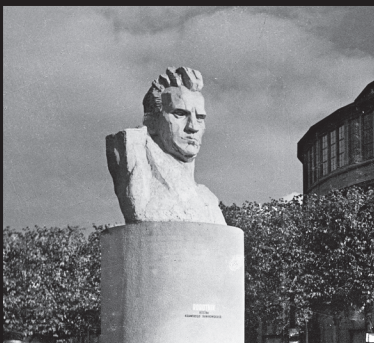
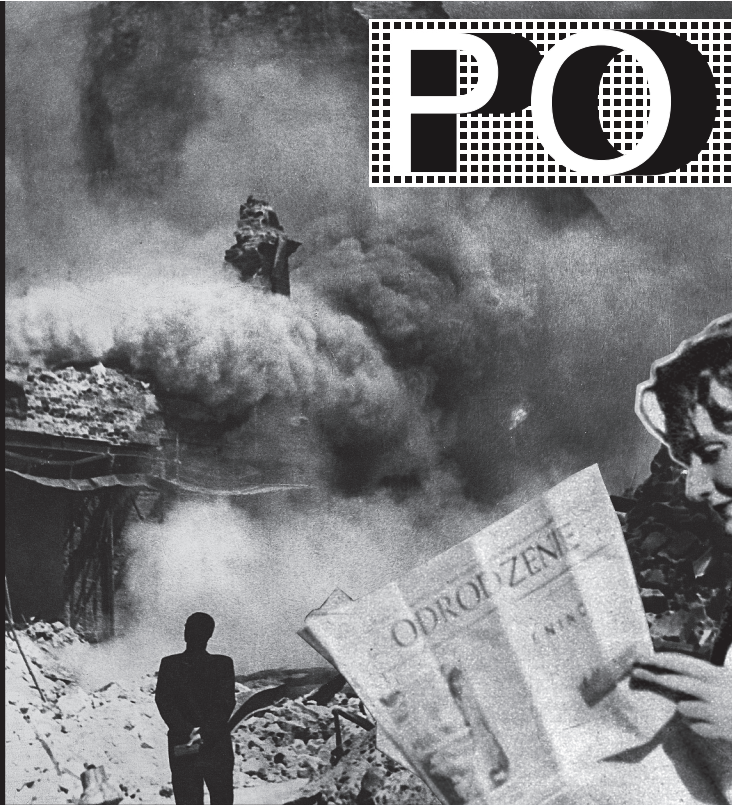
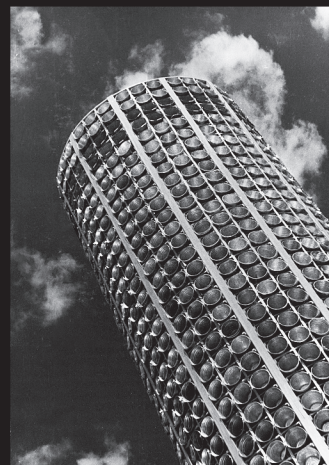


# ZARAZ

# PO



# WOJNIE



# Zaraz po wojnie

pod redakcją Joanny Kordjak i Agnieszki Szewczyk

## SPIS TREŚCI

Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk		Waldemar Baraniewski	
<b>Zaraz po wojnie</b>	5	<b>Ruiny, krew i (nie)pamięć</b>	45
Wojciech Włodarczyk		Dorota Jarecka	
<b>Pięć lat</b>	20	<b>Słońce i inne groby. O pomniku Żydów walczących w II wojnie światowej projektu Leona Marka Suzina w Warszawie</b>	49
Eryk Krasucki		Katarzyna Uchowicz	
<b>„Rewolucja łagodna” – nieostry program kulturalny pierwszych lat powojennych</b>	27	<b>Eksperyment. Pracownia rzeźbiarska w ramach Wydziału Architektury i Inżynierii BOS</b>	53
Agnieszka Szewczyk		Maria Sołtys	
<b>Kongres wrocławski</b>	32	<b>Wycieczka architektów</b>	57
Julia Leopold		Grzegorz Rytel	
<b>Powstanie CBWA</b>	33	<b>Szklane domy na Kole</b>	66
Magdalena Komornicka		Anna Frąckiewicz	
<b>Wystawa Warszawa oskarża, Muzeum Narodowe w Warszawie</b>	34	<b>Meble do małych mieszkań</b>	73
Marta Leśniakowska		Anna Frąckiewicz	
<b>Przed obrazem ruin Widmowość i melancholia</b>	35	<b>Jak zrobić coś z niczego</b>	74
Monika Micewicz		Anna Frąckiewicz	
<b>Bal wśród ruin</b>	40	<b>Piękno rzeczy codziennych</b>	79
Anna Manicka		Marcin Lewicki	
<b>Kamienie krzyczą Bronisława Wojciecha Linkego</b>	42	<b>Wydział Plastyki Przestrzennej</b>	80
Joanna Kordjak		Dorota Jarecka	
<b>Elektra w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi</b>	43	<b>Tym, co walczyli o realizm</b>	81
Joanna Kordjak		Luiza Nader	
<b>Chłopiec z posągiem</b>	44	<b>Neurorealizm. Powidoki Władysława Strzemińskiego</b>	87

Piotr Słodkowski <b>Wystawa Prac Plastyków Nowoczesnych (1947) wobec Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948/49). Rewizja wizji nowoczesności</b>	91	Wojciech Świdziński <b>Recepcja kina zachodniego w powojennej Polsce</b>	120
Agata Pietrasik <b>Antagonizm w polu sztuki: działalność Klubu Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949)</b>	96	Maciej Szymanowicz <b>Odkrywanie terytoriów Fotograficzne objazdy Mieczysława Orłowicza po Ziemiach Odzyskanych</b>	119
Agnieszka Szewczyk <b>„Nurt”</b>	101	Maciej Szymanowicz <b>Poznański ośrodek fotografii w latach 1945–1949</b>	130
Piotr Słodkowski <b>Dwa obrazy Marka Włodarskiego</b>	102	Joanna Kordjak <b>Instytut Zachodni</b>	131
Joanna Kordjak <b>Muzeum Auschwitz-Birkenau Pierwsza ekspozycja</b>	103	Agnieszka Szewczyk <b>Wystawa Ziem Odzyskanych</b>	142
Krzysztof Pijarski <b>Przekrój tygodnia: Dokumenty między propagandą a przepracowywaniem</b>	104	Agnieszka Szewczyk <b>Pawilon Osiedla Żydowskiego</b>	143
Piotr Rypson <b>Mieczysław Berman — twórca komunistycznego idiolektu</b>	108	Wojciech Włodarczyk <b>Jan Cybis na Wystawie Ziem Odzyskanych</b>	144
Eryk Krasucki <b>Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik” — fenomen kulturalny lat 1944–1948</b>	114	Agnieszka Szewczyk <b>Pomnik na Górze Świętej Anny Xawerego Dunikowskiego</b>	145
Monika Micewicz <b>Kobieta po wojnie</b>	118	<b>Epilog</b>	147
Magdalena Komornicka <b>Warszawskie kina</b>	119		



## Zaraz po wojnie

Nie wierz temu, co piszą o Polsce — jest w tym dużo hysterii i niezdrowego niepokoju, zupełnie niepotrzebnego. W każdym razie frazes o odbudowie nie jest tylko frazesem. Są grzyzy, także moralne. Trudno — to była wojna. U nas była w najgorszej postaci. Nie, nie zmieniłem się w niczym. Ale pragnę być uczciwym. Pisałem Ci, dlaczego wróciłem. Powtórzę Ci raz jeszcze: uważam, że dobrze uczyniłem. Ten kraj trzeba zobaczyć, żeby weń uwierzyć.

Tadeusz Borowski, 1946<sup>1</sup>

Okres, o którym traktuje wystawa i towarzysząca jej książka, wyznaczają daty odnoszące się do historii społeczno-politycznej, bo to ona jest dla obu głównym elementem problematyzującym. Te sztywne granice czasowe znaczone wydarzeniami politycznymi — początkowa: ogłoszenie Manifestu Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego i wybuch w kilka dni potem Powstania Warszawskiego w 1944 roku, i końcowa: zjazd zjednoczeniowy i centralizacja władzy w 1948 roku — nie pokrywają się z dynamiką zjawisk kultury, ale pozwalają zbudować ramę, dzięki której można spróbować przyjrzeć się specyfice sztuki tego czasu. Wystawa nie realizuje przyjętej z góry tezy — jest raczej próbą odpowiedzi na pytanie, jak w pierwszych latach nowej, powojennej, dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości społeczno-politycznej i atmosferze, z jednej strony, „euforii odbudowy” i nadziei, z drugiej — opisanej przez Marcina Zarembę „wielkiej trwogi”<sup>2</sup>, odnajdywali się artyści? Jaką funkcję miała pełnić w niej sztuka? Jaki wpływ na nią miała nowa geografia Polski, masowe repatriacje i przemieszczenie środowisk artystycznych? Jak sztuka negocjowała swoje miejsce i język? W jakiej sytuacji debiutowali młodzi? Czy wojna i rok 1945 stanowią rzeczywiście cezurę, od której wszystko zaczynało się od nowa — „moment zerowy”?<sup>3</sup> Jednak ani wystawa, ani książka nie mają charakteru wyczerpującej syntezy, na którą naszym zdaniem, przy obecnym stanie badań, jest jeszcze za wcześnie<sup>4</sup>. Chciałyśmy raczej określić horyzont, a nie stworzyć szczelną narrację. Opowiedzieć o tym niezwykłym czasie i jego fenomenach poprzez historie wybranych twórców, zarówno tych debiutujących „zaraz po wojnie” [jak Andrzej Wróblewski, Jadwiga Maziarska, Marian Bogusz], jak i tych z pokolenia ich „ojców” — artystów ukształtowanych przed wojną [Mieczysław Bermań, Marek Włodarski, Władysław Strzemiński, Felicjan Szczęsny Kowarski, Jan Bułhak].

1 List Tadeusza Borowskiego do Marii Rundo, 12.07.1946, w: *Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, oprac. T. Drewnowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 148.

2 Marcin Zaremba, *Wielka Trwoga. Polska 1944–1947*, Znak, Kraków 2012.

3 Zob. *Repartir à zero. Comme si la peinture n'avait jamais existé [1945–49]*, kat. wyst., red. Éric de Chassesey, Sylvie Ramond, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Paris 2008.

4 Wciąż brak monograficznych opracowań tak ważnych dla tego okresu tematów jak działalność Biura Odbudowy Stolicy, Klubu Młodych Artystów i Naukowców, Biura Nadzoru Estetyki Produkcji, Wystawa Ziem Odzyskanych, monografii wielu artystów i architektów, a zwłaszcza badań archiwów politycznych.

Przybliżyć go poprzez historię wybranych dzieł i realizacji, czasem zapomnianych [pomnik Żydów walczących w II wojnie światowej Leona Marka Suzina], a czasem tak bardzo „znanych”, że paradoksalnie marginalizowanych we współczesnym dyskursie historii sztuki [Bronisław Linke]. Taka struktura pozwoliła na pewne przewartościowania, by wspomnieć tylko wydobyte warszawskiej Wystawy Plastyków Nowoczesnych z 1947 roku „kosztem” zmitologizowanej krakowskiej I Wystawy Sztuki Nowoczesnej z 1948 roku<sup>5</sup>. Rewidując dotychczasową krakowskocentryczną narrację o latach czterdziestych<sup>6</sup>, wystawa kieruje uwagę m.in. na działalność Klubu Młodych Artystów i Naukowców i jego *spiritus movens* — malarza i scenografa Mariana Bogusza. Znaczenia Klubu upatrywać można w proponowanym przezeń nowym myśleniu o [prezentacji] nowoczesności. Istotny był pluralizm — przywoływanie różnych współczesnych postaw oraz, co niezmiernie ważne, genealogii nowoczesności, w tym genealogii polskiego surrealizmu. Jego recepcja dokonywała się w latach czterdziestych nie tylko *via* Paryż [Jerzy Kujawski, Tadeusz Kantor], Pragę [Zbigniew Dłubak, Marian Bogusz], ale również poprzez przedwojenną twórczość Marka Włodarskiego [Henryka Strenga] i lwowskiej grupy Artes.

Pracując nad wystawą, miałyśmy świadomość, że dynamika wybranych przez nas zagadnień nie zawsze wpisuje się w cezury wyznaczone przez wydarzenia polityczne. Źródła wyborów i postaw artystycznych znamienne dla późnych lat czterdziestych sięgają czasów przedwojennych, co w kilku miejscach sygnalizujemy. Prezentujemy monumentalne malarstwo Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, które w niezachwianej formie po wojennej przerwie odradza się w nowej rzeczywistości czy historyzujące malarstwo jednego z uczniów Tadeusza Pruszkowskiego, Antoniego Michałaka. Koncepcja awangardowego osiedla robotniczego swe najdoskonalsze wcielenie zyskała w realizacji eksperymentalnego osiedla Koło II Heleny i Szymona Syrkusów na warszawskiej Woli, z kolei idea Ładu — pięknego mebla dla wszystkich w rzeczywistości dnia codziennego, definiowanej przez ruiny i szaberplace, zamieniła się w utopię realizowaną pod szyldem Biura Nadzoru Estetyki Produkcji stworzonego przez Wandę Telakowską.

Oczywiście nie tylko konkretne artystyczne propozycje, ale również postulaty „solidarności intelektualistów z masami pracującymi”, ponownie zgłaszane po wojnie, mają swoje przedwojenne źródło. Przywołajmy choćby Zjazd Pracowników Kultury w Obronie Pokoju we Lwowie w maju 1936 roku z udziałem wielu potem prominentnych działaczy i przedstawicieli kultury [Karol Kuryluk, Wanda Wasilewska, Władysław Broniewski], który zakończył się wzniesieniem okrzyku „Spotkajmy się w czerwonej Warszawie!”<sup>7</sup>.

---

5 Zob. Piotr Słodkowski, tekst publikowany w tej książce, s. 91–95.

6 Ostatecznie ustanowioną przez wystawę i katalog *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, red. Józef Chrobak, Marek Świca, Fundacja Nowosielskich, Starmach Gallery, Kraków 1998.

7 Znamienne jest, że organizująca zjazd KPP, obawiając się nieprzewidzianych reakcji ze strony polskiej awangardy [francuscy surrealiści odmówili udziału w paryskim Pierwszym Międzynarodowym Kongresie w Obronie Kultury, zwołanym w 1935 roku], nie dopuściła do udziału większości zgłaszających chęć uczestnictwa artystów z Krakowa i Lwowa. Najprawdopodobniej w kongresie udział wzięli tylko Jonasz Stern i Andrzej Pronaszko.



Najbardziej wymowną deklaracją tego typu postulatów zaraz po wojnie jest tekst-manifest Jerzego Borejszy *Rewolucja łagodna*<sup>8</sup>. Jego autor, komunista-wizjoner, wyraził w nim dosyć powszechne wśród polskiej inteligencji — niezależnie od sympatii politycznych — przekonanie o potrzebie zmian w dziedzinie kultury: zastąpienia elitarnego modelu egalitarnym.

Jednak deklarowana w pierwszych latach powojennych przez władze i samych artystów potrzeba powiązania sztuki z życiem społecznym poniosła fiasko. Co więcej, być może właśnie wtedy — w drugiej połowie lat czterdziestych — utrwalił się autoteliczny model sztuki nowoczesnej i artyści odizolowanego od życia społecznego<sup>9</sup>.

Pierwsze lata powojenne to czas wypracowywania strategii wizualnej propagandy komunistycznej — „scenografii” nowej władzy. Mieczysław Berman, Tadeusz Trepcowski, Włodzimierz Zakrzewski należeli do tych, którzy zaangażowali się bezpośrednio w nową sytuację polityczną i stali się kluczowymi twórcami propagandowego języka. Zwłaszcza dla Bermana praca ta stanowiła nieprzerwaną ciągłość zarówno ideową, jak i formalną z latami przedwojennymi i czasem wojny.

Repertuar motywów [mit Polski Piastowskiej] oraz repertuar środków formalnych sformułowane zostały już w końcu lat trzydziestych<sup>10</sup>, a w latach powojennych w kontekście zmian geopolitycznych wdrożone na masową skalę. Jednym z głównych narzędzi legitymizacji nowej władzy była propaganda Ziemi Odzyskanych, w którą zaangażowane zostało środowisko fotograficzne [akcja fotografowania Ziemi Zachodnich i działalność Instytutu Zachodniego]. Apogeum zaś owej akcji propagandowej stała się wrocławska Wystawa Ziemi Odzyskanych, prezentowana w książce i na wystawie jako kluczowe wydarzenie agitacyjnej maszyny, realizowane z niezwykłym jak na owe czasy rozmachem, z szerokim udziałem artystów — przedwojennych przedstawicieli awangardy [Henryk Stażewski], kolorystów [Jan Cybis] oraz przedwojennych państwoców [Felicjan Szczęsny Kowarski].

Wola życia — obecna wbrew wszechobecnej destrukcji, ujawniająca się w polskiej kulturze tego czasu, a wyrażająca się w projektowaniu świata wbrew wszystkiemu, wprowadzaniu ładu, budowaniu nowego porządku — jest tym, co łączy postawy wielu artystów, architektów czy projektantów próbujących odnaleźć się w powojennej rzeczywistości.

Niemal całkowite zniszczenie stolicy oraz komunalizacja gruntów w 1945 roku otworzyły przed urbanistami i architektami możliwości realizacji dotychczas utopijnych wizji. Teren zrównanego z ziemią dawnego getta, którego „księżycowy” pejzaż widać na słynnej fotografii Jana Bułhaka *Sodoma i Gomora*, w 1945 roku stanowił wielkie wyzwanie i pokusę dla architektów — spełnione marzenie modernistów, „prześnioną rewolucję”. Wszystko można było budować od początku. Na gruzach i z gruzów powstanie Muranów — osiedle-pomnik autorstwa Bohdana Lacherta. Jego pierwotną symboliczną wymowę,

---

8 Jerzy Borejsza, *Rewolucja łagodna*, „Odrodzenie” 1945, nr 10/12, s. 1.

9 Zob. tekst Wojciecha Włodarczyka publikowany w tej książce, s. 20–26.

10 Na przykład książka Józefa Kisielewskiego *Ziemia gromadzi prochy* [Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1939] zarówno w zestawie motywów propagandowych, jak i w warstwie wizualnej jest bezpośrednim wzorem dla późniejszej serii wydawniczej *Ziemię Staropolski* wydanej przez Instytut Zachodni w Poznaniu.

którą tworzyły nieotynkowane ściany domów z pustaków o czerwonej barwie mającej przypominać o „krwi zamordowanych”, skutecznie zakrył socrealistyczny kostium. Socrealizm przeciął także toczone na łamach prasowych dyskusje o doświadczeniu wojny i Zagłady oraz języku sztuki i sposobie jego formułowania [w literaturze czy malarstwie]. Tym sposobem przypadający na pierwsze lata po wojnie czas żałoby zostaje przerwany, a owe doświadczenia zepchnięte w sferę „niewypowiadalnego”, tabu, co pokutować będzie w kolejnych dekadach, także w sztuce. Doskonałym świadectwem zarówno dyskusji o pamięci, jak i procesie manipulacji i stopniowego z końcem tej dekady jej wypierania pozostaje historia otwartego w 1947 roku Muzeum Auschwitz-Birkenau i zmieniającej się koncepcji aranżacji tej szczególnej ekspozycji<sup>11</sup>. W drugiej połowie lat czterdziestych pamięć wojny nie była jeszcze ustalona i występowało kilka konkurujących ze sobą narracji. W społeczeństwie polskim Zagłada obecna była w dyskursie publicznym, dopiero po 1949 roku uległa marginalizacji.

Z poszukiwaniem adekwatnego języka opisującego doświadczenie wojny związany był toczący się na łamach prasy spór o realizm w literaturze i malarstwie. Nie był on oczywiście oderwany od kontekstu politycznego i dotyczył w dużej mierze kierunku polityki kulturalnej: czy będzie ona odwoływać się do modelu liberalnego, czy raczej odgórnie narzucanych rozwiązań [jak radziecki socrealizm]?

Wobec początkowo niejasnych jeszcze sygnałów ze Związku Radzieckiego i pojawiających się na łamach prasy niepokojących postulatów powrotu do dziewiętnastowiecznej wersji realizmu, dyskusja ta stawała się dla artystów i krytyków terenem walki o sztukę nowoczesną. Rozszerzanie formuły realizmu, która mogłaby pomieścić nawet abstrakcję, kubizm czy surrealizm, przejęcie pojęcia realizmu na potrzeby sztuki nowoczesnej wydawało się szansą na jej swobodny i autonomiczny rozwój [„realizm spotęgowany” sformułowany przez Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego]. W owej pojemnej formule realizmu mieścił się zarówno Andrzej Wróblewski ze swoim „realizmem bezpośrednim”, jak i Władysław Strzemiński z „realizmem procesu widzenia”, podejmujący próbę sformułowania nowego języka do opisanego własnego doświadczenia wojny i powojennej rzeczywistości.

Sztuka lat czterdziestych mierzyła się z doświadczeniem bycia świadkiem, doświadczeniem oka, które widzi. Strzemiński uczynił z tego zagadnienia centralny punkt swojej powojennej twórczości. Jego praca teoretyczna i praktyka malarska skupiły się na relacji między pracą oka i aktywnością mózgu. Ścisłe powiązane są ze sobą pisana wówczas i we fragmentach publikowana *Teoria widzenia*, której przedmiotem jest neurofizjologia widzenia, a także *Powidoki* — zapisy, nakładających się na siebie obrazów na siatkówce, tych zapamiętanych i tych rzeczywistych, oraz cykl *Moim przyjaciołom Żydom*, którego centralnym wątkiem jest właśnie patrzeć — obserwatora, naocznego świadka wydarzeń.

Cykl ten, będący jednym z najbardziej wstrząsających dzieł o Zagładzie, nabierał szczególnej wymowy w kontekście powojennego antysemityzmu. To dlatego na wystawie

---

11 Zofia Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944–1950*, Trio, Warszawa 2009.

i w książce prezentowany jest w sąsiedztwie fotografii Julii Pirotte z pogromu kieleckiego. Istotne było dla nas osadzenie tak cyklu Strzezińskiego, jak i *Rozstrzelań Wróblewskiego* w specyficznej ikonosferze lat czterdziestych, którą tworzyły wszechobecne obrazy okrucieństwa. Wykorzystywał je i wkomponowywał w swoje kolaże Strzeziński, posłużyły jako punkt wyjścia studiów do *Rozstrzelań Wróblewskiego*. „Świadomość wzrokowa” — najistotniejsze pojęcie *Teorii widzenia* Strzezińskiego<sup>12</sup>, rozumiane też jako zdolność czerpania wiedzy z rzeczywistości — staje się niezwykle znaczącą kategorią w świecie, którego uniwersum obrazów w znacznym stopniu stanowiły zdjęcia dokumentujące zbrodnie wojenne.

Spotkanie w jednej przestrzeni wystawowej tych dwóch artystów to także spotkanie „kosmogonicznych” kompozycji Wróblewskiego — konstelacji planet i gwiazd, które na nowo trzeba umieścić w przestrzeni, Ziemi, którą na nowo trzeba poskładać z odłamków — z obrazami słońca malowanymi przez Strzezińskiego.

Interesujące w kontekście owej fotograficznej ikonosfery tego czasu wydają się zasługujące na nowe odczytanie prace Jadwigi Maziarskiej — zarówno abstrakcyjne kolaże skomponowane z podartych fotografii, w tym fotografii prasowych, jak i sytuujące się na granicy abstrakcji i figuracji niezwykle płótno *Posąg krążącej siły* z 1949 roku. Użyta w tym ostatnim fotograficzna gama barw (czerni, szarości i bieli) oraz niejasna, trudna do odczytania kompozycja zbudowana z pokawałkowanych, skłębionych ludzkich ciał przywodzi na myśl pojawiające się w prasie tego czasu makabryczne fotografie, jak te dokumentujące wyzwolenie obozu w Dachau.

Lejtmotywyem tego czasu są ruiny i ich przedstawienia obecne w malarstwie i fotografii. Jako obraz świata rozbitego, zdegradowanego stanowiły w owym czasie niezwykle nośną znaczeniowo metaforę. Obrazy zrujnowanej Warszawy pełniły istotną rolę w budowaniu biografii miasta i były ważnym elementem strategii propagandowej nowej władzy. Jednym z filarów z trudem budowanego społecznego zaufania stała się odbudowa zrujnowanej niemal w 80 procentach stolicy<sup>13</sup>. Dawała ona szansę na spełnienie społecznej utopii o mieście dla egalitarnego społeczeństwa.

Albumy fotograficzne czy wystawy (jak zorganizowana przez Biuro Odbudowy Stolicy w 1945 w warszawskim Muzeum Narodowym wystawa *Warszawa oskarża*) wykorzystujące fotografie ruin kładły nacisk na heroizm odbudowy.

Odwołania do antyku w fotografii, malarstwie, literaturze, a także teatrze tego czasu, przyrównywanie powojennych zniszczeń do antycznych ruin, a stolicy do Wiecznego Miasta służyć miało uwzniośleniu wojennego doświadczenia. Jednocześnie zwrot w stronę antyku jako najbardziej uniwersalnego źródła był wyrazem wiary w podniesienie się z gruzów, także duchowych i moralnych.

Apokaliptyczny krajobraz ruin — wyestetyzowany i zmitologizowany — miał być nie tyle wyrazem nostalgii za starym, ile fundamentem budowania nowego ładu, nowego

12 Zob. Luiza Nader, tekst publikowany w tej książce, s. 87–90.

13 Warszawa, niszczone podczas wojny w sposób systematyczny zgodnie z nazistowską strategią wyniszczania narodu polskiego, została zrujnowana do tego stopnia, że przez pewien czas było wątpliwe, czy pozostanie stolicą kraju (władze komunistyczne rozważały pomysł pozostawienia nieodbudowanego widmowego miasta-ruiny jako antywojennego pomnika).

państwa, wznoszonego na gruzach dawnego porządku i dawnych stosunków społecznych. Fotografie powojennych zniszczeń służyły budowaniu nowej pamięci i nowej tożsamości, same w sobie — jako obrazy pamięci — były więc ruinami<sup>14</sup>.

Przywołany na wstępie cytat pochodzi z listu Tadeusza Borowskiego do tytułowej Marii z *Pożegnania z Marią* — narzeczonej, która nie zamierzała wracać do Polski. Pisząc list, Borowski był już od ponad roku w kraju. Po Auschwitz, Dachau, obozie przejściowym dla dipisów i pobycie w Monachium powrócił do Polski w maju 1946 roku. W biografii Borowskiego jak w soczewce skupiają się doświadczenie, wybory i los artystów podejmujących wyzwanie, jakie stawiała przed nimi „nowa” rzeczywistość. Graniczne doświadczenie wojny i Zagłady, zaangażowanie po stronie nowo instalującej się władzy<sup>15</sup> oraz poszukiwanie języka, aby to wszystko nazwać i opisać. Borowski go odnalazł — antyheroiczny, antimoralistyczny, prowokujący, radykalny język jego opowiadań szybko okazał się sprzeczny z wdrażaną pod koniec dekady ideologią socrealizmu. W opublikowanej w prasie samokrytyce pisarz wyrzekł się swojego najwybitniejszego dzieła<sup>16</sup>. Symbolicznie popełnił wtedy pierwsze samobójstwo. Trudno dziś dociekać powodów jego postępowania, „zrezygnowałem już zresztą z prób zrozumienia tego, co się we mnie dzieje” — pisał w kolejnym liście do Marii<sup>17</sup>. Tak jak nie da się zrozumieć motywów powstawania jego tekstów w ostatnich latach, tak nie sposób jednoznacznie ocenić tego, co w tych pierwszych pięciu latach po wojnie działo się w kulturze: ile w tym wszystkim było naiwności, a ile cynizmu, ile prawdziwego zaangażowania, a ile zimnej kalkulacji.

Książkę kończymy epilogiem zawierającym teksty pięciu samokrytyk złożonych przez ważne dla tego czasu postaci. Mieczysław Berman, Jerzy Borejsza, Tadeusz Borowski, Bohdan Lachert, Andrzej Wróblewski — wszyscy oni byli mocno zaangażowani w tworzenie „nowej rzeczywistości”, musieli jednak publicznie przyznać się do jakoby poniesionej klęski, krytycznie ocenić dotychczasową twórczość, a niekiedy wyrzec się najlepszych dzieł. Teksty te są w równym stopniu ważnym i wymownym dokumentem końca tego newralgicznego pięciolecia, co początku kolejnej epoki.

---

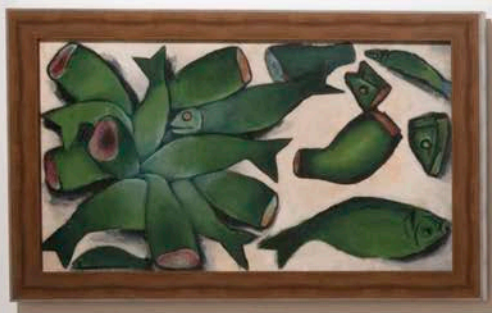
14 Krzysztof Pijarski, *Wunderblock Warsaw. The Ruined City, Memory and Mechanical Reproduction* <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/150/252> (dostęp 11.08.2015).

15 Borowski znał władzę radziecką z doświadczenia: urodził się w Żytomierzu, na sowieckiej Ukrainie, a jego rodzice zostali wywiezieni na Syberię.

16 Zob. samokrytyka Tadeusza Borowskiego w tej książce, s. 159-165.

17 *Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, op. cit., s. 150.





Vincent van Gogh, Still Life with Green Fishes, 1889, oil on canvas, 21 x 33 cm, Musée d'Orsay, Paris

© 2019 Musée d'Orsay, Paris  
Musée d'Orsay, Paris  
Musée d'Orsay, Paris









Small informational text or label on the wall, likely providing details about the artwork or the exhibition.





MECHANIZM SPOŁECZNY  
DO MŁODSZEJ PIŚNIE

PAŁACZKI GARDON

CZECHOSŁOWA  
MECZKA PŁA

NOWOCZESNA  
FOTOGRAFIA POLSKA

FOTOWIDZIE  
NIECZAJNO  
REZERWA





WYKONANIE PRACY  
WYKONANIE PRACY  
WYKONANIE PRACY

MALOWANIE  
MALOWANIE  
MALOWANIE

WYKONANIE PRACY  
WYKONANIE PRACY  
WYKONANIE PRACY

WYKONANIE PRACY  
WYKONANIE PRACY  
WYKONANIE PRACY



## Pięć lat

Lata 1944/45 i 1949/50 wyznaczają tak wyraziste granice, że łatwo nam mówić, iż mamy do czynienia z odrębnym politycznym pięcioleciem względem tego, co było przed i — w mniejszym stopniu — po nim. Podobnie jest w sztuce. Lata wojny i okres panowania realizmu socjalistycznego to swoiste kordony oddzielające drugą połowę lat czterdziestych. Bez trudu dostrzegamy związki między latami trzydziestymi i czasem tużpowojennym — umacniała się wówczas instytucjonalna pozycja kolorystów, a Wystawa Ziem Odzyskanych w 1948 roku we Wrocławiu stanowiła kontynuację ekspozycji w Pawilonie Polskim na wystawach światowych w 1937 i 1939 roku. Podobnie jest z następstwem lat czterdziestych. Wspomniana WZO i krakowska Wystawa Sztuki Nowoczesnej [1948] miały znaczące konsekwencje dla polskiej nowoczesności drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Związki te tym bardziej podkreślają wyjątkowość interesującego nas pięciolecia.

Lata czterdzieste jawią się więc jako niezbędny element chronologicznego ciągu. Wydarzenia polityczne [wojna i stalinizm] stanowią w nim przeszkody na drodze rozwoju sztuki. Osiągnięcia lat trzydziestych i sztuka po październiku 1956 roku wyznaczają oczekiwaną linię przemian. W sztuce końca lat pięćdziesiątych widzimy spełnienie zapowiedzi sprzed dekady i przewyżczenie politycznych restrykcji stalinizmu, zniwelowanie granicznych barier 1944 i 1950 roku. Ujęcie takie budzi jednak wątpliwości. W 1944 roku funkcjonował jeszcze legalny rząd polski w Londynie, granice zachodnie nie były pewne, świeża pozostawała pamięć okupacji sowieckiej z lat 1939–1941 i wojny 1920 roku. Trwała walka przeciwko nowemu okupantowi. Powstanie Warszawskie było tragicznym znakiem i polityczną wykładnią tej sytuacji. Przekonanie o tymczasowości zaistniałego stanu rzeczy i powszechne oczekiwanie zmian dobrze oddaje zakazany wierszyk krążący w pierwszych powojennych latach: „Truman, Truman, spuść ta bania, bo to nie do wytrzymania. Jedna bomba atomowa i wrócimy znów do Lwowa. Choć zastaniem same zgliszcza, jednak ziemia to ojczysta. Druga mała, ale silna, i wrócimy też do Wilna”. 48 procent ziem II Rzeczypospolitej znalazło się w granicach sowieckiej Rosji. Na przeciwległym krańcu szczególnie drastyczny był przypadek Szczecina, którego status państwowy jeszcze w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych nie był pewny. Miasto mogło być niemieckie, rosyjskie lub polskie.

Ówczesny stan świadomości społecznej najlepiej oddaje słowo **niepewność**, w którym zawiera się dysonans między pamięcią niedawnego a stanem **niaocznym**. Dla komunistów głównym zadaniem była zmiana negatywnego nastawienia Polaków do nowej władzy umacniającej się w bezwzględny sposób przy pomocy NKWD. Wypędzenie ziemiaństwa i tak zwana reforma rolna, nacjonalizacja wielkiego przemysłu, walka z politycznymi przeciwnikami z jednej strony i ofensywa kulturalna wspierająca rewolucję społeczną z drugiej wyznaczały pole działania komunistów. Zniwelowanie [pozorne zresztą] przedwojennej stratyfikacji społecznej wzmocniło

pozycję artysty i ugruntowało pośrednio znaczenie sztuki<sup>1</sup>. Jerzy Borejsza, doskonale pamiętający lwowskie lata 1939–1941, sformułował dla w sporej części przeciwieństwa nastawionej lewicowo inteligencji hasło „łagodnej rewolucji”<sup>2</sup>. Postulaty zasadniczych zmian ustrojowych zawarte były też w tak zwanym *Testamencie Polski Walczącej* londyńskiej Rady Jedności Narodowej z czerwca 1945 roku<sup>3</sup>.

I oczywiście nikt nie traktował konieczności i gotowości zaangażowania się w odbudowę Polski po zniszczeniach wojennych w kategoriach walki politycznej.

Artykuł Borejszy *Rewolucja łagodna* ukazał się w 1945 roku w numerze 10/12 tygodnika „Odrodzenie”. Na tych samych łamach Jerzy Putrament ogłosił jeszcze w 1944 roku artykuł *Odbudowa psychiczna*. Pisał: „Nie pozwólmy, by nam dyktowali swą wolę ludzi spoza literatury. Trzymamy w ręku delikatne narzędzie”<sup>4</sup>. Choć tekst odnosił się do pisarzy, to jego przesłanie skierowane było do wszystkich twórców, także do plastyków.

Dramatyzm politycznego zniewolenia i społecznej rewolucji nie był jednak dla środowisk plastyków aż tak bolesny, bo zachodzące zmiany [powołanie Ministerstwa Kultury i Sztuki, zainteresowanie władz tym środowiskiem, dowartościowanie związków twórców, deklarowany wzrost nakładów na kulturę] spełniały oczekiwania sformułowane przez artystów jeszcze przed wojną. Instytucjonalne gwarancje dla kultury były rekompensatą za rozterki związane z rezygnacją — czy wprost niemożnością ze względu na grożące restrykcje — podjęcia aksjologicznej i politycznej polemiki. Znaczenie miały także wspomniane radykalne postawy artystów nowatorów i udział takich przedstawicieli awangardy jak Leon Chwistek czy Tadeusz Peiper [pisał teksty o Katyniu] w tworzeniu ośrodka polskiej władzy w Moskwie. „Wolność” wyrugowała „niepodległość” z języka publicznego, ale przecież takie zmiany słownictwa w środowiskach artystycznych obserwować można było już przed wojną<sup>5</sup>. Za dwa, trzy lata słowo „wolność” zastąpi zresztą w szczególności sposób definiowana przez polityków kultura. Modernistyczne ujęcie sztuki izolowanej od kontekstu politycznego, a jednocześnie otwartej na eksperyment, charakterystyczne dla nowoczesnych, awangardy czy kolorystów, w atmosferze powszechnie panującej niepewności spełniało co najmniej dwa zadania: przynosiło złudne poczucie, że sztuka jest silną mocą właściwych jej środków i jednocześnie było usprawiedliwieniem dla twórców dystansujących się od bieżących wydarzeń. **Separacja** sztuki od kontekstu politycznego stwarzała stabilny, wsobny punkt odniesienia w „czasach marnych”, dawała gwarancję bezpieczeństwa „delikatnego narzędzia”. Znamienna, żeby nie powiedzieć, humorystyczna była logika wywodu Juliana Przybosia w głośniejszej

---

1 Zdzisław Krasnodębski, *Modernizacja po polsku*, w: *Drogi do nowoczesności. Idea modernizacji w polskiej myśli politycznej*, red. Jacek Kłoczowski i Michał Szuldrzyński, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2006.

2 Zob. Eryk Krasucki, *Międzynarodowy komunista. Jerzy Borejsza — biografia polityczna*, PWN, Warszawa 2009, rozdział: „*Rewolucja łagodna*” [1944–1948].

3 *Testament Polski Walczącej*, w: *Węzły pamięci niepodległej Polski*, Znak, Warszawa–Kraków 2014, s. 990–993.

4 Jerzy Putrament, *Odbudowa psychiczna*, „Odrodzenie”, 1944, nr 4/5, s. 1, 3.

5 Wojciech Włodarczyk, *Niepodległość i nowoczesność*, w: *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, kat. wyst., Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2012, s. 40–55.

dyskusji prasowej w czerwcu 1946 roku, wywołanej artykułem Tadeusza Dobrowolskiego *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*. Poeta pisał:

Przede wszystkim nieprawdą jest, jakoby malarstwo dzisiejsze było hermetyczne i odosobnione od społeczeństwa. Nie było tak i nie jest zwłaszcza na Zachodzie. Matisse, Picasso i Bonnard są *en vogue*<sup>6</sup>.

Helena Blumówna dzieła inspirowane surrealizmem, prezentowane na warszawskiej Wystawie Prac Plastyków Nowoczesnych w końcu 1947 roku komentowała wprost: „Jest to oderwanie od życia rzeczywistego, ale któż ustalić może granice między życiem rzeczywistym a tym, co dzieje się poza nim?”<sup>7</sup>. Wspomniana wystawa była zresztą najciekawszym i najbardziej reprezentatywnym pokazem nowej sztuki w całym omawianym okresie. Sztuka stawiała się czymś w rodzaju mechanizmu obronnego, ucieczką od nowej sytuacji politycznej i obok niepewności była drugim elementem określającym sferę kultury drugiej połowy lat czterdziestych. Przeszacowanie wartości sztuki tak charakterystyczne dla czasów PRL, przecenienie pozycji intelektualisty i artysty aż po czasy współczesne otrzymało silny, nieromantyczny impuls właśnie w owych latach.

Zasadnicze wybory i pytania zastępowano pozornymi problemami napędzającymi dyskurs władzy. Ograniczona przestrzeń debaty publicznej wyznaczana była przez obraz okupacji niemieckiej [z czasem dołączył doń „imperialistyczny Zachód”] i nakaz ideologicznie rozumianej przebudowy [osiągnięcia nauki i techniki oraz egalitaryzm jako wzorce nowoczesności]. Doświadczenie historyczne, podobnie jak realność dnia codziennego pozostawały poza kręgiem zainteresowań artystów. Najważniejsze, bo mocno osadzone w niedawnej i obecnej historii Polski, a właściwie w dziejach świata zjawisko napierającego ze wschodu nowego zbrodniczego systemu, zagrażającego podstawom kultury europejskiej, praktycznie nie znalazło w plastyce swego wyrazu. Możemy wymienić nieliczne przypadki, np. obraz *Pożoga* Waldemara Cwernarskiego namalowany w 1950 roku. Odwoływał się do lwowskich doświadczeń młodego twórcy, w tytule — do znanej powieści Zofii Kossak-Szczuckiej, a w ikonografii do Czterech Jeźdźców Apokalipsy i plakatów z czasów wojny bolszewickiej 1920 roku<sup>8</sup>. Płótno było jednoznaczne. Zostało pokazane na wystawie w Arsenale w 1955 roku. Inny temat, czyli stosunek demokratycznych państw Zachodu do miejsca i roli Polski, napiętnowany przez komunistów jako zdrada, a fundamentalny dla określenia geopolitycznej i kulturowej tożsamości tego kraju, też nie znalazł swego plastycznego wyrazu. Można byłoby pokusić się o zinterpretowanie *Elektry* [1947] Felicjana Szcześniego Kowarskiego jako wyrazu refleksji nad wspólnymi korzeniami kultury europejskiej, od samego początku naznaczonej fatum sprzeniewierzenia się europejskiej solidarności. Do takiej interpretacji skłania znajdujący się na płótnie Amor powtarzający motyw [ale odwrócony]

6 Tadeusz Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie”, 1946, nr 23; Julian Przyboś, *Próba oka*, „Odrodzenie” 1946, nr 27.

7 Helena Blumówna, *Wystawa młodych plastyków*, „Twórczość” 1948, nr 2.

8 Zofia Kossak-Szczucka, *Pożoga. Wspomnienie z Wołynia 1917–1919*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922.



z plafonu [też pędzla Kowarskiego] w pałacu Brühla, gdzie przed wojną mieściło się Ministerstwo Spraw Zagranicznych. Bo przecież to nie miłość, a intryga i zdrada są wiodącym wątkiem starożytnego mitu.

Determinacja Polaków w podjęciu walki z narzuconym systemem [co stanowi też temat powieści *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego] w plastyce została skryta pod historycznym kostiumem w obrazie *Po zejściach w Modenie* Jana Lebensteina z 1950 roku. Wydarzenia w Modenie z 1820 i 1831 roku, wraz z wątkiem wydania przez agenta przywódcy buntu Crio Menottiego, są uważane za początek *Risorgimento* [zjednoczenia Włoch]. Płótno Lebensteina, nawiązujące do ikonograficznego motywu złożenia do grobu, jest jednocześnie odwołaniem do osobistych doświadczeń artysty: jego walki z komunizmem i śmierci brata [być może zdradzonego], który zginął w strzelaninie z funkcjonariuszami Urzędu Bezpieczeństwa na jednym z peronów linii otwockiej<sup>9</sup>. Obraz rewolucji społecznej został zawłaszczony przez jednostronny, propagandowy i konfrontacyjny wyraz [zwłaszcza w oficjalnej satyrze i plakatach]. Także dramatyczne zmiany struktury narodowościowej nowej Polski w wyniku decyzji politycznych podejmowanych poza granicami kraju nie doczekały się niezależnej reprezentacji. Ukryte znaczenia *Bitwy o Addis Abebę* [1947] Jerzego Nowosielskiego jako komentarza do wysiedlenia Łemków zostały przedstawione przez artystę dopiero pod koniec życia. Obraz poprzedził decyzję ojca artysty o zmianie narodowości w 1948 roku<sup>10</sup>. Wystawione na początku 1947 roku ekspiacyjne kompozycje Władysława Strzemińskiego *Moim przyjaciółom Żydom* zbiegły się z zakończeniem długotrwałego postępowania prokuratury w sprawie podpisania przez artystę tak zwanej listy rosyjskiej w 1940 roku<sup>11</sup>. To dzieła najważniejsze, ale też nieliczne. Przez kontekst swojego powstania, dramatyczne uwikłania ich twórców i sposób ujęcia tematu różnią się od dominującego stereotypowego obrazu i nie znajdują swego miejsca w historii sztuki albo znajdują je na jej marginesach.

Dwie najgłośniejsze i uznawane do dziś za sztandarowe dla omawianego pięciolecia wystawy zaistniały w znaczącym kontekście politycznym. Wystawa *Ziem Odzyskanych* we Wrocławiu, z usuniętym na rozkaz Rosjan na kilka dni przed otwarciem wystawy pawilonem żydowskim wpisywała się w propagandowy spektakl organizowanego tam Światowego Kongresu Intelktualistów<sup>12</sup>. Była elementem polityki Stalina w celu dyscyplinowania państw bloku wschodniego, podporządkowania moskiewskiej centrali i określenia nowej polityki wobec wolnych państw Europy, przede wszystkim Francji z najsilniejszą na Zachodzie partią komunistyczną finansowaną zresztą przez Rosjan. Odrzucenie pod naciskiem Rosjan przez Polskę i Czechosłowację planu Marshalla, utworzenie Kominformu,

9 Wojciech Włodarczyk, *Warszawskie lata Jana Lebensteina*, w: *Jan Lebenstein. Demony*, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2005.

10 Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Kraków 2011.

11 Władysław Strzemiński 1893–1952. *W setną rocznicę urodzin*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1993. Tytuł pracy Strzemińskiego według: Luiza Nader, *Wunderblock Strzemińskiego. Pamięci przyjaciół-Żydów*, <http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-oct-dec/special-issue-contemporary-art-and-memory-part-1/nader-strzeminski-pl>, [dostęp 6.08.2015].

12 Andrzej Kostołowski, *Biegi z przeszkodami. Wystawy: Ziem Odzyskanych [1948] i Wrocław moje miasto [2000]*, „Quart” 2009, nr 1 [11].

usunięcie komunistów z rządu francuskiego, likwidacja obozu przejściowego dla przebywających we Francji obywateli Związku Radzieckiego w Beaugard oraz wytyczane przez Francuską Partię Komunistyczną procesy przeciwko ujawnieniu zbrodni Gułagu [FPK ostatecznie je przegrała] zdecydowały o zorganizowaniu Kongresu w Polsce<sup>13</sup>. W obliczu sytuacji wewnętrznej i zmiany nastawienia do komunistów organizacja Kongresu we Francji mogłaby nie przynieść spodziewanych rezultatów. Okrzyk słynnego weterana wojny hiszpańskiej, komunisty El Campesina, w paryskiej sali sądowej w 1951 roku: „Wolę dziesięć lat więzienia we Francji niż pięć lat wolności w Rosji” był puentą zachodzących w świadomości Francuzów głębokich zmian<sup>14</sup>. Do zysków wyniesionych przez Rosjan z Kongresu zaliczyć można zarówno bezwzględny atak na egzystencjalizm w wielu wystąpieniach, jak i ukazanie dziennikarzom siły i atrakcyjności wizualnej komunistycznej Polski. Kongres nie miał jednoczyć, a wyznaczyć podział. Krakowska Wystawa Sztuki Nowoczesnej, jak i parę innych pokazów plastycznych organizowanych dla uczczenia Kongresu Zjednoczeniowego Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej [15–21 grudnia 1948] została otwarta w połowie trwającego zjazdu. Data wernisażu nie była neutralna i trudno nie uznać jej za polityczną kalkulację organizatorów, za próbę — tak komentowano tytuły wystawianych prac — dopasowania się do wymogów postulowanej przez władze sztuki zaangażowanej we współczesność. Zyskiem władzy było dostosowanie się do tych wymogów artystów.

Jednym z najważniejszych punktów orientacyjnych na etycznej mapie wyborów drugiej połowy lat czterdziestych był *Traktat moralny* Czesława Miłosza ukończony w Waszyngtonie w 1947 roku i opublikowany w 1948 roku w miesięczniku „Twórczość”. Badacze umieszczają poemat w ciągu wyznaczonym przez wiersz *Który skrzywdziłeś* [1950] i *Zniewolony umysł* [1953]<sup>15</sup>. Poetycka diagnoza Miłosza potwierdza powyższe uwagi o plastyce. Gamma ze *Zniewolonego umysłu* to wspomniany już Jerzy Putrament. Nieuchronność dziejów, determinizm zachowań i sztuka, która ocala, dopełniają całości obrazu. Sztuka jest lekiem na czasy katastrofy. Ale też, jak zaleca poeta: „[...] ocalenie tylko w tobie. / Jest to po prostu może zdrowie / Umysłu, serca równowaga, [...]”<sup>16</sup>. Jednak sugerowany w poemacie „sposób życia” nie otwiera się na głębsze mechanizmy przemian świata i dotyczy wąskiego grona intelektualistów, bo „żeby wiedzieć, jak rozwój społeczeństwa będzie postępować, wystarczy nieraz śledzić kierunek, w jakim zmierza myśl niedużej liczby najbardziej wrażliwych jednostek”<sup>17</sup>. Decyzja o opuszczeniu spętanego kraju chroni przed zamilknięciem. Kulturę według Miłosza uprawomocnia wolność. W *Zniewolonym umyśle* autor rozstrzyga: „Wewnętrzni emigranci [są] zżerani przez nienawiść, aż nic w nich już nie zostaje prócz nienawiści i są jak puste orzechy”<sup>18</sup>. Dopiero pełna wolność

13 O różnych ujęciach tego, kto był inicjatorem kongresu zob.: Eryk Krasucki, *Międzynarodowy komunista...*, op. cit., podrozdział: *Kongres wrocławski*.

14 Herbert R. Lottman, *Lewy brzeg. Od Frontu Ludowego do zimnej wojny*, PIW, Warszawa 1997.

15 Czesław Miłosz, *Traktat moralny*, „Twórczość” 1948, nr 4; Czesław Miłosz, *Który skrzywdziłeś*, z tomu *Światło dzienne*, Instytut Literacki, Paryż 1953; Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, Gallimard, Paryż 1953.

16 Czesław Miłosz, *Traktat moralny*, op. cit.

17 Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, Instytut Literacki, Paryż 1980, s. 196.

18 *Ibidem*, s. 20.

chroni przed niemożliwymi do odparcia w warunkach niewoli wpływami marksistowskiej dialektycznej „metody”. Sztuka, nie tracąc siły moralnej oceny, dystansuje się od rzeczywistości, a przede wszystkim od jej prostackiego zakwestionowania: „[...] wstyd, że ci, którzy występują przeciwko dyktaturze, nie dorastają do niej umysłowo”, albo „chłopi są masą bezwładną”<sup>19</sup>.

Dla innych to przyjazd do Polski stawał się gwarancją udziału w sztuce i tworzenia historii. Ryszard Stanisławski jest tu przykładem symbolicznym. Uciekinier z Polski przez zieloną granicę — jak wówczas deklarował — indyferentny politycznie, z czasem stał się zwolennikiem nowego porządku politycznego. W czerwcu 1949 roku wstąpił do Związku Młodzieży Polskiej Grunwald (należał do niej także Oskar Hansen), młodzieżowej przybudówki Francuskiej Partii Komunistycznej, a po zakazie działalności organizacji już do samej FPK. Wrócił do komunistycznej Polski na początku 1951 roku, dokładnie w momencie, gdy Miłosz z nią zrywał. Opisuując wcale liczną grupę Polaków w Paryżu, komentował: „Niektórzy z nich przyjechali do Paryża, dostali stypendia na dwa miesiące — i po miesiącu wyjeżdżali, uważając, że to miejsce jest do niczego, że to degrengolada intelektualna, że Picasso, że za słabe”<sup>20</sup>. Podział na Wschód i Zachód, wykreowany po odrzuceniu planu Marshalla wraz z hasłami „walki o pokój”, zaczynał spełniać swoje zadania. Powracający do kraju wyciągali wnioski dokładnie odwrotne niż Miłosz, ale na podstawie tego samego kryterium prostego dychotomicznego podziału.

Ten proces będzie się pogłębiał w plastyce po głośnej naradzie w gmachu Rady Państwa w październiku 1951 roku. To wówczas po dwóch latach panowania doktrynalnego socrealizmu w wersji moskiewskiej, utożsamiającego sztukę z władzą i partią, nastąpił powrót do wzorca z drugiej połowy lat czterdziestych. Po 1951 roku stalinowska władza wciąż wzmocniała represje wobec „kułaków” i Kościoła, ale jednocześnie liberalizowała obszar plastyki, stwarzając sytuację, w której sfery kultury i doświadczenia politycznego gwałtownie się oddalały. „Na szczęście” dla artystów październik 1956 roku przedefiniował wstydlive sąsiedztwo sztuki i zbrodni, czyniąc ze sztuki oskarżycielkę polityki<sup>21</sup>. Granice lat czterdziestych sięgają więc daleko poza tę dekadę, a ich artystyczna pozorna „niewinność” może wzbudzać obiekcje. W lata czterdzieste wpisany jest socrealizm — nie jako narastająca polityczna presja, ale jako czas ugruntowania specyficznej koncepcji i miejsca sztuki, jej społecznej izolacji i mimo deklaracji twórców — artystycznej ekskluzywności. To obowiązuje na długo nowy paradygmat wyborów. To droga od separacji doświadczenia do **izolacji** sztuki i do zamknięcia jej w autotelicznej formule.

Kodem kulturowym polskiej sztuki stał się w ten sposób **prowincjonalizm**. Nie używam tu terminu w jego obiegowym znaczeniu. Prowincjonalizm to niemożność określenia własnej sytuacji bez odwołania się do tego, co na zewnątrz, do zewnętrznego „centrum”. To brak umiejętności zdefiniowania sztuki wobec nowej sytuacji politycznej,

---

19 Ibidem, s. 187 i 196.

20 Piotr Rypson, *Dwie rozmowy z Ryszardem Stanisławskim*, „Obieg” 11.01.2007, <http://www.obieg.pl/rozmowy/1391> [dostęp 6.08.2015].

21 Wojciech Włodarczyk, *Po co był socrealizm?*, w: *Doświadczenie i świadectwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. Joanna Goszczyńska, Joanna Królak, Robert Kulmiński, Instytut Sławiński Zachodniej i Południowej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2011, s. 43–55.

społecznej, kulturowej i cywilizacyjnej Polski po 1944 roku. Można rozumieć i oceniać prowincjonalizm dwojako, ale zawsze jako funkcję dychotomicznego modernizacyjnego modelu problematyzującego artystom przede wszystkim Zachód i definiującego wobec niego różnicę<sup>22</sup>. I jako potrzebę odnalezienia rozstrzygających argumentów w polu sztuki, a nie w najgłębszych warstwach nowej rzeczywistości czy potocznej świadomości.

Wybory artystów w latach czterdziestych określają wartości takie jak niepewność, separacja doświadczenia, a w konsekwencji izolacja sztuki i jej prowincjonalizacja. A więc — według mnie — nie opór przeciwko socrealizmowi, nie twórcze rozwijanie artystycznych wzorów, wizjonerskie projekty i nowe programy dominujące w dotychczasowych opracowaniach badaczy. Zaraz po wojnie został ugruntowany pewien wzorzec kultury i model rozumienia świata. Dlatego jako znaczący, zrodzony w latach czterdziestych i mający dla Polski długofalowe skutki, trzeba uznać nie dorobek plastyczny rozumiany jako sprzeciw wobec totalitaryzmu, ale to, co rzeczywiście zmieniało Polskę w następnych dekadach. A zmieniły ją niedostrzegane wówczas przez artystów albo widziane przez pryzmat sztampy socrealistycznej grupy społeczne (chłopi i robotnicy), Kościół, którego przywódcę nominowano w 1948 roku, i wzór oporu wywiedziony ze zdroworozsądkowego, potocznego przeświadczenia i codziennego doświadczenia. Takich tematów w sztuce drugiej połowy lat czterdziestych nie odnajdziemy.

---

22 Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, op. cit., rozdział: *Zachód*. O związkach historii i prowincjonalizmu z punktu widzenia doświadczeń emigranta: Dipesh Chakrobarty, *Prowincjonalizacja Europy. Myśl postkolonialna i różnica historyczna*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.

## „Rewolucja łagodna” — nieostry program kulturalny pierwszych lat powojennych

W styczniu 1945 roku, kiedy do zakończenia wojny wciąż jeszcze było daleko, w tygodniku „Odrodzenie” Jerzy Borejsza opublikował tekst *Rewolucja łagodna*, będący ofertą złożoną polskiej inteligencji przez jednego z czołowych przedstawicieli instalującego się w Polsce reżimu<sup>1</sup>. Tekst zapewne nie pojawiłby się w takiej formie, gdyby nie powszechne wśród inteligencji przekonanie o konieczności dokonania zmiany systemowej w obszarze kultury. Wzięło się ono z międzywojnia, a w czasie wojny uległo pogłębieniu i radykalizacji. Propozycja zmian wychodziła od osób o najróżniejszych politycznych sympatiach. Wśród tych, którzy upominali się o przewartościowanie dotychczasowego systemu byli m.in. Czesław Miłosz, Bolesław Miciński, Andrzej Bobkowski czy Andrzej Trzebiński. Liczne odniesienia do kwestii powojennego ułożenia spraw w obszarze kultury znaleźć też można w enuncjacjach programowych ugrupowań politycznych działających na wychodźstwie. O zwycięstwie koncepcji lewicowej nie zdecydowała jednak ani większa wiarygodność programu, ani też wybór społeczny. Do jego demokratycznej weryfikacji nigdy nie doszło, a o modelu rewolucji kulturalnej przesądził rozwój wypadków politycznych.

Aby w pełni zrozumieć, na czym polegała owa „rewolucja łagodna”, warto opisać ją przy pomocy kilku najważniejszych cech charakterystycznych. Jej podłożem była głęboka krytyka dotychczasowego paradygmatu kulturalnego, któremu zarzucano nazbyt elitarny charakter. W tym właśnie upatrywano głównej przyczyny niedowładu kultury polskiej, wykluczającej ze swojego obiegu niekiedy całe grupy społeczne. W krytyce dotychczasowego modelu kultury zwracano jednocześnie uwagę na bezsensowność radykalnych cięć służących tworzeniu zupełnie nowej kultury. Zamiast tego postulowano włączanie spuścizny do programu kulturalnego, o ile dawne idee nie straciły na aktualności. Postulowano upowszechnianie kultury, a więc uczynienie jej mniej elitarną, dostępną dla szerokich mas społeczeństwa. Projekt ten obok popularyzacji zakładał udział warstw dotąd właściwie nieobecnych jako kreatorów kultury [chłopów i robotników]. Za priorytet programu kulturalnego uznano oświatę, zarówno ze względu na konieczność upowszechniania kultury, jak i z powodu ogromnych strat, jakie poniosła polska inteligencja w trakcie II wojny światowej. Wierzone w istnienie i możliwość znalezienia, a raczej wydobycia na światło dzienne „ukrytego wzorca kultury polskiej”, a co za tym idzie, stworzenie specyficznej kultury narodowej mającej charakter indywidualny i będącej wyrazem polskiego charakteru narodowego. Szczególne nadzieje pokładano w inteligencji, przy czym warstwa ta została wyraźnie podzielona na „starą” i „nową”. Różnica przebiegała na poziomie doświadczenia pokoleniowego, jak i świadomości zachodzących przemian społeczno-politycznych. Współdziałanie obu grup inteligencji miało wyrażać jej postępowy charakter i potwierdzać jej szczególną rolę w życiu kulturalnym kraju. Ze swej strony państwo obiecywało

---

1 Jerzy Borejsza, *Rewolucja łagodna*, „Odrodzenie” 1945, nr 10/12.

inteligencji szeroką opiekę materialną. Wyróżnioną przez Borejszą grupą twórczą byli literaci, przed którymi postawiono zadanie znalezienia właściwego języka dla opisu nowej rzeczywistości. Jego postulowanym składnikiem miał stać się realizm. Wyrzekano się etatyzmu w dziedzinie kultury jako czynnika mogącego powodować zahamowanie twórczych procesów i wywołującego niepożądane podziały w kręgach ludzi związanych z kulturą.

Oferta złożona przez Borejszą w znacznym stopniu rozszerzała i precyzowała to, co pojawiało się we wcześniejszych dokumentach powstałych w kręgach rządowych i partyjnych, np. Manifeście PKWN, w którym zapisano, że „zwłaszcza ludzie nauki i sztuki zostaną otoczeni specjalną opieką”, czy w rezolucji KC PPR z 29 września 1944 roku. Różnica polegała na tym, że u Borejszy inteligencja stawała się bardziej podmiotem niż narzędziem zmiany, choć oczywiście o zwycięstwie koncepcji klerka nad społecznikiem nie mogło być mowy. Celem była idealna synteza dwóch postaw. Nową władzę niepokoiła również odczuwana przez społeczeństwo obcość ideologii komunistycznej, ale też znikoma akceptacja dla dokonywanej w kraju zmiany, co bodaj najzwięźlejsz ujął podczas jednej z narad partyjnych Leon Kruczkowski, mówiąc, że „rewolucja w Polsce nie była przeżyciem zbiorowym narodu”<sup>2</sup>. Zdawano sobie bowiem sprawę z tego, że gra idzie o duszę narodu, o przekonanie go, że dokonująca się w kraju rewolucja nie jest radzieckim przeszczepem, a wynika z realnych potrzeb. Kultura miała być elementem najsilniej uwiarygodniającym deklaracje polskich komunistów, dającym im legitymację do przewodnictwa narodowi. Borejsza apelował więc, aby nacisk w działaniach partii mających przekonać społeczeństwo do akceptacji utrwalanego właśnie systemu położyć na wyraźniejsze podkreślenie roli kultury i twórców. W jego przekonaniu ludzie sztuki byli lepszymi ambasadorami „nowej rzeczywistości” niż tępi agitatorzy. Lektura ówczesnych dokumentów i publicystyki prowadzić może niekiedy do przekonania, że nadpobudliwość biurokracji państwowej była główną przeszkodą na drodze sukcesu „rewolucji łagodnej”.

Mówiono wprost o tym, że „kierowanie literaturą to śmiertelne zabójstwo” i nie był to pogląd odosobniony. W kręgach, którym bliska była wizja lansowana przez prezesa „Czytelnika”, wydawało się jasne, że tylko nieskrępowana twórczość artystyczna przynieść może pożądane efekty. Nie wyrzekano się jednocześnie wprowadzenia określonych form opieki nad artystą. Służyć temu miały związki twórcze. To tam miała dojrzeć świadomość wagi momentu historycznego, stamtąd też winien wyjść impuls skierowany ku masom. Jan Kott, wybitny krytyk literacki, twierdził wręcz, że „ani Ministerstwo Kultury i Sztuki, ani jakkolwiek państwowy aparat urzędniczy nie nadaje się do prowadzenia polityki kulturalnej”<sup>3</sup>. Instytucjonalizację kultury należało więc odłożyć. Wyrażna zmiana nastąpiła dopiero w 1947 roku, po przemówieniu wrocławskim Bolesława Bieruta — odtąd z coraz większą siłą lansowano złowieszczo brzmiący postulat: „mecenat nad literaturą przejść musi w ręce klasy panującej”<sup>4</sup>. Przyjęto się też uznawać

2 Sprawozdanie z narady literatów, członków PPR odbytej dnia 24 lipca 1945 roku w Wydziale Propagandy KC PPR, Archiwum Akt Nowych, KC PPR, sygn. 295/X-2, k. 25.

3 Jan Kott, *Podstawy polityki kulturalnej*, „Odrodzenie” 1945, nr 25.

4 *Tezy w sprawie polityki kulturalnej warszawskiego koła literatów PPR*, Archiwum Akt Nowych, KC PPR, sygn. 295/XVII-15, k. 23–24.

„rewolucję łagodną” za program ściśle partyjny, do czego przyczyniła się nie tylko antykomunistyczna publicystyka, ale i to, co o pierwszych latach powojennych pisał później Stefan Żółkiewski, który przekonywał czytelnika, że charakteryzowały się one spójnym programem kulturalnym, opartym o wskazówki leninowskiej teorii rewolucji kulturalnej. Rzeczywistość wczesnego powojnia była jednak inna. Świadczy o tym choćby wywiad, którego w marcu 1947 roku udzielił Kruczkowski sprawujący wówczas funkcję Ministra Kultury i Sztuki. Odpowiadając na pytanie o to, czy resort ma już „sprecyzowaną koncepcję działania ideową i organizacyjną, koncepcję polityki demokratycznego państwa w dziedzinie sztuki i kultury artystycznej”, autor *Kordiana i chama* powiedział: „Nie widzę nic żenującego i nic zadziwiającego w stwierdzeniu, że koncepcji takiej dotychczas nie mamy”<sup>5</sup>.

Specyfikę polityki kulturalnej pierwszych lat powojennych przybliży felieton *Urzędnicy kultury* Kotta, w którym autor twierdził, że w Polsce istnieją dwie metody jej realizacji:

Jedna — to próba bezpośredniego oddziaływania na kształtowanie się twórczości artystycznej, to rozdawanie laurek i upomnień, zakładanie pism i akademii, rozdawanie tematów i sztuczne tworzenie doraźnych ideologii. Druga — to organizowanie materialnej bazy dla rozwoju kultury i sztuki, odbudowa bibliotek i rozwijanie czytelnictwa, rzeczowa pomoc instytucjom i związkom artystycznym, troska o gmachy i sale, o książki, instrumenty, o farby malarskie i papier. Pierwsza metoda jest łatwa i efektywna, druga trudna i żmudna<sup>6</sup>.

Nie ma tu mowy o programie, planie czy wskazówkach leninowskiej myśli, jest za to pochwała konkretnego i określenie przestrzeni ideologicznej działań na tyle ogólne, aby mogło pomieścić osoby o różnych zapatrywaniach społeczno-politycznych. Była to więc na poziomie ogólnym adaptacja do ówczesnych potrzeb społeczno-politycznych tradycji myśli kulturalnej, którą współtworzyli m.in. Ludwik Krzywicki, Stanisław Brzozowski czy Edward Abramowski. Nazwiska można mnożyć, czyniąc ową mozaikę bardziej różnorodną. Nakreślona przez Borejszą wizja kultury w znacznym stopniu stanowiła realizację projektowanej przez dawnych socjalistów „kultury powszechnej”, która na drodze rewolucyjnej przemiany miała przewyższać podziały społeczne. Wspólne im było poczucie istnienia historii i głębi dokonań przeszłości.

O tym, jak blisko było Jerzemu Borejszy do tradycji, przekonuje wydana w 1947 roku broszura *Na rogatkach kultury polskiej*. Symboliczny jest już sam tytuł publikacji i jej adresat. Autor nie przemawiał tym razem do intelektualistów, artystów i naukowców, ale do działaczy kulturalno-oświatowych, a więc ludzi realizujących rewolucję kulturalną u podstaw. Odwołanie się do figury oświatowca niosącego w lud kaganek wiedzy było dla Borejszy czymś naturalnym. Jego ulubionym autorem był Stefan Żeromski, którego wydawania bronił, mówiąc, że „jest nam potrzebny jak Tołstoj w Rosji”. Do autora *Przedwiośnia* będzie się zresztą w swej broszurze odwoływał bezpośrednio, przytaczając całe fragmenty

5 Leon Kruczkowski, *O program w polityce kulturalnej*, „Trybuna Wolności” 1947, nr 7.

6 Jan Kott, *Postęp i głupstwo*, t. 1, PIW, Warszawa 1956, s. 26.

rozprawy *Snobizm i postęp* zakazanej w PRL, co całej sprawie dodaje pikanterii. Cytując Żeromskiego, Borejsza wysyłał wyraźny sygnał — rewolucja, której stał się rzecznikiem na niwie kulturalnej, ma się nijak do tej znajdującej odbicie choćby w reportażu *Na probostwie w Wyszkwie*. Jej cechą jest łagodność, dostosowanie się do warunków historycznych i tradycji polskiej. Autor tonuje więc w broszurze zapędy młodych, w czambuł potępiających wszystko, co powstało przed wojną, widząc w tym zaprzeczenie idei przyświecających wielu pokoleniom polskich oświatowców. Posługuje się przy tym znaczącymi nazwiskami symbolizującymi to, co najlepsze w dorobku starej inteligencji — Wacława Berenta i Bolesława Prusa. Kreśli w ten sposób wyraźną linię wspólnoty, nie zapominając jednocześnie o różnicach. „Dla nas człowiek w pracy kulturalno-oświatowej musi być człowiekiem realnym i konkretnym” — pisze autor<sup>7</sup>.

Tytułowe „rogatki kulturalne” mają, zdaniem Borejszy, obok wymiaru symbolicznego również konkretną postać: „Istnieją jeszcze w Polsce roгатki; nie te, gdzie się płaci »kopytkowe«, ale roгатki kulturalne, między wsią a miastem, roгатki, które muszą być i będą zniesione”. Stwierdzenie to poziomem ogólności niewiele różni się od ówczesnych haseł propagandowych, Borejsza jednak nie poprzestaje na tym i posługuje się w swoim opisie konkretnymi liczbami. „Czy wolno nam nie myśleć o tym — pyta retorycznie — że sfera oddziaływania kulturalnego obejmuje zaledwie 6 milionów ludzi na 23 miliony mieszkańców kraju, 17 milionów zaś ludzi pozostaje praktycznie poza sferą tego oddziaływania?”<sup>8</sup>. Analfabetyzm oraz nierównomierność w dostępie do oświaty poszczególnych grup społeczeństwa były problemami umiejętnie wyzyskiwanymi przez komunistów, ale wciąż realnymi. W tym upatrywać należy źródeł sukcesu propozycji kulturalnej w pierwszych latach powojennych, tym bardziej że czerpała oni pełniymi garściami z dorobku wcześniejszej myśli lewicowej. Powodem do satysfakcji było dla Borejszy również to, że w trakcie wprowadzania zmian udało się uniknąć „drogi paryskiej”, a więc niepotrzebnych wstrząsów, które w sytuacji olbrzymich strat, jakie przyniosła polskiej kulturze wojna, byłyby katastrofalne. Biorąc pod uwagę czas, kiedy te słowa były wypowiedzane, można by spodziewać się tonów triumfalizmu, deklaracji zwycięzcy i postawienia warunków tym, którzy z nową rzeczywistością pogodzić się nie mogli lub nie chcieli. Niczego takiego tu jednak nie znajdujemy. Borejsza był w formułowaniu swej propozycji kulturalnej niezwykle konsekwentny, mając przy tym świadomość, że nastaje dla niego i dla niej zły czas. Kilka miesięcy później stracił bowiem swoje wpływy, a „rewolucję łagodną” zastąpił socrealistyczny „przeszczep”.

Czy projekt realizowany tuż po wojnie był pomysłem realnym, czy zastępczym? Jeśli spojrzymy na daty wprowadzania modelu socrealistycznego w poszczególnych państwach bloku radzieckiego: Rumunia — 1947 rok, Bułgaria i Czechosłowacja — 1948, możemy przyjąć, że projekt z pierwszych lat powojennych był niczym więcej jak tylko przygotowaniem gruntu pod model socrealistyczny. Ale czy przedstawiając go w ten sposób, nie odrywamy się zbyt od specyfiki lat 1944–1947 i nie ulegamy grzechowi prezentyzmu? Jak potraktować marzenia wielu osób angażujących się w pracę kulturalną mimo różnic światopoglądowych? Czy ludzie tacy jak Jerzy Borejsza i Karol

7 Jerzy Borejsza, *Na rogakach kultury polskiej*, Czytelnik, Warszawa 1947, s. 8.

8 Ibidem, s. 10.



Kuryluk to tylko wyznawcy cynicznego makiawelizmu? Wydaje się, że „rewolucja łagodna” nie była z założenia „podbudówką” dla socrealizmu, choć stali za nią członkowie partii komunistycznej. Jednocześnie omawiany projekt z pierwszych lat powojennych nie był spójnym programem polityki kulturalnej państwa, przynajmniej w świetle definicji powstałych w latach późniejszych. Stanowił jedynie próbę przeniesienia na grunt powojenny idei wyrastających w prostej linii z programu lewicowej inteligencji z okresu międzywojennego. Dlatego rozpatrywanie „rewolucji łagodnej” w oparciu o kategorie leninowskiej teorii rewolucji kulturalnej mija się z celem i można je traktować jako nadużycie interpretacyjne. Nie wydaje się też właściwe mówienie o dorobku pierwszych lat powojennych jako o czymś, co „nie miało większego znaczenia”<sup>9</sup>. Czesław Miłosz, opisywał czas „rewolucji łagodnej”, w liście do Melchiora Wańkowicza: „Jak weszła armia rosyjska, to wszystko rozwinęło się tak, jak musiało. Ale myśmy to też wiedzieli — tylko próbowaliśmy, żeby się rozwinęło trochę inaczej, licząc, że ziarnko piasku jedno z drugim coś znaczy [i znaczyło]”<sup>10</sup>.

---

9 Marta Fik, *Kultura polska 1944–1956*, w: *Polacy wobec przemocy 1944–1956*, red. Barbara Otwinowska, Jan Żaryn, Editions Spotkania, Warszawa 1996, s. 242.

10 Wańkowicz i Miłosz w świetle korespondencji, „*Twórczość*” 1981, nr 10, s. 107.

# KONGRES WROCŁAWSKI

Autorska, opracowana przez Jerzego Borejszê koncepcja zorganizowania we Wrocławiu Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju powstawała od kwietnia 1948 roku w warunkach zaostrzonego konfliktu zimnowojennego i sformułowania oficjalnego hasła walki o pokój przez utworzony we wrześniu 1947 Kominform — „O trwały pokój, o demokrację ludową”. Kongres był powiązany z trwającą w tym czasie Wystawą Ziemi Odzyskanych — ich propagandowa wymowa miała dowodzić, że Ziemi Zachodnie stanowią odwieczną część Polski, a nowe granice na Odrze i Nysie są najważniejszą gwarancją zachowania pokoju w Europie. W Kongresie odbywającym się w dniach 25–28 sierpnia wzięło udział ok. 600 delegatów o lewicowych poglądach z całego świata, m.in. Pablo Picasso, Irène Joliot-Curie, Julian Huxley, György Lukács, Fernand Léger, Paul Éluard, Julien Benda, Bertold Brecht, Aleksander Fadiejew, Ilja Erenburg. Pozytywny początkowo klimat Kongresu zmienił się po wystąpieniu przewodniczącego radzieckiej delegacji Fadiejewa, który ostro (i personalnie) zaatakował wszelkie przejawy imperializmu w kulturze i polityce. Po jego wystąpieniu część delegatów opuściła Wrocław.

11-go we środę o 4-tej byłam w sali konferencyjnej sejmu na zebraniu owego komitetu organizacyjnego dla „Światowego Zjazdu Intelktualistów”, który miał się odbyć w lipcu, a będzie dopiero w sierpniu we Wrocławiu. Borejsza cedził nudne sprawozdanie i czytał zgłoszone listy cudzoziemców — przy czym od czasu do czasu Parandowski i Szweykowski poprawiali mu wymowę nazwisk. Poza tym — zupełny marazm. Widziało się wielki płot zębów z trzymanymi za nim językami.

[...]

Tutaj kongresem intelektualistów zajmuje się głównie UB. Podobno karty wstępu mają być wydawane dopiero przy wejściu na kongres, aby nie było możliwości ich podrobienia przez elementy niepowołane. Przyszła mi do głowy zabawna myśl, że gdy zazwyczaj kongresy pokoju odbywają się po wojnie, ten będzie pierwszym w dziejach kongresem pokoju przed nieuniknioną ponoć wojną, niosącą ludzkości zagładę.

[...]

Ciekawe w przemówieniach rosyjskich było ich błagalne niemal usiłowanie przekonania sali, że Rosja także należy do kultury europejskiej i że Bizancjum, z którego czerpała, nie jest pośledniejszym źródłem cywilizacji niż Rzym, przeciwnie raczej — bo przez Bizancjum idzie wpływ Grecji.

Cyt. za: Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, red. Tadeusz Drewnowski [pierwsze pełne wydanie w 13 tomach], Polska Akademia Nauk, Wydział I Nauk Społecznych, Komitet Nauk o Literaturze, Warszawa 2009, s. 80, 85.

Agnieszka Szewczyk

# Powstanie CBWA

Gmach Zachęty był jednym z nielicznych budynków wystawienniczych w Warszawie, który przetrwał wojnę niemal nietknięty. W czasie okupacji pełnił funkcję Haus der Deutschen Kultur, po wojnie stał się własnością Skarbu Państwa i już w 1945 roku umieszczono tu jeden z wydziałów Ministerstwa Kultury i Sztuki — Naczelną Dyрекcję Muzeów i Ochrony Zabytków oraz Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków. O budynek Zachęty jako o swoje przedwojenne mienie walczyło próbujące się reaktywować Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, a także zarejestrowany w grudniu 1946 roku Związek Polskich Artystów Plastyków. Pod koniec 1947 roku Towarzystwu odmówiono rejestracji, nie oznaczało to jednak przejęcia budynku Zachęty przez ZPAP, choć czyniono w tym kierunku poważne kroki. Początkowo wszystko wskazywało na to, że ZPAP uzyska gmach dawnego Instytutu Propagandy Sztuki, jednak w marcu 1947 powołano tam Dom Wojska Polskiego. W obliczu istotniejszych potrzeb mieszkaniowych nie powiodły się także plany wybudowania Instytutu Upowszechniania Sztuk Plastycznych na terenie dawnego Szpitala Oftalmicznego przy ulicy Smolnej. Wskutek tych niepowodzeń zarówno w kwestii pozyskania któregoś z przedwojennych, reprezentacyjnych gmachów, jak i wybudowania nowego, Związek utworzył własny organ, który miał zajmować się planowaniem i realizacją wystaw. Centralne Biuro Wystaw zostało powołane z inicjatywy ZPAP 10 lutego 1949 roku. Zadania zorganizowania i opracowania jego koncepcji podjął się Armand Vetulani — późniejszy dyrektor CBWA. Zmiany polityki kulturalnej władz związane z wdrażaniem doktryny socrealizmu pociągnęły za sobą konieczność powołania podległej bezpośrednio Ministerstwu centralnej instytucji zarządzającej całym krajowym ruchem wystawienniczym. Ministerstwo postanowiło przejąć od ZPAP Centralne Biuro Wystaw; decyzję tą argumentowano jego nieekonomicznym działaniem i niską frekwencją na organizowanych wystawach. Na podstawie zarządzenia z 17 grudnia 1949 roku [weszło ono w życie 1 stycznia 1950], powołano Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, któremu podporządkowano rozległy system lokalnych Biur Wystaw Artystycznych. Była to wówczas jedyna niemuzealna instytucja zajmująca się organizacją wystaw i upowszechnianiem sztuki współczesnej. Do budynku Zachęty CBWA przeniosło się na początku 1951 roku.

Julia Leopold

# Wystawa *Warszawa oskarża*, Muzeum Narodowe w Warszawie

Pierwsza powojenna wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie odbyła się z inicjatywy i pod kierownictwem dyrektora tej placówki Stanisława Lorentza. Ekspozycja została opracowana przez zespół kustoszów Muzeum Narodowego we współpracy z członkami Biura Odbudowy Stolicy. O zaprojektowanie architektury wystawy zwrócono się do Stanisława Zamecznika. Za oprawę plastyczną, w tym malowidła ściienne, odpowiadał Wojciech Zamecznik. Koncepcję wystawy, która powstała w ciągu kilku miesięcy w całkowicie zrujnowanej Warszawie jako wynik spontanicznego odruchu i gest sprzeciwu wobec świadomej akcji niszczycielskiej najeźdźcy, do dziś uznaje się za fenomen, a także rodzaj epilogu innej słynnej wystawy — *Warszawa wczoraj, dziś i jutro* z 1939 roku. „Celem wystawy nie było stać się jeszcze jednym pokazem cierpiętnictwa narodowego, panopticum okropności utrwalającym to, co miasto jako organizm żywy od trzech miesięcy regeneruje, oczyszczając i gojąc rany. Zadaniem naszym jest obiektywizacja przeżyć, ukazanie w chaosie ruin sensu katastrofy, ujawnienie intencji wroga. [...] Oto dlatego wystawą tą Warszawa nie żali się, nie skarży się, ale przed trybunałem narodów: WARSZAWA OSKARŻA”.

Ekspozycja stanowiła obiektywną dokumentację zbrodni dokonanej na polskiej kulturze i nauce w czasie okupacji i jednocześnie próbę uświadomienia konieczności odbudowy kraju. Była prezentowana w siedmiu salach dolnych Muzeum oraz w holu. Ten poświęcony został pamięci działaczy kultury i nauki, którzy zginęli w czasie wojny. Kolejne sale zawierały dokumentację zbrodni niemieckich, obiekty zabytkowe i fotografie, zniszczone dzieła sztuki, fragmenty pomników, przedmioty z warszawskich archiwów, bibliotek i muzeów — archeologicznych, etnograficznych, przyrodniczych, sztuki: zniszczone obrazy, połamane broje, potłuczone obiekty ceramiczne i szklane, popalone księgi i archiwalia, popękane mumie egipskie, skrzynie i paczki przeznaczone do wywozu, dokumenty i zarządzenia okupanta. Wystawę otwierała sala „zniszczeń”, a zgromadzone w niej obiekty miały obrazować ogrom spustoszeń dokonanych przez Niemców. Ściany tej, ale i pozostałych zdobiły ręcznie wypisane przez Wojciecha Zamecznika hasła i malowidła, w sali „zniszczeń” m.in. słynne: „Co miłość narodu zebrała, nienawiść najeźdźcy zniszczyła” czy „Wywozili — niszczyli — to po nich zostało”. Hasła

miały przede wszystkim charakter informacyjny, ale również organizowały i porządkowały przestrzeń wystawy. W sali „egipskiej”, pod hasłem „Czterdzieści wieków przetrwało — zniszczyła ręka niemiecka” prezentowano uszkodzone eksponaty sztuki starożytnej. W sali „dokumentacyjnej” zgromadzono obiekty obrazujące dzieje Muzeum. Salę „Biura Odbudowy Stolicy” wypełniły dokumenty zniszczeń zabytkowej architektury i pomników Warszawy w zestawieniu z planami odbudowy miasta. Sala „muzealna” zawierała dzieła, które ocalały. Obok z premedytacją okaleczonych dzieł sztuki na wystawie zaprezentowano również fotografie obrazujące stopień zniszczenia architektury warszawskiej w porównaniu ze stanem z końca lat trzydziestych. Pomysłodawcami części fotograficznej ekspozycji byli Zofia Chomętowska i Tadeusz Przykowski. Wystawa trwała dziewięć miesięcy, od 3 maja 1945 do 28 stycznia 1946 roku. Zobaczyło ją ponad 43 tysiące osób (dla porównania, według spisu ludności w 1945 roku Warszawę zamieszkiwało 378 tysięcy). Wystawa była prezentowana następnie w innych miastach w Polsce i na świecie.

Cyt. za: *Warszawa oskarża* : przewodnik po wystawie urzędowej przez Biuro Odbudowy Stolicy wspólnie z Muzeum Narodowym w Warszawie, Ministerstwo Kultury i Sztuki; Ministerstwo Odbudowy Kraju, Warszawa 1945, s. 23–24.

Magdalena Komornicka

## Przed obrazem ruin. Widmowość i melancholia

### 1.

W jakim stopniu doświadczenie wojny przetworzone w doświadczenie obrazu staje się jej metaforą [obrazem ekwiwalentnym] w wymiarze tak indywidualnym, jak zbiorowym? Nie ma na to jednoznacznej odpowiedzi. Doświadczenie obrazu, jedno z najmniej wyjaśnionych pojęć, wiąże się z kwestią pamięci aktywnej i pasywnej wpisanej w kulturowe artefakty i angażowanej w procesy produkowania pamięci za pomocą projekcji wyobraźniowej, jaka kształtowana jest przez pamięć ikonograficzną. Ikonografia wojny wytworzyła cały zestaw konwencji determinowanych psychologiczną ciekawością oglądania destrukcji i cierpienia, chociaż ich krytyczny wymiar zostaje zneutralizowany przez znieczulenie, jakiemu podlega widz na skutek nadmiaru takich obrazów, a widok wojny i jej skutków staje się przedmiotem estetycznej konsumpcji w galerii lub albumie<sup>1</sup>.

Fotografia wojenna jako jeden z dwóch podstawowych [obok socjologicznego] tematów fotografii dokumentalnej ma za założenia poświadczać to, co się wydarzyło. Ale natura takich zdjęć jest płynna i nieoczywista. Z jednej strony są krytyką przemocy, która tkwi „w zmysłowym i filozoficznym żywiole historii”<sup>2</sup>, z drugiej reprezentacją polityki obrazów, „spojrzenia polityczno-estetycznego” [Philippe Ivernel]<sup>3</sup>. Jeśli „widzieć nie znaczy wierzyć, lecz interpretować”<sup>4</sup>, obraz wojennych destrukcji jest czymś więcej niż „zamrożonym” dokumentem „brzmiennej chwili”, „dowodem w sprawie” historycznego wydarzenia. Obraz ruin nie jest tu celem; jest nim uniwersalizacja doświadczenia ruiny jako fenomenologii śladu<sup>5</sup>, osiągnięta w drodze wizualnej destylacji: skupiając się na destrukcie jako siedlisku znaczenia, fotografia ruin jako rodzaj fotografii ulicznej tworzy, jak

- 1 Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2010, s. 117, 30–31. Wydawnictwa albumowe z fotografiami wojny produkowano od czasu amerykańskiej wojny domowej, zachęcając, by „rozłożyć je na stole w salonie”; Jan Zita Grover, *Manewry filozoficzne w wojnie fotogenicznej*, „Obscura” 1986, nr 1 [41], s. 34–35. Fotografii „nawet obraz nędzy, dzięki mocnemu, perfekcyjnemu ujęciu, udało się uczynić przedmiotem konsumpcji”, Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975. „Oto sama rzeczywistość przybrała »twarz fotogeniczną«,” Siegfried Kracauer, *Die Photographie*, 1927.
- 2 Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. Janusz Margański, Linia Teatralna, Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2011, s. 127.
- 3 Cyt. za: ibidem, s. 128.
- 4 Nicholas Mirzoeff, *Czym jest kultura wizualna?*, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Bogunia–Borowska, Piotr Sztompka, Znak, Kraków 2012, s. 171.
- 5 Roland Barthes, *Theatre capital*, w: idem, *Œuvres complètes*, t. 1: 1942–1961, red. Eric Marty, Ed. Seuil, Paris 2002, s. 503. Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej*, w: Jadwiga Bocheńska, Alicja Kisielewska, Mirosław Pęczak, *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1993, s. 273–284.

powiedziałyby John Szarkowski, „cichy odpowiednik dramatu epickiego”<sup>6</sup>. Zakotwiczone w konwencjach obrazy takie przekształcają destrukcję w patetyczne martwe natury złożone z artefaktów, które jako kulturowe/ikonograficzne cytaty wprost przywołują tradycję ryparografii, jak pogardliwie w teorii sztuki nazwano przedstawienia rzeczy zdegradowanych, zdestruowanych, nędznych i szpetnych. Ruina jest wizualną definicją rujnowania, czyli działania mającego „spowodować lub ściągnąć na coś wielką i nienaprawialną katastrofę, zniszczyć moc działania, zubożyć, kompletnie zdemoralizować”<sup>7</sup>. Obrazy rozpadu, destrukcji i degradacji odnoszą się więc do momentu cięcia, przerwania, rozgraniczania i z tego powodu dają się interpretować jako heterotopia kryzysu<sup>8</sup> z jej liminalnością: jako rytuał przejścia z porządku „wczoraj”, pamiętanego jako czas ładu, pokoju i życia, do rzeczywistości „dziś”, znanej jako czas ruin, chaosu, rozpadu i śmierci. W ujęciu Turnerowskim liminalność jest specyficznym doświadczeniem antropologicznym odwołującym się do stanu zawieszenia, niejasnego okresu „pomiędzy”<sup>9</sup>. W tym punkcie do głosu dochodzi druga heterotopia, rozumiana jako akumulacja czasu, gdzie czas przeszły („to-co-było”) ulega zabalsamowaniu. Z punktu widzenia społecznej dystrybucji tych obrazów ich doświadczenie odnosi się jednak zawsze do czasu ich czytania, jak pisał Paul Ricoeur, wskazując na konieczność rozpatrywania kontekstów, w jakich obrazy są kontrolowane, rozpowszechniane i oglądane. Obrazy wojny są więc odbierane inaczej przez sprawców wydarzeń, którzy traktują je jako „trofeum”, a inaczej przez ofiary, dla których widok fizycznego zniszczenia jest trudną do przekroczenia traumą, niezależnie od tego, czy wynika z bezpośredniego, czy już tylko zapośredniczonego doświadczenia. Na tym zasadza się opisany przez Sontag paradoks fotografii — wydarzenie znane dzięki zdjęciom staje się bardziej rzeczywiste, niż gdybyśmy je widzieli „na żywo”, a równocześnie, paradoksalnie, oglądane tylko na fotografii traci na rzeczywistości<sup>10</sup>.

## 2.

Na zorganizowanej przez Biuro Odbudowy Stolicy w 1945 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, krążącej potem po Europie i Stanach Zjednoczonych wystawie *Warszawa oskarża*, retoryka sali „zniszczeń” pokazującej wojenny wandalizm oparta była na patetyzacji fotograficznych dyptyków o cechach filmowego montażu stopklatek: zdjęcia przedwojennej Warszawy Zofii Chomętowskiej zderzono z fotografiami Warszawy jako miasta-ruiny

---

6 John Szarkowski, *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*, MoMA, New York 1973, s. 202.

7 *The Concise Oxford Dictionary*, wyd. 5, s. 1095.

8 Michel Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie* [1967], przeł. Maciek Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 6 [16], s. 7, 11.

9 *Antropologia doświadczenia*, red. Victor Turner, Edward M. Bruner, przeł. Ewa Klekot, Agnieszka Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

10 Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, WAI-F, Warszawa 1986, s. 62. Więcej na ten temat Marta Leśniakowska, *Retoryka destruktu. Ćwiczenia z [re-]konstrukcji*, w: *Figury retoryczne*, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Duniko-wskiego w Królikarni Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 2015.

Edwarda Falkowskiego<sup>11</sup>. Sięgając po znaną z fotograficznych albumów dialektykę „wczoraj i dziś”, uzyskano w czystej postaci formę melancholiczną wyrażającą śmierć i stratę, której przekroczenie jest możliwe tylko w drodze freudowskiego przepracowania żałoby po to, by możliwe było otwarcie się na przyszłość. Równocześnie fotografie te jako „świadkowie w sprawie” zostały zaangażowane w wytwarzanie „odwróconej” pamięci: w miarę fizycznego usuwania śladów wojny ruiny miały funkcjonować już tylko w przekazie wizualnym, głównie w wartościującej etycznie fotografii: jako ślad, odcisk, reprezentacja, „oko historii”.

### 3.

Retoryki „wczoraj i dziś” jako formy melancholicznej użył też malarz i grafik Stefan Rassalski w fotomontażach z lat 1945–1950, przedstawiających fikcyjne panoramy Warszawy skomponowane ze zdjęć architektury i pomników przed i po Zagładzie. Pochodzenie użytych tu fotografii nie jest jasne, mogą być obrazami zawłaszczonymi lub autorstwa samego Rassalskiego, który także fotografował. Przetworzone w fotomontażach kreują ekspresyjnie zdeformowany świat wyobrażony, gdzie wizualność przestaje być domeną oczu/widzenia, a wiąże się z fikcjonalizacją, wyobraźnią i wynikającą z niej zdolnością obrazowania. Silnie kontrastowe, czarno-białe, mroczne kompozycje utrzymane w estetyce *noir* uruchamiają afektywny odbiór za pomocą patosu zdewastowanej, bezludnej scenerii miejskiej będącej efektem działania człowieka, stając się *per se* metaforą jego ofiar. To obraz w tym samym stopniu przemocy i poniżenia co bezbronności. Ale też obraz, który uświadamia, jak sam jest wobec widza przemocowy, gdy z wykorzystaniem fikcji wytwarza własną „prawdę”.

### 4.

W 1945 roku Tadeusz Kulisiewicz rozpoczął trwającą dwa lata pracę nad cyklem *Ruiny Warszawy 1945*, wykonując *in situ* szkice ołówkowe, które potem przetwarzał w pracowni w tuszu. Siedemdziesiąt pięć tych rysunków wystawiono w 1947 roku w Muzeum Narodowym i wydano w albumie będącym rodzajem typologicznego atlasu ruin<sup>12</sup>, który z założenia miał wpisywać się w ówczesną strategię produkcji świadomości. Ale szkice Kulisiewicza wymykały się propagandowym projektom. Okazały się problematyczne, a nawet szkodliwe: dla Kazimierza Wyki miasto zostało „wyzute z tragizmu”, bo Kulisiewicz oddał się „ku łagodnemu poddaniu wobec widzianego świata. [...] Jego Warszawa nie została zburzona, jego Warszawa jest w ruinie”<sup>13</sup>. Takie konstatacje obsuwały się w stronę leninowskiej teorii odbicia: celem artysty powinien być realistyczny obraz zburzonego miasta rozumiany jako lustro, dokument, na wzór fotografii dokumentalnej<sup>14</sup>. Odejście w stronę dematerializacji, „przeistoczenia” rzeczywistości zaburzało ten wymóg, choć dla Heleny Blumówny właśnie to było wartością szkiców Kulisiewicza: estetyczne przetworzenie miasta-ruiny powoływało

11 *Pamiętnik wystawy „Warszawa oskarża”*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1976, R. XX, s. 599–642.

12 *Warszawa 1945 w rysunkach Tadeusza Kulisiewicza*, Spółdzienia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1947.

13 Kazimierz Wyka, *Noakowski i Kulisiewicz*, „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 4/5, s. 12.

14 Helena Blumówna, „Warszawa 1945”. *Rysunki Tadeusza Kulisiewicza*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 20 [113], s. 8.

do życia krajobraz nieuchwytny, „widmowy”, robiący wrażenie „czegoś nieskończonego w przestrzeni”, krajobraz, który wprost „potrąca o metafizykę” — budujący nastrój wręcz biblijny, uzyskany sposobami pozbawionymi literatury, czysto plastycznymi. Juliusz Starzyński po części podzielał tę interpretację<sup>15</sup>. Jeszcze wówczas nie ukąszony retoryką socrealistyczną, pisał „sobą” w duchu krytyki impresjonistycznej, zgodnie z którą, jak zalecał np. Anatol France, dobry krytyk ma opisywać tylko własne emocje i nastroje wywołane przez dzieło sztuki. W *Ruinach Warszawy 1945* Starzyński dostrzegł więc także specyficzną metafizykę, daleką od doraźnej publicystyki i, jak to brutalnie określił, „obrzydłego sentymentalizmu” rodem z Grottgerowskiej ilustracyjności: rysunki Kulisiewicza to nie reportaż powojennego sprawozdawcy katastrof i zniszczeń ani „krzyk cierpiętnika co pragnie rozdzierać ledwie zabliznione rany”, ale **obraz** będący splotem kontrastów, fantazji i wyobraźni z rzeczywistością. Do głosu dochodzi tu neoromantyczna fascynacja estetyką ruin: bezludne panoramy miejskich destruktywów były dla Starzyńskiego wyłącznie pięknymi obrazami, przedmiotem czysto estetycznej, zmysłowej kontemplacji miasta-ruiny jako nieuchwytnego, widmowego tworu natury, połączeniem realizmu z irracjonalnym, wizji z rzeczywistością:

Warszawa [Kulisiewicza] jest piękna po prostu. Doznajemy jej piękna czasami w kategoriach podobnych do estetycznego oddziaływania tworców natury, czasami znów odbieramy jak dzieło sztuki, najpewniej zaś w obydwu zakresach jednocześnie — wprost zmysłowo, po zwierzęcemu. [...] Jest to piękno najbardziej autentyczne, jedyne. Piękno nietrwałe.

Starzyński analizuje szkice Kulisiewicza z pozycji Wölfflinowskiego formalizmu jako istoty sztuki i śledzi jego warsztat: „najsubtelniejsze zróżnicowania kreski i podcieniowania”, a także planów, kontrastowanie »realiów« [latarnia, grób powstańczy, porzucony bunkier, przewrócony tramwaj itp.] z widmowo się wznoszącymi, [...] płynącymi sylwetami zwalisk w tle”. Wewnętrzna dyscyplina, klasyczny umiar, panowanie nad emocjami, epickość, brak taniego symbolizmu („Raczej coś niby styl Norwidowskich *Czarnych kwiatów*: realizm z nagłą przeświecony blaskiem od wewnątrz, na mgnienie oka odsłaniający nową, niezbadaną perspektywę rzeczy i zjawisk”) — oto cechy powściągliwej estetyki Kulisiewicza, która w ocenie Starzyńskiego daje w efekcie obraz podsuwający asocjacje z teatrem: „wspaniały dramat form, jakoweś »theatrum«, które się ciąglej akcji plastycznej domaga”, „dzieło sztuki w pełnym tego słowa znaczeniu — wizja artysty zrównoważonego, który ze wzruszenia swego tyle i tylko tyle pokazuje, co pokazać pragnie, co mieści się bez reszty w jego własnym systemie formy i w tym zakresie środków technicznych, który swym wieoletnim doświadczeniem zbudował”<sup>16</sup>.

## 5.

W tej drobiazgowej analizie, podobnie jak u Blumówny, kluczowe jest pojęcie widmowości. Wypada przypomnieć, że jest ono definiowane trojako: jako „nierealna postać lub

15 Juliusz Starzyński, *Piękno dzisiejszej Warszawy w rysunkach Tadeusza Kulisiewicza*, „Odrodzenie” 1947, r. 4, nr 13, s. 3.

16 Ibidem; zob. też M. Suchodolska, *O „Warszawie 1945”*, „Dziennik Literacki” 1947, nr 9, s. 3.



fantastyczne zjawisko będące złudzeniem wzrokowym lub wytworem wyobraźni”, jako „perspektywa czegoś złego, grożącego komuś; też: przykre wspomnienie czegoś”, w znaczeniu fizycznym jako „rozkład częstości występowania danej wielkości fizycznej w zależności od pewnego parametru charakteryzującego tę wielkość”<sup>17</sup>. Poetyka widmowości w obrazach miasta-ruiny pozwala odwołać się do rozważań Derridy o widmie, widmologii, „wirtualnej przestrzeni widmowości” działającej w obrębie „ostrej różnicy pomiędzy realnością i nierealnością, aktualnością i nieaktualnością, żyjącym i nieżyjącym, byciem i niebyciem”<sup>18</sup>; o nawiedzeniu, które odpowiada ontologicznemu statusowi przeszłości, jaka wciąż „nawiedza” społeczeństwo i buduje nowy system estetyczny, ową poetykę widmowości przy użyciu adekwatnych środków wyrazu: wyboru odpowiednich scenerii i krajobrazów [cmentarzy, miejsc pamięci, miejsc kaźni, ruin], czy właściwości wizualnych [ciemności i jasności, zmiany punktu widzenia, montażu itd.]. Dla Starzyńskiego rysunki Kulisiewicza nie są lustrem rzeczywistości i ma on na myśli to, o czym dzisiaj piszą Hito Steyerl czy Jacques Rancière: że w każdy obraz wpisana jest fikcja i fikcjonalność, dzięki czemu realność daje się poznać [„realne musi przybrać postać fikcji, aby dało się o nim myśleć”]<sup>19</sup>. Widmowość rysunków Kulisiewicza, fotomontaży Rassalskiego czy fotografii Leonarda Sempolińskiego i Edwarda Falkowskiego jako Rancièreowska fikcja umożliwiła więc myślenie o tym, co się wydarzyło. Z widokiem wojennych rumowisk można było uporać się, kontemplując je jako „piękne obrazy”, złożone z obiektów natury i kultury martwe natury sytuujące się, jak to ujął Starzyński, w „cudownym rozpostarciu między liryzmem, dramatycznością i epiką”.

## 6.

Powojenna, neoromantyczna fascynacja destruktem jako kategorią estetyczną ma oczywiście genezę w romantycznym kulcie ruin z ich zdolnością indeksującą, czyli jako znaku wywołanego przez to, co obrazy takie pokazują, a także z całą semantyką formy fragmentarycznej jako autentycznego świadectwa ekspresji, obrazu/metafory świata rozbitego, pokawałkowanego, zdegradowanego, cmentarza historii [komunistyczne władze rozważały pomysł, by Warszawa jako widmowe miasto-ruina na zawsze pozostało w stanie bezludnego księżycowego krajobrazu, spełniając funkcję antywojennego pomnika]. Tego rodzaju obrazy, każde na swój sposób były reprezentacją zmysłowego doświadczenia miasta-ruiny, sprawczą w budowaniu biografii miasta i zaświadczącą, że „wszelki obraz wyłania się z ran zadawanych przez czas i historię”<sup>20</sup>.

17 Słownik Języka Polskiego PWN.

18 Jacques Derrida, *Spectres of Marx*, Routledge, London–New York 2006, s. 10–11. O widmologii Derridy zob. T. J. Demos, *Widmologia kolonialna. Vita Nova Vincenta Meessena*, przeł. Magda Wójcik, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 7, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/> [dostęp 25.07.2015].

19 Hito Steyerl, *Documentary Uncertainty*, „Re-Visiones” 2011, nr 1, <http://revisiones.imaginarar.net/spip.php?article37> [dostęp 1.03.2014]. Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. Maciej Kropiwnicki, Jan Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 103–104.

20 Eduardo Cadava, *Lapsus Imaginis. Obraz w ruinie* [pierwodruk: „October” 2001, t. 96], przeł. Jan Burzyński, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 4, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/search> [dostęp 25.07.2015].

# Bal wśród ruin

„Warszawa w zaspach śniegu [nie sprzątanego] wygląda jak fantastyczne miasto z najsmutniejszej baśni Andersena — jak olbrzymia nieszczęśliwa i poraniona — dziewczynka z zapawkami”. Tak po swoim spacerze wśród ruin napisała Maria Dąbrowska w grudniu 1945 roku. Do Warszawy przyjechał wówczas włoski dziennikarz Alceo Valcini, który już z okien pociągu, wraz z innymi podróżnymi w wagonie dla dyplomatów, zobaczył: „nieliczne światła przebijające poprzez lodowaty całun, który spowijał to, co pozostało z Warszawy. W pierwszej chwili pomyśleliśmy, że pociąg zatrzymał się w szczyrim polu. [...] Nic nie było widać zdawało się, że wszystko to jest gigantycznym surrealistycznym malowidłem, które za sprawą przeklętej magii uparcie towarzyszy nam aż do hotelu, mówiąc, że Warszawa już nie istnieje”.

W ruinach prędko budziło się życie. „Ruiny — wszędzie już prawie obwiedzione dołem, tuż nad ziemią, pasmem światła i życia” — zanotowała Zofia Nałkowska w grudniu 1946 roku. „[...] elegancie, jasno oświetlone witryny sklepów. Torebki wielkie i piękne, jak w Paryżu, bluzki jedwabne, materiały łokciowe [...]. A powyżej tej przyziemnej sfery sklepów stoją nietknięte, wypalone ruiny o pustych czarnych oknach. [...] chyba widma przychodzą robić w tych sklepach sprawunki”. „Widma” nierzadko nosiły pasiaki z obozów. W maju 1945 roku Maria Dąbrowska opisała młode znajome, które powróciły z Ravensbrück. „Wszystko jest w nich i na nich czarujące — zauważyła — Pasiaki obozowe [które ułatwiają im wszystko i dają prawo bezpłatnego jeżdżenia kolejami] noszą jak śliczne pidżamy, stroje sportowe. Myślałam, że to jest jakiś nowy model kostiumów podróżnych”. Móc sztywnie nosić pasiaki, to wydaje się niemożliwe. Ale kobiety miały niepojętą siłę zmieniania łachmanów, które symbolizowały ich kaźń, nie tylko w codzienne i zwyczajne ubranie, lecz w nawiązujący do przedwojennej mody stylowy strój.

Na przekór doświadczeniom z lat wojny, wbrew ruinom i mimo niedostatków kobiety chciały wyglądać ładnie. Choć miały pewnie podobne problemy jak Zofia Nałkowska, która we wrześniu 1945 zapisała: „Ostatnie piękne pantofelki z krokodyla nabierają wodę przez dziurawe podszewy”. Ale warszawska moda kwitła wbrew przeciwnościom. „Była to moda pełna fantazji, polotu, zupełnie nieoczekiwanych zestawień zarówno kroju, jak barwy” — tużpowojenną modę przypominała „Stolica” w swoim pierwszym numerze z listopada 1946 roku. „[...] Wyciągnięta

z gruzów lekko pikowana koldra, narzucona na niepozbieraną krakowskiej kuzynce wieczorową bluzeczkę, spódnica z koca i związane papierowym sznurkiem łapcie — oto sylwetka uroczej warszawianki anno domini 1945”.

Warszawskie kobiety i warszawska moda zafascynowały gości balu dobroczynnego, który odbył się w 1946 roku w Hotelu Polonia. Uczestnik tego balu, wspomniany już Valcini zapamiętał

cud, który [...] zdumiewał. Oto tłum kobiet, który wyszedł z domów zrównanych z ziemią i wynurzył się z resztek starych kamienic, wniósł na salę hotelu »Polonia« elegancję i dobry smak w ubiorze, połączone ze swobodą i promiennym uśmiechem, jak gdyby były to księżniczki przebudzone ze snu w czarowanym lesie. Polki weszły na zabawę [...] z podniesioną głową i w jedwabnych pantofelkach, oddawszy boty do szatni. Różne sztuczki i inwencja, z jaką [...] pokonały trudności w zdobyciu najbardziej odpowiednich tkanin, miały w sobie coś genialnego. Ze spódnicami z czarnego aksamitu albo plisowanymi z wełny łączono bluzeczki z koronki lub jedwabiu, białe albo w drobne kwiatki, kilka dziewcząt miało spódnice w szkocką kratę i miękkie puszyste sweterki, jakieś panie nosiły wydekoltowane suknie z chińskiej krepy, inne — egzotyczne tuniki ozdobione marszczonymi falbanami, wreszcie najmłodsze dziewczęta zawiązały na szyi kokietyjne chusteczki w żywych kolorach. Nie zabrakło długich jedwabnych sukni wieczorowych, przewiązywanych w talii turkusowymi szarfami. Na główkach jasnych i ciemnych można było podziwiać kolorowe grzebyczki [...], widziało się młodzieńcze warkoczki lub miękkie pukle po obu stronach twarzy. Mnóstwo było łańcuchów i sznurów różnokolorowych koralii, wesoło dyndających w rytm energicznych kroków charlestona.

Valcini wspominał też, że żony dyplomatów i wszystkie cudzoziemki wiedziały, iż na tym balu ich kreacje nie mają być „ekstrawaganckie ani luksusowe”, wręcz zakazano damom „prezentowania modeli Niny Ricci i Balenciagi, z którymi Polki z oczywistych przyczyn nie mogłyby rywalizować”. Owe stroje *haute couture*,

nawet gdyby pojawiły się w salonach hotelu, niechybnie przegrałyby w starciu z ówczesną modą warszawską, z wyjątkowym stylem, a właściwie stylami warszawskich kobiet, oglądanymi w swojej różnorodności także na tym balu.

W grudniu 1946 roku „Stolica” ponownie napisała o modzie:

Wojenna potrzeba stworzyła w Warszawie nową modę, która rozwija się dziś w dalszym ciągu, budząc wśród przybywających do nas cudzoziemek zachwyt i podziw. Rękodzieła artystyczne z dziedziny modniarstwa rozwija się coraz wspanialej, opierając się wyraźnie na czysto polskich wzorach. W ten sposób powoli krystalizuje się odrębny, polski styl mody, w którego powstaniu udział Warszawy jest wybitny. Widocznie to miasto ma klimat szczególnie sprzyjający pomysłowości w tej dziedzinie i dopóki będą istniały warszawianki, dopóty »stroiki, forfanty i świecidełka« będą zaprzętały sobą ich myśli i serca.

Moda wśród ruin była świadectwem tamtych czasów i interesującym zjawiskiem dużej urody. Pełna inwencji, wdzięku, humoru, pomagała mierzyć się ze światem zdruzgotanym.

Cyt. za: Maria Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1965. Tom 1 (1945–1949)*, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 52, 95; Alceo Valcini, *Bal w hotelu „Polonia”*, PIW, Warszawa 1983, s. 19, 134–135; Zofia Nałkowska, *Dzienniki VI. 1945–1954. Część 1 (1945–1948)*, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 369, 100–101; Grażyna Wojsznis-Terlikowska, *O warszawskiej modzie*, „Stolica” 1946, nr 1; A-ga, *Światło mody. Z dziejów warszawskich magazynów mód*, „Stolica” 1946, nr 8.

Monika Micewicz

# Kamienie krzyczą Bronisława Wojciecha Linkego

Cykl *Kamienie krzyczą* powstał po powrocie artysty do Polski w 1946 roku. Kiedy Linke w 1939 roku wraz z rodziną opuścił Warszawę i udał się na wschód, trafił najpierw do Łucka, a potem do Lwowa. Stamtąd został wywieziony do Kazachstanu, a następnie repatriowany. Artysta i jego bliscy mieli powody, żeby uciekać — on znajdował się na niemieckich listach proskrypcyjnych z powodu swoich antyhitlerowskich karykatur, a jego żona była Żydówką. Pracownię artysty przy placu Zbawiciela Niemcy zniszczyli od razu po wkroczeniu do Warszawy. Nie warto pytać, jaki los spotkałby jego żonę, gdyby została w Polsce. A jednak Linke przez cały czas cierpiał i tęsknił za miastem, które nie było nawet jego miastem rodzinnym. Cykl nokturnów namalowany we Lwowie w 1940 roku nie opiewał Lwowa, tylko Warszawę. Cykl *Kamienie krzyczą* również jest jej poświęcony. Tuż po powrocie państwo Linke mieszkali gościnnie u Marii Dąbrowskiej przy ulicy Polnej, stamtąd też artysta wyruszał na swoje poszukiwania: fotografował i przede wszystkim szkicował ruiny Warszawy. „Chodząc po odradzającej się Warszawie, notował nieustannie. Zachwycało go mnóstwo szczegółów [...]. Napęlniał notesy ledwie czytelnymi dla postronnych znakami i skrótami rysunkowymi”, a wieczorami słuchał opowieści Dąbrowskiej i Stanisława Stępowskiego o tym, co działo się w Warszawie podczas wojny. Jak wspomina żona, „zachłyśnięci wizjami warszawskiego bohaterstwa [...] i straszliwie wyglodzeni intelektualnie — chłoniliśmy żarłocznie każde półsłówko, zalew nowych sytuacji — wszystko przepelnione znaczeniem, żywe, pasjonujące!”. Stąd dwa główne wątki tematyczne cyklu, czyli Powstanie w Getcie i Powstanie Warszawskie. We wspomnieniach żony jest także opis ich pierwszego wspólnego „spaceru przez pustynny, zawalony gruzem do pół piętra plac Napoleona [...]”. Wśród wzgórz i płaskowyżów rumowiska wyżłobionych już było parę ścieżyn, środkiem zaś biegł nawet parometryowy »trakt«. Martwy pejzaż. Poruszały się tylko gdzieniegdzie listki zielska [...]. Wtem po owym wyboistym trakcie nadeszła powoli młoda kobieta, pchając przed sobą wózek z niemowlęciem. Nowe życie”.

Cykl składa się z 15 prac powstałych w latach 1946–1956. Wykonano je w bardzo różnych technikach, przeważa jednak akwarela na papierze. Prezentują one dojrzałe linkowskie metafory, personifikacje ruin, domów i kamieni, będące świadectwem tyleż cierpienia i pasji, co szalonej, nieokiełznanej wyobraźni. Nie są to wizualizacje metafor literackich, a raczej kontynuacja

przedwojennego cyklu *Miasto*, ponieważ głównym motywem jest tu też olbrzym-monstrum, tu utworzony z ruin. Do najbardziej znanych prac należy będący niegdyś w posiadaniu Marii Dąbrowskiej szkic tuszem *Powrót* [1946], a także akwarela *El mole rachmim* [1956] poświęcona tragedii żydowskiej. Tytuł tego drugiego dzieła artysta zaczerpnął z prozy Juliana Tuwima; jest to także początek żałobnej pieśni żydowskiej śpiewanej na pogrzebach.

Cykl zaistniał w powszechnej świadomości dopiero po wydaniu w 1959 roku w postaci albumu z reprodukcjami i wstępem Marii Dąbrowskiej. Pisała w nim m.in.: „[...] są to ruiny — zły sen, które śnią się tym, co widzieli zbrodnie, a powinny śnić się tym, co popełniali te zbrodnie [...]. Niestety zły sen śnią się raczej ludziom niewinnym”.

Cyt. za: Anna Maria Linke, *Natutki o Bronisławie Wojciechu Linkem spisane 1962–63*, mpis, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie; M. Dąbrowska, wstęp, w: B.W. Linke, *Kamienie krzyczą*, Wydawnictwa Artystyczno-Graficzne RSW Prasa, Warszawa 1959.

Anna Manicka

# Elektra w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi

Inscenizacja *Elektry* Jeana Giraudoux w reżyserii Edmunda Wiercińskiego i oprawie plastycznej Teresy Roszkowskiej zainaugurowała działalność eksperymentalnej Sceny Poetyckiej Teatru Wojska Polskiego w Łodzi.

Prace nad nią podjęte zostały już w trakcie okupacji w ramach działalności tajnych teatrów. Pierwsze odczytanie polskiego przekładu *Elektry* autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza miało miejsce podczas historycznego spotkania członków Tajnej Rady Teatralnej w domu Teresy Roszkowskiej pod koniec roku 1941.

Spektakl, którego premiera odbyła się 16 lutego 1946, wzbudził ogromne poruszenie nie tylko jako wybitne wydarzenie artystyczne, ale i ze względu na swoją wymowę jednoznacznie kojarzącą się z tragedią Powstania Warszawskiego. „W krytycznej chwili Elektra odmawia pomocy współmordercy ojca, Argos ginie, lecz tryumfuje moralność i prawda. Dokonuje się oczyszczenie. Wylegają tłumy żebraków, kalek, można budować życie od nowa” — wspominał Edmund Wierciński — „Więc proszę sobie wyobrazić, jaką to wymowę miało w Łodzi 1946 roku, mimo wszystkich ozdób antyku i elokwencji francuskiej. Publiczność postawiona wobec dylematu — integralna sprawiedliwość czy ratowanie miasta kosztem kompromisu z mordercą — musiała myśleć o dramacie Powstania Warszawskiego i Armii Krajowej”. Przesłaniem utworu było wskazanie na moralny sens poświęcenia miasta, w którym „wszystko stracone, wszystko zrujnowane, a mimo to oddycha się swobodnie”. „Kiedy kobieta Narses, ubrana w czapkę frygijską, mówiła o świtanii, robiło to wielkie wrażenie. Wstrząsające, bo wszyscy pogruchotani wewnętrznie, chcieliśmy mieć nadzieję”. [Teresa Roszkowska].

Potępiona z pozycji ideologicznej, ostro skrytykowana w prasie zarzucającej spektaklowi skrajny estetyzm, a także wieloznaczność moralną, a przede wszystkim „określone treści”, łódzka *Elektra* została zdjęta z afisza w atmosferze skandalu po niespełna trzech miesiącach od premiery.

Cyt. za: Joanna Stacewicz-Podlipska, *Ja byłam wolny ptak... O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 304.

Joanna Kordjak

# Chłopiec z posągiem

„Śniłem o wymarłym mieście, w którym ja jeden byłem żywy. Wędrowałem przez miasta, które sekunda poraziła śmiercią”.

Motyw ocalałego z katastrofy, żywego wśród umarłych powraca w wielu obrazach i rysunkach Andrzeja Wróblewskiego. Bohater, z którym utożsamia się artysta w przywołanym liście do żony, jest jednak w sposób szczególny naznaczony doświadczeniem śmierci i „słyszy głosy zmarłych”, jak w wierszu Louisa Aragona mającym być mottem jednej z wystaw Wróblewskiego w latach pięćdziesiątych.

Publikowane i prezentowane po raz pierwszy dwa wielkoformatowe rysunki Andrzeja Wróblewskiego ukazują w różnych wariantach ten sam motyw: chłopca stojącego obok pozbawionego głowy antycznego posągu. Artysta podejmuje w nich kluczowy dla swej twórczości temat spotkania żywych i umarłych. Śmierć wyobrażał w swoim malarstwie na różne sposoby, zazwyczaj za pomocą „metamorfozy kolorystycznej”: ciało człowieka umarłego lub umierającego na jego obrazach błękitnieje, czasem szarzeje lub popieleje. Na ogół też zmienia swój kształt na coraz bardziej nieludzki: rozpada się na kawałki, a czasem [jak tutaj] kamienieje [przywodzi to na myśl odwilżowe studia „Ludzi kamiennych”].

Jak w wielu obrazach Wróblewskiego i tu śmierci przeciwstawione są życie i witalność, uosabiane przez postać chłopca. Chłopiec ten — znany z serii *Rozstrzelań*, gdzie pojawia się jako świadek egzekucji — powraca jako samotny bohater obrazów malowanych ok. 1956 roku.

Motyw okaleczonej antycznej rzeźby również wielokrotnie powracał w twórczości Wróblewskiego. W pracach z lat czterdziestych poddany kubistycznej deformacji i uproszczeniu stawał się punktem wyjścia do studiów człowieka-abstrakcji i poszukiwań nowej formuły figuracji. Wpisywały się one w szerszy kontekst sztuki powojennej — podejmującej na różne sposoby temat ruin, także ruin ludzkiego ciała. Ciekawą analogią do obu prac jest wielkoformatowy gwasz *Para bez rąk* [ok. 1955] przedstawiający kobietę i mężczyznę jako dwa zniszczone kamienne posągi.

Odwołania do antyku, mniej lub bardziej dosłowne, były ważnym wątkiem w malarstwie, literaturze i teatrze lat czterdziestych. Służyły one uwzniośleniu wojennego doświadczenia, typowe było też przyrównywanie powojennych zniszczeń do antycznych ruin. Wiązało się to w dużej mierze z przekonaniem o analogii pomiędzy kryzysem kultury europejskiej

po II wojnie światowej a upadkiem cywilizacji starożytnej Grecji.

Pozbawiony głowy posąg kobiety jest kolejnym w twórczości Wróblewskiego wyobrażeniem pokawałkowanego ciała ludzkiego. W ślad za Lyndą Nead odczytywać go można jako metaforę obrazującą czasy rewolucyjnego ikonoklazmu i odwrócenia porządku [zniszczony pomnik miał symbolizować obalony dawny ład]. *Homo decapitatus* jest szczególnym wariantem tego wyobrażenia. Przedstawienia głowy oderwanej od ciała lub ciała pozbawionego głowy to motywy stale powracające, poczynszy od z serii *Rozstrzelań*. Obie kompozycje potraktować można jako przedstawienia odnoszące się do powojennego kryzysu malarstwa i kryzysu zaufania do wizerunku człowieka ukształtowanego w antropocentrycznej sztuce europejskiej od czasu antyku.

Antyczny posąg kobiety bez głowy nieodparcie kojarzy się także z postacią kobiety z obrazu *Syn z zabita matką* [1949]. Artysta zastosował tu charakterystyczny dla siebie sposób kadrowania, obcinając jej głowę górną krawędzią obrazu.

Obraz matki bez głowy można więc interpretować być może nie tylko w szerszym kontekście powojennego kryzysu sztuki figuratywnej, ale także jako autorefleksję artysty, który próbuje odciąć się od wyniesionej z domu tradycji, duchowych korzeni i wpływów matki-artystki. „Ceną wielkości jest bowiem — jak sam odnotowuje — zniszczenie domu, wpływu matki, wykształcenia domowego. Trzeba być Synem Marnotrawnym”.

Cyt. za: Andrzej Wróblewski, z listu do żony, ok. 1953, w: *Wróblewski nieznany*, red. Jan Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 1993, s. 216..

Joanna Kordjak

## Ruiny, krew i (nie)pamięć

Muranów. Dla dzisiejszych warszawiaków przestrzeń niewiele znacząca w topografii miasta. Dzielnica jak inne. Wiedza o tragicznej przeszłości getta skoncentrowała się wokół pomników, muzeum, enklaw pamięci. Tyle pozostało z niezwykłego projektu przestrzennego pomnika mającego upamiętniać historię zagłady dzielnicy żydowskiej nową, mieszkalną zabudową<sup>1</sup>.

Przestrzeń miasta jest obszarem nieustannej entropii, zacierania śladów, zasypywania. W tym akurat miejscu — o niezwykłej intensywności i sprzecznych intencjach. Doszczętne zniszczenie getta miało dla Niemców wymiar wielkiego projektu kulturowego, naprawczego, higienicznego, modernizacyjnego. W miejscu „zażydzonej” dzielnicy „wyciskającej szpetne piętno niechlujstwa i zaniedbania”<sup>2</sup> miało powstać nowe niemieckie osiedle. „Teren po byłym getcie — notuje słowa swoich rozmówców z więziennej celi Kazimierz Moczarski — przeznaczono na dzielnicę mieszkaniową i wypoczynkową. Wille, ogrody, czerwone dachówki, zielone okiennice, róże, baseny kąpielowe, zadrzewione aleje, parki i ogrody. A ponadto trzy większe budynki: osiedlowy dom partii i Heim der SS oraz komisariat policji”<sup>3</sup>. Odpowiedzialnym za rozbiórkę getta i przygotowanie nowych terenów inwestycyjnych został Hans Kammler, jeden z najsprawniejszych organizatorów Zagłady, wysokiej rangi oficer SS. Niemcy zamierzali utworzyć na tym terenie obóz dla więźniów wykonujących prace rozbiórkowe, które trwały do połowy 1944 roku. Kammler meldował 19 kwietnia 1944 roku: „Odwożenie masy gruzu nie będzie możliwe [...]. Przypadająca masa gruzu zostanie zrównana z powierzchnią na miejscu i w miarę możliwości zarzucona popiołem i fekaliami oraz obsiana”<sup>4</sup>.

W 1945 roku teren dawnego getta stanowił wielkie wyzwanie i pokusę dla architektów. Wszystko można było zbudować od początku, od nowa, według jednej reguły. Spełnione marzenie modernistów. Socjolog Stanisław Ossowski notuje w kwietniu 1945 roku:

Najważniejsze jest to, że w przeciwieństwie do strat poniesionych w roku 1939 getto stanowiło zwarty obszar i że zniszczenie dokonane na tym obszarze było całkowite, uzupełnione następnie rozbiórką domów i wywozieniem gruzów. W ten

---

1 Pisząc o Muranowie, korzystałem z informacji udzielonych mi w latach osiemdziesiątych przez Bohdana Lacherta i łaskawie udostępnionego przez niego maszynopisu pracy *Historia powstania osiedla Muranowa południowego w Warszawie w latach 1948–1952* datowanego na lipiec 1976 roku, z którego pochodzą dalsze cytaty. Maszynopis Lacherta udostępniłem Piotrowi Matywieckiemu, który obszernie cytuje go w książce *Kamień graniczny*, Latona, Warszawa 1994, s. 492–494; zob. Beata Chomątowska, *Stacja Muranów*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 95–99.

2 „Znikają w szybkim tempie ruiny, gruzu i pamiątki żydowskie” — donosił gadzinowy „Nowy Kurier Warszawski” 13 maja 1942.

3 Kazimierz Moczarski, *Rozmowy z katem*, PWN, Warszawa 1992, s. 236.

4 Cyt. za: Bogusław Kopka, *Konzentrationslager Warschau. Historia i następstwa*, IPN, Warszawa 2007, s. 40.

sposób w środku miasta otworzyła się przestrzeń dla nowej dzielnicy. A ponieważ nie wchodziła tu w grę sprawa rekonstrukcji, ponieważ nie przewidywało się w Warszawie innego wyrazu dla tradycji getta, jak pomnik jego bohaterów, przeto miało się pełną swobodę w planowaniu nowej dzielnicy na gruzach dawnych ulic [...]”<sup>5</sup>.

Pierwszy projekt Muranowa powstał w 1946 roku i był dziełem Wacława Kłyszewskiego, Jerzego Mokrzyńskiego i Eugeniusza Wierzbickiego. Architekci zaproponowali skupioną obrzeżną zabudowę terenu budynkami trzy- i jedenastokondygnacyjnymi z „centralnym ośrodkiem życia zbiorowego”. Przy projektowaniu brano pod uwagę następujące czynniki: „Koncepcję dzielnicy jako całości, powiązanie dzielnicy ze śródmieściem i Starym Miastem, stosunkowo wysoką intensywność zabudowy — 200 mieszkańców na hektar”. Projekt został opublikowany w pierwszym numerze nowego pisma „Architektura” i był swego rodzaju deklaracją modernistycznej wizji nowej Warszawy<sup>6</sup>. Realizacją głównego tematu zainteresowań twórców związanych z ruchami awangardowymi w okresie międzywojennym — projektowania osiedli miejskich. W całym opisie nie ma żadnej wzmianki o getcie i historii miejsca. Modernizm nie zna przeszłości, liczy się dzień jutrzejszy. Autorzy planu nawet nie wspominają o ruinach. „Teren — czytamy — na którym projektuje się dzielnicę, obejmuje około 175 ha; jest on płaski z nieznacznym spadkiem w kierunku północno-wschodnim; pod względem technicznym nie nastęcza trudności”. Ta abstrakcyjna wizja szokuje. Można ją pojąć chyba tylko jako próbę głębokiego wyparcia pamięci o wydarzeniach sprzed pięciu lat.

Tę niedawną historię i jej pełną grozy przestrzenną obecność obierze za punkt wyjścia własnej koncepcji architektonicznej Bohdan Lachert — jeden z najaktywniejszych twórców przedwojennej awangardy i ostateczny twórca Muranowa. „Liczni architekci — wspomina Lachert po latach — w czasie swych wędrówek po Warszawie zaglądali na Muranów, po wysypisku gruzowym wchodził na wzniesienia sięgające 3–4 metrów wysokości ponad dawny poziom terenu i obserwowali rozległą połąć miasta — ongiś najbardziej w całej Warszawie przeludnioną — obecnie przedstawiającą pustynię gruzową z samotnie stojącymi ocalałymi kościołami. [...] Realizm grozy przesłaniał każdą budzącą się wizję architektoniczną i każdą myśl techniczną, które by mogły opanować ten teren i na nowo przywrócić go do życia”<sup>7</sup>.

Projektowane osiedle zostało zlokalizowane między ulicami Okopową, Stawki, Trasą W-Z i przedłużeniem Marszałkowskiej, obecną ulicą Andersa (dawniej ulicą Nowotki). Miało składać się z czterech zespołów mieszkalnych zgrupowanych wokół ośrodków społecznych, szkoły, sklepów i przychodni lekarskiej. Wzdłuż ulic zaprojektowano czterokondygnacyjne galeriowce z elewacjami „mieszkaniowymi” od strony wewnątrz osiedlowych. W tej przestrzeni usytuowane zostały w koncentrycznych zespołach trzykondygnacyjne

---

5 Stanisław Ossowski, *Odbudowa stolicy w świetle zagadnień społecznych*, w: *Pamięć warszawskiej odbudowy 1945–1949*, red. Jan Górski, PIW, Warszawa 1972, s. 45.

6 Zob. *Muranów — dzielnica mieszkaniowa*, „Architektura” 1947, nr 1, s. 8–11.

7 Bohdan Lachert, *Historia powstania osiedla...*, op. cit.



punktowce. Północna strona trasy W–Z miała uzyskać wielkomiejski reprezentacyjny charakter dzięki wysokościowej zabudowie jedenastokondygnacyjnymi wieżowcami. Między nimi w projekcie przewidziano cofnięte od ulicy galeriowe budynki, zwrócone „fasadami” w stronę trasy.

Według szacunkowych danych na miejscu projektowanej budowy znajdowało się 1 milion 125 tysięcy metrów sześciennych gruzu. Wysypisko gruzowe wznosiło się na wysokość 3–4 metrów nad dawny poziom terenu i obejmowało powierzchnię około 45 hektarów<sup>8</sup>. „Pierwsze spychacze — relacjonuje Lachert — które przybyły na teren Muranowa, rozgarnęły gruz z jezdni — przetrasowały drogi do środka pustyni — przechodząc przez usypiska ugniatwały jego powierzchnię. Zwietrzałe cegły rozsypywały się w pył pod ciężarem spychaczy i pozwalały człowiekowi postępować po śladach maszyny. Odgruzowanie jezdni odbywało się przez rozgarnianie gruzu, a więc jednocześnie postępowo podwyższenie usypiska na terenie dawnej i domniemywanie przyszłej zabudowy”. Sytuacja narzucała określony sposób rozwiązania przestrzennego, które wcześniej zaproponował w projektach śródmieścia Maciej Nowicki, czyli wzniesienia domów na „cokołach” z gruzu. I właśnie ten element stał się — w interpretacji Lacherta — punktem wyjścia dla koncepcji osiedla będącego zarazem pomnikiem. „Pracownia — wspomina architekt — jako zespół twórczy postulowała takie ukształtowanie przestrzenne terenu Muranowa, które by upamiętniało choć fragmentarycznie historię ostatnich lat wojny obfitujących w wydarzenia pełne grozy i bohaterstwa powstańców Getta”. Za podstawę koncepcji układu przestrzennego przyjęto budowanie nowych domów na wzniesieniu gruzowym. Muranów miał być monumentem rozwiniętym w przestrzeni, powstałym z gruzu i usytuowanym na gruzowym cokole. „Osiedle [...] budowane z czerwonych gruzów, jak z krwi Warszawy”<sup>9</sup>. Miał być nie tylko osiedlem mieszkaniowym, ale także tworzyć „czytelny układ przestrzenny o znaczeniu dokumentacji historycznej”<sup>10</sup>. Zarówno swoim usytuowaniem, układem przestrzennym, jak i kształtem budynków, a nawet rodzajem materiału, z którego powstało, osiedle odnosiło się do historii, upamiętniając „historię wielkich zwycięstw narodu, okupionych morzem krwi ludu, przelanej w imię postępu społecznego i wyzwolenia narodowego”<sup>11</sup>.

Pierwotna koncepcja Muranowa miała u swych podstaw, jak się wydaje, ideę osiedla-pomnika urbanistycznego poświęconego tragicznym losom mieszkańców getta.

---

8 J. Zawisza, W. Drzewiecki, *Zagadnienie wykorzystania gruzu na terenie Muranowa w Warszawie*, „Inżynieria i Budownictwo” 1948, nr 5, s. 209–214. Początkowo projektowana kubatura osiedla miała wynieść 1 milion metrów sześciennych, a na zabudowę tych terenów przeznaczono 5 milionów złotych. 40% materiału budowlanego miało być wykonane na miejscu z gruzu.

9 Są to według Lacherta słowa wypowiedziane przez przodownika pracy z Muranowa, Szczepana Partykę. Zob. Aniela Daszewska, *...A na Muranowie...*, „Wieś” 1950, nr 37, s. 6, oraz Bohdan Lachert, *Historia powstania osiedla...*, op. cit.

10 Bohdan Lachert, *Muranów — dzielnica mieszkaniowa*, „Architektura” 1949, nr 5, s. 130.

11 Bohdan Lachert, *ibidem*, oraz idem, *Historia powstania osiedla...*, op. cit. Architekt porównał wznoszoną dzielnicę do „starożytnej Troi, która w swych pokładach geologicznych ujawnia warstwy następujących po sobie okresów zniszczeń i odbudowy, tak i Muranów odbudowany na wzniesieniu gruzowym dać miał świadectwo energii, jaką pokolenia wkładały w zagospodarowanie terenu”.

Ale na podstawie tych kilku przytoczonych cytatów łatwo można zauważyć, jak szybko koncepcja ta rozmywała się i traciła spójność. Gruzy rzeczywiste zmieniały się w „gruzy dawnych stosunków społecznych”<sup>12</sup>, a żywa historia w historię klasową. Konkret zastępowała uogólniona i abstrakcyjna idea. Teoria realizmu socjalistycznego, osadzając się na problemach, które musiał rozstrzygać architekt od końca lat trzydziestych, jednocześnie przenikała w ich sens. Wypierała dawne treści, dbając o zachowanie rozpoznawalnych, prawie niezmiennych kształtów.

Zmiany, jakim podlegały po 1949 roku wszystkie zaprojektowane wcześniej osiedla, dotknęły także Muranów. Niemożliwa okazała się realizacja wieżowców przy trasie W-Z, wskutek czego niewielkie bloki „drugiej linii” zabudowy znalazły się w nienaturalnie wyeksponowanej sytuacji. Najwięcej jednak problemów wynikało z założenia o symbolicznej roli materiału, z którego wnoszony był Muranów [„z czerwonych gruzów, jak z krwi Warszawy”]. Potępiano ich koszarowy wygląd, podkreślano ponurość osiedla, smutek szarzyzny domów. „Różowy odcień pustaków w połączeniu z jasnopopielatym kolorem betonowych obramień okiennych i naroży dał w efekcie, w wielkich masach wznoszonych domów, nużącą jednorodność”<sup>13</sup>. Zbyt indywidualne, drażniące swoją materialnością były muranowskie bloki, aby można było liczyć na akceptację w ramach obowiązującej doktryny. Na wiosnę 1951 roku przystąpiono do ich tynkowania. W pierwszej kolejności nowe, jasne elewacje otrzymały bloki od strony alei Świerczewskiego [dziś aleja „Solidarności”]. Korekta, jakiej dokonano na muranowskim osiedlu, całkowicie zatarła pierwotny sens pomysłu Lacherta. „Fakt tynkowania domów początkowo zaprojektowanych w stanie surowym jest jeszcze jednym wyrazem metod socjalistycznego budownictwa. Nie do pomyślenia bowiem byłoby w dawnym ustroju ponoszenie dodatkowych kosztów tylko i wyłącznie dlatego, by człowiek pracy miał jak najlepsze warunki mieszkania”<sup>14</sup> — tyle współczesny komentarz, jakby umyślnie odwracający uwagę od rzeczywistych powodów nałożenia na bloki muranowskie tynków, frontonów, pinakli. Pamięć o historii uwierała, była zbyt wyraźna. Potrzebny okazał się kamuflaż.

---

12 Bohdan Lachert, *Muranów — dzielnica mieszkaniowa*, op. cit.

13 *Tynkowanie Muranowa*, „Stolica” 1951, nr 9, s. 3; Bohdan Lachert, *Muranów*, „Miasto” 1952, nr 10, s. 29–32; M. S., *Muranów w 90 procentach zamieszkały*, „Stolica” 1953, nr 7, s. 4: „Architekt zdołał tu rozwiązać zadanie narzucone przez osobliwe warunki. Czy nie lepiej było po prostu usunąć gruz i wyrównać teren? Zdaje się, że do takiego właśnie wniosku doszli budowniczy Muranowa po ukończeniu pierwszej serii, bo przed wzniesieniem dalszych już się wywozi gruz, likwiduje »urozmaicenia« terenu w postaci wzgórz gruzowych, »kraterów«, wyrw po zniszczonych budynkach dawnej dzielnicy”.

14 *Tynkowanie Muranowa*, op. cit.

Dorota Jarecka

## Słońce i inne groby. O pomniku Żydów walczących w II wojnie światowej projektu Leona Marka Suzina w Warszawie

W sztuce w latach czterdziestych niezwykle znaczenie zyskuje słońce i jego blask. Władysław Strzemiński maluje *Powidoki*, Andrzej Wróblewski *Słońce i inne gwiazdy*. Obaj ukazują paradoks: żeby namalować słońce, nie należy w nie patrzeć, można przedstawić je w postaci powidoku albo odwrócić się i kreślić koła jak dziecko, które rysuje patykami po piasku. Od patrzenia prosto w słońce traci się zmysły, jak bohater *Obcego* Alberta Camusa, który „zabił z powodu słońca”. Dwuznaczną rolę odgrywa słońce we wczesnym wierszu Wiktora Woroszyńskiego *Pierwszy dzień stworzenia*. W Polsce tworzy się nowy porządek, ale „niech się stanie światłość” tych pierwszych dni ma też negatywne konotacje, bo jest inna światłość, niejako szybsza i sprawniejsza: „Ale zanim ruszono z tyczkami / sprawiedliwość mierzyć i dzielić / wyszli w pole czerwonołębi / złotych szcęk szukać w czarnym popiele”<sup>1</sup>. A zatem to samo słońce, które rozbiły na niebie — można powtórzyć za Andrzejem Wróblewskim — „treścią uczuciową rewolucji”, świdruje także mózgi „kopaczy”. Po swoim światłość od ciemności oddzielając, szukają oni w popiele żydowskiego złota. Polskie słońce lat czterdziestych jest jednocześnie na niebie i w ziemi.

### Dwa pomniki dwie daty

Jest w Warszawie pomnik, który łączy niebo i ziemię, świat naziemny i podziemny, żałobę i nadzieję. To pomnik Żydów walczących w II wojnie światowej autorstwa Leona Marka Suzina, odsłonięty u zbiegu ulic Gęsiej i Zamenhofa 19 kwietnia 1946 roku, w trzecią rocznicę powstania w warszawskim getcie. Pierwotnie stał na trójkątnym placyku przed budynkiem koszar konnych, tzw. wołyńskich. Budynek ten wypalony, ale niezrujnowany, przetrwał wojnę. Burząc go w latach sześćdziesiątych XX wieku, zatarto oryginalne założenie urbanistyczne. Postawiony w pobliżu Pomnik Bohaterów Getta Natana Rapaporta i Suzina z 1948 roku świetnie się w nie wpisywał, bo usytuowany był na osi frontonu koszar.

O pomniku z 1946 roku niewiele byłoby wiadomo, gdyby nie publikacja Henryka Kroszczora *Kartki z historii Żydów w Warszawie...*, w której czytamy, że 28 lutego 1946 roku projekt płyty pamiątkowej w tym miejscu Centralny Komitet Żydów Polskich powierzyła Eleonorze Sekreckiej, ona zaś przekazała go Leonowi Markowi Suzinowi<sup>2</sup>. Tempo prac musiało być znaczne, skoro treść napisu na płycie ustalono na początku kwietnia

- 
- 1 Wiktor Woroszyński, *Pierwszy dzień stworzenia, w: Śmierci nie ma! Poezje 1945–1948*, Książka i Wiedza, Warszawa 1949.
  - 2 Henryk Kroszczor, *Kartki z historii Żydów w Warszawie XIX i XX w. Sylwetki, szkice*, ŻIH, Warszawa 1979, s. 329; Protokół posiedzenia Centralnego Komitetu Żydów Polskich [CKŻP] z dnia 28.02.1946, Archiwum ŻIH, Warszawa, sygn. 303/I/11.

1946 roku<sup>3</sup>. W archiwum rodziny znajdują się kartki z transkrypcją na pismo hebrajskie i stemplem architekta<sup>4</sup>.

Usytuowanie pomnika wyjaśnia Kroszczor: jest to miejsce „uświęcone bohaterską śmiercią bojowników, którzy tu przyjęli ogniem czołgi hitlerowskie i polegli”. Okrągła płyta z napisem, osadzona centralnie w kręgu górnym, lekko podniesiona w stronę dawnej bramy getta od Ogrodu Krasińskich, jest rodzajem symbolicznej tarczy. Wybór piaskowca o czerwonym odcieniu, tzw. tumlińskiego, według Kroszczora symbolizuje „kolor przelanej krwi”. Z płyty dolnej, też o kształcie koła, można się dostać po trzech stopniach wykrojonych w górnym kręgu na szczyt. Układ jest funkcjonalny, schodki wskazują kierunek składania hołdu i miejsce złożenia wieńców. Kompozycja podpowiada reżyserię oficjalnych ceremonii. Jak pokazują zdjęcia z lat 1946–1947, pomnik traktowany był jak swego rodzaju podium i scena. Delegacje składały wieńce, żołnierze ustawiali się w szeregu, by oddać hołd, dolny podest służył do wygłaszania mów<sup>5</sup>. Można powiedzieć, że podczas gdy pomnik Rapaporta ma charakter monumentalnego ołtarza, pomnik Suzina to „forma otwarta”, która działa wtedy i tylko wtedy, kiedy jest używana<sup>6</sup>. Jest abstrakcyjny, nie ma elementów, które można „podziwiać”, natomiast może być spoiwem demokratycznej przestrzeni uczestnictwa. Hansen nie sformułował jeszcze swej teorii, ale kryła się już ona w warszawskiej przestrzeni. Z tą cechą jednak może się wiązać zapomnienie pomnika — staje się widoczny dopiero jako scena działań. Jest niewysoki, ledwo wznosi się nad ziemię, z założenia horyzontalny. A jednak wertykalność jest w nim ukryta. Jego forma kojarzyć się może z bazą kolumny lub włazem do kanału. Z symboliką zejścia pod ziemię łączy się najbardziej zdumiewające znaczenie pomnika. W dokumentach z lat 1946–1947 nazywany jest on „symbolicznym grobem” lub „wspólnym grobem”<sup>7</sup>.

## Sepulcrum

Jako „grób przy ul. Gęsiej”<sup>8</sup> miejsce, gdzie go ulokowano, funkcjonuje już w 1945 roku. Podczas obchodów drugiej rocznicy powstania w getcie tutaj składa się kwiaty. Decyzja o budowie pomnika wyraźnie idzie za konkretnym wskazaniem, pamięcią miejsca. W chwili ufundowania kamienia następuje przejście od „grobu” do „symbolicznego grobu”. Jako „Symboliczny Grób Bojowników Ghetta” określany jest pomnik w materiałach wydanych z okazji trzeciej rocznicy powstania w getcie przez CKŻP<sup>9</sup>. Mówi się też o nim jako miejscu, gdzie złożono „kamień węgielny przyszłego pomnika getta”. Okazuje się więc, że oba pomniki są ze sobą semantycznie powiązane, od początku wskazywały na siebie. Zapytajmy jednak: dlaczego grób?

Trzeba wyjaśnić, jak lokalizacja pomnika wiąże się z topografią getta. Na fotografiach z 1945 roku widać, czym to miejsce wyróżnia się z otoczenia: nie ma na nim ruin,

3 Protokół posiedzenia CKŻP z dnia 9.04.1946, Archiwum ŻIH, Warszawa, sygn. 303/I/11.

4 Dziękuję Alicji Pawlickiej za udostępnienie archiwaliów.

5 Najbogatsza dokumentacja dotyczy roku 1947. Archiwum ŻIH, Warszawa, sygn. B-322 i B-149.

6 Dziękuję Agnieszce Szewczyk za podsuniecie tego porównania.

7 Zob. protokół posiedzenia CKŻP, 26.02.1946, Archiwum ŻIH, Warszawa, sygn. 303/I/11.

8 Protokół posiedzenia CKŻP z dnia 21.05.1945, Archiwum ŻIH, Warszawa, sygn. 303/I/7-11.

9 Zaproszenie na ceremonię obchodów z 1946 roku, Archiwum ŻIH, Warszawa, sygn. 303/XIII/114.

to zarośnięty trawą skwer. Dla historii getta był to ważny punkt. W sierpniu 1942, po likwidacji tzw. małego getta, w koszarach konnych pod adresem Zamenhofs 19 ulokowano Judenrat. Tędy pędzono ludzi na Umschlagplatz. Podczas powstania w getcie w tym miejscu stoczono pierwsze walki; Cukierman wskazywał, że naprzeciwko koszar znajdował się w pewnym momencie sztab ŻOB<sup>10</sup>.

Już w 1945 roku, po wyzwoleniu Warszawy, złożono tu kwiaty w czasie obchodów drugiej rocznicy powstania w getcie<sup>11</sup>. Na posiedzeniu 21 maja CKŻP postanowiono „ogrodzić miejsce na rogu Gęsiej i Zamenhofs i wystawić tabliczkę”<sup>12</sup>. W protokołach CKŻP nie znalazłam informacji, by akurat tam dokonano ekshumacji, ale nie można tego wykluczyć, w tym czasie ekshumacje się odbywały. 21 maja 1945 roku „na wniosek ob. Antka uchwalono przeprowadzić pogrzeb 10 bojowników ŻOB walczących w getcie na koszt CKŻP”<sup>13</sup>. 11 stycznia 1946 odbył się urządzony przez Bund pogrzeb sześciu uczestników powstania po ich ekshumacji pod Warszawą<sup>14</sup>. W czasie wojny w koszarach było więzienie. W czasie Powstania Warszawskiego jeden ze świadków widział na podwórzu koszar „stos kości i popiołu”<sup>15</sup>.

### Alfabet pamięci

Formalnie i artystycznie pomnik Suzina wpisuje się w modernizm lat czterdziestych, podobnie jak pawilony Wystawy Ziemi Odzyskanych, „kosmiczne” kompozycje Wróblewskiego lub mozaika z obrazem gwiaździstego nieba na posadzce klatki schodowej domu projektu Brukalskich na Żoliborzu. To projektowanie świata wbrew wszystkiemu, wynikające nie z naiwnej radości, ale z konstatacji, że nie ma innego wyjścia niż życie od nowa. To także ład, w przeciwieństwie do anomii. Ponowne oddzielenie światła od ciemności, nowy początek. Ale i pamięć wpisana w elementarne geometryczne formy, co ma znaczenie także w kontekście twórczości Suzina. W Muzeum Politechniki Warszawskiej znajduje się teka ilustracji *Cień i perspektywa koła* do jego zaginionego w czasie wojny doktoratu z 1938 roku zadedykowana: „Pamięci kolegów, którzy mieli zaszczyt zginąć na polu walki”. Suzin [1901–1976] był uczestnikiem wojny bolszewickiej 1920 roku. W pracy wykorzystał koło i jego perspektywiczne przekształcenia. Model upamiętnienia zmarłych poprzez wędrówkę koła wcielił w formie plastycznej w pomniku z 1946 roku.

Nie zapominajmy o treści. Wszak pomniki to „nośniki pamięci”. Na lekko wzniesionej pod kątem górnej płycie wykuty jest napis: „19.IV.1946 / Tym, którzy polegali w bezprzykładnie bohaterskiej walce o godność i wolność narodu żydowskiego, o wolną Polskę,

---

10 Icchak Cukierman, *Nadmiar pamięci*, PWN, Warszawa 2000, s. 430.

11 Fotografie z 19.04.1945, Archiwum ŻIH, Warszawa, sygn. ŻIH.DD.002, ŻIH.7252, ŻIH.Pomnik.72, ŻIH.Pomnik.72C, ŻIH.Pomnik.7251, ŻIH.Pomnik.69, ŻIH.Pomnik.7254.

12 Protokół CKŻP z dnia 21.05.1945, Archiwum ŻIH, Warszawa, sygn. 303/I/8.

13 Protokół CKŻP z dnia 21.05.1945, Archiwum ŻIH, Warszawa, sygn. 303/I/7-11.

14 Protokół CKŻP z dnia 11.01.1946, Archiwum ŻIH, Warszawa, sygn. 303/I/7-11, oraz Biuletyn Żydowskiej Agencji Prasowej z 11 stycznia 1946, nr 38/8.

15 Michael Zylbelberg, *A Warsaw Diary, 1939–1942*, Valentine, Mitchell, London 1969, cyt. za: Barbara Engelking, Jacek Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2013, s. 76.

o wyzwolenie człowieka. Żydzi Polscy”, powtórzony po hebrajsku i w jidysz. Na płycie dolnej widnieje wpisana w zwój mosiężna litera Bet i gałązka palmy. Bet to pierwsza litera, a zarazem pierwsze słowo Tory, czyta się ją: „Na początku”. W żydowskiej tradycji palma jest symbolem zwycięstwa, trwania, oznacza nadzieję mesjańską<sup>16</sup>. W treści napisu mamy powiązanie przekazu świeckiego i religijnego oraz walki o Polskę z wyzwoleniem Żydów.

Wyjdę naprzód — jakże odmienną treść niesie napis na pomniku odsłoniętym dwa lata później, 19 kwietnia 1948 roku, który brzmi: „Naród Żydowski swym bojownikom i męczennikom”. Pomiędzy dwoma pomnikami rozciągają się dwie równoległe historie. Po pierwsze, przemiany sztuki od powojennego klasycyzującego modernizmu do realizmu socjalistycznego, który Marci Shore w odniesieniu do wersji Rapaporta nazwała „socrealizmem syjonistycznym”<sup>17</sup>. Po drugie, losy żydowskiej wspólnoty — od nadziei na pokojowe współżycie po rok 1948, kiedy jej prawa zaczęły być w Polsce ograniczane, a największa emigracja Żydów z Polski właśnie się skończyła<sup>18</sup>. Ważna jest data, w której podjęto decyzję o wszczęciu prac nad drugim pomnikiem: koniec lipca 1946<sup>19</sup> — kilka tygodni po pogromie w Kielcach. Pierwszy pomnik symbolizuje, prócz pamięci o Zagładzie, nadzieję na odnowione życie w Polsce. Kontekstem drugiego pomnika jest już exodus.

---

16 Dziękuję Piotrowi Pazińskiemu za tę interpretację symboliczną.

17 Marci Shore, *Nowoczesność jako źródło cierpień*, przeł. Michał Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 56.

18 W latach 1944–1947 wyjechało z Polski 200 tysięcy obywateli pochodzenia żydowskiego. Zob. Maciej Pisarski, *Emigracja Żydów z Polski w latach 1945–1951*, w: August Grabski, Maciej Pisarski, Albert Stankowski, *Studia z dziejów i kultury Żydów w Polsce po 1945 roku*, red. Jerzy Tomaszewski, ŻIH, Warszawa 1997, s. 13.

19 Kroszczor podaje, że postanowienie zostało podjęte 26 lipca 1946 roku. Henryk Kroszczor, op. cit., s. 330.

## Eksperyment. Pracownia rzeźbiarska w ramach Wydziału Architektury i Inżynierii BOS

Przestrzeń, gdzie wczoraj spłonęła Warszawa, macie wypełnić życiem. Chodzi o największą inwencję i najwyższy lot. [...] Działajcie śmiało, wasza fantazja i twórczy lot nie będą podcięte.

Jan Karol Wende, podsekretarz stanu  
w Ministerstwie Kultury i Sztuki, 19451

Powołanie pracowni rzeźbiarskiej w ramach kierowanego przez Bohdana Lacherta Wydziału Architektury i Inżynierii Biura Odbudowy Stolicy zbiegło się z rozpoczęciem prac nad warszawskim Pomnikiem Braterstwa Broni [tzw. czterech śpiących] w sierpniu 1945 roku<sup>2</sup>. W jej składzie znaleźli się rzeźbiarze, którzy mieszkali na Saskiej Kępie — wszyscy poza kierującym nią Jerzym Jarnuszkiewiczem. To wpłynęło na wybór pierwszej realizacji: modernizacji odcinka ulicy Katowickiej zaplanowanego jako wzorcowa arteria BOS [1946]<sup>3</sup>. Tymczasowe studio mieściło się w pobliżu awangardowego domu Bohdana Lacherta [ul. Katowicka 9], który patronował działaniom rzeźbiarzy<sup>4</sup>.

### Nowa Katowicka

Modernizacja obejmowała koncepcję urbanistyczno-krajobrazową, w której znaczącą rolę odgrywała dekoracja rzeźbiarska. Opracowane wówczas zróżnicowane spectrum form tworzyły pełnoplastyczne rzeźby, płaskorzeźby i ażurowe struktury detalu architektonicznego. Były to wykonane w białym narzucie cementowym płaskorzeźba *Plon*, fontanna z niedźwiadkiem z uszlachetnionego betonu oraz gruzobetonowa dekoracyjna krata [Jerzy Jarnuszkiewicz], granitowa rzeźba *Borsuka* [Józef Trenarowski], betonowy *Chłopiec z żaglówką* [Stefan Momot] oraz dekoracyjny wspornik [niedźwiadek] wieńczący jedną z furtek [Stanisław Sikora]<sup>5</sup>.

Projekt pokazowego odcinka sięgał do przedwojennych koncepcji wystawieniowych, takich jak aranżacja „projektowanych uliczek mieszkaniowych” [Lachert i Józef Szanajca, 1928]<sup>6</sup>, i jako jedyny został zrealizowany w takim kształcie<sup>7</sup>. Skomponowanie zieleni i szerokiego wachlarza form rzeźbiarskich było echem koncepcji

1 *Działajcie śmiało, wasza fantazja i twórczy lot nie będą podcięte...*, „Biuletyn Informacyjny BOS”, nr 19.

2 *Pracownia rzeźbiarska BOS*, „Biuletyn Informacyjny BOS”, nr 70, s. nlb.

3 *Saska Kępa*, „Biuletyn Informacyjny BOS”, nr 60.

4 *Biura dla remontu Saskiej Kępy i Makotowa*, „Biuletyn Informacyjny BOS”, nr 67; *Odbudowa Saskiej Kępy*, „Biuletyn Informacyjny BOS”, nr 92.

5 Bohdan Lachert, *Ulice Saskiej Kępy*, „Architektura” 1948, nr 4, s. 4.

6 Lachert & Szanajca, *Rozplanowanie terenu działu budowlanego i ceramicznego na Powszechnej Wystawie Krajowej w roku 1929 w Poznaniu* [wersja II], Muzeum Architektury we Wrocławiu, sygn. MAT IIIb-743/2.

7 Bohdan Lachert, *Ulice Saskiej Kępy*, op. cit., s. 7–9.

modernistycznych ogrodów realizowanych przez Franciszka Krzywdę-Polkowskiego i Alinę Scholtz. Modernizacja ulicy, zgodnie z ideą przenikania przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej w modernizmie, objęła także wnętrze domu Lacherta, w którym Jarnuszkiewicz wykonał niewielką płaskorzeźbę siedzącego mężczyzny oraz dekoracyjne wiązki wawrzynu.

Symboliczne wejście w przestrzeń pierzei wyznaczała kompozycja *Plon* nawiązująca do płaskorzeźb Alfreda Augusta Janniota z elewacji paryskiego Palais de Tokyo [1937]. Poprzedzona skwerem stanowiła przedmiot kontemplacji estetycznej o charakterze galerii plenerowej<sup>8</sup>. O jej wartości artystycznej decydował indywidualny język plastyczny wywodzący się z rozwiązań graficznych i wielkoformatowej papieroplastyki, który charakteryzował także inne realizacje Jarnuszkiewicza — płaskorzeźbę *Dzieci* [1949] oraz personifikację Odry z Pawilonu Czterech Kopuł na wrocławskiej Wystawie Ziemi Odzyskanych [1948]<sup>9</sup>.

Odrębny charakter plastyczny, określany jako „styl 1948”<sup>10</sup>, posiadała też ażurowa krata-plecionka, przysłaniająca pion klatki schodowej [ul. Katowicka 7]<sup>11</sup>, której kontynuacją były dekoracyjne formy opracowane dla gmachu Poczтовой Kasy Oszczędności przy ul. Marszałkowskiej 124 [1946–1948].

### **Nowa Marszałkowska**

Architektoniczno-rzeźbiarska koncepcja Lacherta i Jarnuszkiewicza była wynikiem konkursu ogłoszonego przez SARP<sup>12</sup>. Gmach PKO, wzorowany na niezrealizowanym projekcie domu mieszkalnego dla Polskiego Banku Rolnego [Lachert i Szanajca, 1939<sup>13</sup>], został potraktowany jako modelowy dla powojennej zabudowy ulicy<sup>14</sup>. Na etapie projektów Jarnuszkiewicz opracował kilka wariantów dekoracyjnych krat oraz personifikację Obfitości<sup>15</sup>. Elewację frontową ukształtowano jako ażurową strukturę z fakturowego gruzobetonu, którego plastyczny potencjał potęgował rzeźbiarski wymiar architektury.

Prefabrykowany detal z gruzobetonu był rozwiązaniem skrajnie ekonomicznym, a jednocześnie kontynuował nurt architektury organicznej Franka Lloyd Wrighta. Równocześnie pojawił się w projektach Macieja Nowickiego [Pracownia Dyskusji Architektonicznej BOS], który propagował Wrightowskie idee na łamach „Skarpy Warszawskiej”<sup>16</sup> pod hasłem nowego funkcjonalizmu, którego jedną z podstawowych wartości architektonicznych pozostawał „zmysł materiału”.

8 Jerzy Bauriski, *Problem ulicy Katowickiej*, „Architektura” 1948, nr 6/7, s. 39.

9 Helena Blumówna, *Architektura i plastyka na WZO*, „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 39, s. 6–7.

10 B.a., *Bronimy czterech kopuł*, „Przekrój” 1948, nr 180, s. 6.

11 Jerzy Bauriski, op. cit., s. 39.

12 Bohdan Lachert, *Dom P.K.O w Warszawie przy ul. Marszałkowskiej 124*, „Architektura” 1948, nr 2, s. 1–5.

13 *Konkurs na dom mieszkalny Państwowego Banku Rolnego w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo” 1939, nr 2, s. 19–31.

14 B.a., *Budowa gmachów biurowych PKO*, „Stolica” 1947, nr 49/50, s. 20.

15 Bohdan Lachert, *Dom P.K.O w Warszawie...*, op. cit., s. 5.

16 Maciej Nowicki, *W poszukiwaniu nowego funkcjonalizmu*, „Skarpa Warszawska” 1945, nr 3 [4.11], s. 1–2.



## Nieznany Muranów

Niezrealizowana koncepcja plastyczna osiedla, znana z maszynopisu Bohdana Lacherta *Udział rzeźbiarzy w budownictwie na Muranowie*, obejmowała rzeźbę figuralną, płasko-rzeźbę oraz detal architektoniczny. Opis o charakterze performatywnym („hypotypoza”) miał znaczenie równe rysunkowi projektowemu, zgodnie z definicją pojęcia jako „wzoru”, „szkicu” (od greckiego *hypotypóein* — „szkicować”).

Fragment maszynopisu Bohdana Lacherta *Udział rzeźbiarzy w budownictwie na Muranowie*:

### Tematy rzeźb

1. Monumentalne schody wejściowe do dzielnicy Muranów przy placu Bankowym, na wprost Arsenau. Rzeźby przy schodach wyobrażające „Straż, czujność, gotowość klasy robotniczej”.
  2. Arkada wejściowa na teren osiedla. Rzeźba nad łukiem jako tablica erekcyjna Muranowa.
  3. W otoczeniu urządzeń dziecięcych, na wielkiej przestrzeni wewnętrznej, na tle zieleni rzeźba wyobrażająca troskę o dziecko.
  4. Założenie urbanistyczne kształtujące otoczenie zabytkowego pałacu [Działyńskich] przeznaczonego na bibliotekę, wzbogacone rzeźbą o temacie „znaczenie wiedzy i nauki”.
  5. Kameralne wnętrza, obejmujące zabytkowe budynki i domy nowe z wolnostojącą salą zebrań [bud. zabytkowy] w miejscu geometrycznie centralnie wyznaczonym dla rzeźby „więź społeczna”.
  6. Wejście lateralne do Muranowa od trasy W-Z poprzez obszerny podcień ujmuje rozwijającą się przestrzeń wewnętrzną dwoma akcentami rzeźb wyobrażającymi „konsumpcyjną użyteczność produkcji” [obfitość, płodność, wydajność].
  7. W pobliżu skrzyżowania Trasy W-Z z wielką arterią N-S dzielącą i łączącą jednocześnie dwie części Muranowa rozwija się oś kompozycyjna zabudowy, nacechowana patosem odmienności nowego budownictwa. Na placu wzniesionym ponad poziom otaczających ulic komunikacyjnych, ukształtowanymi czytelnie tarasami, schodami i zabudową, w punkcie centralnym wielka rzeźba, wyobrażająca „współzawodnictwo i przodownictwo pracy”.
- [...]
9. Przed gmachem Sądów Trasa W-Z tworzy rozszerzenie — plac. Przestrzeń przed wielką kawiarnią na wprost Sądów jest miejscem wylegania barwnych urządzeń kawiarnianych na wolnym powietrzu. Dwa krótsze boki zamknięte są z jednej strony przez wieżowiec, z drugiej rzeźbą symbolizującą „niezłomne dążenie obozu demokracji do pokoju światowego.
  10. Trzy tematy sportowe w ścisłym powiązaniu z ukształtowaniem placów sportowych
  11. Trzy tematy ze świata zwierzęcego jako akcenty przy budynkach przedszkoli i żłobków

[...]

UWAGA! Zadaniem rzeźbiarzy jest znalezienie właściwego wyrazu dla sztucznego kamienia — betonu, który w procesie produkcji posiada cechy wspólne po pierwsze z rzeźbą w odlewie brązowym [przestrzenność kształtu], po drugie z architekturą [budowa rzeźby z poziomo dzielonych elementów], łączonych zaprawą cementową<sup>17</sup>.

Równolegle Lachert opracował metodę pracy kolektywnej rzeźbiarza, sztukatora i murarza, przypisując każdemu ściśle określone zadania. Kontynuowała ona nowoczesny system organizacji budowy wdrażany na Muranowie [szybkościowce, potok].

### **Rzeźba kolektywna**

Rzeźby zostały podzielone na kategorie uzależnione od skali i kubatury, zaś proces realizacji na dwa etapy — koncepcyjny oraz wykonawczy. I tak koncepcja, model gipsowy, cyzelerka pozostawała w gestii rzeźbiarza, zaś sztukator był odpowiedzialny za wykonanie gipsowego modelu [skala 1:1], ślepej formy gipsowej oraz odlewu w betonie. Murarz uczestniczył w procesie odlewu oraz montażu. Miejscem pracy „trójek rzeźbiarskich” miała stać się tymczasowa pracownia przy ul. Wierzbowej 11 oraz stała w pałacu Błękitnym<sup>18</sup>.

Eksponująca plastyczny potencjał gruzobetonu prefabrykowana dekoracja rzeźbiarska zadecydowała o oryginalności mariażu architektury i rzeźby tuż po wojnie. Operowanie grą faktur, barw oraz form wydobywało haptyczne wartości architektury, oddziałujące na zmysł dotyku.

---

17 Bogdan Lachert, *Udział rzeźbiarzy w budownictwie na Muranowie*, maszynopis, 12.05.1949, s. 1–2, Muzeum Architektury we Wrocławiu, sygn. 13 091/2.

18 Bohdan Lachert *Udział rzeźbiarzy...*, op. cit., s. 3–4.

# Wycieczka architektów

Latem 1947 roku delegacja amerykańskich architektów i urbanistów, wśród nich Henry N. Cobb [wówczas student architektury na Harvardzie], odwiedziła Warszawę i kilka innych polskich miast. Wizyta odbyła się w ramach objazdu studyjnego po zniszczonej wojną Europie. Pomysłodawcą i autorem całego programu był architekt Herman H. Field, wówczas profesor Uniwersytetu w Cleveland. Na trasie ich wyprawy znalazła się Wielka Brytania [gdzie właśnie rozpoczęto realizację ustawy New Town, będącej szeroko zakrojonym planem urbanizacyjnym zmierzającym do reorganizacji przestrzeni miejskich], Francja [Paryż], Czechosłowacja, Szwajcaria, Norwegia i Polska. W Polsce, tak jak w Wielkiej Brytanii i Czechosłowacji, program obejmował objazd miast [znalazły się wśród nich Warszawa, Kraków, Katowice, Wrocław i Szczecin] oraz spotkania z architektami i urbanistami, autorami planów ich odbudowy i przebudowy. Latem 1947 roku zapoznano grupę Amerykanów z pracami Głównego Urzędu Planowania Przestrzennego, który właśnie ogłosił wieloletni plan krajowy. Już w październiku 1946 roku Polska przedstawiła podczas International Congress for Housing and Town Planning w Hastings pierwszą wersję planów odbudowy miast zniszczonych w czasie wojny. Polskie referaty o metodzie sporządzania takich planów i powiązania ich z planowaniem gospodarczym [również w skali regionu i kraju], wypracowanej w Polsce już w latach trzydziestych, wydano wówczas w wersji anglojęzycznej.

W Warszawie role gospodarzy pełnili architekci Helena i Szymon Syrkusowie, a głównym punktem zainteresowania odwiedzających stały się długofalowe projekty odbudowy i rozwoju miasta prezentowane przez Biuro Odbudowy Stolicy. Przy okazji objazdu powstała szczególna dokumentacja — seria kolorowych diapozytywów dokumentujących zniszczenia miast autorstwa Cobba. Nie powstały one jednak jako reporterskie studium wojennej zagłady. Studyjny charakter objazdu sprawił, że można przypisać tym kadrom konkretne lokalizacje związane z uchwalonymi właśnie planami zabudowania, rozstrzygniętymi konkursami oraz wydarzeniami historycznymi [np. otwarciem ekspozycji w byłym obozie zagłady w Auschwitz-Birkenau]. Cobb nie fotografował przypadkowych miejsc, ale takie, o których planach zabudowy wiedział np. z obejrzanej w BOS wystawy. Na fotografii te należy patrzeć przez pryzmat systemowo zaplanowanego podniesienia kraju ze stanu widocznego jeszcze zniszczenia, bez romantycznych sentymentów

dla „piękna ruin”. Jednak zdjęcia, także ze względu na kolor, stanowią unikalny zespół dokumentujący powojenne ruiny.

Pierwsza wystawa fotografii Cobba miała miejsce w warszawskim Domu Spotkań z Historią oraz na skwerze im. ks. Jana Twardowskiego u zbiegu ul. Karowej i Krakowskiego Przedmieścia dopiero na przełomie 2012 i 2013 roku.

Maria Sołtys



















## Szklane domy na Kole

Warszawa przedwojenna — przeszło milion dwieście tysięcy mieszkańców. Około 40% ludności tj. czterysta pięćdziesiąt tysięcy gnieździło się w przeludnionych lokalach jednoizbowych, w których średnia zagęszczenia wynosiła cztery osoby na izbę. [...] Aby zwalczyć przeludnienie mieszkań robotniczych, działacze społeczni doprowadzili do powołania w 1934 roku Towarzystwa Osiedli Robotniczych, którego celem było finansowanie i budowa mieszkań dla nisko uposażonych pracowników fizycznych i umysłowych. Akcja TOR, oparta o kredyty państwowe, stanowiła konieczną w ówczesnych warunkach społeczno-politycznych klapę bezpieczeństwa<sup>1</sup>.

Pierwsza kolonia tanich mieszkań „społecznie najpotrzebniejszych” powstała na warszawskim Kole w drugiej połowie lat trzydziestych. Z inicjatywy Towarzystwa Osiedli Robotniczych (TOR) wybudowano łącznie 19 budynków mieszkalnych z 972 mieszkaniami oraz dom społeczny.

Perspektywę ulicy Obozowej, stanowiącej oś założenia, buduje rytmiczny układ budynków ustawionych prostopadłe do ulicy po obu jej stronach, który wywołuje wrażenie „koszarowej” unifikacji i monotonii przestrzennej. Kierując się przekonaniem, że najkorzystniejsze jest doświetlenie mieszkań ze strony wschodniej i zachodniej, sytuowano budynki w ten sposób, by w miarę możliwości wszystkim mieszkańcom zapewnić podobne warunki. Układy określone jako „linijkowe” lub „grzebieniowe”, uznawane w tamtym czasie za „wyraz postępu zarówno w stosunku do układów promienistych jak szachownicowych o ciasno zabudowanych podwórkach”<sup>2</sup>, prowadziły do nadmiernej uniformizacji przestrzeni zespołów mieszkaniowych. W ten sposób kształtowane były warszawskie osiedla TOR na Kole i na Grochowie, osiedle Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM) na Rakowcu, łódzkie osiedle Montwiłła-Mireckiego czy — by odwołać się do przykładów zagranicznych — m.in. osiedla Dammerstock w Karlsruhe i berlińskie osiedla Britz, Onkel Toms Hütte, Siemensstadt czy Kieffhoek w Rotterdamie<sup>3</sup>. W Warszawie problemem był przede wszystkim brak niewielkich mieszkań zapewniających standard higieniczny i przestrzenny, na utrzymanie których stać byłoby lokatorów o niskich dochodach. Postulaty właściwego nasłonecznienia pomieszczeń mieszkalnych, zapewnienia terenów pod niezbędne obiekty szkół i przedszkoli, place zabaw dla dzieci i miejsca wypoczynku dla dorosłych mogły być wypełniane kompromisowo, w zakresie możliwym do realizacji na terenach przydzielanych przez Ministerstwo Robót Publicznych.

---

1 Ten i kolejne wyróżnione cytaty pochodzą z referatu Heleny i Szymona Syrkusów, wydanego wspólnie przez Biuro Odbudowy Stolicy (BOS) i Warszawską Spółdzielnię Mieszkaniową (WSM) w listopadzie 1946 roku. Helena Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego*, PWN, Warszawa 1976, s. 391–402.

2 Ibidem, s. 256.

3 Paradoksalnie, żoliborskie kolonie WSM wolne są od tego rodzaju układów ze względu na trudny do „modelowego” zagospodarowania kształt przydzielonych działek przy placu Wilsona i pomiędzy ulicami Krasińskiego i Słowackiego.

Doświadczenia WSM i TOR, wzbogacone podczas wojny studiami pracowni architektoniczno-urbanistycznej SPB i WSM [PAU] i współpracującego z nią zespołu naukowców i działaczy spółdzielczych tak mocno ugruntowały i zdefiniowały pojęcia osiedla społecznego, że weszło ono do generalnego planu Warszawy jako jego organiczna jednostka podstawowa. [...] Dzielnice mieszkaniowe nie stanowią sumy poszczególnych domów, ale składają się z owych osiedli jako podstawowych, a więc niepodzielnych jednostek.

Z pułapek dość przypadkowo wyznaczanych i przydzielanych lokalizacji, jak również ze zbyt daleko posuniętej racjonalizacji rozwiązań urbanistycznych zdawano sobie sprawę już w końcu lat trzydziestych. W czasie wojny prowadzono studia i prace badawczo-projektowe zmierzające do opracowania nowych, całościowych rozwiązań planistycznych i urbanistycznych, programów budownictwa mieszkaniowego i zasad funkcjonowania osiedli społecznych. Po wojnie zamierzano wprowadzać w życie rozwiązania wypracowane w efekcie interdyscyplinarnych badań i opracowań studialnych. W Warszawie w 1941 roku powstała Pracownia Architektoniczno-Urbanistyczna Społecznego Przedsiębiorstwa Budowlanego [PAU] kierowana przez Szymona Syrkusa i rozbudowywana w kolejnych latach w wielobranżowy zespół specjalistów. Niezależnie, chociaż w łączności z PAU studia prowadziła Barbara Brukalska z zespołem. Rezultatem tych prac była wydana w 1948 roku książka Brukalskiej *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych*<sup>4</sup>. W PAU obok studiów teoretycznych nad schematami osiedla i dzielnicy mieszkaniowej czy projektów dzielnicy Rakowiec prowadzono prace nad szeroko zarysowanym planem ogólnym „zachodniej dzielnicy mieszkaniowej”. W ramach uszczegółowienia fragmentu tego zadania w 1943 roku rozpoczęto prace nad szkicem planu szczegółowego osiedla na Kole. Projekt uwzględniał istniejącą zabudowę osiedla TOR po obu stronach ulicy Obozowej. W nawiązaniu do wypracowanych schematów osiedla społecznego o liczebności do 10 tysięcy mieszkańców przyjęto, że przedwojenny zespół budynków TOR projektowany dla około 3 tysięcy mieszkańców będzie pierwszą z kolonii planowanego osiedla. Już na tym etapie prac projektowych planowano zrównoważyć linijkowy układ budynków osiedla TOR, sytuowanych w osi północ-południe, ciągami długich budynków galeriowych w osi wschód-zachód. W toku studiów zmierzających do swobodniejszego niż poprzednio kształtowania układu zabudowy osiedla powstał szkic miękko przegiętego w planie budynku nazywanego „uśmiechem Heleny”. Po wojnie budynek w tej formie zrealizowany został w centrum osiedla na Kole i w zespole Praga I.

Koncepcja osiedla społecznego po siedmioletniej pracy badawczej jest dojrzała i gotowa do realizacji. Urbaniści są przygotowani do prowadzenia w 1948 roku doświadczenia nowego ukształtowania terenów.

---

4 Książka zbierająca doświadczenia z realizacji żoliborskich kolonii WSM i studiów z okresu okupacji w 1949 roku została poddana krytyce przez ideologów socrealizmu, wycofana ze sprzedaży i oddana na przemiał.

W 1947 roku projektantami osiedla oficjalnie zostali Helena i Szymon Syrkusowie, skierowani w tym samym roku z Biura Odbudowy Stolicy (BOS) na stanowiska architektów WSM. Spółdzielnia prowadziła wówczas prace przy odbudowie i remontach uszkodzonych budynków, rozpoczęto budowę nowych kolonii na Żoliborzu i opracowywano projekty dla nowych osiedli na Mokotowie, Ochocie i Kole. W tym czasie Michał Przerwa-Tetmajer, członek zespołu pracującego w czasie okupacji w PAU nad planem dla dzielnicy zachodniej i szkicami projektowymi dla osiedla na Kole, w oparciu o generalne założenia projektowe i wnioski z tych prac przygotował i obronił projekt dyplomowy na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej<sup>5</sup>. W oparciu o wykonane podczas wojny szkice i projekty i dzięki zebraniu w pracy dyplomowej Tetmajera materiału studialnego możliwe było wykonanie projektu urbanistycznego osiedla, projektów wykonawczych pierwszych budynków i planu przygotowania produkcji materiałów budowlanych na tyle szybko, że jeszcze w 1947 roku można było przystąpić do prac budowlanych.

Po raz pierwszy w Warszawie i Polsce teren pod osiedle przydzielony będzie w całości przez właściwego gospodarza Stolicy i dysponenta gruntów — Zarząd m.st. Warszawy, a nie nabywany w sposób przypadkowy i niejednoczesny w ciągu lat dwudziestu, jak to się działo dotychczas na Żoliborzu i Rakowcu. Po raz pierwszy osiedle usytuowane będzie w sposób właściwy na siatce ulic dostosowanej nie do prywatnych parceli, ale do scalonych terenów. Nie trzeba będzie, jak to się działo przy zabudowie Żoliborza i Rakowca, staczać walk o racjonalne usytuowanie poszczególnych kolonii i zmianę przestarzałego przebiegu ulic.

Powojenne inwestycje podejmowano w nowych realiach: Warszawa zniszczona była w ponad 80 procentach, obowiązywał pierwszy plan trzyletni, a grunty w stolicy zostały skomunalizowane dekretem o własności i użytkowaniu gruntów na terenie m.st. Warszawy z 26 października 1945 roku. W obrazie powojennego osiedla WSM widać na pierwszy rzut oka — w planie urbanistycznym i z horyzontu człowieka — odmienny niż w osiedlu TOR sposób kształtowania przestrzeni. Wrażenie przestrzenności osiągnięte w obszer-nych wnętrzach urbanistycznych wzmacniają dodatkowo liczne prześwity w parterach budynków, które ułatwiają swobodne poruszanie się po terenie i oferują niespodziewane niekiedy otwarcia widokowe na kolejne wnętrza osiedla i budynki. Zgodnie z założeniami projektantów ośrodek każdej nowo wybudowanej kolonii, tak zwanej ćwiartki, tworzy rozległy zielony teren. Centralne miejsce zajmuje w nim przedszkole o lekkiej, spiętrzonej formie pawilonowej zabudowy.

Następna trzylatka stanie się już być może w większym stopniu trzylatką mieszkaniową. W tym okresie, operując większą ilością materiałów i przeszkolonymi kadrami sił roboczych, będzie można porwać się na umasowienie budownictwa, tzn. na ilościowe zwiększenie produkcji drogą uprzemysłowienia, a jednocześnie, również drogą uprzemysłowienia, dążyć do ulepszenia standardów, do podniesienia

---

5 Za zgodą profesora Tadeusza Tołwińskiego promotorami byli Helena i Szymon Syrkusowie.

jakości mieszkań. Jednakże, aby móc przygotować ulepszenie standardów mieszkaniowych na lata przyszłe, trzeba zbierać doświadczenia w okresie pierwszej trzylatki.

Pierwsze budynki osiedla zaprojektowano w żelbetowej monolitycznej konstrukcji szkieletowej. Było to jak najbardziej zgodne z pryncypiami modernizmu i przekonania-  
mi Szymona Syrkusa. W publikowanych na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych na łamach czasopisma „Praesens” programowych artykułach *Preliminarz architektury* i *Tempo architektury* Szymon Syrkus deklarował się jako zdecydowany zwolennik uprzymysłowienia budownictwa i ścisłej współpracy projektanta z przemysłem pracującym na potrzeby nowoczesnej architektury. Potwierdzał to w praktyce projektowej, wykorzystując nowoczesne rozwiązania technologiczne i techniczne.

Wobec niewielkiej, trzykondygnacyjnej wysokości budynków przyjęte rozwiązanie konstrukcyjne wzbudzało wątpliwości wśród działaczy WSM i kadry technicznej SPB [Społecznego Przedsiębiorstwa Budowlanego]. Również inne zaproponowane przez projektantów rozwiązania techniczne i technologiczne okazały się kontrowersyjne. Projekt zakładał połowę prefabrykację wszystkich elementów ściennych i stropowych niezbędnych w trakcie realizacji. Na placu budowy wykonywano elementy z gruzobetonu. W ten sposób produkowano belki i pustaki stropowe, elementy ścian nośnych wewnętrznych, zewnętrznych i ścianek działowych. Kruszywo dostarczały młyny kulowe mielące gruzy Warszawy, dla których „surowca” w pierwszych latach po zakończeniu wojny w Warszawie nie brakowało. O wykorzystaniu gruzu zdecydowały jednak wyłącznie względy logistyczne i ekonomiczne, nie podkreślano nośności symbolicznej tego materiału — inaczej niż w projektowanym w tym czasie przez Bohdana Lacherta zespole mieszkaniowym Muranowa. Tam budynki mieszkalne o nietynkowanych elewacjach z gruzobetonowych bloczków miały być symbolem odradzającego się na ruinach życia, „Feniksem powstałym z popiołów”, jak pisał Lachert<sup>6</sup>. Charakterystyczny rysunek elewacji wszystkich budynków o drobnym stosunkowo podziale 50 cm na 50 cm wynikał z przyjętego modułu bloczków elewacyjnych, skoordynowanych z kolei z modularną metrową siatką konstrukcyjną przyjętą dla wszystkich budynków. W trójwarstwowym, modularnym bloczku warstwa zewnętrzna wykonana była od razu jako licowa, finalna.

W opracowaniu architektonicznym budynków projektowanych w zespole Szymona i Heleny Syrkusów zwraca uwagę modernistyczne podejście do dekoracji oraz starannie zaprojektowany detal architektoniczny i akcenty plastyczne. Swobodnie rysowane, przełamujące ortogonalną siatkę rozwiązania widoczne są, poza wspomnianym już przegiętym budynkiem, w planach skrajnych sekcji budynków klatkowych i w kształtowaniu strefy wejścia do budynków. Osłony wejść do klatek schodowych przyciągają uwagę dynamicznym kształtem zadaszania i ażurowych ścianek, z powodu swej formy nazywanych „plasterkami sera”. Z finezją zaprojektowano zewnętrzne schody i podesty przy wejściach z osłaniającymi przezroczcami, barierkami i ławkami. Prefabrykowane

---

6 Bohdan Lachert, *Muranów — dzielnica mieszkaniowa*, „Architektura” 1949, nr 5.

elementy murków z płukanego betonu z fakturą drobnych otoczaków zapowiadają sposób opracowania ścian w holu wejściowym.

Doświadczenie to będzie kosztowało drożej, aniżeli wzniesienie osiedla o takiej samej pojemności rzemieślniczym systemem budowy z cegły i drewna. Każdy wynalazek nowej techniki okazuje się przy pierwszej próbie zastosowania droższy – potaniecie następuje dopiero w okresach późniejszych. Ale bez poniesienia kosztu laboratoryjnego, niejako wykonania doświadczalnego osiedla w pierwszej trzylatce przygotowawczej, nie osiągnie się w przyszłych okresach potaniecia – do którego zmierzamy.

Zbyt duże między innymi wymiary holi wejściowych i mieszkań [choć podkreślano ich walory higieniczne i użytkowe], „stracona” kubatura licznych prześwitów w partech oraz wąskie trakty budynków galeriowych stały się podstawą do krytyki rozwiązań przyjętych w projekcie osiedla na Kole. Zwrócono również uwagę na wysokie koszty żelbetowej konstrukcji szkieletowej pierwszych budynków, problemy z wdrażaniem technologii produkcji prefabrykatów i liczne komplikacje techniczne wynikające z ich zastosowania. Analiza kosztów przeprowadzona przez WSM wskazywała, że koszt metra kwadratowego powierzchni użytkowej na Kole [już po odstąpieniu od wykonywania konstrukcji żelbetowych] jest o 24 procent wyższy od kosztów notowanych na Mokotowie, w osiedlu budowanym według projektu Zaslawa Malickiego i Stefana Tworowskiego. Szymon Syrkus, powołując się na obniżkę kosztów w zrealizowanym już drugim etapie budowy, wskazywał na możliwość obniżenia kosztów budownictwa prefabrykowanego z gruzobetonu do poziomu kosztów budowy w technologii tradycyjnej w dłuższej perspektywie czasowej.

Krytyka wzmożła się i nabrała charakteru ideologicznego wraz z wprowadzeniem w architekturze w 1949 roku doktryny realizmu socjalistycznego. Krytkowano układ urbanistyczny osiedla za zbyt ekstensywną zabudowę i „zbyt schematyczne i równomierne rozstawienie budynków mieszkalnych”. Uznanie za wadę braku dziedzińców i odsunięcia zabudowy od głównych ulic wskazywało na dążenie do preferowanej w tym czasie zabudowy obrzeżnej. Według takiego schematu zaprojektowana została również w zespole Heleny i Szymona Syrkusów ostatnia ćwiartka osiedla. Architektura projektowana „narodową w formie”, bo „socjalistyczną treść” zapewniała już funkcja mieszkań robotniczych. Konsekwencją krytyki planu osiedla było dogęszczenie zabudowy. Część terenów zielonych przeznaczono pod nowe budynki, różniące się od pierwotnej zabudowy osiedla. Różnice wynikające z przyjęcia odmiennych ideowo założeń projektowych są wyraźnie widoczne pomimo podjętych prób ujednoczenia formalnych rozwiązań elewacji. Ten etap budowy realizował już Zakład Osiedli Robotniczych [ZOR] powołany w 1948 roku, a podległy ministrowi odbudowy. Budowa osiedla na Kole została przejęta od WSM wiosną 1949 roku. Zlikwidowano połowę wytwórnię prefabrykatów, by powrócić do tradycyjnej technologii murowania z cegły. Interesującym świadkiem okresu przejściowego jest budynek typowy dla pierwotnej zabudowy osiedla, w którym zasadniczą bryłę wzbogacono o zwieńczenie o klasycznej proveniencji, a słupy w podciętym modernistycznie parterze



ubrano w kostium kolumn w porządku tokańskim. Podobnie „skorygowane” formy przyjęły budynki w osiedlu Praga I projektowanym przez zespół Heleny i Szymona Syrkusów i budowanym przez ZOR.

Na gruncie tej rewolucji wyrasta pojęcie „demokratyzacji” przestrzeni — podstawa nowej urbanistyki nie skrepowanej indywidualnym władaniem i dyspozycją terenami. [...] Przestrzenne ukształtowanie osiedla nie będzie więc dekoracją, zasłaniającą wewnętrzną pustkę, lecz żywą formą, odzwierciedlającą konkretną treść społeczną.

Układ urbanistyczny osiedla został wpisany do rejestru zabytków w 1992 roku, jednak ochronie podlegać powinna również architektura budynków osiedla, tak aby prace remontowe i modernizacyjne nie prowadziły do utraty wyjątkowych walorów architektonicznych. Dziś osiedle na Kole pozostaje jednym z najciekawszych przykładów realizacji wizji architektów-modernistów dążących do rozwiązania „kwestii mieszkaniowej” i świadczy o ich trudnych zmaganiach z rzeczywistością.

# Meble do małych mieszkań

„Szafa w ścianie z niekrępującym wejściem z korytarza do wynajęcia dla bezdzietnego małżeństwa z własnymi meblami”.

dowcip z „Przekroju”, 1945

Zniszczenia wojenne dramatycznie pogłębiły deficyt mieszkań w Polsce. Trzeba było budować jak najwięcej i jak najszybciej, a więc z konieczności mieszkania małe. W nowych wnętrzach nie mieściły się przedwojenne sprzęty, a produkcja fabryczna wciąż opierała się na anachronicznych projektach z lat dwudziestych i trzydziestych. Potrzebne były meble funkcjonalne, tanie i ładne, ale przede wszystkim dostosowane do małych metraży.

Aby upowszechnić dobre wzory, prezentowano racjonalnie urządzone wnętrza i specjalnie do nich zaprojektowane meble. Takie pokazy organizowała m.in. Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa: w 1947 roku, w pierwszym w powojennej Warszawie całkowicie nowym budynku na Żoliborzu i dwa lata później, na Mokotowie i Kole. Na Żoliborzu zademonstrowano mieszkania półtora oraz dwupółtóżbowe umeblowane przez Spółdzielnię Ład, Polskie Towarzystwo Reformy Mieszkaniowej, Atelier Wyrobów Artystycznych i Ludowych Wandy Krąkowskiej oraz Państwową Centralę Przemysłu Drzewnego.

W tym samym roku, na II Wystawie Przemysłu Artystycznego w Muzeum Narodowym, architekt Czesław Wielhorski pokazał urządzenie pokoju o powierzchni 5 metrów kwadratowych, w którym zdołał pomieścić tapczan, fotel, szafę z odkładanym blatem, krzesło i stolik.

[...] rzecz zrozumiała i niestety konieczna, że w małym mieszkaniu jeden mebel musi spełniać parę funkcji. Miłośnicy jachtingu i wycieczek z łatwością zrozumieją takie podejście [...]. Oczywiście, mieszkanie to nie jacht, ale przy odpowiednio kulturalnym jego użytkowaniu można i na małej przestrzeni, czystej, jasnej, racjonalnie wyposażonej i umeblowanej żyć w parę osób, dopóki warunki ogólne nie pozwolą na mniejsze zagęszczenie.

Na obu wystawach w 1947 roku Ład pokazał najnowsze wyroby: meble z sosny palonej, które stały się jedyną polską realizacją idei mebla popularnego. Były sprzedawane jako sprzęty pojedyncze, ale pasowały

do siebie nawzajem, tworząc wnętrza bezpretensjonalne, przytulne i swojskie.

Cyt. za: „Przekrój” 1945, nr 16, s. 15; Marian Szymanowski, *Po wystawie mieszkań i mebli w W.S.M. [sprawozdanie i omówienie]*, „Życie Osiedli WSM” 1947, nr 2, s. 55–57.

Anna Frąckiewicz

## Jak zrobić coś z niczego

[...] nasz przemysł artystyczny, robiony z tak ubożuchnego surowca, jak len, konopie, wióry [tak!], patyki i różne śmieci, jeżeli chodzi o artyzm, godzien jest stanąć w pierwszym rzędzie produkcji europejskiej, a nawet światowej. Tak wiele może talent, pomysłowość i dobra wola.

Irena Krzywicka, *W walce o piękno*<sup>1</sup>

Wojna przyniosła ruinę miast, zniszczone fabryki, dotkliwe zubożenie ludności — właściwie wszystkie sfery życia wymagały odbudowy. Sytuacja ta wymuszała jak najdalej posuniętą oszczędność. Ponieważ robocizna była tania, a przemysł niemal nie funkcjonował, wytwórczość musiała opierać się przede wszystkim na technologiach rzemieślniczych i na jak najtańszych surowcach, najchętniej lokalnych, łatwo dostępnych [ze względu na wysokie koszty transportu].

Wykorzystywano więc drewno niżej cenionych gatunków i gorszej jakości, takie jak sosna i świerk, wiklinę, wełnę samodziałową, przędzę lnianą i konopną. Olgierd Szlekys przekonywał, że sęki mogą być ozdobą, a „umiejętnie wykończona sosna lub świerk są bardzo efektowne”<sup>2</sup>.

Powstawało wiele mebli wyplatanych przeznaczonych do wnętrz mieszkalnych. To tania technologia: stosunkowo wytrzymałe oparcia i siedziska można wykonać ze sznurka, łyka, wikliny, pasów tkaniny czy skóry. Bardzo użytecznym materiałem okazał się papierowy sznurek: można z niego wyplatać [także szydełkiem lub na drutach] torbki, paski, nawet cholewki butów. Z pochodzącego ze spadochronów jedwabiu szyto damskie bluzki, z koców — spódnice, a w skądinąd eleganckich meblach Spółdzielni Arkady zastosowano brezent jako materiał obiciowy. Zwłaszcza w dziedzinie mody okoliczności zmuszały do niezwykłych rozwiązań.

Była to moda pełna fantazji, polotu, zupełnie nieoczekiwanych zestawień [...]. Wyciągnięta z gruzów lekko pikowana kołdra, narzucona na niepotrzebną krakowskiej kuzynce wieczorową bluzeczkę, spódnica z koca i związane papierowym sznurkiem łąpcie — oto sylwetka uroczej warszawianki anno domini 1945<sup>3</sup>.

Tworzono nawet biżuterię z „ubogich” surowców: drewnianych kołeczków i gałązek, nasion ogórka, pestek śliwek, wiśni i ogórka, ziaren fasoli i kukurydzy, skrawków filcu i skóry.

Na różne sposoby wykorzystywano odpady poprodukcyjne, np. drewniane listwy czy wióry, kawałki skór, futer, filcu itp. Z listewek konstruowano szczebelkowe oparcia i siedziska krzeseł. Z wiórów powstawały abażury lamp, maty i chodniki, ze skrawków tkanin i futer

1 Irena Krzywicka, *W walce o piękno*, „Robotnik” 1948, nr 3 [1447].

2 Olgierd Szlekys, *Przestańmy być niewolnikami mebli*, „Życie Osiedli Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej” 1949, nr 7, s. 162–163.

3 Grażyna Wojsznis-Terlikowska, *O warszawskiej modzie*, „Stolica” 1946, nr 1, s. 12.

— zabawki, broszki, dywaniki i dekoracyjne narzuty, a z niewielkich kawałków drewna wyrabiano pudełka, pojemniki, papierośnice, czarki.

Oszczędności przynosi też segregacja śmieci i wykorzystywanie odpadków [czyli recykling]. „Odpadki to pełnowartościowy surowiec” — głosi tytuł artykułu w „Życiu Osiedli Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej”, z którego dowiadujemy się, że na podwórkach WSM umieszczone zostaną zbiorniki z pocisków artyleryjskich przeznaczone na puszki, butelki i szklaną stłuczkę, makulaturę i szmaty<sup>4</sup>. „Moda i Życie Praktyczne” pisze o „skarbach w śmietniku” i radzi czytelniczkom, aby wyrabiały dywaniki ze szmat, związane w pęczek ścinki płócienne wykorzystywały jako zmywaki do naczyń<sup>5</sup>, a puszki po darach z UNRRA<sup>6</sup> — jako pojemniki. W wielu innych publikacjach podkreślano korzyści płynące z sortowania śmieci i podpowiadano, w jaki sposób można ponownie użyć niepotrzebnie wyrzucane przedmioty.

Metoda dziś znana jako DIY [*do it yourself*], czyli „zrób to sam” była w tych latach bardzo popularna, bo często był to jedyny sposób zdobycia niezbędnych produktów. Na wystawie *Najmniejsze mieszkanie*<sup>7</sup> obok mebli wyprodukowanych przemysłowo lub rzemieślniczo pokazano także sprzęty przeznaczone do samodzielnej konstrukcji. „Z wiązki odpowiednio przyciętych i oheblowanych desek i łat można przy odrobinie zmysłu majsterskiego według instrukcyjnych rysunków samemu złożyć najprościej pomyślane, lecz niemniej użyteczne, i przy odpowiednim wykończeniu, przyjemne meble”<sup>8</sup>.

Czasopisma dla kobiet zamieszczały mniej lub bardziej precyzyjne przepisy, jak zrobić eleganckie letnie pantofle na drewnianej podeszwie czy meble ze skrzynek<sup>9</sup>. Wobec tych propozycji drobiazgiem było wykonanie paska ze starego kapelusza lub naszyjnika z korków. Ale nawet takie umiejętności były bardzo przydatne, mogły bowiem stać się jednym ze sposobów zarobkowania. Samotne kobiety, bezrobotne, często bez zawodu, a utrzymujące rodziny musiały jakoś zdobywać środki do życia, choćby wykonując w domu dekoracyjne guziki. Na przykład takie, jakie wyrabiała Ewa Zielińska [później projektantka w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego]: „Podobne do wycyzelowanych zabaweczek lub do... cukierków, a zrobione z kawałków skóry podeszwowej”. Opowiadała czytelniczkom „Mody i Życia Praktycznego”, że kupuje resztki od kamaszników

---

4 *Rządzimy się sami. Odpadki to pełnowartościowy surowiec*, „Życie Osiedli Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej” 1949, nr 4/3 [8], s. 83.

5 *Skarby w śmietniku. Jak zużytkować odpadki w gospodarstwie domowym*, „Moda i Życie Praktyczne” 1948, nr 4 [52].

6 United Nations Relief and Rehabilitation Administration — organizacja do spraw pomocy i odbudowy państw zjednoczonych, utworzona w 1943 roku w Waszyngtonie; od września 1945 do września 1946 UNRRA zaopatrywała Polskę w żywność, lekarstwa, samochody ciężarowe, maszyny i surowce.

7 Żoliborz, XI kolonia WSM, 16.02–2.03.1946.

8 Marian Szymanowski, *Po wystawie mieszkań i mebli w W.S.M. [sprawozdanie i omówienie]*, „Życie Osiedli Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej” 1947, nr 2, s. 56.

9 N. D., *Robimy same pantofle*, „Kobieta Dzisiejsza” 1946, nr 4, s. 14; Aniela Daszewska, *Meble zastępcze*, „Kobieta Współczesna” 1947, nr 13, s. 9; meble ze skrzynek projektowane były przez Wandę Piechal, a wykonane w Państwowym Gimnazjum Gospodarstwa Domowego w Warszawie.

[po 300–500 zł za kg] i ze zdobionej na różne sposoby skóry wytwarza mniej więcej 20 guzików dziennie, które sprzedaje za ok. 120 zł sztuka<sup>10</sup>.

Duża część tej oszczędnościowej produkcji odznaczała się niewątpliwymi walorami plastycznymi.

Niemal we wszystkich recenzjach z II Wystawy Przemysłu Artystycznego w Muzeum Narodowym<sup>11</sup> powtarzano, że piękno obiektów nie zależy od cenności tworzywa. „Taniość materiału, z którego wykonano eksponaty o niezaprzeczalnych wartościach estetycznych, świadczy dobitnie, iż piękno przedmiotu nie musi wcale iść w parze z wygórowaną ceną kosztownego surowca”<sup>12</sup>. Zatem kto lub co decyduje o urodzie rzeczy? Przede wszystkim artysta, który tworzy przemyślaną i harmonijną formę oraz wytwórca potrafiący jego zamysł bezbłędnie zrealizować.

Na wprowadzaniu piękna do życia codziennego koncentrowała się działalność Wandy Telakowskiej. Kierowane przez nią instytucje — Wydział Wytwórczości i Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji [BNEP] — miały doprowadzić do tego, aby nawet zwyczajne przedmioty były dobrze zaprojektowane. W tym celu gromadzono prototypy jako modele dla przyszłej produkcji. Były to w większości wytwory rzemiosła. Ten niedostatek projektowania dla przemysłu w latach tużpowojennych wyjaśniają częściowo słowa Telakowskiej:

W hierarchii potrzeb, w kolejności odbudowy różnych działów przemysłu, przede wszystkim wysiłki będą skierowane ku odbudowie przemysłu ciężkiego, przemysłu wytwarzającego środki lokomocji i przemysłu budowlanego. Znacznie później przyjdzie kolej na wielki przemysł w zakresie produkcji odzieży i galanterii.

**A tymczasem wyniszczona, wydarta i ograbiona ludność będzie musiała jakoś się odziewać** [wyróżnienie AF]. [...]

Industrializm, wbrew mniemaniu wielu, nie tylko nie zabija produkcji rzemieślniczej, ale podnosi jej wartość — pod warunkiem powrotu rękodzieła do tradycji twórczości plastycznej. Wielki przemysł, oparty o produkcję seryjną, zaspokaja znakomicie potrzeby seryjne. Wszelkie warianty w produkcji fabrycznej są kosztowne — w pracy ręcznej, właściwie pojętej, czynią działalność pracownika atrakcyjną i prawie nie podrażają wyrobu. Wszelkie dziedziny produkcji, których wartość polega na oryginalności, wyszukaniu i zharmonizowaniu z indywidualnymi, finezyjnymi potrzebami, lepiej się kalkulują w oparciu o rękodzieło, rzemiosło i drobny przemysł<sup>13</sup>.

Zbiory wzorcowni Wydziału Wytwórczości i BNEP dowodzą, że wielu artystów rzeczywiście potrafiło stworzyć piękne przedmioty z pospolitych, niedrogich tworzyw. Wspólny jest im rys rustykalizmu, ale także swoisty archaizm, zamierzony prymitywizm nie zawsze łączący się z nawiązywaniem do sztuki ludowej.

10 *Dorabiamy w domu. Guziki ze skrawków skóry. Rozmowa z p. Zielińską*, „Moda i Życie Praktyczne” 1948, nr 8 [56], s. 11.

11 Wystawa trwała w dniach 15.12.1947–18.01.1948 i pokazano na niej eksponaty z wzorcowni BNEP.

12 A. W., *Artyści plastycy współpracują z przemysłem. Na marginesie wystawy w Muzeum Narodowym, „Robotnik”* 1947, nr 349, s. 5.

13 Wanda Telakowska, *O udział plastyki w życiu gospodarczym kraju*, „Odrodzenie” 1945, nr 44, s. 2.

Chętnie sięgano po drewno nieobrobione, nieokorowane: z takiego materiału Józef Różyski robił podstawy lamp czy oryginalne naszyjniki ze starannie dobranych i kunsztownie opracowanych kawałków gałązek, drewnianych koralików i kołeczków. Artysta stosował proste a efektowne rozwiązania: zestawiał ciemną opalaną powierzchnię z jasnym wybieranym wzorem, łączył rozmaite wzory geometryczne, rytmicznie powtarzał podstawowe motywy. Wykorzystywał ekspresyjne walory kory, jej kolory i faktury, sęczki, odrosty, narośle. Niektóre naszyjniki są regularne i uporządkowane, przypominają nieco ludowe hafty lub snycerkę, a nawet naśladują konstrukcję zrębową wiejskich chałup. Są też inne, kostropate, rogate, drapieżne.

Archaizującą stylistykę zauważyć można także w metalowej biżuterii z tego czasu, w pracach Jadwigi i Jerzego Zaremskich, Ludmiły i Ryszarda Rohnów, Stefana Płużańskiego, Mamerta Celmińskiego. Były to wyroby ze srebra niskiej próby, białego metalu, miedzi, mosiądzu, kamieni półszlachetnych, ceramiki i szkła, mniej lub bardziej bliskie sztuce ludowej, czasem nieco nieforemne, o zatartych liniach ornamentów.

W plecionkach uderza mistrzostwo Władysława Wołkowskiego. Tworzył niezliczone rodzaje splotów: krzyżowe, spiralne, skośne, kostkowe, w jodełkę, warkocze, łączył ze sobą rozmaite materiały (np. sznurek z wikliną, skórą lub tykiem). Oprócz mebli wyrabiał też koszyki, patery i tacki skomponowane ze spiral, ślimacznic, ósemek.

Podobnie efektowne, choć ascetycznie proste są maty i chodniki Krystyny Tołłoczko-Różyskiej, zrobione z listewek i patyczków łączonych sznurkiem bądź grubymi lnianymi nićmi, o zróżnicowanych, rytmicznych układach pionów i poziomów.

Meble z sosny palonej (projektu Olgierda Szlekysa, Władysława Winczego, Czesława Knothego) odznaczały się miodową barwą i wyraźnym rysunkiem ciemnych słoju, miały miękko zaoblone krawędzie o falistej linii, z charakterystycznym wgłębieniem pośrodku, i ukośnie ustawione, graniaste nóżki. Drewno sosnowe opalano aż do częściowego zwęglenia, po czym szczerkowano, wygładzano i zabezpieczano lakierem. Takie wykończenie ukrywa wady surowca gorszej jakości, dając jednocześnie efektowny deseń usłojenia, delikatny połysk oraz głęboki i trwałe kolor.

W zachowanych zbiorach BNEP znajduje się dużo drobiazgow, galanterii, ozdób. To zabawki, koronkowe serwetki, biżuteria, torebki, portfeli, pamiątki — pozornie zbyteczne przedmioty, które ujawniają powszechną potrzebę powrotu do normalnego życia. Może świadczyć o tym także powodzenie czasopism o modzie. Pierwszy numer „Mody i Życia Praktycznego”, który ukazał się w listopadzie 1945 roku, wydany został na kredyt, w nakładzie 360 tysięcy egzemplarzy i rozszedł się w całości, bez zwrotów<sup>14</sup>.

Relacje z Warszawy lat czterdziestych wymownie ukazują fenomen odradzania się życia na ruinach. W „Przekroju” z 1945 roku opublikowano zdjęcie przedstawiające rodzinę jedzącą obiad w pokoju, któremu brakuje frontowej ściany. Ale stół jest przykryty obrusem i stoją na nim kwiaty<sup>15</sup>. Rok później tygodnik „Stolica” donosił:

---

14 Zofia Sokół, „Kobieta i Życie” [1945–2002], w: *Studia bibliologiczne Akademii Świętokrzyskiej*, t. 9, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2005, s. 66.

15 „Przekrój” 1945, nr 34, s. 10.

W jaskiniach ruin zabielił się tynk. Wybłyskiwały jedna po drugiej witryny, za którymi ukazywały się kolorowe towary tekstylne, zielono-żółte i różowe flakony z perfumami, pieczywo i ciastka. Przed »Cafe-Danutą« zawisła stylizowana lampion. [...] Jest już blisko 600 sklepów na Marszałkowskiej<sup>16</sup>.

Wytwórczość rzemieślnicza nie mogła jednak zaspokoić popytu. Projektowane przez artystów przedmioty codziennego użytku były wprawdzie piękne i użyteczne, ale dla odbiorców wciąż zbyt drogie, ponieważ produkowane w zbyt małej ilości. Prawdziwie dostępne dla wszystkich mogły być tylko wyroby przemysłu. W następnych dekadach, w miarę kształtowania się wzornictwa przemysłowego, odrzucono nastawione na rękodzieło projektowanie lat czterdziestych. Dziś można docenić te przedmioty, ich piękno i oryginalność.

---

16 [Krzysztof], *Marszałkowska*, „Stolica” 1946, nr 8, s. 2.

# Piękno rzeczy codziennych

W latach czterdziestych państwo podjęło działania w celu podniesienia estetyki przedmiotów powszechnego użytku. Prace te inicjowała i prowadziła Wanda Telakowska [1905–1985]. Od marca 1945 roku w Ministerstwie Kultury i Sztuki kierowała Wydziałem Planowania, w październiku przemianowanym na Wydział Wytwórczości [1945–1947], później przekształconym w Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji [1947–1950].

Głównym zadaniem tych instytucji było organizowanie współpracy odpowiednio przygotowanych artystów z wytwórczością [przemysłem i rzemiosłem], ponieważ, według słów Telakowskiej, bez udziału artystów „trudno [...] podnieść poziom upodobań estetycznych tysięcy odbiorców, którzy z pokorą przyzwyczaili się do tandetnych oleodruków, lichych deseni na tapetach, szpetnych wzorków na tkaninach [...]”. Przecież nie tylko ludzie tworzą rzeczy, one również kształtują nasze upodobania i przyzwyczajenia. Plastycy muszą wejść do zespołów produkcyjnych, muszą wraz z robotnikami i technikami stworzyć nowe piękne sprzęty, nowe ubrania, nowe szkło, porcelanę i fajans, nowe zabawki [...]”.

Do Telakowskiej zgłaszali się artyści z kręgu warszawskiej ASP i Spółdzielni Ład, architekci, studenci i uczniowie szkół artystycznych i zawodowych, malarze, graficy i rzeźbiarze, także tacy, którzy nie mieli dotychczas doświadczeń w dziedzinie projektowania. Kupowano od nich projekty i prototypy, gromadzono je we wzorcowni, z nadzieją na to, że w przyszłości trafią do produkcji. Organizowano też kursy i szkolenia dla projektantów i wykonawców, m.in. praktyki dla artystów w dolnośląskich hutach szkła [w 1946] czy kursy dla malarek-dekoratorek ceramiki w fabryce fajansu we Włocławku [od 1946]; tworzone pracownie doświadczalne, w których powstawały meble, zabawki, odzież, wyroby z metalu i biżuteria.

Rezultaty działań instytucji prowadzonych przez Telakowską prezentowano na licznych wystawach: szczególnie ważne były pokazy w warszawskim Muzeum Narodowym, w roku 1946 i na przełomie lat 1947–1948.

W 1950 roku z BNEP-u wyłonił się Instytut Wzornictwa Przemysłowego, a Wanda Telakowska została dyrektorem ds. artystycznych nowej instytucji.

Cyt. za: Wanda Telakowska, *Przemysł i piękno*, „Odrodzenie” 1949, nr 47 s. 8.



# Wydział Plastyki Przestrzennej

W roku akademickim 1946/47 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi powstał Wydział Plastyki Przestrzennej. Kierownik wydziału Stefan Wegner wraz z prowadzącym Zakład Plastyki Przestrzennej Władysławem Strzemińskim oraz Romanem Modzelewskim dążyli po połączenia sztuki z projektowaniem wyrobów użytkowych.

Wydział zmieniał w kolejnych latach program, dążąc do ściślejszego powiązania przedmiotów wykładanych na uczelni z aktualnym zapotrzebowaniem społecznym na różnych specjalistów. Zgodnie z programem Zakładu Plastyki Przestrzennej studenci zajmowali się plastycznymi aspektami architektury oraz projektami dekoracji ściennych. Nauczano zasad tworzenia małej architektury [jak np. kioski, pawilony wystawowe] i powiązania jej z otoczeniem oraz przestrzennego organizowania ekspozycji. W innych zakładach studenci poznawali zasady tworzenia grafiki użytkowej, wprowadzono też przedmioty dla specjalistów w dziedzinie plastyki teatralnej i widowisk — tworzenie scenografii oraz dekoracji okolicznościowych. W roku 1949 zakład prowadzony przez Strzemińskiego przemianowano na Zakład Plastyki Architektonicznej, w którym skupiano się na projektowaniu ściśle architektonicznym, by mocniej wyspecjalizować studentów w najbardziej pragmatycznej ze sztuk.

Jednocześnie trwała nauka malarstwa sztalugowego i rzeźby. Koncentrowano uwagę na „studium z natury”, organizowano plenery malarskie. Takie podejście do nauczania można widzieć jako realizację postulatów międzywojennej awangardowej grupy a.r., do której należał Władysław Strzemiński, jeden z inicjatorów powstania łódzkiej uczelni oraz współautor jej programu nauczania. Według Strzemińskiego, malarstwo i rzeźba były „laboratorium formy”, źródłem twórczych rozwiązań, które projektanci mogą wykorzystać do tworzenia wyrobów masowych. Powinni oni czerpać ze sztuki tradycyjnej, by wysoką jakością projektów skierowanych do masowej produkcji zmieniać otaczającą ich rzeczywistość, podnosząc jej wartość estetyczną.

W roku 1949 po wprowadzeniu realizmu socjalistycznego działalność uczelni zaczęto krytykować za rezultaty artystyczne oraz konflikty wśród pracowników. W 1950 roku Strzemiński został zwolniony ze szkoły, pod koniec roku jego los podzielił Wegner. Wydział pozbawiony został „należności kosmopolitycznego formalizmu”.

Bibl: Janina Ładnowska, *Kronika Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945–1995*, w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945–1995*, PWSSP, Łódź 1995.

Marcin Lewicki

## Tym, co walczyli o realizm

„Spotęgowany realizm” [Kantor, Porębski]<sup>1</sup>, „realizm bezpośredni” [Wróblewski]<sup>2</sup>, „robotyczny realizm” [Starzyński]<sup>3</sup>, „realizm procesu wzrokowego” [Strzemiński]<sup>4</sup>... Krytyka i teoria sztuki lat czterdziestych cierpi na obsesję realizmu i nie ustaje w wynajdywaniu określeń na to „coś”, czego jeszcze nie ma.

Kto ją tą pasją zaraził? Wyobraźnia podpowiada opacznie, że „realizm” podsunęli sztuce sami surrealiści. Jak zauważył Hal Foster, istniejące w rdzeniu terminu *le réel* odsyła do Freuda<sup>5</sup>. Foster w swym odczytaniu surrealizmu — poprzez psychoanalizę Lacana — dowodzi, że surrealizm odwołuje się do tego co „Realne”, a czego korelatem jest trauma.

Hasło realizm ma konkretną tradycję, związaną z awangardą i protestem przeciw akademii — mam na myśli Gustave’a Courbeta i jego *Manifest realistyczny*. Wśród artystów awangard początku wieku XX posługiwali się nim Piet Mondrian, w rewolucyjnej Rosji — Naum Gabo i Antoine Pevsner<sup>6</sup>.

Jednak przychodzi moment, kiedy realizm, jedna z wielu opcji, zaczyna być rozumiany jako ta jedyna. Dzieje się to na gruncie od Francji geograficznie odległym, ale bliskim surrealistom pod względem marksistowskiego rodowodu, czyli w komunistycznej Rosji. György Lukács ze swoją koncepcją realizmu [nie tak prymitywną jak radziecka], przychodzi jakiś czas później. Dziś uchodzi za głównego piewcę realizmu, ale najpierw formułuje hasło „partyjności” sztuki, dopiero pod koniec lat trzydziestych wprowadza do swoich rozważań o literaturze realizm. Kiedy w 1938 roku publikuje artykuł *Es geht um den Realismus*<sup>7</sup>, realizm w Związku Radzieckim jest już formułą obowiązkową. Radziecki socrealizm sięga do konserwatywnego nurtu w rosyjskim marksizmie, odrzucając tradycję awangardy. Do rytualnych zachowań należało więc w krytyce socrealistycznej potępienie Nowego Lefu, Proletkultu i Aleksandra Bogdanowa, a pokłon w stronę Gieorgija Plechanowa. Podsumowując: koncepcja, by sztuka socjalizmu miała się opierać wyłącznie na realizmie, jest dość późna. Zostaje sformułowana w latach trzydziestych, a po roku 1945 w Związku Radzieckim staje się monopolistyczna<sup>8</sup>.

1 Tadeusz Kantor, Mieczysław Porębski, *Grupa młodych plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość” 1946, nr 9, s. 87.

2 Wypowiedź Andrzeja Wróblewskiego, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, red. Józef Chrobak, Marek Świca, Starmach Gallery, Kraków 1998, s. 305, oraz Andrzej Wróblewski, *Wystawa sztuki nowoczesnej*, w: ibidem, s. 308; teksty pochodzą z lat 1948–1949.

3 Przemówienie Juliusza Starzyńskiego na konferencji plastyków w Nieborowie, luty 1949, w: *Nowocześni i socrealizm*, t. 2, red. Józef Chrobak, Marek Świca, Starmach Gallery, Kraków 2000, s. 27.

4 Zob. Władysław Strzemiński, *Widzenie impresjonistów*, „Odrodzenie” 1947, nr 25, s. 4.

5 Zob. Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993.

6 Naum Gabo, Antoine Pevsner, *Manifest realistyczny*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 336–340.

7 Georg Lukacs, *Es geht um den Realismus*, „Das Wort” 1938, nr 6, s. 113–138.

8 Zob. Olga Postnikowa, *Unsere Herzen gehören der Partei. Künstler unter der Doktrin des Sozialistischen Realismus*, w: *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Osterreich, Deutschland, Italien und Sowjetunion 1922–1956*, red. Jan Tabor, Künstlerhaus Wien, Wiedeń 1994, s. 760–783.

Co nie zmienia faktu, że czytając eseje Sergiusza Warszawskiego czy Niny Dmitrijewej, nie sposób pojąć, jak właściwie mieliby malować artyści. To zestaw pustych formuł, pisanych pod wpływem strachu, że popadnie się w odchylenie od ortodoksji, której zresztą nikt nie zna; jej tajemnicę posiada WKP [b]. Estetyka marksistowska w Rosji — ta, którą Andrzej Turowski nazywa ideologiczną, w przeciwieństwie do produktywistycznej — wchodzi w fazę usztywnienia, właściwie jest już martwa<sup>9</sup>.

I w tym momencie polska krytyka, na łamach takich pism jak „Kuźnica”, „Twórczość” i „Odrodzenie”, podejmuje pojęcie realizmu. Od początku realizm jest więc anachronizmem.

### **Spór o realizm w latach czterdziestych**

A jednak dyskusja o nim jest pasjonująca. W Polsce publicystyka ma jeszcze zapas wolności. W dyskusji o literaturze rolę zapłonu spełnia artykuł Kazimierza Wyki *Tragiczność, drwina, realizm* z października 1945 roku w „Twórczości”<sup>10</sup>. W dyskusji o malarstwie pierwsze deklaracje realizmu formułuje Mieczysław Porębski w polemikach z Henrykiem Gotlibem w 1946 roku w „Kuźnicy”. Tadeusz Dobrowolski z sążnistym artykułem *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, który ukazał się w czerwcu 1946 w „Odrodzeniu”<sup>11</sup>, spełni rolę hamulcowego. Artykuł wywoła burzę. Nie można wykluczyć, że *Teoria widzenia* została napisana w pewnych aspektach jako polemika z Dobrowolskim<sup>12</sup>. Już w 1934 roku Strzemiński wysuwa definicję „realizmu abstrakcyjnego”<sup>13</sup>, w odpowiedzi na ofensywę realizmu socjalistycznego; duża wystawa malarstwa radzieckiego odbyła się w Warszawie w 1933 roku. Podobnie kontekstem dla „realizmu widzenia fizjologicznego” jest naiwny realizm epistemologiczny, zwany zwodniczo humanizmem, podsuwany w 1946 roku przez Dobrowolskiego. Strzemiński mówi: ów realizm to czysto idealistyczna koncepcja; jeśli malarstwo ma być oparte na prawdziwie materialistycznych podstawach, musi być realizmem fizjologii oka. Jednocześnie tekst Dobrowolskiego zamyka i unieruchamia ważną debatę. Od tego momentu główna siła polemistów jest skierowana na udowadnianie, że nie powinien on pisać o sztuce.

Dyskusja o realizmie jest ciekawa także dlatego, że jest potencjalna i że wciąż schodzi na manowce. Realizm jest w niej maską, domaga się za każdym razem innego odkodowania. Jest więc pojęciem kontekstualnym, a nie esencjonalnym. Proponuję hipotezę: nie o realizm w tych sporach chodziło. Rzeczywiste obszary konfliktu były trzy: władza, sztuka nowoczesna, zmierzenie się z doświadczeniem wojny i zagłady.

---

9 Zob. Andrzej Turowski, rozdział *Le monde à bâtir... la philosophie de la construction*, w: idem, *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?*, Éditions de la Villette, Paris 1985, s. 89–103, oraz jego wykład *Polityczna czy społeczna? [problemy historii sztuki z marksizmem]* w ramach cyklu *Marksizm i sztuka*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 16.10.2013.

10 Kazimierz Wyka, *Tragiczność, drwina, realizm*, „Twórczość” 1945, nr 3, s. 101–119.

11 Tadeusz Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie” 1946, nr 23, s. 1–3.

12 Luiza Nader, *Strzemiński i marksizm*, wykład z cyklu *Marksizm i sztuka*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 8 stycznia 2014.

13 Władysław Strzemiński, *Integralizm malarstwa abstrakcyjnego*, „Forma” 1934, nr 2, s. 8–10.

## Władza

Dyskusja o realizmie to w istocie targi o władzę. Artykuł Dobrowolskiego mówi zupełnie o czym innym niż to, co zostało zawarte w jego tezach. Chodzi o politykę kulturalną w Polsce. Czy będzie odwoływać się do modelu liberalnego, czy też do odgórnie narzucanych rozwiązań? Tekst Dobrowolskiego, w którym nie ma ani słowa o marksizmie, odwołuje się do najbardziej konserwatywnej opcji estetycznej w łonie marksizmu, a więc realizmu opartego „na sumiennym i zaciekłym studiowaniu natury”. Operuje też stosowaną szeroko w totalitaryzmach lat trzydziestych opozycją między masą a elitami. Oto „masy pragną zrozumiały twórców”, kierunki zaś „trudne” i „schyłkowe” jak kubizm, fowizm lub surrealizm są kaprysmi elity<sup>14</sup>. Dobrowolski, przedwojenny dyrektor Muzeum Śląskiego w Katowicach, w 1950 roku obejmuje dyrekcję Muzeum Narodowego w Krakowie. Wygrywa też na krótki dystans: wypiera z łamów „Odrodzenia” swoich najostrożniejszych polemistów, jak Julian Przyboś i Władysław Strzemiński. Jednak w swych przekonaniach jest zbyt szczerzy, a władza nie może być naiwna. W roku 1949 na scenę wchodzi formacja perfekcyjnie operująca strategią ketmanu: Stefan Żółkiewski i Juliusz Starzyński. To oni będą na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych „urządzać” socjalistyczny realizm. Urządzać to znaczy także negocjować go z władzą.

## Sztuka nowoczesna

Dyskusja o realizmie to pojedynek o sztukę nowoczesną. Stawką jest wolność wypowiedzi. Dlaczego z takim impetem Kantor z Porębskim zaatakowali Dobrowolskiego w manifestie *Pro domo sua*? Czy dlatego, że jego koncepcja sztuki była warta uwagi? Skądże, nie wymienili nawet jego nazwiska. Zabrali głos, gdyż dostrzegli w tekście dyskurs antynowoczesny, który kojarzy się ze wzorami propagandy nazistowskiej. Stawiali sprawę ostro: „Czyż trzeba wspominać koncentracyjne galerie sztuki wynaturzonej w nazistowskich Niemczech?”<sup>15</sup>. Pod maską dobrego wujaszka doradzającego „realizm” rozpoznali regresywne, antynowoczesne koncepcje kulturowe. Dlaczego pojawił się postulat „realizmu spotęgowanego”? To oczywiste: by przechwycić pojęcie realizmu na rzecz nowoczesności. W roku 1946 dla Porębskiego w nowoczesności zawierały się także: kubizm, ekspresjonizm, Paul Klee, grupa a.r., Praesens, konstruktywizm, a nawet „majaczenia surrealizmu”<sup>16</sup>. Nie był wyjątkiem. W artykule *Tragiczność, drwina, realizm* Wyka zdefiniował realizm jako „niespodziankę obiektywną”, zapożyczając znaną formułę André Bretona<sup>17</sup>. Realizm w Polsce lat 1945–1946 jest także surrealizmem.

## Wojna i Zagłada

Dyskusja o realizmie to spór o prawdę najstraszniejszych czasów wojny i Zagłady. Stawki są dwie, po dwóch przeciwnych stronach. Z jednej strony, realność doświadczenia, uczciwość świadka, lojalność wobec tych, którzy zginęli. Z drugiej — integralność jednostki,

14 Tadeusz Dobrowolski, op. cit.

15 Tadeusz Kantor, Mieczysław Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi...*, op. cit., s. 85.

16 Zob. Mieczysław Porębski, *O nową ideologię w malarstwie*, „Kuźnica” 1946, nr 4, s. 10 oraz Mieczysław Porębski, *O sztuce malarstwiej*, „Kuźnica” 1946, nr 22, s. 4–6.

17 Kazimierz Wyka, op. cit., s. 119.

spokój ducha, możliwość zapomnienia i budowania nowego życia. „Realizm” Wyki to sztuka, która musi sprostać spustoszeniom świeżo minionej katastrofy<sup>18</sup>. Ciekawe, że jakkolwiek nikt nie kwestionuje obowiązków literatury wobec historii, malarstwo autonomiczne, wyłączone z doświadczenia historii, ma swego piewę na łamach marksistowskiej „Kuźnicy” w osobie Henryka Gotliba, który głosi „rewolucyjny klasycyzm”<sup>19</sup>. To właśnie jego teksty wywołały sprzeciw Porębskiego — młody marksista próbował powiązać sens obrazu z rzeczywistością, a nie z grą formalnych jakości. Bezpośrednio o okupacyjnym doświadczeniu się tu nie mówi, ale nie jest chyba bez znaczenia podkreślenie, że ta koncepcja sztuki wykształciła się w czasie wojny, kiedy w grupie młodych plastyków powstał protest przeciwko postimpresjonizmowi. Porębski nawet precyzuje: chodzi o lata 1941–1943<sup>20</sup>. Powinno to zastanowić — to lata Zagłady. Dlatego uważam, że artykuł Dobrowolskiego był zahamowaniem potencjalnie ważnej debaty. Przekierował ją na nowe tory: zamiast szukać rzeczywistej formuły realizmu zaczęto tropić jego rzekomych wrogów. Adam Ważyk za chwilę ogłosi, że Dobrowolski ma rację, bo formalizm jest „be”, a na wystawie sztuki francuskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie „bania surrealizmu prysła i wylały się flaki ekspresjonistyczne”<sup>21</sup>. Nie ma lepszej manifestacji wyparcia okropności wojennych niż ten tekst. Głębszy sens debaty o sztuce wobec doświadczenia wojny, a więc ów spór pomiędzy Gotlibem a Porębskim, zostaje utracony.

### Realizm jako symptom

Jeśli spojrzymy na produkcję artystyczną tego czasu, realizmu w niej jakoś mało. Oczywiście należy spytać, jakiego realizmu. Jeśli przyjąć ów realizm Strzeмиńskiego wyłożony w *Teorii widzenia*, powiązany z biologią z jednej strony, a społeczną dynamiką z drugiej, jego własna sztuka program ten realizuje. Ale już „realizm spotęgowany”, niebędący teorią, ale metaforą, jest niemożliwy do wykrycia. Jednocześnie czujemy, że sztuka lat czterdziestych mocuje się z naocznym doświadczeniem i że owa prawda widzenia pozostawia w niej ślad. Wśród prac, które charakteryzuje „naoczność”, bezpośredniość zapisu, wyróżniają się wojenne rysunki Strzeмиńskiego, jak *Deportacje* [1940], *Wojna domom* [1941], *Tanie jak błoto* [1944]<sup>22</sup>. A także rysunki z cyklu *Oświęcim* Stefana Wegnera z 1945 roku, gdzie podobnie jak u Strzeмиńskiego utrwalony zostaje pozakulturowy ludzki „bios”. Prace te można nazwać „świadectwem”, jednak jednocześnie trzeba zastrzec, w ślad za badaczem literatury, że granice owego gatunku są „niewyraźne”<sup>23</sup>. Istnieją także prace, które są świadectwem, ale nie są „realistyczne”, jak rysunki Henryka Becka tworzone w buncie po upadku Powstania Warszawskiego. Bliższe byłoby im pojęcie alegorii, czy nawet

18 Kazimierz Wyka, op. cit.

19 Zob. Henryk Gotlib, *Dwie kultury*, „Kuźnica” 1945, nr 18, s. 12–14, oraz idem, *Zwiastuny rewolucyjnego klasycyzmu*, „Kuźnica” 1946, nr 3.

20 Mieczysław Porębski, *O nową ideologię w malarstwie*, op. cit.

21 Adam Ważyk, *Niedyskrecje malarskie*, „Kuźnica” 1946, nr 27, s. 11.

22 Datowanie za: *Powidoki życia. Władysław Strzeмиński i prawa dla sztuki*, red. Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012.

23 Krzysztof Zaleski, *Fakt i sens całości. Z problemów okupacyjnej literatury faktu*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 123.

„medalionu”, jak Michał Głowiński określił okupacyjne opowiadania Ludwika Heringa<sup>24</sup>. Niewątpliwie w sztuce polskiej, jeszcze kiedy trwa wojna, pojawia się pragnienie artystycznego zapisu rzeczywistości. Odbywa się „praca wśród doświadczeń”, jak to określił Wyka<sup>25</sup>. Jednak kategoria realizmu, może z wyjątkiem realizmu widzenia fizjologicznego, jest tu nieprzydatna, co więcej — realizm lat czterdziestych wydaje się wielką mistyfikacją. Realizm — odwróćmy schematy — to nie kategoria stylistyczna, gatunkowa, filozoficzna ani estetyczna, ale dowód zagubienia, poszukiwania czegoś, co nie ma nazwy, uchwycenia czegoś, co tkwi w nieświadomości. Realizm to symptom.

Dlatego trafne wydaje się umieszczenie sztuki drugiej połowy lat czterdziestych w innym paradygmacie. Piotr Piotrowski proponuje kategorię „surrealistycznego interregnum”<sup>26</sup>. Co prawda Wystawę Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku w Krakowie trudno określić jednoznacznie jako „surrealistyczną”. Jednak na pewno już w tym czasie, czyli w trakcie zideologizowanej, zahaczającej o zdanowszczyznę dyskusji o realizmie surrealizm Mariana Bogusza i Alfreda Lenicy był politycznym oporem.

Kontekst walk i sporów o realizm naświetla obraz Andrzej Wróblewski z tej wystawy i późniejsze. Zastanówmy się, o czym mówi *Obraz na temat okropności wojny (Ryby bez głów)* Andrzej Wróblewski. Lokowałabym go w obszarze oporu wobec realizmu. Już sam tytuł — *Obraz na temat okropności wojny* — to szyderstwo. Od razu mamy kontrę: to nie obraz *taki jak* Goi, ale *na temat* Goi. Na temat Goi, czyli sztuki, która broni człowieczeństwa, której postulatem jest oddanie jakiejś prawdy o wojnie i przesłanie moralnego nakazu, autor może powiedzieć tylko tyle: widział na straganie ryby bez głów. Ryby są w trakcie oprawiania, za plecami malarza stoi więc ktoś z nożem. Wróblewski pokazał przemysłowy charakter Zagłady, jej ekonomiczny wymiar „przetwórstwa”. Zaryzykowałabym tezę, że tak należałoby też czytać *Rozstrzelania* — są one szyderstwem z europejskiej tradycji przedstawiania „okropności wojny”. Szyderstwem z postulatów sztuki „ludzkiej” stawianych wtedy malarstwu<sup>27</sup>. Zdehumanizowane, bez współczucia ukazane przedmioty. Poparciem dla takiej interpretacji jest tytuł *Rozstrzelanie surrealistyczne*. Dlaczego? Bo nie realistyczne. A jednak poprzez *réel* to, co realne, jest tam zachowane dzięki surrealizmowi.

## Realizm i kres

Kres dyskusjom o realizmie kładzie przełom 1948 i 1949 roku. Na początku 1949 roku Włodzimierz Zakrzewski rozsyła do członków KC PZPR dokument, w którym nalega na podjęcie kroków w celu dyscyplinowania środowiska. „Nadal nie został rozpracowany program

---

24 Zob. Michał Głowiński, *Niezwykła książka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, a także Katarzyna Bojarska, *Der affektive gesellschaftliche Realismus im Schaffen Ludwik Herings*, „Historie. Jahrbuch des Zentrums für Historische Forschung der Polnischen Akademie der Wissenschaften”, 2014/2015.

25 Kazimierz Wyka, op. cit., s. 119.

26 Piotr Piotrowski, *Surrealistyczne interregnum*, w: *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, red. Tomasz Gryglewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 297–326.

27 Zob. dyskusję wokół artykułu Andrzej Banacha *Sztuka nieludzka wiosną 1948 roku*, jej omówienie w: *Polskie życie artystyczne 1944–1960. Tom 2. Rok 1948*, red. Anna Wierzbicka, Instytut Sztuki PAN, Liber pro Arte, Warszawa 2012, s. 112–118.

Partii w sprawie budowy nowej sztuki realizmu socjalistycznego w Polsce” — pisze, uderzając w kompromis, jaki zawarto w lutym 1949 roku na konferencji w Nieborowie<sup>28</sup>. W perspektywie tej klęski realizmu ciekawe są wysiłki polskiej historii sztuki wyłuskania z niego momentu utopijnego i rewolucyjnego, właśnie mimo politycznej kompromitacji. W 1984 roku Elżbieta Grabska dokonała kolejnej, romantycznej, a może i skrycie marksistowskiej rewizji realizmu<sup>29</sup>. Wybitna historyczka sztuki, walcząc o spójność i sens własnych oraz grupowych wyborów, dokonuje epokowego przesunięcia: Wróblewski był romantykiem, który jako jedyny, jak kiedyś Charles Baudelaire, wiedział, czym jest realizm. Wybrany, który rozumiał, że zadaniem artysty jest „dotknięcie bosą nogą bolesnego gruntu”. Realizm jest tutaj największą przegraną, ale zarazem wciąż — właśnie dzięki tej przegranej — szansą na odkupienie.

---

28 Włodzimierz Zakrzewski, *O partyjność w plastyce*, maszynopis, Archiwum Instytutu Sztuki PAN, Warszawa.

29 Elżbieta Grabska, *Puisque réalisme il y a, czyli o tym, co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, red. Teresa Hrankowska, PWN, Warszawa 1987, s. 375–384.

## Neurorealizm. Powidoki Władysława Strzemińskiego

Kompozycje określane jako powidokowe lub solarystyczne malowane były przez Władysława Strzemińskiego w latach 1948–1949. Rozpatrywano je m.in. z perspektywy fizjologii widzenia<sup>1</sup>, fenomenologii<sup>2</sup>, psychoanalizy<sup>3</sup>. W swojej propozycji interpretacyjnej jednego z obrazów solarystycznych chciałabym uzupełnić wspomniane analizy o aspekt afektywny i neurologiczny<sup>4</sup>, proponując kategorię neurorealizmu.

*Powidok słońca* [1948–1949] to obraz o kształcie wertykalnego prostokąta [wymiary 73 × 61 cm]. Namalowany został farbą olejną na płótnie. Budowany jest w oparciu o silne kontrasty barwne i fakturowe oraz zróżnicowanie kierunków nakładania impastów. Kolory położono mocnymi pociągnięciami pędzla, grubo, w technice dającej efekt migotania barw. To właśnie intensywne kolory i faktura, nie zaś formy ustanawiają stosunki przestrzenne w przedstawieniu.

Kompozycja podzielona została na trzy nierównomierne, geometryczne części. Przy lewej krawędzi część największą wyznacza fragment zamalowany na czarno o kształcie wydłużonego trójkąta, odwróconego wierzchołkiem w dół. Część najszerza, centralna rozpisana została w polu trapezu zwężającego się ku górze. Uderza barwnymi kontrastami intensywnych kolorów: błękitu, ugrowej żółcieni, czerwieni, zieleni, działa ekspresją najmocniej zróżnicowanych fakturowo powierzchni. Strefa trzecia przy prawej krawędzi obrazu, węższa, również przybiera kształt trapezu. Zamalowano ją białą farbą, która pełni rolę nie tła, ale raczej przestrzeni granicznej między różnokolorowymi ameboidalnymi formami kształtującymi się jakby „przed” filtrem bieli a rozbielaną plamą różu rozlewającą się „za” białą przesłoną.

W części środkowej strefa górna wypełniona jest bogatą fakturą błękitu. Podłużne pociągnięcia pędzla kierowane są w dół, ku stronie lewej. Emanują od umieszczonej nieco poza centrum, przesuniętej na prawą oś przedstawienia intensywnej plamy żółcieni. Gęstość materii malarskiej, a także dukt pędzla wyoszczędzają formę w objętość i ciężar. Otaczający słoneczną formę błękit zapożycza od niej kolor. Poniżej strefy błękitu osiada horyzontalnie oranżowo-czerwona plama, o fakturze przypominającej rozgrzaną lawę. Kierunek impastów zostaje zmieniony — nakładane są bardziej poziomo, ciężą

---

1 Andrzej Turowski, *Fizjologia oka*, w: *Władysław Strzemiński 1893–1952. Materiały z sesji*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994, s. 21–29.

2 Leszek Brogowski, *Powidoki i po...*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

3 Paweł Mościcki, *Zdążyć poniewczasie. Strzemińskiego potyczki z historią*, w: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, red. Jarosław Lubiak, Paulina Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 301–322.

4 Jako pierwszy wątki neurobiologiczne i neuroestetyczne w wybranych pracach Strzemińskiego z lat trzydziestych i czterdziestych oraz w *Teorii widzenia* zauważył Łukasz Kędziora. Zob. Łukasz Kędziora, *Neuroestetyka jako nowa metoda analizy obrazów*, 2012, praca magisterska, promotor: Piotr Piotrowski, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny UAM, Poznań, s. 59–69.



ku prawej stronie. To obraz z wnętrza ciała — mistrzowsko opisywany przez Leszka Brogowskiego spektakl powidoków<sup>5</sup>. Blask słońca przejęty przez rozgrzaną atmosferę przenika pod przekrwione powieki. Organiczne formy niemal seledynowej zieleni, różnych odcieni błękitu, różu i czerni, a przede wszystkim wydatna plama kształtowana równomierną czerwienią przy lewej krawędzi obrazu to powidoki tańczące pod powiekami. Nałożono je zupełnie płasko na opisane powyżej fakturowe powierzchnie. To nie tylko kolory powidoków, ale również barwy powodujące powidoki u widza. Wpatrując się w obraz wystarczająco długo, zauważymy, że plama czerwieni [po stronie lewej] reprezentuje powidok przybrudzonej żółcieni. Czerwień z kolei znajduje swój kontrast następczy w rozbielanej formie różu w części obrazu przesłoniętej filtrem bieli. Przy odpowiednim nastawieniu wzroku jednolite i płaskie kolorowe plamy barw powidokowych komponują się w nierównomierne rzędy przebiegające przez dwie najszersze strefy przedstawienia, tworząc wrażenie, jakby znajdowały się w przestrzeni „pomiędzy” widzem a przedstawieniem. Brogowski zauważa, że w pewnym momencie analizowania obrazów powidokowych Strzemińskiego nie jesteśmy pewni, na co patrzymy: na obraz czy na jego powidok właśnie, usadowiony na siatkówce naszych oczu<sup>6</sup>. Granica między widzem a przedstawieniem pęka.

*Powidok słońca* oddziałuje jednocześnie na trzech poziomach — referencyjnym, autoreferencyjnym i relacyjnym/afektywnym. Czytany najzupełniej literalnie obrazować może doświadczenie zarówno światła, jak i jego temperatury — upału wlewającego się przez okno. Czarny wąski trójkąt po lewej stronie odgrywa rolę marginesu widzenia. Być może konotuje ramę okna — źródła rozlewającego się światła — lub nos, wyznaczający pewną granicę pola widzenia dla osoby, która [tak jak Władysław Strzemiński] posiadałaby pełną zdolność widzenia tylko w jednym oku — prawym. Faktura wskazuje na wartości autoreferencyjne obrazu — jego bogatą malarską materię. Odnosi się jednak równocześnie do relacyjnego i afektywnego wymiaru dzieła. Puls ciała artysty wpisany został w reprezentację rytmem nakładania impastów, ich zmiennym kierunkiem, fakturowym różnicami. Powidoki jednak to również zapis pewnej cielesnej akcji zarówno artysty, jak i uważnego obserwatora: chwilowego, momentalnego otwarcia oczu na oślepiający słoneczny blask, przeniesienia wzroku obok i obserwowania zjawisk powidokowych, zamknięcia oczu [czerwień pod powiekami], znowu otwarcia, ruchliwych spojrzeń, akomodacji wzroku.

Kolorystyka, a zarazem haptyczność malarskiej materii uruchamiają widza dodatkowo — obraz oddziałuje intensywnie na zmysł wzroku, ale również dotyku, na sensualność odbiorcy. Wedle Gilles’a Deleuze’a takie fenomeny jak m.in. akordy czy kolory są afektami: istnieją same w sobie, „samopodtrzymując się”, a zarazem działając w relacji do ludzkiego słyszenia czy widzenia<sup>7</sup>. Parafrazując te uwagi, można powiedzieć, że barwy w obrazach powidokowych, wybrzmiewając w oku widza, stają się ucieleśnionym widzeniem, wspólnym rytmem spojrzeń projektowanych przez samo dzieło i rzutowanych

5 Leszek Brogowski, op. cit., m.in. s. 43–46.

6 Ibidem, s. 46.

7 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Co to jest filozofia?*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 180.

przez widza na obraz. Odbiór obrazów solarystycznych daleki jest od kontemplacji obrazów unistycznych. Polega bowiem przede wszystkim na doznaniu afektywnym — wydarzeniu intensywności, która ugruntowana jest w cielesnym doświadczeniu. Dla Deleuze’a afekt jest poruszcycielem myśli, a zarazem momentem nieokreśloności, gdy niknie różnica między *ja* a rzeczą<sup>8</sup>. W obrazach solarystycznych momentalne wydarzenie powidokowe daje efekt przenikania widza przez kolory, kontrasty, faktury: wzroku odbiorcy, a wraz z nim ciała i umysłu. Granica między podmiotem a przedmiotem gaśnie. Kolor, a wraz z nim intensywność zapisują się nie tylko na siatkówce oka, ale przede wszystkim w percepcji i pamięci, dotykają „punktu x” ludzkiej podmiotowości, w którym powstaje afekt.

Gdzie jednak on powstaje? Afekt to pojęcie, które pojawiło się w humanistyce w połowie lat dziewięćdziesiątych, przejęte z nauk przyrodniczych. Współcześni neurobiolodzy tacy jak Joseph LeDoux uważają, jak pisze Maria Jarymowicz, że „główne struktury odpowiedzialne za wzbudzanie afektu [atrybutu każdej emocji] to ciała migdałowe, a te leżą w obszarze struktur podkorowych, niezdolnych do wzbudzania świadomości”<sup>9</sup>. Afekt w dużej mierze jest zatem związany nie tyle z podświadomością, co nieświadomością. Afektywność intensywności skłaniają do ujmowania ludzkiej podmiotowości również w perspektywie neurologicznej. *Teoria widzenia* nie pozostawia wątpliwości, że Strzemiński posiadał niezwykle współczesny pogląd na relację narządu wzroku, umysłu i ciała. Łukasz Kędziora określa Strzemińskiego nawet mianem „świadomego neurobiologa”<sup>10</sup>. *Teoria widzenia*, mimo błędów, imponuje wiadomościami autora na temat pracy mózgu, która w wielu miejscach współgra z aktualną w latach czterdziestych wiedzą neurologiczną w Polsce, wiele intuicji zaś pokrywa się z współczesnymi ustaleniami naukowymi. Tuż po wojnie w Łodzi reaktywowano zajmujący się m.in. neurologią Instytut im. Marcelego Nenckiego. Pracował w nim wówczas Jerzy Konorski, wybitny polski naukowiec [w pewnym okresie współpracownik słynnego Iwana Pawłowa], który jeszcze przed II wojną światową wraz ze Stefanem Millerem odkrył tzw. odruchy warunkowe II typu. Ilustracja z jego artykułu, obok wykresu z publikacji rosyjskiego psychologa Borysa M. Tiepłowa, znalazła się w *Teorii widzenia*. Korytarzem, który przywiódł Strzemińskiego do neurologicznych wątków, wydaje się być z jednej strony materializm, z drugiej zaś — empiryczne doświadczenia związane z długoletnią praktyką malarską i dydaktyką akademicką. Nie bez znaczenia mogło być również zainteresowanie reakcjami własnego ciała, pracą oczu, kalectwem.

Najistotniejsza kategoria *Teorii widzenia* — świadomość wzrokowa mająca stanowić o rozwoju zarówno sztuki, jak i szerzej, zdolności postrzegania, rozumienia oraz czerpania wiedzy z rzeczywistości określana jest przez Strzemińskiego jako dynamiczny proces pracy wydarzający się pomiędzy umysłem [myśl] a narządem wzroku [oko]<sup>11</sup>.

---

8 Ibidem, s. 191–192.

9 Maria Jarymowicz, w: *Nieświadomiony afekt. Najnowsze odkrycia*, red. Rafał K. Ohme, GWP, Gdańsk 2007, s. 21.

10 Łukasz Kędziora, op. cit., s. 68–69.

11 Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 13.

U Strzemińskiego rozumienie widzenia, a zarazem ludzkiego ciała ma charakter nie tylko fizjologiczny, czy biologiczny, ale wręcz neurologiczny: „Nie abstrakcyjny odbiór doznań wzrokowych przez abstrakcyjną jednostkę ludzką, lecz funkcjonowanie impulsów nerwowych, to jest krótkotrwałe zmiany elektryczne, przebiegające wzdłuż sieci łańcuchów komórek nerwowych, doprowadzających te doznania od oka do odpowiednich ośrodków kory mózgowej”.<sup>12</sup> Neurologiczne wyobrażenie ciała w jego sztuce spleta ludzki organizm, narząd wzroku i umysł w sieć powiązanych ze sobą ośrodków odpowiedzialnych za widzenie. Podobnie problem widzenia definiowany jest przez współczesną naukę, neurobiologię. Jak reasumuje Wojciech P. Rdzanek „w procesie widzenia człowiek najpierw tworzy obraz otoczenia, a następnie koryguje go na podstawie bodźców wzrokowych”, a dzieje się to całkowicie bezwiednie, na poziomie nieświadomym. Płaski i niepełny „obraz siatkówkowy jest [...] interpolowany przez ośrodek widzenia” znajdujący się w mózgu<sup>13</sup>. Semir Zeki, jeden z przedstawicieli neuroestetyki, wskazuje, że mózg wyposażony jest w pojęcia dziedziczne — jednym z nich jest kolor. Mają one charakter porządkujący, regulujący docierające do mózgu sygnały<sup>14</sup>. Zdaniem Zekiego pojęć dziedzicznych nie da się zignorować ani nie przestrzegać, nie zmieniają się one w czasie, charakteryzują się względną autonomią. Rozważania Strzemińskiego nie są, rzecz jasna, ani tak zaawansowane, ani tak szczegółowe. Zauważał on jednak, że „obraz widzianego świata [...] powstaje w całkującej czynności myśli”<sup>15</sup>, „praca myśli, współdziałająca z bezpośrednią czynnością widzenia, decyduje i bogactwie i różnorodności naszych spostrzeżeń”<sup>16</sup>. Nie chodzi tu o powrót do kartezjańskiej wizji rozumu, ale o docenienie roli umysłu w procesie postrzegania; o obraz człowieka, w którym ciało, narząd wzroku i aktywność mózgu — czyli umysł — powiązane są ze sobą na wzór wstęgi Moebiusa.

Podobne założenia zdają się towarzyszyć obrazom solarystycznym. Obok powidoków ich istotnym zagadnieniem wydaje się kolor — jedno z pojęć dziedzicznych. Nie jest on zjawiskiem obiektywnym, lecz „subiektywnym wrażeniem zmysłowym, powstającym w wyniku działania bodźców wzrokowych na receptory zmysłu widzenia znajdujące się w siatkówce oka, tj. czopki i pręciki”<sup>17</sup>. Kolor, barwa odnosi się do kluczowego problemu obrazów powidokowych, a zarazem *Teorii widzenia* — złożonych relacji narządu wzroku i aktywności mózgu. Pytanie Strzemińskiego dotyczy nie tylko tego, na jakich zasadach widzi oko, ale również — jak widzi umysł. W jaki sposób historia, pamięć i uwaga zmieniają to, co widzimy? Jakiego rodzaju obrazy wytwarza nasz umysł przed zawsze zbyt mało wiedzącymi oczami? Jakiego rodzaju wiedzę produkuje blask i niedowidzenie? Jakie ślepe plamki znajdują się w naszym odbiorze świata?

---

12 Ibidem, s. 205.

13 Wojciech P. Rdzanek, *Rola świadomości w procesie widzenia*, „Forum Akademickie” 2005, nr 5, [http://forumakad.pl/archiwum/2005/05/19-bn-rola-swiadomosci\\_w-procesie-widzenia.htm](http://forumakad.pl/archiwum/2005/05/19-bn-rola-swiadomosci_w-procesie-widzenia.htm) [dostęp 5.05.2015].

14 Semir Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 39.

15 Władysław Strzemiński, op. cit., s. 154.

16 Ibidem, s. 16.

17 <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/barwa;3874753.html> [dostęp 5.05.2015].

Strzeмиńskiego nie interesowała podświadomość w znaczeniu freudowskim, lecz nieświadoma praca umysłu na poziomie neurologicznym. W obrazach solarystycznych, tak jak wcześniej w rysunkach wojennych i powojennym cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*, zniósł opozycję abstrakcji i figuracji na rzecz realizmu, czy raczej, chciałabym zaproponować — neurorealizmu. Kategorią tą określam modus reprezentacji mediujący pomiędzy dialektycznym materializmem a neurologicznym spojrzeniem na ciało. Artystą kierowało dążenie do realistycznego osadzenia obrazu: jednak nie na perspektywicznej siatce, nawet nie na siatkówce oka, lecz w sieciach neuronowych, impulsach nerwowych — w tych obszarach kory mózgowej, która odpowiada za postrzeganie i rozumienie świata, a zarazem za jego afektywny odbiór.

## **Wystawa Prac Plastyków Nowoczesnych [1947] wobec Wystawy Sztuki Nowoczesnej [1948/49]. Rewizja wizji nowoczesności**

Warszawska Wystawa Prac Plastyków Nowoczesnych (WPPN), pierwsza tego rodzaju ogólnopolska ekspozycja zorganizowana po wojnie, wciąż nie cieszy się taką uwagą, na jaką zasługuje. Przyczyną jest zarówno utrwalenie tradycyjnej narracji sztuki polskiej lat czterdziestych, jak i specyfika relacji sztuki i polityki w następnej dekadzie, w realiach polskiej Odwilży. Te czynniki przesądziły o deprecjonowaniu warszawskiego pokazu z 1947 roku na rzecz podkreślenia roli ponad rok późniejszej tzw. I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (WSN) w krakowskim Pałacu Sztuki.

W klasycznych studiach z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych powielano starą, quasi-biologiczną kliszę ujmowania sztuki lat 1944–1949 — według logiki rozrostu, dojrzałości i [sorealistycznego] upadku<sup>1</sup>. W opracowaniach Janusza Boguckiego i Alicji Kępińskiej konstatacja o rozbiciu przedwojennych ośrodków awangardy i ogólnym rozproszeniu środowiska prowadzi do uzasadnienia misji młodych artystów, przede wszystkim z Krakowa, a także z Warszawy, przy czym aktywność poprzedzającą krakowską Wystawę ujmuje się w linearną narrację, tak aby poszczególne wydarzenia — kolejne pokazy Grupy Młodych Plastyków [1945, 1946] i właśnie warszawska ekspozycja [1947] — łączyły się w jednym punkcie węzłowym. Interpretację taką przedstawił wcześniej Aleksander Wojciechowski, który akcentował stopniowe okrzepnięcie środowiska od pośpiesznego debiutu [1945], poprzez nakreślenie idei Grupy [1946], do dojrzałej prezentacji ich założeń w 1948 roku, oraz Bożena Kowalska, która wprowadzając własne kategorie wartościujące — awangardę „wótną” i „odkrywczą” — dopiero twórczość artystów nowoczesnych z przełomu lat 1948/49 [nie zaś wcześniejszą] określiła tym drugim terminem.

Jeszcze przed ustaleniem tych narracji, w niestabilnym czasie Odwilży, kiedy liberalizacja kultury była przedmiotem ciągłych uzgodnień, to właśnie krakowska ekspozycja urosła do rangi symbolu pożądanej tradycji nowoczesności i ważnego argumentu w dyskusji o granicach wolności artystycznej. Nie zawsze pamięta się o tym, że w 1948 roku pierwsza broszura-katalog i plakat autorstwa Macieja Makarewicza mówiły po prostu o Wystawie Sztuki Nowoczesnej, podczas gdy po 1955 roku do tytułu pokazu dodano liczebnik I, aby podkreślić ciągłość między nią a II [1957], uznawaną za apogeum Odwilży, i III [1959] Wystawą Sztuki Nowoczesnej. Mit krakowskiej ekspozycji fundują zwłaszcza wstęp do katalogu II WSN autorstwa Mieczysława Porębskiego<sup>2</sup> oraz

1 Narrację tę zrekonstruowałem w pracy magisterskiej *Wizualność I Wystawy Sztuki Nowoczesnej* przygotowanej pod kierunkiem prof. Waldemara Baraniewskiego i prof. Piotra Piotrowskiego [Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Akademia Artes Liberales, 2010], s. 5–25; mps dostępny w Bibliotece IHS UW.

2 Mieczysław Porębski, [Wstęp], w: *II Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, CBWA Zachęta, Warszawa 1957, s. nlb.

*Kronika polskiej awangardy* Andrzeja Jakimowicza<sup>3</sup>, ujęta w klamrę — od wystąpienia formistów do II WSN — i wydana w odwilżowym „Przeglądzie Artystycznym” [1958, nr 1]. W obu dokumentach krakowska wystawa jawi się jako ahistoryczna i inkluzywna idea, która zawłaszcza duży obszar polskiej nowoczesności artystycznej, przede wszystkim nurt malarstwa metaforycznego będącego kluczowym punktem odniesienia, począwszy od *Wystawy obrazów* [tzw. wystawa dziewięciu, 1955], do *Metafor* Ryszarda Stanisławskiego [1962].

W realiach politycznych drugiej połowy lat pięćdziesiątych absolutyzowanie znaczenia Wystawy Sztuki Nowoczesnej miało strategiczne uzasadnienie, ale utwierdzenie jej mitu w późniejszym dyskursie historii sztuki już nie. Po pierwsze dlatego, że w ten sposób patrzy się na nią ahistorycznie, dostrzegając afirmację surrealizmu [także na poziomie koncepcji wystawienniczej], pierwszy asamblaż Tadeusza Kantora [Mieczysław Porębski], samodzielne dzieło sztuki [Anna Markowska], ucieleśnienie młodzieńczego buntu [Włodzimierz Nowaczyk], a tracąc ją z pola widzenia jako wydarzenie silnie uwiłkane w problemy lat 1945–1949. Zwłaszcza w walkę o przychyłność mecenatu państwa, i z tego powodu — jak przekonywałem gdzie indziej<sup>4</sup> — bardziej niż do ekspozycji surrealistycznych należałoby porównywać ją do dydaktycznych wystaw muzealnych. Po drugie, inkluzywność krakowskiej wystawy jako odwilżowego i podwilżowego mitu skutecznie odwraca uwagę od innych ważnych pokazów powojnia, w tym przede wszystkim od Wystawy Prac Plastyków Nowoczesnych. Konsekwencją krytycznego gestu dekonstrukcji zniekształconego obrazu WSN powinno być dowartościowanie tego, co poza nią. Idąc tym tropem, chcę zapytać, jaką wizję nowoczesności prezentowała wystawa warszawska i, pomimo wielu analogii do tej krakowskiej, skupić uwagę na subtelnych rozbieżnościach między nimi.

Wystawa Prac Plastyków Nowoczesnych została otwarta 30 listopada 1947 roku „w dwóch niewielkich salkach dawnego I.P.S. w Warszawie [obecnie Dom Wojska Polskiego, Królewska 13]”<sup>5</sup>, będąc nie tylko pierwszym po wojnie ogólnopolskim pokazem sztuki nowoczesnej, ale także inauguracją działalności wystawienniczej Klubu Młodych Artystów i Naukowców. Pokaz można uważać za najważniejszy wówczas rezultat długich starań o silniejszą konsolidację środowiska postępowych plastyków. Świadczy o nich list Marka Włodarskiego do Jonasza Sterna datowany na 31 lipca 1946 roku, zaledwie dwa miesiące po głośnym tekście Tadeusza Dobrowskiego *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*<sup>6</sup>; w liście tym Włodarski postuluje

3 Andrzej Jakimowicz, *Kronika polskiej awangardy*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 1, s. 2–35.

4 Piotr Słodkowski, *Partykularne znaczenia nowoczesności. Wizualność I Wystawy Sztuki Nowoczesnej [1948] w świetle Exposition internationale du surréalisme [1947]*, „Artium Quaestiones” 2011, R. XXII, s. 237–269.

5 Zob. *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 1, red. Anna Wierzbicka, Anna Straszewska, Instytut Sztuki PAN, Liber pro Arte, Warszawa 2012, s. 520–521. Zob. Leokadia Bielska-Tworkowska, *Na marginesie wystawy w dawnym I.P.S.*, „Przegląd Artystyczny”, 1948, nr 2, s. 9. Wystawa była także prezentowana w ZPAP w Katowicach, 21.02–15.03.1948; zob. *Polskie życie artystyczne...*, t. 2, op. cit., s. 44–45.

6 Tadeusz Dobrowski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie” 1946, nr 23, s. 1–3.

zawiązanie ogólnopolskiej grupy malarzy modernistów<sup>7</sup>. W tym kontekście wystawę wzmiankuje się w sprawozdaniu z aktywności Klubu za lata 1947–1949: „Działalność sekcji plastycznej przyczyniła się do skupienia grupy artystów postępowych [modernistów], którzy wystawiając uprzednio swe prace w klubie, zmanifestowali się szczególnie wyraźnie na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie [...]”<sup>8</sup>.

W ekspozycji wzięło udział 27 artystów/artystek<sup>9</sup>, co jest relatywnie niemałą liczbą w porównaniu do 37 uczestników wystawy krakowskiej<sup>10</sup>. O ile WSN można uważać za zdominowaną przez środowisko krakowskie [22 artystów], o tyle wystawa warszawska zachowała bardziej zrównoważone proporcje: dziewięciu artystów z Krakowa, siedmiu z Warszawy, sześciu z Łodzi oraz kilku z Poznania i Szczecina. Szczególnie ważne jest podkreślenie roli środowiska łódzkiego, bowiem jego znaczenie w tradycyjnej narracji o sztuce lat czterdziestych, znajdującej kumulację w WSN, pozostaje nie dość mocno zaznaczone. Na wystawie warszawskiej zadbano także o liczniejszą reprezentację malarzy/malarek aktywnych w międzywojniu<sup>11</sup>. Znaczna część środowiska wystawiała na obu pokazach, ale nie ulega wątpliwości, że największymi nieobecnymi w Krakowie, a wystawiającymi w Warszawie byli Władysław Strzemiński, któremu zresztą towarzyszyli licznie jego uczniowie [Lech Kunka, Bolesław Utkin, Stefan Wegner], oraz osiadły w Paryżu Jerzy Kujawski — ważny pośrednik w centro-peryferyjnych relacjach artystycznych, przewodnik Tadeusza Kantora podczas jego pobytu na stypendium rządowym we Francji w 1947 roku i uczestnik *Exposition internationale du surréalisme* [1947].

Wprawdzie wystawa nie miała katalogu, promował ją 2 numer „Nurtu”<sup>12</sup>, ale jej recenzje, zwłaszcza obszernie omówienie Heleny Blum, pozwalają na fragmentaryczną

---

7 List Marka Włodarskiego do Jonasza Sterna z 31 lipca 1946. Zob. *W kręgu lat 40.*, cz. IV, red. Józef Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992, s. 75–78.

8 Zob. *Sprawozdanie z działalności Klubu Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie od dn. 14.12.47 do dn. 28.02.49*, s. 4, Zespół 325 Klub Młodych Artystów i Naukowców, Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

9 Pełna lista uczestników w *Polskim życiu artystycznym...*, t. 1, op. cit., s. 521: Marian Bogusz, Tadeusz Brzozowski, Ali Bunsch, Maria Jarema, Tadeusz Kantor, Jerzy Kujawski, Lech Kunka, Alfred Lenica, Maria Ewa Łunkiewicz, Jadwiga Maziarska, Kazimierz Mikulski, Łukasz Niewisiewicz, Jerzy Nowosielski, Hanna Orzechowska, Jerzy Skarżyński, Henryk Stażewski, Jonasz Stern, Władysław Strzemiński, Bogusław Szwacz, Marian Tomaszewski, M. Tylko, Teresa Tyszkiewicz, Bolesław Utkin, Stefan Wegner, Romuald Kamil Witkowski, Ignacy Witz, Anatol Wróblewski. Do listy należy dodać także Marka Włodarskiego z wystawą indywidualną.

10 Zob. *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, red. Józef Chrobak, Marek Świca, Starmach Gallery, Kraków 1998.

11 Prócz Jaremy, Tyszkiewicz, Stażewskiego, Sterna i Włodarskiego, którzy uczestniczyli także w WSN, chodzi przede wszystkim o Marię Ewę Łunkiewicz, Władysława Strzemińskiego i Romualda Kamila Witkowskiego.

12 Numer drugi „Nurtu” z 1947 roku, miał okładkę projektu Mariana Bogusza, a zawarte w nim teksty były wzbogacone o reprodukcje rysunków Picassa i Toyen oraz ilustracyjne „przerwywniki” Bogusza, Alfreda Lenicy i Jana Lenicy. Przede wszystkim jednak w piśmie reprodukowano sześć prac pokazanych na wystawie, w tym *Kompozycję* Marka Włodarskiego z 1929 roku. Ponadto w dziale *Problemy plastyki* umieszczono artykuł Mieczysława Porębskiego *Impresjonizm, kubizm i nowe malarstwo* [s. 69–72], w którym autor, charakteryzując sztukę nowoczesną z naciskiem na kubizm, bronił jej dorobku w kontekście ideowych przewartościowań swojej epoki. Wydaje się, że jest to jedyny tekst programowy, który pośrednio można łączyć z wystawą.

identyfikację eksponowanych prac<sup>13</sup>. Ponadto w archiwum fotografii Klubu zachował się zbiór reprodukcji wybranych rysunków i obrazów<sup>14</sup>.

Można założyć, że rok, który dzielił wystawę warszawską od krakowskiej i który wyznaczał odmienne etapy dyskusji o kształcie, wsparciu państwa i kierunku rozwoju sztuki, wpłynął na nieco inne wizje prezentacji nowoczesności. Wystawa Sztuki Nowoczesnej przybrała perswazyjną formę raz ustalonego argumentu na rzecz jednej frakcji artystycznej, zarówno na poziomie dyskursywnym [ekspozycja była opleciona gęstą siecią komentarzy], jak i wizualnym — poprzez narzucenie linearnego sposobu zwiedzania i quasi-amfiteatralny układ sal. Z uwagi na ów perswazyjny wymiar WSN — choć planowana jako wydarzenie jednorazowe — miała być, jak twierdzi Kantor, wystawą objazdową<sup>15</sup>. Odkąd Muzeum Narodowe w Warszawie w 1947 roku wysłało w kraj pokaz *Dzieje cywilizacji w Polsce* [dzieła Jana Matejki], wystawy objazdowe uważano za bardzo efektywny sposób popularyzacji sztuki. Tymczasem WPPN w miejsce logiki powtórzenia stałego argumentu proponowała, najpewniej dzięki otwartej jeszcze debacie o sztuce, zdynamizowanie obrazu nowoczesności i ukazywanie jej płynnie, z różnych stron. Na tylnej okładce „Nurtu” ekspozycję promuje hasło: „Stała wystawa malarstwa nowoczesnego” — i rzeczywiście, pokaz miał stanowić stałą galerię [lub jej podstawę], ale przy tym projekt ten w zamyśle uzupełniały indywidualne wystawy czasowe kolejnych modernistów. Pierwsza z nich, otwarta jednocześnie ze zbiorową, prezentowała prace na papierze Włodarskiego z lat 1929–1932, druga, otwarta 14 grudnia — rysunki Adama Marczyńskiego z lat 1945–1947<sup>16</sup>. W „Nurcie” obok pięciu prac artystów uczestniczących w głównym pokazie zreproduковано także rysunek tuszem autorstwa Włodarskiego, co świadczy o tym, że obie ekspozycje, zbiorowa i indywidualna, były

13 Krytyka artystyczna umożliwiła następującą rekonstrukcję: Tadeusz Brzozowski, *Paweł z Tarsu, Pijący zawodnik*; Ali Bunsch, *Zlew*; Maria Jarema, *Tancerki, Koniki*; Tadeusz Kantor, rysunki; Maria Ewa Luniewicz, *Konie, Pastuszki* [obrazy]; Jerzy Nowosielski, *Skrzydło archanioła, Miecz archanioła, Pierwszy śnieg*; Hanna Orzechowska, *Martwa natura*; Jerzy Skarżyński, *Akt*; Władysław Strzemiński, *Góry i chmury* [rys., 1947, wg Blum jedyna praca artysty na wystawie]; Bogusław Szwacz, *Marynarz* [obraz]; M. Tylko, postkubistyczna *Martwa natura* i *Dom nad kanałem*; Teresa Tyszkiewicz, *Czerwona kanapa* [obraz]; Bolesław Utkin, portret rysunkowy i krajobraz z Nowej Rudy; Romuald Kamil Witkowski, *Kwiaty z martwą naturą* [obraz]; Ignacy Witz, *Karmiąca*; Marek Włodarski, *Głowy* [rys. tuszem, 1929]; Anatol Wróblewski, *Kompozycja* [olej]; Bez podania autorów wymienia się także tytuły: *Konstrukcja uwiecznionych ptaków, Niepokój i narzędzia chirurgiczne dżungli, W oczach zmierzcha – zanurzony list*; bardzo możliwe, że przynajmniej częściowo chodzi o prace Jerzego Skarżyńskiego, Mieczysław Porębski pisze bowiem, że wystawił on „kompozycje o długich, surrealistycznych tytułach”. W „Przeglądzie Artystycznym” reprodukuje się prace Brzozowskiego [*Paweł z Tarsu*], Szwacza, Włodarskiego, Witkowskiego i Wróblewskiego. Zob. Helena Blum, *Wystawa młodych plastyków, „Twórczość”, 1948, nr 2, s. 117–121*; Mieczysław Porębski, *Sprawy plastyki w Krakowie, „Twórczość”, 1948, nr 10*; Stefan Rassalski, *Roczny bilans imprez sztuk plastycznych w Warszawie, „Kurier Codzienny”, 1947, nr 350*; Leokadia Bielska-Tworkowska, *Na marginesie...*, s. 9.

14 Zob. Zespół 325 Klub Młodych Artystów i Naukowców, teczką 5 Archiwum Fotografii KMAiN 1947–1949, koperta: *Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Archiwum Akt Nowych w Warszawie*.

15 Zob. Mieczysław Porębski, *Deska. Chciałbym, aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1997, s. 51.

16 Zob. *Polskie życie artystyczne...*, t. 1, op. cit., s. 542–543.



rozumiane jako integralna całość. Tym samym otwierała się tutaj możliwość innego myślenia o [prezentacji] nowoczesności. Dość sztywną dyskursywną wykładnię zastępowały żywe dyskusje [brak katalogu], a sama sztuka, przy zachowaniu galerii stałej jako platformy czy punktu wyjścia, miała pozostawać „w ruchu” i być widziana niejako w ujęciu kalejdoskopowym, na zasadzie przywoływania różnych współczesnych postaw oraz — co niezmiernie ważne — genealogii nowoczesności.

To z kolei prowadzi do surrealizmu, uznawanego wówczas za synonim nowoczesności. Zwykło się sądzić, że WSN jest jego najpełniejszą emanacją — prezentacją szerokiego wachlarza malarstwa metaforycznego. Jeśli jednak rozbije się wiązki tradycji i dynamiki recepcji, czyli znaczenia kryjące się za ogólnikowym pojęciem „surrealizm”, można odstąpić niewspółmierność krakowskiej i warszawskiej wystawy. Nie jest uproszczeniem stwierdzenie, że na WSN malarstwo metaforyczne było ufundowane na paryskiej peregrynacji Kantora z 1947 roku, który następnie rozpropagował tę poetykę w środowisku „nowoczesnych” urodzonych około 1920 roku. Tymczasem ekspozycja zorganizowana w Klubie, choć obejmowała tę recepcję, w żadnym razie nie ograniczała się do niej. Z perspektywy środowiska warszawskiego nie ma zresztą podstaw, aby rok 1947 uważać za cezurę w recepcji nurtu, skoro Marian Bogusz i Zbigniew Dłubak już w 1945 roku zetknęli się z nadrealizmem czeskim w Pradze [nota bene zorganizowali później pokaz *Czechosłowackiej młodej plastyki*]. Na samej wystawie równie ważne, jeśli nie ważniejsze od Kantorowskiej wydają się być dwie inne recepcje nurtu. Cennym wkładem musiała być obecność Kujawskiego, który [inaczej niż Kantor] mógł odbierać „surrealistyczny Paryż” mniej z pozycji peryferii, a bardziej z wewnątrz. Ponadto centralną pozycję zyskuje *œuvre* Włodarskiego, któremu poświęcono pierwszą indywidualną wystawę i który pokazał na niej właśnie rysunki surrealistyczne, zaznaczając tradycję recepcji nadrealizmu w przedwojennym Lwowie. Włodarski uczestniczył także w WSN, ale wystawiał tam współczesne obrazy i podobnie jak inni nestorzy awangardy był wykorzystany raczej w roli filaru sztuki nowoczesnej *sensu largo*. Co więcej, eksponując malarstwo metaforyczne głównie w wydaniu krakowskim i, dużo oszczędniej, warszawskim, WSN wręcz wypierała inne nadrealistyczne tradycje, a Kantor mówił nawet, że w polskim dwudziestoleciu „nie było surrealizmu, ponieważ w Polsce panował katolicyzm”<sup>17</sup>. Wystawa Prac Plastyków Nowoczesnych oraz Klub Młodych Artystów i Naukowców przeciwnie — dawały bogatą konstelację surrealizmów widzianych synchronicznie [Kantor, Kujawski, następnie artyści z Czechosłowacji] i diachronicznie, z dowartościowaniem dorobku grupy Artes. Innymi słowy, dostrzeżenie znaczenia tej wystawy oznacza rewizję polskich surrealizmów i wizji nowoczesności w latach czterdziestych, a także zbudowanie ważnego łącznika między sztuką polską przed i po wojnie.

---

17 Tadeusz Kantor. *Malarstwo i rzeźba*, red. Zofia Gołubiew, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1991, s. 82, a także Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Rebis, Poznań 2005, s. 51.

## Antagonizm w polu sztuki: działalność Klubu Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949)

Klub Młodych Artystów i Naukowców stanowił niewątpliwie jedno z najważniejszych i najprężniej działających miejsc na powojennej artystycznej mapie Polski. Działalność rozpoczęła oficjalnie w maju 1947 roku, jednakże zarzewiem instytucji, a przynajmniej jej sekcji plastycznej, była przyjaźń, jaka zawiązała się jeszcze w czasie wojny pomiędzy Marianem Boguszem i Zbigniewem Dłubakiem, kiedy obaj byli więźniami obozu koncentracyjnego w Mauthausen<sup>1</sup>. Boguszowi przydzielono pracę w administracji, gdzie do jego obowiązków należało m.in. rysowanie planów rozbudowy obozu. Jednakże, korzystając z dostępu do materiałów, artysta tworzył również nielegalnie. Razem z poznanymi tam malarzami: Czechem Zbynkiem Sekalem, a później również z Dłubakiem organizowali małe, przenośne wystawy prac, które przypinali do koców, a następnie rozkładali na pryczach w pobliskich barakach. „Siadaliśmy na górnej pryczy w kącie baraku, rozkładaliśmy na niej rysunki o formacie kartki i rozpoczynała się dyskusja. Każdy z nas miał po kolei, w niedzielę swój pokaz, na który robione były plakaty” — wspominał Bogusz<sup>2</sup>. Już w tym okresie twórczości artyści skupieni byli na zgłębianiu języka sztuki nowoczesnej. Obozowe prace Bogusza i Dłubaka nie odnoszą się bezpośrednio ani nie dokumentują powszechnej brutalności obozu, przeciwnie — stanowią wyłom w obozowej rzeczywistości. Wraz z Hiszpanem Emanuele Muniosem Bogusz kreślił w Mauthausen projekty międzynarodowego osiedla artystów, które miałyby zostać wzniesione po wojnie na miejscu obozu. Nowoczesna architektura kompleksu, radykalnie odmienna od ciężkiej i warownej konstrukcji Mauthausen, jest świadectwem wiary Bogusza w emancypacyjny potencjał sztuki nowoczesnej.

Po wyzwoleniu obozu Bogusz i Dłubak dotarli do Warszawy przez Brno i Pragę, gdzie poprzez Sekala nawiązali kontakty z lokalnym środowiskiem artystycznym<sup>3</sup>. Po powrocie do zrujnowanej stolicy artyści zaangażowali się w działalność na rzecz Klubu Młodych Artystów i Naukowców, usytuowanego [po długich staraniach o przydział lokalu] w Domu Wojska Polskiego [w budynku dawnego IPS-u]<sup>4</sup>. Poza plastykami silną reprezentację w klubie mieli pisarze: niezwykle istotną rolę odegrał Tadeusz Borowski,

---

1 Bogusz trafił do Mauthausen w 1941 roku, przeniesiono go tam z poznańskiego Fortu VII. Zbigniew Dłubak został przeniesiony do Mauthausen z Auschwitz w 1944 roku. Zob. Janina Jaworska, *„Nie wszystko umrę...” Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1935–1945*, Książka i Wiedza, Warszawa 1975, s. 65, 69.

2 Zob. ibidem, s. 66; Bożena Kowalska, *Marian Bogusz, artysta i animator*, Muzeum Regionalne w Pleszewie, Pleszewskie Towarzystwo Kulturalne, Pleszew 2007, s. 13–20.

3 Zob. *Relacja Zbigniewa Dłubaka z obozu w Mauthausen w opracowaniu Adama Mazura i Piotra Filipkowskiego*, „Obieg” 2006, nr 1, s. 60–61.

4 Zob. Barbara Wojciechowska, *Klub Młodych Artystów i Naukowców*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. Aleksander Wojciechowski, Ossolineum, Wrocław 1992, s. 90; *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 1, *Lata 1944–1947*, red. Barbara Wojciechowska, Instytut Sztuki PAN, Liber pro Arte, Warszawa 2012, s. 401–402.

Stanisław Marczak-Oborski czy Jerzy Lau, a sekcję naukową organizował matematyk Rafał Molski; prężnie działała również sekcja teatralna. Podczas uroczystości otwarcia Klubu wystąpili poeci, prozaicy oraz kabaret, który sparodiował najpierw chór grecki z wystawianej wówczas w Warszawie *Oresteii*, a następnie utwory wybitnych twórców, np. Władysława Broniewskiego, które odśpiewane zostały na melodii popularnych piosenek podwórkowych<sup>5</sup>. Występy te wzbudziły mieszane uczucia, a wręcz zgorszenie wśród części widowni<sup>6</sup>.

Misją Klubu było stworzenie przestrzeni swobodnej wymiany myśli pomiędzy przedstawicielami różnych gałęzi nauki i sztuki, a także laikami. Klub organizował wiele otwartych dyskusji i odczytów anonsowanych zawsze ulicznymi plakatami, np. Władysław Strzemiński wygłosił prelekcję pt. *Malarstwo tematowe* z okazji wystawy swoich wojennych rysunków<sup>7</sup>. Żywo dyskutowanym tematem było wyczerpanie się języka artystycznego po wojnie. Rafał Molski, opisując problemy współczesnego twórcy, podkreślał, że sztuka przestała nadążać za rzeczywistością: „Stwierdzić musimy głęboki rozdźwięk między budującym się życiem a twórczością artystyczną”<sup>8</sup>. Zadaniem Klubu było więc tchnięcie życia w martwy obieg artystyczny. Najważniejszym remedium miały być właśnie dyskusje: „starcie się myśli, różnorodność punktów widzenia, porównywanie i zestawianie rozmaitych założeń i metod [...]; istnienie Klubu przyspieszy i ożywi krążenie myśli, może odrodzenie się nowej zespolonej z epoką kultury polskiej”<sup>9</sup>.

Dlatego też KMAiN nie reprezentował określonej frakcji artystycznej, lecz gromadził przedstawicieli zróżnicowanych poglądów, uznając tym samym spory i konflikty za swoisty *modus operandi*. Różnice programowe nie były traktowane jako przejściowe trudności, które należy przezwyciężyć, lecz jako motor napędzający dynamikę wymiany myśli.

Najsilniej wybrzmiał spór pomiędzy zwolennikami sztuki nowoczesnej oraz postulowanej sztuki socrealistycznej. Tadeusz Borowski w zagajeniu do dyskusji, która odbyła się w KMAiN pod koniec 1947 roku, cytując między innymi Henryka Stażewskiego, wykazywał „bankructwo filozoficzne sztuki abstrakcyjnej”<sup>10</sup>. A jego niezwykle ostre, wręcz obraźliwe uwagi kierowane pod adresem Władysława Strzemińskiego kwestionowały nie tylko postawę estetyczną, ale również etyczną nestora awangardy, jak i kontynuatorów jego działań:

Jeżeli ktoś z państwa oglądał wojenne rysunki Władysława Strzemińskiego, to pamięta zapewne zawstydzające i poniżające uczucie, jakie one wywołały. Być może, że dla tego artysty wojna to była naprawdę sprawa stosunku płynnej i zamkniętej

5 Zob. Stanisław Marczak-Oborski, *Gospoda młodych talentów*, „Pokolenie” 1948, nr 9, s. 8.

6 eg., *Jeszcze o klubie*: „Akademia ku czci”, „Przegląd Akademicki” 1947, nr 5/6, s. 12.

7 Wystawa Strzemińskiego, „Gazeta Ludowa” 1947, nr 44. Więcej o dyskusjach w KMAiN w: Bożena Kowalska, op. cit., s. 21–42.

8 Rafał Molski, *Warszawski Klub Młodych*, „Przegląd Akademicki” 1947, nr 5/6, s. 10–12.

9 Ibidem, s. 11.

10 Tadeusz Borowski, *Prawda i etyka dzieła sztuki*, w: idem, *Utwory zebrane: w pięciu tomach*, t. 3, *Krytyka literacka i artystyczna*, PIW, Warszawa 1954, s. 110.

linii do szerokiej płaszczyzny papieru, ale dla kompletnego człowieka, nie wykastrowanego z człowieczeństwa na rzecz plastyki, rysunki te sprawiają równie absurdalne wrażenie, jakie by sprawiał Szymon Słupnik stojący jedną nogą na słupie — przez czterdzieści lat<sup>11</sup>.

Iskrą zapalną była również ogólnopolska Wystawa Prac Plastyków Nowoczesnych, otwarta w listopadzie 1947 roku, która skupiła niezwykle szeroki i zróżnicowany front artystów związanych z nowoczesnością<sup>12</sup> Borowski pisał o przedsięwzięciu, nie kryjąc złości: „[...] wydaje mi się, że to, co wisi na ścianach Klubu Młodych Artystów w Warszawie — to sztuka na wszelki wypadek, sztuka na przeczekanie [...], w której systemie estetycznym mieści się wprawdzie kwadrat trójkąt i koło, ale nie ma miejsca na rozstrzelanego za wolność człowieka”<sup>13</sup>.

Z nielicznych wypowiedzi Mariana Bogusza, który realizował się raczej w działaniu niż w słowie, można wywnioskować, że w wystąpieniach pisarza widział on przejaw doktrynerstwa zawężającego pole dyskusji<sup>14</sup>. Oskarżanie plastyków nowoczesnych o eskapizm było według niego bezpodstawne. A za przykład ich zaangażowania podawał wrocławską Wystawę Ziem Odzyskanych, która zaświadczyła „o żywotności i włączeniu się w rzeczywistość nowoczesnych plastyków”<sup>15</sup>. Podobną pozycję zajęł Stanisław Marczak-Oborski w felietonie opublikowanym na łamach „Przeglądu Akademickiego”. Poeta obrazowo przedstawił w nim niełatwą pozycję propagatorów sztuki nowoczesnej, spychanych nieustannie na pozycje defensywne oraz dręczonych przez „mało wyrobion[ego] i często niepowolan[ego] młodzian[a], który terroryzuje kolegów swoją superbojową i krzykliwą postawą ultra-społecznika”<sup>16</sup>.

Realizując założenia klubu, sekcja plastyczna prezentowała zresztą nie tylko propozycje spod znaku nowoczesności. W 1948 roku zorganizowana została wystawa malarzy górników wpisująca się w szerszy nurt propagowania twórczości amatorskiej. Prezentowano prace m.in. Teofila Ociepki<sup>17</sup>. Na kolejną wystawę w tym roku składał się cykl malarski *Śląsk w obrazach Symon-Petkiewiczowej* [sic]. Pomysł obrazów przedstawiających pracę górników Jadwiga Simon-Pietkiewicz podjęła nie tyle pod wpływem krajowych dyskusji o realizmie, ile jako próbę wyjścia z poobozowej traumy. Artystka po wyzwoleniu obozu w Ravensbrück przebywała w szpitalu w Szwecji i — jak pisała — prześladowało ją poczucie pustki, „bo wiem po czterech latach pobytu w obozie koncentracyjnym z trudem wraca się do życia i nawiązuje kontakt z ludźmi”<sup>18</sup>. Czytając o obrazach van Gogha przedstawiających życie

---

11 Ibidem, s. 111.

12 Zob. *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 1, *Lata 1944–1947...*, op. cit., s. 520–524.

13 Tadeusz Borowski, *Koło trójkąt i rozstrzelany człowiek*, „Przegląd Akademicki” 1947, nr 9, s. 17.

14 Marian Bogusz, *Wstęp, w: Rysunki Jana Lenicy*, kat. wyst., Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie, Warszawa 1948.

15 Ibidem.

16 Stanisław Marczak-Oborski, *O bolączkach, klubie i papudze*, „Przegląd Akademicki” 1948, nr 1–2, s. 33.

17 *Górnicy — malarzami*, „Dziennik Literacki” 1948, nr 51, s. 1 i 8.

18 *Śląsk w obrazach Symon-Petkiewiczowej* [sic], kat. wyst., Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie, Warszawa 1948.

górników, doszła do następującego wniosku: „Studiowanie pracy i życia górników i opowiadanie o tym językiem plastycznym pogodziłoby mnie z życiem, nadałoby mu sens [...]”<sup>19</sup>.

Innym jeszcze polem działalności artystów z KMAiN było prezentowanie sztuki współczesnej z zagranicy. Osobiste kontakty Bogusza i Dłubaka z czesкими artystami nawiązane jeszcze w obozie zaowocowały kilkoma wystawami. Prezentowaniu sztuki czechosłowackiej sprzyjał również klimat polityczny i podpisana w 1947 roku umowa o współpracy kulturalnej<sup>20</sup>. Sztuka południowych sąsiadów stawiana była za wzór dla krajowych artystów, ponieważ — jak pisał Stefan Rassalski — tamtejsi twórcy „przeszli już [...] okres poszukiwań formalnych, doszli do sprecyzowania nowoczesnej formy i starają się wyrazić ją — z całkowitym powodzeniem — współczesne życie”<sup>21</sup>.

Analogiczna teza zawarta była w tekście do katalogu *Wystawy młodej grafiki czechosłowackiej* prezentowanej w KMAiN w 1948 roku. Na wystawie pokazano twórczość przedstawicieli ważniejszych ugrupowań artystycznych środowiska czeskiego, takich jak Grupa 42, czy też surrealistycznego ugrupowania RA<sup>22</sup>. A Franciszek Dolezal [właśc. František Doležal] podkreślał w przedmowie bezkompromisowość i kolektywność sztuki Czechosłowacji, dla której celem jest wytworzenie „najwyższej postępowej artystycznej formy dla socjalistycznej plastyki”<sup>23</sup>. Z okazji wystawy przybyli do Polski artyści tacy jak: Jindřich Chalupický, František Hudeček, Evžem Nevan. Odwiedzili nie tylko Warszawę, ale także Kraków, a ich wizyta odbiła się echem wśród tamtejszych artystów i, jak pisał Mieczysław Porębski, sprowokowała dyskusje o stosunku sztuki nowoczesnej do życia i sztuce tematycznej<sup>24</sup>. W listopadzie 1948 roku w KMAiN otwarta również została indywidualna wystawa czechosłowackiego artysty Jaroslava Paura pt. *Warszawa 1946*<sup>25</sup>. Okładka katalogu zaprojektowana przez Bogusza stanowi jeden z najciekawszych przykładów ambitnych projektów graficznych realizowanych przez artystę na potrzeby Klubu. Cykl *Warszawa 1946* był zainspirowany pobytem Paura w Warszawie w tymże roku i ukazywał wojenne zniszczenia stolicy<sup>26</sup>.

---

19 Ibidem.

20 Zob. Dz.U. 48.47.346, Umowa podpisana w Pradze dnia 4 lipca 1947 roku o współpracy kulturalnej między Rzeczpospolitą Polską a Republiką Czechosłowacką, <http://www.prawo.pl/dz-u-akt/-/dokument/Dz.U.1948.47.346/16780132/9480> [dostęp 3.07.2014]. Jeszcze w tym samym roku w „Przeglądzie Artystycznym” opublikowano artykuły problematyzujące ówczesną sztukę czechosłowacką. Zob. Jiří Kotálik, *Rozwój malarstwa czeskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 6/7, s. 1–4; Jindřich Chalupický, *Nowy realizm*, ibidem, s. 5; idem, *Nowe tendencje w młodym malarstwie czeskim*, „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 6/7, s. 9–10.

21 Stefan Rassalski, *Grafika czechosłowacka*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 30, s. 7.

22 Franciszek Dolezal, *Przedmowa*, w: *Czechosłowacka młoda grafika*, kat. wyst., Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie, Warszawa 1948, s. 5. Więcej o tych grupach artystycznych w: Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Rebis, Poznań 2005, s. 37–65.

23 Franciszek Dolezal, op. cit., s. 6.

24 Mieczysław Porębski, *Plastycy czescy w Polsce*, „Twórczość” 1948, nr 7/8, s. 122–124.

25 Zob. *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 1, *Lata 1944–1947...*, op. cit., s. 219–220.

26 Ze wstępu Zdenka Hlavacka, przeł. Marian Bogusz, *Warszawa 1946. Wystawa obrazów Jaroslava Paura*, kat. wyst., Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie, Warszawa 1948.

Ostatnią wystawą zorganizowaną w KMAiN w 1949 roku był indywidualny pokaz obrazów debiutującego wówczas malarza, Wojciecha Fangora. Wspominając po latach swoją pierwszą wystawę, Fangor podkreślił postępujące w tym czasie wykluczenie sztuki nowoczesnej, które de facto unieważniło wszelkie antagonizmy: „Wystawa nie została zauważona przez nikogo, ani przez artystów, ani przez krytyków. Była modernistycznym anachronizmem w budzącej się ideologii sztuki socjalistycznego realizmu”<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydłowski, <http://www.atlassztuki.pl/pdf/fangor2.pdf> [dostęp 3.07.2015].

# „Nurt”

Było to czasopismo Klubu Młodych Artystów i Naukowców redagowane przez Tadeusza Borowskiego. W 1947 roku ukazały się dwa numery [z okładkami projektu Mariana Bogusza], po czym pismo zawieszono. W numerze 2 opublikowano m.in. tekst Mieczysława Porębskiego *Impresjonizm, kubizm i nowe malarstwo* oraz reprodukcje prac artystów wystawiających w Klubie: Marka Włodarskiego, Tadeusza Kantora, Mariana Bogusza, Władysława Strzeмиńskiego, Jerzego Kujawskiego, Henryka Stażewskiego.

W pierwszym numerze dajemy z rzeczy rodzimych: wiersze [Gajcy, Różewicz, Wirpsza, Ziembicki], akt dramatu Bratnego, artykuł „programowy” Marczaka i Pana rzecz o Kisielewskim, dalej Bratnego uwagi o nowatorskich opowiadaniach i trochę balastu tzw. naukowego. Dużo tłumaczeń, fragment powieści Sartre’a, nowela Steinbecka, artykuł Busha, wiersz Aragona; parę rozmów, rysunki i kolorowa okładka. [...] „Nurt” o ile będzie płynął, będzie miał dla wielu wodę gorzką i gryzącą; wydaje mi się, że warto tego spróbować. A swoją drogą, czas by pomyśleć o jakiejś syntezie krytycznej; np. omówić polską literaturę obozową, albo neoklasyczną poezję Jastruna i „Kuźnicy”, albo literaturę katolicką, albo bezhołowie w krytyce tzw. marksistowskiej [podstawy? kryteria?]. Albo sprawę realizmu [socjalistyczny? katolicki? realizm a cenzura? czy realizm może być wsteczny?]. Albo sto innych spraw, o których Pan wie lepiej niż ja.

List Tadeusza Borowskiego  
do Wilhelma Macha, 8.08.1947

Był tu tow. Pióro z „Po Prostu” i mówił, że „Nurt” zdławiono ostatecznie. Zanim trysnął. Tak przepowiadałem. Mówił mi, że przyczyną była treść numeru: Sartre, Koestler, Steinbeck. Istotnie nie tyle młoda literatura w natarciu — ile starzy trockiści. Ale to żarty. Inna sprawa, że wy musicie spoważnieć. Sytuacja tego wymaga. Nie bądźcie dziećmi. Wasze zamykanie się w getcie „młodych” — to absurd. Jacyście tam młodzi. Hertz ma 28 lat i jest dorosły. Bratny — 27 lat i „młody”. Brandys — stary pisarz — 30 lat — a Wy „pachole” — ze 25? To bzdury. Jesteśmy jednym

pokoleniem. Musimy być razem. Bo i ideały artystyczne i społeczne mamy te same. Rzućcie te koncepcje gettowych pisemek młodych i normalnie pracujcie z „Kuźnicą”. Inaczej zjedzą Was chamy z „Po Prostu” [...] Przecież ten, który by co tydzień pisał krytyczny felieton o poezji do „Kuźnicy” — a każdego regularnie piszącego przyjmę — rządziłby gustem w Polsce.

List Stefana Żółkiewskiego  
do Tadeusza Borowskiego, 22.09.1947

Cyt. za *Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 198–199, 204–205.

Agnieszka Szewczyk

# Dwa obrazy Marka Włodarskiego

*Gloryfikacja Trasy W-Z* oraz *Budowa radiostacji* to prace typowe dla twórczości Marka Włodarskiego z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Jednocześnie, tak jak duża część *œuvre* artysty z tego czasu, gwasze pozwalają na nowo przemyśleć tradycyjny model interpretacyjny sztuki okresu realizmu socjalistycznego.

Pierwszy z nich odnosi się do otwarcia Trasy Wschód-Zachód, które miało miejsce 22 lipca 1949 roku, w dniu obchodów pięciolecia Polski Ludowej. Kompozycja obejmuje widok na Trasę i warszawskie Stare Miasto, a w tle można rozpoznać wieżę kościoła św. Anny. Jako że Trasa W-Z należała do jednej z najważniejszych inwestycji komunikacyjnych stolicy, gwasz w pełni odpowiada potrzebom socrealistycznego tematu i wpisuje się w propagandę budowy — dosłownie i w przenośni — socjalistycznego społeczeństwa. Budowa, temat bardzo mocno eksplloatowany w malarstwie socrealistycznym, pojawia się również w wielu innych współczesnych pracach na papierze autorstwa Włodarskiego, takich jak *Plac budowy*, *Na budowie* czy właśnie *Budowa radiostacji* [wszystkie 1949].

Jednak *Gloryfikacja Trasy W-Z* i *Budowa radiostacji* nie spełniają wymogów dobrego socrealistycznego obrazu. Oba gwasze w miejsce realizmu opierają się na nazbyt uproszczonej figuracji, bardzo syntetycznym rysunku, surowym kolorze i płaszczyznowym ujęciu. Ponadto, na pierwszym z nich obecność aniołów unoszonych na chmurach i dmących w trąby sprawia, że programowy socrealistyczny optymizm i triumfalizm zmienia się w autoparodię; drugiemu z kolei w wielu partiach kompozycji jest niebezpiecznie blisko do swobodnej, lekko zgeometryzowanej abstrakcji.

Przemyślana ambiwalencja obu gwaszy sprawia, że twórczość Włodarskiego — artysty, który rok później wziął przeciw udział w I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki — nie mieści się w prostym, binarnym modelu interpretacji socrealizmu, po jednej stronie grupującym wiernych realizatorów doktryny, jak Helena i Juliusz Krajewscy, po drugiej zaś artystów milczących i nieprzejednanych, jak Maria Jarema czy Tadeusz Kantor. Twórczość ta sytuuje się raczej gdzieś pośrodku i zachęca do wyostrenia spojrzenia na niuanse ówczesnej praktyki artystycznej.

Piotr Słodkowski



# Muzeum Auschwitz-Birkenau

## Pierwsza ekspozycja

Pierwsze Muzeum Martyrologii powstało na terenie obozu koncentracyjnego w Majdanku. Jednak to Auschwitz-Birkenau — największy nazistowski obóz Zagłady w okupowanej Europie — już krótko po jego wyzwoleniu w 1945 roku urosł do rangi głównego symbolu wojennej martyrologii — zarówno dla Polaków, jak i Żydów.

W tworzeniu Muzeum Auschwitz-Birkenau zaangażowali się przede wszystkim byli więźniowie obozu — przygotowywali pierwsze wystawy oraz oprowadzali gości po terenie obozu, który częściowo można było zwiedzać już w 1945 roku. Oficjalne otwarcie Muzeum miało miejsce 14 czerwca 1947, w siódmą rocznicę przywiezienia pierwszego transportu polskich więźniów politycznych. Uroczystościom nadano rangę międzynarodową, a przewodniczył im premier Józef Cyrankiewicz, były więzień obozu, który w swoim inauguracyjnym przemówieniu położył nacisk na rolę Muzeum jako „przestrogi i wiecznego dokumentu” niemieckiego bestialstwa, ale też heroicznej walki [z imperializmem].

W dniu otwarcia do zwiedzania udostępniono jedynie kilka bloków obozu macierzystego: blok 4 z wystawą *Zagłada milionów* [prezentującą m.in. „symboliczne resztki zagazowanych ludzi” oraz gipsowe modele krematoriów autorstwa rzeźbiarza Mieczysława Stobierskiego]; bloki 5 i 6 z ekspozycją wykorzystującą rzeczy pozostałe po ofiarach Zagłady; bloki 8 i 9 prezentujące warunki życia w obozie, urządzone w formie rezerwatu, wewnątrz bloku 11 [bloku śmierci] oraz blok 7 z wystawą malarzy — byłych więźniów obozu.

Wśród licznych relacji prasowych z uroczystości otwarcia przeważały głosy uznania dla przygotowanej wystawy uzupełniającej dotychczasową trasę zwiedzania. Zwracano uwagę na ekspozycję w bloku 5 i 6 zaprojektowaną przez artystę, byłego więźnia Tadeusza Myszkowskiego. Doceniane przez krytyków „dyskretna i realizm w rozwiązaniu tych niesamowitych sal muzealnych” różniły tę wystawę od takich makabrycznych przedstawień jak sceny tortur i egzekucji aranżowane z wykorzystaniem figur woskowych w ramach realizowanej równoległe ekspozycji w muzeum na Majdanku.

Twórcy Muzeum wyszli z zupełnie słusznego założenia, że masowość eksponatów, te stopy bielizny czy łyżek, to idące w nieskończoność nagromadzenie i powtórzenie przedmiotów codziennego użytku, wyszarpniętych

z rąk, zdartych z ciała śmiercią, ma widza fascynować, ma nim wstrząsnąć. I ten wstrząs odczuliśmy wszyscy.

Osobna sala w bloku 4 poświęcona została zagładzie Żydów. Ekspozycja przygotowana przez łódzką spółdzielnię artystów żydowskich Sztuka, choć pozytywnie przyjęta przez środowiska żydowskie, miała być w ich opinii, jedynie „załącznikiem Muzeum martyrologii żydowskiej”.

Dla ocalałych z Zagłady szczególne znaczenie miał teren Brzezinki — jako właściwy ośrodek eks-terminacji. Jednak żaden z licznych projektów upamiętnienia byłego obozu Birkenau z pierwszych lat powojennych nie został zrealizowany, a zaniedbanie tych terenów z biegiem czasu popadających w ruinę i zapomnienie budziło oburzenie, w szczególności środowisk żydowskich. Realizacji nie doczekały się w kolejnych latach także plany rozbudowy ekspozycji w byłym obozie Auschwitz I. Wynikało to zarówno ze zmiany nastawienia władz do Muzeum (a co za tym idzie, ograniczenie jego finansowania), jak i zmiany nastawienia części społeczeństwa do niedawnej przeszłości, wyrażającej się w krytyce tzw. cierpiętnictwa. Ta ostatnia znalazła odzwierciedlenie w dyskusji prasowej i pojawiających się pod koniec lat czterdziestych krytycznych głosach pod adresem działalności Muzeum, a nawet sugestii jego likwidacji.

Cyt. za: Jacek Lachendra, *Zburzyć i zaościć...? Idea założenia Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w świetle prasy polskiej w latach 1945-1948*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, Oświęcim 2007.

Joanna Kordjak

## Przekrój tygodnia: Dokumenty między propagandą a przepracowywaniem

15 kwietnia 1945 roku, kiedy ważą się losy powojennego świata i nowa rzeczywistość jawi się jeszcze w zupełnie rozmytych konturach<sup>1</sup>, ukazuje się pierwszy numer „Przekroju”, dziś owianego legendą „tygodnika aktualności”. Jak to ujął Stefan Bratkowski, redagowane do 1969 roku przez Mariana Eilego pismo wstrzykiwało „dość ponurej Polsce i współczesną kulturę światową, z odrzucanym Picassem włącznie, i dowcip łączony z życzliwością”<sup>2</sup>, stając się, jak mawiano, salonem dla kształtujących się od podstaw elit. Być może dlatego Konstanty Ildefons Gałczyński jego fenomen nazwał „cywilizacją »Przekroju«”. Ten zapewne najważniejszy tygodnik ilustrowany czasów PRL od numeru 2 aż do końca pierwszego roku istnienia umieszcza regularną rubrykę pod tytułem *Dokumenty* [w sumie w dziewięciu numerach]. W rubryce tej ukazują się rozmaite materiały, oparte przede wszystkim na fotografiach opatrzonych krótkim i dobitnym komentarzem słownym, przypominające czytelnikom o potwornościach wojny, która właśnie dobiegała końca. W numerze 2 obok rubryki aktualności *Przekrój tygodnia* znajdziemy więc materiał pod tytułem *Komisja dla badania zbrodni niemiecko-hitlerowskich już pracuje*, na razie bez nagłówka *Dokumenty*. Jest to rzecz raczej sprawozdawcza w tonie, z fotografią prezydium komisji umieszczoną nad zestawem zdjęć z samego obozu śmierci, przedstawionego w sposób jeszcze powściągliwy: pokazuje się zasieki, szubienicę z tak zwaną ścianą śmierci oraz ikoniczną bramę wjazdową do obozu. Żadnych ciał ani przemocy. Jedyne wskazanie na radykalne zło tego, co Pierre Bonhomme i Clément Chéroux nazywają „uniwersum koncentracyjnym”<sup>3</sup>, dokonuje się na zasadzie synekdochy — w fotografii worków pełnych ludzkich włosów, opatrzonej komentarzem, że na terenie obozu znaleziono ich blisko siedem ton, a ponieważ „włosy człowieka ważą przeciętnie 50 g, jest to zapas pochodzący ze zwłok 140 000 ludzi”<sup>4</sup>.

Od pierwszego nagłówka w rubryce pojawiają się zdjęcia przedstawiające bezpośrednio przemoc oraz zbezczeszczone i uprzedmiotowione ciała. W numerze 4 umieszczono, obok sprawozdania z wizyty Goebbelsa w Polsce w roku 1934, fotografie piętnujące „zwyrodnienie oprawców hitlerowskich”, zwłaszcza ich zwyczaj dokumentowania własnych czynów. Numer 6 obok artykułu poświęconego „dwóm Gdyniom”, demaskującego przedwojenną propagandę „cudu wyrosłego z wioski rybackiej”, prezentuje „dokumenty” odkrytego w Instytucie Higieny we Wrzeszczu niemieckiego laboratorium

1 Zob. Marcin Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Znak, Kraków 2012, a także Magdalena Grzebałkowska, *1945. Wojna i pokój*, Agora, Warszawa 2015.

2 Stefan Bratkowski, *Sensacja — odkryto „cywilizację Przekroju”*, „Studio Opinii”, 23.03.2012, <http://studioopinii.pl/stefan-bratkowski-sensacja-odkryto-cywilizacje-przekroju/> [dostęp 2.07.2015]. Zob. także: Justyna Jaworska, *Cywilizacja „Przekroju”*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

3 Pierre Bonhomme i Clément Chéroux, wprowadzenie do: *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis [1933–1999]*, red. Clément Chéroux, Marval, Paris 2001, s. 9.

4 „Przekrój” 1945, nr 2 [22 kwietnia].

wytwarzającego mydło z ciał ludzkich. Numer 27 z października zestawia na jednej stronie artykuł wyśmiewający naiwność audycji BBC poświęconych sprawom polskim, w których fantazja o codziennym bohaterstwie życia pod okupacją bierze górę nad rzeczywistością, z dwiema fotografiami z linczu na Benito Mussolinim itd.

Jak rozumieć tę rubrykę? Jaki był cel jej publikacji? Z jakiego powodu Eile — jak zresztą wielu innych współczesnych mu redaktorów naczelnych, tak na Wschodzie, jak i na Zachodzie — postanowił złamać tabu przedstawiania obrazów torturowania i zabijania ludzi, a także prezentowania zmaltretowanych, zniekształconych ciał? Jak się okazuje, właśnie kwiecień 1945 roku to początek ogromnej powodzi takich obrazów w prasie zachodniej. Zdaniem Clémenta Chéroux, który tę nagłą powódź drastycznych obrazów nazywa „pedagogiką horroru”, o przełomowości momentu decyduje nie drastyczność tych przedstawień, lecz przede wszystkim chęć ich pokazania<sup>5</sup>.

Jedną z przyczyn takiej decyzji mogła być próba przepracowania traumatycznego doświadczenia. Chodzi, rzecz jasna, o topos narracji wojennych w ogóle, a w szczególności tych dotyczących (nie)doświadczenia Holocaustu, związany z poczuciem odrealnienia, wyobcowania z rzeczywistości. Nie tylko stanie się przedmiotem przemocy przekraczającej granice tego, co uznawane za ludzkie czy wyobrażalne, lecz także widok takiej przemocy sprawia, że wydarzenie to staje się nierzeczywiste i trudno później uwierzyć w jego realność. Powołując się na stwierdzenie Rolanda Barthes'a, że „w wypadku Fotografii nigdy nie mogą zanegować faktu, że **ta rzecz tam była**”<sup>6</sup>, Chéroux sugeruje, iż to właśnie owe fotografie stanowiły ostateczny dowód istnienia uniwersum koncentracyjnego<sup>7</sup>. W kontekście polskim jego teza musiałaby ulec lekkiemu przesunięciu: fotografie stanowiły **potwierdzenie**, że to, co wydawało się takie nierealne w momencie dziania się, albo to, o czym nie chcemy pamiętać, zdarzyło się naprawdę, mimo wszystko. W takim świetle „Przekrój” potwierdziłby swoją misję kształcenia czytelników, ćwiczenia ich w dystansie i otwierania oczu na otaczającą ich rzeczywistość.

Ten obraz budzi jednak kilka zasadniczych wątpliwości. Pierwsza dotyczy samej fotografii jako materiału dowodowego. Chéroux przywołuje fakt, że publikowane w zachodnioeuropejskiej prasie fotografie z wyzwanych obozów często spotykały się ze sceptycyzmem, wręcz odrzuceniem biorącym się z przekonania, że to materiały zmanipulowane, propagandowe<sup>8</sup>. Co więcej, fotografowie wojskowi dokumentujący obozy na potrzeby przyszłych procesów przeciwko nazistom musieli do każdej złożonej fotografii dołączyć oświadczenie pod przysięgą, że na kliszy zarejestrowano „dokładną i prawdziwą reprodukcję” tego, co widzieli na własne oczy<sup>9</sup>. Samooczywistość fotografii jako dokumentu, a tym samym tytuł rubryki, w której fotografie miały mówić **same za siebie**, stoi więc od samego początku pod znakiem zapytania.

---

5 Clément Chéroux, „L'épiphanie négative”. *Production, diffusion et réception des photographies de la libération des camps*, w: *Mémoire des camps...*, op. cit., s. 117, 135.

6 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 137.

7 Clément Chéroux, op. cit., s. 127.

8 Ibidem, s. 125.

9 Ibidem, s. 113.

Druga wątpliwość, wynikająca z pierwszej, jest większej wagi i dotyczy tego, co Judith Butler nazwała „narzuconą ramą”, która „czyni nas ślepyi na to, co widzimy”<sup>10</sup>. Odczytywanie interpretacji narzuconej przez tę wizualną ramę, czynienie jej widoczną, amerykańska teoretyczka uznaje za krytyczne zadanie studiów nad kulturą wizualną. Teraz spójrzmy raz jeszcze na „dokumenty” publikowane w „Przekroju”. Na przykład na numer 20 z sierpnia, gdzie zestawia się zapowiedź wznowienia Sienkiewiczowskich *Krzyżaków* z kalendarium ostatnich dni przed wyzwoleniem Dachau, w ramach którego zreprodukowano wykonane przez Niemców precyzyjnie upozowane fotografie członków „komanda krematoryjnego”. Akapit zamykający notkę poświęconą Sienkiewiczowi jest w tym kontekście wielce wymowny:

A w tych powojennych czasach Sienkiewicz stał się nam specjalnie bliski. Przede wszystkim w *Krzyżakach*, gdzie z wielką siłą wyrazu piętnuje okrucieństwa krzyżackich metod i wskazuje siły, przeciw którym musiał powstać samozachowawczy instynkt Narodu. Krzyżactwo i hitleryzm to synonimy tych właśnie sił<sup>11</sup>.

Albo najmocniejszy chyba, lipcowy numer 14, spod znaku rocznicy bitwy pod Grunwaldem, gdzie artykułowi poświęconemu Warmii i Mazurom jako ziemiom rdzennie polskim towarzyszą fotografie wykonane przez członków Sonderkommando w Auschwitz, owe jedyne obrazy z wewnątrz piekła Shoah, „obrazy mimo wszystko”<sup>12</sup>. Tuż obok tego ostatecznego, zdawałoby się, dowodu odczłowieczenia Niemców, czytamy: „Nie istnieją »Prusy Wschodnie«. Te prastare polskie ziemie, leżące między Mazowszem a wybrzeżem Bałtyku, nazywają się: Mazury i Warmia”<sup>13</sup>. Jeszcze jeden przykład: ostatnie wcielenie rubryki *Dokumenty* następuje w numerze 31 z listopada 1945 roku, którego głównym tematem był pogrzeb Wincentego Witosy. Artykułowi Wandy Kragen poświęconemu „problemowi niemieckiemu” na Śląsku towarzyszy bardzo retoryczne zestawienie fotografii „biednych, wynędzniałych” żołnierzy niemieckich w Berlinie po ich powrocie z Polski ze zdjęciem przedstawiającym znów niemieckich żołnierzy, tym razem „zakopujących żywcem Polaków i jeńców sowieckich w Dęblinie w r. 1942”. Ów ostatni dokument był odpowiedzią na „antypolski” reportaż zamieszczony w angielskim tygodniku, piętnujący złe traktowanie Niemców przez Polaków. W tym kontekście wcześniejszy, sierpniowy numer 18, w którym poświęca się całą rozkładówkę „grobowi” obozu jenieckiego w Łambinowicach, nabiera dość złowrogich barw. Owszem, Łambinowice były niemieckim stalagiem w czasie okupacji, ale w latach 1945–1946 działał tu polski obóz koncentracyjny dla wysiedlanych Niemców. Na skutek panujących warunków i stosowania przemocy zginęło tam ponad dziesięć tysięcy ludzi, spośród których wielu nie czuło się Niemcami. Musiało minąć wiele lat, by ten epizod został podjęty w publicznej debacie.

10 Judith Butler, *Photography, War, Outrage*, „PMLA” 2005, t. 120, nr 3, s. 826.

11 „Przekrój” 1945, nr 20 [26 sierpnia].

12 Zob. Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2004.

13 „Przekrój” 1945, nr 14 [15 lipca].

Właśnie w tych zestawieniach ujawnia się polityczna, w istocie propagandowa rama owych „dokumentów”. Wydaje się, że ich głównym celem nie było wyłącznie przypomnienie, potwierdzanie czy też przepracowywanie, lecz przede wszystkim **legitymizacja** nowego, właśnie nadchodzącego porządku, ustanowienie nowych **podziałów**: nie tylko na wrogów i przyjaciół, lecz także na ludzi i nie-ludzi. Owe podziały wiązały się z potrzebą polonizacji ogromnego obszaru oraz masowych przesiedleń — Niemców za nową, zachodnią granicę kraju, a obywateli przedwojennej Polski zza jej współczesnej wschodniej granicy, ostatecznie potwierdzonej w sierpniu 1945. Uruchomienie owych migracji wymagało gestu przemocy ustanawiającej prawo, delegitymizacji i wyłączenia dotychczasowych mieszkańców Ziemi Odzyskanych, wykluczenia ich w całości z uczestnictwa w rodzaju ludzkim oraz przekonania osadników, że owe ziemie należą do nich. Rama, o której pisze Butler, koncentruje spojrzenie na wybranym wycinku rzeczywistości, na detalu — po to, żebyśmy nie widzieli tego, co poza ową ramą. A poza nią znalazły się nie tylko Łambinowice, ale także poczynania Armii Czerwonej, szabrownictwo czy bratobójcze walki o władzę na terenie kraju<sup>14</sup>.

---

14 Warto pomyśleć o tym, w całym okresie ukazywania się rzeczonyj rubryki słowo „Żyd” pada tylko jeden (!) raz, właśnie w kontekście zdjęć Sonderkommando; zawsze jednak mówi się o Polakach [tę sytuację można oczywiście interpretować dwojako].

## Mieczysław Berman — twórca komunistycznego idiolektu

Niewielu projektantów graficznych okresu międzywojennego wywarło tak silny wpływ na tę dyscyplinę w latach trzydziestych jak Mieczysław Berman. Był jednym z najbardziej rozpoznawalnych grafików użytkowych w Polsce, pracując dla przedwojennych wydawców prywatnych, a później na rzecz komunistycznej maszyny propagandowej – i najbardziej znanym twórcą fotomontaży. Działalność zawodowa mało którego twórcy daje też powód do ocen tak skrajnych. Berman był bowiem projektantem propagandowym i komunistą, a jego dzieło nosi piętno historycznych konwulsji wstrząsających Polską w owym czasie.

### Grafik kontestujący

Urodził się w 1903 roku w Warszawie i należał do pokolenia, które rozpoczęło dorosłe życie już w niepodległej Polsce. Ukończył gimnazjum, był samoukiem, jeśli nie liczyć niespełna dwóch lat kursów rysunkowych w warszawskiej Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. Należy wyraźnie podkreślić, że nie łączyły go więzy rodzinne z komunistą i późniejszym dygnitarzem PRL, Jakubem Bermanem; informację tę błędnie powtarzają rozmaite publikacje z ostatnich lat<sup>1</sup>.

Jak sam twierdził, impulsem do zajęcia się fotomontażem i grafiką użytkową stało się dlań spotkanie z Zygfriedem Kamińskim w 1927 roku<sup>2</sup>. Do wielu informacji podawanych przez artystę, a zwłaszcza do datowania jego wczesnych fotomontaży należy podchodzić ze sceptycyzmem — nie wszystkie fakty autobiograficzne były dla artysty w swoim czasie wygodne, wiemy zaś, że wiele jego dzieł fotomontażowych zostało odtworzonych po latach, łącznie z ich datami. Z pewnością autorytetami byli dlań „ojciec” polskiego fotomontażu Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnowerówna — radykalni konstruktywiści o orientacji produktywistycznej, związani z Komunistyczną Partią Polski. Najsilniejszy wpływ na Bermana wywarł John Heartfield i jego fotomontaże polityczne i antyfaszystowskie, teorie László Moholy-Nagya, jak również dwaj czołowi projektanci sowieccy — Gustaw Kłucis i Aleksander Rodczenko — oraz układy graficzne „Miesięcznika Literackiego” [1929–1931] autorstwa Władysława Daszewskiego<sup>3</sup>.

---

1 Czyni tak np. Krzysztof Stanisławski w nocie *Mieczysław Berman. Brat Jakuba albo „rentgenograf epoki, w: Polscy artyści żydowskiego pochodzenia w powojennej Polsce*, kat. wyst., Galeria Opera, Warszawa 2014, s. 12–15. Stanisławski buduje cały argument swego wywodu na tym błędnym przypisaniu rodzinnym, powtarzając liczne wpisy internetowe na temat artysty. Jakub Berman miał brata Mieczysława, ten jednak zginął podczas wojny w Treblince.

2 Zob. *Mieczysław Berman, Fotomontaże 1924–1934*, kat. wyst., Galeria Współczesna, Warszawa 1970, s. 18. O działalności samego Kamińskiego wiemy bardzo mało; najprawdopodobniej był autorem fotomontażowych okładek do *Bostonu* Uptona Sinclaira, wydanego w 1929 roku przez komunistyczną oficynę Książka, zmarł zaś rok później. Szereg interesujących refleksji na temat początków działalności projektowej Bermana oraz analizy jego okładek fotomontażowych zamieścił Jan Straus, *Cięcie. Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce*, 40 000 Malarzy, Warszawa 2014, s. 80–116.

3 Wzorowane w dużej mierze zresztą na czasopiśmie „Lef” redagowanym graficznie przez Rodczenkę.

Fotomontaże stanowiły dla lewicy artystycznej narzędzie rozmontowywania „starego świata”, tnące i kawałkujące istniejący obraz, by składać z tych fragmentów nowe znaczenia. Poprzez akumulację, spiętrzenie elementów mogły wzmocnić przekaz, przydając mu ekspresji. Mogły też zostać złożone w rekonfigurację-karykaturę lub posłużyć nowej konstrukcji o monumentalnym, afirmatywnym charakterze. Wszystkie te funkcje montażowe Mieczysław Berman będzie stosował niemal przez całe życie.

Już we wczesnych projektach można rozpoznać autorską sygnaturę Bermana — mocne podziały geometryczne, w które wstawiał fotomontaże, trzy kolory (biel, czerwień i czerni), nazwiska autorów lub tytuły złożone groteskiem i umieszczone na pasku w kontrze. Wydaje się, że znał już wówczas manifest László Moholy-Nagy *Typofoto*<sup>4</sup>, któremu w jakimś sensie był wierny przez cały okres swojej twórczości projektowej.

W latach 1932–1933 kariera artysty nabrała rozpędu; nastroje społeczne radykalizowały się pod wpływem kryzysu. Tematyka sowiecka cieszyła się coraz większym zainteresowaniem, zwłaszcza w obliczu rosnących wpływów faszystowskich w Europie. Wobec braku stosownych regulacji prawnych wydawcy mogli drukować powieści autorów ze Związku Radzieckiego bez opłacania tantiem, puszczając przy okazji oko do krytycznego wobec sanacji czytelnika.

Jednocześnie nielegalna już wówczas Komunistyczna Partia Polski znalazła się pod całkowitym niemal wpływem ośrodka władzy w Moskwie. Berman nie był członkiem KPP, jedynie *poputczikiem* — na tyle zaufanym, by być zapraszany do rozmaitych przedsięwzięć wydawniczych powiązanych z partią. Stale współpracując z Rojem, otrzymywał równocześnie zamówienia z lewicowego wydawnictwa M. Fruchtmanna, wydawnictwa Alfa, Bibljonu, wydawnictwa Jakuba Przeworskiego, efemerycznych oficyn Metropolis i Płomienie. Szczególne zamówienie na projekt okładki wyszło z wydawnictwa Bibljon, publikującego tytuły po polsku i w jidysz, które wydało *Historię rewolucji rosyjskiej* Lwa Trockiego [t.1, 1932], już po wydaleniu go z ZSRR. Współpraca z owym nakładcą orientacji antystalinowskiej, jak można wnosić z tytułów, przysporzy artyście kłopotów w Polsce w latach pięćdziesiątych.

W latach 1932–1933 Berman coraz częściej łączył fotomontaż z prostym rysunkiem — konturem mapy, dynamicznym rytmem linii, znaków czy sylwet. Aby przełamać dobrze rozpoznawalny już styl, zaczął komponować okładki czysto typograficzne, podjął też próby rysowania całych okładek. Zdecydował się na dodanie kolejnego znaku rozpoznawczego: pisma odręcznego prowadzonego okrągłym, miękkim pędzlem, wywodzącego się właśnie z literniczej stylistyki ulotek, afiszy propagandowych czy związkowych gazetek. Swoją bezpośredniością i natychmiastowością owa stylistyka przekształcała treść w apel skierowany wprost do czytelnika. W okresie nasilającej się walki politycznej między komunistami (i lewicą) a radykalną prawicą i nazistami taki wzór komunikatu był coraz częściej stosowany w drukach komunistów i faszystów niemieckich, w grafice

---

4 Zob. László Moholy-Nagy, *Typofoto*, w: *Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 144–147.

propagandowej republikańskiej Hiszpanii. Liternictwo Bermana wywarło ogromny wpływ na projektowanie graficzne w Polsce przed, a zwłaszcza po wojnie<sup>5</sup>.

Rok 1934 był dla artysty znaczący — na polecenie partii komunistycznej organizował skupiającą komunistujących twórców Warszawską Grupę Plastyków, bardziej znaną jako Czapka Frygijska. Z *poputczika* awansował na prawdziwego działacza. Członkowie Grupy i sam Berman wspierali graficznie czasopisma lewicy, takie jak „Dwutygodnik Ilustrowany”, „Głosy i Odgłosy”, „Oblicze Dnia”, później „Szpilki”, wykonywali plakaty, agitacyjne gazetki ścienne, dekoracje teatralne dla sceny robotniczej<sup>6</sup>. Dwie wystawy Grupy dały Bermanowi możliwość zaprezentowania swych fotomontaży jako samodzielnych dzieł. Praca na rzecz wydawnictw i innych przedsięwzięć lewicy doprowadziła latem 1934 roku, według świadectwa samego artysty, do kilkutygodniowego aresztowania go wraz z bratem, członkiem Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej<sup>7</sup>.

### Firma Berman

W 1933 roku z prac Bermana znika na dobre autorski monogram „b” — na jego miejscu pojawiło się złożone wersalikami nazwisko autora widniejące na okładkach jako oczywisty znak firmowy. W drugą połowę dekady Berman wkroczył jako uznany, rozpoznawalny profesjonalista. W 1935 roku rozgłos i nagrodę zdobył jego plakat *Pocisk*; miał też na koncie poważne, fotomontażowe foldery i broszurę dla Ubezpieczeń Społecznych i rządowej pożyczki narodowej, plakat dla Banku Gospodarstwa Krajowego.

Profesjonalizm Bermana został potwierdzony przez członkostwo w elitarnym Kole Artystów Grafików Reklamowych [1935]. Otrzymuje kolejne znaczące zlecenia — zapewne projektów okładek i układu miesięcznika „Łącznik Pocztowy” [1935–1936] wydawanego przez Ministerstwo Poczty i Telegrafów w nakładzie 300 tysięcy egzemplarzy<sup>8</sup>. W 1937 roku rozpoczął trwającą do wybuchu wojny współpracę z największą w Polsce firmą farmaceutyczną Ludwik Spiess i Syn SA. Głównym zleceniem była oprawa graficzna miesięcznika „Medycyna i Przyroda”, ale z pracowni Bermana wyszła też seria znakomitych reklam specyfików koncernu, wykonana technikami fotografii i montażu.

Działalność Warszawskiej Grupy Plastyków została zwieńczona wystawami w 1936 roku w Warszawie i w Krakowie [krytycznie przyjętej przez środowisko Grupy Krakowskiej i związanych z nią lewicowych literatów], po których impet jej działalności się wytracił. Wpłynęła na to również dekompozycja KPP po aresztowaniach członków Komitetu Centralnego w Moskwie w 1937 roku i późniejszym rozwiązaniu partii.

Artysta skupił się na pracy dla Roju, któremu pozostał wierny do wybuchu wojny. Fotomontaże rezerwował dla reportaży politycznych i książek podróżniczych, dla prozy

---

5 Przykładem winieta popularnego tygodnika „Antena” [1938–1939], pismo „Jantar”, wydawane w latach sześćdziesiątych „Horyzonty Techniki” i „Poznaj Świat”.

6 Zob. Mieczysław Berman, *Czapka Frygijska*, w: *Księga wspomnień 1919–1939*, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 52–90.

7 Zob. tekst samokrytyki artysty opublikowany w tej książce s. 332–339.

8 Kalina Galwas, „Łącznik Pocztowy” 1932–1936], „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1982, t. 21, nr 1, s. 35–44. Sądząc po stylu, Berman mógł mieć także wpływ na projekt szaty graficznej „Młodego Zawodca”, wysokonakładowego czasopisma dla młodzieży.



i publikacji o treści społecznej zaś przeznaczał liternicze opracowania okładek i obwolut, czasem łączone z fotografią. Stabilny rynek i nowoczesne zaplecze drukarskie umożliwiły wydawnictwu zlecenie całościowego opracowania graficznego książek. Berman zaprojektował wydanie państwowotwórczych reportaży Melchiora Wańkowicza *C.O.P. Ognisko siły* [1938] i *Sztafeta* [1939], figurujące dziś pośród najbardziej znanych jego realizacji książkowych, oraz *Katalog wydawniczy Roju* [1938]<sup>9</sup>.

### **Grafik władzy**

Po wybuchu wojny Berman uciekł na wschód, do Białegostoku, a potem do Lwowa. Tam zaciągnął się do redakcji „Czerwonego Sztandaru”, napotykał w niej dawnych towarzyszy z Warszawy, wstąpił też do Związku Plastyków. Jednak współpraca z gazetą propagandową, w pełni kontrolowaną przez sowieckie władze i uczestnictwo w „orgkomitecie” Związku nie uchroniło go przed wywózką do Rosji północno-zachodniej. Przez Moskwę, Kirgizję dotarł do formującej się w Kujbyszewie I Dywizji Kościuszkowskiej.

Gdy artysta znalazł się w dyspozycji organizatorów Związku Patriotów Polskich oraz członków aparatu komunistycznego będących zaczymem przyszłej władzy w Polsce [m.in. Włodzimierz Sokorski, Hilary Minc, Marian Naszkowski], skierowano go do pracy w Moskwie; pracował tam do 1946 roku. Dla Związku opracowywał okładki do kieszonkowych wydań polskich klasyków i pozycji o doraźnej treści politycznej [jak *Grunwald. 15 lipca 1410* Żanny Kormanowej]. Warunki wojenne wymuszały proste rozwiązania: dwubarwne, odręczne układy literniczo-graficzne, powtarzające kompozycje sprzed kilku lat. Coraz więcej czasu projektant musiał przeznaczać na nadzór graficzny nad wydawanym w Moskwie dwutygodnikiem „Nowe Widnokregi” [1943–1946].

Tym samym rozpoczął się nowy etap kariery Mieczysława Bermana — głównego propagandyisty wizualnego ustroju komunistycznego, wprowadzanego w Polsce przez stosunkowo nieliczną grupę działaczy przy potężnym wsparciu Armii Czerwonej, NKWD i budowanych pośpiesznie resortów siłowych. Tej roli Mieczysława Bermana nigdy pełniej nie opisano; najczęściej traktowano ją ulgowo jako swoisty „okres błędów i wypaczeń” legendarnego grafika<sup>10</sup>. A przecież był to logiczny, kolejny krok niegdysiejszego komunistycznego dysydenta, pracującego — nareszcie! — na rzecz sił przejmujących władzę w kraju.

Artysta powrócił do Polski w 1946 roku. Wstąpił do PPR i został skierowany do pracy w Ministerstwie Informacji i Propagandy, w którym objął kierownictwo Agencji Propagandy Artystycznej<sup>11</sup>. Najważniejszym bodaj zleceniem było opracowanie graficzne kilku broszur propagandowych oraz plakatów [wspólnie z Juliuszem Krajewskim, kolegą

---

9 Po latach Berman musiał się tłumaczyć z tych produkcji, zwłaszcza z pracy nad plakatem *Pocisk* i książkami Melchiora Wańkowicza.

10 Taką próbę podjęła Krystyna Bartnik w katalogu *Mieczysław Berman*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1990. Lepsze zrozumienie związków personalnych, roli sowieckiego aparatu w kształtowaniu tych procesów wymagałoby dotarcia do źródeł w archiwach rosyjskich.

11 Do APA skierował go doświadczony propagandysta komunistyczny Roman Werfel, pod którego nadzorem redaktorskim artysta pracował już w Związku Radzieckim. W „Czerwonym Sztandarze” i „Nowych Widnokregach” z Bermanem pracowali wówczas Tadeusz Trepkowski, Jerzy Zaruba, Włodzimierz Zakrzewski, Henryk Tomaszewski. Artysta pracował również dla Związku Walki Młodych [ZWM].

z Czapki Frygijskiej] związanych z aktualną kampanią wyborczą do Sejmu, toczoną w atmosferze zażartej walki politycznej. W trzech broszurkach formatu kieszonkowego użył prostych fotomontaży i kompozycji fotograficzno-tekstowych, utrzymanych w sowieckiej stylistyce socmodernistycznej lat trzydziestych. W kolejnej, wyjątkowo paskudnej broszurze oczerniającej generała Władysława Andersa, *Kariera barona Andersona*, która zapewne wyszła spod jego ręki, zmontował fotograficznie trzy „zdradzieckie” wcielenia dowódcy Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie.

Po sfalszowanych przez blok komunistyczny wyborach Berman rozpoczął równie intensywną jak przed wojną współpracę z wydawnictwami zakładanymi przez nowe władze. Najwięcej projektów, bo około 40, wykonał dla Wydawnictwa Prasa Wojskowa — okładek książek propagandowych, reportaży, sowieckiej prozy wojennej<sup>12</sup>. Współpracował też z innymi wydawcami i organizacjami politycznymi, dla których był bez wątpienia osobą ideologicznie godną zaufania. We wszystkich projektach stosował rozwiązania wypracowane jeszcze w poprzedniej dekadzie. W okresie walki komunistów o władzę i jej umacniania Berman był zasypywany zleceniami, niezwykle ważnymi z powodów propagandowych a zarazem wymagających ideologicznej poprawności. To właśnie jemu powierzono układ graficzny czasopisma „Wolne Narody” [wydawanego przez kierowany z Moskwy Komitet Słowiański, 1948–1949], publikacje ZBoWiD-u<sup>13</sup>, zapewne też jemu zlecono przygotowanie winiety głównego organu ideologicznego partii, miesięcznika „Nowe Drogi” [1947]<sup>14</sup>. Wśród zamówień znalazły się także pełne opracowania graficzne ważnych książek propagandowych, jak *Trasa W–Z* [1949].

Berman powielał w tych latach sowiecki wariant grafiki propagandowej z lat trzydziestych, forsując jednak ulubione montaż fotografii, tekstu oraz prostej grafiki — i umieszczając na okładkach swoją charakterystyczną sygnaturę. Ewolucję jego stylistyki można porównać do przemian prac graficznych Aleksandra Rodczenki: od funkcjonalistycznych układów, kontrastowych i geometrycznych, po monumentalizujący przekaz socmodernizmu.

Berman kontynuował twórczość fotomontażową, przede wszystkim o charakterze propagandowym. Swoje prace z okresu wojny i późniejsze pokazał podczas tygodnia polskiego w Pradze jesienią 1947 roku, a w kwietniu następnego roku w Warszawie. Wstęp do katalogu wystawy warszawskiej napisał Tadeusz Borowski, opromieniony sławą opowiadań obozowych, związany z agresywnie rozpychającym się na rynku wydawniczym środowiskiem „pryszczatych”. Swoje wprowadzenie pisał już w duchu nadciągającej konfrontacji postulatów realizmu socjalistycznego z „formalizmem w sztuce”, akcentując podporządkowanie fotomontaży Bermana — wraz z ich nieuchronną deformacją rzeczywistości — „nakazom bezwzględne realizmu politycznego”<sup>15</sup>.

---

12 Autor sygnował je, jak przed wojną, nazwiskiem umieszczonym pionowo na krawędzi okładki. Na ten temat zob. Piotr Rypson, *Inżynierowie oczu. Prasa pop wojskowa*, „Piktogram” 2010, nr 14, s. 14–27.

13 Związek Bojowników o Wolność i Demokrację, organizacja o dużym wpływie politycznym skupiająca weteranów wojennych.

14 W okresie kierowania miesięcznikiem przez Franciszka Fiedlera, wybitnego działacza KPP, w której był odpowiedzialny za działalność wydawniczą.

15 Tadeusz Borowski, w: *Fotomontaże Mieczysława Bermana*, kat. wyst., Klub Młodych Artystów i Naukowców, Warszawa 1948. Autor polemizuje w tekście z formalizmem Henryka Stażewskiego.

Całość rozpoczyna cytata z Johna Heartfielda: „Musimy wkładać w nasze dzieło wszystkie siły i wszystkimi siłami kształtować idee rewolucyjne”. Za chwilę doktryna realizmu socjalistycznego zostanie oficjalnie zadekretowana na zjazdach literatów i plastyków w 1949 roku.

W okresie stalinowskim Berman zaprojektował również kilkanaście plakatów filmowych i politycznych. Jednak na początku 1951 roku z nieznanых powodów popadł w niełaskę. Trudno dziś odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak się stało, a „sprawa tow. Bermiana” była dwukrotnie dyskutowana na zebraniach Koła Twórczego PZPR przy ZPAP<sup>16</sup>. Artysta musiał złożyć samokrytykę. Tym zawirowaniem w karierze można tłumaczyć brak nazwiska Bermiana w pieczołowicie opracowanym i wydanym tomie *KPP. Wspomnienia z pola walki* [1951], pierwszej publikacji „rehabilitującej” KPP, zawierającej jego charakterystyczne kompozycje fotograficzno-tekstowe. Jednak artysta otrzymuje kolejne zlecenia, w tym opracowanie monumentalnej publikacji wydawnictwa Ministerstwa Obrony Narodowej — albumu *Komuna Paryska 1871*. Etap pracy propagandowej zakończył się wraz z upadkiem dyktatury stalinowskiej w 1955 roku i względną liberalizacją w sferze kultury.

Styl Bermiana wywarł ogromny wpływ na wielu nieco młodszych grafików, widoczny jeszcze w latach sześćdziesiątych. Sam artysta powrócił do fotomontażu, budując swój artystyczny *image* na wczesnych dokonaniach, genetycznie związanych z awangardą, która na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych budziła rosnące zainteresowanie. Z tego okresu pochodzi kilka pełnych opracowań graficznych publikacji, które weszły do kanonu polskiej sztuki książki, m.in. *Monte Cassino* [1957] i *Na tropach Smętka* [1959] Wańkowicza. Artysta powracał do okresu młodości, współtworząc legendę przedwojennej partii komunistycznej, o której po 1956 roku można było mówić bardziej otwarcie. Wracał do dawnej stylistyki, umacniając swoją pozycję jednego z pionierów fotomontażu w Polsce i Europie; tworzył nowe, świetne prace i rekonstruował dawne<sup>17</sup>. Poprzednie wcielenie komunistycznego propagandyisty osadzonego w centrum władzy zastąpił odnowiony wizerunek związanego z awangardą rewolucyjnego twórcy.

Warszawa–Pekin, styczeń–marzec 2015

---

16 Mogły odegrać w tym rolę jakieś tarcia frakcyjne w obozie władzy, prawdopodobna, choć znacznie bardziej przyziemna i przykra byłaby wersja walki o prestiż i cechowe przywileje w samym środowisku grafików. Pełen tekst samokrytyki przedrukowano w niniejszej książce s. 332–339.

17 Po antysemickich czystkach w partii w 1968 roku Berman stworzył pod koniec życia przejmujące cykle fotomontaży o tematyce żydowskiej.

## Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik” — fenomen kulturalny lat 1944–1948

W *Alfabecie wspomnień* Antoniego Słonimskiego znajduje się takie zdanie: „Gdy jeszcze światło nie oddzielone było od ciemności, nie było Związku Literatów i tramwajów, duch Borejszy unosił się już nad wodami”<sup>1</sup>. Jeśli do wspomnianego nazwiska dodać jeszcze nazwę „Czytelnik”, wypowiedź poety na temat stanu polskiej kultury w momencie zakończenia wojny stanie się bardziej czytelna.

Początki powstania Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” sięgają września 1944 roku. Wtedy to w Lublinie w kręgu osób związanych z Wydziałem Informacyjno-Prasowym Resortu Informacji i Propagandy PKWN pojawił się pomysł stworzenia wydawnictwa, którego celem miałyby być „działalność wydawnicza, oświatowa, propagandowa oparta na zasadach demokratycznych i postępowych dla podniesienia ogólnego poziomu wiedzy społecznej w Polsce, oraz udostępnienia najszerszym masom obywateli Rzeczypospolitej korzystania z pism codziennych, periodycznych i wszelkiego rodzaju wydawnictw o treści politycznej, społecznej, ekonomicznej, literacko-artystycznej i popularno-naukowej”<sup>2</sup>. Skądinąd wiadomo, że o pomysł powołania koncernu wydawniczego Jerzy Borejsza myślał już w czasie wojny, podczas pobytu w Związku Radzieckim.

„Czytelnik” był w pierwszych latach powojennych instytucją niepodobną do innych, zarówno jeśli chodzi o rozmach działań, jak i ich znaczenie dla kształtu polskiej kultury. Stał za tym zarówno niepospolity talent i wyobraźnia Borejszy, ale również osoby, które dobrał sobie do współpracy. Często widzi się „Czytelnika” jako instytucję *par excellence* komunistyczną, którą powołano do życia wyłącznie w celach propagandowych, a opinię tę rozciąga się na pracowników spółdzielni. Jednak w gronie ludzi pracujących w „Czytelniku” znajdziemy i komunistów, i socjalistów przedwojennego chowu, i osoby, które nie wypierały się swych przedwojennych ciągotek narodowych, jak również silną reprezentację anarchistów, z którymi w młodości łączyły Borejszę ściśle kontakty.

„Czytelnik” jawić się może zatem jako miejsce dla każdego, kto, jak pisała Helena Radlińska, nie był „niewolnikiem układów teraźniejszych”, a więc nie bacząc na sytuację polityczną, chciał działać dla dobra spraw wyższych. W tak określonej postawie znaleźć można wiele z tradycji polskiej kooperatywy. Potwierdzają to zresztą teksty programowe zamieszczone na łamach pism czytelnikowskich. Zofia Dembińska pisała w 1945 roku:

Kto wydawał dotychczas książki w Polsce? Wydawał je kapitalista. Była to jedna z form puszczania w ruch kapitału, tak samo dobra, jak fabryki gumy do żucia, czy płyt gramofonowych. Dlatego brali się do tej akcji nieraz ludzie bez żadnej idei społecznej. Łatwy szybki dochód decydował o tym, co miało być wydane. Stąd np. przewaga przekładów z języków obcych, bez względu na celowość [gotowy materiał, gotowa pro-

1 Antoni Słonimski, *Alfabet wspomnień*, PIW, Warszawa 1989, s. 21.

2 *Zasady działalności Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”*, Czytelnik, Warszawa 1946, s. 8.

paganda, małe ryzyko], stąd nadmiar książek „meblowych”, to jest wielotomowych bezwartościowych wydawnictw w barwnych złoconych okładkach, dla ozdoby szaf bibliotecznych, stąd, co gorsza, pornografia, kryminalistyka i tandeta naukowa<sup>3</sup>.

Rozczarowanie polityką wydawniczą prowadzoną w II Rzeczypospolitej zostało tu wyrażone bez ogródek. Projekt kulturalny, który realizowany był za pośrednictwem „Czytelnika”, wyrastał więc z niemal całkowitej negacji tego, co było wcześniej. Zofia Dembińska, prawa ręka Jerzego Borejszy i wdowa po słynnym przedwojennym publicyście Henryku Dembińskim, otwarcie mówiła językiem Marksa (nie Lenina!) i wiele spraw przejawiała, ale też znać w jej wypowiedziach potężną wiarę w wyrwanie polskiej kultury ze stagnacji, w którą ta popadła w wyniku fatalnie prowadzonej przez rządy przedwrzesniowe polityki kulturalnej. Źródłem zmiany miało być radykalnie inne podejście do odbiorcy, będącego wcześniej jedynie „przedmiotem eksploatacji, ale i lekceważenia”. Pobudzać w nim chciano najniższe instynkty, nie dając nawet najmniejszej szansy na autentyczny głód wiedzy. Zamiast tego Dembińska proponowała ułożenie nowych, partnerskich relacji pomiędzy odbiorcą a wydawcą.

Już w statucie „Czytelnik” został pomyślany jako „organizacja masowa, obliczona na miliony udziałowców, na miliony współwłaścicieli”, a w jednej z broszur prezentujących pracę w Kołach „Czytelnika” zapisano: „Książka polska, książka mądra, piękna i dobra musi być na równi z chlebem powszednim udziałem wszystkich: młodych i starych, zamożniejszych i mniej zamożnych, uczonych i pracowników młota i pługa. Tylko wtedy Polska będzie prawdziwie demokratyczna i tylko wtedy utrwalimy po wieczne czasy nasze zdobycze demokratyczne”<sup>4</sup>. „Czytelnik” z milionami swych współudziałowców stawał się zatem gwarantem demokracji wieczystej (i niejako „czwartą partią” w Polsce, jak o nim niekiedy złośliwie pisano). Taka skala widzenia spraw była czymś nowym i niespotykanym w polskiej spółdzielczości. Wynikała, jak się zdaje, z oglądu sytuacji powojennej, w której na gruncie wszechobecnego zniszczenia i poczucia klęski powstała instytucja zaprzeczająca temu wszystkiemu swoim istnieniem i rozmachem.

W anonimowym artykule opublikowanym w piśmie „Książka i Kultura” z grudnia 1946 roku znaleźć można następujące zestawienie osiągnięć spółdzielni:

W roku 1944 [grudzień] „Czytelnik” miał jeden dziennik o miesięcznym nakładzie 1 700 000 egz.; w listopadzie 1946 — posiadał 12 dzienników, a ich nakład miesięczny wyniósł 22 000 000 egz. W tych samych okresach porównawczych było periodyków: 3 [grudzień 1944] i 15 [listopad 1945]. Druk książek — wiadomo jak starannie na ogół wydawanych w „Czytelniku” — przedstawiał się pod względem szybkości rozwoju — podobnie, bo gdy w końcu 1944 jeszcze nie widać żadnych początków, to na koniec 1945 r. przypada już 60 różnych tytułów, a w początkach listopada 1946 r. były w sprzedaży 103 publikacje książkowe. Rozwój zakładów graficznych daje znowu taki obraz: gdy w grudniu 1944 „Czytelnik” miał

3 Zofia Dembińska, *Założenia ideowe „Czytelnika”, „Książka i Kultura” 1945, nr 1.*

4 *Co sływać w Kołach Członków „Czytelnika”, „Książka i Kultura” 1946, nr 4/6.*

1 drukarnię; to w końcu 1945 posiadał ich już 9 i przy tym w urządzenie tych zakładów włożył w okresie do października 1946 ponad 47 milionów<sup>5</sup>.

To tylko niektóre liczby z cytowanego artykułu, reszta przedstawia się równie imponująco.

Dodać więc można, że Spółdzielnia posiadała dziesięć delegatur ulokowanych w większych miastach na terenie kraju, przedstawicielstwa „Czytelnika” działały również zagranicą. Aby uzyskać pewien stopień niezależności od informacji przekazywanych przez rządowe agencje prasowe, Spółdzielnia powołała do życia własną — Agencję Prasowo-Informacyjną. Rozmach przedsiębiorstwa widać też w jego strukturze, obejmującej kilkanaście działów, z których najistotniejsze były prasowy, wydawniczy i oświatowy. Każdemu z nich udało się stworzyć „produkt” oryginalny i łatwo rozpoznawalny. Dlatego do dziś mówi się o tzw. prasie czytelnikowskiej, odmiennej od oficjalnej, mniej sztamkowej i chyba bardziej wiarygodnej, a w historii polskiej literatury zapisało się też *Ocalenie* Czesława Miłosza, *Medaliony* Zofii Nałkowskiej czy *Mury Jerycha* Tadeusza Brezy, a więc książki, które wyszły z czytelnikowskich drukarni. Rola spółdzielni w stabilizacji materialnej polskich twórców w pierwszym okresie powojennym jest trudna do przecenienia. Niektórzy z tego powodu nazywali Borejszą „arcykoruptorem”, wydaje się jednak, że większość w projekt „rewolucji łagodnej” autentycznie uwierzyła.

Ważnym elementem działalności kooperatywy było też powołanie do życia bodaj pierwszych w Polsce klubów książki, czyli Kół „Czytelnika”, które ułatwiały swoim członkom nabywanie oraz wypożyczanie tanich książek i czasopism, organizowały „zbiorowe i indywidualne czytelnictwo”, koordynowały działalność odczytową oraz poradnictwo w zakresie czytelnictwa i samokształcenia, prowadziły akcję „budzenia potrzeb kulturalnych w otaczającym środowisku”, w końcu też urządzały rozmaite imprezy kulturalne. Była to więc dokładnie przemyślana i zmasowana akcja oświatowa, która wymagała od realizatorów olbrzymiego poświęcenia, zaangażowania licznej grupy oświatowców, a także przekonania do jej sensu twórców, którzy w wielu przypadkach nie lubili wychylać nosa poza główne centra kultury. Irena Krzywicka pisała:

Jeździło się samochodami albo pociągiem, niekiedy trzeba było dojeżdżać furmanką na miejsce, co było męczące, ale dostarczało niezwykłych wrażeń i wzruszeń. Prowincja łaknęła kultury, jakkolwiek dziwnie może to zabrzmieć. Sala była z reguły nabita. Książki, które sprzedawał przedstawiciel wydawnictwa, rozchodziły się w mgnieniu oka. Po takim wieczorze zwykle je podpisywałam. Z podobnym głodem intelektualnym nie miałam dotąd styczności<sup>6</sup>.

Wyjątkowość rozwiązań zastosowanych przez spółdzielnię, a także poczucie wagi tego, co zostało zrobione, podkreślano nieustannie. Pisał o tym w tekście *O celach i rozwoju „Czytelnika”* sam prezes Borejsza:

---

5 „Czytelnik” na szerokiej drodze, „Książka i Kultura” 1946, nr 12.

6 Cyt. za: Eryk Krasucki, *Spadek Borejszy*, „Przegląd” 2004, nr 50.

„Że nie ma gdzie indziej precedensu organizacji podobnego typu — cóż z tego? Trzeba mieć odwagę stwarzania precedensów, stwarzania rzeczy nowych. Że »Czytelnik« nie mieści się w ramach utartych pojęć zwolenników szablonu — cóż z tego? Niech oni [krytycy metod czytelnikowskich – przyp. EK] przewierzą swoje utarte pojęcia i niech zrozumieją raz wreszcie tę elementarną prawdę”.

Wybiegając daleko poza sztampe, pisał także, że kierowana przez niego spółdzielnia „jest najszlachetniejszym szaleństwem wielkiej gromady ofiarnych praktyków pracy kulturalnej w Polsce. [...] W naszym szaleństwie jest metoda, system; nowa świeża ożywcza koncepcja”<sup>7</sup>. O tym, że nie było to czcze samochwalstwo, przekonuje choćby Irena Krzywicka — pisała wręcz ona o „cudzie”, który w trakcie pięciu lat dokonał się w Polsce za sprawą „Czytelnika” i jego szefa.

Utrzymanie pozycji, jaką „Czytelnik” zajął zaraz po wojnie na rynku wydawniczym, nie było możliwe. Wraz z uzyskaniem przez komunistów monopolu władzy w 1947 roku rozpoczął się w Polsce odwrót od koncepcji „rewolucji łagodnej”. Nazwano to „drugą ofensywą”. Borejsza próbował bronić swego pomysłu, ale w zderzeniu z partyjnymi nakazami nie miał wielkich szans. „Czytelnikowi” zarzucono więc, że jest „nieudanym eksperymentem”, który nie podlega żadnej kontroli władz partyjnych, a w związku z tym „spełził z linii politycznej”. Realne osiągnięcia, nowatorstwo pomysłów i metod, a także rozmach, z jakim spółdzielnia działała, przestały mieć znaczenie, stały się wręcz przyczynkiem do oskarżeń. W uchwale Sekretariatu KC PPR z 1947 roku znalazł się m.in. nakaz propagowania przez „Czytelnika” „osiągnięć demokracji ludowej i wyższości gospodarki planowej nad anarchią kapitalistyczną”, oczyszczenia kadr „z elementów obcych i wrogich oraz elementów zdemoralizowanych” oraz „wzmocnienia kontroli politycznej nad wydawnictwami książkowymi”<sup>8</sup>.

Borejsza był wobec tych wskazań bezradny, choć przez kilka miesięcy łudził się jeszcze, że dzięki swojej kreatywności i wpływowi uda mu się obronić „Czytelnika”. Stalinizm rządził się jednak swoją logiką, w której nie było miejsca na jakiegokolwiek indywidualne „szaleństwo”. W październiku Borejsza został odwołany z funkcji prezesa. Spółdzielnia w ciągu najbliższych lat została rozparcelowana i sprowadzona faktycznie do roli domu wydawniczego. Pozostała po niej pamięć, niezbyt zresztą wyraźna. Już w latach siedemdziesiątych XX wieku Kazimierz Koźniewski pisał w jednym ze swoich artykułów: „Dziś już mało kto pamięta Wielkiego Borejszę, a czytelnik powieści *Małowierni* Putramenta ma trudności w ustaleniu modelu jednego z głównych bohaterów. Tylko wśród ludzi kultury i sztuki trwa o nim jeszcze pamięć i legenda jako o jednym z najwybitniejszych organizatorów i działaczy, równego mu nie było bodaj w naszej powojennej kulturze”<sup>9</sup>. Wydaje się, że słowa te nie straciły na aktualności.

7 Jerzy Borejsza, *O celach i drogach rozwoju „Czytelnika”*, „Dziennik Polski” 1948, nr 176.

8 Archiwum Akt Nowych, KC PPR, sygn. 295/VII-5, t. 2, Uchwała Sekretariatu KC nr 52 w sprawie „Czytelnika”, październik 1947 r., k. 131-132.

9 Kazimierz Koźniewski, *Rogatywki Jerzego Borejszy*, w: *Zostanie mit*, Książka i Wiedza, Warszawa 1988, s. 224.

# Kobieta po wojnie

Przyjrzyjmy się, jaka była kobieta po wojnie według pisma dla pań, które pod tytułem „Kobieta” ukazywało się od jesieni 1947 roku i do końca roku 1949, wydawane przez Zarząd Główny Ligi Kobiet i kierowane przez redaktor naczelną Janinę Broniewską.

Adresatka pisma interesowała się żywo nową rzeczywistością polityczną, co widać już na pierwszej okładce. Zajmowała ją walka o pokój na świecie i życie kobiet w Związku Radzieckim. Oglądała prócz tego reklamę mydeł Gizelli Świtalskiej i kremu „Śnieg tatrzański”, czytała o urodzie bez makijażu oraz o historii kosmetyki, ćwiczyła jak zalecała rubryka *10 minut gimnastyki*, uczyła się „sztuki prania”, gotowała obiady według tygodniowego menu, z deserem w postaci „jabłek z bitą pianą”, i urzędowała „wnętrze mieszkalne zgodnie z duchem czasu”, wreszcie ozdabiała bluzkę „haftem ze starego złota”.

Rysunki na rozkładówce i felietony Zuzanny doradzały jej, jak przerobić „przydziałową kurtkę unrowską”, męską koszulę czy stare futro, a odradzały uleganie niepraktycznym, chociaż uroczym fanaberiom mody paryskiej. Kobieta, jak pokazuje okładka, powinna być szykowna, nawet kiedy odgruzowuje stolicę. I ma mieć kulturalne aspiracje, o czym świadczyły rubryki w dziale o kulturze: *Teatr, Kino, Książki i Kącik językowy*. Mogła przeczytać tam wiersz *Kabała* Władysława Broniewskiego, prozę Ireny Krzywickiej, Poli Gojawiczyńskiej, Magdaleny Samozwaniec i recenzje z wystawy Xawerego Dunikowskiego.

Czytelniczka pisma mogła też podziwiać okładki-obrazy, które francuską lekkość i wdzięk zawdzięczały kierownikowi graficznemu-czasopisma Tadeuszowi Gronowskiemu. Pismo „Kobieta”, na ile to było możliwe, kontynuowało tradycję magazynów przedwojennych. Lecz po roku 1949 dawna pani odeszła w niepamięć, a liczyć się zaczęła nowa kobieta.

Monika Micewicz



# Warszawskie kina

W latach 1948–1950 wybudowano w Warszawie sześć wolnostojących kin. Większość rozpoczęła działalność po 1950 roku. Nieistniejący obecnie budynek kina Praha przy ulicy Jagiellońskiej 24/26, drugiego co do wielkości kina w Warszawie, powstał w latach 1948–1950 według projektu Jana Bogusławskiego i Józefa Łowińskiego. Autorem płaskorzeźb był Stanisław Sikora, wnętrza zaprojektował Jan Bogusławski. Budynek z salą przykrytą spłaszczoną kopułą w sposób charakterystyczny dla architektury tego czasu łączył tendencje modernistyczne z elementami typowymi dla socrealizmu. Wejście umieszczono od strony ulicy Karola Wójcika, tam też usytuowano kasy i przeszklony lokal gastronomiczny.

Nieistniejące kino Moskwa działało w latach 1950–1996 przy ulicy Puławskiej 19/21. Wzniesiono je w latach 1949–1950 według projektu Kazimierza Marczewskiego i Stefana Putowskiego z 1947 roku. Posiadało nowoczesnie i elegancko urządzone wnętrza i było największym kinem w powojennej Warszawie. Początkowo miało nosić nazwę Wieczór, którą jednak zmieniono na Moskwa. Rozbiórkę kina rozpoczęto w 1996 roku, a rok później na tym miejscu stanął biurowiec.

W latach 1949–1950 według projektu Mieczysława Pipreka powstały cztery wolnostojące kina: Stolica, W-Z, 1 Maj i Ochota. Wszystkie są przykładami modernistycznej architektury użyteczności publicznej, z niewielkimi ustępstwami na rzecz socrealizmu, w stylu bardzo typowym dla tego architekta. Dawne kino Stolica [dziś Iluzjon Filмотeki Narodowej] mieściło się w budynku przy ulicy Narbutta 50a. Stanowi charakterystyczny przykład parterowego pawilonowego kina wolnostojącego o prostopadłościenną bryłę z dekoracyjnym, falującym dachem, urozmaiconej przez dostawienie z przodu rotundy z kasami. Głównym materiałem wykończeniowym dodającym elegancji stały się tu różne rodzaje piaskowca. Nieistniejące dziś kino W-Z przy ulicy Leszno 17 [rozebrane w 2010 roku] powstało jako część założenia urbanistycznego zamykającego trasę W-Z, wraz z barem Wenecja oraz PDT Wola. Był to również parterowy pawilon z falującym dachem od strony wejścia urozmaicony okrągłą dobudówką z kasami. Podobnie prezentowały się kino 1 Maj [ulica Podskarbińska 4, budynek zmienił funkcję] i kino Ochota [ulica Grójecka 69, obecnie siedziba Och-Teatru].

## Recepcja kina zachodniego w powojennej Polsce

W miarę postępów frontu wschodniego i wycofywania się z Polski wojsk niemieckich kina wznawiały swoją działalność. Stęskniona rozrywek publiczność szturmowała seanse uratowanych z wojennej pożogi i okupacyjnych konfiskat filmów przedwojennych, takich jak *Paryżanka* [1938] z Danielle Darrieux czy *Mały Tarzan* [1939] z Johnnym Weissmüllerem. Technicolorowego *Robin Hooda* [1938] z Errolem Flynnem oglądał wielokrotnie nastoletni Roman Polański po powrocie do Krakowa.

Ogarniającej wyniszczony kraj gorączki filmowej władza ludowa nie była jeszcze w stanie skutecznie wykorzystać. Kluczową decyzją administracyjną stało się powołanie w 1945 roku Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski, centralizującego życie filmowe kraju. Jego kierownictwo wywodziło się z kręgu dawnego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START, w pierwszej połowie lat trzydziestych skupiającego lewicową młodzież, która domagała się kina społecznie użytecznego i surowo oceniała rodzimą branżę kinematograficzną<sup>1</sup>. Taka decyzja personalna była charakterystyczna dla okresu powojennego, w którym kadr nie poddawano jeszcze drastycznej

kontroli ideologicznej, a rozmaicie pojmowana „lewicowość” dopuszczała rozległość horyzontów intelektualnych oraz artystycznych. Głównymi celami Filmu Polskiego było uruchomienie produkcji — co ze względu na powolną budowę atelier i naciski polityczne postępowało dość mozolnie — oraz rozwój sieci kin. Z drugiego zadania przedsiębiorstwo wywiązało się bardzo dobrze, uciekając się jednak również do siłowego przejmowania ocalałych inicjatyw prywatnych. W 1945 roku liczba kin wzrosła ze 100 w marcu do 375 w grudniu — część z nich wyposażona w „zdobyczny” sprzęt niemiecki. W 1949 roku naliczono w Polsce 762 kina stałe — mniej więcej tyle, ile pod koniec lat trzydziestych. Centrum życia kinematograficznego lokowało się w ocalałej Łodzi, choć oficjalnie siedzibą Filmu Polskiego była Warszawa. Z około siedemdziesięciu kin działających w stolicy przed wojną do 1946 roku udało się uruchomić zaledwie cztery.

Zadaniem Filmu Polskiego było również zapewnienie nowego repertuaru. Stosunkowo najłatwiej dostępny był film radziecki. Jednostki Armii Czerwonej rozmieszczane na ziemiach polskich od 1944 roku dysponowały własnymi kinami, wyświetlały jednak wyłącznie propagandowe produkcje czasu wojny. Od 1945 roku na polskich ekranach zagościł bardziej wartościowy repertuar radziecki, w tym także obrazy z lat trzydziestych, nie poddane tak ściśle regułom socrealizmu. Można przypuszczać, że przyglądano się im z ciekawością. Przed wojną cenzura dopuściła na polskie ekrany zaledwie 80 tytułów radzieckich, zatrzymując między innymi wszystkie arcydzieła Siergieja Eisensteina. Teraz do szerokiej dystrybucji trafił jego *Iwan Groźny* [1944], a niedługo później *Aleksander Newski* [1938]. Największym radzieckim przebojem tego okresu pozostała

---

1 Byli to Aleksander Ford — dyrektor, Jerzy Bossak — dyrektor programowy, Jerzy Toeplitz — dyrektor działu zagranicznego.

jednak pełna werwy komedia muzyczna Grigorija Aleksandrowa *Świat się śmieje* [1934], wyświetlana na polskich ekranach także przed wojną.

Pierwsza „zachodnia” umowa dystrybucyjna Filmu Polskiego została zawarta z kinematografią brytyjską. Kilkanaście obrazów sprowadzonych już na przełomie 1945 i 1946 roku mogło wydawać się swoistym towarem zastępczym, rekompensującym niedostępność nowych filmów amerykańskich. W rzeczywistości były one wymownym świadectwem rozwoju, jaki stał się udziałem kinematografii brytyjskiej po 1939 roku. Większość z nich traktowała o różnych aspektach wojny, polska publiczność zaś — jak wynikało z ówczesnej ankiety magazynu „Film” — w zdecydowanej większości chciała oglądać właśnie filmy wojenne. Pierwszym nowym obrazem brytyjskim, wyświetlanym od stycznia 1946 w warszawskich kinach Atlantic i Polonia, był film *Jeden z naszych samolotów zaginął* [1942]. W konwencji zbliżonej do dokumentu przedstawiał losy załogi bombowca RAF zestrzelonego nad Holandią. Podobny temat podejmował jeden z najgłośniejszych angielskich obrazów wojennych — *Nasz okręt* [1942] w reżyserii Noëla Cowarda, który był również autorem scenariusza i muzyki oraz odtwórcą roli kapitana zatopionego przez Niemców kontrtorpedowca. Nad wszechstronnością tego twórcy rozwoził się Jerzy Giżycki:

Reżyserię Noëla Cowarda zaliczyć należy do najwyższej klasy realizatorskiej. Na specjalną uwagę zasługuje subtelnie wyreżyserowana scena rozstania kapitana z pozostałymi przy życiu członkami załogi okrętu. Kapitan ściska kolejno dłoń każdego ze swoich podwładnych, a zarazem towarzyszy broni i przyjaciół, wypowiadając te same zdawkowe słowa pożegnania. I tylko nieznaczne zmiany intonacji głosu i wyrazu jego oczu mówią, jak wiele go łączy z tymi ludźmi<sup>2</sup>.

*Nasz okręt* stał się wzorem opowieści o dramatycznych losach załóg okrętów wojennych — także dla twórców zrealizowanego w 1958 roku w Polsce *Orła*. Jednak nie każdy brytyjski obraz przyjmowany był u nas pozytywnie. Recenzent „Życia Warszawy”, pisząc o filmie szpiegowskim *Nieuchwytny Smith* [1941], zżymał się na naiwność, z jaką potraktowano Niemców i przekonywał: „Nie, dżentelmeni, walka z hitlerowcami nie była tak łatwa, ani SS tacy durni, jak je z rozrzewniającą dobrą wolą usiłujecie przedstawić”<sup>3</sup>. Dla miłośników kina odkryciem okazał się natomiast film Carola Reeda *Niepotrzebni mogą odejść* [1947], wyświetlany na ekranie warszawskiej Syreny w kwietniu 1948 roku. Odchodząc od tematyki wojennej, w konwencji realistyczno-poetyckiej dokumentował ostatnią noc z życia członka irlandzkiego podziemia separatystycznego. Wędrowka tropionego przez policję straceńca przez zaułki zimowego Dublina mogła u nas nieoczekiwanie współbrzmieć z losami członków antykomunistycznej partyzantki.

W niedługim czasie po pierwszych filmach brytyjskich do Polski zaczęły napływać nowe produkcje francuskie, cieszące się nad Wisłą tradycyjnym zainteresowaniem wyrobionej publiczności. Po wybuchu wojny i klęsce Francji jej przemysł filmowy zachował

2 Jerzy Giżycki, *Nasz okręt*, „Film” 1946, nr 3, s. 4.

3 B. W., *Nieuchwytny Smith*, „Życie Warszawy” 1946, nr 50, s. 5.

potencjał twórczy, jednak poddawany niemieckiej kontroli, izolowany i przymuszany do „emigracji wewnętrznej”, także w pierwszych latach po wojnie pozostał w pewnym odrętwieniu. Najcenniejsze jego osiągnięcia znalazły łatwą drogę na polski rynek, a magazyn „Film” udzielał recenzenckiego wsparcia tytułom takim jak *Komedianci* [1945] Marcela Carné, *Baryłeczka* [1945] Christian-Jaque’a czy *Symfonia pastoralna* [1946] Jeana Delannoy. Popularyzacji kina znad Sekwany miała służyć również zorganizowana w Muzeum Narodowym w Warszawie wystawa *50 lat filmu francuskiego*. Od otwarcia 18 maja 1947 roku towarzyszyły jej retrospektywne pokazy filmowe, będące niepowtarzalną okazją do zapoznania się z dawnymi osiągnięciami dziesiątej muzy. Wyświetlano m.in. pierwsze filmy braci Lumière, Georges’a Méliès oraz burleski Maxa Lindera. Zaprezentowano awangardowe próby Fernanda Légera i René Claira oraz *Męczeństwo Joanny d’Arc* [1928] Carla Theodora Dreyera — film, który w II Rzeczypospolitej miał problemy z przedostaniem się do szerokiej dystrybucji. Z obrazów dźwiękowych pokazano m.in. *Wycieczkę na wieś* [1936] Jeana Renoira oraz *Ludzi za mgłą* [1938] Marcela Carné.

Od 1947 roku na polskie ekrany zaczęły docierać produkcje kolejnych kinematografii — przede wszystkim z krajów bloku wschodniego. Z filmów zachodnich pojawiały się pojedyncze obrazy szwajcarskie [*Ostatnia szansa*, 1945], a nawet meksykańskie [*Pepita Jimenez*, 1946]. Miłośnicy kina z aprobatą przyjęli powrót produkcji szwedzkich. Reżyser Alf Sjöberg uznany został za sukcesora Victora Sjöströma i Mauritza Stillera, a jego filmy wywoływały duże zainteresowanie — przede wszystkim za sprawą nieobecnej na polskich ekranach tematyki. Religijna przypowieść *Droga do nieba* [1942] wprowadziła w konfuzję recenzenta „Filmu”, który pisał: „Realistyczne potraktowanie abstrakcyjnych pojęć — sprowadzenie Pana Boga, Świętych, Proroków i szatana do ludzkiej, bardzo zwyczajnej postaci, wprowadza zamęt przy jakiegokolwiek próbie kwalifikacji tego osobliwego filmu [...]. Mieści się on gdzieś w czwartym wymiarze, obcym naszemu systemowi myślenia”<sup>4</sup>. Najwięcej kontrowersji, mierzonych setkami listów napływających do redakcji „Filmu”, budził *Skandal* [1944], w którym jako scenarzysta zadebiutował Ingmar Bergman.

Z pewnymi oporami w latach 1948–1949 dopuszczono do prezentacji na polskich ekranach kilku filmów włoskich, dając widzom szansę posmakowania najbardziej odkrywczego nurtu kinematografii powojennej — neorealizmu. Największe wrażenie pozostawił niewątpliwie *Rzym, miasto otwarte* [1945] — wielowątkowy obraz Roberta Rosselliniego przedstawiający nazistowską okupację stolicy Włoch. W 1949 roku omawiający go na łamach „Filmu” krytyk zastosował manewr ochronny, eksponując do-mniemane związki utworu z kinem radzieckim oraz podkreślając, że jego bohaterowie to „włoski komunista” i „ksiądz o sympatiach postępowych”. Dzięki temu mógł dać wyraz swojej fascynacji surowym realizmem i wyczuciem szczegółu cechującymi dzieło Rosselliniego. Zachwyił się również rolą Anny Magnani, o której pisał: „[...] aktorka brzydka, ale obdarzona wstrząsającym talentem dramatycznym. Swą niezbyt długą rolę w tym filmie Magnani odcina się jaskrawo od amerykańskich gwiazd, będąc najprawdziwszą w świecie kobietą z walczącego proletariatu”<sup>5</sup>. Być może dzięki takim interpretacjom

4 Tadeusz Kowalski, *Droga do nieba*, „Film” 1947, nr 25, s. 6.

5 Wacław Świeradowski, *Rzym, miasto otwarte*, „Film” 1949, nr 7, s. 13.

Rzym, miasto otwarte utrzymał się na polskich ekranach do końca 1949 roku jako ostatni wybitny film zachodni, otoczony pozycjami takimi jak *Bitwa o Stalingrad*, *Lenin* czy *Radziecka Ukraina*. O wrażeniu, jakie pozostawił, świadczyć może debiutanckie *Pokolenie* [1954] Andrzeja Wajdy, częściowo zrywające ze schematami socrealizmu i zmierzające ścieżką wytyczoną właśnie przez obraz Rosselliniego.

Wszyscy widzowie pamiętający czasy przedwojennego kina z największym napięciem oczekiwali jednak pojawienia się w Polsce nowych filmów amerykańskich. Negocjacje Filmu Polskiego z hollywoodzkimi kontrahentami przeciągały się, ponieważ Amerykanie domagali się wyrównania należności za wyświetlanie filmów bez ich zgody w latach 1944–1945. W połowie 1947 roku udało się uzyskać korzystne porozumienie, na mocy którego dopuszczalna była selekcja tytułów, mająca — przynajmniej oficjalnie — służyć sprowadzeniu na polski rynek obrazów najbardziej wartościowych pod względem artystycznym. Zakontraktowano import 65 pozycji, z których w ciągu kilkunastu miesięcy wyemitowano niemal wszystkie. W 1949 roku pod wpływem postępującej stalinizacji umowę zerwano, a zjazd filmowy w Wiśle przypieczętował nastanie w kinie polskim socrealizmu. W kolejnym roku na naszych ekranach pokazano zaledwie dziesięć obrazów powstałych poza radziecką strefą wpływów.

Od końca 1947 roku przez cały rok następny trwał jednak prawdziwy festiwal filmu amerykańskiego. Wśród wielu produkcji rozrywkowych zaprezentowano przekrój wybitnych dzieł okresu wojennego i powojennego. Znalazły się wśród nich *Mr. Smith jedzie do Waszyngtonu* [1939] Franka Capry, *Obywatel Kane* [1941] Orsona Welleśa, *W cieniu podejrzenia* [1943] Alfreda Hitchcocka, *Stracony weekend* [1945] Billy'ego Wildera czy długometrażowa animacja Maxa Fleischera *Podróże Guliwera* [1939]. Miłą niespodzianką był obraz *Curie-Skłodowska* [1943] z Greer Garson w roli tytułowej. Wiele produkcji amerykańskich spotykało się jednak z niechętnym przyjęciem krytyki — czasem wyraźnie naznaczonym ideologią. O znakomitych *Myszach i ludziach* [1939] według Johna Steinbecka na łamach „Po Prostu” pisano, że film „dał przykład bezideowego mętniactwa”<sup>6</sup>. Warto podkreślić, że również „Film”, który jako organ Filmu Polskiego starał się uzasadniać jego wybory repertuarowe, zamieszczał opinie niepocholebne, zawsze jednak eksponując wartości realizacyjne, a nie ideologiczne. Tak było w przypadku *Casablanki* [1942], niemającej jeszcze statusu dzieła kultowego i ocenianej na równi z innymi produkcjami wojennymi. Doceniając kreacje aktorskie — zwłaszcza Ingrid Bergman — filmowi zarzucano brak prawdopodobieństwa, ubóstwo inscenizacyjne i uproszczenia. Historia zbiegów z okupowanej Europy zatrzymujących się w klubie Rick's Café American musiała jednak skutecznie uwodzić publiczność, skoro na ekranie stołecznego Palladium od premiery 14 czerwca 1948 roku obraz utrzymał się przez blisko miesiąc — wyraźnie dłużej niż większość wyświetlanych wówczas w Warszawie filmów. W wyniszczonym przez wojnę kraju, na cmentarzysku odbudowywanego miasta, tuż przed kolejną — tym razem stalinowską — nocą, makijaż i toalety Ingrid Bergman oraz tropikalny smoking Humphreya Bogarta musiały upajać ekstrawaganckim luksusem oraz czarem romantyczno-erotycznej przygody.

6 K. G., *Myszy i ludzie*, „Po Prostu” 1948, nr 9, s. 7.

Trudno dziś wyobrazić sobie skalę wrażeń wynoszonych z ówczesnych sal kinowych, przed którymi ustawiały się wielogodzinne kolejki. Świadectwem fascynacji jaśniejącym z ekranów innym światem niech będzie wspomnienie Zygmunta Kałużyńskiego, dotycząca *Gildy* (1946) Charlesa Vidora:

Dla kinomanów mojej generacji jedną z największych, najbardziej przejmujących, najbardziej — tak jest — nieprzyzwoitych scen w kinie jest legendarne zdejmowanie długiej czarnej rękawiczki przez Ritę Hayworth w *Gildzie*. Rita bierze najpierw jej brzeg w dwa palce... odgina go lekko... odciąga centymetr materiału... nie! nie! nie będę tego opisywał, bo już przy tych pierwszych słowach miga mi przed oczyma i trzęsę się cały. Żadne późniejsze, dzisiejsze świństwa kinowe z długotrwałym tarzaniem się nago po prześcieradłach, dywanach, w napełnionym basenie itp. nie zrobią już nigdy na mnie podobnie wzruszającego wrażenia<sup>7</sup>.

---

7 Zygmunta Kałużyńskiego, *Kolacja z celuloidu*, Polski Dom Wydawniczy, Warszawa 1994, s. 48.

## Odkrywanie terytoriów Fotograficzne objazdy Mieczysława Orłowicza po Ziemiach Odzyskanych

Zmiany geopolityczne będące następstwem II wojny światowej szczególnie mocno dotknęły środowisko fotograficzne<sup>1</sup>. Za ich sprawą poza granicami Polski znalazły się Wilno i Lwów — miasta, w których tętnił puls polskiej fotografii artystycznej. Jednocześnie przyłączenie na północy i zachodzie nowych terytoriów wymagało ich zilustrowania. Brak wiedzy w szerokich kręgach społecznych na temat zasobów materialnych, przyrodniczych czy wreszcie postępującego zagospodarowania Ziem Odzyskanych spowodował konieczność zorganizowania i objęcia zinstytucjonalizowanym mecenatem fotograficznych akcji dokumentacyjnych na tych terenach. Ich głównymi zleceniodawcami były Ministerstwo Komunikacji, Polskie Towarzystwo Krajoznawcze i Instytut Zachodni [Poznań], a zaangażowały się w nie poszczególne stowarzyszenia miłośników fotografii działające na Ziemiach Odzyskanych.

Objazdy po Ziemiach Odzyskanych w drugiej połowie lat czterdziestych organizował Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji, a ich bezpośrednim koordynatorem został znany krajoznawca, działacz PTK i ministerialny urzędnik

Mieczysław Orłowicz, który już przed wojną od 1926 roku zarządzał archiwum fotografii z widokami Polski, zlokalizowanym najpierw przy Referacie ds. Turystyki Ministerstwa Robót Publicznych, a następnie, od 1932 roku, w Ministerstwie Komunikacji<sup>2</sup>. Dostrzegając konieczność opracowania nowych terytoriów, Orłowicz podkreślał:

Poznanie to jest niezbędne nie tylko ze względów krajoznawczych, ale także ze względów politycznych, kulturalnych i ekonomicznych. [...] jest obecnie naszym obowiązkiem nadrobić to, co stracono i poznać te ziemie, z Polską złączone historycznie i etnograficznie, a u nas niemal nieznan<sup>3</sup>.

W latach 1947–1949 zorganizował serię dziesięciu objazdów samochodowych, które odbywały się od maja do września każdego roku. Powstała w ich wyniku dokumentacja fotograficzna weszła w skład tworzonego na nowo archiwum Ministerstwa Komunikacji<sup>4</sup>. Przyjęta przez Orłowicza strategia, jakkolwiek odpowiadająca aktualnym potrzebom, powielala koncepcję prowadzonych przezeń objazdów fotograficznych po terytorium

---

1 Niniejszy tekst powstał na bazie rozdziału przygotowywanej do druku książki dotyczącej polskiej fotografii w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej.

2 Więcej na temat działalności Orłowicza zob. Mieczysław Orłowicz, *Moje wspomnienia turystyczne*, red. Wanda Ferens, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970.

3 Mieczysław Orłowicz, *Zwiedzajmy Ziemię Odzyskaną!*, „Ziemia” 1946, nr 1/2, s. 5–6.

4 Harmonogram objazdów po Ziemiach Odzyskanych zob. Mieczysław Orłowicz, *Bułhak nie żyje [garsć wspomnień]*, „Świat Fotografii” 1950, nr 15, s. 13.

II Rzeczypospolitej w latach 1929–1939. Działania te były konsekwencją opracowanego przez niego już w 1919 roku długofalowego programu funkcjonowania referatu turystyki, w którym gromadzenie zbiorów fotograficznych odgrywało znaczącą rolę. O celach i zakresie merytorycznym powojennych wyjazdów informuje jedno z zachowanych sprawozdań:

Objazdy te organizowane są dla pokazania referentom turystyki przy urzędach wojewódzkich i dyrekcjach kolejowych osobliwości turystycznych Ziem Odzyskanych, a równocześnie pofotografowania tych osobliwości. Z tego powodu są zapraszani na nie nie tylko referenci turystyki przy urzędach wojewódzkich i dyrekcjach kolejowych, ale także reprezentanci P.B.P. Orbis, wybitni fotografowie pejzażyści, oraz publicyści turystyczno-krajoznawczy, tj. autorzy przewodników turystycznych, [...] względnie broszur turystycznych propagandowych Ministerstwa Komunikacji. W miarę wolnego miejsca zabierani są również członkowie zarządu i komisji turystycznych P.T. Krajoznawczego i P.T. Tatrzańskiego i inni działacze danego okręgu<sup>5</sup>.

Obsługę fotograficzną powierzono kilku osobom, wśród których, jak wynika ze zgromadzonych dokumentów, najważniejszymi byli: Jan Bułhak, Tadeusz Dohnalik [etatowy pracownik Wydziału Turystyki] oraz Bonifacy Gajdzik [amator fotografii i referent turystyki w Urzędzie Wojewódzkim w Katowicach]. Ponadto w wybranych objazdach brali udział Henryk Hermanowicz, Stanisław Mucha i Jerzy Mańkowski<sup>6</sup>. Sprawozdania z poszczególnych wypraw uzmysławiają zakres zainteresowań Orłowicza, który łączył krajoznawstwo z bieżącymi potrzebami państwowej polityki historycznej. Podczas owych ekspedycji m.in. tropiono w materialnym dziedzictwie pozostałym po Niemcach wszelkie ślady, które dawało się w jakiś sposób łączyć z polską historią. Właśnie ten aspekt szczególnie mocno rzutował na powstające podczas objazdów obrazy. W efekcie precyzyjnie planowanych podróży oraz osobnych zakupów powstało przy Wydziale Turystyki Ministerstwa Komunikacji archiwum fotografii [wykorzystywane do różnorodnych publikacji] z widokami Polski, w których główną rolę odgrywała tematyka Ziem Odzyskanych. Statystyka zawartości archiwum wskazuje, że naczelnym dostawcą obrazów był wybitny fotograf, teoretyk i niekwestionowany przywódca polskich środowisk fotograficznych Jan Bułhak, który w drugiej połowie lat czterdziestych wykonał ogromny, szacowany na 8 tysięcy wzorów zestaw zdjęć ukazujących Polskę<sup>7</sup>.

Podstawą teoretyczną dla tych akcji dokumentalnych był jeszcze przedwojenny program fotografii ojczyściej, zaadaptowany do nowej sytuacji społeczno-politycznej. Jego powtórna wstępna kodyfikacja nastąpiła podczas IV Polskiego Kongresu Turystycznego

5 Mieczysław Orłowicz, *Sprawozdanie z objazdu krajoznawczo-fotograficznego autami wybrzeża morskiego*, Polska Akademia Nauk [dalej PAN], sygn. III-92, 432, k. 35.

6 Informacje na podstawie dokumentów zgromadzonych w PAN, sygn. III-92, 446, teka *Sprawozdania z wyjazdów służbowych M.O. objazdów krajoznawczych, podróży służbowych, programy, sprawozdania, notatki, zestawienia wydatków 1946–1958*.

7 Lech Grabowski, *Jan Bułhak*, Arkady, Warszawa 1961, s. 9.



w Krakowie w maju 1946 roku, na którym główny promotor tego programu Jan Bułhak wygłosił referat *Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej*. Pomimo uwzględnienia w programie zmian, szczególnie geopolitycznych, jego podstawowy paradygmat dotyczący konieczności całościowego ujęcia zasobów materialnych i społecznych kraju pozostał ten sam. Odmiennie scharakteryzowano wyznaczniki kultury polskiej, które należało uwzględniać w dokumentacji fotograficznej. Wcześniej definiowano je w odniesieniu do tradycji romantyczno-szlacheckich, teraz — z perspektywy dominującego dyskursu eksponującego wątki robotniczo-chłopskie<sup>8</sup>. Bułhak tak przedstawiał cele programu: „Fotografia ojczysta ma na celu liczne korzyści kulturalne i materialne, służąc [...] zarówno nauce i piśmiennictwu, jak informacji i propagandzie, i zaspokajając w ogóle przeróżne potrzeby życia cywilizowanego. Najwyższym jednak jej zadaniem jest poznanie wewnętrznej istoty narodu przez wkraczanie badawcze do jego materialnych i psychicznych ośrodków”<sup>9</sup>. Tematyka prac Bułhaka i innych twórców zaangażowanych w fotografię ojczystą wskazuje, że „ośrodki materialne i psychiczne narodu” były lokowane przez nich przede wszystkim w krajobrazie, zabytkach kultury, zakładach przemysłowych i różnorodnych przedsięwzięciach firmowanych przez nowe władze. Z tych założeń wyłoniła się wiążąca tematyka dla zdjęć powstałych podczas objazdów fotograficznych po Ziemiach Odzyskanych: ukazywanie krajobrazu, zabytków i szeroko rozumianej działalności osadników.

Jan Bułhak stworzył modelowe i najczęściej wykorzystywane w ówczesnej kulturze masowej wizerunki krajobrazu nowych terytoriów. Stosował w nich te same strategie wizualne, które przed wojną wykształcił na Kresach Wschodnich. Otwarte kompozycje ukazywały rozległe rolnicze bądź naturalne krajobrazy, poprzez które artysta starał się definiować archetypiczną „narodową” przestrzeń. Ich dopełnieniem były sielankowe przedstawienia ludzi gospodarujących na roli, eksponujące ich głęboki związek z „odzyskaną” ziemią, np. wielokrotnie powielany motyw kosiarzy. Tkwił w tym jednak istotny paradoks: pomimo całkowitego odrzucenia koncepcji jagiellońskiej Państwa Polskiego do legitymizacji władzy na ziemiach zachodnich i północnych wykorzystywano strategie wizualne znane z obrazowania Kresów Wschodnich, stanowiących symbol zanegowanej koncepcji geopolitycznej. Zaanektowanie mitu kresowych dzikich pól do opisu przestrzeni Ziemi Odzyskanych pokrywało się jednak nie tylko z potocznymi wyobrażeniami na temat typowo polskiego czy szerzej, słowiańskiego krajobrazu, ale również symbolizowało ugór, miejsce do zagospodarowania i kolonizacji.

Drugi z popularnych tematów dotyczył utrwalania dziedzictwa kulturowego — tu fotografowie najczęściej przedstawiali zabytki średniowiecza. W sposób charakterystyczny dla ówczesnego dyskursu państwowego skupiano uwagę na obowiązującym „wątku piastowskim”. Poprzez rejestrację wybranych obiektów, a pomijanie innych dokonywano reglamentacji określonych treści historycznych. Utrwalając najstarsze zabytki przeszłości, fotografowie niejako uaktywniali tkwiący w nich potencjał symboliczny, przypisując

---

8 Aspekt ten został podkreślony w późniejszych opracowaniach zawierających już precyzyjne opisy ocze-  
kiwanej tematyki.

9 Jan Bułhak, *Fotografia ojczysta*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951, s. 57.

im rolę nośników pamięci o polskim rodowodzie Ziemi Odzyskanych<sup>10</sup>. Charakterystycznym elementem obrazów był — rozpowszechniony i wywodzący się z twórczości Bułhaka — sposób interpretacji topografii miast i obiektów zabytkowych, bazujący na ujmowaniu architektury w ścisłym związku z przyrodą, co ujawnia się nie tylko w licznie wykonywanych panoramach, ale również w zdjęciach poszczególnych obiektów zwykle sytuowanych na tle bujnej roślinności. Te popularne zabiegi kompozycyjne, oparte o swoistą „naturalizację” przestrzeni miast, miały na celu tworzyć swojską [czytaj typowo polską] wizję architektury.

Trzeci z wielkich tematów realizowany w fotografii ojczystej dotyczył osadników na Ziemiach Odzyskanych. Podłożem ideowym był tu tworzony w pierwszych latach powojennych i szeroko rozpowszechniany obraz mieszkańców nowych terytoriów. Podkreślano swoistą metamorfozę osób zaczynających życie na nowych terenach:

Rezultatem tego przeistoczenia miał być nowy typ Polaka — Polak zachodni, uwolniony od wad narodowych. [...] kształtujący się typ „Polaka zachodniego” miał być oparty na swoiście rozumianym pozytywizmie, przeciwstawianym zgubnej — jak uważano — polskiej skłonności do romantyzmu. [...] Jedynym miernikiem jego charakteru miała być praca, sumienność oraz uporczywe dążenie do bogacenia wiedzy<sup>11</sup>.

Wizerunek niezłomnego osadnika popularyzowały duże kolekcje zdjęć, w których podejmowano temat pracy, np. ukazujące odradzający się przemysł i rolnictwo na Ziemiach Odzyskanych. Warto podkreślić, że właśnie m.in. na bazie fotografii ojczystej rejestrującej zmiany zachodzące na zachodnich i północnych rubieżach kraju doszło do redefinicji przedwojennego kanonu przedstawiania typowego Polaka: szlachcic został zamieniony na świadomego uczestnika procesu produkcyjnego. Pod tym względem fotografia ojczysta stała się forpcztą socrealizmu.

Jaki zatem rysuje się ostateczny sens ideowy powstałych kolekcji zdjęć? Powstający ówczesnie opis przyłączonych dzielnic był nastawiony na wytworzenie poczucia odmienności i wyższości polskiej kultury nad niemiecką, której wybrane pozostałości materialne zawłaszczano jako użyteczne z punktu widzenia polityki państwowej. Okres panowania Niemców jawił się w oficjalnym dyskursie jako czas bezmyślnej eksploatacji „podstępnie” zdobytych ziem, których zła kondycja uzasadniała konieczność podjęcia ponownej misji cywilizacyjnej. Ten w istocie typowo kolonialny charakter opisu Ziemi Odzyskanych odcisnął się na wykonywanych w gorączkowym pośpiechu w pierwszych powojennych latach fotografiach<sup>12</sup>. Mieczysław Orłowicz, relacjonując w 1950 roku swoją

---

10 Odwołuję się tu do kategorii nośnika pamięci historycznej zaproponowanej przez Marcina Kulę. Zob. Marcin Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2002.

11 Maria Tomczak, *Obraz osadników w prasie i publicystyce polskiej*, w: *Ziemie Odzyskane/Ziemie Zachodnie i Północne 1945–2005. 60 lat w granicach państwa polskiego*, red. Andrzej Sakson, Instytut Zachodni, Poznań 2006, s. 49.

12 Nawiązuję tu do podstawowych wyznaczników strategii narracyjnych dyskursu kolonialnego omawianych przez Hannę Gosk. Zob. Hanna Gosk, *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”*. *W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2010, s. 52.

współpracę z Bułhakiem, wspominał, że jego wielkim marzeniem było wyzwolenie się z rygoru i tempa pracy narzucanego przez Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji. Brakowało czasu na długotrwałe studiowanie motywu, w trakcie wypraw fotograficznych zdjęcia trzeba było wykonywać szybko i bez względu na warunki oświetleniowe<sup>13</sup>. Komfort pracy nie był jednak najważniejszy — Bułhak z Orłowiczem brali udział w rozgrywce, której stawka była niezwykle wysoka. Jak podkreśla wybitny badacz dyskursu przestrzennego Karl Schlögel: „Kto chce zawładnąć terytoriami, musi je znać”<sup>14</sup>, a „dopiero wymierzona [...] przestrzeń terytorialna jest możliwa do opanowania i opanowana, staje się przestrzenią panowania”<sup>15</sup>. Rozpatrując z takiej perspektywy działalność dokumentacyjną prowadzoną pod kuratelą Orłowicza, można w pełni ujrzeć skalę uwikłania w bieżącą politykę państwową dyskursu fotografii ojczystej.

---

13 Mieczysław Orłowicz, *Bułhak nie żyje...*, op. cit., s. 14.

14 Karl Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 188.

15 *Ibidem*, s. 164.

# Poznański ośrodek fotografii w latach 1945–1949

Ośrodkiem, który zdominował polskie życie fotograficzne w drugiej połowie lat czterdziestych był Poznań. Jego siłę stanowiła aktywna postawa członków lokalnego Stowarzyszenia Miłośników Fotografii, które rozpoczęło swoją działalność na zebraniu założycielskim w dniu 28 czerwca 1945 roku. Stowarzyszenie kierowane przez Włodzimierza Nowakowskiego szybko osiągnęło niewątpliwy sukces dzięki administracyjnemu wsparciu referatu fotografii, utworzonego w Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu w maju 1945 roku. Pierwszą, jeszcze lokalną inicjatywą artystyczną Stowarzyszenia były plenery organizowane pod hasłem „W grzyby Poznania”. Zrealizowana w ich wyniku dokumentacja stała się podstawą pierwszej powojennej ekspozycji Wystawy Fotografii Artystycznej, której wernisaż odbył się 16 grudnia 1945 roku w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu. Szybko rozbudowująca się struktura SMF doprowadziła już w 1945 roku do wyodrębnienia się w nim dwóch grup: sekcji wąskotaśmowej i elitarniej sekcji techniczno-estetycznej [późniejsza sekcja artystyczna], kierowanej przez Stefana Poradowskiego, która odwoływała się do przedwojennej tradycji fotoklubowej. Skupiała ona czołówkę poznańskich twórców i nadawała rytm pracy Stowarzyszenia. Wiodącymi postaciami byli w niej m.in. Jerzy Strumiński, Fortunata i Zygmunt Obrąpalscy, Zenon Maksymowicz, Stefan Leszczyński, Franciszek Maćkowiak, Marian Stamm i inni. Struktura Stowarzyszenia na tyle szybko okrzepła, że z początkiem 1946 roku zainicjowano działalność o wymiarze ogólnokrajowym. Jej najważniejszym przejawem było wydanie w sierpniu 1946 roku pierwszego numeru „Świata Fotografii” rozpoczynającego historię powojennych branżowych czasopism fotograficznych. Czasopismo prowadzone przez Mariana Schulza [kierownika wspomnianego referatu fotografii], będącego jego pierwszym redaktorem naczelnym, już od początkowych numerów pozyskiwało materiały z całego kraju, zaś w wyniku konsekwentnej polityki redakcyjnej silnie wpłynęło na kształtowanie się powojennej teorii fotografii. To między innymi na jego łamach były publikowane kluczowe teksty Jana Bułhaka promujące zadania programu fotografii ojczystej, pierwsze teoretyczne rozważania Zbigniewa Dłubaka czy wreszcie artykuły, w których wykuwała się teoria socrealizmu. Wynikiem ogólnokrajowych ambicji członków Stowarzyszenia stała się organizacja cyklu wystaw artystycznych odwołujących się w swej koncepcji do przedwojennych salonów fotografii. Pierwszą imprezą, na której eksponowano

również zestawy twórców spoza Wielkopolski, była II Wystawa Fotografii Artystycznej w 1946 roku w Muzeum Wielkopolskim, a jej główną atrakcją — obszerny pokaz prac Jana Bułhaka ukazujący zniszczenia Warszawy. Prymat ośrodka poznańskiego nie mógł utrzymać się przez dłuższy czas z uwagi na konsekwentnie wprowadzaną przez MKiS od końca lat czterdziestych politykę centralizacji życia artystycznego.

Maciej Szymanowicz

# Instytut Zachodni

Przesunięcie granic państwowych po II wojnie światowej sprawiło, że „myśl zachodnia” żywo rozwijająca się w Polsce po odzyskaniu niepodległości, popierana przez Narodową Demokrację Romana Dmowskiego, nabrała ponownie znaczenia politycznego.

Choć komuniści byli najzagorzalszymi przeciwnikami obozu narodowo-demokratycznego, w pierwszych latach po wojnie podjęli ścisłą współpracę z jej przedstawicielami, a propagowana przez środowiska nacjonalistyczne wspomniana już „myśl zachodnia” stała się podstawowym narzędziem legitymizacji nowej władzy. Kluczową rolę propagandową odegrało głoszone przez Ministra Ziemi Odzyskanych — Władysława Gomułkę — hasło „powrotu do Macierzy” oraz podstawowa teza „myśli zachodniej”: lansowanie koncepcji nowo wcielonych terytoriów jako Ziemi Odzyskanych, a kraju w nowym kształcie jako powrotu do Polski czasów Piastów.

Najważniejszą placówką dla interdyscyplinarnych badań zachodnich po II wojnie światowej stał się założony w 1945 roku Instytut Zachodni w Poznaniu, którego dyrektorem do roku 1955 był Zygmunt Wojciechowski. Badania obejmowały nauki historyczne, archeologię, językoznawstwo historyczne, historię sztuki, etnologię i geografę. Miały na celu uprawnienie istnienia Polski w nowych granicach, ale także oswojenie nowych, kulturowo obcych terytoriów — szczególnie w oczach milionów Polaków przybywających na te tereny ze wschodniej i centralnej Polski.

Jedną z najważniejszych publikacji Instytutu w dziedzinie badań zachodnich był monumentalny cykl książek popularnonaukowych *Ziemia Staropolska* wydawany w latach 1948–1957. Na jego potrzeby powstał ogromny materiał fotograficzny, w skład którego wchodziły zdjęcia wybitnych fotografów: Jana Bułhaka, Henryka Hermanowicza, Eugeniusza Kitzmanna, Bronisława Kupca wykonywane podczas wypraw naukowych realizowanych od 1946 roku. Łączyły one sformułowane przed wojną przez Bułhaka postulaty „fotografii ojczystej” z językiem wizualnej propagandy Ziemi Odzyskanych.

Przeważały wśród nich następujące wątki: fotografie zabytków architektury ukazujące prawdę o odwiecznej polskości nowych zachodnich dzielnic kraju [podkreślające ich średniowieczno-piastowską historię], zniszczenia wojenne [m.in. zniszczone zakłady przemysłowe] oraz piękno krajobrazu naturalnego [akcentowanie historycznej polskości tych ziem i swojskości krajobrazu].

We wstępie podkreślano: „Wydawnictwo [...] ma na celu zespolenie duchowego społeczeństwa polskiego z Ziemią Odzyskaną poprzez stworzenia przeświadczenia i przekonania, że wróciliśmy na szlak starych Ziemi Macierzystych”.

Cyt. za: Zdzisław Kaczmarczyk, *Ziemia Staropolska*, „Przegląd Zachodni” 1955, nr 3/4.

Joanna Kordjak



Small text label on the wall, possibly a title or description of the artwork.



Small text label below the first framed artwork.



# ODZIEMMY KU LEPSZEJ PRZYSZŁOŚCI

WFDIF









00026  
HT

00026

00026





*Tyranny*



MODA I ŻYCIE



artyści i projektanci

artyści i projektanci



Wzrost i zdrowie

Wzrost i zdrowie

Wzrost i zdrowie

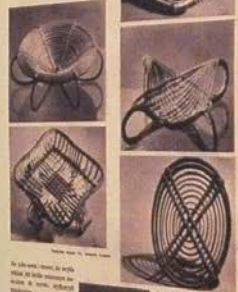
Wzrost i zdrowie







artyści i kobiety  
pracują



Do czasu, kiedy nie było  
wielu artystów, którzy nie  
umieją robić rzeczy, które  
nie są dla nich...

Artyści, którzy nie są  
wielu artystów, którzy nie  
umieją robić rzeczy, które  
nie są dla nich...



# MODA: ŻYCIE

PRAKTYCZNE



Wielkie przepisy

CENA 2L 30+6  
KUPYJMY W 1948

W górę: Trupami i ułtadami paradowania Niemcy opuszczają Polskę. Pasażerów od 20-tych lat wsiadają na łódki. W dół: Władcy smyczy angielska parolka. Niemcy musi pójść wyprzedzić do angielskiej strefy okupacyjnej, aby dać im szansę na odwrócenie sytuacji. W dół: Władcy smyczy angielska parolka. Niemcy musi pójść wyprzedzić do angielskiej strefy okupacyjnej, aby dać im szansę na odwrócenie sytuacji.

Mad akcję repatriacji Niemców czarna niemiecka komisja angielsko-polska. Te smyczy angielskiej wchodzi w jej skład 12 osób. Na lewo: członkowie komisji od dorożki w Wroclawiu. Niżej: Angielscy żołnierze komisji przy pracy.

# NIEMCY OPUSZCZAJĄ POLSKĘ



W lewo: Władcy smyczy angielska parolka. Niemcy musi pójść wyprzedzić do angielskiej strefy okupacyjnej, aby dać im szansę na odwrócenie sytuacji.

Podziwy wzbudził moment, jak po przed batalionem Niemcy, który był w drodze do przelazów, przystanął na chwilę. Wtedy Niemcy, nie czekając, aż do przelazów, przystanął na chwilę. Wtedy Niemcy, nie czekając, aż do przelazów, przystanął na chwilę.

SS



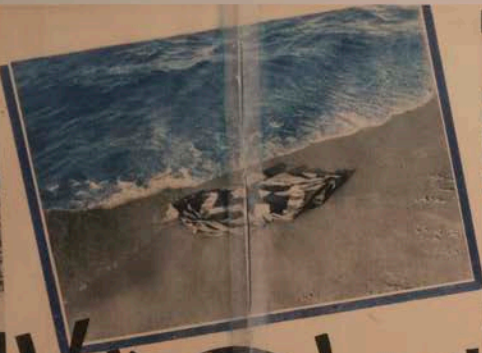
Fotografia zniszczonego miasta



Transporty brzozy na trasie zniszczonego miasta



W starciu pod Białymostem Niemcy poniosli ciężką porażkę. W starciu pod Białymostem Niemcy poniosli ciężką porażkę. W starciu pod Białymostem Niemcy poniosli ciężką porażkę.



# Koło Obrzeży



Obóz w czasie powstania w Białymostku



Straty w Białymostku



Kolejnym etapem było... Kolejnym etapem było... Kolejnym etapem było...

## Archiwum



Władcy smyczy angielska parolka. Niemcy musi pójść wyprzedzić do angielskiej strefy okupacyjnej, aby dać im szansę na odwrócenie sytuacji.





**24 NIEMCY OPUSZCZAJĄ POLSKĘ!**  
STRON  
*Przez ostatnie dni niemiecki samolot zbombardował*  
**Dziś: Paweł Jasienica: „TRAGEDIA MAGINOTA”**



12000 kopiek dla polskiego Zarządu w łaskawskiej cmentarzu  
Pomoc! Dzieci dyktają listy na korespondencję wrocławską w Bydgoszczy

**BYTO**

wita raa  
polską k



U domu Marcina-Magdalena przyniemy się do wyjazdu do Brześcia



Pani Janina Marciniak w drodze do katedry św. Marii w Bydgoszczy

Na oblatwie domu Marcina w Bydgoszczy przyniemy się do wyjazdu do Brześcia



**OSTATNIE DNI  
BRESLAU  
PIERWSZE DNI  
WROCLAWIA**

W dniu wstąpienia przedmiotowa komisja...  
właściwej komisji...  
właściwej komisji...  
właściwej komisji...

W dniu wstąpienia przedmiotowa komisja...  
właściwej komisji...  
właściwej komisji...  
właściwej komisji...

W dniu wstąpienia przedmiotowa komisja...  
właściwej komisji...  
właściwej komisji...  
właściwej komisji...

Wrocław w czasie ostatniego dnia przed wyjazdem  
Polska administracja odbiera niemiecki miasto...  
Pamięć! Marciniak w drodze do katedry św. Marii w Bydgoszczy  
Dzieci na oblatwie domu Marcina w Bydgoszczy...  
Opiekun i opiekunka „domu Janusza”  
W dniu wstąpienia przedmiotowa komisja...  
Młodzi wrocławianie

**PRZE  
KRÓJ**



# Wystawa Ziem Odzyskanych

Wrocławska wystawa prezentowała osiągnięcia trzyletniego okresu odbudowy i rozwoju tzw. Ziem Odzyskanych w wielu dziedzinach gospodarki i życia społecznego. Była pierwszym w tej skali przedsięwzięciem propagandowym Polski Ludowej, przez wiele lat niemającym odpowiednika tak pod względem rozmachu, jak i wartości rozwiązań artystycznych z dziedziny wystawiennictwa. Dzieliła się na trzy części: A — wystawę problemową [Pawilon Czterech Kopuł, Hala Ludowa], B — wystawę społeczno-gospodarczą [zlokalizowaną na sąsiadującym terenie], C — wystawę plenerową na temat odbudowy Wrocławia [plac Młodzieżowy].

Otwarcia wystawy dokonał prezydent RP Bolesław Bierut w obecności m.in. Józefa Cyrankiewicza i Hilariego Minca. Zaostrzający się konflikt wewnątrz Biura Politycznego spowodował, że na uroczystości zabrakło Ministra Ziem Odzyskanych Władysława Gomułki. Wystawa trwała od 21 lipca do 31 sierpnia 1948.

Naczelnym kierownikiem artystycznym WZO był Jerzy Hryniewiecki, do wykonania oprawy plastycznej zaangażowano wielu artystów m.in. Jana Cybisa, Xawerego Dunikowskiego, Eryka Lipińskiego, Henryka Tomaszewskiego, Stanisława i Wojciecha Zameczników, Henryka Stażewskiego, Jana Bogusławskiego, Czesława Wielhorskiego, Jerzego Jarnuszkiewicza, Marka Leykama i Stanisława Hempla.

Gospodarcza część wystawy prezentowała w poszczególnych pawilonach wyroby produkowane na Ziemach Odzyskanych, osiągnięcia przemysłu elektromechanicznego, metalowego i zwłaszcza wydobywczego.

Zwiedzającym prezentowano także materiały na temat warunków naturalnych i historii Ziem Odzyskanych, które miały uzasadniać ich przynależność do Polski i przedstawiać wielowiekową walkę z ekspansją niemiecką. Zwłaszcza w tych ekspozycjach manipulacja intelektualna i emocjonalna propagandy sięgnęła zenitu i ustanowiła na najbliższe lata repertuar obowiązujących motywów agitacyjnych [np. zabytki z czasów piastowskich, „prasłowiańskie” dęby, zwycięstwo nad Krzyżakami pod Grunwaldem]. W pawilonie poświęconym Odrze umieszczono płaskorzeźbę z hasłem „Odra szumi po polsku”. Pokazywany film dowodził, że Odra w granicach niemieckich nie mogła być wykorzystywana jako linia komunikacyjna, a Śląsk dusił się gospodarczo. Plansze w pawilonie węgla pokazywały „rabunkową” gospodarkę Niemców w kopalniach. Wystawa miała w planie historycznym pokazywać Ziemie Odzyskane jako niedawną jeszcze bazę imperializmu niemieckiego; dopiero pod polskim zarządem na tych

terenach wyzwoliła się niespożyta energia dla twórczej i pokojowej pracy — fabryka, która produkowała peryskopy dla U-Bootów, w Polsce przestawiła się na produkcję mikroskopów do badań naukowych, dawna wytwórnia cyklonu produkuje nawozy sztuczne, „zbędne” Niemcom porty bałtyckie zyskały prawowitych gospodarzy itd.

Agnieszka Szewczyk



# Pawilon Osiedla Żydowskiego

Dolny Śląsk był po 1945 roku ważnym centrum życia żydowskiego, mieszkała tu prawie połowa ocalałych Żydów. Działały szkoły, komitety, partie polityczne, spółdzielnie. Jeden z pawilonów WZO miał zostać przeznaczony na wystawę pokazującą historię osadnictwa żydowskiego na Dolnym Śląsku i udział Żydów w odbudowie Ziemi Odzyskanych. Komisja wystawowa działająca pod auspicjami Centralnego Komitetu Żydów w Polsce rozpoczęła prace w kwietniu 1948 roku. Do realizacji wybrano projekt Haima Hanfta — rzeźbiarza, przed wojną członka grupy Czapka Frygij-ska — odbiegający od innych pawilonów WZO swoją klasyczną formą. Pawilon stanął w reprezentacyjnej części wystawy [teren A]. Istotnym tematem ekspozycji było zatrudnianie Żydów w przemyśle, zwłaszcza w górnictwie, stąd dwie flankujące wejście płaskorzeźby przedstawiały sceny z życia górników. Na osi wejścia ustawiono rzeźbę Żyda górnika, która po zmroku miała być oświetlana fosforem. Jakub Eggit, przewodniczący Wojewódzkiego Komitetu Żydowskiego twierdził, że odrębny pawilon „musi pokazać społeczeństwu polskiemu i delegacjom zagranicznym nowy typ Żyda, który przez swą wydajną i produktywną pracę zasłużył sobie na szacunek i uznanie”. Na kilka dni przed otwarciem wystawy delegacja władz zwiedzająca ekspozycję zdecydowała o likwidacji pawilonu żydowskiego i oddaniu budynku na ekspozycję Polskiego Związku Zachodniego. Zdaniem Egita decyzja zapadła na skutek tego, że „Rada Ministrów nie była powiadomiona o postawieniu oddzielnego pawilonu żydowskiego i uważa, że niesłusznym jest, aby Żydzi, współobywatele państwa polskiego odosobnili się tworząc getto. Uważają, że trzeba włączyć się w ogólną wystawę”. Decyzja taka podyktowana była zapewne znaczącymi zmianami w sytuacji politycznej, z jednej strony, powstaniem w maju 1948 roku państwa Izrael i polityką ZSRR wobec tego państwa, z drugiej — pracami nad kongresem zjednoczeniowym i przyszłą polityką centralizacyjną, co pociągało za sobą zmianę także w traktowaniu mniejszości żydowskiej.

Cyt. za: Bożena Szaynok, *Krótką historia pawilonu żydowskiego*, „Odra” 1996, nr 4, s. 20.

Agnieszka Szewczyk

# Jan Cybis na Wystawie Ziemi Odzyskanych

Tryptyk *Port, Rodzina, Żniwo* Jana Cybisa zajmował na Wystawie Ziemi Odzyskanych wyjątkowe miejsce. Był umieszczony w trzech ogromnych białych, prostokątnych ramach-gablotach na głównym dziedzińcu, tuż obok iglicy. Dalej, wzdłuż dziedzińca prowadzącego do hali prezentowano dzieła Bogdana Urbanowicza, Henryka Stażewskiego, Jerzego Wolffa i najwyższej ocenianą na wystawie rzeźbę Xawerego Dunikowskiego.

Czas przygotowań i trwania wrocławskiej wystawy zbiegł się z przełomowym momentem batalii Cybisa o instytucjonalne usankcjonowanie koloryzmu w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Malarstwo było traktowane przez niego jako najważniejsze ogniwo klasycznej triady, do której należała jeszcze rzeźba i architektura; ważna przed wojną grafika była przez kapistę lekceważąco pomijana. Za sojusznika miał w akademii schorowanego Felicjana Szczęsnego Kowarskiego [który zmarł w czasie trwania wystawy], autora wychwalanych i pokazywanych na wystawie *Proletariatczyków*. Tak pozycjonowane malarstwo nie mieściło się co prawda w koncepcjach „alegoryzacji” [równoprawnego łączenia dyscyplin] lansowanych przez kierownika Komisji Artystycznej wystawy Jerzego Hryniewieckiego, jak również przegrywało z prezentowaną przestrzenną grafiką użytkową, ale udział malarza w WZO umacniał niewątpliwie jego prestiż.

O skali i miejscu prezentacji obrazów zdecydował Hryniewiecki. A zarówno skala, jak i temat obce były dotychczas Cybisowi. Studenci kapisty odebrali je jako przykład koniunkturalizmu i demonstracyjnie wybierali pracownie dawnych uczniów Kowarskiego: Kazimierza Tomorowicza i Jana Sokołowskiego.

Obrazy *Port* i *Żniwo* są powtórzeniem przedwojennych zasad kompozycji Cybisa, ale w wielkiej skali, zaskakuje natomiast centralna część tryptyku: *Rodzina*. Rzadki u malarza pionowy format został podzielony tu na dwie części [ten podział podkreślał także rzucający przez słońce na połowę malowidła cień głębokiej ramy]. Części te rządzą się odrębnymi prawami, a łączące je postaci, nie posiadając odpowiedniego malarskiego „ciężaru”, pogłębiają te różnice. Obie płaszczyzny niosą też odmienne symboliczne i polityczne sensy. Górna, ciężąca nad całością część obrazu sakralizuje pracę i odbudowę, zapowiada ujęcie i logikę kompozycji *Podaj cegłę* Aleksandra Kobzdeja, dolna — malarski spokój i spełnienie jego *Ceglarek*. Niewystępująca w naturze — według kapistów — linia prosta została jednak użyta tu do wyrysowania wątku cegieł. Ten niespotykany u Cybisa chwyt wymuszony został

przez skalę obrazu. Charakterystyczne dla wszystkich płócien malarza „biologiczne” niemalże połączenie gestu-sygnatury z plamą budującą przestrzeń nie jest możliwe przy dużym formacie. Gęste dotknięcia pędzla nadają tym obrazom walor osobistego dokumentu, ale tylko przy ich niewielkiej powierzchni. Podnoszony przez badaczy problem małych form malarstwa kapistów ma tu swoje wytłumaczenie. Przekroczenie kameralnego rozmiaru prowadzi do czystej dekoracyjności, podobnie jak w malowidłach Cybisa na jednej z lubelskich kamienic z 1954 roku. W *Rodzynie* mamy do czynienia z wyjątkowym w jego twórczości przykładem zastosowania modernistycznej retoryki płaszczyzny, dominującej na przykład w wielkoformatowych płótnach Piotra Potworowskiego. Cybis zamienił tu malarski gest na abstrakcyjne reguły kompozycji, a malarstwo na oratorstwo.

Wojciech Włodarczyk

# Pomnik na Górze Świętej Anny Xawerego Dunikowskiego

„Historia i przebieg walki o polskość od najdawniejszych lat, z różnych okresów, walka z niemiecką — oto, co mnie pasjonuje w pracy nad tym pomnikiem. [...] Musi to być epos. Muszą to być runy ryte w granicie, na Górze, czytelne dla przyszłych pokoleń po wiele wieków”. Konkurs na „Pomnik Czynu Powstańczego” został ogłoszony w listopadzie 1945 roku przez Związek Weteranów Powstań Śląskich. Na lokalizację wybrano miejsce szczególne. Góra Świętej Anny, zwana tradycyjnie Chelmem, jest prawdopodobnie pozostałością wygasłego wulkanu, odnaleziono tu ślady kultu religijnego Słowian, a w XVII wieku franciszkanie założyli klasztor pielgrzymkowy. Tu w 1921 roku toczyły się najcięższe walki III Powstania Śląskiego, a w latach 1933–1937 Niemcy zbudowali monumentalny zespół architektoniczny: mauzoleum mieszczące „Halę zmarłych” ze stojącą centralnie rzeźbą umierającego wojownika oraz usytuowany poniżej amfiteatr służący nazistowskim uroczystościom państwowym [po wojnie obiekt ten został wysadzony w powietrze i częściowo zniszczony].

Dunikowski [wraz z zespołem] stworzył dwa projekty konkursowe. W pierwszym etapie przedstawił koncepcję wykucia w urwisku góry siedemnastometrowych postaci słowiańskich łuczniczków oraz ustawienia na szczycie menhiru otoczonego przez figury świętych. W drugim zaprezentował zupełnie inną propozycję, którą skierowano do realizacji. Zaprojektował monumentalną, piętnastometrową budowlę nazywaną dla podkreślenia tradycji miejsca dolmenem, składającą się z czterech połączonych pylonów. W ich prześwicie umieścił cztery figury: górnik, hutnik, rolnik i kobiety śląskiej z dzieckiem. W centrum znalazł się znicz — ołtarz z wykutym Śląskim Krzyżem Powstańczym i Krzyżem Grunwaldu. Na górze, u zbiegu pylonów, umieścił osiem głów śląskich. Zewnętrzne ściany pokryte były scenami [rysunek Żłobiony w granicie i wypełniony ołowiem] ilustrującymi walkę o polską szkołę, protesty robotników, ucisk germański, bitwy powstańcze, wyzwolenie Śląska przez armie polską i radziecką. W 1948 roku pomnik stanął w stanie surowym, prace wykończeniowe ciągnęły się siedem lat, a uroczyste odsłonięcie nastąpiło 19 lipca 1955 roku.

Cyt. za: Maria. Flukowska, *Runy ryte w granicie* [Rozmowa z prof. Xawerym Dunikowskim], „Nowiny Literackie” 1947, nr 17, s. 6.

Agnieszka Szewczyk



# Epilog

Samokrytyka stanowiła jedno z rytualnych narzędzi władzy partii komunistycznej, zwłaszcza w okresie stalinowskim. Tradycja składania samokrytyki, zapoczątkowana w Związku Radzieckim, w powojennej Polsce miała swój wzorzec w postaci wystąpienia Władysława Gomułki. Odbłyło się ono podczas ostatniego przed zjednoczeniem i powstaniem PZPR plenum KC PPR, na którym Bolesław Bierut postawił Gomułce wiele zarzutów, oskarżając go m.in. o „odchylenia prawicowo-nacjonalistyczne”. Gomułka, odnosząc się do oskarżeń, złożył samokrytykę przyjętą przez KC, mimo to odsuwany był stopniowo od władzy i pozbawiany kolejnych stanowisk, w końcu został aresztowany. Atak na niego był wyrazem nadciągającej zmiany politycznego kursu — dążenia do centralizacji i pełnego podporządkowania władzy radzieckiej powstającej właśnie PZPR. Po tym wystąpieniu przyszła fala aktów samokrytyki, a jej kulminacyjny moment przypadł na rok 1950. Złożenie samokrytyki nie gwarantowało „wybaczenia win”, ale było niezbędnym aktem dostępnym członkom partii, którzy „zblądzili”. Samokrytyka musiała zawierać niezbędne elementy: wyznanie win, samopotępienie, wolę nawrócenia. Składali ją nie tylko formalni członkowie partii [Andrzej Wróblewski nie należał ani do PZPR, ani wcześniej do PPR], ale również ci angażujący się po stronie nowej władzy. Wystąpienia te przyjmowały różną formę: publikowano je na łamach czasopism, wygłaszano na zebraniach związkowych, składano w listach [Jerzy Borejsza składał samokrytykę kilka razy, m.in. w liście do Jakuba Bermana]. Na polu sztuki zapowiedzią konieczności ukorzenia się i potępienia własnych czynów przez nieprawomyślnych artystów był tekst Włodzimierza Zakrzewskiego z 1949 roku, *O partyjność w plastyce*, w którym autor zapowiadał: „[...] nie pozwolimy wykręcić się sianem, np. takim towarzyszom jak tow. tow. Włodarski, Nita, Lenica, Jaremianka czy Sztern. Żądać będziemy od nich samokrytyki”.

Poniżej publikujemy teksty pięciu samokrytyk złożonych przez ważne dla okresu powojennego postaci, bohaterów tej książki i wystawy. Wszyscy oni byli mocno zaangażowani w konstruowanie „nowej rzeczywistości”. Teksty te, stanowiące epilog książki, są niezwykle wymownym i przejmującym znakiem czasu, który właśnie nadszedł.

Agnieszka Szewczyk

**Mieczysław Berman** — projektant, grafik, przed wojną związany z KPP, następnie współpracujący blisko ze Związkiem Patriotów Polskich, dla którego projektował m.in. serię książkową i gazetę „Nowe Widnokreśli”, twórca wizualnego kształtu propagandy komunistycznej lat tuż po wojnie.

**Jerzy Borejsza** — przedwojenny działacz komunistyczny, członek KPP, potem PPR, współorganizator Związku Patriotów Polskich, po wojnie poseł KRN, kluczowy polityk kultury, założyciel koncernu „Czytelnik”, inicjator Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju.

**Tadeusz Borowski** — pisarz, publicysta, więzień Auschwitz i Dachau, autor najbardziej bezkompromisowej relacji z obozowych doświadczeń, zaliczany do grupy tzw. pryszczatych — radykalnych zwolenników zmian ustrojowych, podporządkowanych w swej twórczości ideologii partii komunistycznej, członek PZPR.

**Bohdan Lachert** — modernistyczny architekt, członek grupy Praesens, po wojnie projektant m.in. osiedla Muranów [1948–1956], Cmentarza-Mauzoleum Żołnierzy Radzieckich [1949–1950]. Członek PPR, potem PZPR.

**Andrzej Wróblewski** — malarz debiutujący po wojnie, jeden z uczestników I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie [1948], założyciel i główny ideolog Grupy Samokształceniowej — powstałej w wyniku buntu przeciwko systemowi nauczania na krakowskiej ASP. Sformułował program realizmu bezpośredniego, „sztuki czytelnej, tematowej i obliczonej na szeroki zasięg społeczny”.

## PROTOKÓŁ Z ZEBRANIA KOŁA TWÓRCZEGO PZPR PRZY ZPAP Z DNIA 8 STYCZNIA 1951 R.

[Archiwum Akt Nowych]

Obecnych 36 towarzyszy w tym jeden gość tow.

Piotrowski

Nieobecni usprawiedliwieni tow. tow. Strynkiewicz,

Wąsowicz i Rozensztejn Erna;

Nieobecni nieusprawiedliwieni: Bernaciński Al.,

Daszewski, Kiliszek, Kotowski, Nehringowa,

Pawlikowska, Roszkowska i Zdunek.

Protokołowali tow. Narbutkowa i Błażejowski.

Porządek dzienny zebrania:

1. Odczytanie protokołu z poprzedniego
2. Samokrytyka tow. Bermana
3. Wolne wnioski

Sekretarz Koła Twórczego tow. Krajewska apeluje do towarzyszy, by z pełną partyjną czujnością odnieśli się do składanej samokrytyki, gdyż celem samokrytyki jest pomożenie towarzyszowi, przewyciężenie jego błędów i wyciągnięcie wniosków wychowawczych dla całego Koła.

### PUNKT 1.

Protokół z poprzedniego zebrania nie został kompletnie przygotowany. Wniesiono następujące poprawki do części I:

Tow. Bielska nie zarzucała tow. Zakrzewskiemu, że anonim przypisuje towarzyszom z POP.

Tow. Lipiński zarzucał tow. Bermanowi słabość polityczną, a nie graficzną.

Tow. Rafałowski nie wystawiał w Stalingradzie, lecz w Kujbyszewie zaś słowo „ekwiwalent” użyte było w sensie wspomnień o I Dywizji.

Tow. Zakrzewski mówił o tow. Sokorskim jako o członku KC, ale nie o KC Partii.

Tow. Lenica stwierdza, że prace tow. Bermana do albumu satyry wstrzymane zostały przez kontrolę partyjną.

Tow. Witz zapytywał, dlaczego tow. Berman umieścił krótkie wzmianki o czterech kolegach nagrodzonych, a o sobie napisał dłużej.

Drugą część protokołu tow. Gozdawa przygotowuje na następne zebranie.

Część I przyjęto z poprawkami.

### PUNKT 2.

Tow. Berman urodził się w 1903 roku. Ojciec był urzędnikiem prywatnym. 1912/13 chodził do szkoły im. Reja, przerwała wojna. W latach wojny do gimnazjum Kopczyńskiego, 1920 zrobił małą maturę. Z powodu trudności materialnych nie mógł uczęszczać do normalnej szkoły plastycznej. Uczył się na kursach rysunkowych 1921–23. Przez następne dwa lata jest urzędnikiem w kancelarii adwokata Ettingera. 1924–26 bez

zatrudnienia. Wykonuje zarobkowo reklamy i etykiety. 1927–30 ma stałe zatrudnienie biurowe w żywieckiej fabryce papieru, późniejszy syndykat papierniczy. 1930 publicysta teatralny Tonecki wprowadza go jako grafika do zakładającego się pisma „1930”. Wydawał Winawer wydawca Biblioteki groszowej, współpracowali Brzeski, Kamieniecki, Tonecki i Słobodnik.

Przy drugim numerze wystąpiły tendencje do upolitycznienia pisma. Ustąpili wówczas Tonecki i Słobodnik. Za upolitycznieniem wypowiedzieli się Brzeski i Kamieniecki. Berman pozostaje przy piśmie, przekształca się ono po krótkim żywocie w „Przekrój 1930”, redaguje Pański. Berman nie ma konkretnych zainteresowań politycznych. Widzi i zaznaje krzywdy społecznej, rozumie istnienie walki klasowej. 1926 roku widział traktowanie bezrobotnych w biurze pośrednictwa pracy i podobne zjawiska, to prawdopodobnie zadecydowało o tym, że postanowił pomagać słusznej sprawie.

Wydawca Winawer zainteresował się nim, zlecił mu wykonanie okładki do *Gandiego* Romain Rollanda, nawiązał kontakt z wydawnictwem Fruchtmanna i Rorem. Praca graficzna dla wydawnictw pociągała go.

„Przekrój 1930” likwiduje się, powiązane to jest z aresztowaniami. Tow. Brzeski proponuje Bermanowi dalszą współpracę, makiety, fotomontaże. Współpracuje kolejno w pismach „Kuźnia” i „Światło” wychodzących w Łodzi i w Bydgoszczy. Poznaje Emila Schürera. Pisma istniały krótko, wielu ludzi wpadało i to niekiedy najaktywniejsi. Berman unika prześladowań prawdopodobnie dzięki dyskrecji [nie nazwie tego konspiracją], kontaktuje się przeważnie tylko z Brzeskim. 1932 roku z polecenia Brzeskiego niejaki Tolek kontaktuje go z pismem „Ze Świata”, miało to być ilustrowane pismo w rodzaju „Wiadomości Literackich”. W tym okresie poznaje plastyków: Krajewskich, Gedego i Rafałowskiego. Do Daszewskiego skierowano go w sprawie materiałów do karykatury na Słonimskiego. Nie prowadzono z nim dyskusji politycznych, sam również ich nie wywoływał. Był odludkiem, interesował się pracą plastyczną, pomagał słusznej sprawie i to go zadowalało. Nigdy nie zasłaniał się brakiem czasu, nie narzekano no niego. Po upadku „Ze Świata” współpracuje z „Dwutygodnikiem Ilustrowanym” 1933 albo 1934.

Praca zarobkowa w tym okresie: robi plakat *Cukier krzepi*, nie odczuwa zażenowania. Było to pierwsze zamówienie dla przemysłu. Robi dużo okładek: *Knickerbocker*, *Czerwony handel grozi*, *Czerwony handel kusi* — liberalistyczna tendencja, myślał, że to jest pomocne. Często zresztą nie znał książek, do których robił okładki. Wykonał jedną okładkę, która go hańbi, to *Historia rewolucji rosyjskiej* Trockiego. Nikt z pracowników pism, z którymi współpracował, nie zwrócił mu na to uwagi. Nie była to książka jedyna

tego typu. Robił okładki do Solone, Pliniuka i Tretiako. Okładkę do Trockiego robił z dużą ambicją artystyczną. 1934 r. w „Dwutygodniku Ilustrowanym” zrobił karykaturę o renegatach socjalizmu w postaci karty do gry, przedstawiającej Trockiego i Kautskiego. 1932 czy 1933 zrobił plakat, propagujący pożyczkę odbudowy. Po raz pierwszy poczuł niepokój „czy to się godzi” przy jednoczesnym powiązaniu ze zleceniami organizacji politycznych. Pytał Brzeskiego o opinię. Odpowiedział po pewnym czasie, że przekazał dalej i na tym się skończyło. Pracę zlecano mu w dalszym ciągu.

1935 r. był wezwany do sędziego śledczego od spraw politycznych. Indagowano go o „Głosy i Odgłosy”, w którym to piśmie nie uczestniczył. Wniesiono go do kartoteki. 1934 r. związek pracowników Igły zwrócił się do niego o dekoracje prawdopodobnie z polecenia Schürera i Brzeskiego. Poznał tam Wikę Rajchmanową, która była bliska Czerwonej Latarni. Zainteresowana jego dekoracjami wciąga go do Studia Robotniczego Marszałkowska róg Sienkiewicza. Grupowało ono młodzież inteligentką i robotniczą. Robił dekoracje do sztuki Kirszona, jak się później okazało odstępcy, ale cenzura zabroniła wystawienia jej. W Studio Robotniczym zwrócił się do niego Bibrowski Mieczysław o zorganizowanie lewicowych plastyków. Znał plastyków słabo i twierdził, że Rafałowski i Daszewski lepsze mają wśród nich stosunki. Obstawano przy tym, żeby on się tym zajął. W maju 1934 r. spotkał się z Krajewskimi, Bobowskim, Millerem, Gadem, Tynowickim, Hermanem, powstał załazek grupy. Przychodził do plastyków Dawid Hopensztand. Dyskutowano o plastyce. W dwa lata później pod opieką Hopensztanda zorganizowano małą wystawę prac. Bobowski jako żoliborzanin pertraktował z Czapką Frygijską, która firmowała tę wystawę w Gospodzie WSM na Żoliborzu. Wystawa wywołała pewne zainteresowanie, zorganizowano ankietę. Wallis w recenzji nazwał to „wystawą lewicowych plastyków”. Bobowski i Szerer zostali aresztowani. Przed 1 sierpnia Berman został aresztowany wraz z bratem KZM-owcem. Po kilku tygodniach zwolniono go. Zrodziła się później myśl zrobienia wystawy plastyków antyfaszystów, nie doszło to jednak do skutku. W tym czasie tow. tow. Rafałowski i Daszewski zwołują zebranie konstytucyjne sekcji plastyki przy Lidze Obrony Praw Człowieka. Przewodniczył tow. Daszewski, referat wygłosił tow. Rafałowski. Liga została niebawem rozwiązana. 1935 Partia zarzuca typ pism półlegalnych. Ukazują się ludowo-frontowe „Oblicze Dnia” i „Dziennik Popularny”. Konfiskowano dużo rysunków, zamieszczano mało. 1937 ukazuje się „Czarno na Białym”. Z pismem tym nie współpracował. W tymże roku z inicjatywy Krajewskiego zorganizowano wystawę szerszą

w lokalu „Robotnika” i w WSM-ie na Rakowcu. Nie brał w tej wystawie udziału, gdyż pracuje wolno i nie miał nowych prac. Wystawiał bowiem prace w 1936 na Żoliborzu i w Krakowie [do tej wystawy dołączyli się Parecki i Linke]. Wystawa w Krakowie była przez cały czas trwania zamknięta na klucz, rzekomo z powodu braku frekwencji. Zainteresowanie wystawą przejawili lewicowi plastycy krakowscy formaliści i zmieszali ją z błotem. W dyskusji głos zabierali Kruczkowski i Polewka. Do wojny utrzymuje bliższy kontakt z Gadem i Bobowskim. Krajewscy w 1938 r. byli poza Warszawą.

Praca zarobkowa: 1933 r. dla firmy Pocisk robi plakat reklamowy nabożów do pistoletów i dubeltówek. Plakat nagrodzony był w kraju i za granicą, gdzie był wystawiony przez KAGR. Dostaje za niego złoty medal. Brał udział w dwóch wystawach KAGRU 1935 i 1936. Wajwód zwrócił się do niego, by wziął udział w wystawie KAGRU w Berlinie, tym razem odmówił. KAGR był zrzeszeniem profesjonalnym, tendencje do przekształcenia go w Izbę pracy na wzór hitlerowski [z takim projektem wystąpił prof. Bartłomiejczyk] przeciął Gronowski. 1938 roku pracuje dla przemysłu farmaceutycznego, poznaje Lipińskiego. Pod koniec tego roku opracowuje książkę Wańkowicza o COP-ie. Sztafeta, miało to być dla użytku szkolnego. Pod koniec pracy książka zaczęła przekształcać się w periodyk, autor wprowadził temat Zaolzia. Zaprotestował, zagrożono mu umową.

Po wybuchu wojny ewakuuje się do Białegostoku 14 października. Nie mógł się tam utrzymać z powodu braku bazy wydawniczej. Pojechał do Lwowa i niezwłocznie zgłosił się w Związku Plastyków. Spotkał tam Rafałowskiego i Daszewskiego, poznał Sterna, Włodarskiego, Radnickiego, Rzepińskiego i Witza. Pracuje w redakcji „Czerwonego sztandaru” wespół z Schürerem, Brzeskim, Groszem i Ważykiem. Rej w Związku Plastyków wodzili formaliści krakowscy. 1940 r. wchodzi do orgkomitetu z grafikami Iwanyczem, Pałasem, Glaznerem i Tyrowiczem. W momencie pasportyzacji okazał się nieuprawniony do pozostania we Lwowie. W sprawie jego interweniowali Kolski i Uzdański. Ostrzegano go, by nie mieszkał przez ten okres w domu, lecz nie zastosował się. Było mu wstyd stosować taktykę, która przypominała mu ukrywanie się przed przewencyjnymi aresztami w Warszawie. Został wywieziony do *wologdowskiej obłasti*, gdzie przebywał przymusowo przez 18 miesięcy. Otrzymywał pomoc materialną od kolegów redakcyjnych i plastyków ze Lwowa. Propozycję przyjazdu do Moskwy otrzymał od Pasternaka w momencie, gdy Moskwa się ewakuowała. Pracował w miejscowej gazecie kolejowej, był wzruszony zaufaniem, z jakim odniesiono się do niego. Lecz po wykonaniu



większego zapasu potrzebnych redakcji rysunków pojechał do Penzy, gdzie zarejestrował się do wojska polskiego. W Kujbyszewie okazało się, że tylko byłych wojskowych werbują, wyjeżdża na kołchoz do Kirgiskiej Republiki. Pracuje przy budowie kanałów itp. 1942 r. choruje na tyfus. W tym okresie nawiązuje kontakt pisemny z „Nowymi widnokręgami” przez Pasternaka i Grosza. Otrzymuje pomoc pieniężną. 8 maja Wanda Wasilewska przez radio przemawiała w sprawie formowania I Dywizji Kościuszkowskiej, zrozumiał, że stanęła teraz sprawa demokratycznego ruchu. 17 maja wezwany jest do miejscowego urzędu wojskowego. Jedzie do polskiej dywizji. Kujbyszew, dywizja. Pasternak skierował go do majorów Sokorskiego i Minca. Pod kierunkiem z-cy dowódcy I Pułku Naszkowskiego organizuje pracownię artystyczną w świetlicy. Później przyjechał Rafałowski, został kronikarzem dywizji. Po dwóch miesiącach major Sokorski odkomenderował Bermana do ZPP do Moskwy. Pracuje na stanowisku kierownika graficznego „Nowych Widnokręgów” od listopada 1943 r. do marca 1946 r. Wykonywał w tym czasie również szereg innych zleceń graficznych, oznaki itp. Doskonałe warunki pracy pozwalały mu kształcić się, pracować artystycznie. Wykonał dwie teki rysunków i fotomontaży, szereg rzeczy było wydrukowanych w „Nowych Widnokręgach”. 1945 r. ogłoszono rejestrację byłych członków Partii i organizacji społecznych, nie czuł się uprawniony do zgłoszenia się.

2 marca 1946 r. przyjeżdża do Warszawy. Tow. Werfel kieruje go do Ministerstwa Informacji i Propagandy. Obejmuje kierownictwo AP-y, choć nie czuje się powołany do tego typu organizacji propagandy wizualnej. W końcu maja 1946 r. zgłasza się do Partii. Zastanawiał się z górą miesiąc zanim powziął tę decyzję, miał bowiem przekonanie, że do Partii trzeba być dojrzałym, a nie być pewny, czy sprostą. Wprowadzający byli Billig i ówczesna żona Anzelma, nazwiska jej nie pamięta. Poznawał po raz pierwszy normalne życie partyjne w naszych warunkach. Na zebrania Koła Plastyków przychodzi rzadko. 1947 r. likwiduje się Min. Informacji, zlecone mu zostaje ilustrowany tygodnik ZWM-u. Nie umiał współpracować z młodzieżą. W związku z akcją przekazywania majątku byłej AP-y spółdzielni ZWM miał zatarg o pracę, oparło się ono o Partię, w wyniku czego dostał upomnienie, o czym komunikował przy przyjmowaniu go do egzekutywy Koła Twórczego W tymże roku zaproszony jest z wystawą swoich prac do Pragi, po powrocie urządza wystawę w Warszawie. W początku 1948 r. tow. Wągrowski zleca mu redakcję pisma „Wolne Narody”. Robił to przez dwa lata. Współpracują tow. tow. Brus, Wroński i inni. 1948 r. bierze czynny udział w budzącym się ruchu realizmu socjalistycznego w plastyce.

W drugiej połowie 1949 r. stanęła sprawa wydawnictw artystycznych. Podejmuje pracę redakcyjną w „Przeglądzie Artystycznym”.

Uważa pracę swoją za niezadowolającą. Nie doceńił w pracy poważnego charakteru pisma, nie umiał pokonać swoich cech charakteru na korzyść wspólnej sprawy. Powodowało to zdrażnienia między nim a tow. Krajewską, bardzo tego żałuje. Nie umiał pracować w kolektywie. Groziło to złym funkcjonowaniem pisma, złym wykonywaniem obowiązków zawodowych i partyjnych, utrudniał pracę kolektywu, nie stoi na wysokości dobrej pracy. Nie rozumiał życia ZPAP. Posiada słabą znajomość zasad marksizmu-leninizmu, nie pracuje nad sobą. Kolektyw nie zostawił go samego. Egzekutywa i redakcja dawała baty, które wychowywały go. Pod tym względem dużo mu pomogli towarzysze. Opanował w dużym stopniu momenty niechęci, nie opanował czujności w stosunku do materiału redakcyjnego. Sprawę nagród wyjaśniał już. Kierował się poczuciem krzywdy osobistej, postąpił niepartyjnie. W pracy na Kole uważa za słuszne obstawanie przy postulatach partyjnych, ale trzeba to robić taktownie w stosunku do ludzi, taktycznie pod względem politycznym. Np. gdy stała na Kole sprawa Bogusza uniósł się w pewnym momencie i powiedział do tow. Dłubaka, że „dobierzemy się do skóry” — było to ordynarne, niepartyjne. Nie jest młodzieniaszkiem, stara się być aktywistą, musi pamiętać o obowiązkach takiej pozycji. Nie rozumiał kolegów i towarzyszy ze środowiska plastycznego.

Najważniejszym błędem, jaki popełnił, to unikanie samokrytyki. Jest ona pomocą w wychowaniu partyjnym. Zlekceważył to. Momentów brzydkich ze swojej przeszłości nie należy ukrywać. Sytuacja sprzyjała temu. Przy przyjmowaniu do Partii nie żądano szczegółowej biografii. Organizacja Min. Informacji była na prymitywnym poziomie. Gdy przenosił się na Koło Plastyków, też nie żądano tego. Gdy na wiosnę ubiegłego roku towarzysze zapisywali się do samokrytyki, zachował się po tchórzowsku, nie chciał być jednym z pierwszych. Został wezwany do samokrytyki. Jest szczęśliwy, że tak się stało. Dopuszczył się tym zwlekaniem naruszenia dyscypliny partyjnej, winien być bezwzględnie zdjęty z egzekutywy. Jest to przewinienie największe i prosi koło o osądzenie jego samokrytyki.

#### DYSKUSJA:

- **Tow. Szancer** zapytuje, czy egzekutywa знаła życiorys tow. Bermana, przyjmując go do egzekutywy?
- **Tow. Krajewska:** Wybrany był w wyborach otwartych na kole, życiorysu nie składał, niektórzy towarzysze znali go sprzed wojny.
- **Tow. Słomczyński:** Pracuje długo w KC, słyszał wiele samokrytyk, nie trwają one dłużej, niż 20 minut.

Tow. Berman jest bardzo drobiazgowy, ale równocześnie powierzchowny. Do każdej pracy przystępuje bez entuzjazmu. Jaka więc forma pracy entuzjazmuje go?

Nie pamięta nazwiska jednego z wprowadzających, jest to podstawowy obowiązek w Partii.

■ **Tow. Berman:** Może nie umiał tego wyjaśnić. Bez entuzjazmu do pracy nie mógłby pracować. Nie powodowały nim pobudki materialne, nie pobierał nigdy honorariów za prace dla organizacji lewicowych. Wprowadzająca Towarzyszka to późniejsza żona tow. Billiga, nazwiska nie pamięta, to jest rzeczywiście zaniedbanie.

■ **Tow. Szancer:** Tow. Słomczyński mówią o entuzjazmie myślał pewnie o wewnętrznym przekonaniu do jakiejś kategorii prac zgodnej z wewnętrzną moralnością artysty. Zamiłowanie do pracy w ogóle to i inna sprawa. Dla artysty ważna jest droga, jaką kształtował się jego światopogląd. Nie wystarczy powiedzieć, że się wykonywało zleczone prace. Nie czuje różnicy między pracą w Sztafecie a ideową. Gdzie nastąpiło spięcie: ja nie robię dla pieniędzy, ale dla Polski Ludowej. Czołowi ludzie Partii robili szmirnowate rzeczy. Mówi się dziś o tym z uśmiechem. Prowokuje tow. Bermana do wypowiedzenia tego otwarcie na swoją korzyść, przecież na pewno ma momenty entuzjazmu.

■ **Tow. Berman:** Pracował zarobkowo w reklamie handlowej, której nie lubił. Mógł to wszystko porzucić, ale na to był za mało uświadomiony. Był normalnym inteligentem, pracującym na chleb, ale miał piękne chwile, w których mógł pomóc ludziom ideowym. Byli tacy, których nazywano salonowymi komunistami, nie należał do nich, nie reklamował się lewicowością. Prace dla ludzi ideowych wykonywał z entuzjazmem. Pracę w Związku Radzieckim uważa za swój najpiękniejszy okres. Nie musiał się do niczego naginać. Jako kołchoźnik pracował źle. Stalingrad, sprawa Polski Ludowej to były momenty pobudzające — pracował z zapałem. Nie umie obnosić się entuzjazmem. Przyjechał do kraju i od razu stanął do pracy. Jego marzeniem była zawsze satyra. Dawniej nie mógł się temu poświęcić, nie zdobył się na bohaterstwo Wasilewskiego, by żyć za 40 zł miesięcznie. I dziś musi często robić co innego. Może jest lepiej wykorzystany. Wszystko jest dobre, co służy Polsce Ludowej.

■ **Tow. Krajewski:** Niesłuszna ocena tow. Słomczyńskiego. Szczegółowa samokrytyka jest w intencji słuszna. Sprawa entuzjazmu: praca w nielegalnych pismach nie mogła być robiona bez entuzjazmu. Tow. Berman słusznie scharakteryzował środowisko drobnomieszczańskie, które dopuszczało sympatyzowanie z ruchem komunistycznym nie zmieniając trybu życia. Przełomem w wychowaniu Bermana był pobyt w Zw. Rad. Zdał sobie sprawę z obciążeń. Przyjście do Partii po powrocie do kraju jest logicznym następstwem.

Znacznie cięższe są późniejsze błędy, wskazujące na nieprzewyciężenie dawnych nawyków. Tu wiele wspólnej naszej winy — zbyt mało wyciąga się wzajemnie błędy w walce o realizm socjalistyczny. Swego czasu tow. Berman upomniał mnie, gdy zeszedłem na manowce formalizmu. Ale nie zobaczył roli samokrytyki. Wina jest i po stronie koła. Nie wytworzyliśmy atmosfery pomocnej partyjnej krytyki. Z samokrytyki Bermana koło winno wyciągnąć wnioski ogólniejsze.

■ **Tow. Siemaszkowa:** Tow. Bermana przez całe życie ktoś do czegoś zmusza, Wańkowicza kończył, bo musiał. Póki to są prywatne sprawy jego, nie interesuje to nas, obchodzi to nas od momentu, gdy jest towarzyszem partyjnym. Towarzysze, których Berman wymieniał, znali jego błędy, czemu nie żądali życiorysu, wybierając go do egzekutywy. Wiedzieli, za co dostał nagrodę międzynarodową i kryli go. Berman jest po wojnie naszym kierownikiem politycznym bezbłędnym. Członkowie redakcji kryją jego tanią przeszłość.

■ **Tow. Mangelowa:** W Moskwie zetknęła się z tow. Bermanem poleconym przez tow. tow. Pańskiego i Modzelewskiego jako bliskiego człowieka. Z obserwacji jego postawy wynosiła jak najlepsze wrażenie, nie wykazujące żadnych obciążeń. Nie zdziwiła jej jego obecność w egzekutywie. Miał zawsze bardzo pozytywny stosunek do sztuki radzieckiej. Uważa życiorys za zbyt skromny.

■ **Tow. Lipiński:** Tow. Berman był w bliskim kontakcie z Krajewskimi, Bobowskim, Gędem, Pareckim i innymi, czy nie próbowali go przyciągnąć do partii, nie starali się skorygować jego postępowania, to obciążałoby tych towarzyszy.

■ **Tow. Berman:** Nikt go nigdy nie agitował. Nie rozumiał powagi ruchu nie dorastał do niego, sam nie był chętny. Towarzysze plastycy nie pytali, czy jest w ruchu, z reguły nie zadawano takich pytań. Mogli to zrobić członkowie Partii Brzeski, Bibrowski. Widocznie wciągano tych z których można było mieć większy pożytek, mieć funkcjonariuszy.

■ **Tow. Gozdawa:** Dopiero od III plenum obowiązuje składanie życiorysów przy przyjmowaniu do egzekutywy. Samokrytyka to wielkie przeżycie. Tow. Berman nie umie mówić tak ładnie, jak inni, nie jest krasomówcą jak tow. Szancer. Jest to samokrytyka rzetelna, ma charakter praktyczny.

■ **Tow. Szancer:** Ucieszyła go wypowiedź tow. Krajewskiego. Na naszym kole panuje niechęć wzajemna, brak wspólnej krytyki i zaufania. Często przeciekały rzeczy ważne, a mówiło się o mniej ważnych. Z samokrytyki tow. Bermana wnioski powinna wyciągnąć egzekutywa, gdyż go lepiej zna.

■ **Tow. Zakrzewski:** Berman prosił o partyjną ocenę jego samokrytyki. Winniśmy ocenić jego życie i naszą rolę w jego życiu, jesteścieśmy więcej niż przyjaciółmi,

jesteśmy towarzyszami partyjnymi, towarzyszami koła twórczego. Droga do samokrytyki nie była prosta, dojrzała w ostatnich tygodniach. Nie zaprzecza dziś swoim błędom. Miał dwa rodzaje przewinień 1. robił okładki do Trockiego i innych i to nie może nam być obojętne 2. unikał samokrytyki. Przed Partią nie wolno niczego ukrywać, a szczególnie aktywiście. Sam nazwał to tchórzostwem. Jako przykład tow. Zakrzewski przytacza załamania ze swojego życia. Przed wojną w więzieniu pod wpływem tortur przyznał się do przynależności do KZM. Ukrył ten fakt przy przyjmowaniu go do PPR. Dopiero, gdy dowiedział się, że gdzieś operuje konfident, który go zasypał, zwalczył tę szkodliwą myśl i zameldował o wszystkim Partii. Nie wolno ukrywać przed Partią ciemnych stron swego życia. Tow. Siemaszkowa nie widzi zupełnie światła w życiu Bermana. Mówi o „tanim życiu”. Czy to takie tanie praca dla nielegalnej prasy, czy to takie tanie aktywna walka z formalizmem? Współpracował z Bermanem w propagandzie, był przez niego ostro krytykowany za formalizm. Berman był jednym z inicjatorów walki o realizm socjalistyczny. Często ratował sytuację swoją czujnością. Byłoby ślepotą nie dostrzegać tego. Dlaczego tow. Słomczyński uważa, że wykazuje za mało entuzjazmu. Sprawa „Przeglądu Artystycznego”. Rozmieszczenie nagród było błędem poważnym. Egzekutywa nie przejawiała dość czujności. On wiedział o tym i nie alarmował. Miał rację tow. Krajewski, że Berman nie potrafi rozgraniczyć osobistego interesu od sprawy Partii. Mieliśmy wbrew twierdzeniu tow. Szancera dużo ważnych spraw bieżących. Zaniedbaliliśmy pracę nad poszczególnymi towarzyszami. Tow. Berman był ostro krytykowany za pracę redakcyjną. Popelniliśmy więcej błędów. Tow. Bielska jako sekretarz POP popelniała bardzo poważny błąd. Złożyła samokrytykę na egzekutywie i cofnęła ją na kole twórczym. Ale zarzuciła egzekutywie, że stała się elitą, że nie zwraca uwagi na kolektyw, że nie słuchaliśmy jej wołania o pomoc, tu miała rację. Działalność redakcyjna Bermana jest dowodem braku czujności egzekutywy. Wnioski z samokrytyki winno sformułować całe koło, a nie egzekutywa.

■ **Tow. Siemaszkowa:** Przeprasza tow. Bermana za powiedzenie „tania przeszłość”, było to przejęzyczenie się.

■ **Tow. Witz:** Uważa samokrytykę za niewyczerpującą. Czekał na wyjaśnienia do końca. Ma na myśli ostatni numer „Przeglądu Artystycznego”. Na trzeciej stronie tow. Berman umieścił portret tow. Bieruta wykonany przez tow. Krajewską. Był to bardzo zły portret, o czym zaalarmował tow. Łyżwańskiego. W artykule Borowskiego znów te same sprawy, które wystąpiły w sprawie nagród państwowych. Przyczyny tego są głębsze. Egzekutywa zbyt długo pracuje.

Oderwała się od masy partyjnej. Stawia się towarzyszy na odpowiedzialne stanowiska i nie sprawdza się ich. Gdy są sprawy ważne, trzeba się zbierać dwa razy na miesiąc. Redakcja winna dopuścić szerszy kolektyw przynajmniej partyjny do wglądu, wówczas uniknęłaby wielu błędów i dodatkowych kosztów. Atmosfera robi się duszna, trzeba otworzyć okna. Na wiosnę ubiegłego roku były zgłoszone samokrytyki, trzeba je wznowić.

■ **Tow. Szwacz:** Tow. Zakrzewski zakonkludował, że nie słuszne jest stanowisko Siemaszkowej i tow. Szancera. Przeprowadzono samokrytykę, a w trakcie dyskusji wychodzi dużo rzeczy niewiadomych.

■ **Tow. Pomorska:** Należy wszystko szczerze stawiać na naszym kole. Czy tow. Witz nie miał żadnych ubocznych osobistych powodów do kwestionowania zdjęcia Tow. Bieruta? Czy nie był to atak personalny?

■ **Tow. Witz:** zaprzecza.

■ **Tow. Szancera:** Zgadza się z tow. Zakrzewskim, że było wiele ważnych spraw. Nie rozumie jednak, jak Berman walczył o realizm socjalistyczny, skoro sam wzoruje się na niemieckim ekspresjonizmie. Zresztą kiedy jest formalizm w fotomontażu? To są hieroglify, jego zdaniem krańcowy formalizm. Artykuły „Przeglądu” nie dość przekonująco stawiają zagadnienie. Nie jest u nas dobrze z realizmem socjalistycznym.

■ **Tow. Lipiński:** Czy jest więcej światła niż cieni w samokrytyce tow. Bermana? Tow. Zakrzewski zrobił mu niedźwiedzią przysługę, usiłując zamazać samokrytykę.

■ **Tow. Krajewska:** Tak surową samokrytykę mamy na naszym kole po raz pierwszy, tow. Berman wydał na siebie najostrejszy wyrok, zarzuca sobie działanie na szkodę Partii, tchórzostwo i żąda usunięcia z egzekutywy. Ma żal do tow. Słomczyńskiego, że zabierając pierwszy głos stwierdził, że samokrytyka jest rozwlekła i powierzchowna. Szczegółowy życiorys daje na pewno pełniejszy obraz człowieka i z tego nie możemy robić towarzyszowi zarzutu. Tego się nie da z góry określić na 20 minut. Czy można zarzucić brak postawy człowiekowi, który udzielał pomocy postępowemu ruchowi z własnego wyboru, mógł nie interesować się tym. Tow. Lipińskiego niepokoi stanowisko towarzyszy, którzy znali Bermana nie alarmowali go i nie przyciągali do ruchu. Krajewscy, Gede i Bobowski byli w organizacji Życie, działającej na terenie akademickim. Czytała książkę Trockiego nie interesując się w ogóle okładką, ani jej autorem, zresztą nie przypomina sobie, by w 1932 r. miała już jasną oceną Trockiego. Dwutorowość pracy zarobkowej i ideowej była i musiała być nawet u postępowej inteligencji, takie były warunki życia, co nie znaczy, że możemy dziś tolerować wszelkiego rodzaju udział w aparacie ucisku klasowego. Tow. Berman najbliżej stykał się i Gedem i Bobowskim,

Krajewskich nie było przez około dwa lata w Warszawie [1936–38]. Winniśmy zwrócić szczególną uwagę na praktyczną szkołę socjalizmu, którą tow. Berman przeszedł w Związku Radzieckim i z tego punktu, widzenia jak najostrzej ocenić jego działalność z ostatnich lat, gdyż występuje już jako świadomy członek Partii. Dlatego uważam wyrok wydany na siebie przez tow. Bermana za miarę jego rozumienia dyscypliny partyjnej i przyłączam się do wniosku o usunięcie go z egzekutywy Koła. Było dużo błędów w stylu pracy egzekutywy, co doprowadziło do tego niedobrego stanu, w jakim się dziś koło znajduje. Egzekutywa rozumiała ważność spraw, stojących przed nią w okresie ostrej walki z formalizmem, lecz za sprawami nie widziała ludzi, ograniczała się do doraźnej mobilizacji aktywu nie podciągając i nie wychowując całości koła. Tow. Witz twierdzi, że egzekutywa za długo pracuje — tak jest, nie może ona podolać narastającym nieustannie obowiązkom i trzeba dodać, że nie miała dotychczas pomocy wyższych instancji partyjnych w ustawieniu stylu pracy. Nieodzowna jest reorganizacja POP-u, która teraz już dojdzie wkrótce do skutku. Tow. Witz niesłusznie stawia sprawę ostatniego numeru „Przeglądu”, nie powinien jej być stawiać, ale to inna sprawa. Skoro o tym mowa wyjaśnię: redakcja nie miała intencji specjalnego eksponowania pracy tow. Krajewskiej, jak to sugeruje tow. Witz, czekała na portret z wystawy, uznała fragment obrazu tow. Krajewskiej za lepszy od portretów Prezydenta, pokazanych na wystawie, nie znaczy to, że uważała ją za pracę doskonałą. Borowski spotkał się z zarzutem, że wyeksponował w artykule działalność tow. Bermana, co wobec jego obciążeń było niesłuszne, redakcja nie zwróciła na to uwagi, gdyż autor wprowadził wiele wątków z działalności satyry polskiej, nieznanych tow. Krajewskiej, tak jak nie znała działalności tow. Bermana w tej dziedzinie. Tow. Szancer sugeruje formalizm tow. Bermanowi, będziemy o tym dyskutować, to nam pomoże na pewno w naszej walce o sztukę realizmu socjalistycznego. Wracając do samokrytyki tow. Bermana proponuje przyjąć wniosek postawiony przez niego samego.

- **Tow. Krajewski:** Nikt z nas przed wojną do Partii nie należał i nie mógł agitować do wstąpienia tow. Bermana. Naszym obowiązkiem jest ocenić dobre i złe strony tow. Bermana. U szeregu towarzyszy nie było tych tendencji. Takie wypowiedzi, jak egzekutywa kryje tow. Bermana, lub, że trzeba otworzyć okno — nie świadczą o dążeniu do partyjnej oceny działalności koła i poszczególnych członków. Nie zgadza się z tym, że redakcja kierowała się osobistymi względami, umieszczając portret wykonany przez tow. Krajewską. Można mnie posądzać o osobiste zaangażowanie w stosunku do redaktora Krajewskiej, ale takie jest moje przekonanie.
- **Tow. Rafałowski:** Samokrytyka miała formę

narracji. Trzeba raczej ujmować ją zagadnieniami i wyjaśnić swój stosunek do nich z dzisiejszej perspektywy. Ktoś mówił o wrażeniu zastraszenia w samokrytyce tow. Bermana, nie wspomniał on nic o winach egzekutywy, która z nim stale współpracowała.

- **Tow. Witz:** Stawia wniosek o rozszerzenie pracy kolegium przy najbliższych numerach „Przeglądu”.
- **Tow. Siemaszkowa:** pyta, czemu zespół redakcyjny kazał zamieścić tow. Bermanowi wzmiankę o nagrodzie za plakat, pomijając szczegółowe omówienie pracy?
- **Tow. Zakrzewski:** wyjaśnia, że to on tak poradził, gdyż nagroda dotyczyła poziomu pracy, a nie jej tematu.

Postanowiono zlecić egzekutywie opracowanie wniosku w sprawie samokrytyki tow. Bermana, na dzisiejszym zebraniu koło przegłosuje tezy wniosku.

1. Koło uważa samokrytykę za zadowalającą
2. Koło stwierdza przewiny tow. Bermana
3. Koło uchwała zdjęcie go z pracy w egzekutywie Koła.

Punkt 1 — jednogłośnie; punkt 2 — jednogłośnie, punkt 3 — jeden głos przeciw, 2 wstrzymujące się.

Na tym zebranie zakończono.

W-wa 10 stycznia 1951

Sekretarz Koła Twórczego PZPR

przy ZPAP

[H. Krajewska]

5 lutego 1951

## REZOLUCJA KOŁA TWÓRCZEGO ZPAP PZPR

w sprawie samokrytyki tow. Bermana Mieczysława złożonej na zebraniu Koła Twórczego dnia 8 stycznia 1951 r. w obecności 36 towarzyszy w tym 17 członków POP ZPAP Okręgu Warszawskiego i jeden gość tow. Piotrowski, przy 3 nieobecnych, usprawiedliwionych (w tym 2 członków POP ZPAP) i 8 nieobecnych nieusprawiedliwionych [W tym 1 członek POP ZPAP]

1. Koło twórcze ZPAP PZPR stwierdza, że samokrytyka tow. Bermana nacechowana była partyjnym poczuciem odpowiedzialności towarzysza przed Partią, której jest członkiem i przyjmuje za podstawę do oceny pracy partyjnej tow. Bermana jego samokrytykę.
2. Koło Twórcze stwierdza za tym poważne przewiny tow. Bermana wobec Partii, ponieważ: a) uchylał się tchórzliwie od dobrowolnego przeprowadzenia oceny swojej zarobkowej pracy graficznej przed wojną [jak okładka do książki Trockiego *Historia rewolucji rosyjskiej*, plakat dla *Pocisku* i książka Wańkowicza *Sztafeta*] i tym dopuścił się naruszenia dyscypliny partyjnej, b) będąc członkiem aktywu i egzekutywy Koła Twórczego od października 1948 roku, będąc jednym z inicjatorów naszej walki o sztukę realizmu socjalistycznego, tow. Berman nie umiał jednocześnie w pracy zespołowej przezwyciężyć drobnomieszczańskich nawyków, osobistych ambicji, którymi kierował się w pracy redakcyjnej „Przeglądu Artystycznego” [sprawa nagród państwowych w n-rze 7/8/9 P.A., sprawa drugiej części artykułu Borowskiego o satyrze, brak poczucia kolektywnej odpowiedzialności za pracę pisma]; tow. Berman nie potrafił znaleźć właściwego stosunku do towarzyszy z Koła Twórczego jako członek jego egzekutywy [zwrócenie się do tow. Dłubaka słowami „dobierzemy się do skóry”] stwarzając tym szkodliwą atmosferę nieufności między aktywem a pozostałymi członkami Koła Twórczego, wykazując swoim stylem pracy, że nie stoi na poziomie aktywisty Koła Twórczego i członka jego egzekutywy.
3. Koło Twórcze uchwała zdjęć tow. Bermana z członkostwa egzekutywy Koła Twórczego i zalecić mu usilną pracę nad teoretycznym i praktycznym opanowaniem zasad marksizmu-leninizmu i nad pokonywaniem w codziennej pracy partyjnej ujemnych cech charakteru dla podniesienia tą drogą własnego wychowania partyjnego i dla dobra naszej Partii.
4. Koło Twórcze stwierdza jednocześnie, że w dużym stopniu winę za spóźnioną samokrytykę tow. Bermana ponosi egzekutywa Koła Twórczego, gdyż ograniczała się ona w swej pracy do grupy aktywu, nie podciągając i nie wychowując dostatecznie

reszty członków Koła, ponadto zaniedbała tak ważny czynnik w wychowaniu partyjnym, jakim jest krytyka i samokrytyka.

5. Koło Twórcze stwierdza, że jedną z przyczyn podstawowych niezadowolającego stylu pracy Koła jest wadliwa struktura organizacyjna i wyzwa egzekutywę Koła Twórczego do spowodowania przyspieszenia reorganizacji partyjnej organizacji plastyków ZPAP w kierunku ujednoczenia jej pracy zgodnie ze statutem naszej Partii i zgodnie z linią partyjną w polityce artystycznej na odcinku plastyki polskiej.

5 lutego 1951

Za egzekutywy KT

H. Krajewska

Uchwalono jednogłośnie

**STENOGRAM PLENARNEGO POSIEDZENIA KOMITETU  
CENTRALNEGO POLSKIEJ PARTII ROBOTNICZEJ W  
DNIACH 31 SIERPNIĄ, 1, 2 I 3 WRZEŚNIA 1948 R.  
WYSTĄPIENIE JERZEGO BOREJSZY — 2 WRZEŚNIA**  
[Archiwum Akt Nowych]

TOW. BOREJSZA:

Pierwsza sprawa, prąd kulturalny. Wszystkie dyskusje na temat prądu kulturalnego, krytyki i samokrytyki, jakie składaliśmy na tym odcinku, grzeszyły często pływacznością, grzeszyły często przypadkowością, krytykowaliśmy i przeprowadzaliśmy samokrytykę za taką wydaną książkę, za inną wydaną książkę, za taki artykuł błędny, czy za inny artykuł błędny.

Sądzę, że prąd kulturalny jest pochodną strategii i taktyki Partii na odcinku walki klas i problemu gospodarczego i politycznego Partii. Sądzę, że lipcowe Plenum Partii i projekt uchwały B.P. pozwala nam, pracownikom na odcinku kultury, głębiej podejść do sprawy naszych błędów na tym odcinku i głębiej zastanowić się nad tym, jakie są perspektywy przeciwstawienia typu kultury socjalistycznej typowi kultury drobnomieszczańskiej, który niestety na wielu odcinkach naszej pracy był dotąd i dotychczas jest hegemonem. Proszę towarzyszy, nie mam zamiaru biurokratycznie przetrzącać własnych błędów popełnionych na ludzi formalnie odpowiedzialnych za całość odcinka kulturalnego. Nie będę mówić o błędach, popełnionych na innych odcinkach, na odcinku czy oświaty, czy radia, czy teatru, czy czegokolwiek innego, włączając w to prasę i wydawnictwa partyjne. Dwukrotnie po Plenum czerwcowym składałem samokrytykę, szukając drogi wyjścia z tego, z tych błędnych często zygzaków, jakie robiliśmy w naszej polityce kulturalnej. Ja, towarzysze, nie uważam, że przeprowadzenie samokrytyki i mówienie o własnych błędach i nie bicie się w obce piersi, jest czymś poniżającym, albo uszczuplającym ambicję partyjnika. Uważam, że jeżeli się zaczyna krytykować i mówić, to trzeba przede wszystkim zacząć od siebie. W ciągu ostatniego roku pracownicy odcinka kulturalnej pracy w Polsce znajdowali się ciągle w ślepej uliczce, z której szukaliśmy wyjścia. Sądzę, jak powtarzam jeszcze raz — dopiero lipcowe Plenum dało nam wyjście na szeroką drogę, nie mniej jednak na odcinku frontu kulturalnego, na odcinku, którym ja kierowałem, popełnione zostały następujące błędy:

Po pierwsze mechanicznie, nie dialektycznie podchodzono do sprawy trzech sektorów w Polsce i ustawienia pracy propagandy w taki sposób, jak gdyby sektor drobnomieszczański był sektorem stałym, jak gdyby trzeba było podlizywać się, podmazywać się pod ten stały sektor. Stąd bardzo często w prasie i wydawnictwach, którymi ja kierowałem, była tendencja do tego podmazywania się pod sektor drobnomieszczański.

Drugi błąd: przedłużyliśmy okres liberalizmu i neutralizowania drobnomieszczaństwa bez wysunięcia śmiałego i odważnego elementu kultury socjalistycznej. Liberalnie odnosiliśmy się do snobizujących inteligentów i liberalnie dopuszczaliśmy na łamy naszej prasy głosy rzekomo i pseudo-marksistowskie. Wobec tego, że tow. Żółkiewski wczoraj nie przeprowadził samokrytyki za swój pierwszomajowy artykuł w „Kuźnicy”, nic wspólnego z marksizmem nie mający, ja przeprowadzam samokrytykę za artykuł tow. Żółkiewskiego w pierwszomajowym numerze „Kuźnicy” i stwierdzam, że dopuściłem do tego, aby ten artykuł ukazał się na łamach „Kuźnicy”.

Trzecia rzecz: ulegaliśmy kulturowi w popularyzacji ZSRR. Nie odważnie, nieśmiało popularyzowaliśmy Związek Radziecki. Ja chcę przypomnieć wypadek, kiedy nareszcie w cudzoziemiu „odważyłem się” wydrukować artykuł tow. Żdanowa na łamach „Odrodzenia” i kiedy mówiono, że wydrukowałem referat Żdanowa wbrew linii Komitetu Centralnego. Takie, towarzysze, były sytuacje. Uważam, że nie doceniamy możliwości propagowania Związku Radzieckiego w narodzie, uważam, że jeżeli książka Niekrasowa *W okopach Stalingradu* rozeszła się w ciągu kilku dni w nakładzie 75 tys. egzemplarzy, to mamy dużo do zrobienia i możemy dużo zrobić na tym odcinku, a myśły to nieśmiało dotąd robili.

Po czwarte: nie ocenialiśmy roli Partii i hegemonii Partii w całości naszej pracy na tym odcinku, na którym ja pracowałem.

Po piąte: tolerowaliśmy na tym odcinku, na którym ja pracowałem, mętność ideologiczną w zakresie literatury i sztuki, dozwalaliśmy i pozwalaliśmy drukować artykuły, nic wspólnego z marksistowską krytyką literacką nie mające, a wychodzące z fałszywych, neopozytywistycznych, formalistycznych założeń. Kierowaliśmy się często w krytyce prac literackich towarzyszy nieideologicznymi wskaźnikami, a personalistycznymi stosunkami osobistymi. I taki wypadek miał miejsce w krytyce sztuki tow. Kruczkowskiego, szkodliwej sztuki, gdzie ze względu na osobiste stosunki z tow. Kruczkowskim, nie dopuściliśmy do należytej krytyki tej sztuki.

I ostatnia rzecz, w której ja osobiście poczuwam się do winy. Przecenianie zagadnień organizacyjnych i form organizacyjnych na niekorzyść treści ideologicznej i treści partyjnej tego, co się robiło.

Proszę towarzyszy, nie byłbym zupełny w mojej samokrytyce, gdybym nie powiedział jeszcze o ostatnim Kongresie Intelktualistów. Aczkolwiek nie sam byłem odpowiedzialny za skład tej delegacji, to jednak chcę stwierdzić, że uważam jako błąd, że w delegacji na Kongres Intelktualistów było tylko 12 partyjników i że zbyt późno wprowadziliśmy na tę listę redaktora naczelnego „Nowych Dróg” tow. Fiedlera. Uważam to

za błąd. Towarzysze, to jest epizod i nie o to chodzi w danym wypadku. Chodzi o to, że w składzie delegacji naszej było 12 partyjniaków i że w składzie delegacji rektorzy Uniwersytetu sprawdzeni przez czynniki partyjne wyszli ze sali niektórzy wtedy, kiedy było głosowanie nad rezolucją.

Ja, towarzysze, nie myślę pomniejszać tego, co zostało zrobione. Ja nie chcę w ogniu samokrytyki pomniejszać tego dorobku, który został dokonany na wszystkich odcinkach naszej pracy kulturalnej. Ja chcę powiedzieć, że jasność w sprawie chłopskiej, jasność w sprawie perspektyw przejścia z demokracji ludowej do socjalizmu pozwoli organizacyjnie i ideologicznie dokonać zmiany na froncie kulturalnym.

Chciałbym zabrać po tej samokrytyce głos jeszcze w trzech sprawach.

Pierwsze: Wystąpienie wczorajsze tow. Bartka-Baryły. Chcę powiedzieć, że ono mi dziwnie przypomniało przemówienie prof. Juliana Huxleya na Kongresie Intelktualistów. Ono było równie mętne i równie błędne dlatego, że po pierwsze tow. Bartek próbował zgodzić się z punktem 5 rezolucji Biura Politycznego w taki sposób, jak gdyby ten punkt 5-ty dotyczył całokształtu działalności PPR-u i całokształtu oceny PPR-u. Uważam takie wylewanie dziecka razem z brudną wodą z wanienki za błędne i szkodliwe.

Po wtóre towarzysze: Uważam przemówienie tow. Bartka wczoraj za błędne dlatego, że towarzysze, którzy są współodpowiedzialni za grupę prawicową ułatwiają sobie często sytuację z tej trybuny tym, że zaczynają od krytyki tow. Wiesława, tak jak gdyby oni nie byli współodpowiedzialni za postawę tow. Wiesława. To jest ułatwienie sobie sytuacji, towarzysze. Ja uważam, że towarzysze, którzy od Plenum czerwcowego tow. Wiesława podnosili i jątrzyli, nosili plotki, proszę Was, ci towarzysze winni zacząć od siebie, a nie od tow. Wiesława. I tym bardziej o tym chcę powiedzieć, że sam nazajutrz po Plenum czerwcowym popełniłem lekkomyślność w rozmowie z tow. Kozłowską i że to powiedzenie moje zostało doniesione tow. Wiesławowi nie po to, ażeby tow. Wiesława uspokoić, ale po to, żeby go rozjątrzyć, w wypaczonej, fałszywej formie.

Proszę towarzyszy, ja po Plenum czerwcowym wziąłem książkę i zacząłem czytać dyskusje Lenina z meńszewikami. I zobaczyłem ciekawą rzecz: zobaczyłem, że wtedy, kiedy Lenin wychodził ze stanowiskiem jasnym, prostym, politycznym, jego przeciwnicy meńszewicy zaczęli odpowiadać mu w taki sposób: A w rozmowie z tym powiedziałeś tak — a w rozmowie z tym obraziłeś tego — a w rozmowie z tym... Tak, jakby tylko o to chodziło. Dla prawicowej grupy jest rzeczą charakterystyczną to, że sprawy ideowe, zasadnicze, pragnie sprowadzić do plotek, do intryg, i do atmosfery wazeliniarstwa.

Było wazeliniarstwo do tego Plenum i do uchwały Biura Politycznego w stosunku do tow. Wiesława. Teraz ja odczuwam niesmaczne głosy niektórych towarzyszy z grupy prawicowej, wazeliniarstwa powierzchownego w stosunku do uchwały Biura Politycznego.

Druga rzecz, to sprawa wystąpienia tow. Kowalskiego wczoraj. Ja proszę towarzyszy wróć do tego wystąpienia dlatego, że nie wolno nam dopuścić, ażeby walką z nacjonalistycznym i prawicowym odchyleniem zepchnąć Partię na rzekome pozycje rzekomego nacjonalizmu, negacji interesów narodowych, których prawdziwym i jedynym nosicielem jest nasza Partia. Tow. Kowalski przeprowadził wczoraj samokrytykę w sprawie linii Odry-Nysy. Ja uważam, że samokrytyka, dotycząca tego na płaszczyźnie czy mamy zaufanie do Związku Radzieckiego i do Słowacji, oczy nie mamy zaufania w sprawie Odry-Nysy jest tylko powierzchowna dlatego, że wynika z niezrozumienia tego, czym jest ta granica, że ona jest wynikiem całego rozwoju myśli marksistowskiej, praktyki marksistowskiej i perspektywy historycznej rozwoju rewolucji. Jest ona antymarksistowska dlatego, że wynika z nieznamości stosunku Marksa i Engelsa po 70 latach do sprawy roli wschodu i procesów historycznych i z niezrozumienia, że granica Odry i Nysy jest wynikiem przesunięcia punktu ciężkości rewolucji na te państwa, których my jesteśmy m.in. przedstawicielem. Jest antyradziecka, gdyż podrywa zaufanie do polityki i kierownictwa Związku Radzieckiego, przedstawia wszystkie najpoważniejsze umowy jako taktyczną gierkę, jako chorągiewkę na dachu. Jest, proszę towarzyszy, antypartyjna, gdyż granice te dała narodowi polskiemu nasza Partia, która przesiedliła tam nie po to miliony Polaków, aby dzisiaj z trybuny KC ktoś mógł oświadczyć, że jest to tylko gierka, uzależniona od takiego czy innego rozwoju wypadków w Niemczech.

I trzecia, ostatnia sprawa, proszę towarzyszy, o której chcę powiedzieć.

Ja nazajutrz po Plenum czerwcowym nie z czyjejs namowy, ale z własnej inicjatywy udałem się do tow. Wiesława i powiedziałem tow. Wiesławowi. Czym była dla mnie taka rozmowa z tow. Wiesławem, po tym jak Biuro Polityczne i cała Partia tak wzniosła autorytet tow. Wiesława, towarzysze sami ocenicie. Powiedziałem tow. Wiesławowi wtedy, że wystąpieniem na czerwcowym Plenum — ta rozmowa była 6 czerwca — stworzył tow. Wiesław przesłanki do powstania frakcji, do rozbijania Partii. Mówiłem o tym wtedy tow. Wiesławowi, że rezydent anglosaski, który siedzi w Warszawie, cieszy się z tego i będzie judził i jątrzył z jednej i z drugiej strony. Dnia 4 czerwca w „Dzienniku Polskim” i „Dzienniku Żołnierza” ukazał się artykuł p.t. *Amarantowi komuniści*. I w tym artykule były takie słowa: że „nie pozwolimy — że są komuniści, którzy

nie chcą być oszustami wobec swego narodu — że są komuniści, którzy nie chcą, żeby słowa, które przedtem mówili, wyszły na oszukaństwo — i była wyraźna stawka na narodowych komunistów. To znaczy, że towarzysze z grupy czerwcowej nazajutrz po Plenum czerwcowym wiedzieli, kto gra na nich i na co się gra. I nie można dzisiaj z tej trybuny mówić, że nie wiadano, jaki to miało rezonans i jakie to miało odgłosy.

Dalej, proszę towarzyszy. Skończę na dzisiejszej nocy. Dzisiaj w nocy, proszę towarzyszy, dzisiaj z rana odprowadzałem grupę komunistów francuskich i grupę delegacji francuskiej na lotnisko i usłyszałem, że dzisiaj w nocy pijany dyplomata francuski w hotelu Bristol opowiadał wszystkim, że odbywa się Plenum KC, że za trzy miesiące Polski nie poznają, dlatego że jest polski Tito, dlatego, że jest tow. Wiesław. Od czerwcowego Plenum po dziś dzień jest ta sama gra obcych rezydentów w naszym kraju, gra na tę grupę pravicową i wiara naiwna i głupia w to, że się przykład jugosłowiański może powtórzyć.

Ja, proszę towarzyszy, sądzę, że w wystąpieniach naszych towarzyszy z grupy pravicowej tutaj brakło tego elementu przyznania się do tego, że wiedzieli i nie zrozumieli tego. Ja sądzę, że w przemówieniu tow. Bieńkowskiego nie ma jednego elementu — o czym z tow. Wiesławem pół roku temu mówiłem — że we wstępie do życiorysu tow. Wiesława wydanym w Spółdzielni „Książka”, wydanym przez partyjne wydawnictwo, nie wspomina ani słowem, że tow. Wiesław był członkiem KPP. Z wstępu tego, napisanego przez tow. Bieńkowskiego wynika, że tow. Wiesław z PPS przeszedł do PPR-u i o tym mówiliśmy pół roku temu i to był błąd, i to był błąd głęboki, wynikający ze stosunku tow. Bieńkowskiego do KPP.

Nie jest przypadkiem wreszcie, proszę towarzyszy, że to największej zabołało i ubodło towarzyszy z pravicowej grupy, to jest sprawa kołchozów i sprawa rolna. Proszę towarzyszy! Trzeba mieć elementarne wykształcenie marksistowskie. Trzeba znać prace tow. Stalina o nacjonalizmie żeby wiedzieć, że rezolucja Biura Politycznego to była diagnoza postawiona tak: boli głowa, boli ręka, boli noga, to nie rękę i nogę i głowę trzeba leczyć, ale trzeba się dokopać do wrzodu. I wrzodem zawsze, proszę Was, przy rozwoju nacjonalistycznych i pravicowych tendencji w partiach komunistycznych była kwestia rolna. I tu można towarzysze wziąć historię WKP(b) i przeczytać sobie całe dzieje Bucharinowskiej opozycji. Na czym proszę towarzyszy polega sytuacja u nas w Partii? Kiedy przystąpiliśmy do opracowania książki tow. Wiesława p.t. *Droga i polityczne oblicze Nowej Polski* to w tej książce — i mówiłem to — brakło jednego rozdziału — brakło rozdziału o kwestii rolnej. Z wszystkich przemówień tow. Wiesława, z całego dorobku i wielkiego

dorobku tow. Wiesława, brakło tej węzłowej kwestii. Brakło rozstrzygnięcia tej węzłowej kwestii. Brakło nam, pracownikom na odcinku kulturalnym, jasności w kwestii rolnej. I z tego braku jasności w tej sprawie mogło wyrósć właśnie pravicowe i nacjonalistyczne odchylenie. I na czym polegała siła Biura Informacyjnego? Że punkt ciężkości przeniosło w walce z nacjonalizmem i pravicowym odchyleniem na kwestię chłopską. I na czym polegało zadrażnienie grupy pravicowej? Że to ich najbardziej zabołało, to był najsłabszy punkt, bo to było uderzenie w samo sedno rzeczy, proszę towarzyszy!

Ja, towarzysze, kończę. Chcę na zakończenie powiedzieć jedną rzecz. Ja pamiętam tow. Wiesława w Moskwie, kiedy tworzył się Rząd Jedności Narodowej. Ja pamiętam, że wtedy pytałem tow. Wiesława, czy Mikołajczyk jest uczciwy, czy jest nieuczciwy i tow. Wiesław z wielkim klasowym wycuciem, z wielką jasnością powiedział mi: nie o to chodzi, rola Mikołajczyka jest niezależna od niego. To jest proces klasowej wykładni, jaką jest Mikołajczyk. I czy on jest uczciwy czy nieuczciwy, nie zajmujcie się Wy tymi sprawami. Mikołajczyk musi iść tą drogą i on tą drogą dojdzie. Pamiętam z jaką jasnością, z jakim proletariackim instynktem klasowym tow. Wiesław stawiał diagnozę w sprawie Mikołajczyka na wodza reakcji w Polsce. Z jaką jasnością pouczał nas wtedy, jak mogliśmy się od tow. Wiesława wtedy uczyć klasowego instynktu. Dzisiaj tow. Wiesław, kiedy mówimy o tym co się stało w czasie trzech miesięcy powiada, że zabrakło mu wykształcenia marksistowskiego. Ja pytam, gdzie jest ten ostry instynkt klasowy, ta pasja tow. Wiesława w stosunku do Mikołajczyka, gdzie jest ten instynkt i wycucie klasowe, jak i jakimi środkami posługuje się wróg. Ja nie chcę powiedzieć, że tow. Wiesławowi jak i innym towarzyszom łatwiej jest bić się w inne piersi i łatwiej z pasją bić innych, aniżeli uderzać się przed Plenum KC we własne piersi. — To wszystko.



Dla towarzyszy:

Jerzego Andrzejewskiego  
i Wiktora Woroszyńskiego

Lubię rozmawiać z młodym towarzyszem Arturem G. z Monachium, który tkwi w robocie młodzieżowej na uniwersytecie w Berlinie. Artura G. chcieli otruć lekarze faszystowskie, gdy z Mauthausen przeniesiono go po wyzwoleniu do szpitala w Linz. Tam chorym na gruźlicę więźniom dawano chininę. Artur G. uciekł ze szpitala, żebrał w Linz, na piechotę wrócił do Monachium. Był tylko antyfaszystą, ale pewnego dnia, gdy Amerykanie rozpędzili wiec byłych więźniów w Dachau, zrozumiał, że trzeba być komunistą. Od tej chwili pracuje tam, gdzie go posyła partia. Jechaliśmy raz w sobotę na podberlińską wieś, aby przyrzec się szkoleniu grupy chłopskiej młodzieży. Przejeżdżaliśmy przez sektory zachodnie, śpiewaliśmy piosenki Wolnej Młodzieży Niemieckiej. Przekrzykując chór młodych głosów, Artur G. powiedział mi, że się martwi. „Wiesz, moja żona rodzi teraz w szpitalu. Obawiano się komplikacji. Tak wypadło, że nie mogłem zostać. Ten wyjazd, psiakrew”. Ale wiedziałem, że Artur G. zgłosił się na niedzielny wyjazd dobrowolnie.

Kiedyś rozmawiałem z integralnym poetą S., który także jest antyfaszystą. Ale tylko tyle. Zalatuje od niego atmosferę berlińską. Od razu się wie, spojrzawszy na człowieka, że wystarczy wsiąść w metro, aby znaleźć się po paru przystankach w innym świecie, u kapitalistów. Spytał: „Tyle gadacie o tej odbudowie Warszawy. Jak to jest tam naprawdę? Niech mi pan powie, ale tak szczerze: prawda, poszło wam tak szybko, gdyż przy odbudowie pracują jeńcy niemieccy?” Żachnąłem się, więc dodał liberalnie: „Niech pan nie odpowiada, jeśli pan nie chce. Ja rozumiem to tak, jak w innych krajach. Kiedy mu wyjaśniłem, że socjalizm nie posługuje się praktykami imperializmu, przerwał z urażoną miną prowokatora: „Nie potrzebuje mnie pan agitować, sam siedziałem w obozie faszystowskim. Jestem starym antyfaszystą”.

Znam tę reakcyjną odmianę antyfaszizmu! Pod pozorem rozprawy ideologicznej z faszyzmem niemieckim literatura i sztuka zamyka szczerze oczy na zbrodnie współczesnego imperializmu, wymawia się neutralnością i humanizmem, szuka perspektywy i dystansu. Jakże nie czekać, „aż się przedmiot świeży jak figa ucukruje, jak tytoń uleży?” Jakże oddać literaturę na pastwę publicystyki? Jakże zaradzić brakowi czasu i oderwaniu się od praktycznego życia? Nawet, jeżeli mamy dobrą wolę my — starzy antyfaszyści?

Ileż słyszę tych i podobnych wyrzekań! Jakże podobne są do rozmówek, które wiedliśmy po kawiarniach i barach, przejadając i przepijając [jak napomknął Andrzejewski] zarobki miesięczne nauczycieli! Tutaj, w radzieckim sektorze Berlina przejadając w restauracji bezkartkowej miesięczne stypendium studenta, rozmawia się również wiele o trudnościach i zawodach pisarskiego zawodu.

Cóż, w Polsce nabierają się ludzie na gorzkie wyznania o powolnym dojrzeniu literatury, ale tu sens klasowy tych wyznań leży jak na stoliku: to chęć, dzika chęć ucieczki od walki o naród niemiecki, jaka toczy się między socjalizmem a imperializmem. To wymigiwanie się znajduje bezpieczną, humanistyczną dziedzinę: rozprawę z faszyzmem, przy milczącej zgodzie z jego spadkobiercami. Aha! Przypominają się problemy polskie: kiedy się już nie ma czym bronić prozy polskiej, wtedy wyciąga się jak futra ze skrzyń uznanych pisarzy, gładzi się ich i mówi, że mimo wszystko oni zwalczają i potępiają faszyzm.

Faszyzm niemiecki, skłócony z interesami imperializmu amerykańskiego i angielskiego, stał się kozłem ofiarnym, który w literaturze i sztuce imperialistycznej zdycha wielokrotnie za grzechy swoje i cudze. Faszyzm tak się skompromitował w oczach narodów, że nie sposób go bronić. Ale imperialiści chcą ciągnąć ze wszystkiego pożytek, nawet z klęski faszyzmu. Antyfaszyzm przy braku wszelkiej twórczej postawy ideologicznej stał się wygodną przykrywką dla kryptoimperialistów, kosmopolitów i nagich neofaszystów, stał się wygodną maską — antykomunizmu. Ulubionym chwytem sztuki i publicystyki imperialistycznej jest stawianie znaku równości między faszyzmem a komunizmem, następnie wytrącanie członu „komunizm” tak, że ten, kto nie określając bliżej swej postawy deklaruje się jako antyfaszysta, automatycznie świadczy półgębkiem, że jest przeciwnikiem komunizmu. Ten, jeżeli nie chce świadczyć, to się go zmusza. George Orwell, autor utopijnego romansu *1984*, w którym rysuje ponure perspektywy przemian ustroju kapitalistycznego w faszystowski [i udaje, że mówi o komunizmie], zdrajca Koestler, Steinbeck, twórca zakłamanych powieści „społecznych” — to także „antyfaszyści”. Mają oni przedziwny węch i umieją się odnaleźć od razu. Dziwiłem się, czemu Dobraczyński napisał kiedyś w „Dziś i Jutro” ogromny artykuł o Plievierze. Skąd katolik do *Stalingradu*? Skąd w ustach katolika pochwała dla komunisty? Jakże się myliłem, dziwiąc się naiwnie! Theodor Plievier, który zajmował odpowiedzialne stanowisko w rządzie Turynii, uciekł na Zachód, wydając oświadczenie, że nie będzie uczestniczył w hecy antyradzieckiej. Ale miał za mały tyłek do siedzenia na dwu stołkach: pomalutku, powolutku spłynął jak pomyje w rynsztok w objęcia

trockistów, żyjących z pensji amerykańskich. Plievier chciał być neutralnym antyfaszystą, gdyż zwątpił w prawdziwość ideałów socjalizmu, uważając je za propagandę, potem stwierdził, że planowa produkcja i rozdział dóbr nie wystarczają człowiekowi i że należy dbać również o Królestwo Niebieskie, wreszcie przyznał, że najlepiej żyłoby się mu w kosmopolitycznej, Europie o granicach otwartych dla ekspansji towarów amerykańskich.

Tak oto dla pisarzy mieszczańskich rozprawianie się z faszyzmem niemieckim stało się ucieczką od decyzji politycznej, a nawet gorzej: stało się przykrywką ideologii imperialistycznej!

Ileż mnie nachwalono za to „demaskowanie” faszyzmu! Polykałem przynętę, nie wiedząc, że to goły haczyk. Mój antyfaszyzm wywodził się z chęci moralizowania, z urażonego protestu mieszczańskiego, podobny był do wyrzeków sklepikarza, któremu puściła się córka. Nie widziałem klasowego oblicza faszyzmu; odkrywali mi go później moi towarzysze partyjni. I *Pożegnanie z Marią*, które miało stać się pożegnaniem z klasowym, zakłamanym, reformistycznym, „humanizmem” mieszczańskim, stało się zwycięską jego manifestacją, klasowym utworem mieszczaństwa. Dowodzi odgłos, jaki w mieszczańskiej krytyce wywołało, a także posądzanie mnie o „zabłąkany” katolicyzm przez gorliwych przyjaciół z prawicy. Ten przykład wskazuje, że należy przewartościować dzieła, które w latach odchylenia nacjonalistycznego określaliśmy mianem „antyfaszystowskich”, „demaskujących faszyzm”, „moralizatorskich”, myśląc, że to wystarczy na wieki. Trzeba rozpiłować tę wytuptaną platformę, na której się całował Żółkiewski z Zawiewskim. Jeżeli nie chcesz milczkiem przydreptać tam, gdzie znajdują się Plievier i Camus, Silone i Orwell, to musisz siebie spytać: „Byłeś antyfaszystą? To dobrze młody pisarzu — spełniłeś swój obowiązek w latach faszyzmu. Ale dziś — jaki naprawdę jesteś, nowy mistrzu przyzy?”

## II

A polska, arcy polska odmiana bezczynnego przyglądania się praktykom imperializmu? To antysanacyjność. Są jeszcze pisarze, którzy sądzą, że wystarczy osobiście nie lubić sanacji, rachować się personalnie z rządami pułkowników, demaskować obyczajowość znajomych sanatorów, brzydzić się prywatnie Zaleszczykami — aby już być pisarzem postępowym i realistycznym. Ci pisarze lubią się drogo sprzedawać, po kawałeczku, najpierw palec, potem dłoń, serce na samym końcu. Rozumują mniej więcej tak: „Czyż nie uczyniłem dostatecznej koncesji na rzecz nowej ideologii, że drukuję w „Odrodzeniu”, tym piśmie komunistycznym? Owszem, jestem przeciwnikiem

sanacji, gdyż doprowadziła Polskę do ruiny. Ale nie wymagajcie ode mnie za wiele: nie mogę zerwać ze swoją klasą społeczną. Lubię pisać dla tych samych czytelników, którzy rozkoszowali się literaturą za owej sanacji. Tylko oni się poznają na mojej mowie pozor- nie zależnej, elipsach, komentarzu socjologicznym, włożonym w usta bohaterów etc.” I oto mamy cykl „antysanacyjny” Tadeusza Brezy.

Czytając przed niespełna czterema laty *Mury Jerycha* pełen byłem wątpliwości co do jej realizmu. Konzachty sanacji z polskim faszyzmem, widzia- ne w restauracjach i panieńskich pokojach, podane w sosie gwary kadenowskiej, to kompromitowanie klasy społecznej za pomocą rzygania w klozetach i cierpień erotycznych — wyglądało jak kabaret, który jak studenta przyciągał i odpychał autora. Ponieważ chwalili dojrzały krytycy, chwaliłem i ja, ale bez prze- konania. Nie powinienem być. Nie orientowałem się w klasowym, mieszczańskim, „obiektywnym” obliczu ideologicznym książki. Dopiero, gdy przeczytałem przed kilku dniami *Niebo i ziemię*, porwały mnie, jak niedawno mego przyjaciela w Szczecinie, litość i trwoga, a potem ogarnął śmiech pusty i trwał długo. Nie ma chyba w literaturze polskiej bardziej szcze- gółowego studium akcji uwodzielejskiej (bez powo- dzenia), niż ta, którą opisano w II rozdziale *Amorów Tobitki*. Z ogromnym znanstwem pokazano wszystkie etapiki przekomarzenia się miłosnego między roją- cym wielkie plany arystokratą a rozwydrzoną pół dzie- wicą. Oto problemy, jakie Polsce narzucała sanacja! W istocie, przypominamy je sobie dobrze...

Nie chodzi o samą powieść Brezy. Grafomanie odrzucamy na bok i wszyscy są zgodni, że należy jej siadać na kark. Siadamy. Ale dzieło, jak to się mówi, artystyczne, pasujące do drugorzędnych wymagań estetycznych i trącające poziomem — zawsze w pi- smach literackich cieszy się dobrą opinią. I chwalo- nych pisarzy wcale nie niepokoi cierpliwe milczenie masowych pism partyjnych, które nie chcą zachęcać mas robotniczych do korzystania z takiej literatury.

Owszem, lubimy się jednoczyć przeciw rzeczom mniej udatym, wyśmiewać pionierskie usiłowania, potknięcia przy nowych tematach. Słuszna w swych postulatach, krytyka publicznie tchórzy przy kon- kretnych zagadnieniach, konkretnych stylach, kon- kretnych ludziach. Tchórzliwa publicznie, krytyka jest tym odważniejsza prywatnie. Porównajcie sądy, które wypowiada się przy stolikach pisarzy z sądami, które podaje się czytelnikom! Przykład radzieckiej dyskusji o zwyczajach w krytyce teatralnej powinien być nam ukazać niebezpieczeństwo koterii literackich, jako swoistej odmiany kosmopolityzmu. Szczególnie nie- bezpieczne są ciche zrzeszenia pisarzy tzw. dobrych przeciw tzw. złym. Tutaj pisarze-marksisci dają się

nabrać na ograny mieszczański kawał, jakby przedziały w literaturze były „formalne”. W rezultacie odcinają się od swego środowiska, wiszą oczyma na wargach wroga klasowego, zamazując oblicze jak szminką.

### III

Wreszcie ukuto termin — kaganie się inteligenta. Wiele dobrych i złych książek uważa się za monografię tego stanu duchowego. Pisarz mieszczański taszczył ze sobą problemy inteligentckie sprzed okupacji, z okupacji i z po okupacji, usprawiedliwiając się wciąż z bezczynności, niepotrzebny, jak człowiek na dworcu, który się spóźnił na pociąg. Przerażony, że inteligencja nie kieruje wyłącznie życiem narodu, przekonawszy się, że wyrósłszy w społeczeństwie kapitalistycznym, inteligencja służyła temu społeczeństwu, pisarz „zrywał” z nią, przystawał głową do partii robotniczej, ale serce i dłoń pozostawały „tam”, przy problemach inteligencji. Nie mając ani hartu, ani doświadczenia socjalnego szeregowego członka partii, robotnika czy chłopca, pisarz nie pchał się po tematy do nowego środowiska, nie zmieniał ani stylu życia, ani stylu pisania, nawet nie uzupełniał z samej ciekawości lektury. Po dawnemu barłoczył się na Bandurskiego w Łodzi i przyjeżdżał na kochanki do Warszawy albo urządził pogadanki z mandolinistkami łódzkimi; wzruszał tylko co opuszczone jeszcze ciepłe miejsce, a nagabywany, usprawiedliwiał się z wczorajszego, grzesząc dzisiaj, analizował się i oskarżał. Kogo oskarżał? Inteligencję, która go wychowała. Demaskował. Kogo? Siebie. Czy przyglądał się sobie z dnia dzisiejszego? Nie, oszczędzał się, był ostrożny, opowiadał o przestępstwach przedawnionych. Przy całej fantastyce zachował odrobinę realizmu, był nią instynkt samozachowawczy. Płoszowski z *Bez dogmatu* prowadził dziennik i lubił krytykować się na co dzień jak masochista; współczesny inteligent z powieści mieszczańskich zapisuje kartki sprzed roku. Ostatecznie, w *Bez dogmatu* chodziło tylko o spódniczkę, którą fajtłapa pozwolił sobie porwać sprzed nosa [rzecz w oczach Sienkiewicza niewybaczalna], tu idzie o los całej grupy społecznej, o ukazanie jej nieprawości, jej związku z kapitalizmem, o przeciągnięcie jej na stronę klasy robotniczej. Ale krytykować ustrój burżuazyjny można tylko ustami marksisty. Wszelka inna krytyka jest zamaskowaną obroną, reformistyczną, zamaskowaną, brudną łezką, rzewnym „kochajmy się”. Czyż nie jest obroną połowicznej dzisiejszej postawy kaganie się Brandysa w *Drewnianym koniu*, że nie uczestniczył w ruchu oporu, Sandauera, że przeżył ghetto, moje, że przebyłem obóz, Adolfa Rudnickiego, że nie piekli go w piecu? O *Drewnianym koniu* słuch słusnie zaginał i tylko monografiści pisarza będą do

niego zaglądali. Ale nowele Rudnickiego? We Lwowie 1939 napisał *Konia*, w Łodzi 1948 — *Scedzone wino życia*. Między tymi dwoma utworami leży cała wojna i całe trzęsawisko płoszowszczyzny. Adolfa Rudnickiego oskarża się, że widział wojnę jako artysta, że jego sztuka ulegała niewytłumaczalnym kaprysom, że nie potrafiła dać pełnego, prawdziwego obrazu epoki pieców. Prawdziwego, to znaczy wyrostego z doświadczenia określonej grupy społecznej — proletariatu żydowskiego. Przeżycia bohaterów Rudnickiego, to w gruncie rzeczy problemy inteligencji, która straciła wszelki sens istnienia. Oczywiście wyłączam tu *Józefów*, *Czysty nurt*, *Ucieczkę z Jasnej Polany*. Rudnickiego usprawiedliwia samotność okupacyjna, ale co go dziś usprawiedliwia? Oby za sześć lat nie oskarżał się, że przeciekał mu między palcami etap budowy socjalizmu! Nie. Adolfie: obyśmy się obaj nie oskarżali..

A Dygat z *Jezióra Bodeńskiego* i *Pożegnań*, książek tyle już razy krytykowanych? Płoszowski był na tyle realistą, że właściwie oceniał siebie; inteligent Dygata jest niezmiernie z siebie zadowolony. I tak milczkiem dzisiejsze nasze wątpliwości i wahania przykrywamy parawanem wczorajszych rozrachunków.

### IV

Kiedyś w Weimarze pisarze polscy rozmawiali z chłopcami z miejscowej organizacji partyjnej. Nasz kolega zbierał materiały do powieści o miasteczku niemieckim, więc interesowało go wszystko: czy dzieci były w Hitlerjugend [owszem, były], co mówiono w domu o obozach [nie, nic nie mówiono], a o Buchenwaldzie? [także, nie]. Wreszcie: „Czy czytacie nową powieść Tomasza Manna pt. *Dr Faustus*? Chłopcy w niebieskich krawatach, którzy witają się słowem „Przyjaźń”, odpowiedzieli przecząco. Nie, nie czytali. „A cóż wy czytacie?” — zapytał zniecierpliwiony prozaik polski. „Szołochowa, Erenburga, Kubę” — padła odpowiedź. Kuba to młody poeta niemiecki, którego *Opowieść o człowieku i Kantata na cześć Stalina* kształcą młodzież niemiecką.

Ile razy przyjeżdżam do Warszawy, moi przyjaciele żądają ode mnie *Dra Faustusa*. Upatrując widocznie w nim alfę i omegę wiedzy pisarskiej, prawdziwe, jedyne dzieło epiczne naszej epoki, najgłębsze studium o faszyzmie. Nie przywożę jednak Manna, należą do tych ludzi, którzy czytają go ze zmieszaniem uczuciami podziwu i zniecierpliwienia. Czy *Dr Faustus*, ukoronowanie tradycji powieści mieszczańskiej — może służyć dla nas jako wzór postawy i stylu, przykład transmisji do narodu? Tak jak Byron i Schiller stanowili podniętę dla Mickiewicza? Trzeba by całego studium, żeby wykazać manowce i niebezpieczeństwa

„manizmu”; tu zresztą chodzi przede wszystkim o co innego — o granicę między kompleksem zachodnim a niechęcią do sztuki radzieckiej, między podziwem dla Manna a pogardą dla Erenburga, Podziwiając *Faustusa* poniżano *Burzę* Erenburga; zachwycano się „konstrukcją losu ludzkiego” u Manna i przemilczano monografię epoki, w której socjalizm walczy zwycięsko z kolejnymi wcieleniami imperializmu. Z tej książki będziemy się uczyć latami.

Antyradziecki kompleks w poezji skupił się w ataku na Majakowskiego i w podziwie nad Pasternakiem. W prozie uznano — bo jakże było nie uznać — Szołochowa, a odrzucono wszystko inne. Zresztą, w Szołochowie podziwiano wcale nie wyraźne, klasowe kontury przełomu rewolucyjnego, ale jurność i plastyczność postaci. Zrobiono z niego coś w rodzaju gigantycznego Wojciecha Żukrowskiego, aby z tym większym uporem uderzyć w „publicystykę” Erenburga i Fadiejewa. To się obserwuje na wszystkich frontach walki ideologicznej: przyjmuje się za dobrą monetę jedną zdobycz socjalizmu, aby tym zacieklej zaatakować inne. Z Szołochowa jeszcze zagarnięto jego swoisty rytm twórczości: pocieszano się, że ostatni tom *Cichego Donu* wyszedł w 1940 roku. Czyli mamy czas na wszystko — oto jaką naukę ciągnięto z doświadczeń literatury radzieckiej. Tymczasem prerażliwie nie mamy czasu — i literatura radziecka każdą książką, każdym wierszem nam o tym przypomina. Szukając tradycji narodowej, wydobywając na jaw pierwiastki ludowe, literatura radziecka czujna wobec dnia dzisiejszego, patrząca w jutro, szukająca związku z masami, prostoty artystycznej — jest dla nas kopalnią wiedzy estetycznej. Imponuje nam, że powieści pisarzy radzieckich ukazują się w setkach tysięcy i milionach egzemplarzy. Boli nas, że nasze utwory wychodzą na świat, a właściwie zalegają magazyny wydawnictw w paru jedynie tysiącach egzemplarzy. Podobno takie nieużyteczne społecznie książki wydawcy nazywają cegłami. Dużo jest tedy murarzy w naszej literaturze! Skarzył mi się w liście pewien poeta, któremu wyraziłem podziw za jego piękne wiersze, że ukazują się one w trzech tysiącach egzemplarzy i, że praktycznie nikt ich nie będzie czytał. Mylicie się, towarzyszu Woroszyłski, przyjdzie czas, że robotnik po pracy, mówca na trybunie, chłopiec z ZMP — będą powtarzali wasze wiersze, przechowywali ja jak swoje dobro i własność. Ale — szczerze powiedzawszy — czy przeciętna produkcja naszych „warsztatów” zasługuje na wyższe nakłady? Zajmowałem się dużo przeszczepianiem prozy polskiej na grunt niemiecki, byłem bardzo surowy w doborze materiału; gdybym był wydawcą, nauczycielem, bibliotekarzem — byłbym chyba jeszcze twardszy. Odpadają wtedy wszystkie względy na rozwój, skaptowanie, pomyłki pisarzy

— pozostaje naga jak prawda — sama książka. A ta często świadczy przeciw pisarzowi.

Krytyka radziecka uczy nas nowego stosunku do zagadnienia dyskusji wśród marksistów. Dyskusja o literaturze wojennej, w której wytknięto szeregowi pisarzy odchylenia nacjonalistyczne, dyskusja o sztukach Sofronowa, o *Młodej Gwardii* Fadiejewa, o *Daleko od Moskwy* Ażajewa wskazują nam, że główny front sporów literackich — to walka o ideologię, że odbicie formalne jest zjawiskiem wtórnym. W tej walce o ideologię naszej prozy walnym sprzymierzeńcem będzie literatura radziecka.

Jeżeli wśród nas zamażemy różnice ideologiczne, jeżeli wybierzemy wspólnotę „estetyczną” przy zachowaniu „różnic” ideologicznych — wtedy znajdziemy się we wspólnocie ideologicznej z wrogiem klasowym i będziemy musieli machnąć ręką na wartości estetyczne; może to wyglądać tragicomicznie. Jak z tą książką Bernanosa, tłumaczoną niegdyś przez A. Wata, wydaną przez katolicki PAX, zaopatrzoną przedmową... Bolesława Piaseckiego.

Wystaw diabłu palec, a sięga po człowieka. Nawet, gdyby człowiek nie chciał. Nawet, gdyby się bronił.

## V

Nasi nauczyciele, starsi pisarze przedwojenni, wytykali nam stale nieuctwo; w wtajemniczonymi minami mówili o tradycji europejskiej i narodowej, udzielali porad, wskazówek i przestróg. Mój miły Boże! Tradycje! Przypominam sobie pewien wieczór w pałacu książęcym, położonym w przepięknym parku. Była zima, drzewa stały nagie na mrozie, rzeźby przy ścieżkach obito deskami, na korcie tenisowym leżał cienki, zamarzły śnieg. Młodzi pisarze, poeci, prozaicy, publicyści zebrani na piętrze pałacu, w kapliczce [była to największa sala; niegdyś w niedzielę rano służyła za nawę, a wieczorem za salon], gdzie wisiały rodowe obrazy i zamknięte w oszklonych szafach sterczały złożone grzbiety starych foliałów — słuchali w skupieniu wykładu z tradycji literackiej. Nie wiedzieli jeszcze, że są naprawdę na seminarium, jakie los-ironista lubi czasami urządzać. Oto znakomity pisarz, opoka naszej literatury, wtajemniczał nas w arkana swego rzemiosła pisarskiego, dawał nam, co miał najlepszego, na przykładzie wskazywał, jak rzeczywistość przetapia się w materiał literacki, a ten ulega dalszej obróbce w myśl praw kompozycji i zamysłu pisarskiego. Oto dwoje nieszczyśliwych kochanków spotyka się po latach, wspominają dawne lata na Ukrainie, potem kochanka topi się w kanale weneckim. W rzeczywistości jednak kochanka nie pochodziła z Ukrainy, tylko z Warszawy i wcale nie była kochanką, tylko szoferem. No, i pałac, gdzie snuły się wspomnienia, w rzeczywistości był o wiele

wspanialszy niż w noweli. Trzeba było go umniejszyć i zbrzydzić dla uprawdopodobnienia akcji.

O, nędzo tego warsztatu pisarskiego! W literackim, socjologicznym skrócie leżała przed nami cała droga degenerowania się realizmu mieszczańskiego — od Richardsona. Defoe'go i Balzaca poprzez Flauberta do — Nałkowskiej i Iwaszkiewicza.

O, naiwności młodych adeptów literatury! Bra-  
liśmy te „wtajemniczenia” za dobrą monetę. Nie  
wiedzieliśmy jeszcze wtedy, że podobne seminaria  
urządał Gorki. Ale Gorki nie opowiadał o przerwaniach  
doświadczeń homoseksualnych na „kompozycje”.

## VI

Dostałem dedykowane książki przyjaciół: Bogdana  
Czeszki i Jacka Bocheńskiego. Czytałem również  
opowieść Zalewskiego *Traktory zdobędą wiosnę*.  
Przeglądałem recenzje w prasie literackiej, doty-  
czące *Początku edukacji i Fiołków*. Co pochwaliło  
„Odrodzenie”, zgañała „Kuźnica”. Żukowski pochwalił  
w „Odrodzeniu” Czeszkę za jurność i żywiołowość.  
„Życie, życie w tej książce” — wołał zachwycony.  
Prezerwatwy pod oknem panny z dworu już mu się  
mniej podobały. Ja myślę, że Czeszko nie powinien  
się ludzi co do wartości pochwał „biologicznych”. Ich  
sens ideologiczny jest przecież bardzo przejrzysty.

Czeszko z pietyzmem przechowuje swój kapitał  
wspomnień okupacyjnych, ale nie lubi ich przewarto-  
ściowywać. Po kilku latach pracy partyjnej nie można  
wciąż tkwić u początku edukacji. Początek edukacji  
pisarskiej — wierność dla zanotowanego zjawiska,  
sztuczne przesadzanie się w nastroje zapamiętane,  
korzystanie ze zdemaskowanych chwytów natura-  
listycznych — a gdzież doświadczenie historyczne  
własnej klasy społecznej i własnej partii?

Nie jestem upartym zwolennikiem pewnych tylko  
kategorii formalnych. Podziały w sztuce nie przebie-  
gają według strofok, choć czasem schodzą się grani-  
ce strofki i ideologii, lecz są różnicami ideowymi, za  
którymi ukrywają się sympatie i nienawiści pisarza,  
interesy i ambicje jego klasy społecznej.

Czy tak się zachowuje komunista jak bohater  
Czeszki? Czy ten lumpenproletariusz — ma być re-  
wolucjonistą? Kiedyś Bert Brecht napisał *Operę za*  
*trzy grosze*, w której jako siłę rewolucyjną, zdolną —  
na krótko co prawda — pokrzyżować plany burżu-  
jom — pokazał zebrałków. Bogaci plawią się w słońcu,  
a biednych nikt w cieniu nie widzi, mówił Brecht. Było  
to w okresie walki niemieckiej partii komunistycznej  
z narastającym faszyzmem. Przedstawivszy fał-  
szywie istotną siłę rewolucyjną, Brecht w rezultacie  
podważał zaufanie mas do partii. „I tak biednych nikt  
w cieniu nie zobaczy, a ci w słońcu się pogodzą” wbiął  
im w uszy nihilista o dobrej woli.

Jakże daleka jest droga do ukształtowania typu  
świadomego człowieka u Czeszki! A może jeszcze  
daleka jest droga i samego pisarza do — literatury  
partyjnej?

Są pisarze, którzy umieją się uczyć, i są nieucy.  
Andrzejewski, Breza, Zawieyski wyszli z prawie tych  
samyh pozycji ideowych i artystycznych. Ileż jednak  
nauczył się Andrzejewski od *Dróg nieuniknionych!*  
Stał się żywą częścią tradycji prozy polskiej. Czeszko,  
Zalewski, Bocheński — także wychodzą mniej wię-  
cej z tych samych pozycji. Ale droga Czeszki urywa  
się w połowie. Rozwoju, jaki przeszedł Zalewski od  
*Śmiertelnych bohaterów* do znakomitej opowieści  
*Traktory zdobędą wiosnę* — pozazdrościć może każdy  
pisarz polski.

A Bocheński? No, cóż, Bocheński — to taki Bo-  
rowski. Mała pociecha, że w karykaturze!

## VII

Trzeba mieć tak ważki dorobek, cieszyć się taką  
uwagą narodu jak Andrzejewski, by móc z pełnym  
prawem i powagą pisać o sobie; jeżeli próbuję, to ze  
świadomością, że nie upoważnia mnie do tego ani  
wartość mojej twórczości ani jej społeczny zasięg.  
Jestem — jak dotąd — „pisarzem zamkniętym”, na-  
kład moich trzech książek nie przekroczył dwudziestu  
tysięcy, z czego parę ładnych tysięcy to owe cegły.  
Oczywiście byłbym dumny, bo który pisarz nie jest  
dumny, gdyby dotarł do masowego czytelnika, ale  
i przestraszyłbym się: nie widzę możliwości społecz-  
nego wykorzystania tego, co dotychczas napisałem.  
Literatura moja nie jest ani prawdziwą wiedzą o świe-  
cie, ani mądrą rozrywką.

Ale pisarz-marksista dusi się w takiej ciasnocie,  
pragnie, jak może niczego innego, wywalenia drzwi,  
dotarcia do mas, pragnie uczyć masy i nasiąkać ich  
doświadczeniem; pragnie brać czynny udział w wal-  
ce klasowej swego narodu i swej klasy społecznej.  
Widząc marność swych poczynań, pyta z przeraże-  
niem: co zrobiłem z tradycją narodową, której jestem  
spadkobiercą, jak skorzystałem z dorobku Reja i Mic-  
kiewicza, Orzeszkowej i Prusa, Żeromskiego i Bro-  
niewskiego? Trzeba, mówiłem sobie, nieustannie się  
uczyć, trzeba brać się do działalności praktycznej;  
uczestniczyć w życiu mas. Uczyłem się — i ulega-  
łem literaturze „Zachodu”. Jakże się przez pewien  
czas starałem, żeby pisać „jak Hemingway”! Chwa-  
lono mnie nawet za to. W rezultacie znam literaturę  
angielską i amerykańską lepiej niż dorobek naszych  
towarzyszy radzieckich. To nie jest prywatna sprawa.  
Echa jej znalazły się zarówno w *Pożegnaniu z Marią*  
jak i w *Kamiennym świecie*.

Dużo pisano o moim kompleksie obozowym. Nie  
myślę, żeby to określenie wyczerpywało sprawę. To nie

był kompleks, to była słabość ideologiczna. Młodzi krytycy z „Pokolenia” widzą to wyraźniej niż fachowcy. To był tylko „antyfaszyzm” bez pozytywnych rozwiązań. Kiedy się ukazuje upodlenie człowieka w warunkach faszyzmu, trzeba pokazać jednocześnie jego bohaterstwo; nie wolno z udziału w walce klasowej wymigiwać się „okrutnym oburzeniem moralnym”. Czy ja nie wiedziałem o tym, że w obozie oświęcimskim był ruch podziemny, że obok bezlitosnej walki o byt uczono mnie wielkiej solidarności ludzi idei socjalizmu? Opowiadałem kiedyś przyjacielowi pocie, jak towarzysze austriacy przynosili nam na szpital lekarstwa dla chorych na tyfus; opowiadałem o chłopcu francuskim. Żydzie z Paryża, który gdy mu mówiono, że partia francuska „kaput”, z paznokciami darł się do twarzy. Opowiadałem mu przez całą wieczór. Słuchał w milczeniu, a kiedy skończyłem, spytał: „Czemuś tego nie napisał?” Czemu o tym nie napisałem? Nie umiałem klasowo podzielić obozu, przeżywając, w gruncie rzeczy, nie wiedziałem, co przeżywam. Zabawiłem się w ciasny empiryzm, behawioryzm i jak to tam się nazywa. Miałem ambicje pokazania „prawdy”, a skończyłem na obiektywnym przymierzu z ideologią faszystowską. Rezultat? Niewiara w człowieka, rozterki i rok zmarnowany w Monachium. Przeglądałem tam stopy miesięczników i tygodników amerykańskich, które mnóstwo miejsca poświęcają reklamom. Ale ja szukałem literatury i znajdowałem — story, krótkie opowiadanie. Uległem tej formie, zapaliłem się do niej, przykrawałem do niej temat, stałem się po trosze — snobem. W *Bitwie pod Grunwaldem* starałem się pokazać oblicze obozu dipisów pod zarządem imperialistów amerykańskich i degenerowanie się inteligencji kapitalistycznej, oderwanej od swego klasowego społeczeństwa i przerażonej widmem socjalizmu. Ileż możliwości krył w sobie temat, jakież bogactwo materiału dziś jeszcze pamiętam! Ale snobizm udusił pomysł, przesąd formalny stłamsił możliwości pisarza.

Koń Andrzejewskiego był szlachetnym, bojowym rumakiem. Toteż, gdy Andrzejewski z niego spadł, odbyło się to z hukiem, który przeszedł przez całą Polskę. Mój konik był mały; używają go podobno w Chinach chłopci, pokazują go w cyrkach i Zoo. Taki konik nazywa się *pony*. Moim *pony* był *Kamienny świat*. Miał to być pamflet literacki na mieszcząską grupę pisarzy. Pisarzowi jednak zabrakło koncepcji ideologicznej. Nie był marksista, alfą i omegą jego doświadczenia był empiryzm obozowy. Toteż pamflet ideowy przemienił się w cykl pesymistycznych opowiadań, które zaczynają się obozem i kończą się swoistym powrotem do Oświęcimia. Opowiadanka były zaopatrzone w dedykacje, ale dedykacjami nie robi się w literaturze przełomów. Śliczny *pony* nie był rumakiem bojowym.

Zdjąłem więc ostrogi i zacząłem się uczyć chodzić. Zabrałem się do publicystyki. Ja wiem, że w naszej krytyce literackiej pogardza się publicystyką i moi koledzy z przyjaznym lekceważeniem spoglądali na to, że pisuję dla dziennika. Mnie jednak współpraca z kilku pismami młodzieżowymi, a potem z „Rzeczpospolitą” dała dużo radości i tych kilkadziesiąt artykułów i felietonów, które napisałem, były dla mnie dobrą szkołą — również ideową. Pragnąłem przemówić do czytelnika bezpośrednio, wszystkimi środkami, które stoją do dyspozycji pisarza, bez uprzedzeń: zwięzłością felietonu, krótkim opowiadaniem publicystycznym, dowcipem, dobranym cytatem. Nie uważam za zmarnowane wieczory i noce, które spędzałem układając podpisy pod fotografie.

W roku 1946 występowałem przed młodymi pisarzami z tezą, że pisarz musi patrzeć na palce demokracji. Była to bojowa teza wroga klasowego, cóż z tego, że nieświadomego! Trzy lata później dałem *Opowiadania z książek i gazet*, nieśmiała, nieporadna, ale przecież wyraźna politycznie i artystycznie książkę. Nie dbam o to, że załamam ręce nad moim marnowaniem się w publicystyce, nie czuje się powołaną westalką prozy! Wydaje mi się, że miałbym teraz siły, aby wszystkimi sposobami przykładać się do walki z imperializmem: pamfletem i paszkwilem, reportażem i wywiadem, felietonem i esejem. Nie chcę zrezygnować z żadnego ciosu, który można zadać.

Co mnie nauczyło najwięcej? Praktyczna praca partyjna. Może kiedyś opowie się dokładniej, jakimi drogami szło uświadczenia partyjne, nie tylko moje. Jak ciężkie stawialiśmy opory (my, młodzi pisarze, nadzieja literatury), jak odbijało się na nas odchylenie prawicowe, wśród jakich trudności, wyimaginowanych i rzeczywistych, naginaliśmy się jak niezbyt rozgrzane żelazo. Jak płaciliśmy za nauki niepowołanych nauczycieli.

I wydaje mi się, że wiem, co jest najważniejsze, żeby życia nie przeżyć na próżno.

## VIII

Pamiętam, była noc, w Warszawie otwarto Kongres Zjednoczenia Partii Robotniczych. Zbieraliśmy doświadczenie, przysłuchując się z wysokiego balkonu referatom, meldunkom o wynikach Czynu Kongresowego. Dołożyliśmy — młodzi pisarze — swoje dłonie do wspólnej roboty: oświadczenia, piosenki, wiersze, opowiadania.

Koło północy, gdy z Politechniki wróciłem do domu, zaszedł do mnie pewien wybitny pisarz. Siedział na Kongresie o dwa piętra niżej; był zaaferowany i zgorączkowany; rozplómiął się na wspomnienie sali. Przyjaźniłem się z nim, zależało mi na jego radzie i opinii. Ogłosiłem wtedy swe małe opowiadanie

*Zabawa z wódką.* Pierwszy dziecinny, nieporadny krok w stronę literatury partyjnej.

Wysliśmy na wymiecione z ludzi, uśpione miasto. Tupaliśmy raźnie, nastawiliśmy kołnierze od wiatru. Tamten powiedział mi: — „Płyniesz na fali ludowej, dajesz się bezwolnie unosić, spływasz się, zbyt łatwo ufasz chwili dzisiejszej”. Myślę, powiedział [czytał już moje opowiadanie, i nie wypowiedział żadnego sądu: wiedziałem, że mu się nie podobało], że powinieneś się wstrzymać od pisania prozy, aż przejdiesz okres zapалу. Literatura — to nie kartofle, które się sadi na wiosnę, a wykopuje w jesieni; a ty nawet swoim kartoflom nie dajesz podrosnąć! Masz talent, mówił mi, i nie powinieneś się dawać prowokować!

— A ty? — zapytałem. — Ty się nie dajesz unosić fali ludowej?

— Cóż ja? — odpowiedział. Miało się wrażenie, jakby dusza jego machnęła przy tym beznadziejnie ręką. — Cóż, ja... będę pisał.

Nie chciał powiedzieć, co będzie pisał. Kiedy przyjeżdżał do Warszawy pytał się gorączkowo, co słyhać zarówno w polityce, jak i w gazetach, jakby nie wychodził poza próg domu. Wydawało się, że rzeczywiście nie ma pojęcia, co się na świecie dzieje, ale nie! Walizkom i kobietom umiał się przyglądać badawczo i znał się na przedmiotach.

Pożegnaliśmy się przy Politechnice. W świetle reflektorów ściany świeciły kredowo i czerwone proporce wydawały się purpurowe, prawie czarne. Powiedział jeszcze, ściskając mi dłoń: „Boję się o ciebie.”

Odpowiedziałem mu zdawkowo: „Nie bój się. Dam sobie radę. Literatura nie jest tak trudna jak ci się wydaje.”

A powinienem był mu odpowiedzieć: „Mój drogi, nie jesteśmy sami i życie nie jest naszym kaprysem. Bierzmy udział w ciężkiej walce o wyzwolenie ludzkości. Przemienia się ona w naszych oczach, a wraz z nią przemienia się nasz naród. Przecież z tysiącami innych naszych towarzyszy i przyjaciół jesteśmy nauczycielami narodu, mistrzami jego kultury. Nie trzymajmy rąk umytych za plecami; sięgnijmy po codzienną, zwykłą, prostą robotę pisarską. Nie rozporządzamy niewyczerpalnym zapasem doświadczenia społecznego i historycznego. Uczymy się każdego dnia walki klasowej, której front przebiega również w naszej duszy. Ale kiedy usprawiedliwiają się z naszych wczorajszych pomyłek, pragniemy się mylić dzisiaj, pamiętajmy, że rośnie na świecie nowe pokolenie jego twórców, którzy pragną kochać i rozumieć swą ziemię. To pokolenie świadomych socjalistów. Kształtuje się ono i wychowuje w pocie własnej pracy, w trudnych doświadczeniach budowy socjalizmu, w bezlitosnej walce z gnijącym imperializmem. Odrzucają oni nasze pomyłki i nasze mieszczańskie bunty,

nie dadzą się nabrać na zwierzenia w barze i na łyżę po pijanemu. Ci ludzie chcą odpowiadać za swój świat i wiedzą, że nie można uchylić się od polityki. A w polityce, żeby się nie mylić, trzeba patrzeć naprzód, a nie w tył, trzeba być nie reformistą, lecz rewolucjonistą, trzeba w polityce walkę klasową doprowadzać do końca. I w literaturze, mój drogi — też!”

**[O POLSKĄ ARCHITEKTURĘ SOCJALISTYCZNĄ.  
MATERIAŁY Z KRAJOWEJ PARTYJNEJ NARADY  
ARCHITEKTÓW ODBYTEJ W DNIU 20–21 CZERWCA  
1949 ROKU W WARSZAWIE, WARSZAWA 1950]**

Bohdan Lachert  
inżynier architekt

Referat tow. Goldzamta dał wytyczne z zakresu teorii architektury i urbanistyki — referat tow. Minorskiego przeprowadził krytykę praktyków architektury polskiej.

Niezbędność mocnego powiązania teorii z praktyką, w świetle obu referatów wykazuje wielką dysproporcję pomiędzy wytkniętą drogą rozwoju teorii architektury, jako części składowej nauki marksizmu-leninizmu, i nieprzygotowaniem architektów do natchmiastowego, praktycznego stosowania tej teorii.

Wielka i wspaniała dynamika rozwojowa Polski Ludowej jako wynik przejęcia władzy przez klasę robotniczą, świadomie kierowaną przez PZPR na drodze realizacji fundamentów socjalizmu, wysuwa na czoło społeczeństwa — jako część przodującą — masy robotnicze.

Na odcinku inwestycyjnej działalności Państwa, obejmującym budownictwo, obserwujemy nierównomierny rozwój sił wytwórczych:

1. świadome swych zadań zastępy robotników budowlanych wyznaczające stale rosące tempo odbudowy i przebudowy kraju,
2. niedostateczny rozwój narzędzi pracy, niezbędnych do przygotowania materiałów budowlanych i mechanizacji budowy, np. w Warszawie niedostateczne ilościowo i bardzo złe jakościowo zaopatrzenie w prefabrykaty z gruzu budowli ZOR na Muranowie,
3. zespoły fachowe, wysokokwalifikowane, a więc przede wszystkim zespoły architektów, nie posiadające takich nawyków produkcyjnych, jakich wymaga nowa, tworząca się formacja społeczno-ekonomiczna.

W dalszym ciągu wypowiedzi zajmę się sprawą architektów. Doświadczenia Związku Radzieckiego i walka, jaka toczy się w środowisku architektów radzieckich, pod naporem opinii społecznej, stanowią dla nas drogowskaz rozwojowy architektury i urbanistyki polskiej.

Tow. Goldzamt podkreślił znaczenie architektury jako sztuki odzwierciedlającej rzeczywistość materialną i wypowiadającej określoną ideologię społeczną.

Państwo socjalistyczne wyraźnie stawia postulat architektury jako sztuki.

Schyłkowy okres kapitalizmu, okres, w którym nasze pokolenie architektów otrzymało wykształcenie zawodowe, nie stawił takiego postulatu. Architekci dostarczający produkt swej pracy, współdziałali w powstawaniu towaru, jakim był prawie każdy budynek prywatny

— przeznaczony na sprzedaż lub na uzyskanie procentu od włożonego w budowę kapitału.

Forma architektoniczna w takich warunkach była elementem bez wartości — a jeśli miała być uzyskiwana dodatkowymi nakładami finansowymi — stawała się niepożądana.

Ta bezideowość architektury kapitalistycznej rozciągała się na całe budownictwo i była bodźcem dla większości architektów do traktowania swego zawodu jako produkcji projektów na rynek kapitalistyczny.

Im mniej inwencji i czasu poświęcał architekt na wykonanie dokumentacji, im mniejsze miał koszty, tym większy miał zysk.

Nawyki kapitalistyczne i chałupniczy sposób wykonywania zawodu prawie całej społeczności architektonicznej w okresie przedwojennym są powodem, że w nowych warunkach architekci nie są przygotowani do podjęcia zadań stawianych przez państwo ludowe.

Zamówienie społeczne dla architektów w ustroju demokracji ludowej, w ustroju budującym podstawy socjalizmu jest zamówieniem, żądającym dostarczenia obiektu o wartości artystycznej.

Od architekta oczekuje się wykonania dzieła sztuki. Z tego wynika niezbędność selekcji kadr architektonicznych. Nie wystarczają obecnie kwalifikacje techniczne, a decydują zdolności artystyczne. Tylko część architektów i studentów architektury zdolności takie posiada — i tylko ta część kwalifikuje się do twórczej pracy w zakresie projektowania.

W warunkach wolnego rynku pracy selekcja taka jest niemożliwa — natomiast w warunkach planowej gospodarki jesteśmy w stanie uregulować to zagadnienie.

Powstanie państwowych pracowni architektonicznych — wielkich zespołów pracowniczych wprowadza racjonalny podział pracy i właściwe wykorzystanie indywidualnych cech poszczególnych pracowników.

W rezultacie osiągamy nie tylko zwiększoną wydajność, ale stwarzamy korzystne warunki dla dojrzewania prac, podlegających analizie i krytyce w procesie powstawania.

Pracownie państwowe są terenem, na którym w drodze współzawodnictwa jakościowego ujawniać się będą talenty.

Nowe metody pracy gwarantują zatem znaczne podniesienie wartości artystycznej projektów architektonicznych, usuwają niebezpieczeństwo zaśmiecenia naszych miast tandetą architektoniczną, produkowaną przez chałupnicze pracownice prywatne kierowane przez architektów, pozbawionych zdolności artystycznych.

Zdolności artystyczne są niezbędnym, ale nie jedynym, warunkiem tworzenia architektury. Nie będą potwarzał tych cech architektury, które w swym referacie



podał tow. Goldzamt — cech realizmu socjalistycznego jako właściwego wyrazu architektury Polski Ludowej, natomiast chcę mocno podkreślić doniosłość sprawy kształcenia przyszłych kadr architektonicznych.

Jeśli młode pokolenie będzie właściwie kształcone, tj. równocześnie z nabywaniem wiadomości technicznych będzie opanowywało naukę marksizmu-leninizmu, w szczególności teorię i praktykę realizmu socjalistycznego w architekturze, to uzyskamy nowe kadry, gotowe podjąć wielkie zadanie naszych czasów.

Na marginesie podam, że obecny skład nauczający na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej nie gwarantuje osiągnięcia właściwego wykształcenia i tylko wytężona praca ZAMP w walce o nowy wyraz architektury, o nowy wyraz ideologiczny, może przekuć elementy wiedzy uzyskanej na uczelni w świadome zadań środki działania.

Zadania, które są do realizacji w najbliższych latach, będą wykonywane przez architektów o nawykach produkcyjnych nieodpowiadających w całości lub częściowo wymaganiom artystycznym szerokich mas społecznych, świadomych swej roli w kształtowaniu kultury socjalistycznej.

Nie jest możliwe całkowite i natychmiastowe przestawienie się architektów bez odpowiedniego przeszkolenia.

Dialektycznie pojmowany rozwój nie może całkowicie oderwać się od przeszłości i zacząć od jakiejś *tabula rasa*.

Przytoczę słowa architekta Anglika Campbella: „Nawyki kapitalistycznej moralności oraz kapitalistycznych stosunków społecznych mogą być usunięte jedynie cierpliwą pracą pokoleń. Wpływ architektury kapitalistycznej będzie trwał jeszcze długo. Nie zniknie również rola pozytywna tej architektury w formowaniu kierunku dalszego rozwoju architektury socjalistycznej. Przeciwnie, podobnie jak państwo socjalistyczne przejmuje technikę i organizację przemysłu kapitalistycznego, aby je zmienić i dostosować do swych nowych celów, tak samo rozwinie ono niewątpliwie fizyczną i techniczną podstawę architektury współczesnej, ale jednocześnie na pewno ubierze ją w nowe formy”.

Pesymistycznego poglądu Anglika, że wpływ architektury kapitalistycznej trwać będzie długo — nie podzielał.

Dynamika naszego rozwoju, oparta o doświadczenie Związku Radzieckiego przy czynnej naszej, architektów pomocy skróci czas wpływu architektury kapitalistycznej do minimum.

Aczkolwiek świadomość drogi i celów, cechująca naszą rzeczywistość jest jasna i zrozumiała, w procesach twórczości architektonicznej istnieje wiele podświadomości, które stopniowo wprężnięte być mogą do tworzenia obrazu architektonicznego

naszych czasów.

Architekci nie mogą wyłącznie poświęcić swego czasu pracy teoretycznej i odkładać konkretną pracę na przyszłość, kiedy staną się mędrkami nowych, powiązanych ze spuścizną narodową kanonów architektury.

Istnieje konkretna hierarchia potrzeb — dziś trzeba projektować — a jutro rozpoczynać budowę — taka jest wymowa zamierzeń planu sześcioletniego.

Architektura realizacji pierwszych lat planu sześcioletniego będzie odpowiadała przejściowemu charakterowi tego okresu.

Treść architektury, jako funkcjonalnego ujęcia bytu, będzie socjalistyczna, a forma jeszcze niedojrzała, szukająca swego wyrazu narodowego.

Naszym zadaniem jest proces ten przyspieszyć — obserwować w każdej zrealizowanej budowie błędy i błędne podejście do formy architektonicznej — unikać ujawnionych błędów w następnych realizacjach. Wskazywać na rozwiązania dodatnie i prowadzić szeroką dyskusję o naszych osiągnięciach na polu architektury.

Dokształcać architektów partyjnych i bezpartyjnych, szkolić młode kadry architektów w duchu nauki marksizmu-leninizmu, wyjaśniać na konkretnych przykładach, szczególnie architektury radzieckiej, jak powstaje i rozwija się realizm socjalistyczny.

Na zakończenie chcę dodać, że uznaję w całej pełni i doceniam znaczenie krytyki i samokrytyki w indywidualnym rozwoju każdego architekta. Krytyka tow. Minorskiego dotycząca mojej działalności koncentruje się na dwóch obiektach, projektowanych w roku 1945, do dziś niewykończonych. Wykorzystam tę okoliczność, aby poprawić te ujemne wrażenie, jakie odbiera prosty człowiek patrzący na stan surowy budynku i nieuświadomiamy sobie przyszłego wyglądu skończonego domu.

Tow. Minorski może zbyt pesymistycznie ocenił moją linię rozwojową mówiąc, że poszukiwanie formy odbywa się w „próżni”, a droga prowadzi w „nieznane”.

Mową architekta są realizacje jego projektów, w mowie tej wypowiada się jego światopogląd, jego temperament, jego aktywny stosunek do życia.

Dzisiejsza narada mobilizuje nas wszystkich i wskazuje wielką perspektywę rozwoju architektury polskiej.

Ci towarzysze, którzy umieli protestować przeciwko eklektyce i secesji w ustroju kapitalistycznym, którzy 20 lat temu poszukiwali nowego wyrazu dla architektury — zachowali, sądzę, tę niezbędną wrażliwość, która ocenia nowe, wspaniałe możliwości dzisiejsze.

Powiązemy w jedną całość ambitny cel naszej pracy — tworzenie ram życia dla szerokich rzesz pracowniczych z całokształtem przejawów społecznych wolnego społeczeństwa socjalistycznego.

**ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, PRACA  
SAMOKSZTAŁCENIOWA ZWIĄZKU AKADEMICKIEGO  
MŁODZIEŻY POLSKIEJ I KÓŁ ARTYSTYCZNYCH NA  
UCZELNIACH PLASTYCZNYCH**

[„Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5/6, s. 34–37]

**OKRES DO FESTIWALU W POZNANIU**

Rok akademicki 1948/49 był chyba najcięższym okresem dla uczelni artystycznych. W wyniku czteroletniego narastania tendencji formalistycznych w nauczaniu powstała rażąca sprzeczność uczelni z otaczającym je życiem Polski Ludowej. Ustrój uczelni i postawa pedagogów wyznaczających kierunek nauczania utrudniały wtedy dokonywanie zmian nawet bardzo ewolucyjnych. Wyodrębnienie się organizacji młodzieżowych na uczelniach artystycznych w postaci ZAKA odcinało młodzież od pozytywnego wpływu innych uczelni, które wkroczyły na drogę demokracji i postępowości szkolnictwa. Jednakże wśród studentów, a także i wśród profesorów rósł protest przeciwko odwracaniu się plecami do życia, przeciwko nieudolności zawodowej artystów formalistów, przeciwko kosmopolitycznym Salonom i wychowaniu „geniuszów”. W szkolnictwie plastycznym protest ten przybierał nieraz formy awanturnicze wskutek braku oparcia o teorię marksistowską, i wskutek wzmiankowanych wyżej reakcyjnych cech ustroju szkolnego. Jaskrawym przykładem pogłębienia się tendencji formalistycznych w naszym życiu artystycznym była otwarta w grudniu 1948 r. w Krakowie wystawa Sztuki Nowoczesnej.

W krytyce błędów dotychczasowych dróg w naszej plastyce krzepły sformułowania aktywu partyjnego artystów. Ich wypowiedzi nadawały właściwy kierunek walce z formalizmem i jego ideologicznymi założeniami.

Środowiska studenckie, nastawione krytycznie do swoich uczelni, uczyły się na coraz liczniejszej literaturze marksistowskiej, na artykułach min. Sokorskiego, na skąpych tłumaczeniach Sobolewa i Frida. Przełomową rolę odegrała w ideologicznym naświetleniu zagadnień kultury mowa wrocławskiego Prezydenta Bieruta.

W marcu 1949 r. odbyła się w Warszawie ogólnokrajowa odprawa aktywistów uczelni artystycznych, na której zostało postawione zadanie kształcenia się ideologicznego, walki o realizm socjalistyczny i walki o postępowość uczelni.

\*

Praca aktywistów na uczelniach skupiła się w omawianym okresie na dwóch zagadnieniach: po pierwsze, na osobistej pracy artystycznej, w której realizowali oni „po swojemu” postulaty realizmu socjalistycznego i po

drugie, na walce o przebudowę lub choćby o umożliwienie przebudowy uczelni, w kierunku szkolenia prawdziwych artystów fachowców. Prace tego rodzaju były prowadzone niemal we wszystkich uczelniach, choć w każdej była inna sytuacja polityczna i w związku z tym walka ideologiczna w poszczególnych szkołach miała charakter odmienny. Postawa łódzkich aktywistów była np. zbliżona do formalistycznych poglądów kierowników uczelni, podczas gdy w Sopocie walka przybierała formy bardzo ostre, prowadzące w rezultacie do podważenia autorytetu profesorów i dyscypliny szkolnej. Podobnie było we Wrocławiu i Krakowie. W Akademii warszawskiej front profesorów był mniej jednolity, co wpłynęło na większe zróżnicowanie postępowego środowiska studenckiego. Że jednak ogólna sytuacja była na wszystkich uczelniach taka sama, dowodzi postanowienie zorganizowania ogólnopolskiej wystawy o tematyce politycznej, które zresztą chwilowo upadło wobec bliższego otwarcia festiwalu w Poznaniu.

Jakie były formy pracy aktywistów i jakie przyniosły rezultaty? Ponieważ na Akademii krakowskiej praca przebiegała najlepiej, postaram się ją zobrazować na przykładzie krakowskim. Tamtejszy aktyw ZAMP przeprowadzał systematyczną dyskusję na temat programu i ustroju uczelni. Wynikiem dyskusji było parę artykułów w prasie (we „Wsi”, w „Po Prostu”) oraz wypowiedzi na festiwalu poznańskim. Chodziło o zorganizowanie studiów zgodnie z potrzebami społeczeństwa, o przygotowanie studiujących do pełnienia zawodu, o realistyczną korektę, o zlikwidowanie autonomicznych pracowni profesorskich, obejmujących wszystkie lata studiów, o celowość i dwustopniowość programu, o selekcję studentów, o typowanie asystentów przez organizacje młodzieżowe, o przedstawicielstwo młodzieży w Senacie uczelni itd. Przenoszenie tych postulatów na teren ogólnouczelnianych zebrań studenckich nie dało w tym czasie wyraźnych rezultatów; niemniej jednak aktyw ZAMP dobrze przygotował się do zrozumienia i podjęcia reformy programowej Ministerstwa.

Głównym odcinkiem pracy aktywistów była osobista praca artystyczna, samokształcenie. Rok po roku akty i martwe natury, nudne, „ładne” i powierzchowne — to nie były studia, ale systematyczne wyjaławianie studenta. Czuliśmy się współwinni temu, że ludzie milczą o sztuce i że nie chodzą na wystawy. Ogół studentów był bierny. Trzeba było utworzyć wąski, dziesięcioosobowy zespół i wziąć się do pracy. Celem była wystawa antywojenna, przygotowana zespołowo. Dzięki pomocy ZO ZAMP zespół samokształceniowy przygotował i wystawił swoje obrazy na festiwalu poznańskim jako osobny pokaz.

Jak wyglądała ideologia artystyczna zespołu? Była ona jednostronna, miała w swoim radykalizmie

pewne pokrewieństwo z ideologiami mieszczańskich ruchów awangardowych. Jako punkt najważniejszy stawialiśmy wyzbycie się wszelkich formalistycznych konwencji artystycznych, takich jak kapizm, kubizm, abstrakcjonizm, surrealizm. Wychodząc z założenia, że pierwszą przygotowawczą fazą budowania kultury socjalizmu musi być sztuka czytelna, tematowa i obliczona na szeroki zasięg społeczny, postulowaliśmy formę artystyczną możliwie pozbawioną przekształceń, przedmiotową, fotograficzną, jak najbardziej zgodną z potocznym widzeniem i wyobraźnią masowego widza. Sądziłyśmy, że dopiero po stworzeniu odpowiednio szerokiej bazy społecznej dla nowej sztuki, po ogarnięciu naprawdę szerokich mas odbiorców, można będzie przejść do budowania nowych form sztuki realizmu socjalistycznego. Wtedy sztuka będzie się rozwijała w stałym kontakcie z odbiorcą, idąc krok w krok z ogólnym rozwojem estetycznym ludzi pracy.

Wiedząc, że taki program odpowiada tylko przygotowawczej, „niwelacyjnej” fazie nowej sztuki, nie pokusiliśmy się od razu o tematykę i treść socjalistyczną. To miał być następny etap pracy. Dla etapu wstępnego wybraliśmy tematykę wojenną, uważając, że z jednej strony tkwi ona jeszcze głęboko w świadomości społeczeństwa, a z drugiej bezpośrednio mobilizuje do walki o pokój i o socjalizm.

Z chwilą zadecydowania ogólnego tematu wystawy pojawił się nowy problem. Walka z formalizmem to nie tylko walka z jego formą i beztematowością, ale i z jego indywidualistyczną metodą pracy oraz niezrozumieniem społecznej funkcji malarstwa. Pokusiliśmy się o próbę wystawy tematowej, jednolitej ideologicznie i artystycznie, opartej o zespołową metodę pracy.

Jeżeli chodzi o pracę zespołową, to wyniki były stosunkowo dobre. Gdyby nie trudne warunki techniczne [brak pieniędzy i czasu], zespół mógłby w pełni przeprowadzić zasadę pracy kolektywnej. Polegała ona na tym, że każdy kolejny etap przygotowywania wystawy podlegał dyskusji całego zespołu. W dyskusji poddawano sobie wzajemnie pomysły kompozycyjne. Wyniki dyskusji były dla wszystkich obowiązujące. Dziś można stwierdzić, że półroczna praca zespołu dała jego członkom poważną podbudowę teoretyczną, wyrobienie ideologiczne i umiejętność dyskusowania.

Wracając do samej wystawy, oto jak przedstawiał się jej projekt. Wystawa miała dać pełną interpretację wojny oraz powiązać agresję faszystów z dzisiejszymi agresjami imperialistycznymi, a dyskryminację rasową okupacji — z analogicznym stosunkiem dzisiejszych faszystów amerykańskich do Murzynów. W tym celu został stworzony schemat tematowy, np.: niszczenie przez wojnę społeczeństwa, narodu i jednostki; rujnowanie gospodarki narodowej; walki wyzwolenicze w Grecji, Indonezji, Hiszpanii; prześladowanie Murzynów.

Nie dość było jednak przez planowy rozdział tematów zapewnić ideologiczną zawartość i wszechstronność wystawy; chodziło jeszcze o to, aby działała ona na odbiorcę jednoznacznie i sugestywnie właśnie w sensie ideologiczno-emocjonalnym. W tym celu projektowaliśmy daleko idącą jedność formalną wystawy. Ograniczyliśmy się do obrazów ściśle figuralnych, ze sztafażem pejzażowym i przedmiotowym, zredukowanym do motywów koniecznych dla pokazania tematu. Zgodnie z naszymi ogólnymi założeniami postawiliśmy sobie za cel traktowanie motywu bardzo przedmiotowo z mniej więcej tym samym stopniem wyrazistości i wypukłości, z tym samym dystansem [odejściem], z którego obraz najlepiej działa.

Samokrytyka zespołu wygląda następująco: głównym błędem, teoretycznym i praktycznym, było zbytne wysunięcie na pierwszy plan sprawy formy artystycznej w porównaniu ze sprawą treści ideologicznej. Jak wspomniano na początku, bunt nasz posiadał pewne cechy mieszczańskich ruchów awangardowych. Zwracając się przeciw formalizmowi, w praktyce nie udało się nam zupełnie odrzucić obcych konwencji formalnych: wpadaliśmy chwilami w prymitywizm, naturalizm lub impresjonizm. Unikając zaś wszelkiej stylizacji zlekceważyliśmy sprawę opanowania technicznych umiejętności, pozbawiliśmy się dobrowolnie ważnej broni malarza w jego walce o najsugestywniejsze wyrażenie danej tematyki [treści ideologicznej]. Dalszym błędem jeżeli chodzi o realizację wystawy — była wadliwa interpretacja wojny. Nasza wystawa nie stała się ostatecznie całością tematową o wyraźnej linii ideologicznej — przeważał w niej pesymizm, okropności wojny, budzące przerażenie.

Festiwal Szkół Artystycznych w Poznaniu w październiku 1949 r. ujawnił ogólną formalistyczność nauczania. Na tle olbrzymiej wystawy stało się jasne, że prowadzenie samokształcenia w wąskich grupkach studentów nie załatwia sprawy. Z drugiej strony błędy zespołu krakowskiego wpływały w dużej mierze z wąskości i jednostronności zespołu. Tak samo jeżeli chodzi o sprawę programu i ustroju uczelni, festiwal wykazał jasno niecelowość indywidualnych, partyzanckich zmian, w momencie kiedy jest potrzebna ogólna reforma. Festiwal doprowadził do uzgodnienia dołowej inicjatywy studenckiej z pracami i planami Ministerstwa.

## OKRES PO FESTIWALU POZNAŃSKIM

Sytuacja w plastyce stała się w roku 1950 zupełnie jasna. Zadecydowała o tym postawa Partii, która po III Plenum zwróciła szczególną uwagę na sprawę kultury i przeprowadziła wyczerpującą ocenę sytuacji również na odcinku plastyki. Zjazd Związku Plastyków w Katowicach był wstępem — I Ogólnopolska

Wystawa Plastyki w Warszawie stała się konkluzją: kto nie jest reakcjonistą walczyć będzie z formalizmem jako schyłkową formą sztuki imperialistycznej, dążyć będzie do sztuki realistycznej, współczesnej i wychowawczej. Cały szereg błędnie rozumianych zagadnień: sprawa poziomu artystycznego, fałszywy „kult maszyn”, niebezpieczeństwo naturalizmu, ponadczasowe wartości sztuki — zdemaskowała konferencja plastyków urządzona z okazji wystawy. Plastycy poczuli się na niej jednym wielkim kolektywem, w którym każdy, choć z różnym багаżem nawyków zawodowych, dąży do tego samego celu. Odtąd praca na odcinku plastyki poszła sprawniej. Pojawił się nowy „Przegląd Artystyczny”. Wrosła ogromnie pomoc materialna dla artystów i studentów. Zachodzą przemiany w życiu wystawowym i związkowym. Powstał Państwowy Instytut Sztuki, który postawił sobie za zadanie zbudować marksistowską krytykę i wiedzę o sztuce. Pierwsze zaraz osiągnięcia udostępniono studentom. [Kurs w Jadwisinie dla aktywistów uczelni artystycznych]. Opracowano projekt reformy szkolnictwa artystycznego, która usunie najbardziej palące braki dotychczasowych programów.

Kurs w Jadwisinie był okazją do ostatecznego powzięcia decyzji co do wystawy studenckiej i pracy samokształceniowej, która miała tę wystawę przygotować. Sprawa została postawiona następująco: [cytuję tutaj z tekstu rezolucji uchwalonej w Jadwisinie]:

„1. Co to jest praca samokształceniowa? Praca samokształceniowa jest uzupełnieniem szkolnego studium z natury. Praca szkolna daje podstawową wiedzę plastyczną, a praca samokształceniowa jest próbą zużytkowania jej dla samodzielnej pracy zawodowej. Praca samokształceniowa nie jest więc pracą samodzielną studenta, niezwiązaną z pracą szkolną, ani nie jest dublowaniem programu nauczania. Obejmuje ona tę stronę studiów, w której studenci mogą przejąć inicjatywę z jednej strony, odciążając profesorów, z drugiej, przyspieszając przebudowę ideologiczną uczelni.

2. Jak przebiega praca samokształceniowa? Polega ona na tworzeniu kompozycji tematowych, których treść ideologiczna i techniczne wykonanie są dyskutowane kolektywnie. W ten sposób podnosi się poziom wyrobienia polityczno-artystycznego oraz wychowuje się w duchu socjalistycznego współdziałania w pracy zawodowej. Komórką pracy samokształceniowej jest pracownia w uczelni. Na jej terenie dokonuje się walka ideologiczna. Nie zakłada się z góry, że linia podziału ideologicznego przebiega według schematu: profesor-studenci; przeciwnie, dąży się do tego, żeby profesor był opiekunem kolektywu. Praca samokształceniowa jest płaszczyzną, na której ZAMP może skutecznie oddziaływać na studentów niezorganizowanych.

3. Jeżeli chodzi o stronę organizacyjną, praca samokształceniowa dokonuje się w Kole Artystycznym z inicjatywy ZAMP. W zależności od stopnia wyrobienia ideologicznego studentów danej uczelni przewiduje się trzy formy organizacji, które są jednocześnie trzema etapami rozwoju pracy samokształceniowej.

Forma 1. kolektyw ZAMP, zamknięty, obejmujący do dziesięciu osób [tak było w Krakowie, obecnie we Wrocławiu], którego zadaniem jest nie tyle podniesienie poziomu ogółu studentów całej uczelni, co stworzenie środowiska inicjującego walkę ideologiczną na uczelni. Po stworzeniu dostatecznie silnego trzonu ZAMP, pracę samokształceniową można wprowadzić w drugi etap rozwojowy.

Polega on na objęciu ogółu studentów kolektywami pracownianymi, montowanymi i kierowanymi przez ZAMP. Celem akcji staje się podniesienie poziomu uczelni, wypuklenie walki ideologicznej i rozszerzenie jej na całe środowisko.

Przy najbardziej wyrobionym i licznym środowisku, dla skupiania i kierowania linią ideologiczną pracy samokształceniowej, formuje się zespół artystyczny ZAMP w Kole Artystycznym, który jest wyższą formą pracy samokształceniowej i przygotowuje kadry asystenckie”.

Jak widać w obecnych wytycznych usunięto błąd pomijania indywidualności plastyka. Jednocześnie ujawniła się tendencja związania samokształcenia z pracą szkolną.

Realizowanie tego rodzaju wytycznych ma swoje dobre i złe strony.

Na poszczególnych uczelniach przeprowadzono masową dyskusję ideologiczną: studenci zainteresowali się zagadnieniami realizmu socjalistycznego, nauczyli się korzystać z dyskusji w prasie dla potrzeb własnego rozwoju artystycznego. Ponadto projekt wystawy ogólnopolskiej i przygotowanie na nią samodzielnych prac zaktywizowały większość. Okazało się, że każdy ma jakieś „ulubione” tematy, zdarzenia z życia, które specjalnie utkwiły mu w pamięci właśnie ze względu na ich siłę uczuciową i sens społeczny. Dla wielu pierwsze próby kompozycji figuralnej były obudzeniem prawdziwego zamiłowania do zawodu plastyka, i one dopiero uświadomiły mu zasięg i ważność twórczej pracy artystycznej. Przy próbach realizowania kompozycji — po zespołowym przedyskutowaniu szkicu — ujawniły się jednak poważne trudności, luki w wykszoleniu zawodowym. I tutaj trzeba przejść nie tyle do złych stron obecnego samokształcenia, ile do zrozumienia jego ograniczonego zasięgu. Masowa praca pozaszkolna nad kompozycją tematową w oparciu o pomoc kolegów jest tylko tymczasowym środkiem uzupełnienia programu uczelni. Nie zastąpi ona w żadnym wypadku braku metodycznego studium

z natury i kompozycji figuralnej, które dać może tylko odpowiedni program. Zanim jednak wejdzie w życie nowy program, samokształcenie spełnia doniosłą rolę wychowawczą i nadaje właściwy kierunek rozwojowi studenta, zwłaszcza że narastające zmiany ideologiczne wśród profesorów pozwalają na wciągnięcie ich w tę pracę i wykorzystanie ich wiedzy plastycznej. I jeszcze jedno: samodzielna praca nad kompozycją, jeżeli jest stale poddawana kolektywnej dyskusji, stanowi pierwszorzędną broń wychowawczą. A musimy pamiętać, że mimo przemian ideologicznych na uczelniach wciąż jeszcze silnie oddziałują trujące tradycje indywidualizmu, subiektywizmu, artystostwa.

### **PERSPEKTYWY NA PRZYSZŁOŚĆ**

Nad jednym punktem przygotowywanej obecnie na uczelniach wystawy październikowej [na Miesiąc Pokoju] toczy się gorąca dyskusja: czy na wystawę należy dawać tylko kompozycje (lub tylko prace pozaszkolne), czy też szkolne studia z natury? Pytanie to jest zupełnie zrozumiałe i wynika z dynamiki obecnego okresu na uczelniach. Z jednej strony pracujemy jeszcze w ramach dawnego programu i nie mając możliwości pełnego przygotowania się do kompozycji, chcemy chociażby próbami zmanifestować i przyczynić się do walki o pokój: przy intensywnej pracy potrafimy przecież pokazać rzeczy na odpowiednim poziomie! Z drugiej strony stoimy w przededniu reformy programu, który pozwoli nam na systematyczne przygotowywanie się do kompozycji i dobrze wiemy, że to, co byśmy teraz mogli pokazać, będzie prymitywne i nieudolne w stosunku do przyszłych wyników; że właściwie więcej jest dziś warte dobre studium niż kiepska kompozycja. Rozstrzygnięcie postawionego pytania powinno być właściwe dla faktycznego stanu na uczelniach, czyli że powinno uwzględniać zarówno potrzeby obecnego etapu, jak i te, który wysuwa się już dziś z myślą o przyszłym roku akademickim.

Przeciwstawienie potrzeby samokształcenia dzisiaj i po wprowadzeniu nowego programu pozwala zwrócić uwagę na przesunięcia w zadaniach organizacji młodzieżowych, jakie się muszą w przyszłości dokonać. Wobec słusznego programu zadaniem organizacji na odcinku pracy ideologiczno-artystycznej będzie nie tyle uzupełnianie programu, co jego realizowanie. Tak jak przystępuje się teraz do ograniczania administracyjno-gospodarczych zadań organizacji, tak trzeba też ograniczyć ich zadania, polegające na tworzeniu autonomicznych placówek pozaszkolnego kształcenia się: dotychczas robiliśmy często „szkołę w szkole”, bo uczelnia nie zaspokajała naszych potrzeb, obecnie weźmiemy się do tego, żeby ją w pełni wykorzystać.

Co to znaczy jednak realizowanie programu, wykorzystanie uczelni? Po pierwsze oznacza to walkę

o dyscyplinę w pracy szkolnej i pogłębienie nauczania, po drugie — czujność w stosunku do odchyłań możliwych w pierwszym okresie realizowania programu. Walka o dyscyplinę, to zadanie wychowawcze przyswojenia sobie przez studentów socjalistycznego stosunku do pracy. Pogłębianie nauczania, to rozwijanie zawartych w programie możliwości, np. w kierunku poznawania teorii marksizmu oraz w kierunku przyswajania sobie metody realizmu socjalistycznego, która jest stosowaniem zasad marksizmu w pracy zawodowej plastyka. Czujność w stosunku do realizowania programu nie powinna podważać autorytetu profesora i dyscypliny szkolnej: doskonałym ujęciem dla takiej czujności są narady wytwórcze, na których każde niedociągnięcie może być przedstawione dyrekcji uczelni i przedyskutowane. Praca studentów, która dotychczas rozpraszała się na różnych odcinkach działalności bliżej za sobą nie powiązanych — pracy szkolnej, samokształceniowej, organizacyjnej, społecznej itd. — skupi się na jak najszerzej pojętej pracy szkolnej i na ściśle z nią skoordynowanej pracy w organizacjach młodzieżowych, obliczonej na wychowanie artysty świadomego swoich zadań i znajdującego swoje społeczeństwo.

ZARAZ PO WOJNIE

wystawa

3.10.2015–10.01.2016



Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki  
plac Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa  
zacheta.art.pl  
dyrektorka: Hanna Wróblewska

kuratorki: Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk  
współpraca: Magdalena Komornicka  
praktykanci: Małgorzata Bożyk, Marcin Lewicki  
projekt ekspozycji: Matosek/Niezgoda  
projekt fotomontaży: Błażej Pindor  
realizacja: Krystyna Sielska i zespół  
program edukacyjny: Zofia Dubowska  
program filmowy: Stanisław Welbel

publikacja cyfrowa:

pod redakcją Joanny Kordjak i Agnieszki Szewczyk

koordynacja wydawnicza: Dorota Karaszewska

tłumaczenie: Aleksandra Piasecka

projekt okładki: Fontarte [Magdalena Frankowska, Artur Frankowski]

redakcja: Małgorzata Jurkiewicz, Jolanta Pieńkos

łamanie: Krzysztof Łukawski

zdjęcia: archiwum Zachęty/Bartosz Górka [s. 12–19, 58–61, 132–135, 140–141],

archiwum Zachęty/Marek Krzyżanek [s. 11, 56–57, 136–139],

archiwum Zachęty/Sebastian Madejski [s. 62–63]

Wszystkie zdjęcia pochodzą z wystawy *Zaraz po wojnie*

ISBN 978-83-64714-92-4

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020

Wszystkie teksty [za wyjątkiem tekstu Luizy Nader] oraz zdjęcia dostępne na licencji

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska





**Zachęta — Narodowa  
Galeria Sztuki**

**ISBN 978-83-64714-92-4**