choć też sprzeciwiało się ekstremalnym wywodom Kłaczki, reprezentowało jednak w kwestii sztuki narodowej stanowisko dalekie od realizmu. Nie trzeba i tu dodawać o „krakowskiej” polityce kulturalnej władzy komunistycznej, dla której również takie fakty stanowić mogły istotny argument. Wskazując warszawskich adwersarzy Kłaczki, badaczka np. recenzentowi lojalistycznej „Kroniki Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” przypisała klasową definicję mecenatu artystycznego, od którego autor uzależniał rozwój sztuki rodzimej⁹⁵. Józef I. Kraszewski według Jakimowicz był nie tylko przeciwnikiem wiązania wysokiej kultury z wybranymi nacjami, świadomym wartości polskiego dorobku. Postulował nadto – jak określiła – *rewindykację sztuki żdobniczej*⁹⁶; być może wydobyć tego elementu historii krytyki miało służyć uprawnoczeniu socprojektów demokratyzacji dyscyplin artystycznych, a w istocie deprecjacji i dezautonomizacji „czystych” gatunków sztuki. Obok tendencyjnej, wybiórczej interpretacji deklaratywnym akcentem jest i w tym przypadku relatywizacja pozytywnej roli warszawskiej krytyki lat 50. XIX wieku przez porównanie z ówczesną rosyjską publicystyką. Takie zatem kryteria rzekomo naukowej metody, jak obiektywizm, konieczność uwzględnienia odmiennej sytuacji politycznej, tradycji, okazywały się słabsze wobec dogmatów, np. o wyższości sztuki i krytyki hegemonu. Wśród oponentów Kłaczki pomija się np. Ludwika Buszarda, być może za to, iż podkreślał znaczenie kontaktów z całą tradycją oraz europejskim dorobkiem dla ukształtowania sztuki narodowej⁹⁷. Odwołując się do tradycji krytycznej lat 60. XIX wieku, oboje badacze akcentują troskę o sztukę rodzimą, priorytet treści nad formą, idee patriotyzmu, nie uwzględniając przy tym jednak obowiązującej wówczas hierarchii gatunków – co podkreśla Wanda Nowakowska – przejętych przez polską krytykę z idealistycznej estetyki niemieckiej, z obowiązującą preferencją dla tematyki religijnej⁹⁸, z którą skojarzono obronę narodowej tożsamości. Ponadto – jak zaznacza wspomniana badaczka – w refleksji okresu powstania styczniowego istotnym kryterium był pierwiastek duchowy, idea czystego piękna, przejawy absolutu, a także

⁹⁵ Autorka domniemywa, że recenzentem był pisarz Wacław Szymanowski (1821-86, ojciec rzeźbiarza Wacława Szymanowskiego), który miał na myśli prawdopodobnie popularyzację sztuki. *Dziś przechodząc pod protekcję ogółu, zaczyna więcej być swojską, bo już jej nie przystoi dogadzać nykwintnemu smakowi możliwych, wykształconych na zagranicznych przepychach, więcej wciela się w myśl i serce narodu.* Cyt. za: I. Jakimowicz, *Z dziejów sporu...*, s. 112. Przykładem tendencyjnej interpretacji w tym samym fragmencie jest umieszczone w nawiasie wyjaśnienie słów autora: *Sztuka u nas ograniczała się dawniej...*, czyli – jak dopowiada I. Jakimowicz – *[w okresie niskiego rozwoju ekonomicznego i przy wąskim kręgu odbiorców]*... Ibidem.

⁹⁶ Ten wniosek wyciąga z istotnie dość niejasnego, bliskiego platonizmu stwierdzenia pisarza, iż: *Utworem sztuki to tylko nazwać się może, co z uczucia piękna wynikało przez tworzenie, bez żadnej myśli pożytku materialnego, ale i w tym co człowiek tworzy dla wygody i korzyści, z potrzeby ciała, może i musi mimowolnie przejawiać się idea piękna.* Ibidem, s. 113.

⁹⁷ L. Buszard, *Kilka uwag o rozwoju i kierunku sztuki malarskiej w Polsce*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki...*, t. I, s. 112-124.

⁹⁸ W. Nowakowska, *Kryteria ocen polskiej krytyki artystycznej okresu powstania styczniowego*. „Studia Estetyczne”, t. XIV, 1977, s. 267 nn.

oryginalność rozwiązania i indywidualność artysty⁹⁹, zatem kategorie, których krytyka socrealistyczna nie mogła preferować. O różnicach między socrealistyczną a późniejszą metakrytyką historyczną świadczy dobitnie oczywiście porównanie sądów autorki z roku 1951 i głoszonych dziesięć lat później, gdy pogląd o nieracjonalności stanowiska Klaczki wprawdzie słusznie zostaje podtrzymany, ale ostrość i agresywność wyroku złagodzona. W dodatku badaczka wskazuje też pozytywne aspekty, np. elokwencję, systematyczność wywodu oraz walory literackie tekstu autora „Sztuki polskiej”¹⁰⁰.

J. Starzyńskiemu za przykład idealistycznej krytyki w następnym dwudziestolecu XIX wieku posłużyły opinie Henryka Struvego, który na łamach „Kłosów” sprzeciwiał się realistycznej czy wręcz naturalistycznej oczywistości obrazów Aleksandra Gierymskiego, wystawionych w 1875 roku w warszawskiej Zachęcie (*Gra w mora, Austeria rzymska*)¹⁰¹. Struve, uznany przez współczesnych za wyznawcę „ideorealizmu”¹⁰², zdaniem Starzyńskiego uprawiał krytykę nie tylko zachowawczą, ale i obłudną: *Dla pokrycia swej wstecznej ideologii szermowała ona terminami, wśród których szczególnie ulubiony termin „idea” służył maskowaniu istotnej kierunkowości tej krytyki, klasowo ograniczonej lub wręcz reakcyjnej*¹⁰³. Zarzut ten, porównany z oceną poglądów kojarzonych z realizmem, ujawnia niekonsekwencje i sprzeczności owego krytycznego historyzmu. U Struvego bowiem wiara w ideę była tożsama z negatywnym idealizmem, tak samo nagannie był oceniony wysuwany przez Stanisława Witkiewicza i Bolesława Prusa postulat porzucenia *idei*, tj. ilustracyjności i *literatury* w malarstwie na rzecz wartości plastycznych. Prusa zresztą Starzyński uznał za przejściowego postępowca, a jego recenzję z wystawy Pieriedwiżników w Warszawie (1884)¹⁰⁴ nazwał szczytowym osiągnięciem realistycznej krytyki, porównywalnym z działalnością Stasowa. Pod wpływem poglądów Stanisława Witkiewicza realizm krytyki Prusa jednak uległ jakoby załamaniu, co ujawniła recenzja *Święta Trąbek* A. Gierymskiego, która obok rzeczowej analizy treści opiniowała jej wtórność przy głównych walorach obrazu, tj. wg Prusa efektach luministycznych. Dodajmy, iż podobne cechy można wskazać w owej recenzji wystawy Pieriedwiżników, bo obok opisu formalnych walorów, zresztą w pierwszej kolejności, znajduje się np. taki passus: *Nie dotykam strony technicznej obrazów, bo nie znam się na niej; wiem, że każdy rodzaj oświetlenia we właściwy sobie sposób zabarwia przedmioty; wiem nawet i to, że barwy przedmiotów oddziałują na siebie, tworząc nieskończoną liczbę kolorów wypadkowych, scalańkowych, a co najważniejsze, że są artyści i szkoły, które całą sztukę zasadzają na zewnętrznym przedstawieniu naturalnej gry światła. O ile jednak tym warunkom odpowiadają obrazy rosyjskich malarzy, orzec nie potrafię*¹⁰⁵. Analogicznie u Stanisława Witkiewicza okres współpracy z „Wędrowcem” Starzyński uznał za odpowiednik realizmu krytycznego w malarstwie; zmienione następnie poglądy krytyka, zainfekowane kultem indywidualności i socjologizmem (wpływ E. Zoli), miały odpowiadać z grubsza procesom estetyzacji i irracjonalizacji w sztuce polskiej. O ile programowo

⁹⁹ Ibidem, s. 271 nn.

¹⁰⁰ I. Jakimowicz, *Wstęp*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki...*, t. II, s. 21.

¹⁰¹ H. Struve, *Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Obrazy Aleksandra Gierymskiego „Gra w mora” i „Austeria rzymska”* (1875), przedruk [w:] ibidem, t. II, s. 223 nn.

¹⁰² Por.: W. Okoń, *Stygająca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*. Wrocław 2002, s. 15-16. Autor przytacza określenie J. Kleina oraz wypowiedź J. Malinowskiego, który charakteryzuje cel sztuki wg Struvego jako *zespolecie treści idealnej [...] z formą realną, mającą wszelkie pozory prawdy*. Ibidem, s. 121, przyp. 79.

¹⁰³ J. Starzyński, *O realizmie w polskiej...*, s. 18.

¹⁰⁴ B. Prus, *Wystawa malarzy rosyjskich w Warszawie*, [„Kraj”, Petersburg 1884, nr 5 (5 stycznia 1884)], przedruk [w:] *Z dziejów polskiej krytyki...*, t. II, s. 26 nn.

¹⁰⁵ Cyt. za: P. Grzegorzczak, *Prus jako krytyk sztuki*. „MdSiD” 1951, nr 6, s. 152.

negatywny idealizm nastęrczał badaczowi pewnych kłopotów aksjologicznych, to inną obowiązującą zasadę metodologiczną socrealizmu – poszukiwanie typowości zrealizował poprzez dość mechaniczny zabieg. Uznał mianowicie poglądy Prusa i zwłaszcza Witkiewicza za przejaw typowego dla polskich pozytywistów ideowego eklektyzmu, a niekonsekwencje i wewnętrzne antynomie krytyki za standard związany z ówczesną fazą kapitalizmu. Ideologia zakładała, że w tym ustroju klasowe więzy uniemożliwiały wielu artystom i teoretykom właściwy ogląd zjawisk i prowadziły do eskapizmu, niechęci do uczestnictwa w walce lub – co gorsze – lęku przed nieuchronną rewolucją. W przypadku Witkiewicza środkiem zastępczym miała być utopia stylu zakopiańskiego – jak określił Starzyński – *solitarystyczna wizja stylu narodowego, z umiłowanej zakopiańszczyzny wyprowadzonego*¹⁰⁶.

Wprawdzie I. Jakimowicz we wspomnianym opisie sporu o sztukę narodową (z 1951 roku) wzmiankowała tylko o Witkiewiczu, którego zdanie przesądzało o ostatecznym fiasku teorii Klaczki, ale tę lakoniczność można wyjaśnić merytorycznymi racjami tekstu badaczki. Starzyński natomiast właśnie obszerną analizę podsumował negatywną oceną zasłużonego krytyka i malarza. Zapewne złożone są źródła niechęci ówczesnego wyznawcy socrealizmu do zwolennika realizmu w malarstwie XIX wieku i formy narodowej w architekturze, inspirującego się poglądami Mickiewicza. Na przykład *przesunięcie w stronę estetyzmu* i sympatię dla impresjonizmu odczytuje Starzyński w kategoriach politycznych, jak uznanie niezależności sztuki od układów społecznych. Barbara Tondos w podręcznikowej publikacji o stylu zakopiańskim wskazuje m.in. bliskość tej koncepcji z ideami Morrisa i Ruskina, a ponadto sceptycyzm autora „Sztuki i krytyki u nas” wobec politycznych programów, z socjalizmem włącznie¹⁰⁷. Kolejne argumenty obciążające Witkiewicza w oczach socrealistów to uznanie priorytetu środków malarskich nad wielką tematyką historyczną i dokonana z tej perspektywy ocena twórczości Matejki i malarstwa historycznego (w artykule „Największy obraz Jana Matejki”, 1887)¹⁰⁸. Starzyński witkiewiczowską koncepcję krytyki *beżstylowej*, ponad własnym światopoglądem oceniającej indywidualne dokonania twórcy, identyfikował z szacunkiem dla artystycznej autonomii. Skoro, jak pisze Waldemar Okoń, *sytuacją nie do pożądroszczenia* był status malarstwa historycznego XIX wieku mierzony kryteriami Witkiewicza, według których *istotne jest nie co, a jak*¹⁰⁹ i nie obowiązuje hierarchia gatunków, nic dziwnego, że odrzucał je propagator socrealizmu, zobligowany dogmatem wyższości treści nad formą i preferencją dla wielofigurowej kompozycji historycznej. Dodajmy do tych zarzutów bezpośredni – można rzec: przyczynowy – związek z Witkacym, metafizykiem i teoretykiem Czystej Formy, wyznawcą dziwności istnienia, wrogiem demokratyzacji kultury, zwłaszcza w wersji sowieckiej. Mamy więc w historii krytyki przykład **segmentacji** analogicznej do tradycji artystycznej: liczy się tylko ta, która w świetle założeń doktryny uchodzi za postępową, realistyczną, zaangażowaną w procesy historyczne. Interesujące, że brak w rozprawie Starzyńskiego postaci Antoniego Sygietyńskiego, współpracownika Witkiewicza przy „Albumie Maksa i Aleksandra Gierymskich” (1885)¹¹⁰, a później oponenta i krytyka dalszej ewolucji jego poglądów w stronę psychologizmu i indywidualizmu. Ważnym atutem mógłby być wrogi stosunek Sygietyńskiego do impresjonistów, których uznawał za szarlatanów i eklektyków. Być może przyczyną tej, zapewne nieprzypadkowej absencji w panteonie przodków realistycznej krytyki była – by odwołać się jesz-

¹⁰⁶ J. Starzyński, *O realizmie w polskiej...*, s. 23.

¹⁰⁷ B. Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*. Wrocław 2004, s. 49.

¹⁰⁸ Przedruk [w:] *Z dziejów polskiej krytyki...*, t. II, s. 327 nn.

¹⁰⁹ W. Okoń, *Stygająca planeta...*, s. 121-122.

¹¹⁰ Przedruk [w:] *Z dziejów polskiej krytyki...*, t. II, s. 305 nn.

cze do ustaleń W. Okonia – niechęć pisarza do hierarchizowania tematów, uznanie jakości wykonania za ważniejsze od treści obrazów i związane z tym preferencje dla sztuki rodzajowej¹¹¹. Przeciwnieństwem rzekomego irracjonalizmu i antyintelektualizmu późnych poglądów Witkiewicza miał być według Starzyńskiego program Wojciecha Gersona, męża opatrnościowego, antyimpresjonisty i obrońcy zarówno warsztatu malarskiego, jak i idei, *treści duchowej i uczuciowej*. Istotnym argumentem za wyborem Gersona na protoplastę socrealistycznej krytyki była zbieżność jego poglądów z kanonicznymi autorytetami myśli i sztuki rosyjskiej, Riepinem i Stasowem; do tego powrócimy w związku z sockrytyczną refleksją nad tradycją. Przełom XIX i XX wieku w opinii Starzyńskiego, podpartej cytataми z Przybyszewskiego, zaznaczył się w krytyce, jak w twórczości, odejściem od racjonalizmu i realizmu na rzecz absolutyzacji i sakralizacji sztuki, przeżycia estetycznego oraz mityzacji artysty. Badacz zresztą podważał i redukował wpływ redaktora „Życia” na sztukę i światopogląd polskiej moderny, wskazywał raczej na paralelizm artystowskich przekonań. W estetyce schyłku XIX wieku i pochodnych, włącznie z kapizmem, upatrywał natomiast źródeł antyspołecznych, antyhumanistycznych i utopijnych przeświadczeń o wyższości sztuki nad życiem i jej wolności od obywatelskich zadań.

Personae non gratae w historii polskiej krytyki artystycznej byli dla Starzyńskiego także Edward Abramowski (1868-1918) i Stanisław Brzozowski (1878-1911). Pierwszy, filozof i były marksista, nawrócony na idee anarcho-kooperatystyczne¹¹², głosił przyszlą autonomię sztuki wobec społecznych idei, a jej demokratyzacja miała oznaczać nie wulgaryzację i popularyzację treści, ale przez sztukę gwarancję przestrzeni wolności dla każdej indywidualności. Największy bodaj protest Starzyńskiego wzbudziła wizja twórczości w przyszłym społeczeństwie, zamiast bowiem sztuki rozumianej przez marksistów jako broń, teoretyk anarchizmu widział w działaniu artystycznym ekwiwalent dawnego instynktu walki. Badacz nazwał utopię Abramowskiego mistyfikacją, tym groźniejszą, że przejętą przez kolejnych głosicieli formalizmu i kosmopolityzmu. Brzozowskiego z kolei Starzyński stawiał w jednym rzędzie z Abramowskim, Przybyszewskim jako kontynuatorami znamienych dla późnego Witkiewicza antyintelektualizmu i irracjonalizmu. Wrogość komunistycznych intelektualistów do *brzozowszczyzny* Leszek Kołakowski uważał za nieuzasadnioną, bo – jak dowodził – ani kult pracy nie oznaczał klasowego solidaryzmu, ani pojęcie narodu nie dawało tytułu do kojarzenia go z nacjonalizmem¹¹³. Także pojęcie twórczości u Brzozowskiego różni się od młodopolskich koncepcji autonomii sztuki, której przyznawał obowiązki wobec tradycji i społeczeństwa¹¹⁴. Zwłaszcza poglądom Abramowskiego Starzyński przeciwstawiał „postępowe” przekonania Piotra Chmielowskiego (1848-1904), niechętnego wobec modernizmu zwolennika realizmu i utylitaryzmu literatury oraz krytyki doradczej i korygującej.

¹¹¹ W. Okoń, *Stygająca planeta...*, s. 127-128.

¹¹² Por. L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*. Londyn 1988, s. 920.

¹¹³ Ibidem, s. 550 nn.

¹¹⁴ Wedle Michała Sutowskiego dla Brzozowskiego sztuka miała charakter antyzachowawczy i krytyczny, co oznacza wykluczający autonomizację imperatywu odnoszenia się do jakości zewnętrznych: *Brzozowskiego koncepcja społecznych zadań sztuki i krytyki nie zakłada (jak socrealizm) określonych norm czy standardów jakości działalności artystycznej – oznaczałyby one przecież petryfikację i uświęcenie czysto przygodnych, bo historycznych i czysto ludzkich wytworów – tworząc jakiegokolwiek „kanon estetyczny”, autor „Idei” popadłby w sprzeczność z samym sobą*. M. Sutowski, *Stanisław Brzozowski – nasz współczesny*. „Krytyka Polityczna” 31.12.2007 <http://www.krytykapolityczna.pl/Naszym-zdaniem/Sutowski-Brzozowski-nasz-wspolczesny/menu-id-34.html>

Rekapitulując przykłady historycznej metakrytyki socrealizmu, można powiedzieć stosownym językiem o identyfikującym i legitymizującym *atakowaniu* na różnych *odcinkach* narodowego dziedzictwa, w tym tak istotnym dla poszukiwania własnej tożsamości *froncie* krytyki. Polegało ono na selekcji i klasowej interpretacji dorobku polskiej myśli o sztuce, z którego sockrytyka wybierała to, co utwierdzało jej status władzy i funkcje określone triadą: dowodzenia w walce, przewodnictwa w drodze, wychowywania twórców i odbiorców.

Krytyka pod ostrzałem¹¹⁵

Poświęcone kwestiom krytyki posiedzenie Rady Kultury i Sztuki w 1953 roku poprzedziły wypowiedzi, m.in. w „Przeglądzie Kulturalnym”, poddające surowej ocenie dotychczasową refleksję nad sztuką. Miały one właściwie charakter autokrytyki, która – jak można przypuszczać – wyprzedzając wyroki urzędników i prawodawców, winna była stwarzać pozory oddolnych działań penalizacyjno-sanacyjnych, dobrowolnych i z obowiązku, nie z mocy odgórných decyzji. Ponadto samokrytyka stanowiła ochronę, asekurację dla podmiotu, który wykazując wyższą niż inni świadomość własnych błędów i słabości, rokował nadzieję na poprawę. Zdaniem (kolektywnym) redakcji „Przeglądu Kulturalnego” owe trzy komponenty awangardowej misji, wyznaczonej krytyce przez reprezentującą naród władzę, tj. przewodzenie, walka i nauka, okazały się w tym rozliczeniu niespełnione, a winę zasadniczą przypisano brakowi lub niedostatecznej partyjności krytyki. *Jak niemożliwy jest bez wszechstronnej i twórczej krytyki i samokrytyki rozwój naszego społeczeństwa budującego socjalizm* – oświadczano anonimowo – *tak nie do pomyślenia jest prawidłowy rozwój sztuki realizmu socjalistycznego we wszystkich jej rodzajach bez solidnej, bojowej i partyjnej krytyki*¹¹⁶. Jedną ze wskazywanych przyczyn była naturalnie ignorancja marksistowskiej teorii i estetyki, co dowodzić miało bierności i oportunistów autorów, którzy tym samym nie mogą spełniać owych zaszczytnych, wielorakich zadań i zobowiązań wobec publiczności i twórców. Poważnie brzmiał np. zarzut sprowadzenia owej złożonej misji do dwóch funkcji – obrony dzieł słusznych i zwalczania wstecznych. Dowodzono, że krytyka często, krzywdząc odbiorców i autorów, atrakcyjnością formy przykrywała bezideowość, utrudniała, a wręcz zahamowała rozwój realizmu socjalistycznego. Zdecydowaną ocenę kardynalną dopełniały wyliczenia błędów powszednich – nadmiernej specjalizacji, *nędzy ideowej*, *sztampy formalnej* i zaniechania innych niż sprawozdawcze gatunków literatury krytycznej, jak szkic, esej i felieton. Niemal notorycznym grzechem była *mała żywotność ideologiczna*, ubytek *czujności* wobec odradzającego się estetyzmu, sankcjonowanie w malarstwie naturalistycznych i postimpresjonistycznych uzurpacji przez nazywanie ich realizmem, brak reakcji na estetyczne bądź antyestetyczne *manier*y w karykaturze i satyrze. Oskarżano krytykę o *nienadażanie* za twórczością, która nie podlega w porę uogólnieniu i analizie w marksistowskim ujęciu, a dokonań jednej dziedziny nie propaguje się w pokrewnych itp. Przypominano, że jedność formy i treści obli-guje do wysokich wymagań nie tylko co do ideowej zawartości, ale i wyglądu, wysokowartościowej, *żarłiwiej i pięknej formy artystycznej dzieła*¹¹⁷. Dodajmy gwoli ścisłości, że owe genera-

¹¹⁵ Sformulowaniem nawiązując do frazeologii Boguckiego, jaką opisywał rozprawę z kolorystami w czasie konferencji w Nieborowie. J. Bogucki, *Dysputy nieborowskie*. „Odrodzenie” 1948, nr 10, s. 1.

¹¹⁶ [Red.] *O partyjną krytykę*. „PK” 1953, nr 14, s. 1.

¹¹⁷ Ibidem, s. 2.

lia nie różnicowały refleksji dobrowolnej, wynikającej z przekonania do socrealizmu i faszystowskiej, odruchem mimikry podporządkowanej ideologii niewyznawanej przez autora.

Zbliżone zarzuty i wezwania do podnoszenia ideowych i bojowych kompetencji pod adresem już ściśle krytyki plastycznej formułował w tym samym miejscu Ignacy Witz, zatem analogicznie antycypując oceny i postanowienia władzy, streszczone w następnym numerze pisma. *Nie ulega wątpliwości* – zapewniał autor – *że krytyka mogłaby przyspieszyć i pogłębić proces ewolucji artystycznej, gdyby zgodnie ze swoim powołaniem pomagała artystcie, gdyby była dlań nie tylko surynym i sprawiedliwym sędzią, ale również oddanym przyjacielem, ideowym wychowawcą i twórczym inspiratorem*¹¹⁸. Przyczyn niemocy i opóźnień w należyтым wypełnianiu obowiązków upatrywał nie tylko w społecznej izolacji krytyki, tj. niedostatecznym wsłuchiwaniu się w głos zamówienia społecznego, ale – co gorsze – w pozostałościach estetyki burżuazyjnej, nieznanomości marksizmu-leninizmu, idealistycznym i subiektywistycznym pojmowaniu rzeczywistości i stosunku do twórczości widocznym w admiracji dla dzieł formalistycznych i beztreściowych. Lista zarzutów została jednak wzbogacona o nowy, jakim była wulgaryzacja założeń socrealizmu przez wybiórcze i uznaniowe, ale też spóźnione stosowanie zaleceń polityków kulturalnych, wydających sądy ogólne¹¹⁹, co powodowało lansowanie efemerycznych liderów, piętnowanie innych, wreszcie przemilczanie. Wadliwa, według autora, była statyczna interpretacja, nieuwzględnianie dialektyki, ruchu i rozwoju, podziw dla artystów tkwiących w starej estetyce i warsztacie. Pobłażanie dla postimpresjonizmu, o którego idealizmie przekonywał już Plechanow, oznaczało dla Witz'a niechęć do zasad estetyki marksistowskiej, co więcej, nawet podejrzewał o skrytą nieprzychylność dla realizmu socjalistycznego tych, którzy złą jakością wybranych jakoby stronniczo prac dezawuowali sens twórczej metody. Przewidywalnym, obowiązkowym zakończeniem był patetyczny apel o bojową, partyjną, polityczną, przyjazną, obiektywną krytykę jako *conditio sine qua non* rozwoju sztuki. Można w tym widzieć wyraźne symptomy przełamывania krytycznego paradygmatu jednogłosowości i dyscypliny, zresztą kultywowanego niekonsekwentnie, ostatecznie zdemistyfikowanego w roku następnym.

Hierarchiczny model metakrytyczny jako jeden z elementów systemu miał być jednak nie tylko utrzymany na kolejnym *etapie* polskiej walki o realizm socjalistyczny, ale wzmocniony nowymi elementami. Na wspomnianym, specjalnym posiedzeniu Rady Kultury i Sztuki w kwietniu 1953 roku urzędnicy państwowi w osobach ministra Sokorskiego i wiceministra Jana Wilczka dokonali gruntownego rozliczenia krytyki. Udział przedstawicieli różnych dyscyplin, w tym np. architektury, wiązał się z intensyfikacją ideologicznej ofensywy, ale też – co podkreśla m.in. W. Włodarczyk – z przemodelowaniem formuły socrealizmu w kierunku syntezy sztuk, m.in. przez współpracę plastyków z architektami¹²⁰. Dodać można, iż bezpośredniego impulsu dostarczył wzorzec radziecki, którego nikle rozpropagowanie zarzucał krytyce Wilczek w swoim referacie¹²¹. Głos Bohdana Pniewskiego, być

¹¹⁸ I. Witz, *Kilka uwag o krytyce plastycznej*. „PK” 1953, nr 14, s. 4.

¹¹⁹ O ile tak można rozumieć dość niejasne zdanie: *Krytyka plastyczna nie umiała, a istniały i poszczególne wypadki, że nie chciała wytyczyć sobie leninowskiej zasady partyjności w sztuce [...] nie odsłaniała niebezpieczeństw wulgaryzowania metody realizmu socjalistycznego i często poniewczasie, nie zawsze rozumiejąc o co idzie, wtórowała głosom polityków kulturalnych, którzy potrafili ukazać błędy i przeprowadzić krytykę zasadniczą*. Ibidem.

¹²⁰ W. Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 78.

¹²¹ Np.: *Echo ostatniej dyskusji plastycznej po ostatnim salonie ogólnopolskim jest właściwie nikłe. Wydawać by się mogło, że basto walki z postimpresjonizmem, w takim rozumieniu tego terminu, w jakim używa się go w Związku Radzieckim, a więc w zakresie szerokim – dotyczy nie tylko plastyki, ale obejmuje także literaturę i muzykę, a więc powinno szeroko zainteresować twórców, ożywić dyskusję*. J. Wilczek, *O sytuacji w krytyce*. „MdSiD” 1953, nr 2, s. 23; przedruk fragm. „PK” 1953, nr 15, s. 1, 4.

może dlatego, że allokrytyczny – co podkreślał architekt zdaniem: *To, co powiem, wolalbyś raczej narysować niż powiedzieć* – był wówczas bodaj jedynym optyującym w swojej dziedzinie za krytyką nie tyle antycypującą i postulatyczną, ile inspirującą. Fragment owego tekstu, ze względu na formę, mógłby znaleźć się w części dotyczącej języka: frazy wywiedzione z teorii materializmu dialektycznego łączą się w nim z podniosłym, biblijnym stylem opisu architektonicznej praktyki; ponieważ jednak dotyczy rozumienia powinności krytyki, warto przytoczyć *passus* w tym miejscu. *Obowiązkiem krytyka* – głosił Pniewski – *jest być odważnym. Architekt pozostawiony sam sobie, bez poparcia krytyka bardzo często zniechęca się, demobilizuje i usycha. Zadaniem krytyków jest natchnąć odwagą wielkie rzesze pracowników architektury, by się nie trwożyły i nie jałowniały. Na pewno jeszcze nie raz będziemy błędzić, ale bez odwagi własnej i bez odwagi przyjaciela-krytyka długo jeszcze nasza architektura może przechodzić okres kielkowania*¹²². W istocie chodziło o rewizję zarządzeń, które – jak mówił autor koncepcji MDM – krepują twórcze możliwości, o mediacyjną rolę krytyki między odbiorcą a twórcą, szczególnie istotną w realizacji architektury, wreszcie o krytykę kompetentną, analityczną, opartą na wiedzy historycznej i znajomości specyfiki dyscypliny, gdy tymczasem – jak wykazała jakoby dyskusja wokół MDM – ograniczała się ona do banalnego, deklaracyjnego wartościowania. Architekt zarzucał *niedostateczne przemyślenie i pogłębienie wypowiedzianych przez krytykę opinii i ocen. Zwalczamy na przykład formalizm, funkcjonalizm, konstruktywizm i kosmopolityzm. Architektura przecież zawsze miała i będzie miała swe formalne ujęcia, będzie rozwijała układ funkcjonalny i będzie się rządzić prawami konstrukcji*¹²³.

Zarzuty stawiane krytyce wykonawczej przez reprezentującego prawodawstwo Wilczka zasadały się na podstawowej sprzeczności: dogmacie partyjnego zwierzchnictwa z jednej strony, a z drugiej rozumieniu krytyki jako twórczości: *Partia nasza [...] walczy niugię o partyjną literaturę i sztukę, o partyjną teorię sztuki i partyjną krytykę artystyczną. Prowadzi i uczy, wskazuje na błędy i niedociągnięcia, krytykuje i wskazuje kierunki walki [...]. Nie do pomyślenia – jak w każdej twórczości, która jest istotnie twórczością – jest koniunkturalność, karierowiczostwo, dwulicowość. Krytyk – jak każdy twórca – musi być aktywistą walki o jutro, o nową sztukę, o nową kulturę*¹²⁴. Wymienione wady, jak osłabienie czujności, *rozluźnienie i przemysłowość ideologiczną*, liberalizm, niezdolność przewidywania, utrata twórczej funkcji postulatycznej, *odpartyjnienie się* krytyki, zdaniem Wilczka obciążały ją winą za recydywę w sztuce burżuazyjnego estetyzmu i postimpresjonistycznych praktyk¹²⁵. Autor modelowej powieści produkcyjnej potępił uprawianą przez krytykę *etapowość*, która zapewniała spełnienie postulatów zgodności z dialektyką i prawa jakoby nieuchronnego postępu sztuki w kierunku realizmu. Zakwestionowanie tej strategicznej kategorii musiało – co potwierdza treść następnego rozdziału – wywołać spore zakłócenia w wizji sztuki współczesnej. Pomysłem Wilczka na uzdrowienie sytuacji w krytyce było równoległe z nasileniem ideologii, partyjności i żarliwości wprowadzenie zasady *zustrzeżonej nomenklatury*, tj. ścisłej selekcji personalnej kadr krytyków. Zawód wobec spodziewanej awangardowej i twórczej siły wyraził też Sokorski, znanym już idiolektem nawołujący o ubojowienie i upartyjnienie krytyki¹²⁶. Analogiczny apel do krytyków i naukowców

¹²² *Głosy z narady w sprawie krytyki*. Bohdan Pniewski. „MdSiD” 1953, nr 2, s. 287.

¹²³ Ibidem, s. 288.

¹²⁴ J. Wilczek, *O sytuacji w krytyce...*, s. 22.

¹²⁵ *Niebezpieczeństwo burżuazyjnego estetyzmu i groźba nawrotu elementów postimpresjonistycznych w naszej sztuce wywołane brakiem czujności i spowodowane niedostatecznym rozprawianiem się z obciążeniami naszej przeszłości – jest zwinione przez krytykę*. Ibidem, s. 26.

¹²⁶ W. Sokorski, *O bojową i odpowiedzialną krytykę artystyczną*. (Podsumowanie dyskusji na posiedzeniu Rady Kultury i Sztuki poświęconym krytyce literackiej i artystycznej). Ibidem, s. 34-39.

wieńczył uchwaloną na obradach Rady rezolucję¹²⁷, złożoną z dezyderatów skierowanych do Ministerstwa, instytucji naukowych, kulturalnych, artystycznych, redakcji o wzmożenie udziału krytyki w podniesieniu poziomu polskiej sztuki oraz zapobieganie *schodzeniu z drogi realizmu socjalistycznego i reaktywowania się szkodliwych, estetyzujących metod twórczości i oceny*¹²⁸. Rezolucja wzywała do stosownych posunięć kadrowych i powoływania kolegów i komisji ze zweryfikowanych krytyków, nie tylko wydających, ale i przedstawiających opinie twórcom, a także do troskliwej opieki nad twórczą pracą krytyków w różnych specjalnościach. Zgodnie z imperatywem społecznego zamówienia zobowiązano różne instytucje do *zorganizowania odpowiednich form ujawnienia bezpośredniej krytyki i opinii świata pracy*¹²⁹. Można więc uznać, że postanowienia i propozycje czy żądania Rady potwierdzały z jednej strony status krytyki jako awangardy-twórczości-władzy równocześnie, z drugiej jej instytucjonalną i ideologiczną podległość, dyspozycyjność i służebność.

Koncepcję krytyki jako ugruntowanej naukowo dyrektywy ideologicznej¹³⁰ potwierdzał Starzyński, w hierarchicznym układzie metakrytycznym przedstawiciel kolejnego szczebla nadawcy instytucjonalnego, za jaki można uznać Państwowy Instytut Sztuki i jego organa, a więc rodzaj pośrednictwa między krytyką prawodawczą a wykonawczą. Dodajmy, że przedstawiciele PIS-u raz wcielali się w rolę krytyków-praktyków, raz reprezentantów zwierzchnictwa, gdy instytucjonalnie dokonywano transmisji i interpretacji komunikatów władzy politycznej. Starzyński w referacie o funkcjach krytyki i nauki o sztuce, oprócz rutynowych pouczeń o ich zadaniach i obowiązkach, akcentował mocno misję pośredniczenia między odbiorcą a twórcą¹³¹. Wytknął krytyce wiele symptomów *nienadążania* zarówno za sztuką, jak i ustaleniami politycznymi, bo należała wszak do nich np. świeża, wspomniana redakcja postulatu typowości przez Malenkowa. Starzyński wskazał też pojęcie **realistycznej metafory**, pominięte jakoby dotąd w praktyce krytycznej, niezbędnego narzędzia dystynkcji między realizmem i naturalizmem, zarzucił opieszałość w formułowaniu zasad realizmu (odbicia rzeczywistości) w architekturze i sztukach dekoracyjnych. Wydaje się, że szczególnie jaskrawo sprzeczności i paradoksy tej metody, już na poziomie krytyki, a więc artystycznego prawodawstwa, ujawnił na tym etapie passus odnośnie do wciąż nieprecyzyjnego rozróżniania pojęć treści, tematu i formy¹³². Jak wiadomo, wpajany dotąd dogmatem była jedność treści i formy, kuriozalna zwłaszcza w zestawie-

¹²⁷ *Stwierdzając poważny postęp, rozwój i rolę krytyki, jako doniosłej formy twórczości i jako oręcza w budowie socjalizmu i w walce naszego narodu o pokój, Rada Kultury i Sztuki i wzywa szeroki ogół polskich krytyków i naukowców do ubojowienia i upartyjnięcia kryteriów oceny, do śmielszego i aktywniejszego ujawniania braków i niedociągnięć, do śmielszego i aktywniejszego mówienia o wielkiej prawdzie naszych czasów i naszej walki, do śmielszego i aktywniejszego pomagania twórcom i działaczom kultury w kształtowaniu nowego oblicza polskiej narodowej kultury epoki socjalizmu.* [pogr. E.K.] – Rezolucja Rady Kultury i Sztuki przyjęta w dniu 11 IV 1953 r. na II (VII) posiedzeniu poświęconym sprawie krytyki artystycznej i literackiej. „PA” 1953, nr 2, s. 5.

¹²⁸ Ibidem, s. 3.

¹²⁹ Ibidem, s. 5.

¹³⁰ Starzyński, *Zadania krytyki artystycznej...*, s. 47.

¹³¹ *W toczących się dyskusjach – pisał Starzyński – twórca nazbyt często pojmowany jest jako jedyne, życiodajne źródło – niby słońce, wokół którego krytyk jak kula ziemiska powinien się bezustannie obracać. Zadania krytyka rozważane są przeważnie w trybie pomagania, nadążania, orientowania czy też „ustawiania” twórców, a funkcję krytyka jako pośrednika między twórcą a odbiorcą sztuki dostrzega się najczęściej w kierunku od twórcy do odbiorcy, rzadko natomiast w kierunku odwrotnym. Często też zapomina się o podstawowej prawdzie, że zarówno twórca, jak krytyk powinien przede wszystkim służyć swemu narodowi, którego rzeczywistość społeczna jest źródłem i najwyższym sprawdzianem słusznego kierunku działania jednego i drugiego.* Ibidem, s. 45.

¹³² Ibidem, s. 61.

niu z kolejnym socrealistycznym prawem prymatu treści nad formą. Zauważmy więc, że przedmiotowa dyskusja odsłoniła nie tyle wadliwą realizację doktryny przez krytykę, ile paradoksy samej metody. O jej zakwestionowaniu nie mogło jednak jeszcze być mowy, winę za zły stan polskiej sztuki musiała ponieść m.in. krytyka.

Reminiscencję dyskusji i uchwał podjętych na forum Rady, czyli komunikat na niższym szczeblu przekazu metakrytycznego, stanowiła opublikowana przez redakcję „Przeglądu Artystycznego” samokrytyka, w której zwraca uwagę zwłaszcza negatywna ocena wykorzystania przyznanego krytyce awangardowego statusu: *Krytyka w Przeglądzie Artystycznym* – czytamy w kolektywnym, anonimowym autotekście – *była krytyką typu recenzyjnego, postępowała za wydarzeniami, nie wyprzedzała ich, nie wskazywała wyraźnie na zarysowujące się problemy i niebezpieczeństwa*¹³³. Kategorie schematyzmu, formalizmu i konformizmu odnosiły się znowu zarówno do dzieł, w których krytyka winna je wykrywać i zwalczać, jak i sposobów jej uprawiania. Tekst samooceny i rezolucji Rady dopełniał podpisany przez Andrzeja Wróblewskiego – z drugiej, przedmiotowej strony dawnego układu krytyczno-odbiorczego – list do redakcji „W sprawie krytyki artystycznej”, podtrzymujący stawiane jej zarzuty i żądania. Ówczesne znaczenie przypisane refleksji o sztuce potwierdza np. taki fragment owej korespondencji: *Rolę krytyka* – stwierdza Wróblewski – *można pojmować wąsko, ograniczając ją do roli wystawowego sprawozdawcy. Ale chyba jest jasne, że w okresie intensywnej przebudowy sztuki krytyk powinien spełniać trudne funkcje wychowywania odbiorcy, wychowywania artysty oraz oceny dzieł połączonej z twórczym postulowaniem* [pogr. E.K.] *na przyszłość*¹³⁴.

Marcin Czerwiński w „Przeglądzie Kulturalnym” także przeniósł postulaty sesyjne na poziom krytyki wykonawczej. Interesujące, że relacji i interpretacji zagadnień wyłożonych w referatach i w toku dyskusji, zresztą ze szczególnie aktywnym udziałem literatów, krytyk dokonywał z pozycji obserwatora, nie zaś współtwórcy negowanego etosu krytyki. Powtarzał więc znane, sformułowane odgórnie zarzuty pod adresem piszących o sztuce: złej interpretacji pojęcia partyjności i typowości, etapowości refleksji nad bieżącą twórczością, niezrozumienia pryncypiów treści i jedności treści i formy w dziele sztuki, braku wiedzy o estetyce marksistowskiej, niskiego poziomu krytyki recenzenckiej¹³⁵. Artykuł zwraca więc uwagę nie odkrywczością sądów, ale dobrze ilustruje hierarchiczną transmisję decyzji władzy politycznej albo decydentów polityki kulturalnej na niższe szczeble krytycznej i metakrytycznej drabiny. Z kolei za formę realizacji dyrektyw już na poziomie metakrytyki wykonawczej można uznać rodzaj rekapitulacji dyskusji o trzeciej OWP, tekst Mieczysława Porębskiego, wyróżniający się – by tak rzec – zagęszczoną podmiotowością. Sformułowany jak osobista, impulsywna refleksja m.in. nad pytaniem o powinności piszących wobec opisywanych prac i autorów, zrekapitulowany jest wnioskiem o konieczności uprawiania krytyki osobistej, podmiotowej właśnie¹³⁶. Jej funkcją – twierdził wówczas Porębski – jest wsparcie artystów w poszukiwaniu obiektywnej prawdy o wyjątkowości aktualnych spraw i czasów, a droga badacza do odkrycia prawdy dzieła prowadzi z jednej strony poprzez bezpośrednią konfrontację z odbiorcą, społeczną weryfikację oddziaływania utworu, z dru-

¹³³ *Od Redakcji*. „PA” 1953, nr 2, s. 5.

¹³⁴ A. Wróblewski, *W sprawie krytyki artystycznej*, ibidem, s. 71.

¹³⁵ M. Czerwiński, *Krytykując krytyków*. „PK” 1953, nr 16, s. 2, 7.

¹³⁶ M. Porębski, *W sprawie krytyki i kilku innych*. „PA” 1953, nr 4, s. 44-46. Artykuł jest odpowiedzią na tekst Joanny Guze, *O działaniu, prawdzie i sposobach malarskich*. „PK” 1953, nr 32, s. 7, w którym z kolei autorka ustosunkowała się do recenzji Porębskiego *Z rozważań nad III Ogólnopolską Wystawą Plastyki*. „PA” 1953, nr 1, s. 16-35.

giej – poprzez własny, indywidualny sąd. Założeniem podstawowym było przeświadczenie, że krytyka to społeczne działanie – na to ostatnie autor kładł nacisk szczególnie, przeciwstawiając je biernemu teoretyzowaniu o sztuce – zaangażowanej jednostki, z jej emocjami, pomyłkami, pozytywnymi i negatywnymi reakcjami na sztukę. *I dlatego krytyk pisząc nie może nie pisać o sobie. O prawdach obiektywnych, którym wierzy i których odbicia szuka w dziele. O swoich subiektywnych reakcjach – wahaniach, wątpliwościach, rozterkach. O swoim gniewie, jeśli coś go oburza, o swoim przygnębieniu, jeśli coś go martwi, o swojej radości, jeśli go coś ucieszyło. I w końcu – to bardzo ważne – o swojej niewiedzy, jeśli czegoś nie jest całkowicie pewny. [...] Ale – powtarzam raz jeszcze – krytyk musi mówić od siebie i o sobie, mówić do końca wszystko*¹³⁷.

Zanim omówimy kolejne projekty sanacji krytyki i związane z nimi wypowiedzi metakrytyczne, podsumowując zarazem dotychczasowe ustalenia, wskaźmy istotne przyczyny sytuacji. Można powiedzieć, że socrealistyczna koncepcja krytyki, poprzez przyznanie jej wielorakich, częściowo wykluczających się kompetencji, utożsamienie równocześnie z nauką i twórczością, władzą i podległością, odebrała jej tożsamość. Odnośnie do bieżącej twórczości przewidywała funkcje, które należałoby określić zgodnie z dominującą wówczas militarną, itinerarną i edukacyjną frazeologią: wodza, przewodnika, stratega-członka sztabu wojennego planującego kolejne posunięcia w kampanii o realizm socjalistyczny, korespondenta frontowego relacjonującego w sposób kompetentny i ujawniający własne zaangażowanie po *jedynie słusznej* stronie walczących, który z tej perspektywy chwali właściwe działania, wskazuje strategiczne błędy i przyczyny ich popełnienia, przewodnika w trudnej drodze, wreszcie troskliwego wychowawcy, pedagoga dla dobra podopiecznych niestroniącego od radykalnych zabiegów. Inaczej mówiąc, pojmowana była jako podległa politycznej, twórcza władza, projektująca i rozliczająca twórczość artystyczną, z czego sama z kolei przez władzę polityczną była rozliczana; stosowała wobec artystów środki nadzoru, dyscypliny i kary, składające się na system panoptyczny – szerzej omówiony w następnym rozdziale – któremu sama podlegała. Równocześnie miała badać i rozprawiać się z tradycją, wykrywać w niej dialektyczne prawa rozwojowe. Wskaźmy jeszcze wynikający z rzekomo naukowego systemu i statusu krytyki obowiązek trafnego postępowania, który przez analogię do określonych przez J. Sławińskiego cech krytyki literackiej można by nazwać **imperatywem nieomyślności**. O ile artystom wybaczano *błądzenie*, krytyka jako dowodząca, przewodnicząca i nauczycielka, ekspert dla odbiorców, nie powinna popełniać błędów. Imperatyw nieomyślności miał być jej własnością konstytutywną, jego niedopełnienie kwestionowało czy nawet przekreślało status krytyki. Pisała o tym np. Jadwiga Jarnuszkiewiczowa w esej o rzeźbie na czwartej OWP, deklarując zerwanie z zasadą jedynej słuszności sądów, a tym samym rezygnację ze statusu krytyka, gwarantując sobie za to prawo do subiektywizmu, pomyłek i osobistego doświadczania sztuki. *Od krytyka żąda się nadzwyczajnie wiele. I może nawet słusznie. Tylko jak sobie zestawiałam te wszystkie żądania wyostrzone jeszcze dodatkowym zastrzeżeniem, że krytykowi nie wolno się mylić, że ma rozstrzygać, pomagać, prowadzić nie popełniając po drodze żadnego błędni, to stwierdziłam, że mnie po prostu na to nie stać. Nie jestem wobec tego krytykiem*¹³⁸. Podobną wypowiedź musiały jednak poprzedzać pewne przewartościowania i postanowienia na gorze krytycznych stopni, bez czego nie byłaby ona możliwa w oficjalnym dyskursie.

Dodajmy, że w dziedzinie krytyki sztuk użytkowych, zwłaszcza plakatu, niemal obowiązkowym elementem metakrytycznym było stwierdzenie braku w ogóle albo *właściwej* refleksji; stąd jakoby przymus podjęcia tego zadania przez artystów. Tu stosunkowo wcze-

¹³⁷ M. Porębski, *W sprawie krytyki...*, s. 45.

¹³⁸ J. Jarnuszkiewiczowa, *Rzeźba na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*. „PK” 1954, nr 33, s. 4.

śnie pojawiły się wypowiedzi definiujące inaczej funkcje krytyki niż projektująco-selekcyjne. Trudno po datach publikacji stwierdzić, czy była to już realizacja, czy antycypacja sesyjnych ustaleń, zwłaszcza Starzyńskiego, który – przypomnijmy – zgłaszał metodologiczne nowelizacje kryteriów. W każdym razie opisany niżej epizod refleksji nad plakatem miał miejsce przed oficjalną korektą doktryny przez wysokich dysponentów. W recenzji-sprawozdaniu z dyskusji o I Ogólnopolskiej Wystawie Plakatu Aleksander Wojciechowski relacjonował m.in. *spór Trepkowskiego z krytyką*, tj. reakcję artysty na skądinąd trafną i pozytywną interpretację jego plakatów, a zwłaszcza na wskazane przez J. Lenicę zwięzłość wypowiedzi, działanie skrótem i symbolem¹³⁹. Plakacista zapewne w obawie przed zarzutami formalizmu miał żądać od krytyki szczegółowych wskazówek, zatem zgodnie z przydzieloną jej władzą: *Jeśli w swojej metodzie błędę – stwierdzał – proszę mnie przekonać. Jeśli nie błędę, proszę mi to przyznać*¹⁴⁰. Odpowiadając na roszczenia twórcy, badacz tak wyjaśnił właściwe zadanie krytyki, aby, jak można przypuszczać, mieściło się w wyznaczonych jej przez władzę ramach: *Krytyka nie jest w stanie nigdy generalizować zagadnienia i stwierdzić nieomylnie, czy Trepkowski w całej swojej twórczości błędzi czy też jest na właściwej drodze. Uogólnienie, które krytyka osiąga poprzez szereg analiz szczegółowych, nie ma na celu wyprowadzanie generalnego wniosku: plastyk „X” błędzi, plastyk „Y” podąża w słusznym kierunku. Krytyka nie szusładkuje, lecz charakteryzuje*¹⁴¹. Zwróćmy uwagę nie tylko na sformułowane w cytowanym fragmencie *expressis verbis* zadanie, wpasowane w paradygmat metody, ale i istotne momenty metakrytyczne, zakodowane, być może nieświadomie, w przytoczonej przez autora wypowiedzi artysty. Między wierszami opisu projektowanej misji krytyki można bowiem przeczytać o skutkach jej dotychczasowego działania, takich jak strach twórców przed niekorzystną interpretacją i pomówieniem o odstępstwa od metody ze wszystkimi tego konsekwencjami, dezorientacja i rezygnacja, a więc postawa pasywna i roszczeniowa w przekonaniu, że tylko wykonując ściśle dyrektywy można ocalić resztki tożsamości.

Zwrot polityczny, dojrzewający od śmierci Stalina w marcu 1953 roku, przez zadekretowane uchwałami II zjazdu PZPR w marcu roku następnego zmiany w strukturach władzy – m.in. o wzorowanym na radzieckim *kolektywnym kierownictwie* rozdzieleniu funkcji partyjnych i państwowych – w polityce kulturalnej został usankcjonowany na obradach XI sesji Rady Kultury i Sztuki w kwietniu 1954 roku. Korekty, kosmetyka modelu państwowego mecenatu musiały też wpłynąć na reinterpretację statusu i funkcji krytyki, przy – podkreślmy – niezmienności paradygmatu realizmu socjalistycznego. Redefinicje strategii wobec twórców wyznaczały zarazem pośrednio nowe standardy dla krytyki, choć nieprecyzyjne na tyle, że zarzut odstępstwa był zawsze możliwy; inne *expressis verbis* adresowane były do zajmujących się komentarzem i refleksją nad sztuką. Poszerzenie np. definicji realizmu socjalistycznego o twórcze poszukiwania wykraczające poza konwencję realizmu krytycznego oznaczało m.in. tolerancję dla postimpresjonizmu, gdyż – jak oznajmiał minister – treść i forma w realizmie socjalistycznym podlegają także prawu dialektyki, tzn. stanowią zmienny, dynamiczny układ, *zakładający niestanną bitwę nowej idei i nowego kształtu artystycznego*¹⁴². *Notabene* takiemu liberalizmowi wobec sztuki międzywojnia i zapominaniu o XIX-wiecznej tradycji realizmu był stanowczo przeciwny Juliusz Krajewski¹⁴³.

¹³⁹ J. Lenica, *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*. „PA” 1952, nr 5.

¹⁴⁰ A. Wojciechowski, *Z dyskusji nad I Ogólnopolską Wystawą Plakatu*. „PA” 1953, nr 3, s. 13.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² W. Sokorski, *O rzeczywistości zwrot w naszej polityce kulturalnej*. XI Sesja Rady Kultury i Sztuki. „PK” 1954, nr 16, s. 2; por. także: tenże, *Wypowiedź na zakończenie obrad*, ibidem, s. 8.

¹⁴³ J. Krajewski, *...abyśmy pokonując dawne błędy nie wpadli z kolei w nowe*, ibidem, s. 3.

Obowiązek szacunku dla indywidualności i prawa eksperymentu przedłożony był krytyce wprost, choć niejasno: *Sztuka zakłada cierpliwość dla każdej wielkiej ideowej pasji twórczej. Zakłada kryteria historii, a nie histerii, zakłada kryteria narodu, a nie tej czy innej jednostki, będącej w danej chwili w kolegium oceniającym*¹⁴⁴. Podobnie w drugim kierunku krytycznego działania, czyli realizacji tzw. społecznego zamówienia, władza (partia i rząd) zastrzegala sobie prawo postulowania o zainteresowanie aktualnymi sprawami, bez określania konkretnej tematyki. Wezwanie do uprawiania krytyki szczerzej Jan Kott wyprowadził z antynomii między oficjalnymi opiniami a upodobaniami komentujących: *Jeśli pozwolimy, aby krytyk, działacz czy ideolog miał jeden gust dla samego siebie, a inny dla drugih, aby uważał, że u niego w domu mogą wisieć reprodukcje impresjonistów, natomiast w świetlicach winny wisieć obrazy bojnie nagradzane na naszych wystawach, nigdy nie wyjdziemy z atmosfery zakłamania i obojętności dla sztuki*¹⁴⁵. Warto przy okazji zwrócić uwagę na zawarte w tym zdaniu kryptoinformacje, jak negatywna ocena współczesnej produkcji, znowu potwierdzająca potępianą dychotomię, czy dystrybucja krytycznych kompetencji. Potępiając *komenderowanie i administrowanie myślą i twórczością*, autor opowiadał przeciw krytyce odgórnie organizowanej, o narzuconych funkcjach i sposobie istnienia, których naskórkowe reformy nie zmieniają stanu rzeczy, tj. nijakości i mialkości. Usłużność i koniunkturalizm Kott nazywał eufemistycznie brakiem odwagi i wstrzemięźliwością, oczywiście dystansując się, sytuując poza zasięgiem własnej krytyki. *Receptury* funkcjonowania, zresztą nierealizowane – tłumaczył Kott – nie zastąpią warunku niezbędnego dla twórczej krytyki, tj. dyskusji i sporów, których warunkiem jest różnica zdań i interpretacji, oczywiście *w obrębie realizmu socjalistycznego*¹⁴⁶.

Wypowiedź Pawła Hertza w obronie autonomii sztuki kwestionowała jedną z cech dystynktywnych sockrytyki, mianowicie jej tożsamość z refleksją historyczną, a więc zakładaną w metodzie identyfikację historii sztuki i krytyki. Ocena *postępowości* przeszłych dokonań współczesnymi kategoriami realizmu socjalistycznego prowadzi do uproszczeń i schematyzmu; obraz współczesności z kolei fałszuje jednostronne stosowanie przez krytykę probierza ideologii i pomijanie specyficznych praw sztuki. Ale – dodawał pisarz – głębsza analiza dzieła z ich uwzględnieniem jest możliwa, gdy *pozytywe ideologiczne pisarzy czy malarzy są jasno określone*. To gwarancja, że przyznanie sztuce autonomii nie będzie oznaczało *przemycania niehumanistycznej ideologii w obszernym płaszczyźnie estetyki*¹⁴⁷. Prawo do rozstrzygnięcia o *określoności* postawy twórcy, a tym samym *ślusznosci* jego dzieła, Hertz pozostawiał zatem krytyce.

Grzegorz Lasota także przekonywał, że *nie ma sztuki bez ideowości*, a błędy na różnych szczeblach zawiadywania kulturą, w tym władzy krytyki, nie kwestionują ani marksizmu, ani metody realizmu socjalistycznego, lecz – jak nazywał wprost – jej *doktrynerskie pojmowanie*¹⁴⁸. Podawał w wątpliwość kategorie narzucone przez krytyczną władzę – personalizowaną przez Sokorskiego – m.in. aksjomat niezmienności praw sztuki, prowadzący do epigoństwa i eklektyzmu, np. w architekturze i plakacie czerpiącym z nieadekwatnego warsztatu dziewiętnastowiecznego¹⁴⁹. Dodajmy, że obciążenie przedstawiciela krytyki prawodawczej *błędem subiektywnym* – jak to nazywał Lasota – podważało doktrynerstwo metody, ale i godziło w szczyty hierarchicznego układu. Debaty o udziale pierwiastka subiektywnego

¹⁴⁴ W. Sokorski, *O rzeczynisty zwrot...*

¹⁴⁵ J. Kott, *O odwadze i szczerości przekonani artystycznych*, ibidem, s. 5.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ P. Hertz, *Prawa autonomiczne sztuki*, ibidem, s. 7.

¹⁴⁸ G. Lasota, *Nie ma prandy sztuki bez ideowości*, ibidem, s. 7.

¹⁴⁹ W dyskusji tę kwestię zgłaszał Wojciech Fangor; por. W. Fangor, *W sprawie plakatu*, ibidem, s. 3.

go w obiektywnym obrazie świata dotyczyły wszak twórczości¹⁵⁰, nie krytyki, którą cechować miała nieomyślność. Józefa Wnukowa w imieniu plastyków potępiła manipulację, *urabianie opinii*, już nie personalnie, pod adresem nieokreślonych *paru kolegów* – a więc z niższych szczebli krytyki – którzy zapewne w dobrej wierze próbowali narzucić stały szablon, przepis na realizm socjalistyczny. Upominając się o właściwy podział ról, tj. administrowanie sztuką przez ministerstwo, a powierzenie artystom i krytykom odpowiedzialności za jej jakość, potwierdzała właściwie ich postulatywne, projektujące kompetencje.

Korekcyjne decyzje nadrzędne z kwietniowej sesji uruchomiły mechanizm interpretacji na niższych kondygnacjach piramidy władzy, od członków Rady Kultury i Sztuki poczynając, zwłaszcza literatów zawsze chętnie wypowiadających się w sprawach krytyki artystycznej. Jerzy Putrament (jeden z *ustawiaczy* literatury, przypomina Mariusz Zawodniak¹⁵¹), paradoksalnie potwierdzając własną tezę, przeciwstawiał niewłaściwej, odgórnej, administrującej – krytykę pozytywną, oddolną, wynikłą z żywego kontaktu z twórcą¹⁵². Metakrytyczny był w istocie spór o *konwencję* między Januszem Boguckim a Henrykiem Andersem. Pierwszy, widocznie chcąc podbudować reputację instancji, która miała być wodzem, przewodnikiem i wychowawcą artystów, a zarazem zapobiec zjawisku *socestetyzmu*¹⁵³, ukazywał twórczość Kowarskiego jako wzór dla nowej, humanistycznej, monumentalnej sztuki. Nie wdając się w szczegóły znanych preferencji krytyka i sposobu opisu dzieła Kowarskiego, zwróćmy uwagę nie tyle na manipulację językową, ile na sposób realizacji krytycznej misji. Można powiedzieć, że Bogucki, nie poprzestając na ogólnych pouczeniach, wskazywaniu *błędów* i osiągnięć, dawał gotowy model, dla odróżnienia od piętnowanych *recept* nazwany konwencją¹⁵⁴. A przecież przy obowiązującej wciąż metodzie, w ramach walki z dogmatyzmem krytyk mógł zaproponować co najwyżej kolejny dogmat. W odpowiedzi Anders, pomijając fakt, że samo pojęcie metody zakłada normatywy, użył jako broni istoty socrealizmu, która jakoby wyklucza wszelką konwencję. Zauważmy, że badacz zarzucił przeciwnikowi nie tyle zbyt daleko idącą ingerencję w proces twórczy, ile sposób ingerowania: *Zamiast zastanawiać się, jak przedstawić prawdziwie pozytywnego bohatera, jak Kowarski zastanawiał się nad ujęciem osoby Pstrowskiego, autor zaleca artystom obmyślanie sposobów wykonania typowego dla epoki portretu heroicznego*¹⁵⁵. Nie chodziło więc o to **że**, ale **co** krytyk zaleca, ujawnia tym ignorancję, np. mylne rozumienie typowości. Kult indywidualności Kowarskiego, a więc domniemanie niezgody mistrza na „bycie” konwencjonalnym, był dość nikłym argumentem, tym bardziej że kategorię indywidualności przyporządkowano w socrealizmie typowości. W odpowiedzi obszerna eksplikacja Boguckiego sprowadzała się do niezbyt jasnej tezy, że konwencja oznacza *zespół logicznych schematów wyobraźni*, a jej treścią jest *pewien typ rozwiązania określonego zadania artystycznego*¹⁵⁶. Krytyk uzasadniał swoją propozycję nowej konwencji *głębokim kryzysem* systemu nauczania wskutek walki starych schematów z pierwiastkami nowego i powstaniem kolejnych, estetyzujących konwencji. Drugi powód – wyjaśniał – to próby narzucania sztucznych, wymyślonych konwencji przez *nie-*

¹⁵⁰ O roli pierwiastka subiektywnego w teorii socrealizmu por.: E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*, s. 35 nn.

¹⁵¹ M. Zawodniak, *Literatura w stanie...*, s. 21.

¹⁵² J. Putrament, *Checmy, aby było lepiej niż dotąd*. „PK” 1954, nr 16, s. 3; por.: tenże, *O istotny przełom w naszej sztuce*. „PK” 1954, nr 20, s. 2, 5.

¹⁵³ J. Bogucki, *O złej roli malarstwa sztalugowego*. „PK” 1953, nr 35; tenże, *Rozmyślenia sopockie*. „PK” 1953, nr 41.

¹⁵⁴ Tenże, *Na drodze do twórczej konwencji*. „PK” 1954, nr 15, s. 8.

¹⁵⁵ H. Anders, *Przeciwko „twórczej” konwencji*. „PK” 1954, nr 18, s. 8.

¹⁵⁶ J. Bogucki, *Jeszcze o konwencji*. „PK” 1954, nr 23, s. 3.

cierpliwych działaczy i teoretyków („beze mnie”, chciałoby się dodać), podczas gdy on zbawczo zgłasza metodę pochodzącą z twórczej praktyki. Znowu więc nie chodzi o nadmiar władzy, tylko o to, co się w jej ramach proponuje. Można powiedzieć, że istotnie był to spór o terminologię, bo kompetencji krytyki, zwłaszcza jej sprawczej, postulatywnej funkcji żaden z interlokutorów nie kwestionował, a raczej je potwierdzał; dlatego, jak sądzę, należało wspomnieć o nim w tym miejscu.

Radykalną rozprawę z krytyką przeprowadził Julian Przyboś z uprzywilejowanej – jak pisał – pozycji przez kilka lat nieobecnego, który dostrzega nie tylko zachodzące, ale niemożliwe do wprowadzania zjawiska w polskiej twórczości. Dramatyczne pytania poeta kierował pod adresem teoretycznej awangardy – jak ją nazwaliśmy – albo (za J. Sławińskim) ustawiaczy kultury, np.: *Kto, jaki teoretyk każał upodabniać nasze malarstwo do najgorszego okresu w malarstwie europejskim przed impresjonistami, do monachijskiej epoki wilhelmskiej [...]. Ale oczy cierpią, gdy się zatrzymują na niejednym okazie propagowanej – przez kogo? – rzekomo nowej architektury*¹⁵⁷. Trzeba wszak dodać, że poeta kwestionował nie tylko treść postulatów, wzorce zalecane do rzekomo twórczej realizacji, nie tylko metodologię krytyczną, którą nazywał *nicestwem frazeologii*, polegającą na emisji pojęciowych uogólnień zamiast analizy zaistniałych, poszczególnych, faktów artystycznych. Z powyższym, obok wskazania skutków tej taktyki, jak ferowanie apriorycznych wyroków, pacyfikacja i destrukcja twórczości oryginalnych a opornych, wiąże się negacja krytycznej strategii programowania, postulowania twórczości. Do tego bowiem sprowadza się sprzeciw Przybosia wobec *etapów* twórczości wpisanej w odgórnie założony schemat. *Ale taki żarozumiały dogmatyzm głosili i głoszą niezliczeni „pracownicy kultury”, „krytycy” i całe instytuty rozrabiają literaturę przeszłą i współczesną. I ten pogląd wbijany podręcznikami przenosi się do szkół, ucząc nie myślenia o sztuce, lecz wyrokovania według schematu białe - czarne*¹⁵⁸. Walka ze schematyzmem prowadziła do kolejnego schematyzmu, rozrastając się w maszynę *perpetuum mobile* (Przyboś nazywa ją wielogłową hydrą) biurokratyzmu.

Rewizja sposobu realizacji metody twórczej zatem nie tylko objęła krytykę, ale – zgodnie z przypisaną jej prekursorską, stymulującą funkcją – wobec niej skierowała zarzuty za popełnione *błędy i wypaczenia*. Żadna jednak z metakrytycznych wypowiedzi nie negowała pryncypiów, tym bardziej paradygmatu realizmu socjalistycznego, na którym były zbudowane, choć z pewnością zburzyły one, zresztą niezbyt konsekwentnie realizowany, model krytyki zdyscyplinowanej i jednomyślnej. Dodajmy, że także Przyboś deklarował uznanie dla słuszności socjalistycznych priorytetów i wiarę w prawa dialektyki, które – jak wyjaśniał – w twórczości działają jednak inaczej niż transformacja ilości w jakość. Pytanie o sposoby uniknięcia biurokracji i administrowania pozostawił bez odpowiedzi, czyniąc przy tym aluzję do obaw o żywiołowość i liberalizm, które mogą zastąpić planowanie¹⁵⁹. A jednak i objaśnienia, i sprostowania poety musiały zbyt się z owym niechcianym liberalizmem kojarzyć, bo jakby w odpowiedzi na nie „Przegląd Kulturalny” opublikował komentarz do obrad XI Sesji Rady KiS, na których – jak pisano – rola krytyki nie znalazła dogłębnego wyjaśnienia. Gwoli tegoż przypomniano artystom i krytykom o roli *świadomości ideologicznej* w twórczości i jej recepcji, o *socjalistycznej busoli* w twórczości, której obowiązkiem jest społeczna służba i aktywny udział w politycznej walce¹⁶⁰. Jak echo powróciły te

¹⁵⁷ J. Przyboś, *Objaśnienia i sprostowania*, „ŻL” 1954, nr 20, s. 2.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Była to aluzja do wypowiedzi Ryszarda Matuszewskiego, *Trzysta wierszy o sadzeniu grochu*, „NK” 1954, nr 241.

¹⁶⁰ [Red.] *Po XI Sesji Rady Kultury i Sztuki*, „PK” 1954, nr 18, s. 1.

hasła np. w zredagowanych przez Jerzego Malinę wypowiedziach plastyków krakowskich na marginesie wystawy okręgowej¹⁶¹. Sokorski z trybuny kolejnej, XII Sesji Rady KiS w połowie 1954 roku w Katowicach jeszcze dobitniej przypominał o nadrzędnym celu i właściwej hierarchii w ustalaniu kierunku twórczości oraz osądzaniu jej słuszności. *W atmosferze tej rzetelnej i poważnej dyskusji* – mówił minister o sytuacji między posiedzeniami Rady – *znaleźli się jednak krytycy, którzy zajęli postawę obcą ideologicznej platformie realizmu socjalistycznego, którym wydawało się, że nadszedł czas, aby realizm socjalistyczny pogrzebać*¹⁶². A przecież – pouczał funkcjonariusz – korekta metody służy nie podważaniu, ale poprawie i wzmocnieniu partyjnego przywództwa i wpływu na sztukę¹⁶³. Dodajmy jeszcze, że przypomnieniem o indywidualnej odpowiedzialności twórców za ich dzieła Sokorski podtrzymał deprecjację krytycznej władzy przewodniczenia i osądzania, a przynajmniej jej podporządkowanie nadrzędnej władzy politycznej.

Następna polemika tematyczna wywiązała się po publikacji tekstu Armanda Vetulaniego, kwestionującego działanie – nie istotę – układu, w którym działała krytyka. Autor piętnował np. koneksje w komisjach kwalifikacyjnych i związkach twórczych, dbających głównie o swoje interesy, wulgaryzację – jak określał – kryteriów twórczej metody, lansowanie prac z klanowego klucza i tolerancję dla miernych, produkowanych doraźnie na wystawę, deklaratywnych. Zapewniał o sensie dalszej walki o realizm socjalistyczny, zwłaszcza wobec zagrażających nadal niebezpieczeństw naturalizmu i *manierycznego, obcego, przebrzmiałego koloryzmu i abstrakcjonizmu*¹⁶⁴. W odpowiedzi Porębskiego, w wyjaśnieniach odnośnie do fałszywego i jakoby szkodliwego obrazu sytuacji, jednym z ważkich elementów metanarracji jest połączona z samokrytyką ocena dotychczasowej strategii, tj. sterowania przez tropienie i piętnowanie uchybień w miejsce odkrywania i pielęgnowania załączków nowości. Jednocześnie potwierdza się tu dotychczasowe, wynikające z *niedojrzałości ideowej twórców i krytyków* rozumienie funkcji tych ostatnich: *Przyzwyczajiliśmy się do tego* – stwierdza Porębski – *że plastyki naszej trzeba pilnować. Nie umieliśmy jej towarzyszyć. Towarzyszyć twórczo – to znaczy czujnie, ale i serdecznie. Piszę o tym, bo sam nie byłem bez winy*...¹⁶⁵. Krytyk zatem proponował w miejsce krytycznego autorytaryzmu egalitaryzm (chciałoby się powiedzieć: kolektywizm) twórczo-krytyczny dla efektywniejszych postępów socrealizmu. Dodajmy, że badacz nie do końca utożsamiał się z potępianym czarnowidztwem, krzywdzącym twórców pesymizmem i malkontentstwem innych opiniodawców, rozgrzeszał się – o czym będzie mowa – np. wnikliwą obserwacją osiągnąć Kulisiewicza, entuzjazmem dla dokonań plastyki monumentalnej, a ogólnie znajdowaniem słusznych intencji nowego, nawet w chybionych próbach.

Tomasz Gleb, reprezentant „młodych” na IV wystawie, krytykując krytykę, nazywał ją oportunistyczną i kunktatorską, a w rezultacie destrukcyjną (*niszczycielską*), nastawioną na

¹⁶¹ *Granice eksperymentu dość wyraźnie określiła dyskusja* – stwierdzić miał np. Witold Damasiewicz – *Rozumiem, że wyznacza ją postawa ideowa naszego artysty, no i użyteczność społeczna naszej sztuki* [pogr. E.K.] – J. Malina, *Rozmowy z krakowskimi malarzami*. „ŻL” 1954, nr 21, s. 5.

¹⁶² W. Sokorski, *Doświadczenia ostatnich 2 lat w dziedzinie upowszechniania i wytyczne na okres najbliższy*. XII Sesja Rady Kultury i Sztuki 10 VI–20 VI. „PK” 1954, nr 26, s. 1.

¹⁶³ I dalej: *Kto zrozumiał inaczej naszą dyskusję na zjazdach twórczych i na XI Sesji Rady Kultury i Sztuki, ten zrozumiał ją fałszywie i z konieczności musiał spełznąć na pozycje mieszczańskiego estetyzmu* [pogr. E.K.]. Ibidem.

¹⁶⁴ A. Vetulani, *O niedobrych zrywających w naszej plastyce*. „PK” 1954, nr 22, s. 3. Jako uzdrowienie układu artystycznego autor proponował m.in. udzielanie nagród i zakupy prac dopiero po szerokiej konsultacji społecznej i eliminację ze składu komisji artystów biorących udział wystawie.

¹⁶⁵ M. Porębski, *W sprawie artefaktu „O niedobrych zrywających w naszej plastyce”*. „PK” 1954, nr 24, s. 2.

wykrywanie błędów i odstępstw od doktryny w miejsce życzliwej i poszukującej pozytywnych wartości współczesnej sztuki po to, aby je promować i rozwijać. W kwestii bezpośrednich kontaktów twórcy i krytyka, z dopuszczalną już wówczas przekorą mówił np. o dobrze wychowanych krytykach, niezakłócających jego spokoju w pracownianym zaciszu, podczas gdy artysta wolalby złe maniery sekundujących jego pracy *in statu nascendi*¹⁶⁶. Zarzuty były poważne, tym bardziej że formułowane przez rzecznika młodej generacji, której wychowanie i kształtowanie miało być zaszczytnym i odpowiedzialnym obowiązkiem krytyki; zakwestionowana została zatem jedna z fundamentalnych, przydzielonych jej funkcji, a wskazane przy tym inne, mniejsze i większe słabości minimalizowały edukacyjne kompetencje. Denobilitację pogłębiał tragiczny obraz osamotnionego młodego twórcy, zdanego na opinię kilkuletniego dziecka w roli pierwszego odbiorcy i recenzenta [sic!]. Można nawet powiedzieć, że inny przedstawiciel artystycznej młodzieży, Izaak Celnikier, dokonał dosłownego zepchnięcia krytyki ze szczytów przywództwa, bo rolę *ideowej awangardy* przypisał nie krytyce, ale walczącej, humanistycznej, *partyjnej*, czyli prawdziwie, a nie deklaratorywnie zaangażowanej sztuce¹⁶⁷. J. Jarnuszkiewiczowa we wspomnianym tekście deklarowała rezygnację z chlubnego, ale krępującego statusu nieomylnego krytyka na rzecz *wolnego* obserwatora, z prawem do subiektywizmu i indywidualnej empatii.

Kwestie krytyki – w tym zgłaszane przez Porębskiego i Gleba zastąpienie apodyktycznego dowodzenia współpracą – poruszono jako jeden z ważniejszych problemów obrad VI zjazdu ZPAP¹⁶⁸, zwołanego w czerwcu 1954 roku w Zachęcie, zwyczajowo przy okazji czwartej OWP, o której dyskusję zaplanowano na pierwsze dni obrad. Już sam porządek sesji, w którym zaniechano rytualnego otwarcia referatem dyrektora PIS Starzyńskiego i podsumowania ministra Sokorskiego, wskazywać miał na rozluźnianie systemu. Bogucki wygłosił *kilkugodzinne przemówienie* wstępne, a jego negatywny odbiór, m.in. za sformułowanie niejasno i ogólnikowo kryteriów oceny wystawy, stanowi kolejną rysę krytycznej struktury. Mowa tu o lakonicznym, wybiórczym sprawozdaniu Marii Zenowicz, z którego wynika, iż zwłaszcza artyści podjęli rozliczenie; zauważmy, że stawiane krytyce zarzuty niesamodzielności i braku poświęcenia dla postępu realizmu są analogiczne do kierowanych przez nią pod adresem twórców. Taka reakcja zwrotna wskazywała na wyraźne symptomy demontażu zhierarchizowanego systemu polityki kulturalnej, w którym krytykę zaprogramowano jako narzędzie presji w wyżej wskazanych zadaniach. Imperatyw jednomyślności i *dyscyplina wśród swoich* przestały ostatecznie obowiązywać, co poświadczała sprawozdawczyni nie tylko oceną wystąpienia Boguckiego, ale i negatywną opinią o całej dyskusji na zjeździe¹⁶⁹.

¹⁶⁶ T. Gleb, *Plastyka musi zdobyć prawa obywatelskie*. „PK” 1954, nr 26, s. 8.

¹⁶⁷ I. Celnikier, *Postimpresjonizm i ideowa awangarda*. „PK” 1954, nr 40, s. 3.

¹⁶⁸ Por. [red.] *Przed walnym zjazdem ZPAP*. „PA” 1954, nr 2, s. 3-4. W artykule czytamy m.in. o potrzebie aktywizacji krytyki malarstwa sztalugowego: *Jest rzeczą naszej krytyki, żeby wydobyla je [osiągnięcia] i wskazała również w zakresie malarstwa sztalugowego, zrywając ze sztywnym postulowaniem, z nic nie znaczącymi ogólnikami, które mogą się odnosić do wszystkiego i wszystkich. Jedynie wysiłek zrozumienia konkretnego twórcy, dostrzeżenia i ujawnienia tkwiących w nim możliwości – pomoże artystcie we właściwym rozumieniu samego siebie, ułatwi mu pełne wyzwolenie zdobytego potencjału wiedzy, wrażliwości i wyobraźni. Jedynie w ten sposób – przy współdziałaniu i zrozumieniu wzajemnym twórcy i krytyka – możliwe będzie zdecydowane zerwanie z wszelkiego rodzaju przepisami na twórczość, z głoślowym postulowaniem, z orientowaniem się na jury, nagrody, szepcane opinie, na mechanizm administracji czy „przeciętną” smaku zastanego* (s. 4). O sprawach bytowych plastyków i organizacji „zamówienia publicznego”, promocji sztuki por.: A. Wallis, *Uwagi przed zjazdem artystów plastyków*. „PK” 1954, nr 24, s. 5.

¹⁶⁹ *Wystąpienie to – twierdziła – w którym zatarły się i zagubiły ideowe wartości naszej współczesnej plastyki, jak również obraz trudnej walki o realizm socjalistyczny, nie tylko nie przyczyniło się do właściwego ustawienia dyskusji,*

Zakwestionowano także treści, sposoby, ale też rolę organów refleksji nad sztuką: redakcji „Przeglądu Artystycznego” zarzucono akademizm i brak szybkiego reagowania na wydarzenia, „Przeglądowi Kulturalnemu” enigmatyczną, *niekonsekwentną linię redakcyjną*, prasie codziennej – brak kompetencji. Propozycję ponownego, jak w czasach tużpowojennych, zainteresowania literatów tą dyscypliną, nie tylko w celu uzupełnienia kadrowych braków, ale i uprawiania – m.in. proponowanej przez Porębskiego – indywidualnej, nie z nakazu politycznego zaangażowanej krytyki, odczytać można jako nieśmiały postulat poszerzenia przestrzeni wolności. Opinia Zenowicz, że krytyka jako odmiana twórczości ulegała takim samym błędom schematyzmu, formalizmu *lub naturalistycznego opisownictwa* „z pozytywnym bohaterem w tle”¹⁷⁰, nie tyle krytykę usprawiedliwiała, ile ujawniała absurdalność jej sytuacji w socrealistycznym projekcie, tj. władzy i kierowanej nią twórczości, wtłoczonych w ten sam gorset *naukowej* metody. Prawodawczą zjazdową refleksję dopełniał równie paradoksalny referat Teisseyre’a, który w roli funkcjonariusza, krytyka, prezesa ZPAP wskazywał na sukcesy plastyki minionego pięciolecia w celu obalenia *falszowego i szkodliwego mitu bezwartościowości naszej plastyki*, natomiast w roli twórcy krytykował sposób upowszechniania sztuki¹⁷¹. Trudniej – a o to wszak chodziło – ustalić podmiotowość dokonanej przez Teisseyre’a krytyki twórczości, inaczej mówiąc, rozstrzygnąć, na ile była to samokrytyka malarza, na ile opinia krytyka o braku zaangażowania artystów w świat przedstawiony i dystans wobec odbiorców. O dwuznaczności podmiotu przez użycie „my” inkluzywnego szerzej piszę w rozdziale poświęconym językowi. W wypowiedzi Teisseyre’a nastąpiło nie tylko rozmycie odpowiedzialności za *braki i słabości naszej twórczości artystycznej*, ale i autonegacja uprzednich stwierdzeń o jej bujnym rozkwicie.

Tytułem dygresji wspomnijmy jeszcze o krytyce, jaka z istoty rzeczy nie mogła być przedmiotem allo- ani autorefleksji, a którą można określić mianem **krytyki zamrożonej**, tj. w ogóle nieujawnionej, bądź – odwołując się do repertuaru ówczesnego języka – „**rozbrojonej**”, jak np. w opisie konferencji nieborowskiej, czy wygłoszonego na niej referatu M. Porębskiego o sztuce współczesnej, podanego do publicznej wiadomości w wersji kadłubowej, wyrwanej z właściwego kontekstu, zniekształconej i zmanipulowanej, pozbawionej tym samym możliwości doraźnego oddziaływania. Taka zresztą była chyba większość relacji z obrzędowych konferencji, narad i zjazdów, okrojone zostały wypowiedzi uznane za zbyt niebezpieczne, radykalne, kwestionujące słuszość idei, jakoby podważające autorytety. Można by też mówić o różnych stopniach hibernacji, jak w wystąpieniach z październikowej narady w 1951 roku i np. głosu Eibischa o *byczkach w ogrodzie*¹⁷², publikowanego w periodyku dla wąskiego grona specjalistów, nieodnotowanego na łamach np. „Przeglądu Artystycznego”, nie mówiąc już o prasie tzw. kulturalnej. Ujawnione po latach, rzucają nowe światło zarówno na sprawy ówczesnego odbioru i interpretacji, jak i postawę autorów, czasem zadziwiają odwagą lub – przeciwnie – niegroźną treścią kazać dociekać nierozstrzygalnych właściwie kwestii mechanizmów ówczesnych wyborów i cenzorskich działań. Taki jest np. opublikowany po śmierci artystki w 1958 roku głos polemiczny Marii Jaremy o obrazach czwartej OWP, o potrzebie sięgania do szerokiej tradycji, sztuki obcej

nie tylko nie zaakcentowało istotnych problemów i trudności, lecz jak to podkreślił następnie w swym przemówieniu St. Teisseyre „zaciemniło i pogmatwało całą sprawę”. [...] Nieco chaotyczna dyskusja skupiła się głównie wokół trzech zagadnień: upowszechnienie sztuki, krytyki artystycznej i spraw organizacyjno-bytowych. M. Zenowicz, Początek dyskusji. „PK” 1954, nr 28, s. 8. Por. T. Stankiewicz, Tym razem o plastyce. „TP” 1954, nr 28, s. 3.

¹⁷⁰ M. Zenowicz, *Początek dyskusji...*

¹⁷¹ S. Teisseyre, *Zadania stojące przed plastyką*, „PK” 1954, nr 27, s. 8.

¹⁷² *Dokumenty z narady...* „MdSiD” 1952, nr 1.

(m.in. Picassa), w istocie metakrytyczny, bo dotyczący kryteriów postulowania i interpretacji współczesnej produkcji artystycznej. Jaremińska, dowodząc zarazem własnej *żarliwości*, mówiła z pozycji zaangażowanej, marksistowskiej, internacjonalistycznej i propokojowej: *Dopóki nie zrozumiemy, że musimy zerwać ze starszą tradycją na korzyść młodszej, że przyszłość za pośrednictwa musi mieć teraźniejszość – nie zaistniejemy w sztuce w ogóle*¹⁷³.

Wśród zjazdowych relacji lakoniczną wzmiankę o wystąpieniu Jaremińskiej zamieściła Teresa Stankiewicz, która aprobuując postulaty artystki o ożywienie kontaktów międzynarodowych i konfrontacje ze sztuką światową, podkreśliła ich zbieżność z orędziem Przybosa na Zjeździe Literatów: *Otwórzmy jeszcze szerszej okna naszego domu na cały świat, bo przecież na całym świecie powstają dzieła twórcze*¹⁷⁴. Zauważmy, że ten cytat z apelu Światowej Rady Pokoju, z potępieniem politycznych i administracyjnych ograniczeń wolności słowa i kontaktów, autorka przedstawiła jako niezbędne warunki do spełnienia misyjnej, pokojowej funkcji socjalistycznej sztuki, nie zaś wartości podmiotowe. W odesłanym na dalsze strony dokończeniu tekstu Stankiewicz poruszyła kwestię analogicznych kontaktów krytyki: *Brak nam tego szerszego oddechu, brak połączenia z ludźmi tak blisko nas żyjącymi*¹⁷⁵ – stwierdzała w imieniu piszących o sztuce. Dodajmy, iż o obecności innych, np. Kantora, na towarzyszącym OWP zjeździe plastyków, poświęconym m.in. sprawom krytyki, świadczyły karykatury ilustrujące artykuły w „Przeglądzie Kulturalnym”. Dopiero w ekspiacji w „Szkicach krakowskich” dwa lata później Bogucki przyznawał, że: *Uderzenie przyszło z dwóch stron. Najpierw na trybunie wystąpili Kantor, Stern i Jaremińska, domagając się swobody dla reprezentowanych przez nich kierunków poszukiwań twórczych*¹⁷⁶. Unieszkodliwione upływem czasu lub przemilczeniem, wypowiedzi stały się za to metaświadcstwem, dowodem praktyki cenzorsko-krytycznej.

Ze szczebla zjazdowej jurysdykcji negację krytyki przeniesiono do tekstów wykonawczych, recenzji z wystawy (wyżej wymienione łączą sprawozdanie z recenzją). Podważały one status nieomyślności krytyki, zarzuty wulgaryzacji przesłanek oceny i *sekcjarstwa* w ferowaniu wyroków oraz przydziale nagród¹⁷⁷, podtrzymane mimo wspomnianego *dementi* Porębskiego. Badacz przeczył oskarżeniom o praktyki klanowe komisji, wskazywał staranność analizy poszczególnych przypadków, z uwzględnieniem nawet wieku i dotychczasowych osiągnięć artystów, co *notabene* potwierdza funkcje krytyki w systemie nadzoru i zarazem jej podległość. Metakrytyczny dyskurs o pryncypiach był jednak nadal ogólnikowy i raczej dekoracyjny; wśród powszechnego optymizmu (już nie tylko prawem dialektyki, ale skutkiem artykułów upominających się w istocie o przestrzeganie pryncypiów, atakujących krytyczny defetyzm i złą wolę), wyrażonego przez m.in. alegoryczne *Rosnące horyzonty* Porębskiego, Boguckiego *Rozwagę i niecierpliwłość*, Celnikiera zestawienie postimpresjonizmu z *ideową awangardą* czy Witza metaforę *Szczęśliwej drogi*. Porównaniem potwierdzano marksistowską koncepcję ewolucji sztuki i nikt nie podważał jeszcze pryncypiów interpretacji i wartościowania¹⁷⁸. W jubileuszowym peanie, wieńczącym dekadę polskiej sztuki, uwagę So-

¹⁷³ Maria Jarema. *Wypowiedź w dyskusji o IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, rok 1954*. „PA” 1958, nr 6, s. 30.

¹⁷⁴ T. Stankiewicz, *Tym razem o plastyce...*

¹⁷⁵ Ibidem, s. 11.

¹⁷⁶ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa 1983, s. 97.

¹⁷⁷ Np. R. Zimand, *O niektórych sprawach trudnej sztuki wartościowania*. „PK” 1954, nr 36, s. 4.

¹⁷⁸ M. Porębski, *Rosnące horyzonty*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 43-53; J. Bogucki, *Rozwaga i niecierpliwłość*. „PK” 1954, nr 32, s. 6; I. Witz, *Szczęśliwej drogi młodzi artyści*, [w:] *Przechadzki po warszawskich wystawach...*, s. 60-65; I. Celnikier, *Postimpresjonizm i ideowa awangarda*. „PK” 1954, nr 49, s. 3; por. też: M. Czerwiński, *Sprawa tematu*. (Po IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki). „PA” 1954, nr 4, s. 72-75; J. Bogucki, *Na Ogólno-*

korskiego o pełnych salach wystawowych i dyspucie publiczności nad obrazami można odebrać jako legalizację wielogłosowości opinii i zarazem kuksaniec dla oficjalnej, instytucjonalnej, skompromitowanej krytyki, którą zastępuje jakoby szczerzy i zaangażowany *vox populi*. Przeświadczenie o dobrej kondycji – a wyjątki tylko regułą potwierdzały – polskiej sztuki utrwalał udział Dunikowskiego, Kobzdeja i Kulisiewicza w XXVII edycji Biennale w Wenecji¹⁷⁹.

Analizując kryteria oceny IV wystawy, Roman Zimand za optymalny uznawał nadal realizm, kwestionował zaś obowiązującą wciąż tematyczną hierarchię, według której za najwartościowsze uchodziły wielofigurowe kompozycje o politycznej treści; tym bardziej absurdalnie jawił się probierz wysiłku włożonego w wykonanie ocenianej pracy – teoria *męki*, jak wyraził to autor¹⁸⁰. W innym miejscu jego krytyka krytyki zamieniała się w propagandowy pean na cześć znakomicie rozwijającej się plastyki i metody marksistowskiej, czyli fundamentach źle dotąd wykorzystanych do budowy nowych związków teorii z jakoby autentycznym życiem artystycznym¹⁸¹. Negatywnej ocenie poddano także – nazwijmy to odpowiednio – przerost formy nad treścią, koncentrację uwagi na złych, nijakich, eklektycznych i anachronicznych pracach. *Expressis verbis* wyraził to Czeszko, traktując taką praktykę – zgodnie z ideą postępu – jako bezpowrotną przeszłość: *Zdarzało się, że nad przejawami cynicznej chałtury debatowali co bystrzejsi historycy sztuki, tak jakby to były objawienia. Ważyli „nowe”, odcedzali „stare”*¹⁸². Już zresztą przed zjazdem, jako temat na obrady, A. Wallis akcentował niezastąpioną rolę *dobrej*, przychylniej krytyki w popularyzacji dzieła i twórcy, z jakiej np. korzystał Kulisiewicz¹⁸³.

Metaforycznie, z pozycji jakby obserwatora, a nie uczestnika zjawiska, M. Czerwiński zanegował postawienie zwłaszcza przed malarstwem wymogów prozy, gdy przestrzeń jego działania jest natury poetyckiej. *Niech się nie dżinią więc ci – pisał – którzy namawiali do prozatorskiej literalności, którzy głosili powszechną jednoznaczność i jakąś naukową, bezosobistą obojętność „formy” malarzkiej – niech się nie dżinią, że rozpętali nudę, że wywołali eklektyzm czy akademizm. Nie mogą się oprzeć uczuciu żalu do tych, którzy tak nieumiejętnie rozstawili przed malarzami pokusy i bodźce*¹⁸⁴. Propozycja autora „Samotności sztuki”¹⁸⁵ nie była nowatorska – wejście tematu z powrotem do rzędu wartości estetycznych – ale zaprzeczała statusowi sockrytyki, zresztą wraz z wyżej rzeczonymi, bo formułowanymi *ex post*, nie *avant*, na podstawie wniosków z poczynąń głównie młodych uczestników ostatniej OWP, niejako wbrew zaleceniom i dyrektywom. Wspomniana rezygnacja Jarnuszkiewiczowej z nieomyślności, a tym samym ze statusu krytyka, kompromitowała urzędnicze, rzekomo naukowe zasady¹⁸⁶. Symptomatyczne i ostatecznie deprecjonujące, wskazujące na impas sprzeczności, jest wyznanie Boguckiego, który w odpowiedzi na równie znamienne dla rozpadu systemu krytykę Jadwigi Siekierskiej¹⁸⁷ bronił się przed zarzutami hermetyzmu języka, zbytnej tolerancji i sprzeczności

polskiej Wystawie Plastyki. „ŻL” 1954, nr 29, s. 8, 9; J. Siekierska, *O wystawie słów kilka. (Artykuł dyskusyjny)*. „PK” 1954, nr 37, s. 3. Bardziej sceptyczny głos należał do publicysty pisma katolickiego, por.: J. Kowalski, *Zdrowe i niezdrowe malarstwo*. „Dziś i Jutro” 1954, nr 29, s. 8.

¹⁷⁹ Por. A. Jakimowicz, *Nie tylko o IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*. „PA” 1954, nr 4, s. 11-16.

¹⁸⁰ R. Zimand, *O niektórych sprawach trudnej sztuki wartościowania*. „PK” 1954, nr 36, s. 4.

¹⁸¹ Tenże, *Kłopoty z krytyką*. „PK” 1954, nr 39, s. 2.

¹⁸² B. Czeszko, *Wypowiedź nie wypowiedziana*. „PK” 1954, nr 28, s. 1.

¹⁸³ A. Wallis, *Uwagi przed zjazdem...*

¹⁸⁴ M. Czerwiński, *Po stronie poezji*. „PK” 1954, nr 30-31, s. 10.

¹⁸⁵ Tenże, *Samotność sztuki*. Warszawa 1978.

¹⁸⁶ J. Jarnuszkiewiczowa, *Rzeźba na IV Ogólnopolskiej...*

¹⁸⁷ Autorka uznawała jego recenzję (*Rozwaga i niecierpliwłość*) za wzór *mętництва, kręactwa, ubóstwa myśli maskowanego obfitością słów* – J. Siekierska, *O wystawie słów kilka...*, s. 3.

w analizie twórczych dokonań, szczególnie postimpresjonizmu. Wreszcie autor oświadczył, iż swoją entuzjastyczną recenzję pisał nieświadomy przydziału nagród, a ten jego zdaniem nie uwzględnił korekt doktryny usankcjonowanych na XI Sesji Rady KiS¹⁸⁸. *Przyznaje* – pisał krytyk, ujawniając tym tendencyjny i wymuszony charakter swojego tekstu – że gdy bardzo opóźniona wieść o tych decyzjach dotarła do mnie na cichą prowincję, pożałowałem szczerze nałbyt tym razem ogłędne tonu swojej wypowiedzi¹⁸⁹. Przypomnijmy, że po kwietniowej sesji Rady Kultury, przed i na czerwcowym zjeździe ZPAP żądano od krytyki więcej optyizmu, przychylności i wykrywania ideowości poza jawnymi deklaracjami.

Przy okazji recenzji z czwartej OWP zwróćmy też uwagę na pozornie marginalny element, wskazujący jednak na głębszy problem, tj. poszerzenie granicy refleksji na płaszczyźnie – nazwijmy – podmiotowej, degradację instytucjonalnej krytyki i zarazem usankcjonowanie ostatecznego rozpadu modelu jednogłosnych opinii. Drukowane na łamach „Przeglądu Kulturalnego” teksty pod wspólnym hasłem „Uwagi zwiedzających o IV OWP” miały stanowić formę, postulowanego w rezolucji Rady KiS, zapowiadanego przez Sokorskiego na VI Zjeździe ZPAP, ujawniania opinii publicznej, żądanej m.in. przez Putramenta *krytyki oddolnej*. Taka formuła wcielenia zamówienia społecznego – oczywiście sterowanego, kontrolowanego i reglamentowanego – mogła wszak służyć władzy do legitymacji pójść wobec artystów i badaczy, także do zabiegów dydaktycznych oraz – przez wskazywanie właściwych przykładów recenzji – do kompromitacji i deprecjacji krytyki nieumiejącej do tej pory sprostać wyzwaniom nowej sztuki. W takim sensie ów rzekomy *vox populi* można uznać za element ówczesnego dyskursu o krytyce¹⁹⁰, problematyczny tym bardziej, że sygnatariuszami „Uwag” byli egzemplarycznie wybrani przedstawiciele świata sztuki, a teksty mieściły się całkowicie w obowiązującej konwencji¹⁹¹. Dowodem degradacji, a co najmniej negacji strategii krytyki mógł być ogłoszony przez redakcję „Przeglądu Artystycznego” konkurs na recenzję wystawy, w którym, jak wynika ze stosownego komunikatu, uczestnictwo było anonimowe¹⁹². Oznaczało to ochronę przed uznaniowością i koteryjnością w rozstrzyganiu konkursu, dając tym samym świadectwo dotychczasowych praktyk, ale mogło też sygnalizować odejście od kanonów naukowej metody uprawiania krytyki, od wciąż jeszcze obowiązującej, choć wielokrotnie przekraczanej zasady konsensusu i dyscypliny. Do nagrodzonej recenzji Alfreda Ligockiego, pod znamienym tytułem „Przełom czy rekonwalescencja”, trzeba będzie jeszcze powrócić w kolejnych rozdziałach.

Bezsilność i brak konsekwencji krytyki wykazał Porębski, w bilansie obrad zarzucając jej bezosobowość przedmiotową, ogólnikowość, abstrakcyjność ujęcia, bez rozpatrywania, co proponował w zamian, określonych zjawisk, rzetelnej, *konsekwentnej, doprowadzonej ka-*

¹⁸⁸ Np. po raz kolejny dla Eibischa za „najbardziej pompierski” jego obraz czy równorzędne potraktowanie obrazów Strumilly i Krajewskiej, przyznanie po raz kolejny nagrody M. Więcek (za inny wariant *Górników* nagrodzonych na III OWP) przed rzeźbami Kenara (*Swinia*), Horno-Popławskiego (*Zniewiarka*).

¹⁸⁹ J. Bogucki, *Polemika i kilka wniosków*, „PK” 1954, nr 47, s. 3.

¹⁹⁰ Mieczysław Starczewski [Częstochowa], *Uwagi zwiedzających o IV O.W.P.*, „PK” 1954, nr 34, s. 8; R. Niemirska, *Uwagi...*, nr 35, s. 8; M. Krajewski, Budowniczy Polski Ludowej, *Uwagi...*, nr 36, s. 5. Wcześniej recenzja „Budowniczego” pojawiła się w związku z I OW: M. Krajewski [Budowniczy Polski Ludowej], *Cześć artystom Polski Ludowej, walczącym o pokój dla ludzkości i o socjalizm w naszej ojczyźnie*, „PA” 1950, nr 5-6, s. 26 nn.

¹⁹¹ Por. też: S. Bojko, *Uwagi...*, „PK”, nr 38, s. 3; W. Buczek, „PK”, nr 40, s. 3.

¹⁹² Por. *Rozstrzygnięcie konkursu „Przeglądu Artystycznego” na recenzję z IV Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki*, „PA” 1954, nr 5-6, s. 122. I nagrodę zdobył tekst Alfreda Ligockiego (godło „Ali”) pt. *Przełom czy rekonwalescencja*.

doraźnie do końca analizy konkretnych dzieł i linii rozwojowych poszczególnych artystów¹⁹³. Dodajmy, że wcześniej, w obronie przed zarzutami Vetulaniego, krytyk przekonywał o takiej właśnie pracy jury wystawowych, złożonych przecież m.in. z piszących krytyków. Taktyka indywidualnych przypadków, którą podobnie jak Bogucki zalecał przy rozstrzyganiu o postępach realizmu, potwierdza tylko ówczesny sposób rozumienia jednoznacznej i jednostronnej funkcji refleksji. W przestrożach, jakich udzielał Porębski, skłonny – jak pisał – do przyznania racji tym, którzy zgłaszali potrzebę osobistego namysłu, wciąż czytelne jest przekonanie o nieuchronnych, determinujących ją, obiektywnych prawach, które z kolei trudno było bez sprzeczności pogodzić z uznaniem krytyki za efekt owego rozwoju. Można powiedzieć, że subiektywizm do niedawna odrzucony w metakrytyce, pojawił się teraz jako tolerowany ornament, zasadniczo jednak w nadmiarze niebezpieczny i szkodliwy, a badanie jego ilości posłużyło allokrytycznie do oceny innych. *Nuta osobista dźwięczy wyraźnie we wszystkich wypowiedziach. Jeśli bym się czegoś obawiał – pisał Porębski – to tego, żeby nie dźwięczała zbyt już wyłącznie. Niedobrze jest, gdy czule i wrażliwe „ja” krytyka zaczyna przesłaniać obiektywne widzenie dzieł i problemów. A mam wrażenie, że dzieje się tak np. w wypowiedzi Marcina Czerwińskiego. Niedobrze jest też, gdy to „ja” zaznacza się nadto apodyktycznie, do czego niejaka skłonność zdaje się wykazywać Roman Zimand. Nie sądzę natomiast, żeby krytyk mógł być czasami nieuprzejmy, tak jak chwilami Czeszko. Sam cierpię na przerosł uprzejmości i wiem, jak w tych warunkach trudno jest – jeśli trzeba – mówić wszystko do końca. A przecież o to chodzi*¹⁹⁴. Po raz kolejny z elementów demontujących system socrealizmu najpełniej dochodzi do głosu zerwanie z jednomyślnością i dyscypliną; treść dyskusji zdaje się paradoksalnie dowodzić osiągnięcia teraz, postulowanego od początku, zaangażowania krytyki, niemożliwego w fazie twardego dogmatyzmu, poświadcza żarliwość i poparcie dla projektowanej wizji sztuki.

Dodajmy jeszcze pisany eufemistycznie, choć językiem *żarliwej pasji*, artykuł A. Ligockiego o krytyce potwierdzającej i przekazującej fałszywe założenia taktyczne inicjatorów rewolucji kulturalnej. Tekst, którego metakrytyczny ton dramatyzowała forma tytułu-apelu i imperatywu urealnienia debaty o sztuce¹⁹⁵, zwraca jednak uwagę nie odkrywczą samooceną, ale m.in. deprecjacją salonowego systemu – wszak miał być funkcją *nowego* – w jakim funkcjonowała, oraz rozliczeniem strategii krytyki. Ligocki ocenił też negatywnie dotychczasową dyskusję, która jego zdaniem – nie do końca uprawnionym – nie była debatą krytyków o stanie i przyszłości plastyki, ale wykazem roszczeń wobec ministerstwa. Realizm socjalistyczny ze wszystkimi jego zbawiennymi i celowymi naówczas założeniami – stwierdzał Ligocki – został jednak ufundowany na skądinąd uzasadnionej nieufności, ale z niej wynikała zła taktyka sterowania twórczością, podstawianie gotowych szablonów do wykonania. Krytyka zachowała pozycję konformistyczną i asekurancką – strofował Ligocki – przyznając tylko rację inicjatorom wprowadzenia metody, tj. partyjnym aktywistom i funkcjonariuszom, oraz przyczyniając się do *niebezpiecznej* – i dodajmy: według autora zapewne mylnej – identyfikacji realizmu z krępowaniem twórczej wolności. Pomijając intencje i język wywodu, w którym nazywa np. dawny układ *kapitalistycznymi stosunkami produkcji i bytu obrazów* i piętnuje będącą tego skutkiem izolację artysty od widza, zwróćmy uwagę na jeszcze kilka zawartych w nim elementów. Po pierwsze, autor wskazuje jakby mimowolnie na **potrzebę pośredniczącej, mediacyjnej krytyki**, nie tylko kierowanej do twórców, oraz

¹⁹³ M. Porębski, *W połowie dyskusji*, „PK” 1954, nr 41, s. 2.

¹⁹⁴ Ibidem. Autor nawiązuje do art. Czerwińskiego w „PK” (ibidem i tegoż, *Sprawa tematu*, „PA” 1954, nr 4, s. 72-76), Zimanda (ibidem) oraz B. Czeszki, *Wypowiedź nie wypowiedziana*, „PK” 1954, nr 28, s. 54.

¹⁹⁵ A. Ligocki, *Sprowadzić na ziemię dyskusję o malarstwie*, „PK” 1954, nr 47, s. 3.

na wewnętrzną sprzeczność, a właściwie impas, gdy oczekiwaniom intencjonalnego malarstwa odbiorcy nie może sprostać sztuka w narzuconym gorsecie, zatem i rola teorii ogranicza się do doktrynerstwa. Po drugie, znowu nie wprost, Ligocki z jednej strony **kwestionuje sprawczą, postulatyczną rolę krytyki**, przyznaje, że to sami artyści na czwartej OWP przerwali obowiązującą dotąd *nieznośną idylliczność i uprzejmość*, gdyż dyskusja z XI sesji Rady KiS nie mogła wpłynąć na twórcze decyzje z racji krótkiego czasu dzielącego oba przedsięwzięcia. Równocześnie jednak nadal wierzy w moc postulatów, skoro uznaje, że wezwanie Celnikiera-krytyka do formowania partyjnej, zaangażowanej awangardy malarskiej, to *żądanie operacyjne, którego wykonania nie można odwlekać*¹⁹⁶. Nie można, ponieważ – po trzecie – krytyk nie podziela optymistycznej opinii poprzedników o znakomitej kondycji polskiej sztuki, a już na pewno entuzjastycznej (Zimanda) oceny minionego pięciolecia. Nie kwestionuje kierunku, zaleca w dalszym planie – znowu kierującym polityką kulturalną – dostosowanie układu artystycznego do potrzeb społecznych. Wreszcie – co można uznać za objaw **wyparcia** albo kolektywnego myślenia sockrytyki – rozliczenia są dokonywane jakby z zewnątrz; Piotr Juszkiewicz za Anną Markowską nazywa to syndromem *to nie ja*¹⁹⁷ nieuczestniczących w procederze sterowania, nieufności, pilnowania. Jak wiadomo, psychoanaliza i psychologia uznają wyparcie za mechanizm obronny. Podkreślmy jeszcze, że ówczesna dyskusja o sztuce, metodach opisu, interpretacji i oceny rozgrywała się w kategoriach socrealizmu, a dysonanse usiłowano godzić w ramach marksistowskiej estetyki.

Obok nieścisłych diagnoz, przyczynkiem J. Boguckiego do dyskusji byłby powrót do dialogu, wymiany i ścierania się poglądów interlokutorów, tj. jednej z metod krytyki, gdyby publikacja znalazła się w ramach ówczesnej literatury krytycznej. Projekt tzw. realistycznej syntezy, proponowanej jako sposób wyjścia z impasu, został tym razem rozpisany na role spierających się Artysty i Krytyka w jednej z kilku rozmów zamieszczonych w książce, pisanej według odautorskiego komentarza jesienią 1954 roku¹⁹⁸. Pominąwszy na razie samą koncepcję, warto zwrócić uwagę na zawarte w dialogu dwa ważne wówczas momenty metakrytyczne; pierwszy – *implicite* – to ów model debaty, odwołującej się do antycznej tradycji sposobu prezentacji i perswazji, wskazującej zarazem na znaczenie kwestii i nobilitującej ją do rangi filozoficznej, stosowany, jak wiadomo, np. w dysputach o realizmie i nowoczesności okresu poprzedzającego wprowadzenie doktryny¹⁹⁹, niemal nieobecny w sockrytyce.

Jedną z nielicznych w socrealizmie, „Rozmowa o szkole sopockiej” Elżbiety Grabskiej i Romana Zimanda („PA” 1953, nr 4) jest właściwie rozpisana na dwa głosy recenzją z wystawy okręgowej, a więc przedstawia tę samą stronę komunikacyjnej relacji; owa forma, przy fikcyjnej różnicy zdań, wskazywać miała wagę problemu²⁰⁰. Powrót przez Boguckiego do platońskiego dialogu, co ważne, reprezentującego dwa bieguny komunikacji, tj. twórczość i krytykę, mógł być raczej skutkiem rozluźniania dogmatyzmu niż tego przyczyną, zważywszy na datę powstania i publikacji książki. Skutek ten wiąże się z drugim elementem *explicite* metakrytyki w „Rozmowie”, mianowicie rozrachunkiem z krytyką. W replikach Malarza pojawiają się zarzuty oportunistów, selekcji i fałszowania tradycji, manipulacji

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii...*; A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Katowice 2003.

¹⁹⁸ J. Bogucki, *Droga realistycznej syntezy*, [w:] *Rozmowy o sztuce*. Kraków 1958, s. 173-203 [wydanie II uzupełnione, wydanie I z roku 1955].

¹⁹⁹ Por. m.in.: W. Lam, *Rozmowa laika z malarzem*. „PA” 1949, nr 4, s. 4; część II nr 7-8-9, s. 1.

²⁰⁰ E. Grabska, R. Zimand, *Rozmowa o szkole sopockiej*. „PA” 1953, nr 4.

wania narodową pamięcią, izolacji od sztuki światowej. Zauważmy jednak, że podział dysputy na role anonimowych reprezentantów środowisk oraz ogólnikowość oskarżeń i argumentów obrony neutralizuje ich ostrość i właściwie nie podważa, a konserwuje krytykowany porządek, który – jak pisze Wojciech Włodarczyk – faworyzował rolę społeczeństwa²⁰¹. Inaczej mówiąc, przydzielał urzędy w anonimowej hierarchicznej strukturze, sprawowane nie przez indywidualności, a przez stypizowanych funkcjonariuszy. Za wybieg socjotechniczny można uznać nie tylko przeniesienie samokrytyki poza podmiot, ale np. takie propozycje Malarza, jak przezwyciężenie *schyłkowych prądów burżuazyjnych przez aktywne ich poznanie*²⁰² w celu wykorzystania elementów przydatnych w modyfikacji socrealizmu. W istocie były to sugestie autora, który spełniając postulat bezpośredniego [sic!] kontaktu z twórcą, oddaje temu ostatniemu głos oskarżyciela i projektodawcy. Można to także traktować jako syndrom powrotu części krytyki z zadekretowanej pozycji *avant* na dawne miejsce *post* wobec dokonań artystycznych. Jeden z numerów PIS-owskiego periodyku w 1954 roku opublikował wspomniany artykuł A. Wallisa z oceną działalności „Przeglądu Artystycznego” w latach poprzedzających socrealizm, gdy krytykę uprawiali głównie malarze-koloryści lub sprzyjający tej opcji. Za błędne utwierdzanie ich w słuszności walki o wielką polską sztukę autor obciążał winą m.in. krytykę i niektórych – jak pisał – historyków sztuki, którzy nie potrafili wykazać nieprzydatności tego kierunku w sztuce monumentalnej i użytkowej. Zwiastunem zmian polityki kulturalnej była względna tolerancja, protekcyjna nieco próba zrozumienia postawy kapistów, czy przywołanie np. formistów, niemal nieobecnych w socrealistycznej pamięci²⁰³. Bezsilności i bezradności krytyki wobec narzuconej metody, a zarazem pewnej ewolucji w metakrytycznym dyskursie w ciągu kilku lat funkcjonowania socrealizmu można dowiedzieć, porównując np. interpretacje innej z głównych składowych krytycznonaukowej strategii – zasady prymatu treści w interpretacji dzieła sztuki.

W 1950 roku J. Starzyński w swoim omówieniu filarów doktryny, wzmiankowanym już wyżej np. w związku z kategorią partyjności, odnosił ją przede wszystkim do interpretacji tradycji, do kierunkowości – jak nazywał – czyli takiej reinterpretacji, nawet wbrew zamierzeniom twórców, która ma udowodnić klasowy charakter dzieł i nieuchronny proces prowadzący do realizmu²⁰⁴. Mimo iż badacz przekonywał o doskonałości materializmu dialektycznego jako metodzie naukowego poznania, po czterech latach kwestia okazywała się nadal aktualna.

Problem dogmatu wyższości treści nad formą, skojarzonego z ideą ich jedności, próbował wyjaśnić Stefan Morawski w esejie opublikowanym w końcu 1954 roku. Pierwsza kategoria miała być narzędziem opisu dzieła, nie wykluczała zatem wartościowania według drugiej, tj. przypisania *większej ważności* jednemu z dwóch komponentów²⁰⁵. W *oeuvre* realizmu – dowodził badacz – nowa rzeczywistość społeczna jest przyczyną i przedmiotem treści, wobec której sposoby ekspresji mają znaczenie drugorzędne. Problematicznej logice tego wywodu wymykały się zatem akty potępienia przez krytykę za naturalizm lub schematyzm artystów realizujących pryncypia treściowe, ale w niezadowolającej formie i – odwrotnie – za formalizm tych, którzy uznawali priorytet jakości estetycznych. Analityk awangardy i *zmierzchu sztuki*, także w twórczości formalistycznej – jak to określał

²⁰¹ W. Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 137.

²⁰² J. Bogucki, *Droga realistycznej syntezy...*, s. 196.

²⁰³ A. Wallis, *Rola „Przeglądu Artystycznego” w latach 1946-1949*. „MdSiD” 1954, nr 2, s. 226-271.

²⁰⁴ J. Starzyński, *O naukowo-krytycznej interpretacji dzieła sztuki*. „MdSiD” 1950, nr 2, s. 24 nn.

²⁰⁵ S. Morawski, *O stosunku treści i formy*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 149.

zgodnie z ówczesną nomenklaturą – np. Mondriana czy Kandinsky’ego, odnajdował treści i idee, ale przekazane przez ubogie środki, podczas gdy w realizmie wyrażone są poprzez fabułę lub *jakiegoś człowieka*²⁰⁶. Komentarz do naukowej jakości tego wywodu wydaje się zbędny.

Podsumowując, możemy stwierdzić, że ewoluujący zgodnie z amplitudą polityki, socrealistyczny metadyskurs w 1954 roku nie tyle zakwestionował wyjściowe *status quo* krytyki, ile przy niezmienności podstawowych kryteriów zmodernizował ich stosowanie do osób i w ujęciu retrospektywnym, historycznym do poszczególnych przypadków. Oznaczało to wycofanie krytyki z pozycji straży przedniej, herolda ogólnych, nieprecyzyjnych zasad nowej sztuki na miejsce odpowiedzialnego współtwórcy i komentatora faktów artystycznych. Brak konkretnych odniesień do krytyki w rezolucji uchwalonej na II Ogólnopolskiej Konferencji w Sprawie Badań nad Sztuką w czerwcu 1955 roku można uznać zarówno za wyraz zawodu w nadziei na jej aktywny antycypujący udział w kreacji nowego porządku artystycznego, jak i podtrzymanie formułowanej wcześniej, np. przez Starzyńskiego, koncepcji krytyki nowego typu. *Krytyka taka, wychodząc z ogólnej metodologii naukowej materializmu dialektycznego i historycznego, powinna zarazem w sposób jednoznaczny, na konkretnych przykładach wskazywać twórcom i społeczeństwu specyficzne wartości sztuki, jak również konkretne osiągnięcia i braki warsztatowe z punktu widzenia teorii i praktyki realizmu socjalistycznego*²⁰⁷. Różnych możliwości realizacji tych zasad dowodzi porównanie tekstów Boguckiego: wspomnianej rozmowy Malarza z Krytykiem po czwartej OWP i poprzedzającej prezentację młodych anno 1955 opowieści w formie relacji z wizyt krytyka w pracowniach malarzy. Uznawszy za bezpowrotną przeszłość *drewnianą estetykę recept*, ale pozostając poza sporem anarchistów z popłochowcami – jak nazwał głosicieli zerwania z przeszłością oraz przerażonych demontażem sztywniej estetyki – autor podjął próbę alternatywnego rozstrzygnięcia, jak pisał: *co jest godziwe, a co grzeszne w socjalistycznym realizmie*²⁰⁸. Warto podkreślić tę próbę jako przyczynek w sprawie chronologii. Deklaratywnie jest to bowiem kontynuacja socrealistycznej opowieści, faktycznie zaś modernizacja praktyki krytycznej. *Podjąłem przeto zajęcie – wyjaśnia Bogucki – które [...] jak sądzę, wpłynąć by mogło korzystnie na nervowość i niedokrwistość wypowiedzi naszych teoretyków: wędruję po pracowniach artystów, usiłując w miarę możliwości poznać różne przejawy ożywienia malarstwa, które w znacznym stopniu związane jest również z dewaluacją „drewnianej estetyki”*²⁰⁹. Podobnie E. Grabska uzasadniała jeszcze przed wystawą w Arsenale wizyty w zaciśkach pracowni, zwłaszcza młodych twórców, gdzie – dowodziła – dokonywały się rzeczy ważne i decydujące o humanistycznej i politycznej [sic!] sztuce. Akcentem metatekstowym jest potępienie koncentracji uwagi na wystąpieniach oficjalnych, skutkiem czego na marginesie pozostała *właściwa* twórczość artystów różnych pokoleń. Dodajmy, że kilka wyjątków opisanych w kolejnym rozdziale potwierdza tylko regułę. Grabską przed ostatecznym, samooskarżycielskim wnioskiem, że tym razem to *krytyka nie nadąża*, chronił – jak poprzedniego autora – fakt podjęcia trudu takiej *wizji lokalnej*²¹⁰. Odwilżowa dyskusja w dużym stopniu dotyczyła praktyk sockrytycznych, potępianych ostrożnie zwłaszcza przez dotąd zaangażowanych we władzę krytyki i jej sprawcze kompetencje, ostrzej przez reprezentantów młodszych bądź nieobecnych w socdyskursie. W dużej mierze krytyki dotyczyło oskarżenie Marka Oberländera w toku dyskusji o młodej plastyce: *Nie uczono nas*

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ J. Starzyński, *Zadania krytyki artystycznej...*, s. 61.

²⁰⁸ J. Bogucki, *W pracowniach malarzy*. „PA” 1955, nr 1-2, s. 93.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ E. Grabska, *Przed wystawą młodej plastyki*. „PA” 1955, nr 1-2, s. 84.

*walczyć o nowe ideały poprzez sztukę, ale uciono nas tchórzostwa i kompromisu*²¹¹. Odreagowaniem nadmiaru władzy i odpowiedzialności była ucieczka krytyki zarówno od instytucji – P. Juskiewicz nazywa to bezdomnością²¹² – jak i obowiązku obiektywizmu, a więc ucieczka od „naukowego” systemu socrealizmu, bo rezygnacja z tego istotnego elementu równała się zakwestionowaniu całej „metody” (nie oznaczało to *notabene* likwidacji wszystkich obowiązków socjalistycznej krytyki). Odcięcie od instytucji, które nie tylko wyznaczały jej status, funkcje, ale i taktykę, wreszcie przekształcenia ideologicznego intertekstu zmuszały do poszukiwania innych sposobów samookreślenia. Instytucjonalnym wyrazem zakwestionowania twórczego, a więc i projektującego statusu krytyki były zmiany w strukturze ZPAP. W styczniu 1953 roku na IV Plenum ZG ZPAP powołano Komitet Organizacyjny Sekcji Krytyki, w skład którego weszli: A. Banach, J. Bogucki (przewodniczący), J. Guze, M. Porębski, R. Stanisławski, J. Starzyński²¹³, ale w 1954 roku nastąpiła likwidacja komórki krytyki w ramach Związku²¹⁴.

²¹¹ M. Oberländer, *Warto się nad tym zastanowić*. Dyskusja o Młodej Plastyce. „PK” 1955, nr 36, s. 2.

²¹² P. Juskiewicz, *Jak się dzisiaj żyje we wtórnych miastach, czyli komu potrzebna jest krytyka artystyczna*, http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_krytyka_artystyczna

²¹³ Por.: [red.] *IV Plenum Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Plastyków*. „PA” 1953, nr 1, s. 73.

²¹⁴ Sekcja krytyki funkcjonowała w ramach ZPAP tylko w 1954 roku; por.: A. Vetulani, *Związek Polskich Artystów Plastyków*, [w:] *Polskie życie artystyczne...*

Rozdział III

ZATACZANIE KOŁA. KRYTYKA OKRESU REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO WOBEC POLSKIEJ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Prolog: funkcje i pragmatyka

Uznanie socrealizmu za obowiązującą metodę twórczą w plastyce, zapowiadane na konferencji w Nieborowie, zadekretowane na zjeździe katowickim ZPAP w czerwcu 1949 roku, oznaczało także dla krytyki imperatyw stosowania jego kategorii jako podstawowych narzędzi opisu, interpretacji, a zwłaszcza oceny i wartościowania sztuki, szczególnie najnowszej, wynikłej z założeń doktryny. Krytyka zatem z jednej strony, jak wyjaśniłam poprzednio, postulowała czy raczej interpretowała i przekazywała artystom postulaty dysponentów i kreatorów polityki kulturalnej, z drugiej miarą ich realizacji analizowała i kwalifikowała dzieła. Miała prowadzić do zaspokajania aspiracji, była refleksją skupioną na dążeniu, ale równocześnie, tak jak twórczość, konkretyzacją naukowej metody, zatem funkcje właściwe krytyce naukowej mogą posłużyć za wyznacznik jej działania, zwłaszcza w refleksji nad sztuką współczesną. Tak jak w przypadku metakrytyki, szczególnej uwadze poddaje ewolucję, dynamikę stanowiska krytyki, a w związku z tym, mimo dogmatyzmu, niestałość socrealistycznych kategorii.

Z czterech zadań krytyki naukowej w systematyce Jerzego Pelca¹ w refleksji socrealistycznej nad sztuką współczesną szczególnie wyraziście są trzy uzupełniające się i przenikające, tj. **selekcyjna**, **doradcza** i **heurystyczna**, a proporcje i wzajemne relacje wyznaczała aktualna sytuacja artystyczna i kurs polityki kulturalnej, jak wiadomo modyfikowanej i dzielonej na etapy. Przypomnijmy też obowiązującą i tutaj, tak jak w odniesieniu do metawypowiedzi, zasadę hierarchicznego układu, swoisty podział na sprawowaną przez urzędników i funkcjonariuszy politycznych **krytykę prawodawczą** i przyporządkowaną jej na różnych szczeblach krytykę **wykonawczą**, od paranaukowych tekstów w opiniotwórczych czasopismach z jedynym „branżowym” „Przeglądem Artystycznym” na czele, po krytykę doraźną, recenzencką w prasie codziennej. Można natomiast stwierdzić, że kolejna, **informacyjna** funkcja krytyki rzadko występowała w postaci bezstronnej, sprawozdawczej narracji, towarzysząc wyżej wymienionym; tak jak w zawsze tendencyjnej literaturze tego okresu, krytyka artystyczna wyposażona była z istoty w ideologiczną tezę, odsyłała do pozaartystycznego świata ideologii, musiała dowodzić zaangażowania krytyka w pro-

¹ J. Pelc, *Krytyka i krytycyzm w nauce*, [w:] *Krytyka i krytycyzm w nauce...*, s. 15.

pagowanie – jedynej wszak słusznej – metody i wiary w ostateczne osiągnięcie pożądaných rezultatów, bo taka miała być nieuchronność historii.

Cztery wymienione pola działania nie wyczerpują jednak wszystkich zadań sockrytyki, o jej specyfice decydował bowiem sposób narzucenia jej kierunku. W związku z zadaniem wyprzedzania została wyposażona w funkcję, którą można nazwać **sprawczą, projektującą** twórczość. W obrębie krytyki projektującej, w formie zróżnicowanej perswazji, można wyróżnić jeszcze odmianę **agitacyjną**, której celem było przekonanie artystów do podjęcia metody, oraz sugerującą sposób wykonania dzieła mieszczącego się w konwencji socjalistycznego realizmu, co w przypadku rozwiązań szczegółowych można nazwać odmianą **recepturalną**. Jak wiadomo, chęć współpracy z władzą zgłaszała wówczas większość przedstawicieli środowisk twórczych, głównie za przywilej państwowego mecenatu², jednak nie, jak się miało okazać, za cenę utraty tożsamości, do czego skłaniała krytyka. Wraz z dwiema wymienionymi wyżej, tj. **selekcyjną** i **doradczą**, funkcja ta szczególnie istotna była w fazie wcześniejszej, obejmującej trzy z wyszczególnionych przez Wojciecha Włodarczyka okresy polskiego socrealizmu: przygotowawczy – nazwijmy go też presocrealistycznym, heroiczny i klasyczny, do narady w październiku 1951 roku³. Funkcja doradcza – to kolejna specyfika omawianej krytyki – rozumiana była przede wszystkim jako **edukacyjna, interwencyjna** i związana z nią **melioracyjna**; formułowana imperatywnie, służyła wychowaniu i uświadamianiu artystów w celu poprawy socrealistycznej twórczości.

W fazie późniejszej, obejmującej klasyczny i schyłkowy socrealizm, z zachowaniem aktualności już wskazanych funkcji, większe niż dotąd znaczenie przykładano do kolejnej, **heurystycznej**, czyli wyjaśniania dzieł i doktryny, niekiedy reinterpretacji elementów socrealistycznego paradygmatu lub specyficznej nadinterpretacji utworów, poszukiwania treści w nim nieobecnych lub znikomych, relatywizacji dzieła do ideologicznego kontekstu. Działanie krytyki projektującej przesunęło się wówczas w stronę sztuki monumentalnej, malarstwa i technik pokrewnych, rzeźby, wystroju w celu stworzenia z architekturą syntetycznego dzieła realizmu.

Wymienione funkcje i towarzyszące im procesy aksjologiczne, w tym właściwe **selekcji** zabiegi **wyboru** i **wykluczenia**, wynikały z przekonania o poznawczej i dydaktycznej roli sztuki oraz konieczności bezpośredniego w tym celu jej wykorzystania przez nadanie formy ideologicznej perswazji, a nawet perseweracji. Drugą wykładnią działania krytyki było przeświadczenie, że tylko sztuka realistyczna może taką rolę optymalnie odgrywać. Ogólna podstawa teoretyczna, tj. aksjomat istnienia wykrywalnej, obiektywnej prawdy historycznej, obowiązująca także w estetyce, przyjmowała bezstronną prawdę artystyczną, podporządkowaną wszak społecznym i politycznym priorytetom, które, jak np. postulat partyjności lub typowości zakładający wybór zjawisk, automatycznie ów obiektywizm zawieszały lub problematyzowały. Przypomnijmy, że wytyczną partyjnej strategii kulturalnej były zawarte w przemówieniu Bolesława Bieruta na otwarciu radiostacji we Wrocławiu jesienią 1947 roku tezy o wzajemnym kształtowaniu, a zwłaszcza o odpowiedzialności i zobowiązaniu twórców wobec społeczeństwa. W szczegółowej – o ile o takiej można mówić – eksplikacji Włodzimierz Sokorski, dysponent życia artystycznego, ówczesny wiceminister kultury,

² O nadziejach opieki państwa nad twórcami i woli współpracy z władzą por. przypis 1 w rozdz. I oraz m.in. W. Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 75 nn.; tenże, *Socrealistyczny epizod Warszawa 1933-Moskwa 1958*, [w:] *Warszawa-Moskwa...*; K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*. Wrocław 1992, s. 72 nn.

³ W. Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 77-78.

dowodził wyłączności realizmu dla przekazania prawdy współczesności, *prawdy naszego życia*, zaś stosowanie wszelkiej deformacji uważał za przejaw ideologicznego fałszu⁴. Edward Możejko wskazuje na wyprowadzony m.in. z teorii Györgya Lukácsa pogląd Sokorskiego, który uznawał przewagę poznawczej funkcji sztuki nad ideologiczną; widział w niej efekt procesu poznawczego opartego na przeżyciu estetycznym, przełożonym na obraz⁵. Jak się okaże, niektórzy krytycy oferowali ideologiczno-propagandową misję sztuki.

Krytyka, wcielając metodę, przekazywała ze strony władzy obowiązujące w twórczości normy, którym także sama podlegała, a jej zadaniem była – w ramach odpowiednio prze-modelowanej funkcji doradczej – korekcja odstępstw od zasad. Uczestniczyła zatem w powołanym odgórnie, a właściwie importowanym z ZSRR układzie, jaki Michel Foucault nazywa podwójnym systemem: gratyfikacji i sankcji. *Ten dwuelementowy system pozwala na pewną ilość operacji charakterystycznych dla dyscyplinarnego systemu karnego. Przede wszystkim na kwalifikację zachowań i osiągnięć w oparciu o dwie przeciwstawne wartości – dobro i zło*⁶. Trudno nie odnieść ustaleń badacza do działania krytyki socrealistycznej wobec bieżącej twórczości. Ustanowiony przez tzw. politykę kulturalną porządek dyscyplinarny dla sztuki, wyznaczał rytm powtarzających się ogólnopolskich wystaw-sprawdzianów z socrealizmu, narad, dyskusji, posiedzeń, zjazdów, które krytyka omawiała, stwierdzała postępy i regresje, korygowała, wyznaczała kolejne zadania. Systemy dyscyplinarne – stwierdza jeszcze Foucault – preferują penalizację poprzez ćwiczenie, powtarzający się, systematyczny trening⁷. Krytyka zachęcała do uczestnictwa w zbiorowym treningu, bo każdy z zasady przystępował z balastem winy formalizmu lub naturalizmu, a następnie wskazywała, kto z uczestników zbiorowych ćwiczeń, z powodu jakich odstępstw od normatywnej metody oraz w jaki sposób powinien trenować intensywniej, aby nadażyć za dialektyczną rzeczywistością.

W presocrealistycznej kampanii w 1949 roku Sokorski, podkreślając konieczność stworzenia nowego wyrazu dla nowej epoki, wskazywał – paradoksalnie – na konwencję artystyczną, synonim realizmu, a zarazem jedności treści i formy; jego przeciwstawieniem był z jednej strony formalizm z priorytetem formy, z drugiej naturalizm czyli obiektywna, fotograficzna wierność wobec przedmiotu⁸. Realizm stał się równoznaczny ze sztuką postępową, humanistyczną, partyjną, klasową i zaangażowaną, zaś twórczość nierealistyczna oznaczała oportunistę, klasową wrogość, bierność i niechęć do uczestnictwa w dziejowych przemianach.

Pierwsze zbiorowe działanie krytyki o funkcjach sprawczej i selekcyjnej było związane z tzw. Międzyszkolnym Popisem Szkół Artystycznych w październiku 1949 roku. W komentarzach do poznańskiego przeglądu czytelną tendencją jest konieczność przedstawienia szkolnictwa artystycznego na system socrealistyczny, w którym plastyka będzie pełnić odpowiedzialną społeczną służbę, w tym walczyć z formalizmem, choć – jak twierdzi Aleksander Wojciechowski – pierwotnym założeniem była normalizacja programów nauczania⁹. Wykładnię programową, rodzaj – jak określiłam – krytyki prawodawczej stanowił referat wiceministra Sokorskiego, wygłoszony na nieodzwonnej naradzie¹⁰. Obowiązującą w większości pracowni uczelnianych estetykę postimpresjonistycznego koloryzmu Juliusz

⁴ W. Sokorski, *Kryteria realizmu socjalistycznego*. „PA” 1950, nr 1-2, s. 6-7.

⁵ E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*, s. 241 nn.

⁶ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Warszawa 1993, s. 217.

⁷ Ibidem, s. 216.

⁸ W. Sokorski, *O realistyczną plastykę naszej epoki*. „Odrodzenie” 1949, nr 29, s. 2.

⁹ A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1964*. Wrocław 1983, s. 46.

¹⁰ W. Sokorski, *Szkolnictwo artystyczne na nowej drodze*. „Kuźnica” 1949, nr 45, s. 3.

Starzyński nazywał *narzędziem przestarzałym i nienydolnym* do zadań plastyki, które musi ulec stanowczemu przełamaniu¹¹. Także Ignacy Witz opowiadał się za eliminacją burżuazyjnej estetyki, ale definiował ją szerzej: *Szkołnictwo artystyczne toczą te same schorzenia co sztukę polską. Tak samo grasuje na jego peryferiach abstrakcjonizm, surrealizm, funkcjonalizm [sic!], tak samo paraliżuje jego rozwój subiektywistyczna, zobojetniała na rzeczywistość, hołdująca licznym fetyszom metoda postimpresjonizmu*¹². Krytyk nie tylko atakował system nauczania i formalizm w twórczości, ale także krytykę i ogólnie – jak nazywał – inteligencki sposób postrzegania twórczości, zainfekowany idealistyczną, pseudonowoczesną filozofią¹³. Tekst, zakończony agitacyjną deklaracją wiary w odpowiedzialność artystów i podjęcie przez nich programu socrealizmu, był polemiczną odpowiedzią na polubowną koncepcję Joanny Guze. Autorka ta bowiem, motywując zasługi i zakorzeniony w nurtach międzywojnia artystyczny program pedagogów, żądała dla nich czasu na przedstawienie ze sztuki kameralnej i niezależnej na monumentalną, społeczną i publiczną. Nadto dowodziła, że przetworzenie doświadczenia profesorów przez młodych w dążeniu do realizmu socjalistycznego gwarantuje zachowanie artystycznych wartości nowej sztuki, czego poparciem miały być prace studentów rzeźby Mariana Wnuka, rysunku u Jana Cybisa, malarstwa Artura Nachta-Samborskiego w Sopocie, a w Krakowie Eugeniusza Eibischa i Zbigniewa Pronaszki. Kompromis wpisany był w polifoniczną wypowiedź Janusza Boguckiego, który zbudowawszy sakralną sytuację wartościowania metod i efektów pedagogicznych kategoriami cnót i grzechów, wskazywał nieliczne tylko przykłady tych pierwszych, jak próby przewyżczania *szkółkowej wrażliwości* w pracowniach malarzy wymienionych przez Guze (dołączając Urbanowicza, ale z pominięciem Cybisa), którzy we własnej twórczości zachowali dystans wobec akademickiego kapizmu¹⁴.

Choć proponowały ugodę i nie przekreślały dorobku polskiej sztuki, wystąpienia te w perspektywie późniejszych praktyk krytycznych stanowiły wstęp do nierzadko natrętnych demonstracji woli sprawczej i zabiegów sanacyjnych. Podejmowano je na kolejnych etapach wyznaczanych ogólnopolskimi pokazami, w których, a tym samym w okolicznościach refleksji, trwała pozycja zajęli profesorowie Eibisch (od 1950 roku na ASP w Warszawie) i Z. Pronaszko.

Znacząca z racji sprawczo-selekcyjnych skutków była negatywna ocena urządzanego oddzielnie w ramach poznańskiego Festiwalu pokazu krakowskich ZAMP-owców z Koła Samokształceniowego założonego przez Andrzeja Wróblewskiego¹⁵. Na krytykę i jej efekt, później nazwany przez Boguckiego eufemistycznie *zgaszeniem „neobarbarzyńców”*¹⁶, złożyły się zarówno nieoficjalne ataki zagrożonych profesorów-kolorystów, jak i publiczne opinie, np. wspomnianej recenzentki, która efekty radykalizmu tej grupy uznawała za mniej udane niż próby budowania nowego na starym. *Malarstwo grupy ZAMP-u – twierdziła Guze – jest*

¹¹ J. Starzyński, *Walka idei w plastyce*. „Kuźnica” 1949, nr 47, s. 3.

¹² I. Witz, *Gdzie leży konflikt zasadniczy*. „Kuźnica” 1949, nr 47, s. 3.

¹³ Zgodnie z leninowską koncepcją i krytyką za takową uważał zarówno empiriokrytycyzm Richarda Avenariusza i Ernsta Macha, jak i intuicjonizm Henriego Bergsona i egzystencjalizm Jeana Paula Sartre’a.

¹⁴ J. Bogucki, *Grzechy i cnoty plastyki na Festiwalu w Poznaniu*. „Odrodzenie” 1949, nr 49, s. 5; por. też: tenże, *Wstęp do poznańskiej rewii grzechów i cnót szkolnictwa plastycznego*. „Odrodzenie” 1949, nr 48, s. 7; tenże, *Poznańska rewia grzechów i cnót szkolnictwa plastycznego. Po raz trzeci o Poznaniu*. „Odrodzenie” 1949, nr 50, s. 8.

¹⁵ Poza Wróblewskim w skład Grupy wchodził: R. Artymowski, P. Brykalski, W. Damasiewicz, B. Gąsiorowska, A. Haska, K. Nałęcki, A. Wajda. Por. B. Stokłosa, *Grupa Samokształceniowa Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej*, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, s. 31 nn.

¹⁶ J. Bogucki, *O Nowoczesnych*. (Przyczynek historyczny z refleksją). „PA” 1955, nr 5-6, s. 72.

nie tylko tematyczne, ale anegdotyczne; [...] sięgnięcie do wielkiej tematyki należy uznać za zjawisko najbardziej pozytywne. Lecz należy również stwierdzić, że środki nie są tu jeszcze przystosowane do zamierzeń, co więcej: nie są środkami malarskimi. Wygląda to tak, jakby zamiast wiersza, gdzie spodziewamy się odczytać w wielkim metaforycznym skrótce ważną treść, ofiarowano nam rejestrujący statystycznie dziennikarski artykuł¹⁷. Koncepcja realizmu bezpośredniego, antyestetyzm, dosadność formy i wiarygodność przedstawianych sytuacji, słowem polityczna niepoprawność spowodowała największą niechęć krytyki. Bogucki obok nielicznych cnót, jak lapidarność i oszczędność szczegółu na rzecz ekspozycji tematu, dostrzegł w płótnach studentów brutalność treści i formy, płytki nadrealizm i ekspresjonizm¹⁸. Jerzy Łoziński ze zrozumieniem traktował zarówno trudności młodych w poszukiwaniu środków dla nowych treści, jak i obawy profesorów o zaprzepaszczenie warsztatowego dorobku wielu lat skutkiem utożsamienia walki o realizm z aktualną tematyką. *Że takie niebezpieczeństwo istnieje* – pisał Łoziński – *świadczył wydzielony zespół samokształceniowy ZAMP-u w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*¹⁹. Autor wprawdzie nie krytykował wprost grupy Wróblewskiego, ale pisząc o obciążających całą dotychczasową praktykę pedagogiczną błędach ZAMP-owców, dezaprobował ich barbarzyństwo. Efektem odgórnego krytyki korekcyjnej była samokrytyka złożona w imieniu zespołu przez Wróblewskiego w opublikowanym następnego roku programie z opisem *ex post* założeń grupy²⁰. *Głównym błędem teoretycznym i praktycznym* – informował autor *Rozstrzełań* – *było wysunięcie na pierwszy plan sprawy formy artystycznej w porównaniu ze sprawą treści ideologicznej. [...] bunt nasz posiadał pewne cechy mieszczańskich ruchów awangardowych [...] wpadaliśmy chwilami w prymitywizm, naturalizm lub impresjonizm [...]. Dalszym błędem – jeśli chodzi o realizację wystawy – była wadliwa interpretacja wojny*²¹. Jak wiadomo, skutkiem akcji poznańskiej było podporządkowanie przez Wróblewskiego oficjalnej twórczości stylistyce idealistyczno-akademickiej i obowiązującej ideologicznej treści. Funkcja selekcyjna krytyki poznańskiego festiwalu została zastosowana m.in. wobec Tadeusza Kantora, uznanego za obrońcę formalizmu i abstrakcjonizmu (ilustr. 10)²². Po latach o prezentacji prac uczniów Kantora Bogucki pisał, że *z pensjonarską nieśmiałością naśladowane formy kompozycji abstrakcyjnej wypadły niezbyt przekonująco*²³, ale efektem doraźnym było zwolnienie artysty z funkcji profesora w krakowskiej ASP i wycofanie z życia publicznego do 1954 roku.

Strategia mediacji, którą przyjęli np. Guze i Bogucki także we wspomnianej dyskusji wokół wystawy „nowoczesnych” oraz w impresjach nieborowskich²⁴, bardziej nastawiona na stymulację, przekształcenie i użycie niż eliminację, przewidywała po pierwsze możliwość wykorzystania twórczości bezprzedmiotowej np. w sztuce użytkowej, po drugie

¹⁷ J. Guze, *Plastyka na Festiwalu Poznańskim*. „Kuźnica” 1949, nr 45, s. 3.

¹⁸ J. Bogucki, *Grzechy i cnoty...*, s. 5.

¹⁹ J. Łoziński, *Sprawy plastyki na Festiwalu Poznańskim*. „Twórczość” 1949, z. 12, s. 131.

²⁰ Głównym celem zespołu – wyjaśniał Wróblewski – były: antyakademizm, czytelność i masowość, zerwanie z formalizmem, przez który rozumiał zarówno kapizm, jak i kubizm, surrealizm i abstrakcję, a także antyindywidualizm oznaczający zespołowe formy pracy; istotnym elementem programu był podział na etapy w osiąganiu nowej sztuki: dla fazy pierwszej, przygotowawczej, *nivelacyjnej*, zademonstrowanej w Poznaniu wybrana została tematyka antywojenna, dla kolejnej planowana dopiero treść ściśle socjalistyczna. A. Wróblewski, *Praca samokształceniowa Związku Akademickiego Młodzieży Polskiej i kół artystycznych na uczelniach plastycznych*. „PA” 1950, nr 5-6, s. 34 nn.

²¹ Ibidem, s. 35.

²² J. Siekierska, *Jeszcze o Poznaniu*. „Kuźnica” 1949, nr 48, s. 6.

²³ J. Bogucki, *O Nowoczesnych...*, s. 70.

²⁴ Tenże, *Picasso, górale i polityka...*; tenże, *Miejsce opuszczone przez dziecięty...*; tenże, *Dysputy nieborowskie...*

perspektywę przechodzenia awangardy na pozycje sztuki przedstawiającej. Przypomnijmy, iż inną wersją kompromisu, nakierowaną raczej na przekonanie ideologów niż artystów i odwołującą się do swoistego kamuflażu, była omówiona poprzednio, szeroka formuła nowoczesnego realizmu bez granic. Koncepcja skrajna, zwyczajowo już kojarzona z osobami artystów-funkcjonariuszy (H. i J. Krajewskich)²⁵, ale popierana także przez niektórych krytyków, przewidywała zdecydowane wykluczenie formalizmu – zarówno koloryzmu, jak i abstrakcji – i była w istocie egzegezą żądań Sokorskiego formułowanych w charakterystycznej nowomowie²⁶, także zresztą odwołującą się do różnych chwytów i sposobów nacisku. Adam Ważyk np. stosował psychotechnikę zachęcania do realizmu jako sztuki dla ambitnych, chcących współtworzyć nową socjalistyczną kulturę; postawa antyrealistyczna oznaczała wsteczność, pasywność i wykluczenie z *głównego* – jak określał – nurtu sztuki²⁷. Zbliżonych argumentów używał po zjeździe katowickim Ignacy Witz, przekonując o braku alternatywy poza akcesem do socrealizmu lub wykluczeniem z życia artystycznego²⁸.

Wobec nieodwołalnych już decyzji administracyjnych Bogucki, łącząc intencję sprawczą z poradnictwem, podjął się wyjaśnienia twórcom, jak metodą materializmu dialektycznego osiągnąć realistyczny efekt dzieła. Istotą nowej konwencji artystycznej miała być interpretacja i wybór z płynnej, dynamicznej, wieloaspektowej rzeczywistości nośnych ideowo elementów, połączonych w plastyczną metaforę. Ta kategoria, uznana za optymalny wariant współczesnego realizmu, oznaczała dla autora „Szkiców krakowskich” unaocznienie idei i procesów rozwojowych, stworzenie nowej wersji zarówno obrazu sztalugowego, jak i formy przestrzennej, łączącej architekturę z innymi gatunkami sztuki dla zobrazowania – jak pisał – *wieloplanowości naszego życia i naszej świadomości*. Za przykład właściwej, wyrosłej z przekonań ideowych transgresji od formalizmu w stronę realizmu podał malarstwo H. Krajewskiej, a z innych dziedzin teatralne dekoracje Kazimierza Mikulskiego²⁹. Zresztą sama malarka-krytyk w teoretycznej interpretacji zasad realistycznego warsztatu, wskazując nie tylko na obowiązującą praktykę artystyczną, ale zarazem kryteria oceny, za jeden z normatywów uznała typowość, prawidłowość zjawisk, które sztuka ma przedstawiać, nie zaś odkrywać³⁰. Dodajmy, że było to powtórzenie fundamentalnej zasady estetyki sowieckiej³¹.

²⁵ Tzw. grupa Krajewskich, tj. członków Koła Twórczego przy KC PZPR (oprócz Krajewskich także m.in. Włodzimierz Zakrzewski, Irena Mangelowa, Urszula Pomorska); pełny skład Koła oraz kontrowersje między nim a innymi partyjnymi członkami ZPAP omawia B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy...*, s. 225 nn.

²⁶ Por. J. Krajewski, *Na drogach do malarstwa socjalistycznego*, „Kuźnica” 1949, nr 28, s. 1-2; H. Krajewska, *Plastyka polska na nowym etapie*, „PA” 1949, nr 7-8-9, s. 2; J. Krajewski został od zjazdu katowickiego prezesem ZG ZPAP, Krajewska otrzymała funkcję redaktora naczelnego „Przeglądu Artystycznego”. Por. też: W. Sokorski, *Pierwszą Ogólnopolską Wystawą Plastyki i jej konsekwencje*, „PA” 1950, nr 5-6, s. 15-16; J. Krajewski, *Pierwszą Ogólnopolską Wystawą Plastyki*. (Referat wygłoszony na konferencji dyskusyjnej 14 IV 1950), ibidem, s. 18-21.

²⁷ A. Ważyk, *Nieporozumienia malarskie*, „Kuźnica” 1949, nr 25, s. 1, 13.

²⁸ [...] *abstrakcyoniści muszą jednak pójść w kierunku realizmu socjalistycznego, muszą zrozumieć jego prawdę, jeżeli nie chcą – a chcieć tego nie może żaden artysta – być wyeliminowani przez życie z budowania nowej kultury, z tworzenia nowych wartości artystycznych*. I. Witz, *Na nowe pozycje w plastyce*, „Kuźnica” 1949, nr 29, s. 7.

²⁹ J. Bogucki, *Refleksje porządkowe na temat plastyki*, „Odrodzenie” 1949, nr 31, s. 1.

³⁰ H. Krajewska, *Warsztat twórczy współczesnego plastyka w stosunku do realistycznej tradycji sztuki XIX wieku*, „MdSiD” 1950, nr specjalny, s. 84 nn.

³¹ E. Mozejko, *Realizm socjalistyczny...*, s. 105 nn.

Krytyka socrealistyczna miała nie tylko, zwłaszcza w fazie początkowej, antycypować fakty artystyczne, sprawić, aby mieściły się w założonej konwencji, ale już zaistniała traktowała jako potwierdzenie przyjętej koncepcji rozwoju sztuki. Elementem koniecznym było stale pokonywanie trudności, przewyżczanie formalizmu i naturalizmu, ciągle doskonalenie, ów wskazany przez Foucaulta trening. Można zatem powiedzieć, że – paradoksalnie, wzięwszy pod uwagę, iż schematyzm był jedną ze zwalczanych cech w sztuce i teorii – krytyka stosowała do sztuki schemat dialektycznego postępu, w którym wykonane prace odgrywały rolę wymiennych elementów, wstawianych na określone pozycje. Etapowość, przełom, przemaganie, ale też błędzenie, niedomaganie, niedostateczne opanowanie warsztatu, to stale elementy krytycznej narracji, zgodne z założonym dydaktyczno-korekcyjnym jej zadaniem³². Odczytując dialektyczny rozwój sztuki, sockrytyka równocześnie swoim immanentnym postępowaniem miała te prawidłowości potwierdzać. W ten sposób owym – tak go nazwijmy – paralelnym progresywizmem tłumaczy się nie tylko rosnący z każdą kolejną prezentacją, choć słabo uzasadniony efektami artystycznymi optymizm, ale i wynikły m.in. z nieprecyzyjności kryteriów, zmienny stosunek, czy wręcz sprzeczne oceny tych samych zjawisk, już to potępianych, już to odbieranych jak element niezbędny, konieczna do pokonania trudność w ofensywnej z istoty drodze do realizmu. Stąd także, wydaje się, tak duży udział komparatystyki w dyskursie, nieustająca potrzeba porównań, odniesień do niedawnej przeszłości, wskazywanie poprawy i zagrożeń, bo nowe musi wylaniać się w *ogniu walki* z przeciwnościami. Z powyższego wynika jeszcze jedna konkluzja o stanowisku krytyki wobec zwalczanych tendencji: o ile niemal zupełnym milczeniem odpowiadała ona na znaczące milczenie awangardy – tego może dotyczyć sentencja Sokorskiego: *tylko tych się nie krytykuje, na których się nie liczy*³³ – o tyle postimpresjonizm był niezbędny jako przeciwnik, jego istnienie warunkowało walkę, decydowało zatem o rozwoju. Poza tym jako czynni uczestnicy oficjalnego życia artystycznego postimpresjoniści rokowali nadzieje na nawrócenie, choć z punktu widzenia owej dialektyki nie było to takie istotne, a nawet więcej, mogło okazać się zgubne. Z chwilą bowiem – to kolejny paradoks – kiedy zgodnie z dyrektywami krytyka przyznała artystom prawo do poszukiwań realizmu w indywidualny, także kolorystyczny sposób, ta strona jej działalności uległa samowyczerpaniu.

Etapy. Problemy

Po pierwszej OWP większość tekstów, według wychowawczej i dialektycznej taktyki, wyrażała niedosyt efektów realistycznej metamorfozy, połączony z apriorycznym optymizmem i kojarzyła uczestnictwo artystów w tworzeniu socjalistyczną metodą z poczuciem odpowiedzialności społecznej. W większości też zaangażowanie w sprawę dalszych postępów, jak można mniemać, stanowiło deklarację ideowego stanowiska krytyka, a nawet więcej, bo jego aktywne, *żarłive* – jak nazywano – uczestnictwo w kulturalnej rewolucji stanowić miało wzorzec dla wahających się, niezdecydowanych bądź jeszcze nieprzekonanych artystów.

Argumentem sprawczych działań Starzyńskiego było pojęcie **syntezy, typu** względnie **symbolu**, szczególnie odnośnie do kompozycji historycznych i batalistycznych; doświad-

³² Por. też: *Wystawa malarstwa, rzeźby, architektury wnętrza i sztuki dekoracyjnej ZPAP Okręgu Warszawskiego*, „PA” 1951, nr 3, s. 62-66; K. Winkler, *Doroczna wystawa Okręgu Krakowskiego*, ibidem, s. 67-68.

³³ W. Sokorski, *Zadania współczesnej plastyki. Podsumowanie dyskusji na V Walnym Zjeździe Delegatów ZPAP*, „PA” 1952, nr 1, s. 10; o milczeniu artystów por. też W. Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 130-136.

czenie indywidualne lub zbiorowe miało urastać do znaczenia uniwersalnego wizji, *pokazywać wielkość i perspektywę sprawy, dla której naród poświęca się i walczy*³⁴. Nie do końca, jego zdaniem, na pierwszej wystawie spełniały te warunki np. *Część bohaterom Grammos* Bohdana Urbanowicza i *Barykada* Marka Włodarskiego (ilustr. 11); od portretu recenzent wymagał połączenia bezpośredniej obserwacji z dokładnością zobrazowania *zarówno indywidualnego, jak socjalistycznego profilu przedstawionej postaci*³⁵, od konterfektu zbiorowego – o specjalnych dla socrealizmu możliwościach ideowego wyrazu – aranżowania wspólnej bohaterom sytuacji w połączeniu z dosadną charakterystyką poszczególnych indywidualności, osadzonych w *określonym momencie ich życia*. W scenie rodzajowej poprzez drobne, codzienne okoliczności winna się wyrażać humanistyczna wielkość, w pejzażu – poddanym syntezie – zbiorowa prawda o nowej rzeczywistości³⁶. Z jakości niepożądanych Starzyński piętnował wycinkowość scen, uznaną za syndrom artystycznego minimalizmu, którego nie przełamywała, a może nawet go potęgowała malarska wrażliwość (np. Studnickiego *Popisy szkół muzycznych w Poznaniu*), formalizm zarówno w wersji postimpresjonistycznej (*Rada Zakładowa* J. Cybisa, ZMP E. Eibischa, *Portret Panufnika* C. Rzepińskiego, rzeźba S. Horno-Popławskiego *Głowa marynarza*), jak i geometryzującego schematyzmu (*Zwóźka buraków* S. Michałowskiego), a także ekspresjonistyczną deformację (*Brygadziści* H. Gotliba). W realizmie socjalistycznym – pisał recenzent – narracja i elementy obrazowej syntezy muszą stanowić organiczną strukturę³⁷. Badacz widocznie utożsamiał tu jeden z filarów socrealistycznego paradygmatu, tj. typowość, z syntezą. Później, jak napisano w poprzednim rozdziale, po wystąpieniu Malenkowa, ta kategoria ulegnie jeszcze większej ideologizacji i stanie się równoznaczna z partyjnością. Sokorski w początkach obwiazywania doktryny nazywał syntezę – projektując ją jako imperatyw kategoriyczny twórczości – *sensem istotnym* zjawiska, efektem przejścia od ilościowej rejestracji do jakościowej kulminacji, np. w kwestii stosunku człowieka do pracy, tzn. fabryki, czy przeżywania natury przez artystę³⁸.

Mieczysław Porębski po pierwszej wystawie także dawał wskazówki warsztatowo-techniczne twórcom, którzy wykazali – jak to określał – *odchylenia formalistyczne* bądź w kierunku naturalizmu, bądź stylizacji³⁹; Bogucki na czytelnej aluzji do nagrodzonego za obraz *Podaj cegłę* A. Kobzdeja zbudował moralitet o niegdysiejszym formalizmie, nawróconym na realizm za przyczyną światłej, rozsądnej krytyki⁴⁰. Publicyści z „Po prostu” cytowali do-

³⁴ J. Starzyński, *Plastyka w walce o nową treść* (dokończenie). „NK” 1950, nr 6, s. 8.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Nieco później jako próba artystycznego uogólnienia komentowany był na przykład historyczny obraz Michała Byliny *Drużyna Bolesławowa*, wystawiany w 1950 roku na wystawie Okręgu Warszawskiego ZPAP; uzasadnienie wysokiej oceny tej pracy wydaje się nieco zawiklane: *Wizje pierwotnych wojów słowiańskich zespolił Bylina w jedną całość z zamierzczymi dziejami naszego krajobrazu, stwarzając w ten sposób jednorodny obraz epoki widzianej z perspektywy dwu tysięcy życia narodu polskiego – Wystawa malarstwa, rzeźb...*, s. 63.

³⁸ W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*. „MdsID” 1950, nr 1, s. 24.

³⁹ M. Porębski, *Nowa droga plastyki polskiej*, („Myśl Współczesna” 1950, z. 10), [w:] tenże, *Sztuka naszego czasu...*, s. 64-77.

⁴⁰ J. Bogucki, *Pospolite ruszenie*. „Odrodzenie” 1950, nr 13, s. 3. Por. też: [H. Krajewska], *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*. „PA” 1950, nr 3-4, s. 11-22. W tonie imperatywnym pisał Ignacy Witz jeszcze przed otwarciem I OWP, np.: *Artyści muszą również – zrobiono już zresztą w tej dziedzinie dość dużo także na obecnej wystawie – odkryć na nowo polski pejzaż [...] zmyć z niego ten niezdrowy nalot, który z mazowieckich i kujawskich okolic czynił „Aix en Provence”. Na nowo też trzeba będzie zobaczyć człowieka i widzimy już na wystawie poważne próby w tym kierunku*. I. Witz, *Przed wystawą*. „Kuźnica” 1950, nr 11, s. 1. *Notabene* był to ostatni numer „Kuźnicy”, połączonej następnie z „Odrodzeniem” w nowe, stanowiące trybunę socrealizmu pismo o niebudzącym wątpliwości tytule „Nowa Kultura”.

pingujący sąd Sokorskiego, że plastyka zdecydowanie przoduje w drodze do realizmu, zdystansowała nawet literaturę. Zgodnie z zasadą jedyności i *dyscypliny wśród swoich* (za J. Sławińskim) za najpełniejszą realizację metody uznali *Manifest* W. Weissa. Swoistym urozmaicheniem była wzmianka o udziale artystów mieszkających w Paryżu⁴¹, naturalnie dla wzmocnienia rzekomego dysonansu między już socrealistyczną a niewłaściwą, kosmopolityczną twórczością: *Ich pseudonowoczesność* – stwierdzali „nawróceni” Lech E. Stefański i Hilary Krzysztofiak – *przez kontrast – podkreśla prawdziwie nowatorską postawę wielu ich kolegów w kraju*⁴².

Powyższe przykłady potwierdzają tezę, iż progresywny, dialektyczny projekt struktury rzeczywistości – którego system artystyczny stanowi element integralny, ale przyporządkowany pozaartystycznemu, ideologicznemu układowi odniesienia – określał też sposób uprawiania krytyki. Wymagał zatem od niej nie suchej informacji i bezstronnej interpretacji dzieł, ale żądań, postulatów, wskazówek i korekt. Trzeba wszak przypomnieć o koncepcji, nie tyle przeciwnej, bo na takową nie było miejsca w reżimowych mediach, ile bardziej umiarkowanej w obu aspektach, tj. reprezentowanej opcji artystycznej oraz strategii krytycznej, raczej nastawionej na informację niż dyrektywy ideologiczne. Po pierwsze, w miejsce właściwej awangardzie *rupture* proponowano – kontynuując jeden z pomysłów krytyki poznańskiego festiwalu – kompromisową adaptację osiągnięć koloryzmu. Nastąpiło tu jednak swoiste odwrócenie relacji: potencjalna sprawczość krytyki została nakierowana nie na przyszłą twórczość, a na decyzje kreatorów polityki kulturalnej, ostrzeganych z pozycji wyposażonego w wiedzę teoretyczną i doświadczenie profesjonalisty o niebezpieczeństwach przekreślania dorobku sztuki modernistycznej i awangardowej, mylnie utożsamianej z jakoby wrogą i regresywną kulturą burżuazyjną. W takim sensie wspomniane w poprzednim rozdziale teksty Heleny Blumówny i Dominika Horodyńskiego wykraczały poza kanon socrealistyczny. Swoisty jest, po drugie – inaczej niż w powyższych przypadkach – dystans, usytuowanie podmiotu poza *ogniem walki* o realizm i systemem organizacji życia artystycznego. Efektem takiej postawy był na przykład – wspomniany jako metakrytyczny – artykuł Jerzego Turowicza, już tytułem zdystansowany od polityczno-estetycznych konfiguracji⁴³. Blumówna, komentując pierwszą socrealistyczną panoramę plastyki oraz towarzyszącą jej naradę, odmiennie niż ci, którzy za warunek powodzenia przemian uważali osobiste zaangażowanie twórców, wskazywała m.in. na potencjał tematyczny tkwiący w malarstwie kolorystów, a na poparcie tezy podala przykłady obrazów Studnickiego, Rzepińskiego, Tomorowicza, Radnickiego⁴⁴. Ten pogląd podzielał Horodyński; deklarował się jako niemarksista i zarazem zwolennik realizmu socjalistycznego, który jego zdaniem w naturalny sposób wynikał z politycznych przemian i *dyktatury mas*, ale współlistnieć powinien równoprawnie z innymi nurtami⁴⁵. Krytyk nie zgadzał się natomiast – sprzecznie z oficjalnym optymizmem i entuzjazmem – z wizją sztuki antycypowanej jakoby wystawą,

⁴¹ M.in. Alfred Aberdam, Tomasz Gleb, Zofia Kulaszyńska-Couret, Mela Muter, łącznie 22 prace 14 artystów; wykaz prac i nazwiska autorów bez imion umieszczono w katalogu wystawy na wklejce tylnej części okładki; por.: *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*. Muzeum Narodowe w Warszawie, marzec-kwiecień 1950. [Katalog] wstęp: J. Starzyński, J. Krajewski. Warszawa 1950.

⁴² L.E. Stefański, H. Krzysztofiak, *Plastyka na nowej drodze*. „Po prostu” 1950, nr 13, s. 4.

⁴³ J. Turowicz, *Poza realizmem i formalizmem*. „TP” 1950, nr 38, s. 6.

⁴⁴ H. Blumówna, *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*. „TP” 1950, nr 19, s. 8, 9. Artykuł Turowicza był odpowiedzią na wzmiankowaną poprzednio krytykę Urszuli Pomorskiej niektórych recenzji z I OWP, w tym tekst Blumówny (U. Pomorska, *O prasie przed i powstawowej*. „PA” 1950, nr 5-6, s. 63-64).

⁴⁵ D. Horodyński, *Sztuka i polityka (Monolog na marginesie I Ogólnopolskiej Wystawy Plastycznej)*. „Dziś i Jutro” 1950, nr 21, s. 6-8.

gdzie obok dobrych prac widział przewagę artystycznie słabych, nazywanych wprost kiczami, lub natrętnie deklaratywnych.

Do omówionych bądź tylko wskazanych przykładów krytyki pierwszej OWP dodajmy jeszcze, być może pomyślany jako wzorcowy dla profesjonalnej krytyki, zważywszy na miejsce publikacji, głos rzekomego przedstawiciela klasy robotniczej. Skierowaną do artystów wypowiedź Budowniczego Polski Ludowej można uznać za kuriozalną kwintesencję krytycznej kompetencji, reprezentacji i rodzaju mediacji. Zawierała najpierw pouczenie o estetycznych gustach nowego odbiorcy⁴⁶, następnie moralitet o etyczno-artystycznych powinnościach twórców wobec społecznej awangardy, wyrazy radości z oczekiwanego odzwierciedlenia epoki w obrazach, wreszcie korekty wybranych prac z punktu widzenia zgodności z rzeczywistością i technicznej poprawności. Przytoczmy fragment jako przykład ilustrujący granice, a właściwie brak ograniczeń ingerencji krytyki. W obrazie Heleny Krajewskiej – stwierdza Michał Krajewski – *łopaty są bezładnie rozrzucone. Robotnik nigdy nie rzuci łopaty, jeśli ma pod ręką kupę piachu, w którą może zatknąć to narzędzie pracy [...]. Bardzo dobry murarz pierwszy z prawa, dobrze podpatrzony, szczególnie ręce. Bardzo dobre podpatrzenie poźostawionego sprzętu [...]. Sam rysunek tacek w ogóle cokolwiek za gruby*⁴⁷. Osobliwe pochwały, pouczenia i wytyczne ze strony krytyki uzasadniała rzekoma wstrzeźliwość twórców; dodajmy, że jednym z częściej wytykanych błędów była poprawność, brak odwagi, bojowości, gdy priorytetem było wykazanie lojalności i uniknięcie niełaski opiniodawców.

Wobec obowiązującej zasady postępu krytyka musiała zatem kolejne wystawy w 1950 roku, tj. „Plastycy w walce pokój” oraz poprzedzającą ją „młodzieżową” prezentację na ten temat, uznać za krok naprzód, dokonany zresztą w większości przez tych samych artystów, odnaleźć w ich pracach elementy naukowej metody. *Praca Eibischa* – oceniał I. Witz – *jest przykładem typowym, uwidaczniają się w niej w sposób wyraźny sprzeczności istniejące w twórczości wielu artystów, którzy pragną wejść na drogę realizmu socjalistycznego, a nie są w stanie w obecnej chwili przebudować swojego warsztatu*⁴⁸. Analogiczne, obowiązkowo ostrożne pochwały otrzymali inni: *Juliusz Krajewski jak widać w wystawionej pracy „Podziękowanie traktorysty” uczynił duży krok naprzód w pogłębieniu psychologicznego rysunku przedstawionych postaci, w rozwiązywaniu tematycznym kompozycji. Obecna praca Krajewskiego jest dużo jaśniejsza ideologicznie od jego „Przodownicy” z poprzedniej wystawy*⁴⁹ (ilustr. 12). Mimo pewnych niedoskonałości, za wybitny, wyrosły z tradycji realizmu krytycznego, naturalnie lepszy od poprzedniego, choć w istocie powtarzający ten sam schemat, recenzent uznał obraz Kazimierza Śramkiewicza⁵⁰. Dowodem poprawy ma-

⁴⁶ Np.: *Ludzie proszą patrzeć na świat i zdarzenia prosto i jasno. Widzą zjawiska w ich naturalnej postaci i barwie. Wszelka sztuczność i próba narzucenia im subiektywizmu, oderwanych tworów wyobraźni, metafizycznego idealizmu, fałszywych symboli i alegorii w dziełach sztuki spotyka się zawsze wśród mas nie z niezrozumieniem, ale z obcością i nieufnym milczeniem. Michał Krajewski Budowniczy Polski Ludowej, Cześć artystom Polski Ludowej należącym o pokój dla ludzkości i o socjalizm w naszej ojczyźnie*. „PA” 1950, nr 5-6, s. 26.

⁴⁷ Ibidem, s. 27.

⁴⁸ I. Witz, *Plastycy w walce o pokój*. „NK” 1950, nr 38, s. 5; mowa o obrazie *W walce o pokój*, malowanej postimpresjonistyczną manierą scenie rodzajowej, za którą artysta otrzymał jedno z wyróżnień; por.: *Przyznanie nagród na wystawie „Plastycy w walce o pokój”*. „NK” 1950, nr 38, s. 11.

⁴⁹ I. Witz, *Plastycy w walce...*

⁵⁰ Mowa o nagrodzonym II nagr. obrazie *Po rekordowym załadunku*, którego porównanie z innymi daje wgląd w ówczesne strategie artystyczne. Podobny, ale odwrócony układ kompozycyjny, z łukowo biegnącą linią torów kolejowych i rozmieszczonym przy nich sztafażem figuralnym, ma nie tylko wcześniejszy prezentowany na I OWP pt. *Odcinek pracy polskiego kolejarstwa*, ale i *SP odbudowuje Gdańsk* Śramkiewicza z tej samej „pokojoyej” wystawy oraz niemal identyczny z nim, także w szczegółach architektonicznych i figuralnych, obraz Zdzisława Kałędkiewicza *Gdańsk na barykadzie pokoju*.

larstwa portretowego miał być nagrodzony konterfekt przodownicy z centrali rybnej Studnickiego (*Gertruda Wysocka przodownica pracy przy pracy*), inspirowany – co jednak recenzent przemilczał – Manetowskim *Barem w Folies-Bergère*. Inne jeszcze liczne przykłady – m.in. *Walka o pokój* Wojciecha Fangora – potwierdzały rzekomo wyższy poziom rozwoju polskiego socrealizmu, a zarazem niebezpieczeństwa jawnego i ukrytego formalizmu oraz naturalizmu, którego Witz upatrywał nie tylko w wycinkowości przedstawień, ale także w *niepogłębieniu treści ideologicznej dzieła sztuki, w obojętności wobec tematu*⁵¹. Bogucki, uznawszy bezspornie dzieło Fangora za największe osiągnięcie wystawy, przejawy wyraźnego postępu stwierdzał w pracach Krajewskiej (*Młocka w PGR*), pejzażu W. Zakrzewskiego (*Nasza droga*), scenie rodzajowej S. Michałowskiego (*Sanatorium dla dzieci gruźliczych*) i portrecie przodownicy Studnickiego, choć w każdej z prac znajdował powody do dokonania szczegółowej korekty. Przykłady negatywne wskazywały natomiast na wyraźną afunkcjonalność, nieprzystawalność sztywnych kryteriów i niemożność skonstruowania receptury na socrealistyczne dzieło, a więc i paradoksalny status projektującej krytyki. Z jednej strony autor np. konstatawał *wprowadzenie zasady szarości* przez niektórych artystów, zapewne dla uniknięcia niechlubnej etykiety koloryzmu, z drugiej potępiał Eibischa za postimpresjonizm, nadużycie czerwieni i rozbicie formy: *zamiast zamierzonej walki o pokój widzimy cichą dematerializację jej uczestników*⁵². Innego Bogucki zganił za *pewną oschłość i powściągliwość w wymowie obrazu*⁵³ (B. Urbanowicz, *Za pokojem*), a przecież oszczędność środków miała zapewne chronić przed posądzeniem o ekspresjonizm. Szczegóły faktograficzne są tu o tyle istotne, że pozwolą wykazać kolejne zmiany krytycznych stanowisk, podające w wątpliwość deklarowaną szczerłość wcześniejszych wypowiedzi.

Dyskusja wokół obu wystaw „pokojoych” miała charakter tyleż merytoryczny, tj. dotyczyła oceny, interpretacji, wskazania prac przynajmniej rokujących nadzieje na rozwinięcie założeń metody w ramach panoptycznego systemu dyscyplinarno-wychowawczego pod czujnym okiem krytyki, ile metakrytyczny, bo przypominała, że krytyka nie działa ponad, ale w ramach tego systemu, tak samo mu podlega. Była też symptomem narzuconego rygoru, wykluczenia wszelkiej polemiki oraz zamknięcia układu artystycznego, w którym głos decydujący należy do „ustawionych” w strukturze władzy krytyków i popieranych przez nich artystów. Ilustruje to np. rozstrzygnięcie rozbieżności zdań między Jerzym Ćwiertnią i Urszulą Pomorską, która preferowała kryterium ideologiczne i za najwyższe osiągnięcie wystawy młodzieżowej uznała obraz Mariana Kruczka (*Pierwszy Maja 1939*) z I roku krakowskiej ASP, chwaliła też wspólną kompozycję Andrzeja Strumilly i Danuty Miller, wybacząc im pewne nieporadności rysunkowe⁵⁴. Ćwiertnia natomiast, nie kwestionując samej metody, próbował wskazać jednak na decydującą rolę jakości plastycznych: konstrukcji przestrzeni, światła, kompozycji grupy figuralnej, koloru. Dlatego obraz W. Zakrzewskiego (*Dwaj żołnierze*) stanowił dlań przykład – jak można mniemać tytułem *pars pro toto* – negatywnych skutków wprowadzenia doktryny, tj. banału i kiczu, kopiowania fotografii tu nazwanego naturalizmem, deklaratywności kamuflującej słusznym tematem (tu polsko-radzieckiego braterstwa broni) artystyczną mialkość i wtórność formy⁵⁵. Po stronie przeciwnej, wśród wartościowych wymienił obraz Fangora, wyróżniający

⁵¹ I. Witz, *Plastycy w walce...*, s. 11.

⁵² J. Bogucki, *Wystawa „Plastycy w walce o pokój”*. „PA” 1951, nr 1, s. 26.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ U. Pomorska, *Wystawa „Młodzież walczy o pokój” w Muzeum Narodowym*. „NK” 1950, nr 33, s. 10.

⁵⁵ J. Ćwiertnia, *Potrzeba żywej i twórczej krytyki (artykuł dyskusyjny o wystawie „Plastycy w walce o pokój”)*. „Po prostu” 1950, nr 38, s. 6.

się jego zdaniem rewolucyjnym romantyzmem i dobrze dobranymi, realistycznymi środkami, z wyjątkiem konwencjonalnego koloru. Zaliczył także do tej grupy *Portret Mao Tse Tung* Zygmunta Madejskiego, patetyczną rzeźbę Adama Smolany (*Raymonde Dieu*) i kompozycję Jacka Sienickiego (*Broń do morza*) z wystawy młodzieżowej. Podzielał z Pomorską dobrą opinię o pracach studentów krakowskiej ASP Kruczka i Józefa Młynarskiego, zdyskontował natomiast wyróżniane przez nią m.in. za *umiejętne zestawienia planów* obrazy Jerzego Potrzebowskiego (*Wojśka radzieckie na kwaterze* i *Lenin u górali w Poroninie*). Niesubordinowanemu recenzentowi Krajewska udzieliła surowej reprimendy, w której z ogólnej teorii realizmu socjalistycznego, wspomnianego wykładu na temat powinności krytyki, wywodziła też obronę banalnego obrazu Zakrzewskiego. Scenę rodzajowej z żołnierzami bratnich armii nadała niemal wymiar symbolu restytucji ideowości, wykluczonej przez formalistów jako niepożądana w malarstwie „literatura”, humanizmu ujawnianego poprzez *proste ludzkie wzruszenie*, nazywane niesłusznie sentymentalizmem. Dając przykład poprawnej korekty, którą krytyk powinien życzliwie przeprowadzić, poddała pracę Fangora analizie, dowodząc uchybień w studium natury, naturalistycznego nagromadzenia szczegółów w miejsce jakoby realistycznej metody *strącania wątków towarzyszących*⁵⁶.

O wystawie „Młodzież walczy o pokój” wypowiadał się także Bohdan Czeszko, w sposób w istocie merytorycznie podobny, bo nawet przy wskazanych rozbieżnościach krytycy posługiwali się tymi samymi kryteriami, które dość dowolnie przykładali do niewiele różniących się prac, raz uznawanych za realistyczne, raz formalistyczne. Dla wzmocnienia efektu zaangażowania Czeszko wprowadzał ornamenty językowe w postaci kolokwializmów, uprawnionych widocznie w wypowiedzi literata i studenta malarstwa, a później w podobnym stylu poświadczającego – w tym przypadku także personalnie – zataczanie krytycznego koła. Potwierdzał w istocie dyscyplinarny system nadzoru, kiedy mówił o ostrej selekcji na wystawę pokojowo myślącej młodzieży, o nauce otrzymanej za próby przemytu formalistycznej produkcji i zaszczycie samego udziału w prezentacji, usprawiedliwiał, nawet chwalił wygaszoną kolorystykę większości prac jako zrozumiałą reakcję na już [sic!] niedgysiejszą impresjonistyczną *orgię kolorów*⁵⁷.

Na ten sam temat odnotujmy jeszcze znamienity dialog, zainscenizowany przez przekonanego już L.E. Stefańskiego i Hilarego Krzysztofiaka, za kilka lat jednego z bohaterów arsenałowego przełomu. W rozpisanej na role scenie, jakoby w wystawowych salach, uczestniczyli mówiący jednym głosem „my” artysta i krytyk oraz reprezentanci różnych grup odbiorców: student chemii i adept sztuki [Akademii Sztuk Plastycznych – sic!]. Autorzy pouczali, perswadowali wąpiącym, faworyzującym wartości artystyczne zamiast ideologicznych, rozstrzygali kwestie narodowej formy, oceniali poszczególne prace. Tekst miał zatem wyraźny instruktażowy charakter, wskazywał twórcom sposoby realizacji założeń metody, a krytyce – strategię oceny. Nie wnikając w szczegóły socjotechniki, zuniformizowany język i wypowiedzane nim slogany, zwróćmy tylko uwagę na potępienie *metafizycznej* estetyki, która oddzielała treść od formy dzieła na korzyść tej ostatniej, na jedno-

⁵⁶ H. Krajewska, *Potrzeba pomocnej krytyki*. „Po prostu” 1951, nr 2, s. 4-5.

⁵⁷ B. Czeszko, *Wystawa młodych plastyków*. „Po prostu” 1950, nr 33, s. 5. Sam zresztą wykazywał przykład na u studenta ASP znajomość historii sztuki, gdy opisywał powiązania studentów sopockich z tradycją Vermeera, niektórych krakowskich z malarstwem Goi i Daumiera, innych z Matejką, Riepinem i pieriedwiżnikami. Krytycznie oceniając dorobek warszawski, wyrażał nadzieję na poprawę po połączeniu ASP z PWSSP. O sposobie przeprowadzenia owej fuzji uczelnianej w Warszawie szczegółowo pisze Wojciech Włodarczyk w rozdziale *Dydaktyka. Akademia Sztuk Plastycznych w Warszawie*, [w:] *Socrealizm...*, s. 80 nn.

znaczne opowiedzenie się za *literaturą*, tj. malarstwem narracyjnym, efektem *świadomego doboru i uszeregowania elementów rzeczywistości*⁵⁸. Być może nieostrożnością „my” było poparcie sądu o nieprzydatności techniki impresjonizmu niepoprawnym politycznie frazesem o nieistnieniu uniwersalnych i niezbywalnych praw i prawd w żadnej dziedzinie.

Za ostateczny finał debaty można uznać teksty z gatunku nazwanego tu krytyką obrzędową, publikowane w „Nowej Kulturze” i „Po prostu” referaty ogólnopolskiej *konferencji dyskusyjnej*, zwołanej w styczniu 1951 roku w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Irena Mangelowa, dyrektor Departamentu Szkolnictwa Artystycznego, w długim elaboracie informowała o wielkim wkładzie młodzieży, zwłaszcza uczelnianych kół artystycznych, w podjęcie metody realizmu, potwierdzała etapowość wystawy „pokojoyej” na drodze rozpoczętej festiwalem poznańskim, sprawiedliwy podział nagród i wyróżnień, wskazywała wychowawczą rolę uczelni⁵⁹. Czeszko jako przedstawiciel młodzieży, opisując pracę kół artystycznych, podtrzymywał negatywną ocenę szkoły warszawskiej, a sopocian przestrzegał przed *błędem kolektywizmu*, który może doprowadzić do tępienia indywidualności⁶⁰. Dodajmy jeszcze potwierdzający treść odredakcyjnej noty w „Po prostu” artykuł „Przeglądu Artystycznego”, w którym szerzej informowano o przebiegu dyskusji⁶¹, m.in. o *formalistycznych* głosach Ćwiertni i Sienickiego, kontrach Krajewskiej, Zakrzewskiego i Zawidowicza (polemisty Stefańskiego i Krzysztofiaka z „Po prostu”)⁶², o reorganizacji uczelnianych samokształceniowych komórek przekształconych z kół artystycznych na naukowe. Cel tych posunięć był analogiczny do reformy programów nauczania i tworzenia hybryd pod nazwą Akademii Sztuk Plastycznych. Zatem krytyka różnych szczebli jako ramię władzy potwierdzała wzmożenie dyscypliny i nadzoru także nad najmłodszym pokoleniem artystów, demonstrowała swoją wychowawczą funkcję obejmującą nie tylko twórców, także przyszłych, ale i instytucje. Oprócz przytoczonego w poprzednim rozdziale zgromienia „Po prostu”, wskaźmy jeszcze w owym sprawozdaniu z rytualnej ceremonii na podobne rozliczenie warszawskiej ASP za nikły udział w wystawie młodych, skutkiem – jak pisano – zaniedbania kwestii warsztatowo-ideologicznych na rzecz mniej istotnych spraw techniczno-organizacyjnych. Była to więc zarazem doraźna legitymizacja posunięć organizacyjnych na uczelni.

Korekcyjno-wychowawcza (wobec plastyki) misja krytyki musiała nasilić się po ogólnopolskiej konferencji aktywu plastycznego w październiku 1951 roku. W artykule „Nowej Kultury”, którego tytuł można uznać za skierowane do twórców hasło przewodnie ówczesnej krytycznej mediacji, Janusz Bogucki wzywał artystów do ekspansywnego działania i doskonalenia. Agitacyjny tekst – z punktu widzenia ówczesnej estetyki można by go nazwać formalistycznym, najeżony epitetami i metaforami, patetycznymi apostrofami – zawierał trafną diagnozę stanu plastyki, zdezorientowanej i unieruchomionej między imperatywem ofensywnej przemiany a obawą przed zarzutami różnych wariantów formalizmu. *Notabene* obok pejoratywnego nacechowania sama ich typologia jest specyficzna: od kolo-

⁵⁸ L.E. Stefański, H. Krzysztofiak, *Rozmowa o realizmie i plastyce na wystawie „Młodzież walczy o pokój”*. „Po prostu” 1950, nr 50, s. 2.

⁵⁹ I. Mangelowa, *Wystawa Młodzież walczy o pokój jako etap walki o realizm socjalistyczny*. „NK” 1951, nr 4, s. 2, 10.

⁶⁰ *Młodzi plastycy mobilizują się do dalszej walki o sztukę realizmu socjalistycznego*. Z referatu B. Czeszki. „Po prostu” 1951, nr 3, s. 4-5. Wiadomo, że gremialne wystąpienie młodzieży z PWSSP w Sopocie miało być próbą (udaną) zapobieżenia zamknięciu Wydziału Malarstwa na tej uczelni. Por. S. Teisseyre, *Jak braliśmy Sowietów*. „Czas Kultury” 1988, nr 7, s. 12-20, przedruk: „Szkice” 1989, nr 9, s. 34 nn.

⁶¹ [Red.] *Dyskusja nad wystawą „Młodzież walczy o pokój”*. „PA” 1951, nr 2, s. 53-54.

⁶² Por.: F. Zawidowicz, *Krytyka powinna uczyć i wychowywać*. „Po prostu” 1951, nr 4, s. 4.

ryzmu, przez ekspresjonizm, konstruktywizm, *smakoszoństwo fakturalne*, surrealizm z symbolizmem, po linearyzm i dekoracyjność. Wszystkie oczywiście były przeciwstawiane wartości pozytywnej, także swoście rozumianej – prawdzie widzenia, osiąganey dzięki nowej świadomości ideologicznej. Wynikało z niej optymistyczne przeświadczenie, że *nony prawdziwy świat, którego pragniemy, istnieje naprawdę i że naprawdę można go zobaczyć*⁶³. Potwierdza to paradoksalne wobec naukowych aspiracji zadanie krytyki wygzekwowania sztuki intencjonalnej, wyrazu marzenia o nowym świecie, futurystycznej wizji, w którą m.in. za sprawą twórców nawoływani mieli uwierzyć. To przekonanie wydaje się główną intencją autora, a jego własne zaangażowanie wzorcem i argumentem za możliwością spełnienia. Jak ową wizję w socrealistyczny sposób przedstawić, pozostawalo nadal nierozstrzygniętą kwestią, bo wytyczenie obszaru między jakąś poprawnością a błędnym formalizmem okazywało się ciągle, mimo usiłowań, niemożliwe. *Ponieważ działanie poznawcze sztuki polega na budowaniu obrazów, a nie konstrukcji myślowych* – twierdził krytyk – *trudno jest zaplanować i przewidzieć cechy szczególne widzenia plastycznego nowej epoki. Jedno wszakże jest pewne: nowe widzenie wynikać musi z walki nonych sił społecznych i właściwej im filozofii o opanowanie świata*⁶⁴. Dodajmy, iż dialektyka, poczynszy od Platona i platoników – co wnikliwie analizuje Leszek Kołakowski – była soteriologicznym antidotum na przypadkowość i skończoność ludzkiego bytu⁶⁵.

Zgodnie z obowiązującą koncepcją następne OWP – części konstrukcji panoptikum, sprawdziany realizacji zaleceń, lojalności i dyscypliny – musiały wytyczać kolejny etap, postępowanie na drodze do realizmu socjalistycznego, optymistycznie rokować pełnię w przyszłości. Jednocześnie aktualizowały funkcje krytyki, która wskazywała błędy i obce klasowo przeszkody w dążeniu do realizmu, słowem wykonywała pracę dydaktyczną dla pogłębienia ideowości i korekcyjną dla doskonalenia realistycznego warsztatu. W artykule programowo traktującym o postępie i jego zagrożeniach Bogucki traktował lata poprzedzające drugą wystawę jako okres wstępny walki z formalizmem i warsztatowymi trudnościami, zaś kolejny – bieżący – dość ogólnie nazywał fazą pozwalającą na jaśniejsze sprecyzowanie kryteriów wartościowania. Sformułowana przezeń kategoria *ideowej i artystycznej odkrywczosci widzenia* w ocenie wartości prac przeczyła jednak rzekomej wyrazistości; zadanie doraźne recenzenta polegało na wskazaniu tendencji rozwojowych, musiał więc dać tego przykłady. W rzeźbach Jacka Pugeta (*Głowa Jaracza*, ilustr. 13) i Mariana Wnuka (*Lenin*), uznanych za największe osiągnięcia, takim progresywnym zjawiskiem miało być, w istocie dość minimalistyczne, *przeżycie różnorodnych „nowoczesnych” lub eklektycznych manier*⁶⁶, m.in. akademickiej idealizacji, ekspresjonizmu czy chropawej postimpresjonistycznej faktury. *Rysunki z Czechosłowacji* Tadeusza Kulisiewicza Bogucki przytaczał jako przykład precyzji i lapidarności środków, połączonej z jasnością ideową. Prace Pronaszk, Studnickiego, Eibischa, Strumilly czy sopockiego zespołu umieścił w rozległym obszarze połowicznych rozwiązań, choć rokujących nadzieje na osiągnięcie oczekiwanej realistycznej syntezy. Podał je w związku z tym wnikliwej korekturze, czego przykładem może być niedościgła analiza porównawcza... śniegu w obrazach Kobzdeja – „ogólnopolskim” *Dzierżyńskim w drodze na Syberię* oraz zimowym krajobrazie z wystawy okręgowej: *Śnieg w tym pejzażu, scharakteryzowany mocnymi i czystymi środkami malarskimi, był wartością wydobytą z wrażliwej obserwacji natury przez dzisiejszego realistę. Śnieg z „Dzierżyńskiego”, choć działa przez trafne osadzenie w układzie tre-*

⁶³ J. Bogucki, *Więcej odwagi*. „NK” 1951, nr 51/52, s. 11.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ L. Kołakowski, *Powstanie dialektyki*, [w:] tenże, *Główne nurty marksizmu...*, s. 17 nn.

⁶⁶ J. Bogucki, *Uwagi o osiągnięciach i trudnościach plastyki polskiej (w związku z II Wystawą Ogólnopolską)*. „NK” 1952, nr 2, s. 1.

ścionym kompozycji – jest śniegiem nie doznany w pełni osobście [sic!], elementem malarskim półautentycznym a półwypożyczonym z rekwizytorni nastrojów naszego zeszłowiecznego pejzażu⁶⁷. Pomijając inne uwagi szczegółowe, zwróćmy uwagę na niejako legitymizujące te poczynania przypomnienie o celu nadrzędnym, tj. progresji, która wyznacza sprawczą, doradczą i wyjaśniającą funkcję krytyki⁶⁸.

Konrad Winkler łączył drugą OWP z fazą stabilizacji postaw ideowych, poprzedzoną etapem niecierpliwego poszukiwania; Starzyński, odpowiednio do rangi wypowiedzi, zbudował naukową konstrukcję dialektyczną ze zjawisk plastycznych od 1949 do 1952 roku⁶⁹, Sokorski nazwał okres inicjalny ideologicznym atakiem na formalizm, obecny mienił stadium egzekucji właściwych realizacji pod parafrazowanym z Dantego hasłem *Porzucicie wszelką nadzieję*, obiecując ostateczną rozprawę z *zamaskowanymi formalistami* lub *jeszcze formalizującymi*⁷⁰. Jak widać aprioryczna, nawet wymuszana koncepcja rozwojowa nie sprawdzała się już w artystycznej praktyce, a w wydzielanych sztucznie, kłopotliwych do nazwania fazach problemy okazywały się te same. Sokorski na rzekomo nowym etapie socrealistycznej plastyki postulował niezmiennie poszukiwanie uogólnienia ideowej treści współczesności, świadomy wybór z rzeczywistości, ale w nieokreślonej przestrzeni między tym, co nazywał naturalizmem i paradoksalnie utożsamiał z idealizmem, a równie enigmatycznym formalizmem. Starzyński, realizując swój projekt polskiej drogi do samodzielności w sztuce⁷¹, za specyficzną jej właściwość uznał *dążność do monumentalnej syntezy, do koncentracji uczuciowej i intelektualnej wyrażonej w sposób skrótowy, z wielką ekonomią środków plastycznych*⁷². Przykładem takiej kondensacji były uznawane bezspornie za najważniejsze sukcesy tej wystawy obrazy Kobzdeja (*Dzierżyński w drodze na Syberię*), Fangora (*Matka – Koreanka* i *Lenin w Poroninie*), wspomniane rysunki Kulisiewicza oraz rzeźby Wnuka i Pugeta. Znamienne, że badacz tłumaczył ilustracyjność, którą nazywał syntezą poszczególnych zjawisk, jednostkowych losów w miejsce – jak docelowo oczekiwano – doświadczeń zbiorowych utrwalonych w wielofigurowych kompozycjach, jako *signum temporis*, właściwe dla danej fazy ewolucji sztuki. Postęp miało ponadto potwierdzać pojawienie się efektu nowej – dodajmy, niezupełnie ściśle⁷³ – kolektywnej metody warsztatowej, czyli historycznej kompozycji *Manifestacja 1-majowa 1905 roku* artystów z Wybrzeża, nagrodzonych także za indywidualne prace. W związku z tym Sokorski mówił nawet o *ilościowej przewadze So-*

⁶⁷ Ibidem, s. 8.

⁶⁸ *Proces realistycznych przeobrażeń jest bardziej skomplikowany i nie dość jeszcze obfity w dojrzale wyniki, wykazuje jednak już dziś aktywność i różnorodność o rozległych możliwościach. Czujność krytyki, wskazująca te możliwości, jak i związane z nimi opory i komplikacje, powinna być użytecznym współczynnikiem kształtowania się nowego etapu pracy naszych plastyków.* Ibidem.

⁶⁹ K. Winkler, *Minał już okres gorączkowych poszukiwań. II Ogólnopolska Wystawa Plastyki. „Od A do Z” 1952*, nr 3, s. 2; J. Starzyński, *Problemy współczesnego malarstwa w świetle II Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki*. „MdsiD” 1952, nr 1, s. 197-234; skróconą wersję tego referatu, wygłoszonego na V zjeździe ZPAP, stanowi tekst J. Starzyńskiego, *Nowe treści i stare formy*. „PA” 1951, nr 1.

⁷⁰ W. Sokorski, *Zadania współczesnej plastyki*. Podsumowanie dyskusji na V Walnym Zjeździe Delegatów ZPAP. „PA” 1952, nr 1, s. 6 nn.

⁷¹ Zdaniem Starzyńskiego program monumentalnej syntezy zainicjował w okresie międzywojennym Felicjan Kowarski. Por. J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*. Warszawa 1973, s. 102 nn.; na temat przed- i powojennej postawy Starzyńskiego: W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod*.

⁷² J. Starzyński, *Nowe treści...*, s. 13.

⁷³ Np. B. Joganson, W. Sokołow, D. Tegin i inni, *Wystąpienie Lenina na III Zjeździe Komsomotu* (J. Krajewski, *Wystawa sztuki 1950 roku w Moskwie*. „PA” 1951, nr 2, s. 23; D. Nalbandian, W. Basow, N. Mieszczaninow, W. Prybyłowski, M. Suzdalcew, *Władza radom – pokój narodom*, ibidem, s. 24).

potów⁷⁴; Starzyński, hołdujący przecież idei niezależności polskiej sztuki, zarzucał jednak artystom błędy warsztatowe i ideowe, których uniknęliby, korzystając z doświadczeń radzieckich zespołów⁷⁵, co zarazem zaprzeczało nowatorstwu koncepcji. W odpowiedzi na zarzuty stawiane w dyskusji na V zjeździe m.in. przez Jana Kotta, Teisseyre określał pracę właśnie jako osiągnięcie pewnego, przejściowego etapu w niezakończonym jeszcze ciągu rozwojowym⁷⁶. Przy okazji zwróćmy uwagę na jeszcze jedną cechę, konsekwencję nadrzędnej antynomii między postulatami narodowej formy a sowieckim szablonem w każdej dziedzinie. Mowa mianowicie o – zgodnym ze wskazywanym przez Janusza Sławińskiego imperatywem wtórności⁷⁷ – zupełnym przemilczaniu przez recenzentów naśladownictwa kompozycji radzieckich. Można by to wykazać z łatwością w wielu przypadkach, np. prac Krajewskich, Fangora, Wróblewskiego, Teisseyre’a, *kolektywu* sopockiego, późniejszej Jakiewicz-Borowskiego-Pietkiewicza, wzorowanych na obrazach M. Kostina, W. Iwanowa, A. Gierasimowa, B. Władymirskiego i in. Dogmat o wzorcowej i przewodniej roli sztuki radzieckiej dopuszczał epigonizm w praktyce, choć w teorii od czasu do czasu krytyka upominała twórców, że chodzi o naukę, a nie o imitację, bo ta wykluczała element zaangażowania, istotny w inżynierii dusz.

O ile, jak widać na wskazanych przykładach, postęp artystyczny socrealizmu sprawiał krytyce na przełomie lat 1951 i 1952 pewne kłopoty, o tyle niewątpliwy był ilościowy rozwój krytyki; nawet można uznać za swoistą prawidłowość, że niezadowolające realizacje stymulowały rozbudowę werbalnego komentarza. Pod zmienionym kierownictwem „Przeglądu Artystycznego” zamieścił osobne studia analityczne dla poszczególnych grup tematycznych i gatunkowych prac z drugiej OWP oraz obszerną relację z obrad zjazdu, w wyborze publikowaną w „Nowej Kulturze” wraz z tekstem Boguckiego. Kolejny numer „Przeglądu Artystycznego” przyniósł pokaźny artykuł o II wystawie tegoż autora, oddzielny tekst opracował Jan Lenica w celu wykazania postępów i zapóźnień w rysunku i grafice, a więc gatunków, wobec których ze względu na komunikacyjną poręczność oczekiwano doraźnych rezultatów. Można było nimi przynajmniej częściowo zaspokoić głód poważnych, monumentalnych osiągnięć i pozorować postępy metody. Artykuł Lenicy zawierał wymagane elementy krytycznej kontroli i dyscypliny, laudacji i penalizacji; wyznaczał wzorcowego przodownika Kulisiewicza, nazwanego *artystą najbardziej upolitycznionym, to znaczy najbardziej współczesnym*”⁷⁸. Dalej dydaktycznie recenzent chwalił, np. M. Bogusza za dojrzałość ide-

⁷⁴ W skład „kolektywu” wchodził: K. Łada-Studnicka, T. Pągowska, J. Studnicki, S. Teisseyre, J. Wnukowa, J. Wodyński, H. Żuławska, J. Żuławski. O problemie szkoły sopockiej por. m.in.: Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*. Gdańsk 2001, s. 9-28; E. Kal, *Od Akademii in spe w Sopocie do Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność* [Kat. wyst.], red. E. Skalska. Muzeum Narodowe w Gdańsku. Gdańsk 2005, s. 15 nn.; też, *Kilka uwag o malarstwie i grafice w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz Kalendarium Wydziału Malarstwa i Grafiki ASP w Gdańsku*, [w:] *Wydział Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*. Gdańsk 2007, s. 2 nn.

⁷⁵ J. Starzyński, *Problemy współczesnego malarstwa...*, s. 208 nn.

⁷⁶ Kott zarzucał *Manifestacji* m.in. ilustracyjność, zakłócenie hierarchii ideologicznej między główną sceną a bocznym epizodem itd. Por.: *V Walny Zjazd Z.P.A.P. Głosy w dyskusji*. „PA” 1952, nr 2, J. Kott, s. 64. *Sopoty nie chcą narzucać żadnej swojej konwencji* – odpowiadał na zarzuty Teisseyre – *My próbujemy na tej drodze dochodzić do realizmu socjalistycznego. Być może, że nasza droga jest błędna. Być może, że jest ona słusznym etapem. Bynajmniej nie uważamy, że zagadnienie jest już zamknięte, że tak należy robić, że to jest osiągnięcie. Traktujemy to tylko jako pewien etap w naszej pracy* – S. Teisseyre, ibidem, s. 69.

⁷⁷ J. Sławiński, *Krytyka nowego typu...*

⁷⁸ J. Lenica, *Rysunek i grafika* (z II Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki). „PA” 1952, nr 2, s. 36.

ologiczną, jaką wykazał zaniechaniem kosmicznych dywagacji z wystawy „nowoczesnych” w 1949 roku na rzecz cyklu rysunkowego *Proletariat*. Należało też docenić debutantki (Katarzynę Latallo i Halinę Chrostowską), dając im życzliwie wskazówki warsztatowe, wreszcie przykładowie zganić upartych, jak Hipolit Polański obstający przy rysunkowej impresyjności. Rozstrzygnięcie, podobnie jak w strategii nagradzania, nie mogło dowodzić pełnej satysfakcji, bo ta stępilaby wolę walki artystów, wskazany był umiarkowany optymizm w dowód postępów metody. Zaangażowanie twórców Lenica odczytywał dyplomatycznie w kompozycjach pejzażowych, większości figuralnych mógł na razie przypisać co najwyżej poprawność.

Nie bez znaczenia dla charakterystyki ówczesnej taktyki krytycznej jest hierarchia tematów, której odpowiadał porządek we wspomnianym bloku publicystycznym „Przeglądu Artystycznego”, z kompozycją historyczną w roli przodującej, problematyką pracy w następnej, portretem i pejzażem w ostatniej kolejności. Taki układ wyznaczał miejsce dzieła i autora w aksjologicznym porządku, choć nie przesądzał o pozytywnej ocenie, z pewnością jednak – wzięwszy pod uwagę omawianą koncepcję dialektyczną – zobowiązywał niejako na przyszłość, wikłał w mechanizm projektowanego postępu, determinował też późniejsze stanowisko krytyki.

Autor piszący o prestiżowym malarstwie historycznym na drugiej OWP w perspektywie rozwojowej dysponował strategią podwójnej komparatystyki, a więc istotnym szczególnie dla wielofigurowych narracji odniesieniem do polskiej tradycji tego gatunku, a przez porównanie z poprzednimi wystawami musiał wykazać dynamikę socrealizmu. Optymizm wynikający z zestawienia ilościowego byłby zbyt iluzoryczny, bo – jak stwierdzał Porębski – tematyka dzieł przeszłości mogła stanowić rodzaj kamuflażu niedostatków ideowej treści i realistycznej formy⁷⁹. Szczegółową analizę krytyk zredagował w rodzaju kwestionariusza złożonego z pytań towarzyszących krótkiej charakterystyce podzielonych na grupy tematyczne prac, z których większość oceniana była ambiwalentnie, potwierdzała tendencje progresywne, ale zarazem wymagała poprawy; brak pierwszej nagrody z malarstwa oznaczał, że ta dziedzina najdalsza była od socrealistycznego ideału. Autor sugerował korekty niekiedy z bliską farsy drobiazgowością lub – przeciwnie – ogólnymi, patetycznymi sloganami. Na przykład płótno Byliny *Psie Pole* o zamierzchłej historii miało wyjątkową treścią poświadczać niezwykłość czasów, w których powstało: *Narodził się nowy ikonografii stanowią znamię epok wyjątkowych, w dziejach społeczeństw i narodów towarzysząc przełomom najbardziej zasadniczym*⁸⁰, ale zarazem w kompozycji krytyk rozszyfrował bezpośrednie zapożyczenia z matejkowskiego schematu i postawił zwyczajowy już zarzut *braków zarówno treściowych, jak formalnych*. Kryterium prawdy, nadużywane i instrumentalizowane, wcale nie musiało decydować o wysokiej wartości; w obrazie Michałowskiego z Kostką-Napierskim (*Scena sądu nad powstańcami*) Porębski dostrzegł jedynie prawdziwą wizję konfliktu klasowego, mimo iż – jak przyznał – nie wie, czy odpowiada ona zasadom realizmu; z powyższą dystynkcją ani hasłem realistycznej syntezy niezbyt konweniuje zarzut działania umownymi środkami formalnymi i sytuacyjnym skrótem. Z kolei w obrazie Krajewskiej (*Mickiewicz recytuje Konrada Wallenroda*) dopracowanie szczegółów i autentyzm sytuacji odebrał jako antykwaryczną stylizację, daleką od współczesnej prawdy. Aby ją osiągnąć, krytyk zalecał dalej uogólnienie, *które by stwarzało w stosunku do przedstawionej sceny konieczną perspektywę czasową*⁸¹.

⁷⁹ *Malarstwo i rzeźba na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*. M. Porębski, *Kompozycja historyczna*. „PA” 1952, nr 1, s. 16-29.

⁸⁰ Ibidem, s. 16.

⁸¹ Ibidem, s. 20.

Przykładów podobnych rozbieżności i dowolnej żonglerki kryteriami można przytaczać więcej, tym bardziej że obok dzieł laureatów autor wydobyl i niezależnie od zlej czy dobrej ich oceny zmitologizował⁸² dokonania artystów drugoplanowych, jak Jan Kosno, czy debutantów na OWP, jak Strumillo. Można to uznać za inny i cząstkowy, bo dotyczący krytyki, wariant swoistego, przewrotnego demokratyzmu kultury socrealistycznej, która – jak podkreśla m.in. Wojciech Włodarczyk – nie różnicowała odbiorców, ale też nie oferowała im wyboru, równoprawnie – jako środki propagandy – traktowała sztuki czyste i użytkowe⁸³. Parafrazując znane hasło można stwierdzić, iż wobec ówczesnego kursu socrealistycznej krytyki wszyscy twórcy-uczestnicy byli równi, poddawala ona kontroli jednakowo doświadczonych i nowicjuszy, unieważniała dokonania sprzed wprowadzenia metody, ale osiągnięcia bieżące nie zwalniały z obowiązku ciągłego rozwoju, a przeciwnie, jak wspomnieliśmy, zobowiązywały i uzależniały. Fundamentalne, choć enigmatyczne kryterium postępu przykładano zarówno do monumentalnych olejnych kompozycji (na II OWP Pronaszk, Kobzdeja, Fangora i Zygmunta Łopuszyńskiego), jak i rysunku (np. Leonii Janeckiej *Śmierć Jarosława Dąbrowskiego*). W jakimś stopniu wiąże się z tym dobra ocena pracy *kolektywu* sopockiego, w której mimo wad szczegółowych rozwiązań Porębski odczytał głębokie zaangażowanie twórców, prawdę, odwagę kompozycji z maszerującym wprost na widza tłumem. Biorąc pod uwagę także indywidualne prace członków zespołu, krytyk stwierdzał, że *między rośnięciem kolektywu a rośnięciem tworzących go jednostek nie ma zasadniczej sprzeczności, że kolektyw nie tłumi indywidualności, ale pomaga im się wydobyć*⁸⁴. Dopiero później, o czym była mowa w poprzedniej części, w metaktytycznych wypowiedziach, odgórnie, jako postulat dla krytyki wykonawczej pojawia się potrzeba indywidualizacji oceny zaawansowania socjalistycznego realizmu u poszczególnych twórców, z uwzględnieniem ich doświadczenia, programu artystycznego, w miejsce linearnie, od wystawy do wystawy, odmierzanego postępu.

Przy okazji tekstów Porębskiego, Boguckiego i innych twórców wskażmy jeszcze jedną właściwość sposobu odbioru i interpretacji socrealistycznych dzieł, tj. specyficzną dysproporcję między powagą i patosem opisu – który markował lub stymulował rewolucyjny romantyzm, oczekiwany też od krytyki na dowód jej zaangażowania – a skłonnością do bliskiej formalizmu drobiazgowości, wywołującej nierzadko niezamierzony, jak można sądzić, efekt komiczny. Przykładem w tym przypadku może być analiza obrazu Kobzdeja (*Dziękuję ci w drodze na Syberię*, ilustr. 14), jednej z kilku prac symbolizujących osiągnięcia tej fazy realizmu, która szczególnie dopingowała krytyków, bo także Porębski poświęcił jej pedantyczne uwagi. Prawdę, heroizm, sugestywność, autorską empatię, które odczytywał krytyk w kompozycji, dewaluował niespodziewanie mało znaczący, rodzajowy szczegół ogrodzenia na przodzie obrazu. Taki zarzut nie tyle przecież deprecjonował utwór, ile podawał w wątpliwość wiarygodność tekstu; zresztą sam autor usprawiedliwiał tę niestosowność: *obraz głęboko przy tym przeżyty, własny, trafnie kontrastujący bezmiar śnieżnych pól syberyjskich z aktywną postawą mierzącego je wzrokiem zesłańca-rewolucjonisty. Wobec tego dokonania niepoważnie może nyslać czeplanie się tak nieistotnego szczegółu, jak mały płatek na pierwszym planie po lewej, ale właśnie ten naturalistyczny płatek rozładowujący swą niepotrzebną obecnością monumentalność kompozycji świadczy, że artysta nie zdecydował się tu być sobą do końca, że w jednym mało ważnym zresztą mo-*

⁸² Tak wiele lat później określił rolę krytyki M. Porębski, *Ikonosfera...*, s. 255 nn.

⁸³ W. Włodarczyk, *Kultura plastyczna realizmu socjalistycznego*, [w:] tenże, *Socrealizm...*, s. 111; por. też m.in.: S.A. Kondek, *Literatura popularna w ofercie czytelnicznej polskiego socrealizmu*, [w:] *Socrealizm. Fabuły...*

⁸⁴ M. Porębski, *Kompozycja historyczna...*, s. 22.

menie wprowadził do obrazu coś, co było ustępstwem na rzecz przebrzmiałej konwencji z innej epoki⁸⁵. Motywując obszerną obecność owego szczegółu w niniejszym tekście, trzeba stwierdzić, iż obok wskazanego kontrastu ogólnikowej emfaticznej oceny z drobiazgowością zawiera jeszcze jedną kwestię: metaforycznie można określić, iż ów plot i krytykowany przez Boguckiego śnieg z obrazu Kobzdeja wskazują granice ingerencji krytyki w proces twórczy. Dobrze ilustrują też taktykę krytycznej analizy – nazwijmy ją **addycyjną** – czyli rozpatrywania poszczególnych elementów pod kątem ich ideologicznej nośności, czytelności i jednoznaczności. Osobne zestawianie i dodawanie fragmentów dekonstruuje, rozbija strukturę obrazu, ale też odpowiada zalecanej, właśnie addycyjnej metodzie budowania kompozycji⁸⁶. Dodajmy, że następnie poddawano je krytyce, m.in. za niespójność, jak w rzeźbie Mariana Wnuka twarz Lenina wydała się krytykowi sumą efektownie opracowanych szczegółów, które jednak działają osobno, nie podlegają integracji⁸⁷.

Liczbowe porównanie przedstawień pracy na pierwszej i drugiej OWP byłoby dla Krystyny Czarnockiej powodem do obaw o realizację dialektycznego planu w tej dziedzinie, gdyby nie świadomość krytycznego oręża, jakim dysponowała. Wnikliwie więc zanalizowała wybrane kompozycje Łubniewicza, Teisseyre'a, Karolaka, Kasprowicza, Strzaleckiego, już to chwalać poprawność rysunkowych studiów i czystość koloru, już to ganiąc dysproporcje, agresywność barwy lub jej nijakość, potraktowanie figur ludzkich na równi z przedmiotami itd. Przyczyn słabości obrazów pracy recenzentka upatrywała standardowo w mało wnikliwym stosunku do rzeczywistości i niedostatkach ideologicznej świadomości twórców, traktujących realizm socjalistyczny nie jak optymalną twórczą metodę, lecz jak obowiązujący styl. W perswazji charakterystyczne jest odwołanie się do modelu hierarchicznej, wiązanej reakcji: wychowawcza misja sztuki wobec społeczeństwa upoważniła stojącą ponad nimi krytykę-władzę do pełnienia korygująco-dydaktycznej powinności wobec artystów. Jej skuteczność mógł potwierdzać *casus* Stażewskiego, neofity, którego socrealistyczny debiut – obraz z uśmiechniętym traktorzystą (*Na scalonych ziemiach*) – autorka oceniła z wyrozumiałą życzliwością, bo *przekonywająca prawda i szlachetność twarzy traktorzysty, czyniąc zeń symbol, zrekomensowały płaskość i sztywność entourage'u*⁸⁸.

Uchybienia nie mogły jednak negować obowiązującego także w malarstwie portretowym postępu, który Jerzy Zanoziński odczytywał nie tylko w liczbie prac, ale – przynajmniej w niektórych – odejściu od naturalistycznej narracji i zaniedbań formalnych na rzecz hierarchizacji wybranych elementów i sprawniejszego stosowania środków plastycznych. Za przykład negatywny posłużył *Portret ob. J.W.* Janusza P. Janowskiego, zganionego za mieszczańskość wizerunku, który budził zainteresowanie odbiorców modną suknią i biżuterią modelki. Nie trzeba dodawać, że argumentem podstawowym była funkcja malarstwa w kształtowaniu światopoglądu i gustów estetycznych publiczności. W analizie rozwoju tej dziedziny socrealistycznej sztuki pojawiły się, niezbędne tak jak w innych gatunkach toposy: odpowiedzialności za stan społecznej świadomości, pokonywania przez sztukę realizmu trudności i niebezpieczeństw, niepełności motywującej dążenie do pełni. Kategorię nadrzędną wartościowania i tutaj stanowiła prawda, rozumiana dość dowolnie bądź jako sugestywność portretu, bądź dbałość o autentyzm sztafażu, a więc jako miernik war-

⁸⁵ Ibidem, s. 21

⁸⁶ O strategii twórczej socrealizmu por. W. Włodarczyk, *Jak dobrze namalować socrealistyczny obraz*, [w:] tenże, *Socrealizm...*, s. 120-129; o metodach socrealistycznego kształcenia malarzy por. też: S. Teisseyre, *Jak braliśmy Sowietów...*, s. 14.

⁸⁷ A. Jakimowicz, *Uwagi o kilku rzeźbach*. „PA” 1952, nr 1, s. 57.

⁸⁸ *Malarstwo i rzeźba na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*. K. Czarnocka, *Tematyka pracy*. „PA” 1952, nr 1, s. 34.

tości przykładana osobno do poszczególnych elementów przedstawienia, bez uwzględnienia jego strukturalnej całości. Na przykład *Portret Lenina* Fangora otrzymał miano wybitnego za prawdę psychologiczną i *trafne zlokalizowanie akcji obrazu w czasie i przestrzeni*⁸⁹, portret *Kopernika* Studnickiego zwrócił uwagę prawdziwością rozwiązań świetlno-kolorystycznych, ale kosztem ideowej i psychologicznej prawdy wizerunku. Odwrotnie tą kategorią autor dzielił obraz Pronaszki *Mickiewicz Trybun Ludu* (ilustr. 15) na prawdziwie opracowaną sylwetę, zwłaszcza głowę poety, i umowne, a więc nieprawdziwe, płaskie tło. Autorytaryzm władzy krytyki pomijał możliwość świadomego zamiaru twórcy. Dodajmy jeszcze, że historyczna wierność akcesoriów i nawiązanie do dagerotypowej kopii w konterfekcie *Chopina* L. Ślędzińskiego były powodem negatywnej oceny obrazu.

Przy sposobności przedstawień z istoty nienarracyjnych, jak portret czy pejzaż, wskażemy jeszcze jedno nieprogramowane przez teoretyków metody, ale – jak się okazało w praktyce – konieczne działanie, które można nazwać **efektem pozorowanym** jako **rzekomym**, wirtualnym skutkiem projektów krytyki, a jej opisy odpowiednio **krytyką parawanową**. Naturalnie dotyczy ona również innych gatunków i dyscyplin, w wymienionych była jednak szczególnie istotna; polegała na dointerpretowaniu nieoczywistych treści, często sugerowanych tytułem, na maskowaniu ich braku lub niedostatku. Dopowiedzenie służyło włączeniu dzieła w jakoby nieuchronny proces ewolucyjny, mogło być też swoistym narzędziem dystynkcji niektórych kompozycji wybranych autorów. Takim operacjom poddawane były wcześniej np. obrazy Eibischa, o sensach ideowych sprowadzonych do odpowiedniego tytułu. Tym razem niezmiennie postimpresjonistycznym portretom (*Wieszczyta* i *Łagowskie dziewczęta*) przypisano większą materialność i konkretność formy oraz treść związaną z walką z analfabetyzmem i emancypacją kobiet. Obraz Studnickiego pt. *Kopernik bojownik postępu*, mimo iż tytuł i akcesoria w obrazie ułatwiały dopowiedzenia, został odczytany jako kokieterijna apostrofa do widza zamiast spodziewanej wizji wiekopomnego odkrycia.

W artykule Andrzeja Jakimowicza o rzeźbie na drugiej OWP krytykę parawanową może ilustrować np. interpretacja *Głowy Jaracza* J. Pugeta (I nagroda *ex aequo*). Odnosi się wrażenie, że przekonujące wpasowanie pracy w ramy metody było ambicją krytyka, gdy np. dowodzi, iż znakomite popiersie aktora nie jest tylko indywidualnym portretem psychologicznym, ale wizją epoki; jak wiadomo, psychologizm był wartością niepożądaną, wiązaną z subiektywizmem, nienaukową. Należało więc uzasadnić realistyczny i syntetyczny charakter rzeźby, w której – jak stwierdzał autor – ujawnia się dramat artysty uwikłanego w sprzeczności kapitalizmu. Historyczny zatem – jak dowodził krytyk – portret Jaracza nie mógłby powstać w Polsce przedwojennej, bo wówczas byłby tylko psychologicznym, indywidualnym wizerunkiem, współcześnie zaś *stanowi on nie tylko typowy obraz artysty żyjącego w warunkach kapitalistycznego ustroju, ale ponadto zawierający osąd tych warunków*⁹⁰. Jak już stwierdzaliśmy, trudno rozstrzygać, według jakich kryteriów jedne prace podlegały takiej awansującej, pozorowanej egzegezie, inne jej nie dostępowały. Przykładem drugiego typu może być *Portret Jaracza* Stanisława Sikory, potraktowany jako pouczająca antyteza, rzeźba, w której krytyk odnalazł tylko wierną, obojętną ideowo rejestrację fizjonomiczną. Zwróćmy jeszcze uwagę na interpretacje *Lenina* M. Wnuka (ilustr. 16), rzeźby, która była przyczyną kolejnego złamania imperatywu jednogłosowości krytyki i „dyscypliny wśród swoich”⁹¹.

⁸⁹ Ibidem: J. Zanoziński, *Malarstwo portretowe*, s. 38.

⁹⁰ A. Jakimowicz, *Uwagi o kilku rzeźbach*. „PA” 1952, nr 1, s. 57.

⁹¹ J. Sławiński, *Krytyka nowego typu...*, s. 135, 137.

Jakimowicz stwierdzał, że oczekiwana synteza, niejako w zasięgu ręki artysty, jest kwestią obiecującej przyszłości, ale dysproporcje między sumarycznym korpusem i drobiazgowo opracowaną głową odbierają nagrodzonej rzeźbie walor wolno stojącego pomnika. Bogucki z kolei uznał figurę za świetny materiał na pomnik *przemawiający wielkością żywego człowieka*, nie retoryką i tanimi efektami, ale realistyczną syntezą psychiki, akcesoriów i techniki, której niejednorodna faktura była walorem, funkcją nadrzędnej wizji⁹². W recenzji zwraca też uwagę pouczenie udzielone artyście wylamującemu się z kanonu obowiązującego optymizmu; w związku z pracami Franciszka Masiaka (*Stary cieśla i Głowa praczek*) krytyk pytał: *skąd, z jakiego ciemnego zakamarka dzisiejszej rzeczywistości nyciągnął artysta te widma?*⁹³.

Wyposażona we władzę sądenia i kreowania krytyka egzekwowała konsekwentnie swoje prawa. Przykłady ostrzeżeń, wytycznych i pochwał można mnożyć, tym bardziej że, jak powiedziano, swoisty demokratyzm wynikający z wielorakiej misji krytyki, a więc cechy związane z działaniem maszyny panoptycznej nakazywały jej zainteresowanie każdym przejawem plastyczno-ideowej aktywności. Dopiero po czwartej OWP Bohdan Czeszko pisał o popieraniu – jak to nazywał – *cynicznej chaltury*, zgodnie z ideą postępu traktując taką praktykę jak bezpowrotną przeszłość⁹⁴.

Odnotujmy jeszcze jeden zabieg istotny dla systemu dyscyplinarnego, **penalizację** jednej dyscypliny poprzez rzekome sukcesy innej. Jak się okazuje, typowy etos rywalizacji, szlachetnego **współzawodnictwa** w celu osiągania coraz lepszych wyników obejmował także sztukę. W rytualnym podsumowaniu obrad towarzyszącego wystawie zjazdu delegatów ZPAP minister i krytyk prawodawca dyplomatycznie wykorzystał osiągnięcia rzeźby do wykazania ulomności malarstwa. *Lecz w rzeźbie* – dowodził Sokorski – *mamy już wyraźne zjawiska „nowego”*. *Mamy tego rodzaju prace jak rzeźby Wnuka, Pugeta, Pietrowiec i cały szereg innych dzieł, które istotnie są rzeźbami naszej epoki, które nie mieszczą się w żadnej innej epoce, rzeźbami, które są [...] zjawiskiem sztuki realizmu socjalistycznego. Oto przyjeźdźni, dlaczego po kilkudniowej, długotrwałej dyskusji przyznaliśmy w rzeźbie dwie pierwsze nagrody. To nie jest – powtarzam – przypadek, to jest świadome pociągnięcie i w moim najgłębszym przekonaniu słuszne*⁹⁵.

Malarstwo pejzażowe w 1952 roku przynosiło znacznie mniej powodów do optymistycznych rokowań, gdyż – jak uświadamiał Ksawery Piwocki – najczęściej oferowało pokus czystego estetyzmu, doznaniowości, wycinkowości⁹⁶. Ponadto, jak można sądzić, tutaj grzechy formalizmu i estetyzmu nie kwestionowały socrealizmu jako takiego, przeciwnie – ukazywały przykładowie trudności transgresji, walkę starej z nową koncepcją pejzażu, więc tym bardziej należało je artystom wskazać. Od obrazu współczesnego krytyk wymagał przede wszystkim rejestracji przemian w miejskim i wiejskim krajobrazie, odbicia optymizmu realizacji planu sześcioletniego, powojennej odbudowy, industrializacji, kolektywizacji wsi. Jednak kryteria oceny, dokonywanej – przypomnijmy – w sposób addycyjny, destrukuralizujący przedstawienie, stosowane były i tutaj niekonsekwentnie. Nie budziły obiekcji np. pointylistycznie malowane, stołeczne widoki Eugeniusza Arcta, bo spełniały wymagania treściowe, a ponadto potwierdzały jakoby ewolucję od postimpresjonizmu do materialnej konkretności. Ale śląskie pejzaże Rafała Pomorskiego z jednej strony satysfak-

⁹² J. Bogucki, *Unagi o osiągnięciach...*, s. 1.

⁹³ A. Jakimowicz, *Unagi o kilku...*, s. 60.

⁹⁴ B. Czeszko, *Wyponiędź nie wyponiędziana*. „PK” 1954, nr 28, s. 1.

⁹⁵ W. Sokorski, *Zadania współczesnej plastyki. Podsumowanie dyskusji na V Walnym Zjeździe ZPAP*. „PA” 1952, nr 1, s. 9.

⁹⁶ *Malarstwo i rzeźba na II...*: K. Piwocki, *Pejzaż*, s. 45 nn.

cjonowały pomijaniem szczegółów, z drugiej krytyk zarzucił mu, iż *dobrze zarysowaną konstrukcję nie zawsze umie wypełnić dostatecznie czytelnie. W prawdziwie realistycznym obrazie musi być ona wsparta sumienną obserwacją i jasnym określeniem sensu rzeczowego każdej partii pejzażu*⁹⁷.

Krajobraz Teisseyre'a (*W żugrodzie* – ilustr. III) także miał wskazywać postęp realizmu, chociaż nie ujawniał uspołecznionego charakteru gospodarstwa; dodajmy, iż w istocie stanowiął kopię pejzażu Szermentowskiego. Krytyka pracy Teisseyre'a nasuwa jeszcze jedną ogólną, związaną z problemem nadinterpretacji refleksję na temat granic, do jakich decydowano się podejmować grę pozorów. Być może, co potwierdzają analizowane przykłady, zabieg dowartościowania przedstawienia ideową treścią musiał wynikać z woli, potrzeby interpretatora, natomiast próba narzucenia jej tytułem przez artystę mogła wywołać sprzeciw piszącego, a nawet posądzenie o polityczną dywersję. Tytuły bowiem, jak wiadomo, pełniły często funkcję etykiety zastępczej, narracji przesłaniającej nienarracyjny sens⁹⁸. Piwocki programowo pominął w swojej analizie kwestię nazw, bo – jak pisał – często maskowały treść obrazów lub jej brak⁹⁹. Na swój sposób przeciw etykietowaniu protestował Jan Kott: *Jeśli malarz chce nam powiedzieć coś istotnego o polskim pejzażu, jeśli pokazuje nam ten pejzaż i maluje polskie krowy na polskiej łące, to ma swoją głęboką rację. Ale gdy malarz malując krowę na łące pisze, że to nie jest krowa na łące tylko Państwowe Gospodarstwo Rolne albo Spółdzielnia Produkcyjna – to jest to „łżerealizm”, wyłganie się od tematu*¹⁰⁰. Krystyna Czarnocka, która właśnie w pejzażu Teisseyre'a o niewiele mówiącym tytule dostrzegła tematykę pracy i – wzbudzając sprzeciw Piwockiego i Kotta – uspołecznione gospodarstwo, napominała: *Przecież tytuł do czegoś obowiązuje. Przecież autor tytułem sugeruje treść, którą chce wyrazić w swej pracy – ale treść ta musi być pokazana przede wszystkim w samym obrazie i musi być czytelna nawet bez tabliczki, a nie tylko zapowiedziana w tytule*¹⁰¹. Jak się okaże, późniejsze modelowanie kryteriów na dalszych etapach bojów o realizm socjalistyczny, ustępowanie ortodoksji nie zwolniło krytyki od nadinterpretacji i pozorowania. Przeciwnie: dla utrzymania *status quo*, przeświadczenia o własnej skuteczności i celowości, krytyka musiała ową grę kontynuować, przeniosła ją tylko na nieco inną płaszczyznę. Rewizja kryteriów nie oznaczała wszak odwołania metody, bo służyła właśnie jej ocaleniu.

Strategiczny problem postępów metody u najmłodszego pokolenia omawiano osobno na łamach „Po prostu”, jak przystało na profil pisma. Znamienne jest tu kryterium tematyczne, gdyż dwie recenzentki zajęły się obrazami młodych artystów oraz traktującymi o problemach młodzieży. Wniosek musiał być optymistyczny: autorki podkreślały zerwanie z poprzednią deklaratywnością, wskazywały, że większość młodych zajęła zdecydowane, słuszne ideologicznie stanowisko. Za szczególnie dobrze rokujący na przyszłość i wzorcowy dla innych przykład posłużył Fangor, który – jak pisały – w niecałe dwa lata przezwycięzył formalizm i mimo chwilowych niepowodzeń, osiągnął w *Leninie* i *Matce Koreance* dobry rezultat połączenia ideowej treści i realistycznego warsztatu¹⁰². Zgodnie z prawem i władzą krytyki, wskazywały też cechy negatywne, które egzemplifikował obraz Wróblewskiego (*Złot młodziędzy w Berlinie Zachodnim*), drobiazgowo skrytykowany za tani symbolizm, efekciarstwo, błędy w budowie przestrzeni obrazu, a ogólnie za niesłuszne, naturalistyczne ujęcie tematu. Dydaktyzm nagany nie budzi wątpliwości w zestawieniu z pochwałami np.

⁹⁷ Ibidem, s. 49.

⁹⁸ O znaczeniach tytułów w socrealistycznych obrazach pisze W. Włodarczyk, *Jak dobrze namalować...*, s. 121.

⁹⁹ K. Piwocki, *Pejzaż...*, s. 47.

¹⁰⁰ *W Walny Zjazd... Głosy w dyskusji*, Jan Kott, s. 65.

¹⁰¹ *Malarstwo i rzeźba na II...*: K. Czarnocka, *Tematyka pracy...*, s. 30.

¹⁰² E. Grabska, W. Kasińska, *Młodzi na OWP*. „Po prostu” 1952, nr 7, s. 8.

pod adresem Strumilly, u którego te same cechy potraktowano z liberalnym zrozumieniem, bo zrekompensovalo je jakoby jasno określone, ideowo-polityczne stanowisko autora (*Tej broni nie zmniejszy nikt*). Braki warsztatowe zostały też wybaczone Kobzdejowi za szczerzy stosunek do tematu, ujawniony – dodajmy – w idylliczno-agitacyjnej konwencji (*Przed pochodem, Berlin 1951*). Recenzja ukazuje więc dobitnie dysfunkcyjność kryteriów, tym bardziej że rozpatrywany w drugim, tematycznym znaczeniu np. obraz Eibischa (*Łagowskie dziewczęta*) uznano za *przykład bezbronności ideologicznej i klasowej*, a Zofii Lipińskiej (*Dziewczęta oglądają reprodukcje*) za naturalistyczny. Tekst z jednej strony stanowi kolejny przykład swoistej aksjologicznej żonglerki, dowolności w dysponowaniu premiami i naganami, z drugiej wyjątkową nawet wówczas próbę interpretacyjnej gorliwości i dosłowności.

Według uproszczonej wersji doktryny optymistycznie oceniany rozwój sztuki soc musiał napotykać trudności i zagrożenia, wymagał więc korekt i czujności krytyki. Za jedną z przeszkód dalszego postępu Bogucki uznał dosłowne przyjmowanie zasad jako gotowej formuły, zamiast twórczej inspiracji, czego skutkiem miały być *odziedziczona po formalizmie ogólnikowość dekoracyjna* w obrazie zespołu sopockiego, naturalizm, eklektyzm itp. Tak jak skądinąd trafna ocena nie uwzględniała przyczyn konwencjonalnej monotonii, tak i utopijne, i wzajemnie sprzeczne były zachęty do śmiałości, podejmowania twórczego ryzyka, współczesnych środków wyrazu, pod warunkiem, że nie będą ani nowoczesne, ani modernistyczne, bo te oznaczały formalizm¹⁰³. Podobnie załączkowo, tylko jakby mimochodem mogła być zasugerowana fałszywość mitu masowego robotniczego odbiorcy, którym w istocie był krąg aktywistów, teoretyków i działaczy kulturalnych. Pełna demystyfikacja przyczyn *kompleksu poprawności* nie mogła być wówczas dokonana, ponieważ byłaby równoznaczna z negacją polityki kulturalnej, w tym także statusu krytyki.

Lansowany przez nią model nieustającego postępu zaważył na planach kolejnej, trzeciej wystawy ogólnopolskiej; zgodnie z wyznaczonym jej miejscem w porządku zdarzeń krytyka wykonawcza najpierw winna podejmowane poza nią decyzje polityczne przekazywać, także w układzie hierarchicznym, następnie omawiać i korygować realizację oraz stymulować kolejne fakty. Po drugiej OWP i naradzie październikowej w siedzibie Rady Państwa zwołano przed trzecią wystawą Plenum Zarządu Głównego ZPAP, a w jego strukturze, jak wiemy, instytucjonalnie funkcjonowała krytyka. *Opierając się na wytycznych konferencji w Radzie Państwa, winniśmy przedyskutować zagadnienia polityki artystycznej oraz problematykę twórczości i w związku z tym sprawę właściwego ustawienia III Wystawy Ogólnopolskiej. Nasza II Wystawa należała jeszcze do etapu poprzedniego, którego błędy i niedomagania zostały ujawnione na Radzie Państwa*¹⁰⁴ – mówił na plenum Teisseyre, równocześnie reprezentant kilku szczebli transmisji informacji: instytucji i indywidualnej krytyki oraz artystów jako odbiorców decyzji i przyznających się do błędów. *Ustawienia* zdaniem mówcy wymagało jeszcze wiele: formalizm, błędne pojmowanie uogólnienia, które bez dotarcia do istoty zjawisk prowadzi do schematyzmu, deklaratywność, maskowane tytułami niedostatki treści, kopiowanie fotografii, brak zaangażowania, dorywczość pracy plastyków, holdowanie kryteriom, a w rezultacie oportunizm i *zwichnięcie moralności artysty*¹⁰⁵. Pryncypium była jak zawsze prawda, raz toż-

¹⁰³ J. Bogucki, *Kompleks poprawności*. „PA” 1952, nr 2, s. 27-29.

¹⁰⁴ S. Teisseyre, *Aktualne zagadnienia w plastyce w związku z III Ogólnopolską Wystawą* (Referat na Plenum Zarządu Głównego ZPAP). „PA” 1952, nr 4, s. 6. Plenum ZG ZPAP odbyło się 26 czerwca z udziałem wiceministra KiS Sokorskiego i kierownika Wyd. Kultury KC PZPR Pawła Hoffmana (por. wzm. w *Kronice*, „PA” 1952, nr 4, s. 70).

¹⁰⁵ Ibidem, s. 12. Interesujące, jak w toku wypowiedzi Teisseyre’a, wówczas wiceprezesa ZG i rektora PWSSP w Gdańsku, przewodniczącego jury na przyszłej III OWP, zmienia się – odpowiednio do in-

sama z twórczą etyką, przeciwstawiona deklaratywności uczciwość i zaangażowanie, raz odniesiona do formy i treści dzieła zdolność odbicia procesualnej rzeczywistości, antyteza efekciarstwa, wycinkowości, schematyzmu.

Anonsowane przez Teisseyre'a z niższego szczebla krytycznego prawodawstwa poszerzenie granic tematycznych prac na projektowaną wystawę oznaczało znikome tylko uelastycznienie twórczej wolności, bo towarzyszyło mu zastrzeżenie, że chodzi o właściwe podejście do martwej natury i pejzażu, czyli wpisanie w nie treści ideowych. Osobliwie brzmi zatem taka deklaracja liberalizmu: *Treścią wystawy winny stać się wielkie przemiany, osiągnięcia i zdobycze Polskiej Klasy Robotniczej, dnia dzisiejszego i wieloletniej rewolucyjnej walki, jak również cała problematyka przemian dokonujących się w Polsce Ludowej w związku z Planem 6-letnim, walka o pokój i frontem narodowym oraz ruchy narodowe przeszłości [...]. Zakładając tak szerokie ramy treściowe, pozostawiamy możliwość wyboru tematu wszystkim plastynom. Uważamy, że podawanie spisu tematów już na obecnym etapie nie jest konieczne*¹⁰⁶. Modernizacja doktryny i wiązana z nią akceptacja gatunków uznawanych za najnowsze w socrealistycznej hierarchii zbiegła się w czasie z wystawą twórczości francuskich twórców realizmu „społecznego” czy „socjalnego” w Zachęcie, w końcu 1951 roku; przypomnijmy, że już w prologu socrealizmu np. Bogucki wskazywał nawrócenie Fougersona na realizm jako wzorzec dla polskiej awangardy. Dla krytyki wykonawczej wszystkie te decyzje i deklaracje mogły oznaczać pewną modyfikację strategii i poszerzenie pola odniesień, jednak wiadomo, że przedmiotem indywidualnego „sądu piśmiennego”¹⁰⁷ były prace podległe już weryfikacji, poddane najpierw eliminacjom, następnie oceniane przez jury złożone z przedstawicieli władzy, w tym krytyków i plastyków¹⁰⁸, krótko mówiąc funkcjonowała ona w świecie sztuki, którego normy wyznaczał system władzy i polityki.

Zasady selekcji i oceny na wystawach ogólnopolskich wpływały na indywidualną strategię krytyków, tym bardziej że byli nimi często ci sami arbitrzy. Warto zwrócić na nie uwagę także dlatego, że jako teoretyczna wykładnia pozwalają ocenić skalę spodziewanego, nieodwracalnego jakoby rozwoju, osiąganego w dialektycznych zmaganiach. Zdając sprawę z obrad jury trzeciej OWP, przewodniczący Teisseyre informował, że przy ustalaniu kryteriów nadal obowiązywał priorytet wychowawczej i propagandowej – nazywał ją eufemistycznie *mobiliżującą* – funkcji sztuki, zatem o doborze prac decydowały, jak się wyraził, *trzy momenty: ideologiczna treść, temat i forma ukazanego dzieła*¹⁰⁹. Tym, co miało różnić ten etap od poprzednich w rozwoju socrealizmu, była *walka o jakość*, ale – dodawał – rozumiana nie tylko jako wartość estetyczna, lecz głębsze wnikięcie i przekazanie treści ideowych. Ważne było też indywidualne podejście do poszczególnych twórców, a autorom prac odrzuconych delegowani z okręgów obserwatorzy obrad mieli wyjaśniać tego przyczyny. Przypomnijmy, że w związku z wystawą „Młodzież walczy o pokój” w końcu 1950 roku

formacji – perspektywa przekazu: raz z pozycji decydującej władzy, raz samokrytycznego twórcy (twórców), raz krytyka i badacza dziejów dowodzącego historycznych racji.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 14.

¹⁰⁷ Tym określeniem krytyki przez Aleksandra Tyszyńskiego z 1844 roku posłużył się M. Porębski w retrospektywnej książce. M. Porębski, *Krytycy i sztuka...*, s. 5.

¹⁰⁸ W skład jury III OWP wchodził przewodniczący S. Teisseyre, z-cy: M. Bylina, J. Studnicki, J.M. Szanec, M. Wnuk, członkowie: J. Czerwiński, S. Dawski, E. Eibisch, J. Fedkowicz, S. Horno-Popławski, A. Jurkiewicz, A. Kobzdej, J. Krajewski, S. Lorentz, T. Łakomski, M. Majewski, L. Motyka, J. Mroszczak, M. Pietkiewicz, M. Porębski, S. Poznański, J. Puget, S. Samborski [Nacht], O. Siemaszkowa, J. Starzyński, A. Szapocznikow, K. Tomorowicz, J. Trenarowski, J. Wilczek, A. Wiśniewski, W. Wdowicki, A. Vetulani.

¹⁰⁹ *Trzecia Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Wypowiedź Stanisława Teisseyre*. „PK” 1952, nr 14, s. 5.

Irena Mangelowa deklarowała, iż kryteriami podstawowymi selekcji prac były: enigmatyczna prawdziwość, zaawansowanie w pokonywaniu formalizmu i opanowanie realistycznego warsztatu¹¹⁰.

Komparatystyczny model tekstów powystawowych, potwierdzających jakoby widoczny w kolejnych prezentacjach nieunikniony rozwój realizmu, po trzeciej OWP uległ poważnemu, ale chyba programowemu naruszeniu. Nieco przekornie można powiedzieć, że nie tyle twórczość wykazała oczekiwaną przemianę, ile stanowisko krytyki dowodzącej jej braku w twórczości. Joanna Guze, zachowując wprawdzie klasyczny historyczny układ narracji, poczynając od wystawy w 1950 roku, widziała w trzeciej regres, bo wcześniejsze ideowe zaangażowanie twórców teraz zastąpiła troska o jakości artystyczne. Używając znowu właściwego czasom języka, można by powiedzieć, że w dialektycznej walce estetyzmu z ideologią zwyciężył ten pierwszy; spodziewane obarczenie winą za to twórców i krytykę odsunęło z pola widzenia konieczność rewizji samej doktryny. Potwierdza to zresztą podejrzenie o celowe wywołanie wrażenia regresu dla wykazania dialektycznej prawidłowości. Jak po pierwszej wystawie, wróciła kwestia nieadekwatności postimpresjonizmu, przywołana nowymi obrazami Eibischa (*Spójniacy u Lenina*, *Aresztowanie Dzierżyńskiego*, *Krajobraz z Łagową*). Jego postimpresjonistyczna technika tym razem jednak została nie tylko zaakceptowana, ale stała się jeśli nie atutem, to na pewno punktem wyjścia do wykazania dramatu bezsilności dojrzałego artysty, uczciwie zaangażowanego w przemiany i sprawę nowej sztuki, na potrzeby której poświęcił swoją estetykę i warsztat. Autorka wyrażała jednak wątpliwość, czy przypadek Eibischa może stanowić wzór dla młodszej generacji artystów: *W sensie postawy moralnej i artystycznej na pewno. W sensie wyboru, linii kierunkowej – chyba nie*¹¹¹. Jeszcze mniej do celów dydaktycznych nadawał się drugi rozpatrywany *casus* wybitnego i doświadczonego twórcy, Studnickiego, który wzorując się na twórczości Maneta – teraz „kapitalistyczny” wzorzec malarza z Sopotu został nazwany po imieniu – namalował portret *Gogola* na wysokim poziomie estetycznym, ale nieprzekonujący, wyzbyty emocjonalnego zaangażowania, intelektualnie wykalkulowany. W estetyczną manierę zdaniem autorki popadli pozostali malarze grupy sopockiej, a także inni poprzednio rokujący nadzieje i nagradzani: *Zabrakło na tej wystawie dzieł walczących, dzieł, które mogą pobudzić, którym wybacza się kardynalne nieraz błędy, ponieważ widzi się ich przyszły rozwój, ich siłę zapładniającą, ładunek uczuciowy i ideowy, dynamizm. Cóż się stało z Kobzdejem, Strumiłłą, Michałowskim, Fangorem?*¹¹². Dodajmy, iż dramatyczny ton wypowiedzi stanowił tu element strategii dydaktycznej – penalizacji i korekcji – wskazującej jednak perspektywę rozwojową, ostatecznie bowiem chwilowe załamanie uznane zostało za normalny przejaw toczącego się dalej procesu dialektycznego.

Analogiczną konstrukcję, od karcącego lamentu do instruktywnej, warunkowej konsołacji, nadal swoim rozważaniom Marcin Czerwiński. Okazał najpierw zawód, że wyróżniona przez niego grupa nowatorów [sic!], złożona z m.in. malarzy sopockich, Fangora, Kobzdeja i kilku innych artystów zmierzających ku realistycznej syntezie, na trzeciej wystawie pokazała obrazy niewskazujące na chęć skorygowania braków, ale regresywne, niekiedy autonaśladowcze (ilustr. 17, 18). *Wydawało mi się po drugiej ogólnopolskiej wystawie – pisał z goryczą Czerwiński – że zdobycze całej tej grupy – tak dobitnie odcinające się od naturalizmu i od*

¹¹⁰ I. Mangelowa, *Wystawa „Młodzież walczy o pokój” jako etap walki o realizm socjalistyczny*, „PK” 1951, nr 4, s. 2.

¹¹¹ J. Guze, *Refleksje na temat wystawy*, „PK” 1952, nr 16, s. 3.

¹¹² Ibidem, s. 4. Winą Fangora była nieobecność na wystawie; Kobzdej już wówczas nie należał do sopockiego kolektywu, w 1951 roku przeniósł się do warszawskiej ASP.

*formalizmu – utrwala się, staną się osią kryształizacji nowego malarstwa. Sądziłem też, że dalsze wysiłki będą zmierzać do pogłębienia i zróżnicowania treści przez przywołanie subtelniejszych środków, przez doskonalsze studium przedmiotu*¹¹³. O ile postimpresjonistyczne obrazy Eibischa, Rudzkiej-Cybisowej (*Portret* – ilustr. 19) czy Taranczewskiego (*Martwa natura*) nie rokowały nadziei na ewolucję, o tyle prace Studnickiego i Pronaszki (*Portret Solskiego*) wskazywały na osiągnięcie *kolorystycznej jedności*, którą można jeszcze dopełnić przestrzenią przez wymodelowanie brył. Czerwiński, przyznając jednak malarzom starszej generacji przewagę artystyczną, wyraźnie promował wymienionych poprzednio „realistów”, z obowiązku korektora i doradcy skłaniając ich do pogłębienia wyrazu, poprawy koloru, większej logiki formy. Perspektywa nowych salonów realistycznych była jego zdaniem wciąż jeszcze otwarta.

Można odnieść wrażenie, że ówczesnym założeniem krytyki było dowieść, iż dany artystom margines wolności nie został przez nich właściwie wykorzystany, krótko mówiąc, nie zasłużyli na zaufanie władzy, która za pośrednictwem krytyki musi nad niesfornymi wychowankami wciąż sprawować pilną kontrolę. Przypuszczenie, że krytyka została wmanipulowana w doraźne zadanie operacyjne i że – co więcej – zostało ono przez władzę zaplanowane dla wzmożenia ideologicznej ofensywy, potwierdza nie tylko wyjątkowa zgodność sądu indywidualnych recenzentów, ale także treść anonimowych skrótowych komunikatów prasowych, kadłubowych form refleksji. Ilustracją może być artykuł w „Życiu Literackim”, złożony głównie z cytatów z Sokorskiego, wyrażający zawód, jaki sprawiła trzecia OWP, przewidziana jako salon – zatem forma nobilitacji – odmiennie od wcześniejszych, tematycznych. Powtarza się lista nazwisk twórców: malarzy krakowskich, którzy uciekli do bezideowej tematyki portretowej i pejzażu, Fangora spóźnionego z ukończeniem płótna, Kobzdeja i Strumilly, którzy *stanęli gdzieś o krok od maniery* zagrażającej także malarzom sopockim, wreszcie nielicznych zasługujących na wyróżnienie (Studnicki, Pomorski za śląskie pejzaże, Rostkowska za portret Ślężaczki). W zakończeniu obiecująco brzmiała formuła o wykluczeniu wszelkich środków artystycznych poza realistycznymi, jedynymi dla wyrażenia prawdy epoki¹¹⁴. System panoptyczny funkcjonował więc niezmiennie poprzez baczną obserwację, indywidualne i kolektywne/anonimowe piętnowanie niesubordinowanych artystów, wyróżnianie nielicznych wykazujących postępy i dobrą wolę w marszu do socrealistycznej pełni twórczej.

Zasadniczy problem reprezentującej władzę krytyki tkwił chyba w prawie do „rządu dusz”; przez nieustanne perswadowanie artystom potrzeby wewnętrznego zaangażowania, uczuciowego przeżycia obrazu przemawia chęć przekonania, zaszczepienia wiary (równej swojej?) w nieuchronność dziejowych przemian, nieodwołalność Historii. Był to przecież tylko odcinek, na polu plastyki – by użyć znowu repertuarowego zwrotu – szerokiego programu pozyskiwania przez władzę inteligencji, w przypadku której ze względu na jej możliwości oddziaływania nie wystarczyło zwykłe posłuszeństwo. Ów rzekomy regres mógł być też teoretyczną manipulacją na potwierdzenie prawidłowości historycznych procesów, dialektycznego ścierania się przeciwieństw, np. w wersji Bucharinowskiego „prawa równowagi”, zdaniem Leszka Kołakowskiego prymitywnej teorii, zakładającej nieustanne zakłócanie i przywracanie homeostazy¹¹⁵. Sokorski, już wówczas minister, podsumowując po raz kolejny walkę o realizm w latach 1949-51, utwierdzał krytykę w jej misji: *Był to okres wielkich zrywów i wielkich potknięć. Okres typonych błędów wynikających z powierzchownego i dekla-*

¹¹³ M. Czerwiński, *Salon w perspektywie*. „PK” 1952, nr 16, s. 3.

¹¹⁴ III Ogólnopolska Wystawa Plastyki. „ŻL” 1953, nr 1, s. 11.

¹¹⁵ Por.: L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu...*, s. 839.

ratywnego przystosowania się do nowej rzeczywistości, zamiast żarliwego pokochania jej¹¹⁶. W zakończeniu zapowiadał, formułując jednocześnie krytyce wytyczne na etap następny: *Rok nadchodzący, rok ofensywy ideologicznej i w tej dziedzinie [krytyki artystycznej] winien stać się rokiem przełomu. W organizowaniu zaś tego przełomu „Przegląd Artystyczny” musi odegrać niepoślednią rolę*¹¹⁷. Mieczysław Porębski, który jako redaktor naczelny pisma musiał ówczesną wiarę w nieuchronność historycznych procesów łączyć z walką z przeszkodami w drodze do realizmu, także wskazywał na regresywny charakter wystawy w stosunku do poprzednich. Malarzom zarzucał stosowanie wypróbowanych już sposobów i przepisów, które rekonstruował z ironiczną przekorą¹¹⁸. Recepturą na dobry obraz posługiwał się jego zdaniem Studnicki i cała szkoła sopocka, nawet Krajewski w nagrodzonej *Ziemi chłopom*, Mackiewicz, Pomorski i inni, którzy położyli nacisk na strategię, poświęcając jej prawdę rzeczywistości. Na przykładzie prac Kobzdeja i Strumilly wykazywał bezradność artystów wobec historii, bowiem prawda zdaniem Porębskiego to dialektyka, nieustanny proces, którego wizualizacji wymagał od twórców, np. o kompozycji Krajewskiego pisał, że jest ustatedniona, więc nieprawdziwa¹¹⁹. Żądał prawdy przez uogólnienie, zdynamizowanie obrazu dla wyrażenia dialektycznego napięcia, ale zarazem kwestionował ogólnikowość obrazów sopockich, u Krajewskiego i Kobzdeja z kolei niedostateczną argumentację i nadmiar szczegółów, Mackiewiczowi zarzucał brak narracji historycznej w pejzażu, Studnickiemu motywacji psychologicznej w portrecie rosyjskiego pisarza, Eibischowi bezsilność kolorystycznego dywizjonizmu w wyrażaniu słusznej treści. Nie satysfakcjonowały też krytyka nikle postępy rzeźbiarzy, a nieliczne wyjątki, jak *Górnicy* Magdaleny Więcek (ilustr. 20), *Portret lekarki* Franciszka Duszeńki – częściowo udana realizacja przestrzennej grupy – czy projekt fryzu figuralnego Aliny Szapocznikow nie zmieniały ogólnej negatywnej oceny tej dyscypliny, nie tylko na wystawie. Zarzutów można by przytaczać więcej, wyobrażając sobie, jaką powodowały dezorientację, skoro psychologizm, niepożądany sam w sobie, mógł wywołać jeszcze posądzenie o zakazany ekspresjonizm, drobiazgowość i szczegółowość opisu – o naturalizm, a prawda widzenia o przelotność i wycinkowość lub – przeciwnie – statyczność obcą dialektyce.

Mniej dotknięty „ukąszeniem heglowskim” Janusz Bogucki¹²⁰ zdawał się przywiązywać większą wagę do plastycznej formy, ale i jego stanowisko wobec zjawisk artystycznych określała koncepcja wywiedziona z dialektycznej triady. Nie jest zresztą istotne, czy formuła realistycznej syntezy stanowiła dlań doraźny sposób ocalenia artystycznych wartości, na ile zaś dawny uczeń Kowarskiego w warszawskiej ASP dzielił ze Starzyńskim – o czym był już mowa – przekonanie o potrzebie kontynuacji zakorzenionych w tradycji predyspozycji sztuki polskiej, decydujących o jej odrębności. W każdym razie trzecia OWP oznaczała re-

¹¹⁶ W. Sokorski, *Próba oceny i nowe zadania. (Na marginesie wydarzeń w plastyce w roku 1952)*. „PA” 1953, nr 1, s. 9.

¹¹⁷ Ibidem, s. 15.

¹¹⁸ M. Porębski, *Z rozważań nad III Ogólnopolską Wystawą Plastyki*. „PA” 1953, nr 1, s. 21.

¹¹⁹ Ibidem, s. 27.

¹²⁰ Wiadomo, że gdy w 1947 roku jego dalszą pracę w Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków warunkowano wstąpieniem do PZPR, Bogucki odmówił i przeniósł się do Krakowa (<http://www.kopszak.mnw.art.pl/bogucki.html>). W przypadku Porębskiego chodzi o poglądy wyrażane oficjalnie, poprzez kryteria oceny zawarte w jego pismach; jak wyznaje w wywiadzie z Krystyną Czerni – nie podzielał dialektycznego sposobu widzenia rzeczywistości: *Na Hegla to ja byłem immunizowany, bo dość wcześniej przeczytałem Granicę nauki Chwistka [...] [on] odrzucił ten heglowski sposób widzenia i czytania historii jako linearnej, jednokierunkowej, koniecznej ewolucji. A ponieważ bardzo mi odpowiadał Chwistowski racjonalizm i optymizm, więc i to „heglowskie ukąszenie” jakoś mnie ominęło*. Cyt za: K. Czerni, *Nie tylko o sztuce...*, s. 78.

gres socrealizmu także dla Boguckiego, ponieważ jego wcześniejsze nawoływania do zerwania z kompleksem poprawności – jak pisał – twórcy zrealizowali tylko w części dotyczącej skutku czyli koloru, nie zaś przyczyny, ideowo-emocjonalnych sensów¹²¹. I tutaj, jak u Porębskiego, sposobem ekspresji bywał dowcip i ironia, jednak ma się wrażenie, iż służyły one porozumieniu krytyka z artystą ponad literą oficjalnych, wzorowych pouczeń. Pojawia się też motyw twórczej męki, cierpienia gwarantującego osobiste zaangażowanie, którego brak uniemożliwiał wykroczenie np. Studnickiemu poza estetyczny, manetowski kanon. Zupełnie poważnie natomiast brzmi zarzut mistyfikacji i fałszu pod adresem Eibischa, którego Bogucki strofuje za stosowanie zmysłowo-wrażliwej stylistyki do rewolucyjnych treści. Jednak i u tego krytyka łatwiej doszukać się symptomów dezorientacji niż konsekwencji – może poza wskazaniem na niedościgły wzorzec Kowarskiego – skoro np. wyróżnił pozytywnie płótno Krajewskiego na tle *estetyzującej bierności* innych, by mu zaraz zarzucić brak wyobraźni i niedostatek walorów malarskich, czyli imitacyjną faktografię. Tym samym program *nowej w sensie poznawczo-ideowym zasady widzenia i plastycznego rozumienia świata*¹²² wciąż pozostawał intencją i kwestią dalszego rozwoju.

Warto wspomnieć o innym niż dialektyczno-historyczny model krytyki, jakby niezobowiązanej obowiązkiem dowodzenia historycznej konieczności, inaczej więc – na ile było to możliwe w warunkach politycznej kontroli – hierarchizującej wartości. Taka refleksja formułowała nie tyle arbitralne postulaty, ile spostrzeżenia krytyka-mediatora między dziełem a odbiorcą, nastawiona była na funkcję informacyjną. Istniejąc poza centralami krytycznego dyskursu, stanowi przykład starań o zachowanie niezależności nie przez milczenie, ale włączenie się w ramy obowiązującego kanonu dla wskazania innych możliwych interpretacji. Nie trzeba chyba dodawać, że władza dopuszczała takie wyjątki, jeśli mogła je wykorzystać do własnej legitymizacji i propagandy. Mowa tu o wspomnianych artykułach Zbigniewa Herberta, drukowanych pod pseudonimem Stefan Marthà w paksowskim „Dziś i Jutro”. Ogólnie rzecz biorąc, w recenzjach oficjalnych wystaw poeta traktował każdą z nich względnie autonomicznie, a procesy aksjologiczne dotyczące znanych przecież, diskutowanych szeroko prac obejmowały nie ideowe treści, lecz wartości formalne, plastyczne, za co przypisano mu epitet formalisty. Teksty te były ostentacyjnie autorskie, antologiczne, skonstruowane wokół wybranych problemów, np. psychologizmu w portrecie, teatralności w przedstawieniach historycznych, malarstwa pejzażowego czy obrazu grupy sopockiej. W porównaniach autor odwoływał się do „burżuazyjnej” sztuki francuskiej, a nie tylko aprobeowanego realizmu¹²³.

O nasileniu obserwacji i dyscypliny, elementów socrealistycznego systemu edukacyjno-penitencjarnego, zatem realizacji zapowiadanej przez Sokorskiego ofensywy ideologicznej z decydującym udziałem krytyki, świadczy m.in. skierowanie uwagi na wystawy okręgowe (ilustr. IV). Dotąd pozostawały one zwykle w gestii kronik, lokalnej publicystyki, a w 1953 roku ich obszernie recenzje zamieszczała prasa centralna, w tym właśnie PIS-owski „Przegląd Artystyczny”. Wskazuje to na modyfikację strategii, na baczniejszą kontrolę władzy nad plastyką nie tylko przez następne pouczenia z forów rytualnych konferencji i odpraw, jak styczniowa sesja Rady Kultury i Sztuki, czy nawet apel komitetu organizacyjnego

¹²¹ J. Bogucki, *Dwie błędne drogi i ucho igielne*, „PK” 1953, nr 2, s. 6.

¹²² Ibidem.

¹²³ Na temat drugiej OWP: S. Marthà, *Refleksje ponystawowe*, „Dziś i Jutro” 1952, nr 12, s. 8; tenże, *O jednym obrazie*, nr 10, s. 10; o trzeciej OWP: tenże, *Kolory, walory, linie i tematy...*, nr 51-52, s. 12; o życiu kulturalnym Trójmiasta i wystawie akwarel i rysunków członków ZPAP w Sopocie: *Na Wybrzeżu*, „Dziś i Jutro” 1953, nr 5, s. 9.

czwartej OWP do plastyków o podniesienie poziomu realistycznej sztuki¹²⁴. Zacieśnienie kryteriów miało charakteryzować nowy etap walki o realizm, w którym krytyce wyznaczono rolę światła i przewodnika, ale hasła, które określały jej stanowisko wobec aktualnej twórczości, były w zasadzie te same: problem Eibischa czyli zapobieganie obrazowaniu słusznego tematu metodą postimpresjonistyczną, wciąż aktualne zagrożenie naturalizmem, *straszak kapizmu* odżywający jakoby w metodach akademickiego nauczania¹²⁵. Przypomnijmy tylko, że Foucaultowski panoptyzm ułatwia sprawowanie władzy poprzez nadzór w każdym miejscu scentralizowanego układu, a także obserwację, interwencję, prewencję¹²⁶. Wystawy okręgowe miały sprawdzać stan przygotowań do czwartej OWP, której z góry wyznaczono zadanie potwierdzenia dialektyki walki o realizm do nieuchronnego zwycięstwa. Należało więc w porę zdyscyplinować twórców, wskazać błędy i niedociągnięcia, nieraz do absurdu doprowadzając szczegółowe uwagi techniczne i tematyczne. Drobiazgowa kontrola objęła np. poznańską wystawę rysunku, na której recenzentka z obawą odkrywała słabość niewielu prac tematycznych i przewagę studiów i pejzaży, a te wszak nie mogłyby wypełnić w całości wystawy ogólnopolskiej. Wanda Kasińska „poprawiała” więc rysunki ze scenami pracy, badając relacje człowieka do maszyny, poszukiwała wad i zalet w scenach o treści politycznej, np. *Ciekawą pracą jest rysunek Zbigniewa Kaji „Przed Manifestacją”. Pełne wyrazu, zdecydowane twarze i mocne ręce trzymające transparent przekonywują nas o nieustęplivej sile tych ludzi*¹²⁷. Dodajmy gwoździ ścisłości, iż była to bardziej ekspresjonistyczna niż realistyczna kompozycja z dużych kontrastowych płaszczyzn czerni i bieli, z grubym, upraszczającym konturem. Wyjątek kilku portretów (np. *Marchlewskiego* Andrzeja Matyszewskiego), świadczących jakoby o pewnym postępie w przyswajaniu przez artystów realistycznego warsztatu, mógł zapewnić tylko namiastkę pełnej satysfakcji.

Ta sama autorka w recenzji z wystawy okręgowej we Wrocławiu karcila malarzy za treściową i techniczną, tj. postimpresjonistyczną monotonię, ucieczkę od kompozycji problemowych w tematykę zastępczą, ganiła metodę, np. Marii Dawskiej realizację pracy (*Wjście do Pokoju*) bez uprzednich studiów i szkiców, Stanisława Dawskiego za scenę radosnej chwili wykonania planu z postaciami smętnych, kanciastych, szkicowo namalowanych robotników, Gepperta za brak typowości i wycinkowość obrazów historycznych, a nielicznych rzeźbiarzy za niezasadną monumentalizację i pompatyczność¹²⁸. Tylko dziedzina sztuki dekoracyjnej (m.in. projekty A. Szumińskiej) na wrocławskiej wystawie zasługiwała na uznanie recenzentki.

Odpolitycznienie i dystans do aktualnych problemów kraju zarzucała Janina Wiercińska uczestnikom okręgowej wystawy w Katowicach (już wówczas Stalinogród). Przewaga pejzażu, znikomość prac tematycznych o górniczej pracy i śląskiej specyfice miały wynikać zarówno z postawy twórców, jak i zaniedbań mecenatu lokalnych władz. Wśród ocen szczegółowych także zwracają uwagę sprzeczności i dysproporcje między detalicznością korekt a patosem opisu odczuć, jak w związku z litograficznym portretem Chińczyka

¹²⁴ *Przed IV Ogólnopolską Wystawą Plastyki*. „PA” 1954, nr 2, s. 73-74.

¹²⁵ W. Sokorski, *Z aktualnych zagadnień polskiej plastyki*. „PK” 1953, nr 1, s. 1, 3; por.: *III Wystawa Ogólnopolska. Dyskusja w „Zachęcie” i wnioski z dyskusji*, ibidem, s. 2; W. Sokorski, *O dalszy rozwój sztuki polskiej*. „NK” 1953, nr 6, s. 1, 5.

¹²⁶ M. Foucault, *Panoptyzm*, [w:] tenże, *Nadzorować i karać...*, s. 235 nn.

¹²⁷ W. Kasińska, *Wystawa okręgowa grafiki w Poznaniu*. „PA” 1953, nr 3, s. 61.

¹²⁸ Np.: *Całkowitym chyba nieporozumieniem jest „Projekt rzeźby pomnikowej” Jadwigi Skomorowskiej, przedstawiającej ubraną w dziewiętnastowieczny strój kobietę, nspierającą się na trzymany przed sobą monumentalnych obcęgach*. W. Kasińska, *Wystawa okręgowa we Wrocławiu*. „PA” 1953, nr 3, s. 55.

(M. Malina, *Pak-Den-Ai*): *chwyta za serce, choć ciąży na nim schematyzm, dążenie do pewnego skrótu, są błędy w rysunku stóp i rąk, operowaniu światłocieniem – te braki jednak musimy artyście wybaczyć, gdyż podszedł do tematu w sposób głęboko uczuciowy i przemyślany*¹²⁹. Gabriela Obremba została pochwalona za odejście od szablonu krajobrazu przemysłowego na korzyść pierwszoplanowych ludzi, ale recenzentka zarzuciła jej uniformizację tytułowych robotników w jednym z rysunków. Inny wystawca otrzymał ostrą reprimendę za dwulicowość, tj. tworzenie zaangażowanych prac na ogólnopolskie wystawy, a nieoficjalnie burżuazyjnych, antyhumanistycznych fantazji (Stanisław Gawron *Wróżka*). Znamienne są np. napomnienia kolejnego artysty, że ewokuje atmosferę izolacji i cierpiętnictwa w miejsce obowiązującego heroizmu (Zdzisław Lachur, rysunki z cyklu *Getto*).

Podobne pouczenia Henryk Anders w recenzji z wystawy okręgowej w Łodzi dawał autorowi, którego praca tragiczną ekspresją może wpłynąć niszcząco na morale widza (Z. Sikorski, *Zestanie Komunardów*). Twórca – wychowawca narodu musiał więc sam najpierw przejść ideologiczną edukację czujnego specjalisty, tłumaczącego: *Dla bojowników o wolność proletariatu, którzy ponieśli porażkę, ale świadomi są praw rządzących historią, typowym będzie romantyczny optymizm, wiara w przyszłe zwycięstwo rewolucji*¹³⁰. Szczegółowe uwagi na temat kompozycji, kolorystyki, treści potwierdzały władzę krytyka rozstrzygającego, co dobre, słusze lub błędne i fałszywe, choć odnosi się wrażenie, że autor zawikłaniem sensu zdań, ich wieloznacznością i efektowną, acz pozbawioną logiki grą językową bardziej eksponował walory własnego warsztatu niż opisywanych prac¹³¹.

Charakterystyczna dla nadzorczego systemu sockrytyki i zarazem wyjątkowa jest „Rozmowa o szkole sopockiej”, rodzaj recenzji z VIII wystawy Okręgu Gdańskiego ZPAP, skonstruowana w formie dialogu. Prowadzi go para anonimowych, stypizowanych krytyków – on i ona – dyskutująca przed konkretnymi eksponatami o estetyzmie, formalizmie, nagannej recepcie na realizm i istocie wolności twórczej, polegającej jakoby na wyrwaniu się z *niewoli myślenia malarzkiego traktowanego jako „rzecz plastyczna sama w sobie”*¹³². W istocie jednogłośnie co do pryncypiów dysputa o dydaktycznym i socjotechnicznym *gendre* zawiera przede wszystkim korekty i pouczenia i jest przewrotną próbą przewartościowania pojęcia szkoły sopockiej, zakładając bowiem znowu odwrócony porządek rzeczy, tzn. ustalenie cech dla funkcjonującej, a właściwie wykreowanej przez krytykę nazwy, której przydano znaczenie negatywnej dystynkcji. Rozmówcy, apelując do odpowiedzialności i ambicji artystów, chcą spowodować, aby pojęcie szkoły sopockiej kojarzyło się z prawdziwym malarstwem realizmu socjalistycznego. Dialog, oprócz tego, iż jest efektem pewnej gry, rodzajem wyzwania rzuconego przez krytykę znaczącej grupie twórców, cennemu sojusznikowi – jak pisze Wojciech Włodarczyk¹³³ – niejako skupia wskazywane już pojedynczo wyróżni-

¹²⁹ J. Wiercińska, *Wystawa okręgowa grafiki w Stalinogrodzie*. „PA” 1953, nr 3, s. 49.

¹³⁰ H. Anders, *VIII doroczna wystawa ZPAP w Łodzi*. „PA” 1953, nr 3, s. 46.

¹³¹ O trzech pejzażach Mackiewicza pisze: *Artysta jest daleki od skrajności, nie pociąga go ani typizacja [...] ani skrajny iluzjonizm pragnący policzyć liście na drzewach. Podstawę ideologiczną zaznacza dobór tematu [pejzaży – E.K.]. Ostrość widzenia pozwala artyście na przeprowadzenie selekcji motywów już w fazie obserwacji, kompozycje dyktuje bezpośrednie wrażenie. Rejestrowane są tylko fakty [...] – ocenę i wnioski [...] pozostawia się widzowi. W konsekwencji zamiast sprecyzowanej, syntetycznej myśli ogólnej przy bardziej złożonych zjawiskach odbiorca otrzymuje do przeanalizowania mnóstwo elementów. Niedostatek ten [...] nadrabia artysta mistrzowskim opanowaniem techniki*. Ibidem, s. 47. Podobnie zawikłana jest opowieść o pejzażu Jaeschkego (*Most na Pilicy*).

¹³² E. Grabska, R. Zimand, *Rozmowa o „szkole sopockiej” (na marginesie malarstwa na VIII wystawie okręgu gdańskiego ZPAP)*. „PA” 1953, nr 4, s. 34.

¹³³ W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod...*, [przedruk:] http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_katalog_socrealistyczny_epizod..., s. 7.

ki ówczesnej krytyki. Jest nim np. rozbieżność między żądaniem prymatu treści a drobiazgowością analizy formalnej, związana z tym addycyjność opisu, autonomizacja albo lepiej atomizacja elementów przedstawienia. Typowe jest wymaganie uczuciowego zaangażowania jako warunku prawdy artystycznej, z założeniem, że realizm socjalistyczny to metoda naukowa, a więc racjonalna, wreszcie swoisty, starannie dozowany i interesowny demokratyzm krytyki, zajmującej się zarówno arystokracją, jak i artystycznym proletariatem, w tym przypadku obok np. Studnickiego, Śramkiewicza czy Wnukowej całą grupą malarzkiej młodzieży.

Pozornie innego zdania o szkole sopockiej na podstawie wystawy okręgowej był Bogucki. Próby przewartościowania dokonywał nie, jak poprzedni „rozmówcy” przez wybieg zakwestionowania szkoły, ale przez wskazanie jej cech charakterystycznych w ramach formuły określanej mianem socestetyzmu, demaskowanej na fali – jak powiedzieliśmy – programowego, instrumentalnego, chwilowego pesymizmu w ocenie postępów metody¹³⁴. Socestetyzm autor nazywał *schorzeniem polegającym na bezpośrednim, mechanicznym kombinowaniu farb z założeniami ideowo-tematowymi*¹³⁵; jego sopocką odmianę miało cechować połączenie maniery postkolorystycznej z ogólnikową charakterystyką, tektoniki obrazu z sumaryczną, nasyconą plamą barwną. Różnice między tą negatywnie ocenianą taktyką a postulowaną realistyczną syntezą są trudne do określenia, najprawdopodobniej tkwić miały w niedostatku ideowej pasji, w chłodnym reżyserowaniu tematu bez wnikania w dialektykę zjawisk. Zarzut dodatkowy to brak problematyki marynistycznej, zapewne pejzaże z Gniewa, Chmielna, Żukowa, widoki jezior i pracy rybaków nie zaspokajały potrzeby rodzimości, dość zresztą niekonsekwentnej w kontekście nalegań o wielką, humanistyczną i uniwersalistyczną tematykę, uogólnienie i realistyczną syntezę.

Przy okazji wystawy okręgu warszawskiego w lipcu 1953 roku Armand Vetulani, zgańwszy autorów prac *nieudolnych i zohydźających świat i człowieka*, ostrożnie pochwaliwszy kilku grafików, Kobzdeję oraz *nowe indywidualności* – Oberländera i *wybitnie uzdolnionego* Celnikiera, stwierdzał: *Trudno po obejrzeniu wystawy wyciągnąć optymistyczne wnioski, jakkolwiek do tej pory mimo wszystkich grzecznych „ale”, każdą wystawę klasyfikowano jako niewątpliwie osiągnięcie i znaczny krok naprzód. Ostatnia wystawa świadczy, że niewiele się zmieniło w naszej plastyce od chwili wystawy okręgowej sprzed dwu lat i od II Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki sprzed półtora roku*¹³⁶. Standardowe zarzuty jako oręż w zmaganiach o socrealizm – schematyzm i formalizm, holdowanie sztuce francuskiej, warsztatowa niesprawność lub niedbałość – oraz programowy pesymizm, uprawomocniający wzmożenie ofensywy ideologicznej, wpisywałyby recenzję Vetulaniego w ogólny schemat ówczesnego dyskursu. Przelamała go jednak reakcja, jaką był artykuł Marcina Czerwińskiego, nawiązujący – tak jak tekst Joanny Guze – do wypowiedzi Porębskiego przy okazji trzeciej OWP¹³⁷. Czerwiński sprzeciwił się po pierwsze lansowanym dotąd kryteriom, w których właśnie widział efekt naturalistycznego myślenia krytyków, bronił prawa artystów do kreacji samodzielnej wbrew zasadzie fotografiizmu, do wyrażania w sposób umowny i metaforyczny. Po drugie, wprawdzie nie wprost, wskazał absurdalność jednej z podstaw socrealistycznego paradygmatu, ponieważ realistyczną syntezę o współczesnej treści dostrzegł, niejako na przekór jej idei, w obrazach spoza faworyzowanego gatunku politycznej, w tym historycznej fabuły, stanowiącej naj-

¹³⁴ J. Bogucki, *O złej roli malarstwa sztalugowego*. „PK” 1953, nr 35.

¹³⁵ Tenże, *Rozmyślenia sopockie*. „PK” 1953, nr 41, s. 1.

¹³⁶ A. Vetulani, *Wystawa, która nie jest osiągnięciem*. „PK” 1953, nr 31, s. 3.

¹³⁷ Chodzi o wspomniany już w poprzedniej części tekst J. Guze, *O działaniu, prawdzie i sposobach malarzskich*. „PK” 1953, nr 32, s. 7.

częściej – jak uznawał – przedmiot spekulacji i krytycznych nadużyć. *Czy to jest traf* – pytał krytyk – *że tematyka tych obrazów jest nieepicka, że nie są to sceny figuralne o treści historycznej, że wielu może się ta tematyka wydawać marginesowa? Myślę, że to nie przypadek, że wokół tematów epickich utrzymuje się szczególnie zła atmosfera*¹³⁸. Ten epizod z dziejów krytyki poświadcza wspomniane już, niezbyt konsekwentne przestrzeganie imperatywu jednomysłności, ale – dodajmy – spory o szczegóły nie podważały dogmatu metody, a mogły stanowić deklarację przykładowej żarliwości, którą krytyka winna zarażać obojętnych jeszcze twórców.

Wzmoczenie nadzoru w ramach ideologicznej ofensywy *anno* 1953 poświadczają artykuły w „Przeglądzie Artystycznym” poświęcone innym lokalnym, w tym „odzyskanym” ośrodkom, jak Zakopane, Szczecin, Bydgoszcz¹³⁹. Powtarza się w tych recenzjach schemat utyskiwania na neutralną tematykę, wskazywanie braków warsztatowych nielicznych prac o słusznej treści, szczegółowe sugestie rozwiązań kompozycyjnych¹⁴⁰. Zacieśnienie nadzoru w związku ze szczególną rolą, jaką wyznaczono kolejnej wystawie ogólnopolskiej, potwierdzają nie tylko przeglądy szkiców koncepcyjnych zorganizowane w okęgach ZPAP, ale i relacja z tej akcji w najważniejszym branżowym piśmie. Jej intencje ujawnia np. zdanie sprawozdawcy: *Spora ilość szkiców wskazywała jeszcze stare błędy, lecz poddanie ich szczegółowej i ostrej często dyskusji w tym pierwszym stadium pracy pozwala przypuszczać, że na IV Ogólnopolskiej Wystawie będą należeć do rzadkości obrazy, w których realizm socjalistyczny wyrazi się jedynie deklaratywnym tytułem*¹⁴¹.

Szczególne zainteresowanie krytyki ogólnopolskiej wystawą okregową w 1953 roku w Sopotie, świadcząc o awansie nowego ośrodka zasłużonym udziałem i sukcesami w krajowych wystawach, potwierdza poszukiwania przez władzę i podległą jej krytykę szansy socrealizmu w obszarach mniej początkowo eksploatowanych w ideologicznej kampanii. W znaczeniu geograficznym takim rejonem było właśnie środowisko gdańskie, skupione wokół PWSSP, niezbyt ściśle nazywane sopockim, aspirujące do rangi równej Warszawie i Krakowowi, wspierane w akademickich ambicjach pozycją jej ówczesnego rektora Teisseyre’a w strukturach ogólnopolskich (ZPAP, Rada KiS). Było ono tym podatniejsze na ideologiczno-artystyczne formowanie, że pozbawione miejscowej tradycji awangardowej czy modernistycznej, jaką miały Kraków, Warszawa lub Łódź, i w pewnym sensie swój awans zawdzięczało ono socrealizmowi. Ze szkołą sopocką wiąza się także problemowe czy tematyczne aspekty omawianej reorientacji socrealizmu, bo poza aktywnością na wystawach ogólnopolskich Studniccy, Żuławscy, Wnukowa, Strzalecki czy Wodyński, związani z modernistyczną okolo kolorystyczną tradycją, kontynuowali jej zasadniczą linię, maskując obojętność dla tematu – co zarzucali im Porębski i Bogucki – m.in. urealnieniem, skonkretyzowaniem pejzażu lub wzbogaceniem go o figuralno-narracyjny sztafaż. Tę taktykę przejęli ich uczniowie, np. wskazani w „Rozmowie” Roman Usarewicz, Mieczysław Baryłko, Eleonora Jagaciak, Władysław Jackiewicz (ilustr. V), Bohdan Borowski, Rajmund Pietkiewicz; uprawiali ją też starsi malarze spoza kadry uczelni, ale kojarzeni z Sopotem

¹³⁸ M. Czerwiński, *O sposobach wyrażania słusznych treści i o obrazach na warszawskiej wystawie okregowej*. „PA” 1953, nr 4, s. 31. Autor wyróżnił m.in. *Portret Czeszki Celnikiera*, pejzaże Tomorowicza i Mierzejewskiego.

¹³⁹ A. Prokop, *Wystawa okregowa w Bydgoszczy*. E. Grabska, A. Wallis, *Wystawa okregowa w Szczecinie*, W.W.T., *Wystawa plastyki w Zakopanem*. „PA” 1953, nr 3.

¹⁴⁰ Np.: *Czy nie udałoby się osiągnąć pełniejszej charakterystyki takiego np. „Brygadzysty”, pokazując go przy warsztacie pracy, w ogniu walki o wykonanie planu*. A. Prokop, *Wystawa okregowa...*, s. 56.

¹⁴¹ J. Świdziński, *Unagi w związku z przeglądem szkiców koncepcyjnych na IV Ogólnopolską Wystawę Plastyki*. „PA” 1953, nr 4, s. 64.

orientacją artystyczną i sukcesami na OWP¹⁴². Większa tolerancja dla pejzażu, portretu i martwej natury, syndrom pewnej kapitulacji i odchodzenia władzy od ostrego kursu oficjalnie nazywanego walką o jakość przed trzecią OWP mogły się też wiązać z utrzymaniem dla socrealizmu zdobyczy, jaką było wybrzeżowe środowisko, przez krytykę homogenizowane i propagandowo przeszacowywane, niemniej rozwojowe¹⁴³. Z jego aktywnością łączy się też drugi kierunek poszukiwań wyjścia z impasu i kryzysu jakości, tj. powiązanie sztuk czystych z użytkowymi i ściślejsza współpraca malarstwa i rzeźby z architekturą. Do tego zagadnienia wrócimy w dalszej części niniejszego rozdziału, tu dodajmy tylko, iż artyści sopockiej PWSSP, od 1953 roku zaangażowani w odbudowę i renowację Gdańska, byli też udziałowcami w przedsięwzięciach architektonicznych innych miast. Żuławska projektowała i kierowała zespołem wykonującym plafony podcieni na placu Konstytucji w pomnikowej dla polskiego socrealizmu Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, a Studniccy i Żuławscy weszli w skład „kolektywu” powołanego dla realizacji plac plastycznych na Rynku Starego Miasta w Warszawie, za które otrzymali zbiorową nagrodę państwową za rok 1953. Możliwość przesunięcia krytycznej uwagi na realizacje monumentalne stanowiła dla krytyki wielowymiarową szansę, z której skwapliwie skorzystała.

Zainteresowanie obszarami mniej dotąd uległymi politycznej inspekcji mogło być zarówno symptomem modernizacji kryteriów (nie tylko ze względu na zmianę politycznych kontekstów w 1953 roku, ale i koniecznej wobec znikomych rezultatów sztywnego sterowania kulturą), jak i przeciwnie – wzmożenia ideologicznej ofensywy i zacieśniania panoptyzmu. Poświadczają to np. rozważania Andrzeja Banacha o zadaniach współczesnego portretu, nie tyle nawet wykraczające poza formułę recenzji (wystawy portretu w Krakowie urządzonej przez ZPAP), ile w ogóle niespełniające standardów tradycyjnego komentarza bieżącej wystawy, reprezentujące krytykę „nowego typu”¹⁴⁴. Zawierają bowiem zbiór przykładów i przepisów na wizerunek o poznawczej roli wobec dialektycznej rzeczywistości, według podziału malarskich usiłowań na słuszne i niesłuszne. Autor wskazuje na znaczenie narracji, symbolikę ubioru, tła, wreszcie problematykę ramy; można tu nieco przekornie mówić o socrealistycznej antycypacji Derridańskiego *parergonu*¹⁴⁵. Tekst Banacha szerzej włącza plastykę do dyskusji – tak istotnej w ówczesnej literaturze czy filmie¹⁴⁶ – nad problemem współczesnego bohatera i spełnieniem postulatu typowości; dotyczy wszak przedstawień pozornie dlań nieodpowiednich, zindywidualizowanych i statycznych, nienadających się do literalnego ujawniania uniwersalnej prawdy procesów historycznych. Kompromis między dwiema sprzecznymi wskazanymi tu powinnościami portretu, tj. z jednej strony wizualizacją biografii, z drugiej typizacją modelu, był właściwie żądaniem zwalczą-

¹⁴² Michałowski, Kasprowicz, Śramkiewicz, Kałędkiewicz, później zresztą związani z szerokim nurtem realizmu reprezentowanego przez Grupę Malarzy Realistów, utworzoną przez Krajewskich.

¹⁴³ Świadczy o tym np. „desant” jesienią 1953 roku grupy absolwentów gdańskiej PWSSP, tj. osiedlenie się w Szczecinie dla zasilenia miejscowego środowiska plastycznego; por. m.in.: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku*, red. J. Wnukowa. Gdańsk 1965; J. Najdowa, *Szczecińska sztuka współczesna. „Grupa Sopotka” z perspektywy czterdziestu lat*. „Materiały Zachodniopomorskie” t. XXXVIII, 1992.

¹⁴⁴ A. Banach, *Zganienia współczesnego portretu*. „PK” 1953, nr 34, s. 3.

¹⁴⁵ Por. m.in. G. Dziamski, *Dekonstrukcja nowoczesnej estetyki (Derrida)*, [w:] tenże, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*. Poznań 1996, s. 145 nn.

¹⁴⁶ O problemie bohatera pozytywnego w literaturze socrealistycznej por. m.in.: E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*, s. 105 nn.; D. Tubielewicz Mattson, *Recepta na ułomność świata...*, s. 105 nn.; W. Tomasik, *Słowo o socrealizmie*. Bydgoszcz 1991, s. 210 nn.

nego schematyzmu i idealizacji. Paradoksalnie, przypadki wymknięcia się konwencji nawet po latach oceniane są jako nieliczne osiągnięcia socrealizmu, np. portrety pędzla Rudzkiej-Cybis, Pronaszki czy Studnickiego¹⁴⁷.

Wystawa na 10-lecie Ludowego Wojska Polskiego także nie przyniosła oczekiwanych przez krytykę efektów, zwłaszcza wielkich dziejowych narracji. *Dla nas odtwarzanie historii, przede wszystkim dnia dzisiejszego* – pisał Ryszard Stanisławski – *ma [...] podstawowe znaczenie*¹⁴⁸. Wyróżnił jednak obraz o zdecydowanej przewadze pejzażu nad ideową treścią, zawartą bardziej w tytule *Saperzy nad Wisłą* niż w kompozycji figuralnej na dalszym planie, a organiczne powiązanie akcji z krajobrazem było podstawą oceny. Dużo niższą – co też znamienne – ocenę otrzymała scena Krajewskiej (*Pierwsze posiedzenie KRN*) za naturalizm, sztuczność, błędy rysunkowe. Wyróżnienie pracy autorstwa gdańskich malarzy, Borowskiego i Jackiewicza, można wiązać ze wskazaną polityką wobec szkoły sopockiej, a zarażem z innym, niejako bardziej oczywistym obszarem krytycznej uwagi, tj. twórczością młodych. Symptomatyczny z wielu względów jest zamieszczony w „Przeglądzie Artystycznym” na początku 1954 roku tekst Elżbiety Grabskiej o wystawie plastyków szczecińskich, w większości absolwentów sopockiej uczelni. Wcześniej srogi sędzia wybrzeżowych artystów, a wkrótce współorganizatorka arsenalowej secesji, wyniosła do rangi krajowej wystawę debiutantów, w miejscu „odzyskanym”, na krańcu głównego „frontu” kulturalnego. W dodatku pokaz złożony był głównie ze szkiców, rysunków i projektów; brak ideowych, zaangażowanych kompozycji autorka tłumaczyła roboczym i pionierskim charakterem prezentacji¹⁴⁹. Kryteria oceny prac szczecinian są nie tylko formalne, jak: światło, perspektywa i sugestywność w rysunkach oraz kompozycja i kolor, bez względu na to, czy jest to szkic do zespołowych *Dożynek*, martwa natura, czy portret, ale autorka z wyraźną satysfakcją analizuje *szlachetny zestaw kolorów*, nastrojowość, świadome malarskie *upożowanie*. Wychowankowie szkoły sopockiej, nie inni z pewnością od pozostałych, tu otrzymali mandat tolerancji jako sukcesorzy najcenniejszych zdaniem Grabskiej cech rodzimego środowiska, tj. twórczej pasji, *solidnych studiów* i odwagi¹⁵⁰.

Ogłoszenie nowelizacji polityki kulturalnej, wydane ze szczytów krytyki prawodawczej przez Włodzimierza Sokorskiego na XI sesji Rady Kultury i Sztuki w kwietniu 1954 roku, stanowiło dla krytyki wykonawczej dość niejasną wykładnię. Stwierdzenie ministra, iż taktyka *etapowa* była nie zawsze właściwie adresowana, oznaczało utrzymanie progresywnej koncepcji socrealizmu i nakaz selektywnego jej stosowania. Udzielone artystom pozwolenie na eksperymenty i indywidualizm oraz uznanie znaczenia formy dla ekspresji nawet najbardziej zaangażowanej treści, ograniczone było aksjomatem obiektywnej prawdy decydującej o wyborze z rzeczywistości oraz obowiązkiem sprzyjania linii politycznej; przekroczenie dopuszczalnej granicy eksperymentu – mówił minister – cechuje postawę wroga¹⁵¹. Niejasne pozostawało też, czy przyjęcie impresjonizmu za konieczny etap historycznego rozwoju oznacza tolerancję dla jego spuścizny we współczesnej twórczości, czemu np. przeciwstawiał się Krajewski¹⁵². Jan Kott, wzywając do rozwagi zarówno w wykluczaniu, jak i nagradzaniu – np. słabych prac Krajewskiego – potępił ataki na Eibischa po prze-

¹⁴⁷ Por. m.in. K. Czerni, *Nie tylko o sztuce...*, s. 80 nn.

¹⁴⁸ R. Stanisławski, *10 lat LWP w plastyce*. „PA” 1954, nr 6, s. 15.

¹⁴⁹ E. Grabska, *Wystawa młodych plastyków w Szczecinie*. „PA” 1954, nr 2, s. 60-65.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 65.

¹⁵¹ W. Sokorski, *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*. „PK” 1954, nr 16, s. 1-2; por.: tenże, *Wypowiedź na zakończenie obrad*, ibidem, s. 8.

¹⁵² J. Krajewski, *...abyśmy pokonując dawne błędy nie wpadli z kolei w nowe*, ibidem, s. 3.

ciej wystawie¹⁵³. Problem ostatecznie rozstrzygnął oczywiście Sokorski, gdy w podsumowaniu obrad sesji przyznał artyście moralne prawo do własnego sposobu wypowiedzi słusznych treści, ale był to precedens, nie zmieniał ogólnego kursu krytyki, tym bardziej że – jak mówił urzędnik – przesunięcie na indywidualnego twórcę punktu ciężkości w walce o realizm socjalistyczny nie dowodzi rezygnacji partii z jej dyrektywnych i kontrolnych ambicji¹⁵⁴. Jest być może znamienne, że w sprawie plastyki na zjeździe oprócz Starzyńskiego – o czym będzie mowa poniżej – głos zabierali krytycy literaccy i pisarze¹⁵⁵, a przede wszystkim sami plastycy. W. Fangor, krytykując dotychczasowe wystawy, nazywał je antykwariatami nieinspirującymi ambicji i rywalizacji, a z perspektywy własnego doświadczenia plakacisty wskazywał przydatność formalistycznych praktyk w sztuce propagandowej¹⁵⁶. Wnukowa dyplomatycznie postulowała właściwy podział ról w organizacji życia plastycznego, upominała się o pozostawienie odpowiedzialności za sztukę artystom i krytykom¹⁵⁷.

Skoro jednym ze stałych zadań sockrytyki było dowodzenie dialektycznego rozwoju polskiej plastyki, czwarta OWP, w dodatku jubileuszowa, musiała potwierdzać progresywną koncepcję, według której postęp wylania się z przewycięzania wrogich, przeciwnych tendencji. Już rzekome zaostrzenie kryteriów miało być osiągnięciem, bo – jak pisał Porębski – od lepszej sztuki więcej się wymaga, choć paradoksalnie doszło do tego na skutek zagrożeń schematyzmem, deklaratywnością i naturalizmem, ujawnionych na poprzedniej wystawie¹⁵⁸. Wydaje się, iż w istocie chodziło nie tylko o potwierdzenie dialektycznego schematu, ale o zmianę strategii interpretacyjnej w sytuacji odgórnie zmodyfikowanej, choć nadal nieprecyzyjnej formuły sztuki, aby mimo w rzeczywistości złagodzonych probierzy wykazać postęp. Wystawa dawała krytyce dwie możliwości: poszukiwanie nowych wartości w sztuce młodych, a więc wykorzystanie jako prorealistycznego argumentu naturalnej pokoleniowej zmiany, oraz wskazanie potencji rozwojowych w – jak się zdawało – niereformowalnym, a dominującym malarstwie kolorystycznym. Dodajmy, że rezygnacja z kolorystów mogłaby oznaczać fiasko doktryny i pustkę w salach wystawowych.

Pierwszą możliwość Porębski uwzględnił nawet dosłownie, w recenzji o obligatoryjnie optymistycznym tytule, dając pierwszeństwo analizie prac młodych twórców: obrazów Tomasza Gleba (*Wędrowcy*), Andrzeja Strumilly (*Nasza ziemia*, ilustr. 21), cyklu graficznego Waleriana Borowczyka (*Nowa Huta*). Ostentacyjną, jak się zdaje, literalną realizację zaleceń (np. Boguckiego) w płótnie Gleba krytyk uznał za słuszne nawiązanie do Kowarskiego; obraz Strumilly odczytał jako metaforę współczesności poprzez wizję losu rodziny osiedleńców, a w epizodach z litografii Borowczyka *konkretnie uogólnienie*, odkrywczo ujęty powszedni patos socjalistycznej budowy. Dla badacza kryterium najważniejszym stał się bowiem teraz program działania, którego egzemplifikacją miały być w większości prace młodych twórców. Na *zebraniu* Wróblewskiego, *Gospodynię domową* Maliny (ilustr. 22), obrazy młodszych sopocian i szczecinian, cykle graficzne Tarasina, Oberländera, rzeźby np. Aliny

¹⁵³ J. Kott, *O odwadze i szczerości przekonani artystycznych*, ibidem, s. 5.

¹⁵⁴ W. Sokorski, *Wypowiedź na zakończenie obrad*, ibidem, s. 8.

¹⁵⁵ Oprócz J. Kotta, ibidem, por. też ibidem: P. Herz, *O prawa autonomiczne sztuki*, s. 7; G. Lasota, *Nie ma prawdy sztuki bez ideowości*; J. Putrament, *Chcemy, aby było lepiej niż dotąd*, s. 3; por.: tenże, *O istotny przełom w sztuce*. „PK” 1954, nr 20, s. 2, 5.

¹⁵⁶ W. Fangor, *W sprawie plakatu...*, s. 3.

¹⁵⁷ J. Wnukowa, *Więcej czasu na pracę twórczą*, ibidem, s. 6.

¹⁵⁸ M. Porębski, *Rosnące horyzonty*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 52.

Szapocznikow (*Stalin*) dowodzić miały zapалу i niepokoju, osobistego, oczywiście afirmatywnego przeżycia różnych zjawisk rzeczywistości. Ów program sformułował w trzech kategoriach: *dojrzałości założenia ideowego, konkretności inspiracji treściowych oraz śmiałych, całościowych decyzji formalnych*¹⁵⁹. Wydaje się jednak, iż deklaracje zaangażowania ideowego oraz kłopotliwa, choć względna wielorakość realizacji młodych musiały starczyć do nazwania jej programem. Tak więc to, co niedawno nazywano wycinkowością, fragmentaryzacją i ucieczką od wielkiej tematyki, nawet *mużeałne sosy* w obrazie Strumilly, teraz stało się atutem, ale ten musiał być poparty metryką. Analogiczna postawa malarzy doświadczonych – jak Śramkiewicz, Pomorski czy Michałowski – nie znalazła akceptacji autora „Ikonosfery”¹⁶⁰, nie odnalazł w nich programu. *Sformułowało go pokolenie ukształtowane już w Polsce Ludowej* – stwierdzał – *i nie ma tym nic dziwnego*¹⁶¹. Był to natomiast – jak można dodać – ważny element propagandowo-ideologiczny. Ambicje krytyka nie mogły się jednak kończyć na postawie wobec faktów, na odczytaniu, przynajmniej w niektórych, oczekiwanych rezultatów, nieodwołalnych wobec historycznych prawidłowości. Kompetencje upoważniały do projektu; badacz nakłaniał do tworzenia sztuki bardziej intensywniej, patetycznej, żarliwej i retorycznej. Psychotechniką, tj. z wyrazami wiary w ich umiejętności i talent namawiał nie tylko Gleba i Celnikiera, ale także nieobecnych: Fangora, który dał próbę możliwości w *Matce Koreance* z drugiej OWP, oraz Tadeusza Kantora, powołując się na jego poszukiwania sprzed ośmiu [sic!] lat¹⁶². Trudno rozstrzygać, czy było to przeczucie politycznej odwilży, czy zezwolenie na swobodę poszukiwań, która rozsądziłaby ciasnotę dotychczasowej poprawności, czy – odwrotnie – chęć wymuszenia jej na artyście milczącym i pogodzenia go z nieodwołalnością przemian. Istotniejsze wydaje się w tym miejscu, iż padło, nie jedyne, nazwisko spoza oficjalnej twórczości, jakby próba porozumienia z niegdysiejszymi „nowoczesnymi”, zatoczenia koła, którego tym razem widoczny był tylko punkt wyjścia, tj. anatema po poznańskim festiwalu.

W ramach drugiej taktyki, rehabilitacji kolorystów, Porębski docenił np. nowy obraz Eibischa (*Lenin i Spójnia* – ilustr. 23) za ambitny pomysł narracyjny i rzekome pokonywanie subiektywizmu, ale przypominał, że środki wciąż są nieadekwatne i zachęcał artystę do pracy nad formą. *Portretu Dunikowskiego* Rudzkiej-Cybisowej krytyk bronił atutem *szkicowości zorganizowanej*, jak nazywał gradację postimpresjonistycznej wibracji w poszczególnych partiach obrazu, a owa hierarchizacja środków wystarczyła do określenia postawy artystki realistyczną¹⁶³. Pejzaże Studnickiego, który tym razem po inspiracje sięgnął do Corota, miały być osiągnięciem realistycznej syntezy metodą kolorystyczną, poprzez wybór i konkretność motywów (ilustr. VI). Innym argumentem za uniewinnieniem koloryzmu (ilustr. VII), o czym będzie jeszcze mowa, był udział jego przedstawicieli w pracach na gdańskiej, warszawskiej czy lubelskiej starówce; w tym kontekście po długiej absencji pojawiło kolejne nazwisko – Cybisa, postponowanego po pierwszej wystawie. Jeśli więc trudno było cenić niektórych za obrazy, można było dowartościować dokonania w plastyce monumentalnej. Taki zabieg spełniał zarazem dwa zadania: rewaloryzował kolorystów, dla których an-

¹⁵⁹ Ibidem, s. 47.

¹⁶⁰ *Wiosenny spacer* Śramkiewicza, czyli scenę rodzajową w podmiejskim pejzażu, z matką i dzieckiem w wózku Porębski nazwał „małostkowym naturalizmem”, w *Zbiorach ziemniaków* Michałowskiego dojrzał tylko troskę o efekty formalne; ibidem, s. 50.

¹⁶¹ Ibidem, s. 47.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ *A myślenie takie – to już realizm. Rudzka-Cybisowa dochodzi do niego nie przez rezygnację ze smych kolorystycznych możliwości i doświadczeń, a przez zmianę założenia, które doświadczenia te organizuje.* Ibidem, s. 53.

tenatem monumentalnej twórczości miał być Kowarski, oraz zaspokajał zgłaszane zarówno przez władze, jak i twórców zapotrzebowanie na krytykę w dziedzinie sztuki publicznej, nastawionej wprost na realizację *zamówienia społecznego*. Rozgłosu, m.in. przez krytykę – jak określano – twórczą i konstruktywną, potrzebowały zarówno wielkie realizacje socjalizmu: Trasa W-Z, Nowa Huta, MDM, osiedla robotnicze itp., jak i mniejsze: renowacje starówek Poznania, Lublina, Gdańska, Warszawy. Pomijam tu jeszcze jeden, tj. polityczny aspekt lub raczej wielorakie aspekty strategii zasiedlania zabytkowych centrów przez nowych właścicieli, klasę robotniczą, ale z pewnością i ten teoria miała legitymizować.

Roman Zimand, kwestionujący też – jak wspomniałam w poprzedniej części – podział wystawowych nagród, oraz Jadwiga Siekierska również uznali pejzaże Studnickiego za ważniejsze osiągnięcie czwartej OWP, przypisując im walory etyczne – wiarygodność i uczciwość – oraz estetyczne¹⁶⁴. Siekierska ponadto chwaliła ekspresję portretu Rudzkiej-Cybisowej i celowość doboru impresjonistycznej techniki, czego z kolei Zimand nie akceptował u Eibischa. Na niepełność dyskusji skupionej głównie na szczególnym przypadku autora *Lenina i Spójni*, w którym widział pogłębienie sprzeczności, wskazywał Porębski we wspomnianym już *résumé*¹⁶⁵.

Najmłodsi uczestnicy czwartej OWP absorbowali zrozumiałą uwagę również innych krytyków. Ignacy Witz pisał: *Rola młodych i najmłodszych artystów, którzy swą świadomość ideowo-artystyczną ukształtowali już wyłącznie w warunkach Polski Ludowej, jest na tym wielkim pokazie współczesnej sztuki polskiej niemała*¹⁶⁶. Wiadome błędy jako skutek małego doświadczenia życiowego i warsztatowego miały poświadczać progresję, budziły nadzieje na kolejne, większe sukcesy. Zestaw wyróżnionych był podobny: Strumillo, Wróblewski, Lachurowie, Maciąg, Tarasin; wśród zganionych znalazła się *część młodzieży z Sopotu* za – jak to nazwał karykaturzysta – *lakiernictwo i schematyzm* lub prymitywizm. Właściwie należy to też uznać za potwierdzenie toczących się zmagania i rozwojową prawidłowość, wobec której ostrzej prezentowały się sukcesy najlepszych.

Optymistyczne wnioski z wystawy wyciągał Bohdan Czeszko, a najlepszym tego dowodem miał być – jak pisał – sam fakt jego publicznej wypowiedzi o sztuce, do czego poprzednie wystawy zniechęcały, bo na nadmiar kontroli artyści odpowiadali cyniczną deklaratywnością lub oszustwem¹⁶⁷. W pracach młodych, które wnikliwie analizował, odczytywał głęboką motywację, pasję, dociekliwość, prawdę psychologiczną postaci i materialną przedmiotów. Średniej generacji tolerancyjnie wskazywał błędy szczegółów i podpowiadał korektę (np. *Świniarki* A. Kenara). Przytoczmy fragment osądu Rudzkiej-Cybisowej, który ilustruje ówczesną połączoną z rezygnacją wyrozumiałość wobec części kolorystów. Zdaniem pisarza dawna kapistka *nie namaluje nigdy dobrze płótna o rewolucyjnej, współczesnej tematyce*.

¹⁶⁴ Np. o pejzażach Studnickiego: *Są prawdziwe, są piękne. Kiedy prof. Studnicki maluje południe lub wieczór, to jest to właśnie południe lub wieczór. Mówi o tym nie tylko doskonale zestawienie kolorów, mówi powietrze na każdym inne, mówi światło logicznie przenikające każdą partię obrazu. Niebo jest tu niebem* – R. Zimand, *O niektórych sprawach trudnej sztuki wartościowania. (Artykuł dyskusyjny)*, „PK” 1954, nr 36, s. 4.

¹⁶⁵ M. Porębski, *W połowie dyskusji*, „PK” 1954, nr 41, s. 2.

¹⁶⁶ I. Witz, *Szczęśliwej drogi, młodzi artyści*, [w:] tenże, *Przechadzki po warszawskich wystawach...*, s. 61.

¹⁶⁷ B. Czeszko, *Wypowiedź nie wypowiedziana*, „PK” 1954, nr 28, s. 1; ilustrując *obchodzenie tematu*, autor czyni wyraźną aluzję do obrazu Studnickiego, zmieniając nieco tytuł i nie podając nazwiska pisze o autorze portretu, że uznawszy za niewłaściwą chęć namalowania portretu dziewczyny z martwą naturą złożoną z *kupy oślisłych karp, grających skomplikowaną gamą barw i form*, i nazwawszy go portretem *przodownicy pracy ze spółdzielni rybackiej w Świnoujściu*, wykazał brak charakteru. Czeszko pominął okoliczności powstania obrazu i fakt, iż wówczas nazwano by takie działanie formalizmem, estetyzmem, smakoszostwem itp.

Środki wyrazu, którymi operuje ta malarka, konwencja, której hołduje, nie służą i nie mogą służyć wyrażaniu treści ideowych naszej współczesności. Trzeba to sobie jasno powiedzieć, rękę nie żałamywać, nie obarczać jej zbyt ciężkimi określeniami i nie walić z wielkich armat w to malarstwo. Trudno... bafciarzyć też ludzi¹⁶⁸.

Zbliżoną konstelację wystawowych, a więc „etapowych” sukcesów – z pejzażami Strumilly, *Martynymi naturami* Celnikiera, rzeźbami Szapocznikow (ilustr. 24), Magdaleny Więcek i Kenara, portretami Maliny i Kwiatkowskiego – zbudowali Andrzej Jakimowicz i Marcin Czerwiński. Pierwszy, uznawszy nieadekwatność podziału nagród (m.in. przyznanie pierwszej Eibischowi i jednej z drugich Krajewskiej za *Pogrzyb partyzanta*), wskazywał za to na ideową zawartość prac pozornie niezaangażowanych¹⁶⁹. Drugi ponadto poddał krytyce nie tylko historyczne kompozycje Krajewskich czy Eibischa za eklektyzm, teatralność i ilustracyjność, ale i opiewane przez innych pejzaże Studnickiego, których kultura malarstwa – zdaniem autora – nie mogła zastąpić prawdy przedstawienia, podobnie jak w portrecie dziewczyny (*Bar mleczny*) Wnukowa przedłożyła konstrukcję formalną nad humanizmem¹⁷⁰.

Według Boguckiego wystawa była potwierdzeniem dialektycznych procesów, polem ścierania się kolorystycznego estetyzmu i naturalizmu, czyli skłonności hamujących *swobodę obserwacji życia i jasność ideowej wypowiedzi* oraz jakoby przeciwstawnej mu syntetycznej, realistycznej stylistyki, rezultatu wrażliwości *na twórcze przejawy nowego życia*¹⁷¹. Sprzeczności i niedostatki prac grupy pierwszej krytyk określił mianem *niedokształtowania*, a jednej z jego przyczyn upatrywał w nieokreślonym przeznaczeniu prac. Znajomość funkcji – pisał Bogucki – kameralnej, prywatnej bądź oficjalno-uroczystej pomogłaby artystom zaplanować odpowiednią wymowę ideową. Ową niepełność dość kuriozalnie tłumaczył też nadmiarem lub brakiem doświadczenia artystycznego; pierwsze miało zdecydować o złym doborze świetnych środków do tematu prac (Pronaszko, Eibisch), drugie np. o braku finezji i wyuczucia formy w *Portrecie zbiorowym* partyjnych dygnitarzy, wykonanym przez Głowackiego. Zarówno jednak – stwierdzał w innym miejscu – twórczość kolorystów, jak i naturalizm Krajewskich tworzą ważne, może i niezbędne ogniwo historii polskiego realizmu, same zresztą stanowiąc obszar dynamicznych, dialektycznych procesów¹⁷². Niejednoznaczny stosunek do impresjonizmu był zresztą przyczyną oskarżenia Boguckiego przez Jadwigę Siekierską o nieszczerłość i manipulację¹⁷³. Odpowiadając na zarzuty – niesłuszne, jak dowodził – Bogucki potwierdził swój ambiwalentny stosunek do koloryzmu i niezgodę na werdykt jury, ale i w pewnym sensie zakwestionował stałość swoich ocen: *Prawdę rzekłszy – tyle już mam na sumieniu ostrych sądów krytycznych, że chciałem choć raz przy tej rocznicowej okazji wypowiedzieć się w tonie spokojniejszym, nawet na temat malarstwa Krajewskich i całej ich parafii*¹⁷⁴. Wracając do istoty sprawy dodajmy, że najbliższą przyszłość polskiej sztuki Bogucki wiązał, jak inni, z bezkompromisową i szczerze zaangażowaną twórczością, której zadatki wi-

¹⁶⁸ Ibidem, s. 5.

¹⁶⁹ *Chodzi mi mianowicie o to, że proces istotnego ideowego pogłębiania ideowej postawy twórców uwewnętrzniał się na wystawie w szeregu dzieł, które tematem pozornie odległe od jakiegokolwiek problematyki politycznej, potrafiły być wypełnione ideową treścią, uzyskiwały pełną ludzką wymowę.* A. Jakimowicz, *Nie tylko o IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*, „PA” 1954, nr 4, s. 13.

¹⁷⁰ M. Czerwiński, *Sprawa tematu (Po IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki)*, ibidem, s. 72-75.

¹⁷¹ J. Bogucki, *Na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*, „ŻL” 1954, nr 29, s. 8, 9.

¹⁷² Tenże, *Rozwaga i niecierpliwść*, „PK” 1954, nr 32, s. 6.

¹⁷³ J. Siekierska, *O wystawie słów kilka (Artykuł dyskusyjny)*, „PK” 1954, nr 37, s. 3.

¹⁷⁴ J. Bogucki, *Polemika i kilka wniosków*, „PK” 1954, nr 47, s. 3.

dział w obrazach Strumilly, Celnikiera, Tarasina, rzeźbach Kenara, Szapocznikow, a najbardziej w grafice i rysunku Tarasina, Gleba, Borowczyka, Haski, Latallo. *Słowem – zarysowuje się tu jakaś droga realistycznej syntezy, do sztuki zwartej i agresywnej w swoim wyrazie, jednoznacznej w określaniu treści, skłonnej do użycia ekspresyjnych, lapidarnych form*¹⁷⁵. Właściwa awangardzie wiara w techniczno-racjonalne możliwości rewolucyjnego przekształcania świata dyktowała mu z kolei, przynajmniej deklarowaną, pewność bliskiego nadejścia epoki sztuki monumentalnej, poznawczej i politycznej zarazem.

Jak widać, krytyka nie mogła jeszcze zrezygnować ze swych sprawczo-projektujących kompetencji, tym bardziej sprawowana przez uczestnika wystawy, reprezentanta młodych; w tym przypadku wypowiedź miała charakter – jak ją można określić – samokrytyki kolektywnej. Taką optykę ambasadora i rzecznika generacji przyjął na łamach „Po prostu” Jerzy Ćwiertnia, być może uznając się za najbardziej upoważnionego do połączenia pokoleniowej autooceny z krytyką systemu nauczania. Opinię o młodym malarstwie wydawał naturalnie w kontekście dzieł nobliwych, zwłaszcza nagrodzonych, określanych wspólnym terminem *socjalistycznego estetyzmu*, retorycznie pytał o zawartość realizmu w samonaśladowych obrazach Eibischa lub Krajewskich. Obrazy młodych były także jego zdaniem pozbawione odwagi, rewolucyjnego impetu, naznaczone poprawnością i sztucznością. Recenzja Ćwiertni mieściła się w granicach usankcjonowanej już przez wyższą w hierarchii krytykę, zobowiązującą do nobilitacji młodzieży i familiarną tolerancję dla starszych, niezdolnych do przekroczenia rozwojowych ograniczeń. W ostateczności wpisywała się w obowiązkowy, progresywny i dydaktyczny kanon refleksji, które nadzieję i odpowiedzialność za rozwój realizmu socjalistycznego ulokowały teraz w generacji adeptów korygowanego systemu. Można ją jednak uznać za antycypację roli, jaką w jego demontażu, w tym hierarchicznej strukturze krytycznej, odegrało pokolenie Arsenalu, z aktywnym, „przodującym” udziałem środowiska „Po prostu”. Znamienna jest tu np. sprzeczna z istoty aprobata idei socrealizmu, o którego kształcie zdecydują artyści, a nie funkcjonariusze kultury, którzy – dodajmy – go narzucili i egzekwowali. *Jeśli stopa nie mieści się w butcie – konstatawał Ćwiertnia metaforycznie – to jeszcze chyba nie dowód, że stopa jest niedobra. Docinanie palców do buta – jest tym większym absurdem*¹⁷⁶.

Recenzja Ćwiertni umacnia wrażenie, że krytycy atrakcyjnością i inwencją tekstów chcieli odwrócić uwagę od mizarii bądź dowartościować prace zwłaszcza czwartej wystawy. Mimo przekonania o jej nijakości i zachowawczości, należało wykazać optymizm i symptomami progresji potwierdzić słuszność kierunku. Alfred Ligocki, odpowiadając na sformułowane w tytule swego artykułu pytanie o przełomowe znaczenie ekspozycji, utworzył metaforyczną konstrukcję, której podstawą był aksjomat o zbawiennym działaniu realizmu socjalistycznego, a kolejne wystawy to etapy terapii zwieńczone rekonwalescencją, która pod opieką krytyki może być krótka i pomyślna¹⁷⁷. W przeciwieństwie do efektownej figury retorycznej, wyrażone nią stanowisko wobec bieżących faktów nie było, ponieważ nie mogło być specjalnie nowatorskie, raczej umiarkowane kompromisowe (właściwą epocą nomenklaturą można nazwać to formalizmem lub przerostem formy nad treścią). Recenzja Ligockiego, uznana za najlepszą w konkursie ogłoszonym przez „Przegląd Artystyczny” – co samo w sobie należy uznać za akt metakrytyczny¹⁷⁸ – kontynuowała nurt rozrachunko-

¹⁷⁵ Tenże, *Rozwaga i niecierpliwość...*

¹⁷⁶ J. Ćwiertnia, *O wydziale melancholii Akademii Sztuk Plastycznych*. „Po prostu” 1954, nr 32, s. 4.

¹⁷⁷ *Zadaniem krytyki jest teraz opieka nad tymi zdronymi pedami, by jak najszybciej wydały swe kwiaty i owoce*. A. Ligocki, *Przełom czy rekonwalescencja?*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 125.

¹⁷⁸ Por.: *Rozstrzygnięcie konkursu „Przeglądu Artystycznego” na recenzję z IV Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki*.

wo-waloryzująco-dopingujący, polubownej dystrybucji tych trzech strategicznych środków. Dopuszczalna już była negatywna ocena „grupy Krajewskich”, kolorystom należał się honor za mozolne wysiłki i gwarancję dalszego poszukiwania słusznej metody, młodym zaś chęta i wyrazy oczekiwania na kolejne rewelacje.

W ocenie rzeźby także po raz kolejny została złamana zasada jedności i „dyscypliny wśród swoich” (za J. Sławińskim), tzn. recenzenci różnili się w szczegółach oceny, ale wyrazili zgodny opór wobec werdyktu jury. *Nieźmiernie wątpliwe* – stwierdził Bogucki – *wydaje mi się także wysunięcie grupy górników Więckówny na pierwsze miejsce przed rzeźbami Kenara, Hornopłotawskiego i Aliny Szapocznikow*¹⁷⁹. J. Jarnuszkiewiczowa odnalazła w pracy Więcek pogłębienie podjętego już poprzednio problemu, z lepszą charakterystyką postaci i sytuacji, zaś w *Świniarce* Kenara piękno codziennego życia, bezpretensjonalność i ekonomię środków. A. Jakimowicz, znany z rozrachunku z rzeźbą drugiej OWP, i teraz nie podzielał entuzjazmu np. dla kolejnego wariantu *Górników*, ale *Stalina* uznał za jedną z pozycji najważniejszych, mimo – jak uważał – braków i błędów technicznych, które kompensował wybór nowej [sic!] formy dla deprymująco wyeksploatowanego tematu, a przede wszystkim ładunek osobistego przeżycia¹⁸⁰. Dodajmy, iż w istocie rzeźba powtarzała schemat znany np. z posagu *Woltera* J.A. Houdona (1781), w socrealizmie zastosowany już np. w *Konopnickiej* Anny Pietrowicz; nowatorstwo *Stalina* była więc wysoce problematyczne¹⁸¹. Także Czeszko ocenił figurę jako jeden z nielicznych dobrych portretów, nacechowany czułością i poczuciem więzi artystki z wodzem. Przy okazji tej recenzji zwróćmy jeszcze raz uwagę na granice interwencji w proces twórczy, do jakiej rościła sobie prawo krytyka namaszczona przez władzę na jej namiestnika, mimo korektur polityki kulturalnej: *Mam trochę zastrzeżeń do rzeźbienia nóg „świnarki”*. *Ja wiem, że tam, ku podstawie, ku dołowi rzeźby, chodziło o coraz większe uogólnienie, ażeby tors i głowa dziewczyny tym piękniej nykwitały z nawału zwartych ciężkich form (snopy), ale potraktować by może należało z większym pietyzmem nogę dziewczyny (tą wysuniętą do przodu) lub może tylko stopę, ta stopa wydaje mi się zbyt ogólnikowa*¹⁸².

Podsumowując dotychczasowe refleksje, można powiedzieć, że krótka historia socrealistycznej krytyki zatoczyła koło, a właściwie kilka przenikających się kręgów: od początkowych, daremnych prób przekonania ideologów o wielości form realizmu do końcowej tego konstatacji przez krytykę, od perswazji, zwłaszcza kierowanej do kolorystów, o przymusie zmiany metody twórczej do rezygnacji krytyki z wymuszania tej cesji. Z kolei debata o pojemności realizmu koncentrowała się wokół młodych twórców; nazwiska Strumilly, Gleba, Tarasina, Oberländera, Maliny, Barbary Jonscher zastąpiły Kantora, Jaremiankę i innych „nowoczesnych” z przedsocrealistycznej dyskusji, zarazem antycypując okołoarsenałową polemikę w roku następnym. Zresztą i „nowocześni” zabrali głos po kilku latach, choć tylko wzmiankowany¹⁸³. Na powrót do punktu wyjścia wskazywała Maria Jare-

„PA” 1954, nr 5-6, s. 122. Przewodniczącym „sądu konkursowego” był Janusz Bogucki, oprócz pierwszej (2000 zł oraz druk w „Przeglądzie”) przyznano dwie drugie (Henrykowi Andersowi i Joannie Witt), dwa wyróżnienia (Barbarze Olszewskiej i Jerzemu Baranowskiemu) oraz specjalną nagrodę debiutantowi (Renacie Niemirskiej).

¹⁷⁹ J. Bogucki, *Polemika i kilka wniosków*, „PK” 1954, nr 47, s. 3.

¹⁸⁰ A. Jakimowicz, *Nie tylko o IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*, „PA” 1954, nr 4, s. 14.

¹⁸¹ Por.: E. Kal, *Miedzy pomnikiem a gadżetem...*, s. 55-60.

¹⁸² B. Czeszko, *Wypowiedź nie wypowiedziana...*, s. 8.

¹⁸³ M.in. o wystąpieniu Marii Jaremy na VI Zjeździe Delegatów ZPAP pisała Teresa Stankiewicz, *Tym razem o plastyce*, „TP” 1954, nr 28, s. 3, 11.

ma we wspomnianej w rozdziale II, dyskusyjnej wypowiedzi opublikowanej w 1958 roku, już po jej śmierci: *Po pięciu latach dyskusji przełamujemy się, całym efektem widocznym na wystawie jest częściowy nawrót do koloryzmu, kierunku, który kilkadziesiąt lat temu już się gruntownie w Europie wypowiedział*¹⁸⁴.

Można powiedzieć, że rodzaj łącznika – w sensie przedmiotowym i podmiotowym – stanowił Wróblewski, o którego pracach z czwartej OWP, naturalnie z krytycznym dydaktyzmem, szerzej pisał np. Szymon Bojko i wybiórczo Ignacy Witz¹⁸⁵. Kolejny krąg – poniekąd powracając do ZAMP-owskiej koncepcji sztuki politycznej, zaangażowanej – wyznaczał głos młodej generacji, w imieniu której, oprócz Tomasza Gleba¹⁸⁶, rozrachunku z koloryzmem dokonał Izaak Celnikier. Znowu na przykładzie obrazu Eibischa dowodził, że dla wyrazu nowej rewolucyjnej prawdy nie nadaje się ani postimpresjonistyczny, ani inny program estetyczny, jak realizm „postkossakowski”. Pomysłem artysty był Front Narodowy partyjnej, realistycznej sztuki awangardowej w efekcie procesu „coraz większego związywania Partii z plastyką, a plastyki z życiem”. *U nas toczy się walka nie o zhumanizowanie sztuki drogą jej odpolitycznienia w imię tych czy innych zasad „czystej” estetyki, wibracji kolorystycznych, ale o maksymalne powiązanie naszej twórczości z socjalizmem, przeciw faszyzmowi i wojnie*¹⁸⁷. Tak więc impulsywna krytyka „barbarzyńców” już przed Arsenalem powróciła do postulatów Wróblewskiego z końca lat 40. Celnikier jednak nie negował totalnie postimpresjonizmu – to punkt styczny ze wskazanymi wyżej kręgami krytyki – bowiem jego strategię wnikliwego badania rzeczywistości uznał za przydatną do wyznaczonych celów. Partyjna, realistyczna sztuka awangardowa – jak można tylko przypuszczać, ponieważ wątki dekonstrukcyjne i socjologiczne zostały sformułowane czytelniej niż konstrukcyjne i estetyczne – w ujęciu autora miała być powszechna, związana ze wszystkimi warstwami społecznymi. Dla uzasadnienia racji odwoływał się do polskiej tradycji i współczesnej światowej sztuki, także literatury i muzyki, od Gorkiego, Muchiny i Szostakowicza do Picassa i Guttusa, prawdopodobnie pod wpływem warszawskiej prezentacji. Sanacyjne znaczenie narzucenia socrealizmu podkreślał Alfred Ligocki, zatem i jego rozliczenie w tle wystawowej recenzji nie mogło być przeprowadzone do końca, choć rewizji poddał sposób egzekwowania doktryny, oparty – jak określał – na braku zaufania, czego skutkiem *było powstanie u artystów niebezpiecznego przeświadczenia, że realizm socjalistyczny wyklucza swobodę twórczych poszukiwań*¹⁸⁸. Krytyk zatem pominął źródło owego przekonania i panującej na dotychczasowych wystawach *nieznośnej idylliczności i uprzejmości* oraz pewnego jej przełamania na ostatniej. Zestawienie wśród najważniejszych osiągnięć prac Studnickiego, Strumilly i Celnikiera można uznać za deklarację szerokiego rozumienia realizmu, z preferencją dla wersji ekspansywnej, zaangażowanej. Aprobata projektu stworzenia awangardy partyjnych malarzy walczących o nową sztukę, również popartą przykładem Guttusa, Ligocki wiązał z warunkiem głębokiej świa-

¹⁸⁴ Maria Jarema. *Wypowiedź w dyskusji o IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, rok 1954*. „PA” 1958, nr 6, s. 30. Artystka dowodziła anachroniczności polskiego malarstwa, zestawiając np. *Matkę Koreankę* Fangora z *Masakerą na Korei* Picassa.

¹⁸⁵ S. Bojko, *Uwagi zwiedzających o IV OWP (6)*. „PK” 1954, nr 38, s. 3. Obraz *Na zebraniu* uznał za bliski ideału realistycznej syntezy, choć oczywiście sumiennie wyliczył warsztatowe braki, jako wsteczny zaś ocenił *Fajrant w Nowej Hucie*, w którym drażniły go chłodny dystans artysty i szkicowość wykonania. Witz poddał tylko ocenie – pozytywnej – obraz *Na zebraniu*, podkreślając realizm, brak idealizacji i *ciepły stosunek autora do bohaterów swojego obrazu*, tj. trzech kobiet w różnym wieku, skupionych jak rozmodlone wieśniaczki z obrazu Wilhelma Leibla; I. Witz, *Szczęśliwej drogi...*, ibidem, s. 62.

¹⁸⁶ Por.: T. Gleb, *Plastyka musi zdobyć prawa obywatelskie*. (Artykuł dyskusyjny). „PK” 1954, nr 26, s. 7.

¹⁸⁷ I. Celnikier, *Postimpresjonizm i ideowa awangarda*. (Artykuł dyskusyjny). „PK” 1954, nr 40, s. 3.

¹⁸⁸ A. Ligocki, *Sprawdzić na ziemię dyskusję o malarstwie*. (Artykuł dyskusyjny). „PK” 1954, nr 47, s. 3.

domości owej elity dojrzałych ideowo twórców, którzy konkretnymi realizacjami dadzą przykład wcielenia idei marksizmu w odkrywczą formę artystyczną.

Jeszcze jeden tor wyznaczyła specyficzna, otwarcie agitacyjno-propagandowa krytyka, dla której gatunkowe powinowactwa znaleźć można w ówczesnej reżimowej prasie, a którą wyrażał reprezentujący odbiorcę głos Budowniczego Polski Ludowej. Po czwartej OWP przyznawał on, że *Sztuka nie znosi paragrafów* [...]. *Nie można ani z malarstwa, ani z żadnej sztuki w ogóle robić kramiku dla sprzedawania polityki*¹⁸⁹. Z entuzjazmem aktywista wskazywał natomiast w socjalistycznej rzeczywistości źródła optymistycznej prawdy godnej zobrazowania, zachęcał artystów do pracy, kokietował zapewnieniem o ich duchowej młodości, odwadze i talencie, dawał braterskie wskazówki w imieniu „prostych ludzi” odnośnie do wizji powszedniego piękna.

Zezwolenie na nowatorstwo w nieprecyzyjnych ramach realizmu wzbudziło oczekiwania krytyki – płonne, jak można wnioskować z oceny wystaw okręgowych w 1954 roku – natychmiastowych rezultatów. Recenzje są wyrazem krytycznej frustracji i dość zgodnego wniosku, że nawet w przestrzeni zezwalającej na prezentację śmielszych poczynąń, eksperymentów, odważnych projektów, także najmłodszy artyści wykazują daleko idącą powściągliwość i zależność od konwencji¹⁹⁰. Znowu wnioski mogły być tylko częściowe; w podsumowaniu wystaw w terenie Vetulani przypisał ten stan rzeczy wyłącznie woli twórców, nieumiejętnie korzystających z danego im obszaru wolności¹⁹¹. Z kolei we wspomnianej dwugłosowej rozprawie o sztuce pięciolecia Bogucki Malarzowi przydzielił rolę oskarżyciela i świadomego twórcy, przed którego uzasadnionymi racjami Krytyk broni się połowicznie, np. wskazując luki w doktrynie¹⁹². Podsumowując obydwie omówione teksty wypada uznać, że same oskarżenia, jak dwuznaczność sytuacji, antycypują sytuację krytyki w latach następnych – politycznej odwilży.

Artysta: pozytywny bohater

Metoda realizmu socjalistycznego w krytyce, jak widać z dotychczasowych ustaleń, prowadziła do depersonalizacji twórczości, traktowała indywidualność jako część nieuchronnego procesu historycznego, ogniwo w łańcuchu zdarzeń wynikłych z walki przeciwności, z którego wylania się postęp ku realizmowi. Na poziomie sockrytyki praktycznej – jak ją nazwałam – wykonawczej metodą postępowania była polaryzacja, grupowanie zagadnień – świadczą o tym tytuły wystawowych tekstów – formalizmu, tradycji, pejzażu, portretu, kompozycji historycznej. Wpisywano w wyznaczone obszary nie tyle nawet poszczególne twórcze indywidualności, ile bieżące realizacje, odnosząc je ewentualnie do

¹⁸⁹ M. Krajewski, Budowniczy Polski Ludowej, *Sztuka i odbiorca*, „PA” 1954, nr 5-6, s. 65.

¹⁹⁰ *Okręgowe Wystawy Plastyki*. A.V. [A. Vetulani], Poznań; W. Rustecki, Wrocław – Stalinogród; M. Bodakiewicz-Kosińska, Sopot. „PK” 1954, nr 49, s. 6. Najkrócej owe oceny ujmując: w Sopocie przeważa wirtuozeria warsztatowa, we Wrocławiu uwagę recenzenta, bezskutecznie poszukującego tematyki regionalnej, zwróciła metamorfoza M. Dawskiej od portretu przodownicy z Pafawagu do *trzech ważonów tulipanów zawieszonych jak gdyby w kolorystycznej przestrzeni*, w Katowicach [Stalinogród] obrazy S. Gawrona (*Na biedaszybie I i II*), który wszak *zatrzymał się przed syntezą*, oraz znanego z IV OWP M. Maliny; w Poznaniu Vetulani zanotował przewagę konwencjonalnych, niekiedy wzorowanych na modelu „szkoły sopockiej” pejzaży.

¹⁹¹ A. Vetulani, *Kilka uwag i wniosków...*

¹⁹² J. Bogucki, *Droga realistycznej syntezy*, [w:] tenże, *Rozmowy o sztuce...*, s. 173-203.

poprzednich w celu stwierdzenia regresu bądź postępów realizmu w twórczości artysty. Paradoksalnie więc po raz kolejny krytyka, zwalczając w twórczości schematyzm i formalizm, popadała w nie we własnej praktyce. Postulaty rewizji przedmiotowo-problemowej postawy krytyki na rzecz podmiotowo-indywidualistycznej omówione zostały w poprzedniej części. *Notabene* analogiczne zastrzeżenia wnoszono do badań *stricte* naukowych w dziedzinie historii sztuki, m.in. wspomnianej już także „nowelizacji” wiedzy o polskim renesansie. Na PAN-owskiej sesji jesienią 1953 roku – o czym pisze Starzyński, podsumowując osiągnięcia polskiej nauki w powojennej dekadzie – w dyskusji nad referatami Gwido Chmarzyńskiego i Zdzisława Kępińskiego („Sztuka polskiego Odrodzenia jako wyraz ideologii społecznej”) stwierdzono m.in., iż *metodologicznym brakiem było jednak nieuwzględnienie indywidualności twórców oraz właściwości formalnych*¹⁹³.

Wracając do głównego przedmiotu rozważań, odnotujmy tylko nieliczne wyjątki monograficznej, personalistycznej refleksji nad sztuką współczesnych artystów – pominawszy okoliczności śmierci, jak Jana Seweryna Sokołowskiego w 1953 roku – najczęściej zasłużonych laureatów ogólnopolskich wystaw, niekiedy nagradzanych indywidualnym pokazem. Także w tej – tak ją nazwijmy – niszy ówczesnego piśmiennictwa obowiązywała **dwojaka selekcja**, personalna i przedmiotowa (w znaczeniu bezpośrednim), przyporządkowana celom krytyki. Trzy zasadnicze, powiązane ze sobą, wydają się wyznaczać podstawy monograficznej uwagi: premiowanie za ideową, społeczną postawę sprzężone z gwarancją dalszej lojalności twórcy, kreacja wzorca, modelu postępowania dla innych, potencjalnych bohaterów wystaw i monograficznych rozpraw, na które jednak trzeba zasłużyć, wreszcie alogicznie podważające tę indywidualizującą perspektywę widzenie jednostkowej twórczości w kategoriach typu, symbolu polskiej drogi do realizmu socjalistycznego. Niezależnie albo mimo tych instrumentalnych przyczyn skutkiem takiego nakierowania krytyki było, naturalnie ograniczone ramami doktryny, przywracanie osobowości i tożsamości (niektórych) twórców. Do symptomów powolnej, także gatunkowej modyfikacji dyskursu można chyba zaliczyć – tak go określmy – kameralistyczny sposób prezentacji. Wskutek tego następuje **mitologizacja**, a nawet **prywatyzacja miejsca**, atelier, w którym – co ważne – istnieją i dokonują się rzeczy poza publiczną wiedzą, zarazem mitologizuje się status krytyka, wtajemniczonego mediatora między światem twórcy a odbiorcą. Ten mit pracowni i niedostępnych arcydzieł odkrywanych przez świadomego badacza, spreczny z istotą totalitaryzmu, w którym prywatność stała się własnością publiczną, zostanie później wykorzystany w tekstach Boguckiego i Grabskiej z 1955 roku, przed wystawą w Arsenale. Był wówczas sposobem odreagowania oficjalnych funkcji dworskiej krytyki, jedną z oznak odwilży i zmiany opcji i funkcji refleksji nad sztuką, z postulatyno-projektującej na komentującą.

Ze wspomnianych ograniczeń, wynikających z doktryny, najistotniejsza wydaje się zasada typowości, najbardziej bodaj czytelna w tekstach monograficznych. Tu bowiem treść i konstrukcja zależały w dużym stopniu od autora, inaczej niż w przypadku zagadnień problemowych, budowanych na kanwie bieżących wystaw, w których krytyk zastawał „materiał” i mimo możliwości manipulacji musiał uwzględnić, np. w związku z przydziałem nagród. Typowość, jeden z filarów metody, acz rozmaicie interpretowana – przypomnijmy m.in. ustalenia Edwarda Możejko¹⁹⁴ – stanowiła o obowiązku ukazania charakte-

¹⁹³ J. Starzyński, *Rozwój nauki o sztuce w Polsce Ludowej w latach 1945-1954*. „MdSiD” 1954, nr 2, s. 33.

¹⁹⁴ E. Możejko, *Realizm socjalistyczny jako metoda twórcza i jej komponenty*, [w:] tenże, *Realizm socjalistyczny...*, s. 105 nn.

rystycznych zjawisk dynamicznej rzeczywistości w sposób ujawniający rządzące nią prawa, tzn. chodziło nie tylko o przedstawienie faktów, ale także strategię opisu. Za taką można uznać „etapowe” traktowanie poszczególnych wystaw składających się na rozwojowy ciąg socrealizmu oraz procesualny sposób narracji, rekonstruuujący proces twórczy lub działanie elementów kompozycji, o czym będzie mowa w następnym rozdziale. W przypadku krytyki monograficznej twórczość artysty ukazana na tle rozwoju polskiej sztuki ogniskuje zasadnicze jej etapy, konflikty i przełomy dojrzewania realizmu. Postulat typowości łączy się tu także ze wspomnianą koncepcją **pozytywnego bohatera**, w indywidualny sposób dochodzącego do celu, w zależności od tradycji, środowiska itp. Być może częściowo ów personalistyczny margines krytyki można wiązać ze wspomnianym postulatem Starzyńskiego, wzywającym do „przerobienia” zagadnienia typowości w wariancie przedstawionym przez Malenkowa na zjeździe KPZR w październiku 1952 roku, uwzględniającym obok rozwojowych prawidłowości także elementy nowatorstwa, wychodzenia w przyszłość¹⁹⁵.

Ścisłe reglamentowane, nieliczne wystawy indywidualne były gratyfikacją dla artystów wzorcowych i zasłużonych, jednak nie wyłącznie dla sztuki; skądinąd jest interesujące, że takich prezentacji nie zorganizowano najbardziej wówczas aktywnym działaczom i artystom, np. H. i J. Krajewskim. Przykładem recenzji wydarzeń w miejscu prestiżowym, bo w warszawskiej Zachęcie, w 1953 roku, ale twórców sztuki mniejszego – dosłownie – formatu mogą być wzmianki o wystawach Henryka Grunwalda, Ignacego Witza i akwarelisty Zdzisława Kraśnika. Tekst nie mógł mieć naturalnie formy sprawozdania pozbawionego tezy czy tendencji ani jednoznacznej apoteozy, musiał być częścią dydaktycznej strategii, adresowanej także do innych twórców. Vetulani np. podkreślał kulturę plastyczną i *stylizatorsko-rysunniczy* kunszt Grunwalda, ale przestrzegał, aby forma nie przesłoniła treści, a groteskowość nie zniekształciła realizmu, tym bardziej w odpowiedzialnym zadaniu ilustracji dzieł Gogola¹⁹⁶. U Witza ważnym argumentem była nie tylko twórczość w zakresie karykatury politycznej, plakatu i ilustracji, ale i żołnierska przeszłość w Armii Czerwonej i udział w kampanii stalingradzkiej. Porównanie dosadnych prac artysty z elegancją rysunków Grunwalda dawało rezultat korzystny dla pierwszego, ale prowadziło z kolei do wniosku o nadużyciu deformacji i wulgaryzacji; z powodu ilustracji do „Lalki” B. Prusa padł np. zarzut niekonsekwentnego zastosowania zasady typowości w charakterystyce bohaterów. Atutami akwarelisty Kraśnika były chłopski rodowód i determinacja robotnika o dążeniach artystycznych. Ambicja, talent i lojalność widocznie wystarczyły do przekroczenia przez amatora nobliwych progów Zachęty, a życzliwa korekta ze strony recenzenta, np. braków realistycznego warsztatu w kolorystycznych obrazach, miała zapewne dopinować do doskonalenia umiejętności.

Bodaj najbardziej eksponowanym artystą był Tadeusz Kulisiewicz (ilustr. 25), twórca o sporym, choć także nieco kłopotliwym w perspektywie doktryny dorobku przedwojennym, ale już w krytyce presocrealistycznej kreowany na bohatera pozytywnego w sensie podmiotowym, następnie uznany za wzór ideowca, pedagoga, będący laureatem nagród i wyróżnień, reprezentantem Polski na 27. Biennale w Wenecji w 1954 roku¹⁹⁷. Już dwa lata

¹⁹⁵ Ibidem, s. 107. O socrealistycznych rozliczeniach ze schematyzmem toposu pozytywnego bohatera w literaturze okresu kultu jednostki por. np.: B. Riurikow, *Ideal estetyczny a problem bohatera pozytywnego*. „NK” 1954, nr 46.

¹⁹⁶ A. Vetulani, H. Grunwald, I. Witz, Z. Karśnik. „PA” 1953, nr 3, s. 68-69; por.: tenże, *Wystawa grafiki H. Grunwalda i I. Witza*. „PK” 1953, nr 22, s. 3.

¹⁹⁷ Por.: J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999*. Warszawa 1999, s. 93-96.

wcześniej zdobycie lauru na drugiej OWP¹⁹⁸ i wystawa prac artysty, do której katalogu wstęp napisał Mieczysław Porębski, zaowocowało kolejnymi publikacjami. Motywacją interpersonalną były, jak można sądzić, walory rysunku, dyscypliny umieszczanej dotąd na obrzeżach wielkiej sztuki lub traktowanej suplementarnie; o przyczynach jego awansu będzie mowa poniżej. *W technikach graficznych rysunek – stwierdzał Porębski – odnajduje swoje nowe, wielkie przeznaczenie – staje się sztuką walczącą, wyjaśniającą i agitującą, sztuką plebejską – sztuką w pełni i najoczowniej ludową*¹⁹⁹. Zdaniem krytyka rysunek formował świadomość artysty, był narzędziem poznania i anektowania świata, tak jak przedmiot owej wiedzy rządzonej prawami dialektyki. Rzeczowość przedwojennych prac zdominowały jednak ekspresjonistyczne środki wyrazu, zmaganie się realizmu treści z – jak to nazywał – irrealizmem formy, a tragizm przedstawień miał wynikać z klasowych ograniczeń poznania, widzenia rzeczywistości wycinkowo i statycznie, wyizolowanej z procesów historycznych, prowadzących przecież do zmiany fatalnego losu i zwycięstwa plebejskiej klasy. Porębski jednak – sprzecznie chyba nie tylko z dialektyką, ale i ogólną koncepcją kultury – uznawał przedwojenny etap twórczości artysty za skończony, należący do epoki zmiecionej kołem historii, choć dalej odwoływał się do już osiągniętej wiedzy artysty: *Doświadczenie twórcze, zdobyte przez Kulisiewicza w jego cyklu warszawskim, znalazło bezpośrednie potwierdzenie i kontynuację w pracach późniejszych, analogicznego ideowo i artystycznie „rodzaju”*²⁰⁰. Nazwał go *pejzażem heroicznym*, o ideologicznej semantyce, np. w widokach z Czechosłowacji odczytywał afirmację nie miejsc, ale związanych z nimi ludzi, ich rzekomej wolności, poczucia wspólnoty i własnej wartości. Krytyk modyfikował też kategorie, jakby w celu przypisania ich twórczości Kulisiewicza, np. tradycyjne pojęcie monumentalności interpretował nie jako wyłączenie z czasu, zabsolutyzowanie przedmiotu, lecz dynamicznie, dialektycznie i procesualnie. *Trwałe jest nie to, co po prostu istnieje – przekonywał – Prawdziwie trwałe jest to, co się rodzi i rośnie, „stanowi treść wewnętrzną procesu rozwoju”*²⁰¹.

Dodajmy, że była to odpowiedź na postulat Jana Białostockiego, który doceniając humanizm prac Kulisiewicza, radził mu wykorzystać umiejętność doraźnego reagowania i chwytania szczegółu do stworzenia syntetycznego dzieła wyrażającego współczesność – jak określił – wielkiej wizji czasów, wypełnionych walką i optymizmem²⁰². Paradoks polega na tym, że oba teksty opisują rysunki Kulisiewicza w kategoriach socrealistycznej prawomyślności, jednak dla Porębskiego redefinicja pojęcia była zapewne ochroną przed zarzutami szkicowości i wycinkowości, jak wiadomo, uznawanymi za uchybienia w malarstwie, od którego wymagano nie tylko całości kompozycyjnej, ale ideowo-dialektycznej narracji. Mamy więc do czynienia z rodzajem krytycznej rywalizacji – można by ją nazwać odpowiednio „sporem o przodownictwo” – i dopasowywaniem przedmiotu krytyki do własnej ezgegezy obowiązujących zasad. Prawami dialektyki i drogi, popierając odpowiednim cytatem z leninowskiej teorii, tłumaczył Porębski nie tylko proces poznania i konkretyzacji idei w rysunku, jednostkowe prace i serie, ale także cały dotychczasowy dorobek grafika i rysownika, choć przed chwilą unieważniał jego przedwojenną twórczość. Na przykład

¹⁹⁸ I nagroda w dz. grafiki za cykle: *Bojownicy o wolność i demokrację* oraz *Rysunki z podróży po Czechosłowacji*.

¹⁹⁹ I dalej: *Mówi nam o tym grafika dwudziestolecia międzywojennego w krajach kapitalistycznych, demaskatorska, godna swojej walczącej przeszłości grafika artystów takich jak Käthe Kollwitz – i jak u nas Tadeusz Kulisiewicz, twórca „Szlembaraku”, „Bacówki”, „Metodego” i „Wsi w Gorcach”*. M. Porębski, *Sztuka rysowania (z wystawy grafiki i rysunków Tadeusza Kulisiewicza)*. „PA” 1952, nr 2, s. 39.

²⁰⁰ Ibidem, s. 44.

²⁰¹ Ibidem, s. 46.

²⁰² J. Białostocki, *Kulisiewicz*, „NK” 1952, nr 15, s. 5. Por.: [red.] *Kulisiewicz*, „NK” 1954, nr 44, s. 8.

afirmacja życia i spokoju w cyklu szlembarskim z 1948 roku uzasadniała niejako powstanie kolejnych serii *Żołnierzy* i *Bojowników o wolność i demokrację*. Nie trzeba tu chyba dodawać uwagi o mechanicznym stosowaniu zasady przyczynowości, pomijmy też afektację w odczytywaniu skupienia, piękna, mądrości itd. w portretach Lenina, Marchlewskiego, Sawickiej, Bieruta, Żdanowa, Picassa, Borejszy (ilustr. 26). Odpowiedź na pytanie o granice obowiązku wymuszonego sytuacją i gorliwością leży poza zakresem tej pracy. Istotniejsze wydaje się, motywujące wybór przedmiotu krytycznej refleksji i potwierdzające wyżej postawioną tezę, wyniesienie twórczości Kulisiewicza do rangi symbolu i gwarancji pomyślnego rozwoju polskiej sztuki. Zapytać by można tylko, także retorycznie, czy przewidziany był kształt tej przyszłości.

W kolejnych rysunkach autora *Szlembarkeu*, powstałych w 1952 roku cyklach z Chin i Wietnamu, w ilustracjach do poematów Ważyka i Nerudy, Porębski jakby zawieszając prawa materializmu, za walor nadrzędny kompozycji uznał poetyckość, wzruszenie podporządkowujące środki wyrazu; dialektyka jednak pozostała w rekonstrukcji aktu tworzenia, w kompleksowym ujęciu twórczego dorobku²⁰³. Pozostała też świadomość władzy i odpowiedzialności krytyka-inżyniera, korektora, egzekutora; władzy nie tylko nagradzania, ale i ostrzegania, np. przed niebezpieczeństwem wirtuozerii i nadużycia, gdy rysunek powstaje nie z autentycznego doznania, ale ilościowej kalkulacji. Trudno stwierdzić, czy krytyk nie wprost przyznawał tym rację Białostockiemu, który także wypełniał swój krytyczny obowiązek, wskazując np. *pewną wtórność* portretów (np. Pstrowskiego) powstałych bez głębokiego przemyślenia lub *bezpośredniego kontaktu wzrokowego* z modelem. Dyplomatycznie wytknął więc artyście deklaratywność i dorywczość politycznych konterfektów rysowanych z fotografii. Po latach w „Pożegnaniu z krytyką” Porębski socrealistyczną twórczość Kulisiewicza kwitował komentarzem, który można odnieść do jego krytyki; kwestionując mianowicie doraźność prac na *zamówienie tamtych lat*, największej wartości rysunków upatrywał w formalnej *niecierpliwości i nieogłędności*, w poszukiwaniu sposobów reagowania, które rozsądzały tylko aktualną trwałość ideologicznych sensów²⁰⁴.

W porównaniu z szerokim, symfonicznym ujęciem dzieła Kulisiewicza, jeden z tekstów Joanny Guze można by nie tylko ze względu na jego rozmiar nazwać kameralistycznym, co nie wyklucza intencji ujęcia złożoności i ciągłości twórczego procesu²⁰⁵. Autorka bowiem, zgodnie z typologicznym tytułem rubryki w „Przeglądzie Artystycznym”, wpisała opowieść w przestrzeń pracowni, miejsca spotkania, ale przede wszystkim pracy i przynajmniej tymczasowego przechowywania jej rezultatów oraz – co istotne – symbolicznego wyjścia na wciąż jeszcze otwartą drogę twórczości.

W dziedzinie reportażowego, politycznego rysunku zasłużył się także Aleksander Kobzdej (ur. 1920), na pierwszej OWP nagrodzony za *Podaj cegłę*, ale też autor przemilczanych przez krytykę, bo pesymistycznych, choć śmielszych formalnie *Ceglarek*. Później krytkowany za obrazy nie w pełni spełniające postulaty socrealizmu (*Kamieniarze*), ucieczkę w dziedzinę sztuki użytkowej i za zawód pokładanych w nim nadziei, powrócił do łask krytyki za przyczyną rysunków z Chin i Wietnamu. Na początku 1954 roku prezentowano je w warszawskiej Zachęcie. W jednej z recenzji wystawy ideologiczna interpretacja treści – zwłaszcza portretów o deklaracyjnych tytułach, jak *Portret przodownicy* czy *Młody żołnierz frontowy* –

²⁰³ M. Porębski, *Nowe rysunki Tadeusza Kulisiewicza*. „PA” 1954, nr 2, s. 7.

²⁰⁴ Tenże, *Pożegnanie z krytyką...*, s. 315.

²⁰⁵ J. Guze, *Tadeusz Kulisiewicz. W pracowniach artystów*. „PA” 1952, nr 2, s. 50-51; por. też, *Tadeusz Kulisiewicz. Sylwetki twórców*. „PK” 1953, nr 13, s. 8; T. Kulisiewicz, *Dziennik z podróży do Chin*. „PK” 1953, nr 42, s. 1, 3.

z typową sprzecznością między psychologizmem a racjonalnym materializmem, miesza się z uznaniem dla formy, w której A. Vetulani odczytał realizację realistycznej syntezy. *Mocny, zwarty ładunek treściony rodzi zwięzłość, jedność i lapidarność formy, realistyczną syntezę – i to jest największą artystyczną wartością wystawy. Rysunki Kobzdeja ukazując budowniczych nowego życia wzruszają i przekonywają – i to jest istotną wartością ideologiczną wystawy*²⁰⁶. Starzyński w ocenie prac autora *Kamieniarzy* obrał zdwojoną optykę; po pierwsze, walka o realizm stanowić miała najważniejszy fragment w kontekście całej twórczości artysty; po drugie, w szerszym ujęciu odzwierciedlała przemiany całej sztuki polskiej. Łatwo odczytać w tym uproszczeniu wykonanie postulatu typowości, które sprowadzało się do uznania tylko dorobku wytłumaczalnego socrealistycznymi ambicjami, z pominięciem działalności poza oficjalnym życiem artystycznym. Takie połączenie dwóch perspektyw prowadziło do wniosku, że już we wczesnych abstrakcyjnych poszukiwaniach Kobzdeja, w dążeniu do uchwycenia ruchu i operowaniu plastycznym skrótem tkwiły zadatki realizmu. Nieco sprzecznie – oryginalności kompozycji i zestawień barwnych prac z lat 40. towarzyszyć miał jednak brak przekonania i sugestywności, co Starzyński także odczytywał jako świadcząca o realistycznej predylekcji niechęć do sztuki autonomicznej. Rysunki z podróży na Daleki Wschód krytyk dawał za przykład trafnych artystycznych wyborów, adaptacji twórczych dyspozycji do społecznej funkcji, bo sztuka realizmu socjalistycznego – dowodził – musi budzić zaufanie odbiorcy, a także mieć wartości poznawcze. W odmiennej dla każdego cyklu konstrukcji przestrzeni i kształtów, w zróżnicowaniu wyrazu dostrzegał badacz wcielenie socrealistycznej idei jedni formy i treści, rozprawiając się przy tym z domniemanymi zarzutami ilustratorstwa, fotografizmu, konserwatyzmu. Przyznawszy wielu pracom wartość absolutną, sytuował je w dialektycznym ciągu, zobowiązując tym i zapewniając gwarancje na przyszłość: *należy przypomnieć i o tym – dodawał Starzyński – że miarą nieostatnią każdego odkrycia naukowego czy artystycznego – są jego następstwa, jest zdolność wyzwalania dalszych odkryć i pobudzania dalszych przemian*²⁰⁷. Po latach, w studium polskiej drogi do samodzielności w sztuce, gdy mógł już inaczej uzasadnić znaczenie dzieła, Starzyński podkreślał w wietnamskich rysunkach Kobzdeja właśnie przełamanie socrealistycznej dosłowności przez inspiracje wschodnią tradycją znaku i *wizualnej syntezy*, prowadzące do abstrakcji. W pracach niefiguralnych natomiast, w analizie materii, a nawet sposobie jej uformowania badacz upatrywał związków z naturą²⁰⁸. *Notabene* owe, istotne dla wyznawcy koncepcji niezależności polskiej sztuki, odniesienia do realności w późniejszych dziełach Kobzdeja stanowiły dla Porębskiego – jeśli można tak określić – brak konstruktywny; elementem identyfikującym była właśnie niezależność od przedmiotowych skojarzeń²⁰⁹.

Być może nie jest przypadkiem, że po autorach rysunków, sztuki szybkiego reagowania, w następnej kolejności upodmiotowienie przez krytykę objęło rzeźbiarzy; zresztą nawiązując do jeszcze przedkatowickiej kreacji Dunikowskiego na artystyczny i obywatelski wzorzec. W tym miejscu wspomnijmy tylko, omówiony szerzej w analizie refleksji nad tradycją, mit rzeźbiarza-robotnika sztuki, uosobiony w kulcie Wita Stwosza, adaptowany i uwspół-

²⁰⁶ W. Żukrowski, A. Vetulani, *Rysunki Aleksandra Kobzdeja z Chin i Wietnamu*, „PK” 1954, nr 11, s. 8.

²⁰⁷ J. Starzyński, *Nad rysunkami z Chin Ludowych i walczącego Wietnamu (z powodu wystawy Aleksandra Kobzdeja)*, „PA” 1954, nr 2, s. 27.

²⁰⁸ Tenże, *Polska droga do samodzielności...*, s. 103.

²⁰⁹ *Kobzdej nie malując od dawna twarzy ani kwiatów, ani krajobrazów, nie maluje kompozycji o pomyślanym z góry temacie. Maluje o b e c n o ś c i, które od nikogo z zewnątrz nie pożyczają snych znaczeń i które dlatego tak trudno ponazywać, opisać i które dlatego właśnie tak natarczywie potrzebę opisu ewokują*. M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką...*, s. 295; por. też s. 361-364.

cześniony w poszukiwaniu socrealistycznej tożsamości. Swoiste wyjaśnienie stanowi też *bon mot* przypisany Tadeuszowi Breyerowi przez autorkę szkicu o jego uczniu, Stanisławie Horno-Popławskim, któremu rzeźbiarz-pedagog uświadamiał fakt częstej transgresji artystów z malarstwa do dziedziny rzeźby, a jakoby nigdy w kierunku odwrotnym²¹⁰. Stosunkowo wczesnym przykładem monografii twórcy form monumentalnych jest tekst J. Jarnuszkiewiczowej o Marianie Wnuku, publikowany w ramach wspomnianego cyklu relacji z pracowni w 1953 roku na łamach „Przeglądu Artystycznego”, zatem już za kierownictwa Mieczysława Porębskiego. Nie było to jednak, jak w przypadku malarskiego lub graficznego atelier, uchylenie drzwi kameralnego zacisza, ale wejście do gwarnej pracowni rzeźby w warszawskiej ASP, w której laureat drugiej OWP przygotowywał *Pomnik Braterstwa Armii Radzieckiej* dla Gdyni. Z twórczości przedwojennej, kiedy realistyczne tendencje jakoby mógł rozwinąć w środowisku lwowskim, czyli – jak się należy domyślać – w kontaktach z artystami radzieckimi, autorka nie tylko przemilczała np. zwycięstwo w konkursach na pomniki Piłsudskiego tamże i w Warszawie, ale podkreślała dezaprobatę artysty dla własnych rzeźb sprzed 1939 roku, kwestionując niejako koncepcję dialektycznego rozwoju lub uznając, że nie obejmuje on prac politycznie niepoprawnych. Także w działalności pedagogicznej wzmiankowała o studium aktu, jednym z kanonów akademickiego nauczania, akcentując w metodzie Wnuka nacisk na układy kompozycyjne przydatne dla ekspresji treści społecznych, tj. tematykę rodzajową, sportową²¹¹.

Podobną konwencję wizyty w pracowni – tym razem sopockiej – przyjęła J. Guze, prezentując na łamach „Przeglądu Kulturalnego” sylwetkę Stanisława Horno-Popławskiego, laureata trzeciej OWP za *Matkę Belojannisa*, autora *Głony marynarza* i *Księdza Ściegiennego*. Horno przedstawiony jest przez krytyczkę jako twórca skrupulatny i cierpliwy, wykonujący żmudną i nie zawsze docenianą pracę, którą lekceważą osoby oczekujące szybkiego sukcesu. Wykonując rzeźbę, oczywiście figuralną, artysta przygotowuje liczne szkice z natury, studia poszczególnych elementów i ruchu etc. *Dopiero z połączenia tych wszystkich elementów* – przekonuje autorka – *powstaje dobra rzeźba*²¹². Kanonicznym motywem tekstu jest oczywiście wiara w kontynuację nieustannego rozwoju i oczekiwanie kolejnych ważnych dzieł.

W okolicznościowym anonsie autorki o zmarłym w grudniu 1953 roku Janie Sewerynie Sokolowskim propagandowo-ideowe treści zawarte są m.in. w odwołaniu do twórczości Kowarskiego, uznanego za prekursora socrealizmu, oraz w swoistej dialektycznej komparatyście przed- i powojennej twórczości Sokolowskiego. Porównanie programu zbliżonej do realizmu grupy Pryzmat, z której artysta się rekrutował, z formalistycznym kapizmem ma prowadzić do budujących wniosków, a dla wzmocnienia kontrastu Guze zestawia *Śniadanie* z przyzmatowskiego okresu z obrazem socrealistycznym (*Kostką-Napierskim*). *Znaczenie i zasługi Kowarskiego* – pisze autorka w związku z Sokolowskim – *polegają nie tylko na tym, że rozszerzył krąg tematyczny malarstwa, ale i na tym (i to odróżnia tego artystę od wielu jego współczesnych), że przywrócił malarstwu treści humanistyczne, pierwsze miejsce wyznaczając człowiekowi i jego sprawom*²¹³. Ale idee – sugeruje autorka – jego uczeń mógł w pełni rozwinąć i przetworzyć na społeczny użytek dopiero we właściwym kontekście polityczno-socjalnym. Tekst Guze jest wspomnieniem zmarłego artysty, ale w tok narracji ma także wpisany retrospektywny epizod z wizyty w pracowni. Zabieg ten pozwala autorce zapoznać się z pilnie przygoto-

²¹⁰ J. Guze, *Stanisław Horno-Popławski*, „PK” 1953, nr 20, s. 8.

²¹¹ J. Jarnuszkiewiczowa, *Marian Wnuk. W pracowniach artystów*, „PA” 1953, nr 2, s. 58-59.

²¹² J. Guze, *Stanisław Horno-Popławski...*, s. 8.

²¹³ *Taż*, *Jan Seweryn Sokolowski 1904-1953*, „PK” 1954, nr 9, s. 8.

wywanymi szkicami – co istotne – do prac w architekturze i portretów, a tym samym przykładnie poświadczyć stosowanie przez artystę zasad twórczej metody. Także o zasługach w dziedzinie malarstwa monumentalnego mówi się tak, aby podkreślić wyższość ustroju, w którym zyskało ono pełne uznanie i zastosowanie. Pozytywny bohater-artysta był też przykładnym, wyrozumiałym i wymagającym pedagogiem, wpajającym adeptom zasady realistycznego warsztatu, koleżeńskim towarzyszem, miłośnikiem rodzinnych gór, folkloru i lokalnej tradycji, taternikiem, od którego nazwiska określa się jedno z najtrudniejszych górskich przejść. Biografia twórcy-wzorca, pozbawiona elementów indywidualnych, prywatnych czy intymnych, stała się typowym, ale i sztamowym wizerunkiem, osnową przypowieści z morałem.

Być może także w kategoriach postulowanej w kolejnym etapie socrealizmu przedmiotowej indywidualizacji krytyki należy rozpatrywać np. artykuł Boguckiego poświęcony Zbigniewowi Pronaszce, laureatowi nagrody państwowej za 1953 rok. Omówienie w ramach „pracownianego” cyklu mogło prezentować także utwory spoza oficjalnych wystaw, a potwierdzające – jak autor przekonywał, realizując zasadę typowości – ewolucję polskiej sztuki od formalizmu do realizmu; po korekcie mogłyby stanowić ważne osiągnięcia realizmu socjalistycznego. Traktując nieznaną szerszej publiczności płótna (*Reforma rolna, Narada młodzieżowa*) oraz malowane na czwartą OWP (*Pierwsze posiedzenie KRN*) jak cenne świadectwo zmagania artysty z nowymi zadaniami, krytyk dokonał swoistego przewartościowania – rzecz można – konceptualizacji wartości. Najcenniejszy okazał się wysiłek artysty, proces przewycięzania formalistycznej estetyki; tak rozumianą dynamikę realizmu socjalistycznego autor przeciwstawił niecierpliwemu oczekiwaniu na rezultat²¹⁴. Wiążąc genetycznie płótna, zwłaszcza portrety Pronaszki, z majestatycznym malarstwem Kowarskiego, Bogucki widział w nich ważny krok do realistycznej syntezy, wcielenie ze swoją konsekwencją lansowanej koncepcji²¹⁵. Cechą ujawnioną przy okazji tej monograficznej refleksji, znamionną zwłaszcza dla późniejszych zachowań krytyków, jest dystansowanie się od jakoby powszechnej postawy i opinii, na które pozwala status lepiej poinformowanego czy wręcz wtajemniczonego w kulisy twórczości.

Tekst Jerzego Zanozińskiego o czołowym eks-formiście przynosił pewną rehabilitację kierunku do niedawna potępianego z całym niemal dorobkiem międzywojennego dwudziestolecia. Już oficjalne mianowanie formacji polską wersją kubizmu i włączenie w obszar dyskursu nie tylko jako antytezy słusznej strategii twórczej, dowodzi jej usankcjonowania i rozluźnienia gorsetu, choć trzeba przyznać, że niezbyt konsekwentnie. Z jednej bowiem strony np. wileński pomnik Mickiewicza został uznany za wybitne osiągnięcie całej sztuki międzywojennej, z drugiej nie otrzymała ona jeszcze pełnych praw istnienia, bo stanowiła tu tło, z którego twórczość Pronaszki została wyróżniona przez zachowanie *materiałnego związku* (?) kształtów oraz większą jakoby dbałość o kolor. Do roli negatywnego odniesienia został sprowadzony postimpresjonizm, a stopień odrębności od tego paradygmatu stanowił w pewnym sensie miarę wartości dzieła. Choć autor zastrzegał, że nie zamierza *wybraniać* od estetyzmu i przypisywać twórcom na siłę realizmu, takie cechy, jak np.

²¹⁴ *Wartości takie dla procesu rozwojowego naszej sztuki* – pisał Bogucki – *mogą mieć niejednokrotnie znacznie wyższą cenę od realizacji bardzo starannych, których jedyną wątpliwą zaletą jest obawa przed ujawnieniem jakichkolwiek błędów*. J. Bogucki, *Zbigniew Pronaszko*. „PK” 1954, nr 19, s. 3.

²¹⁵ Koncepcję nowej socrealistycznej konwencji twórczej, potraktowanej jako sposób realizacji określonego zadania artystycznego, wyprowadzony z doświadczeń Kowarskiego, Bogucki rozwinął w artykule *Na drodze do twórczej konwencji*. „PK” 1954, nr 15; kolejny tekst podejmujący ten temat (*Jeszcze o konwencji*, nr 23) jest odpowiedzią na replikę H. Andersa (*Przeciw twórczej konwencji*, nr 18).

formaty niektórych prac czy szczególne predylekcje portretowe, jakoby potwierdzające humanistyczne zainteresowania, miały odróżniać dzieło Pronaszkę od kapizmu. Przejście artysty od formizmu do koloryzmu po 1924 roku i jego kontynuację tuż po wojnie Zanoziński traktował jak niezbędne ogniwo rozwojowe, choć – jak przyznawał – upamiętnione obrazami o najwyższej jakości barwnych rozwiązań, do których zaliczył m.in. *Portret żony i matki artysty przy stole* z końca lat 20. oraz *Poetę* i dwie wersje *Gitarzysty* z lat 40. Zgodnie z zasadą dalszy wysiłek twórcy to odpowiedź na zew Historii, zatem przekierowanie twórczości ku realistycznej syntezie, konkretności formy i dezautonomizacji barwy. Wyraz nadziei krytyka, że to nie ostatnie słowo artysty, potwierdza koncepcję progresywizmu i wskazane wyżej przesłanki refleksji nad indywidualną twórczością. *Dzieła tej miary co „Mickiewicz – Trybun Ludu” [...] i „Portret Solskiego” wystawiony ostatnio – przekonywał i zachęcał twórcę autor – dają rękojmię, że w ostatecznym podsumowaniu dążności i wysiłków plastycznych dnia dzisiejszego Pronaszki nie zabraknie z pewnością*²¹⁶.

W recenzji z jubileuszowej wystawy Leokadii Bielskiej-Tworkowskiej Stefan Morawski także spełnił zasadę typowości wnioskiem, iż malarstwo artystki ogniskuje doświadczenia sztuki polskiej od początku lat 30.: *te same triumfy i te same klęski, te same kluczenia, gorycze i rozczarowania w latach sanacyjnych, te same wstrząsy w powojennych latach, które były (i są jeszcze) udziałem najlepszych artystów naszej doby*²¹⁷. Bliższa charakterystyka została dość mechanicznie wpasowana w ramy dialektycznej triady; reguła kierunkowego rozwoju nakazywała więc najpierw ujawnienie – tytułem tezy – tendencji realistycznych we wczesnych obrazach; recenzent nazywał to *żywnołym realizmem*. Dodajmy, iż admiratorka Cybisa i Czyżewskiego, we własnej praktyce malarskiej bliska ekspresyjnemu koloryzmowi, w krytyce była zwolenniczką autonomii dzieła. W jej portretach, poza oczywistym humanizmem, mimo postimpresjonistycznej techniki i deformującej dosadności, Morawski odkrywał uogólnienie, różne od powierzchownej rejestracji i delektacji barwą. Zgodnie ze schematem twórczość powojenną (antyteza) ocenił w kategoriach porażki, regresu, formalnego i ideowego uproszczenia. Uprawniony sprawczo-doradczymi i selekcyjnymi kompetencjami krytyk zalecał artystce – w dążeniu do syntezy – uchwycenie istoty rzeczywistości i człowieka zgodnie z *prawdą sytuacyjną*, korygował nawet zaangażowane prace (*Gdy nurek pracuje, Odprawa sekretarzy*), żądał żarliwości takiej jak w obrazach przedwojennych, ale dla nowych, społecznych treści, wykrywania zjawisk typowych. Wreszcie pedagogicznie wyrażał oczekiwania na pozytywny rezultat: *spodziewam się, że przyjmie moje uwagi krytyczne z świadomością, że służymy tej samej sprawie i oboje chcemy, żeby jej malarstwo było lepsze. Jest zaś naprawdę o co walczyć – bo obrazy Bielskiej potrafią wzruszać i potrafią świat pokazać takim, że trzeba go kochać*²¹⁸.

Recenzja wystawy akwael Bogusława Szwacza w Zachęcie w 1954 roku może egzemplifikować krytykę nieco zmodyfikowaną, która wobec dokonanych faktów nie tyle usiłuje postulatami melioryzować twórczość, ile łączy wybiórczą informację z odpowiednią interpretacją prac. Zgodnie też z kursem modernizacji doktryny tekst kreuje pozytywnego bohatera z pokolenia rokującego nadzieje na nową, politycznie zaangażowaną sztukę socrealizmu. Wymogi metody musiały być jednak spełnione; przede wszystkim kryterium typowości, bowiem rozwój malarstwa Szwacza autor uznawał za charakterystyczny dla młodej generacji, niewywiklanej w historię sztuki przedwojennej, choć oszczędnie wspominał o *rygorach postimpresjonizmu* w pejzażowych studiach z lat wojny. Lakoniczność lub przemilcze-

²¹⁶ J. Zanoziński, *Zbigniew Pronaszkę*, „PA” 1953, nr 4, s. 59.

²¹⁷ S. Morawski, *Leokadia Bielska-Tworkowska*, „PA” 1954, nr 4, s. 86.

²¹⁸ Ibidem, s. 90.

nie faktów mogących dewaluować dzieło i fragmentaryzacja informacji to kolejne skutki sockrtycznej metody. Lenica, sam przed 1950 rokiem uczestnik i komentator awangardy i antykolorystycznej opozycji, dla potwierdzenia pokoleniowego modelu ogólnikowo i jakby mimochodem wspomina wyjazd Szwacza do Paryża (1947) i ówczesne *eksperymenty formalne*, po których już w Polsce przeszedł do realizmu. Przemilcza zupełnie współudział malarza w formowaniu grupy „nowoczesnych”, a z inspirujących go Francuzów wymienia Pignona, Gischię i Fougerona, unikając literalnego określenia wpływów kubizmu, surrealistu i *irrealizmu*, jak nazywał tendencję tej grupy sam Szwacz²¹⁹. W wersji skróconej droga twórcy do realizmu wiodła więc przez studia przedmiotów i postaci wystawiane na kolejnych OWP²²⁰. Strategia recenzji zakładała najpierw wyjaśnienie trudności techniki i znaczenia poprzednich doświadczeń dla współczesnej realistycznej formy i treści, a więc niejako usprawiedliwienie krytyczno-artystycznego zdarzenia; pejzaże miały być już skutkiem metody ze względu na nowość, realizm, syntezę, narodowość. *Szwacz zrobił zasadniczy krok naprzód – konkluduje krytyk – jego pejzaże z Ustki, niektóre tatrzańskie (Nosal, Giewont I) są syntezą jego studiów z natury i eksperymentów warsztatowych. [...] Coraz silniej dochodzi do głosu w pracach Szwacza polskość pejzażu [...] Szwacz buduje swoje realistyczne, nowatorskie widzenie uparcie i konsekwentnie sięgając w akwareli również do tematów współczesnych*²²¹. Dowcipna puenta o MDM-ie, który w pracach z nowego cyklu (*Warszawa socjalistyczna*) jest bardziej przestrzenny niż realnie, nieco ujmuje tej recenzji obowiązkowej, metodycznej ciężkości.

Jak widać, repertuar literatury monograficznej był niewielki, interesowali ją wybrani, zaśluszeni dla socrealizmu, usiłujący, starający się nadażyć, robiący rzekome postępy. Nieobecni racji nie mieli; ani nieobecni dosłownie, jak eks-kapiści Piotr Potworowski osiadły po wojnie w Anglii i Józef Czapski w Paryżu, formista August Zamoyski w Sao Paolo, ani skazani na absencję symboliczną, jak Cybis i Strzemiński.

Wokół rysunku i plakatu

Sporo uwagi krytyka poświęcała **rysunkowi** jako sprawdzonemu medium politycznej agitacji, satyry, reportażowej narracji, społecznej publicystyki, dokumentalnej ilustracji czy zapisu subiektywnych wrażeń. Ten gatunek mógł dobrze spełnić kryterium ludowości, która oznaczała nie tylko bohatera przedstawić i dostępność związaną z reprodukcją, ale zrozumiałość, jednoznaczną czytelność. Najbardziej przydawał się rysunek satyryczny, a nieosiągalnym dlań wzorcem była oczywiście przodująca karykatura radziecka. Propagandową usługowością rysunku można jednak tłumaczyć ażury, jakie w żelaznej kurtynie czyniła popularyzacja zaangażowanej społecznej i politycznej, zwłaszcza antywojennej twórczości angielskich czy amerykańskich rysowników i grafików. Refleksja była i w tej dziedzinie sprzężona z systemem polityki kulturalnej, np. tworzeniem specjalnych działów w ramach wystaw ogólnopolskich, także odrębnych ekspozycji, narad, dyskusji, zresztą podobnie było z plakatem. Uzasadnione wydaje się osobne omówienie krytyki tych rodzajów twórczości, choć jest to zabieg kłopotliwy wobec przeplatania się dwóch typów dyskursu – problemowego i personalistycznego – jak dowodzą omówione już teksty o twórcach-

²¹⁹ Np. List do B. Urbanowicza z Paryża, 15 stycznia 1948, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej...*, s. 274-275.

²²⁰ Np. na I OWP B. Szwacz wystawił tempery: *Czerwony sztandar, Krwawy strajk, Proletariat w walce*, na IV OWP olejny *Krajobraz*.

²²¹ J. Lenica, *Akwarele Bogusława Szwacza (Wystawa w „Zachęcie”)*. „PA” 1954, nr 2, s. 66.

-rysownikach; z rysunkiem i plakatem wiązały się ogólne rozważania o etapach i dialektyce polskiego socrealizmu. Wielu artystów działało w obszarach różnych mediów, przenikały się też gatunki i dyscypliny plastyczne, np. w satyrze obejmującej rysunek autonomiczny i ilustracyjny czy prasowy, plakat itd.

Satyra mogła sprostać oczekiwaniu szybkich efektów metody twórczej, było to bowiem sprawne, posłuszne dyrektywom medium, o wielkich możliwościach społecznego oddziaływania i szybkiego reagowania, dużej pojemności semantycznej, środek wychowania, oręż walki (ilustr. 27)²²². Należało ją podporządkować doktrynalnym zadaniom, a pieczę nad owym sformatowaniem sprawowała naturalnie krytyka, której strategię dla tego „odcinka” także należało wytyczyć. Wczesna, obszerna publikacja Tadeusza Borowskiego w „Przeglądzie Artystycznym” tendencyjnie i specyficznym językiem ujawniała sprawcze intencje pisarza w roli krytyka sztuki. Własną, widzianą z pozycji zaangażowanego komunisty historię karykatury politycznej Borowski sfinalizował rozliczeniem oportunistycznego – jak imputował – niepolitycznego stanowiska „Szpilek”. Pismo o wprowadzie postępowej tradycji, po wojnie jego zdaniem deklarowało się zbyt niejednoznacznie. Rysownikom, a szczególnie Erykowi Lipińskiemu zarzucał – paradoksalnie – obiektywizm w miejsce klasowego gniewu, na podstawie jednej szczegółowo zanalizowanej ilustracji potępił formalizm, brak przenikliwości, wstręt do realistycznych studiów, stosowanie przeżytych kalamburów, służących niegdyś mieszczańskim odbiorcom. Podobnie oskarżał Jerzego Zarubę i tak samo socjotechnicznie żałował marnowania wybitnego talentu na schematyczne rysunki i finezje języka niepojętego dla mas, przekonywał do stylistyki jednoznacznej propagandy i walki z klasowym i politycznym wrogiem. Pisarz zakwestionował polityczną poprawność karykatur Mai Berezowskiej, przed wojną współpracującej z pismami francuskimi, przypisywał jej nieznaną realistycznego warsztatu, słabą deklaratywność, operowanie skrótem i alegorią. Przytoczmy dosłownie zarzuty, jakie Borowski wyliczał wobec całego pisma, jest to bowiem przykład krytyki szczególnie skwapliwej w sprawowaniu przypisanej jej władzy: *Niedopuszczalna, wulgarna schematyczność rysunku, uparte posługiwanie się kilku oklepanymi formułkami kompozycyjnymi, lenistwo w obserwowaniu skomplikowanych form walki klasowej w fabryce i na wsi, nieznanostwo najprostszych jej „realiów”, brak bojowej, marksistowskiej postawy politycznej u artystów, uginanie się i czólganie przed „sztuką” burżuazyjną zachodu – powodują, że karykatura „Szpilek” nie umie podjąć tematów codziennej walki o socjalizm, że nie jest takim narzędziem agitacji politycznej, jakim winna by sztuka realizmu socjalistycznego*²²³. W rekapitulacji tekstu zwraca uwagę pewność, z jaką autor w połowie 1950 roku prognozował przyszłość karykatury polskiej, opartej tylko na pozytywnych, postępowych tradycjach. Wykluczał więc alternatywne rozwiązania, wierząc w skuteczność politycznych nacisków i administracyjnych rozwiązań, w siłę sprawczą krytyki własnej i innych, których wzywał do docenienia karykatury jako *najłatwiejszej* formy sztuki o wielkim potencjale wychowawczym.

Obok propagandowo-dydaktycznej poręczności ważnym aspektem zainteresowania krytyki rysunkiem wydaje się jego instrumentalizacja dla stwarzania **pozorów postępu** metody. Wobec nikłych i wymuszanych ciągle ustawianiem osiągnięć w „wolnych” dziedzinach twórczości, figuratywny rysunek, którego maksymalny udział w akademickim nauce stanowił jeden z celów i rzekomych sukcesów reformy szkolnictwa i którego

²²² Por. m.in.: K. Murawska-Muthesius, *Jak rysować podlegaczy wojennych. Obraz Zachodu w socrealistycznej karykaturze radzieckiej i polskiej 1946-1954*, [w:] *Realizm socjalistyczny w Polsce...*; M. Bednarczuk, *Obraz rzeczywistości w karykaturze socrealistycznej*, [w:] *Socrealizm. Fabuły...*

²²³ T. Borowski, *O postępowych i wstecznych tradycjach karykatury politycznej*. Dokończenie. „PA” 1950, nr 10-11-12, s. 57.

funkcję w socrealistycznym komponowaniu wciąż uświadamiała krytyka, stwarzał obietnicę rychłej realizacji postulatów i iluzję sukcesu, niejako tytułem *pars pro toto* (choć w nieco innym niż przyjęte znaczeniu, na zasadzie „lepsze coś niż nic”). W rysunku właśnie, w karykaturach Andrzeja Stopki Janusz Bogucki dość wcześnie dostrzegał osiągnięcie realistycznej syntezy. Trudno zresztą twierdzić o kierunku intencji krytyka, czy przebiegał on od osoby – np. w celu prewencji przed oskarżeniami o formalizm i elitarność – do idei, czy odwrotnie. Niewielki wszak, ale monograficzny tekst Boguckiego – podobnie jak o ilustracjach J.M. Szancera²²⁴ – stanowił pewne odstępstwo od modelu problemowo-monumentalnej krytyki pierwszej fazy socrealizmu. Być może najważniejszy dla autora był trzeci motyw, próba przekonania scenografa i rysownika do poszerzenia działalności na inne dziedziny satyry; takie życzenie do artysty kierował krytyk w konkluzji tekstu. W każdym razie rysunki Stopki przedstawiał jako rzadki przykład lapidarnej syntezy wrażeń i sytuacji²²⁵.

Wagę przypisywaną karykaturze potwierdza zorganizowana w 1953 roku Wystawa Karykatury Polskiej; w roli krytyków i recenzentów ekspozycji wystąpili przede wszystkim twórcy. Pominąwszy w tym miejscu ocenę historii polskiej karykatury i aranżacji pokazu, zwróćmy uwagę na ostatnią część rozważań I. Witz, dotyczącą współczesności tej dyscypliny. Elementem kanonicznym jest uwaga o osiągnięciach, ale i trudnościach rozwoju realistycznej, postępowej karykatury, wszak ich wskazanie, potępienie i doprowadzenie do usunięcia było odpowiedzialnym zadaniem krytyka i praktyka. Głównej przyczyny niezadowalającego jeszcze stanu satyry Witz upatrywał w pojawieniu się w powojennej rzeczywistości społecznej zjawisk nieznanymi z tradycji, jakie stworzył socjalistyczny typ produkcji, nowy styl życia i moralność. Artyści przez nieznaną rzeczywistość i brak politycznej żarliwości reagują po staremu na nowe (?) zagrożenia, jak bumelanctwo, chuligaństwo. Schematyzują więc treść, korzystają z gotowych formuł, poprzestają na doraźnym ośmieszaniu zamiast syntezy zjawisk. Interesująco Witz przekonywał o mniejszych zagrożeniach formalizmem w satyrze niż w malarstwie, ale przeciwstawiał się opinii, że ze względu na specyfikę gatunku ta kategoria w nim w ogóle nie obowiązuje. Gdy treść jest nierealistyczna – wyjaśniał – taka jest i forma; doraźność i jednorazowość oznacza wycinkowy naturalizm, a karykatura, jak cała sztuka, winna stworzyć syntezę. Dawał więc niejako upust sposobowi realizacji, żądając za to uzupełnienia czy wzmocnienia ideologicznych sensów; dla większej skuteczności krytyki wskazywał konkretnych adresatów. Borowczyka, Tarasina, Starowieyskiego chwalił za rozszerzanie środków ekspresji; nie mógł też zrażać starszych, jak Gleb (ur. 1912) czy Karol Ferster (ur. 1902), ale przestrzegał ich przed zagrożeniem tematycznej komplikacji i ideologicznej niejasności. Nie chodziło zatem o sanację formy, a o większe ideowe zaangażowanie artystów, których wyraźnie krytyk preferował, mimo deklaracji względnej obiektywizmu. Kiedy bowiem dodamy do tego przeciwstawienie owej tendencji drugiej opcji, zdefiniowanej przez wyliczenie nazwisk np. Zaruby, Lipińskiego, Grunwalda – kontynuatorów przedwojennej tradycji – oraz zawikłaną konkluzję o większych szansach rozwojowych pierwszego nurtu²²⁶, możemy dojść do wniosku, że

²²⁴ J. Bogucki, *Ilustracje Jana Marcina Szancera*. „PK” 1952, nr 9, s. 3.

²²⁵ Tenże, *O karykaturach Stopki*. „PK” 1952, nr 17-18, s. 5.

²²⁶ *Jak wydaje mi się* – pisze Witz – *bliższej celu są ci artyści, którzy idą w kierunku pogłębienia środków wyrazu. Myślę, że dzieła realizmu socjalistycznego powinny być dziełami bogatymi pod każdym względem. Dlatego też w porównaniu z tą drugą tendencją widzę bogactwo z jednej strony i mniej tego bogactwa z drugiej, widzę z jednej strony ogromną chęć poszukiwań, z drugiej chęć o wiele mniejszą*. I. Witz, *Z problemów karykatury polskiej*. „PA” 1953, nr 3, s. 32.

względny liberalizm opinii był koniecznością wobec wyprzedzających ją faktów. Rzekoma sprawczość krytyki była więc trudnym do przyjęcia pozorem władzy, bo mimo ograniczeń metody niektóre zjawiska, zwłaszcza związane ze zmianami pokoleniowymi, wymykały się jej projektującej gestii.

W tej dziedzinie krytyka zatoczyła więc nieco wcześniej niż w malarstwie czy rzeźbie i dużo mniejsze koło, co dobitnie poświadcza także recenzja J. Lenicy tej wystawy karykatury. Autor wykorzystał ją np. do przypomnienia i dowartościowania twórców z okresów uznanych wówczas za wsteczne w historii polskiej sztuki, tj. secesji (Sichulski) i międzywojnia, takich jak Bronisław Linke i Mieczysław Berman – piętnowani przez Borowskiego rysownicy „Szpilek”. Współczesnej karykaturze Lenica wprawdzie także zarzuca dekoracyjność i fasadową ładność na niekorzyść bezkompromisowej, ideowej treści, żąda jednak zarazem realizmu i syntezy, dosadności i aktualności, którym łatwo było zasłużyć na zarzut naturalizmu albo formalizmu: *Nasza karykatura – oceniał – częściej aranżuje dowcipy na kanwie aktualnych wydarzeń politycznych, rzadko tworzy realistyczne obrazy-metafory, uogólnienia zjawisk społecznych, zbyt słabo odśladania ich mechanizm i wzajemną zależność, ślizga się po powierzchni nie sięgając zbyt głęboko*²²⁷. Autor domaga się zatem od rysunku analizy antropologicznej i socjologicznej, a także pracy wywiadowczej, wykrywania wewnętrznego wroga klasowego. Jednocześnie wytyka, zwłaszcza młodym twórcom z kręgu „Szpilek”, zbytnią ilustracyjność wynikłą z chęci *połączenia treści ideowej*, posługiwanie się schematami, w rezultacie nierealistyczne zniekształcanie rzeczywistości. *Dlaczego wszystkie dramaty – pyta – muszą odbywać się w ponurej, konwencjonalnej scenarii czarnych, ciężkich chmur, nującego wiatru i w ogóle ciemności?*²²⁸.

Jeszcze jedną przyczyną ówczesnego awansu rysunku wydaje się ideologicznie i wychowawczo motywowana **demokratyzacja sztuk**, skutkująca dwojako: dowartościowaniem ostatnich traktowanych dziedzin, zrównaniem wszystkich wobec ideologii, a także odebraniem splendoru „czystym” dyscyplinom. Dodajmy, iż zarazem paradoksalnie to władza i krytyka wytężonym zainteresowaniem przekonywały o ich wyjątkowym statusie ze względu na tradycyjną pozycję oraz propagandowe możliwości. Demokratyzacji domagał się np. Witz, żądając pełni praw dla ilustracji książkowej i zamówień państwowych dla ilustratorów, deklarując przy okazji wiarę w talent i inwencję artystów, zdolnych do wykonania wielkich zadań, nawet o randze narodowej²²⁹. W wypowiedzi Witza o ilustracji zwracają uwagę dwa istotne elementy; pierwszy, metakrytyczny, to złamanie jednomyślności, nawet dosadne wyartykułowanie potrzeby dyskusji o ocenie i promocji ilustracji przez krytykę artystyczną i literacką. Wbrew ewentualnym oczekiwaniom, autor nie wskazał względnie pewnych kryteriów, może poza enigmatycznym i dość banalnym *podobaniem się* krytykowi i słuszością interpretacji, czyli wyobrażeniem literackiej treści lub postaci bohatera zgodnie z zamiarem autora. Może się to wiązać z drugim interesującym detalem tekstu, mianowicie antynomią między imperatywem postępu, ideologicznej głębi, zwalczania estetyzmu i formalizmu a pouczeniami potencjalnych zleceniodawców: *Trzeba przed ilustratorami stawiać duże zadania, które dawałyby swobodę twórczą* [podkr. E.K.], *które sta-*

²²⁷ J. Lenica, *Wystawa karykatury polskiej*. „PK” 1953, nr 24, s. 3.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Np. potwierdzające powyższe wnioski zdania: *Wskutek smutnych pozostałości z lat dawniejszych ciągle panuje u nas przesąd, że ilustracja to też twórczość, tylko jakaś taka gorsza, z drugiej ręki. Obraz – bezpośrednia twórczość, nawet jeśli się go zwalcza, nawet wtedy, kiedy jest to gitara i śledź; ilustracja – to „roboty”. Jakkolwiek państwo nasze w snych nagrodach, wyróżnieniach ciągle przypomina i potwierdza, że taki „jaśniepański” stosunek do ilustracji jest niesłuszny, to mimo tego wciąż czai się on po zakamarkach naszego życia, starszy, a co gorszą wywiera swój wpływ.* I. Witz, *Ilustratorskie pretensje i żale*. „PA” 1954, nr 1, s. 30.

niałyby w pierwszym rzędzie na dzieło sztuki, z uwzględnieniem charakteru i specyfiki tej dyscypliny²³⁰. Może to potwierdzać istnienie pewnych luk nie tyle w systemie nadzoru, bo ten obejmował wszystkie rejony, ile w interpretacji zasad dla różnych gatunków i technik, bronionych argumentem odrębności środków. Jak widać, nawet ortodoksyjny krytyk i artysta poszukiwał kompromisu między polityczną poprawnością a koniecznością wyjścia z dogmatyzmu i imperatywnej polityki artystycznej, tym skwapliwiej, że zmieniał się kurs polityki kulturalnej.

Bacznej obserwacji i korekcji w systemie panoptycznym, zwłaszcza wobec edukacyjno-dydaktycznych założeń socrealizmu, nie mogła ująć branża **ilustracji dla dzieci**. Zrazem uwaga krytyki kierowana była na najbardziej spektakularne, przydatne propagandowo dyscypliny, w tym organizujące przestrzeń publiczną, dając więc możliwość artystycznego eskapizmu w mniej eksponowane rejony. Już jednak na początku 1949 roku „Odrodzenie” zamieściło artykuł dotyczący właściwej ilustracji dla najmłodszych; stanowił on część cyklu poświęconego problemom szerokiej edukacji, np. publikowano artykuły Witolda Doroszewskiego w dziedzinie języka, pedagog Janina Doroszevska poruszała kwestie komunikacji wizualnej. O deformacji i stylizacji nawiązującej do dzieciennych rysunków autorka pisała w kategoriach *błędu*, ganiła *nieodpowiedzialność wychowawczą* tożsamą z brakiem wiarygodności artystycznej, piętnowała grę swobodnych skojarzeń, inwersje obrazowe i mieszanie fantazji z rzeczywistością: *Dlatego np. przedstawiając dziecku krowę nadajemy jej kształt bipopotama – trudno dociec*²³¹. Pomijając znowu problem ciasnej przestrzeni między naturalizmem a równie negatywnie ocenianym *modernizmem* – bo ogólnych rozwiązań tekst nie proponuje – zwróćmy uwagę na charakterystyczny zabieg, wariant wspomianej już, by tak rzec, zapośredniczonej edukacji czy nawet penalizacji nieustępliwych twórców. Za przykład właściwego ilustrowania, łączącego syntezę z jakoby zaspokajającą potrzeby dziecka szczegółowością obrazu, autorka podaje twórczość amatorki (Hanny Rembowskiej), przedszkolnej opiekunki, której doświadczenie pomogło ukształtować odpowiedni język plastyczny. W ten sposób niepoprawnych formalistów przestrzegano na przyszłość, karcono za przeszłość, skłonny do ucieczki w pozornie bezpieczne rejony wskazywano, że system nadzoru będzie działał wszędzie, a krytyka o kompetencjach władzy będzie zarządzać, prowadzić i wychowywać, w tym karać.

Za dowód niech posłuży cztery lata późniejszy tekst, piętnujący formalistyczne stylizacje w ilustracjach dziecięcego pisma „Świerszczyk”, które – jak pisał M. Zimiński – powinno przekazać małemu odbiorcy *prawdę otaczającego świata*. Wszelkie przesadne zniekształcenia, skróty myślowe, stylizacje na dziecienny styl – jak widać, praktyka niezmiennie naganna – niewłaściwa kolorystyka fałszują obraz rzeczywistości²³². Krytyka współuczestniczyła zatem – jak poświadczają przykłady innych pism (ilustr. 28) – w swoistym dla socrealizmu procesie, który nazwałam **adultyzacją** dzieci²³³. W tej perspektywie – co podkreśla Anna Radziwiłł, charakteryzując stalinowski model wychowania²³⁴ – są one pełnoprawnymi, tak jak dorośli „nośnikami” socjalistycznych wartości: pracy, nauki, patrioty-

²³⁰ Ibidem, s. 31.

²³¹ J. Doroszevska, *W poszukiwaniu właściwej ilustracji dla dzieci. Na marginesie nystany Hanny Rembowskiej*. „Odrodzenie” 1949, nr 7, s. 5. Artykuł jest ilustrowany rycinami opisanymi jako złe przykłady i jedną właściwą Rembowskiej.

²³² M. Zimiński, *Nad rocznikiem: „Świerszczyk Iskierki”*. Tygodnik dla najmłodszych. „PK” 1954, nr 8, s. 8.

²³³ Por.: E. Kal, *Miedzy pomnikiem a gadżetem...*, s. 59.

²³⁴ A. Radziwiłł, *Model ideologii wychowawczej w latach 1948-1956*, [w:] *Polacy wobec przemocy 1944-1956*, red. B. Otwinowska, J. Żaryn. Warszawa 1996, s. 330.

zmu, postępowości, odpowiedzialności. Dzieciństwo czy młodość nie jest stanem biologicznym, lecz fazą społeczną, w której młody bohater przysposabia się do dorosłego życia i współuczestniczy w nim²³⁵.

Omawiane artykuły potwierdzają z jednej strony intencjonalną globalność systemu, poprzez m.in. krytykę poddającego obserwacji i indoktrynacji każdą sferę życia, z drugiej dowodzą jego luk i spektakularno-propagandowej fasadowości, jeśli uwzględnić dzielący je odstęp czasu, w którym lamy periodyków wypełniały niezliczone quasi-dyskusje o malarstwie, plakacie, plastyce monumentalnej.

Kwestii krytyki **plakatu** można by poświęcić osobne omówienie ze względu na jego szczególny, użytkowy rodzaj, tradycyjnie odróżniany od „czystej” twórczości. Jednak w myśl założeń socrealizmu ta ostatnia straciła rację bytu, malarstwo obciążone agitacyjno-propagandowymi i dydaktycznymi, społecznymi zadaniami stało się pokrewne plakatowi, temu z kolei – jak się przekonamy – próbowano narzucić czytelną, realistyczną formę wymaganą od malarstwa, najlepiej z dominantą figuralną. W ocenie plakatu przynajmniej teoretycznie obowiązywały takie same kryteria, jak w innych sztukach przedstawiających czy – według niżej omówionej koncepcji nomenklatury Boguckiego – *obrazujących*. Zasadniczą antytezą realizmu były analogicznie naturalizm i formalizm, ale wśród jego odmian nie postimpresjonizm, lecz abstrakcja, zwłaszcza geometryczna, stanowiła zakazany sposób ekspresji, a w warstwie semantycznej wszelka dwuznaczność, metafora, symbolizm, surrealistyczna inwersja sensów. Temu zbliżeniu, obok oczywistych różnic formalnych, przeczyła też strategia organizacyjna i sockrytyczna; plakatowi poświęcano osobne konkursy (np. w 1952 roku na plakat polityczny oraz na plakat Kongresu Narodów w Obronie Pokoju w Wiedniu), wystawy i omówienia. Refleksja miała zresztą nie tylko odmianę instruktażowo-korekcyjną, jak tekst Jerzego Bogusza, korekcyjno-samokrytyczną Józefa Mroszczaka, ale też informacyjno-promocyjną, jak studium Jana Lenicy. Ujmując rzecz całościowo i metaforycznie, można powiedzieć, że krytyka plakatu zatoczyła niejako własne koło, zajączone w wielu miejscach z krytyką innych gatunków twórczości. Paradoksalnie, jeśliby mówić o idiomie krytyki plakatu, to mógłby on polegać na włączeniu w obszar dyskursu kwestię jego **odrębności** od malarstwa, nie zawsze zresztą rozstrzyganą jednoznacznie aprobatywnie.

Dyskusja nad istotą i funkcją socplakatu w Polsce jak zwykle nawiązywała do polemiki zainicjowanej w 1951 roku w ZSRR, ale przywołując wypowiedzi radzieckich teoretyków, Lenica wydobywał przede wszystkim wątki potwierdzające odrębność tej sztuki ze względu na szczególne, agitacyjno-dydaktyczne funkcje, przy funkcji podstawowej dzielonej z innymi dyscyplinami – odbiciu rzeczywistości. Tekst Lenicy miał charakter monograficzny i edukacyjny, sięgał do początków gatunku, oddawał też obowiązkowy haracz afiszowi radzieckiemu. W opowieści o plakacie współczesnym brzmiały jednak akcenty nielojalnego poczucia wyższości, pojawiły się dowody samodzielnego rozwoju, zwłaszcza kiedy krytyk i grafik, wprawdzie dyplomatycznie, mówił o istnieniu *rodzaju szkoły* plakatu polskiego²³⁶. Wyrosła ona, stwierdzał, z przepracowania własnych, historycznych – a więc forma-

²³⁵ Dlatego dzieci przedstawiane są najczęściej z atrybutami wiedzy, pracy, organizacji społecznej. Przykładów tego typu można przytoczyć sporo, choćby wymienianych w przytaczanych tekstach krytycznych, jak obrazy Eibischa *Łagowskie dziewczęta*, ZMP, Z. Lipińskiej *Dziewczęta oglądają reprodukcję*, w rzeźbie H. Stachurskiej (główna nagr. na I OWP) *Do szkoły po wiedzę*, niezliczone konterfekty uczniów i uczennic, junaków i junaczek, harcerzy (rzeźby S. Kiliszka, A. Karnego, Z. Pugetowej).

²³⁶ Informacja ta może być przydatna w datowaniu „polskiej szkoły plakatu” i przeczy podawanej m.in. przez Sylwię Giżka dacie 1960, tj. użycia po raz pierwszy terminu przez J. Lenicę na łamach szwajcar-

listycznych – doświadczeń sztuki międzywojennej, wpływów zachodnich (z pominięciem radzieckich) oraz inwencji i pomysłowości młodych plastyków: *Pewne związki z plakatem francuskim i niemieckim ostatnich dziesięcioleci lat* – pisał Lenica, nie bacząc na poprawność polityczną – są dość łatwe do wykazania, jednak jako całość plakat nasz wyróżniały zawsze pewne wspólne cechy: różnorodność przy równoczesnej pokrewności charakteru, bogactwo form i pomysłów, unikanie banału i szablonu, umiejętność posługiwania się kolorem jako jednym z podstawowych elementów sztuki plakatu. Jego wdzięk, dowcip i odrębność zdobyły mu w krótkim czasie uznanie twórców i widzów we wszystkich krajach, gdzie odbywały się wystawy polskiego plakatu²³⁷. Autor z wyraźną atencją wskazywał przede wszystkim prace Tadeusza Trepkowskiego i Henryka Tomaszewskiego, umieszczając je na skrajnych biegunach obrazowania, między którymi leży obszar wielkiej różnorodności: od ascezy i intelektualnej metafory pierwszego po wirtuozerię form i barw, zaskakujące zestawienia, korzystanie z możliwości współczesnej plastyki przez drugiego. Z tej nierozważnie znakomitej diagnozy krytyk wyłączał plakat polityczny; być może, aby zneutralizować jego pejoratywną ocenę, posłużył się szerokim, jakoby bardziej współczesnym znaczeniem afisza ideologicznego, także o tematyce społecznej, kulturalnej (ilustr. 29). Lenica, przeświadczony o specyfice plakatu, przyczyn słabości jego *stricte* politycznej odmiany upatrywał w mechanicznym przykładaniu doń kryteriów realizmu malarstwa. Ponieważ z analogicznym problemem zmagala się propaganda radziecka, jej doświadczenia, obficie cytowane tezy bratnich teoretyków i praktyków miały stanowić arsenał środków poprawy polskiej twórczości.

Różnice między plakatem a malarstwem sztalugowym usiłował sprecyzować Jerzy Bogusz, który przede wszystkim projektował, postulował, wytyczał słuszne rozwiązania dla afisza realizmu socjalistycznego. Zgodnie z imperatywem wtórności dyrektywę stanowiły ustalenia radzieckie, m.in. historyczne wypowiedzi M. Kalinina: *Plakat to też malarstwo [...] lecz malarstwo posiadające swoje właściwości [...] obraz – to propaganda, a plakat – agitacja*²³⁸. W hierarchii usystematyzowanych przez Bogusza zadań plakatu na miejscu pierwszym znalazło się przekonanie mas do programu partii, czyli polityczna indoktrynacja, kolejne walka z wrogiem klasowym i relikami kapitalistycznej mentalności, pogłębianie przyjaźni i współpracy z ZSRR, agitacja za pokojem i demaskowanie wrogów, podżegaczy i ideologicznego sabotażu; kształtowanie estetycznych gustów odbiorców zajęło ostatnią pozycję strategicznego planu. Jako przeciwieństwo socjalistycznego medium, zgodnie z obowiązującą dialektyką, Bogusz z odrazą wskazywał na jakoby dominującą w międzywojniu kapitalistyczną reklamę, jej komercyjny cel i epatowanie odbiorców jako sposób oddziaływania. Uznane za wartość bezwzględna, miały usprawiedliwiać formalistyczną stylistykę, inteligentne pomysły i nowoczesną formą sycić potrzeby elit burżuazji, podczas gdy do nieoświeconych mas adresowano kiczowate afisze zachwalające tanie produkty. Zdaniem autora absolutyzacja któregoś ze środków, abstrakcyjna symbolika, schematyzacja czy prymitywizacja to chwyt kapitalistycznej reklamy niegodne realistycznego plakatu. Ten musi trafiać do milionów – perswadował Bogusz – przekonywać i wychowywać; tylko więc przez czytelność przekazu, optymizm, ale też ostrość komunikatu, wzniecanie klasowej

skiego „Graphis”. Por.: S. Giżka, *Polska szkoła plakatu*, [w:] *Kultura polska. Eseje, artykuły, opracowania*. http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_polska_szkola_plakatu

²³⁷ J. Lenica, *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*. „PA” 1952, nr 5, s. 41. O tym m.in. tekście wspomina francuski badacz polskiego plakatu Bruno Koper, zaznaczając, że dla Lenicy plakat stanowił *nec plus ultra* sztuki nowych czasów. B. Koper, *Le thème de l’avenir dans l’affiche polonaise à l’époque du réalisme socialiste (1947-1955)*. „Matériaux pour l’histoire de notre temps” 1991, t. 21, nr 21-22, s. 95.

²³⁸ J. Bogusz, *Niektóre problemy polskiego plakatu politycznego*. „PA” 1953, nr 2, s. 30.

nienawiści może mu zapewnić wykonanie zadań, oczywiście metodą odbicia rzeczywistości. Wzorcem miał być plakat radziecki, który poddawszy krytyce i likwidacji stylistykę stosowaną m.in. przez „Okna Rosta”, przejął środki realistycznego rysunku i malarstwa: precyzję linii, brylowatość formy, światłocien, perspektywę, a zwłaszcza dominację postaci ludzkiej, często z sugestywną charakterystyką psychologiczną. Te elementy autor dobitnie sugerował jako skuteczną formułę przekazu, wytyczne, zalecany *modus operandi* dla polskich plakacistów, których prace poddawał szczegółowej korekcie. Nie zwrócił uwagi na sprzeczność dyrektyw z wcześniej postawioną tezą, że każda sztuka stanowi odbicie rzeczywistości. Poza tym plakat, jak można wywnioskować ze szczegółowych rozważań, winien mieć konstytutywne cechy sztuki socrealizmu, jak typowość, syntetyzujące uogólnienie, humanizm, nie mówiąc już o konstytutywnych walorach (nie tylko *stricte* politycznych), jak partyzność, ludowość czy narodowość.

Zwróćmy teraz uwagę na właściwości, które mimo nieodzownego zapożyczenia wymienionych procedur malarskich miały jednak według Bogusza odróżniać realistyczny plakat od obrazu sztalugowego, medium agitacji od środka propagandy. Za elementy identyfikacji uznał m.in.: monotematyczność odmienną od wielowątkowości malarstwa, oczywistość gwarantującą doraźne odczytanie sensu, aktualność i szybką reakcję na zjawiska rzeczywistości, wreszcie możliwość zestawiania sytuacji różnych w czasie i przestrzeni, zatem dopuszczano symultanimizm i inwersję w plakacie przy obowiązującej jedności czasu i miejsca w malarstwie. Oczywistym atrybutem była koegzystencja tekstu i obrazu, intensyfikacja formy i barwy, sumaryczność służąca celowi, który wcześniej autor uznał za niegodny chwyt reklamy, tj. absorbowaniu uwagi odbiorcy. Krytyk, wódz-strateg, przewodnik i wychowawca, a nadto dialektyk, musiał także nagradzać, wyróżniać, zagrzewać do dalszej walki również poprzednio upomnianych, ale zdolnych – jak twierdził – i rokujących nadzieje. Zniechęcanie byłoby błędem, który mógł spowodować np. eskalację takiego zjawiska, jak dostrzeżony i poczytany za zło eskapizm, przebranzowienie się artystów z afiszu politycznego na filmowy. Walka o plakat socrealistyczny nie mogła być wszak skończona. Wnioskowanie z tych gratyfikacji i przygan jest trudne, można odnieść wrażenie, że niekiedy były one rozdzielane uznaniowo, według nie zawsze konsekwentnych kryteriów, najlepiej więc także zilustrować to przykładami. Autor wybaczył abstrakcyjne obrazowanie w okresie tużpowojennym, kiedy – jak zauważał – entuzjazmowi towarzyszyła dezorientacja stylistyczna, jedni, jak np. T. Trepkowski, akceptację nowego porządku deklarowali naiwnie podstawiając nowe agitacyjne treści do starej formy, inni, jak W. Zakrzewski, wzorowali się na radzieckim plakacie wojennym.

Wczesne przykłady formalizmu to także plakaty Tomaszewskiego *Rok chopinowski* (1949) i Trepkowskiego na Wystawę Ziem Odzyskanych, z późniejszych gniew autora wywołał *Paskarz* Lipińskiego (ilustr. VIII); inteligentkie dwuznaczności, kalambury i stylizacje były nie do przyjęcia, piętnował je też Borowski w przywołanym studium o satyrze. Bogusz szczególnie potępił powtarzanie tych samych układów i postaci – a więc autoplagiat – np. Zakrzewskiego (ilustr. 30), który rekompensował to rzekomym realizmem heroicznych bohaterów. Chmielewskiego ganił za sztuczność i *żurnalowość* kopiowanych figur, Gronowskiego za repetycję banalnie cukierkowych postaci, choć w podobnej ilustracyjnej, dziecinnej konwencji utrzymany plakat Tomaszewskiego na Dni Oświaty Książki i Prasy (1951), porównany z późniejszym na tę samą okazję, miał dowieść większej trafności. Antywojenne *Nie!* Trepkowskiego (ilustr. 31) na wiedeński kongres pokojowy (1952) służyło za przykład osiągnięcia celu wyjątkowo bez postaci ludzkich, choć zasada skrótu i przedmiotowych *pars pro toto* była analogiczna do innych prac tego autora, uznanych za naturalistyczne

(*Wszechnica Radiowa, Festiwal Sztuk Radzieckich*)²³⁹. Afisz M. Byliny o tematyce wiejskiej został wyróżniony, mimo iż zawierał reklamowe, przebrane w ludowe stroje figury niewiele różniące się od tych z plakatu Chmielewskiego; *Dlaczego?* Gronowskiego z postacią Koreanki z dzieckiem miał być trafny i wzruszający, zaś plakat L. Jagodzińskiego z figurą górnika służył za przykład deformacji, obraźliwej dla przedmiotu narodowej dumy.

Kontynuację przedmiotowej krytyki zapewniła zorganizowana w końcu maja 1953 roku I Ogólnopolska Wystawa Plakatu i towarzyszące jej rytualne zebranie w Zachęcie, z udziałem polityków, plastyków i delegacji zagranicznych. Poprzedził je komentarz Lucjana Motyki w „Przeglądzie Kulturalnym”, ustawiający niejako treść narady; urzędnik pisał o dezorientacji i nikłej refleksji, potępiał stosowanie w ocenie wyłącznie kryterium treściowego bez uwzględnienia specyfiki gatunku, potępiał z jednej strony komplikacje symboliki, z drugiej banalizację i prymitywną oczywistość obrażającą zdolnego do myślenia odbiorcę²⁴⁰. Wygłoszony na konferencji w imieniu Zarządu Głównego ZPAP referat Józefa Mroszczaka reprezentował zmodernizowany w obrębie dotychczasowego dyskursu typ krytyki konfrontującej negowaną przeszłość z teraźniejszością, której wielki potencjał nie został w pełni przez artystów wykorzystany. Człon trzeci, czyli projekt sanacji został bowiem uzupełniony o samokrytykę przeprowadzoną w imieniu plakacistów; nazwijmy ją branżową dla odróżnienia od osobistej. W jednym z dwóch poprzednio wyróżnionych kierunków plakatu po 1945 roku Mroszczak widział kontynuację tradycji afisza międzywojennego, przeważnie handlowego, z jego formalizmem, niezrozumiałą symboliką, abstrakcyjnymi motywami (Tomaszewski, Lipiński, Trepkowski). W drugim – dodajmy: typu radzieckiego – preferującym czytelność i perswazyjność (Zakrzewski, plakaty wojskowe Jagodzińskiego), dostrzegał niebezpieczną bliskość naturalizmu²⁴¹. Odwołując się znowu do dyskusji radzieckich, stwierdzał niedosyt teorii i recenzji plakatu: *namet tow. radzieckij narzekaję, to co dopiero u nas* – i gwoili choć częściowego wypełnienia luki przedłożył listę postulatów pod adresem: teoretyków, Związku Literatów o współpracę, prasy o krytykę plakatu, organizatorów o zbliżenie z terenem, zamawiających o mniejszą ingerencję w sprawy warsztatu, ministerstwa o lepsze warunki pracy. Projekt naprawy zawierał imperatywy z elementami autopenalizacji i autokorekcji, np.: *Należy zaostrzyć naszą czujność i wzmocnić walkę z formalistycznymi objawami lenistwa myślowego, pustej zabawy kolorem i z chęcią pokrywania pustki ideowej estetyzującymi igraszkami, zadrażniającymi oko i fałszującymi obraz rzeczywistości*²⁴².

Aleksander Wojciechowski deklarował obiektywizm relacji z obrzędowej wystawowej narady nad plakatem, choć wybór zagadnień był już krytyczny oraz język, jakim autor np. wyrażał *żarliwość* walki plastyków o realistyczny plakat²⁴³. Mimo iż krytyk musiał także określić własny stosunek do zagadnienia – mówiąc odpowiednio – wykazać *żarliwość*, mniejszy był w tym tekście udział własnych projektów autora i jego sprawczych ambicji,

²³⁹ [...] z naturalistyczną „pedantycznością” wykonane w jednym lornetka, a w drugim wtyczki radiowe, jako symbole tematu stanowią element formalistycznego plakatu, w którym forma nie jest przyporządkowana treści, nie wydobywa głównej idei tematu – ibidem, s. 29. Zarzuty były przesadzone, bo plansze wyposażone w tekst i inne atrybuty, jak karta programu pod lornetką i czerwona gwiazda u szczytu czy otwarta książka pod słuchawkami, stanowiły czytelny, syntetyczny przekaz.

²⁴⁰ L. Motyka, *Sztuka bezpośredniego oddziaływania*. „PK” 1953, nr 24, s. 1, 8.

²⁴¹ J. Mroszczak, *O dalszy wzrost poziomu ideowo-artystycznego plakatu polskiego*. „PA” 1953, nr 3, s. 4-10; Mroszczak oczywiście dokonał krytyki formalizmu i naturalizmu na konkretnych przykładach, m.in. źle ocenił afisz Fangora i Tchórzewskiego na Dzień Kobiet, dobrze ich plakat na IV Festiwal Młodzieży i Studentów.

²⁴² Ibidem, s. 10.

²⁴³ A. Wojciechowski, *Z dyskusji nad I Ogólnopolską Wystawą Plakatu*. „PA” 1953, nr 3, s. 11.

większy zaś intertekstów z komentarzem i glosem doradczym. Oprócz wypowiedzi metakrytycznej opisanej w rozdziale II, równie istotny w tym przekazie wydaje się wyróżniający go od uprzednich sąd na temat odrębności opisywanej dyscypliny. W tej kwestii Wojciechowski był stanowczo powściągliwy, akcentował fragmenty dyskusji twórców, które nie podważając specyfiki gatunku wskazywały na związki formalne i genetyczne z malarstwem, w tym semantyczne, jak różnorodność treści i emocji możliwych i koniecznych do wyrażenia w plakacie, a także lekcji, jakiej np. w zakresie koloru może udzielić afisz malarstwu. Autor, preferując doradczą funkcję krytyki nad postulatyczną, wstrzymywał się od udzielania gotowych recept, a potępiając *lakiernictwo* i pseudoludowość niektórych realizacji, poddawał rewizji raczej przyczyny, tj. socrealistyczną ortodoksję i żądania od plakatu ideologicznej natarczywości. Nie zostało to wprawdzie wyrażone *expressis verbis*, ale można wywnioskować właśnie z przyjęcia stanowiska sprawozdawcy z dyskusji specjalistów. Wynika to też z odpowiedzi udzielonej Trepkowskiemu, oburzonemu charakterystyką jego twórczości (przez Lenicę w wyżej wspomnianym tekście). Nastąpiło tu swoiste odwrócenie ról, bo to krytyk tłumaczył twórcy, iż stosowane przezeń lapidarne, oszczędne środki, owo *ocyszczanie* kompozycji – jak nazwał je Lenica – to sposób, który w plakacie też może prowadzić do realizmu socjalistycznego. Jak pamiętamy, do oficjalnej akceptacji niektórych formalistycznych sposobów ekspresji w plakacie przysłużyła się wypowiedź Wojciecha Fangora na XI Sesji Rady KiS w kwietniu 1954 roku, gdy wskazywał przydatność elementów abstrakcji i surrealizmu, syntezy plastycznej i metafory w sztuce plakatu²⁴⁴.

W artykule Marii Zenowicz wśród przytaczanych standardowych fragmentów z narady z rutynową przestrogą przed naturalizmem i formalizmem znaleźć można *passus* świadczący o swoistej eskalacji wolnościowych żądań dla tego gatunku plastyki i gwarancji wąskiego marginesu twórczej swobody. Jest swoistym paradoksem, że uznanie specyfiki plakatu mogło mu zapewnić autonomię, chroniło i zezwalało na kamuflaż formalizmu, ale też ograniczało, gdyż ta specyfika dawała propagandowe możliwości medium i zainteresowanie ideologów. Można nawet uznać, że zgłoszony przez Zenowicz dyplomatyczny projekt powiązania ze sztuką ludową antycypował Fangorowskie upomnienie się o prawo do stosowania nierealistycznych elementów w plakacie. Z pewnością ten pomysł znacznie lepiej trafiał do przekonania władzy niż perswazja o niezbędności zapożyczeń z kosmopolitycznej sztuki, a tak samo mógł uzasadniać skrót, metaforę, persyflaż. Autorka wszak przeciw ortodoksji socrealizmu używa jego własnej broni, tj. postulatu ludowości, reinterpretuje ją głębiej niż przedstawianie ludowych bohaterów i traktory, wskazuje na ludową poetykę i styl: *Wyjątkowo cenne i głębokie wydają mi się uwagi tych dyskutantów, którzy zajęli się zagadnieniem powiązania twórczości plakatowej z pewnymi nurtami sztuki ludowej. [...] Folklor obsługuje w skrótowe, ekspresyjne traktowanie realnych, bardzo konkretnych treści [...]. Lud ponadto posiada ogromne poczucie koloru, mądrą wiedzę posługiwania się barwą*²⁴⁵. Dodajmy, iż mało odkrywczy pomysł, stosowany właściwie nieprzerwanie, także w plakatach wymienianych i ocenianych w przytoczonych artykułach, nabiera mocy prawnej, gdy zostaje wynegocjowany i zaakceptowany przez władzę. Krytyka przyjmuje tu rolę pośrednika, **mediatora**, ale nie klasycznie między artystą a odbiorcą, czy typowo dla socrealizmu między zlecającą władzą a wykonawcą, ale zwraca się od żądających swobody artystycznej twórców do decydentów, jest **negocjatorem** między **twórcą a władzą**.

²⁴⁴ Por. W. Fangor, *W sprawie plakatu*. „PK” 1954, nr 16, s. 3.

²⁴⁵ M. Zenowicz, *Dyskusja o współczesnym plakacie*. „PK” 1953, nr 27, s. 3.

Głos w sprawie plakatu przy okazji wystawy zabrał też Grzegorz Lasota, znany z ciętych opinii o literaturze. W wyniosłym wystąpieniu – znów poświadczającym *żarliwość* krytyka – bronił specyfiki plakatu i prawa realizmu do przerysowań i hiperboli odwołaniem do radzieckich wzorców (np. plakatów Moora) i wypowiedzi Malenkowa o typowości. Kolejne odwrócenie zastosował w przydziale pochwał i nagan; pierwsze otrzymali właśnie *formaliści*: Fangor, Tchórzewski, Tomaszewski za różnorodność formalną i inwencję; u Zakrzewskiego negował schematy i ilustracyjność, sztuczność odświeżonych bohaterów, dowiodłszy przykładem (*Nigdy więcej wojny*), że artystę stać na świeży koncept, lapidarność i skrót. Lasota – nie zapominając o obowiązującej frazeologii oraz dowodach własnej kompetencji, tj. znajomości radzieckiej teorii i praktyki – zamierzał chyba bronić artystycznego pluralizmu środków wypowiedzi. Odrębność sztuki plakatu – dowodził – wymaga syntezy, skrótu, umowności, ale wybór stylistyki należy do inwencji artysty, bo zamrażanie praw w konwencję przeczy założeniom socrealizmu, który jest nie stylem, lecz metodą twórczą. *Wielki syntetyzujący pomysł plakatu wymaga realistycznego, lecz umownego języka. Granicą umowności jest trafność, dostępność skojarzenia, prostota oddziaływająca na widza. Wydaje mi się, że w ramach specyfiki sztuki plakatowej nie wolno próbować kanonizować określonych stylów [...]. Im więcej indywidualnych stylów, im więcej swoistych sposobów efektywnego oddziaływania na widza, tym lepiej*²⁴⁶. Można by więc mówić o użyciu kryteriów socrealizmu w celu jego przekroczenia, gdyby nie fakt, że zarzucając jury protekcjonalizm i kwestionując prawo obecności wielu prac na wystawie, krytyk arbitralnie i bez głębszego uzasadnienia rozsądza, który z plakatów operuje skrótem realistycznym, który zawiera *nadrealistyczny absurd*, stanowi *reklamę idei* lub zadziwia bezideowością²⁴⁷. Tekst był więc skierowany do twórców, miał zadania projektujące, korekcyjne i prewencyjne (*Temny z murów naszych ulic naturalistyczny kicz i formalistyczny rebus*).

O słabości plakatu politycznego pisał też Szymon Bojko, wyśmiewał obowiązujący szablon ze sztandarami, symbolami pokoju i sojuszu robotniczo-chłopskiego. Ale za główną przyczynę mizerności politycznego afisza uznał nie ograniczone doktryną możliwości twórców, lecz ubóstwo ich myślenia, nie ciasne rozumienie formy przez decydentów i egzegetów (w krytyce różnych szczebli), ale złe przygotowanie ideologiczne plakacistów. *Nowatorstwo nie może ograniczać się do poszukiwań formalnych. Główny brak plakatu politycznego polega obecnie na powierzchownym ujmowaniu problematyki ideologicznej, na jednostajności, szarości treściowej*²⁴⁸. Nic więc dziwnego, że Bojko nakazywał wprowadzić czujność na rozwój zachodniej grafiki reklamowej, ale stanowczo oponował przeciw wnioskowi Fangora o legalizację praktyk surrealistycznych pod pretekstem właśnie plakatowej specyfiki. Autor zresztą kombinacją językową i analizą jednego z plakatów filmowych (*Taksówka nr 3886*) usiłował dowieść, że artysta sam unika surrealizmu, a stosuje jedynie *skrótów skojarzeniowe*. Proponował sięganie do repertuaru tradycji postępowego plakatu politycznego T.A. Steinlena, Węgrów M. Biro i S. Éka, z typowymi przejawskawieniem, skrótem, hiperbolą, wprowadznie odległymi od realizmu, ale przed uznaniem ich za formalistyczne broni je postawa ideowa twórców, zaangażowanie i świadomość celu walki. Polscy artyści powinni więc sięgać po hiperbolizację, bo wymaga to odpowiedniej postawy politycznej.

W podobnym stylu i do tego samego adresata Tadeusz Kołaczkowski pisał o plakacie

²⁴⁶ G. Lasota, *O kształcie plakatu*, „PK” 1953, nr 26, s. 3.

²⁴⁷ Realizm przypisał plakatom Trepkowskiego *Warszawa, Chwała wyzwolicielom, Niez*; tego samego plakaty Kongresu we Wrocławiu i *Ostatni etap* uznał za surrealistyczne, za reklamowy – plakat Staniszkisa *Harmonia i postęp* na konkurs ONZ, a bezideowy *Orbis* Mroszczaka.

²⁴⁸ S. Bojko, *O nowatorstwie i tradycji w polskim plakacie*, „PK” 1954, nr 23, s. 8.

filmowym: *Plakat to oręż agitacyjny najmłodszej i najpowszechniejszej ze sztuk – filmu. I dlatego powinien wyrażać te treści, które są dla filmu charakterystyczne. [...] Po pierwsze powinien być ideowym komentatorem filmu, ukazując w syntetycznym skrócie jego treść; po drugie – agitować treścią graficzną, kształtując jednocześnie smak artystyczny naszych widzów, ucząc ich rozumienia obrazu plastycznego. Oto potrójna rola każdego plastycznego środka masowej agitacji*²⁴⁹ (ilustr. 32). Złej opinii autora o polskim plakacie filmowym nie zmieniały nieliczne wyjątki (plakat Daszewskiego do „Młodości Chopina”), fotomontażowe plakaty do „Żołnierza zwycięstwa” oceniał jako żenujące najpewniej ze względu na nawiązania do formalistycznego warsztatu. Afisz „Niezapomnianego roku 1919” został inaczej oceniony w tekście (źle), podczas gdy z podpisu ilustracji dowiadujemy się, że w pełni odpowiada treści i walorom ideowym filmu.

Wskazane tu przykłady dowodzą, że tabu koniecznej odmienności środków plastycznych przy zasadniczym dogmacie realizmu formy i priorytetu treści, a jednocześnie strategiczne znaczenie plakatu dla forsowania ideologii skłaniały krytyków do zabrania głosu. Motywowały też znaczną rozbieżność opinii, różnorodność interpretacji kanonicznych kryteriów, tu skazanych na szczególną niejednoznaczność. Dyskurs w tej dyscyplinie nie ulegał zwrotom tak gwałtownym, prowadzącym często przez akty samokrytyki, jak wypowiedzi o malarstwie. Wystarczyło tylko nieco przesunąć akcenty, mniej mówić o agitacji, propagandzie i bojowości plakatu, a raczej o oddziaływaniu i walce, powoływać się już oficjalnie na tradycje sztuki zachodniej, m.in. zakazanego dotąd ekspresjonizmu czy piętnowanego surrealizmu, co resztą dotyczy całości obfitej okołoarsenalowej, już odwilżowej dyskusji²⁵⁰.

O „sztuce kształtującej”

Kanon metody, jednakowe kryteria narzucone wszystkim dziedzinom twórczości, obciążenie jej określonymi funkcjami i nadanie *de facto* statusu publicznej, społecznie (czytaj: politycznie) użytecznej, instrumentalnej działalności, objętej w dodatku jak sektory gospodarki narodowej założeniami planu sześcioletniego (1950-56, ilustr. 33), właściwie zakwestionowały tradycyjny podział na sztuki czyste i użytkowe. Problemem dla krytyki musiały być oczywiście te dyscypliny, w których skuteczność kryteriów realistycznej formy i socjalistycznej treści była wątpliwa i znikoma.

Opisana poprzednio sytuacja w krytyce architektury, trudności, jakie najbardziej nawet kompetentnym sprawiało określenie zasad metody w urbanistyce i architekturze, powodowały, iż niewiele np. o architekturze pisali najaktywniejsi krytycy. Dyskusje nad projektami w ramach rytualnych, organizowanych od 1950 roku regionalnych i ogólnopolskich Pokazów Biur Projektowych obejmowały przede wszystkim środowisko specjalistów i władzy, w ramach *publicznej krytyki fachowej*, jak to nazywał Bohdan Garliński²⁵¹. Szczegółowe rozwiązania urbanistyczne rozpatrywano z dala od krytyki artystycznej²⁵², o czym świadczą przywoływane przez badaczy liczne materiały archiwalne oraz drukowane m.in. w „Architekturze” omówienia przez architektów, niekiedy autokrytyczne, poszczególnych rozwiązań²⁵³. Dlatego Andrzej Wróblewski na łamach „Nowej Kultury” odwoływał się do

²⁴⁹ T. Kołaczkowski, *Zagadnienia plakatu filmowego*, „PK” 1953, nr 22, s. 3.

²⁵⁰ Por. J. Lenica, *Z problemów młodego plakatu*, „PA” 1955, nr 1-2, s. 75 nn.

²⁵¹ B. Garliński, *Wstęp*, [w:] tenże, *Architektura polska 1950-1951* [album]. Warszawa 1953, s. 3 nn.

²⁵² Por. np.: A. Kotarbiński, *Rozwój urbanistyki i architektury polskiej w latach 1944-1964*. Warszawa 1967, s. 357 nn.; W. Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 94-109.

²⁵³ Spośród licznych testów, projektów, omówień itp. wymienimy tylko przykładowo: J. Minorski, *Nowe*

gatunku obrzędowego sprawozdania, relacji z narady architektów na Politechnice Gdańskiej w 1952 roku²⁵⁴ albo prozatorskiej narracji, opowiadania o robotniczych rodzinach z Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, uszczęśliwionych nowym miejscem zamieszkania w prestiżowej części stolicy²⁵⁵. Formę opisu dyskusji architektów – m.in. A. Wolskiego, E. Goldzamta, M. Weinfeld, J. Sigalina – na poszczególnych etapach budowy obrał też autor obszernej informacji opublikowanej pod znaczącym tytułem na łamach innego tygodnika, w części złożonej z przedruków z codziennej prasy stołecznej²⁵⁶. Rozwiązanie – w kilku znaczeniach, w tym krytyki i dla krytyki – stanowiła koncepcja integracji architektury ze sztukami przedstawiającymi; współpraca architektów z plastykami stała się w ten sposób lejtymotytem tekstów o sztuce, zwłaszcza w późniejszej fazie socrealizmu. Realizacja MDM (ilustr. 34) odegrała zatem rolę katalizatora, ujawniającego przy tym bezsilność, nieprzygotowanie teoretycznej refleksji do sprawczych zadań, przyczyniając się też zapewne do stopniowej jej deprecjacji, omówionej przy okazji metakrytyki. Być może z poczucia winy za brak projektu właściwej formy współpracy architektów z plastykami krytycy podjęli *ex post* próby definicji realizmu socjalistycznego i jego komponentów w dziele złożonym z architektury, malarstwa lub pokrewnych mozaiki i sgraffita oraz rzeźby. MDM interpretowano więc jako obszar eksperymentów, doświadczenie, z którego należy wysnuć wnioski kreatywne, zwłaszcza o skutkach braku takiej kooperacji począwszy od wczesnej fazy projektów i zbyt późnego włączenia sztuk przedstawiających do zrealizowanych już budowli.

Wystrój MDM – pisał Bohdan Urbanowicz – jest tylko uzupełnieniem, dopasowaniem rzeźby i malarstwa do zastanej sytuacji przestrzennej lub zaawansowanej fazy projektu, nie mógł być zatem spełniony zasadniczy warunek jedności dzieła, która oznacza podporządkowanie jego wszystkich komponentów funkcji i formie, też stanowiącym jedność²⁵⁷. Sformułowane tu zostało, zdaje się najporęczniejsze, choć przez pojemność enigmatyczne pojęcie socrealizmu w tzw. sztuce kształtującej, **definicja ekskluzyjna**. Stworzona przez wykluczenie lub zaprzeczenie, świadczy po raz kolejny o swoistej bezradności krytyki, bardziej zdolnej do sformułowania, czym popelniony według metody artefakt być nie powinien, niż czym powinien być. Wieloaspektowe dzieło realizmu – dowodził artysta i teoretyk – nie może preferować jednego składnika swej złożoności; podkreślenie funkcji prowadzi do naganego funkcjonalizmu, eksponowanie układu elementów, zasad i sposobów budowy formy – do niedopuszczalnego konstruktywizmu, zaś nastawienie na efekt wizualny – do estetyzmu i formalizmu. Można zatem powiedzieć, że krytyk definiował tu socrealizm jako ideę powiązania dwóch zhierarchizowanych jedności: nadrzędną stanowiła właściwa relacja formy i treści, a przyporządkowaną jej kategorię równowaga, koegzystencja poszczególnych dyscyplin i właściwych im środków w obrębie tej całości. Tymczasem – jak stwierdza Wojciech Włodarczyk – przeskalowanie budynków, typowe zresztą dla wszystkich propagandowo znaczących inwestycji, przesądziło o dominacji architektury w założeniu MDM (ilustr. 35)²⁵⁸. Dla Urbanowicza, analizującego *casus* nowo powstałych

wnętrza Teatru Narodowego w Warszawie na tle współczesnych zadań architektury. „Architektura” 1950, nr 5-6, s. 141. Autor był redaktorem naczelnym miesięcznika „Architektura”. Por. też: *Uwagi o realizmie socjalistycznym*. (Referat opracowany przez I.F. Tłoczka i J. Jaszuńskiego, wygłoszony na pokazie Prac Biur Projektowych), ibidem, s. 207 nn.

²⁵⁴ A. Wróblewski, *O kształt naszej architektury*. „NK” 1952, nr 26.

²⁵⁵ Tenże, *Nowe domy, nowi ludzie*. „NK” 1952, nr 34.

²⁵⁶ S. Jankowski, *MDM „na cenzurowanym” u architektów*. „PK” 1952, nr 17-18, s. 8-9.

²⁵⁷ B. Urbanowicz, *Dyskusyjne zagadnienia malarstwa i rzeźby M.D.M.* „PA” 1952, nr 4, s. 17 nn.

²⁵⁸ W. Włodarczyk, *realizacja: kandelabry...*

kwartałów z perspektywy interesu doktryny, istotniejsze było zachwianie owej równowagi przez nikły udział plastyków w całościowej koncepcji. Być może temu też przypisywał zawłaszczanie przez architekturę środków ekspresji właściwych innym dyscyplinom, czego przykładem miały być kandelabry na zamknięciu osi Marszałkowskiej, ozdoby – jak określał – użyte w miejsce rozwiązań przestrzennych. Brak tu wyraźnych obiekcji autora do skali placu Konstytucji (nie mówiąc już o idei zasłonięcia kościoła Zbawiciela), może więc w nawiązaniu do wspomnianego spostrzeżenia W. Włodarczyka należy ją uznać też za jeden z elementów definiujących socrealizm architektury²⁵⁹. *Znaczenie realizacji Placu Konstytucji* – wyjaśniał Urbanowicz – *polega przede wszystkim na radykalnym postawieniu programu działalności mieszkaniowej człowieka pracy, dalej na zwiększeniu skali urbanistycznej i architektonicznej Stolicy, na unaocznieniu siły i możliwości realizacyjnych zespołowych metod pracy i nowego stosunku do pracy*²⁶⁰. Zgodnie jednak z korekcyjno-doradczym obowiązkiem krytyk uznawał za celową analizę niektórych rezultatów budowlano-plastycznej kooperacji, naturalnie dla uniknięcia nieporozumień w przyszłości. Za jedno z nich uważał umieszczenie sgraffita w zbyt bogatej oprawie detalu architektonicznego, samą zaś dekorację za powiększoną, konwencjonalną aplikację; A. Wojciechowski nazwie to *winietowością*. Pozytywna ocena plafonów z mozaiką Hanny Żulawskiej – podzielana także przez wspomnianego krytyka – dotyczyła treści i formy alegorii pór roku, abstrahowała natomiast od usytuowania, niezależnego od autor-ki (ilustr. IX).

W krytyce rzeźby MDM można odczytać istotę kontrowersji, należałoby ją stosownie nazwać **sporem o przodownictwo**, w którym nie dano równych szans plastynom, co zdaniem autora miały potwierdzać podziękowania złożone im za podporządkowanie się technicznemu i pozamerytorycznym warunkom budowy²⁶¹. Ponieważ to rzeźba ze względu na możliwości obrazowe kumuluje i rekapitułuje ideowe treści, pożądany efekt jedności udaremniono potraktowaniem jej jak dodatek do działającej środkami abstrakcyjnymi architektury, lokalizacją reliefów figuralnych na bocznych elewacjach. Ale socrealistyczna krytyka nie mogła tłumaczyć względami pozaartystycznymi uchybień warsztatowych i ideowych, bo zgoda na lokalizację dzieła, tak jak błędy wykonania, godziła w pryncypia twórczej metody i równie źle świadczyła o twórcy. *Nie będę bronił kolegi rzeźbiarza* – deklarował Urbanowicz – *za odkucie nieforemnej postaci, o przykrótkiej jednej ręce lub nodze, tak jak nikt nie uzna za dzieło sztuki płaskorzeźby medalionu*²⁶². Znamienna jest też ocena alegorycznych rzeźb zwieńczenia budynku przy ul. Pięknej (*Plastyka, Muzyka, Literatura i Teatr*), które choć wykonane solidnie, okazały się nieczytelne nie tylko ze względu na złe usytuowanie, ale i treść *związków tematycznie alegorii*, niestosownych dla realizmu socjalistycznego (ilustr. 36). Trudno sądzić o właściwych intencjach rozstrzygnięcia w kategoriach „sporu o przodownictwo” kwestii płaskorzeźb na bocznych elewacjach domów przy Koszykowej i Pięknej, w każdym razie Urbanowicz przedstawił go na dwóch przykładach jako nieudany efekt rywalizacji między architektoniczną oprawą a narracyjnym reliefem. W rezultacie zestawienia szkód jakoby wyrządzonych budowlą przez złą, zbyt plastyczną rzeźbę o stereotypowej fabule (*schematyzm treściowy*), oraz przez dobrą rzeźbę, m.in. L. Nitschowej (*Murar-*

²⁵⁹ O *wzbogaceniu skali form architektonicznych*, niezbędnym do spełnienia ideologicznych funkcji architektury, pisze m.in. B. Garliński, *Architektura polska...*, s. 3.

²⁶⁰ B. Urbanowicz, *Dyskusyjne zagadnienia...*, s. 19.

²⁶¹ Należy przez nie rozumieć wzmiankowane zwykle w omówieniach inwestycji „krótkie terminy”, pośpiech podyktowany przymusem uwieńczenia otwarciem (nie zawsze już ukończonych) obiektów jednego z państwowych czy partyjnych świąt, 22 Lipca, 1 Maja czy rocznicy rewolucji październikowej.

²⁶² Ibidem, s. 20.

stwo) i T. Łodziany, lecz potraktowaną jak element faktury budynku przez złe usytuowanie, zwycięsko wypadł inny relief, mianowicie Franciszka Habdasa *Otwarcie MDM*, rzekomo najpoważniejsze z przedsięwzięć rzeźbiarskich dzielnicy dzięki czytelności, klarownemu skomponowaniu planów itp. Dodajmy, że jednoznacznie propagandowa scena *de facto* jest stłoczoną kompozycją o mało różnicowanej wysokości reliefu, układem spiętrzonych sylwet ze schematycznymi, powtarzającymi się głowami.

Maria Zenowicz także oceniała rzeźbę MDM w kategoriach dekoracji, pozornie tylko dodających ideowych sensów architekturze, choć powinna służyć obrazowaniu socjalistycznych treści epoki w syntetycznym dziele²⁶³. W innym miejscu tłumaczka i teoretyk sztuki mówiła o *zbarbarzowaniu* figur na wzmiankowanych reliefach, nazwała je efektem skrzyżowania naturalizmu i schematyzmu, a odnośnie do programu ikonograficznego całości pytała retorycznie: *Co oznacza grupa rzeźbiarska wieńcząca dom, nazywany przez warszawiaków popularnie „pod rodziną” [...] Kto określił tematy wspomnianych już poprzednio płaskorzeźb – czy słusznie zdecydowano, że mają one wyrażać matkę z dzieckiem, górnik i konduktora z czapką w ręku? Czy trzeba wyjaśniać, że nie tylko w wykonaniu, ale i w samym pomysle tematycznym tkwi niedobry schematyzm* (ilustr. 37)²⁶⁴.

Ten i inne głosy o współpracy architektury i plastyki są częścią dyskusji związanej z wyjazdową sesją Rady Kultury i Sztuki w listopadzie 1953 roku w Gdańsku, zamykającą pierwszy etap prac, głównie na Starym Mieście w Warszawie, Gdańsku i Lublinie. Długofalowy cel forum określił Stanisław Teisseyre – oczywiście w formie imperatywnej – jako *stwierdzenie koniecznej w budownictwie socjalistycznym jedności architektury, rzeźby i malarstwa, powiązanie wspólnych działań w jednym ideowym założeniu, w jednym planie artystycznym i inwestycyjnym oraz ustalenie zasad i form organizacyjnych dla ich realizacji*²⁶⁵. W tekście uchwalonej rezolucji Rada certyfikowała przejście *walki o realizm socjalistyczny w architekturze* do nowego etapu, w którym szczególnego znaczenia nabiera ścisła współpraca architektów, malarzy i rzeźbiarzy, w związku z czym postulowała m.in. objęcie od roku 1954 wszelkich prac plastycznych w architekturze planem inwestycyjnym²⁶⁶. Uznawszy te ustalenia i głosy na posiedzeniu Rady za przejaw krytyki prawodawczej, można powiedzieć, że dla krytyki wykonawczej były punktem wyjścia do refleksji nad istotą socrealistycznego dzieła złożonego, w którego powstaniu, wraz z architektem, malarzami i rzeźbiarzami, przewidziano udział teoretycznej refleksji.

Symboliczne domknięcie koła krytyki nastąpiło więc za przyczyną czy raczej pod pretekstem twórczości monumentalnej, zrealizowanej po doświadczeniu MDM-u, które po-

²⁶³ M. Zenowicz, *Plastyki na placu budowy*. „PK” 1953, nr 19, s. 2.

²⁶⁴ Tenże, *Dwie sprawy naraz*. „PK” 1954, nr 5, s. 3. Wiadomo, że po wyborze przez Bieruta rozwiązania zamknięcia szerokiej Marszałkowskiej przez trzy kandelabry należało rozstrzygnąć o wystroju budynków otaczających plac; *Na płyciźnie filarów bloków 6A i 6B* – pisze W. Włodarczyk – *architekci z Pracowni MDM zaproponowali więc rozwiązania rzeźbiarskie: postaci Włóknarki, Hutnika, Górnik, Rolnika, Kolejarza, Nauczycielki, Przedszkolanki i Murarza*. W. Włodarczyk, *realizacja: kandelabry...*, s. 103.

²⁶⁵ S. Teisseyre, *O współpracy architektów z plastykami*. „PK” 1953, nr 49, s. 1. Omówienie obrad sesji zawiera też artykuł A. Wojciechowskiego, *O właściwą formę współpracy architektów z plastykami*. „PA” 1954, nr 6. Głosy w dyskusji na obradach, m.in. A. Wolskiego i J. Wnukowej, opublikował „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 50 pod wspólnym tytułem *Architektura i plastyka. Z posiedzenia Rady Kultury i Sztuki w Gdańsku*.

²⁶⁶ Z innych wskazań warto odnotować np. ustalenie standardu wystroju budownictwa masowego i przemysłowego, stworzenie ośrodków pracy twórczej dla nowych inwestycji w Warszawie, Krakowie, Gdańsku i Wrocławiu, zmiany w programach nauczania w szkołach artystycznych dla zapewnienia właściwej współpracy architektów z plastykami itd. *Rezolucja Rady Kultury i Sztuki przyjęta na Wyjazdowej Sesji Rady Kultury i Sztuki w dniach 29-30 XI 1953 roku*. „PK” 1953, nr 49, s. 2.

zwolilo przeformulować koncepcję realistycznej syntezy na nie nową przecież ideę integracji sztuk wizualnych w przestrzeni publicznej. Ponadto przejawilo się w dowartościowaniu zwłaszcza kolorystów, krytykowanych za słabe osiągnięcia w malarstwie sztalugowym, gdyż przyznawane niektórym nagrody gratyfikowały bardziej postawę, mniej efekty artystyczne, bądź w rehabilitacji nieobecnych, jak Cybis, w życiu publicznym. Miało to zresztą znaczenie także dla merytoryczno-językowego aspektu refleksji krytycznej, uprawomocniało swobodniejszą analizę formalną, zwłaszcza barwną, dla zachowania luźnych związków z dyskursem ideologicznym niekiedy nąganą do kryteriów socrealistycznych. Podjęcie przez malarzy prac w odbudowywanej architekturze Warszawy, Gdańska, Lublina wiąże się zatem także z dynamiką, ewolucją doktryny, a tym samym stanowiska przekazującej ją krytyki.

Dla Wojciechowskiego propagowanie nadrzędności sztuki budowania, ów – jak twierdził – pusty *spór o kompetencje* miał charakter walki światopoglądowo-politycznej, krępował realizację idei syntezy, zmodyfikowanej dla zachowania *status quo* socrealizmu i własnej w nim pozycji. Tej bowiem – przypomnijmy – od początku forsowanej koncepcji, formułowanej na różne sposoby i bezskutecznie wyczekiwaney w sztukach *obrazujących*, niekoniecznie, jak się wydaje, wymuszona ideologią rzeczywistość przyniosła podchwyczone skwapliwie przez krytykę możliwości. Należało tylko przededefiniować formułę syntezy, dopasowując ją do zdarzeń, aby dowieść, że słowo może stać się ciałem, teraz nazwanym też **jednolitością dzieła sztuki**, wywodzoną jak zwykle z twórczych idei Felicjana Kowarskiego i podpartą jego milczącym już autorytetem. Odbudowę i wyposażenie, wystrój w różnych technikach, od sgraffita po rzeźbę ceramiczną, kamieniem Długiej i Długiego Targu w Gdańsku, niektórych gmachów MDM-u, Rynku Starego Miasta w Warszawie, krytyk odczytywał nie tylko jako przykład poszczególnych realizacji idei jedności, ale optymistyczną antycypację pełni, która będzie uzyskana już w najbliższej przyszłości w nowym budownictwie. Doświadczenia zdobyte na obiektach zabytkowych, nawet odrestaurowanych niedoskonale, jak lubelska Starówka ze złą architekturą i dobrym malarstwem, i na nieudanych nowych, jak MDM, miały wyznaczać konieczny etap przejściowy wiodący do nowoczesnej sztuki, do *wielkiej realistycznej syntezy architektury i plastyki*²⁶⁷. Na tym jednak nie kończyła się według autora rola doświadczeń, które należało wykorzystać w stworzeniu *odrębnego stylu plastyki nowoczesnej*, co wolno uznać za propozycję przeformułowania kolejnego dogmatu, tj. **narodowej formy**. Można powiedzieć, że adaptując fakty artystyczne dokonane krytyk podjął kolejne zadania projektujące albo – inaczej – kontynuował je w odniesieniu do zredefiniowanych. Realizacje w Warszawie, Gdańsku, Poznaniu i Lublinie w obiecującym minimum spełniały jakoby postulat **typowości**, bo uznał je za symptomatyczne w przyszłości dla polskiej sztuki, podejmujące zarazem w pełni dyrektywę zamówienia społecznego i zadań wychowawczych, bezpośrednio w publicznej przestrzeni. Wspólnotowy, jakoby narodowy rys polichromii i wnętrz Starego Miasta w Warszawie autor przeciwstawiał wystrojowi okresu międzywojennego, gdy malowidła m.in. Stryjeńskiej, skrytykowane przy okazji za wielobarwność, zdobiły fasady skrywające biedotę, ofiary kapitalizmu. Dowodził też, że planowa polichromia współczesna Starówki stanowi przeciwieństwo bezładnej dekoracji sprzed wojny, a ze względu na dominację ar-

²⁶⁷ *Rozpoczęcie prac na tym odcinku [budownictwa typowego] jest dla nas sprawą najbliższej przyszłości, a jednocześnie najcięższym problemem do rozwiązania. Działalność plastyków w zakresie architektury zabytkowej była bowiem, jak już wspomniałem, okresem przejściowym, okresem prób i poszukiwań, prowadzącym wyraźnie do sztuki nowoczesnej, do wielkiej realistycznej syntezy architektury i plastyki.* A. Wojciechowski, *Osiągnięcia polskiej plastyki monumentalnej*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 77.

chitektury – zdaniem krytyka – MDM nie był typowy, choć zdobyte tam doświadczenia procentowały w realizacjach późniejszych.

Zjawiska prognostycznie kreowane jako typowe nie wykluczały jednak indywidualności, a nieliczne już dokonane miały swoich sprawców, artystów w większości *nienadążających* w malarstwie sztalugowym czy rzeźbie za dynamiką dziejów. Analizowane dzieła architektoniczno-plastyczne były efektem pracy kolektywu, którego odrębne jednostki podporządkowały się ogólnej koncepcji, nie tracąc swej artystycznej tożsamości. W. Taranczewskiemu krytyk przyznał miejsce szczególne za freski (ilustr. 38), a zwłaszcza za plafon auli uniwersytetu w Poznaniu, nie mając artyście za złe związków z malarstwem na płótnie, przeciwnie, podkreślając ich znaczenie dla *poszukiwań nowego wyrazu*. Zwróćmy przy okazji uwagę na formalistyczne walory *oeuvre* profesora krakowskiej ASP: *Momenty dekoracyjne i alegoryczne* – chwalił krytyk – *realizmem niektórych przedstawionych postaci, u innych umowność gestu i pozy, bogactwo pomysłów, barwność i malarskość dzieła*²⁶⁸. Podobnie w polichromii i witrażach kościoła NM Panny w Poznaniu kolor jako element struktury przedstawień staje się pramaterią ich opisu. Pośmiertnie honorów dostąpił J.S. Sokołowski, kierujący zespołem artystów pracujących na warszawskim Rynku Starego Miasta (Z. Kowalska, K. Kozłowska, J. Sempoliński, W. Wdowicki. K. J. Studniccy, H. J. Żuławszy. W. Miller), mianowany kontynuatorem Kowarskiego w integralnym myśleniu o urbanistyce, architekturze i plastyce.

W aprobatywnej interpretacji prac zespołowych i indywidualnych Sokołowskiego czytelność i konieczna monumentalizacja formy zastąpiły schematyzm, formalizm i estetyzację, które socrealistyczna ortodoksja kazałaby widzieć w uproszczeniach, płaskości, stylizacji i dekoracyjności. Ale np. usiłującego wybić się na samodzielność W. Millera krytyk skarcił jednak za zbyt jaskrawą czerwień na kamienicy Fukiera i fryz z rybiej łuski jakoby szpecący dobrą (mimo to?) kompozycję fasady. Zasadniczo jednak chwalił prace zespołu za barwność, przyjazność, narracyjność dekoracji figuralnych, drobne zastrzeżenia zgłaszał do *winiętości*, tj. mechanicznej transkrypcji wzorów graficznych i montażu w monumentalnej strukturze. Tytułem dygresji zaznaczam po raz kolejny, iż szczegóły są tutaj istotne dla zrozumienia charakteru, a z nim przedmiotu socrealistycznej krytyki, przeświadczenia o jej możliwościach i granicach kompetencji.

Rehabilitacja objęła także B. Urbanowicza dzięki pracom na Starym (Dom Cyrulika) i Nowym Mieście (ul. Freta 12) w Warszawie. W połączeniu iluzji z abstrakcją Wojciechowski widział pogłębienie treści, a nie sabotaż socrealistycznej idei. Artysta, być może dlatego, iż do 1950 roku pozostał uwikłany w poczynania awangardy, podczas gdy innych abolicjantów obciążały lżejsze występki koloryzmu, był adresatem oczekiwań, dyplomatycznie podanych w formie pewnika, iż *kroczy on zdecydowanie w kierunku sztuki monumentalnej, twórczości tematycznej, posiadającej jasną i czytelną anegdotę, przekazaną w sugestywnej formie*²⁶⁹.

Andrzej Jakimowicz na marginesie recenzji czwartej OWP wyróżniał autora fresków przy ul. Freta (ilustr. 39) za cechy (może poza *odwagą*, związaną z walką) dotąd obce socrealistycznej aksjologii, jak niezwykłość, oryginalność, iluzja rzeczywistości współbrzmiąca z kompozycyjnym konceptem, za połączenie tradycji quattrocenta z doświadczeniem konstruktywizmu i abstrakcjonizmu [sic!], *wyszukaną finezję* w kolorystyce²⁷⁰. Można mniemać,

²⁶⁸ Ibidem, s. 71.

²⁶⁹ Ibidem, s. 76. Urbanowicz, jak zresztą większość awangardowych twórców w końcu lat 40., był przeświadczony o konieczności włączenia się sztuki w nową rzeczywistość, potrzebie upowszechniania kultury plastycznej itp. Por.: B. Urbanowicz, *Problemy dzisiejszego malarstwa*, [w:] *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej...*, s. 288 nn.

²⁷⁰ A. Jakimowicz, *Nie tylko o IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*. „PA” 1954, nr 4, s. 15 nn.

że na fali renowacji doktryny autor zapomniał o dialektyce, typowości, partyjności i zasadach inkorporacji tradycji, a także o istocie „słusznej” percepcji, bo uczucie zaciekawienia, poruszenia agresywnością malowidła, intelektualnego pobudzenia wielością wątków także nie bardzo konweniowało z agitacyjnymi i wychowawczymi zadaniami stawianymi sztuce. Jednoznaczna ocenę polichromii w kategoriach dobra czy zła autor uznał za ... nieistotną wobec pewności cech wyżej wskazanych. Jest to zatem kolejny dowód zataczania koła przez krytykę, powrotu do odrzuconych kategorii, przełamывania ciasnych kryteriów. Jakimowicz – nieco inaczej niż Wojciechowski czy Porębski – nie dopasowywał starych pojęć do innej sytuacji, ale uznając za nowe zjawiska w dziedzinie sztuki monumentalnej, dawne kryteria odrzucił. Można tu tytułem przeniesienia zastosować zdanie Wojciecha Włodarczyka, który wprowadzie oceny MDM nie analizuje, stwierdza jednak, że odbiór krytyczny inwestycji ściśle wiąże się z ewolucją doktryny socrealizmu²⁷¹.

Jan Cybis zasłużył na dobrą opinię Wojciechowskiego freskami na Rynku w Lublinie (nr 18), ich malarskość i prostotę motywów roślinno-ornamentalnych krytyk podawał jako przykład udanej transkrypcji obrazu sztalugowego na formę monumentalną, podziwiał układy i afirmatywną, pozytywną ekspresję. Za lubelskie dekoracje, oprócz H. J. Cybisów, H. L. Grześkiewiczów i H. L. Michalskich, laury otrzymali *socesteci* ze szkoły sopockiej (także byli, jak J. Strzałecki czy M. Rostkowska, autorzy sgraffita przy Rynku nr 10), m.in. H. Żuławska, już wcześniej nobilitowana za mozaikowe plafony na stołecznym placu Konstytucji (ilustr. 40). Inny kwartał surowej jeszcze architektury Lublina między zamkiem a Starym Miastem, z historycznymi nawiązaniem podcieni, mansardowych dachów itp., nazwał krytyk eklektyzmem i wytworem chorej wyobraźni.

Ten sam kolorystyczny estetyzm i formalizm, który w obrazach budził sprzeciw krytyki, także w kontekście architektury gdańskich kamienic (ilustr. 41) uległ aksjologicznemu odwróceniu, stał się wartością cenną, odkrywczą, użyteczną. Wojciechowski w wielości dyscyplin rozwiniętych w gdańskim środowisku upatrywał szansy pełnej realizacji zmodyfikowanej idei syntezy, akcentował spójność działań ekipy kierowanej przez architekta Lecha Kadłubowskiego. Podziwiał freski Żuławskiego i Studnickich znanych z polichromii w Warszawie, rzeźby Smolany i Horno-Popławskiego, sgraffita Wnukowej i mozaiki Żuławskiej, podkreślał walory treściowe i dekoracyjne, integrację z konstrukcyjnymi podziałami lub względną autonomię na neutralnym tle elewacji. Kontekst architektury bowiem problematyzował i unieważniał samodzielność malarstwa, więc – jak w polichromii Rzepińskiego kamienic na Długim Targu (ilustr. 42) – *indywidualność wizji malarskiej* przestała być błędem i dywersją socrealizmu, odzyskała jakość artystyczną.

Analogiczny proces prześledzić można w krytyce Porębskiego, który z charakterystyczną wówczas emfazą i egzaltacją, nie bez dygresji autokrytycznej interpretował zwrot do sztuki monumentalnej po żmudnych i z niepełnym sukcesem wysiłkach kolorystów sopockich w dziedzinie malarstwa sztalugowego. Rezultat artystyczny tej transgresji jawi się w opisie nie tylko jako scalenie sztuk, ale i synteza architektoniczno-plastycznej struktury z kształtem i barwą pejzażu. Kult wartości malarskich, zwany przedtem formalizmem i estetyzmem, nabrał w odniesieniu do architektury cech utylitarnych, stracił ułomność sztuki dla sztuki. *Gdy jednak zażądano od nich* – pisze Porębski o malarzach sopockich – *sam to robiłem* – *przezwytyczenie efektów powierzchniowej nastrojowości na rzecz przedmiotowego skonkretyzowania obrazu w warunkach sztalugowych, oni podjęli pracę nad polichromią Starego Miasta w Gdańsku. Skonkretyzowanie i uprzedmiotowienie obrazu dokonało się nie w skali sztalug, a w skali urbanistyki. Pielę-*

²⁷¹ W. Włodarczyk, *realizacja: kandelabry...*, s. 95.

gnowane przez „szkołę sopocką” wartości znalazły tu naturalne oparcie²⁷². Wspomnianej rewitalizacji krytyk poddał dzieło Jana Cybisa, w którego malowanych w Lublinie wraz z Heleną Cybisową ornamentach – znowu nie bez egzageracji – dostrzegł nową, przedmiotowo-materialną interpretację detalu, szerzej optymizm i afirmację nowo odkrywanej rzeczywistości. Budujący przykład stanowić miał Urbanowicz, wydobyty *pro publico bono* z rejonów abstrakcji i intelektualizmu w strefę sztuki przedmiotowej i społecznie użytecznej.

Dodajmy, iż niezależnie od optymizmu i entuzjazmu towarzyszącego rewitalizacji miast, także w szerszym planie symbolicznym, w większości przypadków chodziło o rozwiązania pod względem formalnym dość konwencjonalne, możliwe w obowiązującym jeszcze, choć zarazem za ich przyczyną rozluźnianym gorsecie metody, z pewnością ożywiające i dopełniające wznoszoną od nowa lub odbudowaną architekturę²⁷³. Przerysowanie wagi dokonań i ich krytyczna nadinterpretacja w kategoriach doktryny stanowiły dla komentatorów manewr niezbędny do uwiarygodnienia stawianych tez, a przede wszystkim zaprogramowanego kierunku relacji. Należało poświadczać, że to artyści dojrżeli do wyznaczonej im w procesie dziejowym roli i pokładanego w nich przez władzę-krytykę zaufania, a nie ona zmieniała zdanie i doktrynę; paradygmat socrealizmu był nadal jeszcze aktualny. *Koloryści odbywają poprzez architekturę drogę od sztuki kontemplacyjno-doświadczalnej do sztuki aktywnie kształtującej*²⁷⁴ stwierdzał Porębski i zaraz przypominał, że jedynym obowiązującym we wszystkich dziedzinach twórczości i jej ocenie musi być kryterium realizmu. Można więc chyba powiedzieć o pojawiającej się u schyłku socrealizmu **krytyce katarctycznej**, w różny sposób dokonującej samooczyszczenia.

Odmienny punkt widzenia w opisie tych dokonań przyjął Jan Świdziński; czyny pracujących „na ścianach” w Lublinie artystów nie stanowiły dlań ani miary rzekomego postępu, ani jakoby usprawiedliwionej tym zmiany krytycznego wobec nich stanowiska. Motywem przewodnim narracji były bowiem dosłownie i symbolicznie rozumiane kolor i faktura miasta, analizowane w szerokiej perspektywie zarówno przestrzeni urbanistycznej, jak i złożonej funkcji municypalnego organizmu i jego historii. Naturalnie, z tej ostatniej wybrane zostały *postępowe* tradycje: polskiej renesansowej literatury, nauki, rzemiosł i handlu. Dodajmy, że problemy wielokulturowości, zróżnicowania etnicznego, narodowego i wyznaniowego były w krytyce socrealistycznej, zobowiązanej dogmatem narodowej formy, konsekwentnie pomijane, poza może drobnymi aluzjami do nieładu dawnej, kapitalistycznej zabudowy i wystroju miast przedwojennych, by oczywiście wskazać pozytywne skutki socjalistycznego gospodarowania²⁷⁵. Krytyk zwracał uwagę na relacje dekoracji i architektury, na ich wielorakie oddziaływanie, skoncentrował się zatem głównie na formalnej stronie fresków i sgraffita, pozytywnie oceniał realizacje poszczególnych (par) twórców, starając się znaleźć w każdej specyficzne rozwiązanie. Możemy więc to uznać za próbę znalezienia

²⁷² I dalej: *Kto miał możliwość zobaczenia, jak nowe barwy gdańskich kamienic zwały się z gdańskim niebem, jak bardzo materialnie weszły one w przejrzystą, nasyoną bliskością morza atmosferę śródmiejskiej przestrzeni, ile jest w nich piętyzmu dla odziedziczonej formy i ile nowej romantyki twórczego kształtowania – przyzna to z całą pewnością*. M. Porębski, *Rosnące horyzonty*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 50.

²⁷³ Problem „socrealistyczności” gdańskich dekoracji podejmuje np. J. Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych...*, s. 113 nn.

²⁷⁴ M. Porębski, *Rosnące horyzonty...*, s. 51.

²⁷⁵ Np.: *Przedwojenna polichromia Starego Miasta w Warszawie, podobnie jak i w Lublinie, była pomyślana jako dość przypadkowo z sobą związany zespół budynków zdobionych według własnych, indywidualnych koncepcji poszczególnych artystów. Albo: przykry spadek budownictwa epoki kapitalizmu: zabudowane – byle jak – perspektywne ulic, beładnie nagromadzone domy, masy gruzu i śmieci – wszystko to zniechęcało do studiów nad usytuowaniem miasta* [Lublina]. J. Świdziński, *Polichromia lubelska*. „PA” 1954, nr 4, s. 76.

innego języka opisu, mniej zależnego od ideologicznej frazeologii, skupionego na indywidualistycznej interpretacji. O tym, że to jednak była raczej próba nie w pełni udana, świadczą np. taki odbiór polichromii Cybisa: *Wydaje mi się, że tu jak gdyby leitmotivem rozwiązania jest tak charakterystyczna dla Cybisa sprawa oka [sic!] jako ostatecznej i nieomyłnej instancji*²⁷⁶. Haraczem późniejszego kontekstualisty na rzecz aktualnej jeszcze doktryny była dygresja o realizacji w malarstwie monumentalnym postulatu realizmu, wskazująca dwie możliwości, tj. wykluczającą stosowanie jego kryteriów do malarstwa w architekturze i – tak ją określmy – mechaniczną, rozumianą jako bezmyślne przenoszenie reguł dzieła sztalugowego. Odnosnie do prac w Lublinie Świdziński nie dał ostatecznej oceny, jakby celowo zawikłaną definicją kompromisu chciał uchronić artystów przed wszelkimi zarzutami. Omawiane teksty innych krytyków wskazują, iż asekuracja nie była potrzebna, choć i ona dowodziła konieczności nieortodoksyjnej praktyki.

Joanna Guze w prezentacji dokonań na warszawskim Starym Mieście zrezygnowała z deklaracji ideowych i klasyfikacji, płacąc trybut komparacją socjalistycznego demokratyzmu sztuk z zasadą przedwojennej hierarchii, uznającej jakoby malarstwo ściennie za gatunek pośledni. Wielu z malujących na ścianach – pisała Guze – pamięta czasy, kiedy to zajęcie uważano za gorszące i niegodne rangi mistrza palety²⁷⁷. Rehabilitacja dokonała się zatem już przez samo zniesienie kapitalistycznych nierówności i dojrzałą postawę, dopełniła przez czytelną w podejmowanej tematyce wiedzę o historii miasta, wreszcie poprzez inwencję i mistrzostwo wykonania. Autorka potraktowała zresztą Rynek Staromiejski jak wystawę, wyjaśniła założenia kolorystycznego zróżnicowania pierzei i poszczególne najwybitniejsze – jak nazwała – realizacje. Koncentrowała opis na ich fabule i anegdocie, rozważając je w kontekście treści całego założenia, np. kamienicę *Mysłimską* (Studniccy), cyrulików (Grześkiewiczowie, Urbanowicz), Dom Skargi (Żuławski) czy Kollataja (Żuławska). Warto też zwrócić uwagę na odmienną, tym razem pozytywną ocenę ekstrawagancji Millera na Fukierówce, docenionego za odkrywczy pomysł pionowego pasa nawiązującego do wschodniej tradycji, aluzji do zamorskiego handlu kupieckiej rodziny. Krótko mówiąc – choć jest to wyrażone w sposób mniej niż u innych krytyków urzędowo-oficjalny – i w tej ocenie twórcy zdali egzamin ze społecznej i artystycznej odpowiedzialności.

Ważnych wskazówek dla krytyki architektury jako takiej dostarczyła dokumentacja Pierwszej Krajowej Narady Architektów w marcu 1953 roku, która stanowiła o programowym przeniesieniu *ofensyny ideologicznej* w sferę budownictwa. Rytualna krytyka sprawozdawcza poinformowała o podjętej na plenum rezolucji, w której zanegowano dotychczasowe sposoby poszukiwania rodzimej formy bez uwzględniania socjalistycznej transformacji narodu, ale szczególnie nacisk położono na wykorzystanie doświadczeń radzieckich²⁷⁸. Jest też znamienne, że *snop światła* – jak głosił odredakcyjny komentarz – na kwestie socrealistycznej organizacji przestrzeni w Polsce rzucił architekt radziecki Aleksander Własow, delegat na warszawskie plenum²⁷⁹. Waldemar Baraniewski zauważa, że postano-

²⁷⁶ Ibidem, s. 84. Przykładów tego typu można podać oczywiście więcej, np.: *W rozwiązaniu freskowym Stanisław Brodziak, autor polichromii na kamienicy nr 4 przy rynku, wychodzi z założenia wyraźnego sprecyzowania specyfiki malarstwa związanego z architekturą, które w jego rozwiązaniu ma grać całością założenia kolorowego, a nie szczegółem układu kolorowego, w odniesieniu do zabytkowej architektury rynku i przyjętego założenia kolorystycznego jego całości.*

²⁷⁷ J. Guze, *Stara architektura i nowe malarstwo*, „PK” 1953, nr 29, s. 3.

²⁷⁸ *Z narady architektów*, oprac. J. Łoziński, S. Staszewski, „PK” 1953, nr 14, s. 5. Por.: *Rezolucja pierwszej Krajowej Narady Architektów*, „Architektura” 1953, nr 5, s. 113-114.

²⁷⁹ Por.: *Mistrzostwo architekta. Akademik Aleksander Własow o aktualnych problemach architektury i sztuki.*

wienia narady sprowadziły kryterium czerpania z tradycji do naśladowania gotowych wzorców²⁸⁰. Jednocześnie, jak wspominaliśmy kilkakrotnie, w roku kolejnym następowało stopniowe przelamywanie postulatów jednorodności i jednogłosowości, zatem i ożywienie dyskusji o architekturze, stymulowanej kolejnymi planami i inwestycjami, przeniesionej teraz również na poziom tzw. zamówienia społecznego. Przywołany autor nazywa *pierszą w tym czasie publiczną dyskusję o architekturze* zeufemizowaną, *omowną* – jak określa – wersją zagorzałej polemiki fachowców nad projektem domu na osiedlu Młynów²⁸¹, dodajmy: toczącej się głównie w stołecznej prasie. Podobnych przykładów można przytoczyć wiele, np. debatę nad kolejnymi realizacjami odbudowywanego Gdańska, ale wykraczałoby to już poza założenia tej pracy, zatem ograniczmy się do wybranych przykładów z ogólnopolskich periodyków „kulturalnych”.

Krytykę i pochwałę architektury Warszawy przeprowadzono np. w „dwugłosie literackim”, złożonym z trzech rozmów Zygmunta Kałużyńskiego z anonimowymi interlokutorami oraz komentarza Romana Bratnego. Pierwsi z perspektywy przechodniów i użytkowników gmachów publicznych wytykali afunkcjonalność, brak centrum urbanistycznego i alogiczność rozwiązań, nieokreśloność MDM-u poczynając od rozplanowania po kandelabry, antyhumanizm CDT, w którym *człowiek się gubi*²⁸². Dla Bratnego ta krytyka, którą zresztą szczegółowo odpierał, była radosnym dowodem zakończenia panegirycznego tonu dyskursu o socrealizmie oraz jego antytezą, potwierdzającą i tutaj działanie praw dialektyki. Dodajmy uwagę o akcencie ambiwalentnej propagandy i o sformułowanych z wyższością bywalca Paryża porównawczych wnioskach o jakoby planowej i demokratycznej architekturze socjalistycznej. Dwugłos ten kokieteryjnie potwierdzał sukces i pozorował konfrontację z powszechną opinią. Odpowiedzią był, przeczący opinii Bratnego, patetyczny i pochwalny, wspominany też w rozdziale o języku, artykuł Edmunda Goldzamt²⁸³, którego z kolei Józef Śliwowski kontrował listą błędów i niesprawności, od *brakoróbstwa urbanistycznego* po wady poszczególnych budowli, jak CDT grożący zmiążdżeniem *szklanego pudła* podstawy. Obligatoryjnym zakończeniem i tak musiały być wyrazy optymizmu, który tutaj żywił się porównaniem z widzianymi na reprodukcjach w piśmie „Architektura z ZSRR” (zamieszczonych na końcowych stronach – sic!) gmachami kapitalistycznymi, jak siedziba UNESCO w Paryżu czy ONZ w Nowym Jorku²⁸⁴.

Po powstaniu Pałacu Kultury i Nauki Goldzamt informował rytualnie o dyskusji nad projektami zabudowy śródmieścia, z centralnym placem Stalina otaczającym *dar narodu radzieckiego* (ilustr. 43), przełomowym w historii projektowania stolicy. Repertuarowym chwytym krytycznym było zestawienie nowych z dawnymi planami zabudowy Centrum, jak np. Macieja Nowickiego z 1945 roku, przewidującym city w stylu zachodnim, *emanację widowiska współczesnego miasta, rewii reklam i ruchu śródmieścia*²⁸⁵. Pominąwszy szczegóły projektów

„PK” 1953, nr 19, s. 3. Mówca zarzucał polskiej architekturze aspirującej do realizmu socjalistycznego m.in. kosmopolityzm (CDT nazwał *bezdusznym szklanym pudłem*), eklektyzm i *restauratorstwo*, tj. przenoszenie w całości starych form architektonicznych do nowych obiektów mieszkalnych czy administracyjnych.

²⁸⁰ W. Baraniewski, *Odwilżowe dylematy polskich architektów*, [w:] *Odwilż...*, s. 129.

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Z. Kałużyński, R. Bratny, *Polemika o architekturę Warszawy*. „PK” 1954, nr 3, s. 2-3.

²⁸³ E. Goldzamt, *Romantyzm i realizm*. „PK” 1954, nr 4, s. 1, 7.

²⁸⁴ J. Śliwowski, *Miasta dla ludzi czy ludzie dla miast*. „PK” 1954, nr 9, s. 1, 2.

²⁸⁵ E. Goldzamt, *Pokaż i dyskusja nad projektami śródmieścia socjalistycznej Warszawy 1948-1954*. „PK” 1954, nr 10, s. 4. Przegląd projektów został zorganizowany przed II Zjazdem PZPR, w lutym 1954 roku,

placu Stalina, zauważmy oczywisty priorytet, jaki nad poetyką miasta kapitalistycznego z egalitarną różnorodnością kultury masowej zyskuje w tych opisach pałacowa, majestacyjno-władcza narracja o treściach feudalnych, podporządkowująca urbanistykę rytualnym pokazom, jak *cour d'honneur* przed wieżowcem Lwa Rudniewa²⁸⁶. Analogiczna sytuacja miała miejsce w dyskusji nad projektami Ściany Wschodniej. Goldzamt z nieskrywaną satysfakcją mówił o porażce rzeczników nowoczesnych konstrukcji i technik (T. Kachniarz, J. Wierzbicki, J. Hryniewiecki), którzy w dyskusji jakoby nie byli w stanie wykazać sposobów przejawiania się nowych treści ani udowodnić, dlaczego *bogactwo klasycznego dorobku* zawiera treści obce klasowo. *Wynikało stąd* – stwierdzał ironicznie Goldzamt – *że walka ideologiczna w architekturze – to walka proletariackiego żelazobetonu z wstępcznictwem klasycznych kolumn*²⁸⁷. Prace autorów projektów klasycyzujących (zwłaszcza J. Bogusławskiego i J. Wierzbickiego) według Goldzamt, znowu zgodnie z kanonicznym elementem metody, potwierdzały typową drogę twórcy, przejście z *pozytywności architektury CDT* na właściwe, słuszne formy, potwierdzone budowlami ZSRR, niepozbawione wszak wad i błędów, a te należy *konkretnie i ostro* krytykować. Zauważmy, że pozycja konstruktywizmu w socrealistycznej krytyce architektury odpowiada roli impresjonizmu w refleksji o malarstwie – jest on wrogiem, ale koniecznym dla procesu dialektyki. Krytyka konstruktywizmu pojawiała się zresztą wielokrotnie w dyskusji nad zabudową stolicy, zarówno w propagandzie poszczególnych realizacji, jak i w szerszym aspekcie krytyki Zachodu dla apologii socjalizmu z *przodującą* rolą ZSRR²⁸⁸.

W refleksje, oceny, recenzje wystaw **sztuki użytkowej** wpisany był także rytuał, nadmieniany już w kwestii architektury (także ilustracji i karykatury), na który składały się stwierdzenia braku lub znikomości odnośnej krytyki, wskaźników i norm oceny oraz ambicje kodyfikacji i rewizji dotychczasowych. Socrealistyczna koncepcja społecznej, wychowawczej funkcji sztuki, podnoszona przy każdej okazji, pogarda dla bezideowego estetyzmu połączona z aspiracją do jego unicestwienia, wymuszała powstawanie różnych projektów zatarcia podziału na sztuki czyste i użytkowe. Dowodzono, iż estetyzm był kontynuowanym po wojnie spadkiem dwudziestolecia międzywojennego, zmodyfikowanym przez mecenat państwowy, którego rolą miała być dystrybucja środków pozyskanych ze sztuki stosowanej, użytkowej na rzecz twórczości czystej, laboratoryjnej. Takie relacje między dziedzinami jako szkodliwe krytykował m.in. A. Wojciechowski, gdyż współpraca artysty z przemysłem i rzemiosłem – dowodził, powołując się na wrocławską mowę Bieruta – jest imperatywem w socjalistycznym społeczeństwie, warunkiem *upowszechnienia i umspółcześnienia* kultury, umasowienia sztuki²⁸⁹. Przykładem początkowych trudności w dostosowaniu do nowych treści były gobeliny H. S. Galkowskich (*Partyzanci*) i M. Skoczylas-Urbanowiczowej (*Na budowie*, ilustr. 44), w których efekty koloru i kompozycji zdominowały przykłady

i połączony z dyskusją; por. Z. Kamiński, *Twórczy nurt polskiej architektury*. „PK” 1954, nr 10, s. 4-5; H. Karpowicz, *Pałac Kultury i Nauki*. „Architektura” 1954, nr 5.

²⁸⁶ Por. J. Gieysztor, *Centralny plac Warszawy*. „Architektura” 1954, nr 7-8, s. 166-189.

²⁸⁷ E. Goldzamt, *Pokaż i dyskusja...*, s. 5.

²⁸⁸ Por. m.in.: A. Majorek, *Gdzie kończy się Paryż, a gdzie Warszawa*. „PK” 1954, nr 13, s. 5; W. Adamski, *Jeszcze o architekturze Warszawy*. „PK” 1954, nr 15, s. 3.

²⁸⁹ A. Wojciechowski, *Polska nitywórczość artystyczna w latach 1945-1951*. „PA” 1951, nr 2, s. 68. Autor cytuje fragmenty z przemówienia B. Bieruta we Wrocławiu 16 listopada 1947 roku, m.in.: *Upowszechnienie i umspółcześnienie twórczości kulturalnej we wszystkich jej różnorodnych przejawach – oto zadanie, które wkłada na barki całego narodu nowy okres historyczny, okres Demokracji Ludowej*. Por. też tenże, *O współpracy plastyków z przemysłem*. „PA” 1954, nr 1, s. 18-21.

temat walki zbrojnej i pokojowej. Nowe zadania Biura Nadzoru Estetyki Produkcji, reorganizacja Centrali Przemysłu Artystycznego i utworzenie w końcu 1949 roku Centrali Przemysłu Artystycznego i Ludowego (Cepelii) – ubolewał krytyk – nie rozwiązało wielu problemów przemysłu i rzemiosła, np. z podnoszeniem estetyki i adaptacji projektów do produkcji seryjnej. Podkreślił też znaczenie metody pracy zespołowej, przenoszenia doświadczeń sztuki ludowej do przemysłu przez kolektywy robotniczo-chłopskie i rolę Departamentu Wzornictwa Przemysłowego. Postulat dalszej współpracy z krytykami i teoretykami sztuki poświadczał otwartość problemu, także objętego prawem dialektyki.

Drugą obok relacji sztuka–rzemiosło, absorbującą ówczesną refleksję nad wzornictwem była kwestia stosunku między twórczością a produkcją przemysłową. Postulat umasowienia sztuki i społecznej własności dóbr, w tym estetycznych, a także wszechobecna dialektyka leżały u podstaw opinii, że tylko przy zwiększającej się produkcji przemysłowej jest szansa na zaspokojenie rosnącego zapotrzebowania – *głodu*, jak mówiono – ludzi pracy na przedmioty podnoszące jakość egzystencji. Trudno dziś stwierdzić, na ile za hasłami powszechnej estetyzacji życia, egalitaryzacji kunsztów, szerokiej dostępności sztuki kryły się zamiary dezindywidualizacji, deprecjacji tradycyjnie pojmowanej twórczości i zamiany jej na socjalistyczną wytwórczość, a tym samym dewaluacji statusu artysty²⁹⁰. Dyskusję, zapewne zaplanowaną, nad sztuką użytkową i pośrednio jej krytyką wywołała Wystawa Sztuki Dekoracyjnej i Architektury Wnętrz w 1952 roku. Jeden z istotnych głosów drugiej opcji „sporu o przodownictwo” należał do Janusza Boguckiego (autora wstępu do katalogu)²⁹¹, który ową przestarzałą jego zdaniem, nieadekwatną do nowej epoki, despotyczną hierarchię twórczości uznawał za jedną z przyczyn braku krytyki sztuki dekoracyjnej i architektury. W takim podziale bowiem, zapominając niejako o istocie dekoracji i zasadach kształtowania przestrzeni, widział refleks niesprawiedliwej aksjologii, sądu o większym znaczeniu malarstwa, rzeźby i grafiki, wytwarzających czyste wartości estetyczne. Przejęty zadaniem redefiniowania świata i funkcją sprawczą krytyki, Bogucki proponował nowe rozróżnienie, mianowicie na sztukę *obrazującą* i *kształtującą*²⁹². Założywszy, że istota rzeczy tkwi w nomenklaturze, nieopatrznie wykazał zatem postawę formalistyczną; była w tej propozycji, jak można sądzić, wspomniana wyżej intencja nie tylko demokratyzacji i awansu twórczości użytkowej, ale i swoistej degradacji na jej korzyść sztuki uznawanej dotąd za czystą oraz podkreślenia, że nieodwołalnie stała się ona wyłącznie sztuką *przedstawiającą*. Słabości takiego podziału są oczywiste i – co widać na wymienionych niekonsekwencjach tezy wyjściowej krytyka – także w świetle socrealistycznych preferencji. W tym miejscu zauważmy tylko wątpliwe miejsce plakatu, jak wiadomo obciążonego szczególną odpowiedzialnością za społeczną inżynierię, a niemieszczącego się nawet w pojęciu sztuki *półobrazującej*, proponowanym przez Boguckiego na oznaczenie np. tkaniny czy mozaiki; pytanie, czy odpowiednikiem tego pojęcia byłaby sztuka *półkształtująca*, musimy pozostawić bez odpowiedzi. Już zresztą sama konieczność wprowadzenia kategorii pośredniej mówi o ułomności i sztuczności podziału, a co ważniejsze, kompromituje reformatorską i secesyjno-sanacyjną misję krytyki socrealistycznej w każdej dziedzinie.

²⁹⁰ Przykład architektury jest tu wymowny; w referacie wygłoszonym na zjeździe delegatów SARP w listopadzie 1947 roku Roman Piotrowski mówił o zmianie statusu architekta, który przestaje być *pomażącym sztuki*, a staje się *pracownikiem, którego wartość mierzy się społeczną przydatnością jego pracy*. R. Piotrowski, *Stanowisko architekta*. „Komunikat SARP” 1947, nr 10, s. 14; cyt. za: K. Uchowicz, *Architektura socrealizmu*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty...*, s. 483.

²⁹¹ *Ogólnopolska Wystawa Architektury...*, s. 7-14.

²⁹² J. Bogucki, *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*. „PA” 1952, nr 3, s. 43.

Postulat terminologiczny wiązał się z próbą ustalenia kryteriów realizmu dla sztuki *kształtującej* i pokrewnych dyscyplin. Przyjąwszy, że forma przedmiotu i struktura dekoracji mogą stanowić odbicie rzeczywistości i ujawniają *stanowisko ideowo-poznamcze* twórcy, Bogucki uznał, że o prawdziwości owego odbicia decydują przejrzystość i celowość konstrukcji, stosowność materiału i technika uzasadniona wprost funkcją przedmiotu. Za-uważmy w tej definicji spory udział odrzuconych przez socrealizm idei konstruktywizmu i funkcjonalizmu. Po raz kolejny to, co nowe, uzdrowicielskie, okazywało się zideologizowanym przeformulowaniem starego, zwłaszcza jeśli dotyczyło jakości konstytutywnych danej dyscypliny sztuki. Na tak zdefiniowanym pojęciu realizmu zbudowana została metoda krytyki *sztuki kształtującej*, dodajmy: krucha i tymczasowa. Realizm architektury, wystroju wnętrz czy odzieży Bogucki wiązał z rozwojem klasowym, przypisując go okresom prosperity sił społecznych, progresywnych w danym momencie rozwoju; w fazach ich upadku i degradacji, uwiadu – jak to określał – następować miała dominacja dekoracyjności nad strukturą określoną funkcją przedmiotu, manieryczna ozdobność itd. Krytyk nazywał jednak konstruktywizm i funkcjonalizm wymysłem doktrynerów, *którzy z pomieszczeń i przedmiotów służących człowiekowi uczynić chcieli nieludzką aparaturę martwych maszyn i ascetycznych brył*²⁹³. Zaslugą postępowych artystów dwudziestolecia, choć obciążonych estetyzmem, była jego zdaniem, poprzez nawrót do tradycji sztuki ludowej, opozycja zarówno wobec eklektyzmu i secesji, jak i konstruktywistycznego ascetyzmu. Sztuka kształtująca realizmu socjalistycznego – postulował upoważniony krytyk-koncepcjonista – ma wyrażać siłę, optymizm przodującej klasy społecznej, cechować się prostotą i jasnością konstrukcji, celowością tworzywa i techniki. Inna wypowiedź autora na temat wzornictwa i współpracy plastyki z przemysłem nie tyle dotyczyła kryteriów, ile jakości wykonania i autorstwa projektów, a także przygotowania kadr plastyków do projektowania przemysłowego. Zwracając tu uwagę dwa elementy; po pierwsze rodzaj samokrytyki, jaka dokonuje się w ocenie decyzji o likwidacji nauczania kompozycji brył i płaszczyzn w programach akademickich, a po drugie akcent na profesjonalizm projektów i jakość przedmiotów kierowanych do masowego odbiorcy jako istotne elementy wychowania i *inżynierii dusz* oraz społecznego oddziaływania przedmiotów *sztuki kształtującej*²⁹⁴.

Aleksander Wojciechowski w omówieniu warszawskiej wystawy nie podjął, jak Bogucki, próby syntetycznej definicji realizmu w *designie*, być może uznał ją z góry za chybioną. Koncentrując się na analizie przykładów w obrębie wyróżnionych gatunków, wskazał po prostu ocenione jako dobre i złe; dodajmy, iż wśród analizowanych przeważały prace artystów związanych z powstałą w 1926 roku Spółdzielnią Ład. Można więc zgrupować kryteria i kategorie, które krytyk uznaje za właściwe sztuce użytkowej realizmu socjalistycznego oraz ich antytezy. Do tych ostatnich w meblarstwie, podobnie jak w architekturze, należał obowiązkowo konstruktywizm, ale autor ujawniał, że granica między skromnością i użytkowością sprzętu a przesadną zwięzłością i pretensjonalną prostotą jest trudna do wytyczenia, tylko szczególnie utalentowani (np. J. Kurzątkowski, C. Knothe, O. Szlekys) potrafią jej nie przekroczyć (ilustr. 45). Antynomią pozytywnego nowatorstwa racjonalnej formy była też przesadna rozrzutność w doborze drogich materiałów i kolorystyki oraz kojarzący się zapewne z hierarchią społeczną monumentalizm i okazałość, wyróżniające przedmioty dla klasy posiadaczy. Rekonstrukcję tej aksjologii utrudnia względność takich kategorii, jak *wrażenie luksusu*, bogactwo itd. *Tak przemawia do nas szafa* – pisze autor o innym meblu

²⁹³ Ibidem, s. 42.

²⁹⁴ Tenże, „Niechodliwosc” i inne zmartwienia. „NK” 1952, nr 19, s. 8.

Knothego – z wnętrza sklepu na MDM, która nadawałaby się raczej do magazynu z damską galanterią z okresu dwudziestolecia niż dla placówki uspołecznionego handlu w nowej dzielnicy robotniczej Warszawy²⁹⁵. Równie niepożądane jako przejaw *taniego luksusu* były ozdobność, dziwaczność konstrukcji, niezasadne użycie materiałów kosztownych lub nieodpowiednich do funkcji (np. nylon w meblach projektu J. Świdlińskiego). Nie trzeba dodawać, że negowane własności rzekomo burżuazyjnego smaku, jak skala, wymyślność i pretensjonalność formy, kosztowność nie zawsze dobrze dobranego materiału, paradoksalnie stanowią o specyfice wielu socrealistycznych realizacji.

Wracając do krytyki *sztuki kształtującej*, warto zwrócić uwagę na specyficzną rozbieżność ujawnioną w ocenie tkanin żakardowych (ilustr. 46). Wśród wybijających się prac Ładowców szczególne uznanie krytyk wyraził dla historycznych nawiązań do tradycji pasów nazwanych tu polskimi (w materiach H. Bukowskiej), widząc w nich zapewne spełnienie postulatu narodowej formy (*notabene* obecnej, acz w innym kontekście politycznym, w programie Ładu). A jednocześnie, poniekąd anektując i manipulując tradycją, unikał skojarzenia z kulturą sarmacką jako źródłem tej inspiracji. Zauważmy też rozróżnienie dokonane w obronie twórczości rękodzielniczej dla zaznaczenia jej istotnej funkcji w socjalistycznym społeczeństwie. Poglądowi o nacechowanym pejoratywnie elitaryzmie rękodziela autor przeciwstawił unikatowość, nieodłącznie związaną z wyrobami rzemiosła, które jednak dzięki zmianie ustroju dostępne są szerokiemu odbiorcy w instytucjach, gmachach użyteczności publicznej, sklepach. Zarazem jednak Wojciechowski zaprzeczał opinii o wyższości ręcznej wytwórczości nad przemysłową; ten wsteczny pogląd – dowodził – związany z Ruskinowską i Morissowską tradycją oporu wobec pracy maszynowej, nadal jeszcze obecny w myśleniu o sztuce użytkowej, nie ma racji bytu, tak samo jak idea drogi do przemysłu poprzez rękodzieło (preferowana przez warszawską ASP). Zaspokoić potrzeby masowego społeczeństwa i zapewnić upowszechnianie kultury może tylko seryjna produkcja przemysłowa, a współpraca robotnika z plastykiem sprzyja zacieśnianiu więzi społecznych. Po raz kolejny pojawia się zatem, stanowiący niemal stały element krytyki sztuk użytkowych, problem kooperacji plastyki z przemysłem. Wrażenie o przynajmniej równoprawnym, jeśli nie wyższym traktowaniu produkcji przemysłowej potwierdza pośrednio krytyka niekompletności wystawy; *ciasne ograniczenie* – jak je nazywał recenzent – wynikało m.in. z braku projektów Instytutu Wzornictwa Przemysłowego i pokazu tylko wyrobów unikatowych z Cepelii. Oddzielanie rękodziela i produkcji przemysłu uznawał za zjawisko wsteczne i naganne wobec potrzeb socjalistycznego zamówienia społecznego.

Problem statusu jednostkowego dzieła, można dodać: Benjaminowski²⁹⁶, w rozważaniach nad ceramiką eksponowaną na warszawskiej wystawie W. Czajkowski rozstrzygał jednoznacznie. Wyróżniwszy prace kilku twórców (J. Kotarbińskiej, W. Golańskiej) i przykłady użycia w architekturze (*Kolumna przewodników* K. Piętki dla NOT w Krakowie, ilustr. 47), wskazał na zbyt małą ofertę rzemiosła wobec wzrastających – jak twierdził optymistycznie – potrzeb mas pracujących, które musi zaspokoić przemysł we współpracy z plastykami. *Maszynowa reprodukcja wzoru wykonywanego w setkach lub tysiącach egzemplarzy* – przekonywał – *nie przekreśla możliwości stworzenia wartości estetycznych obok ściśle użytkowych funkcji*

²⁹⁵ A. Wojciechowski, *Problemy wystawy architektury wnętrza i sztuki dekoracyjnej*, „PA” 1952, nr 3, s. 16. Por. też: N. Gubrynowicz, *W poszukiwaniu nowych dróg*, „NK” 1952, nr 26 (o Wystawie Architektury, Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej); por. podobne kryteria w recenzji Michała Witwickiego, *Uwagi na temat wystawy plastyki użytkowej*, „Architektura” 1952, nr 11, s. 293 nn.

²⁹⁶ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tenże, *Twórca jako nitywórca*. Poznań 1975, s. 70 nn.

nyrobów i nie nylącza wcale potrzeby twórczego współdziałania ze strony artysty. Świadczą o tym wymownie przykłady przemysłów ZSRR²⁹⁷. Priorytet przemysłu – zastrzegali krytycy, jakby łagodzając ekstremalność sądu – nie wyklucza znaczenia ceramicznego rzemiosła, pozwalającego na twórczą swobodę, nieskrępowaną wymogami technicznymi produkcji; dlatego postulował troskliwy mecenas państwowy nad tą branżą sztuki. Można odnieść wrażenie, że za ewentualne szkody w tej dziedzinie nie brał już odpowiedzialności, bo scedował ją niejako w ręce potężnego mecenasa.

Efekciarstwem nazwała Nina Gubrynowicz zgromadzenie na wystawie warszawskiej głównie eksponatów luksusowych, niestanowiących oferty dla masowego odbiorcy, m.in. w dziale galanterii, zabawkarstwa²⁹⁸ czy meblarstwa, w którym odnotowała ciągle jeszcze brak rodzimego stylu. Nie padła wszak żadna jej propozycja odnośnie do postulowanej rodzimości, o ile za takową nie uznać np. pochwały tzw. mebli eksperymentalnych, sporządzonych z dykty na potrzeby wystawiennicze, czy cenionych za prostotę i naturalną dekoracyjność drewnianych sprzętów do wnętrz publicznych. Wyróżnione ceramika i tkanina były dla autorki dowodami dobrej współpracy plastyków z kolektywami robotniczymi i chłopskimi (np. ceramika zespołu Grześkiewiczów, tkanina zespołu Plutyńskiej). O wtórności, dezorientacji krytyki i manipulacji informacją świadczy zdanie, iż związek plastyki z rzemiosłem jest nowością w praktyce socrealizmu; w zapotrzebowaniu na postępowość i nowość autorka przypisała więc metodzie socrealizmu (nieopatrznie?) praktyki potępianych np. Ruskina i Morrisa. Natarczywie wręcz powracająca kwestia współpracy plastyków z przemysłem, tj. dopuszczenie ich do procesu produkcji, nasuwa niepomysłne dla autorki skojarzenie z ideami konstruktystów-produktywistów, ale może też potwierdzać dążenia do degradacji statusu artysty.

Na fali przedmiotowej indywidualizacji krytyki w 1954 roku tekst o szkle artystycznym Henryka Albina Tomaszewskiego łączył paradoksy doktryny z tendencją do jej przekraczania. Niezbędna danina na rzecz polityki kulturalnej to pochwała akcji delegowania plastyków na tzw. Ziemię Odzyskaną, która miała umożliwić rozwój talentu tego artysty. W opisie jego prac krytycy stosuje kategorie formalistyczne, takie jak wirtuozeria i wyrafinowanie, ale postuluje, aby najciekawsze projekty wprowadzono do bieżącej produkcji przemysłowej²⁹⁹.

Kwestie realizmu socjalistycznego w tkaninie artystycznej – według Boguckiego *półobrazującej* – podjęła np. Krystyna Czarnocka w recenzji pokazu prac francuskich, który stanowił pretekst do rozważań ogólnych oraz diagnoz i wskazówek dotyczących polskiego rękodziela. Mamy więc znowu do czynienia z krytyką korekcyjną o ambicjach sprawczych, choć w formie tekstu dygresyjnego; widocznie każda okazja była dobra do penalizacji i sanacji twórczości. Wystawa francuska miała być przykładem problematyki figuralnej i tkanin tematycznych, jakoby tylko wyjątkowo tworzonych przez polskich tkaczy, preferujących wzory geometryczne i roślinne, nawet jeśli nawiązują do tradycji czy sztuki ludowej. *Trudno jest pokazywać czy mówić i o socjalistycznej treści tak bardzo związanej z członkiem, jego pracą, jego sprawami, dopóki obracamy się w kręgu „bukieciaków” i „kogucików”*³⁰⁰. Nieliczne przykłady

²⁹⁷ W. Czajkowski, *Ceramika na wystawie architektury wnętrz i sztuki dekoracyjnej*. „PA” 1952, nr 3, s. 28.

²⁹⁸ Np.: *Obok praktycznie i dla rąk dziecka pomyślanych klocków widzimy lalki tak piękne, że aż strach bierze, że mogą trafić do dzieciennego pokoju, dla którego właściwie winny być przeznaczone*. N. Gubrynowicz, *W poszukiwaniu nowych dróg...*, s. 8.

²⁹⁹ S. Gebethner, *Nasze szkła kryształowe (O twórczości Henryka Tomaszewskiego)*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 132-134.

³⁰⁰ K. Czarnocka, *Z zagadnień realizmu w tkaninie artystycznej (na marginesie Wystawy Francuskiej Tkaniny Artystycznej)*. „PA” 1952, nr 3, s. 59.

realizacji figuralnych nie były zdaniem autorki w pełni satysfakcjonujące (*Warszawa* H. Bukowskiej, *Budowa* M. Skoczylas-Urbanowiczowej), ale warunki stawiane tkaninie socrealistycznej brzmiały sprzecznie, np. aksjomat zachowania autonomii wobec malarstwa, którego naśladowanie recenzentka uznała za zawężanie możliwości i zacieranie odrębności techniki. Postulowała również śmielsze rozwiązania kompozycyjne, stosowanie np. perspektywicznych skrótów, ożywienie i różnicowanie koloru. Intencją większego zbliżenia do malarstwa była też podyktowana krytyka tkanin H. S. Galkowskich; wprawdzie zarzut antyhumanizmu tu nie pada wprost, ale do tego się sprowadza *niestusznosc* kierunku obranego przez artystów – skądinąd docenionych za dobre rozwiązania koloru i kompozycji – traktujących figurę ludzką jak pozbawiony treści ornament. Z innych wypowiedzi w sprawie sztuki użytkowej można wspomnieć jeszcze np. głos Wandy Telakowskiej, która myśląc o stworzeniu tkaniny narodowej w formie i socjalistycznej w treści, postulowała włączenie do projektowania przemysłowego dawnych i nowych doświadczeń twórczości ludowej i amatorskiej³⁰¹.

Na potwierdzenie przypuszczeń o rozmyślnym działaniu w celu zatarcia granicy między sztuką a przemysłem, a więc dewaluacji twórczości i twórców, można odwołać się do już odwołanego artykułu Wojciechowskiego. Nie negując idei współpracy plastyków z przemysłem i *etatowania* artystów, autor wskazuje również ujemne tego skutki, m.in. *zawodowość*, specjalizację, a nawet segmentację dziedzin plastyki, dodajmy: wygodną w socrealizmie, który wbrew hasłom syntezy izolował dyscypliny gwoźli lepszej kontroli. Drugim wymienionym przez krytyka tragicznym pokłosiem socrealizmu i pomysłu bezpośredniego wcielania artystów do produkcji był zupełny brak pośredniego oddziaływania sztuki na życie codzienne, na styl życia³⁰².

Krytyczna indoktrynacja, zgodnie z ideą systemu panoptycznego, objęła też dziedzinę scenografii, w której problematykę redefinicji starych kategorii również podsunęła Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej (1952). Kanoniczny już w ówczesnej krytyce problem współpracy – albo lepiej: przodownictwa – w ujęciu Stanisławy Nowickiej-Mrozińskiej, dotyczył zadań scenografa, rozważanych w polemice z koncepcją Boguckiego, wyłożoną we wstępie do katalogu wystawy. Sprowadzenie roli scenografa tylko do wykonania oprawy plastycznej było naturalnie niesłuszne w zmienionej wizji teatru jako medium oddziaływania ideologicznego. Przyjęta u podstawy wywodu, przedwojenna wizja Leona Schillera, który plastyka uważał za współtwórcę spektaklu, poddana została przez autorkę drobnej, ale znamiennej korekcie, gdyż w miejsce istotnej dla pracy scenografa psychologicznej analizy osób dramatu postulowała *analizę ideologiczną* (jako przypis odautorski). Żądanie dopełniały pouczenia, aby sztuka odtwarzała nie tylko realia swojej epoki, ale *nymowę ideologiczną* dramatu w kontekście społecznej sytuacji, w jakiej powstaje spektakl³⁰³. Krótko mówiąc, od scenografii wymagano politycznej aktualizacji i tendencyjności. Przykłady dekoracji i kostiumów (m.in. W. Daszewskiego i O. Axera) miały świadczyć o rewizji historycznego dorobku we współczesnym teatrze, o wydobywaniu jakoby pomijanych dotąd aspektów społecznych i możliwościach realistycznych środków. Zauważmy pewną powierzchowność w dociekaniu, możliwych wszak do zastosowania takich kryteriów metody, jak typowość, partyjność, pozytywny bohater, ogólnikowe ostrzeżenia przed naturalizmem czy pominięcie łatwego do wykazania formalizmu oprawy plastycznej wielu

³⁰¹ W. Telakowska, *Włączanie samorodnej twórczości do wzornictwa*, „PA” 1953, nr 3, s. 67-70.

³⁰² A. Wojciechowski, „*Styl życia*” i *plastyka*, „PK” 1956, nr 41, s. 7.

³⁰³ S. Nowicka-Mrozińska, *Głos w dyskusji o scenografii*, „PA” 1952, nr 3, s. 38.

sztuk. Oprócz wspomnianej ideologicznej analizy utworów przez scenografa, związana z tym jest propozycja wycofania z języka teatru jakoby przebrzmiałej – zapewne przez bliskość z formalizmem – kategorii *oprany scenicznej*. Być może autorka, wykonując swój obowiązek, deklarowała się i omawianą dyscyplinę po stronie socrealizmu, przy okazji wykazawszy ekspozycyjne słabości wystawy, bądź chciała uchronić znanych i cenionych – jak podkreślała – plastyków teatralnych (obok już wymienionych także K. Frycz, J. Kosiński, A. Pronaszko, T. Roszkowska, A. Stopka) przed zbyt ingerencją w ten obszar, do którego, jak wiadomo, emigrowali niektórzy artyści w ucieczce przed natrętną, opresywną ideologią.

Należało z badawczego obowiązku i ten przejaw sockrytyki uwzględnić, tym bardziej że taką ukrytą tendencję obrony względnej autonomii dyscypliny, stwarzającej – podobnie jak plakat – większe możliwości wyjścia poza opisowość i deklaratywność sztuk (dawniej) czystych, odnajdziemy w obszernym artykule Mariana Bogusza o odrębności właśnie scenografii od malarstwa. Można to uznać za przejaw, wspomnianej przy okazji krytyki plakatu, **podwójnej tendencji**; poza albo pod obowiązującym odwołaniem do ideologii – m.in. za przyczyną terminologii typu: realizm *versus* formalizm, jedność treści i formy – czytelna jest ukryta intencja zmylenia władzy i wygospodarowania obszaru swobody w dziedzinie ze względu na swą specyfikę mniej narażonej na interwencje polityki. Bogusz pisał o wspólnocie idei scenografii i reżyserii teatralnej, jaką jest *współczesna, twórcza i realistyczna interpretacja utworu*, o zmianie niepokojącego estetyzowania w scenografii, *przetrwanie architektury i graficzności w oprawie widowisk*. Główny krytyczny wysilek autor skierował na wykazanie oczywistej wszak odrębności malarstwa od scenografii, w której zachodzą zjawiska dynamiczne, nie może więc ograniczyć się, jak obraz, do utrwalania stanów rzeczy na płaszczyźnie. Scenografia ma do czynienia z realną przestrzenią i czasem symultanicznym, bo realnym i przedstawionym: *odwołanie się do malarstwa* – stwierdza Bogusz – *aby uzasadnić albo obronić postawę scenografa czy jego pozycję w teatrze, prowadzi do stworzenia primatu malarstwa w teatrze, do oderwania się scenografii od podstaw, które warunkują jej istnienie w widowisku, prowadzi do formalistycznego pojmowania roli plastyka w tworzeniu zewnętrznych form tekstu dramaturga*³⁰⁴.

O różnych dziedzinach wytwórczości wypowiadał się A. Wojciechowski przy okazji oceny architektury wnętrz i wyposażenia staromiejskich kamienic w Warszawie. Wyraźnie w tej narracji pobrzmiewa typowość jako poręczna i niejednoznaczna kategoria wartościująca, np. odnośnie do wnętrza wspomnianej kontrowersyjnej Fukierówki (polichromia W. Millera), gdzie wierną rekonstrukcję musiały zastąpić meble kojarzące się z wiekiem XIX. Píše tedy krytyk, wyciągając korzystne dla metody realizmu wnioski: *Typowość wyposażenia lokalu jest więc, jak mi się wydaje, pojęciem znacznie szerszym niż tzw. „style” i wynika konkretnie z istniejących w poszczególnych okresach historycznych warunków życia, w przeciwieństwie do wydedukowanego znacznie później sztywnego podziału „stylowego” (gotyk, renesans, barok itd.)*³⁰⁵. Można przypuszczać, iż autor rozumiał tu szeroko oba pojęcia jako kategorie kulturowe; *typ* oznaczający np. według Maryli Hopfinger *rzeczową infrastrukturę kultury* i związane z nią praktyki komunikacyjne, ma charakter zobiektywizowany i jest uwarunkowany przedmiotowo, zaś *styl* jako zespół obowiązujących i odpowiednio zhierarchizowanych w danej kulturze

³⁰⁴ M. Bogusz, *Kilka uwag o scenografii*. „PK” 1954, nr 9, s. 3. Test był polemiczną odpowiedzią na art. Zenobiusza Strzeleckiego, *Scenografia jest sztuką plastyczną*. „Teatr” 1953, nr 18, s. 7, choć właściwie autor mówił to samo, tj. o przestrzeni w scenografii i integracji tekstu i plastyki.

³⁰⁵ A. Wojciechowski, *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*. „PA” 1953, nr 4, s. 10.

wartości³⁰⁶ ze względu na zabarwienie subiektywno-podmiotowe nie mieścił się w normatywnym świecie socrealizmu. Takie rozróżnienie potwierdza negacja przez Wojciechowskiego wszelkich realizacji, nowomiejskich czy MDM-owskich, w których dostrzegał usiłowania *stylowości*, nazywanej tanią, efekciarską elegancją, nieodpowiednią do funkcji obiektów, dziwaczością, galanterią, doczepianiem ozdób. Łącznie stanowiły dlań groźny przejaw estetyzmu, szkodę dla narodowej formy, którym zapobiec mogła stała, od fazy projektowania, współpraca architektów i plastyków, konsultacje z historykami i krytykami sztuki w formie otwartej, publicznej dyskusji. W tym kontekście zdziwienie może budzić akceptacja przez krytyka zabiegów *uhistoryczniania* wnętrz, a więc swobodnej stylizacji, współczesnych transkrypcji renesansowego czy barokowego wystroju, w których – jak dowodził – wyraża się stosunek dzisiejszej twórczości do tradycji. Przykłady takich niewymuszonych nawiązań znajdował w niektórych staromiejskich wnętrzach kawiarni i restauracji, być może widząc w tym realizację postulatu narodowości i zasady filtrowania tradycji na współczesne potrzeby. Trudniej wyjaśnić podziw Wojciechowskiego dla malowanego przez Zaliplanki ludowego stropu w sklepie Desy, zwłaszcza że lokal Cepelii z naśladowującymi jakoby barokowe meblami z ironią podawał za przykład rozdzwieku między przeznaczeniem obiektu a jego designem. Niezależnie od owej drobnej nieścisłości odpowiedniość wystroju wnętrza do funkcji i konstrukcji budowli bądź to nowoczesnej, bądź archaizującej uznawał za najważniejszą miarę wartości w architekturze połączonej z plastyką. Podtrzymując powracający postulat współpracy dyscyplin, krytyk deklarował się jako zwolennik demokratycznego równouprawnienia sztuk, przeciwnik prymatu architektury nad rzeźbą i malarstwem, którego skutkiem były niektóre, jego zdaniem nietrafione, rozwiązania staromiejskich lokali.

Dodajmy do tego wyboru krytyki *sztuki kształtującej* projekty Jerzego Sołtana realizmu w wystawiennictwie, gdy nie negując znaczenia Wystawy Ziem Odzyskanych (1948), wskazywał bardziej sugestywne sposoby prezentacji socjalistycznego dorobku: *zamiast budować szereg pawilonów, hal i stoisk poświęconych różnym dziedzinom życia – wybudować fragment miasta – miasta wzorowego – takiego, jakie Polska Ludowa sobie wyobraża, że powinno ono być; wyposażyć fragment przemysłu – wzorowo*³⁰⁷. Jak widać, pomysły nazywane przez architekta realistycznymi już w założeniu zaprzeczają definicji odbicia rzeczywistości, a właściwie definiują całą socrealistyczną ideę i mogłyby służyć za jej rekapitulację; w istocie bowiem, jak Sołtanowska wizja wzorcowego miasta czy wsi, miały być wizualizacją dążenia, aspiracji. Poza tym tekst stanowi być może przyczynek do wyjaśnienia większej tolerancji i luźniejszego gorsetu doktryny w dziedzinie sztuk stosowanych, wykorzystując bowiem prawo dialektyki, podejmuje swoistą próbę obrony prawa do wyboru środków. Malarstwo służące wystawiennictwu – stwierdza – najczęściej bowiem towarzyszy fotografii, nie może więc jej naśladować, ale przeciwstawiać i uzupełniać, w ciągłej dynamicznej kooperacji tworzyć sugestywną syntezę zagadnienia. Jako przykład posłużyła Picassowska *Guernica*, w pełni zrozumiała w kontekście wystawowym pawilonu Hiszpanii. Także B. Urbanowicz, który wypowiadał się o sztuce ekspozycji z perspektywy plastyka m.in. sztuki użytkowej, podkreślał znaczenie inwencji, dowcipu wystawowego, często tłumionego przez *tyranie sposobów*, więc jak można sądzić, przez konwencje metody: *inwencja* – komentował aforystycznie – *ma się tak do pomysłu, jak widzenie do patrzenia*³⁰⁸. Domagał się większego marginesu wolności, tłuma-

³⁰⁶ M. Hopfinger, *Doświadczenie audiodywidualne. O mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa 2003, s. 9.

³⁰⁷ J. Sołtan, *U podstaw wystawiennictwa*. „PA” 1952, nr 3, s. 35.

³⁰⁸ B. Urbanowicz, *Głos malarza o wystawiennictwie*. „PA” 1952, nr 3, s. 31.

czył znaczenie efektów formalnych dla wyższego celu poznawczego i edukacyjnego. Zauważmy, że znowu adresatem postulatów jest władza.

W 1956 roku Andrzej Zeniuk pisał futurystycznie, intencjonalnie o jedności architektury i plastyki, zastępując nadużywany w socrealizmie termin *synteza* pojęciem *sztuka organiczna*. Syntezę zaś, konieczną, immanentną właściwość współczesnych dzieł, tłumaczył jako skrótowość, oszczędność środków przeciwstawioną gadulstwu i perswazyjności (socrealizmu). Znaczenie narodowej formy częściowo objęło pojęcie organiczności, tj. zakorzenienia w rodzimym *krajobrazie kulturalnym*³⁰⁹. To tylko jeden z licznych przykładów odrzucenia przez krytykę socrealistycznych normatywów.

Warto na zakończenie tej części podjąć próbę rekapitulacji i odpowiedzi na pytanie o specyfikę stanowiska socrealistycznej krytyki wobec współczesnej sztuki. Oprócz oczywistych z punktu widzenia obowiązującej doktryny kryteriów realizmu, jak nadrzędność treści nad formą i – paradoksalnie – jedność formy treści i formy w znaczeniu adekwatności tylko realistycznych środków ekspresji do nowych sensów, zwraca uwagę obfitość ich przeciwieństw, takich jak: schematyzm, formalizm, estetyzm, hermetyzm, indywidualizm; o wartościowaniu na zasadzie opozycji pojęć szerzej jest mowa w części dotyczącej języka. Skutkiem uznania przez krytykę metody dialektycznej za jedyny sposób badania sztuki było kryterium postępu, rozumianego jako doskonalenie obrazowania dynamicznych procesów rzeczywistości, stąd żądanie narracyjności, opowiadania, dyskursywności plastyki. Imperatyw selektywnego stosunku do rzeczywistości, wyboru z wielości zjawisk cech istotnych z punktu widzenia ideologii prowadził z kolei do potępianego schematyzmu i idealizacji rzeczywistości, programowego optymizmu, wykluczającego nie tylko deformację stylistyczną, ale i rejestrację zjawisk nietypowych, odmienności czy patologii.

Jest też rzeczą zmienną, iż stanowisko krytyki wobec współczesnego malarstwa – a to głównie absorbowало jej uwagę na wystawach ogólnopolskich wyznaczających etapy socrealizmu, fazy rzekomej progresji – sprowadza się w istocie do jej odniesienia wobec postimpresjonizmu czy koloryzmu. Przyczyn tego można wymienić co najmniej kilka; po pierwsze, niewątpliwą dominację tej estetyki w okresie 1944-49, widoczną na ówczesnych salonach. Zatem postimpresjonizm w różnych wariantach był przeciwnikiem najznaczniejszym, a wobec milczenia awangardy w zasadzie jedynym. Po drugie, wcale nie najgroźniejszym – jak dowiedli Eibisch, Cybisowa, Rzepiński, Studnicki czy nawet Cybis – skłonny do ograniczonego, ale jednak kompromisu, szczególnie w zakresie ideowej treści. Dawało to pewne szanse na modernizację techniki i przybliżenie formy do socrealistycznej, której ideał – co stale artystom uświadamiano – wyznaczała sztuka radziecka, choć jak wiadomo, ta także wykazywała spore rozbieżności stylistyczne. Po trzecie, teorii i krytyce marksistowskiej, pojmującej sztukę procesualnie, niezbędna była antyteza, nieprzyjaciół w dialektycznej walce do zwycięstwa realizmu socjalistycznego. Paradoksalnie więc, zwalczany i postponowany postimpresjonizm był kryptosojusznikiem dysponentów polityki kulturalnej i podległej krytyki, niezbędnym do przeprowadzenia tego procesu. Wydaje się nawet, że rozumiany metaforycznie „problem Eibischa” podtrzymywano celowo, po trzeciej OWP na nowo sztucznie wywołano dla zachowania niezbędnych składowych, utrzymania złudzenia historycznego rozwoju, postępowego ruchu.

W relacji krytyki do aktualnej twórczości zwraca uwagę jeszcze jedna cecha, trudna do naukowego uzasadnienia, ale potwierdzona w wielu późniejszych wypowiedziach autorów

³⁰⁹ A. Zeniuk, *Sztuka integralna*. „PK” 1956, nr 35, s. 4.

o sobie i innych, mianowicie sztuczność, teatralność, uderzająca zwłaszcza wobec ciągłego żądania prawdy i szczerości od artystów. W odczuciu fałszu mieści się nie tylko brak przekonania do deklarowanych poglądów, czytelny zwłaszcza w raptownej metamorfozie w latach następnych, ale i wykazana wyżej zmienność poglądów, odpowiednia do kursu polityki kulturalnej w ramach socrealizmu. Można by zatem sformułować następujący wniosek, iż przy względnej stałości samej sztuki to właśnie **krytyka zmieniała się etapami**, ewoluowała odpowiednio do formułowanych przez władzę pod jej adresem postulatów, oczekiwań i zadań.

Rozdział IV

MIĘDZY WOJNĄ A NAUKĄ. JĘZYK KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ OKRESU SOCREALIZMU

Kryteria, kategorie

Obowiązująca w krytyce socrealizmu metoda materializmu dialektycznego i historycznego rozstrzygnęła w decydującym stopniu o jej języku; charakterystyczne jest posługiwanie się polityczną terminologią, zwłaszcza w krytyce uprawianej przez urzędników władzy – jak Sokorski, Hoffman czy Wilczek – a za nimi przez krytyków, teoretyków sztuki, plastyków. Nastąpiła więc swoista uniformizacja języka, obejmująca zresztą nie tylko krytykę literatury, sztuk plastycznych, muzyki, filmu; do zasobu obowiązującego słownictwa weszły terminy określające metodę materializmu dialektycznego: typowość, partyjność, klasowość, postęp. Można by, modyfikując spostrzeżenie Marii Poprzęckiej o „umiejscawiającej” funkcji języka wobec sztuki¹, stwierdzić, że wytwór socrealistyczny umiejscawia on w ideologii, na jednej płaszczyźnie z dziełem tradycji. Język krytyki artystycznej stanowi zatem część dyskursu, który Michał Głowiński nazywa za Georgem Orwellem *nowomową* – językiem oficjalnym, propagandowym, mową władzy, odróżniającą się od klasycznego języka specyficznymi cechami. Zdaniem badacza socrealizm to przede wszystkim zagadnienie nowomowy, nastąpiło w nim bowiem zrównanie każdej publicznej wypowiedzi z propagandą, a każda wypowiedź propagandowa musiała być sformułowana nowomową². Powołując się na inne ustalenia tego autora, można powiedzieć o obowiązującej w języku krytyki zasadzie *intertekstualnej mowy pozornie zależnej*, tj. wypowiedzi formułowanej językiem ideologii³. Mówiąc zaś kategoriami freudyizmu, można by to nazwać adaptacją mimetyczną w celu przetrwania (w grupie) bądź pożądania (władzy)⁴.

Za jedną z konstytutywnych cech nowomowy Głowiński uznaje charakterystyczne dla sloganu zacieranie różnic między opisowością a postulowaniem, między tym, co rzeczywiste, a oczekiwane. Cztery ogólne cechy tego języka wskazywane przez autora wymienimy

¹ M. Poprzęcka, *Miejsce dzieła*, ref. wygłoszony na Seminarium KUL i O/Lubelski SHS „Miejsce rzeczywiście–miejsce wyobrażone” w Kazimierzu Dolnym, czerwiec 1998, cyt. za: M. Kitowska-Łysiak, „*Przykry charakter obcości*”, [w:] *taż*, *Ślady...*, s. 178.

² M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*. Warszawa 1991, s. 45. Por.: *Slogan to wypowiedź, która staje się bronią* – O. Reboul, *Kiedy słowo jest bronią*, przeł. J. Arnold, [w:] *Język i społeczeństwo*, wybór i wstęp M. Głowiński. Warszawa 1980, s. 302.

³ Tenże, *Intertekstualność w młodopolskiej krytyce literackiej*, [w:] *tenże*, *Ekspresja i empatia...*, s. 158 nn.

⁴ Z. Mitosek, *Obszary i funkcje mimesis*, [w:] *taż*, *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*. Warszawa 1992, s. 14 nn.; por. *taż*, *Mimesis: zjawisko i problem*. Warszawa 1997.

w porządku, który dla ówczesnej krytyki wydaje się znamieny; po pierwsze wartościowanie, jednoznaczność oceny, której podporządkowane jest, niekoniecznie precyzyjne, znaczenie słowa. Przykładem tego może być owa „partyjność” o nieostrej, zmiennej semantyce, lecz pozytywnej niepodważalnej wartości, albo – spoza kanonicznych komponentów doktryny, ale ideowo pożądana – „szczerść”; wszelkie wątpliwości co do kwalifikacji zjawisk artystycznych mogłyby podważyć „słuszność” doktryny. Z powyższym wiąże się druga cecha, tj. arbitralność (np. *Kurs w Jadwisinie był potrzebny*), zakładająca też manipulowanie znaczeniami, a kolejne wyróżniki wynikają z utopii systemu i narzucenia go jako jedyne celu dążeń – stąd połączenie rytualności i pragmatyzmu oraz znaczny udział pierwiastka magicznego, jak w większości sloganów ujęcie tego, co pożądanego, tak jakby było rzeczywiste⁵ (*Plastyka na nowej drodze albo: Młodzież plastycy mobilizują się do dalszej walki o sztukę*). Bezpośrednio z postulatynością socrealistycznej krytyki wiąże się użycie, zwłaszcza na poziomie krytyki „prawodawczej”, w tytułach referatów, artykułów podsumowujących jeden z „etapów” sztuki, polityki kulturalnej, krytyki itd., tzw. **biernika postulatynego**, np.: *O nową ideologię w malarstwie*, *O realistyczną plastykę naszej epoki*, *O prawdziwy zwrot w naszej polityce kulturalnej*, *O dalszy rozwój sztuki polskiej*, *O partyjną krytykę*.

Związana ze sposobem odczytywania i oceny dzieła, omówiona poprzednio aksjologia rozwoju i postępu, sprawdzalnego przez zabiegi komparatystyczne, wraz ze wskazanymi funkcjami krytyki powodowały z kolei szczególne zapotrzebowanie na przeciwieństwa. Badanie tekstów dowiodło, iż realizm socjalistyczny, jako „jedyna słuszną” metoda twórcza, miał w istocie wiele znaczeń, a w związku z tym i wiele określeń jego zaprzeczenia, czyli wielu wrogów, jak należałoby powiedzieć stosownym językiem. Rozumiany głównie jako zasada nadrzędności treści nad formą, miał antytezę w postaci formalizmu ze wszystkimi jego odmianami: estetyzmem, kapizmem, postimpresjonizmem, abstrakcjonizmem, uniżmem, schematyzmem, który jednak oznaczać mógł także wyróżniony w formie plastycznej sposób myślenia, odrzucający nieuchronność historycznych procesów lub nieuwzględniający ich. Realizm jako sposób tworzenia zgodny z widzialną rzeczywistością, odbicie w sztuce rzeczywistości w stanie zmiennym, procesualnym, a właściwie poznanie rzeczywistości – według wskazań Lenina⁶ – przeciwstawiany był zarówno idealizmowi, który też oznaczał irracjonalizm, nie-materializm, jak i naturalizmowi, czyli chłodnemu obiektywizmowi, technikom mimetycznym, kopiowaniu i rejestrowaniu. W sensie realistycznej syntezy idei stanowił antytezę wycinkowości czy powierzchowności, a ponieważ dzieło sztuki realistycznej miało być przedstawieniem prawdy – dziejowej, historycznej, społecznej, jednostkowej – opozycję realizmu czyniły liczne określenia nieprawdy i fikcji. Analogicznie do tego na rzekomy humanizm realizmu znajdowano mnóstwo epitetów o znaczeniu przeciwnym. Przykłady można by mnożyć; język ten jako dialekt nowomowy wyróżnia obfitość peryfraz, hiperbol, rzadziej natomiast eufemizmów, znamiennych bardziej dla języka polityki (np. gospodarczej, społecznej).

Zagęszczenie zestawień, przymiotników, epitetów stanowi jeden z elementów złożonego idiomu krytyki socrealistycznej. Odwołajmy się do fragmentów programowego także – tytułowo – dla krytyki i wzorcowego frazeologicznie i retorycznie referatu Włodzimierza Sokorskiego; imperatyw zmiany mentalnej „nadbudowy” przyszły minister motywował

⁵ Ibidem, s. 8 nn. Por. też: M. Głowiński, *Nowomowa w literaturze*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego...*, s. 52 nn.

⁶ Wywodząc genezę realizmu socjalistycznego, Edward Możejko wskazuje dwie przesłanki: Leninowską teorię odbicia, która jest *duszą materialistycznej teorii poznania*, oraz jedenastą tezę Marksa o Feuerbachu o potrzebie zmieniania świata oprócz dotychczas uprawianej przez filozofię funkcji objaśniania rzeczywistości. E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*, s. 34.

następująco: *Teza o nierozpoznawalności świata, antyhumanizm człowieka, abstrakcjonizm wszelkich założeń ideologicznych znalazła pełny wyraz w antyhumanistycznej, formalistycznej i kosmopolitycznej postawie plastyków związanych świadomie lub nieświadomie z epoką upadku świata kapitalistycznego*⁷. W innym *passusie* analogicznie miesza się terminologia artystyczna, formalna z polityczną: *Naturalistyczna kopia szczegółu jest zresztą w gruncie rzeczy tylko swoistą deformacją prawdy zjawiska. Jest specyficzną formą zawoalowania politycznych kłamstw i prowokacji imperialistycznych mocodawców w postaci zagubienia człowieka w odizolowanym szczególe. Dzieło roztopione w naturalistycznie skopiowanych elementach bez syntetycznego wydobywania ideologicznego założenia twórczego, postępowego procesu przestaje być dziełem prawdy artystycznej*⁸. Janusz Bogucki z wielości tendencji przeciwnych realizmowi na pierwszej OWP wymieniał: *kapiści i surrealiści, abstrakcyoniści i „łukaszowcy”, i „zachębiarze”, nieznani nikomu młodzieńcy i emerytowani mistrzowie z Krakowa. [...] Mamy więc naturalistów starszej daty i neonaturalistów, spadkobierców secesji i reprezentacyjno-dekoracyjne malarstwo z czasów 20-lecia, dalej przedstawicieli wszelkiego rodzaju odmian poimperialistycznego koloryzmu, rzadziej spadkobierców techniki Cézanne’a*⁹.

Pomijając kategorie związane z obowiązującą metodą realizmu socjalistycznego w krytyce, o których mowa w poprzednich i następnych rozdziałach, a więc stanowiące metodologiczną specyfikę nauki i twórczości tego okresu, takie jak partyjność, klasowość, typowość, realistyczna synteza, narodowa forma, ludowość, przyjrzyjmy się kilku innym, charakterystycznym, uniwersalnym pojęciom-narzędziom krytyki. Jedną z istotniejszych sprzeczności tego języka wydaje się przemieszczanie kategorii estetycznych z pojęciami z epistemologii, psychologii i etyki, przy ustawicznym zastrzeżeniu, że krytyka rządzi się naukowymi, obiektywnymi prawami, a psychologizm, subiektywizm i indywidualizm, zarówno po stronie przedmiotowej, jak i podmiotowej aktu krytycznego, jest niedopuszczalny i sprzeczny z założeniami doktryny. Zauważmy znowu rozbieżność wobec zamysłu krytyki jako twórczości. W większości tekstów, poczynawszy od planu dla krytyki sformułowanego przez Sokorskiego, występuje pojęcie **prawdy** jako kryterium oceny, postulat i oczekiwana, kardynalna cecha dzieła socrealizmu; Sokorski przeciwstawiał ją naturalistycznemu fałszowi, który z kolei był równoznaczny z postawą wroga¹⁰. Pominąwszy szczegółowe rozważania o prawdzie w krytyce, stanowiącej np. przedmiot klasycznych już rozważań Rolanda Barthesa¹¹, dodajmy, iż za jedną z przyczyn pojawienia się prawdy, czyli ponadindywidualnej, uniwersalnej kategorii metody krytyki, można uznać parareligijność socrealizmu, o czym będzie mowa poniżej. W tym miejscu warto posłużyć się tezą Barbary Skargi o traktowaniu prawdy jako narzędzia walki o władzę i wierze jako stanie trwania w prawdzie¹²; odwracając ten układ, otrzymamy instrument socrealistycznej ideologii, czyli prawdę – dodajmy: *jedyną i słuszną* – jako gwarancję wierności, przydatny krytyce ze względu na jej funkcje. Takie rozumienie prawdy rzutowało też na socrealistyczną kategoryzację i aksjologię sztuki dawnej, *notabene* zgodnie z przyjętą definicją potwierdzając tym samym

⁷ W. Sokorski, *Kryteria realizmu socjalistycznego*. „PA” 1950, nr 1-2, s. 6.

⁸ Ibidem, s. 7.

⁹ J. Bogucki, *Pospolite ruszenie*. „Odrodzenie” 1950, nr 13, s. 3.

¹⁰ *Naturalistyczna kopia szczegółu jest zresztą w gruncie rzeczy tylko swoistą deformacją prawdy zjawiska. Jest specyficzną formą zawoalowania politycznych kłamstw i prowokacji imperialistycznych mocodawców w postaci zagubienia człowieka w odizolowanym szczególe [...] Dzieło roztopione w naturalistycznie skopiowanych elementach bez syntetycznego wydobywania ideologicznego założenia twórczego, postępowego procesu przestaje być dziełem prawdy artystycznej*. W. Sokorski, *Kryteria realizmu socjalistycznego...*, s. 6, 7.

¹¹ R. Barthes, *Critique et vérité*. Paris 1966.

¹² B. Skarga, *Jeszcze raz o etyce i polityce*, [w:] *taż*, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, Kraków 2007, s. 184 nn.

tezę o zbliżeniu krytyki i historii sztuki. *Radość, którą daje mistrzostwo, jest niczym wobec olśnienia, które daje prawda* – stwierdzał Bogucki, konfrontując ermitażowe dzieła Rubensa i Rembrandta – *Obraz prawdy ludzkiej, do której dochodzi [Rembrandt], jest tak urzekający i niepowtarzalny, że własne mistrzostwo błędnie przy nim, okazując się zbyt schematyczne i ubogie*¹³.

Epistemologia socrealistycznej krytyki nie była jednak monolityczna, za wspólny mianownik można niewątpliwie uznać kryterium udziału treści, dyskursu, wyznaczające dobór środków formalnych, choć w praktyce ów wybór był, jak wiadomo, ograniczony. Helena Krajewska za prawdziwe dzieło uznawała takie, które cechuje *postępowa treść ideowa i powszechnie czytelna, realistyczna forma*, a niespełnienie jednego z tych warunków prowadziło do fałszu¹⁴. Artystyczno-etycznym *credo* socrealizmu mogłaby być cytowana w artykule o Riepinie jego wypowiedź adresowana do innego malarza: *Piękno – rzecz gustu, dla mnie zawiera się ono w prawdzie... Gardziłbym sobą, gdybym zaczął malować dywany „pieszczące oko”. Wszystkimi moimi nikłymi siłami dążę do konfrontowania moich idei z prawdą*¹⁵.

Juliusz Starzyński z kolei utożsamiał pojęcie prawdy życiowej z kryterium wymaganej treści i uściślał, że chodzi o prawdę wspólną, społeczną, która jest zarazem jednostkową i indywidualną¹⁶. Krystyna Czarnocka stwierdzała np., że *przekonywająca prawda i szlachetność* cechuje twarz traktorzysty na obrazie Stażewskiego *Na scalonych ziemiach*, którym na II OWP awangardzista zgłosił swój akces do socrealizmu. Porębski pisał, iż: *Artysta musi nas przede wszystkim przekonywać prawdą i autentyzmem wizji i nie wolno mu przechodzić do porządku nad faktami*¹⁷, jednak nie zawsze w jego mniemaniu wierność faktom historycznym i autentyzm postaci stanowiły o prawdziwości owej wizji, która powinna przekazywać prawdę aktualną. Na przykład w obrazie Krajewskiej z drugiej OWP *Mickiewicz recytuje Konrada Wallenroda* dostrzegał, że *prawda poszczególnych elementów kompozycji nie przeradza się w naszym odczuciu w prawdę całości, która powinna być mniej antykwareczna, bardziej współczesna*¹⁸. Autentyczność i prawda, które przypisał kompozycji grupy sopockiej *Manifestacja 1-majowa 1905 roku*, wynikały jego zdaniem właśnie z interpretacji zdarzenia, mimo niedoskonałości poszczególnych elementów, z rozmachu kompozycji, relacji przestrzeni i postaci, składających się na zdobywczy, dynamiczny pochód, w którym najpewniej widział metaforę ekspansywnej, socjalistycznej współczesności. Prawda okoliczności historycznych odczytywanych w perspektywie sytuacji dzisiejszej wydawała się wówczas krytykowi najważniejsza; *prawda psychologiczna* – dowodził – *musi się łączyć z prawdą sytuacyjną*, a w związku z innym obrazem twierdził, iż autorka *robi rzetelny wysiłek w kierunku wydobycia prawdy sytuacji i pogłębienia wyrazu poszczególnych postaci. I to jest bodaj ważniejsze od niedociągnięć rysunkowych i trudności, jakie artystka napotyka w przeprowadzeniu nowej dla niej koncepcji kolorystycznej*¹⁹. Ksawery Piwocki też utożsamiał prawdę z propagandą idei, *istotną treścią* podporządkowującą autentyczność/ wierność szczegółów i detali, choć z drugiej strony ganił np. *sztuczny i nieprawdziwy koloryt czy twardą materię malarską obrazu, która odbiera mu prawdę życiową*, mówił o *prawdziwej i przekonującej krzątaninie rybaków* w obrazie Wnukowej²⁰.

¹³ J. Bogucki, *W Ermitażu*, „PA” 1953, nr 1, s. 50-51.

¹⁴ H. Krajewska, *Zmienne pojęcie piękna. Na marginesie Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki*, „NK” 1950, nr 2, s. 9.

¹⁵ Tamże, *Narodziny i dojrzewanie dzieła sztuki*, „PA” 1950, nr 1-2, s. 27.

¹⁶ J. Starzyński, *Plastyka w walce o nową treść*, „NK” 1950, nr 5, s. 5.

¹⁷ M. Porębski, *Kompozycja historyczna*, „PA” 1952, nr 1, s. 19.

¹⁸ Ibidem, s. 20.

¹⁹ Ibidem, s. 25. Mowa tu o obrazie Heleny Cygańskiej-Walickiej *Lucjan Szeuwałd wśród żołnierzy I Armii*.

²⁰ K. Piwocki, *Pejzaż*, „PA” 1952, nr 1, s. 49, 50.

W dyskusji o szkole sopockiej jedna z osób mówiła o *Martwej naturze* Śramkiewicza, że nie ma w niej *uczuciowego stosunku artysty do świata, a więc nie ma prawdy*²¹. W podobny sposób definiował prawdę Marcin Czerwiński; polemizując z Porębskim, bronił ganionych przez niego *spособów*, jeśli nie są celem samym w sobie, a służą artyście do wyrażenia *przeżytej przez niego prawdy o znaczeniu ogólnym*²². Również dla Ryszarda Stanisławskiego *prawda artystyczna* oznaczała przede wszystkim sugestywną treść wyznaczającą strategię warsztatową: *Jednak najlepsze nawet intencje nie zbudują dzieła sztuki bez świadomości środków służących do wydobycia prawdy artystycznej – owej atmosfery pasji, szczerości, przeżycia, radości, miłości, nienawiści – w ogóle jakiejś atmosfery. Bez niej nie możemy mówić o malarstwie. Zamiast obrazu – kolorowa fotografia, często z błędami w perspektywie*²³. Janusz Bogucki przeciwstawiał prawdę realizmu socjalistycznego pozornemu, niepełnemu lub *falszystemu* realizmowi socjestetyzmu – o czym będzie jeszcze mowa – bo taki udawany realizm nie dotyczy realnych, więc prawdziwych przejawów życia i istoty zjawisk, jest spekulatywnym połączeniem środków plastycznych z ogólnymi postulatami ideowymi²⁴. Jerzy Zanoziński, oceniając *Mickiewicza* autorstwa Zbigniewa Pronaszki, widział prawdę wyrażoną przez twarz poety, w której odczytywał ideę Trybuna Ludu, natomiast nie znajdował jej w niedopracowanym i słabym kolorystycznie tle²⁵. Kategoria prawdy nie była tożsama z wiernością rzeczywistości, ta musiała być wzbogacona o ideę, przekonującą, bo wynikającą z przekonania artysty.

Pojęcie prawdy służyło zatem równocześnie – jak w recenzji Zanozińskiego – ocenie rozwiązań szczegółowych i detali. Andrzej Wróblewski w recenzji wystawy plastyków krakowskich wytykał np. Wejmanowi i Rzepińskiemu *ślady maniery kolorystycznej, która przeszkadza widzieć prawdziwe stosunki walorowe nieba, ziemi i roślinności*²⁶. W 1954 roku minister Sokorski interpretował prawdę jako obiektywną wartość rozwojową, *w oparciu o którą powołuje autor do życia zjawiska nowe, zjawiska niepowtarzalne, ożywione artystyczną fantazją*²⁷. Ugodowym rozwiązaniem posłużył się Marcin Czerwiński, który polemizując z Porębskim na temat *spособów*, odróżnił prawdę przedmiotową od przeżytej podmiotowo przez artystę prawdy ogólnej: *Nie darmo w przeszłości kłócono się o „spособy”; kłócono się w imię prawdy*²⁸. Być może argumenty były przekonujące, bo autor „Ikonosfery” nieco zrelatywizował pojęcie prawdy w recenzji z wystawy w 1954 roku, np. *à propos* prac Borowczyka pisał: *Niechże ujrzana przez artystę rzeczywistość przekonuje i porywa własną swą prawdą, która bierze za serce szorstko i zrywająco*²⁹.

J. Bogucki już na początku obowiązywania doktryny posłużył się pojęciem **poprawności**, która wszak do prawdy prowadzi, ale dla jej osiągnięcia, tj. wyrażenia istotnej treści epoki należytą formą, musi być przezwyciężona. Poprawność według krytyka była kategorią dynamiczną, zmienną dla każdej fazy rozwojowej, dlatego wystawy w roku 1950 oceniał optymistycznie jako odzwierciedlenie procesu budowania nowej poprawności. Przy stosowanie do nowych wymogów treściowych dokonywało się poprzez ograniczenie

²¹ E. Grabska, R. Zimand, *Rozmowa o „szkole sopockiej”*. „PA” 1953, nr 4.

²² M. Czerwiński, *O sposobach wyrażania słusznych treści i o obrazach na warszawskiej wystawie okręgowej*. „PA” 1953, nr 4, s. 27.

²³ R. Stanisławski, *10 lat Ludowego Wojska Polskiego w plastyce*. „PA” 1953, nr 6, s. 14.

²⁴ J. Bogucki, *Na drodze do twórczej konwencji*. „PK” 1954, nr 15, s. 8.

²⁵ J. Zanoziński, *Malarstwo portretowe*. „PA” 1952, nr 1, s. 42.

²⁶ A. Wróblewski, *Plastycy krakowscy w 34. rocznicę Rewolucji*. „ŻL” 1951, nr 22, s. 14.

²⁷ W. Sokorski, *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*. „PK” 1954, nr 16, s. 1.

²⁸ M. Czerwiński, *O sposobach wyrażania...*, s. 27.

²⁹ M. Porębski, *Rosnące horyzonty*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 45.

funkcji koloru, które jednak nie może stać się zasadą, bo prawda wiąże się z emocjonalną, wyrazową funkcją barwy, organicznie powiązanej z kompozycją jako nośnikiem treści, zatem *wprowadzenie zasady szarości jest zdecydowanie sprzeczne z założeniami realizmu socjalistycznego*³⁰. Sprzeczność polegała na tym, iż dla osiągnięcia prawdy Bogucki żądał przekroczenia progu poprawności, tj. ujawnienia osobistego, emocjonalnego zaangażowania artysty w przedstawianą treść, a więc użycia środków barwnej ekspresji, co z kolei prowadziło do zakazanego formalizmu. Kiedy i później także apelował o odwagę w przelamywaniu poprawności, podkreślał, że prawda malarska nie oznacza wierności widzenia fizycznego, ale obraz rzeczywistości – jak pisał – *prawdziwy i słuszny w ramach ideologii i wiedzy, właściwych określonej klasie, epoce i narodowi*³¹. Podobną wadę Andrzej Jakimowicz przypisywał rzeźbom na drugiej OWP, dopingując twórców do większej – jak określał – *śmiałości ideologicznej, bo umieją rzeźbić realistycznie i chodzą tylko o to, ażeby rzeźbili socjalistycznie*³². Jeśli zatem prawda artystyczna była według Boguckiego kategorią dynamiczną, zmienną, nacechowaną ideologicznie, to uznanie innych sposobów artystycznego widzenia za nieprawdziwe, fałszywe i społecznie szkodliwe jest kolejną niekonsekwencją socrealizmu. Na XI Sesji Rady KiS Grzegorz Lasota przypominał, iż prawda bez ideowości nie istnieje, co w jakiś sposób wiąże się z koncepcją Boguckiego, bo – jak można mniemać – ideowość zastąpiła tu podejrzaną określenie indywidualizmu, oznaczała podmiotowy czynnik emocjonalny, niezbędny dla ekspresji w literaturze i w plastyce³³. O ile krytyk literacki taki postulat prawdy adresował raczej do organizatorów życia artystycznego, wskazując na konieczność liberalizacji kryteriów, to Porębski imperatyw prawdy po czwartej OWP stawiał nadal artystom: *Dziś od malarstwa żądamy bardzo pełnej, wszechstronnie ugruntowanej – sytuacyjnie, emocjonalnie, optycznie – prawdy o świecie, żądamy trafności wyboru i charakterystyki, wymony osobistego przeżycia*³⁴.

Kategoria **przeżycia** wiąże się z emocjonalnym zaangażowaniem artysty w treść wizji, z rodzajem ideowej empatii, niezbędnej dla agitacyjnej siły; pozbawione jej dzieło uznawano za formalistyczne, nacechowane nagannym estetyzmem lub za efekt stosowania gotowej formuły, czyli recepty. Akcentowanie przeżycia ewokuje często kontrast patosu z banałem, przerost – paradoksalnie i mówiąc obowiązującym frazesem – formy nad treścią, skomplikowane niekiedy, quasi-naukowe dywagacje o pracach miernych i problemach sztucznie wyolbrzymianych, formy imperatywne adresowane do twórców, neologizmy i złożenia. Emfaza wynikająca z nadużywania hiperboli w opisach rzeczywistości i zamierzeń to cechy, które składają się niewątpliwie na idiom krytyki, nie tylko zresztą artystycznej, okresu socrealizmu. Byłoby jednak uproszczeniem tłumaczyć go wyłącznie deklaratywnością, oportunistem, choć nie można wykluczyć ich udziału w krytycznym języku. Realizuje on bowiem, jak się wydaje, jeden z kolejnych istotnych komponentów socrealizmu, rewolucyjną romantykę, o której bliżej jest mowa w dalszej części rozdziału. W tym miejscu przywołuję ją przez związek z omawianym wśród estetyczno-etycznych kategorii socrealistycznej refleksji kryterium przeżycia, ewentualnie związanego z przymiotnikiem *artystyczny*, ale nie tożsamego z estetyką, bliską nagannemu estetyzmowi. *Sprawa zasadnicza – tłumaczył Starzyński po pierwszej OWP – to wskazanie konieczności jak najgłębszego, żarliwego zaangażowania się twórców w procesie wielkiej, ideologicznej przemiany, jaką dziś przeżywa Polska*³⁵. W ob-

³⁰ J. Bogucki, *Wystawa „Plastycy w walce o pokój”*, „PA” 1951, nr 1, s. 26.

³¹ Tenże, *Więcej odwagi*, „NK” 1951, nr 51/52, s. 11.

³² A. Jakimowicz, *Uwagi o kilku rzeźbach*, „PA” 1952, nr 1, s. 53.

³³ G. Lasota, *Nie ma prawdy sztuki bez ideowości*, „PK” 1954, nr 16, s. 7.

³⁴ M. Porębski, *Rosnące horyzonty...*, s. 52.

³⁵ J. Starzyński, *Plastyka w walce o nową treść (dokończenie)*, „NK” 1950, nr 6, s. 8.

razie *Matka Koreanka* Fangora na drugiej OWP Joanna Guze odczytała *prawdziwość przeżycia i autentyczność wypowiedzi*³⁶, zaś podsumowując rezultaty i osiągnięcia wystawy, mówiła o trudnościach w procesie przebudowy sztuki: *Ani recepta, więc doktryna, ani ów „dobry poziom”, będący jedynie grą formalną na zadany temat, nie skierują na szerokie wody sztuki, która po pierwszym impecie utknęła na mieliźnie. Wszystko w ostatecznym rachunku sprowadza się do świadomości i prawdy przeżycia*³⁷. Jan Kott apelował: *Do każdego dzieła musi wtargnąć przeżycie, namietność, bo malowanie obrazu to jest sprawa polityczna*³⁸.

Przeciwieństwem autentycznego przeżycia, zaangażowania, przekonania artysty była także **deklaratywność**; w wystąpieniu Stanisława Teisseyre’a po trzeciej OWP kategoria ta w połączeniu z cechą schematyzmu określała powierzchowny stosunek twórcy, obojętność wobec przedstawionego świata, rodzaj oportunistów. Jednocześnie Teisseyre mówił o karygodnej sytuacji, gdyby w miejsce obiektywnej prawdy istotą dzieła stało się subiektywne, indywidualne przeżycie twórcy³⁹. Bogucki *prawdę i odwagę własnego [artysty] przeżycia artystycznego* przeciwstawił zwalczanemu przezeń *kompleksowi poprawności*, czego skutkiem miała być obojętność i bezosobowość, a zatem sztuczność; autentyzm i uczciwość dzieła musiały wynikać ze współczesności środków wyrazu, przy czym – dodawał zaraz – nie chodzi o formalistyczne, nowoczesne czy modernistyczne sposoby epatowania znudzonego mieszczańskiego odbiorcy⁴⁰. Na czym owa współczesność przy takim zastrzeżeniu miała polegać, krytyk już nie był w stanie określić, bo – jak wiadomo – subiektywizm i blisko z nim spokrewniony ekspresjonizm były niepożądane i zwalczane tak samo, jak poprawność.

Kategorią dwuznaczną w języku krytyki było natomiast pojęcie **przeżycia estetycznego**, które uważano za wytwór idealistycznej myśli filozoficznej kapitalizmu. Już w 1948 roku Stefan Morawski, rozprawiając się z estetyką burżuazyjną, przeciwstawiał ją marksizmowi, który wyszedł wprawdzie z tego samego Hegłowskiego źródła, ale estetyka marksistowska stanowi rewolucyjne przejście od poglądów starego do nowego typu, *jest estetyką nowego społeczeństwa*⁴¹, a jej funkcja – motywował, posługując się argumentami Lenina – jest czysto praktyczna, wiąże się z teorią poznania i służy przedstawieniu nowej (sowieckiej) rzeczywistości. Morawski, interpretując *burżuazyjne* teorie, utożsamiał przeżycie estetyczne z prywatnym doznaniem, z rozrywką, zarówno tanią rozkoszą trywialnego drobnomieszczanina, jak i wybredną, perwersyjną przyjemnością finansowego potentata i mecenasa sztuki. Definicja nowego, socjalistycznego przeżycia estetycznego sprawiała spore trudności, m.in. ze względu na elitarny charakter sztuki, niezbędny dla zachowania jej statusu⁴², oraz czasowe uwarunkowania *produkcji artystycznej*, związanej z przemijalną rzeczywistością społeczną. Stąd w języku socrealistycznej krytyki kategoria *przeżycia* w złożeniu z *estetyką* pojawia się sporadycznie. J. Starzyński definiował właściwy wpływ socsztuki na społeczeństwo w kategoriach *pozytywnego wstrząsu psychicznego*, działania edukacyjnego i poznawczego, emocjonalnego i intelektualnego⁴³. Adam Ważyk nazwał przeżycie este-

³⁶ J. Guze, *Refleksje na temat wystawy*. „PK” 1952, nr 16, s. 3.

³⁷ Ibidem, s. 4.

³⁸ *V Walny Zjazd Z.P.A.P. Głosy w dyskusji*. Jan Kott. „PA” 1952, nr 1, s. 66.

³⁹ Por. np. S. Teisseyre, *Aktualne zagadnienia w plastyce w związku z III Ogólnopolską Wystawą Plastyki*. „PA” 1952, nr 4, s. 10.

⁴⁰ J. Bogucki, *Kompleks poprawności*. „PA” 1952, nr 2, s. 28.

⁴¹ S. Morawski, *O dialektyce przeżycia estetycznego*. „Twórczość” 1948, z. 10, s. 116.

⁴² Morawski rozumiał elitę nie jako uprzywilejowaną grupę społeczną, lecz *grupę pracowników poświęcających się specjalnie pewnej twórczości*. Ibidem, s. 121.

⁴³ Referat Juliusza Starzyńskiego [w:] *Nowoczesni a socrealizm...*, t. II: *Nieborów 1949*, s. 6.

tyczne *kukulczym jajem bergsonizmu*, pielęgnowanym jeszcze w *inkubatorium niektórych naszych ideologów sztuki*⁴⁴; można było ewentualnie powiedzieć – jak Marcin Czerwiński – o *rewolucji estetycznej* jako projekcie, choć jeszcze nie pełnej realizacji⁴⁵.

Termin **piękno** w różnych odmianach występuje w krytycznych tekstach stosunkowo często, lecz – z wyjątkiem obowiązkowych holdów dla sztuki radzieckiej – w krytyce „praktycznej” częściej stosowany był raczej w odniesieniu do czasów, nowej epoki i ludzi, jej bohaterów, zaś odnośnie do dzieł – powściągliwie i ambiwalentnie. Przyczyny tego są takie same, dla których utworzono wyższe szkoły sztuk plastycznych: piękno czyste, nie-użytkowe, efekt estetyzmu i formalizmu było niepożądane, sprzeczne z doktryną. Wiąże się to z typową dla retoryki socrealizmu **hiperbolizacją** języka i homilicyzacją połączoną z funkcją edukacyjno-soteriologiczną. H. Krajewska nawet w artykule podejmującym problem ambiwalencji pojęcia piękna, w toku narracji rozwijającej się chronologicznie, selektywnie i naturalnie tendencyjnie, w miarę zbliżania się do *przełomu* pierwszej OWP zastępuje ów relikտ burżuazyjnej estetyki takimi określeniami, jak *postępowość*, *prawda*, *poważne osiągnięcie*. J. Zanoziński ocenił *Portret żony* Pronaszki na drugiej OWP jako *jedno z najpiękniejszych dzieł* na wystawie⁴⁶, co może było dopuszczalne dla umotywowania wartości współczesnego, ale kameralnego wizerunku. W niemożności użycia tego określenia odnośnie do historycznego *Portretu Mickiewicza* tego samego artysty tkwi właściwie element metakrytyczny: artysta pod wpływem nacisków ideologii (ze strony krytyki) uznał, że na oficjalnym, *tematycznym* portrecie należy przygasić kolor, czym zaszkodził obrazowi; więc nie tylko ze względu na zawartość treściową, ale też stronę formalną, niejako *volens volens*, krytyk nazywał go poważnym, *mocnym*, realistycznym, prawdziwym, ale – z czytelnym wszak żalem – nie pięknym. Dzieło sztuki socrealistycznej powinno być przede wszystkim prawdziwe, także *odważne*, *poważne*, mogło stanowić *duże i poważne zamierzenie* lub *pewne osiągnięcie*, ale jeszcze nie szczyt doskonałości.

Wyrażenie *ładny* w opisie obrazu lub jego fragmentu, rzeźby czy grafiki nie zawsze oznaczało cechę pozytywną⁴⁷. K. Czarnocka pisała np. o *ładnie narysowanym i namalowanym* fragmencie pejzażu w obrazie Szymaniuka na drugiej OWP⁴⁸, ale o *Gogolu* Studnickiego na kolejnej Joanna Guze pisała, iż *jest bardzo ładny. Może nawet nieco zbyt ładny*⁴⁹, co oznaczało, że kunszt wykonania bez osobistego zaangażowania artysty nie wywoła przeżycia czyli zaangażowania widza, a mówiąc inaczej, nie spełnił funkcji propagandowej, bo oczywiście nie przeżycie estetyczne było celem twórczości. *Obraz jest pięknie, choć nie zawsze czysto malowany* – oceniał Porębski historyczny obraz J.S. Sokołowskiego *Kostka Napierski* na drugiej OWP, ale zastrzegając: *Realizm nie neguje poetyczności nastroju, ale realizm żąda również prawdy konkretnego, wiarygodności sytuacji, czytelności scenerii. A realizm socjalistyczny – podkreślał – domaga się ponadto koncepcji wydobywającej istotny klasowy sens przedstawianego momentu*⁵⁰. Jarnuszkiewiczowa nazwała niektóre fragmenty pracy Wiśniewskiego z czwartej wystawy ładnie rzeźbionymi, lecz niepokojącymi, tym bardziej że pod estetyczną formą kryła się jej zdaniem ideologiczna

⁴⁴ A. Ważyk, O „języku artystycznym”. „NK” 1951, nr 2, s. 2.

⁴⁵ M. Czerwiński, *Salon w perspektywie*. „PK” 1952, nr 16, s. 3.

⁴⁶ J. Zanoziński, *Malarstwo portretowe...*, s. 41.

⁴⁷ Terminów *ładny* w sensie dość łatwych walorów estetycznych używał w swoich recenzjach Stefan Marthà (Zbigniew Herbert); większy ciężar gatunkowy miało określenie *dobry* [np. kolor] lub *poważny i uczynny* [np. studium natury]; por. S. Marthà, *Na Wybrzeżu*. „Dziś i Jutro” 1953, nr 5, s. 9.

⁴⁸ K. Czarnocka, *Tematyka pracy*. „PA” 1952, nr 1, s. 35.

⁴⁹ J. Guze, *Refleksje na temat...*, s. 3.

⁵⁰ M. Porębski, *Kompozycja historyczna...*, s. 17.

pustka, *ładność* oznaczała czczą dekoracyjność, powierzchowne piękno bez socjalistycznej moralności⁵¹. O *Żniwiarce* Horno-Popławskiego Porębski pisał, że ma niebezpieczne cechy, dla których może się po prostu podobać, na szczęście nie jest to czysty formalizm, tylko zamierzona przez artystę afirmacja życia i pracy (dodajmy: socjalistycznej). *Bujność bryły rzeźbiarskiej, melodyjność ruchu, materialny ciężar snopów – wszystko to w realizacji Horno-Popławskiego harmonijnie współłokreśla jej istotną, twórczą wagę treściowo-emocjonalną*⁵².

Stosunkowo rzadko w odniesieniu do bieżącej twórczości sięgano po określenia najwyższych wartości, a uznanie pracy za **wybitną** z reguły relatywizowały zastrzeżenia co do formy, treści lub wyrazu. Na przykład obrazom Śramkiewicza i Kałędkiewicza – w przekonaniu Witz *nybitnym osiągnięciom* pierwszej OWP – brakowało jakoby interpretacji zjawisk, które zostały tylko opisane⁵³. W cytowanej już wypowiedzi Joanny Guze Studnicki był obok Eibischa *malarzem nybitnym*, ale brakowało mu zaangażowania emocjonalnego, chłodem i dystansem do sprawy dawał zły przykład popadającym w *manierę* członkom szkoły sopockiej⁵⁴. Jan Kott o rzeźbie głowy Jaracza wystawionej przez Jacka Pugeta na trzeciej OWP napisał jako o *najnybitniejszym chyba dziele tego salonu i naszych ostatnich lat*⁵⁵, ale stan doskonałości nie mógł być osiągnięty wobec trwającej walki o realizm socjalistyczny. Oprócz wymienionych błędów kardynalnych – przeciwieństw jedynej słusznej metody twórczej – jak formalizm, schematyzm, kosmopolityzm, estetyzm, hermetyzm, kapizm i wszelkie *-izmy*, negatywne cechy prac określały jeszcze zazwyczaj: *niedostatki, połowiczność, niedociągnięcia, szkiełowość, nieporozumienia*. Nieporozumieniem nazwał np. Witz *Portret Joliot Curie*, z którym Jan Cybis wystąpił – ostatni raz w pięcioleciu 1950-54 – na wystawie „Plastyści w walce o pokój”⁵⁶. Często też określano prace jako *niekonsekwentne*, wykazujące *niedociągnięcia warsztatowe, nieudane*, a nawet *zohydzające świat i człowieka*⁵⁷.

Topos militarny

Niewątpliwą dominantą krytycznego języka, kwalifikującą i hierarchizującą wymienione elementy, jest frazeologia **militarna**, obowiązująca na wszystkich poziomach dyskursu, od najwyższych, dyspozycyjnych szczebli drabiny metakrytycznej, przez teksty polemiczne w opiniotwórczych periodykach, po sprawozdania z wydarzeń plastycznych w prasie codziennej. Już zresztą na konferencji w Nieborowie referenci posługiwali się retoryką militarną, np. Starzyński nazywał edukację artystyczną *szkoleniem* młodzieży malarskiej, Krajewski wskazywał na te *postępowne nurty* deprecjonowanej przez Starzyńskiego sztuki *mieszczkańskiej*, w których *jest [ona] sztuką czynną, bojową, która pcha społeczeństwo naprzód. [...] Społeczeństwo mieszczańskie ma swój okres bohaterski, ma swój okres wojowania*, kiedy jego ambicją jest *zdobywczowość*⁵⁸.

Walka o realizm socjalistyczny, uznana za główny obowiązek krytyki, która z kolei proces twórczy i istnienie dzieła kategoryzowała jako formę walki i do niej stymulowała, stwarza-

⁵¹ J. Jarnuszkiewiczowa, *Rzeźba na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*. „PK” 1954, nr 33, s. 4.

⁵² Ibidem, s. 52.

⁵³ I. Witz, *Plastyści w walce o pokój*. „NK” 1950, nr 38, s. 5.

⁵⁴ J. Guze, *Refleksje na temat...*, s. 3.

⁵⁵ *V Walny Zjazd Z.P.A.P. Głosy w dyskusji*. Jan Kott..., s. 65.

⁵⁶ I. Witz, *Plastyści w walce...*, s. 5.

⁵⁷ A. Vetulani, *Wystawa, która nie jest osiągnięciem*. „PK” 1953, nr 31, s. 3.

⁵⁸ *Nowocześni a socrealizm...*, t. II: *Nieborów 1949*, s. 10; wypowiedź Starzyńskiego, s. 6.

ła komunikację językową wymagającą odpowiedniego ofensywnego słownictwa. Walka, wojna, atak, broń, wróg, przeciwnik, nieprzyjaciel, jego cechy i strategie, jak podstęp, kamuflaż, ale i pokonywanie, przewycięzanie, oczywiste docelowe zwycięstwo to stałe elementy języka ówczesnej krytyki; walka toczyła się bowiem dwutorowo: o dzieło i poprzez dzieło. Wystawy tematyczne w 1950 roku odbywały się paradoksalnie pod hasłem pacyfistycznej kampanii „Młodzież walczy o pokój” i „Plastycy w walce o pokój”, a same tytuły recenzji pierwszej OWP miały przekonywać o przełomowym i ofensywnym charakterze wprowadzonej metody. *Artyści polscy walczyć będą swą twórczością o umocnienie frontu obrońców pokoju* – głosił w jednym z lokalnych dzienników nagłówek notatki o konferencji towarzyszącej pierwszej OWP w 1950 roku⁵⁹, a artykuł autorstwa Budowniczego Polski Ludowej, Michała Krajewskiego, oddawał hold jej uczestnikom za walkę o pokój i socjalizm⁶⁰. *Realizm jako metoda twórcza* – oznajmiał Sokorski – *jest zawsze synonimem walczącej sztuki, sztuki sięgającej po prawdę obiektywną życia, sztuki będącej orężem w walce o nowe wartości pojęciowe, estetyczne i formalne*⁶¹. Bronisław Wolny, publicysta „Po prostu”, już w połowie 1949 roku przekonywał i przestrzegał, że tylko walczący po słusznej stronie twórcy, który pobudza do walki odbiorców, ma prawo istnienia w socrealistycznej kulturze, *mobilizując masy do walki o lepsze jutro, o lepszy urząd – artysta spełnia zamówienie społeczne przodującej części mas pracujących. Musi więc wybierać. Barykada ma tylko dwie strony*⁶². Podsumowując konferencję po wystawie „Młodzież walczy o pokój”, Sokorski wyjaśniał przedstawicielom „aktywu” szkół plastycznych: *Funkcją ideologiczną sztuki w naszym urzędzie jest walka [...]. Musicie zrozumieć, że jesteście żołnierzami tej walki i że stoicie w jednym froncie z Koreańczykami i Chińczykami, walczącymi przeciwko imperializmowi amerykańskiemu, walczącymi o wolność*⁶³.

Walka poprzez dzieło akcentowana była w omówieniach, także historycznych, roli satyry politycznej, a zwłaszcza w propagandowej krytyce poświadczającej sukcesy socjalistycznej sztuki w ZSRR, Chinach, krajach bloku sowieckiego i zachodnich. Przytoczmy tu tylko jeden przykład podobnych wypowiedzi: *Artyści chińscy doskonali swe rodzaje broni, coraz bardziej rozwija się sztuka realistycznego plakatu politycznego, coraz celniej godzi ostrą satyrę polityczną*⁶⁴. W 1954 roku, recenzując czwartą OWP, M. Porębski doceniał w pracach debiutantów, zwłaszcza grafice Borowczyka i Tarasina, pasję, waleczność, zdobywczość, śmiałość podejmowania trudnych wyzwań tematycznych⁶⁵. W szkicu o karykaturach Andrzeja Stopki Bogucki perorował o dwóch frontach kampanii przez sztukę i o sztuce: *Walczymy dziś o przekształcenie w określonym kierunku psychiki społecznej i jednostkowej, walczymy w sztuce o ostre, prawdziwe określenie człowieka*⁶⁶. Aleksander Wojciechowski bardziej lakonicznie, ale też militarnym językiem formułował aspekty sztuki użytkowej, np.: *wzornictwo powinno wysuwać zadania bojowe i ustrzec produkcję przed szukaniem banalnej łatwizny w zakresie estetyki*⁶⁷.

⁵⁹ *Artyści polscy walczyć będą swą twórczością o umocnienie frontu obrońców pokoju. Uchwała konferencji plastyków w Warszawie*. „Głos Wybrzeża” 1950, nr 107, s. 4.

⁶⁰ M. Krajewski, *Część artystom Polski Ludowej walczyć o pokój dla ludzkości i socjalizm w naszej ojczyźnie*. „PA” 1950, nr 5-6, s. 26; por. też I. Mangelowa, *Wystawa „Młodzież walczy o pokój” jako etap walki o realizm socjalistyczny*. „NK” 1950, nr 4.

⁶¹ W. Sokorski, *Ogólnopolska Wystawa Plastyki i jej konsekwencje*. „PA” 1950, nr 5-6, s. 13.

⁶² B. Wolny, *Duch, materia i sztuka*. „Po prostu” 1949, nr 20, s. 4.

⁶³ W. Sokorski, *Świadomi swoich zadań – idźcie naprzód*. (Podsumowanie Zjazdu Aktywu Młodzieżowego Szkół Plastycznych). „Po prostu” 1951, nr 5, s. 5.

⁶⁴ *Sztuka najbardziej upolityczniona*, [w:] *Sztuka na froncie walki o pokój*. „PA” 1950, nr 7-8-9, s. 19.

⁶⁵ M. Porębski, *Rosnące horyzonty...*, s. 43-47.

⁶⁶ J. Bogucki, *O karykaturach Andrzeja Stopki*. „PK” 1952, nr 17-18, s. 5.

⁶⁷ A. Wojciechowski, *Problemy wystawy architektury wnętrza i sztuki dekoracyjnej*. „PA” 1952, nr 3, s. 22.

W wojnie toczonej poprzez dzieło proces percepcji musiał być walką, jego propagandowa funkcja miała się sprawdzić przez wywołanie określonej reakcji u odbiorcy, dzieła winny *atakować* widzów. Niezadowolony z rezultatów wystawy, negując recepty i sposoby – o czym była mowa poprzednio – świadczące jakoby o obojętności wykonawców wobec tematu, Porębski językiem stratega przewidywał analogiczny odbiór obrazów, ponieważ *Wszystkie atakują hipotetycznego odbiorcę po jednej tylko – każdy po swojej – linii, z jednego kierunku. Nie jest to manewr strategicznie najstuszniejszy. Nie zabezpiecza flanków, nie pamięta o odwodach. Ale nie o strategię nam przecież chodzi. Chodzi – powtarzam uparcie – o prawdę*⁶⁸. Przy tej samej okazji podkreślał znaczenie grafiki politycznej i niedostateczne rozwinięcie jej aklamatywnych możliwości, używając ofensywnej retoryki w obu znaczeniach, tj. walki poprzez i o dzieło; polityczna plansza satyryczna – tłumaczył – uderza wroga bezpośrednio, zaś grafika, by tak określić, rodzajowa bada codzienną rzeczywistość i tym dla siebie „zdobywa maksymalną celność i siłę uderzenia”⁶⁹. Zwiedzający czwartą OWP snuje najpierw rozważania na temat dialektyki i chronologicznej zmienności pojęcia bohatera, po czym oświadcza: *Uzbrojony w ten wstęp oglądałem IV Ogólnopolską Wystawę Plastyki*⁷⁰. Ponieważ prawa dialektyki obowiązywały także w socjalistycznym wystawiennictwie, aspektem walki poprzez dzieło był też sposób jego oddziaływania i percepcji w kontekście aranżacji wystawy. Jedność takiej *nowej*, na nowo dla potrzeb ideologii sformułowanej ekspozycji – pisał Jerzy Soltan – tym bardziej, jeśli obejmuje ona dziedziny różne, nawet przeciwstawne, wynika ze współpracy i *walki* poszczególnych elementów, dopełniających się wzajemnie i przeciwstawiających. *Inżynieria dusz*, walka orężem sztuki o *nowego człowieka* wymagała więc zaangażowania, czy lepiej: mobilizacji wszystkich dyscyplin i sposobów oddziaływania. Soltan oddziaływanie ekspozycji nazywał *atakiem*, *wdzieraniem się* do świadomości widza. *Wdzierać się to znaczy bombardować wrażeniami – bombardować mocno, potem dać wytchnąć we właściwym, artystycznie zaplanowanym punkcie – dać odprężyć się po to, aby uderzyć jeszcze mocniej, uderzyć siłą nowych – właśnie tylko co przez naukę opanowanych materiałów, liryką i wdziękiem tonów muzyki, ostrością barw, delikatnością linii*⁷¹. O wartości czy poziomie różnorodnego rodzaju użytych środków mówił, iż powinny być odpowiedniego *kalibru* artystycznego.

W pierwszej fazie polskiego socrealizmu najbardziej musiała absorbować krytykę walka o dzieło, o sztukę realistyczną. Sokorski już w połowie 1949 roku, po zjeździe katowickim ostrzegał twórców i teoretyków przed niewłaściwym rozumieniem idei realizmu socjalistycznego: *W obliczu zbrodni i gwałtów ginącego świata, w obliczu cynicznych wyznań trubadurów amerykańskiego imperializmu [...], ucieczka sztuki w kontemplację formy i przesunięcie zagadnienia walki o nową treść, która znajdzie wyraz w nowej formie artystycznej, na walkę o nową postać konwencji artystycznej, jest w gruncie rzeczy niczym innym jak ucieczką artysty z pól bitewnych ludzkości, walczących o swoją własną twórczą wolność*⁷². Wychodzenie poza konwencję i dogmat o jedności treści i realistycznej formy nazywał dalej rezygnacją z prawdziwej rewolucji. Kampania legitymizacji planowanej reformy szkolnictwa artystycznego, której element stanowił uczelniany tzw. Festiwal Poznański w końcu tego roku, rozgrywała się m.in. pod ogólnymi, ofensywnymi hasłami, wskazującymi na rzekomy, konserwowany jakoby w systemie nauczania antagonizm zasadniczych pryncypiów: *nowego* i *starego*, realizmu i idealizmu, socjalistycznej i kapitalistycznej estetyki. Starzyński określał rzecz wprost jako *walkę* artystycz-

⁶⁸ M. Porębski, *Z rozważań nad III Ogólnopolską Wystawą Plastyki*. „PA” 1953, nr 1, s. 28.

⁶⁹ Ibidem, s. 42.

⁷⁰ W. Buczek, *Unagi zwiedzających o IV OWP (7)*. „PK” 1954, nr 40, s. 3.

⁷¹ J. Soltan, *U podstaw wystawiennictwa*. „PA” 1952, nr 3, s. 34.

⁷² W. Sokorski, *O realistyczną plastykę naszej epoki*. „Odrodzenie” 1949, nr 29, s. 2.

nych koncepcji⁷³, a Witz w stosownym artykule, polemizując z tezami J. Guze (przypisał jej reprezentację poglądów *pełnej grupy profesorów*), odpowiadał na postawione w tytule tekstu pytanie o istotę *konfliktu*, którą widział w generaliach, tj. światopoglądzie i rozumieniu funkcji sztuki⁷⁴. Artykuły Boguckiego o poznańskiej *rewii* wprowadził nagłówkami kreowały bezpośrednio inną, sakralną sytuację komunikacyjną, ale i ta w istocie skonstruowana była na opozycji i zmaganiu się tytułowych *cnót z grzechami*⁷⁵. Tekst Witza o wystawie hasłowo pacyfistycznej, choć tytuł odsyłał do walki poprzez dzieło, mówił o boju o sztukę, np.: *W walce, jaka się toczy u nas od dwóch lat o przyswojenie sztuce polskiej zasad i metody realizmu socjalistycznego, wystawa „Plastyki w walce o pokój” stanowi nowy, wyższy etap. Etap, który posuwa naprzód tę walkę, stawia nowe zagadnienia, odśladania nowe zdobycze, a także ujawnia braki i błędy*⁷⁶. Starzyński w artykule programowo odwołującym się do walki pisał na temat prac z pierwszej OWP: *Są to niewątpliwie dzieła sztuki zamierzone jako dzieła realizmu socjalistycznego, ale powstające w warunkach niezwykle ostrej i zaostrzającej się walki klasowej, w warunkach silnego nacisku wrogiej ideologii, w warunkach penetracji ideologicznej, która w wielu wypadkach wymaga istniejące w nas jeszcze sprzeczności, potęguje i zaostrza toczącą się w nas samych i w naszym otoczeniu walkę nowego ze starym. Stąd płyną liczne konflikty*⁷⁷.

Wojna sprawiedliwa musiała być uzasadniona, dlatego minister w roli krytyka motywował jej obronny charakter, wskazywał na zabójcze skutki zjawisk, przeciw którym była wymierzona: *Nie jest prawdą, że realizm socjalistyczny zabija fantazję artystyczną człowieka [...]. Kolor i fantazję tworzą zabił postimpresjonizm, który przez wprowadzenie umownej gamy barwnej zniweczył na kolor i artystę, i widza. Także abstrakcyoniści w ucieczce przed bogactwem życia ograniczyli się do geometrycznych schematów, zabijając w sobie i usiłując zabić w społeczeństwie zdolność do artystycznego i emocjonalnego przeżycia*⁷⁸. Walka o dzieło to proces odrzucania i przeżycia wrogich tendencji formalnych i mentalnych; przekonywano, że walka musi być bez kompromisów, np. z udającym realizm naturalizmem. *I wszędzie tam, gdzie naturalizm staje się formą artystycznego przymierza z wrogiem nam postawą ideologiczną, napotyka na zdecydowany front socjalistycznej sztuki*⁷⁹. Realizm socjalistyczny – dowodzili krytycy – nie paktuje z przeciwnikiem, który jest obłudny, podstępny i bywa ukryty, lecz go demaskuje i pokonuje. Wróg zdaniem Sokorskiego to nie tylko naturalizm i formalizm, to także ci, którzy sugerują artystom gotowe rozwiązania w postaci radzieckich wzorców⁸⁰. Porębski przekonywał o niemożności kompromisów między formalizmem i realizmem oraz odrzucał fałszywe – jak określał – mniemanie o *pokoijnym wrastaniu formalizmu w socjalizm*⁸¹.

Bogucki pierwszą OWP określił mianem *pospolitego ruszenia, bojowego obozowiska*, w któ-

⁷³ J. Starzyński, *Walka idei w plastyce*. „Kuźnica” 1949, nr 47, s. 3.

⁷⁴ I. Witz, *Gdzie leży konflikt zasadniczy*. „Kuźnica” 1949, nr 47, s. 3. Autor polemizuje z: J. Guze, *Plastyka na Festiwalu Poznańskim*. „Kuźnica” 1949, nr 45, s. 3, 7.

⁷⁵ J. Bogucki, *Wstęp do poznańskiej rewii grzechów i cnót szkolnictwa plastycznego*. „Odrodzenie” 1949, nr 48, s. 7; tenże, *Grzechy i cnoty plastyki na festiwalu w Poznaniu*, nr 49, s. 5; tenże, *Poznańska rewia grzechów i cnót szkolnictwa plastycznego. Po raz trzeci o Poznaniu*, nr 50, s. 3.

⁷⁶ Dalej jeszcze kilkakrotnie jest mowa o *zdobyczach, przeżyciu, likwidowaniu* itp. Tekst Witza stanowi jeden z licznych przykładów połączenia toposu walki z omawianym niżej kodem drogi. I. Witz, *Plastyki w walce...*, s. 5, 11.

⁷⁷ J. Starzyński, *Plastyka w walce...* „NK” 1950, nr 5, s. 5.

⁷⁸ W. Sokorski, *Ogólnopolska Wystawa...*, s. 15.

⁷⁹ Ibidem, s. 15.

⁸⁰ W. Sokorski, *Zadania współczesnej plastyki*. „PA” 1952, nr 1, s. 6.

⁸¹ M. Porębski, *Nowa droga plastyki polskiej*. „Myśl Współczesna” 1950, z. 10, [w:] tenże, *Sztuka naszego czasu...*, s. 69.

rym spotkali się, nazwani *kombatantami*, zwolennicy poprzednich kierunków ze skłonnościami do akceptacji nowego⁸². Krajewski widział w niej proces walki o jedność formy i treści; jednocześnie powstałe w efekcie zmagania dzieło – ekspresja światopoglądu – stanowić miało ideologiczną broń, stąd proces indoktrynacji i przymuszania do realistycznej formy określał terminologią z dziedziny wytwarzania oręża, pisał o potrzebie *przekuwania* zarówno świadomości artystów, jak i *środków artystycznego kształtowania*⁸³. Z atakiem mogła wiązać się defensywa, dlatego Witz przekonywał, że nieuzasadnione są obawy o to, iż *artysta polski będzie się bronił przed realizmem socjalistycznym*⁸⁴. Atakiem nazywano też postawę artystów wobec rzeczywistości, stosunek do współczesności, cały proces twórczy lub wybór motywu; Starzyński uznawał za zrozumiałe na pierwszej OWP *mocne i wielostronne zaatakowanie tematyki pracy*⁸⁵. Nieco później potrzebę zmiany braku zaangażowania i obojętności artystów wobec rzeczywistości artykułowano również językiem agresji, jak w cytowanej wyżej wypowiedzi Jana Kotta⁸⁶, socjalistyczną postawę twórczą należało *zdobywać*, a praca artysty to *zmaganie, walka wewnętrzna* jest zresztą – twierdził krytyk – elementem świadomości każdego⁸⁷. Obraz *Złot młodości w Berlinie Zachodnim*, wystawiony przez Wróblewskiego na drugiej OWP, podawał za przykład kompozycji *w bezkompromisowy sposób atakującej płótno*⁸⁸, a Bogucki przeciwstawiał ofensywny stosunek do rzeczywistości biernemu naśladowaniu tradycji i uznawał za probierz autentyzmu współczesnego realistycznego dzieła: *Ideowo-poznawcza treść przeżycia twórczego musi wynikać z naszego własnego starcia się z rzeczywistością i organizować własne środki wypowiedzi*⁸⁹. Autor „Ikonosfery” uznał, że w *Portrecie Dunikowskiego* Rudzka-Cybisowa dokonała kompozycyjnej i barwnej hierarchizacji *zgodnie z treścią*, atakującym przedmiot *nastawieniem obrazu*, a zintegrowane elementy kompozycyjne, barwne i treściowe w obrazie Łady-Studnickiej (*Ze szkoły*) *świadczą o zdobywaniu nowej, bardziej wszechstronnej płaszczyzny malarskiego konkretyzowania obrazu*⁹⁰. Bitwy staczał zresztą nie tylko twórca czy dzieło, lecz także jego elementy – pominąwszy ewidentne przedstawienia tematyczne – mogły być interpretowane w stylu militarnej egzegezy. Za przykład niech posłuży interpretacja funkcji figury w sztuce, zamieszczona w jednej z cyklicznych recenzji czwartej OWP: *Głowa człowieka, zmieniająca się przeciw anatomicznie, jego ręce, jego postać – jest głównym bohaterem plastyki, jakby wielkim polem bitwy [sic!], na którym rozgrywały się i rozgrywają wielkie sprawy społeczne, ideologiczne, psychologiczne i obyczajowe*⁹¹. A. Jakimowicz wskazywał nawet w rzeźbiarskim portrecie Jaracza dłuta Pugeta konkretne miejsca, w których ujawnia się walka, konflikt, zmaganie: *Powiedziałem już dwukrotnie słowo „walka”. Jest to słowo obowiązujące [pokr. E.K.]; czy można zatem pokazać gdzie, konkretnie w jakich miejscach, w jakich częściach rzeźby Pugeta uzewewnętrznia się ów akcent walki?*⁹². O odpowiedzi krytyka jest mowa poniżej, w związku z dialektyczną techniką opisu.

⁸² J. Bogucki, *Pospolite ruszenie...*, s. 3.

⁸³ J. Krajewski, *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*. „PA” 1950, nr 5-6, s. 20.

⁸⁴ I. Witz, *Przed wystawą plastyki*. „Kuźnica” 1950, nr 11, s. 1.

⁸⁵ J. Starzyński, *Plastyka w walce...*, s. 5.

⁸⁶ *V Walny Zjazd Z.P.A.P. Głosy w dyskusji*. Jan Kott..., s. 66.

⁸⁷ J. Starzyński, *Nowe treści i stare formy*. „PA” 1952, nr 1, s. 13.

⁸⁸ Tenże, *Problemy współczesnego malarstwa w świetle II Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki*. „MdSiD” 1952, nr 1, s. 212.

⁸⁹ I dalej: *biorąc z zasobów historii tylko to, co w twórczym przekształceniu wzmacniać może istotnie żywy organizm współczesnego dzieła*. J. Bogucki, *Uwagi o osiągnięciach i trudnościach plastyki polskiej. (W związku z II Wystawą Ogólnopolską)*. „NK” 1952, nr 2, s. 1.

⁹⁰ M. Porębski, *Rosnące boryzonty...*, s. 53.

⁹¹ W. Buczek, *Uwagi zwiędzających...*, s. 3.

⁹² A. Jakimowicz, *Uwagi o kilku...*, s. 56.

Pod koniec 1950 roku Witz oznajmiał: *Bitwa o realizm socjalistyczny w sztuce trwa. Wystawa „Plasty w walce o pokój” jest fragmentem tej bitwy*⁹³. Dwa lata później, podsumowując miniony okres kampanii realizmu socjalistycznego, Teisseyre wyrażał mniej drapieżny optymizm, ale również frazeologią militarną: *dzięki doświadczeniom tych lat jesteśmy bardziej przygotowani, lepiej uzbrojeni ideologicznie i warsztatowo – to wszystko jest wielkim osiągnięciem tego okresu. Może ubogiego w jakieś poważniejsze i wybitniejsze realizacje, ale bogatego w doświadczenia. Były to raczej lata mobilizacji niż walki na większą skalę*⁹⁴. Sokorski przypominał, iż *czołowym oddziałem narodu jest klasa robotnicza, a czołowym oddziałem klasy robotniczej jest Partia*, i apelował do artystów jak do towarzyszy broni, przy tej okazji zalecając: *Musimy wszyscy zdawać sobie z tego sprawę, że tym nowym, które doprowadzi nas do sztuki realizmu socjalistycznego – jest walka o przeniesienie idei i prawdy tego świata, który dojrzenia obok nas i w nas samych, na dzieło artystyczne*⁹⁵.

Walka o dzieło stanowiła rodzaj *pars pro toto*, symbolizowała całą walkę nowego ze starym, co tłumaczy taką skrupulatność władzy-krytyki w tropieniu każdego najdrobniejszego przejawu nawet nie niesubordynacji, ale zwykłego oportunistycznego w dziedzinach dla polityki co najmniej trzecioplanowych, bo czymże mógł zaszkodzić ustrojowi np. *Kopernik* namalowany przez Studnickiego, czy tkanina w geometryczne, a nawet ludowe wzory? Liczył się każdy *zdobyty* artefakt, bo uosabiał socrealistyczny porządek, w którym władza za pomocą krytyki sprawuje rządy nad artystami, ci z kolei są *inżynierami dusz* tzw. mas czy tzw. narodu. Tylko zdobyte dzieło mogło przekazywać etos walki i toczyć kolejne bitwy. Przykładów owego totalnego militarnego myślenia można by przytoczyć wiele, zarówno w planach poziomym, tj. wyróżnionych tendencji (w stylu: *walka z naturalizmem jest walką polityczną*), i pionowym, czyli dyscyplin twórczości, jak i poszczególnych prac. Wariant pierwszy ilustrują np. takie stwierdzenia Boguckiego w jego mobilizującym tekście: *Walka z formalizmem to przecież nie walka z formą, lecz walka o wydobycie pełnych jej wartości [...] Rzeczowe rozpatrzenie właściwości formalizmu przekona nas łatwo, że zwyciężyć go można nie defensywną postawą, lecz frontalnym atakiem*⁹⁶. Egzemplifikacją powszechnej walki w dziedzinie sztuki użytkowej i wzornictwa przemysłowego – możliwość druga – mogą być przytoczone przez A. Wojciechowskiego sformułowania dotyczące *bojowych zadań* plastyków pracujących dla przemysłu⁹⁷. Wariant trzeci stosuje się powszechnie zarówno w tekstach problemowych, jak i monograficznych, w ramach etosu rozwoju i postępu, zgodnie z którym artyści stale przezwyciężają, zwalczają – choć nie bez trudności wpisanych w istotę walki – stare nawyki artystyczne na rzecz zbliżania się do realizmu socjalistycznego; np. Jan Białostocki pisał o dostrzeganiu u Kulisiewicza *przezwyciężaniu momentu i przypadkowych cech jednostkowych zjawisk*⁹⁸. Jako przykład połączenia różnych *frontów* walki o dzieło socrealizmu przytoczmy fragment wypowiedzi Jerzego Bogusza, wyróżniającego dwie tendencje w polskim powojennym plakacie – formalistyczną i rzekomo realistyczną w wersji radzieckiej: *Tocząca się przez cały okres walka, zresztą jeszcze nie zakończona, była niewątpliwie walką między tymi dwoma kierunkami. Miała ona zresztą swój odpowiednik w walce, jaka toczyła się na innych odcinkach plastyki. Istota tej walki nie sprowadza się zresztą do ścierania się dwóch kierunków w sztuce, lecz jest nuni-*

⁹³ I. Witz, *Plasty w walce...*, s. 11.

⁹⁴ S. Teisseyre, *Aktualne zagadnienia...*, s. 10.

⁹⁵ Walka o dzieło prowadzi przez – zalecał minister – *Studionowanie natury nie tylko w sensie zewnętrznych jej cech, lecz od strony walki, procesu, myśli, a nawet, jeżeli nie przede wszystkim, poglądu filozoficznego*. W. Sokorski, *Zadania współczesnej...*, s. 6.

⁹⁶ J. Bogucki, *Więcej odwagi...*

⁹⁷ Por. przypis 68.

⁹⁸ J. Białostocki, *Kulisiewicz*, „NK” 1952, nr 15, s. 5.

kiem trwającej walki między nowym i starym w naszej rzeczywistości, między siłami rewolucji i postępu a przeżytkami starego, kapitalistycznego, reakcyjnego i ginącego świata⁹⁹.

Zmagania o dzieło wymagały więc ciągłej aktywności ideowej. Ideologia była filtrem, przez który artysta miał postrzegać rzeczywistość, dlatego zapewne pojawiła się potrzeba walki o rozwój politycznego oka malarza – jak wyraził to J. Kott. *Bo jeżeli malarz jest upolityczniony – przekonywał dosadnie autor „Szkiców o Szekspirze” – ale nie w oku, lecz w innej części ciała, to mu wiele do namalowania obrazu nie pomoże*¹⁰⁰. Jan Lenica w relacji z V Zjazdu ZPAP opisywał dokonania plastyki wyrażeniami typu: *wstrząs, rewolucja kulturalna, front walki o realizm socjalistyczny, przełom, gwałtowne i zasadnicze przemiany*, a pracę artystów nazywał *przeżyciowaniem oporu wewnętrznego, przeżyciowaniem formalizmu, zdobywaniem nowej wiedzy o człowieku i świecie*, ostrzegał przed zagrażającym *niebezpieczeństwem naturalizmu*¹⁰¹.

Postanowienia o zwrocie w polityce kulturalnej i odstępowaniu od twardych kryteriów na rzecz większej tolerancji dla indywidualizmu Sokorski ubrał w metaforykę wojny; uprzednio zawiadomiwszy o odkryciu przez władzę prawdy, iż tylko dzieło o artystycznej formie może odbiorcę *mobilizować do tej walki, o którą nam chodzi*, nawoływał: *Miejmy szacunek dla sumienia artysty, gdy on sam w swoim sumieniu walczy o nowy świat. Jedni dojrzewają w buku armat, drudzy w walce partyzanckiej, inni kochają przyrodę i piękno naszego kraju*¹⁰². Bogucki w recenzji z czwartej OWP dość zawile wyrażał dezaprobatę dla – jak pisał – *śluszenie pogrzebionej teorii bezkonfliktowości, według której twórcza rywalizacja i ścieranie się kierunków artystycznych to niepożądane dziedzictwo formalizmu*. Dalej dowodził, że *ta rywalizacja i te ostre nieraz przeciętności i konflikty są właśnie wyrazem walki o ideową siłę naszej sztuki, że nie poza nimi, ale w ich niepokojnym gąszczu klaruje się i dojrzewa ta prawda artystycznej wizji*¹⁰³. Na dowód zmagania w obrębie poszczególnych postaw twórczych rozpatrywał np. obrazy Eibischa czy Z. Pronaszki niezmiennie jako efekt *konfliktu* dawnych skłonności formalnych z ideową treścią¹⁰⁴, całą z kolei wystawę nazywał *układem sił*, zwłaszcza między kolorystycznym estetyzmem i naturalizmem z jednej a nurtem syntetyzującym z drugiej strony. *Zarówno owe opory, jak tendencje odwrótne występują najczęściej splecione i walczące ze sobą w każdym dziale wystawionym. Ich różny układ charakteryzuje różne grupy i nurty artystyczne*¹⁰⁵. W innym miejscu już tytułem tekstu dowodził ścierania się odmiennych tendencji, a na pytanie o tylko formalny aspekt przetworzeń warsztatu impresjonistycznego odpowiadał przecząco: *Nie. To jeden z przejawów dramatycznej walki o prawdziwy obraz naszego życia, jeden z przejawów walki, z której nie każdy wybrnie zwycięsko*¹⁰⁶. Porębski z kolei mówił o *zdobyciu* charakterze wystawy, nadany jej przez generację młodych twórców, i ich *ideowym i artystycznym zwycięstwem*¹⁰⁷. Tomasz Gleb – zresztą jeden z tych *zwycięzców* – stwierdzał, że plastyka będzie *zdobyciem* należnego jej miejsca w tworzeniu socjalistycznej kultury¹⁰⁸. J. Jarnuszkiewiczowa w krótkim szkicu o odsłoniętym w 1953 roku pomniku przyjaźni polsko-radzieckiej stosuje naprzemiennie frazeologię wal-

⁹⁹ J. Bogusz, *Niektóre problemy polskiego plakatu politycznego*. „PA” 1953, nr 2, s. 26.

¹⁰⁰ *V Walny Zjazd Z.P.A.P. Głosy w dyskusji*. Jan Kott..., s. 67.

¹⁰¹ J. Lenica, *Refleksje pozjazdowe*. „NK” 1952, nr 7, s. 6.

¹⁰² W. Sokorski, *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*. „PK” 1954, nr 16, s. 2.

¹⁰³ J. Bogucki, *Na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*. „ŻL” 1954, nr 29, s. 8.

¹⁰⁴ We wcześniejszym szkicu monograficznym o Zbigniewie Pronaszce Bogucki pisał np.: *Walka o nową, żywą treść łączy się u Pronaszki z konsekwentnym przetwarzaniem formy plastycznej*. J. Bogucki, *Zbigniew Pronaszka*. „PK” 1954, nr 19, s. 3.

¹⁰⁵ Tenże, *Na Ogólnopolskiej Wystawie...*

¹⁰⁶ Tenże, *Rozwaga i niecierpliwość*. „PK” 1954, nr 32, s. 6.

¹⁰⁷ M. Porębski, *Rosnące boryzonty...*, s. 43 nn.

¹⁰⁸ T. Gleb, *Plastyka musi zdobyć prawa obywatelskie*. „PK” 1954, nr 26, s. 8.

ki i drogi; pierwszą opisuje zmaganie twórcy z ideą i techniką (*Atakuje temat z dwóch stron, poprzez dwie formy wypowiedzi – rzeźbę pełną i relief*), sposób oddziaływania na odbiorcę i na otoczenie, by wreszcie skonstatować: *Wszystko jest nastawione na ofensywność: interpretacja tematu, wybór środków, wreszcie wygranie krajobrazu*¹⁰⁹.

Dzieło sztuki jest orężem propagandy – przypominał Jerzy Putrament na VI Sesji Rady KiS w 1954 roku – *nie obawiamy się tego słowa, to jest broń naszej propagandy, potężna strategiczna broń, którą warto wykorzystać w wielkich strategicznych celach, której nie wolno używać do rozwiązywania drobnych, codziennych zagadnień życiowych*¹¹⁰. Wojciech Fangor przy tej samej okazji uświadamiał, że batalia musi mieć charakter złożony: *Każdy artysta ma ambicje walki o swoje metody i osiągnięcia, ambicje stawiania swoich propozycji, niezależnie nawet od wielkiej walki, tzn. walki ideologicznej. Bo niezależnie od walki klasowej jest jeszcze walka warsztatowa, walka o pewne gatunki narzędzi, jakich się używa, walka temperamentów, walka o formę, w jakiej się przemawia. Tymczasem jednej i drugiej walki nie ma, a bez walki nie ma ani rozwoju, ani życia*¹¹¹. Izaak Celnikier, uznając, że *rokokowa paleta postimpresjonizmu jest dowodem nieinterwencji w toczącej się walce*, zalecał w związku z tym: *impresjonista, kiedy staje na stanowisku walki, musi odejść od impresjonizmu*¹¹². Oczekiwania rezultatów VI Zjazdu ZPAP w czerwcu 1954 roku Teresa Stankiewicz zawarła w formule: *Zagadnienie środków wyrazu, podjęcie walki o szczerłość, prawdę i spontaniczność sztuki*¹¹³; poprzednią politykę wobec twórców Starzyński nazwał *zawężeniem frontu*, a co do przyszłości przyznawał rację Sokorskiemu, że *musimy bijąc się o wartość ideową, bić się jednocześnie z pełną odpowiedzialnością o sztukę*¹¹⁴. Bogucki w polemice na temat konwencji np. wyjaśniał kryzys uczelni plastycznych *walką rozkładającą się i poplatanych starych konwencji z rodzącymi się nowymi typami twórczych rozwiązań artystycznych*¹¹⁵, a strategię estetyzującą to jego zdaniem odmiany formalizmu wytworzone do zwalczania dawnych konwencji. Elżbieta Grabska w dialogu z Romanem Zimandem przestrzegała malarzy szkoły sopockiej: *Na froncie, w ogniu, nie wolno kurczowo trzymać się tylko jednego rodzaju broni, nie wolno dobrowolnie ograniczać swojej sztuki*¹¹⁶.

Język militarny obowiązywał, jak powiedzieliśmy, w różnych odmianach i gatunkach krytycznego dyskursu; walka miała różne pola bitwy i fronty lokalne, różne *odcinki*. *Jak się okazało w praktyce* – wyjaśniał Jerzy Łoziński, oceniając odbudowę Gdańska – *przeniesienie walki o architekturę socjalistyczną z płaszczyzny ogólnokrajowej na teren poszczególnych środowisk ukonkretniało walkę. Na przykładzie Gdańska widać wyraźnie, że w takich warunkach walka o realizm socjalistyczny zyskała jednak mocniejsze podstawy. Mimo wszelkich sprzecznych tendencji, starcie poglądów nastąpiło na tle konkretnego podłoża architektury historycznej*¹¹⁷.

Batalii o realizm towarzyszył podtrzymywany przez krytykę stan permanentnego **zagrożenia** ze strony wrogich sił, wymagający *mobilizacji*, uwagi i *czujności*; obok niebezpieczeństw widocznych krytyka wykrywała te rzekome najbardziej groźne, utajone, podstępne. Już w fazie przygotowawczej do socrealistycznej „pełni” Witz ostrzegał o niebezpieczeństwach czyhających na bezbronnym twórców u źródeł, czyli na poziomie edukacji:

¹⁰⁹ J. Jarnuszkiewiczowa, *Pomnik Przyjaźni w Gdyni*. „PA” 1953, nr 6, s. 74.

¹¹⁰ J. Putrament, *Chcemy, aby było lepiej niż dotąd*. „PK” 1954, nr 16, s. 3.

¹¹¹ W. Fangor, *W sprawie plakatu...*, s. 3.

¹¹² I. Celnikier, *Postimpresjonizm i ideowa awangarda*. „PK” 1954, nr 40, s. 3.

¹¹³ T. Stankiewicz, *Tym razem o plastyce*. „TP” 1954, nr 28, s. 3.

¹¹⁴ J. Starzyński, *Tradycja szeroko pojęta*. „PK” 1954, nr 16, s. 6.

¹¹⁵ J. Bogucki, *Jeszcze o konwencji*. „PK” 1954, nr 23, s. 3.

¹¹⁶ E. Grabska, R. Zimand, *Rozmowa...*, s. 33.

¹¹⁷ J. Łoziński, *Architektura Gdańska*. „PK” 1954, nr 5, s. 5.

*Szkołnictwo artystyczne toczą te same schorzenia, co sztukę polską. Tak samo grasuje na jego peryferiach abstrakcjonizm, surrealizm, funkcjonalizm, tak samo paraliżuje jego rozwój subiektywistyczna, zubożeniła na rzeczywistość, hołdująca licznym fetyszom metoda postimpresjonizmu*¹¹⁸. Borowski ubolewał, że krytycy i artyści zaniedbują sprawę karykatury politycznej jako ważnego oręża walki o realizm, pozwalają *grasować na jej obszarze nie zawsze odpowiednim środkiem wyrazu*¹¹⁹. A. Jakimowicz dramatycznie informował nie tylko rzeźbiarzy w recenzji prac tej dyscypliny na drugiej OWP: *Niebezpieczeństwa schematyzmu są wielkie. Grożą nawet wówczas, gdy się ucieka od schematu*¹²⁰. A. Ligocki czteroletnią historię polskiego socrealizmu opisał w skrócie jak operację wojskową: *realizm socjalistyczny „wszedł w życie” bez poważniejszego starcia poglądów. Okopy formalizmu zostały zdobyte bez wystrzału, co wcale nie było sukcesem, nieprzyjaciół bowiem, który pozornie wyniósł białe sztandary, w rzeczywistości zastąpił do podziemia*¹²¹. Urzędnicy i krytycy przekonywali, że nieprzyjaciół czai się wszędzie i ucieka się do oszustwa i zdrady: *Wróg stara się dziś wyglądać porządnie i obkłada się w marksizmie*¹²² – ostrzegał autorów wiceminister Jan Wilczek w 1953 roku na posiedzeniu Rady KiS dotyczącym krytyki literackiej i artystycznej. *Myszę – pisał Czeszko w roku następnym – że przeznycieżając naloty burżuazyjnej estetyki, przeznycieżając formalizm, trzeba koniecznie pamiętać o drugim niebezpieczeństwie, o radośnie a głupawo uśmiechniętym drobnomieszczuchu i nie padać w jego objęcia, uznając go za lud*¹²³.

Utrzymanie stanu permanentnej wojny o socrealistyczną sztukę i poprzez nią wpisane było w dialektyczną istotę całego systemu, legitymizowało zatem istnienie odpowiednich organów władzy i krytyki, więc jej rolą było przekonywanie o trwającej batalii zarówno o sztukę, jak i przez sztukę. J. Lenica przy okazji „branżowej” wystawy wskazywał na wywiadowcze zadania karykatury politycznej: *Pożbywając się swoich niedostatków: schematyzmu i płytyzmu, karykatura coraz skuteczniej pomaga w demaskowaniu i zwalczaniu bolączek społecznych, wewnętrznego wroga klasowego. Wzmocnienie pozycji na tym gruncie jest niewątpliwie jednym z naczelných zadań stojących przed współczesną karykaturą polską*¹²⁴. W podsumowaniu trzeciej OWP Porębski ubolewał: *Zapomnieliśmy, że żyjemy i tworzymy w walce. W rezultacie wystawa walki nie pokazała. [...] Sprawa nie sprowadza się do tego, że na wystawie z tych czy innych względów brakło dużych, mobilizujących płócien. Płótna te powstałyby, gdyby czujność i świadomość polityczna znamionowała wszystkie poczynania – od najmniejszych. Powstałyby jako naturalny rezultat napięcia gromadzącego się w pejzażu i portrecie, i w martwej naturze*¹²⁵.

Frazeologia walki często koresponduje więc z językiem ekskluzji i **wywiadu**; określenia dotyczące wroga ukrytego, zamaskowanego, np. *krypto-formalizm*, ewokuje owo – niezbędne, jak powiedzieliśmy – poczucie zagrożenia, niebezpieczeństwa i zmusza do ciągłej baczności, czujności wielostronnej, gdyż niebezpieczeństwa były wielorakie, wśród nich własne negatywne przyzwyczajenia i skłonności, dla obrony przed którymi konieczne było zachowanie także *czujności wykonawczej*¹²⁶ [sic!]. Nawet *łatwy optymizm* był – jak dowodził

¹¹⁸ I. Witz, *Gdzie leży konflikt...*

¹¹⁹ T. Borowski, *O postępowych i wstecznych tradycjach karykatury politycznej. (Dokończenie)*. „PA” 1950, nr 10-11-12, s. 38.

¹²⁰ A. Jakimowicz, *Uwagi o kilku...*, s. 60.

¹²¹ A. Ligocki, *Sprowadzić na ziemię dyskusję o malarstwie*. „PK” 1954, nr 47, s. 3.

¹²² J. Wilczek, *O sytuacji w krytyce*. „MdSiD” 1953, nr 2, s. 20.

¹²³ B. Czeszko, *Wyowiedź nie wypowiedziana*. „PK” 1954, nr 28, s. 8.

¹²⁴ J. Lenica, *Wystawa karykatury polskiej*. „PK” 1953, nr 24, s. 3.

¹²⁵ M. Porębski, *Z rozważań nad III Ogólnopolską Wystawą Plastyki*. „PA” 1953, nr 1, s. 27.

¹²⁶ Bogucki posłużył się określeniem *czujności wykonawczej*, której zrównoważenie z emocjonalnym stosunkiem do tematu – np. w obrazie *Młocka* w PGR – miało zapewnić Helenie Krajewskiej właściwy rozwój ku realizmowi; J. Bogucki, *Wystawa „Plastyki”...*, s. 28.

Bogucki – zjawiskiem *wrogiem i niebezpiecznym*¹²⁷. Porębski w rzeźbie na przedostatniej OWP widział nie tylko *tyranie sposobów*, ale i *cichą żmowę fachowców* w działaniu artystów powielających utarte wzorce¹²⁸. Aleksander Wallis uznał obrazy Eibischa za przykład *typowej dywersji postimpresjonizmu*¹²⁹. Bogucki jako przyczynę braku krytyki sztuk użytkowych podawał, uzasadnioną jego zdaniem, podejrzliwość wobec dyscyplin utrwalających skłonności formalistyczne¹³⁰. W wypowiedziach urzędników i krytyków pojawiają się ostrzeżenia przed *przemyśnianiem, podrzucaniem fałszywych, wrogich rozwiązań*, przeświadczeń, *woalowaniem* prawdziwego stanu rzeczy itd. Sokorski traktował jak sabotaż żywotność dawnych tendencji w sztuce: *stąpiliśmy czujność na agresję estetyki burżuazyjnej i dywersję wroga, pozwoliliśmy mu na szeregu odcinków zorganizować obronę*¹³¹. Kontrofensywa miała na celu m.in. *zdemaskowanie wrogiego oblicza sztuki okresu międzywojennego*, ale w innym miejscu, w programie – m.in. dla krytyki – kolejnej fazy socrealizmu, oczywiście językiem agresji, wskazał również innych niezmiennych wrogów: *prowadzimy walkę z formalistyczną sztuką imperialistycznego schyłku. Nie walczymy nylączenie z taką czy inną manierą twórczą, a frontalnie z całym światopoglądem idealistycznego subiektywizmu i ze swoistą jednością idei i metody twórczej wszystkich „izmów”, od impresjonizmu, ekspresjonizmu do postimpresjonizmu, obalając również skrajne wynaturzenia zwyrodniałych kierunków w postaci kubizmu, formizmu i abstrakcjonizmu*¹³². W podobnym tonie wypowiadał się wówczas m.in. J.M. Szancer o ofensywie *wrogiej ideologii, osłabieniu walki o realizm socjalistyczny i niewłaściwym zrozumieniu jej istoty: Walkę o jakość ideowo-artystyczną rozumiano gdzieś niedługo jako walkę o tak zwany stary poziom, nie rozumiejąc, na czym polega zasadnicza różnica pomiędzy nimi*¹³³. Działanie wrogie obejmowało oczywiście nie tylko sztukę rodzimą, ale i bratnich krajów socjalistycznych, szerząc woluntaryzm, anarchię i kosmopolityzm. Krajewski, komentując wystawę w NRD, uświadamiał, że: *Imperializm, chcąc nyszyskiwać i ujarzmić własny naród i inne narody, usiłuje nypalić w świadomości ludzkiej wszystko to, co służy poczuciu samodzielności, co służy godności i zdolności oporu narodu*¹³⁴.

Oczywiście także własne funkcje i zadania krytyka formułowała – na różnych poziomach prawodawstwa i wykonawstwa – językiem militarnym; stanowić miała ona *oreg w walce* o realizm socjalistyczny, a stawiane jej zarzuty to: *stępienie ostrza, łagodzenie i woalowanie stylu, brak czujności, rozluźnienie ideologiczne*, kiedy powinna była stanowić zwarty *szereg* czy *front* i reagować *bojowo* na przejawy życia artystycznego. Obawiano się dywersji widzianej w podejrzanych o preferowanie formalizmu kryteriach; o piętnowanych krytykach „Po prostu”, w wywodach których doszukiwano się nieprawomyślniej interpretacji zasady *jedności formy i treści*, ortodoksyjny adwersarz pisał: *Tak więc autorzy artykułu wzięli na warsztat jedno z zasadniczych założeń marksizmu w dziedzinie estetyki, sfalszowali je i zawoalowane formułkami, podsunęli je marksizmowi*¹³⁵. Później powtarzano postawiony przez Putramenta krytyce literackiej zarzut *przemytnictwa ideologicznego*, niedostateczne *rozprawienie się* z obciążeniami przeszłości, *lęk przed konfliktem* itd. Domagano się *ubojowania i upartyjnienia*, większego za-

¹²⁷ Tenże, *Kompleks poprawności...*, s. 28.

¹²⁸ M. Porębski, *Z rozważań nad III...*, s. 33.

¹²⁹ A. Wallis, *Na marginesie recenzji*. „PA” 1953, nr 1, s. 69.

¹³⁰ J. Bogucki, *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*. „PA” 1952, nr 3, s. 42.

¹³¹ W. Sokorski, *O dalszy rozwój sztuki polskiej*. „PK” 1953, nr 6, s. 5.

¹³² Tenże, *Próba oceny i nowe zadania*. (Na marginesie wydarzeń w plastyce w roku 1952). „PA” 1953, nr 1, s. 9.

¹³³ J.M. Szancer, *Aktualne problemy plastyki polskiej*. „PK” 1953, nr 9, s. 1.

¹³⁴ J. Krajewski, *Wrażenia z III Ogólnoniemieckiej Wystawy Sztuki*. „PA” 1953, nr 2, s. 50.

¹³⁵ F. Zawidowicz, *Krytyka powinna uczyć i nychonywać*. (Głos w dyskusji na marginesie wystawy „Plastycy w walce o pokój”). „Po prostu” 1951, nr 4, s. 4.

angażowania w walce o sztukę i poprzez sztukę¹³⁶. *Partyjna krytyka* – oświadczano w meta-krytycznym artykule na łamach „Przeglądu Kulturalnego” w 1953 roku – *to przecież waśki oręż agitacji, propagandy i wychowania socjalistycznego naszego narodu*¹³⁷. *Właśnie dziś, w dobie Frontu Narodowego krytyka musi się uzbroić w czujność specjalnie ostrą* – przykazywał Jan Wilczek – *w bojowość nięgiętą, w świadomość i pragnienie zaangażowania się w walce – inaczej stracimy z oczu nieprzyjaciela, odsuniemy się z linii frontu na tyły, przestaniemy wpływać na dzisiejszą naszą rzeczywistość, pozostaniemy za nią w tyle*¹³⁸. Taką krytykę – postulował Witz za urzędnikami – *bojową, polityczną, przyjacielską mieć chcemy. Chcemy też, by z ideowych pozycji prowadziła ostrzał wszystkich ujemnych zjawisk*¹³⁹. Bogucki z dystansu kilku lat oceniał charakter działania krytyki w pierwszej fazie socrealizmu, gdy łatwiej było wskazać to, co w malarstwie niepożądane, niż to, co w pełni odpowiada idei realizmu socjalistycznego: *Dlatego też ataki na grzeszną a tak niedawną przeszłość formalistyczną miały charakter ostrej i bojowy, uderzały one w zjawiska nie tylko wrogie, lecz niebezpiecznie bliskie, nie szczędząc mu przeto ciosów, które zadaje się groźnemu przeciwnikowi z krótkiego dystansu, ciosów zapalających i bezładnych*¹⁴⁰.

Topos *itineraris*

Kolejny rozległy obszar lingwistyczny, w którym porusza się ówczesna krytyka sztuki, wyznacza topos **drogi** – nazwijmy go **itinerarnym** – organizujący frazeologię znowu, tak jak walka, nie tylko wokół jednego, ale co najmniej kilku znaczeń. Po pierwsze, tak jak każda dziedzina działania w ówczesnym politycznym dyskursie, sztuka, czy raczej *plastyka*, stanowiła *odcinek* progresywnej, dziejącej się rzeczywistości; termin *odcinki* był także synonimem gatunków czy dziedzin, stąd w komentarzach wystaw np. mówiono o *odcinku* malarstwa, rzeźby czy grafiki, a w przypadku szerszych omówień czy dyskusji także *odcinku architektury*, *odcinku współpracy z architekturą*¹⁴¹, wreszcie o poszczególnych rodzajach w obrębie gatunków, np. *odcinku malarstwa pejzażowego*. Przebieg procesu dziejowego i zawarty w nim tok rozwoju sztuki realizmu socjalistycznego w tej nomenklaturze to *nowy tor*, *nowa droga*, poprzedzona *zwrotem*, a w połączeniu z symboliką militarną *etap walki* lub *zwycięski marsz*, w którym niektórzy *przodują*, a inni zostają w tyle. Osiągnięcie zyskiwało miano *kroku naprzód*, a rezultat negatywny *kroku w tył* lub *wstecz*, *cofnięcie* się, elementy niezgodne z doktryną to *przeszkody*. Brak uczestnictwa bądź akceptacji dla kierunku określano mianem *odejścia* lub *złoczenia ze słusznej drogi*, *zejścia na manowce*, *zagubienia*, tchórzliwej *ucieczki*, ześlizgnięcia się na pozycje formalistyczne. Inwencji podmiotowej i obowiązującej frazeologii politycznej zawdzięczamy całą gamę określeń, zwrotów, metafor związanych z sytuacją drogi, np. porównanie idei do światła ułatwiającego wędrówkę. *Artysta powinien* – nakazywał krytyk z „Po prostu” – *umieć oświecić drogę przyszłości, pokazać perspektywy rozwoju [...]. Pokazać patos tego dnia, pokazać wielkość i jasność drogi w jutro – oto zadanie postępowego artysty*¹⁴².

Brak postępów socrealizmu oznaczało też *wleczenie się* [w ogonie], *dreptanie w miejscu* lub

¹³⁶ Np. I. Witz, *Kilka uwag o krytyce plastycznej*. „PK” 1953, nr 14, s. 4; W. Sokorski, *O bojową i odpowiedzialną krytykę artystyczną*. „MdsID” 1953, nr 2, s. 34 nn.

¹³⁷ [Red.] *O partyjną krytykę...* „PK” 1953, nr 14, s. 2.

¹³⁸ J. Wilczek, *O sytuacji...*, s. 21.

¹³⁹ I. Witz, *Kilka uwag...*, s. 4.

¹⁴⁰ J. Bogucki, *Na drodze do twórczej konwencji*. „PK” 1954, nr 15, s. 8.

¹⁴¹ Por. m.in.: S. Teisseyre, *Aktualne zagadnienia...*, s. 7.

¹⁴² B. Wolny, *O realizmie socjalistycznym*. „Po prostu” 1949, nr 22, s. 5.

poruszanie się po utartych szlakach, co dowodzić miało konformizmu: *Podjęcie w pracy twórczej pełnego ryzyka prawdy i szczerości – pisal Bogucki – wymaga wkroczenia na drogi trudniejsze, gdzie łatwiej potknąć się i zablakać, niż drepcząc po wydeptanych ścieżkach eklektyzmu*¹⁴³.

Podjęcie metody realizmu socjalistycznego to wstąpienie na nową drogę, a pierwsza wystawa miała jakoby wykazać, że plastyka na niej *przoduje*, a nawet wyprzedza literaturę¹⁴⁴. Starzyński, omawiając ekspozycję, określił trudności związane z pokonywaniem drogi zwrotami: *artyści gubią się, stają wobec, potykają się*, a wzrok się *ślizga*¹⁴⁵, zaś kilka lat później w recenzji z Biennale w Wenecji, dla kontrastu z prostą, przyjazną drogą realizmu socjalistycznego, nazywał poczynania w dezaprobowanym kierunku np. *karkołomnymi skokami inicjatorów surrealistów*¹⁴⁶. Sokorski w swej perorze o słusznej wojnie mówił także: *Dopiero realizm socjalistyczny wyzwala fantazję artysty i nienyczerpane bogactwo środków formalnych. Wyzwala je nie na drodze strusiej polityki chowania się przed życiem i jego prawami rozwojowymi, lecz na drodze poznania życia i jego bogactw. Dopiero poznanie jest krokiem do świadomego kształtowania*¹⁴⁷. Porębski już w tytule artykułu po pierwszej OWP informował o wkroczeniu plastyki na nowe tory, a obserwowane na niej przejawy naturalizmu i stylizacji nazywał *odchyleńiami*, sprzecznymi z *ukierunkowanym* sposobem odbicia rzeczywistości w dziele realistycznym¹⁴⁸. B. Czeszko twierdził, że praca komisji kwalifikacyjnej przed wystawą „Młodzież walczy o pokój” *nie pozostawiła żadnej furty autorom pragnącym przemycić plody swoich formalistycznych tęsknot*¹⁴⁹, a wiceminister Sokorski na powystawowej konferencji, w tyradzie tytułowo traktującej o twórczej, ideologicznej wędrówce, zagrzewał młodzieżowych aktywistów do walki poprzez twórczość, naukę i pracę, które łącznie decydowały o podążaniu słuszną drogą: *Ucząc się, tworząc dzieła sztuki wychowujecie się w duchu walki o wolność [...]. Ze świadomością tych zadań wracajcie do szkół, pracujcie i idźcie naprzód*¹⁵⁰.

H. Krajewska pisała o sztuce burżuazyjnej XIX wieku, która ucieka od realiów rzeczywistości: *Drogę bezpiecznego odwrotu wskazuje impresjonizm*¹⁵¹. Przeciwwstawieniem słusznej drogi socjalistycznej bywały przykłady owych *odchyleń*, m.in. w stronę odrzucanej tradycji, np. sztuki młodopolskiej, zablakanej – jak twierdził Porębski – *na manowce mętnej symboliki*¹⁵². Oceniając warszawską wystawę architektury wnętrz i sztuki dekoracyjnej, A. Wojciechowski przestrzegał przed zbyt dużym eksponowaniem jakości tworzywa i puryzmem formy w projektowaniu mebli: *Tylko duże talenty pozwolić sobie mogą na tak śmiałe kompozycje, w których najmniejsze potknięcie prowadzi na manowce konstruktywizmu*¹⁵³. Poszukiwanie abstrakcyjnych form wyrazu dla nowych treści to *falszyny tor* – dowodził Sokorski – *tor upadku, a nie rozwoju*¹⁵⁴, bo realizm socjalistyczny – przekonywano na różnych stopniach krytycznej hierar-

¹⁴³ J. Bogucki, *Kompleks poprawności*. „PA” 1952, nr 2, s. 28.

¹⁴⁴ Np. za Sokorskim cyt. L.E. Stefański, H. Krzysztofiak, *Plastyka na nowej drodze*. „Po prostu” 1950, nr 13, s. 4.

¹⁴⁵ J. Starzyński, *Plastyka w walce...*, s. 9.

¹⁴⁶ J. Starzyński, *Internacjonalizm czy kosmopolityzm? (Kilka uwag z powodu XXVII Biennale w Wenecji)*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 10.

¹⁴⁷ W. Sokorski, *Pierwsza...*, s. 15.

¹⁴⁸ M. Porębski, *Nowa droga...*, s. 75.

¹⁴⁹ B. Czeszko, *Wystawa młodych plastyków*. „Po prostu” 1950, nr 33, s. 5.

¹⁵⁰ W. Sokorski, *Świadomości swych zadań...*

¹⁵¹ H. Krajewska, *Warsztat twórczy współczesnego artysty w stosunku do realistycznej tradycji sztuki XIX w.* „PA” 1951, nr 1, s. 18.

¹⁵² M. Porębski, *Formalizm w Polsce wobec tradycji narodowej*. „PA” 1950, nr 5-6, s. 36.

¹⁵³ A. Wojciechowski, *Problemy nystany...*, s. 16.

¹⁵⁴ W. Sokorski, *O realistyczną plastykę...*, s. 2.

chii – to prosty szlak, do którego trzeba niekiedy pokonać zakręty i bezdroża, a najpierw uświadomić sobie *konieczność wyjścia z „zakłętą kole” imperialistycznego schyłku*¹⁵⁵. Próby modernizacji doktryny po nadaniu w październiku 1951 roku, tj. zezwolenie na margines indywidualizmu, można by stosownie określić poszerzeniem toru; Paweł Hoffman nazwał to odpowiednio: *stwierdzono jasno, że realizm socjalistyczny nie jest wąskim, szkolnym stylem, że drogę do realizmu socjalistycznego każdy artysta toruje sobie sam*¹⁵⁶. O malarza, który jakoby odstępował od zasad doktryny po początkowych powodzeniach, jeden z krytyków pytał z troską: *Co się dzieje z tym artystą. Wyszedł rażącym krokiem, a gdzieś po drodze stanął i nikt mu nie może [...] przypomnieć, że są pociągi, na które nie wolno się spóźniać [...]. Tu chodzi o sedno, o to, że dobry artysta zagubił się*¹⁵⁷. Określeniu względnych, ale nie w pełni zadowalających postępów artysty w przyswajaniu socrealistycznych założeń, zwłaszcza przy okazji pierwszych wystaw, służyła diagnoza o *kroku naprzód*, choć zdarzały się stwierdzenia wprost, że *wielu artystów ustaje w pół drogi*. Bogucki, który spostrzegł owo zatrzymanie na wystawie „Plastyki w walce o pokój”, usprawiedliwiał je wspomnianym wyżej kompleksem poprawności, ale odwołując się do metaforyki drogi także w formie bardziej rozbudowanej i mniej standardowej: *Ponieważ robota nie jest jeszcze ukończona, a artystom spieszą w dalszą drogę, wielu z nich jedną nogą już przekracza ów próg nie całkiem jeszcze ociosany i stojący trochę kulawo. Sprawa stworzenia nowej poprawności wydaje mi się w obecnym okresie rzeczą szczególnie ważną*¹⁵⁸.

Korekty w polityce kulturalnej i poszczególnych dziedzinach nazywano także *zwrotami*, a przy okazji kolejnego, po II zjeździe PZPR, Sokorski wyrażał zrozumienie dla indywidualnych odmienności w przyswajaniu doktryny, łącząc frazeologię militarną z podróżną; przywołajmy kolejny fragment cytowanej już wyżej tyrady: *zdarza się, że ścieżki dojrzewania ideowego pną się po odległych zboczach, podczas gdy generalny front walki biegnie szerokim gościńcem*¹⁵⁹. W komentarzu do trzeciej OWP, już w tytule stwierdzając o ujawnionych na wystawie *błędnych drogach* plastyki, Bogucki wnioskował, że obie wyróżnione koncepcje, tj. estetyzujący koloryzm i *maniera* faktograficzna, są nie skutkiem przezwyciężenia kompleksu poprawności, ale *cofnięcia się przed trudnościami*¹⁶⁰. Po czwartej wystawie ogólnopolskiej Ligocki w pewnym sensie zakwestionował ministerialną wizję realizmu socjalistycznego jako prostego, szerokiego traktu; alternatywą był oczywiście trud pokonywania dróg niewygodnych i niebezpiecznych: *Choć jednak w teorii wyglądało wszystko prosto i jasno, praktyka nie potwierdzała oczekiwań z tej prostej przyczyny, że ta droga w kierunku stworzenia nowej artystycznej konwencji realizmu socjalistycznego jest wprost karkołomnie trudna i prowadzi wąską ścieżyną nad przepaściami naturalizmu i eklektyzmu*¹⁶¹. Krytyk stworzył inną jeszcze metaforę itinerarną, mianowicie porównał rolę realizmu krytycznego XIX wieku do gwiazdy polarnej, rozjaśniającej i wyznaczającej drogę nowego, socjalistycznego nurtu, do światła, jakie antyk stanowił na drodze do renesansu. Oczywiście obowiązkim teoretyka był, jak już mówiliśmy, optymizm związany z wykazywaniem w narzuconej konwencji tendencji progresywnych – dlatego Witz dopin-

¹⁵⁵ Tenże, *Próba oceny...*, s. 10.

¹⁵⁶ [Red.] *Dyskusja w „Zachęcie” i wnioski z dyskusji*. „PK” 1953, nr 1, s. 2.

¹⁵⁷ E. Grabska, R. Zimand, *Rozmowa...*, s. 42.

¹⁵⁸ J. Bogucki, *Wystawa „Plastyki”...*, s. 24.

¹⁵⁹ W. Sokorski, *O rzeczywisty zwrot...*, s. 2; por. też: tenże, *Wyowiedź na zakończenie obrad*, ibidem s. 8, gdzie czytamy m.in.: *Lecz jednocześnie trzeba pamiętać, że droga do realizmu socjalistycznego jest tak szeroka, jak wielka jest ilość indywidualności*. Odpowiedni jest tytuł wystąpienia S. Teisseyre, *Nowe drogi w plastyce*. „PK” 1954, nr 16, s. 7.

¹⁶⁰ J. Bogucki, *Dwie błędne drogi i ucho igielne*. „PK” 1953, nr 2, s. 6.

¹⁶¹ A. Ligocki, *Przełom czy rekonwalescencja*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 125.

gująco i życzliwie zwracał się do „awangardy” ujawnionej na czwartej wystawie: *Szczęśliwej drogi, młodzi artyści!*¹⁶². Reprezentujący jakoby głos odbiorcy, Budowniczy Polski Ludowej wiązał wielokrotne zwroty o walce, rewolucji, zwycięstwie, odwadze także z narracją itinerarną. W entuzjastycznym podsumowaniu dziesięciolecia 1945-54 oznajmiał: *Mam wrażenie, że plastycy stoczyli już swoją pierwszą bitwę o szeroki oddech dla twórczości. Te ubiegłe dziesięć lat to bieg z zadyszka, nieraz dyktowany pod tempo. Ale to nie szkodzi. Sztuka też spotyka się na wąskiej kładce z upartymi kozłami [...]. Talent zawsze zwycięży głupotę i mierność. A więc śmiało naprzód!*¹⁶³.

Starzyński w studium o van Gogh'u metaforą drogi opisał rozterki artysty, wyrażającego za pomocą *koloru sugestywnego* indywidualne stany psychiczne, ale zarazem przekonanego o społecznych funkcjach sztuki: wychowawczych, poznawczych, tzn. badaniu obiektywnej rzeczywistości: *Van Gogh miał świadomość człowieka stojącego nie tyle na rozdrożu, ile raczej na trudnej do przebycia przełęczy górskiej. Przejawiało się to zwłaszcza w pojmowaniu funkcji społecznej własnego malarstwa*¹⁶⁴. Porębski dowodził, że jest świadomy językowej monotonii i pustosłowa, dlatego zapewne deklarował odstępstwo od retorycznego schematu w argumentacji pozytywnej oceny twórców, u których odczytywał program działania i zrozumienie ideowo-artystycznych celów: *Nie będę się na razie tłumaczył, [...] jakie widzę różnice między programem a postulowaniem i „wchodzeniem na drogę” (to ostatnie robimy nieomal wszyscy z lepszymi lub gorszymi rezultatami od lat pięciu)*¹⁶⁵. Jednocześnie właśnie do wędrówki i rozwoju mogła odnosić się metafora tytułu tekstu o *rosnących horyzontach*, a np. o poszukiwaniach optymizmu i realistycznego widzenia przez Jana Tarasina pisał: *Zdobywał je po drodze, niełatwej drodze młodego malarza, który nie chce powtarzać cudzych sposobów i który ma ambicję nowatorstwa*¹⁶⁶. J. Ćwiertnia, wykorzystując tytuł obrazu Zakrzewskiego z wystawy „Plastycy walczą o pokój”, zarzucał mu wtórność i konwencjonalizm; brak twórczego stosunku do formy – przekonywał – nie jest drogą do realizmu socjalistycznego. *Jest to raczej równoległa, lecz wąska ścieżka, daleko nie prowadząca*¹⁶⁷.

Przydatność retoryki związanej z pokonywaniem drogi sprawdzała się także w interpretacji szczegółowych rozwiązań kompozycyjnych; Bogucki pisał np., że *układ grzęźnię w sprzecznościach*, Sokorski, że kolektywny obraz sopocki *ugrzążył w schematycznym wyrażaniu prawdziwych uczuć człowieka*¹⁶⁸, Porębski oceniał, że w obrazie Sokołowskiego *treść jest mglista*¹⁶⁹. Używano tej metaforyki, określając przykład, dobry wzorzec, programowość, czyli ideowość lub jej brak; np. krytyk oceniał rzeźbiarskie studium Magdaleny Więcek na czwartej OWP jako dociekliwe, ale *jakby bezkierunkowe*, a o *Stalinie* Aliny Szapocznikow twierdził, że *pokazuje drogę dobrych rozwiązań*¹⁷⁰. J. Jarnuszkiewiczowa frazeologią drogi (ale też walki) opisała proces precyzowania sensu, idei gdyńskiego pomnika przyjaźni polsko-radzieckiej, złożonego z posagu dziewczyny na szczycie i kolumny z reliefem w miejscu kapitelu:

¹⁶² [w:] I. Witz, *Przechadzki po warszawskich wystawach...*, s. 60.

¹⁶³ M. Krajewski, Budowniczy Polski Ludowej, *Sztuka i odbiorca*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 66.

¹⁶⁴ J. Starzyński, *Van Gogh – człowiek i malarz*. „MdSiD” 1954, nr 1, s. 97.

¹⁶⁵ M. Porębski, *Rosnące horyzonty...*, s. 43.

¹⁶⁶ Ibidem, s. 45.

¹⁶⁷ J. Ćwiertnia, *Trzeba żyć i twórczej krytyki (artykuł dyskusyjny na wystawie „Plastycy walczą o pokój”)*. „Po prostu” 1950, nr 38, s. 6.

¹⁶⁸ W. Sokorski, *Zadania współczesnej...*, s. 6.

¹⁶⁹ M. Porębski, *Kompozycja historyczna...*, s. 18.

¹⁷⁰ Tenże, *Rosnące horyzonty...*, s. 49. O zaangażowaniu artystów w malarstwo monumentalne: *Kolorysta odbywają poprzez architekturę drogę od sztuki kontemplacyjno-doznaniowej do sztuki aktywnie kształtującej* (s. 51). Z innych wypowiedzi – np. Wallis twierdził, że *wielu artystów maluje dwutorowo: inaczej na wystawę, inaczej dla siebie*. A. Wallis, *Uwagi przed zjazdem plastyków*. „PK” 1954, nr 24, s. 5.

*Rzeźba szczytowa w lapidarnym uogólnieniu formułuje idee. Omija drogę konkretnego przykładowania [...]. Omija jednocześnie mglistą drogę oderwanych symboli i pojęć. Szuka inaczej, trudniej*¹⁷¹.

Topika drogi w metakrytyce obowiązywała w sensie dwojakim: w odniesieniu do postępów metody w krytyce rozumianej jako twórczość oraz do funkcji spełnianej wobec sztuki w jej marszu do realizmu. We wspomnianym już ogłoszeniu przez ministra kolejnego etapu w polityce kulturalnej i sztuce metaforyka wojny i drogi zostały ekspresywnie powiązane dla pokreślenia funkcji i obowiązków, jakie ma w nim pełnić krytyka: *Rok nadchodzący, rok ofensywy ideologicznej i w tej dziedzinie [krytyki] winien stać się rokiem przełomu. W organizowaniu zaś tego przełomu „Przegląd Artystyczny” musi odegrać niepoślednią rolę. Rolę reflektora ideowego, oświetlającego plastykom drogę na przyszłość. Drogę w wielkość epoki i w wielkość ich własną*¹⁷². Zwłaszcza w późniejszym okresie krytyce zarzucano, że *nie nadąża* za potrzebami twórczości, za rozwojem społecznej świadomości i oczekiwaniami odbiorców, *nie toruje* – jak określił Wilczek – *drogi sztuce* lub – jak Sokorski – *nie chce twórcom pomóc iść naprzód*¹⁷³, *ustępuje* wobec trudności i przeciwników, a powinna trafnie *wskazywać perspektywę*. W tekście wyprzedzającym rezultaty posiedzenia Rady Kultury i Sztuki w kwietniu 1953 roku anonimowy autor, stwierdzając głębokie braki ideologicznego przygotowania krytyki do podwójnej misji wobec widzów, a zwłaszcza artystów, początkujących w socrealistycznej twórczości, połączył topos drogi z metaforyką ulomnego ciała: *Bez głębokiej znajomości zasad estetyki marksistowskiej krytyk podobny jest do ślepcy, który na domiar złego postanawia sobie przeprowadzić innych przez ruchliwą ulicę. Niestety, zbyt często widzimy w naszej krytyce takich ślepców na środku jezdni, prowadzących nadto tych, którzy stawiają pierwsze kroki na drodze do sztuki realizmu socjalistycznego*¹⁷⁴. Przy okazji debaty towarzyszącej redefinicji doktryny i czwartej OWP A. Jakimowicz mówił o krytyce prowadzącej niezbyt pewnie artystów wędrowców, zmierzających do celu realizmu socjalistycznego, dla których doświadczenia kolejnych wystaw stanowią podróży ekwipunek: *Dyskusja, która w zasadzie tak szeroko roztoczyła się wokół nystan, omija jak dotąd niektóre sprawy, wyglądamy niektóre zakrety. Do takich zakrętów należy sprawa dzieł, które „nie wyszły”. Niekiedy przecież utwór, któremu artysta nie zdołał nadać pożądanego kształtu [...] przedstawia jednak cenny i ważny ładunek doświadczeń, bagaż przemyśleń, dokument usiłowań twórczych. Nieraz dzieła takie zaznaczają ważne etapy rozwoju twórcy, a niekiedy są również śladem, znakiem procesów ogólniejszych*¹⁷⁵. Konsekwencją aberracji krytyki miał być jej rzekomo hamujący wpływ na postępy w sztuce.

Topos edukacyjny

Kolejne obok toposów walki i drogi „miejsce wspólne” zbudowane w ówczesnej krytyce, organizujące słownictwo, wyrażenia i zwroty, to **pedagogika**, a zwłaszcza **nauka**, kształcenie i **wychowanie**, a to – jak pisała Anna Radziwiłł – miało być wychowaniem politycznym¹⁷⁶. Dorota Tubielewicz Mattsson jedną z trzech sytuacji komunikacyjnych wy-

¹⁷¹ J. Jarnuszkiewiczowa, *Pomnik Przyjaźni...*

¹⁷² W. Sokorski, *Próba oceny...*, s. 15.

¹⁷³ Np.: J. Wilczek, *O sytuacji w krytyce...*, s. 29; W. Sokorski, *O bojową i odpowiedzialną...*, s. 37; *Rezolucja Rady Kultury i Sztuki*, „PA” 1953, nr 2, s. 3.

¹⁷⁴ [Red.] *O partyjną krytykę...*, s. 1.

¹⁷⁵ A. Jakimowicz, *Nie tylko o IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*, „PA” 1954, nr 4, s. 14.

¹⁷⁶ O koncepcji wychowania por.: A. Radziwiłł, *Model ideologii wychowawczej w latach 1948-1956*, [w:] *Polacy wobec przemocy...*, s. 315 nn.

różnionych w krytyce literackiej socrealizmu nazwała szkolną i jest to drugi po „sytuacji wojskowej” punkt styczny w owej charakterystyce specyfiki językowej refleksji nad literaturą¹⁷⁷. Nauczanie w krytyce artystycznej jawi się jako proces wielopoziomowy i wielokierunkowy: z jednej strony uczą się artyści – albo inaczej: są uczeni, m.in. przez krytykę, bo to *conditio sine qua non* na drodze do realizmu socjalistycznego, po drugie, z racji wychowawczej funkcji sztuki, muszą uczyć odbiorców. Po trzecie, w polskim młodym socjalizmie wszyscy uczą się od wielkich ideologów marksizmu-leninizmu, od narodu radzieckiego i jego sztuki, od poprzedników realistycznej tradycji, wreszcie odbiorcy uczą się od artystów. Jak poprzednie toposy, także topos nauki w tekstach nakłada się i łączy często z sytuacją walki i drogi, ponadto zgodnie z powyższym wyróżnieniem krzyżują się niekiedy w jej ramach dyskursy edukacji artystów, odbiorców i ogólnospołeczny. *Artysta powinien być wychowawcą* – stwierdza autor w przywołanym już wyżej artykule z „Po prostu”, ale dalej wskazuje na wielostopniowy i wielostronny proces edukacyjny – *Naszych artystów malarzy jak i innych twórców trzeba jeszcze wychowywać. Wychowywać ich winny szkoły artystyczne [...] wychowywać winna krytyka – i ta fachowa, która ma być wykładnikiem społecznych postulatów [...] wychowywać winien wreszcie bezpośredni kontakt z masami*¹⁷⁸.

Zatem obok związanych bezpośrednio z procesem uczenia się i nauczania obecne są w krytyce wyrażenia i zwroty odnoszące się do wypełniania/wykonywania *zadań*, popełniania błędów, *pomyłek* i *niedociągnięć*, bliskie retoryce przygotowania do walki *wykuwanie* w znaczeniu kształtowania, także opisana wyżej *poprawność*. Negatywne cechy uczniowskie przypisywane artystom to m.in. *niedbałość* [formy], rutyna, oportunizm i opieszałość w nauce¹⁷⁹, bierność, *nieopanowanie warsztatu*, powierzchowność. Z pozytywnych wymienić można: rozważę, spokój, świadome, rozumne działanie, rzetelność, sumienność, śmiałość zamierzeń. Niekiedy krytyczna szkoła dla artystów ma charakter katolicki, a błędy i przewinienia nabierają wagi grzechów, pokutujących jeszcze w mentalności i praktyce artystycznej starych, formalistycznych czy burżuazyjnych przyzwyczajęń. Do zagadnienia powrócimy jeszcze w dalszym ciągu rozważań nad językiem krytyki, tu wskażmy charakterystyczny przykład: *Drugim błędem tej grupy jest grzech fałszywej alegorii* – decydowała recenzentka konkursu na rzeźbę upamiętniającą ofiary obozów hitlerowskich i pytała retorycznie – *Trudno doprawdy zrozumieć, jak to się dzieje, że wciąż jeszcze pokutuje ona w naszej rzeźbie*¹⁸⁰.

W późniejszych wypowiedziach o sztuce także władza i krytyka mówi o *błędach*, *wypaczeniach*, *niedociągnięciach*, popełnianych wobec artystów, których uczyła i wychowywała, *źle rozstawionych bodźcach twórczych* itd. W odróżnieniu od nauki pozytywnej, pożytecznej i konstruktywnej edukacji, znaczenie pejoratywne przypisywano hodowli; *hodowanie* oznaczało kulturowanie złych nawyków warsztatowych, ale także wiązano z nim cechy równie negatywne, społeczne, jak *elitarność* i świadoma *izolacja*, wyobcowanie. Już w fazie presocrealistycznej kampanii i dyskusji m.in. o szkolnictwie artystycznym, wznieconej w związku z festiwalem w Poznaniu, Bogucki pisał wprawdzie o przedmiocie studiów, ale można się tu domyslać aluzji podmiotowej: *Nie widzę żadnych racji artystycznych, aby uporczywie hodowla odalasek i smutnych pajaców w kolorowych szalikach żyjących wśród butelek, draperii i gitar – miała być dalej podtrzymywana na uczelniach artystycznych wbrew formie i treści prawdziwych zjawisk, które po brzegi*

¹⁷⁷ D. Tubielewicz Mattsson, *Recepta na ułomność świata...*, s. 110 nn.

¹⁷⁸ B. Wolny, *O realizmie socjalistycznym...*

¹⁷⁹ W tym samym tekście wytknięty np. w zdaniu: *Oto w poszukiwaniach realizmu sopocy plastycy jak gdyby postanowili: nie będziemy się porywać na wielkie tematy, będziemy wolno i uporczywie uczyli się rzeczy najprostszych.* E. Grabska, R. Zimand, *Rozmowa...*, s. 32.

¹⁸⁰ J. Jarnuszkiewiczowa, *Z zagadnień rzeźby pomnikowej. (Po konkursie oświęcimskim)*. „PA” 1952, nr 4, s. 24.

*dzisiaj wypełniają świat rzeczywistości*¹⁸¹. W wypowiedzi Henryka Gotliba przedmiot krytyki jest określony wprost: *Malarstwo polskie, zwłaszcza to z ostatniego ćwierćwiecza, wyhodowało się w izolacji tak niemal kompletnej od życia praktycznego [...]*¹⁸².

W 1950 roku na marginesie pierwszej OWP H. Krajewska konkludowała: *Zadanie artystów polskich jest dzisiaj jasne: poznać życie prawdziwego twórczego człowieka, poznać postępową treść życia naszego narodu, pokochać swój naród i miłość tę w sztuce wyrazić najdoskonalszymi środkami*¹⁸³. Autorzy w krótkich recenzjach bądź rozbudowanych narracjach, rzadziej w dialogach oceniają, czy artysta robi *postępy* w opanowaniu ideologii i realistycznego kunsztu, czy przeciwnie – *popelnia błędy, pomyłki*, powoduje *nieporozumienia*, posługuje się *sumiennym rysunkiem/warsztatem* albo sam wykazuje *sumiennosc*, a nawet *czyjną dbałość, by sprostać realistycznemu założeniu*¹⁸⁴. Podjęty przez artystę wątek nazywają *żądaniem tematowym*¹⁸⁵, a efekty pracy, wystawy *wynikiem*. Żądanie priorytetu treści każe traktować niekiedy zadanie tematowe jak wypracowanie, opowiadanie oceniane kategoriami językowymi. *Rozwlekłość opowiadania doprowadzi nieporadności* – Jarnuszkiewiczowa upominała rzeźbiarzy z tzw. konkursu oświecimskiego, a o projektach zaakceptowanych mówiła, że znalazły *właściwe słowo*¹⁸⁶. Zarówno minister, jak i np. recenzent wystawy okręgowej w Katowicach mówią o *zaletach, wadach* obrazów, *nie przemyślanej do końca* treści, a oczekiwania wobec artystów formułują, łącząc tryb przypuszczający z żądaniem: *chciałbym domagać się od plastyków istoty realizmu – artystycznej syntezy epoki*¹⁸⁷. Inny karcie malarzy za to, że próbują oszukać, *za pomocą tytułu wywołać złudne wrażenie, że chodzi tu o pokazanie jakiegoś procesu pracy ludzkiej*¹⁸⁸, a w istocie dokonują kolorystycznych *kombinacji*. Niejednokrotnie krytycy wyszczególniali, co budzi ich *niepokój, irytację, radość*. Minister w jednym z przemówień okółowystawowych wołał do plastyków: *Dlatego w imieniu Partii apeluję do Was, drodzy towarzysze i koledzy. Więcej nysilku nad sobą. Uczęcie się, stawajcie się wolnymi ludźmi*¹⁸⁹.

Oprócz przygan i korekt chwytem pedagogicznym bywały zachęty i deklaracje wiary w zdolności i większe możliwości adepta: *Śramkiewicz to artysta* – mówi jeden z interlokutorów dialogu o szkole sopockiej – *Jego ambicją, jego obowiązkiem winno być dorównywanie najlep-*

¹⁸¹ J. Bogucki, *Grzechy i cnoty plastyki na festiwalu w Poznaniu*. „Odrodzenie” 1949, nr 49, s. 5. W innym z tych wczesnych tekstów, poświęconym wnioskowi krytyka wynikającym z decyzji Zjazdu ZPAP w Katowicach, Bogucki posłużył się pokrewnym znaczeniowo *izolacji*, ale bardziej dosadnym terminem *rezerwat* na określenie rzekomej odrębności i kuriozalności naturalistycznej lub tylko dekoracyjnej sztuki prezentowanej na – jak się wyraził – *nieszczęsnych „salonach Niezależnych”*: *Zjawisko to jednak ma dzisiaj raczej charakter ginącego rezerwatu skażanego na naturalny uwiąd i zanik*. J. Bogucki, *Refleksje pozjazdowe*. „Odrodzenie” 1949, nr 31, s. 1.

¹⁸² Dalszy ciąg nie był chyba najbardziej poprawny politycznie, co można tłumaczyć względną tolerancją dla artysty-emigranta od lat zamieszkalego w Anglii, który jednak (mimo, a może właśnie dlatego) jest przekonany do socrealizmu: *że jest ono i pozostanie nieskomercjalizowane, nietknięte prawie przez potrzeby i nakazy rynku nabywczego. Wychowali więc artyści w sobie „idealną miłość” do sztuki, w obliczu której artysta wielkich środowisk zachodnioeuropejskich lub amerykańskich wydaje się zdeprawowanym kombinatorem i cynikiem*, H. Gotlib, *Potrzeba przemian w malarstwie polskim*. „MdsiD” 1950, nr 2, s. 94-95. Postimpresjonistyczny portret *Brygadzysty* tegoż autora na I OWP uszedł uwadze krytyków.

¹⁸³ H. Krajewska, *Zmienne pojęcie...*, s. 9.

¹⁸⁴ O obrazie Urbanowicza *Za pokojem*, J. Bogucki, *Wystawa „Plastycy”...*, s. 28.

¹⁸⁵ Tenże, *O wystawie plastyków warszawskich...*; tenże, *Wystawa „Plastycy”...*, s. 24; I. Witz, *Plastycy w walce...*, s. 5.

¹⁸⁶ J. Jarnuszkiewiczowa, *Z zagadnień rzeźby...*, s. 25.

¹⁸⁷ *Okręgowe wystawy plastyki*. W. Rustecki, *Wrocław-Stalinogród*. „PK” 1954, nr 49, s. 6.

¹⁸⁸ M. Bodakiewicz-Kosińska, *Sopot, Okręgowe wystawy...*

¹⁸⁹ W. Sokorski, *Zadania współczesnej...*, s. 10.

szym. „Ona” odpowiada: *Ale przecież to artysta, który najwyraźniej błędzi. „On”: Więc tym bardziej trzeba mu pomóc*¹⁹⁰. Na pytanie o przyczyny krytycznych, szczegółowych uwag pod adresem artystki, która wykazuje postępy – *zrobiła ogromny krok naprzód od Wystawy Młodych* – i prezentuje dobre pejzaże, krytyk jednoznacznie wskazuje na strategię dydaktyczną: *Jak to nie wiadomo po co? Po to, aby malowała jeszcze lepiej*¹⁹¹. Czasami intencje artysty i dowody talentu dobrze rokujące na przyszłość skłaniają krytyka do wyrozumiałości i cierpliwości: *sam fakt podjęcia i próba nowego rozwiązania tematu [...] zaszczytnie świadczy o ambicji Studnickiego, a frapujący koloryt obrazu [Kopernik], utrzymany w ogólnej tonacji brązowej ożywionej cynobrem szaty astronoma i biała pergaminu, pióra oraz szczegółów ubioru, każe pobłażliwiej osądzać jego błędy*¹⁹². Czeszko w ocenie czwartej OWP wyrażał optymizm co do zdolności uczniów, ale i niepokój: *Wczorajsi i przedwczorajsi dyplomanci występują z pracami, obok których nie przejdiesz obojętnie, są różni [...] są dociekliwi i już wiele umieją. Niepokoi mnie tylko jedna rzecz, mianowicie zbyt mała ilość dobrych kompozycji*¹⁹³.

Podstawowe warianty edukacyjnego toposu w krytyce socrealistycznej to nauka oparta na wzorcach sztuki radzieckiej oraz wybranej tradycji. Pominawszy w tym miejscu strategię edukacyjne, o których jest mowa oddzielnie, odnośnie do pierwszego przypadku warto przytoczyć fragmenty „wzorcowej” krytyki Sokorskiego, łączące – co, jak wspomniano, zdarzało się wielokrotnie – wszystkie trzy wyodrębnione wyżej frazeologie, tj. język edukacji, walki i drogi: *Kształtując socjalistyczną sztukę własnego narodu, musimy systematycznie uczyć się na przodującej sztuce Związku Radzieckiego [...]. Socjalistyczna sztuka Związku Radzieckiego [...] pierwszą zdemaskowała idealistyczne, mistyczne i reakcyjne oblicze formalizmu i kosmopolityzmu. Bez przyswojenia sobie tego dorobku droga naszego rozwoju będzie drogą błędów, potknięć i zbijania się z własnego kierunku [...] droga rozwoju i osiągnięć plastyki radzieckiej jest dla nas olbrzymią szkołą walki z formalizmem*¹⁹⁴. Tytuł adresowanego do młodych polskich plastyków artykułu w „Po prostu” określał z góry instruktażową treść recenzji z wystawy plastyki bratniego kraju: *Uczmy się u plastyków radzieckich*¹⁹⁵. Odnośnie do realistów XIX wieku minister-krytyk konstatował, również w *pluralis modestiae*: *my nie tylko do nich nawiązujemy, lecz uczymy się na nich. Uczymy się sztuki rysunku, prawdy o anatomii ciała ludzkiego, twarzy ludzkiej i jej stanach emocjonalnych. Uczymy się operowania światłem, cieniem kolorem*¹⁹⁶, a nieco później wskazywał na wroga działalność tych, którzy utrzymują artystów w przekonaniu, że nauka od sztuki radzieckiej polega na naśladowaniu: *Powtarzam, tak mówi tylko wróg lub nieuk. Lecz tak nie mówi komunista. Tak nie mówi marksista*¹⁹⁷. Zważywszy na nazwisko autorki opracowania (nie tłumaczenia) tekstu czeskiego autora o wprowadzaniu socrealizmu w CSR, można H. Krajewskiej przypisać sformułowania dotyczące edukacyjnej roli realistycznej tradycji dla sztuki socjalistycznej Czechosłowacji: *Naszą sztukę realizmu socjalistycznego oprzemy na dorobku tradycji narodowej. Uczyć się będziemy na pozytywnych przykładach przeszłości, na przykładach odzwierciedlających postępowe tendencje społeczne*¹⁹⁸. W kwestii edukacji opartej na rodzimej tradycji Jakimowicz uzasadniał współczesnymi korzyściami dydaktycznymi poznanie twórczości Matejki: – dla

¹⁹⁰ E. Grabska, R. Zimand, *Rozmowa...*, s. 41.

¹⁹¹ Ibidem, s. 37.

¹⁹² J. Zanoziński, *Malarstwo portretowe...*, s. 43.

¹⁹³ B. Czeszko, *Wypowiedź nie wypowiedziana...*, s. 8.

¹⁹⁴ W. Sokorski, *Ogólnopolska Wystawa...*, s. 14.

¹⁹⁵ E. Czermak-Grzybowska, *Uczmy się u plastyków radzieckich*. „Po prostu” 1951, nr 33, s. 5.

¹⁹⁶ W. Sokorski, *Ogólnopolska Wystawa...*, s. 13.

¹⁹⁷ Tenże, *Zadania współczesnej...*, s. 6.

¹⁹⁸ V. Šolta (oprac. H. Krajewska), *Wasze doświadczenie pomoże nam*. „PA” 1950, nr 5-6, s. 54.

*nauki. Nauki, jaką stanowi życie i dzieło tego bardzo żywego, bardzo prawdziwego i ludzkiego w swych wzniołościach i upadkach człowieka [...]. Na naukę tę składa się głęboka ideowość w pojmowaniu zadań sztuki w służbie narodu [...] realizm jego dzieł malarskich*¹⁹⁹.

Szkolenie artystów jest dla krytyki priorytetem ze względu na dydaktyczno-propagandowe obowiązki sztuki wobec odbiorców, z którymi krytyk poprzez „my” inkluzywne²⁰⁰ niekiedy się identyfikuje, ale zwykle pozostaje wobec widza doświadczonym komentatorem, uzbrojonym w wiedzę i władzę. *Zapytujemy, patrzymy* – mówi J. Zanoziński w imieniu zwiedzających wystawę, ale sądy wydaje autorytatywnie i jednoosobowo, dystansując się od zwolenników tej sztuki, którą uznaje za złą. Gdy o jednym z artystów powiadał, że jest *na złej drodze*, dalej uzasadniał: *Jeżeli mu to wytykam, to dlatego, że obraz budzi żywe zainteresowanie tej części publiczności, która nie posiada dostatecznie pogłębionych kryteriów wartościowania i wciąż jeszcze mierzy dzieła sztuki wedle swoich mieszczańskich gustów*²⁰¹. Zdarzało się jednak, że artysta zdobył prawo edukowania odbiorców, zwłaszcza w ostatniej fazie socrealizmu, znaczonej – jak głosili krytycy – pierwszymi sukcesami młodych twórców w poszukiwaniu realistycznej syntezy i właściwych środków wyrażania prawdy rzeczywistości. Takie zdaniem Porębskiego były m.in. udziałem Waleriana Borowczyka, który np. w jednej z litografii o Nowej Hucie *Zmienia się krajobraz [...] pokazuje wielkość samego zmieniania. Uczy nas jej. Każę nam ją odczuć i przeżyć na nowo*²⁰².

Z wypowiedzi metakrytycznych (na szczeblu krytyki urzędników) uwzględniających obie strony procesu dydaktycznego, tj. nauczanie artystów i nauczanie społeczeństwa, przypomnijmy np. odredakcyjny artykuł „Przeglądu Kulturalnego”, w którym krytyka jawi się m.in. jako przewodnik i nauczyciel odbiorców i twórców, który gdy sam popełnia błędy, nieodpowiednim przygotowaniem wyrządza krzywdę edukowanym. O edukacji przez krytykę mówił Sokorski na kwietniowym posiedzeniu Rady KiS w 1953 roku w sprawie krytyki artystycznej i literackiej: *Jest rzeczą jasną, że tylko wówczas będziemy mogli w pełni nasze zadanie zrealizować, jeśli krytyka literacka i artystyczna będzie miała pełną świadomość, że jest współtwórcą wielkiej kultury narodu polskiego, że jest współtwórcą w wielkim tego słowa znaczeniu, to znaczy, że potrafi pomóc twórcom jasno pojąć swe zadania, błędy i osiągnięcia oraz nauczy i ułatwi społeczeństwu przyswoić całość naszej kultury narodowej, zarówno jej dorobek w przeszłości, jak też zdobyte powstającej kultury współczesnej*²⁰³. Analogicznie do sztuki, także krytyka oceniana była w kategoriach osiągnięć, realizacji stawianych przed nią zadań, błędów, słabości; Starzyński wymieniał te elementy w rozwoju krytyki i teorii sztuki, które pozostawiają *wiele do życzenia*. W imieniu badaczy stwierdzał: *nie umieliśmy w tym samym stopniu rozwinąć specyficznych właściwości sztuki [...]. Nie wypracowaliśmy dotąd i innych bardzo ważnych pojęć, jak np. pojęcia realistycznej metafory i przyznawał się do świadomości zasadniczych braków naszej wiedzy estetycznej*. Jednocześnie imperatywnie formułował powinności dydaktyczne krytyki wobec artystów i odbiorców: *wskazywać twórcom i społeczeństwu specyficzne wartości sztuki, jak również konkretne osiągnięcia i braki warsztatowe z punktu widzenia teorii i praktyki realizmu socjalistycznego*²⁰⁴.

Edukacyjna funkcja sztuki i krytyki pozostawała zatem w sferze wielkich zadań na przyszłość, bo najpierw temu procesowi muszą być poddani artyści, a także krytycy jako

¹⁹⁹ A. Jakimowicz, *Program ideony i społeczna funkcja twórczości Matejki na tle rozwoju malarstwa historycznego w Polsce*. „MdSiD” 1954, nr 1, s. 25.

²⁰⁰ T. Milewski, *Językoznawstwo*. Warszawa 2004, s. 172.

²⁰¹ J. Zanoziński, *Malarstwo portretowe...*, s. 41.

²⁰² M. Porębski, *Rosnące horyzonty...*, s. 46.

²⁰³ W. Sokorski, *O bojową krytykę artystyczną*. „MdSiD” 1953, nr 2, s. 39.

²⁰⁴ J. Starzyński, *Zadania krytyki artystycznej i nauki o sztuce*. „MdSiD” 1953, nr 2, s. 60, 61.

twórcy. Bogucki wizytę w Ermitażu i związane z nią refleksje nazywał *nauką*, być może w znaczeniu dwojakim: dla siebie jako krytyka i poprzez siebie – jako mediatora i nauczyciela – dla odbiorcy i czytelnika: *Zawarta w tych zbiorach mowa historii nie jest łatwa [...]. Dlatego właśnie warto się w nią wstuchać i warto się z niej uczyć*²⁰⁵. Porębski podkreślał np. w trybie przypuszczającym *żądania edukacyjne dojrzałej naszej plastyki w stosunku do młodego pokolenia twórców*, które winny być realizowane przez wskazywanie własną twórczością szerokich możliwości i tytułowych *rosnących horyzontów* plastyki²⁰⁶. Ten sam krytyk pisał w szkicu o twórczości Kulisiewicza: *I kiedy rozważamy, jakie jest u nas najważniejsze i najtrudniejsze żądaniem plastyka, żądanie każdego zresztą artysty, dochodzimy do wniosku, że żądaniem tym jest – uczyć i siebie i innych tej właśnie prostej prawdy, uczyć siebie i innych nowo zdobytej wolności*²⁰⁷. Teisseyre mówił o potrzebie wysokiej jakości monumentalnej sztuki: *Ta plastyka docierająca wprost do ogółu społeczeństwa, ta plastyka związana z życiem codziennym winna być jakościowo najlepsza, gdyż ona spełnia zasadniczą rolę wychowawczą*²⁰⁸. Naturalnie podstawą edukacyjną krytyki i teorii sztuki miały być osiągnięcia, jak w każdej dziedzinie, nauki radzieckiej.

Z toposem walki (wykonywanie i wydawanie rozkazów) oraz dydaktyki i edukacji wiąże się zastosowanie – potwierdzone w większości cytowanych wypowiedzi – zwrotów oznaczających **imperatyw**, przyzwolenie lub zakaz, a więc **czasowników modalnych**: *trzeba, należy/nie należy*, rzadziej *nie godzi się* (Czeszko) uznanego prawdopodobnie za zbyt wyszukany, najczęściej *musi, powinien, nie może*, nie zawsze jednak w trzeciej osobie liczby pojedynczej lub mnogiej. Zasada ta, obowiązująca we wszystkich fazach socrealizmu, może stanowić zarazem jeden z wyróżników i kryterium odróżniania „jeszcze” socrealistycznej krytyki od „już” niesocrealistycznej. Krytyk wskazuje, co artysta powinien, a czego nie powinien czynić dla osiągnięcia realizmu socjalistycznego, karci, gani, udziela zezwolenia. *Malarz stosujący metodę realizmu socjalistycznego* – przypominał Bogucki w związku z drugą OWP – [...] *może posłużyć się pewnymi elementami sztuki i warsztatu artystycznego Matejki, byłoby jednak niedorzecznością i fałszem, gdyby ograniczył się do wiernego naśladowania*²⁰⁹. K. Czarnocka napominała: *oglądany obraz powinien nas [podkr. E.K.] przekonać o artystycznej konieczności, o artystycznym powodzie pokazania zamierzonych treści*²¹⁰. Przypomnijmy jeszcze fragment wypowiedzi przedstawiciela *ideowej awangardy* z 1954 roku: *Chodzi jedynie o to, że impresjonista, kiedy staje na stanowisku walki, musi [podkr. E.K.] odejść od impresjonizmu*²¹¹; w tonie imperatywnym doświadczony krytyk formułował zasady wartościowania prac artystów o dużych zasługach: *Rzecz jasna, że w ocenie ich aktualnego dorobku musi [podkr. E.K.] obowiązywać to jedyne kryterium, jakie stosujemy do wszystkich przejawów naszej twórczości – kryterium realizmu*²¹². Krytyk bywa surowy, wyrozumiały, niekiedy tolerancyjny, ale według wspomnianej autorki, wyrażającej ogólną zasadę, *konieczność szczerych, ostrych i krytycznych wypowiedzi dyktowana jest [...] obowiązkiem nie tylko poławczym, ale i wychowawczą funkcji, do jakiej powołani są artyści w okresie budowy socjalizmu*²¹³.

²⁰⁵ J. Bogucki, *W Ermitażu...*, s. 58.

²⁰⁶ M. Porębski, *Rosnące horyzonty...*, s. 51.

²⁰⁷ Tenże, *Sztuka rysowania (z wystawy grafiki i rysunków Tadeusza Kulisiewicza)*, „PA” 1952, nr 1, s. 40.

²⁰⁸ S. Teisseyre, *Aktualne zagadnienia...*

²⁰⁹ J. Bogucki, *Uwagi o osiągnięciach i trudnościach plastyki polskiej (w związku z II Wystawą Ogólnopolską)*, „NK” 1952, nr 2, s. 1.

²¹⁰ K. Czarnocka, *Tematyka pracy...*, s. 35.

²¹¹ I. Celnikier, *Postimpresjonizm i ideowa awangarda*, „PK” 1954, nr 40, s. 3.

²¹² M. Porębski, *Rosnące horyzonty...*, s. 51.

²¹³ K. Czarnocka, *Tematyka pracy...*, s. 35.

W stanie walki, podążania ku jednemu celowi, a także w sytuacji szkolnej, w której artyści są edukowani, autorzy stosują, jak widać nierzadko, socjotechniczny zabieg językowy utożsamienia się z podkomendnymi i uczniami przez użycie formy czasownika w pierwszej osobie liczby mnogiej. Stworzenie fikcyjnej wspólnoty krytyki–władzy i artystów przez użycie „my” inkluzywnego miało – jak można sądzić – podnieść komunikatywność przekazu, zwiększyć siłę perswazji. Wspólnota gwarantuje zarazem cenną anonimowość, co w sytuacji porażek i oskarżeń skutkuje decentralizacją, **dekoncentracją odpowiedzialności**, a w przypadku sukcesów i pochwał zapewnia **współudział** w osiągnięciach i apoteozie. *Nie jest wolnością polityka niewtrącanie się do naszych prac czy problematyki naszych obrazów*²¹⁴ – tak twierdząc Sokorski stwarzał językową sytuację poufalości, iluzję solidarności z artystami, klimat protekcyjności czy zażyłości. Jednocześnie jednak podkreślał, że istnienie owej wspólnoty zależy wyłącznie od twórców: *Macie oczywiście prawo bronić się i w ten sposób będziemy wspólnie dochodzić do bezwzględnych kryteriów, pod warunkiem, rzecz prosta, stworzenia wspólnej atmosfery życzliwości*²¹⁵.

Analogiczny manewr utożsamienia stosowali krytycy właściwi; Starzyński pouczał np.: *Socjalistycznej pracy twórczej nie zdobywamy samą tylko słowną deklaracją, musimy wokół naszej sztuki wytworzyć ten sam klimat twórczego entuzjazmu, od sztuki naszej żądamy śmiałego i zdobywczego nowatorstwa treści i formy*²¹⁶. Czarnocka przypominała: *Jeśli jednak nie spełnimy tych podstawowych warunków, to obrazy nasze będą zawsze tylko pracami „na zadany temat”*²¹⁷, jednak w końcu stwierdziła, dystansując się od chwilowej jedności: *oglądany obraz powinien nas przekonywać o artystycznej konieczności [...]. Czyję się też niejako usprawiedliwiona poczuć, że uwagi te, jeśli są słuszne, to choć w pewnym stopniu będą przydatne naszym plastynom*²¹⁸. *Markszm-leninizm jako naukowy pogląd na świat* – pisał Teisseyre w podwójnej roli twórcy i krytyka – *daje twórcy możliwość właściwego poznawczego ustawienia swej twórczości. Musimy nauczyć się w większej mierze korzystać z tej wiedzy*²¹⁹. O potrzebie wielości tematyki z uwzględnieniem osobistych predyspozycji twórcy Szancer wypowiadał się w liczbie mnogiej, dając za przykład edukację muzyczną: *nie wszyscy mogą malować kompozycje historyczne i kompozycje figuralne. Nie możemy wszystkich nauczyć grać tylko na trąbie. W ten sposób życie stałoby się straszne. Musimy grać na różnych instrumentach [...]. My powinniśmy być nauczycielami, my powinniśmy prowadzić myśl*²²⁰. Wspólnotę opartą na wielopoziomowej edukacji i walce kreował Porębski, łącząc język militarny z dydaktycznym: *I kiedy rozważamy, jakie dzisiaj jest u nas najważniejsze i najtrudniejsze zarazem zadanie plastyka, zadanie każdego zresztą artysty, dochodzimy do wniosku, że zadaniem tym jest – uczyć siebie i innych tej właśnie prostej prawdy, uczyć siebie i innych nowo zdobytej wolności. Zdajemy sobie sprawę, że nauka ta nie jest bynajmniej łatwa – trzeba rozumnie prowadzić rachunek potrzeb i możliwości, likwidować wybryki egoizmu, przezwyciężać oportuniizm, wzmacniać poczucie odpowiedzialności za wspólne, walczyć z każdym jawnym czy zamaskowanym, świadomym czy nieświadomym wrogiem tego, co się rodzi i co powstaje*²²¹. W innym miejscu nauczyciel był określony, choć o wielu imionach: *Jesteśmy uczniami Marksa i Engelsa, Lenina i Stalina. Wiemy i odczuwamy więcej niż kiedykolwiek. Rozumujemy dialektykę przyrody i dialektykę historii [...]. Wrażliwość naszą umie oddzielić piękno życia i walki*

²¹⁴ W. Sokorski, *O bojową krytykę...*, s. 10.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ J. Starzyński, *Nowe treści...*, s. 13, 15.

²¹⁷ K. Czarnocka, *Tematyka pracy...*, s. 35.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ S. Teisseyre, *Aktualne zagadnienia...*, s. 14.

²²⁰ *Głosy w dyskusji*. Jan Marcin Szancer. „PA” 1952, nr 1, s. 71.

²²¹ M. Porębski, *Sztuka ryśowania...*, s. 40.

od brzydoty, której źródłem jest martwota i wsteczność. Wiemy, czym się cieszyć i co nienawidzić. Pozostaje nam jedno – uczynić z tej wiedzy narzędzie naszej praktyki twórczej. Warunek zasadniczy: Wiedza nasza i nasza wrażliwość muszą być zawsze gotowe. Gotowe do zmierzenia się z konkretem²²².

Przy ocenie jakości pracy artystycznej liczba mnoga mogła sugerować sąd kolektywny lub opinię publiczności, np.: *Błąd Kobzdeja jest na wystawie błędem powszechnym. Artysty nasi nie umieją organizować dynamiki przedstawienia* lub: *Nawet jeżeli zgodzimy się z Tomorowiczem [...] jeżeli zarzucimy Śramkiewiczowi przewagę konstrukcji nad interpretacją*²²³. Dramatyzm edukacyjnego procesu, który jest walką i zmaganiem, podkreślają apostooficzne pytania świadczące o poczuciu odpowiedzialności krytyka: *W końcu jednak krytyk się zapala* – przyznaje i pyta retorycznie – *Jak przekonać Zakrzewskiego [...] Jak wytłumaczyć Marczyńskiemu*²²⁴. Analogicznie charakteryzować można było sytuację w innych krajach bloku sowieckiego. O tym, jak sprostać wymaganiom nowego, ludowego odbiorcy sztuki w Rumunii, referenci pisali: *Żeby zaspokoić nowe potrzeby zamówienia społecznego, trzeba nychować twórcę, przebudować świadomość starych artystów, przygotować ideologicznie nowych*²²⁵.

Dorota Tubielewicz Mattsson w socrealistycznej krytyce literackiej rozróżnia trzy, już wzmiankowane, sytuacje komunikacyjne: wojskową, szkolną i sakralną²²⁶. Istotnie, i w krytyce artystycznej można wskazać przykłady stosowania frazeologii związanej z wiarą i religią, nie ma to jednak charakteru obowiązującego, wynikającego z istoty i założeń „metody”, nie przybiera zatem formy strukturalnej topiki, rozbudowanych obszarów narracyjnych, a raczej postać pojedynczych elementów retorycznych, wplecionych w owe wskazane wyżej „miejsca wspólne” ówczesnej refleksji nad sztuką: walki, drogi i dydaktyki. Oczywiście fakt, że materializm dialektyczny miał zastąpić tradycyjną wiarę, stać się nową religią, potwierdza się m.in. w podniosłym, ewangelicznym stylu wypowiedzi, które często przybierają formę kazań wygłaszanych w celu nawrócenia, penalizacji, wywołania skruchy. O soteriologicznych intencjach marksizmu była już mowa przy okazji stanowiska krytyki wobec twórczości współczesnej, w której sytuacja winy popełnianej przez artystów i osądu oraz wymierzania kary przez krytykę ma więc charakter **parareligijny**. Wojciech Tomasik, wskazując konfesyjny – jak to określa – charakter zjawiska socrealizmu, mówi np. o przydatności w opisie triumfalizmu stalinowskiej kultury kategorii wzniosłości, którą można wyjaśniać większość zbiorowych zachowań, reżyserowanych przez władzę²²⁷. Przypomnijmy, że i teksty krytyczne publikowane w czasopiśmie najpierw były wygłaszane w trakcie obrzędowych konferencji, narad, zjazdów, stanowiących – jak mówiliśmy – element architektury panoptycznego systemu. W takim ujęciu cała krytyczna narracja jest formą **ewangelizacji**, rodzajem **homiletyki**, a wyróżnione toposy i charakterystyczny, uroczysty, patetyczny styl stanowią jej komponenty. Wskażmy jednak kilka przykładów językowych konwersji ze sfery *sacrum*, czyli miejsc, gdzie owo religijne umotywowanie socrealizmu przedostaje się, „prześwieca” w warstwie językowej. Była już mowa o artykułach Boguckiego związanych z tzw. festiwałem poznańskim 1949 roku, nazwanym przez kryty-

²²² Tenże, *Z rozważań nad III...*, s. 28.

²²³ Ibidem, s. 29, 32.

²²⁴ Ibidem, s. 31. Czasami krytyk wyraża niepewność: *Czy Stanisław Michałowski stosuje konsekwentnie wszystkie zasady realizmu, tego nie wiem* – ibidem.

²²⁵ M. Bąblewska, A. Kossakowski, *Společné problémy plastyky rumuńskiej*, „PA” 1952, nr 5, s. 63.

²²⁶ D. Tubielewicz Mattsson, *Recepta na ułomność...*, s. 15 nn.

²²⁷ W. Tomasik [głos w dyskusji] *Socrealizm?* Dyskusja redakcyjna. „De Musica” 2002, vol. 3; http://free.art.pl/demusica/De_Mus_3/DM_03_06.htm

ka *reni* grzechów i cnót²²⁸, zresztą nie był to wyjątek, bo i w innych tekstach krytycznych odstępstwo od socrealistycznego ideału określano mianem religijnego występku. Tadeusz Borowski w swoim wybitnie stronniczym opracowaniu o karykaturze politycznej nazwał „Szpilki” w okresie dwudziestolecia pismem na ów czas postępowym, ale obarczonym *mnóstwem grzechów*²²⁹. W relacji z wystawy okręgowej w Poznaniu A. Vetulani ocenił, iż kompozycje tematyczne *grzeszyły starymi błędami*²³⁰. Większe może jednak znaczenie ideowe należałoby przypisać owej ciągle egzekwowanej a niedostatecznej *żarliwości*, która oznaczać miała przekonanie i zaangażowanie w urzeczywistnienie utopii socrealizmu, dla przykładu demonstrowane przez samych krytyków. Bogucki wracał do ewangelicznego, metaforycznego języka w tytule późniejszego tekstu krytycznego, łączącego – co potwierdza wyżej postawioną tezę – topikę itinerarną z metaforyką Ewangelii św. Łukasza, bowiem recenzję z trzeciej OWP zatytułował „Dwie błędne drogi i ucho igielne”²³¹.

Psyche i soma

Toposy wojny, drogi i edukacji, implikowane dialektyczną koncepcją rzeczywistości jako nieustannej walki przeciwieństw i wynikającego z niej postępu, skutkowały nasyceciem tekstów krytycznych terminologią określającą **cechy psychiczne** i **stany fizyczne**. Z twórczością realistyczną utożsamiano – zarówno w sensie podmiotowym, tj. odnośnie do twórców, jak i przedmiotowym, odnośnie do dzieł – zdrowie, siłę, aktywizm, wolność, odkrywcość, odwagę, męstwo, śmiałość, bohaterstwo, bezkompromisowość czy wielokrotnie stosowaną jako probierz socjalistycznego realizmu *żarliwość*, emocjonalne przeżycie, a nawet *serdeczną konkretność*²³², uczciwość i szczerość, rozważę, bogactwo i różnorodność. Ich antytezą były: choroba albo chorobliwość, zarówno sztuki, jak i ustroju kapitalistycznego, zwyrodnienie, rozkład, słabość, wątłość, schyłkowość, dekadencja, wstecznicstwo, upadek, tchórzostwo, lenistwo, samotność, izolacja, odosobnienie, degeneracja, a nawet perwersja (H. Gotlib). Pasji i szczerości przeciwstawiano intymność, pasywizm, chłód lub obojętność, oszustwo i kuglarstwo; rzekomemu bogactwu socrealizmu i jego społecznej roli ubóstwo i jałowość, elitaryzm, w potraktowaniu formy fragmentaryczność, wycinkowość, przypadkowość, efekciarstwo i dekoracyjność, a nawet kokieterijność czy *frymuśność* (Zimand). Krytyka socrealistyczna była jednoznacznie **maskulinistyczna**, preferowała, a właściwie postulowała męskie cechy twórcy i dzieła²³³: odwagę, ryzyko, bojowość, hart i nowy – jak przekonywała – typ wrażliwości, która jest cechą nowego typu artysty, a więc ową żarliwość, zapał, patriotyzm, humanizm i egalitaryzm, nawet rycerskość. Zdaniem Boguckiego sztuka Picassa położyła podwaliny pod „nowy realizm” dzięki pasji, sile, bezkompromisowości, natomiast fazy formalizmu krytyk przedstawił jako proces starzenia, w którym początkowa *starczą gorączką* – gotyku płomienistego czy ornamentalnego

²²⁸ J. Bogucki, *Wstęp do poznańskiej...*; tenże, *Poznańska rewi* grzechów...; tenże, *Grzechy i cnoty...*

²²⁹ T. Borowski, *O postępowych i wstecznych...*, s. 51.

²³⁰ A.V., *Poznań. Okręgowe wystawy plastyki*. „PK” 1954, nr 49, s. 6.

²³¹ „PK” 1953, nr 2.

²³² M. Porębski, *Z rozważań nad III...*, s. 33.

²³³ Temu aspektowi sztuki socrealistycznej poświęciła osobną publikację Ewa Toniał, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*. Kraków 2008; o maskulinizmie czy wręcz homoseksualizmie obrazów literackich pisze Wojciech Tomasiak, *Harmonia ludzi i maszyn. O socrealistycznych obrazach „nowego” człowieka*, [w:] tenże, *Inżynieria dusz...*, s. 123 nn.

stylu Wyspiańskiego – przechodzi w fazę jałowienia, wystygania i kostnienia²³⁴. *Dopiero przeżycie społeczne artysty człowieka i przeżycie estetyczne twórcy musi stanowić jedność*²³⁵ – postulował przy okazji pierwszej OWP J. Krajewski, a po kilku latach M. Czerwiński pisał: *Od czterech lat chodzę na wystawy, szukając tam przejawów nowej wrażliwości plastycznej, która byłaby emanacją i odbiciem treści naszego czasu*²³⁶. Witz żądał od karykatury socrealistycznej tego, czego jego zdaniem brakowało tej dziedzinie w latach tużpowojennych: *bojowości, żarliwości politycznej, szlachetnej nienawiści do wroga*²³⁷. *Rozwaga spokojnej oceny i twórczą niecierpliwą marzeń oto są dwa bieguny naszego stosunku do własnej wykonanej już pracy* – interpretował Bogucki, bardziej jednak postawę krytyków oczekujących na szybki rezultat walki o dzieło, niż artystów w dążeniu do osiągnięcia realistycznych środków (a także odbiorców). Tej – intencjonalnej w stosunku do twórców – postawie, harmonijnie łączącej obie jakości, i jej wariantom, jak *gospodarska/wyrozumiała rozwaga czy szlachetna niecierpliwść*, przeciwstawiał już znikome, jak twierdził, przykłady chłodnych *kalkulacji estetycznych*²³⁸. Dzieło sztuki realizmu socjalistycznego oprócz tego, że *prawdziwe, słuszone*, musiało być odkrywcze, śmiałe, a niekiedy już miało *žadanki twórczej śmiałości*²³⁹, powinno wyróżniać się heroizmem i *prostą uczuciową siłą*, działać agresywnie, *atakować*, tak jak twórca atakuje (a przynajmniej powinien) rzeczywistość. Przeciwnieństwem cech męskich, *zdobytczego nowatorstwa* (Starzyński), mocy, odwagi, pewności, np. kompozycyjnej powagi, *twórczej siły artystycznego uogólnienia* (Porębski) itd., mogła być np. *wątpliwość kolorystyczna* (Bogucki), kojarząca się z kobiecą zalotnością *dekoracyjność*, ale też słabość, bierność lub cechy, które krytycy odczytali w *Portrecie Chopina* K. Łada-Studnickiej na drugiej OWP: *dandyzm* (Starzyński), *wysublimowanie* (głowy, sic!), chorobliwość i *neurasteniczny egocentryzm* (Zanoziński) lub *kokieteryjność* w *Koperniku* Studnickiego.

Pasywność, rezygnacja, bierne poddanie się było postawą naganną, właściwą kobiecości, dziecinności lub ofiary, słabością, której dzieło nie powinno propagować. J. Jarnuszkiewiczowa, prezentując powstały jeszcze w 1948 roku pomnik Bohaterów Getta, wyrażała czytelną aprobatę rozwiązania dynamicznej, patetyczno-heroicznej sceny frontowej z figuralną alegorią walki: *Jedyną siłą tych ludzi jest decyzja i świadomość, najistotniejszą bronią jest ich wola, męstwo i wytrwałość. Ludzie, którzy w tej walce muszą zginąć, nie ponoszą klęsk*²⁴⁰. Płaski relief na przeciwnej stronie czworościennego bloku, przedstawiający straceńczy pochód zmizerowanych postaci, autorka oceniła jako schematyczny i nieuzasadniony ideologicznie ze względu na *fatalizm i mistycyzm*; nawet jedyna w tej grupie postać z uniesioną głową, starzec z rodalami, wyraża wiarę nie w ludzkie, ale w nadprzyrodzone siły. *Notabene* w tekście krytyczki zwracają uwagę jeszcze dwie cechy. Pierwszą z nich jest dostrzegalne także w opisie tego monumentu unikanie oznaczenia narodowości bohaterów pomnika; słowo *Żydzi* pojawia sporadycznie, najczęściej zastąpione pojęciem *ci ludzie*. Cecha druga, w całej narracji, to anonimowość dzieł, bowiem ani razu nie padają nazwiska twórców rzeźb, które jako element publicznej przestrzeni przestały być oznaką indywidualności, a stały się własnością wspólnotową²⁴¹. Recenzując projekty na tzw. konkurs oświęcimski (czerwiec

²³⁴ *Dopiero styl nyczerpany ową starczą gorączką wkracza w drugie, właściwe stadium formalizmu: w suchą spekulację estetyczną komplikując jałowo schematy zastęglego piękna*. J. Bogucki, *Picasso, górale i polityka...*, s. 3.

²³⁵ J. Krajewski, *I Ogólnopolska...*, s. 18.

²³⁶ M. Czerwiński, *Po stronie poezji*. „PK” 1954, nr 38, s. 10.

²³⁷ I. Witz, *Z problemów karykatury polskiej (Na marginesie Wystawy Karykatury Polskiej)*. „PA” 1953, nr 3, s. 31.

²³⁸ J. Bogucki, *Rozwaga i niecierpliwść*. „PK” 1954, nr 32, s. 6.

²³⁹ Por. ibidem.

²⁴⁰ J. Jarnuszkiewiczowa, *Nowe pomniki Warszawy*. „PA” 1950, nr 10-11-12, s. 25.

²⁴¹ Autorami pomnika Bohaterów Getta byli Leon M. Suzin i N. Rapaport, pomnik Wdzięczności Armii

1952 roku), ta sama autorka niechętnie ustosunkowała się do prac, które – jak pisała – utożsamiały martyrologię z cierpiętnictwem, ukazywały wyniszczenie i bezradność wobec zbrodni; rzeźba winna podkreślać – przekonywała do słuszności wyborów jury – siłę i sprzeciw. Preferowano więc takie rozwiązania, dodajmy: parabolicznie realistyczne, bez alegorycznych figur, gdzie *Słabość fizyczna, zaznaczona dość ogólnikowo – przyciosa wobec wewnętrznej siły moralnej, wobec siły buntu i oporu. Więzień Brzezinki w tej interpretacji jest człowiekiem zniszczonym, bezbronny – ale bynajmniej nie słabym*²⁴². Projekt Adama Smolany wyróżniony został za to, że działa agresywnie, *jednym skoncentrowanym uderzeniem. W tragicznej matce – pisze dalej autorka – nie ma nic z kobiecej miękkości, macierzyństwa. Jej postać, głowa, rysy i wyraz twarzy są surowe jak u mężczyzny, stwardniałe w bezwzględności jej bytu, napięte rozpaczą i buntem*²⁴³. Dla podkreślenia męskich walorów rzeźby recenzentka posuwa się nawet do swoistego przekroczenia socrealistycznej etykiety, używając naturalistycznych określeń w charakterystyce niesionych przez postać zwłok, jak *martwe, obwisłe dziecko*. Zauważmy na marginesie, że w całym ówczesnym dyskursie, nie tylko krytyczno-artystycznym, także politycznym, literackim, rzadko pojawia się termin *śmierć*, być może ze względu na biologiczne, naturalistyczne konotacje. Prasa informowała zwykle o *zgonie*, nie o śmierci dygnitarzy i artystów. Pomijamy tu już problem polskich nazw obozów zagłady; formy niemieckie Auschwitz czy Birkenau dowodziłyby wówczas z pewnością niepoprawności politycznej. Także w innych projektach pomnikowych, np. B. Zbrożyny czy T. Łodziany, liczył się moment buntu i walki, oskarżenia – jak określała autorka – nie skargi, a z rzeźb upamiętniających wyzwolenie obozu żadna nie znalazła akceptacji: *Ekspozycja więźnia w jego ostatecznym nycieńczeniu, wyłącznie w jego słabości daje w nim obraz całkowicie biernej i bezsilnej ofiary. Może tak i wyglądał, ale taki nie był [...]. Żołnierz radziecki nyzwał w Oświęcimiu nie bierną ofiarę, ale towarzysza broni*²⁴⁴. Jako negatywną cechę kobiecą można interpretować tropiony nieustannie estetyzm i jego pochodne: wspomnianą dekoracyjność i *ładność*, kokieterię, frywolność, próżność poświadczoną efektowną formą.

Ideal męskości nie wyklucza – a przeciwnie, wymaga też wrażliwości, skłonności do **chłopięcych marzeń**, fantazji, ścigania mitu. Wiąże się z tym jeszcze jedna cecha języka sockrytyki, paradoksalna po raz kolejny w tej doktrynie w zestawieniu z postulowanym realizmem, naukowością i racjonalnością metody, mianowicie **rewolucyjny romantyzm**, którym też można tłumaczyć patetyczne uniesienia, stosowanie emfatycznych peryfraz, hiperbolizację, nierzadko formalistyczny efekt banalnej treści przebranej w efektowny czy efekciarski wystrój językowy. Tak jak w całej nowomowie socrealistycznej i w języku krytyki czasy były *wielkie, wspaniałe* itp., wymagały więc dla nowej emocjonalności i potrzeb odpowiednio sztuki i krytyki: wielkiej, porywającej, męskiej, czyli zarazem chłopięco rozmarzonej, mądrej i racjonalnej, ale i łatwo wpadającej w uniesienie i zachwyty. Edward Możejko wskazuje na marksistowsko-leninowskie źródła jednego z istotnych komponentów sowieckiej socrealistycznej literatury, tzw. rewolucyjnej romantyki, która zwłaszcza w latach tużpowojennych i na początku pięćdziesiątych usankcjonowała charakterystyczny objaw lakierowania, idealizowania socjalistycznej rzeczywistości²⁴⁵. Implantowany w sposób oczywisty do polskiego socrealizmu rewolucyjny romantyzm stał się nie tylko po-

Radzieckiej (Czerwonej) na Pradze projektu A. Nienki wykonali radzieccy i polscy twórcy (m.in. J. Januszkievicz, S. Sikora, arch. B. Lachert).

²⁴² Taż, *Z zagadnień rzeźby...*, s. 24.

²⁴³ Ibidem, s. 25.

²⁴⁴ Ibidem, s. 26.

²⁴⁵ E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*, s. 35.

stulatem stawianym sztuce przez krytykę, ale i wzorcową strategią jej własnego działania, językowym ekwiwalentem tego, czego oczekiwano i już odnajdowano w sztuce. Aby stylizować artystów i *pomagać* im, krytyka własnym stylem wskazuje emocjonalne zaangażowanie, opisuje z entuzjazmem ekstraordynaryjność i rewolucyjny romantyzm rzeczywistości, poszukuje go w realizacjach, odkrywa w wielkiej i codziennej tematyce, daje wzór i wskazuje w dziełach przykłady nowej, męskiej i zarazem romantycznej uczuciowości. We wspomnianej recenzji pierwszej OWP Starzyński przekonywał, że twórca socrealistyczny poprzez teraźniejszość musi widzieć przyszłość, musi mieć zdobywczy do niej stosunek, wpływać na zmiany, ukazywać wielkość i dominację człowieka nad naturą i maszyną, z obrazów życia codziennego wydobywać patos życia, a w walce i śmierci zobrazować pewność zwycięstwa: *W realizmie socjalistycznym mieszczą się nie tylko elementy odtwarczenia życia, opowiadania o jego procesach i przemianach, ale mieszczą się przede wszystkim elementy walki o nową rzeczywistość, elementy rewolucyjnego romantyzmu*²⁴⁶. H. Krajewska uznała za podstawowe zadania artystów *poznać życie prawdziwego, twórczego człowieka, poznać postępową treść życia całego narodu, pokochać swój naród i miłość tę w sztuce wyrazić jak najdoskonalszymi środkami*²⁴⁷. W panegiryku, który poza ilustracjami ze sztuką ma niewiele wspólnego, ale ze względu na miejsce publikacji w „Przeglądzie Artystycznym” należy go brać pod uwagę jako tekst krytyczny, Urszula Pomorska już w tytule nazwała Feliksa Dzierżyńskiego *niezłomnym rycerzem rewolucji*. Fragment charakterystyki bohatera może służyć za kolejny przykład podniosło-romantyczno-propagandowego stylu, ale zawiera też cechy intencjonalnie odnoszone do krytyki i całej twórczości: *Dzierżyński staje na posterunku. Nie zagrożony chwilowymi porażkami zagrzewa do walki, stoi na straży czujności swej ukochanej sprawy. Gdy inni upadali w okresie fali niepowodzeń, on mówił: „Droga do zwycięstwa klasy robotniczej prowadzi tylko przez porażki w walce”*²⁴⁸.

Zgodnie z ówczesną frazeologią wojskowo-drogowo-szkolną, obecną we wszystkich dziedzinach życia społecznego, współzawodnictwa, *pokojoy* rywalizacji itp., utwór mógł *przodować* lub być *pozycją przodującą*, jak np. rysunki Kulisiewicza na wystawie „pokojoyej”²⁴⁹. Sokorski po drugiej OWP mówił o *nawet wielkich osiągnięciach*, jak *Lenin w Poroninie Fangora*, ale w zestawieniu z rzeźbami Wnuka, Pugeta czy rysunkami Kulisiewicza obraz nadawał się najwyżej do drugiej nagrody²⁵⁰. Inne nacechowane pozytywnie wyróżniki nowej wrażliwości to np.: *żywe odczucie przyrody, świeżość widzenia i odczucia życia naszego kraju i twórczych sił naszej epoki, serdeczność*, z jaką mówią o nich artyści, *proste, nie przeciążone estetycznymi kompleksami spojrzenie*, a z preferowanych cech dzieła: *mocne wydobywanie treści, poznawcza i emocjonalna nymowa kształtu, antynaturalistyczna kompozycja akcentująca najostrzej to, co najmocniej ma przemówić, sztuka zwaarta i agresywna w swym wyrazie*. W twórczości Pronaszki krytyk doceniał *zapalczywość w atakowaniu zagadnień nowych i trudnych*²⁵¹. Porębski w *Swiniarce Kenara* odnalazł śmiało decyzje rzeźbiarskie, widoczne m.in. *w precyzyjnym a odważnym artykułowaniu formy, we wrażliwym dopracowaniu powierzchni. Dziewczyna i jej gospodarna zapobiegliwość żyją i nabierają nowego znaczenia poprzez pełną ciepła i delikatności atmosferę artystycznego kształtowania*²⁵². J. Jarnuszkiewiczowa w tej samej pracy odczytywała powagę, nowe piękno codziennego

²⁴⁶ J. Starzyński, *Plastyka w walce o nową treść*. „NK” 1950, nr 5, s. 5.

²⁴⁷ H. Krajewska, *Zmienne pojęcie...*

²⁴⁸ U. Pomorska, *Feliks Dzierżyński – niezłomny rycerz rewolucji*. „PA” 1951, nr 2, s. 7.

²⁴⁹ J. Bogucki, *Wystawa „Plastyki”...*, s. 32.

²⁵⁰ W. Sokorski, *Zadania współczesnej...*, s. 9.

²⁵¹ B. Bogucki, *Zbigniew Pronaszko...*, s. 3.

²⁵² M. Porębski, *Rosnące horyzonty...*, s. 51.

życia i kryteria ideowego humanizmu, pozbawionego miękkich, łatwych wzruszeń i nie nabijącego gładkimi, zewnętrznymi wdziękami²⁵³.

Krytyka wskazywała więc męskie cechy w dziełach, przedstawieniach nie tylko osób, przypisywała je drogą antropomorfizacji pejzażom, przedmiotom, ale również oczekiwała ich od twórców, od których żądano – jak Bogucki – *więcej odwagi*, śmiałości, pasji, żarliwości, niekiedy zresztą właściwości dzieła utożsamiano z cechami twórcy. Rozwaga i niecierpliwość – jak w tytule recenzji Boguckiego – cechować miały socrealistyczne dzieło i twórcę, w odróżnieniu od burżuazyjnego *zdziczenia*. Portrety z serii wietnamskich rysunków Kobzdeja, prezentowanej na wystawie w Zachęcie (1954), w ocenie Vetulaniego spełniały kryteria przedstawienia socjalistycznych bohaterów, bo były: *mocne, zdecydowane, zawierały szlachetną wrażliwość i prawdę, niezafalszowany patos mocnej ideowej wiary i odnalezionej w walce o nowe, lepsze formy życia godności ludzkiej, wzruszanie i przekonywanie*²⁵⁴. Patos opisu odpowiadający patosowi wyrazu prac ma w odniesieniu do nich znaczenie dystynktywne i aksjologiczne: *Mocny, zwarty ładunek treściony rodzi żywiołość, jedrność i lapidarność formy, realistyczną syntezę – i to jest największą wartością artystyczną wystawy*²⁵⁵. Ale niejako sprzecznie z powyższym mechanizmem koniunkcji treści i formy, autor oddzielnie jeszcze podkreślił wartość ideową wystawy, wynikającą w dodatku z subiektywnych przesłanek odbioru, tj. wzruszania i przekonywania. *Szczery i serdeczny stosunek twórcy do sprawy pacyfizmu miała wyrażać np. rzeźba Alfreda Wiśniewskiego Granica pokoju*²⁵⁶, a w *Matce Koreance* Fangora recenzentka doceniła *prawdę przeżycia i autentyczność wypowiedzi*, kompozycjom Eibischa, którego nazwała *pięknym malarzem portretów i pejzaży*, nie mogła zarzucić oszustwa; *falsz przeżycia – jak pisała – jest falszem formy*²⁵⁷. Celnikier odróżniał *nastrojowość* właściwą opisowi postimpresjonistycznemu od *wrażenia*, który jego zdaniem ma głębsze konotacje i nadaje się do interpretacji malarstwa realistycznego²⁵⁸. Takie samo rozróżnienie odczytać można w opinii Czeszki o płótnie *Nasza ziemia* z czwartej OWP: *Jest w tym obrazie godność, spokój i prostota. Namalował go Strumillo solidnie, z dużą wiedzą o rzemiośle, zaniechał zbędnej opisowości, skomponował po malarsku*, a o pejzażach tego twórcy mówił: *Jest w nich światło zrodzone nad polskim niebem, jest liryzm, a nie tania nastrojowość*²⁵⁹. Także A. Jakimowicz twierdził, że cenna, odważna odkrywczność wiąże się z ryzykiem, które częściej podejmują młodzi artyści, ale trzeba ją umieć znaleźć w mniej spodziewanych obszarach. Dawał przykład sumiennej krytyki, która nawet w niepełnej realizacji – na przykładzie rzeźby *Rodzina* J. Jarnuszkiewicza – może odczytać wielką ideę zawartą w pozornie „małym”, kameralnym temacie: *Pokazywał [Jarnuszkiewicz] znowu drogę szukania treści ideowych w odbiciu pośrednim, w przeżyciu podniosłego momentu politycznego przez ową „najmniejszą komórkę społeczną”, jaką jest rodzina. Poszukiwanie patosu w zdarzeniu, scenie w zasadzie intymnej*²⁶⁰. Naukowości metody przeczyła zasada dowolności, uznaniowości w przydzielaniu owego patosu, którego krytyk odmówił np. kolejnej, tym razem trzyfigurowej grupie *Górników* Magdaleny Więcek – młodej artystki, która zaryzykowała kontynuację tematu z trzeciej OWP – zarzucając tej kompozycji *wątpliwą treść i zdawkowość wymowy*.

²⁵³ J. Jarnuszkiewiczowa, *Rzeźba na IV Ogólnopolskiej wystawie Plastyki*. „PK” 1954, nr 33, s. 4.

²⁵⁴ A. Vetulani, *Rysunki Aleksandra Kobzdeja z Chin i Wietnamu*. „PK” 1954, nr 11, s. 8.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ W. Sokorski, *Pierwsza Ogólnopolska Wystawa Plastyki*. „PA” 1950, nr 5-6, s. 21.

²⁵⁷ J. Guze, *Refleksje na temat...*, s. 3.

²⁵⁸ I. Celnikier, *Postimpresjonizm i ideowa...*, s. 3.

²⁵⁹ B. Czeszko, *Wypowiedź nie wypowiedziana...*

²⁶⁰ A. Jakimowicz, *Nie tylko o IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*. „PA” 1954, nr 4, s. 14.

Męskie cechy przypisywano także architekturze i urbanistyce; w sporze dwóch stanowisk na temat zabudowy Warszawy, w którym Zygmunt Kalużyński, reprezentant postawy sceptyczno-krytycznej, widział m.in. w rozplanowaniu miasta *brak wyrazistości*, zdecydowania, przez zestawienie dwóch dominujących stylów, dawnego i nowoczesnego podkreśla tylko *drobność, parterowość, przyziemność tamtego*. Przykładów pozytywnych, męskich cech dostarcza oczywiście urbanistyka radziecka: *Dlaczego proszę pana Moskwa robi wrażenie potęgi, ale też przejrzystości, czuje się w niej tyle powietrza? Dlaczego Stalingrad błyszczy na przestrzeni zalanej światłem nad brzegiem lśniącej Wolgi, osiedle wyrosło ze stepu, pełne radości?*²⁶¹. Przy okazji oceny prac Borowczyka (IV OWP) Porębski z emfazą opisuje zmiany, jakie socjalizm wprowadził w pejzażu: *Kiedyś nad terenami przyszłej Nowej Huty dominował niewielki zresztą kopiec-mogiła [...] szlachetnie rysowała się zadufana w sobie bryła opactwa [...]. Teraz nad kopiec nybiega wyniosłość komunikacyjnego nasypu, a młyn i klasztoru długo by trzeba szukać wśród gniazdźdźystych arterii urbanistycznego założenia*²⁶². Podsumowując jakoby odważne dokonania młodych malarzy, stwierdza, iż Borowczyk i Tarasin dotarli do *mięszu życia*, zawarli w swych pracach *epicki patos i liryczne wzruszenie, i niefrasobliny dowcip sytuacyjny*²⁶³.

W odpowiedzi sceptykom Edmund Goldzamt wyjaśniał założenia urbanistyczne kilkunastu aglomeracji, przyjęte na naradzie architektów w końcu 1953 roku: *Miast racjonalnie rozplanowanych i nasyconych środkami komunikacji, przeglądających się w zwierciadłach uregulowanych rzek, sztucznych kanałów i rozlewisk. Miast o dumnej i urozmaiconej sylwecie, mieniących się różnorodnością form i barw, wystających podniebnymi iglicami wieżowców*. I dodaje: *Nie jest to utopijna wizja, nie jest to mrzonka nieprzytomnych fantastów. Porywający romantyzm naszych planów [podkr. E.K.] polega na ich realności, na ich wyrastaniu z dnia dzisiejszego, z jego potrzeb i realnych możliwości*²⁶⁴. Zgadzając się z supozycjami rozmówców-odbiorców i użytkowników, które pokrywają się z założeniami architektów-twórców, wymienia np. *postulat zwartości miasta: Czujemy niedowład kompozycji, niedosyt jej pryncypialnej i władczej myśli urbanistycznej, która osiedlać powinna potężny nurt przeobrażeń i skierować go w wyrażnie zarysowane łóżyisko plastyczne. [...] Warszawa ma dziś jednoznaczne centrum – Pałac Kultury i Nauki i otaczający go przyszyły Plac Stalina. Do urbanistów stołecznych należy teraz poważne zadanie „rozprowadzenia” siły architektoniczno-plastycznej Pałacu na miasto*²⁶⁵. Innymi słowy, należało dopasować otoczenie do *strzęlistego kolosa*, powstałego w rekordowym tempie dwudziestu miesięcy za sprawą radzieckich budowniczych pod dowództwem architekta Lwa Rudniewa.

Stany fizyczne: **zdrowie i choroba**, odpowiednio przypisywane przez krytykę realizmowi socjalistycznemu i jego podstawom z jednej strony oraz jego antytezom z drugiej (formalizm, naturalizm, impresjonizm i postimpresjonizm), ewokowały kolejne określenia. Zdrowie oznaczało jędrność, zwartość, teżyżnę, naturalność, siłę. J. Jarnuszkiewiczowa we wczesnych realistycznych zainteresowaniach Mariana Wnuka widziała objaw *żywego i zdrowego pędu twórczego*, wyróżniającego jego dzieła wśród tendencji formalistycznych, najwiedoczniej chorobliwych – jak pisze autorka – rzeźby ówczesnej, zwłaszcza warszawskiej²⁶⁶.

²⁶¹ Z. Kalużyński, R. Bratny, *Polemika o architekturę Warszawy*. „PK” 1954, nr 3, s. 4.

²⁶² M. Porębski, *Rosnące horyzonty...*, s. 45.

²⁶³ Ibidem, s. 47.

²⁶⁴ E. Goldzamt, *Romantyzm i realizm*. „PK” 1954, nr 4, s. 1.

²⁶⁵ Dla Gdańska taką wizją było przeobrażone centrum z nową (w miejsce starej, tj. kościoła Mariackiego) dominantą wieżowca Domu Kultury. *Motorem przeobrażenia zespołu miejskiego Krakowa jest wyrastająca pod bokiem starego grodu Nowa Huta* – ibidem. Por. też: tenże, *Pokaż i dyskusja nad projektami Śródmieścia socjalistycznej Warszawy*. „PK” 1954, nr 10, s. 4.

²⁶⁶ J. Jarnuszkiewiczowa, *Marian Wnuk*. W pracowniach artystów. „PA” 1953, nr 2, s. 58.

Jan Kowalski w tytule recenzji prac czwartej wystawy ogólnopolskiej nazywał wprost *Zdrowe i niezdrowe malarstwo*²⁶⁷, w zbiorowym opracowaniu na temat realizmu w polskiej tradycji mówiono o *zdrowym gruncie realizmu u wielu zapomnianych niestusznie malarzy*²⁶⁸. Szczególnie jednak urozmaicone jest słownictwo nacechowane negatywnie, opisujące patologie kapitalizmu i jego sztuki, a także jej pozostałości na aspirującym do idealnego stanu ciele kultury socjalistycznej. Krytyka ówczesna – nie tylko zresztą prawodawcza w wykonaniu urzędników, jak Sokorski, ale też niższego szczebla, jak Krajewscy, Witz i inni – obfituje w takie określenia, jak: *zwyrodnienie, degeneracja sztuki burżuazyjnej, gnicie burżuazji, rozkład systemu kapitalistycznego i jego sztuki, tendencje rozkładowe, deformacje, zniekształcenia, wypaczenia, wyjałowienie* idealistycznej czy schyłkowej twórczości. W tego typu oskarżenia dyskurs krytyczny i naukowy – upoważnia do tego zestawienia utożsamienie krytyki z nauką i twórczością zarazem – obfituje w okresie nasilonej socrealistycznej batalii. Obok wystąpienia Sokorskiego, publikowanych w „Materiałach”, wspomnianych wielokrotnie referatach, np. wygłaszanych przez estetyków marksistowskich i krytyków dla młodzieży artystycznej w Jadwisinie, na poziomie krytyki wykonawczej pojawiają się one w tekstach Krajewskich, Borowskiego, Witza. Przytoczmy np. fragment wykładu (z początku 1950 roku) dla adeptów sztuki, w którym zresztą estetyka marksistowska sprowadzała się do krytyki egzystencjalizmu, neotomizmu i fenomenologii: *Nie będziemy teraz przeprowadzali krytyki diagnoz, jakie stawiają, i terapii, jakie zalecają filozofowie burżuazyjni, bo ci ludzie sami są chorzy. Ważny jest dla nas fakt, że rozkład kultury burżuazyjnej, którą oni nazywają kulturą współczesną – posunął się tak daleko, że przeraża nawet bystrzejszych przedstawicieli tej właśnie kultury*²⁶⁹. Ale jeszcze w roku 1954 w recenzji z 27. Biennale w Wenecji Starzyński pisał o *chorobliwie pokręconych i odczuwionych utworach pogrobowców surrealizmu*²⁷⁰. Szymon Bojko, przeciwstawiając się adaptacji w polskim plakacie elementów surrealizmu, przekonywał, że malarstwo nadrealistów utrwała wytwory *chorej halucynacji* i mimo pozornie rewolucyjnego programu ma na celu przerażenie i sparaliżowanie, odebranie społeczeństwu zdolności do walki z *realnymi, obydniymi stosunkami kapitalistycznymi*. *Surrealizm wyzwolić ma w człowieku bestię, usprawiedliwić ludobójstwo, obronić gnijący kapitalizm*²⁷¹.

Określenia odnoszące się do stanu ciała są narzędziem dyskursu o tradycji, np. o malarstwie A. Lessera badacz i krytyk mówi, że było *skażone* kultem nazareńczyków²⁷². Starzyński, podkreślając rolę W. Gersona dla stworzenia podstaw realistycznej krytyki, dowodził, że malarz-realista dostrzegał w impresjonizmie *charakterystyczne wynaturzenia*, wynikłe z pietyzmu koloru²⁷³. Wielokrotnie wspomina się o *schorzeniach* nękających jeszcze sztukę i przeszkadzających jej w osiągnięciu pełnego, socrealistycznego zdrowia, o słabości, wyjałowieniu, usychaniu, którego przeciwieństwem jest np. *nasycenie* dzieła ideologiczną treścią. *Zarówno formalizm, jak naturalizm* – mówił ten sam badacz na V walnym Zjeździe ZPAP

²⁶⁷ J. Kowalski, *Zdrowe i niezdrowe malarstwo*. „Dziś i Jutro” 1954, nr 29, s. 8.

²⁶⁸ *Realizm w narodowych tradycjach polskiej urbanistyki, architektury, rzeźby, malarstwa i rzemiosła artystycznego*. „MdSiD” 1950, zeszyt specjalny, s. 79.

²⁶⁹ T.J. Kroński, *Rozkładowe kierunki filozofii i estetyki burżuazyjnej i ich oddziaływanie na gruncie polskim*. „MdSiD” 1950, nr 2, s. 33. O Tadeuszu J. Krońskim m.in. wzmiankuje L. Kołakowski, omawiając rozprawę z burżuazyjnymi kierunkami filozofii w końcu lat 40. w polskich instytucjach naukowych. L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu...*, s. 928; odwrót Krońskiego od dogmatyzmu miał poświadczać artykuł *Antydogmatyzm i metafizyka*. „PK” 1955, nr 46.

²⁷⁰ J. Starzyński, *Internacjonalizm czy kosmopolityzm*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 20.

²⁷¹ S. Bojko, *O nowatorstwie i tradycji w polskim plakacie*. „PK” 1954, nr 23, s. 8.

²⁷² A. Jakimowicz, *Program ideowy i społeczna...*, s. 15.

²⁷³ J. Starzyński, *O realizmie w polskiej krytyce artystycznej XIX w.* „MdSiD” 1951, nr 6, s. 25.

w 1952 roku, łącząc etosy sanacji i walki – *stanowią pasożytniczą narośl na zdrowym organizmie polskiej sztuki. Jako takie muszą być z największą czujnością demaskowane i zwalczane w ogniu ostrej krytyki i samokrytyki*²⁷⁴. Odkryte przez siebie zjawisko *socjetyzmu* – o czym jeszcze będzie mowa – Bogucki nazywał wstydlivym *schorzeniem*, które może skompromitować i ośmieszyć wielką epokę w oczach potomnych²⁷⁵. W krytyce „importowanej”, ale odpowiadającej polskiej ówczesnej perspektywie, Vladimir Šolta, czeski artysta i krytyk, relacjonując marcową praską konferencję 1950 roku, poświęconą centralizacji twórczych grup i związków czeskich oraz wprowadzeniu realizmu socjalistycznego, w uzasadnieniu słuszności tej decyzji odwoływał się do realistycznej tradycji XIX wieku (M. Aleša, K. Purkyně, V. Brožíka, J.V. Myslbeke), przy okazji dezawuuując dorobek awangardy: *Wobec skarłalej sztuki XX wieku wielkość i doskonała twórczość wymienionych artystów wydaje się jasna i bezsporna*²⁷⁶. Wyżej wspomnieliśmy o połączonym z toposem drogi motywie ślepcy prowadzącego niedoświadczonych twórców, co miało podkreślić okaleczenie krytyków pozbawionych niezbędnego uposażenia wiedzy z zakresu marksistowskiej ideologii i estetyki.

Zdarzały się określenia bardziej szczegółowe, jak *narośle, wrzody, przerosty*, nawet *zwaly*. Starzyński, projektując na kolejnym etapie zadania krytyki i nauki o sztuce, informował: *Mamy również i u nas do przeżycia ogromne zwaly idealistycznych fałszów, tendencyjnych kłamstw i zniekształceń, za pomocą których zostało zatarte postępowe oblicze kultury i sztuki polskiego Odrodzenia*²⁷⁷. Adam Ważyk na temat relacji między postępującym rozkładem treści a rozkładem środków wyrażu polemizował z Sokorskim, jakoby zwolennikiem formalistycznej [sic!] tezy, że *złamanie podstawowych zasad realistycznego warsztatu* w sztuce burżuazyjnej było skutkiem erozji środków artystycznych²⁷⁸. Nieraz wyrażano (przedwczesną) satysfakcję z powodu *przełamania* formalistycznego warsztatu, schematyzmu itd.²⁷⁹. Osobliwym, idiomatycznym określeniem o wielostronnym zastosowaniu dla podkreślenia patologicznego nadmiaru był termin *przerosty*, szczególnie chyba charakterystyczny dla wypowiedzi Starzyńskiego. Mówił on np. o *chorobliwych przerostach indywidualności artystów* jako jednym z procesów stymulowanych przez *gnijącą burżuazję w imię własnego interesu klasowego*²⁸⁰, Gotlib – o *przerostach uwrażliwienia na kolor kosztem rysunku i formy*²⁸¹, dalej zaś, posługując się terminem o podobnym znaczeniu, wyjaśniał nieodzowność *oczyszczenia naszej nauki o sztuce i krytyce artystycznej z szeregu zniekształceń i antynaukowych, subiektywnistycznie idealistycznych naliotów* [podkr. E.K.], *które ciągną jeszcze na obecnych badaniach*²⁸². W wypowiedziach np. o nauczaniu artystycznym krytykowano *przerosty* godzinowe przedmiotów formalistycznych, takich jak kompozycja brył i płaszczyzn.

Także w tej kategorii krytycznych strategii językowych obowiązywała zasada nowomowy, nakazująca hiperbolizację i stosowanie peryfraz; jednak opis sytuacji sztuki kapitalistycznej wymagał peryfraz-etykiet nacechowanych negatywnie, natomiast odnośnie do stanu twórczości socrealistycznej wskazane były eufemizmy. Tu zresztą mamy do czynienia z sytuacją poprzedzającą czy nawet wzorcową dla wskazywanego przez Michała Głowiń-

²⁷⁴ Tenże, *Nowe treści...*, s. 15.

²⁷⁵ J. Bogucki, *Na drodze do twórczej konwencji*. „PK” 1954, nr 15, s. 8.

²⁷⁶ V. Šolta, *Wasze doświadczenie...*, s. 55.

²⁷⁷ J. Starzyński, *Zadania krytyki artystycznej...*, s. 56-57.

²⁷⁸ A. Ważyk, *Uwagi o estetyce*. „NK” 1951, nr 6, s. 2.

²⁷⁹ Np. *Dyskusja na wystawę „Młodzież walczy o pokój”*. „PA” 1951, nr 2, s. 53.

²⁸⁰ J. Starzyński, *O naukowo-krytycznej interpretacji dzieła sztuki*. „MdSiD” 1950, nr 2, s. 29.

²⁸¹ H. Gotlib, *Potrzeba przemian...*, s. 97.

²⁸² Ibidem, s. 30.

skiego tworzenia peryfraz-eufemizmów w połowie lat 50. w celu zaznaczenia właśnie zerwania ze stalinizmem²⁸³, a potwierdzającą – paradoksalnie – istnienie także językowej ciągłości w historii polskiego socjalizmu. Podczas gdy kultura kapitalistyczna wraz z jej polityczno-ekonomiczną bazą przeżywała kryzys przed ostatecznym rozkładem, sztukę socrealizmu i jej krytykę nękały tylko przejściowe *niedomagania*. Tą kategorią np. Witz opisywał słabość refleksji o sztuce, Zbigniew Lengren przyznawał się do współudziału w *niedomogach* rysunku satyrycznego²⁸⁴, a to tylko dwa z niezwykle uniwersalnych zastosowań określenia przejściowych słabości.

Sposobem deprecjacji tradycyjnych wartości formalnych i zwłaszcza kolorystycznych jako znamienych dla postawy biernej, egoistycznej i hedonistycznej, niepożądaney w czasach wymagających aktywności i nastawienia prospołecznego, było zastosowanie terminologii określającej czynności służące zaspokajaniu **zmysłów**, a szczególnie **kulinarnej**. Zmysłowość stanowiła przeciwieństwo fizyczności i materialności oraz racjonalizmu, a *smak* – synonim estetyzmu, niskich instynktów, indywidualizmu, konsumpcjonizmu i powierzchownych przyjemności. Sporadycznie, poza wczesną krytyką do ok. 1950 roku, i zwykle w znaczeniu negatywnym zdarza się termin *konsument* na określenie odbiorcy sztuki, np. w wypowiedziach o plakacie, dla zaznaczenia różnicy między socrealistycznym agitacyjnym plakatem a burżuazyjną *reklamą*, która ma stymulować komercję. Parcelacja taka była paradoksalna wobec usiłowań zrównania statusu sztuki czystej ze stosowaną, wszak dzieło socrealistyczne miało mieć wartość społeczną, użytkową, ale z kolei jako obraz idei nie mogło się kojarzyć z prozaicznym spożyciem. Próba zastosowania niepożądanego terminu w rozważaniach o powinnościach socrealistycznego obrazu skończyła się, jak wiadomo, posądzeniem autora za ten i inne *grzechy* o formalizm²⁸⁵.

Wielokrotnie w wypowiedziach krytycznych pojawiają się, obok nacechowanych pejoratywnie *manieri* i *sposobu*, zabarwione ironią określenia malarskich strategii, jak *przepis*, *recepta*, *smakoszostwo*, *smakowite przyrządzanie powierzchni płótna*, a nawet *kuchnia smakowitego przyrządzania płaszczyzny obrazu*²⁸⁶. Po pierwszej OWP Krajewski uświadamiał: *Przeżycie społeczne artysty człowieka i przeżycie estetyczne artysty twórcy stanowić musi jedność, w przeciwnym razie estetyka staje się martwym przepisem kucharskim eklektycznych prawideł, z których powstać mogą popłuczyny minionej twórczości, lecz nigdy prawdziwe dzieło twórcze*²⁸⁷. Teisseyre przy okazji trzeciej wystawy przypominał, że *Obraz czy rzeźba to nie tort czy kruche ciasteczka, które piecze się na podstawie dokładnego przepisu. Do powstania dzieła sztuki potrzeba dużo więcej niż stosowanie się do recept i formułek*²⁸⁸. Porębski w recenzji z tej samej OWP kpiąco rekonstruował procedurę powstawania „sopockich” obrazów: *Recepta: Pójść na rybrzeź. Głęboko oddychać. Wyszukać motyw (z ludźmi). Malować dbając o świeżość spojrzenia. Po znalezieniu koloru odstawić. Nie przemęczać. Recepta chyba nie najgorsza. [...] Co mnie w niej niepokoi? Niepokoi mnie jakaś ogólnikowość obrazów, które w rezultacie powstają. Plama z plamą, plama do plamy – czy to wystarczy, żeby o naszej rzeczywistości powiedzieć wszystko, co byłoby do powiedzenia? [...] Żeby do takiego pokazania rzeczywistości dojść, trzeba czasem obraz – o zgrozo – przemęczyć, trzeba wgrzyźć się nie tylko w grę plam, w układ stosunków barwnych, trzeba – czy ja wiem, co jeszcze trzeba – na to recept nie ma*²⁸⁹. Recepta, przepis stanowi-

²⁸³ M. Głowiński, *Nowomowa po polsku...*, s. 35.

²⁸⁴ Z. Lengren, *Kilka uwag na temat rysunku satyrycznego*, „PA” 1951, nr 2, s. 49.

²⁸⁵ J. Ćwiertnia, *Trzeba żyć i twórczej...*

²⁸⁶ M. Czerwiński, *Salon w perspektywie...*, s. 4.

²⁸⁷ J. Krajewski, *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, „PA” 1950, nr 5-6, s. 18.

²⁸⁸ S. Teisseyre, *Aktualne zagadnienia...*, s. 9.

²⁸⁹ M. Porębski, *Z rozważań nad III...*, s. 23-24; por. też: tenże, *Plastyka na wystawie...*, s. 5: *W świadomości na-*

ły utożsamione z formalizmem przeciwieństwo naukowej **metody**, planu swoistego połączenia racjonalizmu z uczuciowym zaangażowaniem, z „żarliwością”. Dla uzasadnienia pozytywnej oceny pejzaży Studnickiego na czwartej OWP Porębski odpowiednio zrekonstruował *metodę* postępowania artysty wobec rzeczywistości; dialektyka twórczości ewokuje tu dialektykę opisu wskazaną poniżej. Zacytujmy więc tylko końcowy fragment interpretacji, do której trzeba będzie jeszcze powrócić: *Takiej dociekliwości i precyzji nie widziałem w żadnym ze znanych mi przedtem obrazów Studnickiego. One dopiero ujawniają i pozwalają określić istotną siłę realistycznego wzruszenia, które kryje się poza rygorami i historycznymi powinowactwami stosowanej przez artystę metody* [podkr. E.K.]²⁹⁰.

W metakrytycznej wypowiedzi A. Wallis wymienił obok smaku zmysł zapachu i oba skojarzył z klasową ekskluzyją: *Istniejące dla smakoszy wykształconych i wychowanych na estetyzującym malarstwie burżuazyjnym zalety postimpresjonizmu, jak liryzm, nastrój, subtelność odcieni kolorystycznych itp., będą tylko nieczytelną, zamazaną plamą. Taka ocena przeciętnego widza będzie wynikiem nie braku u niego wysubtelnionego powonienia kolorystycznego, lecz skutkiem obcości ideowej tego kierunku. To winno być punktem wyjścia krytyki tego kierunku*²⁹¹. Bogucki dyskredytował nurty 20-lecia i obciążał je winą za *kolorystyczną dietę, którą sobie narzucili niektórzy malarze, przekarmieni postimpresjonistycznymi sałatkami lub jaskrawością zestawień abstrakcjonistów*²⁹²; w innym miejscu przewidywał dobre skutki *diety kolorystycznej* stosowanej przez artystów, byle nie długotrwale²⁹³. M. Czerwiński warszawską wystawę okręgową w 1953 roku porównał z lokalem gastronomicznym: *Miałem wrażenie, że oglądam niedobłą restauracyjną kuchnię, w której przyrządzają się złe zestawienia smaków, preparowane z byle czego, a menu jest rozpaczliwie monotonne, mimo rozbicia na wiele basel i mimo pozorów tych basel różnorodności*²⁹⁴. J. Zanoziński stwierdzał *wstrzemięźliwość kolorystyczną* w portretach na drugiej OWP²⁹⁵, z kolei Elżbieta Grabska i Roman Zimand rozmawiali o *sosach, smaczkach, smacznych zestawieniach kolorów, przyrządzaniu płaszczyzny* w obrazach szkoły sopockiej²⁹⁶. Ci sami rzekomą wtórność estetyczną nazywali *siódmą wodą po kisielu*, inni – częściej i dosadniej – *popłuczynami formalizmu*. Izaak Celnikier przekonywał, jak nieprzydatny do nowych wyzwań jest *odświeżany, dogrzewany do nowej epoki post-bonaryzm* [sic!] *czy post-manetyzm*²⁹⁷. Czeszko opisywał monotonię pierwszych socrealistycznych wystaw, *gdzie rzędy obrazów malowanych musztardowym sosem łudziły widza krzykliwością tytułów*²⁹⁸. Przytoczmy jeszcze fragmenty metakrytyki A. Ważyka na sesji Rady Kultury i Sztuki w sprawie krytyki artystycznej w kwietniu 1953 roku, jako przykład intertekstualnej wypowiedzi, w której odesłanie do tradycji i sztuki współczesnej finalizuje porównanie smaków: *Być może szczerpionki na drzewie naturalistów wydają owoce jadalne i względnie nawet pożywne, ale co do wartości kalorycznej i co do witamin, to z biegiem czasu okazuje się, że tych wartości brak, a co do smaku takich owoców to nie mam żadnej wątpliwości – smaku nie mają*²⁹⁹.

szej zbyt jeszcze często kołaczę się nadzieja, że na realizm socjalistyczny, podobnie jak na każdy z „izmów” musi być jakaś recepta, jakiś przepis, że wystarczy wiedzieć, co to jest partyjność, ideowość, artystyczne uogólnienie, czym grozi naturalizm, a czym schematyzm, a przy pewnej „wrażliwości plastycznej” wszystko już pójdzie jak należy.

²⁹⁰ M. Porębski, *Rosnące horyzonty...*, s. 53.

²⁹¹ A. Wallis, *Na marginesie recenzji*. „PA” 1953, nr 1, s. 70.

²⁹² J. Bogucki, *Wystawa „Plastycy”...*, s. 25.

²⁹³ Ibidem, s. 26.

²⁹⁴ M. Czerwiński, *O sposobach wyrażania...*, s. 29.

²⁹⁵ J. Zanoziński, *Malarstwo portretowe...*, s. 36.

²⁹⁶ E. Grabska, R. Zimand, *Rozmowa...*, s. 35 nn.

²⁹⁷ I. Celnikier, *Postimpresjonizm i ideowa...*, s. 3.

²⁹⁸ B. Czeszko, *Wypowiedź nie wypowiedziana...*, s. 1.

²⁹⁹ *Głosy z narady w sprawie krytyki*, Adam Ważyk. „MdSiD” 1953, nr 2, s. 335.

Słownictwo kulinarne stanowi zresztą wariant frazeologii substancji i materii, do której nie zawsze przypisane były negatywne konotacje. Dla Czeszki *poleć mięsa* albo wręcz *mięcho* jest synonimem realistycznego konkretności niektórych prac w 1954 roku, dosadnej, głębokiej fascynacji realnością, podobnie jak zestawienia rzeczy w *Martwych naturach* Celnikiera, w odróżnieniu od Renoirowskich aktów o *konsystencji pierzyny*, *tekturowych* obrazów Krajewskich, prac Eibischa z *barwnego pierza*, jak określał, nie pierwszy raz zresztą, bo Bogucki nazywał je podobnie, a Porębski tkaniną z barwnej *przędzy*.

Humor i lekceważenie

Odwrotny do podniosłej hiperbolizacji zabieg stosowano dla deprecjacji zjawisk uznanych za negatywne, niekiedy łącznie – tak jak Zimand – przez użycie **zdrobniałej formy** wyrazów odnoszących się do zmysłowej percepcji, gdy na pytanie o istnienie szkoły socpockiej stwierdzał: *Jest tam, gdzie się zaczynają wszystkie smaczki, formalistyczna niewola, abumani-styczne ubóstwo*³⁰⁰. Grabska w tej samej rozmowie, chcąc wykazać blahość i estetyzację w martwych naturach, mówiła o zestawionych w nich *przedmiotkach*, *garnuszkach*. Stosowanie zdrobnień było częstą, charakterystyczną np. dla wypowiedzi krytycznych Sokorskiego, metodą degradacji potępianych tendencji, zjawisk lub cech szczegółowych. Kompromitacji i majoryzacji służyło np. zestawianie zdrobnień określających pejoratywy i epitetów typu bankructwo, wsteczniactwo, reakcyjność, martwota, faszyzm, schylek, upadek, strzępy, ciasnota, rozkład, gnienie, ale także z przymiotnikami oznaczającymi wielkość, potęgę, wzniosłość, nadzwyczajność idei socjalizmu i jego artystycznego ucieleśnienia oraz świetność realistycznej tradycji. *Skompromitowane teoryjki pseudoestetyczne dwudziestolecia* lub *naturalistyczne szkółki minionego dwudziestolecia, reakcyjne i faszystowskie szkółki ostatniego półwiecza* były w opozycji zarówno do *nowej, przyszłej współczesnej plastyki*, jak i *wielkich tradycji postępowych epok*, tzn. Odrodzenia, Oświecenia i realizmu krytycznego³⁰¹. We wspomnianym tekście, podpisanym przez Jana Kowalskiego, autor ironizuje na temat preferencji tematycznych i warsztatu nieadekwatnego do politycznych treści; w infantylizacji wypowiedzi wyraża się ocena postawy artystów: *Z chwilą, gdy zamiast domków i jezior z Chmielna pojawiają się ludzie w kombinezonach, czuje się brak bezpośredniego przeżycia twórcy. Zamiast poezji zaczyna się szkolne wypracowanie. Zamiast koloru – pojawia się zamazane błotko*³⁰²; u Czeszki to samo zapewne znaczyły *półbrudki*. Urszula Pomorska, prezentując twórczość Käthe Kollwitz, dla podkreślenia jej postępowej wyrazistości przywoływała sytuację w sztuce niemieckiej końca XIX wieku, kiedy *Artyści wyjałowieni twórczo bezideowymi gierkami, odmienianymi w nieskończoność pod gust burżuazyjnych „smaczków”, zaczęli szukać pożywki w bogactwie natury i życia*³⁰³. Witz wśród trudności i przeszkód pełnego rozwoju nowej, socjalistycznej karykatury polskiej wymieniał obok deklaratywności i schematyzowania treści korzystanie ze *spособików formalnych*³⁰⁴. Pogardliwe znaczenie miał termin *formułka*, oznaczający odstępstwo od kanonicznych – choć, jak wiadomo, niestabilnych – interpretacji zasad socrealizmu; jako jeden z licznych przykładów można podać zastosowanie go w cytowanym już parokrotnie tekście, potępiającym formalistyczną krytykę uprawianą na łamach „Po prostu”.

³⁰⁰ E. Grabska, R. Zimand, *Rozmowa...*, s. 43.

³⁰¹ Por. m.in.: W. Sokorski, *Próba oceny...* „PA” 1953, nr 1, s. 10.

³⁰² J. Kowalski, *Zdrowe i niezdrowe malarstwo*. „Dziś i Jutro” 1954, nr 29, s. 8.

³⁰³ U. Pomorska, *Wystawa dzieł Käthe Kollwitz w warszawskiej „Zachęcie”*. „PA” 1951, nr 4, s. 4.

³⁰⁴ I. Witz, *Z problemów karykatury...*, s. 31.

Ironia lub **żart** w wypowiedziach krytycznych nacechowane są swoistą dwuznacznością, jak w całej literaturze socrealistycznej humor stanowi *prawdziwy problem*, wynikający z poważnego i zobowiązującego imperatywu walki o socjalizm, a jednocześnie z dużych możliwości propagandowych, poświadczonych np. wagą, jaką przywiązywano do satyry politycznej³⁰⁵. Z założenia humor i żart winny mieć funkcję inną – w odróżnieniu od taniego, przedwojennego *humorku*³⁰⁶ – niż tylko ornamentalna lub poświadczenie elokwencji i błyskotliwości autora, gdyż wówczas byłyby przejawem zwalczanego, czczego czy jalonego formalizmu. Dowodzić miały, jak się zdaje, poczucia szczególnej odpowiedzialności i zaangażowania krytyka, czego wymagał od twórców. Diagnostyczno-terapeutyczne funkcje kpiny podkreśla np. tytuł wzmiankowanego tekstu o *zdronym i niezdronym malarstwie* na czwartej OWP, przy czym typowość nazwiska i imienia autora, być może fikcyjnych, podkreślać miała reprezentatywność oceny, wypowiadanej niby w imieniu rzeszy odbiorców. Inna, częściej stosowana metoda uniwersalizacji drwiącego sądu, to stosowanie omówionej formy „my” inkluzywnego, 1. osoby liczby mnogiej w opisie percepcji prac. Czeszko, kwestionując dotychczasowe sposoby i recepty na malarstwo, domagał się równouprawnienia dla realistycznego studium na wystawach i ironizował na temat znamiennej alternatywy: *Bez tego nadal będziemy obijać się pomiędzy przedmiotami namalowanymi przez Eibischa, które są całkowicie wraz z ubraniem i butami uczynione z bardzo barwnego pierza, a przedmiotami namalowanymi przez Krajewskich, które są uczynione z przybrudzonej tektury*³⁰⁷. Pojawienie się elementów ironii może również stanowić o przełamywaniu normatywnego charakteru wypowiedzi krytycznych, bo – jak twierdzi Michał Głowiński – ironia znajduje się na obrzeżach oficjalnego, *kancelaryjnego* języka³⁰⁸, czego dowodziłaby chronologia większości tekstów. Wychowawczego środka w postaci kpiny i ironii używali np. krytycy-literaci, może bardziej ośmieleni w wypowiedziach z nie swojej dziedziny, ale wcześniej niekiedy także krytycy sztuki, m.in. A. Wojciechowski kpiący z – jak to nazywał – rozdźwięku między funkcją a formą w wystroju i wyposażeniu niektórych wnętrz na Rynku Starego Miasta w Warszawie³⁰⁹.

Porębski w cytowanym fragmencie-rekonstrukcji tworzenia obrazu „kolektywu” so-pockiego oraz Bogucki w trosce o wyprowadzenie tych artystów, a zwłaszcza uznanego za przywódcę grupy Studnickiego, z krętej ścieżki formalizmu, stosowali swoistą grę z użyciem zawodowej gwary adresata. Pierwszy radził artyście *przemęczenie* portretu Gogola, drugi przekonywał, że pot twórczej męki nada trwałość i indywidualizm zapożyczoną z Maneta kolorystyce i formie³¹⁰. Ironia miała więc funkcję pedagogiczną, była częścią dydaktyki, powinna była wzbudzić **wstyd**, który wiąże się z **poczuciem winy** adepta-artysty i chęcią poprawy, pokonania ułomności. Sprzężenie śmiechu albo raczej wyśmiania przez krytykę oraz wstydu twórców jako środka do celu potwierdza parareligijny, soteriologiczny zamysł socrealizmu. Dodajmy, że inaczej niż np. w ustaleniach Leonida Karasjewa odnośnie do semiotyki śmiechu i wstydu³¹¹, wstyd w socrealizmie bywa tak samo jak śmiech

³⁰⁵ Por. hasło *Humor*, oprac. J. Kopciński, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego...*, s. 72 nn.

³⁰⁶ Por. T. Borowski, *Problem satyry politycznej*. „NK” 1951, nr 4; J. Szeląg, *Zagadnienia satyry*. „NK” 1951, nr 6.

³⁰⁷ B. Czeszko, *Wypowiedź nie wypowiedziana...*

³⁰⁸ M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński. Gdańsk 2002, s. 11.

³⁰⁹ A. Wojciechowski, *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*. „PA” 1953, nr 4, s. 13.

³¹⁰ M. Porębski, *Z rozważań nad III...*, s. 20; J. Bogucki, *Dwie błędne drogi...*, s. 6.

³¹¹ L. Karasjew, *Antyteza śmiechu*, [w:] *Humor europejski*, red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej „L’humour européen. Les formes du rire, du risible et de la derision dans le patrimoine multiculturel de l’Europe”. Lublin 1990; przedruk w: „Akcent” 1991, nr 2-3, s. 22 nn.

– poprzez krytykę – otwarty i publiczny, bowiem wyrazy konfuzji i winy zawarte są w aktach samokrytyki. Dodajmy, że śmiech socrealistyczny, wychowawczy i dopingujący, jest różny od burzycielskiej groteski, której istotą – jak pisze Michał Głowiński – jest antytotaryzm i nieoficjalność³¹².

Wynalazki i kurioza

Wybrane tu przykłady stanowią tylko znikome fragmenty wielkiej i zróżnicowanej, mimo uniformizacji języka, zapożyczonego w dużym stopniu z dyskursu politycznego, socrealistycznej opowieści o sztuce współczesnej i dawnej, a wyróżnione toposy, schematy językowe i słowa-klucze – jak odmieniana na wszelkie sposoby *prawda* – nie wyczerpują wszystkich związanych z nią zagadnień, choć jak sądzę, pozwalają przynajmniej częściowo zrekonstruować idiom ówczesnej krytyki. Składają się nań także omówione już poprzednio terminy-kryteria, obowiązujące również w innych sferach twórczej aktywności, jak *ludowość*, *narodowość*, *typowość* czy *partyjność*, której wariantem było wspomniane także *upartyjnienie* tak jak polityczności *upolitycznienie*, czy *realistyczna synteza*, *bojowość* i *ubojownienie* krytyki, sztuki itd. Zawartość semantyczna tych pojęć, jak wskazano, była problematyczna i mogła przywoływać różne sensy, zresztą u samego źródła, bowiem w krytyce radzieckiej, jak podkreślaliśmy kilkakrotnie, toczyły się spory na temat ich „śluszernej” interpretacji. Można więc powiedzieć, że dodatkowe uposażenie krytyki socrealistycznej stanowić mogły pojęcia niejako przeniesione techniką collage’u z języka politycznej nowomowy, a tradycyjne uległy redefinicji. Za formę pośrednią między neologizmem a nadaniem innych sensów ustalonym pojęciom można chyba uznać zaproponowane przez Boguckiego nazwy *sztuka obrazująca* i *kształtująca* w miejsce tradycyjnego podziału na twórczość czystą i użytkową³¹³, o czym jest mowa jeszcze w osobnej części pracy.

Specyficznym produktem lingwistycznym krytyki sztuki jest z pewnością, zwykle towarzyszący innym określeniom dla nadania lub wzmocnienia jakichś cech i wartości, termin *uplastycznienie*. Był on odpowiedzią Teisseyre’a na wspomniany wyżej, równie oryginalny brzmieniowo postulat J. Kotta o *upolitycznienie oka malarza* i tak samo nieokreślony co do znaczenia³¹⁴. Inny, na podobnej zasadzie zbudowany neologizm pojawił się w recenzji z wystawy zimowej w Radomiu, na której spora reprezentacja artystów z mniejszych ośrodków stanowiła dla autora przejaw *uterenowienia*, czyli warsztatowego spopularyzowania zagadnień realizmu socjalistycznego w plastyce³¹⁵. Fakt, że owemu *umarsztatowieniu* przeczy nieco końcowe stwierdzenie o formalizmie, naturalizmie i postimpresjonizmie w prezentowanym malarstwie, świadczy za to o *uterenowieniu* pewnych cech krytyki socrealistycznej. Z zasobu kuriozów tego języka wymienić warto jeszcze np. *łżeralizm*, którym także Kott nazwał zjawisko – jak dookreślił – *nylgimania się od tematu*, oszustwo, za jakie uważał sugerowanie kompozycji tematycznej tylko tytułem, co miało być symptomem głębszego problemu *ścierania się ideologii z warszatem*³¹⁶. Neologizm Kotta był pochodną

³¹² M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola...*, s. 156.

³¹³ J. Bogucki, *Sprawa realizmu...*, s. 43.

³¹⁴ Teisseyre przekonywał, że warunkiem *upolitycznienia* i *uplastycznienia* jest odkrywczy stosunek do natury, która pozostaje głównym źródłem inspiracji dla współczesnego realisty, zaś tradycja może odgrywać rolę wspomagającą. *Głosy w dyskusji*. Stanisław Teisseyre. „PA” 1952, nr 1, s. 69.

³¹⁵ J. Fliśnik, *Z wystawy w Radomiu*. „ŻL” 1953, nr 7, s. 10.

³¹⁶ *Głosy w dyskusji*. Jan Kott..., s. 65.

terminu *socrealizm*, którego unikano w oficjalnym słowniku, gdzie obowiązywała formuła *realizm socjalistyczny* w pełnym brzemieniu. O negatywnych konotacjach językowej zbitki mówił m.in. Putrament: *Bardziej zaciekle nazywają ten ostatni „socrealizmem”, wkładając w ten skrót dużo wżgardy i nienawiści*³¹⁷. Pojawiła się inna pochodna nie lubianego terminu, mianowicie stosowane zwłaszcza przez Boguckiego pojęcie *socestetyzmu* w dopuszczalnej skrótowej formie, ponieważ takowa nadawała mu programowany, pejoratywny wydźwięk³¹⁸. *Socestetyzm to jest realizm pozorny – definiował autor – oparty na kombinowaniu bezpośrednim form i środków plastycznych z ogólnymi postulatami ideowymi. Jest to realizm niepełny i fałszywy, dlatego że poprzestając na samych tylko postulatach, nie atakuje realnych przejawów życia, z których postulaty te wysnuto*³¹⁹. Inna zbitka językowa została użyta we wspomnianym już dialogu o wystawie „Młodzież walczy o pokój” w intencji, jak można się domyślić, wygospodarowania marginesu swobody wyboru środków artystycznych. Chodzi o enigmatyczne pojęcie *treśćcio-formy*, która wraz z *tematem* stanowić miała integralną jedność, w zastępstwie kanonicznej jedności treści i formy³²⁰. Jak wiadomo, był to jeden z pomysłów, za który autorów nazwano formalistami.

Być może dialektyczną walkę przeciwieństw, która jest motorem postępu, potwierdzać miały też kontrasty stylów językowych w obrębie jednej wypowiedzi, oscylującej nierzadko między wzniosłością i emfazą a potocznością i dosadnością, patosem oficjalnej oracji a popułością. Patosowi osiągniętemu m.in. przez mnożenie figur retorycznych i określeń, w tym odmienianego przez wszelkie formy przymiotnika *wielki*, kwiecistości opisów i analiz towarzyszą – użyte często w celu deprecjacji zjawisk uznanych za negatywne – zwroty i wyrazy właściwe stylowi niskiemu, kolokwialne, nawet rubaszne; dramatyzmu wypowiedziom przydają retoryczne pytania i apostrofy. Paradoksalnie, wbrew postulowanej metodzie naukowej w twórczości – a za takową, przypomnijmy, uważano krytykę – i wbrew zasadzie obiektywizmu i priorytetu treści nad formą oraz uczciwości wypowiedzi, wynikającej z przekonania autora do przedstawianego świata, język krytyki jest ekspresywny i impulsywny. Pozorny indywidualizm narracji podkreślają formy czasowników w 1. osobie liczby pojedynczej typu *wydaje mi się, sądzę, pytam, moim zdaniem*, a zwłaszcza: *podkreślam* oraz nierzadko trybem warunkowym; sprzęga się on z głoszonymi *ex cathedra* ogólnikowymi, propagandowymi sloganami o ciężarze gatunkowym prawd wiary, zarazem stanowiącymi świadectwa lojalności. Sztuczność socmowy, łączącej polityczną orację z publicystyką i niekiedy profuzją rozbudowanych opisów i interpretacji, w których szczegół drugoplanowy staje się podstawą uniwersalistycznych wniosków, kwestionuje zarówno kryterium szczerości, jak i rzetelności, kojarzy za to z piętnowanym formalizmem, schematyzmem etc.

Pominąwszy cytowane już wielokrotnie wypowiedzi funkcjonariuszy w roli krytyków, przytoczmy kilka jeszcze przykładów z dyskursu specjalistów. W zjazdowym referacie Starzyńskiego można przeczytać np.: *Socjalistycznej postawy twórczej nie zdobywamy samą tylko słowną deklaracją i podniesieniem politycznego hasła na czerwonym transparencie*, a następnie, że należy bezwzględnie zwalczać objawy *łatwizny, łepego wyrobnictwa*³²¹. Porębski, analizując obrazy historyczne na drugiej OWP, np. Sokołowskiego, pisał m.in. łącząc cytowane już partyjne dogmaty z poetyckimi figurami: *A jeżeli w dumnym osamotnieniu barnasia o chrystusowej łagodno-*

³¹⁷ J. Putrament, *O istotny przełom w sztuce*, „PK” 1954, nr 20, s. 2.

³¹⁸ J. Bogucki, *O złej doli malarstwa sztalugowego*, „PK” 1953, nr 35; tenże, *Rozmyślania sopockie*, ibidem, nr 41.

³¹⁹ Tenże, *Na drodze do twórczej konwencji*, „PK” 1954, nr 15, s. 8.

³²⁰ L.E. Stefański, H. Krzysztofiak, *Rozmowa o realizmie w plastyce na wystawie „Młodzież walczy o pokój”*, „Prostu” 1950, nr 34, s. 2.

³²¹ J. Starzyński, *Nowe treści...*, s. 11, 15.

ści Kostki artysta chciał pokazać tragiczny fatalizm przedwczesnego porywu, to intencję taką trudno uznać za słuszną. Tragicznego konfliktu nie wolno przenosić z obiektywnych warunków na jakies subiektywne dyspozycje³²². Patetyczną interpretację kompozycji *kołektynu* sopockiego krytyk inkrustuje uwagami o błędach detalicznych, jak ta: *w grupie drugoplanowej bosy chłopak z rękoma w kieszeniach ma jakieś przedziwne komplikacje z nogami*³²³, pyta też retorycznie: *Czy naprawdę z tematyką wojenną iść muszą zawsze w parze brunatne sosy i tępe siności?*³²⁴. Podobnie Zanoziński w przytaczanym już dydaktyczno-korekcyjnym studium o malarstwie portretowym łączy drobiazgowość potocznej percepcji z autorytarnością nie zawsze konsekwentnych sądów ogólnych, jak o obrazie Łada-Studnickiej: *Z zielonego, pięknie „znalezionego” w odcieniu tła wytłania się postać siedzącego Chopina ubranego we frak, który dał malarce okazję do zaprezentowania całej gamy wyszukanych [sic!] brązów i szarości. Na szyi kompozytora pyszni się wspaniała w tonie, czarna krawatka. Dalej autor wylicza niedoskonałości portretu: I tak razi nas wadliwie narysowana, nieco sztywna, jak gdyby drewniana ręka oparta o poręcz fotela. Takiej ręki nie mógł mieć pianista. Nie możemy również zgodzić się na wyraz twarzy Chopina. Wreszcie konkluduje: portret ten jest odważną próbą sięgnięcia w głąb duszy wielkiego człowieka i pokazania przy pomocy własnych, prostych [sic!] a mocno działających środków malarskich*³²⁵. Analogicznie jest w cytowanych wypowiedziach m.in. Kotta, Zakrzewskiego, Teisseyre’a, gdzie patetyczne, dogmatyczno-propagandowe sentencje oraz aforyzmy rodem z dydaktycznych moralitetów³²⁶ sąsiadują z kolokwializmami typu *łgarstwo, knot, akademicka pila*. Putrament, postulując przełom w sztuce, wśród skutków administrowania plastyką wskazywał m.in. *zjawisko kliki, które znakomicie może zastąpić w związku ku twórczym ciężką łapę urzędnika na trzech etapach: tworzenia, prezentacji, urabiania opinii*³²⁷. W „Wypowiedzi” Czeszki wyrażenia potoczne, jak: *walić z armat, kupa oślizłych ryb, zamówienie filistra na kiec, łatwiźna, płytka, wazelinarska afirmacja, pacykarze, obmacywać portki mistrza*, cytowane już *miecho* czy zawołanie śródtytułu: *Rany boskie, chłopaki*, kontrastujące z profesjonalizmem analizy formalnej i liryzmem opisu doznań estetycznych, wyjaskrawiają osobisty i jakoby subiektywny charakter wystąpienia, akcentowany zwrotami typu *podoba mi się, nie lubię, te obrazy zatrzymały mnie i chciałbym je długo oglądać*³²⁸. Zarazem jednak zawiera ona, jak każda z wypowiedzi quasi-kolokwialnych i quasi-subiektywnych, większość standardowych ideowych hasel o walce, nauce i drodze, a oceny dokonane według obowiązujących kryteriów są zadziwiająco zbieżne z oficjalnym werdyktem jury czwartej OWP³²⁹. T. Bo-

³²² M. Porębski, *Kompozycja historyczna...*, s. 17, 18.

³²³ Ibidem, s. 22.

³²⁴ Ibidem, s. 24.

³²⁵ J. Zanoziński, *Malarstwo portretowe...*, s. 43.

³²⁶ Warto zacytować jeszcze np. Teisseyre’a: *Wyrывая хвасты формализму и натурализму, не нисzczимy jednak w zarodku tych nowych kielków [...] z których nie wiadomo, czy nie wyrosną piękne, pożyteczne rośliny. [...] Obojętność jest nieludzka. Obojętność jest niemożliwa, bo nie ma człowieka, który by nie czuł i nie myślał*. S. Teisseyre, *Aktualne zagadnienia...*, s. 16.

³²⁷ J. Putrament, *O istotny przełom...*, s. 2.

³²⁸ B. Czeszko, *Wypowiedź nie wypowiedziana...*, s. 1. O Martwych naturach Celnikiera pisze np.: *Kosz wiklinowy jest chropawy, złota łuska cebuli jest lśniaca i jedwabista. Marsz światła po powierzchni przedmiotów budzi do życia ich kolor i kształt [...]. Jednocześnie jednak malarz [...] podporządkowuje sobie nawzajem różnaitość faktur i kształtów, organizuje je w harmonijną jedność. Ni to srebrny, ni szary, popielaty ton jednocy obraz, piękną spokojną etidę grają trzy czerwienie*.

³²⁹ Niektóre dla zilustrowania toposu wojny były już wyżej cytowane; z sytuacji szkolnych warto przytoczyć np. taką, w której po pochwałach obrazu *Nasza Ziemia*, typu: *namalował go Strumitłto solidnie [sic!] z dużą wiedzą o rzemiośle*, Czeszko pisze o autorze: *W ciągu ostatniego okresu jestem zaniepokojony poważnym zastojem i jakby samouspokojeniem Strumitłty*. O rzeźbie Horno-Popławskiego: *Mam trochę zastrzeżeń do rzeźbienia nóg „żniwarki”* – ibidem, s. 8.

rowski, upoważniony niejako przedmiotem krytyki, opowiada ostrym, zaangażowanym językiem walki o historię karykatury politycznej; tę, która według jego klasyfikacji znajduje się na pozycji wstecznej, nazywa szczególnie dosadnie, jak np. uprawianą na łamach międzywojennej „Muchy”: *Ale to nie był główny prąd naszej karykatury, raczej jej rymszłok*³³⁰ albo: *Najperfidniejszym chwytem karykatury sanacyjnej było hołdowanie teorii dwu wrogów*³³¹. Do kilku wybranych przykładów paradoksów i wynalazków językowych tego czasu, niekiedy stanowiących przypadki dowcipu niezamierzonego, dodajmy jeszcze dotyczące projektu reformy szkolnictwa artystycznego zalecenie anonimowego autora odnośnie do studiów postaci, iżby odbywały się one na modelu ubranym, bo *żyjemy w epoce człowieka ubranego [sic!]*³³².

Dialektyka stosowana/praktyczna

Przekonanie o dynamice historii, postępie wylaniającym się z dialektycznych zmagają, obejmujących każdy wycinek rzeczywistości, a więc i obszar sztuki, potwierdzać miał charakter opisu w niektórych, być może wzorcowych tekstach krytycznych, zwłaszcza w późniejszej fazie socrealizmu, choć i wcześniej rzekome nasilanie się tendencji realistycznych obrazowano jako proces, walkę *starego* idealizmu z *nowym* realizmem, co wiąże się ze scharakteryzowaną topiką militarną. Wracając do cytowanego już tekstu Witza o szkolnictwie artystycznym przy okazji festiwalu w Poznaniu, można tytułem *pars pro toto* wskazać taką charakterystykę sytuacji na uczelniach przed 1950 rokiem; zgodnie z prawami dialektyki Witz pisze: *Tak samo istnieje w nim [szkolnictwie] ostro zarysowane zagadnienie kosmopolityzmu i tak samo wyrażają się w nim, może w sposób bardziej naiwny, bardziej nieskrystalizowany, tendencje do rewizji dotychczasowych pojęć i kryteriów; tak samo narasta w nim świadoma reakcja przeciwko tym kryteriom i pojęciom, dążenie do nowej, realistycznej metody w sztuce, do metody realizmu socjalistycznego*³³³. W innego rodzaju wypowiedziach procesualność wynika z odmiennych typów narracji, niejako za przyczyną innego źródła, innej siły sprawczej. Celem wspólnym było przekonanie odbiorców, w tym artystów, iż procesem jest nie tylko twórczość, o czym mówią scharakteryzowane toposy, ale i jej efekt, powołany w toku walki, drogi i edukacji świat przedstawiony przez artystę. Język – zgodnie z założonymi dydaktycznymi funkcjami krytyki – daje wzorzec dialektyki stosowanej, zarówno w twórczości, jak i percepcji. Józef Dutkiewicz, opisując znaczenie dzieła Wita Stwosza, rozwinął przed czytelnikiem narrację ukazującą proces tworzenia: *Potężne pnie drzewa lipowego zamieniają się pod uderzeniem dłuta rzeźbiarza w podatne tworzywo, które swobodnie modeluje i nagina do najtrudniejszych zadań. Stare, nabrzmiałe żyłami, kościste i nerwowe twarze, ręce i nogi mężczyźni lepią się precyzyjnie jak w glinie [...]. Włosy w zawiłych, skomplikowanych splątach kosmyków wiercone świdrami i dłubane byskowymi dłutami nabierają ażurowej lekkości, jakby ciążone z drutu. Na ciałach ludzi układają się szaty [...]. Artysta pokrywa rzeźbę barwną polichromią*³³⁴. Prezentując sylwetkę artystyczną Mariana Wnuka, J. Jarnuszkiewiczowa opisywała dochodzenie do realizmu, próbowała nawet w dynamice dialektyki uchwycić moment przełomowy, jakim miał być przed wojną kontakt z lwowskim środowiskiem: *Proces twórczy dojrzewa w proces poznawczy. Zamknięte wewnątrz pracowni staje*

³³⁰ T. Borowski, *O postępowych i wstecznych...*, s. 47.

³³¹ Ibidem, s. 51.

³³² K.M.K.Z., *Szkolnictwo plastyczne. Uwagi krytyczne na marginesie Festiwalu Wyższych Szkół Artystycznych w Poznaniu*, „PA” 1950, nr 1-2, s. 42.

³³³ I. Witz, *Gdzie leży konflikt...*

³³⁴ J.E. Dutkiewicz, *Wit Stwosż*, „PA” 1950, nr 5-6, s. 12.

się za ciasne dla jego sztuki [...] dzisiejszy realizm Wnuka nie zrodził się nagle, tylko narastał i dojrzewał od lat w ogólnej postawie, przekonaniu i wewnętrznej postawie artysty³³⁵.

Porębski zrekonstruował akcję powstawania *Kamieniarzy* Kobzdeja, w której podmiotem jest twórca, niejako dysponujący realnymi postaciami i przedmiotami, swoim rzeczywistym działaniem powodujący kolejne działanie, już w wyobrażonym przez siebie świecie; artysta nie tyle maluje pracujących kamieniarzy i ich narzędzia, ile *organizuje obraz*. *Układa blok kamienia, z którego zaczynają się wylaniać zarysy kolumnowej głowicy. Na drewnianej skrzynce rozkłada przygotowane do użycia narzędzia. Na drugiej skrzynce sadza kamieniarza, który ze skupieniem uderza w dłuto. Treść obrazu zaczyna się wiązać*³³⁶. Zarazem krytyk daje do zrozumienia, że twórca zawiódł oczekiwanie, nie dopełnił dzieła, nie doprowadził dialektyki pracy, okazał – jak wielu – *beźradność wobec historii*. Inaczej zatem niż widoki malowane przez artystów sopockich według ironicznie przez Porębskiego kwestionowanej, cytowanej wyżej recepty (*pójść na wybrzeże – wybrać motyw – malować*), obraz Kobzdeja *staje się*, jak teatralna scena, z realnych elementów, a nie ich obrazowej iluzji. Istotne wydaje się również, iż narracyjna taktyka jest zarazem narzędziem aksjologii, sposobem dystynkcji przez przyporządkowanie jej wariantu odpowiednio, ideowo sklasyfikowanym strategiom twórczym. Paradoksem, swoistym produktem ubocznym i dowodem sprzeczności takiego projektu krytyki socrealistycznej zdaje się fakt, że w efekcie konstrukcji dialektycznej sytuacji językowej jej podmiot – artysta – jawi się jako romantyczny demiurg, kreator zaautonomizowanego świata. Później – co znamienne – analogicznie, choć z inaczej umiejscowionym podmiotem, autor opisał powstanie jednego z pejzaży Studnickiego: *Artysta po prostu stwierdza: jest taki plac, taka droga. [...] To wszystko widzimy najpierw – zanim przemknie do nas świadomość wirtuozerii, z jaką w obrazie zostały umieszczone kształt, światło i barwa krajobrazu. Uważne, powściągliwe, ścisłe jak u badacza spojrzenie wybiera, waży, potwierdza treść przedmiotową zjawiska, znajdując dla niej pełny ekwiwalent w syntetycznej, a przecież zindywidualizowanej do końca plamie koloru*³³⁷.

Inny przykład ukazuje fragment procesu powstawania kompozycji rysunkowej, w którym podmiotem tworzącym jest ręka artysty zaopatrzona w narzędzie lub wykonywana nim linia: *Kreska staje się zdumiewająco oszczędna. Nie opisując formy, nie idąc za nią do końca, dotyka przedmiotu jakby przełotem – po łuku i prostej – i niknie, zostawiając zaledwie ślad kierunku, który jednym rzutem ustala ruch i znaczenie przywołanego kształtu*. Dalej krytyk-narrator nie tylko obserwuje stawanie się formy, ale przewiduje ją, wyprzedza: *W wybranych partiach dodatkowe naciśnięcia pióra wgłębiają się w lotny zarys. Nieznaczne pogrubienie konturu wydobydzie dłoń zamykającą się w geście komunistycznego pozdrowienia. Akcenty bardziej zdecydowane opowiedzą o tym, co najważniejsze – o wyrazie oczu i twarzy, które oglądały sprawiedliwe zwycięstwo swojego kraju. Teraz liczy się już każde drgnienie ręki. Rysunek nabiera wagi i materialności rzeźby*³³⁸. Skądinąd trudno nie doceniać właściwych całej twórczości tego krytyka walorów literackich i inwencji, np. w rekonstrukcji analogicznie błyskotliwej metody *pars pro toto* u rysownika: *Kulisiewicz nie mówi słowami o broni zwycięskiej, wie za to, jak wygląda dłoń tkliwie przytrzymująca ramię karabinu [...]. Nie mówi ludowi chińskiemu – rośniesz w potęgę, umie za to czytać w jego oczach, gestach, w rytmie jego kroków mocną i czułą miłość życia i wolności*³³⁹.

W opowieści o powstaniu *Kazania Skargi* Jana Matejki, któremu także zostało przypisane dialektyczne myślenie o historii, narracyjna dynamika nie ogranicza się do opisu zma-

³³⁵ J. Jarnuszkiewiczowa, *Marian Wnuk...*, s. 58-59.

³³⁶ M. Porębski, *Z rozważań nad III...*, s. 28.

³³⁷ Tenże, *Rosnące borygonty...*, s. 53.

³³⁸ Tenże, *Nowe rysunki Tadeusza Kulisiewicza*, „PA” 1954, nr 2, s. 10.

³³⁹ Ibidem, s. 7.

gań mistrza z materiał treści i tworzywa, ale znowu obejmuje świat przedstawiony, nie tylko sferę widzialną, ale i świadomościową. *Postacie – pisze Porębski o bohaterach obrazu – którym Matejko każe słuchać gniewnych słów Skargi, są prawdziwe [...]. To nic, że jeden drżenie, drugi się modli, trzeci żyje, czwarty niepokoi. Oni wiedzą i my wiemy, że nie mogą być inni [...]. Wolski ścisła nerwowo kryzę kapelusza, jakby chciał się wymknąć – nie ma obawy, zostanie. Janusz Radziwiłł opuszcza głowę – to tylko moment, podniesie ją znowu*³⁴⁰.

W studium Michała Walickiego o Vermeerze brak wyraźnych odwołań do obowiązującej wciąż ideologii mógł rekompensować opis dynamiki elementów i wirtualizacja rzeczywistości obrazu: *Szlachetny to, bardzo osobisty gatunek realizmu [...]. Przykuma wzrok widzą do wspaniale zmiętych perskich dywanów, fałd uniesionej kotary, do powiększonych w swej skali mebli – dydlów, stołów, szpinetów, by następnie prowadzić go dalej w obszerną pustkę pokojów, uczynić go świadkiem rozgrywających się w milczeniu scen*³⁴¹.

Nie zawsze zresztą dynamika elementów jest oceniona jako słuszna egzemplifikacja historycznego procesu, bo gdy przedmioty dominują nad ludzką postacią, obraz zostaje uznany za nieprawdziwy. Scena Stanisława Dawskiego, pokazana na pierwszej OWP, mimo pożądanego, deklaratywnego tematu zbioru ziemiopłodów, nie była dobrze przyjęta przez krytyka. Starzyński tak odbierał dzieło: *Masa skłębionych, ekspresyjnie przerysowanych buraków wydźiera się w tym obrazie na plan pierwszy, staje się jakimś potężnym żywiołem, który po prostu przetrasta i przygniata ludzi w głębi, mających przecież panować nad tym procesem. Przedmioty wyrrywają się z obrazu, człowiek został niejako podporządkowany żywiołowemu wybuchowi dramatu wyzwolonych, samodzielnie bytujących przedmiotów*³⁴². Bywało i przeciwnie; w późniejszym plótnie Krajewskiego *Ziemia chłopom* świat wyobrażony jest nagannie nieruchomy i płaski, tym bardziej że opisuje go ruchliwa, niespokojna narracja, inkrustowana niecierpliwie stawianymi przez krytyka pytaniami: *Gdzie się zwraca kobieta z podniesioną ręką po lewej? Przed kim składa ręce stary chłop w głębi? Na co czeka młody człowiek kłęczący z palikiem? Co będzie robił? Wbijal palik? Trzymałby inaczej siekiere[...] Rzecz jest statyczna, a tym samym nieprawdziwa* [podkr. E.K.] [...]. *Nie wniknęło w nią życie, nie zdynamizowała namietność, nie dało jej ciepła całościowe spojrzenie na ziemię, niebo, ludzi wsi polskiej*³⁴³.

W alternatywnym typie narracji eksplikacja dialektycznych praw dokonuje się przez upodmiotowienie tworzywa, *in statu nascendi*, dynamicznego, przetwarzającego się w realistyczny obraz za przyczyną nadrzędnych praw, a drugoplanowy w opisie artysta jest bardziej medium niż twórcą: *Widzimy – pisze Bogucki w tekście o czwartej OWP – jak płynna, migotliwa, rozpylona substancja powierzchniowych wrażeń oka pod ciśnieniem nowej treści życia, nowych obserwacji i nowych zadań stawianych sobie przez artystę – usiłuje się scalić, okrzepnąć, związać z emocjonalną wymową przedmiotów, jak często przy tym substancja ta ulega zamęceniu, zagniata się, sztywnieje, brudzi, traci swój pogodny blask i barwność, nie zyskując w zamian innych cenniejszych wartości*³⁴⁴. Według podobnej zasady Porębski wykazywał procesy zachodzące w twórczości graficznej, wkraczającej w przestrzeń oficjalnej sztuki, z której młoda odrośl tworzy *wspólny front*, jest jej awangardą. Ale – stwierdza dalej badacz – siłą sprawczą, czynnym podmiotem jest wewnętrzny imperatyw procesu historycznego: *To w niej dojrzeła ta niepoohamowana, twórcza potrzeba wypowiedzi, która mnoży obrazy, spiętrza cykle, nie lęka się wielomównego żywiołu literatury,*

³⁴⁰ Tenże, *Kazanie Skargi*. „PA” 1953, nr 6, s. 66.

³⁴¹ M. Walicki, *W poszukiwaniu Vermeera*. „PA” 1954, nr 3, s. 44.

³⁴² J. Starzyński, *Plastyka w walce...*, s. 9.

³⁴³ M. Porębski, *Z rozważań nad III...*, s. 27-28.

³⁴⁴ J. Bogucki, *Rozwaga i niecierpliwść...*, s. 6.

nie dba o natychmiastową przydatność tego, co tworzy. Nie dba o przydatność³⁴⁵. Mniej w tym miejscu istotny jest kolejny przewidywalny już ruch autora, czyli wyrazy obawy, aby doraźnie konieczna postawa nie stała się normą. Jest to kolejny wariant narracyjnej strategii utożsamiającej sprawczość, przyczynę działania dialektycznego w artystycznym wytworze, dla której u Porębskiego wczesną egzemplifikację – humorystyczną mimowolnie, jak należy sądzić – mogą stanowić pytania dotyczące rzemiosła artystycznego, zadawane przez krytyka przy okazji wystawy „pokoju” 1950 roku, zarazem kwalifikujące się jako przykład socrealistycznych *bon motów*: *Czy tkanina, czy dekoracyjne lub użytkowe naczynie nie powinno również walczyć o pokój – nie tylko swoją funkcją [...] – ale również wprost: emblematem, hasłem, przedstawieniem figuralnym*³⁴⁶.

Inny przykład pochodzi ze studium-monografii o Wyczółkowskim, napisanej z zamiarem modyfikacji ahistorycznego, selektywnego stosunku do tradycji. Spore fragmenty dotyczące szczególnie cenionej przez Marię Twarowską twórczości graficznej cechuje dynamiczna narracja, rekonstruuująca proces formowania, w którym podmiotem i siłą sprawczą są środki plastyczne: animowana linia, walor, plama. Oto fragment charakterystyki rysunkowych studiów do *Rybaka*: *Charakterystyczne są dla tych szkiców linie, poszukujące właściwego konturu, mnożące się jedne obok drugich, jedne poprzez drugie, jak bywa na szkicach Matejki, i pospieszne zaznaczanie odzieży kobiet linią gietą, falistą, zwijającą się w ósemki*³⁴⁷. W tece ukraińskiej: *Linia [...] ściga kontury dachów, miękko dzierga słomiane strzechy, usztywnia się w obrysie dachówki, uważnie zarysowuje wieże strzelistej cerkiewki*³⁴⁸.

W dyskusji w 1954 roku Porębski zarzucał krytyce statyczność widzenia artystycznych zjawisk, szczególnie kreowanych przez młodych twórców. Zgadzał się z Boguckim co do priorytetu szczerości i uczciwości nad warsztatową biegłością: *No tak. Tylko że poza tym spokojnym twierdzeniem [Boguckiego] kryje się proces – jakże złożony i dramatyczny, a równocześnie krzepiący. Proces, który miał początek gdzieś w młodzieńczym buncie przeciwko tamtej atmosferze ze wspomnienia „byłego studenta ASP” [Bohdana Czeszki], a dziś znajduje rozwiązanie w wystąpieniu Izaaka Celnikiera*³⁴⁹.

Przywołajmy jeszcze fragment szkicu J. Jarnuszkiewiczowej o pomniku przyjaźni polsko-radzieckiej. Dialektyczny proces – wyrażony naturalnie frazeologią walki i drogi – rozgrywa się w tym opisie na kilku płaszczyznach. Najpierw conceptualnej, w fazie poszukiwania przez twórcę właściwej formy dla treści – jak twierdzi autorka – często banalnej i schematyzowanej, następnie doboru techniki, wreszcie ekspresji i percepcji nie tyle formy, ile poprzez formę sensu dzieła, w którym: *Rzeźba szczytowa w lapidarnym uogólnieniu formułuje ideę [...]. Płaskorzeźba tamburu naświetla ją bliżej [...]. Po linii możliwości narracyjnych precyzuje sens figury szczytowej [...]. Pozwala przeprowadzić stopniowe narastanie i formułowanie się treści*³⁵⁰. Jeszcze jeden obszar dynamicznego działania to relacja rzeźby z miejskim krajobrazem, do którego *notabene* jakoby opatrzonego piętnem przedwojennego, kapitalistycznego myślenia o użytkowości i dochodach (autorka nazywa to *tęnym schematem urbanistycznym i nudną, zimną architekturą*) rzeźba Wnuka wnieść miała symboliczny i materialny akcent humanizmu.

W recenzji rzeźby z drugiej OWP, opisując nagrodzony *Portret Jaracza* dłuta Jacka Pugeta, A. Jakimowicz utożsamiał materię rzeźby z przedstawioną, tj. żywą twarzą aktora, w której

³⁴⁵ M. Porębski, *Rosnące horyzonty...*, s. 49.

³⁴⁶ Tenże, *Młodzież szkół artystycznych walczy o pokój*. „PA” 1950, nr 11-12, s. 37-38.

³⁴⁷ M. Twarowska, *Leon Wyczółkowski*. „PA” 1952, nr 4, s. 40.

³⁴⁸ Ibidem.

³⁴⁹ M. Porębski, *W połowie dyskusji*. „PK” 1954, nr 41, s. 2.

³⁵⁰ J. Jarnuszkiewiczowa, *Pomnik Przyjaźni...*, s. 74.

ujawnia się konflikt woli i ciała. W koncepcji zmagania ducha z materią autor, zapewne mimowolnie, połączył materializm dialektyczny z koncepcją obrazowania w ikonach, w których życie duchowe świętego ujawnia się poprzez oczy: *dominującą cechą* – pisze krytyk o rzeźbie Pugeta – *jest dość niekształtna bryła twarzy, w której poszczególne części, jak nos, usta, uszy nie wyodrębniają się szczególnie, tonąc jakby w masie ciała, co w sumie sprawia wrażenie bezwładności, ociężałości. Akcentem skupiającym uwagę są oczy, osadzone w głębokich oczodołach, z boleśnie przymkniętymi powiekami. Wysoko podciągnięte brwi zdają się zmuszać opadające powieki do niezwierania się i tak każą jaraczonym [pis. oryg.] oczom – patrzeć. Podobnymi, drobnymi na pozór akcentami zarysował Puget w oczach Jaracza i w jego ustach czynnik świadomej woli wielkiego artysty, woli przeciwstawionej tu ociężałości, jaką sugeruje bryła głowy*³⁵¹.

Rok 1955 przyniósł pewne zmiany w języku uznawanej sztuki, nie można chyba jednak mówić o przełomie w języku krytyki; zwłaszcza refleksja wokół wystawy w Arsenale – adekwatnie do jej politycznego programu – posługuje się agresywną nowomową z dominacją frazeologii militarnej. Do tej kwestii powrócimy w zakończeniu całości rozważań.

³⁵¹ A. Jakimowicz, *Uwagi o kilku...*, s. 57.

Rozdział V

SOCKRYTYKA WOBEC TRADYCJI SZTUKI POLSKIEJ

Na „właściwą” tradycję realistyczną wskazywali m.in. publicyści z kręgu Kuźniczan, np. Adam Ważyk, dyskontując na łamach ich pisma wypowiedzi Lecha Emfazego Stefańskiego, edukującego czytelników „Po prostu” w dziedzinie historii sztuki. Ważyk jednoznacznie i bezceremonialnie rozprawiał się z antyanegdotycznym stanowiskiem LES-a¹, przypisywał mu magnacki, prozachodni snobizm, *opłakany, żałostydzający* – jak określał – *stosunek do kultury narodowej*, pomijanie cennego dorobku rodzimej sztuki, m.in. niesłuszne uwielbienie dla Wyspiańskiego, *ciekawego grafika* – jak go oceniał Ważyk – *ale nie malarza*², rzecką pogardę dla Matejki, Michałowskiego, A. Gierymskiego itd. Jak istotne było ustalenie odpowiedniej schedy historycznej, czyli potwierdzenie tożsamości socrealizmu oraz wzorców i źródeł inspiracji, świadczy np. znana ze stenogramów, burzliwa dyskusja na konferencji w Nieborowie w lutym 1949 roku³, zasygnalizowana w formie skrótowej refleksji Jerzego Nowosielskiego na łamach jeszcze przedsocrealistycznej edycji „Przeglądu Artystycznego”⁴. Uznanie metody realizmu socjalistycznego za obowiązującą także w krytyce zmieniło treść i sposób mówienia o tradycji z polemicznego na imperatywny i jedno- głośny, ograniczyło pole wyborów, sprowadzając je do schematycznego procesu w myśl obowiązujących kryteriów; symptomatycznie i symbolicznie można zatem potraktować połączenie „Kuźnicy” i „Odrodzenia” w „Nową Kulturę”. Uruchomiło też mechanizm hierarchicznej strategii: wydawania dyrektyw na szczeblu władzy, ich „transmisji” i interpretacji przez krytykę prawodawczą i realizacji „na odcinku” krytyki wykonawczej. Dodajmy, że o uwspółcześnianiu klasyki, zawłaszczaniu i „obróbce” tradycji mówił Bolesław

¹ Chodzi o cykl artykułów Lecha Emfazego Stefańskiego pt. *Malarstwo jest dla wszystkich*, publikowanych na łamach „Po prostu” w 1949 roku, np. *W walce o nowe środki wyrazu* (cz. 6), nr 13 mówi o impresjonizmie i kubizmie, rewolucjonizujących środki wyrazu; w nrze 16 o sztuce Kowarskiego jako *syntezie impresjonizmu z greckim posągami* (s. 5).

² A. Ważyk, *Nieporozumienia malarskie*. „Kuźnica” 1949, nr 25, s. 1. Autor rokował za to duże nadzieje na właściwą edukację artystyczną w „Po prostu”, m.in. w dziedzinie tradycji, przez Bronisława Wolnego (*Tylko prawdziwe malarstwo jest dla wszystkich*, „Po prostu” 1949, nr 20, 21).

³ Np. J. Starzyński podawał na przykładzie A. Brodowskiego i A. Gierymskiego dwa sposoby dochodzenia do realizmu, według A. Rafałowskiego Brodowski był formalistą, J. Bogucki twórczość Gierymskiego i Brodowskiego nazywał *małym realizmem*, Matejce przypisując największe zasługi dla rozwoju nowego, *wielkiego realizmu*; wg H. Krajewskiej Rodakowski i Michałowski *żyli w kręgu życia feudalnego*, a Gierymski tylko w niektórych obrazach wykazał zmysł realistyczny (*Trumnę chłopską* dyskutantka tytułuje *Trumienką*). *Nowocześni a socrealizm...*, t. II: *Nieborów 1949*, s. 6-10.

⁴ J. Nowosielski, *Ze zjazdu w Nieborowie. Na marginesie dyskusji*. „PA” 1949, nr 3, s. 1.

Bierut na otwarciu radiostacji we Wrocławiu⁵. Postawę krytyki socrealistycznej wobec tradycji zarówno polskiej, jak i obcej sztuki określiła zatem metoda materializmu dialektycznego i historycznego ze znanymi już komponentami: klasowości, prymatu treści nad formą, kierunkowości rozwoju i postępu w stronę realizmu, narodowej formy itd. Tradycja, przeszłość zostały włączone w wielki socrealistyczny dyskurs o dialektyce i nieuchronności historii, miały ją poświadczać, zatem **legitymizować współczesność**; w istocie miała ona stanowić dowód **władzy** nad przeszłością. Historia służyła więc wykazaniu nieustannego zmierzania sztuki do realizmu, naturalnie w ogniu dialektycznej walki; praca nad tradycją musiała przebiegać wielotorowo, tj. pozytywnie dowodzić przeszłością nieodzowności procesów, które wprowadzenie realizmu socjalistycznego skatalizowało, a przede wszystkim wykazać słusność koncepcji realizmu jako narodowej formy. Krytyka miała także eliminować ze zbiorowej pamięci zjawiska kwestionujące ów model kulturowy, wykazać względną homogeniczność polskiej sztuki, co oznaczało nierzadko **reinterpretację** i **manipulację** historią sztuki. Można by powiedzieć, że krytyka utożsamiona pod względem metodologii z historią sztuki miała w zakresie przedmiotu refleksji po prostu gestię poszerzoną o obszar twórczości najnowszej, a więc kompetencje większe niż w tradycyjnym rozumieniu obu dyscyplin. Paradoksalnie więc ów kierunkowy schemat rozwoju sztuki ma wiele wspólnego z krytykowaną szczególnie wśród wszystkich „burżuazyjnych”, Wölfflinowską koncepcją historii sztuki bez nazwisk, tyle że stylowa prawidłowość została zamieniona na klasowo umotywowaną, dialektyczną walkę realizmu z formalizmem, w której niechybne zwycięstwo należy do realizmu. Dawny, rzekomo formalistyczny idealizm nauka marksistowska zastąpiła nowym, realistycznym idealizmem. Poddając rewizji historię sztuki Heinricha Wölfflina, Aloisa Riegla, czy nawet Maxa Dvořáka, Juliusz Starzyński dowodził, że poznanie sztuki przeszłości musi wprawdzie uwzględniać i zamiar twórcy, i kontekst historyczny, ale w priorytetowym zadaniu krytyki socrealistycznej, a więc *w procesie wartościowania i interpretacji należy się kierować wyłącznie potrzebą i kryteriami własnego czasu* [podkr. E.K.]⁶.

Z wymienianych w poprzednich rozdziałach funkcji zasadniczych krytyki socrealistycznej w odniesieniu do tradycji znalazły zastosowanie przede wszystkim funkcje: **selekcyjna**, powiązana z wartościującą, oraz **heurystyczna**, tj. zadanie interpretacji zjawisk historycznych z perspektywy „nowej”, marksistowskiej metodologii. Sprawcze i doradcze zadania krytyki, zbędne wobec zaistniałych w przeszłości faktów artystycznych, przeniesione zostały na płaszczyznę **projektu tradycji**, tj. takiego modelu narodowej przeszłości, która będzie po pierwsze **legitymizować socrealizm**, po drugie stanowić rodzaj – by tak określić stosowną terminologią – arsenału tematów, form, sposobów ekspresji, nadających się **do adaptacji dla współczesnego twórcy**, potwierdzających tym samym prawdziwość owego uzasadnienia tradycją. Zauważmy zatem ścisłą współzależność obu zastosowań w obszarze pragmatyki historycznej, które krytyka musiała uwzględnić: **uprawomocnienie socrealizmu** realistyczną, narodową jakoby **tradycją** miało sens wówczas, gdy **poświadczała** ją z kolei **twórczość współczesna**. Określa to więc zarazem postawę krytyki wobec bieżącej produkcji artystycznej, bowiem wskazywanie właściwej tradycji składało się na jej projektujące, sprawcze zadania. Można więc mówić tu o **sprawczości zapośredniczonej**, tj. postulowaniu przyszłych zdarzeń artystycznych na podstawie polecanych bezpośrednio wzorców – z omówionych poprzednio strategii językowych tu używając naj-

⁵ B. Bierut, *O upowszechnieniu kultury*. Warszawa 1948, s. 14 nn.

⁶ J. Starzyński, *O naukowo-krytycznej interpretacji dzieła sztuki*. „MdSiD” 1950, nr 2, s. 13.

częściej toposu edukacyjnego lub *implicite*, przez kreację dawnego mistrza na pozytywnego bohatera.

Wielokrotnie natomiast korzystała ówczesna refleksja nad sztuką ze – wspomnianej w części o metakrytyce, stanowiącej zarazem atrakcyjny i skuteczny sposób samookreślenia – taktyki **zwielokrotnionej** i zarazem **tendencyjnej, allokrytycznej intertekstualności**, gdy odsyłając do własnej tradycji, dowartościowuje się lub deprecjonuje wybrane zjawisko historyczne na zasadzie **cytatu**, polemicznego zapośredniczenia w wyborach i interpretacji dokonanej przez krytykę wcześniejszą, także najczęściej w celu poddania jej samej negatywnej ocenie jako idealistycznej czy formalistycznej. Oceniano zatem komentatora według kryterium jego odbioru tradycji. Dawalo to możliwość większego manewru aksjologicznego, zarazem oceny nadawcy intertekstu i uznanej za słuszną, prawdziwą itp. reinterpretacji zjawiska stanowiącego jego przedmiot. Uwiarygodniało, unaukowiało też stanowisko samego krytyka i zabezpieczało przed zarzutem stronniczości, np. odwołanie się do opinii twórców czy krytyków rosyjskich lub radzieckich na potwierdzenie lub zaprzeczenie realistycznej wartości zjawiska historycznego. Na przykład w tekście publikowanym w jednym z numerów pierwszego rocznika „Przeglądu Artystycznego” w zmienionym, socrealistycznym wydaniu – można go więc uznać za przykład wzorcowego stanowiska wobec tradycji – Mieczysław Porębski dokonał swoistej fuzji wymienionych strategii, mianowicie oceny przeszłości przez krytykę poprzedzającą tę nową, jakoby naukową, marksistowską⁷. Ponieważ, jak autor twierdził, uprawiali ją głównie artyści z kręgu kapizmu, ich działalność została podwójnie zakwestionowana, bo nie tylko za własną twórczość, ale też za wybiórczą, według kryteriów formalnych i głównie wartości malarzkich, penetrację i prezentację dorobku polskiej sztuki. *Notabene* był to zarzut szczególnie ciężki, bo wiązał się z obarczeniem społeczną odpowiedzialnością za fałszowanie, deformację przeszłości z jej dydaktycznymi i politycznymi możliwościami oddziaływania na współczesność, a więc odpowiedzialnością za ideową dywersję.

Taktykę degradacji podwójnej za formalistyczne rozumienie twórczości, rzutujące na stosunek do tradycji, zastosował Aleksander Wallis we wspomnianym już tekście – wobec krytyki uprawianej przed 1950 rokiem na łamach „Przeglądu Artystycznego” przez kolorystów oraz odnośnie do takich krytyków, jak Dobrowolski, Blumówna, Woźniakowski. Zarzucał im fragmentaryzację, wybiórcze, pozbawione obiektywizmu traktowanie dorobku twórców XIX wieku; okazuje się przy tym, że repertuar tradycji kultywowanej przed i po cezurze zadekretowania „naukowej metody” w wielu miejscach się pokrywa, inne jednak są kryteria wyboru i efekty selekcji: *Pierwszym malarzem, którego wielkość uznawano* – pisał Wallis o dawnym „Przeglądzie” – *był Michałowski. Nie znaczy to, by o nim wiele pisano. Zaliczono go w poczet artystów „uznanych” i wspomniano przy wyliczaniu patronów współczesnego malarstwa polskiego. Do grupy wybranych antenatów należeli jeszcze Rodakowski, Kotsis, Maks i Aleksander Gierymscy, Bożnańska, Pankiewicz. W XIX stuleciu nie widziano nikogo więcej godnego*⁸. Autor przyznawał rację co do znaczenia wybranych artystów, ale akcentowanie tylko kolorystycznych wartości ich malarstwa prowadziło jego zdaniem do zubożenia, fałszu, oderwania od społecznego kontekstu i pomijania ich roli dla współczesnej, tj. realistycznej twórczości. Przyjęty przez socrealistyczną krytykę plan zabiegów na tradycji był więc analogiczny do negowanej przez nią taktyki poprzedniej (znowu w niektórych przypadkach tych samych autorów), różniły się natomiast kryteria i cele.

⁷ M. Porębski, *Formalizm w Polsce wobec tradycji narodowej*, „PA” 1950, nr 7-8-9.

⁸ A. Wallis, *Rola „Przeglądu Artystycznego” w latach 1946-1949*, „MdSiD” 1954, nr 2, s. 248-249.

Kryterium podstawowym w relacji do przeszłości był postęp, rozumiany jako kolejne fazy rozwoju sztuki w stronę realistycznego przedstawiania, a narzędzia selekcji i aksjologii obowiązywały te same, jak w refleksji nad sztuką współczesną. Formalizm, schematyzm to podstawowe antytezy realizmu, kosmopolityzm, antyteza narodowości (nie tylko formy); według bowiem omówionego już, głoszonego przez Juliusza Starzyńskiego programu, historia i krytyka sztuki mają zbieżne cele, tj. potwierdzanie klasowej istoty sztuki i zasady jej wektorowego, linearnego rozwoju⁹. Nieco później badacz jeszcze dobitniej przypominał o przyporządkowaniu nauki i krytyki ideologii socrealizmu: *Wynika stąd jasno, że wszelka praca naukowo-badawcza czy naukowo-krytyczna, mająca na celu wyjaśnianie istotnych przyczyn i wydobywanie na jaw istotnych sił, które w przeszłości były dźwignią powstawania wielkiej realistycznej sztuki, które były motorem rozwoju postępowych wartości humanistycznej kultury – że wszelka taka praca umacnia zarazem i przyspiesza proces dojrzewania nowej sztuki*¹⁰.

Przebudowie historii sztuki, oczyszczeniu – jak głosi stosowna rezolucja¹¹ – z formalistycznych przeżytków schyłkowej estetyki burżuazyjnej, z jakoby przestarzałych czy wręcz reakcyjnych metod i pojęć, a także nowej periodyzacji historii sztuki polskiej była poświęcona wspominana I Ogólnopolska Konferencja w Sprawie Badań nad Sztuką, zorganizowana w grudniu 1950 roku na zamku wawelskim. Wynikłe z niej ustalenia i publikacje zarówno *expressis verbis* dotyczyły krytyki, jak i stanowiły wykładnię strategii w praktyce krytycznej, m.in. zbiorowego opracowania na temat realistycznych tradycji we wszystkich dziedzinach sztuki¹². W ten sposób nauce, zaangażowanej teraz w konstrukcję nowej stratygrafii kulturowej i chronologii, zajmującej się m.in. przesuwaniem granic polskiego renesansu, programowo towarzyszyła krytyka, dzieląca z nią narzędzia „naukowej metody”, uprawiana zresztą najczęściej przez tych samych badaczy, co już mogło uchodzić za realizację owej, wynikającej z doktryny, tożsamości. Odnosi się zresztą wrażenie, że niektórzy autorzy zaangażowani w pracę zespołu badawczego¹³ realizowali ramowe kolektywne ustalenia w szczegółowych opracowaniach krytycznych lub naukowych, dla których za kryterium rozróżnienia można przyjąć miejsce publikacji. W „Biuletynie Historii Sztuki” publikowano naukowe opracowania, „Materiały do Studiów i Dyskusji” zawierały także teksty referatów wygłaszanych na bieżących sesjach i konferencjach, „Przegląd Artystyczny”, podległy również Państwowemu Instytutowi Sztuki, zamieszczał nierzadko ich skróty czy fragmenty opracowywanych przez badaczy monografii. Cel był też wspólny, czyli wykazanie immanentnej, niezależnej jakoby od obcych wpływów ewolucji polskiej sztuki, *organicznego rozwoju* – jak określano – opartego na narastających tendencjach realistycznych, *pod naporem postępowych sił własnego społeczeństwa i jego własnej bazy ekonomicznej*¹⁴. Starzyński

⁹ J. Starzyński, *O naukowo-krytycznej interpretacji...*, s. 28.

¹⁰ Tenże, *Zadania krytyki i nauki o sztuce*. „MdSiD” 1953, nr 2, s. 43.

¹¹ *Rezolucja*. „MdSiD” 1951, nr 5, s. VIII-IX.

¹² I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką poświęcono *Zeszyt specjalny* „MdSiD” 1950; por.: *Realizm w narodowych tradycjach polskiej urbanistyki, architektury, rzeźby, malarstwa i rękodzielnictwa artystycznego*. „MdSiD” 1950, z. specjalny, s. 3-83; H. Krajewska, *Warsztat twórcy współczesnego artysty w stosunku do realistycznej tradycji sztuki XIX w.* „PA” 1950, nr 1 [przedruk: „MdSiD” 1950, z. specjalny].

¹³ Współautorzy opracowania: P. Biegański, G. Chmarzyński, J. Deresiewicz, T. Dobrowolski, J. Dutkiewicz, A. Gieysztor, J. Güttler, S. Herbst, A. Jakimowicz, Z. Kaczmarczyk, Z. Kępiński, S. Lorentz, K. Majewski, K. Malinowski, T. Mańkowski, K. Michałowski, K. Piwocki, M. Porębski, Z. Rajewski, M. Szczaniecki, J. Starzyński, W. Tatarkiewicz, W. Tomkiewicz, J. Zachwatowicz. Ibidem, s. 4.

¹⁴ Ibidem, s. 5; por. też: *Z dyskusji nad polskim Odrodzeniem*. „MdSiD” 1953, nr 1 i 2; tu m.in.: W. Tatarkiewicz, *Realizm i cechy rodzime w sztuce polskiego Odrodzenia. (Tezy dyskusyjne do zbiorowego referatu)*, nr 2, s. 213-220; K. Piwocki, *Zagadnienie realizmu i rodzimowości w sztuce polskiego Odrodzenia*, nr 2, s. 221-228.

opracował naukowe wytyczne marksistowskiej perspektywy w badaniach polskiego renesansu¹⁵, a do poziomu krytyki stosowanej można zaliczyć zamieszczony w „Przeglądzie” historyczny szkic, w którym m.in. podkreślał znaczenie dwóch okresów dla poszukiwania realizmu w polskiej tradycji, czyli antenatów realizmu socjalistycznego, tzn. pojawienia się realizmu mieszczańskiego w plastyce polskiej na przełomie XV i XVI wieku oraz pierwiastków realizmu krytycznego w drugiej połowie XIX wieku¹⁶. Przywołany już tekst Porębskiego, piętnujący dotychczasowe, jakoby formalistyczne rozumienie tradycji, stanowi rozwinięcie twierdzeń opracowania „kolektywnego”; zawarte w nim tezy o realizmie późnego średniowiecza uzyskały rozbudowaną formę monograficznego artykułu Józefa Dutkiewicza.

Sokorski, reprezentant władzy, urzędnik w roli krytyka-prawodawcy, wskazywał od początku jednoznacznie, że socrealizm musi odwołać się do realistycznej tradycji, bo jej sankcja, zbudowanie przeświadczenia o narodowych korzeniach socrealizmu zapewniało większą gwarancję akceptacji niż narzuconego siłą, według sowieckiego modelu; wyznaczało zarazem pole zadań dla krytyki i historii sztuki. *Sztuka socjalistyczna* – zalecał ówczesny wiceminister – *nie może powstać bez przyswojenia całego doświadczenia i dorobku wszystkich dotychczasowych osiągnięć realistów ubiegłych wieków [...]. W tych warunkach naszą linią rozwojową jest nie schematyzm późnego średniowiecza, pseudoklasycyzm dworski, impresjonizm i abstrakcjonizm, lecz epoka humanizmu i renesansu, epoka wielkich realistów wczesnego kapitalizmu. A więc Rafael, Rembrandt, Daumier, Courbet, a w Polsce Wit Stwosż [sic!], Rodakowski, Gierzyński, Matejko [...]. W przeciwieństwie do sztuki imperializmu sztuka socjalistyczna to sztuka ogólnoludzka w treściach pojęciowych i narodowa w środkach wyrazu. [...] Dlatego nie można stworzyć sztuki socjalistycznej Polski Ludowej, jeśli nie będziemy uczyć się na wielkości Wita Stwosza, Brodowskiego, Rodakowskiego, Gierzyńskiego i Matejki, a może w pierwszym rzędzie właśnie Matejki, który potrafił stworzyć wzór historycznej kompozycji, nie gubiąc w niej człowieka, jego namietności, cierpienia i siły*¹⁷. Wystawie w krakowskim Pałacu Sztuki towarzyszącej I Konferencji w Sprawie Badań nad Sztuką nadano więc cel wykazania, że realizm był zawsze podstawową, immanentną tendencją polskiej sztuki. Helena Blumówna, omawiając tę ekspozycję na łamach katolickiego pisma, zaznaczała jednak, iż realizm w sztuce polskiej od XV do XIX wieku wyraża się w pluralizmie postaw, niekiedy przenika się i konweniuje z tendencjami pozornie tylko sprzecznymi, jak w obrazach Piotra Michałowskiego, gdzie walory kolorystyczne i ekspresyjne nie ujmują realizmu przedstawienia¹⁸. Tekst ten można uznać za kontynuację presocrealistycznych, zakończonych niepowodzeniem propozycji szerokiego, dynamicznego rozumienia realizmu, modernizującego się wraz z rzeczywistością.

Zwróćmy też uwagę na pojawiające się w ówczesnej krytyce różnych szczebli komplikacje merytoryczne i terminologiczne związane z historyczną aksjologią. Pojęciowo istnia-

¹⁵ J. Starzyński, *W sprawie syntezy dziejów polskiego Odrodzenia*. „BHS” 1952, nr 4.

¹⁶ Tenże, *Z zagadnień realizmu w tradycji malarstwa polskiego*. „PA” 1951, nr 1, s. 6.

¹⁷ W. Sokorski, *Ogólnopolska Wystawa Plastyki i jej konsekwencje*. „PA” 1950, nr 5-6, s. 13. Pracy krytycznej towarzyszyła działalność edytorska; od 1950 r. Wiedza Powszechna wydawała monograficzne zeszyty poświęcone twórczości Piwarskiego (A. Ryszkiewicz), Szermentowskiego (A. Jakimowcz) i Kotsisa (J. Zanoziński), które miały stanowić opozycję do wcześniejszych opracowań (m.in. H. Blumówny, M. Wallisa, W. Husarskiego, T. Dobrowolskiego), którym zarzucano interpretację twórczości artystów w idealistycznym oderwaniu od ich klasy społecznej i postulowano wydanie kolejnych, umieszczających w marksistowskiej perspektywie krytycznej dzieło Michałowskiego, Grottgera, Brandta, Pankiewicza i in. Por. A. Kossakowski, *Monografie polskich malarzy*. „PK” 1953, nr 11, s. 5.

¹⁸ H. Blumówna, *Tradycja realistyczna w malarstwie polskim*. „TP” 1950, nr 53, s. 10.

ła w krytyce, zarówno prawodawczej, jak i wykonawczej, zgodność co do paradygmatu tradycji: liczyła się tylko postępową, realistyczną, a zwłaszcza rewolucyjną, tzn. przełamującą dawne formalistyczne konwencje oparte na idealistycznym światopoglądzie. Uznanie realizmu, m.in. przez Starzyńskiego, za idiom polskiej sztuki, element jej tożsamości, lekceważyło jednak oczywisty fakt, że w każdym kraju bloku sowieckiego powoływano się na rodzimą tradycję realizmu, który tym samym stanowiłby rodzaj stylu międzynarodowego, tak jak nim paradoksalnie stał się socrealizm. Mniej stabilne było pojęcie, by tak rzec, historycznego realizmu, a więc i postępowości, bo rozumienie go jako poznawczego stosunku do świata, jak się okaże, implikowało różne interpretacje, przesunięcia i manipulacje. Nie było zgodności nawet co do znaczenia terminu tradycja; najczęściej z pojmowaniem obiektywistycznym, autotelicznym historycznej spuścizny wiązano, niezgodne z programem realizmu, rozróżnianie względne na tradycję dobrą i złą, a więc postępową legitymację socrealizmu i wsteczną, regresywną, alogicznie przydatną jako przeciwieństwo w dialektycznej walce. Tadeusz Borowski, definiując genezę przyszłej [sic!] karykatury, mniejsza o to, że nieco sprzecznie, posłużył się takim dychotomicznym znaczeniem dorobku przeszłości: *Tradycje wsteczne – to uleganie wpływom kosmopolitycznej współczesnej [sic!] sztuki zachodu, podchwytnącej powierzchowne, przelotne cechy człowieka, fałszującej świat dla celów burżuazji. Tradycje postępowe – to wielka realistyczna karykatura klasyków i rewolucyjna sztuka radziecka*¹⁹. Według koncepcji drugiej, subiektywistycznej – także instrumentalizowanej dowolnie i niekonsekwentnie stosowanej – rozwój realizmu przyjęty za miarę postępu stanowił kryterium rozróżnienia historii i tradycji; pierwsza była tylko przeszłością, od której się odcinano, druga zawierała wartości, z jakich nowa rzeczywistość kulturowa mogła korzystać, pierwsza oznaczała wsteczność i regres, druga rozwój, postęp: *Naród polski dziś dziedziczy, przejmując całą swoją spuściznę narodową – i to dziedzictwo jest jego siłą* – stwierdzał pod adresem krytyki Jan Wilczek, by zaraz w zdaniu następnym zaprzeczyć owej całości: *Naród nasz jednocześnie pomija to, co było jedynie historią – a nie tradycją, co było wstecznością i błądzeniem – a nie postępem i rozwojem. Przejmując z tradycji to, co postępowe – zdobywamy elementy przyspieszające nasz marsz naprzód, w postęp, w nowy socjalistyczny świat*²⁰.

Rolą krytyki i nauki o sztuce była więc weryfikacja spuścizny, a zideologizowanych wyborów i interpretacji dokonywano dwutorowo, nacechowywano antytetyczną aksjologią. Aprobatorywna część krytycznej pracy nad przeszłością to wskazywanie zjawisk uznanych za prekursorskie dla socrealizmu i taka ich egzegeza, by mogły stanowić wzorzec, model dla twórczości współczesnej, a jego skutkiem była nie tylko deformacja ideowa wybranego kierunku czy twórczości, ale tendencyjna w ich obrębie fragmentaryzacja. Warunkiem akceptacji były: odpowiednia – społeczna, polityczna, rewolucyjna treść oraz narodowa, tj. realistyczna forma. Można więc mówić o zawłaszczaniu tradycji, a także awansowaniu do roli pionierskiej, antycypującej socrealizm spuścizny niedocenionej – jak twierdzono – i zaniedbanej przez formalistyczną teorię i krytykę sztuki. Rozprawiając się z refleksją uprawianą przez kolorystów, Porębski równocześnie chciał przywrócić zbiorowej, narodowej pamięci tę twórczość, która w ich systemie wartościowania się jakoby nie mieściła, a stanowiła jego zdaniem, ze względu na ideowe, patriotyczne treści, zaangażowanie lub tylko walory dokumentalno-ilustracyjne, istotne ogniwo narodowej sztuki. Kapizm – pisał

¹⁹ T. Borowski, *O postępowych i wstecznych tradycjach karykatury politycznej*. Dokończenie. „PA” 1950, nr 10-11-12, s. 59.

²⁰ J. Wilczek, *O sytuacji w krytyce*. Referat wprowadzający, wygłoszony na posiedzeniu Rady Kultury i Sztuki, poświęconym krytyce literackiej i artystycznej, 10 kwietnia 1953 r. „MdSiD” 1953, nr 2, s. 19.

Porębski – *zrewindykował plastyków przeszłości*, tj. zaangażowane, ilustratorskie, ideowe malarstwo Stachowicza, Orłowskiego czy Płońskiego, a krytyczne teksty Cybisa, Czapskiego, Czyżewskiego, głównie na łamach „Głosu Plastyków”, preferowały walory czysto malarzkie w twórczości Michałowskiego, Gotlieba, Rodakowskiego, Kotsisa, Gierymskich, Pankiewicza. Ilustratorzy i pejzażyści w ujęciu badacza odgrywali *ważną rolę zapładniającą i ideologiczną, przy której czyż nie błędnie na wskroś indywidualistyczna, izolowana w swym arystokratycznym amatorstwie, doskonała artystycznie, lecz pusta ideowo* [podkr. E.K.] *sztuka Piotra Michałowskiego albo chłodne, poprawne, pełne rezerwy malarstwo Henryka Rodakowskiego. Zawikłany dramatycznie Matejko i akademicko-sentymentalny Grottger zasłużyli sobie z całą pewnością na miejsce przed nimi – nie jakimś abstrakcyjnie mierzonym poziomem, ale organicznym związaniem z dziejami i doświadczeniem narodu, wrażliwością i sugestywnością wyobraźni, która nie uciekała od tematów bliskich powszedniemu odczuciwaniu*²¹. W podobny, tendencyjny sposób autor akcentował np. rewolucyjne predylekcje Wojtkiewicza, realistyczno-krytyczne u Boznańskiej czy realistyczne Makowskiego, ludowe nie tylko u Chelmońskiego i Tetmajera, ale też Sławińskiego. Za przykład nieakceptowanej przez krytyka, kolorystycznej perspektywy oceny przeszłości posłużyła mu dokonana przez Cybisa analiza twórczości Maurycego Gottlieba („Głos Plastyków” 1932/II), z programowym pominięciem treści ideowych, akcentowaniem barwnych jakości i porównaniem ich z takimi mistrzami, jak Tycjan, Palma Vecchio, Vuillard.

Negująca refleksja nad przeszłością polegała na deprecjacji, wykluczeniu lub przemilczeniu tego, co uznano za wrogie, obce klasowo, niebezpieczne i nieprzydatne dla dydaktyczno-propagandowych celów, a więc wywłaszczenie oznaczało nieobecność w tekstach krytycznych albo obecność, nad którą dokonywano osądu socrealistycznymi kryteriami. Ze zbiorowej pamięci skreślono romantyczny mistycyzm, mesjanizm i niemieszczącą się ramach realizmu i racjonalizmu duchowość, pozostawiając (a nawet niekiedy dopisując) ze sztuki około połowy XIX wieku tendencje rewolucyjno-wyzwoleńcze; zdeprecjonowano tradycję Młodej Polski, symbolizmu i ekspresjonizmu: *W całym tym okresie [na przełomie XIX i XX w.] – pisał Porębski – sztuka polska rzadko zdobywa się na akcenty solidarności z ruchem robotniczym, częściej błędzi po manowcach mętnej symboliki i fałszywych legend, aby w końcu wycofać się na pozycje formalistycznej „sztuki dla sztuki”, opartej o wzory zachodnioeuropejskie. Jak widzieliśmy, dwudziestolecie międzywojenne pogłębia tylko kryzys, doprowadzając tendencje formalistyczne do skrajnego abstrakcjonizmu bądź do beżideowego koloryzmu*²². Tym bardziej zanegowano i usunięto z pola akceptowanych odniesień dorobek awangardy oraz odwołujące się do tradycji programy międzywojnia; hasła sztuki narodowej głoszone przez formistów Porębski uznał za *przejaw kosmopolitycznej pogoni za wszelkiego rodzaju egzotyzymem*²³, drwił ze *stryjeńszczyzny i lukaszowców*. Ze spuścizny dwudziestowiecznej na jednym krańcu pola bitwy pozostała więc, stawiana od początku za wzorcowy przykład realistycznej syntezy, monumentalna sztuka Kowarskiego²⁴, na drugim koloryzm zwany szerzej kapizmem, jako przysłowiowy chłopiec do bicia. Jak już wskazywałam, postimpresjonizm był wrogiem nie tyle groźnym, ile niezbędnym dla dowodzenia dialektycznej, klasowej walki nowego ze starym, w dodatku rokował nadzieje na pozyskanie dla sprawy realizmu przy odpowiednio dozowanych sposobach gratyfikacji i nacisku. Jako jeszcze jeden z licznych przykładów selekcji podwójnej, bo przeprowadzonej na twórczości współczesnej poprzez sposoby czerpania ze

²¹ M. Porębski, *Formalizm w Polsce...*, s. 35-36.

²² Ibidem, s. 34.

²³ Ibidem, s. 30.

²⁴ Por. m.in. J. Bogucki, *Droga realistycznej syntezy*, [w:] tenże, *Rozmowy o sztuce...*, s. 197 nn.

spuścizny, przywołajmy negatywną ocenę płótna Janiny Kraupe z drugiej OWP, wyrażoną przez Adama Ważyka. Poniższy cytat potwierdza zarazem wspomniane rozróżnienie tradycji rozumianej pozytywnie i przeszłości, od której należy się zdystansować: *Widziałem obrazek – było to rok temu – namalowany przez pewną malarkę, nazywał się „Macierzyństwo”. Było to wyraźne echo młodopolskiego prerafaelityzmu, ale u nas wielu krytyków twierdziło, że ta rzecz opiera się na tradycji. Za taką młodopolską tradycję możemy podziękować*²⁵.

Podsumowując dotychczasowe ustalenia, można więc powiedzieć, że przyjąwszy wynikającą z istoty socrealistycznej metody tożsamość historii sztuki i krytyki w zakresie celów i strategii, refleksja nad tradycją podlegała hierarchicznemu porządkowi władzy, decydującemu o sposobie wykonania, a w istocie o polaryzacji wokół dwóch najważniejszych zadań. Po pierwsze, nauka o sztuce na ideologiczne zamówienie dokonywała porządkowania, wartościowania i reinterpretacji przeszłości, a tym samym legitymizacji i uprawomocnienia socrealizmu; pełniła więc funkcję krytyki prawodawczej. Po drugie, krytyka wykonawcza, często praktykowana przez tych samych autorów, przekazywała ustalenia badań naukowych, sesji, konferencji, przekonywała w recenzjach, szkicach i artykułach o narodowym charakterze realizmu, eksponowała sylwetki twórców uznanych za jego mistrzów, publikowała odkrycia nieznanych osiągnięć realizmu, wskazywała przy tym twórcom współczesnym zarówno strategię, jak i tematy. Jak pamiętamy z poprzedniej części, nierzadko dokonując rodzaju kryptometakrytyki, utyskiwała na oczekiwanie lub korzystanie przez artystów z gotowych recept i sposobów, których wszak sama dostarczała. Przypomnijmy do tego kilkakrotnie już wzmiankowane za Januszem Sławińskim imperatywy: wtórności, tj. powielania radzieckich wzorców, jednogłosowości, *dyscypliny wśród swoich*²⁶, obowiązujące tak samo w refleksji nad przeszłością. Przyjrzyjmy się zatem rodzimej tradycji, wskazującej na wyższych szczeblach krytycznego przywództwa, poddawanej następnie analizie i interpretacji w wystawowych recenzjach, studiach, tekstach popularnych (ilustr. 48).

W tej przestrzeni umieszczano np. krakowską twórczość Wita Stwosza, zaniedbaną jakoby pod względem ideowej interpretacji przez poprzednie pokolenia, dostrzegając tylko walory formalne i psychologizm²⁷. Realizm dzieła rzeźbiarza miał być zdeterminowany rozwojem społecznym polskiego środowiska, zaś rzekomy regres twórczości późniejszego, norymberskiego okresu przypisywano cesji na rzecz zlecniodawców, związanych z innymi warunkami ekonomicznymi i „nadbudową świadomościową”. Józef E. Dutkiewicz uznał ołtarz mariacki za *największe i najbardziej postępowe dzieło polskiego średniowiecza*²⁸, wyraz solidarności mistrza z walczącym o swoje prawa krakowskim mieszczaństwem i pasji w odkrywaniu obiektywnych prawd, co zbliża go do współczesności. Po latach Mieczysław Połębski wspominał o zmieniającym się kontekście jego ówczesnej pracy nad krakowskim polptykiem: *wszyscy czytaliśmy wtedy „Jesień średniowiecza” Huizingi i to była praca właśnie o tej jesieni, o schyłkowości, o manieryzmie [...]. A wtedy to już było nie do przyjęcia, bo kiedy kończyłem tę pracę [1951 r. – E.K.], ołtarz Stwoszański był już ołtarzem renesansowym*²⁹. Istotnie, w zbioro-

²⁵ A. Ważyk, *O właściwe pojmowanie tradycji*. „PK” 1953, nr 6, s. 1. Przy okazji jest to próba merytorycznych kompetencji krytyka-poety i dowód niedokładności, gdyż obraz nosił tytuł *Oczekiwanie macierzyństwa*.

²⁶ J. Sławiński, *Krytyka nowego typu...*, s. 153 nn.

²⁷ Por. m.in. J.E. Dutkiewicz, *Wit Stwosz*. „PA” 1950, nr 5-6, s. 3-14; T. Dobrzeński, *Patrząc na dzieło Wita Stwosza*. „ŻL” 1951, nr 23, s. 11; *Wit Stwosz. Ołtarz krakowski*, wstęp: T. Dobrowolski, J.E. Dutkiewicz. Warszawa 1951; recenzja opracowania, a zwłaszcza komentarza: T. Dobrzeński, „BHS” 1952, nr 2.

²⁸ J.E. Dutkiewicz, *Wit Stwosz...*, s. 8.

²⁹ K. Czerni, *Nie tylko o sztuce...*, s. 94.

wym opracowaniu według nowej, ideologicznej egzegezy i periodyzacji historii polskiej sztuki, twórczość Stwosza uznano za typowy przejaw zmagania się idealistycznej, średnio-wiecznej tradycji i realistycznego postrzegania, połączonego z *późnogotyckim manieryzmem*³⁰. W roku 1953 natomiast, w ramach dyskusji nad polskim Odrodzeniem i problemem jego rodziomości, Ksawery Piwocki dowodził niedostateczności badań, skoncentrowanych tylko na formie dzieła, gdyż w złożonej sytuacji społeczno-politycznej twórcy nierzadko sięgali po obce środki dla wyrażenia istotnych w życiu narodu znaczeń, których sens może ujawnić dopiero dokładna analiza treści w kontekście miejscowej sytuacji. *Z takim dziełem mamy do czynienia w omanianej epoce – tłumaczył – gdy badamy Oltarż Mariacki Wita Stwosza, tu można zaszeregować także – mimo pewnych odrębności – Kaplicę Zygmuntońską*³¹.

W zdecydowanie ideologicznych motywacjach zainteresowania krytyki twórczością Wita Stwosza można wskazać swoistą dychotomię, bo obok naukowego potwierdzania koncepcji realizmu, zakorzenionego w tradycji i stanowiącego o narodowej odrębności polskiej sztuki, istotna może być przyczyna natury symboliczno-mitycznej. Wojciech Tomasik tłumaczy nią popularność postaci piętnastowiecznego rzeźbiarza w poezji na początku lat 50., zarówno starszych – Gálczyńskiego, Jastruna, Słobodnika, jak i młodych wówczas twórców, np. Różewicza i Herberta. Dodajmy, iż być może inspiracją były właśnie wcześniejsze naukowe i krytyczne teksty, których język z kolei zbliża je często do literatury tzw. pięknej. Uwagę tej kwestii poświęcam też odpowiednio w innych częściach pracy, zatem w tym miejscu zaznaczmy tylko ideową podstawę toposu wspólnego bohatera, niezależnie od kierunku jego emisji. Jest nią mit artysty-rzeźbiarza, twórcy najwyższej cennego w hierarchii sztuki socrealistycznej, urosłego do rangi współczesnego symbolu z kilku przyczyn: fizycznego wysiłku, z jakim nadaje formę bezkształtnej, odpornej materii, której ujarzmienie np. w sonecie Włodzimierza Słobodnika stanowi metaforyczną cezurę między starym a nowym światem³². Dla marksistów Stwosz uosabiał słuszość ich ideologii, a nawet mógł być rodzajem *alter ego*, samopotwierdzenia i nobilitacji ich własnej, „rewolucyjnej” działalności. Krakowski snycerz, robotnik sztuki ucieleśniał także lansowany przez krytykę ideał twórcy pokornego, rzetelnego rzemieślnika, pogodzonego z anonimowością własnego dzieła, zrekompensowaną jego rangą społeczną i przede wszystkim szerokim odbiorem. Bohater *Sonetów* Słobodnika mówi np.: [...] *i będę szczęśliwy, / Jeżeli mnie pochwalą nie krytyk wnikliwy, / Nie literat, nie znawca, ale człowiek prosty*³³. Przytoczony fragment uzmysławia też możliwość przydania dziełu rzeźbiarza cechy ludowości w socrealistycznym znaczeniu, tj. zarówno w rozumieniu odbioru (w intencji przypisanej twórcy przez poetów), jak i bohatera przynajmniej niektórych przedstawień, a przecież fragmentaryzacja

³⁰ *Realizm w narodowych tradycjach...*, s. 54.

³¹ I dalej: *Z tych samych przyczyn nie można sztuki Bereckiego nazwać „czysto włoską”, jak to czyni prof. Tatarkiewicz. K. Piwocki, Zagadnienie realizmu i rodziomości...*, s. 227. Mowa o tekście W. Tatarkiewicza, o analogicznym tytule, zamieszczonym w tym samym nrze, s. 213-220; por. K. Piwocki, *Zagadnienie rodzimej twórczości w badaniach nad polskim renesansem*. „BHS” 1952, nr 4.

³² W. Tomasik, *Słowo o socrealizmie...*, s. 45 nn. Oto wyjątek z cytowanego tamże fragmentu sonetu „Opór drzewa” z „Sonetów o Wicie Stwoszu” (s. 47): *Drzewo nie jest posłuszne, drzewo się opiera, / Ślepa materia nie chce gwałtownej przemiany, / Straszą ją twardym dłutem żądane jej rany / Straszny twórczość co dawne kształty jej w proch ściera / / Lecz oto już kształt nowy z miąższu jej wyziera / Na gorąco przez snycerza schnytany, / Celną ręką i wizją artysty oddany, / I rodzi się świat nowy, świat stary umiera*. Skądinąd autor opracowania także w komentarzu nazywa Stwosza renesansowym artystą, być może przyjmując punkt widzenia podmiotów lirycznych, tj. Gálczyńskiego i Słobodnika.

³³ Stwosz Gálczyńskiego wyraża życzenie: *Niech w moim dziele gustują stolarze / moi przyjaciele. / Dla nich rzeźbię*. Cyt. za: ibidem, s. 46.

i antologizacja dorobku przeszłości pod kątem współczesnej ideologii była wymagana, nie tylko sankcjonowaną przez doktrynę techniką badawczą.

Analogiczny do przypadku Stwosza, antytetyczny schemat faz twórczości przyjął Stefan Kozakiewicz w interpretacji dzieła Canaletta, zmieniła się tylko kolejność następstwa realizmu: po okresie mistrzowskiej, ale nastawionej na wystawny efekt barokowo-dworskiej i *pustej* ideologicznie twórczości w Wenecji, artysta pod wpływem warszawskiego środowiska (w latach 1767-80) wprowadzić miał elementy realizmu do odtwarzanych z maestrią widoków architektonicznych. Malarz koncentrował się nie tylko na pomnikach dworskiej świetności, ale i na zabudowie przedmieść i wsi, nie mówiąc już o obowiązkowym sztafażu figuralnym w rodzajowym ujęciu. Przy okazji Kozakiewicz rozprawił się z poprzednią historią sztuki, która jakoby wartości dzieła Canaletta upatrywała tylko w jej dokumentalno-architektonicznych walorach, pomijając społeczne i humanistyczne aspekty. Wprawdzie – zastrzega autor – nie jest to realizm czy humanizm we współczesnym rozumieniu, ale *malarstwo Bellotta doznało w Warszawie poważnej ewolucji pod wpływem tego, co w Polsce malował, a wpływ ten sięgnął nawet i do formy jego sztuki. W wielu wypadkach osiągnął nasz malarz taki stosunek do widzialnej rzeczywistości, który – mimo wysuniętych zastrzeżeń – czyni wtedy jego sztukę bliską dążeniom naszej epoki*³⁴. Zestawiając z polską fazą u Norblina (od 1774 roku), autor podkreślał chronologiczne pierwszeństwo Canaletta w tworzeniu podwalin rodzimego realizmu.

W poszukiwaniu narodowej formy w architekturze klasycyzm traktowany był z problematyczną atencją; we wzmiankowanym, naukowym projekcie kodyfikacji tradycji realistycznymi nazwano zarówno przedsięwzięcia mecenatu dworskiego, jak i budownictwo miejskie, przypisując im jednak różne treści: *Jeżeli cała architektura klasycyzmu stanisławowskiego była realistyczna w tym sensie, że wyrażała ówczesną wartość, to ten czwarty jej mieszczański prąd był jeszcze bardziej realistyczny w sensie rzeczowości i posługiwania się formami odpowiadającymi ściśle potrzebom powstającej nowej klasy społecznej*³⁵. Nie podejmując polemiki z tą definicją, zauważmy tylko niezwykle pojemne pojęcie realizmu w architekturze, które motywem *potrzeby* wytłumaczyłoby nawet najbardziej formalistyczne i idealistyczne ekstrawagancje. Jako przykład można podać umieszczenie opisu Pałacu Staszica Antonio Corazziego w kontynuowanym w roczniku 1954 „Przeglądu Kulturalnego” cyklu pt. „Realistyczna tradycja polska”. Z. Bobrowski pisał *o propos* budowli dość paradoksalnie w kontekście tytułowego realizmu, że cechą charakterystyczną pałacu jest *dekoracyjność i pewna dowolność artystyczna w stosunku do kanonów klasycyzmu*, nawiązująca do tradycji baroku³⁶. Architekturę w okresie po rozbiorach do wybuchu powstania listopadowego, czyli drugą fazę klasycyzmu, fazę wzmacniania się elementów kapitalizmu, rozwoju urbanistyki, budownictwa publicznego i dworskiego, podejmowania nowych zadań budowlanych, wyróżniać miał narodowy charakter, którego upatrywano w *kontynuacji miękkości form i zamięłowaniu do wzbogacenia suchych form klasycyzmu*³⁷. W okresie trzecim, do 1864 roku, za element postępowości uznano żeliwo, którego zastosowanie miało przydać *wielkich walorów realistycznych* budowlom Franciszka M. Lanciego i Jakuba Gaya. Potem – oświadczały krytycy – w kapitalizmie nastąpiły w polskiej architekту-

³⁴ S. Kozakiewicz, *Canaletto*, „PA” 1951, nr 2, s. 16. Być może w komentarzu Mieczysława Wallisa o współczesności i historyczności, poprzedzającym szczegółową analizę obrazów Canaletta, należy odczytać przestrożę przed zbytnim ideologizowaniem i uwspółcześnianiem historii; por.: M. Wallis, *Obrazy Canaletta z dziejów Polski*, „BHS” 1954, nr 1, s. 98 nn.

³⁵ *Realizm w narodowych tradycjach...*, s. 39.

³⁶ Z. Bobrowski, *Pałac Staszica*, „PK” 1954, nr 20, s. 8.

³⁷ *Realizm w narodowych tradycjach...*, s. 42.

rze fazy eklektyzmu, secesyjnej *architektonicznej negacji*, wreszcie typowych dla imperializmu po I wojnie odmian kosmopolityzmu, jak konstrukttywizm, funkcjonalizm, fakturalizm.

Mieczysław Wallis, przedstawiając rysunki architektoniczne Stanisława Noakowskiego, polecał jego imaginacyjne, modelowe interpretacje stylów architektonicznych jako podręcznik rodzimości, swojskości polskiej architektury, powstałe wówczas, gdy realizacje rzeczywistej sztuki budowania stanowiły przykład kosmopolityzmu, negatywnie pojętego eklektyzmu i niestosowności. *Drugą połowę XIX w.* – przytacza autor anonimową jakoby opinię – *okres tryumfującego kapitalizmu* – nazwano „*balem kostiumowym architektury*”. *Formy architektoniczne przestały być wyrazem życia. Stały się malowniczymi kostiumami lub maskami, które można było wybierać sobie dowoli w zależności od ochoty lub kaprysu. Niekiedy o ich wyborze decydowały skojarzenia historyczne*³⁸.

Powyższe eksplikacje w pewnym stopniu tłumaczą przyczynę wspomnianego już, stosunkowo niewielkiego udziału krytyki „użytkowej” w dyskursie o architekturze i przejścia go głównie przez specjalistów-architektów, twórców relacjonujących, niekiedy samokrytycznie, sposoby realizacji niejasnych i sprzecznych założeń metody. Wiadomo wszak, że rozstrzygające decyzje w sprawie architektury zapadały na szczeblach politycznej władzy. Prezentując zrealizowaną już koncepcję MDM w kontekście doświadczeń zdobytych podczas przekształcania Mariensztatu i budowy trasy W-Z, Zygmunt Stępiński – współtwórca obu przedsięwzięć – wyjaśniał odejście od dziewiętnastowiecznych wzorców Corazziego i nawiązanie do zabudowy warszawskiej z 1. połowy XX wieku, a więc m.in. modernizmu i funkcjonalizmu, bardziej odpowiednich dla współczesnej wysokiej zabudowy niż styl corazziański. *Marzyliśmy o tym, by MDM stał się wyrazem architektury śródmieścia przyszłej wielkiej Warszawy [...]. Czy w tych poszukiwaniach mogliśmy szukać wzorców w architekturze warszawskiej? Uważaliśmy, że tak. Dzieła takich architektów jak Przybylski, Jankowski lub Heurich, znaczące rozwój wielkomiejskiej architektury warszawskiej, upoważniały nas do tego, by sięgnąć po ich skalę i po ich metodę twórczej pracy architektonicznej. [...] Uważaliśmy przy tym, że po 5 latach budowania Warszawy stać nas na coś więcej niż naśladownictwo i że należy pokusić się o poszukiwania nowych form architektonicznych*³⁹. Innego zdania był Edmund Goldzamt: *Tak zwana koncepcja „nawiązania do spuścizny Heuricha” w gruncie rzeczy oznacza rezygnację z przetworzenia wielkich stylów przeszłości przez pryzmat naszej epoki, najspokojniej adaptując sposób interpretacji klasyki przez schyłkową architekturę burżuazyjną końca XIX w.*⁴⁰. Architekt dowodził, że wzorcem stosunku do tradycji jest także architektura ZSRR, przy czym nie chodzi tylko o szacunek dla narodowych stylów, ale sposób wyrażania poprzez nie treści nowych, socjalistycznych, a te są wspólne dla budownictwa ZSRR i Polski (ideologia, demokratyzm życia miejskiego, humanizm, organizacja społeczności widoczna w kształtowaniu zabudowy kwartałów mieszkaniowych i zespołów śródmiejskich). Narodowa forma jest więc tu interpretowana jako korzystanie z takich wzorców przeszłości, które będą optymalnie służyć uniwersalnej propagandzie, co znowu prowadziło do paradoksu. Przeciwny nawiązaniom był także Marcin Weinfeld (twórca gmachu cenzury przy Mysiej), popierany przez Adama Mauerbergera dowodami, że w twórczości Heuricha były nie tylko pierwiastki – jak twierdzili Minorski i Stępiński – ale całe obszary kapitalistycznych form i treści⁴¹.

³⁸ M. Wallis, *Aktualność Noakowskiego*. „PK” 1953, nr 40, s. 7.

³⁹ Z. Stępiński, *Od Mariensztatu do MDM*. „PK” 1953, nr 14, s. 6.

⁴⁰ E. Goldzamt, *Treść ideowa i problemy tradycji*. „PK” 1953, nr 14, s. 2. W wypowiedzi chodzi najpewniej o Jana Heuricha młodszego (1873-1925), twórcę m.in. Domu pod Orłami, tj. Banku Towarzystw Spółdzielczych przy ul. Jasnej; *Realizm w narodowych tradycjach...*, s. 68.

⁴¹ A. Mauerberger, *Z Gargantua na Heuricha*. „PK” 1953, nr 13, s. 5.

Kult tradycji klasycznej, odpowiedniej do celów propagandowo-apologetycznych w architekturze, przejawiał się np. w decyzjach jury rozstrzygającego o nagrodach (nie realizacji) w tzw. konkursie lubelskim na architekturę Pomnika Wyzwolenia – Łuku Triumfalnego, który miał stanąć w rocznicę 10-lecia Polski Ludowej w Lublinie. Komentarz do projektów mówił np. o zbytnej powściągliwości tam, gdzie projektanci położyli akcent na działanie geometrii bryły (proj. Jerzego Hryniewieckiego i Marka Leykama), niektóre wręcz nazywał *zubożaniem i barbaryzacją form architektonicznych*⁴². Kontrowersje wzbudził natomiast projekt Bohdana Pniewskiego: eklektyczny, ażurowy, łączący formę łuku triumfalnego z architekturą późnogotyckiego baldachimu wzniesionego nad wawelskim nagrobkiem. Za przykład najwłaściwszy, najbliższy oczekiwaniom autor tekstu uznał projekt (Jerzego Januszkiewicza i Bohdana Lacherta, III nagroda) architektury na obrysie połowy elipsy, nawiązującej do późnorenansowych rozwiązań dynamicznych. Interesujące jest też potępienie projektu nazwanego tu *nieporozumieniem*, obciążonym złą tradycją międzywojennych konkursów, obliczonych na sensację i zaskoczenie efektem formalnym. Można się jednak domyślić, że praca przedstawiająca *tłum ludzi uginających się pod ciężarem ogromnego kamienia z napisem „Manifest 22-lipca”*⁴³ budziła niechęć czytelną ironiczną metaforą.

Czasy stanisławowskie dla malarstwa uznano za okres silnej infiltracji kosmopolityzmu pod wpływem obcych artystów na dworach królewskim i magnackich, jednak przezwyciężonego przez wzrost świadomości narodowej. Potwierdzeniem tej tezy, oprócz m.in. obrazów historycznych zamówionych przez króla u Bacciarellego, miała być twórczość Norblina, z malarza *fêtes champêtres* przedzierzgniętego w błyskotliwego obserwatora życia niższych warstw feudalnego jeszcze społeczeństwa⁴⁴, a także ilustratora wydarzeń historycznych (insurekcji kościuszkowskiej)⁴⁵. Naturalny atut w poszukiwaniu realistycznej legitymacji stanowiła twórczość Canaletta. Warto zwrócić uwagę na interpretację jednej z wedyt, dokonaną przez Stefana Kozakiewicza z perspektywy współczesnej, tj. czasów socjalistycznej odbudowy stolicy. Niemal kanoniczne jest potępienie kapitalistycznych praktyk handlowych i budowlanych 2. połowy XIX i pierwszych dekad XX wieku (spekulacja placami), prowadzących do oszpeccenia zwartej zabudowy Krakowskiego Przedmieścia, oraz wskazanie na ozdowieńczą politykę architektoniczną współcześnie, z pomocą obrazów Canaletta, służących jako źródło przy rekonstrukcji nie tylko architektury i detalu, ale i kolorystyki⁴⁶.

Kontrast z kosmopolityzmem dworskim miała stanowić twórczość Michała Stachowicza, wyrażająca nowe treści społeczne i narodowe w formie nawiązującej do plebejskiego nurtu. Działalność Antoniego Brodowskiego, przypadająca na czasy Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego, to zdaniem badaczy wyraz dążeń i ambicji rosnącego w znaczenie mieszczaństwa, dzieło wybitne i niepozbawione pierwiastków *surowego* realizmu, osiągniętego konkretnością formy, ale bez znamion rodzimości; ten brak przy wysokiej wartości warsztatowej cechował jakoby też kontynuatorów tradycji klasycznej:

⁴² Z. Kostrzewa, *Po konkursie lubelskim*. „PK” 1954, nr 21, s. 6.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Por. M. Suchodolska, *Realistyczny obraz wsi polskiej w twórczości Jana Piotra Norblina*. „BHS” 1951, nr 4. Autorka wyróżnia dwa, nigdy nieskomunikowane nurty twórczości Norblina: sztuczny, kosmopolityczny, reprezentacyjny oraz nieoficjalny, *wąski, płynący po nizinach społecznych*, realistyczny. Ibidem, s. 98.

⁴⁵ Por. M. Porębski, *Problematyka historyczna w twórczości J.P. Norblina. (Ze studiów nad malarstwem historycznym polskiego Oświecenia)*. „BHS” 1952, nr 1.

⁴⁶ S. Kozakiewicz, *Krakowskie Przedmieście od strony Nowego Świata. Bernardo Bellotto (Canaletto) (1720-1780)*. „PK” 1954, nr 37, s. 8.

Aleksandra Kokulara, Wojciecha Stattlera, Józefa Simmlera. W publikowanym na łamach „Przeglądu Artystycznego” cyklu „Realistyczna sztuka polska”, a więc o wyrażnie tendencyjnym, kierunkowym przesłaniu, reprodukowano dzieła z XIX wieku opatrzone odpowiednim komentarzem. Na przykład w związku z rysunkiem Aleksandra Orłowskiego (*Obóz powstańców kościuszkowskich*) po raz kolejny pojawia się teza o sprzyjającej realizmowi polskiej rzeczywistości, z którą zerwanie kontaktu (wyjazd artysty do Rosji w 1802 r.) wpłynęło ujemnie i regresywnie na jego twórczość⁴⁷.

Jako rezultat sprzecznych tendencji polskiego romantyzmu postrzegano działalność Piotra Michałowskiego, którego obrazy apoteozujące kampanię napoleońską dowodzić miały *zagubienia się klasowego artysty*⁴⁸, w studiach portretowych chłopów przejawiającego jednak humanizm, żywość obserwacji i realizm połączony z monumentalizującą narracją. Starzyński także indywidualnie (z pozycji krytyka?) umieszczał twórczość Michałowskiego między francuskim romantyzmem a polskim realizmem, widząc w niej tylko elementy postępowości – np. w studiach *typów ludowych* – zasadniczo jednak uznając ją za skrępowaną klasowymi, ziemiańsko-arystokratycznymi determinantami światopoglądowymi⁴⁹. Ocena *oeuvre* Rodakowskiego, skoligaconego z arystokracją laureata paryskich salonów, jak widać z przytoczonego fragmentu o formalizmie w krytyce, nie mogła być jednoznaczna i aprobatywna. Znajdowano walory realistycznej charakterystyki w portretach członków rodziny, poszerzone o treści narodowe w konterfekcie gen. Dembińskiego, ale zetknięcie artysty z kosmopolityczną kulturą w późniejszym okresie oceniano jako skutek regresywnej cesji na rzecz akademickiej i idealistycznej konwencji. Z twórczości Grottgera, u którego widziano przystosowanie klasycyzmu formy dla ekspresji romantycznych treści narodowych, najwyżej oceniono naturalnie cykle rysunkowe; w selektywnym kodeksie polskiego realizmu nie odnotowano ani malarstwa portretowego, ani historycznych obrazów, akwareli twórcy *Warszany, Polonii, Wojny*.

Przyjęta za najbliższą antycypację i narodową legitymizację socrealizmu realistyczna sztuka 2. połowy XIX wieku absorbowала zatem przeważającą część krytycznej refleksji historycznej, pokonującej sporo komplikacji przy wtłaczaniu wskazanych artystów – najpierw podczas wielogłosowej dyskusji, potem ogólnie uznanych za prekursorów – w schematy historycznych procesów. Podstawą klasowej egzegezy tzw. realizmu mieszczańskiego i krytycznego było przyjęcie okresu 1864-1944 za formację dojrzałego kapitalizmu, z początkiem wieku XX przechodzącą w stadium imperialistyczne. Helena Krajewska z kolei, wychodząc z kanonicznych założeń, że sztuka jest formą ideologii, a tym samym narzędziem walki społecznej, oraz że jest formą poznania rzeczywistości, definiowała krytyczny dziewiętnastowieczny realizm jako efekt wzrostu świadomości klasowej. Nie był on jednak – twierdziła – zdolny do pełnego ujawnienia istoty społecznych przemian, bo hamowała je kapitalistyczna nadbudowa świadomościowa, zainteresowana konserwowaniem starego porządku i opóźnianiu dziejowych konieczności. Mimo to postępowy tzw. realizm mieszczański stanowił wzorzec właściwych relacji między formą i treścią oraz sposobu traktowania rysunku, pośredniczącego między świadomością artysty i formą. (Można wyciągnąć stąd nieopatrzenie logiczny wniosek, że kapistowska doktryna konstruowania formy kolo-

⁴⁷ M. Mrozińska, *Aleksander Orłowski (1777-1832)*, „Obóz powstańców kościuszkowskich”; z cyklu *Realistyczna sztuka polska*. „PK” 1954, nr 21, s. 8; por. też z tego cyklu np.: K. Sroczyńska, *Stanisław Lentz (1863-1929)* „Strajk”, nr 17; I. Jakimowicz, *Franciszek Kostrzewski (1826-1911)*, „Cyrk na Saskiej Kępie”, 1852 r., nr 18; A. Ryszkiewicz, *Józef Chelmoński (1849-1914)* „Czwórka”, *studium olejne z roku 1880*, nr 31.

⁴⁸ *Realizm w narodowych tradycjach...*, s. 68.

⁴⁹ J. Starzyński, *Z zagadnień realizmu...*, s. 8.

rem dowodziłaby braku świadomości). W konsekwencji powyższego malarka-krytyk-redaktor opiniodawczego pisma na I Konferencji w Sprawie Badań nad Sztuką w Krakowie (1950) w imieniu socrealistów deklarowała odrzucenie impresjonizmu i innych formalizmów, a z dziewiętnastowiecznej spuścizny polskiej sztuki wskazywała patriotyczną twórczość Matejki oraz m.in. Szermentowskiego, Chelmońskiego i tylko niektóre obrazy Malczewskiego czy Aleksandra Gierymskiego, który – jak twierdziła – *pod naciskiem panującego zacofania załamał się i odszedł do kosmopolitycznej doktryny impresjonizmu*⁵⁰.

Awansowanie dzieła Matejki do rangi wzorca dla sztuki połowy XX wieku musiało oczywiście uwzględniać polityczno-świadomościowy kontekst jego epoki, barierę dialektyki, której twórca *Stańczyka* i *Bitwy pod Grunwaldem* nie mógł jakoby przełamać. Naukowy, „kolektywny” kanon interpretacji ustanawiał bezpośrednią zależność twórczości krakowskiego mistrza od poglądów politycznych i wydzielonym fazom przypisywał odpowiednie cechy formalne. Idee *postępowe*, związane z antyfeudalnym programem, wyrażać miała *zwarta i opanowana* konstrukcja rozrachunkowych płócien (*Stańczyk, Rejtan, Kazanie Skargi*). Przekonania lojalistyczno-stańczykowskie wpłynęły jakoby na *barokizację* i manieryczność formy, towarzysząc jej idealizację i heroizację postaci ludzkich, przy niezmiennie jednak sugestywnej i materialnej rekonstrukcji przedmiotów z ich przestrzennością i właściwościami fizycznymi⁵¹. Jak zobaczymy, z tej sztywnej parcelacji światopoglądowo-stylistycznej nawet członkowie kolektywu naukowego będą się wycofywać w indywidualnej praktyce badawczo-krytycznej. Dodajmy, iż „spór o Matejkę”, widoczny już w trakcie dysputy nieborowskiej (Starzyński wtedy skłaniał się ku ocenie w kategoriach idealizmu, z czym nie zgadzał się Bogucki)⁵², poświadczał, że wspomniane imperatywy jednogłosowości i dyscypliny wśród swoich, które J. Sławiński odnosi do krytyki literackiej, w refleksji nad sztuką nie zawsze były przestrzegane, nieraz przekraczane jeszcze przed okresem, by tak rzec, legalizacji polemik w 1954 roku.

Za największą zasługę Matejki poczytano ustalenie kanonu historycznej kompozycji o statusie narodowej własności, a przede wszystkim całkowite przyporządkowanie sztuki owej społecznej służbie. Starzyński twierdził o późnej jego twórczości, że ulegała wstecznym wpływom arystokratycznego establishmentu, ale szczytowe osiągnięcia malarstwa historycznego mogły stanowić dla następców, np. Malczewskiego, niedościgniony wzorzec patriotycznych treści i realistycznego warsztatu⁵³. Bogucki wskazywał z jednej strony na *świadome i całkowite nasylenie dzieła sztuki treścią ideową polityczną*, czytelną i sugestywną formę dostępną *masom odbiorczym*, podporządkowaną idei, z drugiej porównywalną z *casu-sem* Delacroix sprzeczność tego historyczno-patriotycznego realizmu z romantycznym, mesjanistycznym idealizmem⁵⁴. Krytyk wyrażał nadto nadzieję na zerwanie z inteligenckimi uprzedzeniami w ocenie Matejki i uznanie go za poprzednika współczesności. Władysław Jaworska, opisując stosunek Riepina do twórczości krakowskiego mistrza, obrała zatem zapośredniczony, wspomniany wyżej sposób dowartościowania jednego fragmentu tradycji i deprecjacji innego, bo poparty akceptacją lub negacją uznanego autorytetu, który w tym przypadku został uprzednio zawłaszczony jako antenat socrealizmu radzieckiego. Anatema impresjonizmu, który z kolei zakwestionował znaczenie Matejki dla rozwoju sztuki nowoczesnej nie wprost, ale na zasadzie cytatu, poprzez negację ze

⁵⁰ H. Krajewska, *Warsztat twórczy współczesnego...*, s. 20.

⁵¹ *Realizm w narodowych tradycjach...*, s. 71.

⁵² *Nowocześni a socrealizm...*, t. II: Nieborów 1949, s. 6-10.

⁵³ J. Starzyński, *Z zagadnień realizmu...*, s. 8-9.

⁵⁴ J. Bogucki, *O Matejce*. „PA” 1950, nr 3-4, s. 4-10.

strony rosyjskiego malarza, miała wymiar znacznie łagodniejszy, bezosobowy⁵⁵. Przy tej okazji warto zwrócić uwagę na znowu podwójne zadanie legitymizujące pokatowickiej krytyki, przy tym ujawniające kolejny paradoks dogmatu narodowej formy, polegające nie tylko na potwierdzaniu własną tradycją realizmu jako cechy narodowej, ale poszukiwaniu jej odpowiedników i związków w tradycji rosyjskiej, zwłaszcza oczywiście Pieriedwiżników.

Przykładem zastosowania postulatów metody do refleksji nad Matejką, czyli klasowej jego dzieła interpretacji, jest rocznicowa publikacja Kazimierza Wyki, który biorąc pod uwagę społeczno-polityczny kontekst, wydzielił w twórczości krakowskiego malarza dwie różne waloryzowane fazy: postępową *patriotyczno-mieszcząską* (do *Unii Lubelskiej*) i stańczykowską, konserwatywną, *patriotyczno-solidarystyczną*⁵⁶. Twierdzenia Wyki wywołały m.in. reakcję Aleksandra Wojciechowskiego, który na łamach „Nowej Kultury” z jednej strony podkreślał zasługi literaturoznawcy w ustaleniu związków malarstwa Matejki i *historycyzmu* – jak określił – polskiej poezji romantycznej, z drugiej wskazywał niepełność efektu i pominięcie wpływu Mickiewicza na postawę malarza⁵⁷. Drugim punktem spornym był sposób postrzegania i wyrażania, który zdaniem Wojciechowskiego formalnie wywodził się nie z romantyzmu – jak sugerował Wyka – lecz z nowoczesnego wówczas, realistycznego warsztatu. Największy sprzeciw krytyka wzbudził jednak dokonany przez Wykę podział na wymienione wyżej okresy; dodajmy, że być może za wcześniejszymi ustaleniami historyków sztuki, wyłożonymi w stanowiącym tu punkt wyjścia, kanonicznym przeglądzie realistycznej tradycji w polskiej sztuce. Według tej klasyfikacji w fazie patriotyczno-solidarystycznej znalazły się m.in. *gorsze* płótna: *Bitwa pod Grunwaldem*, *Batory pod Pskowem* i *Sobieski pod Wiedniem*. Wojciechowski bronił narodowej i patriotycznej postawy Matejki w całości, czego dowodził np. spontanicznymi, szlachetnymi w intencjach gestami twórcy, stanowiącymi wszak polityczno-dyplomatyczne *faux pas*, niechęcią arystokracji do sztychującego z niej mistrza, ograniczeniami cenzury powściągającej antymagnackie treści obrazów, wyrażane za to w nieoficjalnych rysunkach i szkicach drugiego okresu. Wreszcie istotnym kontrargumentem, przeczącym krzywdzącej stratyfikacji sztuki Matejki była dla krytyka *ludowość* całego dzieła, w uproszczeniu oznaczająca popularność obrazów, zarówno z pierwszej, jak i drugiej fazy twórczości. Marcin Czerwiński także upominał się o sprawiedliwość dla mistrza, który nawet jeśli pozornie *poddał się* ideologii zachowawczej, zaprzestał rozliczeń (*nie kala gniazda*) i zajął apoteozą wydarzeń o niepodważalnym przez stańczyków znaczeniu dziejowym, zawsze przedstawiał je w perspektywie stanu trzeciego. *Sumienie tego artysty* – konstatuje Czerwiński w obronie całości dzieła Matejki – *znajdowało uspokojenie w wizji zrodzonej z patriotyzmu ludowego. To dało jego obrazom siłę oddziaływania po dzień dzisiejszy*⁵⁸.

Kulminację ówczesnej matejkologii stanowiła zorganizowana w Warszawie w listopadzie 1953 roku z okazji 60. rocznicy śmierci twórcy sesja, której cele m.in. określił Starzyński na kwietniowym posiedzeniu Rady Kultury. Zadaniem krytyki miała być restytucja ja-

⁵⁵ Np. listu do Stasowa: *W Polsce uchodził [Matejko] bezprzykładnie za wielkiego malarza. A tymczasem paryski pleneryzm, impresjonizm przenikały do głów młodych artystów i wszystkie wybitniejsze talenty uciekały z Krakowa do Paryża. W Paryżu orientowali się oni rychło, skąd wiatr wieje i Matejkę uważali odgad za malarza przestarzałego i konwencjonalnego. [...] Obecnie na ostatnich wystawach warszawskich polscy nyznawcy pleneryzmu doprowadzili go do zupełnego absurdu.* W. Jaworska, *Z listów Riepina o Matejce*. „PA” 1951, nr 4, s. 54.

⁵⁶ K. Wyka, *Matejko i Słowacki*. Warszawa 1953; przedruk: „MdSiD” 1950, nr 3-4, s. 73-140.

⁵⁷ A. Wojciechowski, *O rodowodzie Jana Matejki*. „NK” 1953, nr 43, s. 1, 7.

⁵⁸ M. Czerwiński, *Matejki rozrachunki z przeszłością*. „PK” 1953, nr 26, s. 7.

koby odebranych przez idealistyczną teorię i historię sztuki, ideowych i patriotycznych walorów twórczości krakowskiego artysty⁵⁹. Rezultatem dodatkowym, można dodać, była korekta nieopatrznego i – jak dowodziły kolejne deklaracje – niesprawiedliwego osądu późnych poglądów i związanych z nimi dzieł Matejki. Segmentacja dorobku twórcy uznanego za sztandarowego antenata socrealizmu uszczupliłaby jeszcze i tak już przykrojony ideologicznymi względami zasób legitymizujących i identyfikacyjnych odwołań. Rocznikowy numer „Przeglądu Artystycznego”, domeny krytyki stosowanej, w tym przypadku antycypując wydarzenie naukowe, zamieścił wypowiedź Starzyńskiego eksplikującą znaczenie Matejki dla współczesnej idei realizmu socjalistycznego, gdyż – jak tłumaczył badacz – problem tego malarstwa jest jedną z integralnych części projektu nowej teorii polskiej sztuki i praktyki artystycznej realizmu socjalistycznego. *Bez jasnego, naukowo ugruntowanego stosunku do dzieł Matejki – oświadczał autor – bez głębokiej analizy ideowych i warsztatowych wartości jego sztuki – współczynnik narodowej formy jako jedno z głównych ogniw teorii realizmu socjalistycznego nie wypełni się dla nas jednoznacznie treścią*⁶⁰. Starzyński wyjaśniał jakoby ideologiczne kulisy „sporu o Matejkę”, a także obiektywne, klasowe i świadomościowe ograniczenia, które nie pozwoliły artyście na pełne zrozumienie np. idei narodu oraz spowodowały zgodę na koncepcję solidaryzmu narodowego. Zarazem argumentem ludowości, m.in. odczytywanej w *Bitwie pod Grunwaldem*, Starzyński kwestionował wcześniejszą tezę o stańczykowskiej zachowawczości w późnym programie Matejki. Konserwatyści – orzekał uczony i krytyk – widzieli historię poprzez działanie poszczególnych indywidualności, mężów opatrnościowych, zaś badający ją dogłębnie malarz umiał dostrzec siłę narodu, zbiorowości, mas ludowych tworzących historię. Dlatego – dodajmy – socrealistyczna, marksistowska ideologia, odpowiednio reinterpreterując ów program, mogła użyć go jako przesłanki. Zauważmy przy okazji po raz kolejny symptomatyczne zastosowanie wzmiankowanego już pojęcia ludowości, wywiedzonego wprost z sowieckich teorii socrealizmu, a oznaczającego nie twórcę dzieła, ale jego bohatera i odbiorcę. Znamienne jest też przeświadczenie, że dopiero narzędzia marksistowskiej nauki pozwalają na pełne zrozumienie dorobku Matejki, choć jako jeden z obowiązujących probierzy wartości, którą stanowiły ideowość i ludowość oraz walory realistycznego warsztatu, użyty został argument przychyłnej czy entuzjastycznej ich oceny przez autorytety, jaki dla mniejszego polskiego brata radzieckiego socrealizmu stanowiły jego dziewiętnastowieczne ikony, tj. Stasow i Riepin. Potwierdzenie usankcjonowanej doktrynalnymi postulatami (narodowej formy, ludowości) instrumentalizacji przeszłości, łączące nieodzownym wspólnym mianownikiem krytykę stosowaną i naukowy dyskurs, stanowi w omówionych tekstach intencja zaszczerpienia współczesnej polskiej sztuce zarówno ideowej, oddanej społecznej służbie postawy Matejki, jak i realistycznej praktyki.

Analogiczny zamysł, wraz z przekonaniem o jedynie słusznej współczesnej, czyli marksistowskiej interpretacji przeszłości, wpisany był w studium Andrzeja Jakimowicza o ideowym programie malarstwa krakowskiego mistrza, opublikowane w naukowym periodyku jako jeden z referatów wygłoszonych na listopadowej sesji. Badacz analizuje m.in. możliwości realizacji przez dziewiętnastowieczne malarstwo polskie wezwania Seweryna Goszczyńskiego do stworzenia sztuki narodowej („O potrzebie narodowego malarstwa polskiego”, 1842). Mówi zarazem o dziejowych koniecznościach artystycznego rozwoju i posługując się strategią porównawczą umieszcza społeczno-posłanniczą, patriotyczną i ludową

⁵⁹ J. Starzyński, *Zadania krytyki i nauki...*, s. 57.

⁶⁰ Tenże, *O naszym stosunku do dzieł Matejki. W sześćdziesiątą rocznicę śmierci mistrza*. „PA” 1953, nr 5, s. 3.

– w owym specyficznym socrealistycznym znaczeniu – twórczość autora *Stańczyka* w szerokim kontekście, od Stanisławowskiego programu historycznych obrazów Bacciarellego po – jak pisze – renesans malarstwa historycznego w Polsce Ludowej. Widziany z marksistowskiej perspektywy, że np. Michałowski jest twórcą, który *wyrosły na fali szlacheckiego patriotyzmu nie potrafił przerwać obręczy klasowych ograniczeń, choć swym wzrokiem artysty sięgał o wiele dalej i o wiele głębiej*⁶¹. Kossak jawi się jako więzien klasowych gustów i uprzedzeń, późna twórczość Malczewskiego stanowi zwierciadło ideologicznego rozkładu w tej fazie kapitalizmu, a po roku 1917 otwartej politycznej reakcji. Według diagnozy autora poza Grottgerem, który w swoich *najcenniejszych dziełach* z lat 60. wykazał zdolność do bezpośredniego widzenia dziejącej się historii i dostosowania doń programu sztuki, nikt ze współczesnych mu ani następców nie mógł przekroczyć klasowo uwarunkowanych granic świadomościowych. Usiłowania kontynuacji narodowego, historycznego programu przez Wyspiańskiego były zdaniem Jakimowicza skazane na niepowodzenie przez mitologizację i odrealnienie historii, podobnie jak *niejasne fantasmagorie* Wojtkiewicza komentujące wydarzenia 1905 roku. Rachunek przyczyn, dla których w przeszłości niemożliwe było przedłużenie wielkiej idei Matejki – autor przedstawia *obiektywne* historyczne uzasadnienie jej błędów i potknięć – znajduje finał w wizji renesansu historycznego malarstwa w Polsce powojennej, warunkowanego lekcją Matejkowskiej myśli i praktyki. *Z przykładu Matejki* – stwierdza badacz – *nie dla bezmyślnego naśladownictwa, ale drogą świadomego i twórczego stosunku do jego dzieł – wiele wzięć mogą dziś artyści polscy, przed którymi stoją zaszczepne i porywające zadania zamarzania w kształtach widomych historycznej wielkości naszego czasu*⁶².

Wykonanie zadań sesji w dyskursie naukowym stanowiło też studium Porębskiego o warsztacie realistycznym, a właściwie historiozoficznej koncepcji malarstwa Matejki⁶³; tekst w nieco zmienionej wersji, po *przydaniu lekkości* – można powiedzieć, odwołując się do sformułowania Anny Markowskiej⁶⁴ – znalazł się później w rozdziale zbioru szkiców badacza o malarstwie historycznym⁶⁵. Nie wdając się zatem w szczegółowe eksplikacje, zwróćmy uwagę m.in. na podkreślający współczesne motywacje tytuł utworu oraz na jego charakter polemiczny w stosunku do poprzednich zarzutów uwstecznienia poglądów Matejki i towarzyszącej mu zmiany środków formalnych. *Notabene* autor wchodził w skład „kolektywu”, w którego opracowaniu owe zarzuty postawiono. Sprzeciwiając się wydzieleniu z twórczości okresu rozliczającego i apoteozującego narodowe dzieje, Porębski uzasadniał, że malarz zawsze reprezentował realistyczno-mieszczański typ myślenia kategoriami swojej klasy, postępowymi w 1. połowie XIX wieku, i właściwie nie zmienił się artysta, ale kontekst czasów. *Różnica obydwu okresów to nie była różnica treści i źródeł ideowych Matejkowskiego malarstwa, to była różnica politycznej sytuacji, w której artyście przypadło tworzyć i działać*⁶⁶. Najistotniejszy wydaje się, nietracący zresztą aktualności, wniosek o dalekim od reportażowości i ścisłości faktografii historycznym uogólnieniu, dokonanym u Matejki realistycznymi środkami: wyborem sytuacji, charakterystyką postaci, dbałością o autentyzm szczegółu. Weryfikacji przez upływ czasu uległa natomiast nie tyle właśnie badawcza, ile krytyczna, doraźna intencja ideologiczna rozprawy, czyli propaganda metody, która miała

⁶¹ A. Jakimowicz, *Program ideowy i społeczna funkcja twórczości Matejki na tle rozwoju malarstwa historycznego w Polsce*. „MdsiD” 1954, nr 1, s. 16.

⁶² Ibidem, s. 25.

⁶³ M. Porębski, *Realistyczny warsztat Matejki. Jego źródła ideowe i jego aktualne znaczenie*. „MdsiD” 1954, nr 1.

⁶⁴ A. Markowska, *Definiowanie sztuki...*, s. 213.

⁶⁵ *Matejko*, [w:] M. Porębski, *Malowane dzieje*. Warszawa 1961, s. 128-167.

⁶⁶ M. Porębski, *Realistyczny warsztat Matejki...*, s. 40.

stanowiąc optymalne narzędzie heurystyczne, oraz przekonanie, że odzwierciedlenie w bieżącej twórczości zreferowanych Matejkowskich idei dowiedzie ich pełnego zrozumienia, a to z kolei warunkuje dalszy rozwój sztuki.

Opublikowany wcześniej na łamach „Przeglądu Artystycznego” tekst Porębskiego o powstaniu *Kazania Skargi* jest właściwie rozprawą o dialektyce, z charakteryzowanym już pozytywnym bohaterem, robotnikiem sztuki zmagającym się z materią obrazu, ale przede wszystkim o wiedzionym narodowym posłannictwie artyście zmagającym się z materią Historii. Dynamiczna, pełna pytań, odwołań do źródeł, rozwijająca się nie bez zwrotów i napięć narracja kończy się, by użyć stosownego określenia, syntetycznym, dialektycznym sukcesem: *Znyciestwo Matejki było znyciestwem realisty, który łączy w jedno klasową prawdę postaci, historyczną prawdę sytuacji, przedmiotową prawdę celowo użytych szczegółów. Było równocześnie znyciestwem ideologa umiejącego do końca dopowiedzieć krytyczną ocenę zła, któremu wypowiada walkę. Było wreszcie znyciestwem artysty, który wbrew trudnościom i zewnętrznym, i warsztatowym powziętą decyzję twórczą w całej rozpiętości realizuje*⁶⁷.

Dialektyczną kontynuację opowieści o *Kazaniu Skargi* stanowi artykuł Jadwigi Jarnuszkiewiczowej o Rejtanie, przy czym nie bez znaczenia jest tu postępujący układ tekstów. Można powiedzieć, że wewnętrzna dramaturgia poprzedniego i kolejnego odzwierciedla wyższy historyczny porządek rozwoju Matejkowskiego realizmu, który z konieczności należało ująć selektywnie. *Dopiero „Rejtan” – stwierdza autorka – odsonił cały sens misji matejkowskiego malarstwa tego czasu. [...] Realizm „Rejtana” wypełnił bez reszty niedomówienia poprzednich obrazów. Zaostrzył sąd o przeszłości i jej charakterystykę, dopełnił aktu oskarżenia określeniem winy*⁶⁸. W związku z oceną i analizą krytyczną tego obrazu nasuwa się kolejna refleksja, iż tutaj znajdują dowód domniemania o jeszcze jednym Matejkowskim wyróżniku, wykorzystanym dla usankcjonowania socrealizmu. Chodzi o prawo do sądenia, rozliczania przeszłości, a nawet do użycia swoistej przemocy – w przypadku artysty tylko symbolicznej – w imię wyższych, patriotyczno-narodowych celów. Nieco inaczej niż Stwosż, rewolucjonizujący tradycyjne widzenie i warsztat twórczy, Matejko za pośrednictwem swojego bohatera osądza i rozlicza, a kwestią nadrzędną jest nie władza, ale dobro ojczyzny. Ponadto sam malarz dokonuje pewnych przekroczeń w imię wyższej realistycznej prawdy. Być może dlatego, tzn. realizując ukrytą analogię między działaniem Matejki a współczesną ideologią i praktyką polityczną, autorka, tak jak inni krytycy, sięga do strategii podwójnej intertekstualności. Polemizuje tu ze Stefanią Zahorską, przypisującą krakowskiemu mistrzowi wirtualizację rzeczywistości, wprowadzie środkami realistycznymi, ale rzeczywistości wizyjnej, mitycznej i – należałoby dodać – tak jak socrealistyczna wizja konceptualnej. Opis Matejkowskiej strategii nieodparcie przypomina wymagania, żądania i postulaty przedstawiane współczesnym twórcom, a obrona mistrza mogłaby być argumentacją działań marksistów: *No cóż... – konstatuje autorka – Patriotyzm ma swoje prawa, obowiązki i ambicje. [...] Prawda nie musi się objawiać w szacie zwykłej i pospolitej. Przeciwnie. Wielka sztuka w przeżyciu artystycznym pokazuje ją zawsze w jakimś sensie niezwykłym, w jakiejś odkrywczej inności*⁶⁹. Nie trzeba dodawać, iż to ideolodzy marksizmu i socrealizmu dowodzili wielkości czasów, potrzeby odkrywania – tak jak Matejko i jego bohaterowie – jedynej słusznej prawdy jedyną słuszną metodą. Być może nie jest przypadkiem, że ułożone w określonym porządku teksty o dwóch obrazach Matejki wieńczy w „Przeglądzie Artystycznym” artykuł referujący – po raz kolejny –

⁶⁷ M. Porębski, *Kazanie Skargi*, „PA” 1953, nr 6, s. 67.

⁶⁸ J. Jarnuszkiewiczowa, *Rejtan*, „PA” 1953, nr 6, s. 68.

⁶⁹ Ibidem, s. 73.

ocenę polskiego malarza przez rosyjskich realistów: teoretyka W. Stasowa oraz malarzy Riepina i Kramskoj⁷⁰.

Wskazane przykłady z okółomatejkowskiego dyskursu albo „konstelacji” Matejki – jak można określić, podejmując poszerzone znaczenie terminu zastosowane przez Waldemara Okonia⁷¹ – dowodzą płynności i programowej identyfikacji ówczesnej krytyki i historii sztuki, transgresji i homogenizacji w obrębie dyscyplin. Metoda, kryteria oceny i cele, język – wyróżnik bodaj najbardziej charakterystyczny socrealistycznego piśmiennictwa – wreszcie w wielu przypadkach autorstwo są te same. Efektem jest reinterpretacja twórczości Matejki ze wskazaniem na jej obywatelsko-patriotyczny cel i realistyczny warsztat, ratyfikacja socrealistycznej koncepcji narodowej formy i wskazanie współczesnym przykładu nie tylko twórczej metody (realistycznej syntezy), ale i myślenia o sztuce w kategoriach służby społecznej. Dodajmy jeszcze poparty powyższymi przykładami wniosek, iż socrealistyczny rozdział „sporu o Matejkę” był właściwie sporem o ideologię, o zatarcie – zresztą nieostrożnie podtrzymanych na początku obowiązywania doktryny – podziałów w obrębie twórczości, która stanowiła trzon legitymizującej socrealizm tradycji realistycznej, narodowej w treści i funkcji. Jako ostateczne symboliczne rozstrzygnięcie i rekapitulację owego sporu można traktować wypowiedź Juliusza Krajewskiego, który nie tyle w warsztatowo-technicznych strategiach, ile w postawie twórczej, etycznej i ideowej kazał poszukiwać współczesnym związków z dziewiętnastowiecznym mistrzem. Swoistym, jak można sądzić nieumyślnym niedopatrzaniem w paralelizacji Matejki i współczesnych twórców jest *passus* upoważniający dwuznaczną interpretację, przeniesienie Matejkowskiego rozdarcia między patriotycznym obowiązkiem a twórczym powołaniem i konieczności kompromisu na socrealistyczną opresywną sytuację artystów: *Dzieło Matejki było wynikiem konfliktu, łamania się twórcy w sprzecznościach, w pojmowaniu przezeń obowiązków patrioty-obywatela i obowiązków artysty-malarza [...]. I skoro dziś w dziele Matejki szukamy cechy, która w całości może i powinna stać się naszą własnością, to jest nią jego moralność twórcza, nakazująca twórczość własną widzieć i oceniać w związku z życiem i potrzebami narodu, uzależniająca wielkość sztuki od jej społecznej funkcji*⁷². Dodajmy, iż w założeniu socrealistyczny twórca miał nim być z przekonania, nie skutkiem ugody między obywatelską powinnością a wolą swobodnej kreacji.

Na marginesie, odwołując się raz jeszcze do tekstu Jakimowicza, gwoli dokładności można wykazać, że totalitaryzacja doprowadzała różnych autorów niekiedy do tożsamyh wniosków nie tylko w treści, ale i formie, a mówiąc wprost – najprawdopodobniej przywłaszczania gotowych, efektownych formuł. Metodą porównywania albo poszukiwania sprzeczności, analogicznie choć w mniejszej skali, posłużył się Andrzej Ryszkiewicz, zestawiając w okolicznościowym artykule dzieła Rodakowskiego i Matejki. W konkluzji twierdził, że Rodakowski ma wprawdzie zasługi dla polskiego malarstwa, ale z perspektywy współczesności istotniejszy był patriotyzm Matejki, bo jego obrazy wzbudzały u współczesnych emocje i oczekiwane były – jak pisał – *z bijącym sercem*. Twórczość Rodakowskiego zaś jako chłodną, estetyzującą i odległą od narodowych problemów ocenił zdaniem takim samym, jak w tekście z sesji matejkowskiej: *Inne to zasługi zapewniają mu poczesne miejsce w naszym malarstwie, miejsce to jednak nie leży na najbardziej eksponowanych liniach ideowego frontu*

⁷⁰ W. Jaworska, *Rosyjscy realści o Matejce*. „PA” 1953, nr 6, s. 75.

⁷¹ W. Okoń, *Stygńska planeta...* Autor stosuje termin *konstelacja* za Januszem Sławińskim, ale w znaczeniu szerszym niż zespół tekstów odnoszących się do jednego dzieła, bo na określenie tekstów dotyczących jednego artysty – rozdział V: *Stanisław Wyspiański – konstelacja*, s. 145 nn.; por.: J. Sławiński, *Krytyka jako przedmiot badań krytycznoliterackich*, [w:] *Badania nad krytyką literacką...*, s. 16.

⁷² J. Krajewski, *Moralna postawa Matejki jako wzór dla współczesnego plastyka*. „PA” 1953, nr 6, s. 69.

sztuki polskiej⁷³. W 1954 roku Janusz Bogucki we wspomnianych „Rozmowach o sztuce”, rozpisanych na role Krytyka i Malarza, temu drugiemu przydzielił wystąpienie przeciw – ale jeszcze w kategoriach socrealistycznych – jednostronności i akontekstualnemu traktowaniu Matejki w sesyjnych wypowiedziach. *Śławiono patriotyzm, siłę wyrazu, mistrzostwo i pracowitość artysty, proces rehabilitacyjny przeprowadzony został słusznie i trafnie, ale malarz dzisiejszy niewiele z tej dyskusji dowiedział się na temat: jakie konkretnie właściwości sztuki matejkowskiej godzi się dzisiaj podejmować i rozwijać. Zaledwie kilku uczestników sesji dotknęło tej kwestii i to dosyć lakonicznie i ogólnikowo*⁷⁴.

Metoda marksistowskiej dialektyki i klasowości przyjęta w badaniach sposobu przedstawiania modelu w malarstwie portretowym doprowadziła Michała Walickiego do zaskakującego wniosku na temat tego gatunku w twórczości Henryka Rodakowskiego. Badacz uznał mianowicie, iż czerpanie z historycznych, tycjanowskich wzorców w *Portrecie Leonii Blüdhorn* (1872) to – tak jak Manetowskie *Śniadanie na trawie*, inspirowane sztychową kopią dzieła Rafaela – dowód eskapizmu malarza, ucieczki od zmieniającej się rzeczywistości, którą dla swych narcystyczno-arystokratycznych i estetycznych potrzeb chciał jako przedstawiciel zwycięskiej na razie burżuazji zatrzymać i utrwalić. *Tu w tycjanowskim portrecie znamym mu z Wiednia czy też z Florencji – wyjawia Walicki – znalazł prawo do samoutwierdzenia się w swym zachwycie dla arystokratycznego zimnego piękna, pozornie tylko ożywionego ciepłą krewią ludzką*⁷⁵. Intrygujące, iż dla obu, choć bardzo różnych przypadków, tj. Rodakowskiego i Maneta, badacz znalazł wspólny negatywny mianownik, który wpisany był w socrealistyczny paradygmat jako miara wartości dzieła. Chodzi o взгляды pozaartystyczne, odbierające historycznym obrazom to, co z kolei w socrealistycznych uchodziło za naganny syndrom formalizmu: *pozaplastyczne przesłanki zmąciły jasność widzenia formalnej budowy obrazu, spersonalizowały oczekiwaną bezinteresowność odbioru. W tym właśnie tkwi załagęk gorzkiej wspólnoty losu łączącej oba te dzieła*⁷⁶. Jak widać, i w znormalizowanej, wydawałoby się ściśle zaprojektowanej postawie krytyki pokatowickiej istnieją niekonsekwencje i sprzeczności. W tym przypadku, wbrew tożsamości metody interpretacji dawnej i współczesnej sztuki, doszło do rozbieżności kryteriów, stosowanych także z innej perspektywy, choć w aktualnej, dialektycznej interpretacji.

W 75. rocznicę śmierci Maurycego Gottlieba Maria Rogoyska podkreślała, znowu poprzez zwielokrotnione starania intertekstualne, potrzebę właściwego odczytania wartości jego malarstwa, tj. z perspektywy udziału w dorobku realistycznej tradycji. Dlatego szczególną uwagę zwróciła na portrety, choć uwzględniła też wielofigurowe kompozycje, w których, nie pomijając walorów formalnych, luministyczno-barwnych, odczytywała przede wszystkim motywacje humanistyczne i psychologiczne. Istotne wydaje się obligatoryjne zaznaczenie owej różnicy – przez umieszczenie twórczości Gottlieba w kontekście historii krytyki – między współczesną, więc słuszną oceną, wydobywającą walor realistyczny, a przywołanymi z lat 30. psychologiczno-emotywną z jednej i kapistowską z drugiej strony. Zarzut fałszu, subiektywizmu czy formalizmu pod ich adresem dosłownie nie został sformułowany, poza lakonicznym stwierdzeniem, że *inaczej wypada ocena współczesna*⁷⁷, ale do takiego wniosku miało ono zapewne prowadzić.

⁷³ A. Ryszkiewicz, *Rodakowski i Matejko. (W sześćdziesiątą rocznicę śmierci Henryka Rodakowskiego)*. „PA” 1954, nr 1, s. 28; por.: A. Jakimowicz, *Program ideowy...*, s. 18.

⁷⁴ J. Bogucki, *Matejko i Gierzyński*, [w:] tenże, *Rozmowy o sztuce...*, s. 147.

⁷⁵ M. Walicki, *Z zagadnień poży portretowej*. „PA” 1954, nr 1, s. 43.

⁷⁶ Ibidem, s. 41.

⁷⁷ M. Rogoyska, *Maurycy Gottlieb*. „PA” 1954, nr 3, s. 8.

W malarstwie pejzażowym największe osiągnięcia także wiązano z tzw. mieszczańskim realizmem 2. połowy XIX wieku i najwybitniejszą w tej dziedzinie – jak określano – twórczością Józefa Szermentowskiego, Władysława Maleckiego, Romana Kochanowskiego, Wojciecha Gersona, docenionego także za twórczość historyczną i pracę pedagogiczną⁷⁸. Przy okazji tego twórcy zwróćmy uwagę na odmianę strategii krytycznej, na przykład owej gratyfikującej komparatystyki, nieco innej niż w szkicu Jaworskiej o Matejce, odwołującej się do faktografii i bezpośredniej opinii Riepina o polskim malarzu. A. Vetulani natomiast przeprowadził analogię między twórczością i pracą pedagogiczną Pawła Czistiakowa i Gersona – którego cennym politycznie atutem były również studia w Akademii Petersburskiej – niejako wtórnie, ze współczesnej perspektywy, zdeterminowanej imperatywem braterstwa narodów⁷⁹. Manewr owej podwójnej, wewnętrznej intertekstualności wykorzystany został nie tyle odnośnie do Gersona, ile poprzez niego przeciw impresjonizmowi. Vetulani podkreślał potępienie tego kierunku przez artystę-pedagoga, w czym znowu, tak jak w *walce o realizm i pierwiastki narodowe w sztuce*, widział pokrewieństwo z „postępową” sztuką rosyjską i rosyjską tradycją⁸⁰.

W wyodrębnionym z malarstwa 2. połowy XIX wieku nurcie tzw. realizmu krytycznego umieszczano m.in. niektóre obrazy Aleksandra Kotsisa, Szermentowskiego⁸¹, w wersji anegdotycznej Wacława Koniuszki, a Józefa Chelmońskiego – lirycznej i heroizującej chłopstwo. Specjalnej uwadze polecali badacze twórczość Franciszka Kostrzewskiego, któremu przypisano realistyczny krytycyzm, skierowany na ośmieszanie burżuazji, nie tylko w satyrycznym rysunku, ale i w malarstwie⁸². Dzieje polskiej karykatury okazały się zresztą plastycznym materiałem do klasowej interpretacji; była już mowa o studium Borowskiego z 1950 roku i artykułach Witza na ten temat. Po raz kolejny odwołanie do intertekstu umożliwiło napiętnowanie nauki i krytyki burżuazyjnej, która – jak pisał Zbigniew Mitzner, rozwijając klasowy kontekst kwestii poruszonej przez Borowskiego – w okresie międzywojennym z przyczyn ideologicznych (*piłsudczyzna*) skazała na zapomnienie świetną, realistyczną, czyli postępową, antyszlachecką twórczość Kostrzewskiego lub A. Orłowskiego⁸³. Daniel Chodowiecki był według badacza kosmopolitą, ale jego następcy angażowali się w aktualne polityczne i społeczne problemy. *Utarło się u nas mniemanie, że Orłowski był piewą szlachetczyzny. Rosyjski historyk sztuki ma inne o tym zdanie* – pisał Mitzner, powołując się na niekwestionowany wówczas autorytet, czyli odsyłając do radzieckiej encyklopedii W.A. Wiereszczagina, według której: *W realizmie Orłowskiego nie ma gracji i maniery XVIII-go wieku. Jego analiza artystyczna powszedniej rzeczywistości najpierw polskiej, a potem rosyjskiej nwywiera wrażenie samej prawdy, niczym nie upiększonej*⁸⁴. Pierwszą fazę twórczości Kostrzewskiego determinowały według autora poglądy drobnomieszczańskie, ale późniejszą włączał się do nurtu walki z kosmopolityzmem i mimo że – jak twierdził badacz – barier

⁷⁸ *Realizm w narodowych tradycjach...*, s. 72.

⁷⁹ A. Vetulani, *P. Czistiakow i W. Gerson wychowawcy rosyjskich i polskich realistów*, „PA” 1950, nr 10-11-12, s. 18 nn.

⁸⁰ Tenże, *Wojciech Gerson. W 50-tą rocznicę śmierci*, „PA” 1951, nr 4, s. 55-63.

⁸¹ Por. np. I. Jakimowicz, *Twórczość Józefa Szermentowskiego*, „BHS” 1951, nr 1. Przyczyny pewnego załamania linii realistycznej w kierunku symbolistycznym i religijnym w późnej twórczości malarza autorka upatruje w presji środowiska burżuazyjnego, a także wpływie C.K. Norwida, zaprzyjaźnionego z artystą. Ibidem, s. 48.

⁸² *Realizm w narodowych tradycjach...*

⁸³ Z. Mitzner, *Kilka uwag o karykaturze polskiej, o jej tradycjach, o jej teraźniejszości i przyszłości*, „PA” 1951, nr 5, s. 49.

⁸⁴ Ibidem, s. 53.

klasowych i zapóźnienia polskiego rozwoju gospodarczego i świadomościowego artysta nie mógł przekroczyć, ale jego świadectwo czasu ma charakter postępowy i realistyczny.

Przy okazji analizy twórczości Kotsisa Jerzy Zanoziński stwierdzał obligatoryjnie, że dopiero marksistowska teoria odbicia rzeczywistości w sztuce pozwoliła na pełne zrozumienie dzieła, ograniczane dotąd przez formalistyczne, kapistowskie kryteria oceny, mimo – jak to nazywał – panującej przed wojną mody na tego malarza. Przy sposobności zwróćmy uwagę na wskazaną przez Zanozińskiego praktykę, a właściwie jej interpretację, potwierdzającą socrealistyczną ambicję redefinicji i rewizji tradycji: *Przeglądając magazyny muzealne, wydobyliśmy na światło dzienne z zapomnienia znaczną liczbę interesujących obrazów malarzy, których jeszcze wczoraj albo nie znaliśmy, albo też znaliśmy niedostatecznie [...]. „Odkrycia” te postawiły w zupełnie nowym świetle proces rozwojowy sztuki polskiej, ujawniły aż nadto wyraźnie jej narodowy charakter. Równocześnie pozwoliły na stwierdzenie ponad wątpliwość, że wszelkie odrębności tego procesu wiążą się ściśle z realistyczną postawą twórców wobec rzeczywistości*⁸⁵. Pomijanie tematyki obrazów, admiraacja przez formalistyczną krytykę wartości malarskich i szkicowego budowania formy miały, zdaniem badacza, prowadzić do zawłaszczenia twórczości Kotsisa jako antycypacji polskiego koloryzmu. Krytyka zainteresowania Jana Cybisa lub Jerzego Wolffa twórczością *mieszczańskiego realisty* jako instrumentalizacji tradycji dla własnych – tu kapistowskich – celów była więc w istocie mimowolną oceną także socrealistycznej praktyki, tyle że nastawionej na potwierdzanie realizmu. W tym celu autor np. uznał, niezbyt słusznie, wczesne prace Kotsisa (np. *Jarmark w Tyńcu*) za realistyczne, pozbawione idealizacji, jak u Gersona, czy karykaturalizacji Kostrzewskiego. Późniejszą twórczość, po 1870 roku, kłopotliwie pozbawioną cech społecznej krytyki, zaliczył do jednego tylko nurtu twórczości; drugi natomiast skonceptualizował, twierdząc, iż szkice i niedokończone obrazy, przez kapistów interpretowane z ich własnej, kolorystycznej perspektywy, stanowiły tylko zamysł, którego w ostatecznej postaci realistycznego, skończonego obrazu malarz z przyczyn pozaartystycznych nie mógł zrealizować. Ocena poprzedników opierała się zatem, zdaniem Zanozińskiego, na fałszywych podstawach, m.in. przeświadczeniu Cybisa o wpływie Corota na twórczość polskiego malarza. Rewaloryzacja artysty skutkowała tu zatem znowu – przez wspomniany zabieg tendencyjnych zapośredniczeń – deprecjacja pokolenia jakoby jednostronnie pojmującego dzieło twórcy, *którego wielką zasługą jest wprowadzenie tematyki z powszedniego, jakże ciężkiego życia chłop polskiego w trzeciej ćwierci XIX w. do krainy piękna*⁸⁶. Trzeba dodać, iż uzasadnieniem redefinicji sztuki Kotsisa jest tu nie tylko ocena kolorystów w roli negatywnego intertekstu, ale i wybrane wypowiedzi artysty, określone jednostronną pragmatyką koncepcji.

Miara realistycznego postępu, osiąganego w efekcie ścierania się sprzeczności, przykładana do poszczególnych biografii, okazywała się jak widać mało skuteczna, nawet w przypadku wskazanych przez ministra i badaczy pomników narodowej sztuki. Zatem odnośnie do wzorców tradycji krytyka wykonawcza musiała nie tylko przekazywać zalecenia prawodawczej, ale je korygować, reinterpretować i – jak powiedziano – przefiltrować, odcedzając fragmenty niemieszczące się w niespójnej koncepcji. Na przykład uznanie za szczytowe osiągnięcie realizmu mieszczańskiego twórczości Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich wymagało uściślenia i selekcji, problematyzujących jednak zarazem ową kierunkowość, nakazany paradygmatem metody cel penetracji krytyki w narodowym dorobku. W pracach Maksymiliana podkreślano precyzję formy, eksponowano pierwiastki realizmu krytyczne-

⁸⁵ J. Zanoziński, *Wokół malarstwa Kotsisa*. „PA” 1951, nr 5, s. 30.

⁸⁶ Ibidem s. 41.

go, ale chłodne, *niemal fotograficzne* – jak określano w zbiorowym opracowaniu⁸⁷ – widzenie rzeczywistości oraz, dodajmy, sposób komponowania mieściłyby się raczej w zwalczanym we współczesnej twórczości naturalizmie. Trudno było bowiem adaptować dla celów ideologii tradycję, spełniając zarazem imperatyw jednolitości kryteriów oceny teraźniejszości i przeszłości. Jeszcze trudniej wymogom metody poddawała się twórczość Aleksandra Gierymskiego, do której zastosowano pojęcie **alternacji**, zmienności pierwiastków realistycznych i krytycznych, podporządkowanej rytmowi pobytów artysty w kraju. Wyjazdy miały sprzyjać uleganiu przez twórcę wpływom kosmopolitycznym – głównie impresjonizmu – oraz ograniczaniu bądź eliminowaniu humanistycznych i społecznych treści obrazów.

Starzyński, uznając z dorobku 2. połowy XIX wieku obrazy Chelmońskiego i Gierymskich za szczytowe osiągnięcie tzw. realizmu mieszczańskiego, zastrzegał, że tylko tzw. warszawskie prace Aleksandra zasługiwały na miano realizmu krytycznego⁸⁸. W specjalnym studium poświęconym tej odmianie ekspresji rzeczywistości u autora *Altany* badacz wybrał *Trumną chłopską*, oceniając ją w kontekście z jednej strony idealistyczno-ludowego nurtu z *nalotami* powierzchownego impresjonizmu (Wyczółkowski), z drugiej – paryskiej wersji tego kierunku, importowanej przez Pankiewicza i Podkowińskiego. Impresjonistycznym obrazom Gierymskiego musiał przypisać *tendencje rozkładowe, dowolność zestawienia plam barwnych, umowność i idealistyczną fikcję*, a całą jego późniejszą twórczość uznawał za regresywną wskutek oderwania od rodzimego środowiska, zdominowaną obcymi wpływami, *skrajnie indywidualistyczną*⁸⁹. Kierunek Moneta i Renoira był jakoby obcy polskiej, realistycznej tradycji, ale wpływał deformująco nawet na twórczość takich realistów, jak Stanisław Lentz, Julian Fałat, Leon Wyczółkowski. Jednocześnie siła realizmu przeszkodzić miała w zwycięstwie impresjonizmu nawet w sztuce największych sympatyków formalizmu, czy to w wersji wrażeniowej (Olga Boznańska, Jan Stanisławski), czy dekoracyjno-stylizacyjnej (Stanisław Wyspiański, Władysław Ślewiński).

Fragmentaryzację, segmentację tradycji i przyswajanie jej wybranych aspektów ilustruje okolicznościowa wystawa w 50. rocznicę śmierci A. Gierymskiego, zorganizowana w Muzeum Narodowym w Warszawie (a następnie w Sopocie przez CBWA w 1951 roku), która była próbą nowego odczytania tej twórczości – jak wyjaśniali w dwugłosie recenzenci – *w oparciu o nowe, dzisiejsze osiągnięcia interpretacyjne naszej nauki i krytyki*⁹⁰. Ekspozycja uwzględniała trzy biograficzne wyjątki: warszawskie dzieciństwo (1855-68), lata 80. oraz epizod 1894-95 z *Trumną chłopską* i miała zobrazować tezę o znaczeniu rodzimego środowiska dla realistycznych i humanistycznych rezultatów twórczości malarza. Komentarz był więc refleksem tendencyjności pokazu, krytyką z tezą, sprawnie dowiedzioną przykładami, zwłaszcza obrazów z lat 80. (*Trąbki, Powiśle* i in.), nazwanych *krajobrazami socjalnymi*⁹¹; *Autoportret* artysty z 1900 roku opisano jako dowód samoświadomości i pesymistycznej wiedzy o utracie walorów humanistycznych i realistycznego krytycyzmu przez Gierymskiego. Skrajnym *osiągnięciem interpretacyjnym* można nazwać – stosując formułę Porębskiego i Jakimowicza – dokonaną przez recenzentkę „Po prostu” egzegezę dzieła malarza, być może tym śmielszą, że podyktowaną szczególną możliwością i potrzebą indoktrynacji młodego,

⁸⁷ *Realizm w narodowych tradycjach...*, s. 73.

⁸⁸ J. Starzyński, *Z zagadnień realizmu...*, s. 10-11.

⁸⁹ Tenże, *Realizm krytyczny Aleksandra Gierymskiego*, „PA” 1950, nr 1-2, s. 12.

⁹⁰ A. Jakimowicz, M. Porębski, *Uwagi w związku z wystawą Aleksandra Gierymskiego*, „PA” 1951, nr 6, s. 56.

⁹¹ *Ibidem*, s. 61.

mniej przygotowanego odbiorcy-czytelnika pisma. Hanna Puławska, oszczędzając mocno na faktografii, przedstawiła autora *Gry w moro* – to jedyny przywołany przykład – jako tragicznego bojownika o niepopularną i niewygodną prawdę społeczną, ostro odcinającego się od twórczości jego współczesnych, zajmujących eskapistyczną postawę wobec procesów społecznych. Problematyka dzieł np. klasycyzującego Siemiradzkiego, romantycznego Grottgera, teisty-historiozofa Malczewskiego, Brandta *pompierycznego* [sic!], fascynującego odbiorców – jak określała – *plataniną rzemieni, draperii, wozów, koni*, a także Wyczółkowskiego, pejzaży Gersona czy M. Gierymskiego, nie zagrażała – zdaniem autorki – pozycji *obszarniczo-kapitalistycznego* establishmentu, niezainteresowanego prawdą o rzeczywistości. Warto zacytować fragment klasowego wyjaśnienia sytuacji artysty uznanego za bojownika o prawdę, bo można je chyba odpowiednio nazwać jedną z *przodujących na odcinku* socrealistycznych manipulacji. *Gierymski, gorzko zawiedziony i rozczarowany, zagubiony na manowcach inteligentckiego indywidualizmu, nie widział istotnej przyczyny swojej nędzy, nie rozumiał, dlaczego kapitalizm skazał go na zagładę. Dlatego jego nienawiść do ustroju burżuazyjnego zamieniła się w nienawiść do ludzkości w ogóle. Popadł w pesymizm i mizantropię*⁹².

Zdaniem badaczy rewidujących narodowy dorobek, wpływ impresjonizmu w końcu XIX wieku – pierwsza faza kosmopolitycznego regresu polskiej sztuki – był jednak krótkim epizodem w biografii Pankiewicza i Podkowińskiego i zakończył się odejściem na *pozyty* *neoromantyzmu*, zaś w twórczości Boznańskiej, Fałata, Stanisławskiego, Weissza, Masłowskiego, Wyczółkowskiego i innych mieszał się z pierwiastkami realizmu: *Ich właściwością wspólną* – informowano w kolektywnym opracowaniu – *jest fakt, że nigdy jednak nie tracą kontaktu z rzeczywistością, że swoje przedstawienia próbują sycić realizmem i dużą skalą uczuciowości*⁹³. Taka ocena sztucznie wydziela niejako immanentną cechę impresjonizmu, tj. zakorzenienie w rzeczywistości, oraz pomija neoromantyczne, symbolistyczne parantele luminizmu, na które jako polską specyfikę wskazuje np. Wiesław Juszczak⁹⁴. Zresztą, to jakby do egzegetów 1. połowy lat 50. wydają się skierowane ćwierć wieku później pytania o sens analizy dzieł sztuki polegającej na zestawianiu opozycji, poszukiwaniu przeciwieństw i – dodajmy – dialektycznej walki, gdy ważniejsza jest kulturowa ciągłość i zakorzenienie w tradycji⁹⁵. Dla uczonych socrealistycznych neoromantyzm stanowił nurt równoległy, jakoby towarzyszący kryzysowi ideologicznemu schyłku kapitalizmu, obarczony odpowiedzialnością za załamanie realistycznej tradycji, symptomatyczne np. w twórczości Malczewskiego, czytelne u Podkowińskiego, Mehoffera, Wojtkiewicza, Wyspiańskiego. W tej tendencji dostrzegano walory, których wydobyć i *właściva*, najprawdopodobniej klasowa, dialektyczno-historyczna interpretacja i kategoryzacja miały stać się wspólnym, głównym zadaniem nauki i krytyki w odniesieniu do bliskiej przeszłości. Zalecano, by drogą *ostrej, krytycznej analizy* wskazać wartości trwale omawianego projektu budowanej na nowo tradycji, takie jak m.in. treści patriotyczne obrazów Malczewskiego i rewolucyjne wątki i motywacje w twórczości Lentza, Wojtkiewicza i Masłowskiego, folklorystyczne zainteresowania Ślewińskiego, Włodzimierza Tetmajera, Apoloniusza Kędzierskiego oraz nawiązania do ludowej sztuki przez Władysława Skoczylasa, etos narodowy u Wyspiańskiego i nurt lewi-

⁹² H. Puławska, *Aleksander Gierymski – malarz, który szukał prawdy*. „Po prostu” 1951, nr 26, s. 4.

⁹³ *Realizm w narodowych tradycjach...*, s. 75.

⁹⁴ Por.: W. Juszczak, *Modernizm*. Warszawa 1977, s. 55 nn.

⁹⁵ Np. odnośnie do twórczości Grottgera i M. Gierymskiego Juszczak pyta: *Czy za tą oczywistą odmiennością nie kryją się zbieżności istotniejsze? Czy szukając różnic i znajdując wyłącznie różnice nie ulegamy pozorom [...] nie dążenie do wyjawiania opozycji, które i tak są uderzające, ale szukanie poza nimi podobieństw winno być celem w interpretacji onych związków przewodnim*. Ibidem, s. 59.

cowy plastyki lat 30. XX wieku⁹⁶. Za rezultat niemal niezwłoczny w ramach realizacji tak określonego planu przez krytykę stosowaną można uznać np. prezentację nieznanego jakoby cyklu rysunków Witolda Wojtkiewicza (*notabene* nazwanego błędnie Stanisławem) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, poświęconych rewolucji 1905 roku. Tendencja zawarta w komentarzu Macieja Masłowskiego do sześciu secesyjno-ekspresyjnych, tragicznych w wyrazie, tuszowych kompozycji odnosiła się do działań w imię *ciagle młodej prawdy sztuki*, przywracania zapomnianych, postępowych, rewolucyjnych treści dzieł, które odkrywa nie – jak można mniemać, przyjęta w poprzedniej praktyce – perspektywa kulturalnych asocjacji, ale społecznego i politycznego kontekstu rzeczywistości, w jakim powstały. Tekst komentarza pomija zupełnie formalne walory rysunków poza enigmatyczną *siłą artystycznego wyrazu*, mimowolnie eksponuje romantyczny status twórcy przedstawionego jako wnikliwy obserwator i diagnostyk, wyposażony w osobną umiejętność przekazania *ówczesnej prawdy, nieludzkiej »prawdy« ginącego świata*⁹⁷.

Ciasną przestrzeń aprobowanej tradycji, do której twórcy w myśl postulatów krytyki mieli się odwoływać, wyznaczoną z zastrzeżeniem kilkoma wzorcami dziewiętnastowiecznego realizmu, należało jednak powiększyć, wobec nikłych – mimo zapewnień o nieustającym postępie – rezultatów ujawnianych na kolejnych wystawach. Po trzeciej OWP Janusz Bogucki mówił o kompromitacji fałszywego mitu socrealistycznego obrazu, rozumianego jako kompromis między dziewiętnastowiecznym realizmem a fotografią reportażową, o potrzebie rozszerzenia pola inspiracji *na wszystkie realistyczne nurty sztuki dawnej, zarówno światowej, jak narodowej*⁹⁸. Jak widać, nadal była to przestrzeń ograniczona warunkami realizmu formy, postępowej treści, a więc tematyki rewolucyjnej, narodowej, patriotycznej, ludowej. Stanisław Teisseyre wyjaśniał i proponował: *Poza Matejką, Rodakowskim czy Gierymskim mamy cały szereg dobrych, prawdziwych malarzy. Kładąc nacisk tylko na tych kilka nazwisk, wielu kolegów jest zasugerowanych, że do nich tylko należy nawiązywać. A często przecież jest tak, że czyjś gatunek talentu pokrewny jest innym malarzom. Wszędzie tam, gdzie płynie prawdziwy nurt postępowej sztuki, bije ożywcze źródło. Próbujmy szerzej i wszechstronniej nawiązywać do naszych poprzedników. Nie zatraćmy wielkiego bogactwa naszego malarstwa XIX w.; przecież ta różnorodność też jest naszą tradycją, z której możemy być naprawdę dumni. Nawiązujmy bardziej swobodnie, po linii naszych prawdziwych tęsknot i ułomowań*⁹⁹. Sam, jak wiadomo, na drugiej OWP wystawił płótno (*W żagrodzie*), które Starzyński, w recenzji o formie problemowej rozprawy, skonfrontował z pejzażem Szermentowskiego (*Bydło schodzące do wodopoju*, 1876) i mocno hiperbolizował, stawiając za przykład powiązania tradycji z obrazem współczesnego PGR-owskiego gospodarstwa, a szerzej – mądrej organizacji współczesnej wsi¹⁰⁰. *Casus* historyzujących płócien na drugiej OWP dowodzi zresztą, że kwestia dobrej i złej, nawet realistycznej tradycji wcale nie była jednoznaczna, bo *Mickiewicz recytujący Konrada Wallenroda* namalowany przez Krajewską nie zyskał uznania badacza za – jak określał – zbytnią zależność od malarstwa rodzajowego poprzedniego wieku, a *Psie Pole* Byliny za nadmierną inspirację stylem Matejki, *chwiejność rozdrobnionego rysunku, powikłania rysunkowo plastyczne*¹⁰¹. Inny krytyk wyrażał

⁹⁶ *Realizm w narodowych tradycjach...*, s. 76.

⁹⁷ M. Masłowski, *Nieznane rysunki Stanisława [sic!] Wojtkiewicza*. „PA” 1950, nr 10-11-12, s. 60.

⁹⁸ J. Bogucki, *Kompleks poprawności*. „PA” 1952, nr 2, s. 28.

⁹⁹ S. Teisseyre, *Aktualne zagadnienia w plastyce w związku z III Ogólnopolską Wystawą (Referat na Plenum Zarządu Głównego Z.P.A.P.)*. „PA” 1952, nr 4, s. 16.

¹⁰⁰ J. Starzyński, *Problemy współczesnego malarstwa w świetle II Ogólnopolskiej Wystawy plastyki*. „MdSiD” 1952, nr 1, s. 224, ilustr. 25, 26.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 218 nn.

odmienne zdanie na temat pejzażu Teisseyre'a, z wyraźną aluzją do poprzedniej, nieuzasadnionej nadinterpretacji, przy okazji wygłaszając sąd ogólny o konformizmie twórców holdujących niewystarczającym już współczesnemu realizmowi wzorom z XIX w.: *Oczywiście łatwiej i bezpieczniej jest szukać tradycyjnych wartości rodzimego pejzażu na utartych przez malarzy zeszłego wieku drogach nieco sentymentalnego i romantycznego wejrzenia. Kraj nasz nabiera z każdym dniem nowego wyglądu i nie jest już tym, którego obraz pozostawili nam Szermentowski, Malecki, Chełmoński czy Wyczółkowski*¹⁰². Aluzję do płótna Teisseyre'a via Szermentowski zrobił jeszcze przywołany już krytyk-poeta na styczniowej sesji Rady Kultury po trzeciej OWP: *Niektórzy zawężają pojęcie realizmu w ten sposób, że kiedy się ogląda ich obrazy i słucha tego, co mówią, ciągle staje przed oczyma Szermentowski. Nie był to zły malarz, był realista, ale to jest już realizm idący ku wyidealizowaniu. Jeśli ktoś ogranicza tradycję polskiego realizmu w malarstwie do Szermentowskiego, to oczywiście takie ograniczenie trzeba zwałować*¹⁰³.

Z socrealistycznej perspektywy dziejów sztuki przyjętej w nowym kompendium polskiej tradycji wskazywano na znaczne zapóźnienia rozwoju rzeźby *doby kapitalizmu* w stosunku do malarstwa. Ponieważ jednak należało i tu dowieść historycznego uzasadnienia socrealizmu, poza akcentowaniem rzetelności akademickiego warsztatu i wzmianką o romantycznych pierwiastkach w twórczości Antoniego Kurzawy, podkreślano narodowe motywy powstania pomnikowych monumentów Mickiewicza w Krakowie (proj. Teodora Rygiera, 1898) i Warszawie (Cypriana Godebskiego, 1898) oraz realistyczną formę niektórych prac Dunikowskiego (np. pomnik Dietla w Krakowie, 1938), który ulegając różnym formalistycznym wpływom, zawierał jednak w swych pracach istotne, społeczne treści. Zauważmy, że w owym kanonie tradycji pominięto np. szczegóły działalności Kurzawy z projektem pomnika *Mickiewicza budzącego geniusza poezji*, secesyjną twórczość Konstantego Laszczki, tj. nie tylko nostalgiczno-teatralne, symboliczne akty, ale także portrety twórców młodopolskiej bohemy, ekspresyjne rzeźby Wacława Szymanowskiego ze sztandarowym pomnikiem Chopina¹⁰⁴. Omawiając rozwój rzemiosła artystycznego końca XIX i 1. połowy XX wieku, wydobywano pozytywne wartości z zasadniczo *wstecznych* idei ruskinowskich, które w polskiej sztuce miały prowadzić do przetrwania tradycji ludowego rękodziela w opozycji do kosmopolityzmu importowanych wyrobów, ale – jak zaznaczono – działalność „Ładu” w latach 20. zdominował formalizm, kult narzędzia i materiału.

Jako próbę ocalenia lub odzyskania dla realistycznej tradycji można odczytać tekst Józefa Dutkiewicza o działalności stowarzyszenia „Sztuka”. Autor dokonał reinterpretacji istotnej roli, jaką odegrała powstała w roku 1897 organizacja, prostował jakoby mylne przeświadczenie o braku programu i powiązaniach jej członków głównie z impresjonizmem, z którego w istocie przejęli jedynie pleneryzm, jasną paletę barw i swobodną technikę. W odróżnieniu od wersji formalistycznej francuskiego impresjonizmu – twierdził badacz – sztuka „Sztuki” utrzymała *świadomy kult przedmiotu, określonej treści i tematyki*¹⁰⁵. Najważniejszą zasługą i zarazem programem stowarzyszenia miało być wprowadzenie do malarstwa tematyki chłopskiej, ludowej, wiejskiej oraz rodzimego krajobrazu, choć nie były to nowe zagadnienia, obecne już wszak w twórczości realistów. *Lecz temat ten* – wyjaśniał Dutkiewicz – *staje się programem, staje się manifestacją narodowej odrębności. Staje się tą cechą dzia-*

¹⁰² K. Piwocki, *Pejzaż [Malarstwo i rzeźba na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyk]*. „PA” 1952, nr 1, s. 52.

¹⁰³ A. Ważyk, *O właściwe pojmowanie tradycji*. „PK” 1953, nr 6, s. 1.

¹⁰⁴ Por. m.in. K. Kalinowski, *Sztuka polska XIX wieku. Rzeźba* <http://kalinowskik.fm.interia.pl/rzez.html>

¹⁰⁵ J.E. Dutkiewicz, „Sztuka”. „PA” 1951, nr 4, s. 15.

talności sztuki, która ma wyróżniać jej twórczość na wystawach międzynarodowych¹⁰⁶. Wprawdzie artyści nie dokonywali analizy stosunków społecznych, ich wieś była *bajecznie kolorowa*, a chłop heroizowany, ale ci bohaterowie i otaczający ich pejzaż przelamali dotychczasową dominację tematyki szlacheckiej, zajmując teraz miejsce w oficjalnym malarstwie. Faktem, że to Chelmoński był ideowym inicjatorem powstania grupy w czasie pobytu w Paryżu i skupił wokół tej idei młodych artystów przybyłych tu na studia (Teodor Axentowicz, Wyspiański, Stanisławski, Mehoffer, Laszcza), autor potwierdza tezę o antykosmopolitycznych założeniach i woli zachowania cech narodowych w obcym środowisku. W Krakowie członkowie „Sztuki”, nawet jeśli przejściowo ulegali wpływowi symbolizmu i przybyszowszczyzny, ocalili postępowość i realizm przez solidny, akademicki warsztat, mistrzowskie opanowanie formy, rysunku i waloru. Do pełnego rozwinięcia i krytycznej analizy problematyki społecznej nie dopuścił jednak układ stosunków klasowych i politycznych, blokada przez mieszczańskie i inteligencko-szlacheckie środowiska, które chciały sztuki afirmatywnej, umacniającej jego pewność siebie płynącą z rozwoju kapitału i zdobyczy cywilizacji. Tu Dutkiewicz dość mechanicznie przeniósł fakt silnych związków ówczesnego malarstwa z literaturą na własną metodę badawczą, posługując się klasową analizą „Wesela” Wyspiańskiego, dokonaną przez Kazimierza Wykę¹⁰⁷. Artystów niemieszczących się w ramach *narodowego* czy *ludowego* programu¹⁰⁸, ulegających obcym, głównie francuskim wpływom i tylko sporadycznie sięgających do rodzimej tematyki (Boznańska, Pankiewicz, Sławiński, Mehoffer), badacz usunął poza główny nurt „Sztuki”; uznał też, że następne pokolenie, okresu międzywojnia, nie kontynuowało narodowego programu i uległo kosmopolityzacji.

Jak się wydaje, główny problem z kulturową schedą w roli wzorca dla współczesnej twórczości polegał na – nierozwiązywalnej przy ortodoksyjnym stanowisku wobec formy – kwestii jej adaptacji do współczesnej ideologii. Krytyka-władza stale musiała przypominać artystom o obowiązku instrumentalizacji i fragmentaryzacji historycznej spuścizny, jak niesfornym dzieciom o niebezpieczeństwie niewłaściwego używania zabawek. Tradycja była dla artystów-uczników dobrym materiałem do ćwiczeń, a dla nauczycieli pojemnym probierzem złych i dobrych ocen. *Ale powiedźmy sobie jasno* – pouczał Bogucki przy okazji wystawy okręgowej w Sopocie w 1953 roku – *do warsztatu klasyków trzeba sięgać celowo, tj. po określone narzędzia i sposoby, konkretnie przydatne nam w danej chwili do rozwiązania określonych zadań wynikających z naszego współczesnego spotkania z naturą. Fałszywe i niecelowe pozostanie zawsze wszelkie imitowanie ogólnego wyglądu obrazów jakiegokolwiek klasyka lub szkoły historycznej*¹⁰⁹. Wypowiedź sprawia wrażenie bezpośredniej realizacji zaleceń krytyki prawodawczej, bowiem na wspomnianej sesji Rady Kultury minister znowu przykazywał, żeby liczyła się tylko tradycja postępową, tj. realistyczną, z której może czerpać współczesność nie na zasadzie

¹⁰⁶ Ibidem, s. 7.

¹⁰⁷ K. Wyka, *Legenda i prawda „Wesela”*. Warszawa 1950; o wywołanej tym dyskusji: M. Sadlik, „*A ot, co z nas zostało*”. Powojenne odczytania „Wesela” i „Wyzwolenia” (1945-1957). „Alma Mater” 1997, nr 11, s. 59 nn. [publ.]: <http://www3.uj.edu.pl/alma/alma/97/13.pdf>; por.: M. Zawodniak, *Oswajanie klasyki. Kilka uwag o socrealistycznych wstępach*, [w:] *Ostrożnie z literaturą (przykłady, wykłady oraz inne rady)*, red. S. Balbus, W. Bolecki. Warszawa 2000.

¹⁰⁸ Być może nie jest przypadkiem, że następnym tekstem po artykule Dutkiewicza są przedrukowane z „Iskusstwa” (1950, nr 11/12) fragmenty artykułu G. Niedosziwina pt. *Zagadnienie ludowości w sztuce radzieckiej* („PA” 1951, nr 4, s. 22-30).

¹⁰⁹ J. Bogucki, *Rozmyślania sopoćkie*. „PK” 1953, nr 41, s. 6.

prostego powtórzenia, lecz używania jej narzędzi do zrozumienia rzeczywistości. *Nawet pewne pozytywne elementy wczesnego impresjonizmu – napominał Sokorski – walczącego z martwym już i na pewno reakcyjnym akademizmem należy przenosić na realistyczny warsztat naszej epoki.* Naturalizm i postimpresjonizm – który nazwał *gnilnym produktem rozkładu impresjonizmu* – uznawał za obce, wrogie, obłudne, jakoby wyrosłe z tej samej, idealistycznej, subiektywistycznej ideologii i filozofii. *Z fałszywego „koloryzmu” postimpresjonistów – perswadował – nie ma przejścia do waloru, do prawdy*¹¹⁰. Jak wiadomo, laureatem, tym razem pierwszej nagrody na trzeciej OWP został Studnicki za portret *Gogola*, w którym krytycy zgodnie rozpoznali inspiracje wczesnym malarstwem Maneta¹¹¹.

Literalnie za usiłowanie odzyskania dla tradycji – nie trzeba dodawać, że zgodnie z opisanymi wyżej ustaleniami terminologicznymi chodzi o tradycję „właściwą”, akceptowaną – całości dokonań artystycznych Wyczółkowskiego, jak wiemy traktowanych wybiórczo, można uznać rodzaj syntetycznej monografii artysty autorstwa Marii Twarowskiej. W szerszym planie tekst ów miał egzemplifikować postulowaną przez autorkę obiektywizację i odwrót od selektywnego stosunku do przeszłości. Badaczka tym samym zwracała uwagę – zabezpieczając się formą trybu przypuszczającego – na paradoksy krytyki, pod hasłem naukowego obiektywizmu i historyzmu dokonującej subiektywnego, podbudowanego aktualną ideologią wyboru narodowej sukcesji: *Zacieśnianie horyzontu poznawczego stwarzałoby podatny grunt dla automatyzacji. Podawanie artystom i odbiorcom li tylko antologii spuścizny artystycznej, starannie dobranej pod kątem naczelných tendencji dzisiejszych, może skłaniać do ahistorycznego ujmowania sztuki przeszłości, sugerując myśl o istnieniu gotowych wzorów do naśladowania*¹¹². Była to jednak próba fragmentaryczna i kompromisowa, gdyż autorka, każąc dopatrywać się realizmu nawet tam, gdzie jest ukryty pod – jak określiła – *antyrealistycznymi akcesoriami*, w impresjonizmie, secesji czy syntetyzmie, odcięła zarazem te nurty od – jak nazywała – *powodź kierunków zmierzających wprost do abstrakcji, formizmu, suprematyzmu itd.*¹¹³, czyli tego, czemu się jakoby opierały. Realizując zadanie odkrywania realizmu w imię obiektywnej relacji, z góry przyjęła postawę tendencyjną, więc sprzeczną z intencją; opisała i historyczne prace ucznia Matejki, i *salonową* twórczość w kontekście mieszczańskiego zapotrzebowania, pomijając obrazy religijne i wpływ Adama Chmielewskiego. Wydobyła przywiązanie do konkretności i prawdę kolorytu w fazie impresjonistycznej, a nawet społeczne akcenty, jak np. *naturalną godność* właściwych eksploratorów rzeki w *Rybakach*, realizm poszczególnych postaci, np. ekonoma czy wiejskiej biedoty w *Orkach*. Rozprawiała się z młodopolskim środowiskiem Krakowa, przybyszewszczyzną, zakłamaniem – jak określiła – i upadkiem moralnym doby imperializmu, wobec których ambitne zamierzenia Sztuki musiały poprzestać na kulcie indywidualności, prowadzącym na bezdroża realizmu i *półprawdy* treści i formy, jak chłopomania i linearna, dekoracyjna stylizacja.

Interpretacja twórczości Wyczółkowskiego z przełomu wieków implikuje kolejne paradoksy socrealistycznej metody badawczej. Uznawszy realizm nawet elitarnych ówczesnych portretów, w tym najlepszego jej zdaniem, zbiorowego *Prof. Rydygiera z asystentami*, za przejaw względnej niezależności artysty, autorka nie mogła jej pogodzić z symbolizmem i japońską stylizacją tatrzańskich obrazów, choć widziała w nich raczej przesadę niż Gauguinowską *degenerację* [sic!]. Znalazła nawet ich klasowe i psychologiczne uzasadnienie, tj.

¹¹⁰ W. Sokorski, *Z aktualnych zagadnień polskiej plastyki*. „PK” 1953, nr 1, s. 3. Por. też: *Dyskusja w „Zachęcie” i wnioski z dyskusji*. „PK” 1953, nr 1, s. 2.

¹¹¹ Por. m.in.: J. Bogucki, *Dwie błędne drogi i ucho igielne*. „PK” 1953, nr 2, s. 6.

¹¹² M. Twarowska, *Leon Wyczółkowski*. „PA” 1952, nr 4, s. 27.

¹¹³ Ibidem.

uznała za ekspresję krępowanych środowiskowymi i społecznymi więzami krakowskiego partykularza marzeń i *snów o potęgę* wybitnej indywidualności. Bodaj najbardziej z intencją obiektywizmu i unikania krzywdzącej fragmentaryzacji artystycznego dorobku koliduje taka ocena: *W oczach dzisiejszych całkowicie straciły aktualność i wartość artystyczną symboliczne obrazy Wyczółkowskiego, trybut na rzecz młodopolszczyzny, wypłacany zresztą sporadycznie* – „*Druid skamieniały*” (1894), „*Lirnik w borze*” (1901), „*Skamieniali rycerze*”¹¹⁴. W zrozumieniu pesymizmu tych, jakoby – tak je nazwijmy – ekwiwalentnych obrazów można odczytać świadomość wyższości i odmienności współczesnej sytuacji twórców, zapewniającej rzekomo pełną realizację zamierzeń, bez konieczności ucieczki w symbolizm i estetyzację. Rekompensatą deprecjacji górskich pejzaży oraz portretów i kompozycji kwiatowych, ocenionych jako banalne dowody klasowej ograniczoności posiadacza Gościeradza, jest pełna akceptacja jego twórczości graficznej, z której wiele rycin, a nawet studiów rysunkowych badaczka nazwała arcydziełami. Nie wadziło temu zróżnicowanie środków na bardziej impresyjne (rysunki z Bałty, teka *Gdańsk*) i realistyczne (teki Krakowa i Warszawy), syntetyzujące impresję z wiedzą, doprowadzone do mistrzostwa w tekach ostatnich (*Lubelskiej, Mariackiej, Wrażeniach z Pomorza*). Obszerne omówienie owego studium twórczości Wyczółkowskiego uzasadnia cel wykazania wielu sprzeczności przyjętej taktyki, w tym refleksji nad tradycją, nawet przy próbie jej modernizacji, ponieważ problem, jak stwierdziliśmy, tkwił w samej metodzie. Na osobną uwagę zasługuje – wzmiankowana już poprzednio – językowa strategia opisu, dynamicznego, rekonstruującego proces powstawania formy, w którym funkcję podmiotu pełnią środki plastyczne.

Intencją scalenia segregowanej tradycji Janina Wiercińska motywowała tekst zaplanowany jako głos polemiczny i uzupełnienie wybiórczej analizy, nakierowanej na tylko polityczne aspekty twórczości dziewiętnastowiecznego grafika Jana Lewickiego. Dodajmy, że głos Stefanii Czajki, stanowiący, co ciekawe, dla omawianego artykułu Wiercińskiej współczesny intertekst, realizuje zgłaszane w naukowym kodeksie historii polskiego realizmu hasło tendencyjnej penetracji tradycji, aby z niej nie uronić nic, co dla socrealistycznej tożsamości może mieć znaczenie. *Nawiązując do rewolucyjnej tradycji naszej historii* – stwierdza Czajka – *najniżej jest czas, aby wyciągnąć z lamusa spraw zapomnianych, spraw fałszywie naświetlanych postać Jana Lewickiego, sztycharza polskiego, rozstrzelanego z grupą komunardów w tygodniu majowym 1871 roku w Paryżu*¹¹⁵. Autorka istotnie wyciąga z symbolicznego magazynu życiorys litografa, krytykując przy tym wcześniejszych badaczy za utrwalenie jakoby fałszywego poglądu o przypadkowej śmierci Lewickiego z grupą komunardów¹¹⁶, domniemywa, że znał Courbeta i został przyjęty do Komuny w końcu marca 1871 roku. Wiercińska więc z kolei akcentuje społeczne treści litografii Lewickiego (tzw. *Miotelki*, 1830), krytykę nierówności społecznych, nieczulości nuworyszów i półświatka na krzywdę biedoty, zestawia je z późniejszymi, ale pozbawionymi akcentów krytyki grafikami Piwarskiego. Następny podkreślony przez badaczkę twórczy etap Lewickiego to udział w zrywie listopadowym, potem emigracja do Francji, członkostwo w Towarzystwie Demokratycznym Polskim i ilustrowa-

¹¹⁴ I dalej: *Uderza tylko, dziś nam dobrze rozumiały, ówczesny pesymizm takiej koncepcji – ślepiec z lirą objął się o drzewa w borze, szuka omackiem drogi*. Ibidem, s. 39.

¹¹⁵ S. Czajka, *Jan Lewicki – sztycharz rewolucjonista*. „PK” 1953, nr 3, s. 2.

¹¹⁶ Od 1831 roku Lewicki przebywał w Paryżu, następnie kierował Biurem Topograficznym w Lizbonie, od 1860 do 1865 roku w Warszawie po zmarłym Janie Piwarskim był redaktorem naczelnym „Tygodnika Ilustrowanego”. Funkcji tej zrzekł się dobrowolnie na rzecz Juliusza Kossaka i otworzył zakład fotograficzny. *Nie mogąc* – jak pisze autorka – *się pomieścić w płytkim życiu mieszczańskim, opuszcza kraj*. Ibidem.

nie jego publikacji drzeworytami, wprawdzie nie najwyższej jakości warsztatowej, za to popularyzującymi ludowych bohaterów polskich walk narodowo-wyzwoleńczych. Z kolejnym już krajowym rozdziałem biografii i redakcją „Tygodnika Ilustrowanego” autorka wprawdzie wiąże zmiany w politycznej świadomości i przejawy solidaryzmu w ilustracjach Lewickiego, zaznacza wszak jego pomoc dla powstania styczińskiego, wykrycie sporządzanych dlań map topograficznych i przymusową emigrację. Ostro jednak polemizuje z niepopartą dokumentacją, propagandową informacją Czajki o przynależności grafika do Komuny Paryskiej, a odwołując się do uznanych za wiarygodne źródeł dowodzi, że jego śmierć była przypadkowa, niezwiązana z polityczną działalnością. Artykuł Wiercińskiej podejmuje dwie istotne, związane ze sobą kwestie: dopełnienia biografii artysty, wmanipulowanej i zawłaszczanej na rzecz rewolucyjnej tradycji przez zafalszowanie, a także metakrytyczną w istocie kwestię metody, tj. nierzetelności krytyka przekłamującego historię, naginającego fakty do z góry założonego planu¹¹⁷. Lewicki – poucza Wiercińska publicystkę – i bez niedopuszczalnego, tendencyjnego a fałszywego uzupełniania biografii zasługuje na miano postępowego twórcy i miejsce w historii polskiej sztuki. Postulat obiektywizmu sąsiaduje tu więc jednak, najprawdopodobniej obligatoryjnie, z subiektywną i zideologizowaną kategorią postępowości.

W odniesieniu do najbliższej tradycji dwudziestolecia 1918-39 głównym zadaniem krytyki socrealistycznej było wykazanie i napiętnowanie zjawisk adialektycznych, zakłócających prawidłowość procesów, a w przypadku kontynuacji stanowiących zagrożenie dla współczesnej, socjalistycznej koncepcji realizmu. Wobec odgórnego wprowadzenia metody nie miał znaczenia np. głos Aleksandra Rafałowskiego, na „rozpoznawczej” konferencji w Nieborowie usiłującego przekonać, że najbliższe współczesnym dążeniom były idee grupy Praesens, m.in. w zakresie współpracy różnych dyscyplin, projektów domów robotniczych, architektury i wystroju wnętrz¹¹⁸. Można chyba uznać, że podstawy stanowiska wobec dorobku sztuki polskiej międzywojnia zostały sformułowane przez Mieczysława Porębskiego w referacie wygłoszonym w ramach tzw. festiwalu poznańskiego w październiku 1949 roku i w wersji okrojonej opublikowanym – jak głosił odredakcyjny anons PIS-owskiego periodyku – jako pierwsza próba naukowego opracowania polskiej plastyki tego czasu¹¹⁹. Jeszcze w czerwcowym numerze „Twórczości” w 1949 roku krytyk niemal sprawozdawczo wyjaśniał ewolucję sztuki polskiej ku nowoczesności, od formistów poczynając, kończąc na młodych plastykach pod wodzą Kantora, zakorzenionych w tradycji Grupy Krakowskiej. Badacz podkreślał nawet – jakby kontynuując dyskurs obrony nowoczesności koncepcją wielości realizmów – nowatorstwo treści obrazów „Nowoczesnych”. Złudzenie rozwiewa końcowe pytanie, następujące po stwierdzeniu o *całkowitej subiektywizacji wizji* i związanej z nią klasyfikacji jako *małej*, prywatnej, zindywidualizowanej sztuki. *Czy taka sztuka jest nam dzisiaj potrzebna?* – kończył swój wywód Porębski¹²⁰. W późniejszym referacie „poznańskim” krytyk, wychodząc z programów opcji modernistycznej, poczynawszy od grupy formistów do abstrakcjonistów Bloku oraz kolory-

¹¹⁷ Piętnuje np. nadużycie w cytowanym fragmencie artykułu z „Przeglądu Kulturalnego”: *Trudno jest uwierzyć [pisze S. Czajka], aby Lewicki nie znał Gustawa Courbety* – J. Wiercińska, *O polskim grafiku J. Lewickim* (Na marginesie artykułu S. Czajki w „Przeglądzie Kulturalnym”). „PA” 1953, nr 2, s. 66.

¹¹⁸ *Nowocześni a socrealizm...*, t. II: *Nieborów 1949*, s. 8.

¹¹⁹ M. Porębski, *Dwa programy*. „MdsiD” 1950, nr 1, s. 51 nn. Pełna wersja *Dwóch programów* ukazała się w odwołanym już wydaniu *Sztuki naszego czasu* M. Porębskiego. Por.: K.M. Łyszcz, *Mieczysław Porębski i realizm socjalistyczny*, [w:] *Socrealizm. Fabuły...*

¹²⁰ M. Porębski, *Ku sztuce nowoczesnej*. „Twórczość” 1949, z. 6, s. 113.

stycznej czyli kapistowskiej, postimpresjonistycznej (której przypisywał preferencje dla sztuki *dobrej*, zatem, jak można sądzić, piętnowanego później, zmitologizowanego *poziomu*), dowodził wprawdzie różnych i ważnych jako doświadczenie, ale jednakowo formalistycznych rezultatów działalności obu formacji. Zwróćmy uwagę na analizę i modelowanie programów, które, jak wiadomo – zwłaszcza w odmianie polskiego konstrukttywizmu – uwzględniały wszak humanistyczne, poznawcze, społeczne, a nawet polityczne funkcje sztuki. *Formiści pragnęli – twierdzi Porębski – żeby sztuka była jak życie samo zrytmizowana, zdynamizowana, narzucająca się jednoplanową, nie zróżnicowaną perspektywnie kaskadą form. Abstrakcyjniści dążyli do mechanizacji, standaryzacji, do swojskiej pojętej racjonalizacji twórczości artystycznej. [...] Jednym i drugim obca była jakakolwiek problematyka treściowa*¹²¹. Znamienna jest też generalizacja zjawiska przechodzenia awangardy na pozycje kolorystyczne: *Pożbaniona w ten sposób kontaktu z rzeczywistymi procesami życia – wyrokuje badacz – sztuka naszych nowatorów okazała się bardzo prędko schematem ciasnym i nie wystarczającym, a oni sami zmuszeni zostali do rewizji swoich programowych założeń. Zaszło wówczas zjawisko nader charakterystyczne. Gdy współczesność okazała się tak niewdzięczna, artyści powiedzieli sobie: tym gorzej dla współczesności; oświadczyli, że „nie ma z czym ani z kim się wiązać” i od programu sztuki *n o w o c z e s n e j* nawrócili się do programu sztuki *d o b r e j*, pojmowanej indywidualistycznie i znowu – formalistycznie [...]. Osiągnięcia sztuki polskiej dwudziestolecia międzywojennego – określał autor swoje stanowisko, przy czym zwróćmy uwagę na termin „osiągnięcia” – nazywam formalistycznymi nie dlatego, że stosowała ona takie czy inne konwencje formalne – kompozycyjne, kolorystyczne, tematowe, ale dlatego, że ujawnione przez nią treści były ubogie i jednostronne, że nasza sztuka nowoczesna nie pokazała istoty nowoczesnego stosunku do przedmiotu, materii i człowieka, że sztuka naszych postimpresjonistów w dążeniu do „dobrego obrazu” ograniczyła się do zagadnień „gry plastycznej”*¹²². Ów obszerny cytat wyjaśnia, przynajmniej częściowo, socrealistyczną segmentację, a nawet być może przemilczanie nazwisk wielu twórców w ówczesnym dyskursie o tradycji. Akcesja nowatorów do opcji kolorystycznej wspierała bowiem później socrealistyczną walkę z ujednoliconym wrogiem, jak powiedzieliśmy, niezbędnym do spełnienia się dialektycznych praw. Długi wywód o awangardzie dwudziestolecia można traktować jako rekompensatę jej nieobecności w omawianej krytyce, poza oczywiście uściślonymi przez wymienionego badacza, ogólnymi sformułowaniami w stanowiącym tu punkt odniesienia, zbiorowym opracowaniu historii polskiego realizmu.

Przeczytać można w tym kodeksie m.in. katastroficzny opis sytuacji sztuki polskiej okresu międzywojnia, gdy ulegała ona infiltracji jakoby rozkładowych kierunków zachodniej, promującej formalizm estetyki, a związki z nią stanowiły gwarancję poziomu, wobec którego treść dzieła nie miała żadnego znaczenia, oraz rękojmię sukcesu w kręgach snobistycznej socjety. *Z przeszłości narodowej – oznajmiano kolektywnie – znajdowali uznanie jedynie ci mistrzowie, którzy w dziełach swoich najmocniej związani byli ze sztuką francuską, bagatelizowano natomiast lub zgoła przekreślono wiele najwybitniejszych pozycji sztuki narodowej, stojących na zdrowym gruncie realizmu*¹²³. Awangarda dwóch międzywojennych dekad znalazła się w obszarze milczenia socrealistycznej krytyki na lat kilka; nawet o śmierci Strzemińskiego w grudniu 1952 roku nie poinformowano w periodykach, nie mówiąc już o stosownym artykule o twórczości zmarłego artysty. Starzyński okres międzywojnia oskarżył za degrengoladę realistycznych tendencji, zapatrzenie w zachodnią estetykę, odejście od idei

¹²¹ Tenże, *Dwa programy...*, s. 73.

¹²² Ibidem, s. 73-74.

¹²³ *Realizm w narodowych tradycjach...*, s. 79.

społecznych i humanistycznych, alienację sztuki wynikłą z ignorancji nowych form zbiorowego życia¹²⁴.

Gwoli jednak dowiedzenia ciągłości jakoby narodowej cechy czy tendencji oraz zachowania praw dialektycznej walki, z tradycji dwudziestolecia wybrano nielicznych twórców, rodzaj pomostu łączącego realistyczną przeszłość z socrealistyczną (*in spe*) teraźniejszością. Dorobek Kulisiewicza, Dunikowskiego, Kowarskiego stanowił też sam w sobie obszar dialektycznych zmagania, przykład wyjścia na właściwą drogę, przewycięzania formalizmu, podawany innym. Nie wdając się w szczegóły biografii pozytywnych bohaterów współczesności, o których mowa w innych miejscach opracowania, przywołajmy tu urosłą do rangi pomnikowego symbolu twórczość Felicjana Kowarskiego, już wspomnianą przy okazji presocrealistycznych manewrów. Wówczas, tuż po śmierci, artysta był podawany np. przez Boguckiego za wzór postawy ideowej, społecznej, twórczej, również ze względu na wielorakość uprawianych dyscyplin, zwłaszcza malarstwa monumentalnego, oraz humanistycznej i historycznej tematyki. Przez lata następne przywoływany wielokrotnie przez krytyka jako twórca niedoścignionej realistycznej syntezy, wreszcie został uznany za prawodawcę poszukiwanej przezeń w dziełach współczesnych *nowej, realistycznej konwencji*. Istotny jest jego status artysty-samotnika konsekwentnie zmierzającego do celu, choć w latach 20., tj. w okresie krakowskim kuszono go z jednej strony dekoracyjnością „Sztuki”, a z drugiej awangardą formistów, zaś w latach 30., w okresie warszawskim otoczonego przez postimpresjonistów oraz „lukaszowców”. Zawarty w *międzywojennych dziełach Kowarskiego* – stwierdza postulator nowej twórczej konwencji – *protest humanisty przeciw przemocnej i brutalnej bezideowości odchodzącego świata, wyraża się w klasyczno-romantycznej heroizacji człowieka i natury, w monumentalnym dramacie ciężkich, suronych form*¹²⁵. Wydaje się więc, że przykład twórczości Kowarskiego ewoluował zgodnie z potrzebami socrealistycznej teorii i praktyki, od ogólnych wytycznych dla artystów w okresie optymistycznego planowania „nowego” realizmu socjalistycznego do wskazania w twórczości rozwiązań gotowych do współczesnej adaptacji. W 1954 roku, wobec miernych rezultatów prezentowanych na kolejnych OWP, Bogucki podawał *Wędrownców, Wioślarzy, Portret Poego*, a zwłaszcza zbiorowy konterfekt członków powstańczego Rządu Narodowego za przykłady gotowych wzorców pomnikowej, heroiczno-historycznej koncepcji. Zauważmy, że wówczas już nie stanowiły przeszkody ani ekspresyjna deformacja i „muzealny koloryt” wcześniejszych prac, ani uproszczenia i sztywność postaci w późniejszych, na które np. w roku 1952 bez trudu można było rzucić kalumnie schematyzmu, a ostatnim obrazom przypisać deklaratywność (np. *Górnika Pstronskiego* prezentowany na WZO). W tym też przejawiała się wspomniana władza i zadania krytyki, tzn. dopasowywanie wyroków do potrzeb ideologii i sytuacji w sztuce, motywowanie zwrotów i przełomów polityki kulturalnej. Na rezultat nawoływań do konwencji à la Kowarski nie trzeba było zresztą długo czekać, bo czwarta OWP przyniosła nawet programowe nawiązanie do Kowarskiego (obraz Tomasza Gleba *Powrót*).

Dwuznacznym głosem w kwestii spuścizny dwudziestolecia międzywojennego można nazwać wypowiedź Marii Zenowicz na temat ekspozycji stałej Muzeum Narodowego w Warszawie, zreorganizowanej w celu wykazania, że realizm stanowił narastającą, narodową właściwość polskiej sztuki. Przekorną intencją autorki, przynajmniej deklarowaną, było bowiem odzyskanie artystów spoza szeroko rozumianej opcji okołopostimpresjonistycznej nie dla cennej wartości schedy narodowej, ale dla ... formalizmu, którego wielu odmian nie

¹²⁴ J. Starzyński, *Z zagadnień realizmu...*

¹²⁵ J. Bogucki, *Na drodze do twórczej konwencji*. „PK” 1954, nr 15, s. 8.

wyczerpywały obrazy Boznańskiej, Cybisa, Czyżewskiego, Eibischa, Kowarskiego, Rudzkiej-Cybis, Ślewińskiego, Waliszewskiego, Wąsowicza. *Niestety, mamy w historii malarstwa polskiego okres nierealistyczny – pisała Zenowicz – i nie możemy ani udać, że go nie było, ani siłą dobrej woli zmienić to malarstwo na inne. Wszystko, co możemy zrobić, to ukazać całą słabość, tragiczne oderwanie się od życia [...] tych dzieł, których twórcy obdarzeni niejednokrotnie autentyczną i żarliwą miłością sztuki zwichnęli, zmarnowali swój talent w bezcelowych, absurdalnych poszukiwaniach*¹²⁶. Upomnienie się o prace B. Cybisa, W. Skoczylasa, A. Rafałowskiego, W. Strzemińskiego, A. Nachta-Samborskiego wraz z innymi reprezentantami różnych opcji i ugrupowań międzywojennych uzasadniała zatem potrzebą ukazania wielości wariantów formalizmu, gdyż – jak stwierdzała – różnica między kapistami, abstrakcjonistami czy formistami polegała na stosowaniu różnych środków warsztatowych do analogicznej tematyki. Wydawałoby się, że autorka jest więc zwolenniczką nie ukrywania wstydlivej przeszłości, ale ukazania jej na prawach gabinetu osobliwości, ku przestrodze dla tych współczesnych, którzy zechcieliby, rezygnując z naukowej metody twórczej, kontynuować daremne praktyki antenatów. Trudno orzec, czy był to chwyt dyplomatyczny, zastosowanie drastycznych środków dla wyższego celu ostatecznego, jakim byłoby przywrócenie jednak zbiorowej świadomości twórców napiętnowanych antyformalistyczną anatema, nawet za cenę istnienia negatywnego. Zabieg byłby dość karkołomny, ryzykowny i kojarzący się z niechlubnymi praktykami z nieodległej wówczas przeszłości. Zresztą owo równouprawnienie wobec pamięci okazało się niekonsekwentne, bo tłumaczka-krytyk była nieprzychylna zaistnieniu w przeprojektowanej galerii dwudziestolecia prac artystów z grupy Zachęta, motywując sprzeciw nie tylko dezaprobatą pompierskiego *naturalistycznego kiczu*, ale i demagogią polityczną. Twierdziła bowiem, że sielankowo-ulańskie scenki, pejzaże i portrety arystokracji gloryfikowały ówczesny reżim w okresie niepokojów społecznych i sprzyjały *faszystacji sztuki*¹²⁷. Jest swoistym paradoksem, że dezawuowana przez socrealistyczną krytykę za pastoralny kicz bądź naturalistyczną tandetność, twórczość „zachęciarzy” była bodaj najbliższa jej postulatowi, o czym świadczą m.in. wystawy grupy w ZSRR w latach 60., wtedy, kiedy socrealizm w Polsce był już przebrzmiałą zaszłością. Dodajmy, że postulowane odkrywanie było na tyle niepełne, że autorka pominęła np. zbiorowe wykonanie przez członków Bractwa św. Łukasza (w tym więc wspomnianego B. Cybisa) cyklu obrazów historycznych; przyczyną ideologicznego niewykorzystania przedsięwzięcia mógł być zarówno rządowy zleceńodawca, a zwłaszcza osoba ministra Józefa Becka, jak i przeznaczenie na międzynarodową wystawę EXPO w 1939 roku w Nowym Jorku.

Odpowiedź Ignacego Witza na wyjaśnienia i motywacje Marii Zenowicz stanowiła nie tylko rodzaj pouczenia jakby bardziej wtajemniczonego, głębiej po marksistowsku myślącego krytyka, ale też kolejne przekroczenie modelu jednomyślniej, zgodnej refleksji. Dodać tylko trzeba, że głos Witza był nie tyle sprzeciwem, ile – by go nazwać odpowiednio – *po-głębianiem* tez poprzedniczki, korektą jej jakoby niedoprowadzonej do końca analizy najbliższej tradycji artystycznej. Ta bowiem – twierdził krytyk i grafik – odzwierciedlała sytuację polityczną w międzywojennych dekadach, stan kultury i postawę inteligencji, stroniącej od wiedzy o problemach społecznych i toczącej się walce klasowej, a wobec tego apolityczność była polityczną deklaracją. Kosmopolityzm – dowodził dalej Witz – hamujący rozwój realistycznej, postępowej sztuki, reprezentowany przez postimpresjonistycznie, profrancusko zorientowany Komitet Paryski i pokrewne ugrupowania, jak Pryzmat, leżał więc

¹²⁶ M. Zenowicz, *Wzór czy przestroga?*, „PK” 1953, nr 14, s. 7.

¹²⁷ Ibidem.

w politycznym interesie burżuazji. Drugi polityczny kraniec ówczesnej sztuki zawłaszczył nacjonalizm, stymulujący zapotrzebowanie na bogoojczyźnianą w treści i idealistyczną produkcję, kliwie pejzaże i scenki rodzajowe z ulanem i dziewczyną, portrety członków society i pornografię. Witz upominał się także o rewizję oceny Zachęty, która jego zdaniem wniosła też pozytywne walory do sztuki, a negatywny jej osąd jest efektem niechęci postimpresjonistów do komunikatywnej twórczości. Krytyk zresztą w intencji skrupulatnego poszukiwania antenatów sztuki postępowej nakazywał jako bardziej efektywną analizę raczej poszczególnych, indywidualnych postaw niż programów ugrupowań, w ramach których także ścierały się dialektycznie różne koncepcje. Oprócz wspomnianego przez Zenowicz *irracjonalnego malarza* Bolesława Cybisa rzecznik socrealizmu upominał się o obecność w galerii polskiego malarstwa innych twórców, np. Seidenbeutelów, również malarzy *przesuniętej rzeczywistości*, jak określiła ich wiele lat później Joanna Pollakówna¹²⁸, a także rodzimych pejzaży Stanisława Czajkowskiego, obrazów Henryka Grombeckiego czy artystów nawiązujących do twórczości ludowej. Witz przypominał zarazem o „falszywym”, nieklasowym ówczesnym stosunku do problemów wsi. Dla kontrastu jednak, zgodnie z narzuconym zadaniem i metodą, polemista Marii Zenowicz, ganiąc ją przy tym za przemilczenie i zaniedbanie, przypominał działalność Czapki Frygijskiej, ugrupowania lewicującego, uprawiającego twórczość postępową, polityczną i realistyczną, bliską celom – jak twierdził – stawianym współcześnie, jak inne próby zaangażowania sztuki utrudnianą przez faszyzującą, reakcyjną politykę rządów sanacji. Nie trzeba dodawać, że po Kazimierzu Giedem czy poległych w czasie wojny Franciszku Bartoszkowi i Zygmuncie Bobowskim¹²⁹, aktywnymi spadkobiercami owej tradycji byli Bronisław Linke oraz H. i J. Krajewscy, najbardziej bodaj zaangażowani orędownicy socrealizmu. Chodziło też autorowi o wskazanie kontrastu między nieprzychylną takiej sztuce sytuacją przedwojenną a sprzyjającymi jej pełnemu rozwojowi warunkami socjalistycznymi. Zwróćmy wreszcie uwagę na ocenę międzywojennej awangardy, o której Witz stwierdza, że miała w swej liczbie wielu artystów o postępowym światopoglądzie, przy *jawnie reakcyjnych poglądach artystycznych*, nieuwzględniających marksistowskiego rozumienia funkcji sztuki, reprezentowanych np. przez członków grup Praesens czy Artes. Winą za ową sprzeczność, ciążącą jakoby nadal nad sztuką zachodnią, autor obciążył m.in. krytykę międzywojenną. *Na usprawiedliwienie tych artystów* – stwierdza Witz – *trzeba powiedzieć, że formalistyczne tendencje Malewiczów, Tatlinów, suprematystów, proletkultowców, bałaślniwie i skwapliwie przez krytykę burżuazyjną reklamowane jako sztuka radziecka, mogły przenieść w niej jedną głowę*¹³⁰. Można powiedzieć, że choć pozornie opozycyjne, być może według z góry założonego scenariusza pozorów, stanowiska obojga krytyków wobec najbliższej tradycji w istocie różniły się tylko co do szczegółów, nie naruszały socrealistycznych priorytetów, deklarowane wydobywanie z zapomnienia zastępowały pamięcią wybiórczą i zideologizowaną.

Po II Zjeździe PZPR, na XI Sesji Rady Kultury w kwietniu 1954 roku, w ogłoszonym przez Sokorskiego programie kolejnej modernizacji doktryny znalazł się też *passus* odnośnie do tradycji, rodzaj korekty źle rozumianej dialektyki, teraz poszerzonej o dalsze, lecz

¹²⁸ J. Pollakówna, *Malarstwo polskie. Między wojnami 1918-1939*. Warszawa 1982, s. 77 nn.

¹²⁹ Autor naturalnie podkreśla udział i śmierć Gedego w wojnie domowej w Hiszpanii, a dwóch następnych twórców w II wojnie światowej; przyznanie F. Bartoszkowi członkostwa Armii Ludowej (powstałej już po śmierci artysty) zamiast Gwardii Ludowej (był m.in. dowódcą grupy specjalnej Sztabu Głównego GL; ibidem, s. 339) może być zwykłą pomyłką. I. Witz, *Z polityką przez dwudziestolecie*. „PK” 1953, nr 32, s. 7.

¹³⁰ Ibidem.

nadal tylko niektóre fragmenty historycznej schedy; tym razem przywrócono do łask już nie tylko enigmatyczny wczesny, ale ogólnie impresjonizm i jego pochodne¹³¹. *Nie należy zapominać o tym* – informował minister o nowym ustaleniu władzy – *że nie można przerywać łańcucha rozwojowego, zwłaszcza w sztuce, że nie można udawać, że na przykład impresjonizm i jego następcy nie pozostawili przed nami szeregu problemów, które przezwyciężając w sensie ideologicznym winniśmy jednocześnie tworzyć w sensie metodycznym przewartościowywać, o ile nie chcemy zubożać naszej sztuki*¹³². Przyznanie pierwszej nagrody na czwartej OWP (za *Lenina i Spójnię*) Eibischowi, konsekwentnie uprawiającemu socjalistyczny postimpresjonizm, tak jak życziwą, z domieszką pobłażliwości tolerancję dla innych artystów tej orientacji, wyrażaną przez m.in. Kotta, Czeszkę czy nawet Celnikiera, można uznać za bezpośredni skutek owej cesji na rzecz tradycji. Zarazem jest to kolejny przykład literalnej i hierarchicznej „transmisji” dyrektyw ze szczebla krytyki prawodawczej na poziom wykonawczej lub praktycznej.

Dwuznacznie, prawdopodobnie z zamierzenia, pobrzmiwa z kolei np. wyrażona przez Starzyńskiego w imieniu historyków sztuki (zbiorowo) skrucha za współudział w zbyt hermetycznej interpretacji tradycji w kontekście nowego jej widzenia. Zdaniem badacza polegać ma ono nie na zmianie negatywnego stosunku do konkretnego kierunku, np. impresjonizmu, ale na poszerzeniu horyzontów współczesnego myślenia i uznaniu wszystkich najważniejszych osiągnięć światowej kultury. Miał to być warunek niezbędny do procesualnego postrzegania zjawisk historycznych, zgodnie z założeniami marksizmu. *Oderwanie się od ciągłości procesu historycznego* – wyjaśniał Starzyński – *prowadzić musi do zdżyczenia*¹³³. Przymus przetworzenia historii ze współczesnej, marksistowskiej perspektywy utrzymywał stan zależności oceny przydatności historyzujących rozwiązań od ideologii, a jest wszak swoistym paradoksem, że w rezultacie teoretycznych kryteriów i praktyki krytycznej dopuszczano tylko takie. Jednocześnie gwarantował wygodną wielość, swoistą grę z doktryną, a w niej łatwiej było pomieścić Eibischowy postimpresjonizm, który – jak pamiętamy – można było, tak jak Bogucki, uznać za dowód heroicznej, nieuniknionej, dialektycznej walki „nowego” realizmu ze „starymi” środkami ekspresji¹³⁴, czy nawet przywrócić nazwisko odsuniętego w kilkuletni niebyt Jana Cybisa, jak to uczynił Porębski, z emfaticznym zachwytem dostrzegający użyteczność koloryzmu w polichromii kamienic w Lublinie, nie mówiąc już o przydatności *socestetyzmu* szkoły sopockiej w renowacji Gdańska¹³⁵.

W wypowiedzi Starzyńskiego na II Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką (czerwiec 1955 r.), obok zapewnień o słuszności kierunku rozwoju przyjętego w nauce i sztuce w ostatnim pięcioleciu, znalazł się tylko ogólny ustęp dotyczący badań nad całym dziedzictwem narodowej sztuki, w tym *nad wysoce złożoną problematyką twórczości artystycznej XX-lecia międzywojennego*¹³⁶. Badania takie podjęto zresztą już wcześniej, a ich efektem były m.in. opublikowane w 1954 roku na łamach PIS-owskich „Materiałów” rozprawy, w których pojawiły się nazwiska artystów usuwanych dotąd z narodowej tradycji. Opracowanie Marii Rogoyskiej – jak głosi założenie autorki, które można uznać za przyczynek meta-krytyczny – miało uzupełnić jedną z dużych luk w wiedzy o sztuce dwudziestolecia. *A tym-*

¹³¹ *Nikt dzisiaj nie może poważnie myśleć o nawrocie do schyłkowej sztuki burżuazyjnej, o nawrocie do bezpłodnych rozważań na temat abstrakcjonizmu formy* – W. Sokorski, *O rzeczywistości zwrot w naszej polityce kulturalnej*. „PK” 1954, nr 16, s. 1.

¹³² Ibidem, s. 2.

¹³³ J. Starzyński, *Tradycja szeroko pojęta*. „PK” 1954, nr 16, s. 4.

¹³⁴ Por. J. Bogucki, *Rozwaga i niecierpliwość*. „PK” 1954, nr 32, s. 6.

¹³⁵ M. Porębski, *Rosnące horyzonty*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 51.

¹³⁶ II Ogólnopolska Konferencja Naukowa w Sprawie Badań nad Sztuką. „PA” 1955, nr 1-2, s. 134.

czasem – stwierdza autorka – *był to okres wielu szkół, kierunków, doktryn i programów, wielu gwałtownych sporów estetycznych*. [...] *Cokolwiek by się rzekło o ocenie tych lat, jedno jest pewne – był to okres wielu wybitnych indywidualności, z trudem mieszczących się w ramach ówych kierunków, programów i doktryn*¹³⁷. Autorka rozprawy, pisząc m.in. o fiasku prób stworzenia dobrze zarządzającego sprawami sztuki ministerstwa pod wodzą Miriama Przesmyckiego w rządzie *drugiego artysty* Paderewskiego, przejmowaniu inicjatyw organizacyjnych przez samych twórców (powstanie Państwowego Instytutu Sztuki w Krakowie i Warsztatów Krakowskich) oraz funkcjonowaniu Zachęty i szkolnictwie artystycznym, z założenia dowodziła nieudolności ówczesnego mecenatu państwowego, a tym samym troskliwej wyższości ustroju powojennego. Znamienna jest np. krytyka instrumentalizacji twórczości w celu zaspokojenia, związanych ze stylem życia ówczesnej władzy, wewnętrznych potrzeb reprezentacyjnych i zewnętrznej propagandy sanacyjnej idei mocarstwowości, czego dowodem miały być sukcesy polskiej sztuki na pokazach zagranicznych, a szczególnie na paryskiej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej (1925). W programach ugrupowań artystycznych albo raczej realizacjach tuż po I wojnie autorka podkreśla przede wszystkim wspólne antyimpresjonistyczne akcenty; ponadto u formistów widzi wyrażaną przez deformację dezaprobatę rzeczywistości, niegodnej wiernego odtworzenia. Ze względu jednak na inteligencko-liberalne podłoże protestu, zdaniem badaczki, opierającej się zresztą w dużej mierze na „Dwóch programach” Porębskiego, artyści nie byli w stanie zrozumieć prawdziwych, klasowych przyczyn imperialistycznych sprzeczności, stąd reakcją był eskapizm, formalistyczne komplikacje, z zachowaniem wszak indywidualnych odrębności. Z kolei członkowie Rytmu, których ambicją było utrzymanie statusu nowoczesności bez kontestacyjnych celów, zapożyczoną od formistów stylizację przekształcili w rytm malarski i – jak to określa Rogoyska – *walutę*, którą kupili burżuazyjno-inteligenckiego odbiorcę, sycąc jego snobistyczną potrzebę nowatorstwa, a postępującą klasycyzacją formy i dekoracyjnością dostarczając sztuki oficjalnej, dającej poczucie bezpieczeństwa i stabilności. Burżuazyjnych nabywców i państwowe zamówienia według autorki zapewnili sobie z kolei lukaszowcy sztuką naśladowczą, pozornie realistyczną, niekiedy naturalistyczną, uwodzącą warsztatową wirtuozerią i antykwaryczną atrakcyjnością. Grupy Bloku i Praesensu Rogoyska nazywa eksperymentalnymi, unikając wyraźnie terminów awangarda i konstruktywizm. *W rezultacie kierunek ten – stwierdza o programie Bloku – wymienił kult narzędzia i materiału na kult techniki i maszyny. Mimo to trzeba przyznać, że atak, jaki „Blokowcy” podejmowali na współczesną im sztukę, podejmowany był z pozycji nie pozbawionych słuszności*¹³⁸. W architekturze Praesensu – pisze dalej – realizację zyskały tylko projekty znamienne dla ówczesnej polityki państwowej, jak dom starców w stolicy, urząd pośrednictwa pracy w Toruniu oraz spółdzielcze budownictwo Brukalskich w Warszawie i kilka prywatnych willi bourgeois; w budowlach poszukuje motywu kontestacji – jak to nazywa – *kultu szlacheckiego zaścianka*.

Krytycznej analizie poddała szczególnie działalność Zachęty nie tyle w nowej, niepodległościowej sytuacji, ile w mechanizmie kapitalistycznego ustroju, z *merkantylną dyktaturą* rzekomych miłośników sztuk pięknych, a protest artystów na początku lat 20. uznała za wyraz ich frustracji pozycją w tym systemie oraz politycznym układem, z endecją w roli promotora komercyjnej, pompierskiej produkcji. Powstanie Instytutu Propagandy Sztuki w 1930 roku z inicjatywy samych artystów nie spełniło nadziei na oczekiwaną opiekę niepodległej Rzeczypospolitej: *Mimo rzekomego poparcia ze strony państwa* – stwierdza Rogoyska

¹³⁷ M. Rogoyska, *Z dziejów mecenatu artystycznego w Polsce w latach 1918-1930*. „MdSiD” 1954, nr 3-4, s. 129.

¹³⁸ Ibidem, s. 160.

– mimo powiązania sztuki z propagandowymi zadaniami polityki państwowej, mimo wszelkiego typu starania i uchwały – artyści sami muszą dbać o swój los, poszerzać krąg odbiorców, organizować i nychotynować, dla własnych wystaw budować dach nad głową¹³⁹. Efektem była izolacja sztuki w społeczeństwie, tragiczne niemal osamotnienie, za które winą autorka obarcza też samych artystów, niekierujących się określoną ideologią społeczną. Wnioski z tego obrazu mecenatu przedwojennego były oczywiście korzystne dla socjopolityki kulturalnej, a opracowanie wyraźnie obciążone zadaniem, które jako zarzut autorka formułowała pod adresem artystów z kręgu Instytutu Propagandy Sztuki, choć zmienił się polityczny dysponent. Poza samą tendencyjną interpretacją, w opracowaniu tej aktywnej uczestniczki przedwojennego życia artystycznego zastanawia założona chronologiczna niepełność; doprowadzenie i tak tendencyjnej narracji do początku trzeciego dziesięciolecia pozostawiło w sposób pozornie naturalny poza jej obszarem nawet fakty sprzyjające socrealistycznej pragmatyce, jak wspomniana „kolektywna” realizacja przez lukaszowców cyklu obrazów historycznych.

W 1954 roku także swoistej restauracji doczekały się dokonania formistów, choć wobec obowiązującej jeszcze doktryny nie mogło to oznaczać radykalnej zmiany i zapewnienia godnego miejsca w narodowej tradycji, ale stanowiło pewien wyłom w negacji ich zasług. Hanna Morawska, przyznając tej grupie duży potencjał i aspiracje, podkreślała dokumentowaną pismami Witkacego niechęć do rewolucyjnych przemian i na wszystkich zwolenników kierunku przenosiła *łęk przed masami ludowymi*, decydujący jakoby o *jałowości* i skazaniu większości artystycznych wysiłków na pusty formalizm. Co więcej, autorka podkreślając związki formizmu i bliskiej mu poznańskiej grupy Bunt z estetyką Młodej Polski, sugerowała regresywny wobec zmian społecznych charakter owych programów. Właściwie jednak niesubordynacji wobec doktryny przypisała niejako nieumyślne zaangażowanie artystów w otaczającą rzeczywistość, przedstawianie jej wbrew teoretycznym założeniom, mimowolną obiektywizację artystycznego przeżycia realności. *Subiektywne założenia* – stwierdza – *nie zawsze pokrywają się z nymową obiektywną obrazu; w tym przypadku dzieje się to z korzyścią dla malarstwa. Fakt ten uchronił dla nas część powstałych w tym okresie obrazów. Pozwolił im przeżyć program, którego miały być wyrazem*¹⁴⁰. Nie oznaczało to jednak pełnej akceptacji formizmu, bo – jak dowodziła Morawska – dla następców istotny był program, a nie jego przekroczenia, a ten zainspirował właściwie wszystkie kolejne formalistyczne kierunki dwudziestolecia. W ten sposób dokonania formistów poddane zostały dwóm operacjom: rozmontowania i oddzielenia nielicznych słusznych realizacji od niesłusznego programu oraz przypisania mu przynajmniej częściowej, artystycznej odpowiedzialności za rzekomą formalistyczną izolację i klęskę sztuki najbliższej przeszłości. Można tylko dodać, że w jej perspektywie ostrzej i jaśniej jawiły się wątpliwe sukcesy socrealizmu.

Monografia formistów, opublikowana w tym samym roczniku „Materiałów”, z założenia miała dopełnić poprzednie enuncjacje o grupie i ukazać jej działalność w optyce współczesnej, co – dodajmy – w świetle przedstawionego rozumienia tradycji nie było nowością. Swoistą innowacją – znowu ze zbędnym może zastrzeżeniem, że w ramach wciąż obowiązującej metody – było natomiast naukowe uzasadnienie dogłębnego rozpoznania ruchu zainicjowanego przez Pronaszkę i Czyżewskiego. Historia sztuki – wyjaśniała bowiem Joanna Szczepińska – pojęta jako dzieje realizmu musi też przebadać zjawiska, które wstrzymywały jego rozwój. *Formiści polscy nie są grupą postępową w obiektywnym znaczeniu tego słowa. [...] Nie znaczy to jednak, by należało przemilczać jego istnienie i działalność [...].* Dziś

¹³⁹ Ibidem, s. 199.

¹⁴⁰ H. Morawska, *Z zagadnień estetyzmu w Polsce w latach 1880-1920*. „MdSiD” 1954, nr 1, s. 280.

można już stwierdzić, że formizm jako program artystyczny był czynnikiem hamującym rozwój postępowych tendencji w sztuce – nie wolno jednak zapominać, że w sensie subiektywnym [...] kierunek ten wniósł szereg wartości pozytywnych, godnych przypomnienia i podkreślenia¹⁴¹. Zauważmy tu swoisty paradoks, że wbrew naukowym ambicjom metody, monografistka swoje argumenty, tj. indywidualne dokonania artystów, nazywa subiektywistycznymi, a w istocie chodzi jej właśnie o obiektywny, pełny – uwzględniający nie deklaracje, lecz realizacje – ogląd zjawiska. Rozprawa, przywołując liczne źródła, w tym wypowiedzi artystów oraz ówczesną krytykę, akcentowała jednak formistyczną wierność przedmiotowi, nie zerwanie z rzeczywistością, ale jej deformację podporządkowaną prawom kompozycji, pozytywny stosunek do rodzimej tradycji oraz intencję stworzenia *wielkiego stylu narodowego*. Z wypowiedzi Chwistka o *pojmowaniu sztuki jako samoobrony* autorka wyprowadziła wniosek o traktowaniu działalności artystycznej w kategoriach misji i przeciwdziałania *zbytniej materializacji współczesnego świata*¹⁴², czyli w istocie o antyimperialistycznym charakterze ich programu. Mimo apolitycznej postawy – dowodzi – formiści byli świadomi dekadencji kapitalistycznego świata i zbuntowani przeciw statusowi sztuki, jej mecenasom i odbiorcom. *Ich głęboka niechęć do burżuazji [...] łączyła się z przekonaniem o słuszności i nieuchronności wybuchu sprawy klas uciskanych, a także z pewną bardzo idealistycznie pojętą sympatią i życzliwością dla nich. Nie darmo piszą w swych wspomnieniach, że nazywano ich „bolszewikami”*¹⁴³. To bodaj największe nadużycie monografii, szczególnie przy znanym stosunku Stanisława Ignacego Witkiewicza do rewolucji i demokratyzacji kultury¹⁴⁴, tłumaczy właśnie intencja przemycenia formistów do narodowej, czyli realistycznej, postępowej spuścizny. Temu też zdaje się służyć interpretacja stosunku do natury, dla której odtwórcze funkcje sztuki zostały przez artystów unieważnione, ale – dodaje autorka – z zachowaniem podstawowych zasad realizmu i komunikatywności przekazu (*notabene* sugerując się tylko teorią Czystej Formy, wyłącza z tej zasady prace Witkacego). Można zatem powiedzieć, że formizm przenikał do socrealistycznej historii sztuki niejako tylnymi drzwiami, ale jego – można dodać: przodująca – obecność była znacząca i symptomatyczna.

Wydaje się bowiem, że zainteresowanie nierealistycznymi, formalistycznymi kierunkami w imię kontekstualizacji realizmu powodowało tym samym rozsądzenie doktrynalnego modelu nauki, która przestawała być historią jednej tendencji/kierunku, a stawiała się na powrót historią sztuki. Można też zaryzykować wniosek, że jest to jeden z symptomów przełamывania doktrynalnego paradygmatu tożsamości nauki i krytyki, z których nauka musi posługiwać się metodą dokładnej analizy faktograficznej przeszłości – co, zauważmy, podważało zasadę doraźnej perspektywy opisu i kryterium postępowości – a krytyka nastawiona jest na wnioski uogólniające z punktu widzenia współczesności. Pozostał natomiast imperatywny ton wypowiedzi (*musi, nie wolno*), frazeologia i spore obszary milczenia.

¹⁴¹ J. Szczepińska, *Formiści polscy w latach 1917-1922*. „MdSiD” 1954, nr 3-4, s. 202.

¹⁴² Ibidem, s. 236.

¹⁴³ Ibidem, s. 245.

¹⁴⁴ Wobec olbrzymiego już dorobku witkacologii i badań nad formizmem, od klasycznej monografii Joanny Pollakówny (*Formiści*. Wrocław 1972), w kwestii stanowiska Witkacego do rewolucji przytoczmy tylko przykład z nowszej literatury: S. Symotiuk, *Hiperrobociarz – kto zaczął?*, [w:] *Powroty do Witkacego*. Materiały sesji naukowej poświęconej S.I. Witkiewiczowi, Słupsk 2004. Słupsk 2006, s. 161-174.

Rozdział VI

OD APOLOGII DO ANATEMY. KRYTYKA SOCREALISTYCZNA WOBEC SZTUKI OBCEJ

Omawiając stanowisko wobec obcej sztuki, przypomnijmy, że krytyka funkcjonuje w ramach określonego układu artystycznego, w tym przypadku reżimowej strategii kulturalnej, podporządkowanej ideologii monopolistycznej partii, że jej możliwości i zadania – albo lepiej: służbowe obowiązki – były wytyczane przez polityczne priorytety. Inaczej mówiąc, intertekstualna z istoty krytyka miała reglamentowaną i cenzurowaną komunikację z potencjalnymi intertekstami, zwłaszcza znajdującymi się poza obszarem ideologicznego, interpretacyjnego układu odniesienia, a relacje z nimi wymagały jednoznacznego aksjologicznego stanowiska wobec owego układu. Zasadniczo stosunek krytyki do innej, zagranicznej sztuki miał w istocie charakter wtórny, bo stanowił konsekwencję m.in. Żdanowowskiego podziału świata na imperialistyczny i antyimperialistyczny¹. Ufundowany był na jednoznacznej stratyfikacji, wpajaniem i metodycznie podtrzymywanym przekonaniu o takiej konstrukcji artystycznego uniwersum, którego jeden obszar stanowi twórczość uznana za wartościową, nawet jedyną prawdziwą, postępową, podporządkowaną funkcjom społecznym, socjalistyczną i realistyczną, a jego centrum tworzy wzorcowa i przodująca radziecka teoria, praktyka i edukacja. Na obrzeżach tego świata sytuowano mroczny, grząski i wrogi obszar twórczości burżuazyjnej, wstecznej i indywidualistycznej, antyhumanistycznej, rozkładowej etc., z którego niekiedy do socjalistycznej strefy światła-postępu docierali zdesperowani – jak utrzymywano – dysydenci i dezterterzy, twórcy o lewicowych lub komunistycznych poglądach, buntownicy przeciw rzekomej dominacji antyhumanistycznego formalizmu. Helena Krajewska np. propagowała taką ponurą wizję Zachodu i jego sztuki: *jesteśmy dziś świadkami straszliwego nihilizmu estetycznego, dokumentowanego twórczością burżuazyjnych artystów i podsycanego sztucznie przez ideologów żagłady ludzkości*². Poprzez odpowiednią politykę kulturalną przenikały więc z Europy Zachodniej i obu Ameryk wyselekcjonowane przejawy sztuki figuratywnej i zaangażowanej, opisywane przez krytykę jako symptomy progresywnego oporu, realistycznych i prospołecznych aspiracji w zalewie egocentryzmu i wszechwładnej komercji kapitalistycznego rynku. W okresie natężenia zimnej wojny, na który przypada heroiczny okres polskiego socrealizmu, krytykę równocześnie z prezentacją słusznej sztuki absorbował pod hasłem Światowego Ruchu Obrońców Pokoju montaż antyformalistycznej koalicji ponad tym podziałem, tzn. głównie oskarżanie

¹ L. Kolakowski, *Główne nurty marksizmu...*, s. 889.

² H. Krajewska, *Warsztat twórczy współczesnego artysty w stosunku do realistycznej tradycji sztuki XIX w.* „PA” 1951, nr 1, s. 19.

sztuki autonomicznej i nierealistycznej o powiązania z amerykańskim militaryzmem, co miało pozyskać dla sprawy komunizmu i realizmu rzesze kolejnych zwolenników.

Z różnych zadań polskiej krytyki wobec sztuki niepolskiej priorytetowe znaczenie miały zatem: **gloryfikacja radzieckiego socrealizmu** i rosyjskiej realistycznej tradycji, dowodzenie **postępów metody realizmu socjalistycznego** w sztuce krajów bloku sowieckiego, przekonywanie o **narastaniu w krajach kapitalistycznych nurtu twórczości politycznie i społecznie zaangażowanej** oraz tendencji realistycznych, czyli o ekspansji twórczości pokrewnej słusznej metodzie oraz – co istotne i sprzężone z poprzednim – **deprecjacja i kontestacja** tendencji uznanych za formalistyczne, antyhumanistyczne i regresywne. Ważny aspekt krytycznej aktywności, pokrewny analogicznej w obszarze polskiej sztuki, to **rewizja, selekcja i reinterpretacja europejskiej tradycji**, polegająca nie tylko na pomijaniu, przemilczaniu tego, co w dawnej i najbliższej historii oceniono jako negatywne, wyłącznie estetyczne, ale także na odzyskiwaniu dla realizmu twórców lub fragmentów ich dorobku dotąd kojarzonych z intencjami innymi niż odbicie rzeczywistości. Naturalnie celem było wskazanie godnych antenatów, a tym samym legitymizacja i nobilitacja współczesnej wersji sowieckiej oraz potwierdzenie futurologicznej wizji zwycięskiego, wszechświatowego socrealizmu.

Krytyka wobec sztuki „przodującej”

Jedna ze sprzeczności polityki zagranicznej administratorów polskiej sztuki w 1. połowie lat 50. polegała na tym, że budowanie przekonania o narodowych korzeniach socrealizmu nie wykluczało odwołania do radzieckiego modelu, przeciwnie: nazywano je nauką, czerpaniem z sąsiedzkich, bratnich doświadczeń, skracaniem polskiej drogi do celu. Ujmując rzecz szerzej, możemy powiedzieć, że w stanowisku wobec socrealizmu krajów bloku radzieckiego krytyka musiała ujawnić jeden z paradoksów aksjomatu narodowej formy, który z istoty zakłada etniczną odrębność sztuki, a *de facto* sprowadzał go – przynajmniej intencjonalnie – do jednej formuły i oznaczał **sowiecki soc-uniformizm**. Poza tym, o czym będzie też mowa przy konkretnych przykładach, cecha narodowości nie zawsze konsekwentnie była w krytyce wyróżnikiem formy; w odniesieniu do treści zawierała się więc częściowo w polu znaczeniowym pojęcia ludowości, które definiowało zmitologizowane masy ludowe w podwójnej roli bohatera i adresata nowej sztuki.

Dogmat o wzorcowej roli sztuki radzieckiej stanowił zatem ideologiczną „bazę” stanowiska wobec sztuki obcej, nie tylko obowiązującą w polskiej, ale również w krytyce bloku sowieckiego, bowiem teksty radzieckie prezentowały modelowy sposób uprawiania refleksji nad sztuką, wpajany drogą kontaktów bezpośrednich polskich teoretyków z twórcami ze wschodu (wizyty radzieckie na wystawach i konferencjach w Warszawie³, szkoleniowe pobyty Polaków lub przy okazji pokazów sztuki polskiej w ZSRR⁴, konferencje, na-

³ Np. o pobycie historyka sztuki A.A. Fiedorowa-Dawydowa, jego wykładach na Uniwersytecie Warszawskim pisze W. Jaworska, *Z pobytu prof. Fiedorowa-Dawydowa w Polsce*. „PA” 1951, nr 2, s. 31-32. O reinterpretacji historii sztuki rosyjskiej świadczy np. przywołany przez badaczkę podział chronologiczny dokonany przez Fiedorowa: 1. do 1690 roku stara sztuka rosyjska, głównie religijna; 2. 1690-1917 nowa sztuka rosyjska, przeważnie świecka; 3. od 1917 roku sztuka realizmu socjalistycznego [sic!].

⁴ Por. np. opowieść Teisseyre’a o wyprawie grupy polskiej do Moskwy przy okazji wystawy; S. Teisseyre, *Jak braliśmy Sowietów*. „Czas Kultury” 1988, nr 7, s. 12-20 (przedruk: „Szkice” 1989, nr 7); A. Tichomirów, *Wystawa sztuki polskiej*. „PA” 1952, nr 3; J. Zanoziński, *Pokłosie wystawy plastyki polskiej w Moskwie*.

radę), a przede wszystkim przez obfite przedruki w polskiej prasie⁵. Organizowane według radzieckich standardów Ogólnopolskie Wystawy Plastyki, były obserwowane i recenzowane przez tamtejszą krytykę⁶, polscy specjaliści pisywali obowiązkowo entuzjastyczne, jednogłosne recenzje i obszerne studia na temat wystaw wszechzwiązkowych, realistycznej sztuki rosyjskiej czy polsko-rosyjskich/radzieckich kontaktów artystycznych⁷. Rozpatrując zatem stanowisko polskiej krytyki wobec sztuki radzieckiej, w związku ze wskazanym przez Janusza Sławińskiego imperatywem wtórności⁸, można wykazać pryncypium **podwójnego mimetyzmu**. Mowa więc o krytyce uprawianej według radzieckich wzorów, zresztą systematycznie przez urzędników i samą siebie upominanej za opieszałość we wdrażaniu metody i niedostateczne czerpanie z bogactwa bratnich doświadczeń, oraz nakłaniającej polskich artystów bądź pośrednio budującymi przykładami, bądź wprost do korzystania z najnowszych osiągnięć sowieckiej sztuki realistycznej. Wielkie kryzysy czy pojedyncze niedociągnięcia twórcze i błędy egzegezy krytyka przypisywała m.in. słabej adaptacji do polskich środowisk modelu realistycznej twórczości przodującego państwa oraz ulomnej nad nią refleksji.

Krytyka radziecka, tak samo jak polska, przekazywała korekty polityki kulturalnej związane z tarciami politycznym po śmierci Stalina; zatem zgodnie z prawem wtórności polską krytykę – tak jak dyskurs polityczny – obowiązywało też prawo **podwójnej transmisji**; również musiała reinterpretować polityczne ukazy, określając ramy reglamentowanej swobody. Paradoks polegał znowu na tym, że sztuka radziecka stanowiła wzorzec, ale także dynamiczny, zatem – przynajmniej na razie – problematyzowanie wcześniej lansowanej jej doskonałości traktowano nie w kategoriach kompromitacji, ale niezawodnej dialektyki. Przykładem korekcyjnej i korygującej krytyki radzieckiej może być recenzja wystawy sztuki ukraińskiej w Kijowie, zawierająca bardzo znajomo brzmiącą apostrofę: *Z radością powitać należy fakt, iż na wystawie sporo jest martwych natur [...]. Wszyscy artyści upajają się pięknem kwiatów. Kwiaty i kwiaty! A czyż nie można w jakiś nowy sposób spojrzeć na martwą naturę, biorąc za temat np. urodzaje kolchozowe? Dlaczego nie mielibyście, drodzy przyjaciele ukraińscy, namalować martwej natury*

„PA” 1952, nr 4; B. Suris, *Sztuka polskiego narodu (Na podstawie materiałów Wystawy Polskiej Plastyki w Moskwie)*. „PA” 1953, nr 1; [red.], *O pobycie delegacji architektów polskich w ZSRR*. „Architektura” 1950, nr 7/8; J. Minorski, *O miastach i architekturze Związku Radzieckiego*, ibidem, nr 9-10-11.

⁵ Np.: K. Juon, *O realizmie socjalistycznym*. „PA” 1950, nr 1-2; J. Plechanow, *Sztuka i życie społeczne*. „PA” 1950, nr 3-4; A. Gierasimow, *Zadania wychowania artystycznego*. „PA” 1950, nr 7-8-9; L. Reinhardt, *Formalizm w służbie reakcji*. „PA” 1950, nr 3-4; I.A. Kuzniecowa, *Amerykańskie malarstwo i krytyka artystyczna na usługach imperialistycznej reakcji*. „PA” 1951, nr 6; *Doroczny bilans (Na marginesie Wszechzwiązkowej Wystawy Plastyki 1951 roku)*. „PA” 1952, nr 3; W. Muchina, *Obraz i temat w rzeźbie monumentalno-dekoracyjnej*. „PA” 1952, nr 5; W. Kostin, *W sprawie mistrzostwa w malarstwie*. „PA” 1954, nr 1; B. Johanson, *W walce o realizm socjalistyczny*. „PA” 1954, nr 5/6; M. Alpatow, *Dziedzictwo przeszłości i sztuka radziecka*. „PK” 1953, nr 5, s. 3, 8; M. Dmitrijewa, *Zagadnienie typowości w sztukach plastycznych*. „PK” 1953, nr 8, s. 3; B. Johanson, *O prawdzie malarstwa radzieckiego*. „PK” 1953, nr 40; K. Tymiński, *Zagadnienia wieńczących Moskwę w świetle wypowiedzi prasy radzieckiej*. „Architektura” 1952, nr 2; tenże, *Nowe osiągnięcia w architekturze i budownictwie radzieckim* (na podst. materiałów z pisma „Architektura ZSRR” 1952 listopad-grudzień), ibidem, nr 11.

⁶ Por. m.in.: A. Gierasimow, *Sztuki plastyczne demokratycznej Polski*. „PA” 1950, nr 5-6.

⁷ Pokłosiem pobytu delegacji plastyków i krytyków w ZSRR są artykuły: J. Zanoziński, *Wielkie tradycje malarstwa rosyjskiego i radzieckiego w zbiorach muzealnych Moskwy i Leningradu*. „PA” 1952, nr 5; J. Bogucki, *W Ermitażu*. „PA” 1953, nr 1; I. Witz, *O rosyjskich i radzieckich ilustratorach Gogola*. „PA” 1952, nr 1; tenże, *Z zagadnień treści i formy (Na marginesie artykułu Dmitrijewej)*. „PK” 1954, nr 13, s. 6; A. Linke, *Cmentarz poległych bohaterów Armii Radzieckiej*. „PA” 1950, nr 10-11-12; J. Zanoziński, *Stalin w sztuce radzieckiej*. „PA” 1953, nr 2.

⁸ J. Sławiński, *Krytyka nowego typu...*, s. 139.

pt. „*Nowy Chreścęczytyk*” – i z otwartego okna mieszkania na tle miejskiego pejzażu pokazać budownictwo radzieckiego miasta⁹.

Namawianie do wtórności musiało być zresztą legitymizowane tradycją, jak w poprzednio przywołanym tekście o Riepinie i Matejce lub skonstruowanej przez Armand Vetulaniego paraleli między Wojciechem Gersonem i Pawłem Czistiakowem, uznanymi za wcielenia identycznych idei realizmu i jej propagatorów w pedagogice w Warszawie i Petersburgu¹⁰. Nie trzeba dodawać, że we wzorcowej i satelitarnej krytyce obowiązywało niemal całkowite milczenie wokół dwudziestowiecznej awangardy, a nieliczne wzmianki, o czym była już i będzie jeszcze mowa, wpisują się antyformalistyczny dyskurs. Wobec radzieckiej sztuki krytyka polska zwolniona była zatem z takich funkcji, jak selektywna, dyscyplinująco-penalizacyjna, kontrolna i sprawcza (projektująca); można, co stwierdziliśmy, mówić o zapośredniczeniu w sztuce radzieckiej postulatów krytyki odnośnie do polskiej twórczości. W niewielkim stopniu polska refleksja pełniła zadania doradcze wobec sowieckich artystów; wydaje się zresztą, że raczej je symulowała; realizm socjalistyczny w ZSRR „stał się ciałem”, choć oczywiście musiał mieć wrogów i narażony był na szkody, zawsze jednak szczęśliwie naprawiane. Ograniczone były czynności komparatystyczne, chyba że pozorne, dla wyeksponowania wzorca, bo doskonalszych przykładów w sztuce światowej być nie mogło i krajom budującym socjalizm wypadało tylko czerpać z tego bogactwa, mierzyć się z owymi najlepszymi i nie rezygnować z marzeń o osiągnięciu ich poziomu.

Głównym więc zadaniem w tej sprawie była informacja, propaganda i interpretacja rosyjskich i radzieckich dzieł, a przy tym dydaktyka – o czym była mowa w części dotyczącej języka – i wychowywanie polskich artystów przez wskazywanie im autorytetów i modelowych rozwiązań artystycznych. Obok bezpośredniej prawdy wyrażanej *explicite*, iż należy uczyć się na sztuce radzieckiej, była też zapośredniczona, choć nie powinna być ukryta zbyt głęboko, nie miałyby wtedy siły psychologicznego oddziaływania, a autora mogło to narażać na zarzut schematyzmu i nieczytelności tekstu. Opowieścią z obowiązkową tezą jest np. tekst Heleny Krajewskiej o malowaniu *Aresztowania propagandyzisty* I. Riepina, już tytułem podkreślającą dialektykę procesu twórczego, a więc według marksistowskich założeń sposób poznania rzeczywistości. Nie tylko tematyka i treść oraz forma obrazu, ale taktyka twórcza Riepina, uznanego za antenata socrealizmu, były tu modelowe: *Postać propagandyzisty* – pisze Krajewska – *miała stać się uogólnieniem* [podkr. E.K.] *szlachetnego ideowego porywu młodzieży, zablakowanego w utopijnych teoriach o jednorodności chłopstwa uciskanego przez carat*¹¹. Autorka-malarka sugeruje więc innym właściwą strategię – uogólnienie, jak wiemy, było jednym z filarów „metody” twórczej; można zatem powiedzieć, że malarz jest tu odpowiednikiem bohatera pozytywnego w prozie poszczecińskiej ze wszystkimi zadaniami, jakie mu przypisano¹².

Przykładów literatury o radzieckim socrealizmie i realistycznej tradycji rosyjskiej można przytoczyć wiele; nawet odnosi się wrażenie, że stosowny tekst był rodzajem obowiązku,

⁹ D. Nalbandian, *O twórczości ukraińskich plastyków*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 87.

¹⁰ A. Vetulani, P. Czistiakow i W. Gerson wychowawcy rosyjskich i polskich realistów. „PA” 1950, nr 10-11-12.

¹¹ H. Krajewska, *Narodźiny i dojrzewanie dzieła sztuki*. „PA” 1950, nr 1-2, s. 25; ta interpretacja różni się od rzeczowego, analitycznego tekstu naukowego: S. Kozakiewicz, *Nieznany szkielet Riepina do obrazu „Aresztowanie agitatora”*. „BHS” 1951, nr 1, s. 112 nn.

¹² O bohaterze pozytywnym w literaturze por. m.in.: W. Tomasik, *Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej*. Wrocław 1988; tenże, *Słowo o socrealizmie...*, s. 8 nn.; E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*, s. 110 nn.; D. Tubielewicz Mattsson, *Recepta na ułomność świata...*, s. 196 nn.

trybutu spłacanego przez polskich teoretyków w zamian za zbawcze oświecanie trudnej drogi do realizmu zarówno w krytyce, jak i sztuce. Ponieważ kanoniczną metodę opisu i interpretacji stanowił naturalnie materializm dialektyczny, obok apoteozy dzieł realizmu socjalistycznego teksty musiały mówić o walce z przeciwnościami i klasowych konfliktach, edukacji na tradycji i politycznej teorii marksizmu-leninizmu, a nade wszystko nauce, jaka płynie z tego źródła sztuki dla polskiej twórczości. Cechą wspólną tych narracji jest stosowanie określeń najwyższych wartości: *wybitny, wspaniały, wzruszający, piękny, wielki* oraz typowe pojęcie ludowości, która oznacza – jak pisał np. Zanoziński w odniesieniu do ikonografii Stalina – wcielone w sztuce ideały ludu i jego dążenia¹³.

Postać wzorcową, zarówno co do przedmiotu, jak i formy krytycznej rozprawy, mógł mieć zamieszczony w „Przeglądzie Artystycznym” przedruk artykułu „Litieraturnoj Gaziety” o wszechzwiązkowej wystawie sztuki radzieckiej w 1949 roku¹⁴. Zgodnie z metodą zawierał nie tylko popartą przykładami apologię normatywnej twórczości (określenie jej *en bloc* mianem realistycznej, mimo nieostrości tego pojęcia, byłoby nadużyciem), ale i potępienie postimpresjonizmu jako klasowego wroga, *notabene* dzięki któremu – paradoksalnie – może toczyć się dialektyczna walka, motoryczna siła postępu. Swoistym polskim *pendant* był artykuł Ignacego Witza o tej wystawie, kończący rocznik 1950 „Przeglądu”, co też można traktować symbolicznie: oto teksty o najważniejszym w sztuce ZSRR wydarzeniu stanowią kłamrę, rodzaj ramy dla polskiego okna na świat sztuki, kadrują i wytyczają perspektywę. Witz musiał dostarczyć po pierwsze dowodów własnej lojalności, po drugie wygłosić orację na cześć sztuki przodującej z obowiązkowym uwzględnieniem roli państwa i partii-opiekunów twórczości, po trzecie dać przykład do naśladowania polskim artystom. Można odnieść wrażenie, że wśród szczegółowych wzorów stosunkowo najmniej kłopotu z opisem sprawiły krytykowi-karykaturzyście obrazy historyczne, w których akcentował trafność kompozycji, tematyczne dominanty (najczęściej postaci Lenina lub Stalina), sprawność warsztatową. Problemy pojawiły się przy gatunkowej klasyfikacji, np. wśród obrazów rodzajowych wymienił portrety *robotnika nowego typu*, sceny pracy, do których znowu zaliczył konterfekty robotników, a ilustracją radzieckiego życia codziennego okazało się *Przyjęcie do komsomołu* Grigoriewa. Wiarygodność miały z pewnością umacniać przykłady, oczywiście nieliczne, kompozycji *niepełnych treściowo*, mimo znakomitej formy (np. Kiryłłowa *Gorki czyta swoją sztukę*). O pejzażu krytyk powiada, że *jest z miłością uprawiany przez malarzy radzieckich*¹⁵, oparty na bogatej tradycji, ale na nowo redagowany w związku z *gigantycznymi zmianami* we współczesnym krajobrazie.

Nie sposób wymieniać wszystkie wyrazy podziwu dla przodujących dzieł, podkreślić należy raczej cechy ogólne narracji, a wśród nich niejako obligatoryjne, uwiarygodniające osobistą ocenę, ale i asekuracyjne odwołania do werdyktów ekspertów radzieckich. Ponadto w języku aksjologii pojawiają się określenia rzadko stosowane odnośnie do polskiej twórczości: *wybitne osiągnięcie, udatne rozwiązanie, nowatorstwo, doskonałość techniczna*, oczywiście *dojrzałość ideologiczna*, a nawet *piękno*, do czego upoważniała przyznana sobie przez ZSRR rola politycznej światowej awangardy. Historyczna dialektyka zobowiązywała też krytyka do podkreślania etapowości rozwoju sowieckiej sztuki, wyczynów przewyższania wrogów – potępienie impresjonizmu u Witza otrzymało takie samo jak we wzorcowym tekście radzieckim miano *problemu malarstwa* – a język, nasycony frazeologią militar-

¹³ J. Zanoziński, *Stalin w sztuce...*, s. 15.

¹⁴ [red. wg „Litieraturnoj Gaziety”, nr 95] *Wszechzwiązkowa wystawa plastyki 1949 r.* „PA” 1950, nr 1-2.

¹⁵ I. Witz, *Malarstwo na wszechzwiązkowej wystawie sztuki radzieckiej w 1949 r.* „PA” 1950, nr 10-11-12, s. 15.

na i itinerarną, inkrustowały określenia wartości zarówno estetycznych, jak i etycznych. Obok typowego, propagandowego patosu i emfazy opisu wyjątkowości czasów i dokonań socjalistycznych, w tekstach polskich krytyków o twórczości sowieckiej i rosyjskiej zwraca uwagę nie do końca wytłumaczalny w kategoriach rewolucyjnej romantyki, trudny do zdefiniowania serwilizm, czytelny nie tylko w oczywistej selekcji faktów i zakłamywaniu rzeczywistości utożsamionej z wirtualną sferą marzeń i mitów. Z poetyką reklamy kojarzy się egzageracja, wyolbrzymianie znaczenia zdarzeń autentycznych, ale niezbyt odkrywczych, przeciętnych, w istocie konserwatywnych lub miernych. Krajewska np. w opisie okolicznościowej ekspozycji w 70. rocznicę urodzin wodza ZSRR, porównując efekty pracy dwóch brygad rzeźbiarzy, chwaliła ich odkrywczość – dodajmy eufemistycznie: nader problematyczną – w pokonywaniu gatunkowych ograniczeń reliefów (opisujących czyny i cechy Stalina) przez nadawanie im plastyczności pełnej rzeźby¹⁶.

We wspomnianym wyczerpującym, acz ofensywnie tendencyjnym, historycznym studium o karykaturze językiem niekiedy agresywnej propagandy lub frazeologią sentymentalnych powieści Tadeusz Borowski pisał o przewodniej roli sowieckiego kraju i w tej dziedzinie, np.: *Ale ośrodkiem, który mobilizował masy do rewolucyjnych wystąpień, sercem, które budziło nadzieje tych mas, sztandarem, który nad nim powiewał – było ich państwo, był Związek Radziecki*¹⁷. Albo podobnie, ale dobitniej, choć mniej dorzecznie, jeśli uznamy, że karykatura i to jeszcze polityczna nie wyczerpuje ani nie reprezentuje całej aktywności artystycznej: *Niebymały też rozkwit karykatury radzieckiej będzie jeszcze jednym dowodem wyższości ustroju socjalistycznego nad reżimem ucisku burżuazyjnego również w dziedzinie sztuki*¹⁸. Epistemologiczne pytania o sensowność czy prawdziwość, a także psychologiczne, np. o niektóre przyczyny tego typu deklaracji, trzeba w tym miejscu uchylić. Dmitrija Orłowa, działającego pod pseudonimem D. Moor, nie waha się Borowski nazwać – już w połowie stulecia, a więc futurystycznie – najwybitniejszym karykaturzystą XX wieku, radzieckiego „Krokodyla” zalicza do pism satyrycznych o najwyższym na świecie poziomie artystycznym; trio satyryków pod wspólnym mianem Kukryniksy (M. Kuprianow, P. Kryłow, N. Sokolow) pisarz przedstawia w superlatywach nie bez pewnych sprzeczności, np. między *suronym realizmem* stylistyki a symboliką, którą rysownicy posługują się do wyrażenia „głębokiej” myśli politycznej.

Juliusz Krajewski przekonywał o ludowej własności sztuki w ZSRR i jej obecności w każdym aspekcie życia publicznego, o współkształtowaniu tego życia, ciągłej konfrontacji twórców z odbiorcami i wysokim prestiżu społecznym artystów. Ludowość określała naturalnie zarówno adresata, jak i tematykę artystycznej produkcji Kraju Rad¹⁹. *Bohaterem sztuki radzieckiej, uświadamiał Krajewski, jest człowiek – jego psychiczny i fizyczny obraz jest jej treścią. Obrazy i rzeźby artystów radzieckich to wspaniała pieśń o człowieku radzieckim, o jego zmaganiach i zwycięstwach, o jego sile, mądrości i bohaterstwie. Legendarni bohaterowie Wielkiego Października, robotnicy, żołnierze i marynarze, wspaniała młodzież w walce, przy nauce i na budowie, kołchoźnicy, naukowcy, artyści, a wreszcie Lenin i Stalin, wielcy budowniczowie Kraju Rad – oto ogromny epos narodu, który na nowe tory pchnął bryłę świata i nową treść nadał życiu ludzkiemu*²⁰. Edukacyjna intencja każe przekonywać, że artyści radzieccy są nie tylko ilustratorami, ale i współtwórcami wydarzeń, inżynierami świadomości narodu i jego moralności; przytaczać przykłady

¹⁶ H. Krajewska, *Nowe płaskorzeźby radzieckie*. „PA” 1950, nr 10-11-12, s. 16, 17.

¹⁷ T. Borowski, *O postępownych i wstecznych tradycjach karykatury politycznej*. „PA” 1950, nr 7-8-9, s. 64.

¹⁸ Ibidem, s. 63.

¹⁹ O pojęciu ludowości i innych kanonach sztuki ZSRR por. też: M. Twarowska, *Zagadnienia teorii sztuk plastycznych w Związku Radzieckim*. „PA” 1951, nr 3, s. 58-61.

²⁰ J. Krajewski, *Sztuka zwycięskiej rewolucji*. „PA” 1951, nr 6, s. 4-6.

kanonicznych realizacji malarstwa Gierasimowa i Jogansona, rzeźby Muchiny, Wuczeticza, Merkurowa, a dla krytyki wzorców dziewiętnastowiecznej myśli – Bielińskiego, Czernyszewskiego, Plechanowa, Stasowa²¹. W innej quasi-recenzji z wystawy radzieckiej Krajewski pisze o pracach uczestników, używając terminów estetycznych: *pięknie i dźwięcznie namalowany, precyzyjnie rysunku czy plastycznego rozwiązania, świetna charakterystyka twarzy i rąk, zwarta kompozycja*. Nietrudno domyślić się w konkluzji recenzji zapewnienia o ciągłym podnoszeniu poziomu realistycznej sztuki ZSRR, której wielkość gwarantuje m.in. stały kontakt ze społeczeństwem i podatność na jego krytykę²². Dodajmy tylko, iż jest to obserwacja niekonsekwentna, skoro sztuka radziecka osiągnęła szczyty, podobnie jak wykazywanie walki klasowej blisko dwadzieścia lat po ogłoszeniu, że społeczeństwo ZSRR doszło do stanu bezklasowości²³. Referując opracowania badaczy radzieckich o malarstwie ZSRR, Lech Budrecki także zwracał uwagę na podkreślane przez nich progresywizm, przewyższanie, pokonywanie, choć wrogiem socrealizmu nie były wcale np. zupełnie przemilczane suprematyzm czy konstruktywizm, czyli tendencje współcześnie zaliczane do pierwszej awangardy XX wieku; najprawdopodobniej za pierwowzorem autor quasi-recenzji bez prawa do własnego komentarza operuje eufemizmami typu *ugrupowanie czołowników* czy *grupa Tatlina, Maleniczka i Kandiskiego* lub *tw. O.S.T.*²⁴.

Wpisany w doktrynę etos rewolucyjnego romantyzmu²⁵, w polityce zagranicznej polskiej krytyki zdaje się osiągać kulminację po śmierci Stalina, na którą zareagowała obowiązującymi tekstami, w których peanicznie-hołdowniczy ton przenika się z naukowymi ambicjami. Przykładem takiego okolicznościowego, kommemoratywnego opracowania może być tekst o wizerunkach wodza w sztuce radzieckiej. Pomińmy pozanaukowe wyrazy podziwu zarówno dla wymienionych autorów konterfektów, jak i wielkości życia i dzieła bohatera²⁶. Zwróćmy uwagę na historyzm szkicu, chronologią sięgającego od pierwszych szkiców portretowych z 1922 roku (M. Andriejewa), przez wielkie narracje A. Gierasimowa i G. Szegala z 3. dekady, po rzeźby z lat 50. (G. Postnikowa). Podporządkowana metodzie jest naturalnie typologia kompozycji *stricte* portretowych, zwłaszcza powojennych, związanych już z kultem jednostki, które autor nazywa historycznymi, oraz portretów w wielofigurowych, epickich narracjach. Zwraca też uwagę podkreślanie typowości oraz realistyczna klasyfikacja wybranych przykładów, mimo wiadomej idealizacji, bowiem – jak twierdzi badacz – *Wizerunki wielkich rewolucjonistów nie potrzebują idealizacji. Wszelkie „upiększenie” pozostaje w sprzeczności z ich rzeczywistą wielkością, z pięknnością ich działania*²⁷.

Przedmiotem bezwzględnej oficjalnej admiracji był w krytyce architektury Pałac Kultury i Nauki. Zanim go jeszcze postawiono, Jan Minorski nazywał przyszły gmach reali-

²¹ Por. np. W. Stasow o rzeźbiarzu M. Antokolskim (przel. H. Krajewska). „PA” 1951, nr 6, s. 23-28.

²² J. Krajewski, *Wystawa sztuki 1950 roku w Moskwie*. „PA” 1951, nr 2, s. 23-30.

²³ Zakończenie walki klas postanowił XVII Zjazd WKP(b) w 1934 roku, a przypieczętowała konstytucja stalinowska z 1936 roku. Rozbieżności interpretacji nie są naturalnie czymś wyjątkowym; badacz marksizmu zwraca uwagę m.in. na tę sprzeczność w *podręczniku ideologicznym*, jakim była napisana jako by przez Stalina, wydana w 1938 roku w wielomilionowych nakładach „Historia WKP(b). Krótki kurs”; L. Kolakowski, *Główne nurty marksizmu...*, s. 869.

²⁴ L. Budrecki, *Z dziejów malarstwa radzieckiego*. (Na marginesie prac R.S. Kaufmana i W.M. Zimienki o malarstwie radzieckim). „PA” 1952, nr 5, s. 55.

²⁵ E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*, s. 35.

²⁶ Jak np.: *Revolucja proletariacka [...] wyloniła zarazem nowy typ wodza, krew z krwi i kość z kości mas pracujących [...]. Takich wodzów nie było w żadnej epoce przeszłości. Nieśmiertelnym wzorem takiego właśnie wodza, bezgranicznie oddanego interesom narodu, pozostanie na zawsze Józef Wissarionowicz Stalin*. J. Zanoziński, *Stalin w sztuce...*, s. 9.

²⁷ Ibidem.

styczną kontynuacją historycznego rozwoju Warszawy²⁸. Później np. Edmund Goldzamt pisał, iż *powstanie strzelistego kolosa w ciągu dwudziestu miesięcy to nie tylko nyczyn techniczny, lecz zarazem narodziny nowych bogactw moralnych*²⁹.

Krytyka a socrealizm satelitarny

Okazją do podkreślenia terytorialnej ekspansji realizmu socjalistycznego stała się wystawa sztuki chińskiej, zorganizowana w maju 1951 roku w warszawskim Muzeum Narodowym, w rocznicę powstania ChRL. Cele propagandowe łączyły się w niej z edukacyjno-poznawczymi, szczególnie dotyczącymi dawnej sztuki dynastycznej, ukazanej w historycznej dynamice, ale z intencją – jak można wnioskować – wykazania przewagi współczesnej plastyki nad tradycyjną wytwórczością, choć godną uznania, ale zdeterminowaną klasową strukturą społeczną i religią. Skrupulatne omówienia stanowiły poszerzone niejako o bezpośrednią konfrontację kontinuum wcześniejszych, jednoznacznie politycznych tekstów o przeobrażeniach w chińskiej grafice pod wpływem najpierw niemieckim, a potem radzieckim³⁰, i tak jak sama wystawa, godziły funkcję polityczną z rzeczową informacją. Prezentacja – jak podkreślono w komentarzu – miała odzwierciedlać program Mao Tse-tunga zaznajomienia całego świata z tradycyjną kulturą narodową Chin, a także kształtowania nowej sztuki, obrazującej przemianę rewolucji kulturalnej³¹. W późniejszej recenzji zaznaczano, że to Mao Tse-tung na naradzie środowisk literackich i artystycznych w Janjanie (1942) polecił twórcom zadania służby społecznej. Znamienna dla ówczesnej krytyki jest np. socjologiczna perspektywa interpretacji jednej z dziedzin tradycyjnej twórczości jako obrazu układu ówczesnego społeczeństwa: *Przez długie wieki rządził Chinami pędzelek uczonego w piśmie biurokraty, a kaligrafia i trudnego, i pięknego pisma obrazkowego uważana była obok malarstwa za królową wszystkich sztuk, za sztukę klasy rządzącej. Oderwana od przeciwieństw klasowych tematyka dawnego malarstwa chińskiego (zajmującego się przeważnie krajobrazem) świadczy o tym, że artysta hołdował stanowisku niewzruszonej stabilizacji społecznej*³². Oprócz karykatury politycznej autorka recenzji zwróciła uwagę na renesans tradycyjnej formy drzeworytniczej wyposażonej w nowe, wprowadzone przez rewolucję kulturalną sensy: *W starych obrazach ludowych zawierały się jedynie marzenia o wspaniałej przyszłości ludu chińskiego – nowe łubki natomiast ukazują realną walkę o lepsze, szczęśliwsze, zamożniejsze życie. W obrazkach tych ludzie pracy oglądają tworzone przez siebie wspaniałe życie, bezgranicznie jasną i szczęśliwą przyszłość*³³. Trudno oprzeć się dygresji dość oczywistej, że granicę między krytyką deklaratywną obligatoryjnie a krytyką gorliwą, zaangażowaną i przekonaną o prawdziwości stawianych tez wyznacza m.in. zawartość patosu i banału.

Rozprawy o chińskim kunszcie, pominąwszy już sens deklaratywnych hasel, ujawniają znowu typowe dla ówczesnej krytyki problemy z pojęciami ludowości i narodowości sztuki. Pierwsze ma w recenzji wystawy dwa zastosowania, inne dla tradycji, gdy oznacza ro-

²⁸ J. Minorski, *O projekcie szkicowym Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie*. „Architektura” 1952, nr 7-8, s. 167.

²⁹ E. Goldzamt, *Pokaż i dyskusja nad projektami śródmieścia socjalistycznej Warszawy 1948-1954*. „PK” 1954, nr 10, s. 4.

³⁰ *Sztuka najbardziej upolityczniona*, [w:] *Sztuka na froncie walki o pokój*. „PA” 1950, nr 7-8-9, s. 19 nn.; *Przemiany w chińskiej grafice*, [w:] *Kronika zagraniczna*. „PA” 1951, nr 1, s. 61.

³¹ [Red.], *Stara i nowa sztuka chińska*. „PA” 1951, nr 4, s. 66.

³² Ibidem, s. 67.

³³ W.J. [W. Jaworska], *Wielka wystawa sztuki Chińskiej Republiki Ludowej*. „PA” 1951, nr 6, s. 55.

dowód i związany z nim sposób ekspresji, inne dla okresu porewolucyjnego, w którym – jak pisze autorka – to lud staje się głównym bohaterem przedstawień i dodajmy: obowiązkowym, tak jak ideowość i optymizm. Narodowy charakter sztuki – wynika z analizy wywodu – nie określa tylko zagadnień formalnych ujętych w sloganowej zbitce *narodowej formy*, zresztą także użytej w innym miejscu tekstu. Oznacza zarówno kontynuację tradycyjnej techniki i stylistyki – w tym pojęciu zawierałaby się więc cecha ludowości w zwyczajowym znaczeniu – jak i etos, i tematykę prac: historyczną, wyzwolenczą, pacyfistyczną itd. Jeszcze mniej klarownie jawi się owo pojęcie we wspomnianym esej o politycznej grafice ChRL, którego autor najpierw nazywa współczesny drzeworyt twórczością prawdziwie narodową, wywiedzioną z grafiki tradycyjnej i wyposażoną w aktualne polityczne i społeczne treści, następnie jednak temu zaprzecza, mówiąc o zerwaniu przez postępową (a nawet awangardową) plastykę z tradycją sztuki służącej feudalom, poszukiwaniu nowych – zwłaszcza na podstawie radzieckich wzorców – środków szybkiego reagowania na zmieniającą się rzeczywistość. Powyższe potwierdza po raz kolejny wielokrotnie wskazywaną niestabilność semantyczną jakoby kanonicznych reguł socrealizmu.

Szymon Bojko z emfazą pisał nie tylko o młodym, chińskim plakacie propagandowym jako dowodzie wielkiego zaangażowania i odpowiedzialności artystów, ale także o bohaterach przedstawień: *Plakaty głoszą chwałę partii i jej przywódców [...] Włóknienki z dumą meldują o snych osiągnięciach. Spoglądają na nas skupione, mądre twarze chłopców i dziewcząt – przodowników nauki. Są i sportowcy, którzy zapraszają na boiska i bieżnię. Bije z tych plakatów radość życia, głęboki optymizm, wiara w nienyczerpane siły narodu*³⁴. Kanonicznym elementem właściwej krytyki było wskazanie źródła inspiracji dla chińskiego plakatu realistycznego – oczywiście twórczości radzieckiej, Moora i Deni. Cała wypowiedź robi wrażenie pisanej według ustalonego, powtarzającego się i w krytyce polskich wydarzeń, jakby dialektycznego wzoru: powstanie i błędy, naprawione z bratnią pomocą ZSRR, uświadomienie, „przelamanie” trudności i optymistyczna wizja przyszłości danego zjawiska, poparta autorytatywnym cytatem (tu z Mao Tse-tunga).

Istotnym frontem krytycznej aktywności była sztuka krajów bloku sowieckiego. Zarówno artykuły o wzorowanych na radzieckich, ogólnokrajowych wystawach plastyki, którym nadawano rangę wydarzeń artystycznych, jak i o przeobrażeniach w szkolnictwie artystycznym czy narodowych tradycjach, uzupełnione kronikarskimi informacjami o zjazdach, naradach, plenach, miały zapewne kilka celów. Po pierwsze, wytworzenie poczucia okolośowieckiej wspólnoty, w której sztuka czy ogólnie kultura jest obok ustroju istotnym elementem identyfikacji; po drugie, stymulację rodzaju artystycznej rywalizacji, szlachetnego **współzawodnictwa** o przodownictwo w dążeniu do pełni realizmu socjalistycznego, wreszcie udowodnienie nieprzekonanym, że nie ma alternatywy, metoda obowiązuje wszędzie w układzie socjalistycznym. Jak wspomnieliśmy, na przełomie lat 40. i 50. czynnikiem integrującym miała być awangardowa rola państw socjalistycznych w światowym ruchu obrońców pokoju; w efekcie sztuka i z nią krytyka stały się poręcznym narzędziem zimnowojennej agitacji.

Programowe artykuły o zbawiennych skutkach wprowadzenia socrealizmu w krajach bloku sowieckiego musiały zawierać kanoniczne elementy; jeden stanowił ponury obraz sztuki feudalnej lub kapitalistycznej przeszłości z wybranymi przykładami twórczości postępowej, ale zdeterminowanej klasowym układem. Część następną tworzył odpowiednio rozbudowany elaborat o wybawczym zaordynowaniu socjalistycznego realizmu, trud-

³⁴ S. Bojko, *Plakat chiński*. „PK” 1954, nr 13, s. 8.

nościach adaptacji i ich przewyżnianiu z niezbędną pomocą radzieckich wzorców. Tak samo pozorna, taka krytyka przybierała różne formy podmiotowe, ale z odrębnej perspektywy opisu, np. subiektywno-indywidualistycznej bądź naukowo-obiektywnej, wynikały niewielkie różnice, czy to w porządku, czy języku dyskursu, czy wreszcie aksjologii. Zasada naukowej, rzekomo bezstronnej refleksji, a w istocie uzależnienia od ideologii obowiązywała jednakowo. Jak stwierdziliśmy w innym miejscu, nie wykluczało to ekspozycji autorskiego czynnika; krytyk był zobligowany do jednogłosowości i odpowiedzialności za słowa, choć formy czasownikowe *pluralis maiestatis* powodowały jej dekoncentrację, podobnie jak wówczas, gdy obiektywizm i racjonalizm wywodu miała dodatkowo zapewniać strategia podwójnego autorstwa lub anonimowości tekstów.

W Czechosłowacji, o silnej tradycji awangardy, kubizmu i surrealizmu, *nony kierunek w sztuce* wytyczono na zorganizowanym dwa miesiące po przewrocie lutowym 1948 roku Kongresie Kultury Narodowej³⁵, kończąc okres dyskusji między zwolennikami a przeciwnikami „metody”³⁶. Przykładem dla polskich artystów, w celu rozbudzenia ich pozytywnych, czyli pożądanых z ideologicznej perspektywy ambicji, mógł być bohater „bajki z morałem”, czeski rzeźbiarz Victor Dobrovolsky, uczestnik programu wymiany kulturalnej wyróżniony pobytem w Polsce. Ważnym atutem artysty była jego biografia: syn tkacza-komunisty, *notabene* redaktora „Rudeho Prava” – miał być uwięziony za przynależność do partii, a potem osadzony w obozach koncentracyjnych Mauthausen i Dachau. Za jego osiągnięcia artystyczne, przemilczawszy wcześniejszą kubizującą i surrealizującą twórczość³⁷, recenzentka uznała portrety Lenina, Stalina i innych wodzów rewolucji, w tym prace wykonane na partyjne zamówienie, których konwencjonalnej, realistycznej lub idealizowanej formie przypisała celną psychologiczną charakterystykę i humanizm. Można stąd wnioskować, że stylistyczna poprawność odpowiadała poprawności politycznej i obywatelskiej artysty: *Konsekwentna postawa ideologiczna partyjnego artysty uchroniła Dobrovolskiego przed wpływami formalistycznych tendencji panujących w plastyce czeskiej w pierwszych latach po wyzwoleniu*³⁸.

Przykładem tendencyjnych, ale jakoby osobistych rozważań nad sztuką bratniego kraju może być, zredagowany w formie relacji z pobytu w Budapeszcie, artykuł Aleksandra Kobzdeja, już tytułem mówiący o przemianach w sztuce węgierskiej. Oprócz stronniczo interpretowanej tradycji, także ogólnoeuropejskiej, przedmiotem uwagi artysty-krytyka była I Ogólnowęgierska Wystawa Plastyki. *Nieporozumieniem byłoby szukać tu wzruszeń typu zabawowo-estetycznego*³⁹ – stwierdzał recenzent – bo cała inwencja indywidualnych twórców została skierowana na wspólną sprawę stworzenia języka realistycznego, odpowiedniego do politycznych przemian. Podziwiał pomysł na włączenie do współpracy publiczności [uprzednio?] wypełniające ankiety z sugestiami tematycznymi. Pominąwszy szczegółowe wyliczenia nazwisk twórców, w tym starszych, jakoby nawróconych na socrealizm – np. Endre

³⁵ O powołaniu Związku Czechosłowackich Artystów Plastyków (SČSVU, 1947) i jego programie, przedruk programowego artykułu Zdenka Nejedlý’ego *O realizmu pravém a nepravém* (*O realizmie słusznym i niesłusznym*, opublikowanego w piśmie „Var” 1948), Kongresie Kultury (10-11.04.48) por.: J. Ševčík, P. Morganová, D. Dušková, *České umění 1938-1989 (programy/ kritické texty/ dokumenty)*. Praha 2001, s. 123 nn., kalendarium s. 428 nn.

³⁶ O dyskusji pod nazwą „Wschód czy Zachód” por. E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*, s. 185 nn.

³⁷ J. Veselá, *Havlickova Borova* http://web.quick.cz/havlickova_borova/rodaci_p.htm <http://www.havlickovaborova.cz/cz/index.php?mn=uvod&sm=3>

³⁸ H. Kr. [H. Krajewska], *Victor Dobrovolsky – rzeźbiarz Czechosłowackiej Republiki Ludowej*. „PA” 1951, nr 1, s. 56.

³⁹ A. Kobzdej, *Węgry tworzą nową sztukę*. „PA” 1951, nr 2, s. 41.

Andor Fenyő, Bela Ban, Gyula Pap związany z Bauhausem, György Kádár⁴⁰ – i znane już slogany o problemach transformacji, walce ze schematyzmem, warto zwrócić uwagę na sposób zasugerowania spuścizny konstruktywistycznej awangardy, o czym będzie jeszcze mowa poniżej. Tutaj wskaźmy, że jej schedę zredukowano do problemu *architektoniczności* rzeźby, według autora rozwiązanego, dzięki czemu ocalono samodzielny, niezależny od architektury język obrazowania. Także później polskie czasopismo informowało o kolejnych Ogólnowęgierskich Wystawach Plastyki w 1952 i na przełomie 1952 i 1953 roku, stawiając za przykład m.in. monumentalne prace Endre Domanovszky'ego (*Wycieczka chłopów węgierskich w ZSRR*), sławiące węgiersko-radzieckie braterstwo broni płótna Sandora Eka (*Wyzwolenie*) czy akces do socrealizmu sędziwego Oszkara Glatza (1872-1956)⁴¹. Podobną konwencję reprezentuje relacja Jana Minorskiego z kongresu architektów węgierskich, napisana z perspektywy jednego z gości-uczestników. Tekst potwierdza ideę rywalizacji krajów bloku sowieckiego w budowie socrealizmu, przewyżczeniu konstruktywizmu i modernizmu w architekturze, z jego rzekomym formalizmem i *falszonym funkcjonalizmem*⁴². Autor snuje budujące porównania, np. z realizacją Dunapentele, miasta, którego budowę rozpoczęto później niż Nowej Huty (1950)⁴³, opisuje zainteresowanie doświadczeniami polskimi, poszukuje w tradycji rzekomej dialektyki realistycznej, narodowej architektury.

Egzemplifikacją recenzji quasi-naukowej z ambicjami socjologicznego studium mogą być rozważania dwojga autorów o współczesnej twórczości rumuńskiej, ukazanej w panoramie rozwoju świeckiej sztuki, naturalnie interpretowanej jako produkt klasowych antagonizmów i zmian. Charakterystyce sytuacji po 1948 roku⁴⁴, tj. od powstania Ludowej Republiki Rumunii, służy przede wszystkim pojęcie ludowości w wyżej wskazanym znaczeniu: *Ludowy odbiorca stawia wymagania: żąda od sztuki plastycznego potwierdzenia zmian zaszłych w życiu społecznym, pomocy w wyjaśnieniu szeregu problemów, żąda wreszcie bodźca do pracy [...]. Żeby zaspokoić nowe potrzeby zamówienia społecznego, trzeba wychować twórcę, przebudować świadomość starych artystów, przygotować ideologicznie nowych*⁴⁵. Nie trzeba dodawać, że za egzekutora tych żądań krytycy uznają mieniącą się reprezentantem ludu władzę partyjną. Typowa jest np. informacja o przystosowaniu do zmienionych kryteriów Iosifa Isera, artysty o długim i – dodajmy – międzynarodowym dorobku, z którego wydobyto tylko *postępową* satyrę⁴⁶, zarzuconą jednak na rzecz *czysto artystycznych* rozgrywek na początku lat 40., w okresie faszystowskiej, antyradzieckiej polityki. Dopiero ustanowienie Rumuńskiej Republiki Ludowej – stwierdzają autorzy – zapewniło pełny rozwój zbląkanemu twórcy i perspektywy na przyszłość, pomogło wydobyć witalność i humanizm jego sztuki, uosobione w portrecie protegowanego przez Stalina wodza narodu Gheorghiu Deja. Więcej podano przykładów akcesji młodych artystów, np. Paula Atanasiu (1922-1999), którego kompozycję hi-

⁴⁰ Por. <http://www.kieselbach.hu/s-479>, <http://www.hung-art.hu/index-en.html>, <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/32850>, http://www.galerialenia.hu/gy.kadar/index_e.html

⁴¹ L.R., *III Wystawa plastyki węgierskiej*. „PA” 1953, nr 2, s. 74-76.

⁴² J. Minorski, *Pierwszy Kongres Architektów Węgierskich*. „Architektura” 1952, nr 2, s. 55.

⁴³ Chodzi o Dunaujváros, które miało otrzymać nazwę Stalin Varos [Sztálinváros] i na wezwanie rumuńskich budowniczych Dymitrowgradu stało się przedmiotem współzawodnictwa w jakości pracy. Ibidem, s. 56.

⁴⁴ Wprowadzenie socrealizmu w Rumunię nastąpiło już w 1947 roku na zjeździe pisarzy; E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*, s. 174 nn.

⁴⁵ M. Bąblewska, A. Kossakowski, *Spoleczne problemy plastyki rumuńskiej*. „PA” 1952, nr 5, s. 63.

⁴⁶ Iosif Iser (1881-1956) – studia w Monachium i Paryżu, współpraca z socjalistycznymi pismami francuskimi, przed wojną udział w wystawach Berlińskiej Secesji, Paryżu, Brukseli, Amsterdamie, po wojnie w Nowym Jorku (1948); por.: <http://www.judaica.ro/eng/personalitati-iosif-iser.php>

storyczną (*Walka pod Debreczynem*) recenzenci ocenili krytycznie, z konkluzją o bezsilności twórcy wobec zadań wielofigurowej narracji. Potrzebami toczącej się walki klasowej umotywowali wyróżnienie niejako odrębnego typu twórcy, nazwanego malarzem-socjologiem, którego misją miała być obserwacja życia społecznego i – powiedzmy wprost – antykułacka agitacja za kolektywizacją wsi, jak w obrazie Cornela Baby ze sceną zakładania spółdzielni produkcyjnej. Trudno się dziwić, że wobec tak odpowiedzialnego zadania poddano przedstawienie surowej ocenie, z której zwycięsko wyszła... ręka chłopą podpisującego akt: *Ta ręka jest artystycznie najlepszym punktem obrazu, który cechują bardzo silne jeszcze pozostałości formalizmu*⁴⁷.

Zauważmy, że w odróżnieniu od bardziej liberalnej postawy wobec zaangażowanej sztuki Zachodu, w ocenie twórczości krajów bloku sowieckiego obowiązywały polską krytykę analogicznie doktrynalne kryteria, cechowała ją podobna detaliczność, wyrazy satysfakcji z każdego akcesariusza, łączone z poszukiwaniem i drobiazgowym wyliczaniem uchybień formalnych i ideologicznych. Mniej rygorystycznie traktowano plastykę satyryczną, z istoty umowną i skrótową, której polityczna, najlepiej antyamerykańska, antykościelna i prosowiecka treść zapewniała akceptację. Dawała też okazję do agresywnych wypowiedzi, popierających słuszność rysunkowych pamfletów (np. *zbrodnictwa działalności tych panów* [Trumana, Churchilla, Tity, Adenauera i in.], *dywersyjna robota szpiegowska Watykanu, mali niekczemni sługusi dolara*). Znamienna jest tu hierarchiczna aksjologia, która każe oceniać rumuńskich karykaturzystów możliwie najwyżej, zaraz po radzieckich rysownikach z satyrycznego tygodnika „Krokodyl”. Socjologiczne studium o nowym, tj. socjalistycznym rumuńskim realizmie kończyła niebudząca sprzeciwu konkluzja o jedynej słuszności metody, której plastycy jeszcze wprawdzie w pełni nie osiągnęli, ale są na dobrej drodze rozwoju.

W Niemieckiej Republice Demokratycznej realizm socjalistyczny za jedyną słuszną metodę uznano najpóźniej, w marcu 1951 roku uchwałą V Plenum KC Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (Socjalistycznej Partii Jedności Niemiec)⁴⁸. Na przełomie 1951 i 52 roku zorganizowano ogólnoniemiecką wystawę „Künstler schaffen für den Frieden”, o czym polska krytyka informowała – opierając się na niemieckiej – eksponując udział twórców z Niemiec Zachodnich oraz cel, tj. realistyczne odzwierciedlenie budowy socjalizmu, a także usunięcie bezideowców i estetów z twórczych szeregów. W oczywisty i znany już skądinąd sposób z postulowanym realizmem nie korespondowała ocena wystawy jako jedności w wielości rozwiązań plastycznych. Oznaczało to obowiązkowy, propagandowy optymizm przy różnej tematyce i kompozycji, od kameralnych scen macierzyństwa, szczęścia junackich aktywistek (K. Wernicke) czy malarza z robotnikiem w roli krytyka (H. Hendrichs) po wielofigurowe obrazy zarówno antyamerykańskiej manifestacji w zachodnioniemieckiej Kolonii (H. Aschmann, W. Meinig), jak i idyllicznej współpracy robotników i kierownictwa uspołecznionej firmy (F. Reeses). Warto może tu dodać informację o mitologizują-

⁴⁷ M. Bąblewska, A. Kossakowski, *Spoleczne problemy plastyki...*, s. 65.

⁴⁸ K. Śliwińska, *Socrealizm w PRL i NRD*. Poznań 2006, s. 125 nn.; por.: E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*, s. 175 nn.; por. też: F. Eick, *Ku realizmowi*. „NK” 1954, nr 33, s. 10 – pisze tu o początkach socrealizmu w NRD (pierwszy okres 1945-47 nazywa *latami wielkiej inwentaryzacji w sztuce niemieckiej*), o *starciu realizmu i formalizmu* na wystawie w 1947 roku, uchwale V Plenum KC SED przeciw formalizmowi z 1951 roku, rozpoczynającej okres administrowania i dogmatyzmu, widocznych jeszcze na III Wystawie w Dreźnie w 1953 roku oraz *nowym etapie sztuki socrealistycznej* po powołaniu Ministerstwa Kultury i Sztuki; z czołowych artystów wymienieni są m.in. rzeźbiarze: W. Arnold, F. Cremer, W. Grzimek, malarze i graficy: F. Ehmen, J. Hegen-Barth, O. Herbig, W. Klemke, M. Lingner, A. Mohr, O. Nagel, H.-T. Richter, M. Schwimmer.

cym znaczeniu portretu rzeźbiarskiego, tym bardziej brązowego; liderem w tej dziedzinie został Gustav Seitz, autor wizerunku młodego Chińczyka, przy okazji można nadmienić o praktyce manipulacji tytułami prac⁴⁹. Seitz posłużył tu za modelowy przykład lojalnego wobec nowej władzy i ustroju artysty, który dobrowolnie przeniósł się z amerykańskiej strefy okupacyjnej, choć – jak ujawnia Ursula Frenzel – przyznanie mu nagrody państwowej (1949) w Weimarze, jedynej w dziedzinie sztuk plastycznych, spowodowało ostrą krytykę prasy wschodnioniemieckiej⁵⁰. W polskim tekście zacytowano fragment antywojennej wypowiedzi Seitz'a, który kilka lat wcześniej wyrażał pacyfistyczne i antyfaszystowskie idee w rzeźbie drastycznej i uproszczonej (*Totenmal für Weißwasser*, 1946). Fragmentaryzacja biografii, wypowiedzi, reinterpretacja i przemilczanie należały przecież do stałych praktyk. Lakoniczny z istoty i wtórny z założenia tekst szczególnie wyraźnie kojarzy, obecne też w omówionych wyżej, dwie strategie krytyczne wobec sztuki bratniego państwa, ale skierowane wszak do polskich odbiorców, a zwłaszcza twórców. Pierwszą jest **symulacja zbiorowego zrywu**, gremialnego wysiłku artystów dostosowania sztuki do narzuconych jej usług; dodajmy, iż obowiązkowo gwoździ dyalektyki zaznaczono *duże trudności w przewaleczeniu formalistycznych naleciałości*⁵¹. Drugi cel to wskazywanie, przez odpowiednią manipulację, **personalnych wzorców** twórcy lojalnego, oddanego sprawie narodowej, czasem zagubionego, któremu dopiero państwo ludowe zapewnia optymalny rozwój.

Przykład nieco inny – samodzielnej peanicznej krytyki o jednym z twórców enerdowskiego socrealizmu – ze względu na chronologię, rodzaj dzieła i skutki mógł mieć znacznie większy ciężar gatunkowy. Mowa mianowicie o opublikowanej już w 1950 roku entuzjastycznej nocie o monumentalnych dekoracjach pierwszomajowych Maxa Lingnera w centrum Berlina⁵². Wymiar dydaktyczny takiego tekstu był oczywisty ze względu na samą pracę, polityczno-agitacyjną, czytelną i syntetyczną, zaistniałą choćby tymczasowo w przestrzeni publicznej. Poza tym bohaterem pozytywnym jest twórca przed wojną zamieszkały we Francji, komunista, prześladowany przez nazizm, potem więzień obozu w Gurs, od 1949 roku osiadły w kraju, któremu oprócz swoich obrazów przekazanych do zbiorów narodowych ofiarowuje twórczą pomoc w budowie socjalizmu (m.in. współorganizator Deutsche Akademie der Künste w Berlinie). *Te olbrzymie kompozycje dekoracyjne* – głosiła opowieść – *jak i cała twórczość Maxa Lingnera są pięknym wyrazem boldu złożonego przez artystę klasie robotniczej, są przykładem odnalezienia właściwej postawy twórcy i działacza politycznego*⁵³. Polski recenzent nie przewidział, o czym przypomniała Monika Flacke w związku z retrospektywą socjalistycznej sztuki niemieckiej w 1995 roku, że nieco później, przy realizacji właściwych malowideł, artysta złożył oficjalną samokrytykę, przyznając się do odchyleń

⁴⁹ W polskim tekście portret młodego Chińczyka figuruje pod tytułem *Bohater Chińskiej Armii Ludowej*, w zbiorach Fundacji (Gustav Seitz Stiftung) w Hamburgu pod tytułem *Kim Ir-Gu* <http://www.gustav-seitz-stiftung.de/plastik1.htm>

⁵⁰ U. Frenzel, *Gustav Seitz Werke und Dokumente*. Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, München 1984, cyt. za: *Chronik zum Leben und Auswahl der Werke*; ibidem.

⁵¹ W.J. [W. Jaworska], *Artyści tworzą w imię pokoju. Ogólnioniemiecka wystawa sztuk plastycznych w Berlinie*. „PA” 1952, nr 1, s. 75.

⁵² Panneaux na Bramie Brandenburskiej, trybunie i w Lustgartenie przedstawiały pochody pierwszomajowe: pierwszy, historyczny i współczesny, odbudowę NRD i alegorię braterstwa narodów; w 1953 roku Lingner ukończył monumentalne malowidło ściennie *Odbudowa Republiki* na budynku Ministerium, ob. Min. Finansów; jedno z pierwszomajowych paneaux najpewniej stanowiło jego projekt (ob. w archiwum ASP w Berlinie). Max Lingner (1888-1959) http://de.wikipedia.org/wiki/Max_Lingner por.: <http://www.kulturring.org/kunst-literatur/max-lingner.htm>

⁵³ *Dekoracja święta pracy i pokoju*, [w:] *Sztuka na froncie...*, s. 22.

formalistycznych i nieznajomości realiów na skutek długiego pobytu w obcym środowisku⁵⁴. Malowidła Lingnera nasiliły niemiecką dyskusję o formalizmie, zakończoną jednoznacznie w marcu roku 1951. Tymczasem w polskim komentarzu liberalnie potraktowano uproszczenia i schematyzację kompozycji Lingnera, ogólnie nawiązujących do radzieckich wzorów, tłumacząc je koniecznością dostosowania do miejsca na pewnej wysokości elewacji budynku. Pozornie blahy przykład wskazuje, że niekiedy entuzjazm krytyki rozmiął się z oficjalnym kursem politycznym.

W opisie kolejnej, trzeciej Ogólnoniemieckiej Wystawy Sztuki w Dreźnie (1953)⁵⁵, w znacznej części złożonym z cytatów inauguracyjnej mowy premiera Otto Grotewohla, zwraca uwagę kilka sprzeczności wynikających nie tylko z paradoksów polityki, ale i słabości samej doktryny, wobec których krytyka pozostawała bezkrytyczna, nie mogąc ich rozwiązać czy zatuszować. Po pierwsze wystawa miała realizować ideę jedności narodu niemieckiego w sposób absurdalny, przez podział niemieckiej sztuki na słuszną socrealistyczną i niesłuszną, czyli wrogą i obcą. Idei jedności przeczy drugi podkreślany punkt programu ekspozycji jako projekcji zmian społecznych przeprowadzonych od utworzenia NRD w 1949 roku⁵⁶; wreszcie kolejny, czyli potwierdzenie rzekomo znakomitego rozwoju metody twórczej, kłóci się jej założeniami odnośnie do formy i treści. Realizm socjalistyczny – komentował Krajewski – jest zakorzeniony w realistycznej niemieckiej tradycji, a współcześnie o jego narodowym charakterze decyduje obrazowanie aktualnych problemów życia narodu, odkrywanie sensu społecznych i politycznych przemian (ilustr. 49). Pominąwszy już paradoks fundamentalny, czyli przypisywanie realizmowi charakteru narodowego, gdy w istocie oznaczał radziecką munduryzację, w danym przypadku *nolens volens* Krajewski ujawnił jeszcze jeden dysonans koncepcji. Odniósł bowiem cechę narodowości najpierw do treści, inaczej zatem niż w sloganowym hasle o dziele realistycznym w treści i narodowym w formie, a dopiero następnie do artystycznego kształtu dzieła: *mocno podkreślił premier Grotewohl – relacjonował autor – problem narodowych cech sztuki socjalistycznej. Treści narodowego życia, a szczególnie przemiany, jakie w związku z realizacją planu 5-letniego zachodzą we wschodniej części Niemiec, winny stać się t e m a t e m twórczości artystów niemieckich. Narodowe f o r m y sztuki, stworzone przez wielkich klasyków malarstwa, rzeźby i architektury [...] powinny stać się wzorem i twórczym zaczątkiem w pracy współczesnego artysty* [podkr. E.K.]⁵⁷. Oczywiście nadużyciem było stwierdzenie o różnych sposobach dochodzenia do socrealizmu w różnych krajach, tym bardziej że podany zestaw tematyczny powtarzał znany repertuar: przyjaźń z ZSRR, walka z imperializmem, wizerunek nowego człowieka, nowe socjalistyczne budownictwo (szczególnie aleja Stalina w Berlinie), pejzaż przemysłowy, przemiany na wsi.

Warto ponownie zwrócić uwagę na wartościowanie pozytywne, z umiarem i zwykle z klauzulą odnoszone do polskich prac, tu jak można przypuszczać ograniczone tylko ramami artykułu, wyróżniające enerdowskich artystów pochwałami typu: *ładnie skomponowany i subtelnie malowany obraz* (H. Schlossara, *Delegacja chłopska odwiedza brygadę artystów*), *wzruszająca*

⁵⁴ M. Flacke, *Auftrag: Kunst 1949-1990. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 27 Januar bis 18. April 1995*. <http://www.dhm.de/ausstellungen/auftrag/ausstellung.htm>

⁵⁵ Por.: C. Wulfen, *Polit-Malerei statt Kunst. Dreimal „Deutsche Kunstausstellung“ in Dresden*, [w:] Germany (West). Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen. University of Wisconsin Digital Collection, s. 8-14 <http://images.library.wisc.edu/History/EFacs/GerRecon/PolitKunst/reference/history.politkunst.wulfenc.pdf>

⁵⁶ Przypomnijmy, że we wrześniu 1949 roku ogłoszono utworzenie NRF w zachodniej strefie okupacyjnej, w odpowiedzi na co w październiku tego samego roku w radzieckiej strefie utworzono NRD.

⁵⁷ J. Krajewski, *Wrażenia z III Ogólnoniemieckiej Wystawy Sztuki*. „PA” 1953, nr 2, s. 50.

w uroku i prostocie rzeźba (W. Arnolda, *Traktorzystka*), mięsiste malowany obraz (W. Cordesa, *Pierwsza skiba w spółdzielni produkcyjnej*). W jednym tylko wypadku autor zgłasza zastrzeżenia, *notabene* niesłuszne, do kompozycji jakoby niedostatecznie eksponującej postać bohatera, racjonalizatora Ericha Wirtha (obraz E. Heringa)⁵⁸. Krajewski przekonywał jeszcze o randze wystawy, wspominając udział nobliwego Otto Nagla (*Młody murarz z Alei Stalina*), przewodniczącego komitetu organizacyjnego imprezy, pominał natomiast fakt odrzucenia płótna prominentnego malarza Otto Dix'a oraz nazwiska innych artystów zachodnioniemieckich, sprowadzając ich udział do propagandowej wzmianki o wspólnej idei jedności, naturalnie pod sztandarem socjalizmu⁵⁹. Niepełność informacji była jedną ze stałych praktyk ówczesnej krytyki; wszak ogólna uwaga o przystąpieniu Niemców z Zachodu do socrealistycznej akcji robiła dużo korzystniejsze wrażenie gremialnej solidarności niż podanie niewielkiej ich liczby.

Przy okazji pokazu sztuki Czechów i Słowaków, otwartego w końcu kwietnia 1954 roku w Zachęcie, Jerzy Zanoziński pisał o zbawiennym dla sztuki przełomie (1948), który odwrócił panujące od końca XIX wieku tendencje wrogie realizmowi, a z tą datą – jak informował – *Artyści czechosłowaccy uświadomili sobie, że jedyną metodą twórczą, która zdolna jest zapewnić im wielkość, jest realizm socjalistyczny*⁶⁰. O wielkości (dosłownie) świadczyły zatem na wystawie np. rzeźby Karela Pokornego *Radziecko-czechosłowackie braterstwo broni* (z Czeskiej Trebowej), portrety Lenina i Stalina autorstwa K. Pokornego i J. Laudy, O. Šveca projekt praskiego pomnika Wielkiego Budowniczego (jak też nazywano Stalina). Z grafiki naturalnie satyra polityczna wdzięcznie poddawała się realistycznej interpretacji, natomiast najwięcej zastrzeżeń – jak pisał Zanoziński – wzbudziło socrealistyczne malarstwo czechosłowackie, mimo osiągnięć „na odcinku” kompozycji wielofigurowej, takich jak obraz A. Zabrańskiego *Ze Związkiem Radzieckim po wieczne czasy* czy J. Čumpelíka *Świt lutowego dnia*. Krytycyzm wobec – jak przypuszczam – „zapóźnionej” twórczości malarzy znad Włtawy można interpretować dwojako, gdyż zarzucając im jednostronność produkcyjnej tematyki i związane z nią ograniczenia kolorystyczne i kompozycyjne, recenzent wystawiał tym samym ocenę polskiej różnorodności formalnej; realizm socjalistyczny – zapewniał – *zakłada, że bogactwu treści w dziele sztuki winno odpowiadać bogactwo jego formy plastycznej*⁶¹. Zaprzeczał ponadto wcześniej wydanej opinii o różnorodności czeskiej sztuki realistycznej XIX wieku, która z socjalizmem nie miała jeszcze nic wspólnego.

Krytyka a socrealizm kapitalistyczny

Zadaniem krytyki było nie tylko wspieranie dyplomatycznej polityki władzy, ale stworzenie przekonania o **narastaniu tendencji realistycznych** w sztuce zachodniej i poza kontynentem Europy, o przechodzeniu artystów z pozycji indywidualistycznych, autonomicznych na społecznie zaangażowane, co też sprowadzało się do symulacji schyłku i roz-

⁵⁸ Bohater oczywiście, zgodnie z toposem drogi, *gubi się* w kompozycji. Ibidem, s. 54.

⁵⁹ Mowa tu o kilku „gościach” z Zachodu, jak Hans Kraklik z Düsseldorfu czy Willy Colberg z Hamburga, którzy porzucili formalistyczne pejzaże i kwiaty na rzecz rewolucyjnej tematyki. Autoportet Dix'a został uznany za deformujący wizerunek człowieka; por.: „*Sozialistischer Realismus*” – „*Ideologische Klärung*”, [w:] *Polit-Kunst in der Sowjetischen Besatzungszone Germany* (West). Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen. University of Wisconsin Digital Collection, s. 24 <http://images.library.wisc.edu/History/EFacs/GerRecon/PolitKunst/reference/history.politkunst.i0006.pdf>

⁶⁰ J. Zanoziński, *Wystawa sztuki czechosłowackiej*. „PK” 1954, nr 19, s. 8.

⁶¹ Ibidem.

kładu systemu burżuazyjnego oraz propagandy wyższości socjalizmu nad kapitalizmem. Przekonującą o tym krytykę polską bezpośrednią wspierała literatura zapośredniczona, tj. polskie tłumaczenia jakoby autentycznych wypowiedzi nie tylko radzieckich, ale i prorealistycznie, postępowo – jak określano – nastawionych badaczy, krytyków i artystów z Zachodu, niekiedy – jak Paul Hogarth czy Renato Guttuso – okazjonalnie bywających w Polsce⁶² (ilustr. 50). Podjęcie aktualnej, politycznie i społecznie ukierunkowanej twórczości stanowiłoby w kontekście przytoczonych i odpowiednio zinterpretowanych przez krytykę faktów nobilitację twórcy, a nawrót do *literatury* i przedmiotowej formy nie wyraz konserwatyzmu, ale nonkonformizmu i nowoczesności, gdyż takie są – przekonywano – aktualne tendencje. Należało też dowieść, że polscy artyści nie działają w dziejowej próżni, a rodzima tradycja realizmu, zwłaszcza tzw. krytycznego, nie jest zjawiskiem zaściankowym czy marginalnym, stąd programowe i sprzeczne np. z teoriami rodzimości odwołania – np. w wypowiedziach Sokorskiego – do tradycji włoskiego renesansu, francuskiego klasycyzmu i oświecenia, realizmu Courbetera. Z powyższym wiązała się jeszcze inna korzyść, gdyż przykłady realizmu zachodniego, wykorzystane na potwierdzenie nowoczesności tej właśnie tendencji, podejmowały problematykę społeczną, antywojenną, demaskatorską, stając się immanentnym narzędziem oskarżania i krytyki systemu kapitalistycznego. Był to więc bardziej sugestywny i ekonomiczny sposób walki z wrogiem ustrojem, bo – jak można sformułować w obowiązującej retoryce – niejako jego własną bronią, bez konieczności wytaczania dodatkowych armat. Prezentacja wybranych współczesnych artystów Zachodu stanowiła przy tym propagandę socjalistycznego państwowego mecenatu przez porównanie z rzekomymi represjami, jakich doznawali „postępowi” komunistyczni twórcy ze strony władzy politycznej i zagrożonej ich krytyką kapitalistycznej finansjery.

Wydaje się ponadto, iż nieco protekcyjne, z wyższością uzasadnioną jakoby stanem budowy socjalizmu w Polsce, uznanie dla tendencji traktowanych jako pokrewne w kapitalistycznej sztuce było też swoistym antidotum na obowiązkową, acz z różną skwapliwością deklarowaną przez krytykę czolobitność, permanentne aspirowanie i naśladowanie niedościgłych wzorców radzieckich. Taką osobliwością była np. prezentowana w 2. połowie 1949 roku i na początku 1950 roku w różnych miastach Polski meksykańska grafika z Taller de Grafica Popular (Warsztatu Grafiki Ludowej). Ignacy Witz, podkreślając dydaktyczny aspekt wystawy w kontekście początków socrealizmu w Polsce, przy okazji agresywnie wyrażał stosunek do kultury amerykańskiej, utożsamionej ze szmيرًا i pornografią hollywoodzkich produkcji, coca-cola⁶³ i równie groźnym abstrakcjonizmem. Ich zalewowi przeciwstawiał rewolucyjno-agitacyjną twórczość meksykańskich grafików, czytelną, zaangażowaną, zaprawioną od czasu powstania Warsztatu (1937) w antyfrankistowskich, antywojennych i ikonograficznych bojach. Oprócz emfazy, dowodów lojalności i dydaktyzmu obowiązkowym elementem jest pokreślenie wpływu radzieckiej sztuki w zakresie rozwiązań formalnych, idei i polityki na twórczość m.in. Leopoldo Méndeza, Alfreda Zalce, Mariany Yampolskiej. *Jakże słusznie postawione zostało przez artystów meksykańskich – ocenia recenzent – zagadnienie Związku Radzieckiego. Widzą go oni jako obrońcę pokoju, jako rozpaloną pochodnię walki o lepszy, sprawiedliwy świat*⁶⁴. Z założoną tendencyjnością jednostronnego komentarza wiąże się liberalizm, z jakim autor traktuje dosadną, ekspresyjną, uproszczoną, niekiedy

⁶² Por. np.: R. Guttuso, *Na drodze realizmu*. „PA” 1952, nr 4, s. 52-59; *Goście zagraniczni o II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*. „PA” 1952, nr 2, s. 29 nn. (m.in. Paul Hogarth).

⁶³ O treściach przypisywanych napojowi nie tylko we wschodniej antyamerykańskiej propagandzie: W. Tomasiak, *Ameryka w butelce. Rzecz o coca-coli*, [w:] *Socrealizm. Fabuły...*

⁶⁴ I. Witz, *Grafika meksykańska w Muzeum Narodowym*. „PA” 1950, nr 1-2, s. 40.

bliską karykaturalnej deformacji stylistykę rycin, która w polskim wydaniu mogłaby uchodzić za stylizację, schematyzm czy nawet formalizm⁶⁵. Przepustką do łask polskiego krytyka jest podkreślana przezeń partyjność, ale też możliwość manipulacji i selekcji informacji dopasowanej do potrzeb ideologii i dydaktyki; Witz stwierdzał wyraźnie, prezentując bojową grafikę Meksyku: *W obecnej sytuacji, w jakiej znajduje się nasza sztuka, wystawa ta stała się imprezą nadzwyczaj pouczającą* [podkr. E.K.]⁶⁶. Jest więc paradoksem, że to właśnie meksykańską, spotęgowaną, niekiedy brutalną i antyestetyczną figurację uważa się za jeden z bodźców, które w 1955 roku młodym artystom z kręgu Arsenalu pomogły przełamać socrealizm⁶⁷.

W przypadku sztuki kapitalistycznego Zachodu krytykę obowiązywały, jak w ogólnym projektowaniu polityki kulturalnej, pryncypia **podwójnej selekcji**. Pierwszej dokonywano według – można określić – kryterium geopolitycznego, uzasadniającego przyczynę pojawienia się przedstawicieli danej nacji w polskim dyskursie. Kolejna, praktykowana też w obrębie polskiej sztuki, to tendencyjna, ideologicznie uzasadniona antologia z obszaru niejednorodnych, zwykle wieloaspektowych, złożonych ideowo i ikonograficznie twórczości. Pomijano więc problematykę religijną, erotyczną, zagadnienia uznane za czysto estetyczne itd.; liczyły się tylko dzieła zaangażowane, czytelne, sugestywne, zatem – jak przekonywano – realistyczne i progresywne, ideowo pokrewne preferowanej sowieckiej wersji socrealizmu. W formalnej ocenie *postępowej*, współczesnej sztuki wyznawano tę samą, widoczną w recenzji wystawy z Meksyku, zasadę protekcyjnej tolerancji i względnego liberalizmu, ponieważ krytyk, któremu Historia dała szansę obserwacji Zachodu z wyższej perspektywy kraju budującego socjalizm, winien uwzględnić determinanty dialektyki i nie może osądzać realistycznej twórczości w kapitalizmie tymi samymi kategoriami. Sprzecznosc polegała więc na tym, że wbrew deklaracjom, na wszystkich poziomach selekcji kategorię naczelną stanowił jednostronnie rozumiany realizm, tyle że dopuszczano pewną cesję na rzecz formalizmu, skwapliwie ten fakt odnotowując na dowód przenikliwości i znajomości przedmiotu. Prowadzi to do wniosku, że – paradoksalnie – właśnie odnośnie do zachodniej sztuki prawo jedności formy i treści było przez krytykę względnie przestrzegane, dopuszczano prace wyrażające lewicowe idee i zaangażowanie społeczne, problematykę antywojenną i oskarżenia systemu w formie czytelnej, ale niekoniecznie akademickiej, idealizowanej, tolerowano ekspresyjną deformację, kubizującą geometryzację, stylizowaną dekoracyjność.

Szczegółowe zadanie, jak się zdaje, polska krytyka miała wobec współczesnej sztuki francuskiej, chodziło mianowicie o socjotechniczny zabieg wskazania, że również w kraju o wielowiekowej tradycji oddziaływań i wpływów na polską kulturę wzmagają się tendencje antykapitalistyczne, których wyrazicielem jest zaangażowana, figuratywna twórczość. Pozostawanie przy dezawuowanej formalistycznej czy autonomicznej koncepcji sztuki dowodziłoby wsteczności wobec Francji, zawsze wyznaczającej standardy dla polskiej nowoczesności. Francuski postępowy realizm mógłby być przeciwwagą dla wstecznego, formalistycznego postimpresjonizmu, choć – jak się okaże – nie oznaczało to przyzwolenia na bezpośrednie stosowanie norm zachodnich w polskim socrealizmie. Spośród państw zachodnich Francja miała najdłuższą tradycję dyskusji o realizmie socjali-

⁶⁵ Por. m.in.: <http://www.graphicwitness.org/group/zalce.htm>; <http://www.geocities.com/torculo/CronologiaGrabadoMexicano.htm>

⁶⁶ I. Witz, *Grafika meksykańska...*, s. 38.

⁶⁷ Por. tegoż, *Wystawa wielkiej sztuki*. „Życie Warszawy” 6-7 III 1955, przedruk: *Przechadzki po warszawskich wystawach...*, s. 67-72.

stycznym – jak pisze Edward Możejko – zwłaszcza w literaturze lat 30., ze znaną sprawą Aragona i jego zerwaniem z surrealistami⁶⁸. Po wojnie korzystny klimat dla względnej przychylności polskiej krytyki wobec wybranych – nie zawsze zresztą z konsekwentną tendencyjnością – twórców francuskich przygotowało uczestnictwo przedstawicieli tamtejszej kultury i polityki w Kongresie Pokojowym we Wrocławiu (1948; mowa o tym w I rozdziale) i przynależność niektórych, zwłaszcza Picassa, do partii komunistycznej⁶⁹. Dodatkowym, doraźnym atutem profrancuskim i dowodem na toczącą się nad Loarą walkę klasową było usunięcie przez policję siedmiu płócien z ekspozycji Salonu Jesiennego w 1951 roku⁷⁰.

Przekonanie o nasilających się we Francji tendencjach realistycznych, uwiarygodnione sporym poparciem idei komunistycznych w środowiskach artystycznych i intelektualnych, o odwołaniu od twórczości autonomicznej na rzecz przedstawiającej, wyrażającej poglądy lewicowe, pacyfistyczne, miały utwierdzać informacje i komentarze o wystawach „realistów socjalistycznych”⁷¹, np. André Fougerona – jak pisze Herbert Lottman – protegowanego André Bretona, czołowego komunisty wśród francuskich twórców⁷². Jean-Pierre Bernard podkreśla, iż cykl czterdziestu płócien *Le pays des mines* Fougerona (ilustr. 51), wystawiony w paryskiej Galerie Bernheim w styczniu 1951 roku, równoległe z konkurencyjną wystawą Picassa, był efektem pracy artysty w Lens, zagłębiu górniczym Pas-de-Calais, którą podjął za namową Augusta Lecoëura, sekretarza organizacji partyjnej, górnika i człowieka z północy. Lecoëur był autorem wstępu do wydanej przy tej okazji broszury z reprodukcjami wybranych prac⁷³. Polskie doniesienia o twórczości francuskich socrealistów uzupełniały relacje z polemiki estetyków, publicystów i artystów zachodnich na temat awangardy i sztuki politycznej⁷⁴, a także przedruki – często z drugiej ręki, za prasą radziec-

⁶⁸ E. Możejko, *Teoretyczne koncepcje i przyjęcie realizmu socjalistycznego jako metody twórczej w krytyce marksistowskiej Zachodu*, [w:] *Realizm socjalistyczny w Polsce...*, s. 80 nn.; tenże, *Realizm socjalistyczny...*, s. 35 nn.

⁶⁹ Por. np. cykl artykułów w „Odrodzeniu” z okazji Kongresu we Wrocławiu w 1948 roku, np. J. Modigliani, *Picasso*, „Odrodzenie” 1948, nr 32, s. 6 (przel. A.Z. Linke); J. Marcenac, *Malarstwo francuskie na kongresie wrocławskim*, „Odrodzenie” 1948, nr 36, s. 4; wystawiano prace: Picassa, Matisse’a, Légera, Marqueta, Bonnard, Dufy’ego, Chagalla, Lhote’a, Gromaire’a, Desnoyera, Walcha, Lurçata, Pignona, Fougerona, Taslitzky’ego, Marchanda, Lorjou. W tekście czytamy m.in.: *Ci, którzy patrzą z właściwej perspektywy, wiedzą, że historii malarstwa nie można oddzielić od historii ludzkości i historii idei. W aniołach Chagalla, twarzach Picassa, kobietach Fougerona, czy zwierzętach Lurçata krąży ta sama krew. Jest to krew nasza, krew epoki pracy, w której żyjemy. [...] Kobieta Picassa i robotnicy Borysa Taslitzky’ego mówią jednak wspólnym językiem, wyrażają to, czym są w istocie: oskarżenie i nadzieje. Kobieta jest tym, czym ją uczynił świat, robotnicy zaś tymi, którzy ten świat chcą budować* (przel. K. Wojciechowska).

⁷⁰ W tym dwa płótna Taslitzky’ego: *Riposta* i *Julien Sorel* (portret Henry Martina); por.: <http://lacomune.club.fr/pages/Actua2006B28/pageactua/page5.html>

⁷¹ [Red. H.K.], *Malarze francuscy w walce o pokój i socjalizm. Wystawa André Fougerona „W krainie kopali”*, „PA” 1951, nr 2. *Le pays des mines* to także tytuł zbioru poezji Louis Aragona – jak pisze Marc Lazar – wydanego nakładem „La tribune du mineur”, Lens w 1950 roku; por.: M. Lazar, *Le mineur de fond: un exemple de l’idnetité du PCF*, „Revue Française de Science Politique” 1985 (vol. 35), nr 2, s. 195, przedruk: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1985_num_35_2_396183

⁷² H. Lottman, *Leny brzeg. Od Frontu Ludowego do zimnej wojny*, Warszawa 1997, s. 406. Autor pisze wprost o kampanii reklamowej, którą zapewnił malarzowi Aragon w komunistycznej prasie, jak wiadomo obejmującej kilka znaczących tytułów, od dziennika „L’Humanité” poczynając, przez przejęty przez KPF w 1947 roku organ Narodowego Związku Pisarzy „Les Lettres Françaises”, a następnie „La Nouvelle Critique”.

⁷³ J.-P. A. Bernard, *Paris Rouge. 1944-1964. Les communistes français dans la capitale*, Seyssel 1991, s. 185.

⁷⁴ Np. między Christianem Zervosem, redaktorem „Cahiers d’Art”, antagonistą koncepcji Żdanowa, zwolennikiem awangardy (m.in. J. Miró), która już przez ten fakt jest wyrazicielem swego czasu, a ma-

ką – wątpliwej autentyczności wypowiedzi teoretyków i twórców. Taka jest np. opowieść Borisa Taslitzky'ego o grupie postępowych artystów, jej kłopotach w przebicie się do publicznych sal wystawowych, programie i ideowo-artystycznych przeciwnikach. Dziwić może w rzekomych wypowiedziach francuskiego malarza znajomość agresywnego języka propagandy z charakterystycznym także dla części polskiej krytyki patosem, apologetyką słusznym i odwetowością wobec niesłusznym faktów i osób⁷⁵. Jednocześnie autor tekstu o francuskiej lewicy kulturalnej też podkreśla cezurę lat 1947/48, kiedy Komunistyczna Partia Francuska (PCF) przyjęła Żdanowską doktrynę o podziale świata na dwa antagonistyczne obozy, zastrzyła kurs i wzmogła kontrolę, ograniczając niezależność twórców⁷⁶. Jeannine Verdès-Leroux pisze z kolei o pracach Fougersona (*Paryżanki na targu*) i innych pokazanych na Salonie Jesiennym 1948 jako realizacji *nowej linii* działania PCF, uchwalonej na kongresie partii rok wcześniej, o entuzjastycznym przyjęciu przez francuską prasę komunistyczną prac *nowych* realistów na Salonach 1949 i 1950⁷⁷. W 1950 roku „Przegląd Artystyczny” zamieścił w „Kronice francuskiej” dramatyczną relację z walki toczącej się o humanistyczną sztukę, wystąpienia Fougersona na Salonie Jesiennym 1948 i o następnym, ze zwielokrotnioną obsadą wyznawców realizmu. Przy okazji należało dokonać budujących i pouczających porównań: *W Polsce realizm wchodzi niejako frontowymi drzwiami* – pisał Zbigniew Florczak – *w całkowitym oparciu o panujący ustroj społeczny. We Francji jest on jednym z przejawów walki postępowych odłamów społeczeństwa z ustrojem. Dlatego zagadnienie nowej plastyki pokrywa się tam szczególnie z akcją polityczną, a członkowie przedstawieli tego ruchu są jednocześnie aktywnymi członkami Partii Komunistycznej*⁷⁸. Być może chodziło tutaj też o przykład właściwej postawy dla polskich twórców, w większości nienależących do PZPR; wszak pojęcie partyjności sztuki było niestabilne i interpretowane dość dowolnie, ale przynależność artystów do partii ułatwiała jeszcze kontrolę.

larzami komunistycznymi A. Fougersonem, J. Milhau i B. Taslitzky'm, zwolennikami realizmu „socjalnego”, który ich zdaniem jest zakorzeniony w tradycji sztuki francuskiej. Oto fragment takiego omówienia: *Zervos, szermując słowem wolność, ma rzecz jasna na myśli wolność dla burżuazji. U jego boku stoi stara gwardia obrońców tej samej sprawy [...] We Francji powstał projekt rządowy ograniczenia wolności wypowiedzi. Istnieją bardzo konkretne i ścisłe formy wolności burżuazyjnej.* [red., H. Krajewska?], *Revolucja i kontrrewolucja w estetyce*. „PA” 1950, nr 1-2, s. 33-35. Inny przykład to doniesienia w rubryce *Kronika zagraniczna* w „PA” o polemikach między zwolennikami realizmu (Jean Kanapa w „Les Lettres Françaises”) a rzekomymi przeciwnikami (recenzent malarstwa Buffeta Jean Bouret w „Arts”) – „PA” 1950, nr 2-3, s. 48; por. też *Kronika francuska*. „PA” 1950, nr 3-4.

⁷⁵ Tekst wywiadu wydrukowanego – jak mówi przypis – w „Sowietskomi Iskusstwie” 1950, nr 33 zamieszczono w obszernym artykule-antologii zaangażowanej twórczości, głównie karykatury i satyry politycznej w sztuce krajów zachodnich, socjalistycznych, Chin i ZSRR. *Sztuka na froncie...* Oto jak miał się wyrazić Taslitzky o egzystencjalnej, pesymistycznej i antyestetycznej twórczości „szkoły dekadentów”: *Czołowym przedstawicielem tego kierunku jest zaledwie dwudziestoosmioletni malarz, Buffet. Jakaż zgnilizną zioną jego obrazy! Oto jedna z jego ostatnich prac pt. „Barykada”. Przedstawia stos trupów. Nie jest to barykada wzywająca do pokoju [sic!], lecz smutny widok pokonanych. Myśl autora odzwierciedla credo współczesnych kół dekadencjonalistycznego społeczeństwa Francji: walka jest bezcelowa, zguba nieunikniona.* Ibidem, s. 15.

⁷⁶ Służyła temu powołana w ramach Partii komisja intelektualistów, pod kierownictwem Laurenta Casanovy, której członkami byli m.in. Jean Kanapa i Pierre Daix, inicjator Kola Krytyków, powiązanego z komitetem centralnym (sekretarzem generalnym był Maurice Thorez, członek 2. rządu de Gaulle'a, w latach 1946-47 wicepremier); H. Lottman, *Lewy brzeg...*, s. 402 nn.

⁷⁷ J. Verdès-Leroux, *L'art de parti. Le parti communiste Français et ses peintres 1947/1954*. „Actes de la Recherches en Sciences Sociales” 1979 (vol. 28), s. 35 (przedruk: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1979_num_28_1_2639)

⁷⁸ Z. Florczak, *Kronika francuska*. „PA” 1950, nr 3-4, s. 47.

Wiosną 1952 roku w warszawskiej Zachęcie prezentowano tendencyjny wybór sztuki francuskiej, głównie malarstwa⁷⁹, służący potwierdzeniu toczącej się także w państwie kapitalistycznym walki klasowej i socjalistycznych, a więc postępowych dążeń społeczeństwa, których reprezentantami byli jakoby prześladowani lub przynajmniej zbuntowani artyści. Oczywiście stronniczo wyselekcjonowane i sfragmentaryzowane dzieło Picassa, Lègera, Matisse'a, a zwłaszcza neorealistów, jak Fougeron (ilustr. X) i Édouard Pignon, musiało być potraktowane z protekcyjnym liberalizmem i tolerancją (wszak na odpowiedniki radzieckich standardów trudno było liczyć), dowodzącymi zarazem politycznej świadomości i odpowiedzialności krytyka. *Nie można zapominać* – uzmysławiał recenzent wystawy – *o różnicy etapów walki klasowej u nas – w warunkach zwycięskiego budowania socjalizmu, i we Francji – w warunkach wzmagającego się imperialistycznego ucisku. Nie można oceniać dzieła sztuki w oderwaniu od specyficznych warunków i środowiska, które je wytworzyło i na które ono oddziałuje* [pis. oryg. – E.K.]⁸⁰. Pobłażanie dla dekoracyjności, uproszczeń i schematyzmu płótna Lègera (*Na budowie*) czy zbyt symbolicznej – jak twierdził Ryszard Stanisławski – kamuflującej amerykańską zbrodnię poetyki Picassowskiej *Masakry na Korei*, dla usterek kompozycyjnych w antywojennym obrazie Gérarda Singera i sztywności, banalnej oczywistości i prymitywizmu kompozycji Jeana Milhau (*Thorez wraca do zdrowia*), wyrozumiała nadzieja na odejście od egzystencjalnego pesymizmu twórczości André Minaux, podziw dla ekspresyjnej satyry *Konferencji* Bernarda Lorjou, uznanie dla postępującego realizmu Pignona, politycznego zaangażowania Fougerona⁸¹ prowadzą do kilku istotnych wniosków. Po pierwsze, o przekonaniu komentatora, że wobec socrealizmu wszyscy twórcy są równi, od Picassa do Milhau; po drugie, nie tylko o braku kompleksu czy poczucia niższości, ale przeciwnie: poczuciu przewagi krytyka z lepszej części świata nad artystami z tamtej strony. Powyższe potwierdza np. obarczenie reakcyjnej krytyki i burżuazyjnej estetyki – jak określał autor – winą za jeszcze priorytetowe przez niektórych artystów traktowanie formy i przewagę kreacji nad rzetelną obserwacją, za utwierdzanie niechęci do „literatury” w sztuce, zresztą według recenzenta z coraz mniejszym powodzeniem. Wiarę o wejściu sztuki francuskiej na przywołane w tytule *nowe drogi* umacniać miały przytaczane obficie wypowiedzi, m.in. komunistycznego polityka Laurenta Casanovy, nawołującego do uczestnictwa sztuki w procesach społecznych. W związku z tą wystawą „Nowa Kultura” zamieściła obszerny tekst Aragona o twórczości zaangażowanej m.in. Taslitzky'ego i A.-M. Lansiaux⁸². Zygmunt Kałużyński, zapewne także w celu przekonania polskich artystów, że nie zmusza się ich do działania w historycznej próżni, wywiódł genealogię obrazów np. Fougerona, Pignona i innych z tradycji Chardina, braci Le Nain, a kompozycję Singera z dużą przesadą umieścił na *linii dawidowskiej* (zapewne miał na uwadze *Sabinki* jako pierwowzór), dowodząc, że *sztuka postępowo wykorzystuje doświadczenia artystyczne poprzedzającej ją cywilizacji*⁸³. Przy okazji rozprawiał się z tradycją *non grata*, m.in. Cézanne'em, zaliczając go do – jak określał – mieszczańskich

⁷⁹ Por.: *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*. CBWA „Zachęta”, Warszawa, marzec – kwiecień 1952. [Katalog]: przedmowa: P. Éluar, wstęp: R. Stanisławski. Warszawa 1952.

⁸⁰ R. Stanisławski, *Nowe drogi malarstwa francuskiego*. „PA” 1952, nr 3, s. 68.

⁸¹ Ibidem. Warto też zwrócić uwagę na słowa-przestrożę z przemówienia Franciszka Strynkiewicza, otwierającego wystawę, o upadku sztuki francuskiej z powodu rozbratu sztuki (abstrakcyjnej, irracjonalnej) z dążeniami społecznymi. To brak zainteresowania społecznego dla sztuki powoduje jej upadek. *Sztuka francuska walczy o pokój*. „PA” 1952, nr 1, s. 55.

⁸² L. Aragon, *Malowanie przestaje być zabawą. Sztuka a uczucie narodowe*. „NK” 1951, nr 51-52, s. 10.

⁸³ Z. Kałużyński, *Od anarchistycznej groteski do nowego realizmu. Wystawa sztuki francuskiej w Zachęcie*. „NK” 1952, nr 14, s. 8.

plastyków, którzy Chardinowską ideę widzenia i odczuwania przedmiotu doprowadzili do mistycznej kontemplacji i kosmicznej empatii.

W recenzji z wystawy współczesnej francuskiej tkaniny artystycznej ambiwalencja między katastrofizacją sytuacji zachodnich postępowych twórców, tworzących we wrogiej aurze kapitalistycznego ustroju, a idealizacją ich słusznej postawy i twórczości była ze względu na istotę dyscypliny zredukowana, choć i tu znalazło się miejsce na podkreślenie dobrodziejstw socjalizmu⁸⁴. Ogólnie jednak, jak się wydaje, wybór francuskich tkanin o kompozycjach figuratywnych czy wręcz tematycznych (J. Lurçat, F. Desnoyera, F. Légera, M. Gromaire'a, V. Guigneberta i in.) sprzyjał postulowaniu *śmielszego zaatakowania różnorodnej tematyki*, a zatem poszerzenia „treściowej” różnorodności polskiej tkaniny, zdominowanej przez motywy ornamentalne, o struktury figuralne, narracyjne, wspierał przekonywanie do śmielszych rozwiązań, zwłaszcza kolorystycznych, wywiedzionych z malarstwa. Być może właśnie owa autonomizacja tkactwa i względna niezależność od ideologii skłaniały do zwiększenia nacisków, aby biorąc za przykład inspirowane malarstwem tkaniny francuskie, bardziej podporządkować tę dyscyplinę rygorom metody.

Artystą brytyjskim z przepustką do polskiej społecznej świadomości, której inżynierią zajmowała się m.in. sockrytyka, był ilustrator, podróżnik, rysownik-reporter i grafik Paul Hogarth (1917-2001)⁸⁵. Od 1936 roku członek Brytyjskiej Partii Komunistycznej i uczestnik Brygad Międzynarodowych w czasie wojny domowej w Hiszpanii, po wojnie współpracował z prestiżowymi wydawnictwami, był pedagogiem w różnych szkołach artystycznych, od 1974 roku członkiem Royal Academy of Arts⁸⁶. W ramach podróży po wschodniej Europie w 1947 roku był w Jugosławii, następnie w Polsce pracował na Śląsku na zlecenie pisma „Coal”, organu Brytyjskiej Rady Węglowej. Uczestniczył w Kongresie Intelktualistów we Wrocławiu, po czym pojechał na Węgry i do Hiszpanii, skąd rysunki – jak głosił redakcyjny artykuł w „Przeglądzie Artystycznym” – budziły obawę niektórych publikatorów, odmawiających ich reprodukcji. W 1950 roku Hogarth po raz kolejny przyjechał do Polski jako delegat na Światowy Kongres Pokoju. W felietonie podkreślano ważny i jakoby angielski charakter reportażowej ilustracji społecznej, wywodząc ją z twórczości Forda Madoxa Browna oraz – informowano, nie po raz pierwszy mocno nadużywając terminu realizm – z realistycznej frakcji prerafaelitów. Pisano też o wpływie, jaki na van Gogha pracującego jakiś czas w angielskiej stolicy miał wyrzucić album grafik ze scenami z życia londyńskiej, paryskiej i nowojorskiej biedoty. Najważniejsze z perspektywy krytyki były działania porównawcze: liczby wyznawców realizmu socjalistycznego w krajach zachodnio- i wschodnioeuropejskich, tytułem *pars pro toto* w Anglii i Polsce, oraz przerysowanej, w pierwszym przypadku infernalnie, w drugim arkadyjsko, sytuacji artystów zwanych postępowymi. W Wielkiej Brytanii realizm socjalistyczny nasila się – przekonywał redakcyjny anonim – mimo wąskiej grupy reprezentantów, impasu wydawnictw i niechęci wydawców do plastycznej publicystyki o społecznym wydzwisku. Przewidywał też *wielkie trudności* w ekspozycji i publikacji najnowszej serii litograficznej Hogartha, ponieważ jej tematem miały być *walka o pokój i nowego członka* oraz brytyjskie problemy socjalne. Tekst kończył opis tragicznej sytuacji artystów angielskich, zestawiony z idealnym obrazem sztu-

⁸⁴ Np. o dysponowaniu tylko barwnikami organicznymi w polskiej tkaninie autorka pisała jak o dającym lepsze możliwości kolorystyczne wyróżnieniu, z którego artyści nie korzystają należycie, podczas gdy Francuzi mimo syntetyków uzyskują intensywne, kontrastowe barwy. K. Czarnocka, *Z zagadnień realizmu w tkaninie artystycznej (na marginesie Wystawy Francuskiej Tkaniny Artystycznej)*. „PA” 1952, nr 3, s. 64.

⁸⁵ P. Hogarth, *Realizm socjalistyczny w Wielkiej Brytanii*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 138-145.

⁸⁶ *Paul Hogarth Archive* <http://www.archiveshub.ac.uk/news/0512hogarth.html>

ki w Polsce: *nie można sobie wprost wyobrazić, jak wysoko cenią sztukę masy ludowe w Polsce i innych krajach Demokracji Ludowej. Stosunek tych krajów do swojej inteligencji, do swoich artystów jest najlepszym tego dowodem. W Anglii kurczy się życie kulturalne, tysiące artystów stara się na próżno o pracę lub zamówienia, warunki materialne artystów są opłakane [...]. Jakże inaczej jest w Polsce!*"⁸⁷.

W 1953 roku w warszawskim empiku prezentowano serię publicystycznych, reportażowych rysunków Hogartha *Grecja 1952*; osobny artykuł pary autorów nadawał wystawie rangę wydarzenia. Akcentował przede wszystkim społeczne treści prac przedstawiających mieszkańców robotniczych dzielnic, przedmiejskie rudery, fabryki i kopalnie oraz portrety proletariatusy. Recenzja, koncentrując się na interpretacji treści, niewiele mówi na temat techniki i formy, poza tym, że jest lapidarna i celna, w niektórych portretach bardziej wypracowana i służy psychologicznej charakterystyce. Autorzy dostrzegli w nich zresztą zarówno indywidualizację, jak i syntezę ogólnych cech klasowych proletariatu, za które uznali *piętno pracy i ciężkiego życia, wiarę i siłę ludzi, którzy potrafią walczyć*⁸⁸. W jakimś sensie była to więc wskazówka dla polskich twórców, ciągle dopingowanych do poszukiwania realistycznej syntezy, można zresztą mówić o sporej zbieżności Hogarthowskiej serii z cyklami Kulisiewicza, rysunkowymi reportażami z podróży do Chin i Wietnamu; gatunek ten, jak wiadomo, podjął także Kobzdej. Istotne, że recenzenci odczytali w pracach Hogartha nie tylko oskarżenie kapitalistycznego systemu za nierówność i społeczną niesprawiedliwość, ale także deklarację solidarności artysty z ruchem robotniczym zmierzającym do zniesienia tych nierówności.

Wprawdzie w literaturze Stanów Zjednoczonych – jak wskazuje Edward Możejko – można znaleźć tylko nieliczne przykłady realizmu socjalistycznego⁸⁹, krytyka artystyczna jednak skwapliwie wykorzystwała działalność lewicujących twórców, zwłaszcza karykaturzystów, najczęściej współpracujących z komunistyczną prasą. Podkreślała ich rolę bojowników o wolność i władzę ludu, mobilizujących masy postępowo myślących obywateli, i przypisywała im znajomo brzmiące oskarżenia amerykańskiego imperializmu i militarizmu, klasowego ucisku, *dolarowej demokracji*. Jednym z dwóch radykalnych rysowników, których w polskiej prasie atrybuowano szczególną popularnością, był urodzony w Chicago Fred Ellis, od początku lat 20. członek partii komunistycznej, kolejno współpracownik berlińskich i moskiewskich („Prawda”, „Izwestia”) oraz nowojorskich czasopism (np. „Daily Worker”)⁹⁰. *Dorobek twórczy obu artystów* – pisano w tekście o pacyfistycznym przesłaniu – *bojowników o wolność i demokrację – stanowi już dziś ogromny, wstrząsający akt oskarżenia przeciwko anglo-amerykańskiemu pretendentowi do panowania nad światem poprzez faszystowski terror i pożogę wojenną*⁹¹. Drugi ze wzmiankowanych w przytoczonym fragmencie był William Gropper (1897-1977), amerykański rysownik, karykaturzysta i malarz, którego prezentacja z okazji pobytu w Polsce została pomyślana wielozadaniowo. Miała potwierdzać walkę klasową w Ameryce i wrogość lewicowych twórców do kapitalistycznego, przy okazji piętnowanego jako klasowy i bliski faszyzmowi systemu, sławić socjalistyczny rozwój gościnnego kraju, szczególnie Warszawy i odzyskanego Śląska, których obiekty przemysłowe i pracujący w nich ludzie byli tematem rysunków i szkiców Groppera, ponadto bezpośrednio wskazywać przykład polskim artystom. Jan Lenica pisał w recenzji jednoznacznie: *Gropper*

⁸⁷ [Red.] *Paul Hogarth – angielski malarz i grafik*. „PA” 1951, nr 3, s. 45.

⁸⁸ M. Bąblewska, A. Kossakowski, *Grecja w rysunkach Hogartha*. „PA” 1953, nr 2, s. 49.

⁸⁹ E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*

⁹⁰ O autorze, pracach i archiwaliach por.: *Fred Ellis Papers. An Inventory of his Collection at Syracuse University* http://library.syr.edu/digital/guides/e/ellis_f.htm#

⁹¹ [Red.], *Satyra polityczna orężem walki o pokój*, [w:] *Sztuka na froncie...*, s. 17.

odkrył najbardziej frapujące tematy dnia dzisiejszego, złapał życie na gorącym uczynku. Jest on typem artysty, którego brak w konstelacji współcześnie tworzących plastyków daje się boleśnie odczuwać⁹². We wczesnych satyrycznych litografiach, które krytyk i plastyk nazwał najlepszymi osiągnięciami amerykańskiego twórcy, odczytywał Daumierowski idiom, ale rysunkom wykonanym w Polsce zarzucał nadmierną, czasami nieuzasadnioną groteskowość i wskazującą na skłonności abstrakcyjne schematyczność, obniżając jakoby wartość całego dorobku Groppera, którą jednak – jak twierdził niezgodnie z prawdą⁹³ – artysta stara się z powodzeniem zwalczać. Zarówno protekcyjny ton, jak i zdecydowana ocena przecież fragmentarycznie poznanej twórczości doświadczonego, dojrzałego artysty przez początkującego komentatora wynikały, jak można sądzić, z tego charakterystycznego dla ówczesnej krytyki poczucia wyższości z tytułu uczestnictwa w ognisku (lub jego pobliżu) dziejowych przemian. Prezentacja twórcy była tendencyjna, wybiórcza, odpowiadająca doraźnym celom, choć przecież nie przeczyła im wcześniejsza, przemilczana tu aktywność, np. upamiętnienie ofiar Holocaustu z warszawskiego getta, czemu poświęcone były litografie w albumie wydanym tuż po wojnie, z tekstem Howarda Fasta⁹⁴, albo wizyta Groppera w Warszawie w 1948 roku. Lenica nie mógł oczywiście przewidzieć kłopotów artysty już wkrótce objętego Maccartowskimi działaniami, wezwanego przed komisję śledczą w maju 1953 roku i umieszczonego na czarnej liście⁹⁵.

Kryterium ideowo-treściowe – jak zaznaczył Andrzej Jakimowicz we wstępie do katalogu – zdecydowało o doborze prac zorganizowanej na początku 1954 roku w warszawskiej Zachęcie wystawy *postępowych artystów* z krajów Europy Zachodniej i Ameryki. Na podstawie tak skonstruowanej ekspozycji, obejmującej – co oczywiste wobec sytuacji ekonomiczno-politycznej – głównie grafikę i rysunek, Lenica diagnozował (oparłszy się na teoriach Plechanowa) zgubny wpływ warunków kapitalistycznych na twórczość nawet społecznie myślących twórców, podważając tym samym ów programowy, postępowy charakter. Wyjaśniał zresztą, że kryterium oceny musi tu stanowić realizm szeroko pojęty, tzn. nie podobieństwo przedmiotów do rzeczywistości, ale *klimat moralny* prac⁹⁶. Kilka rysunków i grafik upoważniało autora do uogólnień na temat sztuki norweskiej, skądinąd wyróżniającej się znakomitą warsztatowo drzeworytem, dręczonej jakoby chorobą idealistycznej estetyki i nowatorskich mód z Zachodu, albo o kryzysie w napiętnowanej widmem faszyzmu sztuce zachodnioniemieckiej, powracającej więc do ekspresjonistycznej poetyki sprzed tragicznego okresu nazistowskich rządów. Za najbardziej spójny kolektyw recenzent uznał artystów włoskich, choć przecież próbie przekonania o dominacji programowego neorealizmu czy szerzej komunizmu we Włoszech zaprzeczala podkreślona

⁹² J. Lenica, *William Gropper*. „PA” 1950, nr 1-2, s. 36-37.

⁹³ O twórczości Groppera wykazującej właśnie odwrotny proces, w malarstwie od esencjalnej, materialnej formy z lat 30. do kanciastej deformacji i szkicowości w l. 40 (np. *Audiencja*, 1949) por. m.in.: <http://www.gropper.com/>; http://www.marxists.org/subject/art/visual_arts/satire/gropper/index.htm. R. Zone, *William Gropper*, <http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles1997/Articles0997/WGropperA.html>

⁹⁴ *Never to Forget. The Battle of Warsaw Ghetto*, by Howard Fast and William Gropper. New York 1946; por.: <http://www.trussel.com/hf/warsaw.htm>; o działalności Groppera m.in.: E. Baer, D. Myers, *FOCUS IN/ON William Gropper*. Hillstrom Museum, Gustavus Adolphus College <http://gustavus.edu/quarterly/focus/gropper/gropper7.cfm>; *Collections Online: William Gropper*. Archives of American Art <http://www.aaa.si.edu/collectionsonline/gropwill/index.cfm>

⁹⁵ Senator J. McCarthy dopatrywał się komunistycznych, antyamerykańskich treści w powstałym kilka lat wcześniej malowidle-mapie *William Gropper's America: Its Folklore* (1946).

⁹⁶ J. Lenica, *Proste i okrężne drogi*. „PK” 1954, nr 7, s. 8.

strategia organizacyjna wystawy. W każdym razie np. za wyróżnik prac Włochów Lenica przyjął operowanie kontrastami, pasję, a nawet brutalność odzwierciedlającą ówczesną włoską rzeczywistość. Przy okazji krytyk i grafik pisał o gwałtownym rozwoju włoskiej kultury i gospodarki w kierunku przeciwstawienia się wpływowi amerykańskiemu w różnych dziedzinach życia. Grafika meksykańska (Taller de Grafica Popular) po raz kolejny posłużyła jako przykład rzekomego rozsądzania okowów kapitalizmu przez zaangażowaną sztukę; autor żałował tylko, że to samo nie jest doświadczeniem Brazylii i Argentyny, tu też znalazł rokujące nadzieje przykłady Reniny Katz czy Abrahama R. Vigo. Bezdyskusyjną postępowość części sztuki francuskiej miała potwierdzać różnorodność tematyki i techniki oraz rozpiętość wiekowa autorów (F. Masereel, Léger, M. de Gallard); podobnie z amerykańską, którą oprócz karykatury politycznej Groppera, Freda Ellisa i innych białych autorów, reprezentowały prace czarnoskórego Charlesa White'a. Bardziej interesujące od rutynowego komentarza – ma się wrażenie, iż powagą i autorytarnością sądów kamuflującego mizerię wystawy – są końcowe refleksje w recenzji, sprowadzające się do wniosku z rodzaju socjotechnicznych, skierowanych raczej do decydentów. Chodzi mianowicie o sugestię, że rozwijającej się w *stusznym kierunku*, niemal już dojrzałej polskiej sztuce socrealistycznej kontakty z twórczością zachodnią nie tylko nie zaszkodzą, ale mogą się przyczynić np. do warsztatowego doskonalenia. Wobec separacji i okolośowieckiej autarkii kulturowej można to uznać za próbę wykorzystania wszelkich możliwości do ich przełamania i zyskania choć namiastki międzynarodowych kontaktów. Anegdota, jaką Lenica uzasadnia swoje wnioski, mniejsza o to, czy prawdziwa, o obiekcjach urzędniczki Komitetu Współpracy z Zagranicą odnośnie do propozycji wystawy postępowych artystów włoskich w Warszawie⁹⁷, potwierdza tezę o protekcyjnym podejściu polskiej krytyki do zaangażowanej, politycznej twórczości artystów zachodnich. Wyrazy poczucia pobłażliwej, ale połączonej z podziwem, wyrozumiałej wyższości mogły być zresztą obligatoryjne z punktu widzenia politycznej poprawności.

Mimo obaw, dla propagandy w Polsce ekspansywnego realizmu ponad podziałami politycznymi, synonimu humanitaryzmu i postępu w sztuce, przydatny był jednak włoski ruch neorealistów, efemeryczna działalność stowarzyszenia Fronte Nuovo delle Arti (Renato Guttuso, Emilio Vedova, Bruno Cassinari, Giulio Turcato i in.), prezentowanego na pierwszym powojennym Biennale w Wenecji (1948), podzielonego wkrótce na zwolenników abstrakcji (Otto pittori italiani) i skupioną wokół Guttusa grupę Realismo⁹⁸, których przedstawiciele gościli także na kolejnych weneckich pokazach. Dodajmy, że w ich polskiej akcesji lub odmowie udziału – jak w 1950 roku – spełniało się stanowisko naszej krytyki wobec zachodniej sztuki, zależne od polityki zagranicznej. Joanna Sosnowska wnikliwie analizuje przyczyny nieobecności Polski w drugim powojennym Biennale, uczestnictwo (a nawet sukces obrazu Krajewskiej) w „antybiennale” w Suzzara oraz nadzieje, jakie wiązano z nurtem włoskiego neorealizmu⁹⁹. Niejako wstępem do prezentacji Guttusa w Warszawie była antologia, ograniczona zresztą tylko do grafiki, zaangażowanej twórczości włoskich artystów w 1953 roku. Wydaje się, iż zawarta w tytule komentarza do wystawy dwuznaczność stanowi klucz do odczytania tezy i intencji krytyki; wskazuje on bowiem na procesualność, trwające zjawisko odzyskiwania sztuki przez mityczny naród, które mogło

⁹⁷ Lenica jakoby cytuje: *Zaproponowano nam wystawę postępowych artystów włoskich. Bardzo się tego boimy, oni są jeszcze przecieży tacy nie dojrza li*. Ibidem.

⁹⁸ A. Lanzoni, *Fronte nuovo, neorealismo, postcubismo*. Galeria Nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma dz. 18: <http://www.gnam.beniculturali.it/index.php?it/89/percorsi-di-visita/2/31/0>

⁹⁹ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale...*, s. 83 nn.

dotyczyć zarówno wyrażonej w prezentowanych pracach, jak i ogólnej, globalnej dyspozycji sztuki, czego wystawa miała być tylko symptomem¹⁰⁰. Stwarzało to wrażenie powszechności i nieuchronności ewolucji twórczości w stronę realizmu i zaangażowania, a tym samym normalności, a nawet wyprzedzania zjawisk przez polską sztukę, cenne poczucie wyższości jako antidotum na lęki o upadek wskutek obowiązywania „metody”. Mimo iż wystawa ograniczała się tylko do mniej efektownych technik, a wybór niekoniecznie był okazowy (kilka rysunków Guttusa, Ugo Attardi, Giulio Turcato, Aldo Borgonzoni i in.), sprzecznie z powyższym recenzentki wskazywały na rolę partii komunistycznej w odwróceniu artystów utożsamiających się z jej programem¹⁰¹ od formalizmu na rzecz sztuki przedmiotowej, aktualnej i ideowej, dostępnej robotniczo-chłopskim odbiorcom. Grafika i rysunek – motywowały warsztatowy profil wystawy – jest w tym procesie narzędziem wielofunkcyjnym ze względu na możliwości wyrazowe i ilościowe, medium szeroko dostępnym i sprzyjającym realistycznej obserwacji, obrazowaniu rzeczywistości i empatii, a więc sposobem zbliżenia artystów do życia. Propagandowo-edukacyjnym celem recenzji podyktowane jest zapewne interpretacyjne nadużycie, tj. odczytanie całości wystawy jako wyrazu optymizmu, mimo drastycznych scen krwawych strajków, powodzi, katorżniczej pracy. Tendencyjność wyboru, *bezsłowna* – jak określały autorki – *kierunkowość ideologiczna wystawy*¹⁰² ujawniała jednak pewną sprzeczność z idealistycznym programem realizmu socjalistycznego, którą autorki wytłumaczyły... brakiem pełnego zrozumienia przedstawianych przez artystów problemów. Nieuchronność procesu nawracania na realizm i status lepiej zorientowanych upoważniały je zatem do poddania krytycznej ocenie prac uznanych jeszcze za niedojrzałe, formalistyczne i schematyczne lub pozbawione szczerości, nadto ekspresjonistyczne, nieprawdziwe, jakby na potwierdzenie obaw z wyżej wspomnianej anegdoty. Wśród korygowanych znalazły się np. rysunki Guttusa, A. Zancanarro (właściwie Zancanaro), Anny Salvatore, ale recenzję kończył kanonicznie optymistyczny i motywujący wyraz wiary w możliwości twórców i dalsze wysiłki w zmierzaniu do ambitnego celu.

Joanna Guze porównywała włoską grafikę z filmem nurtu neorealizmu, chwaliła słuszność wyboru tematyki, ale wskazywała – wspierając się rzekomą opinią polskiej, robotniczej publiczności – na pasywnizm artystycznych obrazów prawdy o życiu włoskiego proletariatu, pozbawionych elementu walki i mobilizacji do zmiany owego stanu. *Wystawa włoska ma raczej charakter refleksyjny niż dynamiczny. Rzadko można odnaleźć tu drapieżność tak typową na przykład dla grafików meksykańskich; nie jest to gwałtowny krzyk w obronie uciskanych i wydziedziczonych, ale pełne tkliwości i wewnętrzznego przejęcia zamyślenie nad ich losem*¹⁰³. Aleksander Wojciechowski z perspektywy kilku odwilżowych już lat uznawał wystawę za istotne źródło inspiracji dla przyszłych uczestników wystawy w Arsenale¹⁰⁴, co należałoby jeszcze uzupełnić o indywidualną wystawę prac Guttusa w tym samym roku. Dodajmy, iż koneksje ze sztuką włoskiego „nowego realizmu” dotyczą nie tylko kwestii sposobu obrazowania, ale wiązanej z nim „kolektywnej”, wspólnotowej, rewolucyjnej postawy ideowej. Przykład Włochów w kwestii renowacji rodzimego realizmu socjalistycznego pojawia się np. w wezwaniu Cel-

¹⁰⁰ E. Grabska, W. Kasińska, *Sztuka, która staje się własnością narodu*. „PA” 1953, nr 2, s. 41; por. też: J.L., *Twórczość Renato Guttusa*. „NK” 1952, nr 10, s. 12.

¹⁰¹ M.in. chodzi o „Manifesto del Neocubismo”, 1946 (Renato Guttuso, artyści mediolańscy: Antonio Corpora, Giulio Turcato i in.); por. A. Lanzoni, *Fronte nuovo...*; <http://www.guzzardi.it/arte/pagine/correnti/fronte.html>

¹⁰² E. Grabska, W. Kasińska, *Sztuka, która staje się...*, s. 44.

¹⁰³ J. Guze, *Wystawa grafików włoskich*. „PK” 1953, nr 14, s. 8.

¹⁰⁴ A. Wojciechowski, *Młoda plastyka polska 1945-1957*. „PA” 1958, nr 4-5, s. 23.

nikiera po czwartej OWP do stworzenia frontu rewolucyjnej sztuki *ideowej awangardy*¹⁰⁵. Przychyłność krytyki dla włoskiej czy francuskiej, szeroko rozumianej „realistycznej lewicy” należy więc rozpatrywać w kontekście poszukiwań wyjścia z impasu rodzimego, letniego, akademickiego socjetyzmu, które wiązano – słusznie, jak pokazała wystawa w Arsenale – m.in. ze zintegrowaną ofensywą gorącej, zaangażowanej sztuki, zjednoczonej pod sztandarem ideowego realizmu. Dodajmy, że Starzyński np. van Goghowi, jakoby skazanemu na outsideryzm w ówczesnym układzie społecznym, przypisywał takie integracyjne, acz niezrealizowane koncepty. Swoiste niekonsekwencje tych pomysłów krytyki polegają na tym, iż w przypadku van Gogha kapitalistyczne stosunki uznano za przeszkodę w realizacji idei, a w przypadku Włochów, Francuzów czy Meksykanów właśnie działanie w warunkach kapitalizmu stymulować miało do tworzenia ideowo-artystycznego frontu, zaś celem-wrogiem jednoczącym polską ideową awangardę byłby postimpresjonizm i wszelkie estetyzmy, za którymi ukrywa się nie tylko ideowa pustka, ale i klasowa kontrabanda.

W każdym jednak razie w kontekście dwóch zespolonych intencji, tj. reedukacji artystów przez osobowe i artystyczne wzorce oraz propagandy realizmu jako najważniejszej tendencji światowej sztuki współczesnej, trzeba też rozpatrywać sam fakt organizacji wystawy prac Guttusa w Warszawie w 1954 roku oraz refleksji nad nią. *To potężny głos historii* – stwierdzał Ryszard Stanisławski – *wielkość przeżywanego czasu, dynamizm urzeczywistnianych idei wstrząsają wątlami ścianami intymnych światów; pobudzają twórców do bezpośredniego, politycznego oddziaływania swą sztuką na jej odbiorców. Walka o pokój i sprawiedliwość społeczną, którą dla nas jest socjalizm, stanowi najbardziej oczywisty wykładnik naszych czasów, naszej współczesności. Który z prawd zinych [podkr. E.K.] artystów potrafi uchronić się kiedykolwiek od współczesności? Takie myśli cisnęły mi się do głowy, gdy oglądałem obrazy Guttusa stanowiące w „Zachęcie” widok dość niezwykły w porównaniu z obrazami naszych artystów*¹⁰⁶ (ilustr. XI). Obecne w obrazach włoskiego malarza barwność, dosadność, dynamika, których jakoby brakowało polskim twórcom, wynikać miały z pasji działania, zaangażowania i nie tylko chęci obnażania zła, ale także z wiary w sprawiedliwość i człowieka, jednym słowem z ideowości. Niewątpliwą nadinterpretacją, umotywowaną przewodnio-propagandową i edukacyjną funkcją krytyki, jest odczytanie dzieła Guttusa w duchu jednoznacznego optymizmu, choć – mimo lub za przyczyną tendencyjnego doboru niewielu zresztą prac – na wystawie musiały znaleźć się sceny przemocy i posępne portrety. W ocenie formy ujawnia się liberalizm krytyka wobec artysty, jak wiadomo niestroniącego od ekspresjonistycznej deformacji, karykaturalizacji, intensywnej kolorystyki, kubizującej schematyzacji i kompozycyjno-perspektywicznych załkóceń dla zintensyfikowania wyrazu w scenach wielofigurowych i wieloplanowych¹⁰⁷. Jednak jakby dla uniknięcia zarzutu bezkrytycznej aklamacji, odnośnie do jednego obrazu (*Grecja 1952*) recenzent czyni uwagi, jak w recenzjach z polskich wystaw-sprawdzianów z socrealizmu, jaką jest np. kuriozalna opinia, iż słabą stroną obrazu jest *rezygnacja z ukazania bohaterskiej postawy rozstrzelanych, których artysta przedstawia ślaniących się na tle ściany*¹⁰⁸, nadto nadekspresja koloru. W drobiazgowym opisie monumentalnej historycznej *Bitwy o most*

¹⁰⁵ *Nie do pomyslenia* – pisał Celnikier – *byłaby np. demokratyzacja i zrewolucjonizowanie sztuki włoskiej nie tylko bez danej sytuacji politycznej we Włoszech, ale i bez awangardy realistów skupiających się wokół Guttusa. To samo da się powiedzieć o Francji, gdzie sytuacja jest bardziej zróżnicowana, gdzie awangarda rozciąga się od Picassa do Singera, Taslitzky'ego i innych. I. Celnikier, Postimpresjonizm i ideowa awangarda. „PK” 1954, nr 40, s. 3.*

¹⁰⁶ R. Stanisławski, *Renato Guttuso – malarz ludu włoskiego (Z wystawy prac artysty w Zachęcie)*. „PA” 1954, nr 3, s. 47.

¹⁰⁷ <http://www.guttuso.com/it/main-frames.htm>

¹⁰⁸ R. Stanisławski, *Renato Guttuso...*, s. 48.

Admiralski można domyslać się realizacji metakrytycznych roszczeń; najważniejszy był jednak moralizatorski wymiar konkluzji o motywacji twórczości Guttusa, tj. pasji, zaangażowaniu emocjonalnym, poczuciu odpowiedzialności i misji, tłumaczących nawet kompozycyjne nadużycia i patos wypowiedzi. Guttuso – wnioskuje krytyk – nie jest bowiem naturalistą-illustratorem, ale poszukuje praw, zasad rządzących rzeczywistością. Zarzut niekonsekwencji byłby w tym przypadku małoistotowy, gdyż – jak stwierdziliśmy – nawet radzieccy teoretycy realizmu socjalistycznego nie rozstrzygnęli nigdy problemu relacji między obiektywną rzeczywistością a subiektywnością twórcy¹⁰⁹. Wychowawczy wzorzec Guttusa, pozytywnego bohatera, zaangażowanego artysty, był, jak się wydaje, tym bardziej aktualny na łamach „Po prostu”, przeznaczonych dla młodego, inteligentnego odbiorcy, w tym twórcy. W ocenie Jerzego Ćwiertni Guttuso uosabiał typ *nowego człowieka*, pionierskiego współczesnego artysty, którego twórczość stanowiła integralną część jego zespolonej z walką proletariatu biografii i postawy życiowej. W przypadku włoskiego malarza ważną dystynkcją – co autor podkreślał patriotycznie – był udział we wrocławskim Kongresie Intelktualistów oraz polska II nagroda państwowa w 1952 roku¹¹⁰. Ćwiertnia na podstawie warszawskiej wystawy przypisywał obrazom Guttusa cechy wskazywane już przez innych, jak realistyczny uniwersalizm, czytelność języka, pasję, *gorącą ideowość*, rewolucyjny romantyzm, ukształtowany przez wpływ Goi, Delacroix, Daumiera i Picassa¹¹¹.

Potwierdzeniem słuszności stratyfikacji świata artystycznego (nieco innej niż granice polityczne) stało się dla krytyki 27. Biennale w Wenecji w 1954 roku, z udziałem polskiej reprezentacji, ale bez ZSRR, co musiało zaostriżyć polityczny wyraz związanych z tym wydarzeniem wypowiedzi¹¹². W recenzji z weneckiej prezentacji Starzyński znowelizował podział, już nie według kryterium formalnego, ale trudnej do uściślenia kategorii *narodowego charakteru* sztuki, oznaczającej *jedność ideową*, pokrewieństwo zaangażowanej treści i środki wyrazu uwzględniające rodzimą tradycję. Efektem takiego manewru było nie tylko wyróżnienie dwóch opozycyjnych artystycznych obszarów, ale także utrzymanie przeświadczenia o gwałtownym poszerzaniu się domeny postępowego, zróżnicowanego, międzynarodowego realizmu i kurczeniu obszaru reakcji, kosmopolityzmu i wstecznictwa. Przyjrzyjmy się zatem temu rzekomemu zjawisku, z którym badacz wiąże polityczne nadzieje i ambicje: *Od Siqueirosa do Muchiny – wylicza – od Picassa do Dunikowskiego, od Guttusa do Kulisiewicza od Hogartha do Prorokowa, od Fongerona do Johansona – walka o sztukę ideową i narodową jednoczy w sobie niezmierzone wprost bogactwo możliwości wyrażonych, odmian indywidualnych i różnorodnych stylów twórczości*¹¹³. Do tego wielogłosowego koncertu europejskiego – jak określa – Sta-

¹⁰⁹ Por.: E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*, s. 37 nn.

¹¹⁰ Za ilustracje do książki Juliana Strykowskiego „Bieg do Fragała” o walce klasowej na włoskiej wsi. Za antyburżuazyjną, propagandową powieść sam pisarz otrzymał wprawdzie nagrodę państwową I st., ale został wydalony z Rzymu, gdzie od 1949 roku kierował oddziałem Polskiej Agencji Prasowej. Por.: W. Kaliszewski, *Julian Strykowski*, [w:] *Kultura polska*. Sylwetki. http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_strykowski_julian

¹¹¹ J. Ćwiertnia, *Guttuso*. „Po prostu” 1954, nr 15, s. 4.

¹¹² Szczegółowo na ten temat: J. Sosnowska, *Polacy na Biennale...*, s. 93 nn.

¹¹³ J. Starzyński, *Internacjonalizm czy kosmopolityzm? (Kilka uwag z powodu XXVII Biennale w Wenecji)*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 3. Por. też: *Sztuka polska na XXVII Biennale w Wenecji*. „PA” 1954, nr 4, s. 91. Potwierdzeniem tez Starzyńskiego, a w wielu wypadkach powtórzeniem lub rozwinięciem jest drukowany w następnym numerze pisma tekst Renato Guttuso o weneckim pokazie. Nie tylko oceny, ale i język wywodu wykazują bardzo bliskie pokrewieństwo z tekstem polskiego krytyka. Autora tłumaczenia nie podano. R. Guttuso, *Jarmark snobizmu (W związku z XXVII Biennale)*. „PA” 1954, nr 5-6, s. 31-42; por. też tekst L. Ferrante, *Sztuka przedstawiająca a sztuka abstrakcyjna. Pistolet Kiryłowa*, ibidem, s. 135-137.

rzyński dołącza dorobek narodów innych kontynentów, a dystynkcji owego internacjonalizmu upatruje w podejmowaniu postępowej i pacyfistycznej problematyki przy respektowaniu narodowych odrębności, tradycji i indywidualności twórczych. Za przykład takiej postawy posłużył nieodmiennie Picasso, któremu komisarz polskiego działu wybaczył jakoby już zamkniętą, epizodyczną przygodę z surrealizmem, zrekompensowaną odkryciem formuły ideowo-artystycznej syntezy, tj. integracji postępowej treści i własnych środków wyrazu w najnowszych kompozycjach *Wojna i Pokój*, niesłusznie zresztą nazwanych freskami¹¹⁴. Jak wiadomo, pacyfistyczne idee w kompozycjach tzw. Świątyni Pokoju (*Temple de la Paix*) w Vallauris Picasso wyraził konwencjonalną, dość oczywistą metaforą i daleką od tradycyjnie realistycznej formą. Przyczyny konfrontacji dzieł autora *Guerniki* z twórczością Salvadora Dalí i Joana Miró pozostawmy dalszym rozważaniom; istotne jest w tym miejscu, że badacz uznał walkę o realizm za dominujące współczesne zjawisko, choć – jak twierdził – przez organizatorów życia artystycznego minimalizowane¹¹⁵, potwierdzające internacjonalny charakter tego sposobu ekspresji. Z jego szeroką, akceptowaną przez Starzyńskiego ponoć nowoczesną formułą, m.in. adaptującą doświadczenia ekspresjonizmu, trudno pogodzić dalsze postulaty, jak afirmatywna postawa, optymizm, wreszcie naukowy obiektywizm, uznawany za jedyną słuszną zasadę twórczości. Miałyby one być przedmiotem konfrontacji międzynarodowych, a ich realizacja wkładem polskich artystów w światowy, stylistycznie zróżnicowany nurt postępowej sztuki przedstawiającej. Mimo więc poszerzenia pola formalnej akceptowalności, doktrynalne, ideologiczne ograniczenia co do znaczeń powodowały sprzeczności nie do pogodzenia. Picasso w każdym razie był już zadowolony w polskiej krytyce różnych szczebli, a przy okazji zwróćmy uwagę na pojęcie pojawiające się w nocie towarzyszącej reprodukcjom szkiców z Vallauris, w której jest o mowa o *doświadczeniu formistycznym* Picassa¹¹⁶. Przekonanie, że nie jest to przypadkowy błąd drukarski, tylko termin użyty przez anonimowego autora świadomie, utwierdza dwukrotne jego pojawienie się w niewielkim tekście. Autor informuje w nim, że *przenikanie planów* i dążenie do ujęcia całej wiedzy o przedmiocie, różnych jego oglądów, niegdyś prowadzące do rozbicia formy, w projektach pacyfistycznych malowideł zostaje przewyciężone na rzecz syntezy i większej czytelności. Czyli – jak należało interpretować – porzuciwszy kubizm i eksperymenty formalne, Picasso wraca do realistycznej formy i humanistycznej treści, staje się *naszym* artystą („my” inkluzywne), nawet poeci polscy piszą o nim wiersze drukowane w „Nowej Kulturze”, trybunie nowej kultury¹¹⁷.

Wzmaganie się ogólnoswiatowego realizmu walczącego – w sensie treści i postawy wobec wstecznych kierunków w sztuce – poświadczane pokazami sztuki meksykańskiej, następnie włoskiego neorealizmu na poprzednich Biennale, potwierdzać miała dominacja tej tendencji w pawilonach włoskim, czechosłowackim, rumuńskim i polskim. Starzyński ze-stawił więc przykłady krajów o odmiennych ustrojach, pominąwszy przyczyny polityczne,

¹¹⁴ Wiadomo, że malowidła do rzymskiej kaplicy w Vallauris (1952 r.) Picasso wykonał techniką na osobnych segmentach, zamontowanych następnie we wnętrzu; por.: http://www.musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/homes/home_id20672_u112.htm; <http://picasso.tamu.edu/picasso/WorksIndex?Year=1952&ViewStyle=gallery&CurrentItem=151>

¹¹⁵ Paradoksalnie ostracyzm wobec realizmu miała potwierdzać wystawa Courbeta na weneckim Biennale, w której *usiłowano przemysłnie zatrzymać realistyczny i społeczny charakter twórczości tego artysty* – J. Starzyński, *Internacjonalizm czy kosmopolityzm...*, s. 11.

¹¹⁶ Z. Kl., *Picasso*. „NK” 1954, nr 28, s. 8; notka o Picassie i *freskach* w Vallauris, m.in. o wykorzystaniu *doświadczeń formistycznych* [sic!] we fresku o znaczeniu ideologicznym.

¹¹⁷ A. Kamińska, *Picasso*, ibidem, s. 1.

fakt, że w bloku sowieckim socrealizm był efektem przymusu i odgórnych, pozaartystycznych decyzji. Dodajmy, że pomysł dyrektora PIS-u o wzorcowej roli polskiej sztuki w międzynarodowym froncie realizmu mógłby uchodzić wówczas za dowód politycznej niesubordynacji i uzurpacji albo podstępu wobec niepodważalnego dogmatu o przewodniej roli ZSRR, nieobecnego wszak na Biennale¹¹⁸.

Wobec formalizmu na Zachodzie

O ile dowody rzekomej ekspansji realizmu na Zachodzie i w Ameryce odnotowywano szeroko i względnie szczegółowo, skrętnie przywołując nazwiska twórców, ich biografie i poszczególne dzieła, o tyle – pominąwszy naturalnie rozprawy filozoficzne poświęcone krytyce poglądów wybranych autorów czy nurtów estetyki¹¹⁹ – świat *rozkładowej sztuki kapitalizmu* istniał w tych opisach w stopniu, w jakim był niezbędny do wykazania dialektycznej walki przeciwieństw, z reguły lakonicznie i anonimowo, niewart tego, by absorbować na dłużej krytyczną uwagę i energię. Należało jednak uchronić twórców przed najnowszymi niebezpieczeństwami formalistycznych wpływów i ostrzec przed ich społecznymi skutkami. Do takich wyjątków należy opublikowany w 1952 roku w „Przeglądzie Kulturalnym” obszerniejszy tekst Janiny Kowadłowskiej, w którym tezy o upadku, kosmopolityzmie, antyhumanizmie, negacji racjonalizmu i ucieczce od realiów, lekceważeniu odbiorcy i komercji we współczesnej sztuce amerykańskiej zostały poparte przykładami twórczości m.in. Jacksona Pollocka, Marka Rothko, Willema de Kooninga, Clyforda Stilla, Roberta Motherwella, Williama Baziotesa. Czytelnik mógł się dowiedzieć z tej opowieści, że np. Pollock numeruje swoje abstrakcyjne, złożone z *bezsensownych zgrządek*, całkowicie do siebie podobne obrazy, aby ułatwić sobie i odbiorcom ich rozróżnienie. Albo że biała szczelina na czarnym obrazie Stilla może być niezamierzonym efektem pośpiechu twórcy, dopingowanego popytem na abstrakcję zarówno ze strony indywidualnych kolekcjonerów, niekonsekwentnie więc nazwanych *garstką zblazowanych snobów*, jak i muzeów sztuki nowocześniejszej¹²⁰. Wobec blokady informacji zza żelaznej kurtyny krytyka monopolistycznie kreowała obraz wrogiego człowiekowi, realizmowi i racjonalizmowi interioru sztuki, w którym rządzą wstecznictwo, mistyfikacja i komercja, abstrakcja jest politycznym narzędziem walki klasowej warstwy milionerów zarówno w skali wewnętrznej, przeciw rodzimym masom ludowym, jak i światowej, przeciw państwom socjalistycznym. Prawdopodobnie celowo autorka unika określeń świadczących o znaczeniu i zasięgu sztuki nieprzedmiotowej, jak abstrakcyjny ekspresjonizm, tzw. szkoła nowojorska, nie mówiąc już o europejskich odpowiednikach zjawiska, nie wymienia konkretnych instytucji ani nazwisk protektorów i badaczy, acz z dezaprobatą – znowu niekonsekwentnie – mówi o kontynuacji tego nurtu przez następców. Owo ograniczenie ma zresztą cel, bowiem znaczonemu wprawdzie kil-

¹¹⁸ O koncepcji Starzyńskiego niezależności sztuki polskiej, najpełniej wyłożonej w jego opracowaniu pt. *Polska droga do samodzielności...*, por. W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933 – Moskwa 1958*, [w:] *Warszawa – Moskwa...*, s. 6.

¹¹⁹ Por. m.in.: T.J. Kroński, *Rozkładowe kierunki filozofii i estetyki burżuazynnej i ich oddziaływanie na gruncie polskim*. „MdsiD” 1950, nr 2 [referat wygłoszony na kursie naukowym dla „aktywu” młodzieży wyższych szkół artystycznych w Jadwisinie w styczniu 1950 r.]; S. Morawski, *Krytyka poglądów estetycznych Herberta Reada*. „MdsiD” 1953, nr 2; tenże, *Krytyka poglądów estetycznych André Marlaux*. „MdsiD” 1953, nr 3-4.

¹²⁰ J. Kowadłowska, *Uwagi o współczesnym malarstwie amerykańskim*. „PK” 1952, nr 17-18, s. 5.

koma nazwiskami, ale enigmatycznemu zjawisku łatwiej przeciwstawić konkurencję w postaci „socjalnego realizmu”, tu reprezentowanego przez Philipa Reismana (1904-1992), którego zaangażowane malarstwo ma stanowić przeciwwagę dla obojętności abstrakcjonistów na amerykańską rzeczywistość spoza reklamy i hollywoodzkiego obrazu blichtru. Autorka przemilcza zresztą polsko-żydowskie pochodzenie Reismana, a także nagrodę Coca-Coli przyznaną artyście w 1944 roku na wystawie „Obraz Ameryki”¹²¹, za najważniejszy szczegół biograficzny uznając wykonanie ilustracji do „Anny Kareniny” Lwa Tolstoj. Pomija też związki stylistyczne twórczości Reismana z ekspresjonizmem, deformację, pesymizm prac i turpistyczne akcenty. Optymizm wymagany w przedstawieniach kapitalistycznych socrealistów z drugiej strony kurtyny działalby na propagandową niekorzyść.

Stefan Morawski, demaskując – jak wyrażał – prawdziwe oblicze kultury amerykańskiej, wydzielał z niej twórczość elitarną, którą nazywał sztuką magów, i popularną produkcję ekwilibrystów. Pierwszą oskarżał o kosmopolityzm i *barbarzyńskie nowatorstwo*, patologię, beznadziejność; obrazy Pollocka nazywał *arcydzielnymi* przypominającymi kartkę pochłapaną atramentem. Popkultura symbolizowana przez Hollywood to zdaniem badacza opium dla mas, uśmierzające poczucie krzywdy społecznej, działające naturalistycznym kiczem lub sentymentalnym banałem, deprawującym etycznie i estetycznie, w dodatku odrzucającym jako nieestetyczną problematykę społecznej nierówności, nędzy, bezrobocia. Nie trzeba przypominać o wynikającym z innych założeń efekcie socrealistycznej metody. Wbrew jednak temu, jej ówczesny rzecznik stwierdzał: *Sztukę humanistyczną, prawdziwie wolną, prawdziwie ludową mogą stworzyć jedynie artyści postępowi. Rozwijać się może ona w pełni jedynie w warunkach socjalistycznych, w których znika chorobliwy rozłam na sztukę elitarną i tzn. sztukę dla mas. Oba rodzaje sztuki tracą w ustroju socjalistycznym prawo do istnienia*¹²².

Dla Starzyńskiego sztuką, którą zdefiniował jako antyrealistyczną, kosmopolityczną, chorobliwą, pozbawioną treści i idei, był szeroko reprezentowany na Biennale surrealizm i abstrakcja. Nie mogło zatem wywołać (przynajmniej oficjalnej) aprobaty komisarza polskiej ekspozycji przyznanie nagród Biennale: w dziedzinie malarstwa Maxowi Ernstowi, grafiki Joanowi Miró i rzeźby Hansowi Arpowi, kojarzonym nie tylko ze sztuką *zorganizowanego pesymizmu*; to określenie wydało się badaczowi szczególnie trafne – ale w dwóch przypadkach z obiema odrzucanymi tendencjami. Nie do przyjęcia dla tego teoretyka metody realizmu socjalistycznego w sztuce oraz praktyka w nauce i krytyce były irracjonalizm i gra skojarzeń w malarstwie Ernsta, mimo przedmiotowej, nierzadko konkretnej formy, tak samo jak rezygnacja z dosłowności na rzecz organicznej abstrakcji u Arpa, wreszcie twórczość Miró nazwana *sztuką najdalej posuniętego eskapizmu*. Starzyński tendencyjnie zestawiał jego prace z pacyfistycznymi kompozycjami Picassa, aby przypisywaną im jedność formy i treści porównać na niekorzyść kuszących jakoby tylko wartościami estetycznymi, ale beztrudnie pozbawionych ideowej głębi, uwodzących tytułami i grą form prac jego rodaka. Jeszcze gorzej w porównaniu z autorem *Wojny na Korei* i malowideł w Vallauris wypadła twórczość Salvadora Dali, zwłaszcza seria sakralnych obrazów, oskarżonych o jakoby skrajny naturalizm i techniczną rutynę oraz cechy *jęzicko-watykańskie i obrzydliwy zgiełk reklamarski* – jak to nazywał Starzyński – towarzyszący ich rzymskiemu pokazowi i manifestowi artysty. Pomińmy oczywiste kontrargumenty takiej oceny, zarówno po stronie Picassa – np. wpływ surrealizmu na jego twórczość, wirtuozerię formy i dwuznaczność, a niekiedy

¹²¹ http://www.sullivangoss.com/philip_Reisman/

¹²² S. Morawski, *Dwa oblicza kultury burżuazyjnej w U.S.A.* „PA” 1953, nr 3, s. 75.

frywolność treści – jak i Dali, np. polityczne sensy wielu prac, nie mówiąc już o wzajemnym związkach, także pozaartystycznych, obu artystów. Przyznanie nagród weneckich trzem wymienionym twórcom Starzyński uznał za prowokację i kreowanie złudnego przeświadczenia o internacjonalizmie ich twórczości, która w jego ocenie uchodziła za kosmopolityczną. Różnica polegać miała na postępowej, tzn. zaangażowanej treści, która w przypadku internacjonalizmu jest motywem integrującym różne stylistyki „narodowej formy”, a *Kosmopolityzm przeciwnie* – dowodził Starzyński – *niweluje odrębność narodowej formy, odrywa sztukę własnego narodu od własnej tradycji*¹²³. Przy tym unikanie takiej treści dowodzi nie tylko braku odpowiedzialności artysty, ale nawet mimowolnie naraża go i dzieło na ideologiczną, wrogą manipulację. Autor oskarżeń pominął fakt, że nawet zarzucane obrazom religijnym Dali koneksje ze sztuką jezuicką potwierdzają istnienie jakoby zerwanych związków z tradycją, by odwołać się tylko do metanarracji, nie mówiąc już o innych, programowych antenatach hiszpańskiego surrealizmu. Zauważmy też, że o ile sztuka Picassa czy Matisse’a była dość zgodnie akceptowana, o tyle co do negacji surrealizmu – któremu *notabene* sam Starzyński przypisywał sporo inwencji, źle jednak zagospodarowanej – nie było już wówczas jednomyślności w polskiej, zwłaszcza najbardziej „praktycznej”, bo związanej z praktyką sztuki krytyce użytkowej, uprawianej przez artystów z tej dziedziny. Przypomnijmy wypowiedź Wojciecha Fangora na XI sesji Rady KiS o wszak przykrym dlań, ale nieuniknionym przymusie korzystania z doświadczeń nadrealizmu i abstrakcji w sztuce plakatu. *Jak to się dzieje* – pytał retorycznie – *że z tej sztuki wrogiej, zatrutej, burżuazyjnej i imperialistycznej wyciąga się jakieś pożyteczne wnioski, że interesują jej metody i wynalazki, że to wszystko bardzo się przydaje? Ale o tym jakoś nie chce się mówić, bo to wstydliva sprawa*¹²⁴. Wskazywał więc tym samym na obłudę krytyki chwalejącej się osiągnięciami w dziedzinach, które korzystają ze środków przez nią samą negowanych i odrzucających.

Można tu zatem zaryzykować twierdzenie o symptomatycznym dla schyłku socrealizmu, pogłębiającym się rozdzwisku nie tylko między krytyką a twórczością, ale w obrębie samej krytyki między ustawodawstwem a refleksją związaną z bieżącą praktyką artystyczną. Doświadczenie weneckiej konfrontacji prowadziło Starzyńskiego do wniosku o perspektywie wykorzystania **wszelkich środków** stworzonych przez sztukę XX wieku, a więc – można by powiedzieć – do gruntownej rewizji i przewartościowania pojęcia formalizmu; za ostateczne bowiem kryterium klasyfikujące pozostało badaczowi uznać artystyczną **intencję**, decydującą o ekspresji dzieła. Nie trzeba przypominać o chwiejności tej kategorii i zupełnej sprzeczności z naukowymi ambicjami metody badawczej realizmu socjalistycznego. Rozmaitość środków prezentowanych na Biennale prac, pluralizm formuły *nowego, społecznego* („socjalnego”) realizmu włoskiego, francuskiego czy amerykańskiego, wielość rozwiązań w zaangażowanej sztuce meksykańskiej ujawniły nieprzydatność klasyfikacji stylistycznych, którymi kierowała się sockrytyka, dyskwalifikując ekspresjonizm czy nawet postimpresjonizm, a tym samym – jak się wydaje – bezsens odgórnego kodyfikowania zasad twórczości. Na pytanie o kryteria ekskluzji z progresywnego nurtu sztuki nowoczesnej, definiowanej – przypomnijmy – jako korelat społecznych przemian, komisarz polskiej ekspozycji odpowiadał ogólnie: *Zestawienie dwóch dzieł głęboko ideowych i działających z ogromną siłą, pomimo zastosowania z gruntu odmiennych środków ekspresji, dzieł takich jak „Nasze obrazy współczesne” D.A. Siqueirosa z jednej strony, z drugiej zaś „Portret górnika” Guttusa – zdawałoby się doradzać wielką wstrzemięźliwość sądów orzekających w tej mierze. [...] O środkach, jako o zagadnieniu samym*

¹²³ J. Starzyński, *Internacjonalizm czy kosmopolityzm...*, s. 14.

¹²⁴ W. Fangor, *W sprawie plakatu*. „PK” 1954, nr 16, s. 3.

w sobie, zaczynamy mówić dopiero wtedy, gdy intencja obrazu nie tłumaczy się dość jasno lub gdy obrane środki wydają się niezgodne z istotnym zamierzeniem artysty¹²⁵. Pozostawiając krytyce decyzję rozstrzygającą o artystycznym zamysle, a więc klasyfikację w kategoriach realizmu, badacz umieszczał formalistyczne malarstwo surrealistów po przeciwnej, negatywnej stronie.

Starzyński okazywał zatem zawód wobec ekspozycji francuskiej w Wenecji, z dezaprobatą wyrażał się o malarzach figuratywnego nadrealizmu i takich reprezentantach École de Paris, jak Félix Labisse (1905-1982), Leopold Survage (1879-1968), Lucien Coutaud (1904-1977), Victor Brauner (1903-1966), o abstrakcjonistach Hansie Hartungu (1904-1989) i – z zaznaczoną przykrością – Maurice Estève (1904-2001), też zaliczanym do Szkoły Paryskiej. Zakładając, że optymalną formą sztuki jest zaangażowana przedmiotowość, badacz pisał o niekorzystnym, równoczesnym oddziaływaniu surrealizmu i ekspresjonizmu na sztukę krajów niemieckojęzycznych, belgijską, holenderską czy brytyjską; we Włoszech nurt *nowego realizmu* miał stanowić silną przeciwwagę tych wpływów¹²⁶. W drugiej poweneckiej refleksji nad sztuką nowoczesną, zestawiając zaangażowaną, tematyczną twórczość Ben Shahna (1898-1969)¹²⁷ z nurtu Social Realism i figuratywne obrazy Willem de Kooninga (cykl *Kobiet*), które nazywał nieodpowiedzialną i powierzchowną zabawą formalną, dowodził analogicznego podziału w sztuce amerykańskiej¹²⁸. Wśród Belgów antytezą dla realizmu Charley Toorop (1891-1955) miała być twórczość Karela Appela, zaś otwarcie już zaakceptowanym ekspresjonistycznym walorom prac Kulisiewicza i Dunińskiego Starzyński przeciwstawiał *brutalny naturalizm* rzeźby (*Kobieta stojąca*) Amerykani na Gastona Lachaise'a (1882-1935)¹²⁹ i surrealizm *Pasterza chmur* H. Arpa¹³⁰.

Zmiana kryterium podziału w świecie sztuki, którego linia przesunęła się ponad politycznymi systemami, mogła być tylko jednym z elementów demontażu doktryny. Wśród ocalanych szczątkowo elementów metody, obok może stałego zapotrzebowania na pozytywnego bohatera-artystę, do którego z trudem dostosowywano syndrom typowości, tylko kategorii kierunkowości – w znaczeniu stopniowej dominacji realizmu – krytyka zdołała zapewnić względną stabilność, ale za cenę redefinicji pojęcia realizmu, umieszczanego teraz przede wszystkim w sferze semantycznej, także zresztą dającej szerokie możliwości heurystyczne. Realizm tracił walor socjalistycznego. Głos Starzyńskiego usankcjonował niejako, zgłaszając np. przez środowiska związane ze sztuką użytkową, potrzebę konfrontacji i międzynarodowej wymiany, nieograniczonej tylko do zasięgu oddziaływania wzorców sowieckich. Stanowiło to obietnicę dla sztuki, ale zarazem kompromitowało krytykę, która początkowo z pasją w imię prawdy głosiła nieprawdę.

Dodajmy, iż oba obszary według krytyków różniła też architektura, w rzeczywistości w relacji odwrotnej niż np. w wizji Krajewskiego, gdy eneradowską troskę o zabytki i ich kontekst przeciwstawiał zachodnioniemieckiej polityce przestrzennej: *W Zachodnich Niemczech odbywa się również odbudowa zniszczonych miast. W chaosie kapitalistycznej gospodarki powstają na gruzach wspaniałych zabytków Norymbergi [...] i innych miast nowe budynki przywodzące na myśl*

¹²⁵ J. Starzyński, *Od Courbeta do Picassa czyli o perspektywach sztuki nowoczesnej*. „MdSiD” 1954, nr 3-4, s. 27.

¹²⁶ Tenże, *Internacjonalizm czy kosmopolityzm...*, s. 10.

¹²⁷ *Notabene* też niekiedy bliskiego surrealizmowi i abstrakcji. Por. m.in.: http://hirshhorn.si.edu/visit/collection_object.asp?key=32&subkey=12367

¹²⁸ J. Starzyński, *Od Courbeta...*, s. 27.

¹²⁹ Istnieje kilka prac Lachaise'a o tym tytule, powstałych między 1912 a 1935 rokiem; być może chodzi o monumentalny akt w zbiorach MoMA w Nowym Jorku; http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3332&page_number=2&template_id=1&sort_order=1

¹³⁰ *Le Berger des nuages*, 1953, w zbiorach Centre Pompidou <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Edition.nsf/0/7C0A7D82AB4D7207C1256EB40032176C?OpenDocument&sessionM=6.4.1&L=1>

*pudełka zapalek, kufry, okręty, aparaty radiowe, straszne pomysły urągające pięknu zniszczonych klejnotów architektury. Ten barbarzyński proceder nymazowania piękna narodowej architektury wywołuje oburzenie i głęboki sprzeciw u każdego, kochającego swą przeszłość narodową, swą tradycję kulturalną Niemca*¹³¹. Znowu należałoby podkreślić hiperbolizację, uogólnianie wątpliwych faktów, a nazywając wprost – fałszowanie i pomówienia.

Była już mowa o obowiązkowym zachwycie, jaki krytyka wyrażała na temat *daru* narodu radzieckiego dla Warszawy, czyli Pałacu Kultury i Nauki. Dyskusja o projektach zabudowy Śródmieścia, ożywiona budową PKiN, poruszała zagadnienia tradycji narodowych, a przy okazji zrealizowanych lub potencjalnych nawiązań do wzorców obcych. We wspomnianej, rozpisanej na głosy Zygmunta Kałużyńskiego i Romana Bratnego krytyce i apologii nowej architektury Warszawy, obaj rozmówcy odwoływali się do zabudowy Paryża, według pierwszego wzorcowej, logicznej, symetrycznej i wygodnej, zdaniem drugiego interlokutora także kontrowersyjnej, niepozbawionej dysonansów i paradoksów. *Twórczość Haus[s]manna* – przyznaje pisarz – *niewątpliwie genialna, wzbudzała wspólnie żywe polemiki i dyskusje*¹³², zatem nie sama urbanistyka Paryża, ale właśnie wielogłosowość na jej temat może służyć za wzór w Polsce. Przykład francuskiej stolicy był więc propagandowym instrumentem uwydatnienia bezprecedensowego, częściowo już dokonanego, a jeszcze bardziej zamierzonego rozwoju urbanistycznego Warszawy, samej w sobie wizytówce ustroju, jednak w kwestii rozwiązań szczegółowych wzorcem były realizacje radzieckie. W odpowiedzi na ten dwugłos powrócił znowu m.in. problem konstruktivistycznych wpływów, np. w warszawskim Centralnym Domu Towarowym; autor wyraźnie dystansuje się od pomysłów z lat 1945-48, kiedy – jak pisze – „Oeuvres completes” Le Corbusiera były biblią dla młodych polskich architektów, a stołeczny dom towarowy na słupach jest dowodem złych fascynacji nie architekturą corbusierowską, ale jej projektami, efektownymi w wersji graficznej¹³³. Jeszcze dobitniej różnicę między kapitalistycznym Paryżem a socjalistyczną Warszawą podkreślił inny polemista Kałużyńskiego, który zarazem rozstrzygnął sprawę urbanistyki i architektury poszczególnych obiektów... utożsamieniem idei francuskiego urbanisty z dziełem awangardowego architekta. Warto przytoczyć fragment jego wypowiedzi jako przykład wielokrotnie zresztą podkreślanej arbitralności krytyki, niekiedy dla pozoru kamuflowanej formami dialogu: *Paryż dzisiejszy to jest Paryż Hausmanna, nawet jeśli zamiast pompacyjnych kamienic drugiego cesarstwa buduje się dziś „nowoczesne” maszyny mieszkalne z wnętrzami w duchu snobistycznej deformacji. I nawet jeśli Hausmann nazywa się dziś Le Corbusier. Tamten służył strategii policyjnej i cesarskiemu pragnieniu pompy, ten służy transakcjom giełdowym i snobizmowi plutokracji. Żaden z nich nie służy wielkiej idei*¹³⁴ – w odróżnieniu od budowniczych socjalistycznych – należałoby dopowiedzieć.

Selekcja tradycji europejskiej

Zabiegi krytyki na **europejskiej tradycji** polegały, tak samo jak dotyczące polskiej, na **selekcji**, akceptacji postaw i nurtów uznanych za racjonalne i materialistyczne, legitymizujących i nobilitujących zatem realizm socjalistyczny, ale też przydatnych jako pouczający

¹³¹ J. Krajewski, *Wrażenia z III Ogólnoniemieckiej...*, s. 51.

¹³² Z. Kałużyński, R. Bratny, *Polemika o architekturę Warszawy*. „PK” 1954, nr 3, s. 3.

¹³³ J. Ballenstedt, *W sprawie dyskusji o architekturę Warszawy*. „PK” 1954, nr 13, s. 5.

¹³⁴ A. Majorek, *Gdzie się kończy Paryż a gdzie Warszawa*. „PK” 1954, nr 13, s. 5. Por. też: L. Bukowiecki, *Mówmy na razie o budownictwie*, ibidem.

wzorzec dla twórców poszukujących odpowiedniej formuły współczesnego realizmu. Kanony możliwych odwołań, zgodnie z aksjomatem wtórności, były już zresztą ustalone, wystarczyło sięgnąć do skarbicy pism teoretyków marksizmu-leninizmu, aby dostarczyć budujących przykładów. Odwołanie się do autorytetów stawiało sam podmiot krytyczny w pozytywnym świetle, wskazywało, że nie tylko akceptuje, ale wcielając metodę, kształci się teoretycznie i doskonali swój warsztat, jednym słowem nie tylko głosi, naucza i egzekwuje, ale i stosuje dialektykę w praktyce, a ta oznacza wszak nieustanny rozwój. *Lenin podkreśla* – dowodził Starzyński, projektując cenzus tradycji dla socrealizmu – *że kultura proletariacka w stosunku do epok poprzednich, do ciągłości rozwoju historycznego – oznacza przejęcie pozytywnych, postępowych wartości, że oznacza zarazem dalsze ich rozwinięcie, podniesienie do wyższych form życia społecznego w socjalizmie i komunizmie. Oznacza to zarazem gruntowne przekształcenie* [pokr. E.K.] *dziedziczonych wartości przez nową, uniwersalną treść socjalistycznego humanizmu. Będziemy zatem starali się nawiązywać do tych nurtów ustroju kapitalistycznego, w których mieściły się główne zadatki rozwoju mającego przez szereg etapów doprowadzić do zasadniczych, rewolucyjnych przemian, które już bezpośrednio nutyłyby drogę historyczną naszej epoki*¹³⁵.

Badacz oceniał dzieje kultury artystycznej w perspektywie dążenia do realizmu, znaczonego wprawdzie wzlotami i kryzysami, ale postępującego; tendencje realistyczne wznagły się jakoby wraz ze wzrostem społecznego znaczenia elementu ludowo-mieszczańskiego. Jego antagonistą – twierdził Starzyński – *była sztuka władczą o skłonnościach do widzenia oderwanego od rzeczywistości, formalistycznego*¹³⁶. Oczywiście tych podziałów jednak problematyzował fakt, iż mecenat władzy, doceniając możliwości społecznego oddziaływania sztuki realistycznej, sięgał po jej środki, zwłaszcza w obawie, by jako narzędzie klasowego buntu realizm nie obrócił się przeciwko władzy. Do polskiej refleksji Starzyński adaptował m.in. uznanie klasyków marksizmu dla renesansu. Rozpatrywany w kategoriach rewolucji zrywającej jakoby z kosmopolitycznym uniwersalizmem, wstecznictwem i feudalno-kościelnym dogmatyzmem średniowiecza, renesans stał się paralełą socjalistycznej współczesności. *W wielkich postaciach epoki Odrodzenia* – głosił badacz – *a w szczególności w osobie Leonarda da Vinci widzimy drogowską żyłkę pochodzącej z ludzkiej śmierzającej do kształtowania coraz to wyższych form życia zbiorowego, do naukowego poznania rzeczywistości [...]. Przeciw siłom ciemności i zagłady podnosi się wolny głos narodów miłujących pokój, pragnących utrzymać i rozwinąć wiekowe dziedzictwo doświadczenia ludzkości, twórczy dorobek nauki i sztuki*¹³⁷. Starzyński podzielał engelsowski podziw dla Leonarda da Vinci, ale np. wyjaśnienie portretu Giocondy wydaje się niezbyt trafne z punktu widzenia racjonalizmu i materializmu: *Słynny uśmiech ożywający twarz Mony Lisy* – tłumaczy polski egzegeta – *nie ma w sobie nic z owej tajemniczej „mgiełki”, której tak często usiłowano się nim dopatrywać – jest ona natomiast wyrazem pełnej świadomości bytu i głęboko ludzkiej mądrości, jest to uśmiech, za pośrednictwem którego prawdziwie przemiana materia uduchowiona*¹³⁸. Równie dwuznacznie brzmi jeden z wyjątków „Traktatu o malarstwie”, mówiący o oczach jako narzędzie (*oknie*) duszy [sic!], a religijnym dziełom Leonarda badacz przypisuje treści humanistyczne i *prawdę życia*. Pominąwszy analizę oczywistych nadużyć i stronniczości interpretacji, zwróćmy jeszcze uwagę na propagandowy patos

¹³⁵ J. Starzyński, *Realizm mieszczański a realizm socjalistyczny*, „MdSiD” 1950, nr 1, s. 33.

¹³⁶ Ibidem, s. 34.

¹³⁷ Ibidem, s. 11.

¹³⁸ Tenże, *Leonardo da Vinci. Artysta – uczonec – wynalazca 1452-1952*, „PA” 1952, nr 1, s. 10. Dwuznaczność wynika m.in. z użycia terminu *mgiełka* – jako odpowiednik *sfumato* oznacza sposób malowania; zastosowany tu jako synonim niedopowiedzeń czy może spiskowych uzurpacji itd. stanowi ciekawy przykład ideologizacji języka.

opowieści o renesansowym mistrzu, zapewne przez status i autorytet autora wyznaczającej standardy narracji tego czasu. Jan Białostocki dowodził, że da Vinci był nie tylko badaczem, rozpatrującym rzeczy w ciągu przyczynowo-skutkowym, ale i pionierem dynamicznego ujmowania zjawisk, więc mógł być bliski zwolennikom materializmu dialektycznego. Przedstawiony jako praktyk i realista, nie tylko poznawał rzeczywistość, ale ją przekształcał, a obrazując nie idealizował [sic!], malował zgodnie z własnym widzeniem. *Niepodobna nie nazwać prawdziwym, w najszerzym sensie – przekonywał badacz – realistą tego człowieka, dla którego istniał tylko świat realny, poznawalny drogą doświadczenia zmysłowego, a piękno tkwiło tylko w takim świecie*¹³⁹. Stanisław Staszewski, eksponując utylitarny aspekt wielostronnych zainteresowań mistrza, stwierdzał: *W pracy tej Leonardo kontynuował tradycje materialistyczne, opierając swoją koncepcję światopoglądową o mocne, zdecydowane podstawy: o doświadczenie*¹⁴⁰. W teorii estetycznej Leonarda autor widział elementy nowoczesnego myślenia o wychowawczej roli sztuki. Architektoniczne fantazje wyjaśniał *wulkanicznym talentem* artysty; utopia jego niektórych projektów, podyktowana ideą uszczęśliwiania ludzkości, także mogła nasuwać korzystną analogię. Jest oczywiste, że zawłaszczenie mistrza z Vinci w poczet antenatów uchodziło za bodaj najwyższe uprawnomożnienie socrealizmu.

Manieryzm stanowił z perspektywy socmetody efekt ucieczki od natury i empirycznego poznania, nie respektował zasad racjonalizmu i materialności. Białostocki, wskazując znaczenie sztuki Caravaggia, stawiał ją w opozycji zarówno do manieryzmu, bo ten – jak pisał – wynikał nie z bezpośredniej relacji wobec rzeczywistości, ale zapośredniczonej w sztuce wielkich poprzedników, jak i do baroku dominującego papieżstwa. Caravaggio, choć dokonał rewolucji tylko w malarstwie, był dla badacza wytworem nowego układu społecznego, jego nowy język *stał się narzędziem mieszczańskiej sztuki realistycznej w tych krajach, w których mieszczaństwo było żywiołem silnym jak we Francji, czy wręcz prowadzącym jak w Holandii*¹⁴¹. Najcenniejsza według historyka sztuki była wierność rzeczywistości i przywiązanie do obiektywnej prawdy ostatniego genialnego malarza Italii – tak nazwał Caravaggia – ale jego zbratanie z ludem nie było efektem społecznej świadomości, wynikało raczej z potrzeby oryginalności i kontestacji zastanych konwencji.

Vermeer uosabiał wartości nazwane przez Michała Walickiego *kultem obserwacji i wroga postawą wobec urojenia*¹⁴², a przypisywany impresjonistom dystans wobec mistrza z Delft przy admiracji jego dokonań potwierdzał zarazem współczesną bliskość Vermeera i obcość wrazeniowej wizji świata. Argumentem dodatkowym na korzyść holenderskiego malarza było uznanie jego odkrywcy Thoré Bürgera, utożsamianego z socjalizmem i postępową postawą prorealistyczną, którą przeciwstawiał elitaryzmowi i autonomii sztuki. Walicki – zgodnie ze wskazywanym już kilkakrotnie imperatywem – w ocenie delftyjczyka podpierał się autorytetem radzieckiego badacza Michaiła Alpatowa, choć np. interpretując *Pracownię malarza*, podążał śladem Charlesa de Tolnay, ponieważ – jak pisze – *trafnie, jak sądzę, zaatakował tę problematykę od strony socjologii sztuki*¹⁴³. Zresztą opowieść autora „Złotego widnokągu”¹⁴⁴ różni się od ówczesnych, nasyconych frazeologią ideologiczną, tendencyjnych albo raczej – zgodnie z Lucačovskim rozróżnieniem – partyjnych tekstów np. Starzyńskiego czy Morawskiego. Poza raczej sugerowanym niż natrętnie deklarowanym proreali-

¹³⁹ J. Białostocki, *O Leonardo, czemu się tak trudzisz?*, „NK” 1952, nr 20, s. 3.

¹⁴⁰ S. Staszewski, *Leonardo da Vinci*, „Architektura” 1952, nr 6, s. 142.

¹⁴¹ J. Białostocki, *Caravaggio czyli namietność prawdy*, „PA” 1954, nr 2, s. 45.

¹⁴² M. Walicki, *W poszukiwaniu Vermeera*, „PA” 1954, nr 3, s. 36.

¹⁴³ Ibidem, s. 43, Walicki cytuje za: Ch. Tolnay, *L'atelier de Vermeer*, „Gazette des Beau-Arts” 1953, t. IV.

¹⁴⁴ M. Walicki, *Złoty widnokąg*, Warszawa 1965.

stycznym nastawieniem, ma charakter uniwersalny, nie należy do gatunku – by znowu przytoczyć sugestywne określenie Susan Suleiman – łatwo ulegającego zepsuciu¹⁴⁵.

W stworzonym z początkiem obowiązywania socrealizmu, wspomnianym projekcie relacji z tradycją, autorstwa Starzyńskiego, znalazły się wyraźne wskazówki dla krytyki wykonawczej w kwestii interpretacji, segmentacji i zawłaszczeniowo-wykluczeniowych zabiegów na sztuce XIX wieku, wyjątkowo istotnej dla legitymizacji metody. Tzw. realizm mieszczański, zdaniem badacza narastający od XIV wieku, ale w wieku XIX nabierający zabarwienia klasowego, więc uznany za antenata socrealizmu, wiązany był z programem społeczno-politycznym, z rewolucyjnymi hasłami i krytyką rzeczywistości, której nasilenie przypadało na okres rewolucji lipcowej 1830 roku i Wiosny Ludów. Polityczne zaangażowanie nurtu mieszczańskiego antycypowały w opinii Starzyńskiego takie dzieła, jak *Śmierć Marata* Davida, *Rozstrzelanie powstańców madryckich* Goi, by pełną realizację znaleźć np. we wczesnej twórczości Delacroix – z *Masakrą na Chios* i *Wolnością wiodącą lud* – której prymat treści nad formą później miał ustąpić estetyzującej, regresywnej dominacji koloru. Paradoksalnie zatem nie programowy, obiektywizujący realizm Courbета, ale wizja romantyczna, podbudowana rewolucyjno-demokratycznymi hasłami, żywiąca się aktualną rzeczywistością i komentująca ją, przyporządkowująca owej treści usługą syntetyzującą formę, miała być źródłem i wzorem dla „nowego” realizmu socjalistycznego. *Powiązanie zasadniczych elementów realistycznego widzenia – przekonywał badacz – [...] z dynamiką romantyzmu, z jego dążnościami do syntezy, do podporządkowania drugorzędnych szczegółów na rzecz mocnej charakterystyki całościowej, zdolność dawania ujęć typowych – oto zasadnicze rysy tzw. wielkiego realizmu, które powinniśmy studiować na malarstwie tej epoki*¹⁴⁶. Potwierdza to, wskazany przy okazji charakterystyki języka, istotny, choć sprzeczny z naukowym paradygmatem metody udział tzw. rewolucyjnej romantyki w założeniach realizmu socjalistycznego¹⁴⁷, a więc i w dyskursie krytycznym interpretującym jego zasady.

Reinterpretacja albo rewizja tradycji, obalanie przez socrealistyczną krytykę rzekomo fałszywych mitów w celu odrzucenia lub zawłaszczenia historii znalazły wyraz m.in. w pozyskaniu Goi dla sprawy realizmu. Jak się wydaje, jednym z istotnych argumentów, oprócz tematyki niektórych prac i specyficznie rozumianej, wielokrotnie już wzmiankowanej ludowości, był krytycyzm i antyestetyzm, łatwo dający się zinterpretować jako niechęć do czystego, bezużytecznego piękna i uznanie priorytetu treści nad formą. Już samo zróżnicowanie historycznych interpretacji dzieła Aragończyka, rozpiętych między romantyczną legendą awanturника i walczącego z inkwizycją outsidera a antylegendą dworaka i konformisty, była zdaniem Jana Białostockiego probierzem odrębności Goi na tle epoki, dowodem nekających ją konfliktów. Nawet jeśli artysta przemawia językiem fantastyki, symboli i metafor – dowodził autor tekstu z okazji 225. rocznicy śmierci malarza – to podstawą jest racjonalne myślenie, *konkretna ocena moralna rzeczywistości*. Zatem Goya, uznany za racjonalistę i przedstawiciela Oświecenia, nie mógł jednak formami klasycznymi wyrażać idei buntu przeciw umysłowemu i materialnemu ubezwłasnowolnieniu w ówczesnej Hiszpanii, z feudalnym układem społecznym i inkwizycją. *Toteż o ile myśli jego – dowodził badacz – jakże często wyrażają (wbrew pozorom) ideologię racjonalną, o tyle wizje plastyczne jego dzieł wywodzą się z innego świata*¹⁴⁸. Artysta adresował swoją krytykę – przekonywał Białostocki –

¹⁴⁵ Cytuję za: W. Tomasik, *Słowo o socrealizmie...*, s. 58.

¹⁴⁶ J. Starzyński, *Realizm mieszczański...*, s. 38.

¹⁴⁷ Por.: E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*, s. 35.

¹⁴⁸ J. Białostocki, *Goya i jego legenda*. „PK” 1953, nr 15, s. 3.

do szerokich mas społecznych, do ludu, musiał więc przemawiać czytelnymi dlań środkami, czerpiąc z ludowych przypowieści, satyrycznej fantastyki, autentycznych obyczajów. W jego twórczości ostatecznie rozeszły się kategorie sztuki i tradycyjnego piękna. Badacz odczytał w niej jeszcze jedną wartość, istotną z perspektywy socjalistycznej demokratyzacji sztuk, tj. ostateczne zamknięcie sporu o pierwszeństwo między malarstwem a poezją, zaznaczonego w „paragone” Leonarda. Walka między nimi się skończyła, bo Goya dowiódł, że malarz może być poetą operującym syntetycznym uogólnieniem, a więc metaforą przypisaną dotąd poezji.

Do opartej na dychotomii oceny postaw dworaka-awanturnika i mędrca-sędziego w tekście o Goi, ukazanym na tle – jak to nazywał – gnijącego organizmu państwowego feudalnej Hiszpanii, nawiązał też Andrzej Osęka, w typowy dla socrealistycznego monopolu na wiedzę sposób uznając, że prawdą o artyście jest wymiar społecznego zaangażowania. Krytyczny później publicysta i popularyzator wysnuwał pouczające dla soctwórców i odbiorców wnioski, przede wszystkim na podstawie cyklu *Kapryśów*, za główny – tym bardziej aktualny współcześnie – walor uznając *żarliwą tendencyjność społeczną*, jakoby jednoznacznie określone w dziele stanowisko ideowe artysty. Być może budujący i rozprasający wątpliwości jeszcze nieprzekonanych i przyszłych twórców miał być wniosek, że ów zapal społeczny nie wykluczał pracy hiszpańskiego artysty na królewskie zamówienie, dzięki czemu mogły powstać takie dzieła, jak *Rozstrzelanie powstańców madryckich* (dodajmy: na zlecenie Ferdynanda VII). Być może wzorcowa szlachetna tendencyjność była też postulatem autora wobec krytyki, której sam dawał przykład czytelnym dydaktyzmem i ideologicznym, aktualnym podtekstem wybiórczej, nie biograficznej noty. Ważne, że Goya został uaktualniony i uwspółcześniony, przykrojony do potrzeb, jak krytyk tłumaczy przesłanie cyklu: *Goya doskonale czuje i rozumie dwa wielkie postulaty sztuki współczesnej – „wygnać błędy ludzkie” to nic innego, jak walczyć o lepsze życie, a „dać na zawsze niezłomne świadectwo prawdzie” – ten drugi postulat lepiej sformułować się nie da*¹⁴⁹.

Wystawa sztuki czechosłowackiej, otwarta w końcu kwietnia 1954 roku, z założenia miała ukazywać rozwój realizmu w kraju, którego sztukę historyczną określano przymiotnikiem „czechosłowacka” i do niego odnoszono np. cel walki narodowowyzwoleńczej w XIX wieku. Na przykład Jerzy Zanoziński pisał w recenzji: *obudziła w najwybitniejszych artystach Czechosłowacji poczucie konieczności powiązania swej sztuki z życiem narodu, świadomość głęboko pojętej służby społecznej*¹⁵⁰. Komentarz krytyczny może być przykładem zgodności z założeniami ideowymi wystawy; opiewał więc twórczość Josefa Mánesa jako jednego z pierwszych, który zrozumiał misję narodową sztuki i *poszedł między lud czeski i słowacki, aby tu znaleźć treść swojej sztuki i jej formy wyrazowe*, a jego śladem podążyli następcy. Wprawdzie nie sceny rodzajowe, lecz pejzaże krytyk musiał uznać za dominantę tematycznych zainteresowań od Josefa Navrátila i Adolfa Kosarka, przez Mánesa do Juliusa Mařaka i Antonina Chittussi, aż do 1. połowy XX wieku. Doceniając liryzm, nastrojowość i bezpretensjonalność doboru motywów pejzaży sąsiadów, Zanoziński mógł jednak podkreślić brak krytycyzmu i blahość malarstwa rodzajowego, a zastrzeżenie, że ogranicza wnioski do materiału wystawowego, nie wykluczało niemal mimowolnych porównań z malarstwem rosyjskim czy polskim 2. połowy XIX wieku. Nie miało tu znaczenia, że wnioski te popierał jednym tylko obrazem Jozy Uprki (*Człowiek tłukący żwir*), gdyż metoda naukowej krytyki nakazem uogólniania i poszukiwania typowości usprawiedliwiała czy wręcz narzucała

¹⁴⁹ A. Osęka, *Goya*. „Po prostu” 1953, nr 51, s. 5.

¹⁵⁰ J. Zanoziński, *Wystawa sztuki czechosłowackiej*. „PK” 1954, nr 19, s. 8.

nadużycia i fragmentaryzację. Poświadczało je np. twierdzenie o krytycznym realizmie w twórczości Karola Purkyne, choć przykładów na wystawie zabrakło, były za to portrety nacechowane psychologizmem i dowodzące formalnych eksperymentów świetlno-barwnych (*Autoportret, Portret p. Bobenickovej*). Twórczość Mikuláša Aleša i Vaclava Brozika reprezentowały obrazy historyczne i studia do kompozycji dla praskiego Teatru Narodowego z lat 70. i 80. XIX wieku. Vaclav Myslbek został uznany za największego rzeźbiarza i twórcę narodowej szkoły *czechosłowackiej*, kontestatora kosmopolityzmu i eklektyzmu, dzięki rodzimej i ludowej (czeskiej i słowackiej!) tematyce i rzekomej prostocie formy. Nie trzeba dodawać, że wystawa, a w ślad za nią recenzja, była tendencyjna, wybiórcza, pomijała największe i światowe dokonania czeskiej sztuki np. secesyjnej (Alfons Mucha) czy bezprecedensową adaptację kubizmu w różnych dziedzinach sztuki (J. Gočár, J. Chochol, V. Hofman, P. Janák i inni).

Można przypuszczać, że w przypadku sztuki francuskiej wskazane poprzednio względy nakazywały takie odwołanie do tradycji realistycznej i rewolucyjnej, aby współczesny nurt nowego realizmu ukazać jako naturalną, odpowiednio spotęgowaną jej konsekwencję i zarazem przeciwstawić impresjonizmowi i postimpresjonizmowi, uznanym za rzutujące na współczesność, najważniejsze źródło inspiracji dla polskich twórców. Wróćmy jeszcze do opinii Aleksandra Wallisa o przedsocrealistycznych priorytetach „Przeglądu Artystycznego”, skrytykowanego m.in. za jednostronność wizerunku sztuki francuskiej: *Poświęcając uwagę sztuce francuskiej od Cezanne’a do Bonnard’a, zniekształcano jednocześnie całościowy obraz sztuki francuskiej. Nie tylko nie było w piśmie mowy o wielkich realistach francuskich, lecz niewiele znajdziemy w nim także materiału np. o Manecie czy Toulouse-Lautrecu. Wielka sztuka francuska w krótkim zwiastadle „Przeglądu Artystycznego” reprezentowana była artykułami o jej schyłkowym okresie ostatnich kilkunastu lat*¹⁵¹. Zapewne dlatego na łamach nowego „Przeglądu” np. Roman Artymowski informował obszernie o udziale artystów w Komunie Paryskiej, ze szczególnym uwzględnieniem losu Courbета, ofiarności Corota, ale też Maneta i innych (w tym Polaka Jana Lewickiego), czy działalności Fédération des Artistes de Paris¹⁵².

Według Starzyńskiego bojowy program realizmu mieszczańskiego, którego załączki tkwiły w romantycznej teorii powiązania sztuki z programem społeczno-politycznym, znalazł typową realizację w dominacji treści nad formą w dziele Daumiera, zinterpretowanym naturalnie z perspektywy klasowej walki. Amplituda *nurtu twórczego* – jak określał badacz – a więc społecznego i politycznego zaangażowania autora *Rue Transnonain* konweniuje z natężeniem demokratycznych i wolnościowych tendencji jego grupy socjalnej¹⁵³. Szczególnie wyraźnie ów program socrealistycznej rewizji ustaleń dokonanych przez burżuazyjną naukę i krytykę rysuje się w postrzeganiu Courbета, które w ciągu kilku socrealistycznych lat przeszło swoistą ewolucję, przynajmniej w refleksji Starzyńskiego, ale jako pochodząca z górnych szczebli krytycznej hierarchii można uznać ją za reprezentatywną. Utożsamiany z programowym realizmem, autor *Kamieniarzy* i *Pogrzebu w Ornans* został przez badacza uznany za zwolennika utopijnego socjalizmu, któremu sztuka zawdzięcza głównie poszerzenie tematyki, obraz życia wyzyskiwanych i pracujących, ale nie postępową, krytyczną wizję rzeczywistości. Sprzeczność realistycznego szczegółu z idealistyczną koncepcją sztuki, związaną z utopią światopoglądu, nie pozwalała na uznanie Courbета za

¹⁵¹ A. Wallis, *Rola „Przeglądu Artystycznego” w latach 1946-1949*. „MdsiD” 1954, nr 2, s. 55.

¹⁵² R. Artymowski, *Plastycy w Komunie Paryskiej*. „PA” 1951, nr 3, s. 28-37.

¹⁵³ Badacz miał zapewne na myśli klasę robotniczą, z którą utożsamiał Daumiera jako syna szklarza, bez względu na to, iż ten pracował później jako urzędnik bankowy.

bezpośredniego antenata postępowej sztuki. Jak można sądzić, przyczyną deprecjacji artysty były jego związki z osobą i ideą Proudhona, potępionego przez Marksa za wstecznicstwo *drobnomieszczańskiej utopii*¹⁵⁴. Nawet udział malarza w wydarzeniach Komuny Paryskiej nie dawał mu nobilitacji prekursora socrealizmu, bowiem w opinii polskiego badacza nie potrafił on związać się z walką i rewolucją proletariatu opartą na założeniach naukowego socjalizmu Marksa i Engelsa. Zatem *wielki realizm* XIX wieku, poprzednika socjalistycznego, utożsamia według Starzyńskiego np. sztuka Goi, Delacroix i Daumiera; Courbet, choć oddziałal na sztukę Europy Zachodniej, uchodziłby co najwyżej za twórcę *małego realizmu*. Nic więc dziwnego, że np. płótno Kobzdeja z trzeciej OWP, nawiązujące do *Kamieniarzy* malarza z Ornans, nie znalazło, jak pamiętamy, pełnej akceptacji krytyki.

Do nowelizacji poglądów przyczyniła się zapewne m.in. zorganizowana w ramach 27. Biennale w Wenecji (1954) wystawa retrospektywna Courbeta, którą Starzyński przedstawił jako próbę zafalszowania roli artysty-propagatora postępowych treści, autonomizacji jego dzieła, wyolbrzymienia roli spekulacji estetycznych: *W cyklu rozmaitych coraz bardziej rozpaczliwych prób dyskredytowania realizmu przez burżuazyjną krytykę i historię sztuki wenecka wystawa Courbeta zajmuje szczególne miejsce [...]. Zamiast wiernego pokazania ideologii artystycznej Courbeta w jej historycznym uwarunkowaniu i oddziaływaniu otrzymaliśmy jeszcze jedną próbę estetycznego wypaczenia linii rozwojowej realizmu*¹⁵⁵.

Drugą inspiracją rewizji poglądu o francuskim realiście była nowa publikacja Louisa Aragona, na którą badacz powołuje się wielokrotnie w ocenie zarówno artystycznego programu, jak i jego skutków¹⁵⁶. Starzyński widział więc później w Courbecie przede wszystkim materialistę, przeświadczonego o obiektywnej, zewnętrznej rzeczywistości, choć wskazywał też płytkość programu sztuki współczesnej i narodowej – którego wszak teraz realisme nie odmawiał – pozytywistycznie ograniczonego tylko do rzeczy doświadczanych zmysłowo: *nie do przyjęcia wydaje się zawężenie dziedziny malarstwa do samych tylko „rzeczy”, które można „zobaczyć i dotknąć”. Nowoczesna koncepcja realizmu nie może zamknąć się w tak jednostronnym pojmowaniu stosunku sztuki do rzeczywistości*¹⁵⁷. Jak widzimy, zarzut idealizmu stawiany u początków wdrażania socrealistycznej metody krytycznej ustąpił po latach niezbyt klarownej i uzasadnionej sugestii ortodoksyjnej fizykalności widzenia przez Courbeta. Zdaje się jednak, że przyswojenie czy oswojenie autora *Kamieniarzy* przez sockrytykę (czy lepiej: zmianę frontu) mogło być reakcją na sugerowany wenecką ekspozycją wpływ Courbeta na powstanie surrealizmu, który według komunistycznej stratyfikacji świata sztuki znajdował się po obcej, ciemnej stronie. Zawłaszczenie realisty dla sprawy *zorganizowanego pesymizmu* wywołało sprzeciw i oburzenie polskiego krytyka, a jeszcze bardziej propozycja kuratora Biennale Germain Bazina spojrzenia na dzieło mistrza w perspektywie czystej sztuki, spontanicznej wizji, bez społecznej i politycznej doraźności, kreacji jako *doznania w stanie prymitywnym*¹⁵⁸. *Chcieć zrobić z Courbeta* – odpowiadał Starzyński na interpretację Bazina – *jakiegoś osobliwego mistyka dziewiczej przyrody czy prymitywa powodującego się w malarstwie samym tylko żywiołem – to chyba przedsięwzięcie dość ryzykowne. [...] Otóż wydaje mi się* – wskazywał rozwiązanie – *że błąd czy zła wola organizatorów wystawy polega nie tyle na decyzji ograniczenia się do pejzaży, portretów, martwych natur i niektórych obrazów rodzajowych z wyłączeniem tematyki społecznej – ile na fałszywym, nieorganicznym przedstawieniu procesu twórczego w ogóle, a Courbeta w szczególności*

¹⁵⁴ L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu...*, s. 176.

¹⁵⁵ J. Starzyński, *Od Courbeta...*, s. 13.

¹⁵⁶ L. Aragon, *L'Exemple de Courbet*. Paris 1952.

¹⁵⁷ J. Starzyński, *Od Courbeta...*, s. 19.

¹⁵⁸ XXVII Biennale di Venezia. Katalog. Venezia 1954, s. 186, cyt. za: J. Starzyński, *Od Courbeta...*, s. 14.

ści¹⁵⁹. *Spór o Courbета*, jak to określił Starzyński, był więc nie tylko sporem o własność, o prawo wcielenia do własnej tradycji twórczości Francuza, ile ideologicznym sporem o epistemologię, o uznanie jedynej słusznej socjalistycznej prawdy.

Stanowisko krytyki wobec francuskiego impresjonizmu, pośrednio już charakteryzowane, wynikało z teorii ideologicznej walki przeciwieństw, ale też ulegało modyfikacji, a nawet można powiedzieć, że ono właśnie wyznaczało w znacznym stopniu zmienność doktryny, widoczną np. w ocenie rodzimego postimpresjonizmu. W tekście referatu na I Konferencji Badań nad Sztuką w 1950 roku Helena Krajewska uznała impresjonizm za efekt ucieczki sztuki ginącej burżuazji od problemów społecznych, maskowania pustki ideowej, za kultywowanie doświadczenia dla niego samego, co oznaczać miało zawężony, „naskórkowy” kontakt z rzeczywistością. *Manet* – stwierdzała – *reprezentuje jak gdyby pomost ideologiczny między realizmem mieszczańskim i impresjonizmem*¹⁶⁰, bo jego sztuka nie była już formą poznania, badania rzeczywistości, ale narzędziem prowokacji przeciw burżuazyjnym ideałom piękna. Klasowy i dialektyczny paradygmat interpretacji dzieł sztuki nakazał Starzyńskiemu w omawianym projekcie-kodeksie tradycji zestawienie faktów o przeciwnych znaczeniach w dwóch węzłowych punktach XIX wieku. Rok 1855 był rokiem manifestacji realizmu Courbета i ogłoszenia teorii Czernyszewskiego, która miała być podstawą realizmu krytycznego w Rosji, jednocześnie sformułowania przez Teofila Gautier hasła „sztuki dla sztuki”. Paryski Salon Odrzuconych 1863, uznany za dolną granicę okresu dominacji estetyzmu w sztuce, został zestawiony z buntem młodych artystów w Rosji, z Iwanem Kramskojem na czele, przeciw akademickim metodom nauczania. Konfrontacja powyższa naznaczona była upraszczającą aksjologią, o wyraźnie geopolitycznym nastawieniu: zjawiska pozytywne utożsamiał rosyjski realizm, uznany za prototyp socrealizmu, negatywne – estetyka francuska i proces autonomizacji sztuki, z Manetowskim *Śniadaniem na trawie*, jakoby inicjującym prymat formy nad treścią. Do reinterpretacji rzekomo przestarzanych poglądów na sztukę tego czasu upoważniała zdaniem badacza zupełnie odmienna perspektywa oceny zjawisk; w miejsce dotychczasowej opozycji awangardy i akademizmu naukowa metoda historyczna i krytyczna przyjmuje rozróżnienie ideologiczne. Zatem idealizm wraz z kultem osobowości i estetyzm przeciwstawia przekonaniu o obiektywnej rzeczywistości, materializmowi i odpowiadającej mu sztuce realistycznej. Uproszczenie jest oczywiste, np. wobec faktu, że impresjonistom przyświecała intencja wyrażenia prawdy o rzeczywistości, podkreślona m.in. w artykule z 1873 roku Paula Alexis, dla którego termin „realści” stanowił zubożenie idei *synów współczesnej nauki, wielbicieli doświadczalnej prawdy i precyzji*¹⁶¹. Dla nas – mówi Starzyński w imieniu marksistowskich naukowców i krytyków – *najistotniejszą jest przebiegająca przez świat sztuki europejskiej drugiej połowy XIX wieku linia podziału stanowisk ideologicznych, kryjąca zadatki głębokiego konfliktu, którego istota miała się ujawnić z całą mocą w walce o przyjęcie metody realizmu socjalistycznego*¹⁶². Impresjonizm w takim ujęciu, zachowujący jeszcze pozory zakorzenienia w realności, prowadził stopniowo do abstrahowania od rzeczywistości i dehumanizacji, do utraty poznawczego charakteru sztuki. Znowu więc paradoksalnie mamy tu do czynienia z zarzucanym oponentom przez krytykę marksistowską schematyzmem podziału, według którego impresjonizm, kubizm i inne kierunki XX wieku są efektem tego samego estetyzmu, w dodatku lekceważą odbiorcę

¹⁵⁹ Ibidem, s. 14-15.

¹⁶⁰ H. Krajewska, *Warsztat twórcy...*, s. 18.

¹⁶¹ Cyt.: J. Rewald, *Historia impresjonizmu*, przeł. J. Guze. Warszawa 1985, s. 236.

¹⁶² J. Starzyński, *Realizm mieszczański...*, s. 44.

i obowiązek społecznej odpowiedzialności twórców. Tendencyjnie – można powiedzieć, że po raz kolejny alogicznie, bo z przyczyn formalnych – pominięto w tej kwalifikacji realistyczne przesłanki impresjonizmu, epistemologiczne aspekty poszukiwań Picassa i Braque’a, ujęte w Apollinairowskim określeniu *kubizmu naukowego*¹⁶³, czy rewolucyjną genezę oraz społeczne i polityczne cele konstruktywistów¹⁶⁴. Uznanie większości spuścizny tradycji końca XIX i 1. połowy XX wieku za owoc – według Starzyńskiego – *grzechu pierwotnego estetyzmu* trudno nie nazwać deprecjonującymi określeniami z repertuaru socrealistycznej krytyki, czyli formalizmem, schematyzmem, *wolowaniem* itd. Gwoli ścisłości przywołajmy po raz kolejny obowiązujący polską krytykę imperatyw wtórności i jeden tylko z licznych wzorcowych tekstów teorii radzieckiej, tytułowo poświęcony walce z impresjonizmem, opublikowany w pierwszym numerze periodyku Państwowego Instytutu Sztuki¹⁶⁵. Można więc uznać, że na jego łamach sprecyzowano standardy postępowania krytyki wykonawczej wobec tradycji. Zresztą obowiązywały nie tylko refleksję marksistowską, ale i lojalną, legitymizującą w istocie doktrynę publicystykę jakoby katolicką, tzw. „socpaxowską”¹⁶⁶. Dominik Horodyński na łamach „Dziś i Jutro” oceniał negatywnie nie formę, ale – jak określał – postawę społeczno-filozoficzną malarzy francuskich końca XIX wieku, którzy jakoby zerwali kontakt z życiem i potrzebami człowieka, a wzorem niemoralnej postawy był Cezanne, malujący pejzaże w czasie wojny francusko-pruskiej i choć był wielkim malarzem, *zwekslował sztukę europejską na tory degeneracji*¹⁶⁷.

Kobzdej we wspomnianym tekście, opisując zbiory budapeszteńskiej Galerii Narodowej, podkreślał umiejętność obserwacji natury i oddania materialności przedmiotów przez dawnych mistrzów, pouczająco, acz niejasno definiując przy okazji ogólnie realistyczną twórczość jako pomost między nadawcą a odbiorcą, stworzony z połączenia opisu zjawisk natury z tradycją warsztatowej wiedzy. O obrazach impresjonisty i jego sukcesora pisał krytyk-malarz: *Rzeczywistość Moneta jest osobistym kaprysem artysty, a jego przedmiot jest barwną plamą zawieszoną w próżni. Gauguin, prawdziwszy w zimnym pejzażu z Bretanii, denerwuje dywanową stylizacją taitańskiego okresu*¹⁶⁸. W węgierskiej tradycji XIX i XX stulecia Kobzdej dokonał nawet swoistych przesunień¹⁶⁹, a dla podkreślenia przewagi nurtu realistycznego zmarginalizował osiągnięcia awangardy, sprowadził do sporadycznych i przypadkowych eksperymentów. Pomiął zupełnie nazwiska związanych zarówno z kolonią Sentendre, jak i ze „szkołą europejską” np. Dezso Kornissa i Anny Margit, Lajosa Vajdy, z konstruktywistyczną „międzynarodówką” Lajosa Kassaka, Sándora Bortnjika czy László Moholy-Nagya¹⁷⁰. Dodajmy, iż w sztuce węgierskiej powoływano się na tradycje realizmu sztuki Mihály’a Munkácsy’ego (1844-1900) – w 1950 roku ufundowano państwową nagrodę jego imienia za osiągnięcia w dziedzinie sztuki.

¹⁶³ Cyt. za: M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa 1980, s. 87.

¹⁶⁴ Por. np.: *Sztuka i rewolucja*, [w:] A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*. Warszawa 1979, s. 24 nn.

¹⁶⁵ S. Warszawski, *Walka z impresjonizmem*. „MdsID” 1950, nr 1.

¹⁶⁶ Por. D. Mazur, *Realizm socpaxowski – próba charakterystyki*. (Refleksje nad „krytyką syzyfową”), [w:] *Socrealizm. Fabuły...*, s. 547-560.

¹⁶⁷ D. Horodyński, *Polityka i sztuka. Monolog na marginesie I Ogólnopolskiej Wystawy Plastycznej*. „Dziś i Jutro” 1950, nr 21, s. 8.

¹⁶⁸ A. Kobzdej, *Węgry tworzą nową...*, s. 39.

¹⁶⁹ Np. datowanie obrazu Szinyei Merse Pála *Piknik majowy* na okres przed Manetowskim *Śniadaniem na trawie*. Ibidem, s. 40.

¹⁷⁰ O powojennej sztuce (bez socrealizmu) krajów bloku sowieckiego por. m.in. P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jaltę. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*. Poznań 2005.

Przedstawiając antenatów rumuńskiego socrealizmu, krytycy nie mogli pominąć krajowego filara dziewiętnastowiecznego malarstwa, ale nadali twórczości Nicolae Grigorescu klasową interpretację i skrupulatnie wyluskali spośród jego plenerowo-rodzajowych, impastowo malowanych obrazów, inspirowanych malarstwem barbizończyków i impresjonistów, akcenty prospołeczne i świadectwa kapitalistycznej rzeczywistości. Egzageracji wniosków dowodzi np. poszukiwanie powinowactwa mających w pejzażach Grigorescu sylwetek jakoby spracowanych ludzi¹⁷¹ z *Pomarańczarką* A. Gierymskiego, lecz nie w stylistyce czy kompozycji, ale klasowej wymowie postaci, usuniętych jak ona na margines kapitalistycznego zdehumanizowanego świata¹⁷². Innym nadużyciem jest uznanie za reprezentatywny dla Stefana Luchiana, głównie pejzażyści i portrecisty o podobnym francuskim rodowodzie artystycznym, obrazu z tłumem chłopów przy podziale ziarna¹⁷³.

Do legitymizacji socrealizmu w NRD¹⁷⁴ wykorzystano m.in. twórczość Käthe Kollwitz, prezentowaną w warszawskiej Zachęcie w 1951 roku. Recenzentka wystawy informowała, że tematyką prac niemieckiej graficzki i rzeźbiarki jest ofiara i walka klasy robotniczej z niemieckim kapitalistycznym uciskiem i społeczną niesprawiedliwością, nędza i tragizm życia w ówczesnej rzeczywistości. W refleksji zwraca uwagę dość jednostronna eksplikacja i klasyfikacja stylistycznych rozpiętości między realistyczną wiernością postaci i szczegółu a ekspresjonistyczną stylizacją, metaforą i skrótem. Ich przyczyną miało być przystosowanie środków wyrazu do treści przedstawień, których źródłem były indywidualne, traumatyczne doświadczenia artystki, a ona nadawała im intensywny, spotęgowany wyraz, zaś w grafikach poświęconych ogólnym problemom humanistycznym, proletariackim, pacyfistycznym – jak stwierdzała krytyczka – *znajduje proste, bezpośrednie środki najczystszej sztuki*¹⁷⁵. Nie tłumaczy to jednak, zauważmy, dramatycznej, syntetyzującej deformacji drzeworytów cyklu *Wojna* (1922–23), czy nieco wcześniejszej ryciny *Pamięci Karola Liebknechta*. Tendencyjność interpretacji czytelna jest zwłaszcza w deterministycznej ocenie, według której artystka, wprowadzając myśląc postępowo, była jednak uczestniczką burżuazyjnego systemu i we wczesnej twórczości podejmowała problematykę proletariacką z perspektywy inteligenckiej. Wyjazd do Moskwy w 1927 roku co prawda wpłynął na pewne złagodzenie drastycznej formy powstałych później plakatów, litografii i rysunków, ale żyjąca w kapitalistycznym ucisku Kollwitz nie mogła, zdaniem recenzentki, w pełni dostrzec radosnej i optymistycznej [sic!] rzeczywistości radzieckiej.

Przypomnijmy, iż dyskutowane na XI Sesji Rady Kultury i Sztuki w kwietniu 1954 roku przelamywanie hermetyzmu i jednostronności rozumienia tradycji – ujęte w cytowanej sentencji Starzyńskiego o niebezpieczeństwie zdżiczenia – dotyczyło narodowej schedy oraz spuścizny europejskiej i światowej, symbolizowanej nazwiskami Cézanne’a i Matisse’a. Poparcie autorytetem van Gogha potrzeby ciągłej konfrontacji tradycji ze współczesnością¹⁷⁶ można uznać tyleż za postulat, ile element spełnienia zgłaszanych korekt; w wersji pełnej został on zrealizowany w obszernym monograficznym studium autorstwa Starzyńskiego.

¹⁷¹ Nicolae Grigorescu (1838–1907), http://www.pictura4.lgbat/cp/ng/grightml/nicolae_grigorescu1.html#58

¹⁷² M. Bąblewska, A. Kossakowski, *Společné problémy plastyki...*, s. 60.

¹⁷³ Stefan Luchian (1868–1916), <http://www.maroumanie.com/Art/Luchian.php>; w artykule podano zresztą nieco inne brzmienie tytułu obrazu, zapewne jako bardziej przekonujące: *Żądamy kukurydzy*, <http://www.maroumanie.com/Art/Luchian.php>

¹⁷⁴ „Historyczne”, ówczesne ujęcie rozwoju socrealizmu w NRD zawiera np. nota F. Eick, *Ku realizmowi...*, s. 10; analizę porównawczą, głównie literatury niemieckiego i polskiego socrealizmu, przeprowadza współcześnie np. K. Śliwińska, *Socrealizm w PRL i NRD...*

¹⁷⁵ U. Pomorska, *Wystawa dzieł Käthe Kollwitz w warszawskiej „Zachęcie”*. „PA” 1951, nr 4, s. 5.

¹⁷⁶ Por.: J. Starzyński, *Tradycja szeroko pojęta*. „PK” 1954, nr 16, s. 4.

Upamiętniające setną rocznicę urodzin artysty, opublikowane w „Studiach i Materiałach” (1954), było jednym z nielicznych opracowań nowoczesnej sztuki europejskiej i już samym faktem istnienia świadczyło o stopniowej rewaloryzacji w krytyce tego obszaru przeszłości. Owa monografia także – jak w przypadku polskiej sztuki – antycypowała proces nazywany wcześniej indywidualizacją i personalizacją przedmiotową, tzn. dotyczącą przedmiotu refleksji, nakierowanej teraz na osoby i odrębności. Pominąwszy w tym miejscu szczegóły ustaleń stwierdźmy tylko, że van Gogh według Starzyńskiego to twórca z wysoką świadomością społecznych zadań sztuki, wrażliwy humanista, myślący rewolucyjnie, tragicznie osamotniony w burżuazyjnym społeczeństwie, uwikłany w konflikty epoki. Najpierw rysownik miejskiej, haskiej biedoty, potem uznający realistyczny program Milleta malarz brabantkich chłopów, wreszcie przyswoił sobie zasady czystego koloru przez zetknięcie z impresjonizmem, ale też ukierunkował własne, krytyczne wobec niego metody poszukiwań *koloru sugestywnego*, zintensyfikowane w okresie arlezyjańskim. *Mimo przeżyć i zachwytu – pisze monografista – jakim napełnił go Paryż, zetknięcie się z nowym malarstwem, atmosfera gorących rozmów o sztuce – Vincent zaczynał uciążliwie odczuwać przymus takiej egzystencji: czuł, że stając się impresjonistą, przestaje być sobą*¹⁷⁷. Jak się zdaje, jednym z celów badawczych Starzyńskiego było właśnie wskazanie *wielkiej kolorystycznej syntezy*, indywidualnego programu mistrza z Arles, ukształtowanego w opozycji do czystej wrażeniowości impresjonizmu. Kolor sugestywny u van Gogha to scalenie wrażenia i osadzonej w rzeczywistości prawdy przeżycia, niedające się zamknąć ani w formule ekspresjonizmu, ani abstrahującego od natury, idealistycznego i estetyzującego symbolizmu Gauguina. Holender w takim ujęciu jawi się jako bojownik nowej realistycznej syntezy, zdeterminowany wewnętrznymi i historycznymi konfliktami, któremu obiektywne prawa historii uniemożliwiły spełnienie programu realizmu socjalistycznego, może być wszak uznany za jednego z prekursorów. *Wiedzą o życiu, studium natury, a nade wszystko rozumienie rzeczywistości społecznej własnego czasu – zarówno za życia van Gogha, jak i dzisiaj – stanowią podstawę każdej wielkiej sztuki [...]. Zadaniem postępowej, na rzetelnych podstawach opartej krytyki dnia dzisiejszego [...] jest wskazanie i wyjaśnienie, właściwa ocena tych przyczyn, które powstrzymywały lub nawet wypaczały rozwój twórczy van Gogha – realisty*¹⁷⁸. Poza przypisywanym artyście, mimo zastrzeżeń, realistycznym i społecznym programem sztuki, krytyk wydobyl z jego biografii jeszcze jeden motyw uprawomocniający pozyskanie go dla presocrealistycznej tradycji, a mianowicie wspólnotowe, by nie powiedzieć: kolektywne, choć wówczas daremne, sympatie autora *Słoneczników*, w zintegrowanym działaniu jednostek widzącego jakoby potencjał i dziejową, artystyczną szansę. *Głoszona przez van Gogha idea zespołowości – interpretował polski badacz – nie miała nic wspólnego z modnymi swego czasu dążnościami do odrodzenia systemu cechowego, nie była też powodowana nylacznymi praktycznymi względami. Zespołowość – wedle van Gogha – to przede wszystkim pojęcie szkoły malarskiej w nowoczesnym znaczeniu*¹⁷⁹. Jak wiadomo, krytyka socrealistyczna zdecydowanie negowała założenia np. Ruskina i Morrisa, ale i paradoksalna zbieżność tej idei z założeniami Bauhausu czy innych awangardowych programów nie była przez Starzyńskiego przewidziana wobec negacji konstruktywizmu.

Także reprezentant młodej sztuki i krytyki widział w van Goghu już nie estetyzującego postimpresjonistę, ale równego Delacroix czy Courbetowi realistę, badacza rzeczywistości. Izaak Celnikier kojarzył bowiem impresjonizm z taktyką *nieinterwencji w toczącej się walce*, re-

¹⁷⁷ Tenże, *Van Gogh – człowiek i malarz*, „MdSiD” 1954, nr 1, s. 95.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 110.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 107.

alizm z postawą aktywną i zaangażowaną, choć trudno byłoby pewnie wyjaśnić, na czym polega *uzasadniona głębokim przeżyciem treści kolorowa lub kompozycyjna idea obrazu*¹⁸⁰, czytelna w obrazach Holendra, a nieobecna w *Leninie* i *Spójni* Eibischa.

Na modernizację doktryny – przy obowiązującym nadal podziale na dwa wrogie obszary – w tym rewizję stanowiska wobec tradycji zachodniej sztuki nowoczesnej, wskazywało już samo pojawienie się w 1954 roku na łamach PIS-owskich „Materiałów do Studiów i Dyskusji” nowego działu poświęconego najnowszej twórczości i estetyce, a wprowadzenie stanowił wspomniany wyżej tekst Starzyńskiego o perspektywach plastyki nowoczesnej. Dodajmy, że sztuce francuskiej poświęcony był numer specjalny rocznika 1954 „Nowej Kultury”, oczywiście o odpowiednio wyselekcjonowanych informacjach¹⁸¹. Naturalnie poszerzenie dyskursu o obszar dotąd z założenia postępowany łączyło się z immanentnym zabiegiem krytycznym – choć dokonanym pozornie z zewnątrz, transcendentnie – czyli potępieniem dotychczasowej praktyki. *Nie jeden z krytyków reprezentujących stanowisko realizmu socjalistycznego* – wyjaśniał Starzyński, nie utożsamiając się z negowanym stanowiskiem – *niepomiernie ułatwiał sobie zadanie po prostu wyrzucając za burtę cały dorobek sztuki nowoczesnej – od impresjonizmu do Picassa*¹⁸². A przecież – dowodził autor – socrealistę obowiązuje postawa naukowo-krytyczna i kategorie materializmu dialektycznego, które każą w tych zjawiskach poszukiwać typowych konfliktów współczesności, symptomów jej przemian i dynamiki. Przez pochopną krytykę doszło zdaniem badacza do uproszczenia, *zwulgaryzowania* oceny np. ekspresjonizmu i kubizmu. Przemilczane lub traktowane dotąd jako idealistyczne i fałszywe przeciwieństwo prawdziwej i słusznej, realistycznej tradycji, rozpatrywał teraz kierunki dwudziestolecia 1890-1910 w kategoriach opozycji, *buntu artystów* przeciw impresjonizmowi, który koncentrując sztukę na badaniu fizykalnych właściwości wycinka rzeczywistości, rezygnował z Courbetowskiego, realistycznego programu i społecznych funkcji sztuki.

Dla wykazania pionierskiej roli w poszukiwaniu *wielkiej syntezy* i osobności malarza Starzyński w swoim studium o van Goghu utrzymał wcześniejszy pogląd o *rozkładonym* – jak go nazywał – kryzysowym i antyrealistycznym charakterze formalistycznej twórczości przełomu wieków, szczególną odpowiedzialnością za rzekomą dehumanizację i izolację sztuki obarczając symbolizm i ekspresjonizm¹⁸³, a przeciwko kojarzeniu z nimi twórczości Holendra stanowczo oponował. W nieco późniejszych, powstałych po doświadczeniu konfrontacji sztuki w Wenecji rozważaniach nad perspektywami sztuki nowoczesnej, w ramach korekty poglądu na tradycję pojawiły się wzmianki o fowistach, ekspresjonistach, nabistach, wreszcie twórcach kubizmu. Ich odmienne zaistnienie w krytyce socrealistycznej wiąże się naturalnie z klasową interpretacją historii sztuki; badacz przypisywał poczucie frustracji z izolacji i próby przełamania *obróczy osamotnienia* artystom, którzy jednak poszukując nowego, wielkiego stylu – jak wnioskował – nie potrafili sprecyzować społecznych treści dla projektowanych form. W buncie twórców wymienionych kierunków, przeciwstawnych zarówno impresjonizmowi, jak i naturalizmowi, niezależnie od różnic formalnych sztuki Matisse’a, Rouaulta, Muncha, Picassa, Kollwiza czy Dunikowskiego, tkwił zdaniem Starzyńskiego pierwiastek społeczny i ideowy, ponieważ jednak nie został sprecyzowany w określonej ideologii społecznej, jej substytutem stały się anarchiczny indywidualizm lub mistycyzm. Zauważmy, że z rewaloryzacją kierunków ocenianych dotąd *en bloc* jako wrogie,

¹⁸⁰ I. Celnikier, *Postimpresjonizm i ideowa awangarda*, „PK” 1954, nr 40, s. 3.

¹⁸¹ „NK” 1954, nr 35; tu m.in. tekst L. Aragona, *O partyjności sztuki*, s. 1-2.

¹⁸² J. Starzyński, *Od Courbeta...*, s. 7.

¹⁸³ Z programu Gauguina i nabistów wywodził *rozliczne odmiany stylizacyjno-symboliczno-ekspresjonistyczne*.

J. Starzyński, *Kryzys programu sztuki burżuazyjnej w okresie imperializmu*, „MdSiD” 1952, nr 4, s. 15-16.

formalistyczne, wiąże się uznanie ich teraz, mimo zastrzeżeń i poczucia socrealistycznej wyższości, za sojuszników i swoistych antenatów; motywem pokrewnym jest przypisywany im antyimpresjonizm i antynaturalizm. Z kolei Kandinsky – tu znowu należy odnotować negatywną, ale jednak deanonimizację artysty – traktowany jest jak naiwny mistyk, teozof-neoplatonczyk programowo zwrócony przeciw realizmowi i przedmiotowości. Stan społecznej izolacji sztuki jakoby nie tylko nie stanowił dlań przeszkody, ale potwierdzenie teorii duchowości i funkcji sztuki abstrakcyjnej. Przykładem alogicznej idei rekompensującej brak społecznego programu i zaangażowania sztuki w walkę proletariatu była dla Starzyńskiego teoria Wilhelma Worringera (1881-1967), wpływowego teoretyka awangardy i propagatora ekspresjonizmu. Koncepcja dychotomii postaw artystycznych: naturalistycznej, w znaczeniu realistycznej (materialistycznej) – dodajmy, iż Worringer określał ją pojęciem *empatii*¹⁸⁴ – oraz przeciwstawnej, stylotwórczej, abstrahującej od natury, kreacyjnej, antycypującej i legitymizującej późniejszy rozwój sztuki bezprzedmiotowej, była nie do przyjęcia z marksistowskiej perspektywy i rozumienia realizmu jako postępu. Polskie wcielenie dualistycznej optyki stanowić miały poglądy Przybyszewskiego z okresu współpracy z poznańskim Zdrojem i grupą Bunt. Paradoksalnie jednak krytykowaną opozycję Starzyński zastępuje nawet nie innym, co inaczej nazwanym, konsekwentnie zresztą utrzymywanym przez całą krytykę socrealistyczną przeciwieństwem realizmu i formalizmu, ze wszystkimi przypisywanymi im, modyfikowanymi sensami. Można powiedzieć, że to kolejny topos, miejsce wspólne, w którym dyskurs o tradycji styka się z krytyką sztuki współczesnej, analogicznie naznaczonej dychotomią dwóch postaw – jak pisze Starzyński – *tej, która sztukę pojmuje jako świadome działanie społeczne w kierunku przekształcania świata i ludzi, i tej, która żądowała się swobodną wypowiedzią artysty, chcącego wyrażać tylko samego siebie*¹⁸⁵.

Jako symboliczną rekapitulację powyższych rozważań i zamknięcie krytycznego koła przytoczmy znowu wiersz o Picassie, tym razem opublikowany w 1954 roku, traktując ów tekst jako poetycki komentarz do krytyki i zarazem *pendant* do sześć lat wcześniej opublikowanego utworu, przytoczonego w rozdziale pierwszym. Przy takim samym „przedmiocie lirycznym”, porównany z tamtym, oszczędnym i osobistym, wiersz Anny Kamieńskiej ujawnia sporo cech ówczesnej krytyki, jak patos, emfaza, „my” inkluzywne, przemawianie w imieniu zbiorowości o *wielkich* sprawach, oskarżenie, sentymentalizm itp.

Widzieliśmy obraz Picassa. Prawie bez barwy
Jak myśl. Jak przerażenie. Ni to rycerze ni larwy
Robotów ludzkich z bronią u oka.
Przed nimi ludzkość bólem ujrzana z wysoka,
Kobieca i ciężarna, z dziećmi u piersi wyschłych.
W tę dolinę z gliny, dno grobu – skąd przyszły?

Tu, gdzie zieleń nie jest zielona, ziemia – nie podniebna,
Tu, twarz przestaje być twarzą – niepotrzebna.
I tylko rozpacz osamotnionych.
I tylko wielki żal nieurodzonych.
I żal największy: wydobyte z pieluszek
Dziecko pelźnie po jedyny litosny kwiatusek¹⁸⁶.

¹⁸⁴ W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. München 1908.

¹⁸⁵ J. Starzyński, *Od Courbeta...*, s. 28.

¹⁸⁶ A. Kamieńska, *Picasso...*, s. 1.

PRÓBA ZAKOŃCZENIA

Rozpad krytyki socrealistycznej rozumianej jako metoda, **system**, zespół powiązanych ideologią elementów nie był jednorazową secesją, lecz procesem, przebiegającym nierównomiernie, co można prześledzić, opierając się na zastosowanych do jej badania wyznacznikach, zatem kolejno metakrytyki, stanowiska wobec twórczości bieżącej, języka, stosunku do tradycji i sztuki obcej.

W dyskursie metakrytycznym, wciąż w ramach obowiązującego porządku, kontynuowany był demontaż władzy krytyki. Z wypowiedzi opublikowanej w „Przeglądzie Kulturalnym” na początku 1955 roku, w której Włodzimierz Sokorski dokonał rozrachunku z minionym i anonsował nowy okres w polityce kulturalnej, można wyciągnąć pewne wnioski odnośnie do statusu krytyki w projekcie kolejnego etapu walki. Batalia o nową sztukę nie jest oczywiście zakończona – stwierdzał minister – ale wydarzenia roku poprzedniego wykazały nieodzowność *daleko idących reform*, m.in. – co istotne dla krytyki – poszukiwania **nowych**, twórczych **metod i nowych kryteriów oceny** sztuki. 1954 nazwał rokiem *konfrontacji potrzeb, osiągnięć, dojrzałości społeczeństwa i naszych doświadczeń*, w kolejnym zapowiadał szturm PZPR w celu utwierdzenia socjalizmu. *Lecz punkt ciężkości tej walki się przesunął. Powiedziałbym – wyjaśniał główny krytyk prawodawca – przesunął się do wewnątrz. Ludzie sztuki walczą sami o nowe. Nie potrzebują ciągłych pouczeń i rad. Sami toczą trudny klasowy i twardy bój. I ze sobą i z przeciwnikiem* [podkr. E.K.]¹. Nie wykluczało to naturalnie wspomagającej roli krytyki, nadal rozumianej jednostronnie, jako oskarżycielski organ władzy: *Krytyka i samokrytyka nigdy nie stanowi ujemy. Nie może też stać się nanykiem samobiczowania. Przeciwnie. Wzbogaca ona i ustrój i nas samych. A nade wszystko ułatwia marsz naprzód*².

Owo *przesunięcie* źródła twórczości z krytyki na artystę oraz przyznanie mu np. prawa do poszukiwania oryginalności oznaczało niejako rezygnację albo *odsunięcie* krytyki od dotychczasowych funkcji, od wskazanych poprzednio zadań stratega, przywódcy na bitewnym froncie, przewodnika i nauczyciela trudnej, społecznej i zaangażowanej sztuki. Krytyce odebrano więc przywilej twórczości, a przynajmniej odpowiedzialnej za realizację metody, artystycznej współtwórczości. Zauważmy, że nastąpiło to w ramach ciągle jeszcze obowiązującego podziału, hierarchii prawodawczej i wykonawczej/praktycznej działalności krytycznej. Można by nawet wysnuć daleko idący wniosek, iż winą za to, że *odwrót* – jak określił Piotr Juskiewicz – był zaplanowany przez władzę³ poza sztuką, można było obciążyć

¹ W. Sokorski, *Rok obrachunków*. „PK” 1955, nr 1, s. 1.

² Ibidem. Por. też tekst Sokorskiego po III Plenum KC PZPR: W. Sokorski, *Trzecie plenum i sprawy kultury*. „PK” 1955, nr 5, s. 1. Stanowi on wyraźną dyrektywę dyskusji z zaleceniem, by przesuwano się coraz bardziej na sprawy ideowe, mniej dotyczyła wytykania błędów i wypaczeń (bowiem tego już dokonała partia), gdyż krytyka nie może przesłaniać perspektyw przyszłości, *marszu naprzód*.

³ P. Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii...*, s. 239 nn. (*Od planowego odwrótu do pokusy niepamięci*).

dodatkowo krytykę, która zawiodła, choć przecież wyznaczono jej rolę awangardy przemian artystycznych. Znamienny jest np. fakt zmiany od 1956 roku tytułu PIS-owskiego periodyku naukowego „Materiały do Studiów i Dyskusji” na „Sztuka i Krytyka”⁴, co można uznać za przypieczętowanie sygnalizowanej już (w rozdziale II) instytucjonalnej schizmy, ujawnionej likwidacją sekcji krytyki w strukturze ZPAP.

Podstawowe przewartościowanie polegać miało, ogólnie mówiąc, na zmianie pozycji i adresata krytyki: z mediatora między władzą a twórczością, wyposażonego w uprawnienia organu kierowania i kontroli, na komentatora zaistniałych faktów artystycznych, nadawcy tekstu do odbiorcy, pośrednika między artystą a publicznością. Posiedzenie Rady Kultury w lutym 1955 roku, o znanym obrzędowym porządku z rytualnym referatem Sokorskiego i dyskusyjnymi głosami m.in. Stanisława Teisseyre’a, Jana Kotta, Aleksandra Kobzdej⁵, podsumował tekst Jadwigi Siekierskiej z nie nowym już wszak postulatem przyznania twórcom prawa decydowania o sztuce⁶.

Dyskusja wokół wystawy w Arsenale, zorganizowanej w ramach Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie pod hasłem „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi”⁷, niewiele wnosząc już wprost do samookreślenia krytyki, zanegowała jednak ostatecznie paradygmat jednogłosowości i jednomyślności. Nawet jeśli nawiązanie do przedsocrealistycznego „sporu o malarstwo” nie było zaplanowane, skojarzenia są ewidentne. Podkreśliśmy jednak, że podważenie dotychczasowych, dogmatycznych znaczeń realizmu, partyjności i ideowości, narodowej formy, formalizmu i estetyzmu, kosmopolityzmu etc. najpierw było efektem wystawy, niekierującej, przodującej, pouczającej krytyki. Z wypowiedzi wprost metakrytycznych przytoczmy np. głos Romana Zimanda, który optując za krytyką w przysłowiowych butach, tj. bezkompromisową i „krytyczną”, protestował przeciw zaślanianiu się przed jej orzeczeniami twierdzeniem o wielości odmian realizmu, przekonywał o prawie do ostrych sądów i nietolerancji dla złej sztuki w imię wierności własnym pryncypiom⁸. Krzysztof Teodor Toeplitz mówił o wystawie nie jak o osiągnięciu artystycznym, ale ujawnieniu emocji twórców, których *postępowne poglądy w życiu pchały, na skutek tysięcy błędów i demagogii krytyki i polityki kulturalnej, na wsteczne pozycje w sztuce*⁹. Oskarżeniem ministerstwa kultury, systemu szkolnictwa i krytyki socrealistycznej był głos Marka Oberländera, także uznającego wystawę za protest tych, których entuzjazm stłamszono, którym wpajano konformizm i tchórzostwo, odebrano poczucie odpowiedzialności, podsuwając im tematy, gotowe rozwiązania i pozytywnych bohaterów do naśladowania, gratyfikowano nagrodami i kreowano na *gwiazdy jednego sezonu*¹⁰. Julian Przyboś obciążył krytykę winą za niedojrzałość artystyczną arsenalowej młodzieży, brak kontaktu z nowoczesną sztuką, żalosne poszukiwania narzędzi buntu w ekspresjonistycznym turpizmie i intuicyjnym naśladowaniu. *Te malowane potworności – pisał poeta – potwierdzają tylko to, co można było miarkować z bieżącej krytyki i recenzji malarskiej: że w porównaniu z krytyką o literaturze – krytyka w sztukach plastycznych pozostała w schematycznym tyle* [podkr. E.K.].

⁴ Por. T. Adamowicz, „Materiały do Studiów i Dyskusji”, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, s. 410 nn.; tenże, „Sztuka i Krytyka”, ibidem, s. 413-414.

⁵ XV Sesja Rady Kultury i Sztuki. „PK” 1955, nr 8, s. 2.

⁶ J. Siekierska, *O sztuce winni decydować ludzie sztuki*, ibidem.

⁷ Obszerną bibliografię wystawy w Arsenale zawiera źródłowa część katalogu poznańskiej wystawy: *W kręgu „Arsenatu”*, oprac. W. Nowaczyk, [w:] *Odwilż...*, s. 145-152.

⁸ R. Zimand, *Buty. Malarstwo przestaje być zabawą (I)*. „PK” 1955, nr 29, s. 12.

⁹ K.T. Toeplitz, *Przed światem obrazów*. „PK” 1955, nr 40, s. 1.

¹⁰ M. Oberländer, *Warto się nad tym zastanowić*. „PK” 1955, nr 36, s. 2.

Już co najmniej od roku zrozumieli recenzenci i redaktorzy, że np. w poezji nie temat jest ważny, lecz stosunek do tematu¹¹. Jerzy Olkiewicz, sceptycznie nastawiony do artystycznych osiągnięć wystawy, odbierał prawo do zarzucania jej epigonizmu tym, którzy dotąd nagradzali i chwalili właśnie imitatorstwo i deklaratywny banal¹².

Odejście od metody w krytyce kwitowano niekiedy łagodną ekspiacją. Marcin Czerwiński, w komentarzu do wystawy malarstwa w Sopocie, najpierw z pozycji niezaangażowanego zarzucił krytyce, że wraz z wprowadzeniem socrealizmu *przyczyniła jednak od razu zamęt do pojęć, nie ustawiając walki o nową treść na gruncie odkrywczości artystycznej*. W końcu przyznał, że ocenę sopockiej strategii godzenia kanonów z jakością, kompromisu, który wiąże rzutuje na twórczość środowiska, utrudnia mu partycypacja w *balu kostiumowym malarstwa i czynionych mu honorach*. Udziałowi w nim towarzyszyła pełna świadomość twórców i teoretyków, czym grozi nawrót do przebrzmiałych wzorców, tj. regresu, koniunkturalizmu, ilustratorstwa obrazów-czytanek. Tym trudniej oceniać tych, którzy w imię jakości wybrali mniejsze zło¹³. Janusz Bogucki w komentarzu do wystawy „nowoczesnych” w końcu 1955 roku rewidował stanowisko reprezentowane na zjeździe w Nieborowie, tzn. niewiarę w możliwości nawiązania kontaktu z nowym odbiorcą przez sztukę z kręgu Kantora i Jaremiński, którzy o tym przekonywali zgromadzonych, a nawet – jak była mowa w rozdziale I – wierzyli w zwycięstwo. *Szczerze nyszące – pisze Bogucki – że pewność ta nie była wówczas moim udziałem, nie tyle mimo to, ale właśnie dlatego, że przyszłość socjalistycznej sztuki widziałem w syntetyzującym przetworzeniu rewolucyjnych doświadczeń plastyki XX stulecia*¹⁴. Eufemistyczne i ogólnikowe określenie własnej roli w walce o socrealizm konweniuje z nie do końca prawdziwym opisem postawy władzy, np.: *Przedstawiciele władz politycznych mówili o realizmie z zapalem, lecz ogłędnie – w sposób bezprzymiotnikowy*¹⁵. Wiadomo z nieborowskich protokołów, że postulat realizmu socjalistycznego padł nie tylko ze strony Krajewskiej, ale też Sokorskiego, po mowie Eibischa z podziękowaniem za właśnie *bezprzymiotnikowe* stawianie propozycji realizmu¹⁶. Nadal więc obowiązywała zasada przemilczania, politycznej poprawności, niewchodzenia w konflikty z władzą. Przypomnijmy, że Sokorski sprawował wciąż urząd ministra kultury, zanim w 1956 roku objął funkcję przewodniczącego Radiokomitetu.

Artykuł Boguckiego wraz z samokrytyką wystąpienia na zjeździe ZPAP w 1954 roku i niewłaściwej oceny sytuacji (choć w swoim czasie bronił się przed tymi zarzutami)¹⁷ znalazł się w opublikowanych w następnym roku „Szkicach krakowskich”¹⁸ oraz w trzydzieści lat późniejszym opracowaniu sztuki Polski Ludowej, z rozdziałem o socrealizmie zakończonym uwagą matakrytyczną. O tekstach swoich i innych krytyk pisze tu jak o neutralnych źródłach pomocnych do rekonstrukcji rozwoju i odmienności socrealizmu w Polsce, podkreśla – podobnie jak w sztuce – różnorodność [sic!] treści i postaw, bowiem obok ortodoksji były też, zdaniem autora, próby przemycenia własnych podglądów i opinii krytyków, naturalnie pod pozorną zgodą na doktrynę. Znamienne, że rozluźnianie dogmaty-

¹¹ J. Przyboś, *O młode malarstwo młodych*. „PK” 1955, nr 37, s. 3.

¹² J. Olkiewicz, *Malarstwo ani stare ani młode*. „Dziś i Jutro” 1955, nr 40, s. 6.

¹³ M. Czerwiński, *Sprawa malarstwa sopockiego*. „PK” 1955, nr 25, s. 4.

¹⁴ J. Bogucki, *O nowoczesnych*. (Przyczynek historyczny z refleksją). „PA” 1955, nr 5-6, s. 69.

¹⁵ Ibidem, s. 68.

¹⁶ *Nowocześni a socrealizm...*, t. II: *Nieborów 1949*, s. 40. *Toteż socjalistyczny realizm – mówił Sokorski na zakończenie pierwszego dnia obrad – należy traktować jako tworzącą metodę, przy pomocy której chcemy odtworzyć prawdziwe życie*.

¹⁷ Por. rozdz. II: krytyka J. Siekierskiej (*O wystawie słów kilka*. (Artykuł dyskusyjny). „PK” 1954, nr 37) i odpowiedź Boguckiego (J. Bogucki, *Polemika i kilka wniosków*. „PK” 1954, nr 47).

¹⁸ Tenże, *Szkiełce krakowskie (od Stwosza do Kantora)*. Kraków 1958.

zmu, nasilenie – jak to nazywa Bogucki – *poczucia wewnętrznej niezgodności między sztywnością onych norm z doświadczeniem ludzkim domagającym się ujawnienia w dziedzinnie sztuki myśli z nią związanej*¹⁹, pozbawione kontekstu politycznych wydarzeń w latach 1953 i 1954 przedstawia jako efekt suwerennych decyzji krytyków i artystów²⁰. Wydaje się, iż dowody rzekomej niezależności, którym zresztą przeczy kolejne stwierdzenie o *innym klimacie życia publicznego*, w jakim odbywała się czwarta OWP, należy czytać także w perspektywie czasów, w których powstawało i ukazało się opracowanie, tj. od przełomu lat 70. i 80., epoki „późnego” Gierka, przez rewolucję Solidarności i wprowadzenie stanu wojennego. Istotny jest też poprzedzający powstanie monografii obszar posocrealistycznej działalności krytycznej i popularyzatorskiej Boguckiego²¹, od 1957 roku redaktora „Plastyki”, dodatku do „Życia Literackiego”, na łamach której m.in. wyrażała się działalność Stowarzyszenia Miłośników Sztuki Nowoczesnej²². Nie sposób opisać tu także aktywności Boguckiego w ramach tzw. kultury niezależnej lat 80., a zatem chronologicznie po powstaniu monografii, w której znalazła się rzeczona ocena krytyki socrealistycznej. Reguła ta dotyczy oczywiście całej krytyki zaangażowanej w latach 1949-55, na przykładzie Boguckiego wskazując tylko komplikacje metakrytycznych postaw po drugiej dacie. Tym bardziej że można wyobrazić sobie treść i styl socrealistycznej refleksji o sztuce bez tekstów Boguckiego czy Porębskiego, który przyznawał w wywiadzie z Krystyną Czerni, iż *na raty* żegnał się z utopią socrealizmu²³, a także bez kilku innych krytyków.

Zatrzymajmy się jeszcze na reakcji sprowokowanej wcześniejszymi, wspomnianymi „Rozmowami o sztuce”, wydanymi po raz pierwszy w roku 1955. Przypomnijmy, że w kilku dialogach między Krytykiem i Malarzem (a w niektórych i Inżynierem) Bogucki podważał nie tylko jednogłosowość, ale także nieomyślność krytyki, w dodatku – co też istotne – wahanie Krytyka dotyczyło surrealizmu, który w tym samym czasie²⁴, np. w relacji z Wenecji, Starzyński jednoznacznie potępiał (por. rozdz. VI). Bogucki relatywizował pojęcie realizmu, krytykował obłudę i autarkię lat 1949-54, przywracał problem sztuki nowoczesnej. W recenzji książki Stefan Morawski składał pod obrachunkami Boguckiego podpis akcesyjny jako oskarżyciel i uczestnik socrealistycznej kampanii *regularnego bractwa teoretycznego*, jak określił za autorem. Wytykając mu powierzchowność oceny *uproszczeń* i dogmatyzmu w teorii i krytyce sztuki minionego okresu, sam jednak podjął się tego zadania. Wśród przyczyn nazywanych obiektywnymi wskazywał (wciąż jeszcze) konieczność raptownego zerwania z idealistyczną, starą estetyką oraz powolne kształtowanie się jedynie słusznej nauki marksistowskiej, stopniowo doskonalące narzędzia badawcze. Po stronie przyczyn subiektywnych wymieniał mechaniczne przenoszenie wzorców radzieckich, złą politykę kulturalną z instrumentalizacją twórczości oraz – co charakterystyczne – uległość artystów, którzy jakoby wycofali się z dyskusji, ograniczając protest do prywatnych roz-

¹⁹ Tenże, *Sztuka Polski Ludowej...*, s. 96.

²⁰ Por. np. refleksje M. Porębskiego o tym czasie, K. Czerni, *Nie tylko o sztuce...*, s. 63 nn.

²¹ A także założenia, współorganizacji galerii Krzysztofory i członkostwa w Grupie Krakowskiej, potem już w Warszawie powołania Galerii Współczesnej oraz doświadczenie restrykcji zmiennych kursów władzy okresu Gomułki i „wczesnego” Gierka.

²² Skutkiem zamrażania polityki kulturalnej było rozwiązanie Stowarzyszenia Miłośników Sztuki Nowoczesnej na początku lat 60.; na początku lat 70. Boguckiego odsunięto od kierowania warszawską galerią. Por. m.in.: <http://www.kopszak.mnw.art.pl/bogucki.html> i <http://www.kopszak.mnw.art.pl/bogucki-wywiad.html>

²³ K. Czerni, *Nie tylko o sztuce...*, s. 83.

²⁴ Według odautorskiego komentarza Bogucki pisał „Rozmowy” jesienią 1954 r. J. Bogucki, *Rozmowy o sztuce...*

mów; brak odwagi przypisał też krytyce, nastawionej na *etapowe* wartościowanie dzieł i interpretację pod polityczną aurę. Znamienne, że filozof-krytyk ani nie kwestionował idei realizmu socjalistycznego, ani naukowej i sprawczej funkcji krytyki (i teorii), przeciwnie: uważał, że jej błędy wynikały z nieugruntowanych naukowo założeń. Można zresztą odnieść wrażenie, że tekst Morawskiego miał zneutralizować zbyt daleko idące wnioski z „Rozmów”, zapobiec wrażeniu wątplenia w słuszność kierunku w teorii i krytyce, za którymi – jak należy się domyślać – podążać miała twórczość. Nie zważając zatem na sprzeczność między dziejowym determinizmem a woluntaryzmem, autor stwierdzał: *to, co było wytworem naszych subiektywnych pomyłek, da się naprawić oraz b) z drogi przez nas obranej nie można zawrócić, gdyż jest ona wyznaczona przez obiektywne prawidłowości naszych przemian kulturalnych*²⁵. Niezależnie jednak od racji tych komentarzy rysowała się już różnica zdań, wypierając poprzednią monodię. W szkicu „Plastyka nowoczesna i sztuka rewolucyjna” z następnej książki (1956) Bogucki zanegował samą ideę *nadążania*, kwestionując nie wprost podstawową kategorię socrealistycznej krytyki, czyli dialektycznego rozwoju i postępu w sztuce. W komentarzach drugiego wydania „Rozmów”, pisanych w następnym odwilżowym roku, zdystansował się od powściągliwych wniosków pierwszej edycji. W rocznicę wystawy w Arsenale Bogucki uświadamiał destrukcyjny wpływ socrealizmu, ale podmiot sprawczy pozostał domyślny: *Kłeska artystyczna oszukanego pokolenia została tu [na wystawie] niewątpliwie obnażona. Nie zacierajmy tego faktu. Trudno, trzeba stwierdzić, że robota niszczyielska była skuteczna, a jej następstwa niełatwe do naprawienia. Dzisiaj jeszcze nie da się obliczyć, ilu spośród ludzi poddanych socrealistycznej edukacji zdola się jakoś z niej wyliźnąć i pozbiierać w sobie, a ilu z nich nie odnajdzie już nigdy utraconego wątku własnej sztuki*²⁶.

Z innych wypowiedzi metakrytycznych na temat minionego okresu można przywołać końcowy *passus* rozprawy Porębskiego o nowoczesnej sztuce europejskiej, poświęcony twórczości walczącej, z udratyzowanym odwołaniem do niedawnych wyzwań Historii, zmuszających do wyrzeczenia się dotychczasowych zdobyczy nowoczesności. Krytyk potwierdzał słuszność podjęcia takiej próby jako uprawomocnienie wniosków, konieczną empirię. Konstatawał wprawdzie, że próba była chybiona, nie podważał jednak wiary w progresywizm warunkowany czynną, zdobywczą postawą: *Dzisiaj wiemy, że całkowite wyrzeczenie było po pierwsze kłamstwem, po drugie błędem [...]. Walka o nową sztukę toczyć się może tylko na gruncie sztuki współczesnej, a nie przeciw niej*²⁷. Ortodoksyjnie w swoim czasie nastawiony Ignacy Witz w odautorskim komentarzu do tekstów z roku 1954 pisał na początku lat 70.: *niefortunny mentorski ton wciąż jeszcze mnie nie opuszczał, chociaż moja pewność siebie poważnie została zachwiana. Było to świadectwem osobistego dojrzewania i oznaką rzeczywistych zmian w mentalności i obyczajach artystycznym*²⁸.

Oficjalne zerwanie z socrealizmem nastąpiło, zgodnie z obowiązującym nie tylko w krytyce, ale i w całym systemie imperatywem wtórności, po lutowym zjeździe Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego, osławionym tajnym, potępiającym stalinizm referatem Chruszczowa²⁹ i śmierci Bieruta w marcu 1956 roku. Krytykę literacką, a szerzej artystycz-

²⁵ S. Morawski, *Obrachunki z przeszłością i teraźniejszością i co dalej?*. „PA” 1956, nr 1, s. 92.

²⁶ J. Bogucki, *W rok po „Arsenale”*. „PK” 1956, nr 25, s. 1.

²⁷ I dalej: *I nie ma żadnego powodu, żeby wyrzekać się czegośkolwiek z jej żywej i bogatej drogi rozwojowej – oprócz tego jednego: zależności od wrogich nam spraw* [podkr. E.K.], *postaw i interesów oraz rodzącego się nieuchronnie z takiej zależności bezwładu myśli i woli twórczej*; M. Porębski, *Młodość sztuki naszego czasu*. „PA” 1955, nr 1-2, s. 33.

²⁸ I. Witz, *Przechadzki po warszawskich wystawach...*, s. 58.

²⁹ Nikita Chruszczow, *O kulcie jednostki i jego następstwach*. Tekst referatu wygłoszonego na XX Zjeździe KPZR 25 lutego 1956 roku; pul.: http://www.geocities.com/lbc_1917/1933chrusz_roger.htm

nią, Władysław Bieńkowski poddał dogłębnej ocenie w wypowiedzi na łamach marcowej „Nowej Kultury”³⁰. Przedstawiciel władzy³¹, znana frazeologia, właściwie całą winą za doktrynerstwo, idealizację rzeczywistości, zakłamanie, a więc wypaczenie zdrowej, racjonalnej idei marksizmu i kulturowe skutki tych schorzeń obciążył krytykę. Dowodząc jej znikomej, wtórnej roli w kształtowaniu nowych zjawisk sztuki, wskazywał, że przyjęcie przewodniej funkcji było paradoksalną uzurpacją. Funkcjonariusz w roli sędziego krytyki artystycznej pominął fakt, że to władza polityczna namaściła ją na swojego dysponenta i mediatora w kontaktach z twórcami, odwrócił uwagę od źródeł sytuacji w sztuce. Zdaniem Bieńkowskiego **krytyka zmieniła w dogmat** szczytną ideę realizmu socjalistycznego, czyli zadania docelowego, do realizacji w przyszłości. Szantażem formalizmu i kosmopolityzmu wymuszała doraźne spełnienie, źle skorzystała z marksizmu jako narzędzia rozumienia rzeczywistości, w istocie ją fałszowała, kompromitując tym samym hasło nadrzędne. *Krytyka może być użyteczna, jeśli będzie obok sztuki (nie przed nią!) jedną z dróg szukania artystycznej prawdy [...]. Krytyka – tłumaczył polityk-publicysta – która przyjmie na siebie rolę sędziego posiadającego prawdę i do niej przymierzającego zjawiska sztuki, popadnie i popaść musi w zwyrodnienie [...]. Krytyka literacka (i artystyczna w ogóle) źle wypełniła swoje zadanie informowania kierowników naszego życia kulturalnego, dostarczenia im przesłanek do oceny poszczególnych zjawisk* [podkr. E.K.]³². Ta skądinąd oczywista i wykretna opinia, jak zresztą i innych, np. Stefana Żółkiewskiego czy Jerzego Putramenta, formułowana mniej lub bardziej agresywnym, partyjnym idiolektem³³, dowodziła wyraźnie, że władza potraktowała krytykę instrumentalnie nie tylko do wcielania socrealizmu, ale po jego fiasku przerzuciła na nią odpowiedzialność. Zauważmy też, że krytyka i twórczość zostały tu potraktowane oddzielnie, władza polityczna, biorąc w obronę twórców przed zakusami uzurpatorskiej władzy krytycznej, zdobywała zwolenników jej kosztem³⁴. Można też, trawestując jedną z definicji krytyki artystycznej, powiedzieć, że władza **dla** krytyki ustaliła miejsce graniczne, wykazała, że władzy przysługuje przywilej nietykalności, a poddany odegra rolę ochronnej tarczy.

Potwierdziło to XIX posiedzenie Rady Kultury i Sztuki (w marcu 1956 r.), gdy także niedawni rzecznicy metody głosili zbiorową – nadal z „my” inkluzywnym – odpowiedzialność. Jan Kott potępiał bezimiennie krytykę mitologizującą fikcyjne zagrożenia³⁵, Julian Przyboś domagał się twórczego pluralizmu, który m.in. mogą zapewnić zmiany kadrowe w redakcjach, a więc wyraźnie wskazywał winę krytyków – jak określał – *bobaterskich oportunistów*, Karol Estreicher w imieniu niezaangażowanych w socrealistyczne boje protestował przeciw zbiorowej odpowiedzialności. Artur Sandauer metaforycznie odmawiał prawa

³⁰ W. Bieńkowski, *Drogi i bezdroża krytyki*. „NK” 1956, cz. I, nr 12, s. 1, 4, cz. II, nr 13, s. 6-7.

³¹ Władysław Bieńkowski, publicysta i członek kolejnych rządów B. Bieruta i J. Cyrankiewicza, poseł na sejm, dyrektor Biblioteki Narodowej, może być przykładem połączenia roli krytyka i partyjnego funkcjonariusza.

³² Ibidem, cz. II, s. 6.

³³ Por. np.: J. Putrament, *Niektóre problemy naszej krytyki*. „Twórczość” 1955, nr 7, s. 141-161; to szczególnie agresywna wypowiedź, w której autor w krytyce polityki kulturalnej i socrealistycznej twórczości (m.in. ze strony Jana Błońskiego) widzi przejawy dywersji, *recydywę* burżuazyjnej estetyki, przypomina o wychowawczej funkcji krytyki i marksistowskiej lojalności; por. też: S. Żółkiewski, *O niektórych opóźnieniach krytyki*. „NK” 1956, nr 14, s. 1-2.

³⁴ *Nie może powtórzyć się sytuacja, w której jak napisać powieść czy dramat wiedzieli wszyscy: krytycy, redaktorzy, recenzenci, naczelnicy, sekretarze wszelkich instancji, nie widzieli tylko biedni, zabukani pisarze*. W. Bieńkowski, *Drogi i bezdroża...*, cz. II, s. 6-7.

³⁵ J. Kott, *Mitologia i prawda* [referat]. XIX Sesja Rady Kultury i Sztuki. „PK” 1956, nr 14, s. 1, 2.

do pisania na maszynie tym, którzy ją popsuli, Izaak Celnikier potępiał *żdanowszczyznę*, czyli szantaż moralny i wymuszanie socrealistycznej sztuki, Tadeusz Kantor żądał równouprawnienia różnych kierunków i tendencji, dziejową koniecznością nazywając sztukę nowocześnie, Zbigniew Pronaszko zaś przed nią przestrzegał³⁶. Minister Sokorski przyznawał wszystkim rację i przypominał, że twórczość to służba, walka o socjalizm, a sztuka partyjna jest wypadkową *prawdy obiektywnej i prawdy danego artysty*³⁷. Język i styl tych wypowiedzi niewiele różnił się od poprzednio opisanego, rytualnej, obrzędowej krytyki okazjonalnej na zjazdach i konferencjach.

Wydaje się, że – pomijając oczywiste w sytuacji tzw. realnego socjalizmu różne formy ugody z władzą czy postawy serwilistyczne – za spuściznę socrealizmu w świadomości krytyki można uznać poczucie współodpowiedzialności za kształt i poziom polskiej sztuki, które, paradoksalnie wobec wymuszanej wówczas funkcji *ustawiającej*, później wyznaczało imperatyw asekuracji przed angażowaniem sztuki w doraźne cele polityczne. Wskazywana przez Bożenę Czubak taktyka odwilżowej krytyki w obronie jakości i w imię udziału w światowej sztuce albo analizowany przez Małgorzatę Lisiewicz tradycjonalizm refleksji lat 60., opisana przez Piotra Piotrowskiego, uprawiana w siódmej dekadzie *krytyka niekrytyczna i pozornie krytyczna*³⁸, przez Andę Rottenberg uznana za bezradną i bezkrytyczną³⁹, refleksje Elżbiety Grabskiej nad niedokonanym realizmem⁴⁰, składają się na rodzaj łańcucha reakcji mających swoje źródło m.in. w roli, jaką z nakazu władzy odgrywała krytyka w 1. połowie lat 50. Był to rodzaj rekompensaty i rozłożonego w czasie, wyrażanego nie wprost poczucia winy. Oczywiście wszystko odbywało się w ramach legitymizowanych przez władzę i legitymizujących ją reorganizacji życia artystycznego, z których przypomnijmy tylko zmiany redakcji i formuły „Przeglądu Artystycznego”. Od 1957 roku kierowany przez Aleksandra Wojciechowskiego, wydawany do 1960 roku jako organ sekcji polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA⁴¹ i pod redakcją Jerzego Zanozińskiego, a dwa lata później Heleny Krajewskiej, stał się m.in. organem założonej w tym czasie Grupy Realistów. Względna wielogłosowość krytyki odwilży zapewniały m.in. wspomniane już „Po prostu”, jej organ bojowy, czyli efemeryczna, bowiem zamknięta w 1957 roku „Plastyka” Boguckiego czy lubelskie „Struktury”⁴².

Ogólnie można uznać, że zerwanie z socrealistyczną samowiedzą krytyki oznaczało pluralizację, przeformułowanie idei zaangażowania, nadanie jej wielu znaczeń, nie tylko obronę autonomii i pozornej apolityczności świata sztuki. Postawę bojownika w różnych

³⁶ Warto przytoczyć znaczące tytuły wypowiedzi w dyskusji, m.in.: K. Estreicher, *Sprostowanie i kilka życzeń*; A. Slonimski, *O przywrócenie praw obywatelskich*; J. Przyboś, *Co więc czynić należy?*; W. Bieńkowski, *Marksiizm nie jest światopoglądem etapowym*; A. Sandauer, *Czy prawo do naprawiania maszyny do pisania ma tylko ten, kto ją popsul?*; Z. Pronaszko, *Ostrożnie z nowocześnieścią*; T. Kantor, *Nowoczesność i nasze tradycje*; S. Żółkiewski, *Kto nauczył nas wybierać wartości i krytykować?*; I. Celnikier, *Anomalie sztuki socjalistycznej*; W. Wirpsza, *Dlaczego jadłem tę żabę?*; Z. Lichniak, *Wybrałem wolność w socjalizmie*; J. Puget, *Sprawa własnej odpowiedzialności* etc. Ibidem s. 1-6.

³⁷ W. Sokorski, *Fakty i wnioski*. „PK” 1956, nr 14, s. 6.

³⁸ Por. *Wstęp*, przypisy 19-21.

³⁹ A. Rottenberg, *Stan krytyki: bezkrytyczność*, [w:] *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa 2009, s. 66 nn.

⁴⁰ E. Grabska, *Puisque le réalisme il y a...*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku...*

⁴¹ Por. A. Wojciechowski, „Przegląd Artystyczny” w latach 1957-1960, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, s. 392-395.

⁴² Por. A. Rottenberg, „Plastyka”, ibidem, s. 458-461; *taż*, „Zebra”, ibidem s. 461-463; *taż*, „Struktury”, ibidem, s. 463-465.

kwestiach okołartystycznych (nie zawsze słuszną zgodnie z reaktywowanym prawem krytyki do pomyłek) zachował np. Andrzej Osęka, niejako kontynuując tradycję „Po prostu”⁴³. W 1963 roku na pierwszej stronie lipcowego numeru „Współczesności” Aleksander Wojciechowski wyrażał żal, że choć postrzeganie krytyka jako obojętnego, beznamietnego, obiektywizującego i niezaangażowanego obserwatora zjawisk artystycznych jest dla każdego poważnym zarzutem, właśnie taka postawa przeważa w polskim piśmiennictwie o sztuce. I dodawał, iż *postulat ideowego zaangażowania krytyki posiada nadal niestabną aktualność*⁴⁴. Dla poparcia swoich racji odwoływał się do słów Baudelaire’a o *słusznej* krytyce – namietnej, politycznej, stronnicznej; z wybitnych przykładów polskiej tradycji krytyki i teorii pojawili się Przybyszewski, Chwistek, Witkacy, Strzebiński, obrońcy *jednego kierunku, jednej postawy, jednej ideologii*. Postulat aktywnej i emocjonalnej partycypacji we współczesności, poparty tezami Mouniera o zaangażowaniu konstytuującym człowieczeństwo i Venturiego o krytyce jako *wyznaczaniu granic*, dotyczyć miał *wszak jednostki, osobowości, indywidualności*, oznaczał tolerancję i szacunek dla innych postaw przy bezkompromisowości i stawianiu wysoko poprzeczki artystom własnego obozu w ramach wyznawanej estetyki⁴⁵. Krytyka zaangażowana – pisał Wojciechowski – poświadcza *przezwytyczanie egocentryzmu i indywidualizmu* i pomaga w nim [sic!], wskazuje *miejsca graniczne* między artystą a światem zewnętrznym, czynnie uczestniczy w zjawiskach zapowiadających przemiany, może też – jak u Gustava Planche⁴⁶ – wyprzedzać sztukę zaangażowaną, antycypować nadchodzące zjawiska (ale nie postulować?). Zadaniem krytyki jest również ujawniać związki współczesności z tradycją, których istnienie jest szczególnie silne, lecz nie dla wszystkich jasne, w tym z tradycją wschodnią, ale – zaznacza autor – przeszłość nie może być dla krytyka kluczem ani miarą współczesności. Ponadto obok wierności własnej idei obowiązuje lojalność i tolerancja dla przeciwnika. *Wrogiem jednej postawy zaangażowanej* – oświadcza Wojciechowski – *nie jest postawa inna, równie silnie zaangażowana, lecz aprobująca inny kierunek artystyczny. Nie tu przebiega linia frontu, chociaż i na tym odcinku dochodzi często do ostrych starć [...]. Po drugiej stronie barykady znajduje się krytyka bezideowa* [podkr. E.K.]. *Głosi ona pochwałę stagnacji, chce doprowadzić za wszelką cenę do zawieszenia broni, unika konfliktów, bo wszelkie starcia grożą nieuchronnie koniecznością precyzowania swego stanowiska [...]. Dla zamaskowania wewnętrznej puski krytyka bezideowa głosi hasło „jakości”*⁴⁷. Wojciechowski uważa je za podejrzane, formalistyczne, jest za to przekonany do paradygmatu postępu w sztuce, o którym decydują nieliczne *kierunkowe*, przełomowe dzieła. *Zwolenników jakości* [...] *można pobić ich własną bronią*, oświadcza krytyk, stawiając znak równości między zaangażowaniem sztuki i krytyki a odpowiedzialnością, czyli poszukiwaniem *odpowiedzi na dręczące jednostkę pytania, wątpliwości i dylematy*. Choć nie zawsze rozstrzygnięcie jest trafne, ryzyko wpisuje się w sens twórczości, rekompensuje jej udział w tworzeniu obrazu współczesności (cywilizacji).

Odchodzenie krytyki od socrealistycznych wykładni w stanowiących metodologiczną siatkę obszarach badawczych (sztuki współczesnej, języka, rodzimej tradycji, sztuki obcej i jej spuścizny) przebiegało wprawdzie nierównomiernie, ale jednocześnie demontując soc-

⁴³ Co znajduje wyraz np. w takiej wypowiedzi: *sądzę, że krytyk powinien być polemistą i bojownikiem, tyle że w obronie, nie napaści*. A. Osęka, *Na co komu krytyk sztuki*. „Pokaz” 1993, nr 1, s. 22, cyt. za: M. Kitowska-Lysiak, *Magazyn sztuki*, [w:] *taż, Ślady...*, s. 176.

⁴⁴ A. Wojciechowski, *Krytyka zaangażowana...*, „Współczesność” 1963, nr 13, s. 1.

⁴⁵ Ibidem, s. 7.

⁴⁶ Krytyk literatury i sztuki (1808-1859); por. np.: A. Abalat, *Gustave Planche, un ennemi de Victor Hugo* [przedruk:] „Anamnesis” 3.09.2008. <http://anamnesis.over-blog.com/article-22489064.html>

⁴⁷ A. Wojciechowski, *Krytyka zaangażowana...*, s. 7.

realistyczny dyskurs rozumiany jako **system** obejmujący wszystkie wskazane domeny. Przy pewnej modyfikacji celu, tj. stworzenia politycznej, ideowej sztuki, z pewnością trudno było części krytyki zrezygnować z pozycji ustawiacza (za J. Sławińskim), postulatora i rzecznika wszak przeformułowanego, ale wciąż realizmu socjalistycznego, poświadczając tym tezę o nieostrości granicy między socrealistyczną a odwilżową narracją. Raptowna zmiana nastąpiła w postrzeganiu bieżącej, zwłaszcza „młodej” twórczości, można nawet zaryzykować tezę, że właśnie za jej przyczyną, tj. mobilizacji ideowej, organizacyjnej, publicystycznej, związanej z przygotowaniem do wystawy młodej plastyki i Festiwalu Młodzieży i Studentów. **Młodość** stała się ważną **kategorią wartościowania**, a nawet także postulatem, zastępując podejrzaną ideologiczne kryterium nowości. Oznaczała to, co pozytywne, aktywne, zdobywcze; odmładzano więc zjawiska z tradycji i współczesności, anektując je do nowych potrzeb. Młodość epoki i jej sztuki lepiej i bez innych motywacji mogła uzasadniać rewitalizację krytyki, odświeżenie widzenia, zmianę proberczy i perspektyw oceny niż pokutne konfesje. Wymieniany kilkakrotnie Piotr Juszkiewicz, autor pracy o krytyce po połowie lat 50., pisze o swoistym – także językowym – pietyzmie młodości w literaturze krytycznej początku odwilży⁴⁸. Młodość z hasła festiwalu i pokazu w Arsenale odmieniana była na wiele sposobów jeszcze przed otwarciem wystawy, potem w recenzjach i przetrwała w posocrealistycznej krytyce. Wspomniany szkic Porębskiego w numerze otwierającym rocznik odmienionego „Przeglądu Artystycznego” charakteryzował nowoczesność tytułową metaforą *młodości sztuki naszego czasu*. Wojciechowski pisał o młodej sztuce ceramiki i tkactwa na wystawie gdańskich plastyków, a J. Lenica o młodym plakacie⁴⁹. Osęka krytykował, potwierdzając zainteresowanie, *młode wdzięczące się malarstwo* w związku z rozpoczęciem w Sopocie cyklu corocznych wystaw ogólnopolskich młodej twórczości⁵⁰. Jeszcze w wydany w 1959 roku zbiorze szkiców Ignacego Witza wśród opowieści o Goi, Davidzie, Daumierze znalazł się też poświęcony Taranczewskiemu tekst o znamienym tytule i zakresie: „Młodość artysty”⁵¹.

Okołoarsenalową krytykę⁵², także oczywiście dowodzącą konwersji stanowisk, można uznać za tę część symbolicznego domykania koła, której punktem wyjścia była dyskusja wokół wystąpienia „barbarzyńców” na festiwalu poznańskim w 1949 roku. Zwrot dotyczył nie tylko kategorii oceny prac, ale też części strategii krytycznej, polegającej na poszukiwaniach poza oficjalnymi wystawami, w pracowniach artystów, co zresztą dyskredytować miało fasadowość socrealistycznych wystaw, poza którymi młodzi twórcy uprawiali sztukę właściwą, nieskrępowaną socrealistycznymi kanonami. Do tej konkluzji prowadziły np. wspomniane już metakrytyczne wątki w artykułach Boguckiego i Grabskiej⁵³ (ilustr. XII). Przez łamy „Przeglądu Kulturalnego” przetoczyła się najpierw polemika o wielość realizmów, w której np. Jerzy Cwiertnia i Izaak Celnikier w imieniu uczestników wystawy domagali się

⁴⁸ P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii...*, s. 250 nn.

⁴⁹ M. Porębski, *Młodość sztuki...*; A. Wojciechowski, *Wymowa młodej sztuki*. „PA” 1955, nr 1-2; J. Lenica, *Z problemów młodego plakatu*, ibidem; E. Grabska, *Przed wystawą młodej plastyki*, ibidem; M. Czerwiński, *Uwagi o młodych*. „PA” 1955, nr 3-4; A. Strumillo, *O młodej plastyce*, ibidem; A. Osęka, *Wystawa młodej plastyki egipskiej*. „PA” 1955, nr 5-6.

⁵⁰ A. Osęka, *Młode, wdzięczące się malarstwo*. „NK” 1958, nr 31.

⁵¹ I. Witz, *Młodość artysty*, [w:] tenże, *Jestem moim czasem*. Warszawa 1959, s. 127-146.

⁵² Obszerną bibliografię wystawy w Arsenale zawiera źródłowa część katalogu poznańskiej wystawy: *W kręgu „Arsenału”*, oprac. W. Nowaczyk, [w:] *Odwilż...*, s. 145-152.

⁵³ J. Bogucki, *W pracowniach malarzy*. „PA” 1955, nr 1-2; E. Grabska, *Przed wystawą młodej plastyki*. „PA” 1955, nr 1-2, por. rozdz. II.

dla twórczości politycznej, ideowej, prawdziwie realistycznej prawa wyboru środków wyrazu, m.in. odkształcenia, skrótu, metafory; Wiesław Borowski i Jerzy Ludwiński przekonywali o roli deformacji w sztuce XX wieku, równej znaczeniu renesansowej perspektywy⁵⁴. Dodajmy, że dalszą dyskusję ukierunkowały zapewne tezy zawarte – niewykluczone, że pod wpływem owej debaty – we wstępie do katalogu wystawy; Andrzej Jakimowicz pisał w nim o świeżości i ofensywności, odwadze podejmowania trudnych decyzji, potrzebie mówienia wprost w sztuce młodych, której podporządkowali walory formalne. Definiował więc wystawę znanymi kategoriami, z tą różnicą, że antyestetyzm nie był tu cechą naganną, bo wiązał się z ideowością wystawy⁵⁵. W ten sposób paradoksalnie estetyzm, jedna z podstawowych kategorii zwalczanych przez krytykę w socrealizmie, stał się argumentem przeciwniemu, przeciwstawionym pozytywnie nacechowanemu anty- czy aestetyzmowi, wyznaczającemu cezurę między zamkniętą, starą a otwierającą się, młodą fazą polskiej sztuki.

Krytykę związaną bezpośrednio z Arsenalem można przekornie scharakteryzować tak, jak ona sama usiłowała uporać się z tym zjawiskiem, tj. prawem dialektyki. Refleksja nad prezentacją jest bowiem obszarem ścierania się nie tylko poglądów o sztuce, ale *implicitie* przeświadczeń o własnej roli, mieszaniną postulatów w duchu socrealizmu z dowodami nowoczesnego myślenia, tolerancji, zrozumienia i żądaniami autonomii artystycznej, zarzutów epigonizmu z popisami własnej wiedzy o sztuce światowej, z obroną przez sytuowanie „ekstremy” Arsenalu (Oberländer, Celnikier, Jonscher) w ogólnym nurcie twórczości postępowej i dowodzenie nowatorstwa. Roman Zimand, niedawny pogromca szkoły sopockiej, mówił też o dziejowej konieczności protestu młodych, dzieląc ich na: wyznawców starych treści, nienazywanych już formalistami kontestatorów *warsztat*u oraz łączących rzekome nowatorstwo formy z ideowymi wartościami⁵⁶. Określał wymowę pokazu metaforą sądu ostatecznego i znaku zapytania, ale też tradycyjną, eksploatowaną niedawno przenośnią drogi, na której wystawa miała być pierwszym krokiem, naturalnie do *pięknej i ideowej sztuki naszych czasów*⁵⁷, jak się okazało ani naturalistycznej, ani postimpresjonistycznej. Znamienne, że brak obrazów o treści produkcyjnej i politycznej krytyk tłumaczył w pierwszej kolejności brakiem wiedzy i świadomości młodych wskutek niedostatku opieki nad ich rozwojem (trudny kontakt z terenem i środowiskiem robotniczym), a dopiero w dalszej – kompromitacją tej tematyki w minionym pięcioleciu. Wnioski na przyszłość były jednak postulatami nie pod adresem twórców, lecz mecenasów, podniesienia świadomości ideowej młodych oraz *troskliwe i mądre wyjaśnianie, że jej [wystawy] błędy i pomyłki nie mogą dać w rezultacie wielkiej sztuki*⁵⁸.

Przenośnią drogi i błędzenia określał też charakter pokazu Bohdan Czeszko, sytuując arsenałowe prace między różnymi odcieniami głębokiego humanizmu (np. Oberländera)

⁵⁴ I. Celnikier, *Problemy wystawy festiwalowej*. „PK” 1955, nr 7, s. 3; J. Urban, *O przedfestiwalowej cnotce politycznego myślenia*. „Po prostu” 1955, nr 15, s. 1, 2; J. Cwiertnia, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, nr 11, s. 6; Z. Polsakiewicz, *O realistycznej i antyrealistycznej deformacji, o tym, czego nie należy upuścić przez otwarte drzwi i jeszcze kilku sprawach natury politycznej*, nr 13, s. 4; R. Zimand, *Uwagi o deformacji i realizmie*, nr 14, s. 4; W. Borowski, J. Ludwiński, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów i kilku sprawach z nim związanych*. „PK” 1955, nr 21, s. 4.

⁵⁵ A. Jakimowicz, *Wstęp*, [w:] *Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” zorganizowana z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Malarstwo. Rzeźba. Grafika*. Warszawa „Arsenal”, lipiec – wrzesień 1955. Warszawa 1955, s. 9-10.

⁵⁶ R. Zimand, *Protest i nowatorstwo. Malarstwo przestaje być zabawą (2)*. „PK” 1955, nr 30, s. 3.

⁵⁷ Tenże, *Sąd Ostateczny. Malarstwo przestaje być zabawą (4)*. „PK” 1955, nr 32, s. 8; por. tenże, *Przyjeźmy. Malarstwo przestaje być zabawą (5)*. „PK” 1955, nr 33, s. 8.

⁵⁸ Tenże, *Współczesność i dzień jutrzejszy. Malarstwo przestaje być zabawą (6)*. „PK” 1955, nr 34, s. 5.

a *lipą* (Szczęka H. Krzysztofiaka, *Karolinka* L. Kunki), a nawet *wredną lipą* (Kompozycja A. Jasińskiego)⁵⁹. Bronił jednak sensu wystawy, przeciwstawiając ją zaściankowości i *duśnej atmosferze* poprzednich, a w odpowiedzi na pytanie o przyszłość mówił – podobnie jak Zimand – o młodych artystach jak o rekonwalescentach i potrzebie ideowej i artystycznej opieki nad nimi⁶⁰. Joanna Guze podkreślała nowoczesność i odmienność manifestacji i buntu w Arsenale przeciw powszechnemu eklektyzmowi i receptom, a *próba ukazania siebie w teraźniejszości*⁶¹, co uznała za wspólny ideowy mianownik malarstwa uczestników, zapewne oznaczała zmodernizowaną formułę realizmu socjalistycznego. Marcin Czerwiński poświęcił obrazom młodych paranaukową dysertację, w której umieszczał je w kontekście globalnej tendencji postępowej i definiował arsenałowe zjawiska kategoriami np. *dobitnej materialności*, koloru-ciężaru, *rozszerzonej narracji*, *deformacji narracyjnej*, czułości, dramatyczności bądź *zawieszonego* dramatyzmu, nowego/współczesnego symbolizmu⁶². Jerzy Olkiewicz nazywał Arsenał *wystawą upiórów i nadziei*, dzielił odpowiednio obrazy na postępowe i bezi-deowo koszarne, np. autorstwa Celnikiera, Damasiewicza, Jasińskiego czy Tchórzewskiego, nazwanego *królem malarzy cierpiących na potworność*⁶³. W imperatywie przyjęcia stanowiska krytycznego widział największą wartość wystawy, czym przy okazji zanegował nijaką i nieszczerą literaturę towarzyszącą takiejże twórczości socrealizmu.

Dalszą dyskusję na łamach „Przeglądu Kulturalnego” spolaryzował tekst Paola Ricci, który uznał pokaz za spóźniony w stosunku do światowej dyskusji o realizmie, epigoński, kosmopolityczny, oderwany od narodowej tradycji; dodajmy, że przy okazji ujawnił kulisy obrad jury, nadal kierującego się zasadami priorytetu treści⁶⁴. Riposty na zarzuty włoskiego krytyka, m.in. Czerwińskiego, Celnikiera, Oberländera, Jakimowicza, czy nawet Siekierskiej⁶⁵, potwierdzały redefinicję i rewaloryzację pojęć kosmopolityzmu, formalizmu, ekspresjonizmu albo raczej deformującej ekspresji, gdyż Oberländer był kojarzony z reżyserowaną brzydota i karykaturą⁶⁶. Dodajmy wspomnianą już rozprawę Przybosia z niedawnymi postulatami narodowej formy i postępowej tradycji, bowiem przy okazji poeta wskazał na – znowu zawiniony m.in. przez jednostronną krytykę – paradoks kontestacji postimpresjonizmu, potępianego zarówno przez socrealizm, jak i przez młodych, czego wtórną, niebezpieczną konsekwencją był *uderzający brak koloru i światła*. Autor przypomniał więc zasługi, ale i różnorodność wybitnych kolorystów, takich jak niedawno postponowany Cybis, Pronaszkó, Taranczewski⁶⁷, którzy – przypomnijmy – wkraczali do jeszcze socrealistycznego dyskursu o sztuce tylnymi drzwiami albo spoza sztalug malarstwa olejnego. K.T. Toeplitz zarzuty epigonizmu (np. Olkiewicza) odpierał analizą marksistowskiej zasady związku sztuki z rzeczywistością i odbicia, w świetle których paradoksem było umieszczanie sztuki naśladowczej i konserwatywnej po stronie postępu/socjalizmu, a tępienie nowoczesnej za rzekome wstecznictwo i reakcyjność. Przekonywał, że wizerunek rzeczywistości w sztuce

⁵⁹ B. Czeszko, *Drogi i manowce naszej plastyki*. „PK” 1955, nr 34, s. 3.

⁶⁰ Tenże, *Co dalej?*. „PK” 1955, nr 42, s. 1.

⁶¹ J. Guze, *Malarstwo. Wystawa Młodych w Arsenale*. „PK” 1955, nr 31, s. 3.

⁶² M. Czerwiński, *Uwagi o młodych...*, s. 26-43.

⁶³ J. Olkiewicz, *Wystawa upiórów i nadziei*. „Dziś i Jutro” 1955, nr 32, s. 8. Por. też: tenże, *Malarstwo ani stare...*, s. 6.

⁶⁴ P. Ricci, *Młode stare malarstwo*. „PK” 1955, nr 35, s. 4.

⁶⁵ I. Celnikier, *Rzeczy główne i odpowiedź Ricciemu*. „PK” 1955, nr 36; M. Oberländer, *Warto się nad tym...*, ibidem; A. Jakimowicz, *Kosmopolityzm czy tradycja*, ibidem; J. Siekierska, *W sprawie estetyki i malarstwa młodych*. „PK” 1955, nr 39, s. 5.

⁶⁶ M. Czerwiński, „*Nowy*”, *lecz stary akademizm*. „PK” 1955, nr 36, s. 2.

⁶⁷ J. Przyboś, *O młode malarstwo...*, s. 7.

nowoczesnej – a tylko taka jest postępową – to także propozycje nowego widzenia, kreacja nowych form dla przyszłości⁶⁸. W podobnym sensie Przyboś odpowiadał na własne pytanie o jutro sztuki nowoczesnej, podobnie widział je w wyjściu sztuki poza granice galerii (Toeplitz nazywał to *wszechobejmującym wizualizmem*), a jego wizji patronował Strzebiński, którego myśl – dodawał poeta – skrycie kontynuowali artyści odrzuceni przez doktrynę, więc należy ich przywrócić społecznej świadomości w ramach wykorzystania całych *twórczych rezerw*⁶⁹. Zauważmy, że tu domykające się krytyczne koło, od potępienia neobarbarzyńców z poznańskiego festiwalu do opisu Arsenalu, zajął się z rehabilitacją „nowoczesnych”. W imię demokratyzacji potrzeb Czerwiński protestował przeciw projektom Przybosia, upominając się o prawa malarstwa sztalugowego i kameralnej wypowiedzi, na którą, jak mniemał, będzie zapotrzebowanie w socjalistycznej przyszłości⁷⁰.

Na łamach „Po prostu” toczyła się z kolei może mniej burzliwa i aspirująca do naukowości, ale nie mniej ideowa dyskusja o formalizmie i realizmie, komunikatywności, wyrokach jury (np. spór o odrzuconą *Szczękę/Martwą naturę* Krzysztofiaka), charakterze protestu, ideowym i artystycznym autentyzmie⁷¹. Wraz z przywołanymi już głosami składała się na zbiorową akcję zerwania z poprzednią praktyką krytyczną, dodajmy: akcję udaną częściowo, podobnie jak ogniskujące ją zjawisko artystyczne. Zresztą na oba aspekty zwracał uwagę Zygmunt Kałużyński, który erozję polskiej sztuki uznał nie tylko za zasługę urzędników, ale także niektórych artystów, w tym młodych z Arsenalu; z ocen i komentarzy kojarzył zwłaszcza rozprawy Przybosia i Toeplitza z postulatyczną krytyką *etapową* poprzedniego okresu⁷². Nieco anachronicznie brzmiał tekst Zbigniewa Florczaka, upominającego się o właściwe rozumienie realizmu socjalistycznego, przerobionego na – jak to określał – *sztukę urzędniczą, ilustracyjną, twór przypominający chłopaka na posyłki*⁷³. Autor przekonywał, że tylko lewicowy realizm jest antidotum na odhumanizowanie sztuki współczesnej.

Obowiązek postulowania jako ślad socrealistycznej władzy krytyki ścierał się dialektycznie z postawą wobec dzieł we wspomnianym komentarzu Czerwińskiego do retrospektywy malarstwa gdańskiego. Wychodząc z założenia o istnieniu ścisłego związku widzenia rzeczywistości przez artystę – inaczej mówiąc jego zaangażowanej postawy wobec współczesności – z materialnością formy malarskiej [sic!], krytyk dezaprobował postimpresjonistyczną, kojarzoną z socrealizmem strategię twórców szkoły sopockiej. Dawał nawet pewne wytyczne do osiągnięcia owej fizyczności⁷⁴, a więc – paradoksalnie – przepis na

⁶⁸ K.T. Toeplitz, *Przed światem obrazów...*

⁶⁹ Przy okazji demaskował zakłamanie polityki kulturalnej „minionego okresu”: *Popierano epigoniizm i tepio-no nowatorstwo, przeżywając wszystko, co nie było weryfikacyjnym kiczem – „formalizmem”. Ale gdy zaszła potrzeba wystąpienia z plastyką na zewnątrz, mobilizowano po cichu formalistów” (czytaj: nowatorów artystycznych) do projektowania i dekorowania pawilonów, komponowania gablot z wystawami itp.* J. Przyboś, *Wnioski i propozycje*. „PK” 1955, nr 43, s. 3.

⁷⁰ M. Czerwiński, *Mona Lisa contra Przyboś*. „PK” 1955, nr 44, s. 2.

⁷¹ J. Ćwiertnia, *O artystycznej konieczności i o tym, kogo nie trzeba tam, gdzie rodzi się sztuka*. „Po prostu” 1955, nr 27, s. 6; J. Siewierski, *Jeden krok na ziemi zakazanej*, nr 28, s. 6; J. Ćwiertnia, *Kość niezgody*, ibidem; J. Kossak, *Odpowiedź Jerzemu Ćwiertni*, nr 29, s. 5; J. Ćwiertnia, *A jednak konieczność*, nr 30, s. 7; A. Osęka, *Formalizm czy ideowość*, nr 32, s. 3; E. Wilczur, *Czy protest się udał?*, ibidem; *Trzy listy. Aleksander Wallis, Jacek Sienicki, Krzysztof Kolski*, nr 38, s. 4; B. Kurka, *List otwarty do redakcji „Po prostu” w Warszawie*, nr 55, s. 5.

⁷² Z. Kałużyński, *O kompleksie nowoczesności*. „NK” 1955, nr 51/52, s. 1. Odpowiedź Przybosia niepodzielającego pesymistycznych rokowań Kałużyńskiego na długi jeszcze okres chudych lat w plastyce: J. Przyboś, *O nowoczesności*. „NK” 1956, nr 4.

⁷³ Z. Florczak, *Arsenal przyszłości*. „NK” 1955, nr 46, s. 7.

⁷⁴ *Jeśli uformujemy bryłę, nadamy jej ciężar i materialność przy użyciu środków wyniedzionych z doświadczeń analizy*

artystyczną sugestią zaangażowania, przeczącą však jego istocie. Po krytyce i potępieniu *epoki recept* i sterowania twórczością recenzent, przejęty nadal swą niegdysiejszą przodującą rolą, dawał wczorajszym socrealistom recepturę na kolejny kanon politycznej poprawności, nowe treści politycznej walki socjalizmu, związane – jak twierdził – z *zagospodarowaniem świata przez pełniejszy niż w przeszłości humanizm*.

Można chyba uznać, że kwestia tzw. szkoły sopockiej stanowiła jedno z trwalszych „osiągnięć” socrealistycznej krytyki, aktualizowane być może tytułem *katharsis*, tym bardziej że wyróżnik topograficzny stracił aktualność po przeniesieniu uczelni do Gdańska w 1954 roku. Szkoła sopocka mogła przypominać krytyce jej własny udział w kreacji socrealizmu, a potępienie środowiska miało służyć jako oczyszczające, magiczne zaklęcie. Jeszcze w 1959 roku w związku z wystawą 28 Malarzy i Rzeźbiarzy z Wybrzeża, pierwszej gdańskiej manifestacji umiarkowanej nowoczesności, stymulowanej przybyciem z Anglii Piotra Potworowskiego, Bogucki stwierdzał pojawienie się *drugiego wcielenia sopockiej szkoły*. Wyraźnie akcentował też dystans jednocześnie wobec pierwowzoru i zmodernizowanej edycji: *gdy się widzi tę samą materię malarską, z której wczoraj formowano stoczniovców przy pracy i figury historyczne, a dziś układa się historie abstrakcyjne – ogarniają wątpliwości, czy nie za prędko, czy nie za łatwo, czy to nie ten sam akademicki estetyzm prześwieca tu pod wieloma niby-nowymi formami*⁷⁵. Trudno nie dodać, że pytanie o nagłą transformację tym bardziej należałoby zadać temu i innym krytykom cztery lata wcześniej oraz że w kreacji obu zjawisk, tzn. szkoły i jej drugiego wariantu, krytyk miał udział.

We wspomnianym artykule o wystawie „nowoczesnych” w końcu 1955 roku Bogucki, rewidując po Arsenale wcześniejszą klasyfikację⁷⁶, ujawniał istnienie w polskiej sztuce trzech orientacji w nawiązaniu do przedsocrealistycznego układu: kolorystów, „nowoczesnych” i *młodych*⁷⁷. Wiara w materializm dialektyczny, w nieuchronność procesu historycznego i imperatyw stworzenia malarstwa przedstawiającego nowego typu nie uległa zupełnie zachwianiu, choć w klimacie łagodnej pokuty została odpowiednio zaktualizowana. Przypisawszy dość mechanicznie dwu wymienionym wyżej tendencjom odpowiednio przewagę strategii analitycznej (nowocześni) i syntetycznej (młodzi), krytyk wyraził niniejsze przekonanie: *Dobrze jest również, że w praktyce twórczej wielu „młodych” okazuje się „nowoczesnymi”, a wielu „nowoczesnych” – „młodymi”. Dlatego myślę, że twórczość „nowoczesnych” i twórczość „młodych”, powstające między nimi spory, przymierzają i rywalizacje składają się na tę konkretną materię faktów, które będą decydować o przyszłości naszej sztuki*⁷⁸. Mądrzy i kochający sztukę politycy mieli umożliwić wykorzystanie dziejowej okazji. W drugim tekście o wystawie grupy krytyk dystansował się od przeciwników sztuki nieprzedmiotowej, pisał o *pięknie abstrakcyjnych konstrukcji* Jaremianki, bogatej fakturze prac Sterna, subtelności i precyzji Mikulskiego, energii i dramatyzmie Brzozowskiego, u Erny Rosenstein zwracał uwagę na nieporadność warsztatu przy interesującej koncepcji, zatem operował kategoriami, w których po nie-

barwnej ostatnich dziesięcioleci, osiągniemy dramatyzację przedmiotu przez wprowadzenie w głąb materii malarskiej, z której przedmiot jest zbudowany. M. Czerwiński, *Sprawa malarstwa sopockiego...*, s. 4.

⁷⁵ J. Bogucki, *Drugie wcielenie szkoły sopockiej*. „ŻL” 1959, nr 34, s. 6.

⁷⁶ Por.: tenże, *Plastyka potrzebuje gospodarza*. „PK” 1955, nr 27, s. 5. Wypowiedź na XVI Sesji Rady KiS zawierała potępienie *epoki recept*, krytykę przestarzałego (*mieszczańskiego*) układu artystycznego z instytucją *salonów* oraz wskazanie dwu żywotnych kierunków, z których – obok impresjonizmu – zwłaszcza nowatorski, oparty na doświadczeniach abstrakcji, kubizmu, surrealizmu, sztuki meksykańskiej etc., mógłby stanowić *potężną i precyzyjną broń poznawczą i agitacyjną w służbie rewolucji proletariatu*.

⁷⁷ Tenże, *O nowoczesnych...*, s. 77.

⁷⁸ Ibidem, s. 81.

dawnych żądaniach dominacji treści, typowości, partyjności czy narodowej formy nie było śladu. Przy okazji oceny prac Kantora – jak pamiętamy, przed kilku laty radził mu przejść na realizm – interpretowanych jako metafora apoplektycznej walki form organicznych i mechanicznych, krytyk czynił dowcipną aluzję do niedawnej przeszłości: „*Ideolog*” o *ułomnej wyobraźni mógłby się może zatroskać: organizmy męczą się wśród mechanizmów. To może temu malarzowi nie odpowiada rozwój naszego ciężkiego przemysłu?*⁷⁹. Mimo iż dalej zapewniał o intencji zwrócenia uwagi tym wyimaginowanym, ale popartym niedawną praktyką zarzutem na inny sens Kantorowskich wizji, można przypuszczać że głównym celem była demonstracja absurdalności ideologicznego i możliwości wolnego od ideologii stanowiska krytycznego.

Mieczysław Porębski w powściągliwości i dyscyplinie prac „nowoczesnych” odczytywał skutki kilkuletniego milczenia i izolacji, konfuzję krępującą śmielsze poszukiwania, ale można tę ocenę odnieść do krytycznego komentarza. Obligatoryjne zapewnienia, że krakowski pokaz gromadzi prace humanistyczne, różne od chłodnej, nieprzedmiotowej spekulacji czy obsesyjnych wizji surrealizmu, że abstrakcja i metafora mogą służyć ekspresji ideowo-etycznej i warto ją na zasadzie demokratycznego współlistnienia konfrontować z bardziej dosłownym realizmem, to programowe wręcz nawiązania do niedawnej przeszłości. Można je uznać za przejawy asekuracji zarówno omawianej twórczości, jak i własnego stanowiska krytycznego, w którym pojęcie socrealizmu uległo pewnym modyfikacjom. Trudno bowiem – twierdził badacz – uznać za socjalistyczny realizm wariant forsowany w minionym pięcioleciu, jest to kwestia przyszłości, w której istnieć będą różne ekspresje postawy wobec rzeczywistości. Stwierdza zatem dyplomatycznie: *i dlatego – na razie przynajmniej – nie przewiduje w twórczości naszych plastyków „nowoczesnych” perspektywy radykalnego „realistycznego przełomu”*. [...] *To, co kiedyś zostanie nazwane realizmem socjalistycznym, będzie z pewnością niemechaniczną sumą i wynikiem wszystkich rzetelnych, ideowo czystych poszukiwań i dążeń artystycznych naszego czasu i mają rację ci, którzy [...] domagają się, żeby o ich wysiłkach i drodze twórczej przedwcześnie nie wyrokoować*⁸⁰. Czerwiński komentował obrazy z wystawy z ostentacyjnym subiektywizmem, wnioskował z nich jednak ogólnie np. o kryzysie sztuki przedmiotowej, kresie utopii realizmu (nazwanego eufemistycznie sztuką ilustracyjną), ale też o *historycznym niepokoju* w obrazach Kantora, pozornie tylko podmiotowych, w istocie związanych z obiektywną rzeczywistością⁸¹. Przytoczone wypowiedzi o „nowoczesnych” domykają krytyczny krąg przywróceniem w orbitę uwagi artystów, którzy po Wystawie Sztuki Nowoczesnej, uznanej przez niektórych za heroiczny wyczyn, w końcu 1948 roku, poza nielicznymi wyjątkami nie mogli przez kilka lat manifestować swojej jakoby godzącej w socrealistyczne pryncypia twórczości. Zauważmy, że łącznikiem obu pokazów i towarzyszącej im krytyki jest także fantom socrealizmu, w punkcie wyjściowym grożący rychłym nadejściem, w końcowym niepewnością ostatecznego wycofania. Zmianę frontu krytyki uzasadniano nowymi zjawiskami artystycznymi, choć w istocie to one ją wymuszały. Aleksander Wallis zgadzał się na twórcze i ideowo uzasadnione korzystanie przez *naszych* artystów z dorobku *współczesnej sztuki burżuazyjnej i współczesnej sztuki postępowej Zachodu* i dlatego bez odrazy i pomówień o formalizm pisał o wzmożonej ekspresji i symbolice w pracach artystów Grupy 55, a w twórczości Bogusza odkrywał elementy surrealizmu i abstrakcji⁸².

Powrót do punktu wyjścia albo raczej do sytuacji z końca lat 40. znamionuje też podwójnie obrachunkowy tekst-recenzję Stefana Morawskiego. O ile jednak wyżej wymienię-

⁷⁹ Tenże, *Z powodu krakowskiej wystawy „Nowoczesnych”*. „ŻL” 1955, nr 50, s. 5.

⁸⁰ *Dwugłos o Wystawie Krakowskiej. Mieczysław Porębski*. „PK” 1955, nr 51-52, s. 9.

⁸¹ *Dwugłos o Wystawie...* Marcin Czerwiński, ibidem.

⁸² A. Wallis, *Uwagi o malarstwie na Warszawskiej Wystawie Okręgowej*. „PK” 1955, nr 48, s. 3.

ni krytycy, wycofani na pozycje **wobec** faktów artystycznych, komentowali je, przywracali czy korygowali, estetyk-marksista, sprzeciwiając się krytyce Boguckiego, formułował nadal dla – wszak szerzej rozumianego – realizmu socjalistycznego postulaty, złagodzone trybem przypuszczającym: *Mówiłbym raczej o konieczności [podkr. E.K.] syntezy i skrótowości znakowania we współczesnym malarstwie*⁸³. Także o *nowych* formach, ich wstępnej, laboratoryjnej postaci formatu sztalugowych obrazów mówił w tonie dyskusji z końca lat 40.: o ich zastosowaniu w przestrzeni publicznej, o socjalistycznym fresku itd. Z tą jednak różnicą, że teraz jako autora koncepcji społecznego działania plastyki przywoływał Strzemińskiego, twórcę wprowadzającego *form asemantycznych*, ale także możliwych do zastosowania w *organizacji bodźców plastycznych*, aktywizujących uczestnictwo mas w kulturze. *Notabene* z innej pozycji przeciw wobec socrealistycznych praktyk krytycznych na współczesnej twórczości wyrażała w tym czasie Joanna Guze, pomijając własny wkład. Przy okazji wystawy Jana S. Sokołowskiego potępiała niesłuszną hierarchizację gatunków, w której malarstwo ścienne lokowano na niższych szczeblach, traktując olejne jako sztukę czystą (*jest się twórcą tylko stojąc przy sztalugach*), i paradoksalną tego konsekwencję, jaką było pomijanie twórczości sztalugowej artystów zajmujących się sztuką monumentalną, czego jaskrawym przykładem miała być twórczość Sokołowskiego⁸⁴.

Stopniowo przywoływano pamięć o dziełach i niektórych twórcach skazanych na milczenie i niebyt w socrealistycznej krytyce, także na nieobecność w kraju, jak Potworowski, Czapski, Zamoyski; wracały do tekstów krytycznych nazwiska twórców awangardy. W 1956 roku w artykule o Strzemińskim Przyboś stwierdzał: *Plaga socrealizmu, który zahamował rozwój sztuki w Polsce na kilka lat, ta plaga dosięgła najokrutniej Strzemińskiego. On twórca-nowator i społecznik, nieczynie czuły na potrzeby czasu, pomówiony został o „formalizm”. Usunięty ze szkoły i skazany na nędzę*⁸⁵. Danuta Wróblewska w tym samym piśmie przypominała Zamoyskiego, dwa lata później będzie zorganizowany wielki objazd po kraju wystawy Potworowskiego, który w Polsce pozostanie, wbrew pierwotnym planom, do śmierci w 1962 roku. Krytyka poświęci baczną uwagę jego twórczości, niewykraczającej poza ramy bezpiecznego, reglamentowanego przez władzę, a nawet ją legitymizującego nowatorstwa. Przykłady można by mnożyć, ale najistotniejsze jest zaznaczenie zwrotu także w tym obszarze krytycznej debaty. Wiąże się z tym też dokonywana od 1955 roku – zgodnie ze strategią monograficzną przyjętą m.in. w rezolucji ogłoszonej przez II Konferencję w Sprawie Badań nad Sztuką – rehabilitacja kolorystycznej przeszłości artystów współczesnych, uznawanych dotąd za reprezentację m.in. kapizmu, formalizmu, kosmopolityzmu⁸⁶. Wymuszona już poprzednio względna tolerancja dla postimpresjonistycznej tradycji jako ogniwa dziejowego procesu stanowiła w tym przypadku o łagodniejszym przejściu do oficjalnego uznania współczesnej twórczości artystów tej formacji. Jeszcze w 1955 roku krytycznej monografii doczekał się Taranczewski⁸⁷, w roku następnym m.in. Cybis w związku z indywidualną wystawą w Warszawie. Jak wiemy, sama forma monografii żyjącego artysty była w krytyce socrealistycznej zjawiskiem unikatowym, poza wyjątkami kilku pozytywnych bohaterów opisanymi w rozdziale III. Dopuszczalna teraz w jej ramach różnorodność form monotematycznej opowieści, od obszernego studium wyposażonego w aparaturę dokumentalno-faktograficzną do eseju o pozornie chropawej, subiektywno-doznaniowej konstrukcji, od-

⁸³ S. Morawski, *Obrachunki z przeszłości...*, s. 95.

⁸⁴ J. Guze, *Wystawa Jana Seweryna Sokołowskiego*. „PK” 1955, nr 1, s. 3.

⁸⁵ J. Przyboś, *Władysław Strzemiński*. „PK” 1956, nr 46, s. 9.

⁸⁶ Por. A. Markowska, *Wielkie teraz czyli o sztuce*, [w:] *Odwilż...*, s. 76 nn.

⁸⁷ M. Kosińska, A. Wojciechowski, *Wacław Taranczewski*. „PA” 1955, nr 5-6, s. 28-51.

różnia je od standardów socrealistycznego komentarza. Jako przykład wskażmy fragment recenzji dotyczący artystycznych wyborów kapiistów. Odejście od myślenia o tradycji według antytetycznego szablonu: dobra czyli przydatna dla socrealizmu *versus* zła, nieprzydatna, odrzucona, poświadcza zmiana oceny ich działalności: *Przyjechali [z Paryża] z wiedzą, która ukonstytuowała się w doktrynę o charakterze swoistym, stronnicy, ale zawierała w sobie dość rewelacyjne na gruncie polskim tezy, ważne dla wszelkiego malarstwa. Ich walka o własne widzenie pokrywała się w znacznej mierze z trudem odnowicielskim podjętym w kraju, gdzie wyobraźnię zatłamszone były ullańsko-sentymentalno-wiejskim pompierstwem, gdzie rzadka była świeża wrażliwość na podstawowe piękno koloru na płaszczyźnie*⁸⁸. Kapiści są tu postrzegani już nie tylko jako zło historycznie konieczne, ale – jak w blisko dekadę wcześniejszej recenzji Heleny Wielowieyskiej z pierwszego powojennego salonu malarstwa – awangardowy w swoim czasie motor postępu sztuki.

Dyskusję o **architekturze**, także już w poprzednim roku rozsadzającą zasadę jedno-myślności, za to zgodnie z imperatywem wtórności, ożywiły dokonujące się w ZSRR zmiany interpretacji socrealizmu w budownictwie, ujawnione na naradzie budowlanych i architektów w moskiewskiej Akademii Architektury w grudniu 1954 roku. Referat Nikity Chruszczowa kładł nacisk nie na estetykę, ale kwestie ekonomiczne, postulował oszczędność, typizację i zastąpienie zbędnego ozdobnictwa zgodnością proporcji, rytmów i ujawnieniem jakości materiału, stał się impulsem do szerokiej polemiki wśród polskich architektów⁸⁹. Znowu trzeba zaznaczyć, że nie wchodziło w grę zerwanie z realizmem socjalistycznym, ale jego modernizacja, choć jak w pozostałych przypadkach różnica zdań była ważnym elementem demontażu systemu, kwestionowała bowiem jego normatywny charakter. Próba spojrzenia na architektoniczne realizacje kilku ostatnich lat z perspektywy – jak podkreślał – *wyników narady radzieckiej* był artykuł Stefana J. Kurowskiego, już tytułem kwestionujący mitologizację metody w architekturze. Uznając za słuszną ideę oczyszczenia miast z kosmopolitycznego przedwojennego funkcjonalizmu, autor negował sposób jej wcielania, prowadzący – jak nazywał – do drugiej skrajności, *eklektycznego neoformalizmu*, wskutek zarazem nieprecyzyjnego i dogmatycznego projektu socrealizmu. Obnażał paradoks formy narodowej, zastępowanie jednego kosmopolityzmu innym, tyle że tradycyjnym; piętnował niechęć do nowatorstwa, poddał krytycznej analizie jeden z kanonów, tj. zasadę symetrii, która stosowana w nadmiarze, np. w urbanistyce (Nowa Huta), sterroryzowała przestrzeń, prowadziła do wulgaryzacji i monotonii. Kurowski traktował więc socrealizm w architekturze jako sprawę przyszłości, epoki realizującej zasadę *pełnej równowagi i harmonii formy, konstrukcji i funkcji*⁹⁰. Warunkiem jednak, jak przekonywał, jest swoboda twórczych poszukiwań, dyskusji, publicznej debaty; w jej efekcie nawet nie zawsze udana realizacja jest cenniejsza niż plagiat z tradycji. Przy okazji autor napiętnował pacyfikację spowodowanej do aklamacji krytyki architektury, otworzył niejako drogę do dalszej dyskusji, z góry odpierając spodziewane argumenty o historycznej konieczności doświadczeń minionego okresu⁹¹.

⁸⁸ M. Czerwiński, *Wystawa Jana Cybisa...*, „PA” 1956, nr 2, s. 22.

⁸⁹ Por.: Z. Skibniewski, *Wszystchniżkowa narada budowniczych, architektów...*, „Architektura” 1955, nr 2, s. 29 nn.; fragmenty przemówienia N. Chruszczowa, *O stosowaniu metod przemysłowych w budownictwie. O polepszaniu jakości i obniżaniu kosztów własnych robót budowlanych*, ibidem, s. 30-33.

⁹⁰ S.J. Kurowski, *Czy koniec mitów w architekturze?*, „PK” 1955, nr 3, s. 4.

⁹¹ *Nieprawda* – stwierdza Kurowski – *nie był konieczny. Czas został zmarnowany, a zrealizowane budowle nie mogą być po prostu usunięte [...]. Za tłumienie krytyki w dziedzinie architektury odpowiedzialni są konkretni ludzie. Sami architekci [...] powinni zabrać głos i wskazać, kto ponosi odpowiedzialność za ten stan rzeczy*. Ibidem.

Kontynuując krytykę, Bohdan Lachert stwierdzał: *Wulgaryzacja twórczej metody realizmu socjalistycznego polega na supremacji efektów naskórkowych dzieła architektury nad jego zadaniami użytkowymi i technicznymi – na podporządkowaniu obszernej dyscypliny technicznej architektury mglistym interpretacjom pojęć treści socjalistycznej i narodowej formy*⁹². Dodajmy, że obaj rozmówcy dezaprobowali przetwarzanie form architektury Heuricha, lansowane przez jednych, przez innych kwestionowane już w 1953 roku (por. rozdz. V). Lachert potępiał *fetyzującą techniki-konstrukcji*, prowadzącą do zacierania granic między budownictwem a architekturą jako sztuką oraz jej dezindywidualizacji, opowiadał się za wykorzystaniem możliwości technicznych, uwzględnianiem funkcji i ekonomiki, redukcją rzeczy zbędnych, ale też za respektowaniem narodowych, kulturowych upodobań. Jan Minorski dołączył do dyskusji poruszone przez Chruszczowa kwestie upowszechnienia prefabrykatów, twierdził, że przyszła, dobra socrealistyczna architektura musi liczyć się z rodzimą tradycją, a zarazem *wyjsć na spotkanie nowych faktów w budownictwie, nowych struktur konstrukcyjnych wynikających z prefabrykacji i innych przejawów nowej techniki w budownictwie*⁹³. Z wyjątków dyskusji między architektami i dziennikarzami w siedzibie SARP-u w końcu stycznia 1955 roku wiadomo, że pod ostrzałem znalazła się też krytyka, zdaniem jednych zbyt ugodowa, zdaniem innych zbyt *dogórna* (Goldzamt), jeszcze inny głos (K. Malcużyński) wskazywał na fasadowość prasowych dyskusji, zakazanych przez cenzurę przed zatwierdzeniem projektu⁹⁴; pozorna krytyka po fakcie nie miała więc żadnego wpływu na realizację. Mimo wszystko rozliczano komenderowanie (anonimowo), recepty na socrealistyczną architekturę i urbanistykę, m.in. korytarzową albo *lufową* koncepcję zabudowy ulic, utożsamianie opozycji realizmu i formalizmu wyłącznie z obecnością detalu lub jego brakiem, przetwarzanie Heuricha itd. Wzywano wreszcie (Helena Syrkusowa) do wcielania postępu technicznego, był i głos (Juliana Brzuchowskiego) studzący zapal do prefabrykacji⁹⁵. We wnioskach z plenum Zarządu Głównego SARP nie podważano także słuszności kierunku wprowadzonego w 1949 roku, skrytykowano jego wypaczenia, jak przypadki prymatu estetyki nad funkcją, pomapatyczność, nieekonomiczność. Postulowano wykorzystanie nowych technologii i prefabrykatów, logikę, prostotę i oszczędność układów⁹⁶. Waldemar Baraniewski słusznie więc zaznacza, że tekst referatu Chruszczowa korespondował z krytycznym klimatem w polityce kulturalnej, a zarazem legitymizował *ucieczkę w materiał*⁹⁷ przed nierozwiązywalną w świetle dokonanej krytyki kwestią architektonicznego realizmu typu soc. Podkreślimy, nie wdając się w szczegóły dyskusji, zresztą zanalizowanej przez tegoż badacza, że choć prowadzona była w imię naprawy socrealizmu, znamionowała jego schyłek.

O zwrocie w postrzeganiu nowoczesnej sztuki i jego znaczeniu dla architektury pisał też, przyznając niemoc i ograniczoność dotychczasowych teorii, A. Wojciechowski przy okazji prezentacji koncepcji stadionu „Start” w Warszawie (Z. Ihnatowicz, J. Sołtan, F. Strykiewicz, W. Fangor i in.). Już w tytule artykułu, w apelu o przywrócenie sztuce budowania waloru artystycznego, zawarta była krytyka poprzedniego okresu. Idiom nowoczesnej architektury krytyk widział w zespoleniu sztuki i techniki, w scaleniu czynnika estetyki, kon-

⁹² B. Lachert, *Refleksje i uwagi*. „PK” 1955, nr 4, s. 4.

⁹³ J. Minorski, *Spór o architekturę*. „PK” 1955, nr 5, s. 4.

⁹⁴ *Głosy o architekturze*. „PK” 1955, nr 6, s. 5.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ *O dalszy rozwój naszej architektury. (Wnioski z plenum Zarządu Głównego SARP w dniu 4 i 5 kwietnia 1955 r.)*. „Architektura” 1955, nr 7, s. 185 nn.; por. też: J. Wierzbicki, *Jeszcze w sporze o architekturę*. „Architektura” 1955, nr 8.

⁹⁷ W. Baraniewski, *Odwilżone dylematy polskich architektów*, [w:] *Odwilż...*, s. 130.

strukcji i funkcji, które – jak zaznaczał – jest zarazem wspólnym celem całej plastyki⁹⁸. Trudno jednak ustalić, na ile to krytyka przyczyniła się do – jak określa W. Baraniewski – *socjalistycznego ruchu nowoczesnego*, powstałego z negacji socrealizmu, ale o bliskiej mu pasji krytycznej i rezultacie, do którego tenże bez powodzenia zmierzał, tj. *likwidacji architektury właśnie jako sztuki*⁹⁹. Zwróćmy uwagę na dotyczące krytyki fragmenty już przywołanego tekstu, gdzie nieznaczące spostrzeżenie Minorskiego odnosiło się też do podejrzenia szybkiej zmiany opinii polskich dyskutantów po naradzie moskiewskiej. Wspomniana dyskusja dziennikarzy z architektami, w której także toczono spór o przodownictwo, dowodzić miała, że krytyka architektury pojawiła się w Polsce wcześniej niż *zapalono zielone światelko* w ZSRR¹⁰⁰. Ważniejsze jednak wydaje się stwierdzenie o wspomnianym *przepychaniu* projektów poza czy mimo opinii krytyki, która też dopiero wtedy ma walor, gdy wpływa na bieg zdarzeń, gdy zdanie eksperta uwzględniają czynniki odpowiedzialne za realizację. Ten warunek problematyzuje ostateczne zerwanie z socrealizmem, skończonym jako jedyna twórcza metoda, pozostały jednak jego relikty w strategii władzy, czego skutkiem jest estetyka i jakość architektury lat 60. i kolejnych¹⁰¹. W opracowaniu o budownictwie dwóch powojennych dekad Adam Kotarbiński, jeden z popularyzatorów socrealizmu¹⁰², stwierdzał, iż słabością socrealizmu było m.in. błędne rozumienie tzw. krytyki pozytywnej. Doradztwo w realizacji nie mogło naruszać podstaw doktryny, a nieliczni odważający się na ocenę ujemną narażali się na etykietę klasowego wroga i burzyciela. *Najistotniejsze jednak starcia* – pisze architekt – *odbywały się w warunkach zapewniających brak zaprotokolowania*¹⁰³.

W rozważaniach o nowoczesności przy okazji wystawy w Arsenale Bogucki zachwycał się *przekonywającym pięknem* dekoracji festiwalowych z zastosowaniem nowatorskich rozwiązań plastycznych¹⁰⁴. Na tym doświadczeniu Toeplitz i Przyboś budowali koncepcje powszechnego wizualizmu, Przyboś nawet mimo deklarowanej awersji do surrealistycznych trików. Działanie skrótów, symboli, metafor, elementów abstrakcji, śmiałych kontrastów kolorystycznych w plastyce zarazem monumentalnej i propagandowej służyło krytyce jako dodatkowy argument na rzecz modernizacji języka sztuki. W osobnym tekście o zespołowym przedsięwzięciu (Hryniewiecki, Tomaszewski, Fangor, Sempoliński i in.) Hanna Onoszko podkreślała intensyfikującą sugestywność i czytelność przekazu, funkcję syntezy i skrótu, ale niejako drugą warstwę stanowiło oddziaływanie *dziela o wysokim poziomie artystycznym*¹⁰⁵. Przypomnijmy demonstrowaną przez krytykę socrealistyczną niechęć do – jak określano – rebusów i chwytów komplikujących percepcję, a także do fetyszyzacji tzw. poziomu, jakości dzieł. Przyjęta w moich rozważaniach strategia poszukiwania iteracji odsyła do przedsocrealistycznej refleksji nad wrocławską Wystawą Ziem Odzyskanych w 1948 roku, której propagandowy cel je s z c z e nie odrzucał, jak przypomina Andrzej Kosto-

⁹⁸ A. Wojciechowski, *Aby architektura znów stała się sztuką*, „PA” 1956, nr 1, s. 6.

⁹⁹ W. Baraniewski, *Odwilżowe dylematy...*, s. 131.

¹⁰⁰ J. Minorski, *Spór o architekturę...*

¹⁰¹ O architekturze polskiej okresu tzw. realnego socjalizmu, z niewielkim tylko marginesem socrealizmu, traktuje opracowanie Andrzeja Basisty o znamennym tytule: *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu*. Warszawa-Kraków 2001.

¹⁰² Por. A. Kotarbiński, *Realizm socjalistyczny w architekturze*. Warszawa 1952. Książka jest popularnym, może aż nadto (np. słabe kontrargumenty dla „zdrowych” przekonań narratora przedstawia niejaki Zaskawicz), wykładem doktryny, sformułowanym typową nowomową.

¹⁰³ Tenże, *Rozwój urbanistyki i architektury polskiej w latach 1944-1964*. Warszawa 1967, s. 127.

¹⁰⁴ J. Bogucki, *Spostrzeżenia i komentarze*, „PK” 1955, nr 42, s. 3

¹⁰⁵ H. Onoszko, *Dekoracje festiwalowe*, „PA” 1955, nr 3-4, s. 71.

łowski¹⁰⁶, a na Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1955 roku zdawał się już nie wykluczać wielości i jakości środków wyrazu.

Analogicznie rzecz się miała z **plakatem**, którego twórcy – jak pamiętamy, nie bez protestu doktrynerów – argumentem gatunkowej odrębności próbowali już wcześniej rozluźnić doktrynę. Wydaje się, że socrealizm z udziałem krytyki przyczynił się nawet do swego rodzaju awansu plakatu, a zarazem mitologizacji owego oporu. W 1955 roku Jan Lenica podkreślał nieprzydatność tradycyjnego warsztatu do nowatorskich treści i zainteresowanie młodego plakatu językiem nowoczesnego malarstwa¹⁰⁷. Za wyróżnik nowej tendencji, także w ilustracji książek, uznał *wydobycie nowej, zmonumentalizowanej siły wyrazu człowieka*¹⁰⁸, niepozabawionego ekspresji psychicznej, co miało być reakcją na rutynę i szablonowość socrealistycznego afisza. Twórczość indywidualna Lenicy była przedmiotem szkicu Jana Białostockiego; już samo podkreślenie, jak nazywał badacz, odrębności osobistego stylu artysty¹⁰⁹ pozostawało w sprzeczności z kolektywistyczną, dezindywidualizującą taktyką socrealizmu, wykluczającą także pojęcie stylu. W refleksji nad pokrewnymi obszarami twórczości z przykładów wypowiedzi, które w przełomowym roku 1955 potwierdzałyby ostateczne odejście krytyki od ortodoksji, można przytoczyć np. tekst Aleksandra Jackowskiego, poświęcony rysunkowemu cyklowi *Kogutów* Tomasza Gleba. Artykuł, łącząc dwie z wyszczególnionych tutaj perspektyw, tj. gatunkową i personalną, w każdej z nich w jakimś sensie kontynuował wcześniej rozpoczęty dyskurs – zwłaszcza w języku, kryteriach treściowych, np. dowodzeniem ideowego zaangażowania i humanizmu – a jednocześnie przedmiot recenzji przeczył niedawnej praktyce krytycznej¹¹⁰.

O odrzuceniu socrealistycznych normatywów w dziedzinie **sztuki użytkowej** zaświadcza już np. wnioski sformułowane na marginesie wspomnianej recenzji ze stołecznej wystawy gdańskich artystów (1955). *Młoda*, nowoczesną tendencję, którą można określić: strukturalną, akcentującą walory malarskie czy rzeźbiarskie tkaniny, mozaiki, plastyki monumentalnej, a więc w dziedzinach podporządkowanych wraz z architekturą celowi współkształtowania otoczenia i przestrzeni publicznej, A. Wojciechowski przeciwstawił konserwatywnemu *zdobnictwu* utożsamianemu ze stylem narodowym. Koncepcja ta, której – jak przyznaje – sam był chwilowym zwolennikiem, ograniczała możliwości nie tylko poszczególnych dyscyplin, ale także organizującej przestrzeń architektury i urbanistyki. Zerwanie ze sztuką, eklektyzmem, konformistycznym dekorowaniem jest warunkiem tego rozwoju. *Dziś, po kilku latach doświadczeń* – stwierdzał krytyk – *bardziej ogłędni jesteśmy w szermowaniu terminem „styl narodowy”*. *Odrębność sztuki polskiej w stosunku do twórczości innych krajów jesteśmy skłonni oceniać w oparciu o analizę nowoczesnych metod pracy, nowoczesnego warsztatu, nowego na naszym gruncie stosunku plastyki do problemów architektonicznych, a wreszcie zawartego w „sztuce dekoracyjnej” ładunku emocjonalnego, określającego jej stosunek do otaczającego nas życia*¹¹¹. Z socrealistycznej narracji o *sztuce kształtującej* pozostało jako cel zespolenie plastyki z architekturą,

¹⁰⁶ Autor podkreśla cel Jerzego Hryniewieckiego (odpowiedzialnego za wizualną formę wystawy) działania *językiem wystawy*, osiągnięty mimo różnych kompromisów wobec nacisku władz. A. Kostolowski, *Biegi z przeszkodami. Wystawy: Ziemi Odzyskanych (1948) i Wrocław Moje Miasto (2000)*. „Quart” [Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego] 2009, nr 1(11), s. 73, 74.

¹⁰⁷ Tę zmianę poetyki Zdzisław Schubert potwierdza na podstawie analizy plakatów Fangora z lat 50. Z. Schubert, *Plakat*, [w:] *Odwilż...*, s. 122.

¹⁰⁸ J. Lenica, *Z problemów młodego plakatu*. „PA” 1955, nr 1-2, s. 78.

¹⁰⁹ J. Białostocki, *Twórczość plastyczna Jana Lenicy*. „PA” 1955, nr 1-2, s. 109 nn.

¹¹⁰ A. Jackowski, *O „Kogutach” Tomasza Gleba*. „PA” 1955, nr 1-2.

¹¹¹ A. Wojciechowski, *Wymowa nowej sztuki*. „PA” 1955, nr 1-2, s. 73.

ale w futurystycznej wizji ich oddziaływania na masy odbiorców perswazyjna ilustracyjność została zastąpiona przez *jakość i nowocześnieść*¹¹².

Trudniej było, co potwierdzają niemal wszystkie przytaczane cytaty, wyzwolić język krytyki z socrealistycznej nowomowy, tym bardziej wobec obowiązującej nadal idei postępu i materializmu dialektycznego, z którą organicznie niemal zrosnięta była topika walki i marszu. Dyskusja wokół wystawy Arsenalu toczyła się jeszcze tym samym językiem, mniej lub bardziej nasyconym frazeologią ideologiczno-militarną, ale stopniowo następowało rozbijanie, rozcieńczanie jej stężenia. Z obfitości tekstów wskaźmy dla przykładu recenzję młodej rzeźby, Jadwigi Jarnuszkiewiczowej, która bunt przeciw konwencji, spotęgowaną ekspresję, antyestetyzm prac opisywała znaną frazeologią: *Główną linię uderzenia daje się odkryć w szukaniu własnego widzenia artystycznego [...] w dążeniu do ofensywności, w której wymowa ideowo-polityczna zaostrza się poprzez atakowanie odkrywczym artystycznym skrótami*¹¹³. W studium arse-
nalowej rzeźby dominuje maskulinistyczna retoryka siły, aktywności, dramatycznego patosu. Autorka zarzuca np. środowisku krakowskiemu inklinację do sztuki kameralnej, intymnej, egzemplifikowanej m.in. całofigurowym *Dunikowskim* Jerzego Beresia¹¹⁴ i *Głową robotnicy* Marii Pinińskiej, oraz – jak określała – niebezpiecznej *zaciśniętej intymności*, prowadzącej do izolacji od (ogólno)ludzkich spraw, wycinkowej wiedzy o człowieku w miejsce *szerokiego humanizmu*¹¹⁵. We wspomnianych „Szkicach krakowskich” Bogucki np. rozwija opis malarskich walorów obrazów Michałowskiego w sposób nieco wcześniej nie do przyjęcia, natomiast inne dzieła ocenia w obowiązujących poprzednio kategoriach siły bądź *niedowładu*¹¹⁶, jeszcze inne – np. portrety Witkacego, rysunki Linkego – nazywa szkolną retoryką *błędu*¹¹⁷. W rozrachunkowym artykule w rocznicę Arsenalu ten sam krytyk przyznaje, że socrealizm był niedorzeczny, i pisze o młodym, *oszukiwanym i podstępnie rozbrojonym pokoleniu*, które *po omacku, z gołymi rękami rzuciło się do walki, by zdobyć sobie rzeczywiste miejsce w życiu narodu i sztuce naszego stulecia*¹¹⁸. *Notabene* tekst był jedną z odpowiedzi na alarmistyczną i otwierającą szeroką dyskusję tezę Joanny Guze o *puszym* po socrealizmie *obszarze* w malarstwie, zajęтым przez abstrakcję, której rzekoma nieingerencja, obojętność wobec palących spraw współczesności grozi zepchnięciem sztuki na margines życia¹¹⁹. Zbieżność z dyskursem przedsocrealistycznym jest tu ewidentna. W tekście o grafice Bogucki wskazywał Kulisiewicza, którego realizm uchronił przed *niedobrymi skłonnościami* kultu materiału i narzędzia, przed *pokusami estetyzmu*. Znanym z socrealistycznej krytyki kategoriom, tak samo negatywnie nacechowanym, przeciwstawiał na nowo rozumiany realizm: *nie jako jakąś normę formalną dla plastyki przedstawiającej, ale jako ujawniający się w dziele żywy, pełen pasji poznawczej i uczuciowej, stosunek do natury i życia współczesnego*¹²⁰. Kult siły i męskości, frazeologia walki cechuje krytykę z kręgu Arsenalu, J. Ćwiertni i T. Gleba nie tylko w dyskusjach związanych z wystawą. Andrzej Osęka o dorobku rzeźbiarskim F. Strynkiewicza stwierdzał, że wielkie prace z okresu socrealizmu nie

¹¹² O sztuce użytkowej okresu odwilży por.: W. Lipowicz, *W kręgu „nowoczesności”. Uwagi o polskiej sztuce użytkowej 2 połowy lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych*, [w:] *Odwilż...*, s. 99-120.

¹¹³ J. Jarnuszkiewiczowa, *Rzeźba na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki*, „PA” 1955, nr 3-4, s. 44, 46.

¹¹⁴ Por. feministyczną interpretację rzeźby (potwierdzającą ówczesne „zarzuty” recenzentki) przez Annę Markowską, *Definiowanie sztuki...*, s. 144 nn.

¹¹⁵ J. Jarnuszkiewiczowa, *Rzeźba na Ogólnopolskiej...*, s. 52.

¹¹⁶ J. Bogucki, *Szkice krakowskie...*, s. 86.

¹¹⁷ Ibidem, s. 138.

¹¹⁸ Tenże, *W rok po Arsenalu...*, s. 3.

¹¹⁹ J. Guze, O „puszym obszarze” w malarstwie, „PK” 1956, nr 22, s. 5; por. też: A. Wat, *Abstrakcjonizm „żywiejski”*, „PK” 1956, nr 27, s. 7.

¹²⁰ J. Bogucki, O grafice, „PA” 1959, nr 2, s. 3.

były w istocie monumentalne, podobne do setek innych, pozbawione formalnej dyscypliny, ale pięć lat pracy stanowi integralną część procesu rozwojowego. *Sądzę* – dodaje krytyk – że po ogniowej próbie brutalnego „socrealizmu” zbyt dotąd kobiecy styl Strykiewicza uformował się w pełniejsze, męskie kształty¹²¹. Na warszawskiej naradzie architektów (marzec 1956 r.) ostateczne potępienie socrealizmu A. Kotarbiński wiązał z koniecznością *walki*, tym razem o architekturę współczesną, o potrzebę refleksji teoretycznej, bez której praktyka się *wyko-leja*: *Dotychczasowe doświadczenie nasuwa poważne obawy, że bez odpowiedniego o-r-e-ż-a teoretycznego nie będzie można zapobiec dalszym kolebaniom się naszych poglądów* [podkr. E.K.]¹²².

Skoro mowa o podobieństwach, warto wskazać – pomijając w tym miejscu treść – również różnice, początkowo zresztą nieliczne. Demonumentalizacji w znaczeniu dosłownym i przenośnym ulegała forma krytycznych wypowiedzi, czego innym przykładem, obok przywrócenia istotnej roli konwencji dwugłosu, może być, zawierająca też metakrytyczne akcenty, wypowiedź T. Gleba, który przywołany w tytule niepokój o przyszłość sztuki nowoczesnej wyraził we właściwej „nowatorskiej” poetyce luźnych notatek, przerywanych znaczącymi rysunkami¹²³. Sam zapis graficzny w połączeniu z ironiczną treścią (np. *podsumowywanie etapów*, *tresura*, zapładniające *wpływanie*), zwieńczoną podanymi w punktach powinnościami partii wobec sztuki i gorącą deklaracją zaangażowania autora, wyraża sytuację oszukanego pokolenia. W podobny sposób odczytywać można egzystencjalny, niewolny od kolokwialnej aksjologii, ostentacyjną nieelegancją wymierzony w socrealistyczną eufemistyczną nowomowę język komentarzy reprezentantów tej generacji, głównie związanych z „Po prostu”. Na przykład Jerzy Ćwiertnia oceniał większość prac z warszawskiej wystawy okręgowej w kategoriach *pustki*, *drewnoty*, *falszu*, *koszmarnej materializacji nicości*, w nielicznych tylko widząc *przyczółki prawdy*¹²⁴. W większości tekstów – co potwierdzają przytaczane cytaty **tych samych** autorów – ujawnia się dokonana w socrealizmie degrengolada języka, ciągle poczucie zagrożenia, zwłaszcza w pierwszych latach *aury letszej* (za J. Czapskim), i **bezsilność** mowy wobec nowych lub tylko innych zjawisk. Wyraża więc takimi jak niegdyś pojęciami prawo do twórczej swobody w sztuce, eksperymencie, bycia na czasie i musi je usprawiedliwiać szerokim znaczeniem realizmu i zaangażowania, przekonaniem, że sztuka nieprzedstawiająca i przedmiotowa są tak samo nośne, poznawcze, a konieczność ich koegzystencji w sztuce motywuje korzyściami twórczej rywalizacji, współzawodnictwa (Porębski, Przyboś). Dobrze wspomnianą wyżej dialektykę, obecne także w języku ścieranie się intencji wyrażenia swojej nowoczesności, bycia *au courant*, ale wczorajszą frazeologią i postulatywnym tonem ilustruje jeszcze jeden wyjątek „Sprawy malarstwa sopockiego”. *Tu potrzebna jest – tłumaczył Czerwiński – nie łącząca z eksperymentem kubo-abstrakcyjnym. I tu powtórzę: chodzi o wykorzystanie dialektycznych „sposobów” dla budowania realistycznej metafory. Kiedy w ideowej twórczości Picassa eksperyment ten wrócił w łóżysko treści przedmiotowych, ukazał możliwość nawarstwienia na przedmiocie wielu znaczeń. [...] Picasso jest mądry i nowoczesny nie tylko w swym komunizmie, ale i w swojej sztuce*¹²⁵. Aleksander Wallis przekonywał o znaczeniu Grupy 55 argumentem jej celu, jakim było jakoby *malarstwo walczące*, ale u Lebensteina widział *zawsze tę samą kontemplacyjność*, brak twórczego niepokoju i odwagi¹²⁶.

¹²¹ A. Oseka, *Rzeźba Franciszka Strykiewicza*. „PK” 1956, nr 10, s. 4.

¹²² A. Kotarbiński, *Nasza dotychczasowa postawa wobec realizmu (głos dyskusyjny na naradzie)*. „Architektura” 1956, nr 3, s. 57, 58.

¹²³ T. Gleb, *Mój niepokój*. „PK” 1956, nr 16, s. 3.

¹²⁴ J. Ćwiertnia, *Sztuka – czy belkot pustej duszy*. „Po prostu” 1955, nr 40, s. 4.

¹²⁵ M. Czerwiński, *Sprawa malarstwa sopockiego...*, s. 4.

¹²⁶ A. Wallis, *Uwagi o warszawskiej wystawie...*

Przytoczmy jeszcze inny przykład podawania podobnych treści w zmodyfikowanej formie. W 1958 roku Sokorski, niedawny filar krytyki prawodawczej, już nie z perspektywy ministerialnego biurka rozprawiał o realizmie na łamach „Przeglądu Kulturalnego”; zamiast – jak do niedawna – w konwencji rytualnej mowy do artystów i krytyków niższej rangi, ale dialogu, przynajmniej w konstrukcji. Mówił o pluralizmie, nawet o prawie do sceptycyzmu i wątpienia w nowoczesnym realizmie, o realizmie socjalistycznym jako jego politycznej odmianie; realizm zresztą miał stanowić jedną z wielu możliwości uprawiania sztuki w nowym ustroju. Znamienne, że jeden z interlokutorów traktuje socjalistyczną wersję realizmu jak konstruktywny **światopogląd**: *Natomiast jako metoda twórcza, jako warsztat artystyczny żubaza i żawęża możliwości swojej własnej sztuki*¹²⁷. Orędownik abstrakcjonizmu wykazuje jego przydatność w architekturze i dekanonizacyjną funkcję w projektowaniu wnętrza, plakacie, satyrze, muzyce. Zgoda drugiego rozmówcy co do paradoksalności kryterium postępu w sztuce nie oznacza jednak uwolnienia jej od funkcji instrumentalnej i przydatności, a stylistyka wniosku przypomina retorykę wystąpień ministra, rozpoczynających kolejny bojowy etap: *Walka, która się dzisiaj toczy, to walka o zbyt wielką stawkę, żeby sztuka mogła pozostać na uboczu, żeby mogła zachowywać pozycję neutralną. I wreszcie żeby dla nas nie istniał problem przydatności tego czy innego zjawiska w sztuce. Zarówno oblicze świata, jak i problem humanizmu w stosunkach międzyludzkich jest dla każdej sztuki kwestią tak samo zasadniczą, jak i dla każdego człowieka. Mamy więc prawo nie tylko wybierać, osądzać, dyskutować, lecz mylić się i błądzić. Nie mamy tylko prawa pozostać obojętnymi*¹²⁸.

Dyskusja o realizmie i sztuce nowoczesnej towarzyszyła więc w końcu lat 50. „przymrozkowi” w *polityce kulturalnej*, której źle kojarzone określenie zastępowano częściej eufemizmem *nybór kulturalny*¹²⁹. Zwolenników nowoczesności skupiała w pierwszej kolejności krakowska „Plastyka”, nastawiona na promocję zjawisk uznanych za najciekawsze, najżywotniejsze i znaczące w rozwoju polskiej awangardy i powołanego Stowarzyszenia Miłośników Sztuki Nowoczesnej¹³⁰. Ważnym celem była też ochrona jej kruchej i krótkiej jeszcze autonomii, a istotny tego warunek stanowiło *zwarcie szeregów*, jak to później określił Oseka¹³¹, sam zresztą na łamach „Przeglądu Kulturalnego” głoszący sądy niezbyt sprzyjające integracji¹³². Motywacja Boguckiego dotycząca szczególnej potrzeby popierania tej dziedziny twórczości wyjaśnia jedną z przyczyn niechęci władzy do zbyt ekspansywnych poczynań na tym polu: *Plastyka zwana dziś nowoczesną jest w swych najbardziej rdzennych i typowych przejawach sztuką bezklasową, sztuką ludzi, którzy noszą w sobie poczucie społecznej wolności (jakeż często na przekór sytuacji zewnętrznej)*¹³³. Działanie wytworów sztuki nowoczesnej – wyjaśniał – to najbardziej osobisty, niewikłany w polityczne i społeczne konteksty, bezpośredni przekaz wprost do odbiorcy. Poza tym ma ona zadanie społeczne: tworzenie wraz z innymi dziedzinami otoczenia człowieka w imię *powszechności celowego piękna*. Z nie naj-

¹²⁷ W. Sokorski, *Dialogi o sztuce*. „PK” 1958, nr 3, s. 1; por. tenże, *Front kulturalny i odbiorca. Dalszy ciąg dialogu o sztuce*. „PK” 1958, nr 11.

¹²⁸ Tenże, *Dialogi o sztuce...*, s. 2.

¹²⁹ Por. np.: tenże, *Wolność twórcy i polityka kulturalna*. „NK” 1958, nr 6.

¹³⁰ J. Bogucki, *W sprawie Stowarzyszenia Miłośników Sztuki Nowoczesnej*. „Plastyka”, nr 19 [„ŻŁ” 1958, nr 9], s. 5, 8. Za główne cele Stowarzyszenia uznano odbudowę mecenatu społecznego i kolekcjonerstwa dzieł sztuki najnowszej, upowszechnianie wiedzy i kultury plastycznej i szerzej – estetycznej.

¹³¹ A. Oseka, *1958 -1959*, [w:] tenże, *Poddanie Arsenatu. O plastyce polskiej 1955-1970*. Warszawa 1971, s. 77.

¹³² M.in. artykuły dotyczące środowiska plastyków: *Z Galerii Charpentier do Zachęty*. „PK” 1958, nr 10; *Upodobania nieobecných*. „PK” 1958, nr 27; *Artysty nie-artysty*, nr 29; *Rycerze jednego stołu*, nr 30; *Splendor kamiarniany*, nr 36.

¹³³ J. Bogucki, *** „Plastyka”, nr 20 [„ŻŁ” 1958, nr 14], s. 7.

nowszymi wszak postulatami wyartykułowano wyraźnie, iż *Ten nowy charakter sztuki wymaga też wypracowania nowych form współzycia twórców ze społeczeństwem. Pośrednictwo mecenasa, którego do tej roli podnosi nie talent i zaufanie współobywateli, lecz tylko dysponowanie władzą i pieniędzmi – wydaje się poważnym anachronizmem. Dlatego warto szukać lepszych rozwiązań*¹³⁴.

Równolegle kontynuowano przeformułowanie realizmu, zapewniając, że można zeń pełnymi garściami czerpać formy odpowiednie do wyrażenia teraźniejszości, bez popadania naturalnie w socrealizm. Rękojmnią tego miała być błyskotliwa kariera francuskiego neorealisty Bernarda Buffet, uwieczniona na początku 1958 roku dużą retrospektywą w paryskiej Galerie Charpentier¹³⁵. Osobliwą teorię nowoczesnego realizmu stworzył Alfred Ligocki, opierając się np. na wypowiedziach Kantora, negującego odtwórczą rolę sztuki współczesnej. Jej zadanie, tj. *tworzenie odkrywczych struktur wizualnych*, dotyczyło także realizmu, którego metodą i wyróżnikiem miały być: *rozumowa analiza rzeczywistości pojmowanej jako byt materialny niezależny od świadomości człowieka oraz by w treści dzieła przeważały elementy poznawcze, a w zespole reakcji psychicznych wywoływanych u odbiorców procesy intelektualne. Przy takim zatem ujęciu możliwy jest realistyczny obraz abstrakcyjny*¹³⁶. Z tych możliwych autor wymienił płótna Cézanne’a, kubistów, Mondriana, część dorobku Kandinsky’ego i abstrakcji geometrycznej, poza takim realizmem znalazły się impresjonizm i koloryzm, ekspresjonizm i surrealizm. Stanowiska wobec fowizmu, informelu i zbliżonego do akademickiej konwencji neorealizmu autor nie sprecyzował, wyrażał jednak niezbitą pewność co do wielkiej szansy i przydatności zdefiniowanego realizmu w nowej epoce. Kwestia komunikatywności i sposobu wyrażania treści ideowych nie została bliższej wyjaśniona, najważniejsze dla krytyka było podkreślenie równoprawności, a nie wyższości realizmu oraz jego klasyfikującej, a nie wartościującej funkcji. Także Przyboś propagował swoją koncepcję wychodzenia z abstrakcji *ku nowemu widzeniu*, do wyższego stadium realizmu w malarstwie ani figuratywnym, ani abstrakcyjnym, tylko opartym na badaniu natury. Osiągnąć je mogli wedle poety jedynie ci twórcy, którzy przeszli doświadczenia abstrakcji, konieczny warunek tej ewolucji¹³⁷. Teoria mogła sprzyjać przeciwnikom malarstwa nieprzedmiotowego, choć dla Przybosia formą realizmu były zarówno suprematyzm Malewicza, neoplastycyzm Mondriana, jak i unizm Strzemińskiego. Urbanowicz, malarz niedawno mocno zaangażowany, polemizował z Przybosiem z pozycji empiryka: *Sprawdziliśmy „do kresu nocy” na sobie i w sobie żabujące skutki nacisku na sztukę potocznego słowa. Pełne dzieło malarskie nie może być bowiem ani realistyczne, ani abstrakcyjne. [...] Obraz jest przekazem, komunikatem szczególnym, może wykraczać poza potoczną logikę, określenia naukowe i aktualne terminy polityczne*¹³⁸.

Skupiona na propagowaniu nowoczesności „Plastyka” publikowała zarówno głosy Przybosia, jak i oponentów, w tym Jaremiarki i Urbanowicza. Uczestniczka weneckiego Biennale radykalnie kwitowała koncepcję nowej formy realizmu: *Nad prognoząmi takimi w ogóle się nie zatrzymuję [...]. Dzisiaj abstrakcja stała się jedynym językiem plastycznym, w którym artysta ujawnia maksimum swoich możliwości*¹³⁹. Kilka lat później inny krytyk dowodził, że abstrakcja i realizm *Nie są to pojęcia przeciwstawne, lecz dwa punkty – nprawdźcie dość odległe – umiesz-*

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Por. m.in.: [wzm.] „BB” i *Dziennica Orleańska*. „Plastyka”, nr 19 [„ŻŁ” 1958, nr 9].

¹³⁶ A. Ligocki, *Co się stało z plastyką?*. „NK” 1958, nr 21, s. 7.

¹³⁷ J. Przyboś, *Ku nowemu widzeniu*. „PK” 1958, nr 3, s. 8, 9; tenże, *Przestrzeń w malarstwie abstrakcyjnym*. „Plastyka”, nr 22 [„ŻŁ” 1958, nr 22], s. 5, 6; tenże, *O więcej pytań (Z powodu artykułu B. Urbanowicza)*. „Plastyka”, nr 22 [„ŻŁ” 1958, nr 31], s. 7.

¹³⁸ B. Urbanowicz, *Pytania z teorii widzenia*. „Plastyka”, nr 23 [„ŻŁ” 1958, nr 27], s. 6.

¹³⁹ [J. Bogucki], *Rozmowa z Marią Jarema*. „Plastyka”, nr 21 [„ŻŁ” 1958, nr 18], s. 5.

czone jednak na tej samej płaszczyźnie [...]. Funkcja społeczna sztuki jest dziś bez porównania ważniejsza niż w okresie „ilustrowania rzeczywistości”¹⁴⁰. Esej, a właściwie luźny zbiór myśli Wojciechowskiego o sztuce współczesnej, choć odmienny w formie, ma w istocie perswazyjno-agitacyjny charakter, tyle że antyestetyzm i abstrakcja nie są już synonimami formalizmu i naturalizmu, a rzecznikami zaangażowania. Jak pisał niegdyś Waldemar Baraniewski, dyskusja o realizmie w końcu lat 50. zastąpiła wcześniejszy dyskurs o socrealizmie, trudno jednak utrzymać tezę, iż nie określała się wobec niego i nie nim została wywołana¹⁴¹, skoro już sam język poświadcza genetyczne związki.

Za inny probierz modernizacji, jaką rok 1955 przyniósł krytyce także w ocenie **tradycji**, służyć może rewizja stanowiska wobec pomnika narodowej sztuki, kontynuująca „spór o Matejkę”. Jest ona symptomem zmiany w ujmowaniu relacji między dawną a dzisiejszą sztuką, przekonania, że znaczenie tradycji ujawnia się nie w rutynowym przenoszeniu jej paradygmatu na współczesność, a – odwrotnie – poszukiwaniu jej trwałych wartości z perspektywy nowej czy nowoczesnej sztuki. Taką perspektywę *realizmu malarstwa współczesnego* – jak określał – przyjął Marcin Czerwiński, który w komentarzu do monografii krakowskiego mistrza (autorstwa J. Boguckiego)¹⁴² dowodził możliwości zawieszenia dziesiątki lat trwających kontrowersji wokół Matejki, czego nie przyniosła programowo jednostronna sesja w 1953 roku. Mogło to nastąpić – pisał Czerwiński – dzięki narzędziom, jakich dostarcza sztuka współczesna i wyjściu krytyki poza dogmatyczne rozumienie realizmu, które z twórczości autora *Bitwy pod Grunwaldem* czyniło kanoniczny i anachroniczny w połowie XX wieku model narodowej sztuki; dodajmy, że sprzeczny z metodą marksistowską. *Malarstwo współczesne* – stwierdzał znamienne autor – *zainteresowania dla współczesności czerpie z tych samych źródeł, z których krytyk bierze szacunek wzbraniający mu widzieć w Matejce tylko pomoc szkolną. Równocześnie jednak rozwój współczesnych malarskich twórczych poszukiwań wskazuje na historyczną ograniczoność Matejki, więcej nawet: na przyczyny jego wewnętrznej niedoskonałości. Przemiany we współczesnej awangardzie sztuki znów aktualną czynią sprawę malarstwa narracyjnego, sprawę ekspresyjnego figuralnego teatru przemawiającego także snym tematem. Właśnie w świetle takich współczesnych poszukiwań widać, jak ciążył już na Matejce uwiąd tradycyjnej sztuki mieszczańskiej*¹⁴³. Za-uważmy, że obok dowodów transgresywnego pojmowania realizmu, odmiany stanowiska w okółomatejkowskiej *querelle*, w wywodzie Czerwińskiego pojawia się – nieznacznie, choć wydaje się bardzo istotny – znamieny akcent metakrytyczny. Wskazuje on na zwrot kierunku w obrębie dyskursu o sztuce: od głosu sockrytyka *ustanawiającego* (określenie Janusza Sławińskiego)¹⁴⁴, kreującego wzór do realizacji, do sytuacji komunikacyjnej, której źródłem są zaistniałe już w twórczej *praxis* zjawiska. Równoległe z wyjaśnianiem statusu Matejki przywracano obecność innych twórców, m.in. okresu romantyzmu, czego nie należy przypisać chyba tylko woli urozmaicenia obchodów Roku Mickiewiczowskiego, które już same w sobie stanowiły symptom przemiany polityki kulturalnej. „Przegląd Artystyczny” w 1955 roku publikował więc artykuł Jerzego Sienkiewicza omawiający *sprawę Michałowskiego*, gdzie znalazły się m.in. dowody uznania dla artysty we francuskiej literaturze przedmiotu i zapowiedzi najbliższych polskich publikacji i wystaw¹⁴⁵. Jedną z nich, poświęconą malarstwu historycznemu romantyzmu, zrecenzowała w tym samym numerze pisma Maria Suchodol-

¹⁴⁰ A. Wojciechowski, *Sztuka zaangażowana*, „PA” 1959, nr 1, s. 4.

¹⁴¹ W. Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku...*, s. 185-186.

¹⁴² J. Bogucki, *Matejko*, Warszawa 1955.

¹⁴³ M. Czerwiński, „Spór o Matejkę” i książka Janusza Boguckiego, „PA” 1955, nr 3-4, s. 142.

¹⁴⁴ J. Sławiński, *Krytyka nowego typu...*, s. 151.

¹⁴⁵ J. Sienkiewicz, *Sprawa Piotra Michałowskiego*, „PA” 1955, nr 5-6, s. 94-108.

ska, a wśród motywacji, obok ówczesnych społecznych funkcji prac tematycznych, znalazły się dostrzegane ze współczesnej perspektywy walory artystyczne: *przed oczami widzą stało to malarstwo w całym bogactwie dynamicznych form, dramatycznych treści wydobytych żywą kreską rysunku lub barwną plamą akwareli*¹⁴⁶. Autorka wprowadza akcentuje ścisły związek tej sztuki z – jak określa – *polską rzeczywistością historyczną* i tradycją artystyczną oraz oświeceniową proveniencją kształtujących je *prądów ideologicznych*, ale nie ukrywa koneksji z romantyzmem francuskim (Michałowski, Kwiatkowski, Rodakowski, Kossak, Tępa i in.) i niemieckim (Lesser, Simmler, Grottger). *Historyczna ciągłość*, w której sytuuje się malarstwo romantyczne, nie jest już ciągłością tylko rzekomo polskiego, narodowego realizmu; historyzm, jako jeden z jego komponentów, w tematyce z odległej przeszłości odwołuje się do mitologii – *aż do legendy* – zaś współczesność treści nie stroni od alegoryzacji i apologii. Przypomnijmy, że jeszcze krótko przedtem, w jednym z wymienionych opracowań, inny badacz, dochodząc tylko ideowych źródeł sztuki Matejki i konfrontując ją z twórczością nauczyciela, Wojciecha Stattlera, stwierdzał, że *genetycznego związku nie da się między nimi ustalić*¹⁴⁷, kwestionował rolę Lessera i Michałowskiego, deprecjonował Kossaka, nie mówiąc już milczeniu wokół np. Henryka Piłattiego, Teofila Kwiatkowskiego, Rafała Hadziewiczza.

Innych dowodów konwersji krytyki tradycji dostarcza tekst Bohdana Urbanowicza, swoisty aneks do studium Michała Walickiego o tryptyku z Kobylina¹⁴⁸. Już tytuł owego szkicu może świadczyć nie tyle o negacji dogmatu nieuchronności procesu historycznego, bowiem ta wówczas nie była możliwa, ile o pewnej dopuszczalnej swobodzie poruszania się w jego obrębie bez przymusu przyklekania, o przydaniu lekkości ciężkiemu od politycznych sloganów językowi, by odwołać się jeszcze do określenia Anny Markowskiej¹⁴⁹. Stylistyka i frazeologia odpowiadają zmianie optyki w postrzeganiu kulturowej schedy; tekst łamie tyle dotychczasowych zasad, że kilka lat wcześniej mógłby uchodzić za podręcznikowy przykład niesłusznej, niewłaściwej krytyki. Po pierwsze, zwraca uwagę osobisty, indywidualny status podmiotu wobec dzieła: krytyk-artysta nie stara się o obiektywizm naukowej prawdy, ale lekceważąc zasady typowości, partyjności, opisuje indywidualne i subiektywne odczucia – po drugie – stosując własne kryteria. W dodatku – po trzecie – czyisto, aż nadto estetyczne, np. kiedy uzasadnia istotę złotego tła w kobylińskim ołtarzu wyłącznie z punktu widzenia kolorystyki i budowy przestrzeni, pomijając symbolikę sakralnego dzieła. Opis wreszcie jest nieciągły, wyrywkowy, inkrustowany dotąd obcymi i w soc krytyce uchodzącymi za wrogie i formalistyczne zwrotami typu: *impresyjny błysk pozorów formy, surrealne relacje przedmiotów czy wrażenie kolorystyczne*, a kończy się konstatacją: *Dzieło skromne, prowincjonalne kieruje nasz wzrok w świat bliskiej nam sztuki Légera i koloru Matisse'a. Stąd powód mej relacji o tryptyku z Kobylina*¹⁵⁰.

Dla zilustrowania przeobrażeń stosunku do **sztuki obcej** polskiej krytyki w 1955 roku zacytujmy fragment, pisanego z emigracyjnego dystansu, eseju Józefa Czapskiego: *wyznawca socrealizmu, pogromca groźnych kapistów, pisze z uznaniem o całym szeregu malarzy zachodnich i nawet Klee jest dla niego „czułym i pełnym humanistycznej mądrości komentarzem do pewnych pojęć i wyobrażeń o znaczeniu nie tylko subiektywnym”, a więc nie tylko Picasso i Léger są w łaskach, bo o nich jako o komunistach i przedtem mówiono bez wyrzysk. Nawet krytyka Picabii, Duchampa, Arpa*

¹⁴⁶ M. Suchodolska, *Polskie malarstwo historyczne doby romantyzmu (Wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie)*. „PA” 1955, nr 5-6, s. 112.

¹⁴⁷ A. Jakimowicz, *Program ideowy...*, s. 15.

¹⁴⁸ B. Urbanowicz, *Niehistoryczne uwagi o tryptyku kobylińskim*. „PA” 1955, nr 1-2, s. 120-131.

¹⁴⁹ A. Markowska, *Definiowanie sztuki...*, s. 213.

¹⁵⁰ B. Urbanowicz, *Niehistoryczne uwagi...*, s. 131.

i Maxa Ernsta jest utrzymana w tonie nieagresywnym. Kiedy autor pisze o Mondrianie, o Bauhausie, przechodzi na unizym Strzemińskiego i nawet wspomina suprematyzm Malewicza i konstruktywizm Tatlina, jest więc okres nowatorskiego proletkultu [...]. Ekspresjonizm jest znów w tym artykule przepracowany na serio i wprost nie można uwierzyć, że to pisze ten sam dawny Porębski. Dopiero na samym końcu powtarza on komunały socrealistyczne o sztuce sowieckiej. Ma się jednak uczucie, że z tych słów wyprowadził nawet wysilek adaptacji¹⁵¹. Dodajmy, że dyskusji wokół Arsenalu patronowali niezawodni Picasso i Léger (ilustr. 52), od czasu do czasu pojawiał się Matisse, niekiedy ekspresjoniści, rzadziej surrealizm; ale i nawet temu, niechętny *kawalerskim obrazom*, Przybóś przyznawał zasługi inspiracji np. w plakacie. Nie mówiąc już o sztuce meksykańskiej, której pokaz w warszawskiej Zachęcie tegoż roku skłaniał krytyków bądź do stawiania za przykład artystom z Arsenalu, bądź poszukiwania u nich zbyt dosłownych nawiązań czy wręcz epigonizmu.

Warto też odnotować próbę przełamania imperatywu wtórności i dogmatu o przodującej roli sztuki sowieckiej. Bogucki przyznawał, że spośród wystaw V Festiwalu największy zawód sprawili twórcy radzieccy, a charakter prac problematyzuje młodość twórców. *Od-wiedząc ich wystawę – pisze krytyk z deklarowaną przykrością – człowiek odnosi wrażenie, że trafił do antykwariatu, w którym zgromadzono produkcję artystów rosyjskich z końca XIX wieku. Po chwili dostrzega się oczywiście, że nie są to autentyki tylko naśladownictwo, w niektórych przypadkach nawet dość biegłe*¹⁵². W tej ocenie, w dopingu artystów ze Wschodu do większej śmiałości i eksperymentów można także widzieć powrót do sytuacji sprzed 1950 roku, kiedy pokazy radzieckiego socrealizmu w Polsce traktowano z protekcyjną wyższością. O ile jednak rady Boguckiego wynikały m.in. z uznania dla możliwości warsztatowych i poważnego traktowania sztuki, stanowczy sprzeciw krytyka budził dobór prac Czechów i Rumunów, gdyż *laurkowe pompierstwo* – jak je nazywał – fałszuje faktyczny obraz twórczości w tych krajach.

Nie sposób omówić tu wszystkich aspektów procesu oczyszczania krytyki z *nalotów* socrealizmu, tym bardziej w tak szerokiej perspektywie odwilży, jaką przyjął Piotr Juszkiewicz¹⁵³. Można jednak stwierdzić, że choć socrealizm jako **metoda**, zespół, **system** określonych normatywów zarówno w sztuce, jak i w krytyce został porzucony, poszczególne elementy pobrzmiewają w późniejszej refleksji, zwłaszcza w kwestii poglądów na funkcje krytyki, z których najbardziej atrakcyjne wydaje się prawo do sprawowania władzy, postulowania, kierowania twórczością. Spójrzmy na jeszcze inne przykłady postrzegania socrealizmu. W ostatnim tomie „Nowoczesnego malarstwa polskiego”, którego pierwsze wydanie ukazało się w 1957 roku, Tadeusz Dobrowolski, w 4. dekadzie *spiritus movens* sporu o malarstwo, stwierdzał: *Socjalistyczny realizm nie wykształcił jeszcze nowego stylu, m.in. dlatego, że trwał krótko. [...] Na ogół biorąc aktualny i patetyczny temat, nie zawsze chronił artystów przed nawrotem do ilustracyjnego realizmu [...]. Na przeszkodzie w tworzeniu się nowego stylu stały też zjawiska związane z malarzkim warszatem, z umiejętnością zawodową. Trwające od dawna w Europie tendencje kolorystyczne, potem dążenia antyrealistyczne i antyakademickie wraz z imperatywem deformacji sprawiły, że wielu artystów zaniedbało rysunek, co utrudniało im malowanie obrazów tematowych*¹⁵⁴. Dalej autor rozlicza także krytyków, m.in. Starzyńskiego, Boguckiego, Porębskiego za nagły zwrot poglądów po socrealizmie, i pomijając niedawną nowomowę, zarzuca odwilżowej krytyce manierycz-

¹⁵¹ J. Czapski, „Aura letsza”, [w:] tenże, *Patrząc*. Kraków 1996, s. 234-235.

¹⁵² J. Bogucki, *Spostrzeżenia i komentarze...*, s. 3.

¹⁵³ P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii...*

¹⁵⁴ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. III. Wrocław 1964, s. 423.

ną retorykę, egzaltację i nierzeczowość. Zaznacza też własną pozycję osamotnionego proka, widzącego w obowiązującej nowoczesnej formule sztuki i sprzyjającej jej krytyce objawy schyłku i kulturowo-ideowego rozpadu. Zdanie o patologii artystycznej i sankcjonującej je krytyce, o sanacyjnym znaczeniu ideowej, realistycznej sztuki socjalistycznej badacz popiera wreszcie fragmentami przemówień W. Gomułki i E. Ochaba z plenum KC PZPR w lipcu 1963 roku, których treść i forma odpowiada perorom funkcjonariuszy sprzed dekady¹⁵⁵.

Jerzy Zanoziński w wydanym w pierwszej połowie siódmej dekady albumie polskiego malarstwa tak pisze o wprowadzeniu metody: *Rozbudzone po wojnie w szerokich masach zapotrzebowanie na dobra kultury i wszechgata z dużym rozmachem budowa socjalizmu postawiły artystów w nowej sytuacji. Przestała wystarczać sztuka kameralna, pozbawiona głębszych celów ideowo-wychowawczych, a w miarę normalizowania się stosunków społecznych [sic!] problem tej niewystarczalności jawił się coraz wyraźniej. Tym samym stawała się coraz oczywistsza konieczność wysunięcia postulatów pod adresem artystów, aby ze sztuką swą wyszli szerzej ku społeczeństwu i stawianym przez nie zadaniom. Postulaty takie zostały wysunięte u schyłku lat czterdziestych pod hasłem realizmu socjalistycznego i znalazły żywy oddźwięk u większości artystów, reprezentujących najrozmaitsze orientacje i tendencje. Wielu z nich potrafiło się zdobyć na dzieła o poważnej wartości* [podkr. E.K.]¹⁵⁶. Badacz odnotował wprawdzie krótkotrwały – jak twierdził – epizod ograniczenia, nawet zahamowania artystycznego rozwoju, ale wskazywał na rozluźnienie kryteriów już na trzeciej OWP i szeroką dyskusję, której efektem miała być czwarta wystawa. Dowodził też – przecząc *niektórym historykom i krytykom* – różnorodności polskiego socrealizmu, nie dodał wszak, na ile była ona względna, widoczna np. w porównaniu ze sztuką radziecką, która także nie była stylistycznym monolitem. Istotne jednak, że autor jakby zaciera postulatowość socrealizmu (nie mówiąc już o roli w tym krytyki), który jawi się w tej perspektywie jak suwerenna odpowiedź twórców na otrzymywane propozycje, w dodatku legitymizowany jest udziałem wielu z nich w wystawie w Arsenale w 1955 roku. *Co prawda Arsenal* – pisze – *pozostawił po sobie, jeśli odjąć prace Wróblewskiego, niezbyt wiele dzieł, które przetrwały próbę czasu jako fakty artystyczne, stanowił jednak w pełnym tego słowa znaczeniu datę graniczną w historii sztuki polskiej*¹⁵⁷. Jako przeciwwagę przypomnijmy niemal współczesne temu opracowania: pierwsze wydanie „Polskiej awangardy malarskiej” pióra Bożeny Kowalskiej oraz monografię „Młodego malarstwa polskiego” Aleksandra Wojciechowskiego. Kowalska uznaje socrealizm za *awangardę czas zatrzymaną*¹⁵⁸, choć za jego *niedoceniane korzyści* uważa np. kumulację energii i uznanie wolności, wreszcie zmianę konfiguracji artystycznej, tj. przełamanie wieloletniej dominacji kolorystów. Dodajmy, że pożytki to dość problematyczne, niekoniecznie musiało do nich prowadzić zniewolenie. Wojciechowski zajmuje się tymi aspektami realizmu, które w latach 1949-54 były pomijane lub marginalizowane, np. w twórczości Cwennarskiego i Wróblewskiego jako moralisty¹⁵⁹,

¹⁵⁵ Z referatu Gomułki: *krytyka literacka i artystyczna jest jednym z najsłabszych ogniw naszego frontu kulturalnego* [...]. *Zamiast zwalczać ujemne zjawiska w naszej kulturze i sztuce, wielu recenzentów i krytyków przyczynia się do ich pogłębienia* [...] *partia nasza popiera najbardziej twórczość realizmu socjalistycznego, twórczość głęboko ideową i reprezentującą najwyższy poziom artystyczny, zrozumiałą dla mas i masom służącą*. Cyt. ibidem, s. 443.

¹⁵⁶ J. Zanoziński, *Współczesne malarstwo polskie*. Warszawa 1974, s. 9.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 10.

¹⁵⁸ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska...*, s. 71 nn.

¹⁵⁹ O owej trwałości świadczą wciąż na nowo podejmowane interpretacje i analizy, by wymienić dla przykładu rozdział poświęcony Wróblewskiemu w *Znaczeniach modernizmu* Piotra Piotrowskiego (Poznań 1999) i częściowo nawiązujące doń teksty w tomie *Figury i figuracje...*: M. Lachowskiego, *Rozstrzelania*

a jednak pozostawiły wartości trwale. Do takich zalicza też reportażowe rysunki Kobzdej¹⁶⁰ i Strumilly, plastykę monumentalną i użytkową Fangora i Urbanowicza. *Politykę kulturalną doby socrealizmu* – pointuje Wojciechowski – *cechowało przekonanie części działaczy, iż będzie możliwe dostosowanie artysty do każdej konwencji, nawet obcej jego mentalności, o ile tylko zechce ją zaakceptować. W takim ujęciu wybór drogi twórczej traktowano jako kwestię dobrej woli artysty*¹⁶¹.

„Życie po życiu” socrealizmu w krytyce kolejnych dekad dotyczy nie tylko postulatywnej postawy wobec sztuki i pozostaje kwestią na osobne opracowanie. Dyskusja o realizmie i studium o współwystępowaniu obszarów odwilżowych i socrealistycznych resentymentów w krytyce po 1956 roku mogłyby stanowić dopełnienie obrazu układu artystycznego PRL, tym bardziej wobec istnienia grupy o wprawdzie pojemnej formule realizmu, ale firmowanej nazwiskiem dawnych zwolenników metody, aktywnych też w krytyce H. i J. Krajewskich. Michał Jachula podkreśla, że nie tylko kontekst i program, ale i tematyka oraz poetyka niektórych prac członków Grupy Malarzy Realistów naznaczone są piętnem socrealizmu¹⁶².

Nie zniknęły wszak z polityki kulturalnej takie imprezy, jak wystawy sztuki z okazji jubileuszy PRL, ani zadania propagandowe wobec polskiej rzeczywistości i sztuki, a także krajów bloku socjalistycznego, z radziecką na czele. Problem realizmu aktualizuje krytyka uprawiana na łamach „Sztuki” w latach 70., która od 1974 roku, zastąpiwszy dawną formułę „Przeglądu Artystycznego”, odcięła się od jego sprawozdawczej formuły i zapowiadała program krytyki naukowej. Tekst Krzysztofa Kostyrki pt. „Realizm i awangarda” w pierwszym numerze pisma – jak pisze Andrzej Turowski – w istocie gwarantował kontrolę władzy nad realizacją społecznych zadań zarówno jednego, jak i drugiego nurtu¹⁶³. Piotr Piotrowski, komentując wypowiedź nowego redaktora naczelnego nowej „Sztuki”, podkreślił rolę władzy jako faktycznego nadawcy owych gwarancji wolności na obu biegunach artystycznej kultury, pod warunkiem zachowania *socjalistycznych wartości*¹⁶⁴. Dodajmy, iż w odrędkacyjnym artykule jednego z następnych numerów czasopisma można przeczytać takie frazy: *Aktualną wykładnię społ. i gosp. potrzeb kraju stanowią uchwały VI Zjazdu Partii. [...] rozwój ekonomiki rozwija i wzbogaca pole i szanse działania sztuki, z drugiej że twórczość winna wspomagać ekonomikę [...] międzynarodowy autorytet polskich ludzi sztuki wynika z tego, iż naród nasz realizuje nowatorskie, rewolucyjne dzieło przemian społecznych. Sztuka polska współdziałając w realizacji działań rewolucji społ. nie tylko przyczynia się do realnych postępów, ale i na odwrót: każde realne osiągnięcie polityczne, gospodarcze, kulturalne, opromienia swym blaskiem samą sztukę*¹⁶⁵. W tym miejscu, czyli próbie zakończenia opowieści o krytyce socrealistycznej, która pośredniczyła między władzą a twórcami, zasygnalizujmy tylko pytanie o zasadność określenia **neosocrealizm**.

Zwróćmy jeszcze uwagę na kilka elementów odnoszących się do krytyki, *implicite* zawartych w opublikowanej na początku lat 80., a więc w krótkim okresie „rewolucji Solidar-

Andrzeja Wróblewskiego „socializacja” śmierci, D. Jareckiej, *Sztuka przedstawiania zła. O „Rozstrzelaniach” Andrzeja Wróblewskiego*, J. Kordjak-Piotrowskiej, *Przekształcenia. Obraz człowieka w twórczości Andrzeja Wróblewskiego (1955-1957)*, czy tejsze *Pod powierzchnią skóry*, ref. na konferencji *Szpetne w sztukach pięknych*, UMK, Toruń, 26-28 listopada 2009.

¹⁶⁰ Jak pamiętamy, były w 1954 roku propagandowym materiałem eksportowym z rysunkiem i grafiką Kulisiwicza i rzeźbami Dunikowskiego, prezentowano je na Biennale w Wenecji dla kontrastu z *ni-melatorskimi tendencjami* sztuki zachodniej. J. Sosnowska, *Polacy na Biennale...*, s. 96.

¹⁶¹ A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie...*, s. 53.

¹⁶² Z nowszych opracowań por.: M. Jachula, *Grupa Malarzy Realistów*, [w:] *Figury i figuracje...*, s. 321.

¹⁶³ A. Turowski, *Polska ideażu*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku...*, s. 34-35.

¹⁶⁴ P. Piotrowski, *Dekada...*, s. 13.

¹⁶⁵ [Red.], *Trzydziestolecie – aktywna*. „Sztuka” 1974, nr 4, s. 1-2.

ności”, analizie socrealizmu dokonanej przez Stefana Morawskiego, z perspektywy – co autor zaznacza – nie outsidera, a uczestnika. Podkreślając pojemność kategorii realizmu, wskazuje na rozległe możliwości egzegetyczne, heurystyczną władzę krytyki, a więc władzę egzekwowaną językiem, mową, interpretacją. *W każdym razie naczelną kategorią realizmu była wyjątkowo wieloznaczna. Można ją było kurczyć albo rozciągać tyleż czasowo, co przestrzennie. Etykietowanie było dowolne w zależności od doraźnych zamierzeń*¹⁶⁶. Nasuwa się więc pytanie o motywacje określonych wyborów krytycznych, które autor w dalszym ciągu wywodu rozstrzyga tylko częściowo, analizując postawy *entuzjastów*, a więc artystów przekonanych do udziału w rewolucji społecznej, którego jedyną słuszną formą jest socjalistyczny realizm. Pomijając w tym miejscu problem również skwapliwego uczestnictwa nieentuzjastów – w 1955 roku okazało się, że przeważali ci ostatni – zwróćmy uwagę na zakodowane w opisie sytuacji po stronie zwolenników **odwrócenie relacji** między krytyką a twórczością. Wynikałoby z tego – jak w koncepcji „gry” Mieczysława Porębskiego – że pierwszy ruch robił artysta, a za nim „nadażała” lub „nie nadażała” krytyka. *Artyści oni – pisze Morawski o entuzjastach – podobnie jak wspierający ich krytycy i teoretycy, byli przekonani, iż autentyczna awangarda jest po ich stronie, tamta zaś quasi-awangarda jest ułomna i szkodliwa*¹⁶⁷. Nie trzeba zaznaczać, że było odwrotnie, to krytyka (jako awangarda) przekonywała artystów do nadażania. Dodajmy, że motywem rozważań Morawskiego jest utopia *powrotu do źródeł*, mityczna harmonia artysty z otaczającym światem jako cel, do którego jedyną słuszną drogą miał być socrealizm. W wywiadzie opublikowanym kilka lat później w tym samym piśmie H. i J. Krajewscy podtrzymywali swój negatywny osąd abstrakcjonistów (z wyjątkiem tych, którzy łączyli abstrakcję z rewolucyjnym programem społecznym), wypierali się zwalczania koloryzmu, a przede wszystkim nadal upatrywali w socrealizmie wielkiej, niewykorzystanej szansy: *Realizm socjalistyczny – twierdził Krajewski ponad trzydzieści lat po zaniechaniu metody – a przedtem Czapka Frygijska – to była wielka perspektywa rozwoju sztuki polskiej. Ja uważam tak do dziś, a do roku 1955 uważali tak również działacze odpowiedzialni za politykę kulturalną. Ci działacze odwrócili się od realizmu socjalistycznego wbrew swojemu przekonaniu, pod wpływem presji zewnętrznej*¹⁶⁸. Pomijając dalsze dowodzenie pięknie koncepcji i uzasadnień, stwierdzmy tylko, że recepcja metody i roli krytyki w jej realizacji ma swoją historyczną (i polityczną) dynamikę, także wartą analizy. Inny problem związany może być z pokrewieństwami politycznego kontekstu funkcjonowania sztuki, jakie stworzył stan wojenny. Pojawia się więc pytanie, w jakiego rodzaju kompetencje została wtedy wyposażona ówczesna krytyka, czy i co z doświadczeń socrealistycznej poprzedniczki czerpała w zupełnie przeciwieśnej sytuacji artystycznej¹⁶⁹. To tylko wybrane z możliwych kierunków eksploracji.

We wstępie do książki o literaturze i architekturze/urbanistyce w projekcie *propagandy monumentalnej* Wojciech Tomasik pisze o wkraczaniu lietarturoznawcy na cudzy teren historii sztuki¹⁷⁰, prowokując do wtargnięcia historyka sztuki na obszar pisarstwa, i wytycza tym samym jedną z perspektyw badawczych, tj. związków sztuki z literaturą. W pracy zresztą była już mowa o poruszonym też przez tego badacza literackim kulcie Wita Stwosza, w innym miejscu sygnalizowałam *nia* krytyka związany z tym problem parawanowości literackich

¹⁶⁶ S. Morawski, *Utopie i realia*, [w:] *Realizm socjalistyczny. Interpretacje*. „Sztuka” 1980, nr 3, s. 19. Por.: T. Kostyrko, *Realizm socjalistyczny – o niektórych źródłach jego niepowodzeń*, ibidem, s. 21 nn.

¹⁶⁷ S. Morawski, *Utopie i realia...*, s. 19.

¹⁶⁸ *Po latach o socrealizmie z Heleną i Juliuszem Krajewskimi rozmawia Tadeusz Kucharski*. „Sztuka” 1986, nr 2, s. 17.

¹⁶⁹ Por. np. W. Włodarczyk, *Lata osiemdziesiąte*. „Obieg” 1990, nr 11, s. 8-15.

¹⁷⁰ W. Tomasik, *Inżynieria dusz...*, s. 8.

tytułów obrazów i rzeźb. Bliskie temu są, omówione przez Wojciecha Włodarczyka pod hasłem *Jak dobrze namalować socrealistyczny obraz*, zagadnienia narracyjności w sztukach plastycznych. Owa literackość była także dosłowna, przez rozmaite nawiązania do literatur, co w odmienny sposób ilustrują dwa płótna twórców zaliczanych do szkoły sopockiej, tj. *Gogoł*/Juliusza Studnickiego i obraz Zdzisława Kałędkiewicza, powtarzający literalnie tytuł jednej z socrealistycznych powieści Witolda Zalewskiego *Traktory zdobędą wiosnę*. W powyższej perspektywie jako naturalna konsekwencja mojego opracowania pojawiałby się problem związków krytyk(i) – artystycznej i literackiej – też zasygnalizowany wypowiedziami m.in. Ważyka, Przybosia, Kotta, Putramenta i Czeszki w sprawach sztuk plastycznych. Z pracą o krytyce socrealizmu wiąże jeszcze jedno oczekiwanie: że będzie ona, wraz z m.in. wymienionymi we wstępie opracowaniami, częścią przeciwwagi, jaką nauka może stanowić dla nieuniknionego – jak świadczą np. badania Małgorzaty Lisowskiej-Magdziarz – procesu osławiania, rozbrajania tego okresu, co wynika być może też z niepełnej wiedzy, z traktowania go w kategoriach folklorystycznej ciekawostki na poziomie rozrywki¹⁷¹.

¹⁷¹ Autorka omawia przykłady funkcjonowania socrealizmu we współczesnej kulturze popularnej. M. Lisowska-Magdziarz, *Socrealizm bez wartościowania. Fascynacja socrealizmem w tekstach kultury popularnej w Polsce po 1989 roku*, [w:] *Socrealizm. Fabuły...*

BIBLIOGRAFIA

Źródła (wybór)

„Architektura” 1950-1955

Bierut Bolesław, *Sześcioletni plan odbudowy Warszawy*. [Wystąpienie na Konferencji Warszawskiej PZPR 3 lipca 1949]. Wiedza Powszechna, Warszawa 1951

„Biuletyn Historii Sztuki” 1950-1955

Garliński Bohdan, *Architektura polska 1950-1951*. Państwowe Wydawnictwa Techniczne, Warszawa 1953 [album]

Kotarbiński Adam, *Na drodze ku realizmowi socjalistycznemu w architekturze*. Min. Budownictwa Miast i Osiedli, Instytut Urbanistyki i Architektury, Warszawa 1952 (na prawach rękopisu)

„Kuźnica” 1945-1949

„Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką” 1950-1955

„Nowa Kultura” 1949-1959

„Odrodzenie” 1945-1949

O plakacie. Zbiór materiałów z narad oraz artykułów poświęconych aktualnym problemom plakatu politycznego. Wyd. Artystyczno-Graficzne RSW Prasa, Warszawa 1953 (na prawach rękopisu)

„Po prostu” 1949-1957

„Przegląd Artystyczny” 1945-1974

„Przegląd Kulturalny” 1952-1963

Starzyński Juliusz, *Sztuka w świetle historii*. PIW, Warszawa 1951

„Twórczość” 1945-1955

„Tygodnik Powszechny” 1945-1956

Wojciechowski Aleksander, *O sztuce użytkowej i użytecznej. Zbiór studiów i krytyk z zakresu współpracy plastyki polskiej z rzemiosłem, przemysłem i architekturą w latach 1944-1954*. Wyd. „Sztuka”, Warszawa 1955

„Współczesność” 1956-1963

„Życie Literackie” 1951-1959

Opracowania

Badania nad krytyką literacką. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej, red. J. Sławiński. Ossolineum, Wrocław 1974

Badania nad krytyką literacką. Seria druga, red. M. Głowiński, K. Dybciak. Ossolineum, Warszawa-Wrocław 1984

Baraniewski Waldemar, *Ideologia w architekturze Warszawy okresu realizmu socjalistycznego*. „Rocznik Historii Sztuki”, t. 22, 1996, s. 231-260

Barthes Roland, *Critique et vérité*. Ed. du Seuil, Paris 1966 [*Critica e verità*. Ed. 2, Torino 1969]

Barthes Roland, *Essais critiques*. Ed. du Seuil, Paris 1980

Barthes Roland, *Mit i znak*, wybór i wstęp J. Błoński. PIW, Warszawa 1970

- Basista Andrzej, *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu*. Warszawa-Kraków 2001
- Battock Gregory, Gillo Dorfles, *O roli krytyki*. „Sztuka” 1980, nr 6, s. 32-33
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975
- Bogucki Janusz, *Matejko*. Warszawa 1955
- Bogucki Janusz, *Rozmowy o sztuce*. Wyd. Literackie, Kraków 1958
- Bogucki Janusz, *Szkice krakowskie (od Stwożsa do Kantora)*. Wyd. Literackie, Kraków 1958 [wyd. II]
- Bogucki Janusz, *Sztuka Polski Ludowej*. Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983
- Bogucki Janusz, Borowski Wiesław, Turowski Andrzej, *Raport o stanie krytyki i instytucji artystycznej*. „Odra” 1981, nr 1, s. 37-44
- Brak słów. Topos „nienysławienia” w nauce i literaturze o sztuce*, red. M. Poprzęcka. Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2007
- Czapski Józef, *Patrząc*. Znak, Kraków 1996
- Czarnik Andrzej, *Pomorskie plenery Maxa Pechsteina*. PAP, Słupsk 2003
- Czerwiński Krystyna, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*. Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 1992
- Czerwinski Marcin, *Samotność sztuki*. PIW, Warszawa 1978
- Damus Martin, *Kunst in der BRD 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verwassten Gesellschaft*. Rowohlt Taschenbuch Verl., Reinbeck bei Hamburg 1995
- Damus Martin, *Malerei in der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*. Rowohlt Taschenbuch Verl., Reinbeck bei Hamburg 1991
- Damus Martin, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1981
- Dobrowolski Tadeusz, *Malarstwo polskie 1764-1964*. Ossolineum, Wrocław 1968
- Dobrowolski Tadeusz, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*. Ossolineum, Wrocław 1989 (wyd. III, wyd. I: 1976)
- Dobrowolski Tadeusz, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3: lata 1939-1963. Ossolineum, Wrocław 1964
- Dybczak Krzysztof, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*. Ossolineum, Wrocław 1981
- Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokolowski. Universitas, Kraków 2007
- Dziamski Grzegorz, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996
- Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*. Materiały konferencji naukowej, Toruń, 13-15 czerwca 2007, red. M. Geron, J. Malinowski. Wyd. DiG, Warszawa 2009
- Figury i figuracje*. Materiały LIV Ogólnopolskiej Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin 20-22 października 2005, red. M. Kitowska-Lysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński. Wyd. SHS, Warszawa 2006
- Fijałkowska Barbara, *Polityka i twórcy (1948-1959)*. PIW, Warszawa 1985
- Fik Marta, *Czy warto pisać o socrealizmie?*. „Puls” 1992, nr 59
- Fik Marta, *Kultura polska 1944-1956*, [w:] *Polacy wobec przemocy 1944-1956*, red. B. Otwinowska, J. Żaryn. Editions Spotkania, Warszawa 1996, s. 220-275
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Aletheia-Spacja, Warszawa 1993
- Futuryzm miast przemysłowych. 100 lat Wolfsburga i Nowej Huty*, red. M. Kaltwasser, E. Majewska, K. Szreder. Korporacja Ha!Art, Kraków 2007
- Garaudy Roger, *Realizm bez granic*, tłum. R. Matuszewski. Czytelnik, Warszawa 1967
- Głowiński Michał, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*. Wyd. Literackie, Kraków 1997
- Głowiński Michał, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Universitas, Kraków 2000
- Głowiński Michał, *Nowomowa po polsku*. Wyd. PEN, Warszawa 1991
- Głowiński Michał, *Rytuał i demagogia. Trzydzieście szkiców o sztuce zdegenerowanej*. Open, Warszawa 1992
- Golaszewska Maria, *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*. PWN, Warszawa 1963

- Golaszewska Maria, *Odbiorca sztuki jako krytyk*. Wyd. Literackie, Kraków 1967
- Hopfinger Maryla, *Doświadczenie audyowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*. Sic!, Warszawa 2003
- Ironia, red. M. Głowiński. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002
- Jarecka Dorota, *Uwagi o krytyce artystycznej*. „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4, s. 92-97
- Jarmulowicz Małgorzata, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*. Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003
- Język i społeczeństwo, wybór i wstęp M. Głowiński. Czytelnik, Warszawa 1980
- Język w mediach masowych, red. J. Bralczyk, K. Misiulek-Kłosińska. Wyd. UN-O, Warszawa 2000
- Juszczak Władysław, *Modernizm*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977
- Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nie”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży. Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2005
- Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*. Wyd. TN KUL, Lublin 1999
- Klaczko Julian, *Rozprawy i szkice*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005
- Kolakowski Leszek, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – upadek*. Aneks, Londyn 1988
- Koper Bruno, *Le thème de l'avenir dans l'affiche polonaise à l'époque du réalisme socialiste (1947-1955)*. „Matériaux pour l'histoire de notre temps” 1991, t. 21, nr 21-22, s. 93-97
- Kostolowski Andrzej, *Biegi z przeszkojami. Wystawy: Ziem Odzyskanych (1848) i Wrocław Moje Miasto (2000)*. „Quart” [Kwartalnik Inst. Historii Sztuki UW] 2009, nr 1(11), s. 69-92
- Kostyrko Teresa, *Stefan Morawski wobec nowych idei w sztuce i myśli o sztuce*, [w:] *Przekraczanie estetyki*, red. Z. Rosińska, A. Łabuńska. Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003
- Kotarbiński Adam, *Realizm socjalistyczny w architekturze*. Czytelnik, Warszawa 1952
- Kotarbiński Adam, *Rozwój urbanistyki i architektury polskiej w latach 1944-1964*. PWN, Warszawa 1967
- Kott Jan, *Postęp i głupstwo. Krytyka literacka. Wspomnienia 1945-1956*, t. 2. Warszawa 1956
- Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*. PWN, Warszawa 1988
- Kruczkowska Zofia, *Główne tendencje w polskiej krytyce sztuki*. Wyd. Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2002
- Krytyka i krytycyzm w nauce, red. H. Żytkowicz. Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Warszawa 1998
- Lachowski Marcin, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*. TN KUL, Lublin 2006
- Leśniakowska Marta, *Architektura w Warszawie. Lata 1945-1965*. Arkada Pracownia Historii Sztuki, Warszawa 2003
- Lisiewicz Małgorzata, *Kontestacja czy kontynuacja? Szkice o polskiej sztuce i krytyce lat 60*. „Magazyn Sztuki” 1995, nr 1, s. 14, 51-64
- Lottman Herbert R., *Leny brzeg. Od Frontu Ludowego do zimnej wojny*. PIW, Warszawa 1997
- Markowska Anna, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003
- Mitosek Zofia, *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*. PWN, Warszawa 1992
- Mitosek Zofia, *Mimesis: zjawisko i problem*. PWN, Warszawa 1997
- Morawski Stefan, *Identyfikacja zagrożona. Uwagi o dzisiejszej krytyce artystycznej*. „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 10, s. 51-58; [przedruk w:] tenże, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985, s. 128-145
- Morawski Stefan, *Metakrytyka z ukrytym kluczem*. „Studia Estetyczne”, t. XIV, 1977, s. 382-391
- Możejko Edward, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*. Universitas, Kraków 2001
- Narratologia, red. M. Głowiński. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004
- Nowakowska Wanda, *Kryteria oceny polskiej krytyki artystycznej okresu powstania styczniowego*. „Studia Estetyczne”, t. XIV, 1977, s. 261-287
- Odwilż. Sztuka ok. 1956 r., red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu. Poznań 1996
- Okoń Waldemar, *Stygająca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*. Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002
- Olszaniecka Maria, *Dziwny człowiek. O Stanisławie Witkiewiczu*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984
- Olszewski Andrzej K., *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980 z zarysów*. Wyd. Interpress, Warszawa 1988

- O roli krytyki*: Gregory Battock, Gillo Dorfles. „Sztuka” 1980, nr 6, s. 32-33 [wybór za: „Theorie et Critique” 1979, nr 1; przeł. S. Magala]
- Oseka Andrzej, *Poddanie Arsenatu. O plastyce polskiej 1955-1970*. Arkady, Warszawa 1971
- Ostrożnie z literaturą (przykłady, wykłady oraz inne rady)*, red. S. Balbus, W. Bolecki. IBL, Warszawa 2000
- Paczkowski Andrzej, *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*. PWN, Warszawa 2005
- Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku*, red. J. Wnukowa. Wyd. Morskie, Gdańsk 1965
- Pauksza Eugeniusz, *Zagadnienia kulturalne Ziem Zachodnich*. Poznań 1947
- Piotrowski Piotr, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005
- Piotrowski Piotr, *Dekada – o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i selektywnie*. Obserwator, Poznań 1991
- Piotrowski Piotr, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*. Universitas, Kraków 2008
- Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999
- Polacy wobec przemocy 1944-1956*, red. B. Otwinowska, J. Żaryn. Editions Spotkania, Warszawa 1996
- Pollakówna Joanna, *Miedzy wojnami 1918-1939*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982
- Pollakówna Joanna, *Formiści*. Ossolineum, Wrocław 1972
- Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski. Ossolineum, Wrocław 1992
- Porębski Mieczysław, *Ikonosfera*. PIW, Warszawa 1972
- Porębski Mieczysław, *Krytycy i sztuka*. Wyd. Literackie, Kraków 2004
- Porębski Mieczysław, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980
- Porębski Mieczysław, *Malowane dzieje*. PWN, Warszawa 1961
- Porębski Mieczysław, *Pożegnanie z krytyką*. Wyd. Literackie, Kraków-Wrocław 1983
- Porębski Mieczysław, *Sztuka naszego czasu*. Warszawa 1956
- Powroty do Witkacego*. Materiały sesji naukowej poświęconej S.I. Witkiewiczowi, Słupsk 2004. Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2006
- Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński. Ossolineum, Wrocław 1977
- Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, red. M. Popczyk. ASP, Katowice 2005
- Pyszny Joanna, *Boje na łamach. Pisarze i literatura w prasie polskiej lat pięćdziesiątych XX wieku. Szkice*. Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002
- Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*, red. S. Zabierowski, M. Krakowiak. Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001
- Rewald John, *Historia impresjonizmu*, przeł. J. Guze. PIW, Warszawa 1985
- Robin Régine, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. E. Payot, Paris 1986
- Rottenberg Anda, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Fundacja Open Art Projects, Warszawa 2009
- Rottenberg Anda, *Sztuka w Polsce 1945-2005*. Stentor, Warszawa 2005 (wyd. II 2006)
- Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski. TN KUL, Lublin 2007
- Rzeczywistość – Realizm – Reprezentacja*. Materiały Seminarium Metodologicznego SHS, Nieborów, 26-28 października 2000, red. M. Poprzeczka. Neriton, Warszawa 2001
- Schaff Adam, *Wstęp do teorii marksizmu. Zarys materializmu dialektycznego i historycznego*. Książka, Warszawa 1948
- Ševčík Jiří, Morganová Pavlina, Dušková Dagmar, *Čech Art 1938-1989 manifestos/critical texts/documents*. Prague 2001
- Siwiec Marek, *Od Platona do Beardsleya. Drogi estetycznej metakrytyki*. Wyd. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005
- Skarga Barbara, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*. Znak, Kraków 2007
- Sławiński Janusz, *Funkcje krytyki literackiej*, [w:] *Z teorii i historii literatury*. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Sofii, red. K. Budzyk. Ossolineum, Wrocław 1963, s. 281-301

- Ślawiński Janusz, *Krytyka nowego typu*, [w:] tenże, *Teksty i tektury*. Wyd. PEN, Warszawa 1990, s. 130-152
- Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik. Universitas, Kraków 2004
- Słownik terminów literackich*, aut. M. Głowiński i in. Ossolineum, Wrocław 1989
- Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota. Wyd. UMCS, Lublin 2006
- Sokorski Włodzimierz, *Kultura i polityka (szkiecy i artykuły)*. Wyd. Związkowe CRZZ, Warszawa 1970
- Sosnowska Joanna, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999*. Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1999
- Starzyński Juliusz, *Polska droga do samodzielności w sztuce*. PWN, Warszawa 1973
- Stefański Krzysztof, *Architektura polska 1949-1956*. „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. XXVII, 1982, z. 1-2, s. 13-104
- Sztuka polska po 1945 roku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984, red. T. Hrankowska. PWN, Warszawa 1987
- Szulc Wita, *Kultura dla mas Polski Ludowej*. Wrocławskie Wyd. Oświatowe, Wrocław 2008
- Śliwińska Katarzyna, *Socrealizm w PRL i NRD*. Wyd. Poznańskie, Poznań 2006
- Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Ślawiński. Ossolineum, Wrocław 1986
- Tomasik Wojciech, *Inżynieria dusz: literatura realizmu socjalistycznego w planie propagandy monumentalnej*. Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1999
- Tomasik Wojciech, *Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej*. Ossolineum, Wrocław 1988
- Tomasik Wojciech, *Słowo o socrealizmie*. WSP w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1991
- Tomczyk-Watrak Zofia, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*. słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2001
- Tondos Barbara, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*. Ossolineum, Wrocław 2004
- Toniak Ewa, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*. Korporacja Ha!art, Kraków 2008
- Tubielewicz Mattsson Dorota, *Polska socrealistyczna krytyka literacka jako narzędzie władzy*. Uppsala 1997
- Tubielewicz Mattsson Dorota, *Recepta na utomność świata. Krytyka literacka a socrealizm w Polsce*. Wyd. Gnome, Katowice 2002
- Turowski Andrzej, *W kręgu konstruktivismu*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979
- Walicki Michał, *Złoty widnokrąg*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965
- Wierzchowska Wiesława, *Sąd nieoceniony czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*. Wyd. Film i Literatura, Łódź 1989
- Witz Ignacy, *Jestem moim czasem*. Arkady, Warszawa 1959
- Witz Ignacy, *Przechadzki po warszawskich wystawach 1945-1968*. PIW, Warszawa 1972
- Włodarczyk Wojciech, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*. Wyd. Literackie, Kraków 1991
- Wojciechowski Aleksander, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*. Ossolineum, Wrocław 1983
- Wokół problemów realizmu*, oprac. A. Lam. PIW, Warszawa 1977
- Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, Kraków 1972
- Współczesne problemy krytyki artystycznej*. Materiały sesji, Warszawa 9 i 10 marca 1972, red. A. Helman. Ossolineum, Wrocław 1973
- Wydział Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*. Gdańsk 2007
- Wyka Kazimierz, *Legenda i prawda „Wesela”*. PIW, Warszawa 1950
- Zanoziński Jerzy [album, wstęp], *Współczesne malarstwo polskie*. Arkady, Warszawa 1974
- Zawodniak Mariusz, *Literatura w stanie oskarżenia. Rola krytyki w życiu literackim socrealizmu*. UN-O, Warszawa 1998
- Zawodniak Mariusz, *Presja i ekspresja: zjazd szczeciński i socrealizm*. Wyd. Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2002
- Zawodniak Mariusz, *Teraźniejszość i przeszłość. Studia o życiu literackim socrealizmu*. Wyd. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007
- Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I: *Myśli o sztuce w okresie Romantyzmu*, red. E. Grabska, S. Morawski, t. II: *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857-1891)*, red. I. Jakimowicz, *Warszawska krytyka artystyczna (1875-1890)*, red. A. Porębska. PWN, Warszawa 1961

Katalogi wystaw*

- I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*. Muzeum Narodowe w Warszawie, marzec-kwiecień 1950. [Katalog], wstępy: J. Starzyński, J. Krajewski. Warszawa 1950
- Ogólnopolska wystawa „Młodzież walczy o pokój”*. Muzeum Narodowe w Warszawie, październik-listopad 1950. [Katalog], wstęp: W. Sokorski. Warszawa 1950
- Ogólnopolska wystawa „Plastycy w walce o pokój”*. CBWA „Zachęta”, Warszawa listopad-grudzień 1950. [Katalog], wstęp: J. Krajewski. Warszawa 1950
- II Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Malarstwo – rzeźba – grafika*. CBWA „Zachęta”, Warszawa, grudzień 1951-luty 1952. [Katalog], wstęp: J. Krajewski. Warszawa 1951
- Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*. CBWA „Zachęta”, Warszawa, marzec-kwiecień 1952. [Katalog], przedmowa: P. Eluard, wstęp: R. Stanisławski. Warszawa 1952
- Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, CBWA „Zachęta”, Warszawa, maj-czerwiec-lipiec 1952. [Katalog], wstęp: J. Bogucki. Warszawa 1952
- III Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Malarstwo, rzeźba, grafika, satyra*. CBWA „Zachęta”, Warszawa, grudzień 1952-luty 1953. [Katalog], przedmowa: L. Motyka, wstęp: S. Teisseyre. Warszawa 1952
- Wulfen Christian, *Polit-Malerei statt Kunst. Dreimal „Deutsche Kunstausstellung” in Dresden*, [w:] *Polit-Kunst in der Sowjetischen Besatzungszone Germany (West)*. Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen. University of Wisconsin Digital Collection., p. 8-14 <http://images.library.wisc.edu/History/EFacs/GerRecon/PolitKunst/reference/history.politkunst.wulfenc.pdf>
- 10 lat Ludowego Wojska Polskiego w plastyce. Malarstwo, rzeźba, grafika*. CBWA „Zachęta”, Warszawa, październik-listopad 1953. [Katalog wystawy], wstępy: K. Konieczny, L. Motyka. Warszawa 1953
- IX Wystawa Zimowa o charakterze ogólnopolskim, malarstwo – rzeźba – grafika – ceramika*. CBWA Radom, grudzień 1953 - styczeń 1954. [Katalog]. Radom 1953
- IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Malarstwo. Rzeźba. Grafika. Satyra*. CBWA „Zachęta”, Warszawa, czerwiec-wrzesień 1954. [Katalog], wstęp: J. Bogucki. Warszawa 1954
- Wystawa „Sport i turystyka w plastyce”*. CBWA „Zachęta”, Warszawa 1954. [Katalog], wstęp: A.V. [Armand Vetulani]. Warszawa 1954
- Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”*. Malarstwo – rzeźba – grafika. Warszawa „Arsenal”, lipiec-wrzesień 1955. [Katalog], wstęp: A. Jakimowicz. Warszawa 1955
- XI Wystawa Zimowa o charakterze ogólnopolskim; malarstwo, rzeźba, grafika*. CBWA Radom, grudzień 1955 - styczeń 1956. [Katalog]. Radom 1955
- Kolor w malarstwie polskim 19 i 20 wieku*. Muzeum Narodowe w Poznaniu, czerwiec-październik 1978, wstęp i opracowanie: M. Berdyszakowa, przedmowa J. Malinowski. Poznań 1978
- Malarstwo okresu kształtowania się władzy ludowej w Polsce 1949-1955*. Katalog wystawy, Muzeum Kazimierza Dolnego, wstęp: A. Zeidler. Kazimierz Dolny 1979
- 35 lat malarstwa w Polsce Ludowej*. Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 1979 - styczeń 1980. Katalog wystawy, teksty: M. Berdyszakowa, J. Bogucki, A. Kępińska, A. Kostolowski, B. Kowalska, A. Osęka, J.S. Wojciechowski. Poznań 1979
- Tkanina artystyczna w 40-leciu PRL*. Katalog wystawy. Centralne Muzeum Włókiennictwa Łódź, wrzesień-październik 1984. Wstępy: N. Zawisza, H. Jurga. Łódź 1984
- Oblicza socrealizmu*. Muzeum Narodowe w Warszawie, wrzesień-październik 1987. [Katalog wystawy], wstęp: A. Zacharska. MN, Warszawa 1987
- Krug „Arsenalu 1955”*. Malarstwo, grafika, rysunek z Muzeum Okręgowego w Gorzowie. Galeria Zachęta, Warszawa luty 1992. [Katalog wystawy], wstęp: J.A. Zieliński. Warszawa 1992

* W porządku chronologicznym

- Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.* Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej [Katalog wystawy], red. P. Piotrowski; teksty: P. Piotrowski, W. Nowaczyk, K. Kasprzak, A. Markowska, B. Czubak, W. Lipowicz, Z. Szubert, W. Baraniewski. MN, Poznań 1996
- I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później.* Starmach Gallery Kraków, grudzień 1998 - styczeń 1999. [Katalog wystawy], red. M. Świca, J. Chrobak. Kraków 1998
- Nowocześni a socrealizm.* Starmach Gallery Kraków, styczeń - luty 2000. [Katalog wystawy], red. M. Świca, J. Chrobak, t. I, t. II: *Nieborów 1949.* Kraków 2000
- Warszawa – Moskwa/Moskwa – Warszawa 1900-2000.* Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, Warszawa, grudzień 2004. [Katalog wystawy], teksty: W. Baraniewski, P. Kucharska, W. Włodarczyk. Warszawa 2004
- Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność* [Kat. wyst.]. Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005

INDEKS OSÓB

- A**balat Antoine 337
Aberdam Alfred 124
Abramowicz Maciej 238
Abramowski Edward 94
Adamowicz Tadeusz 76, 331
Adamski Wincenty 187
Adenauer Konrad 296
Aleš Mikuláš 234, 322
Alexis Paul 324
Alpatow Michail 80, 287, 319
Anders Henryk 103, 145, 155, 164
Andriejew Nikolaj A. 291
Antos Janusz 52
Apollinaire Guillaume 325
Appel Karel 316
Aragon Louis 302, 304, 323, 328
Arct Eugeniusz 52, 136
Arnold Joanna 197
Arnold Walter 296, 299
Arp Hans 314, 316, 354
Artymowski Roman 119, 322
Aschenbrenner Karl 7
Aschmann Herbert 296
Atanasiu Paul 295
Attardi Ugo 309
Auricoste Emanuel 65
Avenarius Richard 119
Axentowicz Teodor 273
Ayer Otto 56, 57, 192
- B**aba Cornel 296
Bacciarelli Marcello 258, 263
Bachtin Michail 8
Baer Elizabeth 307
Balbus Stanisław 273
Ballenstedt Janusz 317
Ban Bela 295
Banach Andrzej 62, 81, 115, 148
Bandura Jerzy 60
Baraniewski Waldemar 6, 9, 10-12, 85, 87, 185, 186, 346, 347, 353
Baranowski Jerzy 155
Barnaś Kazimierz 53
Barthes Roland 6, 199
Bartłomiejczyk Edmund 68
Bartoszek Franciszek 280
Barylko Mieczysław 147
Basista Andrzej 347
Basow W. 130
Battock Gregory 13
Baudelaire Charles 85, 337
Baudrillard Jean 86
Bauer-Pezellen Tina 299
Bazin Germain 323
Baziotes William 313
Bąblewska Marta 226, 295, 296, 306, 326
Beck Józef 17, 279
Bednarczuk M. 167
Benjamin Walter 190
Bereś Jerzy 67, 349
Berezowska Maja 167
Bergson Henry 119
Berman Mieczysław 169
Bernard Jean-Pierre 302
Bertrand Denis 238
Białostocki Jan 68, 70, 85, 160, 161, 210, 319, 320, 348
Biegański Piotr 87, 250
Bieliński Wissarion 88, 291
Bielska-Tworkowska Leokadia 52, 60, 165
Bieńkowski Władysław 335, 336
Bierut Bolesław 20, 50, 52, 53, 73, 85, 117, 161, 180, 187, 247-248, 334, 335
Biro Michaly 176
Blumówna Helena 24, 25, 40-43, 45, 46, 49, 50, 52-55, 58, 62, 63, 67, 81, 124, 249, 251
Błażewicz Olgierd 13
Błońska Wanda 6
Błoński Jan 335
Bobowski Zygmunt 280
Bobrowski Z. 256
Bodakiewicz-Kosińska Maria 157, 221

- Bogucki Janusz 7, 9, 13, 14, 60, 63, 66, 67, 69, 70, 80-84, 95, 103, 106, 108-115, 119-121, 123, 126, 128, 129, 131, 133, 134, 136, 138, 139, 142, 143, 146, 147, 150, 153, 155-158, 164, 168, 171, 188, 189, 191, 192, 199-203, 206, 208-218, 220, 221, 224, 227, 228, 230, 231, 234, 236-240, 244, 245, 247, 253, 260, 266, 271, 273, 274, 278, 281, 287, 332-334, 336, 338, 342, 344, 347, 349, 351-353, 355
- Bogusławski Jan 187
- Bogusz Jerzy 171-173, 210, 211, 343
- Bogusz Marian 53, 131, 193
- Bojko Szymon 110, 156, 176, 233, 293
- Bolecki Włodzimierz 6, 273
- Bonnard Pierre 29, 35, 54, 57, 302, 322
- Borejsza Jerzy 22, 28, 161
- Borgonzoni Aldo 309
- Borowczyk Walerian 150, 154, 168, 201, 206, 223, 232
- Borowski Bohdan 131, 147, 149
- Borowski N. 87
- Borowski Tadeusz 167, 169, 173, 213, 227, 233, 238, 241-242, 252, 267, 290
- Borowski Wiesław 13, 14, 339
- Bortnjik Sándor 325
- Boudaille Georges 13
- Bouret Jean 303
- Boznańska Olga 26, 38, 42, 54, 249, 253, 269, 270, 273, 279
- Bralczyk Jerzy 18
- Brandt Józef 88, 251, 270
- Braque Georges 36, 325
- Bratny Roman 186, 232, 317
- Brauner Victor 316
- Breton André 302
- Breyer Tadeusz 163
- Brodowski Antoni 247, 251, 258
- Brodziak Stanisław 185
- Broszkiewicz Jerzy 22
- Brown Ford Madox 305
- Brožík Václav 234, 322
- Brukalska Barbara 282
- Brukalski Stanisław 282
- Brykański Przemysław 119
- Brzozowski Stanisław 94
- Brzozowski Tadeusz 42, 43, 47, 53, 63, 342
- Brzostowicz-Klajn Monika 23
- Brzuchowski Julian S. 87, 346
- Bucharin Nikołaj 141
- Buczek Włodzimierz 110, 207, 209
- Budrecki Lech 291
- Budzyk Kazimierz 14
- Buffet Bernard 303, 352
- Bujnicki Tadeusz 6
- Bukowiecki Leon 317
- Bukowska (-Szlekys) Helena 190, 192
- Bunsch Adam 53
- Burek Tomasz 6
- Buszard Ludwik 91
- Bylina Michał 52, 123, 132, 139, 174, 271
- C**analetto (Bernardo Belotto) 256, 258
- Caravaggio (Michelangelo da Merisi) 319
- Carré Louis 56
- Casanova Laurent 303, 304
- Cassinari Bruno 308
- Celnikier Izaak 106, 108, 112, 146, 147, 151, 153, 154, 156, 212, 224, 231, 236, 237, 241, 245, 281, 309, 310, 327, 328, 336, 338-340
- Cézanne Paul 31, 54, 57, 75, 198, 304, 322, 325, 326, 352
- Chagall Marc 61, 302
- Chardin Jean Baptiste 31, 64, 304, 305
- Chelmoński Józef 253, 260, 267, 269, 272, 273
- Chittussi Antonin 321
- Chochol Josef 322
- Chmarzyński Gwido 158, 250
- Chmielewski Witold 173, 174
- Chmielowski Adam 274
- Chmielowski Piotr 94
- Chodowiecki Daniel 267
- Chopin Fryderyk 272
- Chrobak Józef 10, 41, 60
- Chrostowska Halina 132
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna 11
- Chruszczow Nikita 334, 345, 346
- Churchill Winston 296
- Chwistek Leon 142, 284, 331
- Ciechomski Stanisław 50
- Cieślak-Sokołowski Tomasz 7
- Cieślikowa Agnieszka J. 12
- Cieślińska Nawojka 12, 14, 15, 74
- Clair René 67
- Colberg Willy 299
- Conrad (Korzeniowski) Józef 66
- Corazzi Antonio 256, 257
- Cordes Walter 299
- Corot Camille 64, 151, 268, 322
- Corpora Antonio 309
- Cosenzo Luigi 65
- Courbet Gustave 251, 275, 276, 300, 312, 320, 322-324, 327, 328

Coutaud Lucien 316
 Cremer Fritz 246
 Čumpelik Jan 299
 Cwenarski Waldemar 356
 Cybis Bolesław 279, 280
 Cybis Jan 35, 39, 40, 44, 46, 49, 56, 119, 123,
 151, 165, 166, 181, 183-185, 195, 205, 253,
 268, 279, 281, 340, 344
 Cybisowa Hanna – p. Rudzka-Cybisowa Hanna
 Cybisowa Helena 184
 Cygańska-Walicka Helena 200
 Cyrankiewicz Józef 85, 335
 Czajka Stefania 275, 276
 Czajkowski Stanisław 280
 Czajkowski Walenty 190, 191
 Czapski Józef 31, 55, 166, 253, 344, 350, 354,
 355
 Czarnik Andrzej 65
 Czarnocka Krystyna 134, 137, 191, 200, 204,
 224, 225, 305
 Czartoryska Urszula 13
 Czermak-Grzybowska Ewa 222
 Czerni Krystyna 18, 117, 142, 149, 254, 333
 Czernyszewski Nikołaj 88, 291, 324
 Czerwiński Józef 139
 Czerwiński Marcin 84, 99, 108, 109, 111, 140,
 141, 146, 147, 153, 201, 204, 228, 235,
 236, 261, 332, 338, 340, 341, 343, 345,
 350, 353
 Czeszko Bohdan 109, 111, 127, 128, 136, 152,
 155, 213, 216, 222, 224, 231, 236-238, 241,
 245, 281, 339, 340, 359
 Czistiakow Paweł 267, 288
 Czubak Bożena 12, 13, 74, 336
 Czyżewski Tytus 56, 165, 253, 279, 283

Ćwiertnia Jerzy 82, 126, 128, 154, 218, 235,
 311, 338, 339, 341, 349, 350

Daix Pierre 303
 Dali Salvador 37, 312, 314, 315
 Damasiewicz Witold 105, 119, 340
 Damas Martin 10
 Dante Alighieri 130
 Daszewski Władysław 57, 177, 192
 Daumier Honoré 127, 251, 307, 311, 322, 323,
 338
 David Jacques Louis 320, 338
 Davidson Florence 65
 Dawska Maria 144, 157
 Dawski Stanisław 139, 144, 244

de Gaulle Charles 303
 Dej Gheorghiu 295
 de Kooning Willem 313, 316
 Delacroix Eugène 260, 311, 320, 323, 327
 Dembiński Henryk 259
 Deni (Denisow W.N.) 293
 Deresiewicz Janusz 250
 Derrida Jacques 148
 Desnoyer François 302, 305
 Dietl Józef 272
 Dix Otto 299
 Dlubak Zbigniew 60, 63, 69, 70
 Dmitrijewa M. 287
 Dobrowolny Victor 294
 Dobrowolski Tadeusz 9, 24, 25, 28-35, 38, 41,
 42, 44-48, 54, 56, 57, 249-251, 254, 355
 Dobrzeński T. 254
 Dolżycki Leon 22
 Domanovszky Endre 295
 Dorfles Gillo 13
 Doroszevska Janina 170
 Doroszewski Witold 170
 Drobner Mieczysław 20
 Duchamp Marcel 354
 Dufy Raoul 302
 Dunikowski Xawery 61, 65-68, 109, 162, 272,
 278, 311, 316, 328, 357
 Dušková Dagmar 10, 294
 Duszeńko Franciszek 142
 Dutkiewicz Józef Edward 54, 62, 63, 67, 242,
 250, 251, 254, 272, 273
 Dvořák Max 248
 Dybciak Krzysztof 7, 14
 Dybowski Stefan 68
 Dziamski Grzegorz 148
 Dzierżyński Feliks 230

Ehmen Fritz 296
 Eibisch Eugeniusz 22-25, 35, 39, 40, 44, 48,
 65, 69-71, 83, 107, 110, 119, 123, 125, 126,
 129, 135, 138-144, 149, 151-154, 156, 171,
 195, 205, 211, 214, 231, 237, 238, 279, 281,
 328, 332
 Eick Feli 296, 326
 Eile Marian 57
 Ék Sándor 176, 295
 el Greco 27
 Ellis Fred 306, 308
 Eluard Paul 304
 Engels Fryderyk 225, 323
 Erni Hans 65

Ernst Max 314, 355
Estève Maurice 316
Estreicher Karol 335, 336

Fadiejew Aleksandr 77
Falat Julian 269, 270
Fangor Wojciech 126, 127, 130, 131, 133, 135,
137, 140, 141, 150, 151, 174-176, 203, 212,
230, 231, 315, 346-348, 357
Fast Howard 307
Fedkowicz Jerzy 25, 48, 139
Fenyő Endre Andor 295
Ferdynand VII 321
Ferrante Luigi 311
Ferster Karol 168
Feuerbach Ludwig 198
Fiedorow-Dawydow A.A. 286
Fijalkowska Barbara 20, 50, 68, 121
Fik Marta 8
Filipini Felice 65
Flacke Monika 297, 298
Fliśnik Jerzy 239
Florczak Zbigniew 303, 341
Flukowska Maria 54, 67, 68
Flukowski Stefan 41, 53, 54, 57
Foucault Michel 18, 118, 122, 144
Fougeron André 41, 42, 44, 45, 55, 63, 139,
166, 302-304, 311
Francstel Galienne – p. Jakubson Halina
Francstel Pierre 41
Frenzel Ursula 297
Friedrich Jacek 184
Frisch Max 65
Frycz Karol 57, 193

Gall Iwo 57
Gallard Michel de 308
Galczyński Konstanty Ildefons 255
Galkowska Helena 56, 187, 192
Galkowski Stefan 56, 187, 192
Garaudy Roger 40
Garliński Bohdan 177, 179
Gauguin Paul 274, 325, 327, 328
Gautier Teofil 324
Gawron Stanisław 145, 157
Gay Jan Jakub 256
Gąsiorowska B. 119
Gebethner Stanisław 191
Gede Kazimierz 280
Geppert Stanisław 59, 60, 144
Geron Małgorzata 5

Gerson Wojciech 94, 233, 267, 268, 270, 288
Gierasimow Aleksandr 181, 287, 291
Gierek Edward 333
Gierszewska Barbara 12
Gieryski Aleksander 26, 89, 93, 247, 249,
253, 260, 268, 269, 326
Gieryski Maksymilian 54, 70, 88, 92, 93, 249,
253, 268-271
Gieysztor Aleksander 41, 250
Gieysztor Jerzy 187
Gischia Leon 41, 166
Giżka Sylwia 171, 172
Glatz Oskar 295
Gleb Tomasz 105, 106, 124, 150, 151, 154-156,
168, 211, 278, 348-350
Głazek Dorota 14
Głowacki Zdzisław 153
Głowiński Michał 6-8, 18, 19, 197, 198, 234,
235, 238, 239
Goćár Josef 322
Godebski Cyprian 272
Gogol Nikołaj 159, 238
Golakowska Wanda 190
Goldzamt Edmund 85, 178, 186, 187, 232,
257, 292, 346
Golaszewska Maria 6, 16
Gomułka Władysław 333, 356
Gorczyński Adam 91
Gorki Maksym 156
Goszczyński Seweryn 262
Gotlib Henryk 55, 123, 221, 227, 234
Gottlieb Maurycy 253, 266
Goya Francisco y Lucientes 127, 256, 311,
320, 321, 323, 338
Grabska Elżbieta 89, 112, 114, 137, 145, 147,
149, 158, 201, 212, 217, 220, 222, 236, 237,
309, 336, 338
Grajewski Wincenty 6
Grigorescu Nicolae 326
Grigoriev S. 289
Gromaire Marcel 61, 302, 305
Grombecki Henryk 280
Gronowski Tadeusz 173, 174
Gropper William 65, 306-308
Grotewohl Otto 298
Grottger Artur 253, 259, 263, 270, 354
Grunwald Henryk 159, 168
Gryglewicz Tomasz 10
Grzegorzczak Piotr 89, 92
Grzeškiewicz Helena 183, 185, 191
Grzeškiewicz Lech 183, 185, 191

Grzimek Waldemar 296
 Gubrynowicz Nina 78, 190, 191
 Guggenheim Peggy 49, 56
 Guignebert Vincent Jean-Claude 305
 Gutowski Bartłomiej 11
 Gutowski Maciej 13
 Gutt Romuald 87
 Güttler Jerzy 250
 Guttuso Renato 56, 65, 156, 300, 308-311, 315
 Guze Joanna 84, 99, 115, 119, 120, 140, 146,
 161, 163, 185, 203-205, 208, 231, 309, 324,
 340, 344, 349

Habdas Franciszek 180
 Hadziewicz Rafał 354
 Hartung Hans 316
 Haska Antoni 119, 154
 Haussmann Georges Eugène 317
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 142, 203
 Hegen-Barth Joseph 296
 Helman Alicja 6
 Hempel Stanisław 60
 Hendrichs Heinz 296
 Herbert Zbigniew 84, 143, 204, 255
 Herbig Otto 296
 Herbst Stanisław 250
 Hering Erich 299
 Hertz Paweł 102, 150
 Heurich Jan Fryderyk 257, 346
 Hiszpańska (-Neumann) Maria 60, 68
 Hitler Adolf 31
 Hobbema Meindert 35
 Hoffman Paweł 85, 138, 197, 217
 Hoffmann Adam 44, 62
 Hofman Vlastimil 46
 Hofman Vlastislav 322
 Hogarth Paul 300, 305, 306, 311
 Hopfinger Maryla 193, 194
 Horno-Popławski Stanisław 23, 110, 123, 139,
 155, 163, 183, 205, 241
 Horodyński Dominik 81, 124, 325
 Houdon Jean-Antoine 155
 Hrankowska Teresa 9
 Hryniewicz Jerzy 60, 187, 258, 347, 348
 Husarski Wacław 251
 Huyghe René 42

Ihnatowicz Zbigniew 346
 Ilkosz Jerzy 9
 Iser Iosif 295
 Iwanow W. 131

Jachula Michał 357
 Jackiewicz Władysław 131, 147, 149
 Jackowski Aleksander 348
 Jaeschke Marian 60, 145
 Jagaciak Eleonora 147
 Jagodziński Lucjan 174
 Jakimowicz Andrzej 85, 109, 134-136, 153,
 155, 182, 183, 202, 209, 213, 219, 222, 223,
 231, 233, 245, 246, 250, 251, 262, 263, 265,
 266, 269, 307, 339, 354
 Jakimowicz Irena 89-93, 259, 267
 Jakubowska Wanda 56
 Jakobson Halina (Francastel Galienne) 41
 Janák Pavel 322
 Janecka Leonia 133
 Jankowski Stanisław 178, 257
 Janowski Janusz P. 134
 Jaracz Stefan 135, 205, 209, 246
 Jarecka Dorota 14, 357
 Jarema/Jaremińska Maria 23, 39, 40, 42-44, 46,
 47, 50, 53, 62, 68, 70, 107, 108, 155, 156,
 332, 352
 Jarmulowicz Małgorzata 8, 79
 Jarnuszkiewicz Jerzy 60, 231, 258
 Jarnuszkiewiczowa Jadwiga 100, 106, 109, 155,
 163, 204, 205, 211, 212, 218-221, 228-232,
 242, 243, 245, 264, 349
 Jarzębski Jerzy 6, 85
 Jasienica Paweł 16, 17
 Jasiński Adam 340
 Jassem Michał 60
 Jastrun Mieczysław 255
 Jastrzębowski Wojciech 52
 Jastrzębski Jerzy 86
 Jaworska Władysława 84, 88, 260, 261, 265,
 267, 286, 292, 297
 Johanson (właśc. Joganson) Boris 130, 287, 291,
 311
 Jonscher Barbara 155, 339
 Juon Konstantin 287
 Jurgielewicz Mieczysław 68
 Jurkiewicz Andrzej 139
 Juszcak Wiesław 7, 13-16, 77, 270
 Juskiewicz Piotr 5, 12, 74, 85, 112, 115, 330,
 338, 355

Kachniarz Tadeusz 187
 Kaczmarczyk Zdzisław 250
 Kádár György 295
 Kadłubowski Lech 183
 Kaja Zbigniew 144

Kal Elżbieta 5, 10, 11, 131, 155, 170
 Kalinin Michail 172
 Kalinowski Konstanty 272
 Kaliszewski Wojciech 311
 Kaltwasser Martin 10
 Kałedkiewicz Zdzisław 125, 148, 205, 359
 Kałużyński Zygmunt 186, 232, 304, 317, 341
 Kamińska Anna 312, 329
 Kamiński Zygmunt 187
 Kanapa Jean 303
 Kandinsky Wasilij 114, 291, 329, 352
 Kant Immanuel 73
 Kantor Tadeusz 24, 26, 37, 39-44, 46-48, 50, 53, 55, 57, 62, 63, 69-71, 87, 120, 151, 155, 276, 332, 336, 343, 352
 Karasjew Leonid 238
 Karny Alfons 40, 41, 50, 171
 Karolak Zygmunt 134
 Karpowicz Hieronim 187
 Kasińska Wanda 137, 144, 309
 Kasperowicz Ryszard 52
 Kasprowicz Maksymilian 134, 148
 Kassak Lajos 325
 Katz Renina 308
 Kenar Antoni 110, 152-155, 230
 Kędzierski Apoloniusz 270
 Kępiński Zdzisław 54, 158, 250
 Kiepuszewski Łukasz 12
 Kierczyńska Melania 12
 Kiliszek Stanisław 171
 Kiriłow Aleksiej Nilycz 289
 Kitowska-Lysiak Małgorzata 9, 14, 52, 197, 337
 Klaczko Julian 90, 91, 93
 Klaklik Marian 39
 Klee Paul 56, 354
 Kleiner Janusz 92
 Klemke Werner 296
 Klak Tadeusz 12
 Knothe Czesław 189, 190
 Kobielski Dobrosław 85
 Kobzdej Aleksander 67, 109, 123, 129, 130, 133, 134, 138-142, 146, 161, 162, 226, 231, 243, 294, 306, 323, 325, 331, 357
 Kochanowski Roman 267
 Kokoschka Oskar 56
 Kokoszko Edward 52
 Kokular Aleksander 259
 Kollwitz Käthe 160, 237, 326, 328
 Kołaczkowski Tadeusz 176, 177
 Kolakowski Leszek 8, 94, 129, 141, 233, 285, 291, 323
 Kollątaj Hugo 90
 Kondek Stanisław Adam 133
 Koniuszko Waclaw 267
 Konrad Paweł 36, 37
 Kopciński Jacek 238
 Koper Bruno 172
 Kopernik Mikołaj 222
 Kordjak-Piotrowska Joanna 357
 Korniss Dezső 325
 Korpala Kirszech E. 79
 Kosarek Adolf 321
 Kosińska Maria 344
 Kosiński Jan Kazimierz 193
 Kosno Jan 133
 Kossak Jerzy 341
 Kossak Juliusz 263, 275, 354, 355
 Kossakowski Andrzej 226, 251, 295, 296, 306, 326
 Kostin W. 131, 287
 Kostka Napierski Stanisław 132
 Kostka Potocki Stanisław 89, 90
 Kostołowski Andrzej 59, 347, 348
 Kostrzewa Zdzisław 258
 Kostrzewski Franciszek 267, 268
 Kostyrko Krzysztof 357
 Kostyrko Teresa 7, 358
 Kotarbińska Julia 190
 Kotarbiński Adam 87, 177, 347, 350
 Kotsis Aleksander 42, 54, 249, 251, 253, 267, 268
 Kott Jan 12, 21, 28, 30-32, 34, 54, 58, 60, 70, 102, 131, 137, 149, 150, 203, 205, 209, 211, 239, 241, 281, 331, 335, 359
 Kowadłowska Janina 313
 Kowalska Bożena 9, 43, 356
 Kowalska Zofia 182
 Kowalski Jan 109, 233, 237
 Kowarski Felicjan Szczęsny 32, 37, 60, 64, 66, 67, 103, 130, 142, 143, 150, 152, 163, 164, 181, 182, 247, 253, 278, 279, 288
 Kozakiewicz Stefan 89, 256, 258
 Kozicka Dorota 7
 Kozłowska Krystyna 182
 Krajewska Helena 7, 40, 44, 46, 48, 50, 56, 69-71, 80-82, 84, 110, 121, 123, 125-128, 131, 132, 148, 149, 153, 154, 159, 200, 204, 213, 216, 221, 222, 230, 233, 237, 238, 247, 250, 259, 260, 271, 280, 285, 288, 290, 291, 294, 303, 308, 324, 332, 336, 357, 358

- Krajewski Juliusz 7, 40, 44, 48, 50, 70, 81, 101, 110, 121, 124, 125, 130, 131, 139, 142, 143, 148, 149, 153, 154, 159, 206, 209, 214, 228, 233, 235, 237, 238, 244, 265, 280, 290, 291, 298, 299, 316, 317, 357, 358
- Krajewski Michal 125, 157, 206, 218
- Kraklik Hans 299
- Krakowiak Malgorzata 12
- Kramskoj Iwan 265, 324
- Kraszewski Józef Ignacy 91
- Kraśnik Zdzisław 159
- Kraupe Janina 254
- Krcha Emil 23
- Kristeva Julia 19
- Kroński Tadeusz Juliusz 233, 313
- Kruczek Marian 126, 127
- Kruczkowska Zofia 14
- Kryłow Porfir 290
- Krzetuska Hanna 58
- Krzysztofiak Hilary 33, 82, 124, 127, 128, 216, 240, 340, 341
- Kucharska Anna 11
- Kulaszyńska-Couret Zofia 124
- Kulisiewicz Tadeusz 38, 67, 68, 105, 109, 129-131, 159-161, 210, 224, 230, 243, 278, 306, 311, 316, 349, 357
- Kunka Lech 53, 340
- Kuprianow Michail 290
- Kurka Bartłomiej 341
- Kurowski Stefan J. 345
- Kurzawa Antoni 272
- Kurzątkowski Jan 189
- Kuzniecowa I.A. 287
- Kwiatkowski Teofil 153, 354
- L**abisse Félix 316
- Lachaise Gaston 316
- Lachert Bohdan 87, 229, 258, 346
- Lachowski Marcin 13, 52, 356
- Lachur Zdzisław 145, 152
- Lalewicz Janusz 6
- Lam Władysław 23, 24, 54, 55, 71, 112
- Lameński Lechosław 52
- Lanci Franciszek Maria 256
- Lansiaux Anne-Marie 304
- Lanzoni Alessandra 308, 309
- Lasota Grzegorz 102, 150, 176, 202
- Laszczka Konstanty 272, 273
- Latallo Katarzyna 132, 154
- Lauda Jan 299
- Lazar Marc 302
- Lebenstein Jan 350
- Lecoeur Auguste 302
- Le Corbusier (właśc. Jeanneret Charles E.) 317
- Léger Fernand 56, 61, 63, 65, 302, 304, 305, 308, 354, 358
- Leibl Wilhelm 156
- Le Nain Antoine, Louis, Mahieu 304
- Lengren Zbigniew 235
- Lenica Alfred 131
- Lenica Jan 53, 60, 68, 83, 101, 132, 166, 169, 171, 172, 175, 177, 211, 213, 307, 308, 338, 348
- Lenin Włodzimierz Iljicz 80, 88, 134, 161, 198, 203, 225, 289, 290, 294, 299, 318
- Lentz Stanisław 269, 270
- Leonardo da Vinci 27, 31, 318, 319, 321
- Lesser Aleksander 233, 354
- Leśniakowska Marta 9, 10
- Lewicki Jan Nepomucen 275, 276, 322
- Leykam Marek 258
- Lhote André 302
- Lichniak Zygmunt 336
- Liedekerke Anna 65
- Ligocki Alfred 110-112, 154, 156, 213, 217, 352
- Lingner Max 296-298
- Linke Anna Z. 52, 61, 67, 287, 302
- Linke Bronisław 52, 169, 280, 349
- Lipińska Zofia 138, 171
- Lipiński Eryk 61, 167, 168, 173, 174
- Lipowicz Wojciech 349
- Lisiewicz Malgorzata 13, 336
- Lisowska-Magdziarz Malgorzata 359
- Lorentz Stanisław 139, 250
- Lorjou Bernard 61, 302, 304
- Lottman Herbert 302, 303
- Luchian Stefan 326
- Ludwiński Jerzy 339
- Lukács György 118, 319
- Lurçat Jean 61, 302, 305
- Ł**abuńska Aleksandra 7
- Łada-Studnicka Krystyna 23, 131, 147, 148, 182, 183, 185, 209, 228, 241
- Łakomski Tadeusz 44, 139
- Łapiński Zdzisław 8, 22
- Łodziana Tadeusz 179, 229
- Łopuszyński Zygmunt 133
- Łoziński Jerzy 61, 66, 67, 120, 185, 212
- Łubniewicz Albin 134
- Łunkiewicz Ewa 53
- Łyszcz Kazimierz 5, 12, 29, 78, 79, 276

- M**ach Ernst 119
 Maciąg Ludwik 152
 Mackiewicz Konstanty 83, 142, 145
 Mackiewicz Stanisław (Cat) 17
 Mackiewiczówna Maria 60
 Madejski Zygmunt 127
 Majewska Ewa 10
 Majewski Kazimierz 250
 Majewski Mieczysław 139
 Majorek Arnold 187, 317
 Makarewicz Maciej 22, 23, 27, 44, 62
 Makowski Tadeusz 253
 Malczewski Jacek 40, 260, 263, 270
 Malecki Władysław 267, 272
 Malenkow Gieorgij 79, 98, 123, 159, 176
 Malewicz Kazimierz 64, 280, 291, 352, 355
 Malina Jerzy 33, 39-41, 47, 48, 58, 105
 Malina Marian 63, 145, 150, 153, 155, 157
 Malinowski Jerzy 5, 92
 Malinowski Kazimierz 250
 Malcużyński Karol 346
 Mánes Josef 321
 Manet Edouard 31, 34, 126, 140, 238, 266, 274, 322, 324
 Mangelowa Irena 121, 128, 140, 206
 Mańkowski Tadeusz 250
 Mao Tse-tung 292, 293
 Mařák Julius 321
 Marcenac Jean 302
 Marchand André 61, 302
 Marchlewski Julian 161
 Marcinów Stanisław 46
 Marczewski T. 20
 Marczyński Adam 23, 25, 40, 49, 226
 Margit Anna 325
 Markiewicz Henryk 6
 Markowska Anna 5, 7, 27, 112, 263, 344, 349, 354
 Markowski Michał Paweł 6
 Marks Karol 198, 225, 323
 Marquet Albert 302
 Martha Stefan, p. Herbert Zbigniew
 Martin Henry 302
 Masereel Frans 308
 Masiak Franciszek 136
 Masłowski Maciej 270, 271
 Matejko Jan 90, 93, 122, 222, 224, 243-245, 247, 251, 253, 260-267, 271, 288, 304, 328, 352, 354
 Matisse Henri 29, 54, 61, 302, 315, 326
 Matuszewski Andrzej 144
 Matuszewski Ryszard 40, 104
 Mauerberger Adam 257
 Maziarska Jadwiga 26, 42, 43, 53, 62
 Mazur Daria 325
 McCarthy Joseph Raymond 307
 Mehl Antoni 46
 Mehoffer Józef 23, 270, 273
 Meinig Walter 296
 Méndez Leopoldo 300
 Merkurow Sergiej 291
 Meyerhold Wsiewołod 57
 Michałak Antoni 60
 Michalska Halina 183
 Michalski Leon 183
 Michał Aniol 27
 Michałowski Borys 60
 Michałowski Kazimierz 250
 Michałowski Piotr 247, 249, 251, 253, 259, 263, 349, 353, 354
 Michałowski Stanisław 123, 126, 132, 140, 148, 151
 Mickiewicz Adam 93, 164, 261, 271, 272
 Mierzejewski Jerzy 147
 Mieszczaninow N. 130
 Mikulski Kazimierz 42-44, 47, 64, 121, 342
 Milewski Tadeusz 223
 Milhau Jean 303, 304
 Miller Danuta 126
 Miller Witold 182, 185, 193
 Millet Jean François 327
 Miłosz Czesław 49
 Minaux André 304
 Minorski Jan 10, 60, 85, 177, 257, 287, 291, 292, 295, 346, 347
 Miró Joan 302, 312, 314
 Misiołek-Kłosińska Katarzyna 18
 Mitosek Zofia 197
 Mitzner Zbigniew 267
 Młynarski Józef 127
 Modigliani Jeanne 302
 Moeller Magdalena M. 65
 Moeller Marta 65
 Moholy-Nagy László 325
 Mohr Arno 296
 Mondrian Piet 114, 352, 355
 Monet Claude 40, 269, 325
 Moor Dmitrij (Orłow D.) 290, 293
 Moor Henry 56, 176
 Morawska Hanna 283
 Morawski Stefan 7, 13, 15-17, 74, 89, 113, 165, 203, 313, 314, 319, 333, 334, 343, 344, 358

Morelowski Marian 41
 Morganová Pavlína 10, 294
 Morisson Marie-Annick 41
 Morris William 93, 190, 191, 327
 Motherwell Robert 313
 Motyka Lucjan 139, 174
 Mounier Emmanuel 337
 Możejko Edward 8, 12, 78, 79, 103, 118, 121, 148, 158, 198, 229, 288, 291, 294-296, 302, 306, 311, 320
 Mroszczak Józef 139, 171, 174, 176
 Mrozińska Maria 259
 Mrożewski Stefan 41
 Mucha Alfons 322, 328
 Muchina Wiera 156, 287, 291, 311
 Munkácsy Mihály 325
 Murawska-Muthesius Katarzyna 167
 Muter Mela 124
 Myers Donald 307
 Myslbek Josef Václav 234, 322

Nacht-Samborski Artur 119, 139, 279
 Nagel Otto 296, 299
 Najdowa Jadwiga 148
 Nalbandian Dmitrij 130, 288
 Nałęcki Konrad 119
 Navrátil Josef Matěj 321
 Nejedlý Zdenek 294
 Neruda Pablo 161
 Niedosziwin G. 273
 Niemirska Renata 110, 155
 Nienko A. 229
 Nitschowa Ludwika 179
 Noakowski Stanisław 257
 Norblin Jan Piotr 256, 258
 Norwid Cyprian Kamil 54, 90, 267
 Nowaczyk Włodzimierz 331, 338
 Nowakowska Wanda 89, 91
 Nowicka-Mrozińska Stanisława 192
 Nowicki Maciej 186
 Nowosielski Jerzy 26, 42, 43, 47, 50, 62, 69-71, 75, 247

Oberländer Marek 114, 115, 146, 150, 155, 331, 339, 340
 Obremba Gabriela 145
 Ochab Edward 356
 Okoń Waldemar 14, 92-94, 265
 Olkiewicz Jerzy 332, 340
 Olszaniecka Maria 90
 Olszewska Barbara 155

Olszewski Andrzej K. 9
 Onoszko Hanna 347
 Orłowski Aleksander 253, 259, 267
 Ormezowski Leon 60
 Orwell George 197
 Osęka Andrzej 9, 13, 320, 337, 338, 341, 349-351
 Otwinowska Barbara 8, 170
 Owczarienko Aleksander 79
 Owidzki Roman 63

Paczkowski Andrzej 15
 Paderewski Ignacy 282
 Palma Vecchio 253
 Pál Szinyei Merse 325
 Panfierow F. 32
 Pankiewicz Józef 42, 249, 251, 253, 269, 270, 273
 Pap Gyula 295
 Paukšta Eugeniusz 59
 Pawelko Mieczysław 56
 Pągowska Teresa 131
 Pechstein Max 65
 Pelc Jerzy 19, 73, 116
 Pękański Leonard 55, 64
 Picabia Francis 354
 Picasso Pablo 27, 31, 35-37, 42, 56, 61, 63-65, 71, 75, 108, 156, 161, 194, 227, 302, 304, 310-312, 314, 315, 325, 328, 329, 350, 354, 355
 Piechota Magdalena 5
 Pietkiewicz Mikołaj 139
 Pietkiewicz Rajmund 131, 147
 Pietrasik Zdzisław 18
 Pietrowiec Anna 136, 155
 Piętka Kazimierz 190
 Pignon Édouard 41, 44, 45, 61, 160, 302, 304
 Pilatti Henryk 354
 Pinińska Maria 349
 Piotrowski Piotr 6, 9-11, 13, 74, 325, 336, 356, 357
 Piotrowski Roman 188
 Piwarski Jan Feliks 251, 275
 Piwocki Ksawery 136, 137, 200, 250, 255, 272
 Planche Gustave 337
 Platon 129
 Plechanow Gieorgij 96, 287, 291, 307
 Plutyńska Eleonora 191
 Płoński Michał 253
 Pniewski Bohdan 87, 96, 97, 258
 Podkowiński Władysław 269, 270

- Podoski Janusz 52
 Pokorný Karel 299
 Polański Hipolit 132
 Pollakówna Joanna 280, 284
 Pollock Jackson 313, 314
 Polsakiewicz Zdzisław 339
 Pomorska Urszula 80, 81, 121, 124, 126, 127, 230, 237, 326
 Pomorski Rafał 136, 141, 142, 151
 Popczyk Maria 14
 Poprzęcka Maria 12, 197
 Porębska Anna 89
 Porębski Mieczysław 5, 7, 12-14, 16, 18, 25-27, 29, 30, 42-45, 47, 48, 63, 70, 78, 84, 85, 99, 100, 105-108, 110, 111, 115, 123, 132, 133, 139, 142, 143, 146, 147, 150-152, 160-163, 183, 184, 200-202, 204-209, 211, 213, 214, 216, 218, 223-225, 227, 228, 230, 232, 235-241, 243-245, 249-254, 258, 263, 264, 269, 276, 277, 281, 325, 333, 334, 338, 343, 350, 355, 358
 Portus Mikołaj 56
 Postnikow G. 291
 Potrzebowski Jerzy 127
 Potworowski Tadeusz Piotr 25, 55, 166, 342, 344
 Poznański Stanisław 139
 Prokop Aleksandra 147
 Pronaszko Andrzej 57, 193
 Pronaszko Zbigniew 25, 33-36, 39-41, 44-46, 49, 57, 119, 129, 133, 135, 141, 149, 153, 164, 165, 201, 204, 211, 230, 283, 336, 340
 Prorokow Borys 129, 311
 Proudhon Pierre Joseph 323
 Prus Bolesław 89, 92, 93, 159
 Pruszyński Ksawery 17
 Prybyłowski W. 130
 Przebinda Grzegorz 88
 Przesmycki Zenon (Miriam) 282
 Przyboś Julian 21, 28-32, 34-39, 57, 58, 104, 108, 331, 332, 335, 336, 340, 341, 344, 347, 350, 352, 357, 359
 Przybylski Czesław 257
 Przybyszewski Stanisław 94, 329, 337
 Pstrowski Wincenty 103, 161
 Puget Jacek 46, 47, 50, 129, 130, 135, 136, 139, 205, 209, 230, 245, 246, 336
 Pugetowa Zofia 171
 Puławska Hanna 270
 Purkyně Karel 234, 322
 Putrament Jerzy 103, 110, 150, 212, 214, 240, 241, 335, 359
Radnicki Zygmunt 35, 39, 44, 49, 124
 Radziwiłł Anna 170, 219
 Radziwiłł Janusz 244
 Rafael (Raffaello Santi) 251, 266
 Rafalowski Aleksander 70, 247, 276, 279
 Rajewski Zdzisław 250
 Rapaport Natan Jakow 228
 Razumny Wiaczesław 79
 Reboul Olivier 197
 Reeses Friedrich 296
 Reinhardt L. 287
 Reisman Philip 314
 Rejtan Tadeusz 264
 Rembowska Hanna 170
 Rembrandt (Harmensz van Rijn) 200, 251
 Renoir Auguste 237, 269
 Rewald John 324
 Ricci Paolo 340
 Richter Hans-Theo 296
 Riegl Alois 248
 Riepin Ilia 94, 127, 200, 260-262, 265, 267, 288
 Riurikow Borys 159
 Robin Régine 8
 Rodakowski Henryk 88, 247, 249, 251, 253, 259, 265, 266, 271, 354
 Roger-Marx Claude 56
 Rogoyska Maria 54, 266, 281, 282
 Rosenstein Erna 43, 342
 Rosińska Zofia 7
 Rostkowska Maria 141, 183
 Roszkowska Teresa 52, 57, 193
 Rothko Mark 313
 Rottenberg Anda 9, 13, 20, 84, 336
 Rouault Georges 61, 328
 Różewicz Tadeusz 255
 Rubens Peter Paul 200
 Rudniew Lew 187, 232
 Rudzka-Cybisowa Hanna 22, 24, 25, 35, 39, 40, 49, 141, 149, 151, 152, 183, 195, 209, 279
 Ruskin John 93, 190, 191, 327
 Rustecki Wiesław 157, 221
 Rühle Leonie 65
 Rygier Teodor 272
 Ryszkiewicz Andrzej 76, 90, 251, 259, 265, 266
 Rzecki Stanisław 60
 Rzepińska Maria 54
 Rzepiński Czesław 22, 25, 35, 39, 40, 45, 48, 49, 51, 123, 124, 183, 195, 201
Sadlik Magdalena 273
 Salvatore Anna 309

Sandauer Artur 335, 336
 Sartre Jean Paul 119
 Sawicka Hanna 161
 Schaff Adam 77
 Scharour Hans 65
 Schiller Leon 192
 Schlossar Horst 298
 Schubert Zdzisław 348
 Schwimmer Max 296
 Szczaniecki Michał 250
 Seidenbeutel Efraim i Menasze 280
 Seitz Gustav 297
 Sempoliński Jacek 13, 187, 347
 Ševčík Jiří 10, 294
 Shahn Ben 316
 Sichulski Kazimierz 169
 Siekierska Jadwiga 109, 120, 152, 153, 331, 332, 340
 Siemaszkowa Olga 139
 Siemieński Lucjan 91
 Siemiradzki Henryk 270
 Sienicki Jacek 127, 128
 Sienkiewicz Jerzy 353
 Siewierski Jerzy 341
 Sigalin Józef 178
 Sikora Stanisław 135, 229
 Sikorski Zdzisław 145
 Simmler Józef 259, 354
 Singer Gérard 304, 310
 Siqueiros David Alfaro 311, 315
 Siwiec Marek 6, 73
 Skalska Elżbieta 131
 Skarga Barbara 199
 Skarga Piotr 244
 Skarżyński Jerzy 43, 47, 53, 64
 Skibniewski Zygmunt 345
 Skoczylas Władysław 270, 279
 Skoczylas-Urbanowiczowa Maria 187, 192
 Skomorowska Jadwiga 144
 Skotnicki Jan 39
 Skrodzki Wojciech 13
 Sławiński Janusz 6, 7, 9, 12, 14, 15, 17, 74, 79, 80, 85, 100, 104, 124, 131, 135, 155, 254, 260, 265, 287, 338, 353
 Słobodnik Mieczysław 255
 Słonimski Antoni 336
 Smaga Józef 88
 Smolana Adam 127, 183, 229
 Sokołow Nikołaj 130, 290
 Sokołowski Jan Seweryn 60, 158, 163, 182, 204, 218, 240, 344
 Sokorski Włodzimierz 51, 68-71, 75, 78-80, 83-85, 96, 97, 101, 102, 105, 106, 109, 110, 118, 121-124, 130, 136, 138, 141-144, 149, 150, 197-199, 201, 206-208, 210-212, 214-219, 221-223, 225, 230, 231, 233, 234, 237, 251, 274, 280, 281, 300, 330-332, 336, 351
 Šolta Vladimír 222, 234
 Sołtan Jerzy 194, 207, 346
 Sosnowska Joanna 11, 159, 308, 311, 357
 Spychalski Marian 85
 Sroczyńska Krystyna 259
 Stachowicz Michał 253, 258
 Stachurska Helena 81, 171
 Stala Marian 6
 Stalin Józef 48, 80, 84, 86, 101, 225, 287, 289-291, 294, 295, 299
 Stanisławski Jan 269, 270, 273
 Stanisławski Ryszard 115, 149, 201, 304, 310
 Staniszkis Jerzy 176
 Stankiewicz Teresa 107, 108, 155, 212
 Starczewski Mieczysław 110
 Starowieyski Franciszek 168
 Starzyński Juliusz 7, 16, 34, 41, 56, 58, 59, 70, 71, 73, 75-81, 84, 88, 90, 92-94, 98, 101, 106, 113-115, 119, 122-124, 130, 131, 139, 142, 150, 158, 159, 162, 200, 202, 203, 205, 207-209, 212, 216, 218, 223, 225, 228, 230, 233, 234, 240, 244, 247, 248, 250-252, 259-262, 269, 271, 277, 278, 281, 310-316, 318-320, 322-324, 326-329, 333, 355
 Stasow Władimir 88, 92, 94, 261, 262, 265, 291
 Staszewski Stanisław 185, 319
 Staszic Stanisław 90
 Stattler Wojciech 259, 354
 Stażewski Henryk 50, 52, 60, 62, 64, 134, 200
 Stefański Krzysztof 9
 Stefański Lech Emfazy 33, 75, 82, 124, 127, 128, 216, 240, 247
 Steinlen Théophile Alexandre 176
 Sterling Mieczysław 32
 Stern Jonasz 108, 342
 Stępiński Zygmunt 257
 Stępnik Krzysztof 5
 Still Clyford 313
 Stokłosa Bożenna 119
 Stolarek Zbigniew 72
 Stopka Andrzej 57, 168, 193, 206
 Stróżyński Tomasz 238
 Strumillo Andrzej 110, 126, 129, 133, 138, 140-142, 150-156, 231, 241, 338, 357
 Struve Henryk 92

Stryjeńska Zofia 181
 Strykowski Julian 311
 Strynkiewicz Franciszek 65, 304, 346, 349, 350
 Strzalecki Janusz 24, 134, 147, 183
 Strzelecki Zenobiusz 193
 Strzemiński Władysław 31, 37, 38, 52, 166,
 277, 279, 337, 341, 344, 352, 355
 Studnicki Juliusz 23-25, 123, 124, 126, 129,
 131, 135, 139-143, 146-149, 151-153, 156,
 182, 183, 185, 195, 204, 205, 210, 222, 228,
 236, 238, 243, 274, 359
 Stwosz Wit 162, 244, 251, 254-256, 264, 358
 Suchan Jarosław 70
 Suchodolska Maria 258, 353, 354
 Suleiman Susan 320
 Suris B. 287
 Survage Leopold 316
 Sutowski Michał 94
 Suzdalcew M. 130
 Suzin Leon Marek 228
 Švec Otakar 299
 Sygietyński Antoni 93
 Symotiuk Stefan 284
 Syrkusowa Helena 69, 87, 346
 Szancer Jan Marcin 85, 139, 168, 214, 225
 Szapocznikow Alina 139, 142, 151, 153-155, 218
 Szczepański Stanisław 49
 Szczepińska Joanna 283, 284
 Szczerbakiewicz Rafał 12, 29, 30
 Szegal G. 291
 Szelaż Jan 238
 Szenic Stanisław 65
 Szermentowski Eugeniusz 54
 Szermentowski Józef 137, 260, 267, 271, 272
 Szlekys Olgierd 189
 Szonert Andrzej 13
 Szostakowicz Dymitr 156
 Szreder Kuba 10
 Szulc Wita 15
 Szumińska A. 144
 Szwacz Bogusław 23, 43, 44, 50, 53, 62, 165,
 166
 Szymaniuk Antoni 204
 Szymanowski Wacław 91, 272
 Ślodziński Ludomir 135
 Ślewiński Władysław 253, 269, 270, 273, 279
 Śliwińska Katarzyna 8, 9, 296, 326
 Śliwowski Józef 186
 Śramkiewicz Kazimierz 125, 146, 148, 151,
 201, 205, 221, 226

Świca Marek 10, 41, 60
 Świdorski Jan 47
 Świdliński Jerzy 190
 Świdziński Jan 142, 184, 185
 Świerzewski Stefan 90

Tal Coat Pierre 41
 Taranczewski Wacław 40, 44, 46, 49, 141, 182,
 338, 340, 344
 Tarasin Jan 150, 152, 154, 155, 168, 206, 218,
 232
 Taslitzky Boris 61, 302-304, 310
 Tatarkiewicz Władysław 250, 255
 Tatlin Władimir 64, 280, 291, 355
 Tchórzewski Jerzy 62, 174, 176, 340
 Tegin G. 130
 Teisseyre Stanisław 7, 20-22, 25-27, 32-36, 39,
 55, 58, 83, 85, 107, 128, 131, 134, 137-139,
 147, 180, 203, 210, 215, 217, 224, 225, 235,
 239, 241, 271, 272, 286, 331
 Telakowska Wanda 192
 Tepa Franciszek 354
 Tetmajer Włodzimierz 253, 270
 Thoré-Bürger Étienne 76, 319
 Thorez Maurice 303
 Tichomirow A. 286
 Tito Josip, właśc. Broz 296
 Toeplitz Krzysztof Teodor 331, 340, 341, 347
 Tolnay Charles de 319
 Tolstoj Lew 314
 Tomasiak Wojciech 6, 8, 22, 148, 226, 227, 255,
 288, 300, 320, 358
 Tomaszewski Henryk 60, 172-174, 176, 347
 Tomaszewski Henryk Albin 191
 Tomczyk-Watrak Zofia 131
 Tomkiewicz Władysław 250
 Tomorowicz Kazimierz 54, 124, 139, 147, 226
 Tondos Barbara 93
 Toniak Ewa 11, 227
 Toorop Charley 316
 Topolski Feliks 52, 55
 Toulouse-Lautrec Henri 322
 Trenarowski Józef 139
 Trepkowski Tadeusz 101, 172-175
 Truman Harry 296
 Tubielewicz Mattsson Dorota 9, 16, 28, 66,
 148, 219, 220, 226, 288
 Turcato Giulio 65, 308, 309
 Turner William 56
 Turowicz Jerzy 62, 81, 82, 124
 Turowski Andrzej 10, 13, 14, 325, 357

Tworowska Maria 245, 274, 290
Tycjan (Tiziano Vecellio) 54, 253
Tymiński Kazimierz 287
Tyszkiewicz(-owa) Teresa 20, 24-26, 40, 44, 46,
47, 53, 62, 63
Tyszyński Aleksander 16, 139

Uchowicz Katarzyna 188
Udalska Eleonora 12
Umińska Jadwiga 63
Uprka Joza 321
Urban Jerzy 339
Urbanowicz Bohdan 51, 52, 60, 63, 69, 119,
123, 126, 166, 178, 179, 182, 184, 185, 194,
221, 352, 354, 357
Usarewicz Roman 147

Vajda Lajos 325
van Gogh Vincent 218, 305, 310, 326-328
Vedova Emilio 308
Veit Mieczysław 87
Venturi Lionello 337
Verdès-Leroux Jeannine 303
Vermeer van Delft Jan 127, 244, 319
Veselá Jana 294
Vetulani Armand 105, 111, 115, 139, 146, 157,
159, 162, 205, 227, 231, 267, 288
Vigo Abraham R. 308
Villon François 68
Vuillard Edouard 253

Wajda Andrzej 119
Walch Charles 302
Walicki Michał 244, 266, 319, 354
Waliszewski Zygmunt 279
Wallis Aleksander 58, 84, 87, 88, 106, 109, 113,
147, 214, 218, 236, 249, 251, 322, 343, 350
Wallis Mieczysław 256, 257
Waltoś Jacek 13
Wanick Eugeniusz 40, 58
Warszawski S. 325
Wasilkowski Eustachy 44, 49
Wat Aleksander 349
Wążyk Adam 21, 30, 34, 35, 58, 121, 161, 203,
204, 234, 236, 247, 254, 272, 359
Wąsowicz Wacław 279
Wątorski Mieczysław 51
Wdowicki Waldemar 139, 182
Wegner Stefan 50, 53, 62, 63
Weinfeld Marcin 178, 257
Weiss Wojciech 23, 46, 123, 270

Wejman Mieczysław 62, 201
Wereszczyńska Wanda 81
Wernicke Karl 296
White Charles 308
Whitman Walt 66
Wielhorski Czesław 60
Wielowieyska Helena 23, 24, 345
Wielowieyska-Ratkowska Z. 25
Wiercińska Janina 144, 145, 275, 276
Wiereschczagin Wasilij 267
Wierusz-Kowalski Alfred 88
Wierzbicki Jerzy 187, 346
Wierzchowska Wiesława 13
Więcek Magdalena 142, 153, 155, 218, 231
Wilczek Jan 96, 97, 139, 197, 213, 215, 219,
252
Wilczur Ewa 341
Winkler Konrad 20, 24, 54, 55, 60, 64, 65, 122,
130
Wirpsza Witold 336
Wirth Erich 299
Wisnkowski Piotr 10
Wiśniewski Alfred 139, 204, 231
Witkiewicz Stanisław 92-94
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 31, 91,
93, 283, 284, 337, 349
Witkowski Romuald Kamil 52, 53
Witt Joanna 155
Witwicki Michał 190
Witz Ignacy 7, 22, 23, 68, 96, 108, 119, 121,
123, 125, 126, 152, 156, 159, 168, 169, 205,
208-210, 212, 213, 215, 217, 218, 221, 228,
233, 235, 237, 242, 267, 279, 280, 287, 289,
300, 301, 334, 338
Władymirski Borys 131
Własow Aleksander 185
Włodarczyk Wojciech 9-12, 21, 24, 27, 32, 48,
64, 83, 96, 113, 117, 122, 127, 130, 133,
134, 137, 145, 177-180, 183, 313, 358, 359
Włodarski Marek 44, 46, 47, 52, 62, 123
Wnuk Marian 23, 119, 129, 130, 134-136, 139,
163, 230, 232, 242, 243, 245
Wnukowa Józefa 46, 103, 131, 146-148, 150,
153, 180, 183, 200
Wodyński Jan 131, 147
Wojciechowska Kalina 302
Wojciechowski Aleksander 7, 9, 10, 20, 80,
101, 118, 174, 175, 179-183, 187, 189, 190,
192-194, 206, 210, 216, 238, 261, 309, 336-
-338, 344, 346-348, 353, 356, 357
Wojtkiewicz Witold 253, 263, 270, 271

Wojtowicz Bazyli 46
 Wolff Jerzy 40, 44, 49, 54, 60, 268
 Wölfflin Heinrich 248
 Wolny Bronisław 75, 206, 215, 220, 247,
 Wolski Aleksander 178, 180
 Wolski Mikołaj 244
 Wołowicz Grzegorz 22, 23, 27
 Worringer Wilhelm 329
 Woźniakowski Jacek 34, 62, 249
 Woźniczka Zygmunt 65
 Wróblewska Danuta 344
 Wróblewski Andrzej 99, 119, 120, 131, 137,
 150, 152, 156, 177, 178, 201, 209, 356
 Wuczetich Jewgienij 291
 Wulfen Christian 298
 Wyczółkowski Leon 245, 269, 270, 272, 274,
 275
 Wyka Kazimierz 23, 66, 261
 Wyka Marta 6, 54, 273
 Wypiański Stanisław 228, 247, 263, 269, 270,
 273

Yampolsky Mariana 300

Zabierowski Stefan 12
 Zábranský Adolf 299
 Zacharska Anna 9
 Zachwatowicz Jan 250
 Zahorska Stefania 264
 Zakrzewska Krystyna 26, 84
 Zakrzewski Włodzimierz 60, 70, 83, 121, 126-
 -128, 173, 174, 218, 226, 241
 Zalce Alfredo 300
 Zalewski Witold 359

Zamoyski August 166, 344
 Zancanaro Antonio (Tono) 309
 Zanoziński Jerzy 90, 134, 135, 164, 165, 201,
 204, 222, 223, 228, 236, 241, 251, 268, 286,
 287, 289, 291, 299, 321, 336, 356
 Zaruba Jerzy 167, 168
 Zawidowicz Fiszer 33, 82, 128, 214
 Zawodniak Mariusz 8, 9, 16, 21, 28, 51, 77,
 103, 273
 Zbrożyna Barbara 229
 Zeniuk Andrzej 195
 Zenowicz Maria 106, 107, 175, 180, 278, 279
 Zervos Christian 302, 303
 Zieliński Jacek Antoni 9, 10
 Zieliński Jarosław 11
 Ziemięcka Eleonora 89
 Zimand Roman 108, 109, 111, 112, 145, 152,
 201, 212, 217, 220, 222, 227, 236, 237, 331,
 339
 Zimiński Maciej 170
 Zola Emil 92
 Zone Ray 307
 Zrębowicz Roman 41, 54

Żaryn Jan 8, 170
 Źdanow Andriej 161, 302, 303
 Źółkiewski Stefan 27, 335, 336
 Żukrowski Wojciech 162
 Żuławska Hanna 131, 147, 148, 179, 182, 183,
 185
 Żuławski Jacek 131, 147, 148, 182, 183, 185
 Żuławski Juliusz 24
 Żuławski Marek 40, 55
 Żytkowicz Helena 19

ILUSTRACJE

SKRÓTY:

MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie

MPK – Muzeum Pałac Zamoyskich w Kozłowie

MZG – Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze

kat. – numer katalogowy

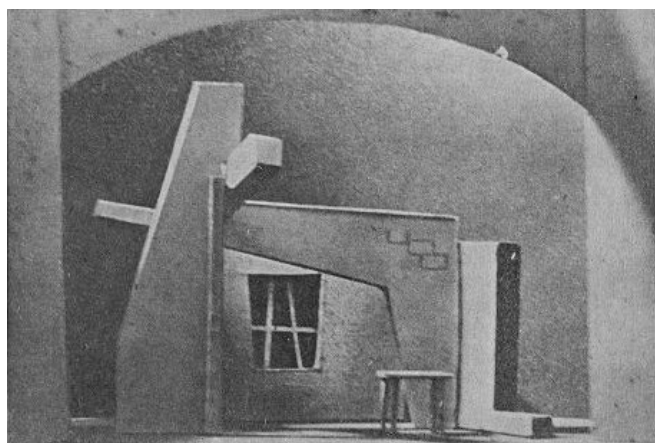
fotografie i reprodukcje nieautoryzowane: Roman Kal



1. Zbigniew Pronaszko, *Portret poety*; Juliusz Krajewski, *Pejzaż*, z I Salonu w Warszawie, 1946. „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 6, s. 5, 4



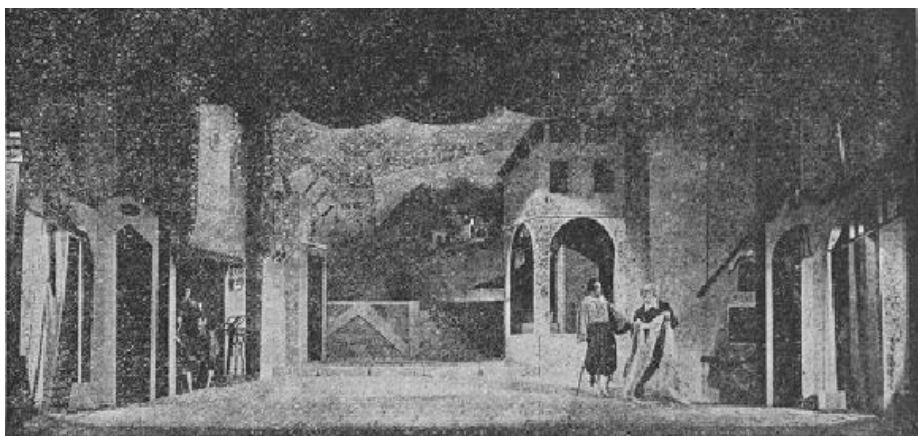
2. Fragment gobelinu Heleny Galkowskiej *Boże Narodzenie*. „Twórczość” 1945, z. 5, wkładka między s. 112 i 113



(1)

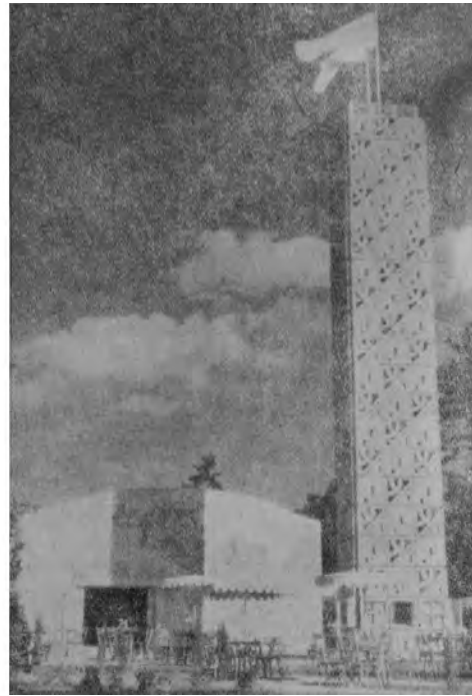
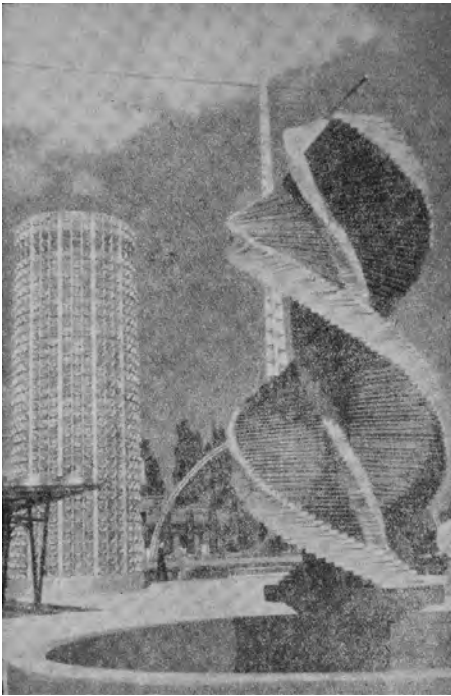


(2)



(3)

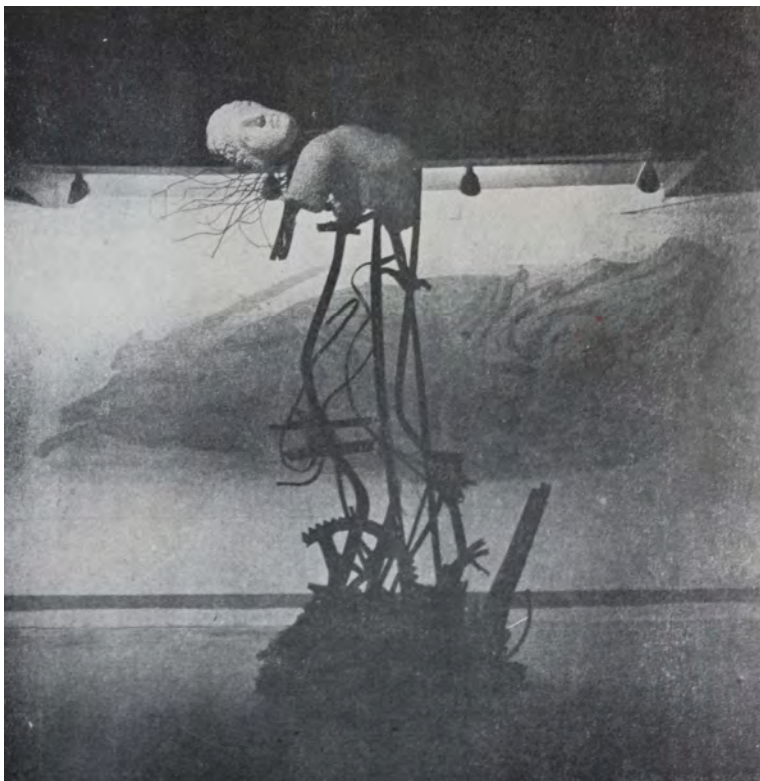
3. Scenografie: Tadeusza Kantora do „Dwóch teatrów” J. Szaniawskiego w TP w Krakowie (1), Władysława Daszewskiego do „Ucznia diabła” G.B. Shawa w Teatrze WP w Łodzi (2) oraz Otto Axera do „Szelmostw Skapena” Moliera w TP w Łodzi (3). „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 8-9, s. 3



4. Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu 1948; z lewej: fontanna i Wieża Tysiąca Wiader (Jerzy Romański, Mikołaj Kokozow, Adam Siemaszko); z prawej: Pawilon Państwowej Centrali Handlowej. „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 8-9, s. 3, 2



5. Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu 1948, malowidła na szkle autorstwa Bohdana Urbanowicza i Henryka Stażewskiego. „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 8-9, s. 2



6. Czesław Wielhorski, rzeźba *Zniszczenie*, Wystawa Ziem Odzyskanych, za: *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, CBWA Zachęta, Warszawa 1952. [Katalog], wstęp: J. Bogucki. Warszawa 1952, kat. 1208



7. Pablo Picasso, *Pojedynek centaurów*, 1947, fajans, farby podszkliwe, MNW



8. Maria Jarema, *Akt kubistyczny*, 1948, ol./pl., 78x65, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, za: *Arkana sztuki. Akty*. [Kat. wyst.], oprac. Lucjan Hanak. MPŚ, Słupsk 2003, kat. 27



9. Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu 1948, z lewej: Xawery Dunikowski, gipsowy model pomnika Czynu Powstańczego; z prawej relief Jerzego Bandury w Rotundzie Zwycięstwa. „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 8-9, s. 2, 3



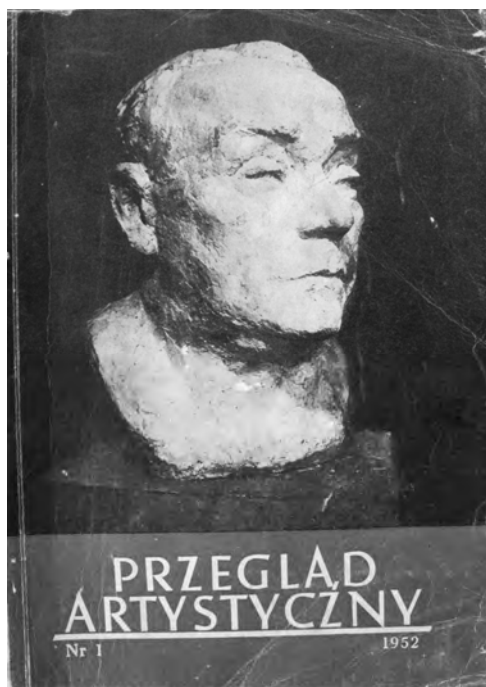
10. Tadeusz Kantor, projekt gobelinu *Odbudowa i pokój*, 1949, tempera/pap., MNW



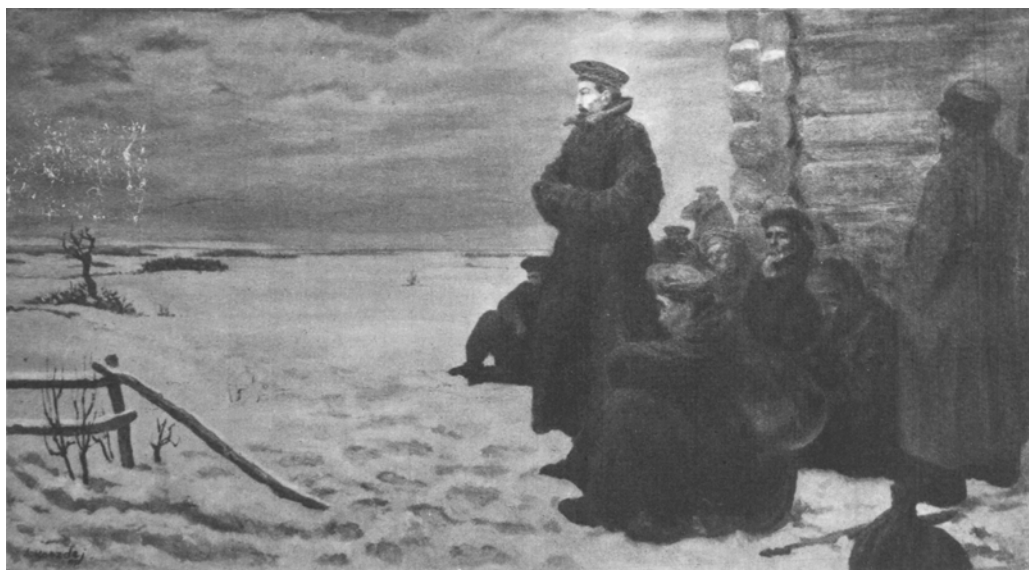
11. Marek Włodarski, *Barykada*, 1950, ol./pl., MNW



12. Juliusz Krajewski, *Podziękowanie traktorzyście*, 1950, ol./pl., MNW



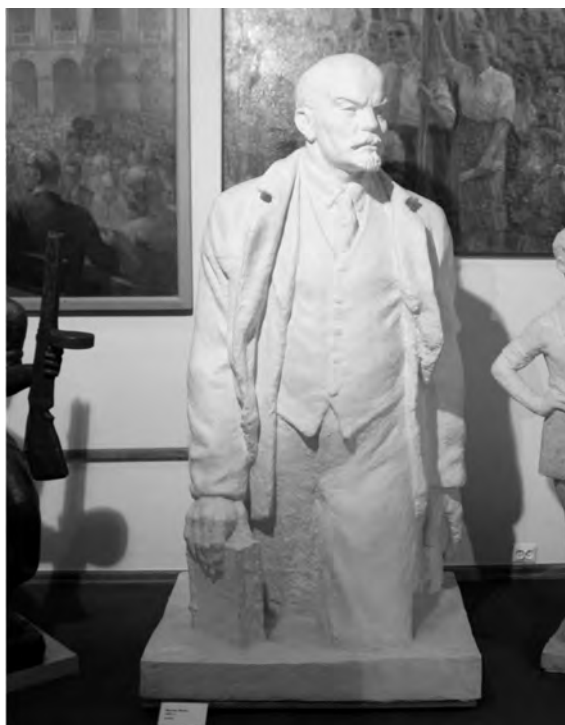
13. Jacek Puget, *Głowa Jaracza* (1951, gips), na okładce „Przeglądu Artystycznego” 1952, nr 1



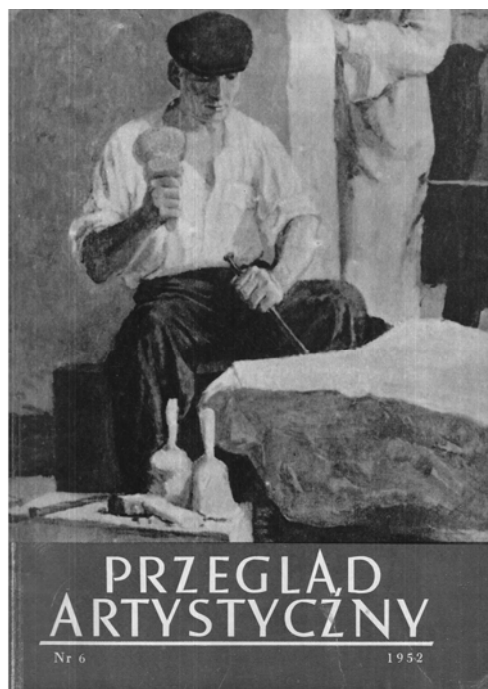
14. Aleksander Kobzdej, *Dzierżyński w drodze na Syberię*, 1951, ol./pl. „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 6, s. 9



15. Zbigniew Pronaszko, *Mickiewicz Trybun Ludu*, 1951, ol./pl. „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 4, s. 58



16. Marian Wnuk, *Lenin*, 1951, gips, MPK



17. Aleksander Kobzdej, *Kamieniarze*, na okładce „Przeglądu Artystycznego” 1952, nr 6



18. Stanisław Michałowski, *Jezioro Narien*, 1952, ol./pl., MNW, fot. Teresa Żółtowska-Huszcz, repr. R. Iwaniuk



19. Hanna Rudzka-Cybisowa, *Portret literata (Kornel Filipowicz)*, 1952, ol./pl., MZG, za: *III Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Malarstwo, rzeźba, grafika, satyra*. CBWA Zachęta, Warszawa, grudzień 1952-luty 1953. [Katalog], przedmowa: L. Motyka, wstęp: S. Teisseyre. Warszawa 1952, kat. 212



20. Magdalena Wićcek, *Górnicy*, 1952, gips, MPK. „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 6, s. 5



21. Andrzej Strumillo, *Nasza ziemia*, 1954, ol./pl., za: *IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Malarstwo. Rzeźba. Grafika. Satyra*. CBWA Zachęta, Warszawa 1954. [Katalog], wstęp: J. Bogucki. Warszawa 1954, kat. 235



22. Marian Malina, *Gospodyni domowa*, 1954, ol./pl.,
za: IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki..., kat. 165



23. Eugeniusz Eibisch, *Lenin i Spójnia*, 1954, ol./pl. „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 4, s. 31



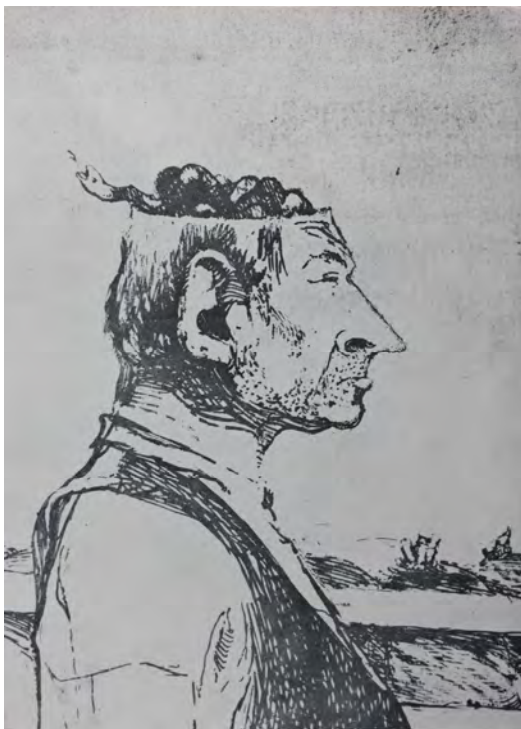
24. Alina Szapocznikow, *Stalin*, 1954, gips, MPK.
„Przegląd Artystyczny” 1954, nr 4, s. 52



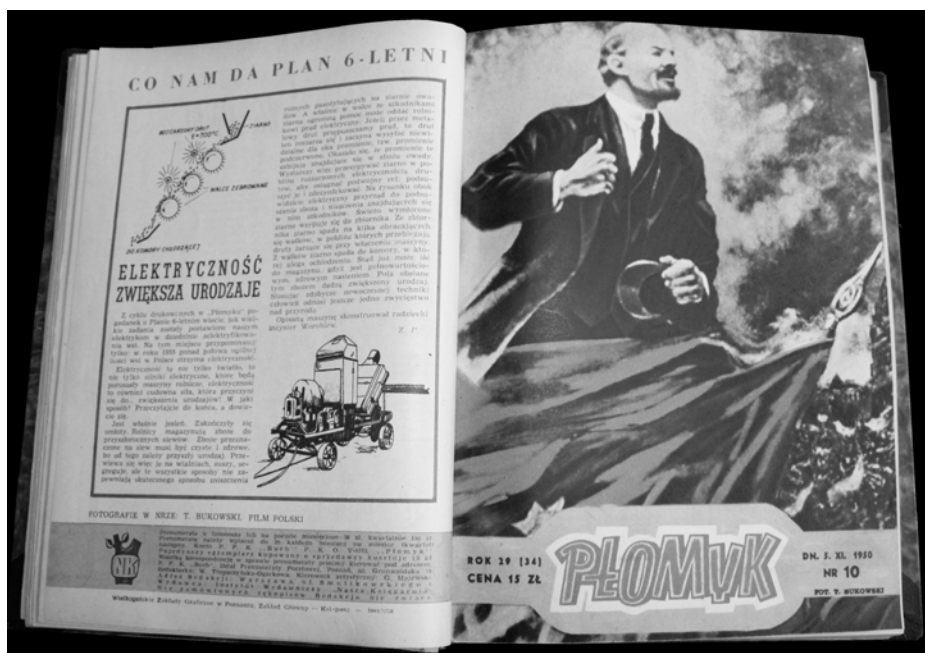
25. Tadeusz Kulisiewicz, *rysunki*; z lewej: *Chłopi sycylijscy zajmują ziemie obszarnicze*, 1950, tusz; z prawej: *Hiszpania 1936*, 1950, pióro. „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 48



26. Tadeusz Kulisiewicz, *Portret M. Nowotki*, tusz.
„Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, wkładka



27. Walerian Borowczyk, *Kulak*, litografia, za: *III Ogólnopolska Wystawa Plastyki...*, kat. 601



28. „Płomyk” 1950, ostatnia strona numeru 9, okładka numeru 10



29. Henryk Tomaszewski, *Rok chopinowski*, 1949, plakat. „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 2, s. 27



30. Włodzimierz Zakrzewski, plakaty *Wkracamy w plan 6-letni* i *Projekt Konstytucji PRL*. „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 2, s. 33



31. Tadeusz Trepkowski, *Nie!*, 1952, plakat polityczny. „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 2, s. 37



32. Wojciech Fangor, *Na dnie*, 1952, plakat filmowy. „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 3, s. 9



33. Bolesław Bierut przemawia na konferencji warszawskiej 3 lipca 1949 r. B. Bierut, *Sześcioletni plan odbudowy Warszawy*. Książka i Wiedza, Warszawa 1950, s. 9



34. Warszawa MDM, strona albumu Bohdana Garlińskiego, *Architektura polska 1950-1951*. Państwowe Wydawnictwa Techniczne, Warszawa 1953



35. Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa w Warszawie, plac Konstytucji, widok na północny wschód (stan w 2010 roku)



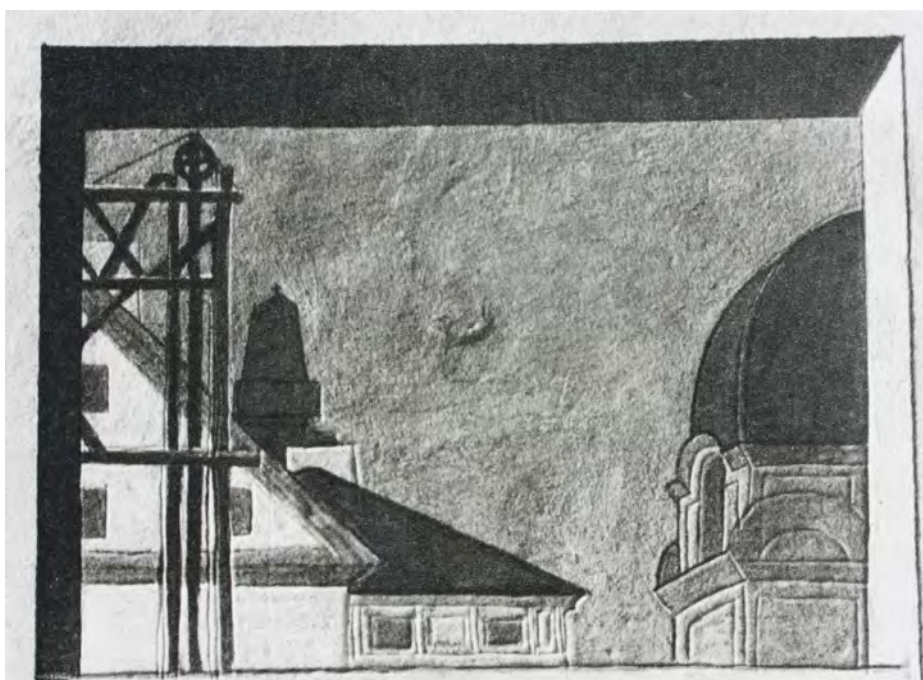
36. Warszawa MDM, reliefy nadłuczny, z lewej przy ul. Koszykowej; *Pracownia inżynierów, Pracownia architektów, Narada kamieniarzy* (zesp. Adama Smolany); z prawej przy ul. Pięknej; *Murarstwo* (Ludwika Nitschowa), *Budowa* [?] (Jerzy Chojnacki), *Konstruktorzy* (Tadeusz Łodziana?)



37. MDM, reliefy elewacji przy ul. Marszałkowskiej, u góry od lewej: *Nauczycielka* i *Kolejarz*, *Przed-szkolanka (Matka)* i *Murarz*, u dołu od lewej: *Włóknianka* (proj. Tadeusz Breyer) i *Hutnik, Górnik i Rolnik*, 1952



38. Wacław Taranczewski, fragment polichromii kościoła NMP w Poznaniu, za: A. Wojciechowski, *O sztuce użytkowej i użytecznej*. Wyd. Sztuka, Warszawa 1955, ilustr. 77



39. Bohdan Urbanowicz, fragment kompozycji przy ul. Freta w Warszawie, za: A. Wojciechowski, *O sztuce użytkowej...*, ilustr. 90



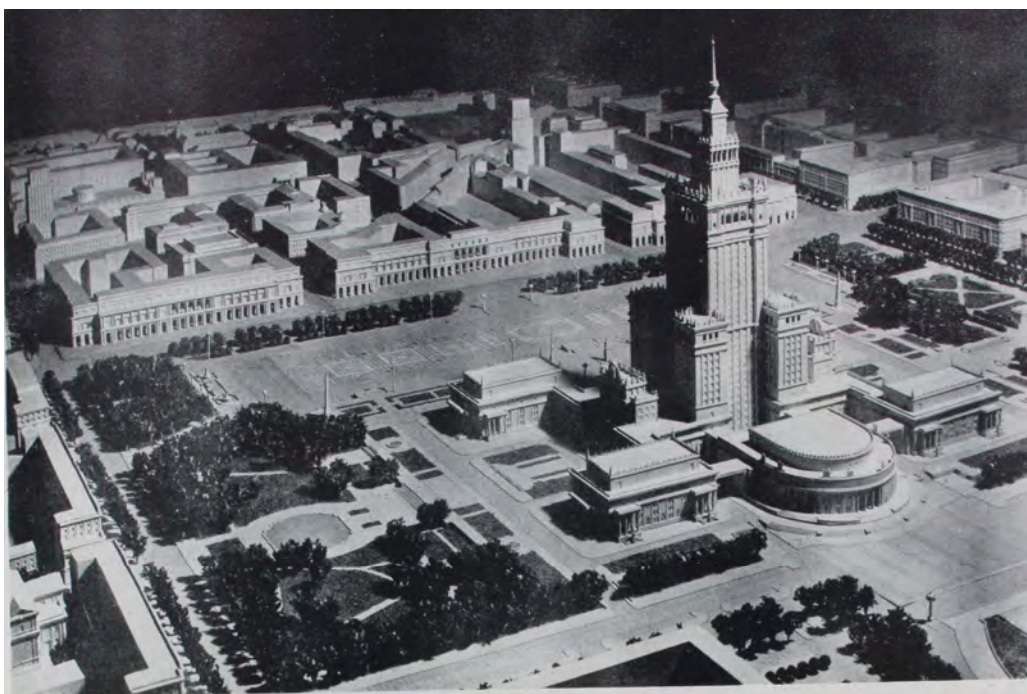
40. Lublin, Rynek Starego Miasta; z lewej: Helena i Jan Cybisowie, fresk kamienicy nr 18; z prawej: Maria Rostkowska i Janusz Strzalecki, sgraffito kamienicy nr 10



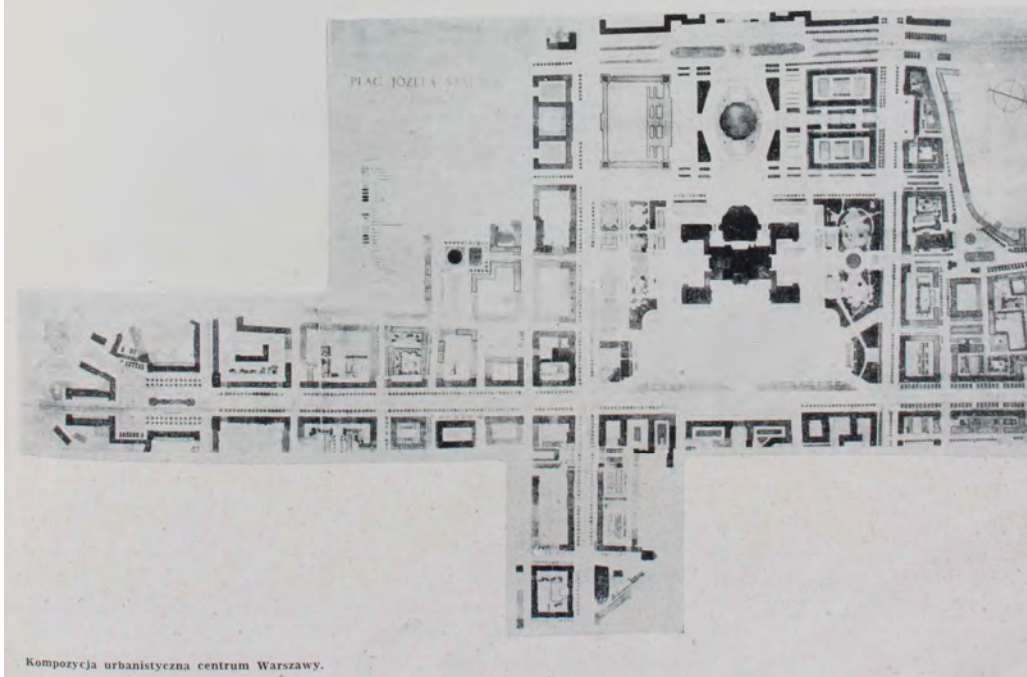
41. Gdańsk, Długi Targ; z lewej pierzeja pld. z kamienicą nr 16 (pośrodku) z freskiem i sgraffitem Teresy Pągowskiej; z prawej pierzeja pln., kamienica nr 38 – sgraffito zespół Stanisława Teisseyre'a (Halina Bajońska, Roman Usarewicz, Jerzy Zablocki), fot. Henryk Sęk



42. Gdańsk, Długi Targ; u góry kamienica nr 20 i fragment kamienicy nr 19 z polichromią Mieczysława Baryłki, Józefa Łakomiaka i Kazimierza Ostrowskiego; u dołu kamienice nr 12 i 13 – dekoracja Czesław Rzepiński, fot. Henryk Sęk



Plac Józefa Stalina od strony północno-zachodniej. Makieta.



Kompozycja urbanistyczna centrum Warszawy.

43. Projekt zabudowy placu Stalina w Warszawie. „Architektura” 1954, nr 7-8, s. 167



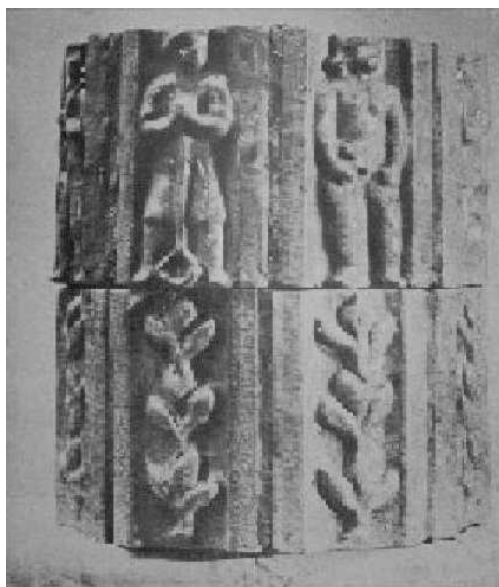
44. Maria Skoczylas-Urbanowiczowa, *Na budowie*, gobelin, za: A. Wojciechowski, *O sztuce użytkowej...*, ilustr. 26



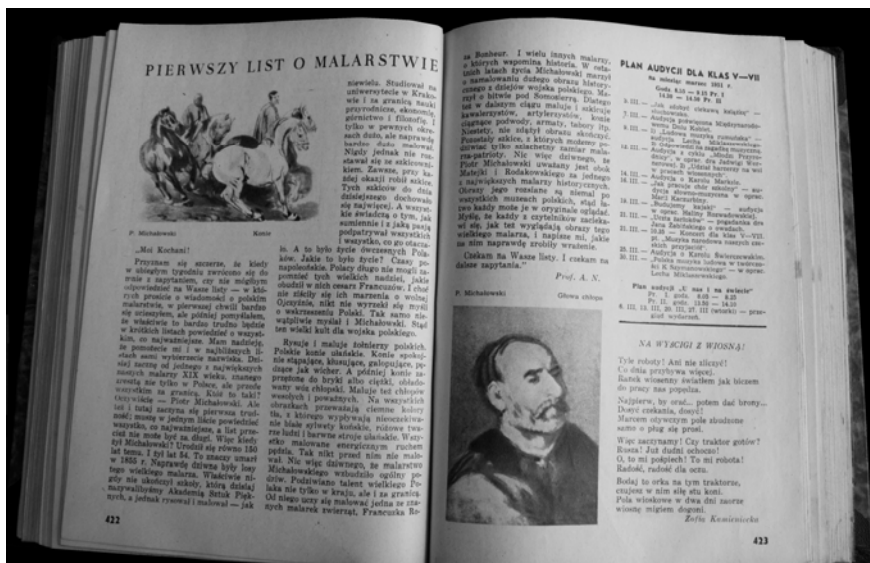
45. Czesław Knothe, meble sklepu MDM, orzech, czarny dąb (u góry); Tadeusz Kasprzycki, meble świetlicowe, sosna (u dołu). *I Ogólnopolska Wystawa Architektury...*, kat. 496-503 i 445-450



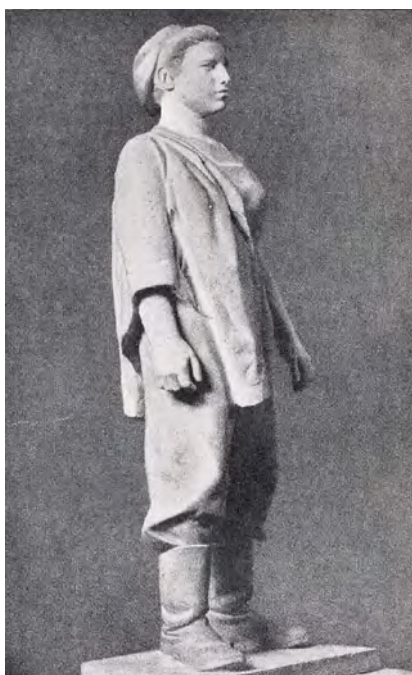
46. Helena Bukowska, tkanina żakardowa, za: A. Wojciechowski, *O sztuce użytkowej...*, ilustr. 28



47. U góry: Kazimierz Piętka, *Fragment kolumny przodowników do wnętrza NOT w Krakowie*, ceramika; u dołu: Anna Narzymska, *Lalki. I Ogólnopolska Wystawa Architektury...*, kat. 876 i 821



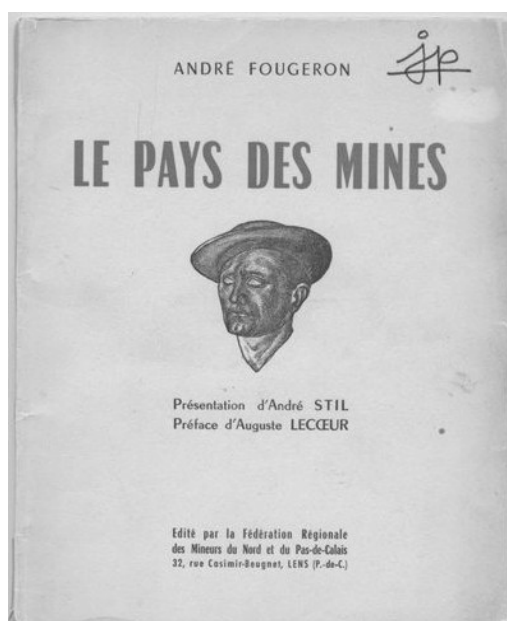
48. Prof. A.N., *Pierwszy list o malarstwie*. „Plomyk” 1950, nr 27, s. 422-423



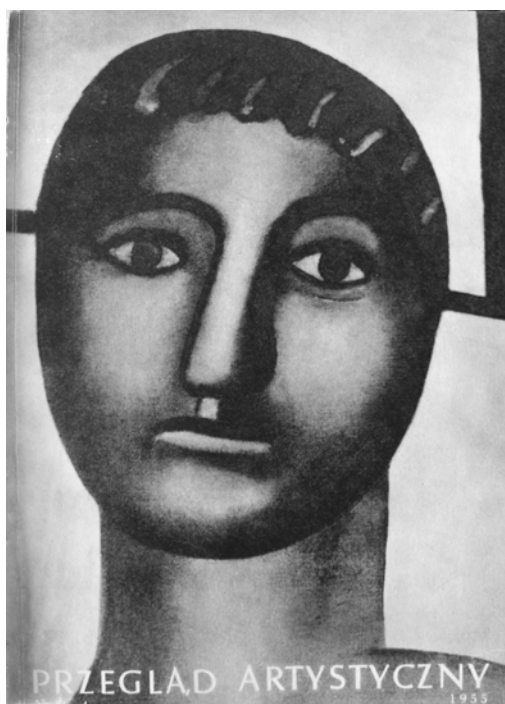
49. Walter Arnold, *Traktorzystka*, ok. 1952, gips, za: Ch. Wulffen, *Polit-Malerei statt Kunst. Dreimal „Deutsche Kunstanstaltung” in Dresden, [w:] Polit-Kunst in der Sowjetischen Besatzungszone Germany (West)*, s. 34; źródło: <http://images.library.wisc.edu/History/EFacs/GerRecon/PolitKunst/reference/history.politkunst.wulffenc.pdf>



50. Renato Guttuso, ilustracje do książki Juliana Strykowskiego „Bieg do Fragala”, u góry: *Droga do Rocca di Neto*; u dołu: *Stały nateżając wzrok ku gościńcowi. Czy dziś przywiezie ją?*. „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 4, s. 60



51. André Fougeron, *Le Pays des Mines*, wstęp: A. Lecœur. Lens 1950, okładka, źródło: <http://www.priceminister.com/offer/buy/10624705/Stil-Le-Pays-Des-Mines-D-andre-Fougeron-Livre.html>



52. „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 3-4, na okładce *Studium głowy* Fernanda Légera



I. Tadeusz Kantor, *Pracznica*, 1946, ol./pl., MNW



II. Marian Bogusz, *Drogi białych wdzierają się w Czarny Łód*, 1948, ol./pl., Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, za: *Arkana sztuki. Sztuka polska XIX i XX wieku*. [Kat. wyst.], oprac. Lucjan Hanak. MPS, Słupsk 2002, kat. XXII



III. Stanisław Teisseyre, *W zagrodzie*, 1951, ol./pl., MZG, fot. Archiwum MZG



IV. Kazimierz Dzielński, *Kobieta w służbie zdrowia*, 1951, ol./pl. (z wystawy Okręgu Krakowskiego 1951), MPK



V. Władysław Jackiewicz, *Pejzaż*, 1952, ol./pl., wł. i fot. Artysty



VI. Juliusz Studnicki, *Droga do Chmielna*, 1953, ol./pl., Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Ryszard Petraitis



VII. Stanisław Wójcik, *Dzieci koreańskie w polskim przedszkolu*, 1954, ol./pl., MZG, fot. Archiwum MZG



VIII. Eryk Lipiński, *Spekulant*, plakat, 1950 (wersja *Paskarza*), Muzeum Plakatu w Wilanowie, fot. Archiwum MNW



IX. Warszawa, MDM, Hanna Żulawska z zespołem, mozaiki stropu podcieni przy pl. Konstytucji, u góry: *Wiosna, Lato*, u dołu: *Jesień, Zima* (stan w 2010 roku)



X. André Fougeron, *Martwa natura (Trybuna górnika)*, 1950, ol./pl., MNW



XI. Renato Guttuso, *Kalabryjczycy na Placu Hiszpańskim*, 1952, ol./pl., MNW



XII. Teresa Pagowska, *Dzieci, kwiaty i owoce II*, 1955, ol./pl., MZG, fot. Archiwum MZG

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział I	
Manewry przed walką. Krytyka w latach 1945-1949	20
Krytyka i tendencja	21
„Spór o malarstwo”	26
Recenzje z tezą	38
Awangarda a służba społeczna: wokół Wystawy Ziem Odzyskanych i I Wystawy Sztuki Nowoczesnej	59
W stronę „bohatera pozytywnego”	65
Po konferencji w Nieborowie	68
Rozdział II	
Awangardyzacja i degradacja. Metakrytyka okresu realizmu socjalistycznego	73
Krytyka w awangardzie	74
Metakrytyczny historyzm	87
Krytyka pod ostrzałem	95
Rozdział III	
Zataczanie koła. Krytyka okresu realizmu socjalistycznego wobec polskiej sztuki współczesnej	116
Prolog: funkcje i pragmatyka	116
Etapy. Problemy	122
Artysta: pozytywny bohater	157
Wokół rysunku i plakatu	166
O „sztuce kształtującej”	177
Rozdział IV	
Między wojną a nauką. Język krytyki artystycznej okresu socrealizmu ..	197
Kryteria, kategorie	197
Topos militarny	205
Topos <i>itineraris</i>	215
Topos edukacyjny	219
Psyche i soma	227
Humor i lekceważenie	237
Wynalazki i kurioza	239
Dialektyka stosowana/praktyczna	242
	419

Rozdział V	
Sockrytyka wobec tradycji sztuki polskiej	247
Rozdział VI	
Od apologii do anatemy. Krytyka socrealistyczna wobec sztuki obcej . . .	285
Krytyka wobec sztuki „przodującej”	286
Krytyka a socrealizm satelitarny	292
Krytyka a socrealizm kapitalistyczny	299
Wobec formalizmu na Zachodzie	313
Selekcja tradycji europejskiej	317
Próba zakończenia	330
Bibliografia	360
Indeks osób	367
Ilustracje	381

