

## Koncepcje realizmu w polskiej krytyce artystycznej lat 1945–1955

Rozważania na temat istoty realizmu zapoczątkowane w 1945 roku w Polsce stanowiły kontynuację dyskusji prowadzonych w latach 30. XX wieku. Już bowiem wtedy zastanawiano się nad rolą artysty w społeczeństwie, a kwestie formy artystycznej sytuowały się na marginesie tych dociekań. Waldemar Baraniewski pisał o wyjątkowej roli lat 1932–1934 dla powstania w Polsce „czegoś na kształt gotowości do przyjęcia ofert realizmu socjalistycznego”<sup>1</sup>. Jako ważny punkt tej debaty wskazywał zorganizowaną w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki w 1933 roku „Wystawę sztuki sowieckiej ZSRR”. Władysław Skoczylas komentował ją następująco: „Szkodliwym w rozwoju sztuki wydaje się nie narzucenie tematu artysty, a tylko narzucenie mu formy stylistycznej”<sup>2</sup>. Polski grafik z uznaniem wypowiadał się również o zakrojonych w Rosji radzieckiej na szeroką skalę zamówieniach publicznych, dzięki którym twórca nie musiał martwić się o warunki bytowe.

Dwa lata po wspomianej wystawie w Warszawie powstała, finansowana przez Komunistyczną Partię Polski, grupa artystyczna Czapka Frygijska. W 1936 roku jej członkowie opublikowali program, w którym była mowa o plastycznym wyrażaniu świata pracy, potrzebie sztuki tematycznej i realizmu w sztukach plastycznych. Andrzej Turowski stwierdził: „Była to pierwsza udana próba zaszczerpienia programu realizmu socjalistycznego na terenie Polski”<sup>3</sup>. Zmiany w programie kulturalnym partii komunistycznych w latach 30. wynikały z przesunięć politycznych w Moskwie oraz działalności Kominternu. Turowski zwrócił uwagę na fakt, że niektórzy z artystów kojarzonych tradycyjnie z surrealizmem również dali się uwieść hasłom socrealistycznym. Mowa tu o ugrupowa-

niu Artes, którego członkowie w drugiej połowie lat 30. woleli się już nazywać Neoartes<sup>4</sup>. W swych wystąpieniach często mówili o realizmie (nowy realizm, neorealizm, neonaturalizm, faktorealizm, fotoreportaż, fotomontaż z życia)<sup>5</sup>. Iwona Luba pisze jednak, że sztuką radziecką zainteresowali się głównie artyści „państwotwórczy”, którzy byli zachwyceni radziecką koncepcją sztuki i w ten sposób wypracowali podbudowę dla sztuki socrealistycznej, którą zaczęto wprowadzać w Polsce od roku 1945 (od 1949 roku jako doktrynę)<sup>6</sup>.

### Realizmy lat 1946–1948

Zaraz po zakończeniu działań wojennych pojęciem „realizm” posługiwał się Ignacy Witz, który w listopadzie 1945 roku komentował wystawę „Lata wojny w obrazach i rysunkach”, zorganizowaną w warszawskim Muzeum Narodowym. Nieprecyzyjne pojęcie „realizm” zdobyło olbrzymią popularność w wypowiedziach krytycznych na przestrzeni następujących dziesięciu lat. Owa niejednoznaczność była wykorzystywana przez artystów i krytyków sztuki w okresie poprzedzającym oficjalne wprowadzenie w Polsce realizmu socjalistycznego w roku 1949 – pod tym pojęciem ukrywały się często przeciwstawne sobie zjawiska. Przed wprowadzeniem socrealizmu realizm interpretowano bardzo szeroko, w dużej mierze jako koncepcję unowocześniającą się wraz z rzeczywistością. Artyści i teoretycy posługiwali się tym pojęciem, uważając je za środek potrzebny do porozumienia się ze społeczeństwem.

Witz mówił o „nawrocie do realizmu”. Krytyk uważał, że jego pojawienie się było efektem przystosowania formy artystycznej do bolesnych, wspólnych wszystkim ludziom treści<sup>7</sup>. Pisał rów-

<sup>1</sup> W. Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1984*, Warszawa 1987, s. 178.

<sup>2</sup> W. Skoczylas, *Sztuka sowiecka w Warszawie*, „Sztuka Piękna” 1933, R. 9. Zob. również D. Konstantynów, *On the Reception of Soviet Art In Poland in the 1930s*, „Centropa” 2010, nr 1, s. 31–45.

<sup>3</sup> A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 213.

<sup>4</sup> Tamże, s. 209.

<sup>5</sup> Tamże, s. 214.

<sup>6</sup> I. Luba, *Paradoks sztuki oficjalnej. Polsko-rosyjsko-radziecki galimatias*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2013, t. II, red. J. Malinowski, I. Gavrash, N. Mizerniuk-Rotkiewicz, s. 103.

<sup>7</sup> Na temat nieprzystawalności sztuki wywodzącej się z postimpresjonizmu do nowej rzeczywistości po doświadczeniach wojny wypowiadały się również inne osoby. Zob.



Andrzej Wróblewski, *Okropności wojny*, 1948. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

niez o „zamkniętych w wieży z kości słoniowej bałwochwalcach martwej natury i pejzażu”, którzy „stanęli oko w oko z rzeczywistością, zrozumieli, że dalej tak malować nie można”<sup>8</sup>. „Bałwochwalczy martwej natury i pejzażu” to oczywiście silny po wojnie nurt kolorystyczny, którego przedstawiciele nie byli w stanie – w mniemaniu krytyka – zmierzyć się z realiami. Zatem Witz nawoływał chyba do powrotu do realizmu o charakterze mimetycznym. Podobne stanowisko prezentował przeciwny eksperymentom formalnym Kazimierz Wyka, który zwracał uwagę na odmienną sytuację w Polsce po I i II wojnie światowej. Był przekonany, że po tak okrutnych wydarzeniach już niemożliwe są eksperymenty formalne, że należy ponownie zwrócić się ku wartościom, które były kiedyś wspólnym fundamentem Europy i zostały w dużej mierze zaprzepaszczone<sup>9</sup>. Dla Wyki ważnym argumentem był fakt opowiadania się w czasie II wojny światowej przedstawicieli jednego z odłamów awangardy – futurystów – po stronie faszystów.

Warto zwrócić uwagę na pewne podobieństwo tych wypowiedzi do słów Włodzimierza Sokorskiego. Cztery lata później, po zjeździe katowickim w połowie 1949 roku, propagując realizm socjalistyczny, mówił o „zbrodniach i gwałtach ginącego świata” oraz ganił „ucieczkę sztuki w kontemplację formy”. Wymagał od artystów nowej treści i nowej formy artystycznej<sup>10</sup>. Kreślił wizję „nowej formy”, mając jednak na myśli powrót do dawnych, XIX-wiecznych estetyk.

W dobie „łagodnej rewolucji” w 1946 roku mógł jeszcze ujrzeć światło dzienne artykuł Jerzego Maliny dotyczący „Wystawy grafiki, akwarel i rysunków artystów Związku Radzieckiego”. Krytyk, w odniesieniu do zaprezentowanych prac, zastosował tam określenie „niedokrwisty realizm”. Miał na myśli ich zbyt dużą zależność od fotografii. Malina użył zwrotu, który w pierwszej połowie lat 50. XX wieku nie występował: „soc.realizm”. Będzie on używany później w sensie pejoratywnym, w oficjalnym nazewnictwie mówiono o realizmie socjalistycznym. W 1954 roku Jerzy Putrament stwierdzał: „Bardziej zaciekli nazywają ten ostat-

ni »socrealizmem«, wkładając w ten skrót dużo wzgardy i nienawiści”<sup>11</sup>. Natomiast jeszcze w 1946 roku Malina na marginesie recenzji radzieckiej wystawy zanotował, że dla widza postulującego wolność artysty, by ten mógł tworzyć prawdziwą sztukę, „niesprzyjający takiemu rozwojowi klimat musi się wydać surowym”<sup>12</sup>.

W 1946 roku najbardziej tradycyjną koncepcję realizmu, dla artystów wywodzących się z kręgu awangardy kontrowersyjną i utożsamianą z naiwnością, prezentował Tadeusz Dobrowolski. W swym kluczowym dla dyskusji o realizmie artykule *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*<sup>13</sup>, opublikowanym na łamach „Odrodzenia”, oznajmiał, że imitowanie natury jest najważniejszą cechą sztuki (jest to wyraźne nawiązanie do filozofii Arystotelesa, głoszącego, że człowiek ma wrodzoną skłonność do naśladowania), której pozbawione są kolejne kierunki awangardy. Dlatego właśnie sztuka współczesna – według Dobrowolskiego – jest hermetyczna.

Wypowiedź tę należy sytuować w tradycji akademickiej, autor odnosi się bowiem nie tylko do teorii mimesis, lecz również do łączonej z Vasarim koncepcji rozwoju sztuki (narodziny – dojrzałość – schyłkowość). Dobrowolski uważał, że ludzie potrzebują sztuki odwołującej się do wielkich mistrzów, którym udawało się ukazać naturę poprzez odpowiednią formę. Sztuka współczesna była dla niego równoznaczna z fazą schyłkową, ponieważ charakteryzuje ją indywidualizacja i fragmentaryzacja, ma hermetyczny język i prowadzi do separacji sztuki od społeczeństwa. Początki tego zjawiska widział w narodzinach indywidualności, co doprowadziło do zniszczenia świadomości zbiorowej (kulminacja tego zjawiska nastąpiła w XIX wieku).

Wypowiedź Dobrowolskiego spotkała się z szeroką polemiką ze strony środowiska artystycznego. Julian Przyboś zarzucał autorowi nieumiejętność patrzenia<sup>14</sup> i podkreślał, że wartości artystyczne nie muszą się ujawniać jedynie w sztuce o charakterze mimetycznym (dlatego według poety tekst Dobrowolskiego jest oderwany od współczesnej rzeczywistości). Przyboś dowodził, że współczesna

A. Pietrasik, P. Słodkowski, *Rozważania o treści i formie. Wstęp*, [w:] *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 2, Warszawa 2017, s. 8.

<sup>8</sup> I. Witz, *Lata wojny. Wystawa w Muzeum Narodowym*, „Rzeczpospolita” 1945, 20 listopada, także w: *tenże, Przechadzki po warszawskich wystawach 1945–1968*, Warszawa 1972, s. 21–22.

<sup>9</sup> K. Wyka, *Po dwóch wojnach*, „Kuźnica” 1945, nr 4–5, s. 19–23.

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

<sup>11</sup> J. Putrament, *O istotny przełom w sztuce*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 20, s. 2.

<sup>12</sup> J. Malina, *Wystawa grafiki, akwarel i rysunków artystów Związku Radzieckiego*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 11–12, s. 13.

<sup>13</sup> T. Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie” 1946, nr 23, s. 2.

<sup>14</sup> J. Przyboś, *Próba oka*, „Odrodzenie” 1946, nr 3, s. 2–3.

sztuka ma niewątpliwie znaczenie społeczne, ponieważ wpływa na kulturę artystyczną całego społeczeństwa oraz odzwierciedla zmiany w patrzeniu (w tym stwierdzeniu można odkryć wpływ Władysława Strzemińskiego). Dodawał również, że w społeczeństwie należy kształtować wrażliwość, jeśli idzie o patrzenie na dobre malarstwo<sup>15</sup>.

Z pozycji impresjonistycznych przeciwko tekstowi Dobrowolskiego występowali Stanisław Teisseyre i Zbigniew Pronaszko, który dowodził, że „każda sztuka jest abstrakcyjna” oraz „nie jest naśladownictwem natury, lecz nadmiarem uczucia spowodowanego doznaniem jej”<sup>16</sup>. Pronaszko ponadto twierdził, że odbiorcy są niewykształceni i mają nieprawdziwe wyobrażenie o zadaniach sztuki. Podobnie Teisseyre przekonywał, że opis izolacji sztuki autorstwa Dobrowolskiego jest nieprawdziwy<sup>17</sup>. Sztuka nie jest hermetyczna z winy artystów, lecz to odbiorca nie ma zdolności do pojęcia nowych rozwiązań (ze względu na rozwój kapitalizmu i rozwój fotografii)<sup>18</sup>. W tej dyskusji wziął udział również Adam Ważyk, prezentujący stanowisko pośrednie, traktował temat jako nieodzowny element epoki. Był dla niego tak samo ważny jak osiągnięcia formalne malarstwa, dlatego czyste eksperymenty artystyczne uważał za rezygnację z ukazania istoty epoki<sup>19</sup>.

Dobrowolski posługiwał się wyrażeniem „nowy realizm”. W tamtym okresie nie był jedyną osobą używającą tego zwrotu. Twórczość francuskich socrealistów, obecną na łamach „Przeglądu Artystycznego” w okresie realizmu socjalistycznego, również definiowano jako nowy realizm. Natomiast sam Dobrowolski pisał, że wyrazem nowych czasów nie będzie ani koloryzm, ani awangarda, które nie są w stanie ukazać „patosu walki czy konstruktywnej pracy, uroku dnia powszedniego albo zwykłych uczuć ludzkich”, lecz „nowy realizm”<sup>20</sup>. Krytyk nie określał jednak, na czym „nowość” owego realizmu miała polegać.

Jednym z przeciwników mimetycznego realizmu w sztuce był Tadeusz Kantor, artysta twier-

dzący, że sztuka nie jest odbiciem rzeczywistości, lecz jej odpowiednikiem<sup>21</sup>. Także skupieni wokół niego artyści byli przekonani co do tego, że posługiwanie się abstrakcyjną i nowoczesną formą nie jest ucieczką od rzeczywistości, lecz opisaniem jej środkami właściwymi nowym czasem. Taką koncepcję realizmu wyznawała również krytyczka sztuki Helena Blumówna, która przy okazji Salonu Wiosennego w Warszawie w roku 1946 zanotowała, że eksponowanie współczesnego tematu nie wyda nowej, realistycznej sztuki, a jedynie nowa forma artystyczna jest w stanie odzwierciedlić nową epokę<sup>22</sup>. W drugiej połowie lat 40. używano wyrażenia „realizm spotęgowany”, które pojawiło się na przykład w recenzji Jerzego Maliny z Ogólnopolskiego Salonu Zimowego w Krakowie w 1947 roku<sup>23</sup>. Krytyk pojęcie to – którym opisywał twórczość Tadeusza Kantora – odnosił do sztuki posługującej się deformacją, uproszczeniem i syntezą. Malina nie był jednak jego twórcą.

Wyrażenie to pojawiło się w manifestie Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego *Pro domo sua*, który należy uznać za najbardziej znaną wypowiedź tej grupy teoretyków oraz jedną z najważniejszych manifestacji artystycznych tamtego czasu. Kantor i Porębski piszą o „postulacie zamknięcia rzeczywistości w zdecydowanej artystycznie formie, pokazania jej spotęgowanej i przez to powszechnie przekonywającej”<sup>24</sup>. Autorzy występują w nim przeciw postimpresjonizmowi, poprzez który – według nich – trudno było określić charakter nadchodzącej epoki<sup>25</sup>. Manifest ten można więc uznać za świadectwo chęci przejęcia przez młodych artystów pozycji zajmowanych dotychczas przez postimpresjonistów, którzy zdominowali powojenne życie artystyczne<sup>26</sup>. Kantor i Porębski mówią w nim, że nową rzeczywistość można opisać przy pomocy sztuki wywodzącej się z eksperymentów Pabla Picassa, Marcela Gromaire’a, Paula Kleeego czy surrealistów. W sztuce tych artystów dostrzegali zatem realizm czasów, w których przyszło im żyć<sup>27</sup>. Niezrozumienie dla tego

<sup>15</sup> Tenże, *Upowszechnienie czego?*, „Odrodzenie” 1946, nr 3, s. 1–2.

<sup>16</sup> Z. Pronaszko, *Primum non nocere*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 7, s. 6.

<sup>17</sup> S. Teisseyre, *Współczesna pozycja społeczna malarstwa. O właściwą diagnozę*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 7, s. 4–5.

<sup>18</sup> Tenże, *Istotne przyczyny osamotnienia malarstwa*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 8/9, s. 9.

<sup>19</sup> A. Ważyk, *Spór o malarstwo*, „Kuznica” 1946, nr 34, s. 8–10.

<sup>20</sup> T. Dobrowolski, *Ogólnopolski Salon Zimowy w Krakowie*, „Twórczość” 1947, z. 4, s. 107.

<sup>21</sup> T. Kantor, *Sugestie plastyki scenicznej*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1, s. 11.

<sup>22</sup> H. Blumówna, *Salon Wiosenny w Warszawie*, „Twórczość” 1946, z. 7–8, s. 259.

<sup>23</sup> J. Malina, *Ogólnopolski Salon Zimowy*. Kraków, styczeń–luty 1947, „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 3, s. 4.

<sup>24</sup> T. Kantor, M. Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi*. *Pro domo sua*, „Twórczość” 1946, z. 9, s. 87.

<sup>25</sup> Tamże, s. 83; zob. również M. Porębski, *Wystawa młodych plastyków w krakowskim Pałacu Sztuki*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 11–12.

<sup>26</sup> T. Kantor, M. Porębski, dz. cyt., s. 86.

<sup>27</sup> Tamże, s. 84.

typu sztuki tłumaczyli, mającą korzenie w akademizującej krytyce, izolacją szerszej widowni.

Kantor i Porębski musieli udowodnić, iż sztuka awangardowa nie jest bezmyślna, schyłkowa i anarchiczna. Zaproponowali nowy sposób opisu dziejów sztuki oraz współczesności – myślenie dialektyczne. Po myślących wymienili założenia interpretacji dziejów odnoszące się do koncepcji rozwoju. Stanowiło to fundament całego artykułu. Dla autorów wartością była ciągła zmiana, dlatego zaprzeczali, że postęp jest osiąganiem doskonałości środków, rozumianej jako wartość uniwersalna. Przeciwwstawiali się postawie idealistycznej, która zaprzeczała wielości różnych tendencji.

Ważnym argumentem za traktowaniem sztuki wywodzącej się z kubizmu jako realizmu XX wieku był fakt, iż twórczość taką naziści uznali za zdegenerowaną (przypomnijmy, że wcześniej Wyka wykorzystywał współpracę włoskich futurystów z faszystami jako argument do zwalczania sztuki awangardowej). Kantor i Porębski byli przekonani o tym, że wielką zdobyczą sztuki awangardowej było ustalenie w obrazie konstrukcyjnego ładu. Kubizm był dla nich odejściem od nastrojowości, organizacją kompozycji według racjonalnych przesłanek. Odwoływali się również do sztuki nadrealistów, abstrakcji, prymitywu. Sztuka abstrakcyjna miała być punktem wyjścia dla ukształtowania się nowego rodzaju sztuki, charakteryzującej się nie realizmem w potocznym rozumieniu tego słowa, lecz „spotęgowanym realizmem”. Niektórzy badacze widzą podobieństwo tego manifestu do przedwojennej koncepcji wielkiego realizmu Wasyła Kandinskiego. Lansowany przez niego realizm miał polegać na eliminacji zewnętrznych elementów estetycznych i przedstawianiu przedmiotu w jego prostocie<sup>28</sup>.

Autorzy manifestu *Pro domo sua* kładli również nacisk na powiązanie ich sztuki ze światem społecznym. Oznajmiali, że taki rodzaj twórczości będzie bardziej odpowiedni dla klasy robotniczej oraz inteligencji nowego typu niż sztuka wywodząca się z impresjonizmu. Nie rezygnowali zatem z autonomii swej twórczości, ale jednocześnie chcieli, by pozostała w łączności z rzeczywistością. W ten sposób Kantor i Porębski czerpali z założeń dialektyki marksistowskiej, ponieważ byli przekonani o potrzebie postępu i jego powiązaniu z formą.

<sup>28</sup> Zob. A. Baranowa, „Realizm spotęgowany” i co dalej?, [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14–15 czerwca 1996*, Kraków 1997, s. 33–42.

Za podsumowanie obrony artystów skupionych wokół Kantora przed propagowanym po wojnie konceptem mimetycznego realizmu uznaje się zorganizowaną w Krakowie I Wystawę Sztuki Nowoczesnej, na której realizm sztuki nowoczesnej został zaprezentowany w kontekście jej związków ze współczesną nauką i techniką<sup>29</sup>. Wystawa miała ukazywać świat wielowymiarowy i dynamiczny, relacje mikro- i makrokosmosu. Odkrycia naukowe interpretowały sposób powstawania sztuki, a sztuka stanowiła narzędzie poznania rzeczywistości. Zbigniew Dłubak – wychodząc z pozycji marksistowskich – w swym przemówieniu w czasie otwarcia wystawy mówił o „socjalistycznym realizmie”, który można rozwinąć jedynie na bazie sztuki awangardowej, a nie poprzez nawiązywanie do poprzednich okresów historii sztuki. Swą myśl tłumaczył ideą rozwoju smaku szerokich mas społecznych. Argumentował: „Nie wraca się do drewnianej sochy, jeżeli chłop nią tylko potrafi orać, ale uczy się go prowadzić traktor – na tym polega socjalizm”<sup>30</sup>.

W okresie „łagodnej rewolucji” w pojęciu „realizm” mieściła się twórczość Picassa, o czym pisał w swej książce *Picasso za żelazną kurtyną* Piotr Bernatowicz<sup>31</sup>. W 1946 roku Mieczysław Porębski na łamach „Kuźnicy” opublikował artykuł *O sztuce malarskiej*, w którym naświetlał dwie koncepcje rzeczywistości – realizm i idealizm. Kubizm był dla Porębskiego „specyficzną manifestacją realistycznej oceny zjawisk”<sup>32</sup>. Według krytyka jedynie realizm może mieć charakter odkrycia i eksperymentu, które dostrzegał w malarstwie Picassa, korzystającego z doświadczeń surrealizmu i ekspresjonizmu podczas pracy nad jednym z najbardziej emblematycznych obrazów wojennych, *Guerniką*. W 1949 roku ukazał się artykuł Henryka

<sup>29</sup> Zob. M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin 2013, s. 124. Agata Pietrasik i Piotr Słodkowski piszą o niedowartościowaniu środowiska warszawskiego, w szczególności Klubu Młodych Artystów i Naukowców, w którym organizowano pokazy wszystkich ważnych polskich ośrodków sztuki nowoczesnej po 1945 roku. Zob. A. Pietrasik, P. Słodkowski, *Krytyczna recepcja wystaw. Wstęp*, [w:] *Czas debat...*, s. 301–302.

<sup>30</sup> Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej*, wypowiedź na otwarciu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, za: B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1975, s. 47–48.

<sup>31</sup> Zob. szczególnie rozdział *Picasso i realizm*, [w:] P. Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków 2006, s. 61–63.

<sup>32</sup> M. Porębski, *O sztuce malarskiej*, „Kuźnica” 1946, nr 22, s. 6.

Stażewskiego *Deformacja w plastyce*, w którym artysta przekonywał, że deformacja nie oznacza ucieczki od rzeczywistości – wręcz przeciwnie – pozwala przekazać jej zmienność bez odnoszenia się do konwencjonalnego typu narracji. Dlatego również dla Stażewskiego Picasso był przedstawicielem realizmu<sup>33</sup>.

Inne podejście do sztuki Picassa zwiastowało zbliżający się nieuchronnie okres realizmu socjalistycznego. W 1949 roku Janusz Bogucki widział w jego sztuce pasję, siłę, bezkompromisowość, dzięki której mógł ukształtować się nowy realizm. Dostrzegał jednak również okres formalizmu w sztuce Picassa – jak to określał – proces starzenia się, jałowienia, wystygania, kostnienia<sup>34</sup>. Świadectwem wdrażania estetyki realizmu socjalistycznego jest również druga część *Rozmów Malarza z Laikiem* autorstwa Władysława Lama, akcentująca opozycję realizm–formalizm<sup>35</sup>. Realizm nie jest już pojmowany tak szeroko jak wcześniej, gdyż nie mieści się w nim twórczość Picassa, mimo że – jak pisał krytyk – „wielcy malarze wszystkich epok byli realistami”.

Pojęcie „realizm” było kluczowe również dla Władysława Strzemińskiego, który wykorzystał je w *Teorii widzenia*, fundamentalnym już tekście na gruncie polskim<sup>36</sup>. Traktat ten bywa uważany za formę obrony przed wprowadzaną przez państwo estetyką socrealistyczną. Istnieją domysły mówiące o tym, że był skierowany do głównego w Polsce propagatora realizmu socjalistycznego, Włodzimierza Sokorskiego. Janusz Zagrodzki mówił o Strzemińskim, „dopisującym marksistowskie dodatki do gotowej już *Teorii widzenia*”<sup>37</sup>. Iwona Luba we wstępie do najnowszego jej wydania dodaje: „Strzemiński postanowił pokonać doktrynerów socrealizmu ich własną bronią. Posługując się ich własną terminologią, ich »logiką« wywodu, argumentami, udowadniał, że realizm w połowie XX wieku, czyli socrealizm, jest niczym innym,

<sup>33</sup> H. Stażewski, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica” 1948, nr 7, s. 8.

<sup>34</sup> J. Bogucki, *Picasso, górale i polityka kulturalna*, „Odrodzenie” 1949, nr 1–2, s. 3.

<sup>35</sup> W. Lam, *Rozmowa Laika z Malarzem. Część II. Formalizm a realizm*, „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 7–8–9, s. 1.

<sup>36</sup> Zob. Strzemiński i marksizm. Wykład dr Luizy Nader, <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-strzemiński-i-marksizm>, dostęp: 13 lutego 2014; zob. również J. Lepieszkiewicz, Władysław Strzemiński jako filozof, „Słupskie Studia Filozoficzne” 2008, nr 7, s. 139–160.

<sup>37</sup> J. Zagrodzki, *Rozważania o kolorze*, [w:] Władysław Strzemiński 1893–1952. Materiały z Sesji, Łódź 1994, s. 152.

tylko tępionym przez nich formalizmem”<sup>38</sup>. Pierwsze wydanie książki pochodzi co prawda z roku 1958, powstała jednak przed rokiem 1952 i w następnych latach krążyła w formie maszynopisu. Warto nadmienić, że zawarte tam idee pojawiały się w prasie już w roku 1948, na przykład w artykule *Realizm w malarstwie*<sup>39</sup>.

W *Teorii widzenia* artysta korzystał z historiozofii marksizmu, akcentował warunki historyczne, kulturowe i społeczne twórczości artystycznej. Teoretycy marksistowskie posługiwali się pojęciami „baza i nadbudowa”, „siły wytwórcze” i „świadomość społeczna” (zaliczano do niej działalność artystyczną). Strzemiński kreślił zmiany w sztuce w sposób, w jaki pisano o „postępowym rozwoju sił wytwórczych”. Uważał, że zmiana stylu malarskiego następuje wraz z rozwojem wzrokowego opanowania przyrody. Dowodził jednak, że istnieją również momenty upadku „świadomości wzrokowej” (tu wymieniał koniec zachodniego Cesarstwa Rzymskiego i okres po Wielkiej Rewolucji Francuskiej). „Świadomość wzrokowa” jest kluczowym pojęciem, którym Strzemiński operuje w *Teorii widzenia*, co uzasadnia następująco: „W procesie widzenia nie jest to ważne, co mechanicznie chwytają oko, lecz to co człowiek u s w i a d a m i a sobie ze swojego widzenia”<sup>40</sup>. Świadomość wzrokowa nie jest zatem tworem biologicznym (który ulega ewolucji biologicznej), lecz tworem ludzkości, rozwija się wraz z formacjami społecznymi i możliwy jest jej postęp, który przejawia się w coraz lepszym poznaniu świata poprzez sztukę. Dla Strzemińskiego ma ona zawsze charakter realistyczny – artysta maluje to, co widzi, a więc utrwała na płótnie nowe zjawiska wizualne, ponieważ obraz świata ulega zmianom.

Teoretyk uważał, że nie istnieje jeden ponadczasowy, niezmienny realizm, lecz wiele odmiennych realizmów, będących konsekwencją istnienia różnych typów świadomości wzrokowej. Ta ostatnia nie jest niezmienna, lecz na przestrzeni dziejów przekształca się. Strzemiński, podobnie jak wcześniej Kantor i Porębski, argumentował: „Ten sam realizm – w innych warunkach historycznych – przestaje być metodą ujawnienia rzeczywistości, stając się środkiem – jej z a k ł a m y -

<sup>38</sup> I. Luba, *Wprowadzenie do nowej edycji „Teorii widzenia” Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź 2016, s. 35.

<sup>39</sup> W. Strzemiński, *Realizm w malarstwie*, „Wies” 1948, nr 47, s. 6.

<sup>40</sup> Tenże, *Widzenie*, [w:] tegoż, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 13–20.

wania i maskowania”<sup>41</sup>. Chyba nie mógł lepiej uchwycić istoty narzuconej odgórnie estetyki realizmu socjalistycznego. Zatem, idąc tropem myśli Strzemińskiego, wychodzącego z pozycji marksistowskich, zaproponowana przez władzę estetyka byłaby efektem zwalczanej przez nią filozofii idealistycznej, przyjmującej jeden z typów realizmu, ukształtowany w ubiegłym stuleciu, za absolut realizmu.

Strzemiński, identycznie jak teoretycy realizmu socjalistycznego, akcentował rozróżnienie realizm–formalizm. Ideolodzy socrealizmu pod pojęciem „formalizm” rozumieli jednak zachodnią sztukę awangardową, dla Strzemińskiego natomiast formalizm miał miejsce w momencie, gdy forma artystyczna nie odzwierciedlała rzeczywistości, lecz była użyta w sposób dekoracyjny.

Andrzej Wróblewski to kolejny artysta i teoretyk sztuki, który próbował odpowiedzieć na nawoływania władzy do zmierzenia się z doktryną realizmu socjalistycznego. W 1949 roku w tekście *Grafika meksykańska jako przykład sztuki rewolucyjnej* zaproponował formułę „społecznego realizmu”<sup>42</sup>. Uważał, że charakteryzująca się kolektywizmem, syntetyczną formą i drapieżnością, odwołująca się do warsztatu ludowego sztuka meksykańska może się stać ważnym odniesieniem dla kształtującej się w Polsce sztuki realistycznej. Jednocześnie w tekście z tego samego roku posługiwał się pojęciem „realizm bezpośredni”, za pomocą którego chciał odnieść się do panującej wśród społeczeństwa traumy wojennej. W 1949 roku odciął się od Grupy Nowoczesnych, z którą wystawiał jeszcze w roku 1948. Wtedy uważał, że idee rewolucyjne mogą zostać wyrażone za pomocą obrazu abstrakcyjnego. Jednak niedługo potem zrezygnował z nowoczesnej formy na rzecz jednoznaczności. Realizm bezpośredni był wyrazem nie tylko własnych przekonań Wróblewskiego, lecz również założonej przez niego w roku 1948 Grupy Samokształceniowej, która programowo przeciwstawiała się zarówno Nowoczesnym, jak i kolorystom, „uderzając malarstwem między oczy”. Na pozór koncepcja ta współgrała z narzuconą przez państwo doktryną realizmu socjalistycznego, gdyż mowa była o „sztuce czytelnej, tematowej i obliczonej na szeroki zasięg społeczny”. Została jednak odrzucona przez władzę, co doprowadziło do kryzysu twórczości Wróblewskiego, który zaczął malować obrazy naturalistyczne, wzorując się na malarstwie radzieckim (warto zaznaczyć, że –

paradoksalnie – naturalizm był ostro zwalczany w rozważaniach teoretycznych przedstawicieli realizmu socjalistycznego).

### Realizm socjalistyczny

Pojęcie „realizm socjalistyczny” było importem ze Związku Radzieckiego. Po raz pierwszy pojawiło się w maju 1932 roku w artykule Maksyma Gorkiego opublikowanym na łamach czasopisma „Literaturnaja Gazieta” i miało odnosić się do sztuki propagandowej, wykorzystywanej w procesie budowy socjalistycznego świata<sup>43</sup>. Tak rozumiany realizm już dwa lat później stał się oficjalnie obowiązującą estetyką. Zakładał odwoływanie się do tradycji XIX-wiecznego realizmu oraz jego historycznych tradycji i pracę w kolektywie malarzkim utworzonym przez profesjonalnych artystów, wykształconych na wyższych uczelniach plastycznych. Sztuka w estetyce realizmu socjalistycznego miała przedstawiać postulowany obraz rzeczywistości. Musiała być zatem pozbawiona rysu krytycznego i mieć charakter optymistyczny.

Socrealizm w Polsce wprowadzono najpierw poprzez zorganizowanie narady środowiskowej oraz zjazdu wdrażającego wymogi dotyczące działalności artystycznej. Sztuki plastyczne omawiano podczas narady w Nieborowie (12–13 lutego 1949 roku), a następnie zjazdu partyjnych plastyków w Katowicach (27–29 czerwca 1949 roku)<sup>44</sup>. W 1950 roku Porębski ubolewał nad daremnością prób przekonania społeczeństwa do tego, iż sztuka kolorystów czy abstrakcjonistów jest realizmem specjalnego typu<sup>45</sup>. Rok później, na łamach „Przeglądu Artystycznego”, opublikowano przygotowane przez Państwowy Instytut Sztuki do *Słownika sztuk plastycznych* hasła „obraz” i „realizm”<sup>46</sup>. Zapewne miały za zadanie zakończenie dyskusji z okresu „łagodnej rewolucji”. W okresie socrealizmu krytyka artystyczna – tak jak inne obszary działalności intelektualnej – musiała opierać się na zasadach marksizmu<sup>47</sup>. Dlatego też Janusz Sławiński nazywał krytykę literacką tego typu

<sup>43</sup> J. Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim*, Warszawa 2014, s. 32.

<sup>44</sup> Warto dodać, że już w listopadzie 1947 roku Bolesław Bierut w przemówieniu z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu głosił potrzebę dominacji państwa nad kulturą.

<sup>45</sup> M. Porębski, *Nowa droga plastyki polskiej*, „Myśl Współczesna” 1950, z. 10, s. 69.

<sup>46</sup> O prawidłową terminologię, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 1, s. 57; nr 6, s. 77.

<sup>47</sup> Zob. P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005, s. 103.

<sup>41</sup> Tenże, *Realizm...*, s. 6.

<sup>42</sup> A. Wróblewski, *Grafika meksykańska jako przykład sztuki rewolucyjnej*, „Echo Tygodnia” 1949, s. 4–5.

przesłuchaniem (w przeciwieństwie do interpretacji)<sup>48</sup>, a podążający za nim Piotr Juszkiewicz pisał o raporcie jako podstawowej formie krytycznej wypowiedzi<sup>49</sup>.

W okresie wdrażania realizmu socjalistycznego w Polsce wymagany realizm interpretowano jako złoty środek pomiędzy formalizmem a naturalizmem. „Formalizm” to również pojęcie ukute na terenie Związku Radzieckiego i odnoszące się do awangardy, wpływów sztuki zachodniej i fascynacji kulturą zachodnią. Starano się go zwalczać przy pomocy zasady „formy narodowej”, to znaczy czerpania z folkloru i stylistyki ludowej<sup>50</sup>. Utożsamiany z chaosem naturalizm był atakowany tak samo jak formalizm, którego miał być jedną z odmian. Poprzez naturalizm rozumiano chłodny obiektywizm, realizm miał polegać na wyborze z rzeczywistości zjawisk typowych<sup>51</sup>. Helena Krajewska w jednym ze swych artykułów stwierdzała: „[...] typowość ma być przez sztukę przedstawiana, nie zaś odkrywana”<sup>52</sup> (tak jak w estetyce sowieckiej<sup>53</sup>). Typowość oznaczała dla niej uchwycenie w dynamicznej rzeczywistości społecznej zjawisk charakterystycznych, zdradzających rządzące nią reguły.

Jednym z efektów propagowania zasady typowości była koncepcja „realistycznej syntezy”<sup>54</sup>, do której odwoływał się Armand Vetulani w recenzji wystawy rysunków Aleksandra Kobzdeja z Chin i Wietnamu. Pod pojęciem tym rozumiał „mocny, zwarty ładunek treściowy” oraz „zwięzłość, jędrność i lapidarność formy”<sup>55</sup>. Niekiedy, jak w artykule Aleksandra Wojciechowskiego *Osiągnięcia polskiej plastyki monumentalnej*, pisano o „wielkiej, realistycznej syntezie architektury i plastyki”<sup>56</sup>.

Obecność realizmu socrealistycznego w Polsce starano się uzasadnić poprzez odwołanie do

tradycji rodzimej. Juliusz Starzyński, który historię sztuki i krytykę artystyczną określał jako „naukę estetyczną” (miała to być nauka społeczna wskazująca przyczyny powstawania realistycznej sztuki w przeszłości i teraźniejszości<sup>57</sup>), rozpoznawał w sztuce polskiej dwa momenty mogące mieć wpływ na jego kształt: „realizm mieszczański” z przełomu XV i XVI wieku oraz zwiastuny „realizmu krytycznego” z drugiej połowy XIX wieku<sup>58</sup>. „Realizm krytyczny” to pojęcie funkcjonujące przede wszystkim w krytyce literackiej. Zostało ukute przez Nikołaja Czernyszewskiego i rozpowszechnione przez Maksyma Gorkiego dla określenia nurtu realistycznego w literaturze zachodniej pierwszej połowy XIX wieku, interpretowanego jako „krytyka burżuazji w okresie zwycięskiego kapitalizmu”. Pojęcie to miało wyznaczać tradycję dla realizmu socjalistycznego, stanowiło jej najważniejszy element. Jednak realizmu socjalistycznego nie wolno było interpretować jako dziedzica realizmu krytycznego, gdyż ten ostatni był ukształtowany przez pisarzy mieszczańskich. Wskazywali oni złe zjawiska społeczne, ale nie proponowali pozytywnych perspektyw na przyszłość lub proponowali rozwiązania utopijne<sup>59</sup>.

Jako jednego z przedstawicieli realizmu krytycznego Juliusz Starzyński wymieniał Aleksandra Gierymskiego, którego impresjonistyczne obrazy uważał za regres<sup>60</sup>. Poza tym w podobnym kontekście pisano o Janie Matejce, Henryku Rodakowskim, Józefie Szermentowskim, Władysławie Maleckim, Józefie Chełmońskim czy Leonie Wyczółkowskim. Pojęcie akceptowanej tradycji rozszerzono po III Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki. Janusz Bogucki podkreślał potrzebę zrewidowania koncepcji obrazu socrealistycznego, który rozumiano jako ugodę między XIX-wiecznym realizmem a fotografią reportażową. Mówił o konieczności poszerzenia źródeł inspiracji „na wszystkie realistyczne nurty sztuki dawnej, zarówno światowej, jak i narodowej”<sup>61</sup>. Ksawery Piwocki doda-

<sup>48</sup> J. Sławiński, *Krytyka nowego typu*, [w:] *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 130–152.

<sup>49</sup> P. Juszkiewicz, dz. cyt., s. 106.

<sup>50</sup> Tamże, s. 47.

<sup>51</sup> E. Kal, „Tęgo się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk 2010, s. 78. Zob. również W. Sokorski, *Kryteria realizmu socjalistycznego*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1–2, s. 6.

<sup>52</sup> H. Krajewska, *Warsztat twórczy współczesnego plastyka w stosunku do realistycznej tradycji sztuki XIX wieku*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950, nr specjalny, s. 84 nn.

<sup>53</sup> E. Kal, dz. cyt., s. 121.

<sup>54</sup> Tamże, s. 79.

<sup>55</sup> A. Vetulani, *Rysunki Aleksandra Kobzdeja z Chin i Wietnamu*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 11, s. 8.

<sup>56</sup> A. Wojciechowski, *Osiągnięcia polskiej plastyki monumentalnej*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 5–6, s. 77.

<sup>57</sup> Zob. P. Juszkiewicz, dz. cyt., s. 103.

<sup>58</sup> J. Starzyński, *Z zagadnień realizmu w tradycjach malarstwa polskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 1, s. 6.

<sup>59</sup> A. Makowski, *Realizm krytyczny*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004, s. 257–260.

<sup>60</sup> J. Starzyński, *Realizm krytyczny Aleksandra Gierymskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1–2, s. 12.

<sup>61</sup> J. Bogucki, *Kompleks poprawności*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 28. Zob. również S. Teisseyre, *Aktualne zagadnienia w plastyce w związku z III Ogólnopolską Wystawą (Referat na Plenum Zarządu Głównego ZPAP)*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 4, s. 16.



wał, że za pomocą XIX-wiecznych wzorów trudno oddać charakter współczesnego pejzażu<sup>62</sup>.

Antenatów socrealizmu szukano ponadto w dwudziestoleciu międzywojennym, powołując się na dorobek artystów, takich jak: Ksawery Dunikowski, Felicjan Szczęsny Kowarski czy Tadeusz Kulisiewicz<sup>63</sup>. Najważniejszym twórcą był Kowarski<sup>64</sup>, którego Janusz Bogucki lansował jako wzór podejścia ideowego, społecznego i artystycznego. Zaznaczał, że Kowarski uprawiał wiele dziedzin sztuki (między innymi malarstwo monumentalne) oraz zgłębiał tematykę historyczną i humanistyczną. Bogucki widział w nim artystę, któremu udało się osiągnąć „realistyczną syntezę”, a także „nową, realistyczną konwencję”. W swoim artykule *Na drodze do twórczej konwencji* pisał o malarstwie Kowarskiego, używając sformułowań, takich jak „klasycko-romantyczna heroizacja człowieka i natury” oraz „monumentalny dramat ciężkich, surowych form”<sup>65</sup>. Twórczość Kowarskiego, łącząca w sobie doświadczenie akademizmu i realizmu, lecz zdradzająca również znajomość sztuki nowoczesnej, stała się szczególnie istotna po jego śmierci w roku 1949, czyli w momencie wprowadzania w Polsce doktryny realizmu socjalistycznego<sup>66</sup>. W tym samym roku, w artykule *Droga heroicznego realizmu*, Bogucki, analizując obraz *Proletariatczycy*, pisał o „maksymalnym uproszczeniu”, „syntetycznej zawartości środków malarskich” oraz „heroicznym optymizmie”<sup>67</sup>.

Doktryna realizmu socjalistycznego obejmowała nie tylko rzeźbę i malarstwo, realizm odnajdowano także w sztukach użytkowych. W 1952 roku Janusz Bogucki zaproponował podział sztuki na „obrazującą”, „półobrazującą” (tkaniny i mozaiki) oraz „kształtującą”<sup>68</sup>. Sztuki użytkowe, czyli według podziału Boguckiego „sztuka kształtująca”, miały znamiona realizmu wtedy, gdy forma przedmiotu oraz struktura dekoracji były odzwierciedleniem rzeczywistości oraz zdradzały „stanowisko ideowo-poznawcze” artysty. Konstrukcja musiała być przejrzysta i celowa, materiał stosowany, a technika wypływać z funkcji przedmiotu,

gdyż dominacja dekoracji nad strukturą przedmiotu była – w mniemaniu Boguckiego – wyrazem upadku rozwoju klasowego. Jednocześnie konstruktywistów i funkcjonalistów, którzy spełniali te wymogi teoretyczne, krytyk określał jako twórców „niehumanitarnej aparatury martwych maszyn i ascetycznych brył”<sup>69</sup>. Na podobnej zasadzie pojęcie realizmu odnoszono także do architektury. Jan Minorski określał Pałac Kultury i Nauki, zanim go wybudowano, jako „realistyczną kontynuację historycznego rozwoju Warszawy”<sup>70</sup>. Nie wyjaśniał jednak, jak należy rozumieć pojęcie „realizm” w kontekście architektury.

Termin „realizm socjalistyczny” należało ponadto powiązać ze sztuką zza żelaznej kurtyny. W czasopiśmie, a także salach wystawowych, pojawiała się twórczość artystów z Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych. Wygląd ich prac często znacznie odbiegał od charakteru obrazów i rzeźb prezentujących produkcję krajową. Dlatego Jan Lenica podkreślał, że w stosunku do tych artefaktów może być jedynie mowa o szeroko rozumianym realizmie, czyli nie naśladowaniu przedmiotów, a „klimacie moralnym” prac<sup>71</sup>. Był to już jednak schyłek panowania socrealizmu w sztuce polskiej, dlatego powoli powracano do definicji realizmu z okresu „łagodnej rewolucji”.

### Powrót do wielości realizmów

W Związku Radzieckim doktryna realizmu socjalistycznego obowiązywała do śmierci Stalina w roku 1953, a pierwsze zmiany nastąpiły trzy lata później, po przemówieniu Nikity Chruszczowa na XX zjeździe partii<sup>72</sup>. Podobne procesy można było obserwować również w polskim życiu artystycznym. Historia poniekąd zatoczyła koło, gdyż w okresie odchodzenia od estetyki socrealizmu powrócono do powojennej dyskusji o wielości form realizmu. Pojęcie „realizm” ponownie zaczęło obejmować wiele zróżnicowanych zjawisk. W 1954 roku Wiesław Rustecki, recenzując wystawę okręgową w Katowicach, zanotował, że istotę realizmu stanowi „artystyczna synteza epoki”<sup>73</sup>. Juliusz Starzyński, jeden z głównych teoretyków realizmu socjalistycznego na gruncie polskim, w 1954 roku

<sup>62</sup> K. Piwocki, *Pejzaż [Malarstwo i rzeźba na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki]*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 1, s. 52.

<sup>63</sup> E. Kał, dz. cyt., s. 278.

<sup>64</sup> Zob. również M. Lachowski, dz. cyt., s. 68.

<sup>65</sup> J. Bogucki, *Na drodze do twórczej konwencji*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 15, s. 8.

<sup>66</sup> Zob. M. Lachowski, dz. cyt., s. 68.

<sup>67</sup> J. Bogucki, *Droga heroicznego realizmu*, „Odrodzenie” 1949, nr 19, s. 3.

<sup>68</sup> Tenże, *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 43.

<sup>69</sup> Tamże, s. 42.

<sup>70</sup> J. Minorski, *O projekcie szkieletowym Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie*, „Architektura” 1952, nr 7–8, s. 167.

<sup>71</sup> J. Lenica, *Proste i okrężne drogi*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 7, s. 8.

<sup>72</sup> J. Studzińska, dz. cyt., s. 42.

<sup>73</sup> W. Rustecki, *Wrocław–Stalinogród*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 49, s. 6.

zabrał głos w sprawie „tradycji szeroko pojętej”, ponownie zezwalając polskim artystom na korzystanie z doświadczeń impresjonistów i Picassa<sup>74</sup>, który był dla niego przedstawicielem realizmu, ponieważ – mimo użycia deformacji – jego sztuka charakteryzowała się autentycznością przeżyć<sup>75</sup>.

Debata nie koncentrowała się już wokół artystów, takich jak Tadeusz Kantor czy Maria Jarema, lecz twórców młodszego pokolenia, wśród których wymienić można: Andrzeja Strumiłłę, Tomasza Gleba, Jana Tarasina, Marka Oberländera, Jerzego Malinę czy Barbarę Jonscher – uczestników wystawy w Arsenale w roku 1955, którą w polskiej historiografii tradycyjnie uznaje się za koniec panowania socrealizmu w sztuce polskiej. Jedną z konsekwencji tego pokazu była polemika potwierdzająca istnienie wielości realizmów, prowadzona na łamach „Przeglądu Kulturalnego”. Jerzy Ćwiertnia i Izaak Celnikier przekonywali – podobnie jak wcześniej Kantor i Porębski – że deformacja, skrót i metafora są środkami, bez których niemożliwe jest zaistnienie sztuki politycznej, ideowej, realistycznej<sup>76</sup>. Duży rozgłos zdobył artykuł Jerzego Ćwiertni *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, w którym pisał, że o realizmie dzieła decyduje kryterium treści<sup>77</sup>. Natomiast Wiesław Borowski i Jerzy Ludwiński argumentowali, jakby idąc śladem rozważań zawartych w *Teorii widzenia*, że deformacja w sztuce XX wieku ma identyczne znaczenie co perspektywa w okresie renesansu<sup>78</sup>. Piotr Juszkiewicz zauważa, że od 1954 roku pojawiały się próby ratowania socrealizmu, poprzez propozycję nadania mu ekspresyjności, silniejszego ładunku emocjonalnego

<sup>74</sup> J. Starzyński, *Od Courbeta do Picassa, czyli o perspektywach sztuki nowoczesnej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954, nr 3–4, s. 27; tenże, *Tradycja szeroko pojęta*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 16, s. 4. Zob. również M. Porębski, *Młodość sztuki naszego czasu*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 1; tenże, *U początków sztuki współczesnej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką” 1955, nr 1–2; W. Sokorski, *Rok obrachunków*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 1, s. 1.

<sup>75</sup> J. Starzyński, *Sztuka wieczyście młoda*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką” 1955, nr 1–2, s. 140–164.

<sup>76</sup> I. Celnikier, *Problemy wystawy festiwalowej*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 7, s. 3.

<sup>77</sup> J. Ćwiertnia, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 11, s. 8.

<sup>78</sup> W. Borowski, J. Ludwiński, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów i kilku sprawach z nim związanych*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 21, s. 4.

czy wzbogacenie środków formalnych o doświadczenia awangardy<sup>79</sup>. Również wystawę w Arsenale można traktować jako jedną z tych prób, ponieważ pokaz ten był wciąż głęboko osadzony w problematyce socrealistycznej. Rację mają zatem Agata Pietrasik i Piotr Słodkowski, pisząc o płynności granic w przechodzeniu od socrealizmu do nowoczesności<sup>80</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

### Źródła

- Blumówna Helena, *Salon Wiosenny w Warszawie*, „Twórczość” 1946, z. 7–8.
- Bogucki Janusz, *Droga heroicznego realizmu*, „Odrodzenie” 1949, nr 19.
- Bogucki Janusz, *Kompleks poprawności*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2.
- Bogucki Janusz, *Na drodze do twórczej konwencji*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 15.
- Bogucki Janusz, *Picasso, górale i polityka kulturalna*, „Odrodzenie” 1949, nr 1–2.
- Bogucki Janusz, *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3.
- Borowski Wiesław, Ludwiński Jerzy, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów i kilku sprawach z nim związanych*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 21.
- Celnikier Izaak, *Problemy wystawy festiwalowej*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 7.
- Ćwiertnia Jerzy, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 11.
- Dobrowolski Tadeusz, *Ogólnopolski Salon Zimowy w Krakowie*, „Twórczość” 1947, z. 4.
- Dobrowolski Tadeusz, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dziesięcioletniego malarstwa*, „Odrodzenie” 1946, nr 23.
- Kantor Tadeusz, *Sugestie plastyki scenicznej*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1.
- Kantor Tadeusz, Porębski Mieczysław, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość” 1946, nr 9.
- Krajewska Helena, *Warsztat twórczy współczesnego plastyka w stosunku do realistycznej tradycji sztuki XIX wieku*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950, nr specjalny.
- Lam Władysław, *Rozmowa Laika z Malarzem. Część II. Formalizm a realizm*, „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 7–8–9.
- Lenica Jan, *Proste i okrężne drogi*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 7.
- Malina Jerzy, *Ogólnopolski Salon Zimowy. Kraków, styczeń–luty 1947*, „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 3.
- Malina Jerzy, *Wystawa grafiki, akwarel i rysunków artystów Związku Radzieckiego*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 11–12.
- Minorski Jan, *O projekcie szkicowym Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie*, „Architektura” 1952, nr 7–8.
- *prawidłową terminologię*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 1, nr 6.
- Piwocki Ksawery, *Pejzaż [Malarstwo i rzeźba na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki]*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 1.

<sup>79</sup> P. Juszkiewicz, dz. cyt., s. 288–289.

<sup>80</sup> A. Pietrasik, P. Słodkowski, *Krytyczna recepcja wystaw...*, s. 310.

- Porębski Mieczysław, *Młodość sztuki naszego czasu*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 1.
- Porębski Mieczysław, *Nowa droga plastyki polskiej*, „Mysł Współczesna” 1950, z. 10.
- Porębski Mieczysław, *O sztuce malarskiej*, „Kućnica” 1946, nr 22.
- Porębski Mieczysław, *U początków sztuki współczesnej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką” 1955, nr 1–2.
- Porębski Mieczysław, *Wystawa młodych plastyków w krakowskim Pałacu Sztuki*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 11–12.
- Pronaszko Zbigniew, *Primum non nocere*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 7.
- Przyboś Julian, *Próba oka*, „Odrodzenie” 1946, nr 3.
- Przyboś Julian, *Upowszechnienie czego?*, „Odrodzenie” 1946, nr 3.
- Putrament Jerzy, *O istotny przełom w sztuce*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 20.
- Rustecki Wiesław, *Wrocław–Stalinogród*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 49.
- Skoczylas Władysław, *Sztuka Sowiecka w Warszawie*, „Sztuki Piękne” 1933, R. 9.
- Sokorski Włodzimierz, *Kryteria realizmu socjalistycznego*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1–2.
- Sokorski Włodzimierz, *O realistyczną plastykę naszej epoki*, „Odrodzenie” 1949, nr 29.
- Sokorski Włodzimierz, *Rok obrachunków*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 1.
- Starzyński Juliusz, *Od Courbeta do Picassa, czyli o perspektywach sztuki nowoczesnej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954, nr 3–4.
- Starzyński Juliusz, *Realizm krytyczny Aleksandra Gieryskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1–2.
- Starzyński Juliusz, *Sztuka wieńczy młoda*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką” 1955, nr 1–2.
- Starzyński Juliusz, *Tradycja szeroko pojęta*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 16.
- Starzyński Juliusz, *Z zagadnień realizmu w tradycjach malarstwa polskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 1.
- Stażewski Henryk, *Deformacja w plastyce*, „Kućnica” 1948, nr 7.
- Strzeмиński Władysław, *Realizm w malarstwie*, „Wieś” 1948, nr 47.
- Teisseyre Stanisław, *Aktualne zagadnienia w plastyce w związku z III Ogólnopolską Wystawą (Referat na Plenum Zarządu Głównego Z.P.A.P.)*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 4.
- Teisseyre Stanisław, *Istotne przyczyny osamotnienia malarstwa*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 8/9.
- Teisseyre Stanisław, *Współczesna pozycja społeczna malarstwa. O właściwą diagnozę*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 7.
- Vetulani Armand, *Rysunki Aleksandra Kobzdeja z Chin i Wietnamu*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 11.
- Ważyk Adam, *Spór o malarstwo*, „Kućnica” 1946, nr 34.
- Witz Ignacy, *Lata wojny. Wystawa w Muzeum Narodowym*, „Rzeczpospolita” 1945, 20 listopada.
- Wojciechowski Aleksander, *Osiągnięcia polskiej plastyki monumentalnej*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 5–6.
- Wyka Kazimierz, *Po dwóch wojnach*, „Kućnica” 1945, nr 4–5.

#### Opracowania

- Baraniewski Waldemar, *Wobec realizmu socjalistycznego*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1984*, Warszawa 1987, s. 173–187.
- Baranowa Anna, *„Realizm spotęgowany” i co dalej?*, [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14–15 czerwca 1996*, Kraków 1997, s. 33–42.
- Bernatowicz Piotr, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków 2006.
- Czas debat. *Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, red. Agata Pietrasik, Piotr Słodkowski, Warszawa 2017.
- Juskiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005.
- Kal Elżbieta, *„Tęgo się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”*. Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego, Słupsk 2010.
- Konstantynów Dariusz, *On the reception of Soviet art in Poland in the 1930s*, „Centropa” 2010, nr 1, s. 31–45.
- Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1975.
- Lachowski Marcin, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin 2013.
- Lepieszkievicz Jerzy, *Władysław Strzeмиński jako filozof*, „Słupskie Studia Filozoficzne” 2008, nr 7, s. 139–160.
- Luba Iwona, *Paradoks sztuki oficjalnej. Polsko-rosyjsko-radziecki galimatias*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2013, t. II, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Natalia Mizerniuk-Rotkiewicz, Warszawa–Toruń 2013, s. 235–245.
- Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak, Kraków 2004.
- Strzeмиński Władysław, *Teoria widzenia*, Kraków 1974.
- Strzeмиński Władysław, *Teoria widzenia*, Łódź 2016.
- Studzińska Jolanta, *Socrealizm w malarstwie polskim*, Warszawa 2014.
- Turowski Andrzej, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.
- Władysław Strzeмиński 1893–1952. *Materiały z Sesji*, Łódź 1994.

## STRESZCZENIE

Rozważania na temat istoty realizmu zapoczątkowane w 1945 roku w Polsce stanowiły kontynuację dyskusji prowadzonych w latach 30. XX wieku. Nieprecyzyjne pojęcie „realizm” zdobyło olbrzymią popularność w wypowiedziach krytycznych na przestrzeni lat 1945–1955. Pod pojęciem „realizm” ukrywały się często zjawiska przeciwstawne. Przed wprowadzeniem socrealizmu realizm interpretowano bardzo szeroko, w dużej mierze jako koncepcję unowocześniającą się wraz z rzeczywistością.

W 1946 roku najbardziej tradycyjną koncepcję realizmu, dla artystów wywodzących się z kręgu awangardy kontrowersyjną i utożsamianą z naiwnością, prezentował Tadeusz Dobrowolski w kluczowym dla dyskusji o realizmie artykule *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*. Z pozycji impresjonistycznych przeciwko tekstowi Dobrowolskiego występowali Stanisław Teisseyre i Zbigniew Pronaszko. Innymi przeciwnikami koncepcji mimetycznego realizmu byli Tadeusz Kantor i Mieczysław Porębski, twierdzący,

że sztuka jest odpowiednikiem rzeczywistości. W ich manifestie *Pro domo sua*, który należy uznać za najbardziej znaną wypowiedź tej grupy teoretyków oraz jedną z najważniejszych manifestacji artystycznych tamtego czasu, pojawiło się wyrażenie „realizm spotęgowany”. Za podsumowanie obrony artystów skupionych wokół Kantora przed propagowanym po wojnie konceptem mimetycznego realizmu uznaje się zorganizowaną w Krakowie I Wystawę Sztuki Nowoczesnej, na której realizm został zaprezentowany w kontekście związków sztuki ze współczesną nauką i techniką.

W okresie wdrażania realizmu socjalistycznego w Polsce wymagany realizm interpretowano jako złoty środek pomiędzy formalizmem a naturalizmem. „Formalizm” to również pojęcie ukute w Związku Radzieckim i odnoszące się do awangardy, wpływów sztuki zachodniej i fascynacji zachodnią kulturą. Starano się go zwalczać przy pomocy zasady formy narodowej, to znaczy czerpania z folkloru i stylistyki ludowej.

W Związku Radzieckim doktryna realizmu socjalistycznego obowiązywała do śmierci Stalina w roku 1953, a pierwsze zmiany nastąpiły trzy lata później, po przemówieniu Nikity Chruszczowa na XX Zjeździe Partii. Podobne procesy można było obserwować również w polskim życiu artystycznym. Historia poniekąd zatoczyła koło, gdyż w okresie odchodzenia od estetyki socrealizmu powrócono do powojennej dyskusji o wielości form realizmu.

**Słowa kluczowe:** realizm, realizm socjalistyczny, socrealizm, nowy realizm, neorealizm, neonaturalizm, faktorealizm, fotoreportaż, fotomontaż z życia, łagodna rewolucja, mimesis, abstrakcjonizm, realizm spotęgowany, awangarda, kubizm, wielki realizm, sztuka nowoczesna, deformacja, świadomość wzrokowa, społeczny realizm, realizm bezpośredni, formalizm, naturalizm, forma narodowa, realistyczna synteza, realizm mieszczański, realizm krytyczny

## SUMMARY

### Realism Conceptions in the Polish Art Criticism during 1945–1955

The deliberations about the nature of realism that began in 1945 in Poland were a continuation of discussions conducted in the 1930s. An imprecise definition of realism became extremely popular in the critical message during 1945–1955. The concept often combined opposite phenomena. Before socialist realism was introduced, realism was widely defined, to a big extent as a conception modernising itself in accordance to reality.

In 1946, the most traditional (and for the artists of the circles of the avant-garde – the most controversial and naïve one) conception of realism was presented by Tadeusz Dobrowolski in his article *About Hermeticity and Social Isolation of Contemporary Painting* that was fundamental for the discussion about the movement. Stanisław Teisseyre and Zbigniew Prończko, representing impressionist opinion, disagreed with Dobrowolski. Tadeusz Kantor and Mieczysław Porębski, other opponents of the conception of mimetic realism, claimed that art is a representation of reality. Their manifest *Pro domo sua*, that has to be recognised as the most famous statement of this group and one of the most important contemporary artistic manifestations, included the expression *intensified realism*. The First Exhibition of Modern Art in Kraków, during which realism was shown in the context of correspondence between art, modern science and technology, is perceived as the summary of the artists' defence against the concept of mimetic realism that was propagated after the War.

During the times of the introduction of the socialist realism in Poland, the necessary “realism” part was interpreted as a golden mean between formalism and naturalism. *Formalism* is also an expression developed on the territory of the USSR and relates to avant-garde, influence of the western art and fascination about the western culture. It was fought against with the rule of the national style – using folklore and folk stylistic.

In the USSR, the doctrine of the socialist realism existed until Stalin's death in 1953; first changes appeared three years later after Nikita Khrushchev's speech on the 20<sup>th</sup> Congress of the Party. Similar processes could also be observed in the Polish artistic life. In a way, history came a full circle, as during the time of abandoning the aesthetics of the socialist realism the artists returned to the after-war discussion about the multitude of realism styles.

**Key words:** realism, socialist realism, new realism, neorealism, neo-naturalism, fact-realism, photojournalism, life photomontage, soft revolution, mimesis, abstractionism, intensified realism, avant-garde, cubism, great realism, modern art, deformation, visual awareness, social realism, direct realism, formalism, naturalism, national style, realist synthesis, middle-class realism, critical realism