

186/85
186a/85

HELENA KRAJEWSKA I JULIUSZ KRAJEWSKI

MALARSTWO



186/85

HELENA I JULIUSZ KRAJEWSKY

MALARSTWO

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI

CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

Helena i Juliusz Krajewscy

MALARSTWO

GRUDZIEŃ 1985

Warszawa Galeria „Zachęta”, plac Małachowskiego 3

Na obwolicie:

Autolitografia Juliusza Krajewskiego przedstawiająca grupę figuralną, która była wkomponowana w plakat pierwszej po wyzwoleniu wystawy malarstwa i rysunku „Polonia”, eksponowanej w grudniu 1944 roku w Lublinie KUL



Jubileusze zawsze skłaniają do podsumowań, ocen, ale przede wszystkim do refleksji. U Heleny i Juliusza Krajewskich w bieżącym roku zbiegły się jubileusze w szczególną wiązkę, bo to i uroczyste obchodzone rocznice urodzin obojga, i półwiecze pracy twórczej, i okrągłe ilości lat od najważniejszych w ich życiu i twórczości wydarzeń. I chociaż wystawa nie nosi ani jubileuszowego, ani zbyt retrospektywnego charakteru (przeważają prace z lat ostatnich), to jednak na jej tle narzuca się właśnie jubileuszowa, zasadnicza refleksja: niezależnie od sytuacji życiowych, doświadczeń lepszych i gorszych, niezależnie od przechodzenia przez etapy i klimaty różnych tendencji i kierunków artystycznych – zawsze Krajewscy pozostawali i pozostają nadal wierni swoim ideowym zasadom i społeczno-moralnym ideałom. Tworzyli i tworzą dla człowieka, dla ludzi, społeczną akceptację swojej sztuki traktując jako podstawowy weryfikator jej wartości ideowo-artystycznych. Na taką postawę mogą sobie pozwolić ludzie wielkiego serca, w życiu i twórczości swej łączący patriotyczne umiłowanie Ojczyzny i głęboko humanistyczne ukochanie człowieka, talent i doskonały warsztat twórczy. Takimi – na wystawie i w życiu – jawią się Helena i Juliusz Krajewscy.

Od najwcześniejszych lat związani z ruchem lewicowym i zaangażowani w pracę społeczno-polityczną, nie poprzestają na twórczości plastycznej. Uczestniczą czynnie w życiu społecznym i politycznym, wpływają aktywnie na bieg życia artystycznego, wiele publikując oraz inicjując i organizując imprezy plastyczne, kształcą i wychowują całe pokolenia młodych artystów plastyków. O wyborze pozycji, które ilustrują ich do dziś aktywne życie oraz wielostronność działania pisze Juliusz Krajewski we wstępie do niniejszego katalogu.

Chylę czoła przed racjami i celami tego wyboru.

Realizowana z tych pozycji twórczość artystyczna przyniosła bogaty, różnorodny w swym charakterze, a i warsztacie, ale jakże jednolity w swej wymowie ideowo-artystycznej dorobek. Odzwierciedla on humanistyczne bardzo widzenie i pojmowanie otaczającego świata, choć często nie pozbawione pewnej symboliki, zwłaszcza historycznej, plastycznej alegorii czy nawet morału. Stanowi w ten sposób ideowo-artystyczne przesłanie Heleny i Juliusza Krajewskich do najszerszych kręgów społeczeństwa – od artystów i krytyków sztuki po najmłodszych miłośników malarstwa.

mgr Andrzej Rajewski
Dyrektor Generalny MKiS

SŁOWO WSTĘPNE

Czapka Frygijska

Był rok 1931. Wracałem do Warszawy z ferii wielkanocnych, które spędziłem w domu rodziców w okolicy Przemysła. Był początek kwietnia, bo Wielkanoc w tym roku wypadła wcześniej – i pogoda była przedwiosenna, zimna i deszczowa. Na stację kolejową w Nowym Mieście odwoził mnie stary furman Fed'ko, duży chłop, który owinięty w brunatną podróżną bundę wyglądał jak nieruchoma kłoda drzewa. Wąski gościniec prowadził wzdłuż grzbietu ogromnego pagóra, skąd na prawo i lewo rozciągał się rozległy widok na pofalowaną ziemię, pustą i bezludną. Siedzieliśmy na bryczce chwiejąc się na wyboistej drodze pokrytej płynnym błotem w takt końskich kopyt człapiących miarowo po rozmiękłym gruncie. Jechaliśmy milcząc. Zimny wiatr dął od zaśnieżonych białych gór i zaczynał lodowatym deszczem. Na lewym brzegu gościńca leżały przyzmy świeżo zwiezionego tłuczonego kamienia – widocznie droga miała być naprawiana z nadejściem cieplejszych dni.

Było pusto, ani ludzkiego domu, ani żywego ducha. Dopiero gdy ujechaliśmy większą część drogi zamajaczyła przed nami ciemna sylweta. Była to furmanka zwożąca kamienie na szosę. Wóz zaprzężony w jednego konia. Obok przodka wozu kroczył chłop trzymając jedną rękę na klonicy. Po drugiej stronie wozu tuż koło konia szedł boso siedmio- może ośmioletni chłopak w Inianej koszuli i zgrzebnym portkach. Gdy wymijaliśmy się na ciasnym gościńcu stało się coś, czego w owej chwili nie mogłem zrozumieć: chłopak potknął się na przyzmy leżącej na skraju drogi i o mało nie upadł. Zobaczyłem że na szyi miał powróż, którym był przywiązany do dyszla. Początkowo nie rozumiałem, co się przede mną dzieje, czułem tylko, że oto zło ludzkie ukazało mi swą straszliwą twarz... Wtedy milczący dotąd Fed'ko odwrócił się do mnie i zapytał: widziałeś? Rzeczywiście widziałem. Widziałem, że dzieje się coś nieludzkiego. Chciałem zeskoczyć i coś zrobić, ale co? Byłem bezradny. Przecież nie mogłem zabrać tego dziecka ze sobą... Fed'ko zaczął opowiadać: był to sierota z sąsiedniej wsi. Ślepy. Nie mając nikogo na świecie, szedł

na tydzień do coraz to innego gospodarza, który go przez tydzień żywił i przekazywał następnemu. Żeby darmo nie jadł chleba, chłop przywiązywał dziecko do dyszla, bo na wybojach gościńca przednie koła wozu wraz z dyszlem latały gwałtownie to w prawo to w lewo, uderzając konia po boku. Ślepy chłopak miał „amortyzować” te uderzenia. Tak wyglądała ta męczeńska droga chłopskiego dziecka do rychłej śmierci.

Widok ten i przeżycie z nim związane prześladowały mnie przez długi czas. Nie mogłem i nie chciałem o nich zapomnieć. Znałem nędzę podgórskich wsi, ale po raz pierwszy ujawniła się ona przede mną w tak brutalny sposób. Wiedziałem, że za dniówkę przy kopaniu buraków płaci się 50 groszy – tyle co za litr nafty lub pół kilograma cukru. Widziałem jak dzieci na skutek awitaminozy traciły wzrok: na tęczęwce oka pojawiały się białe plamy martwicy – początek ślepoty. Był to skutek oddawania na wsi mleka do mleczarni i karmienia dzieci mlekiem odtłuszczonym i pozbawionym witamin.

Lata trzydzieste były okresem wielkiego kryzysu ekonomicznego. Matka moja kazała gotować co dzień garnek zupy dla „podróżnych”, jak ich nazywano. Byli to ludzie wędrujący skądś i dokądś, tam gdzie mieli nadzieję dostać pracę, a tej nie było ani tam, ani gdzie indziej.

Wracałem do Warszawy. Czekają tam na mnie dalsze studia artystyczne i grupa kolegów, z którymi zdążyłem się zaprzyjaźnić w początkowych latach pobytu w akademii. Wówczas nazywała się ona „Szkołą Sztuk Pięknych”.

Byli to chłopcy ze wszystkich stron Polski. Jedynie Witek Miller był warszawiakiem, Zygmunt Bobowski urodził się w Gniewaniu na Podolu, Kazik Gede w Tyflisie; później rodzice jego mieszkali na Kujawach. Franek Bartoszek pochodził z Czarnkowa nad Notecią. Jedyna dziewczyna wśród nas – Lena Malarewicz pochodziła z Podlasia. Ja zaś byłem małopolaninem.

Bobowski był wśród nas najstarszy i wyglądem najbardziej zbliżony do „prawdziwego” malarza; nosił czarny fontaż zamiast krawata i czarny kapeluszek z wielkim rondem. Był zresztą z natury Cyganem i wszystkie nasze wysiłki, żeby zrobić zeń zwykłego człowieka, spełżyły na niczym. Witek, który był z nim najbliższym zaprzyjaźnionym, bo razem, jeszcze przed wstąpieniem do akademii uczęszczali

do znanej w Warszawie prywatnej szkoły Adama Rychtarzkiego, zrzędził często na „komedie” Zygmunta. Sam był synem szewca, dzieckiem warszawskiego przedmieścia, historycznego Solca; na świat patrzył trzeźwo i nie znosił tych „artystowskich fanaberii”. Ale u Zygmunta nie były to tylko fanaberie, były to tradycje niepodległościowo-młodopolskie, które przejął od swego znacznie starszego brata Konstantego Bobowskiego, dawnego piłsudczyka i bojowca PPS, podówczas rozczarowanego do „towarzysza Ziuka”, sentymentalnego socjalisty i szlachetnego człowieka. Przesiadaliśmy często u Konstantego do późna w noc, dyskutując przy szklance herbaty czarnej jak smoła i gorzkiej jak piołun o sprawach sztuki, socjalizmu, wolności, polskiej nędzy, rewolucji i wielu wielu innych. I wówczas ujawniała się wyraziście różnica między zrównoważoną, liczącą się z realiami, z natury klasową postawą Millera i rozwichrzoną, szaloną, gotową do wszelkich ofiar postawą Zygmunta Bobowskiego.

Wkraczaliśmy w życie sztuki w atmosferze artystycznej zupełnie odmiennej od tej jaką dzisiaj otacza młodych artystów. Nie było wówczas tego zalewu rynku plastycznego katalogami, monografiami, ilustrowanymi czasopismami, kolorowymi reprodukcjami, całą tą propagandą „nowoczesności”, jaka dziś atakuje nas poprzez „publikatory”, nie nawykliśmy jeszcze do tej marihuany kulturalnej, która dziś wydaje się prawdziwą treścią sztuki.

Nasza wiedza o sztuce opierała się przede wszystkim na niewielkiej znajomości sztuki klasycznej, renesansowej oraz sztuki polskiej. One były przedmiotem wykładu z historii sztuki w akademii, one były tematem jedynej wówczas pisma artystycznego „Sztuki Piękne”. Był to przekaz wiedzy w wielkiej mierze ograniczony, ilustrowany czarno-białymi przeżroczami w akademii i takimiż czarno-białymi reprodukcjami w „Sztukach Pięknych”. Nie bardzo rozróżnialiśmy co Lotto, a co Giotto, co Caravaggio a co Magnasco, co Signorelli a co Botticelli. Toteż chcąc wejść w kontakt ze sztuką żywą szliśmy do Muzeum albo do Zachęty oglądać Matejkę i Chełmońskiego, Gierymskich, Małeckiego, Boznańską, Wyspiańskiego, Podkowińskiego, Pankiewicza i innych. Czy było uboższe to życie artystyczne? Nie. Było ono głębsze, bardziej skierowane do wewnątrz. Był to czas kiedy wysoko ceniono – pomijając tych z Parnasu

Polskiego – współczesnych artystów, takich jak Ślodziński, Kowarski, Skoczylas, Weiss, Stryjeńska, Boruciński, Szczepkowski, Gotard, Krzyżanowski; a więc jeśli pokusić się o szufladkowanie była to mieszanka impresjonizmu z modernizmem, choć szufladka to bardzo ciasna i niedoskonała. Bo realizm Gotarda, bo ludowość Stryjeńskiej i Szczepkowskiego, akademizm Borucińskiego, ekspresjonizm Krzyżanowskiego – nie dały się mierzyć jedną miarą. Coś je mimo to wiązało tak, że można o sztuce tej mówić, iż była sztuką polską jednego czasu. Szczególnym uwielbieniem otaczaliśmy malarstwo Aleksandra Gierymskiego, którego „Żydówka z pomarańczami”, „Piaskarze”, „Trąbki” i „Trumna chłopiska” wydawały się nam bliskie naszym ideałom estetycznym i moralnym.

Duże wrażenie zrobiła na nas wystawa pierwszego cyklu szlębarskiego Tadeusza Kulisiewicza, w tym czasie właśnie otwarta w Salonie Garlińskiego przy ulicy Mazowieckiej. Sztuka jego wywodziła się wyraźnie z grafiki Skoczylasa, a zarazem z niemieckiego drzeworytu wczesnorenesansowego, ze sztuki Dürera przede wszystkim. I wprawdzie tkwiła ona w polskiej tradycji, o której mówiłem powyżej, wносиła jednakże do niej coś nowego. To nowe właśnie robiło na nas tak duże wrażenie. Była to poetycka prawda o nędzy wsi polskiej, podana w jaskrawo ekspresyjnej formie.

Kulisiewicz, który w późniejszych latach prowadził w pracowni prof. Mieczysława Kotarbińskiego, z której wywodziliśmy się prawie wszyscy, rysunek wieczorny, ujął nas swoją prostotą i bezpośrednią koleżeńskością, a przede wszystkim prawdziwym umiłowaniem sztuki, o której mówił szczerze i bezpretensjonalnie. Różnił się w tym od naszego profesora, człowieka inteligentnego i odczytanego, pozbawionego jednak osobistego przywiązania do określonych idei i formy artystycznej. Przerzucał się też profesor w swych korektach prac studenckich z jednej skrajności w drugą: od linearnego malarstwa renesansowego do dekoracyjnej sztuki Azteków, od francuskiego impresjonizmu do niemieckiego ekspresjonizmu, od Rafaela do Muncha... Wszystko było tematem długich estetycznych rozważań, pomijających jednak związki prawdy ludzkiej z artystyczną.

Wynagradzaliśmy więc sobie te niedostatki, prowadząc

na przerwach między zajęciami żarliwe dyskusje, mające nas utwierdzić w naszych namietnościach i wyjaśnić trudną, pełną sprzeczności prawdę tworzenia. Pracownia Kotarbińskiego pełna była myśli gorących i tętniła uporczywą pracą studyjną, zwracając na siebie uwagę całej szkoły. Wtedy też zbliżyli się do nas liczni koledzy z innych pracowni, przyczyniając się do stworzenia specyficznej aury artystycznej lat trzydziestych. Nie był to przypadek. Zjawisko to nie wynikało tylko ze spotkania się kilku ludzi ogarniętych jedną, choć niejasno jeszcze sprecyzowaną ideą, lecz było również owocem ogólnej sytuacji kulturalnej, moralnej i społeczno-politycznej kraju przede wszystkim zaś owocem kryzysu ekonomicznego tych lat, o którym wspomniatem na początku.

Szliśmy tą samą drogą, którą kroczyła w tym czasie polska i nie tylko polska literatura. Przeżywaliśmy poezję Władysława Broniewskiego, którego twórczość doszła wówczas do szczytowej fazy swego rozwoju, czytaliśmy jak „naszych” Kruczkowskiego, Wasilewską, Uniłowskiego, Zegadłowicza, Bruno Jasińskiego, którego poemat „Słowo o Jakubie Szeli” czytał nam na jakiejś wycieczce w lasach podwarszawskich Lucjan Szenwald, serdecznie z nami zaprzyjaźniony. Czytaliśmy Dos Passosa, Barbusse’a, Dreisera, Romain Rollanda, Remarque’a, Tomasza Manna. To była literatura, która niosła w sobie „kryzysowe” treści lat trzydziestych, która kształtowała również myśli zawarte w artykułach ówczesnej prasy literackiej, przede wszystkim „Wiadomości Literackich” i lewicowego „Miesięcznika Literackiego”.

W tych latach napływały do nas również wieści o nowych zjawiskach w sztuce światowej, przede wszystkim zaś o ekspresjonizmie niemieckim Noldego i Barlacha, Muncha, Dix’a i Beckmanna, o grafice Kaethe Kollwitz i wreszcie o powstającej wówczas w Niemczech tzw. „sztuce proletariackiej”. Sztuka francuska zamykała się nam w granicach impresjonizmu; późniejsze jej drogi rozwojowe tzw. „Ecole de Paris” nie działały na nas tak mocno – zapewne – w związku z jej kwietystycznym charakterem, sprzecznym z naszymi poszukiwaniami dramatycznego ekspresyjnego działania artystycznego. Po raz pierwszy spotkaliśmy się z nią „oko w oko” na dużej oficjalnej wystawie sztuki francuskiej w Instytucie Propa-

gandy Sztuki w 1934 roku. Zrobiła na nas duże wrażenie, największym zaś jej entuzjastą był Franek Bartoszek, ulubiony uczeń prof. Michała Walickiego, wykładającego podówczas historię sztuki w naszej szkole (wtedy już Akademii Sztuk Pięknych).

Tak więc, mówiąc o kształtowaniu się poglądów artystycznych przyszłych twórców i członków „Czapki Frygijskiej” trzeba pamiętać, że nie mieliśmy ani wówczas ani potem jednakowych, uzgodnionych poglądów na sprawy postaw estetycznych, że nawet nie dążyliśmy do takiego ujednoczenia. Chodziło nam o obraz współczesności, obraz tego świata przekłętą i wspaniałą zarazem, obraz Polski, tej z chłopskich zagonów i górniczych hałd, obraz bezrobotnych żądających pracy i chleba, bezdomnych z Bałut i Anopola. Byliśmy po ich stronie, po stronie Polski pracującej i głodującej, po stronie ślepego chłopca spotkanego na gościńcu podkarpackim.

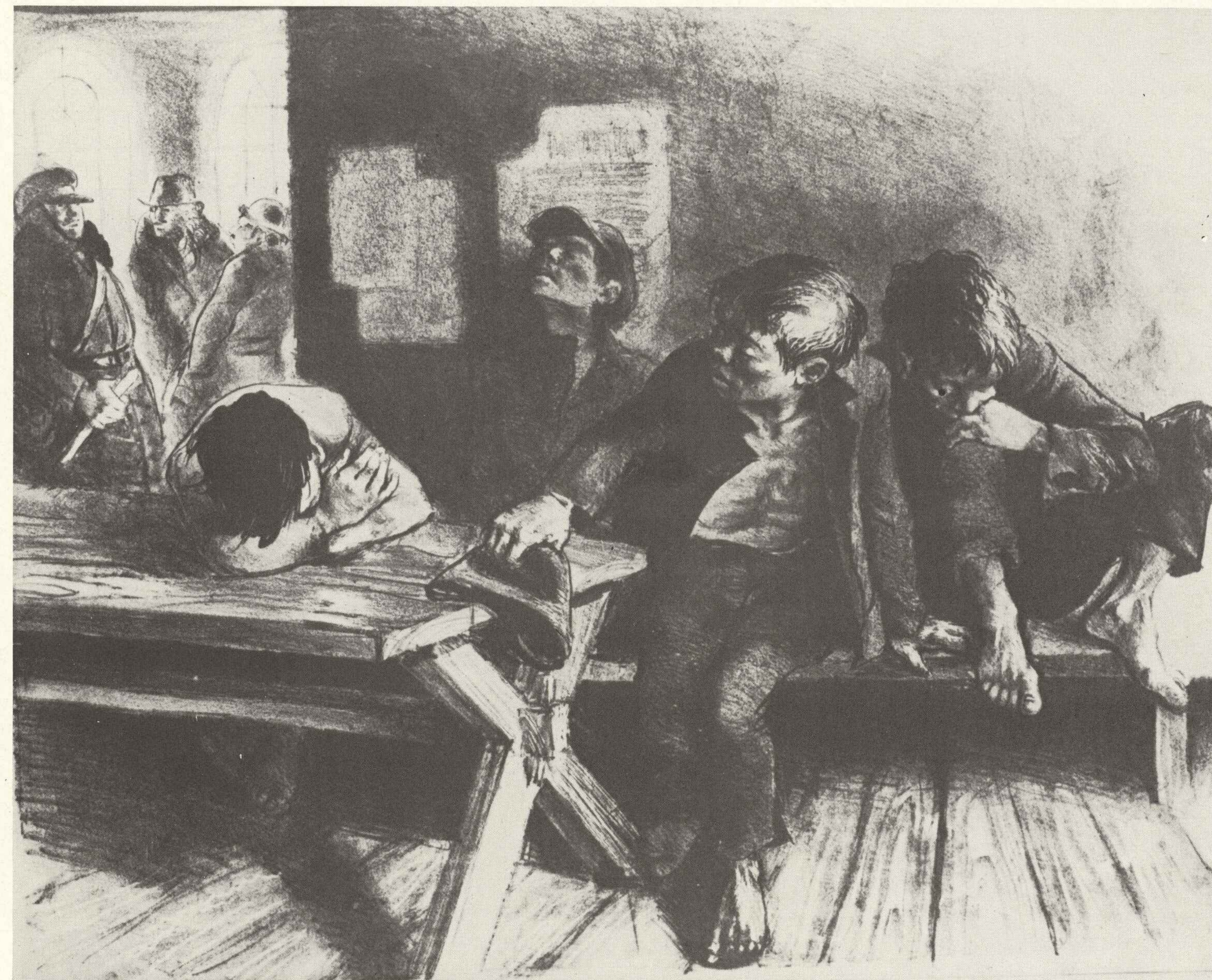
Nasze stosunki z lewicą na polu politycznym i kulturalnym stały się wkrótce przedmiotem zainteresowania policji. Zaczęły się rewizje, areszty, dozory policyjne, a w końcu procesy i wyroki co doprowadziło do relegowania Bobowskiego i kilku innych kolegów z uczelni.

Pracownia Kotarbińskiego straciła dla nas swój urok. Helena przeniosła się do pracowni prof. Kowarskiego, ja do prof. Pruszkowskiego. Powoli zaczęliśmy opuszczać szkołę. Nie rozbiło to jednak naszej przyjaźni, lecz tym ściślej utrzymywaliśmy ze sobą związki, choć życie stało się twardsze i trudniejsze, a trwanie przy sztuce bardziej uciążliwe. Wtedy to zaczęły powstawać nasze samodzielne prace: Bobowski malował „Biedaszyby”, Gede sceny z życia rekrutów, Krajewska „Bezdomnych”, Bartoszek „Kuznie” a ja „Kamieniarzy”. Czuliśmy instynktownie, że oto kończą się lata młodzieńczego szaleństwa, wielkich marzeń i ryzykownych decyzji, a zaczyna się życie artystów idących drogą, pełną mokołu w obliczu potężnych wrogich sił, drogą, która nie musi prowadzić do zwycięstwa – lecz równie dobrze może być drogą klęski.

Wówczas pojechaliśmy we dwoje już jako Juliusz i Helena Krajewscy na wieś, gdzie było łatwiej żyć i pracować.

Był rok 1935. W tym czasie Bobowski wraz z Gede, Bartoszkim i Millerem zorganizowali pierwszą wspólną wystawę w klubie inteligencji lewicowej „Czapka Frygij-

Helena Krajewska, Bezdomni na dworcu, 1934



ska" w „Szklanych Domach” na Żoliborzu. Od nazwy tego klubu przylgnęła z czasem do naszego zespołu nazwa „Czapka Frygijska”.

Druga wystawa „Czapki Frygijskiej” już z naszym udziałem odbyła się w 1936 roku w świetlicy osiedla Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Rakowcu, którego kierownikiem był wówczas Edward Osóbka-Morawski, późniejszy premier pierwszego rządu polskiego. W wystawie tej wzięli udział oprócz nas wszystkich również Franciszek Parecki, Bronisław Linke, Zenon Wasilewski, Mieczysław Berman, Henryk Szerer i Izaak Krzeczanowski.

Trzecia i ostatnia wystawa „Czapki Frygijskiej” odbyła się w rok później w tym samym składzie w lokalu Klasowych Związków Zawodowych przy ul. Wareckiej. Zorganizowaliśmy na niej ankietę dla publiczności: miała ona ogromne powodzenie. Wyczytaliśmy w niej wiele pochlebnych i wiele krytycznych uwag. Niestety ankietę nie przetrwała wojny.

Są wydarzenia w kulturze o poważnym ciężarze gatunkowym, które jednak nie otwierają nowych dróg, są tylko wędnięciem ze wszystkimi tego następstwami. „Czapka Frygijska” była ugrupowaniem ludzi młodych, u których zapał i zaangażowanie zastępowały w wielkiej mierze wiedzę i doświadczenie, którzy zdawali sobie jednak sprawę z tego, że przed sztuką wspartą historyczną ideą otwiera się daleka perspektywa, że jest ona walką o nowe w życiu i nowe w sztuce; nie zdawali sobie tylko sprawy z tego, jak wielka jest moc bezwładu zastanej rzeczywistości. Takie były początki, które złożyły się na kierunek naszej drogi artystycznej. Wiedzieliśmy oboje, że czeka nas uporczywa praca, by móc kontynuować stare i tworzyć nowe, wiedzieliśmy, że mamy wiernych przyjaciół. Nie wiedzieliśmy tylko, że cios uderzy w nas już jutro... Rozpoczął się najazd hitlerowski, wybuchła wojna. I wtedy ginęli po kolei Kazik Gede i Franek Parecki, Zygmunt Bobowski i Franek Bartoszek, Izaak Krzeczanowski i Henryk Szerer. Przy życiu zostało nas dwoje i ciężko już chory Witek Miller. Taki był koniec „Czapki Frygijskiej”. Trwała wojna. Coraz jaśniej zdawaliśmy sobie sprawę, że w skutkach swych wyznaczała ona światu dalszą perspektywę rozwoju, że wraz z wojną prowincjonalne walki z naszych lat młodzińskich stały się częścią światowego konfliktu o historycznym znaczeniu.

Realizm socjalistyczny

Wyzwolenie zastało nas w Lublinie. Wkrótce jednak powróciliśmy do Warszawy, a właściwie do tego bezbrzeżnego zwaliska gruzów, które było niegdyś Warszawą. Zaczęły się dni przedziwne, dni powszechnej jednomyślnej woli: odbudować zniszczone życie, przeciwstawić je żywym jeszcze wspomnieniom gwałtów i morderstw okupanta, pożogi i śmierci. Zbudować od nowa to co było dawniej, zbudować jeszcze lepsze i jeszcze piękniejsze. Wtedy każde okno wstawione w głuchy oczodół kamienicy wydawało się symbolem życia, każdy dach przykrywający ruinę symbolem zmartwychwstającego miasta.

W 1948 roku na uroczystości otwarcia radiostacji we Wrocławiu Bolesław Bierut zwrócił się do pisarzy i artystów, by twórczość swą włączyli do wysiłku całego narodu, podejmującego budownictwo socjalistycznego społeczeństwa.

W sztuce rzucono hasło „realizmu socjalistycznego”, sztuki służącej Polsce i socjalizmowi. Realizacją tego hasła stały się w latach 1950-1954 coroczne Ogólnopolskie Wystawy Plastyki. Było ich cztery oraz piąta wystawa „Plastyki w walce o pokój”. W wystawach tych wzięli udział wszyscy prawie pozostali przy życiu malarze i rzeźbiarze, a pozostało ich zaledwie kilkuset. Wiele z pokazanych wówczas prac takich jak: „Manifest” Weissa, „Jarosław Dąbrowski na barykadach Komuny Paryskiej” Byliny, „Lenin i Spójnia” Eibischa, „Portret Dunikowskiego” Rudzkiej-Cybisowej, „Warszawa wyzwolona” Poznańskiego, „Portret aktora” Zbigniewa Pronaszki, „Lenin” Wnuka, „W świetlicy spółdzielni produkcyjnej” Andrzeja Wróblewskiego, „Ślązaczka” Rostkowskiej, „Pogrzeb partyzanta” Krajewskiej, „Portret lekarki” Karnego, „Robotnicy kolejowi” Śramkiewiczza i wiele innych weszło na stałe do dorobku sztuki polskiej.

Wystawy sztuki w duchu realizmu socjalistycznego nie były przypadkiem, a ich koncepcja nie wyskoczyła z głowy ich organizatorów jak Atena z głowy Zeusa. Poprzedziły je dzieła i imprezy o podobnym charakterze, takie jak wystawa „Polonia” na KULu w Lublinie w 1944 roku, jak powstała w tymże roku „Tekę Łańcuchowska”. Wzięli w niej udział artyści, którzy znaleźli się w 1944 roku



Helena Krajewska, Z cyklu Łańcuchów – Dzieci wysiedlonych, 1944



Helena Krajewska, Siostrzyczki. Jaworów 1943

w Lublinie. Pozbawieni dachu nad głową i warunków do pracy, otrzymali od władz PKWN-u opuszczony dwór we wsi Łańcuchów. W wykonaniu kompozycji rysunkowych składających się na „Teke Łańcuchowską”, których tematem były przeżycia z okresu hitlerowskiej okupacji, udział wzięli malarze: Aleksander i Wanda Winniccy, Józefa Wnukowa, Jerzy Wolff, Hanna Żuławska, Helena i Juliusz Krajewscy. W wyzwolonej stolicy w 1945 roku w Muzeum Narodowym odbyła się wystawa p. t. „Ruiny Warszawy”. Temu samemu tematowi poświęcona była teka Tadeusza Kulisiewicza i cykl rysunków Michała Borucińskiego. W tym czasie Andrzej Wróblewski wraz z kolegami zorganizował w akademii krakowskiej pod hasłem walki o pokój i socjalizm koło samokształceniowe, które zaprezentowało swoje prace na wystawie szkolnictwa artystycznego w Poznaniu w 1949 r. Taki również charakter miały wielkie kompozycje Felicjana Kowarskiego z końca lat czterdziestych, przede wszystkim zaś znany obraz „Proletariatczycy”. Tak więc była to sztuka, która nie tylko odpowiadała powszechnym dążeniom, powszechnym emocjom tych dni, lecz była również wyrazem historycznej rzeczywistości tych lat.

Zarówno w okresie „Czapki Frygijskiej” jak i w czasach realizmu socjalistycznego zakładaliśmy współistnienie różnych indywidualności, różnych koncepcji formalnych, różnej problematyki obrazów; bo cóż łączyło - poza filozoficzno-społeczną postawą - twórczość Bartosza i Linkego w „Czapce Frygijskiej”, czy później twórczość Michała Byliny i Eibischa w realizmie socjalistycznym? Była to formuła współpracy artystów o różnych poglądach estetycznych, umożliwiająca im współżycie w Związku Plastyków i innych organizacjach życia artystycznego. Dyskusja była tą płaszczyzną, na której ścierały się poglądy i sprzeczne postawy estetyczne. Dlatego tak wielka rola przypadła krytykom i historykom sztuki.

Ostatnią manifestacją artystyczną realizmu socjalistycznego była wystawa „Młodej Plastyki” w warszawskim Arsenale w 1955 roku. Miała ona odnowić formę artystyczną realizmu, uczynić ją bardziej nowoczesną i wzmocnić przez to siłę jej oddziaływania. Jak mówili organizatorzy tej wystawy miała ona być manifestacją „prawdziwie realistycznej walczącej sztuki”. Twórcom Arsenалу zabrakło jed-

nak sił do kontynuowania swych założeń programowych. Wystawa okazała się pierwszą i ostatnią, a jej główni organizatorzy wyjechali za granicę, opuszczając Polskę i swych towarzyszy.

Dopiero w 1956 roku w wyniku wydarzeń politycznych, które wstrząsnęły całym życiem Polski, nastąpił kres państwowej polityki popierania sztuki realizmu socjalistycznego, jako głównej wyrazicielki artystycznego życia kraju. Nie nastąpił jednak kres idei samego realizmu, nie załamała się ona i jest żywa do dziś. Załamało się tylko morale działaczy powołanych do prowadzenia polityki kulturalnej. Artyści, którzy tworzyli w duchu realizmu socjalistycznego pracowali nadal bez względu na fluktuacje w dziedzinie kultury i krytyki artystycznej. Rozpoczął się brutalny atak na realizm socjalistyczny, artystów zaś „oddano na łup dzikim bestiom” jak mówił Delacroix. Wszystko co dobre i złe wrzucono do jednego worka „błędów i wypaczeń”, a ta jednostronna „dyskusja” z artystycznej przekształciła się w polityczną. Niektórzy nawet potrafili przeskoczyć barykadę i tym samym jadem jak poprzednio „formalizm” opluwać „sorealizm”. Jeszcze do dziś porbrzmiewają echa tej nocy „św. Bartłomieja”. Janusz Bogucki w wydanej w 1983 roku „Sztuce Polski Ludowej” pisząc o realizmie socjalistycznym nazywa go „oficjalną sztuką akademicką” albo „akademickim realizmem skrzyżowanym z postimpresjonizmem”, zarzuca mu „natrętą dydaktykę” i „lakiernictwo”. Czyżby naprawdę mówienie o czasie wielkich przemian, że jest czasem wielkich przemian, o czasie rewolucji, że jest czasem rewolucji to dydaktyka i lakiernictwo? Czyż różnorodność realistycznej formy malarskiej prezentowaną na wystawach ogólnopolskich można skwitować nazwą akademizmu? Jaki wymiar moralny i artystyczny ma zarzut lakiernictwa w stosunku do sztuki przesiąkniętej patosem tych lat?!

Bogucki całą swą książkę poświęcił prawdziwemu akademizmowi naszych czasów, sztuce abstrakcyjnej, która w latach 60-tych i 70-tych stała się oficjalną sztuką biurokratyzowanej administracji, sztuką kulturowaną w akademiach, odznaczaną nagrodami, sztuką wypełniającą oficjalne wystawy i muzea, sztuką lępką od prasowych panegiryków. Nie dotyczy to oczywiście sztuki abstrakcyjnej lat dwudziestych, przenikniętej wiarą w jej społeczną i artysty-

czną nośność, nie dotyczy sztuki Stażewskiego, Strzebińskiego, Włodarskiego i innych, sztuki, która w historycznej perspektywie okazała się tragicznym złudzeniem. Natomiast o naszych współczesnych naśladowcach Pollocków, Burrich, Vasarelych, Lichtensteinów itd., od których roi się w książce Boguckiego, należało by mówić bardziej krytycznie, zwłaszcza gdy twórczość tę nazywa się „Sztuką Polski Ludowej”.

Koniec polityki kulturalnej popierającej realizm socjalistyczny zapoczątkował politykę nową, która pod pozorem tolerancji stała się bezkrytycznym naśladownictwem zachodniego rynku sztuki i jego sezonowych nowości. Nastąpiło zunifikowanie krytyki artystycznej, polityki muzealnej, metod nauczania w szkolnictwie artystycznym. Oznaczało to odwrócenie uwagi artystów od tego co się rzeczywiście dzieło w kraju, oznaczało zbagatelizowanie szerokiego demokratycznego odbioru sztuki. Wielu artystom wytrącono pędzel z ręki, wielu krytykom zamknięto usta.

Historia zna sztukę przeznaczoną dla władcy i jego dworu, przeznaczoną dla Kościoła, służącą arystokracji albo burżuazji, czy drobnomieszczaństwu. Po raz pierwszy w historii powstała sztuka abstrakcyjna bez adresata, nie służąca nikomu i niczemu, utrzymująca się u nas dzięki subwencji aparatu państwowego. Powstał dziwoląg istniejący w społeczeństwie, a równocześnie wyobcowany ze społeczeństwa, powstała sztuka bez odbiorcy, sztuka biurokratyzowana, owoc błędów i wypaczeń okresu biurokracji.

Grupa Realistów

W 1961 roku grupa malarzy na spotkaniu w Warszawie postanowiła przeciwstawić się oficjalnej polityce kulturalnej i organizować coroczne wystawy malarstwa realistycznego. Byli to: M. Baryłko, O. Bierwiaczonek, W. Garboliński, W. Gościński, E. Jagaciak, J. Kaczmarski, T. Kozłowski, H. Krajewska, J. Krajewski, J. Krawczyk, B. Liberski, A. Lisiewicz, A. Łyżwański, M. Markowska, T. Młynarska, J. Młynarski, L. Murawska, Wł. Panas, R. Pomorski, J. Skrobiński, R. Skupin, M. Spasowicz, St. Stelmaszewska, B. Szajdzińska, A. Trojanowska, A. Winnicki. Pierwsza wysta-

wa tych buntowników, nowatorów, protestantów i tradycjonalistów odbyła się w 1962 roku w warszawskiej Zachęcie pod nazwą „Wystawa 25 malarzy realistów”. W ciągu szesnastu lat odbyło się 13 krajowych wystaw Realistów i kilka wystaw zagranicznych. W niektórych wystawach brali udział zaproszeni goście z zagranicy: R. Chapelain-Midy (Francja), W. Sitte (NRD), M. Prechtel (RFN), M. Sawickij (ZSRR), F. Eisel (NRD). Grupa była organizacją otwartą, a skład jej ulegał zmianom, wychodziliśmy bowiem z założenia, że płynność grupy zapewnia jej żywotność i chroni przed skostnieniem: zapewnia też żywość dyskusji odbywanych na spotkaniach wszystkich uczestników każdej wystawy, zbierających się z okazji jej otwarcia. Uznawaliśmy wszyscy, że jedyną istotną cechą realistycznej twórczości jest jej związek z życiem. Uważaliśmy wszyscy, że na prawdy ogólnoludzkie składa się suma prawd jednostkowych, suma przeżyć indywidualnych, doświadczeń prowincjonalnych.

Realisci nie mieli żadnego statutu, nie ogłosili żadnej deklaracji ideowej. O założeniach Grupy mówić może treść wstępów zamieszczanych w katalogach poszczególnych wystaw. Oto niektóre myśli w nich zawarte: Pragnienie poznania otaczającego świata i uchwycenia sensu stosunków międzyludzkich, poszukiwanie artystycznego wyrazu przeżyć współczesnego człowieka, przedmiotu burzliwych przemian a zarazem twórcy tych przemian – oto problem stający dziś coraz ostrzej przed artystami. Realisci podejmuje ten problem. Realizm czerpiący siły z rzeczywistości, z coraz to nowego i odmiennego kształtu odwiecznych ludzkich spraw jest sztuką kontynuującą historyczny ciąg kultury artystycznej, w stałej z nim dyskusji, sztuką darzącą zaufaniem mądrość i wiedzę wielkich poprzedników, obcą zarazem wszelkim artystycznym zabobonom i akademickim przesądom. Dlatego też realizm współczesny, wyrastający z uniwersalnej kultury wielkowiejskiej współczesnego świata, przybiera w każdym miejscu globu ziemskiego inny kształt. Krytyka do niedawna tak dumna, że nie powtórzy w XX wieku błędu, który popełniła w wieku XIX, zwalczając Cézanne’a, Van Gogha i impresjonistów, akceptuje dziś wszystko co ma cechy nowości w granicach starej estetyki. A estetyka ta zrodzona w impresjonizmie w imię prawdy i prostoty, w imię życia i jego nie sfalszowanego

obrazu, w imię piękna tkwiącego w naturze, w imię pokory wobec obiektywnych praw świata wizualnego, przeciw kłamstwu akademickich formuł, przeciw połączonemu dyktatowi salonów i akademii – stała się zaprzeczeniem własnej młodości. W imię tej estetyki zwalcza się zaciekle wszystko co było niegdyś jej sztandarem. Pomyłka krytyków, którzy sto lat temu nie potrafili docenić wielkiej odnowy w malarstwie, jest drobiazgiem wobec zmywu wszystkich sił tego świata, marszandów i publicystów, teoretyków i recenzentów, którzy skupiając w swym ręku nie znane dotychczas środki działania, stare nazywają nowym a nowe starym. Są to również pozycje moralne i społeczne, walka o nowe w sztuce stała się częścią wielkich zmagania naszego czasu... Nowość pojęta sezonowo dzieli los wszystkich sezonowych nowości: szybko staje się starzyzną nudną, ograniczoną i męczącą. W sztuce nowość nie jest programem; jest wyrazem nowego stosunku do świata. Przyjmuje się, że to co nowoczesne jest dobre i piękne, a przynajmniej jak los nieuniknione. Stanowisko takie, znośne choć często złudne w różnych dziedzinach życia codziennego, jak na przykład w modzie, przeniesione na obszar sztuki daje często wyniki równie powierchowne, co nieodpowiedzialne. Ponieważ zaś jest nie precyzyjne i wieloznaczne, różni różnie interpretują je na swój użytek. Można w nim widzieć również przejaw aktywnego, odkrywczego i postępowego stosunku artysty do świata. W tym rozumieniu nie wiąże się ono z żadnym określonym kierunkiem artystycznym, lecz jest wyrazem osobistej postawy artysty. W takim też charakterze pojęcie „nowoczesność” jest atrybutem tendencji, stanowiących siłę motoryczną Grupy Realistów, jest spoiwem łączącym różne temperamenty twórcze we wspólnej organizacji i długoletniej współpracy. Dla Realistów interesujące są wszystkie nowości ukazujące się we współczesnej sztuce światowej. Odróżniają jednak to co odkrywcze od tego co tylko modne, skłonni są przyswoić wszystko to, co poszerza widzenie i rozumienie współczesnego świata, a odrzucają wszystko to, co jałowe i puste. Krytycyzm taki uważają za konieczny warunek powstawania, tworzenia sztuki autentycznej, prawdziwej. Są świadomii nowoczesnych postępowych wartości tkwiących we własnym społeczeństwie, w jego tradycji narodowej i artystycznej i w jego dniu

dzisiejszym. Są przeciwni nowoczesności wymierzonej przeciw dążeniom i tęsknotom ludzi, wśród których przyszło im żyć i tworzyć bez względu na to, jak bardzo „prowincjonalnym” nazwano by takie stanowisko.

Grupa Realistów nie była i być nie mogła dosłownym powtórzeniem koncepcji realizmu socjalistycznego, lecz była kontynuacją samej idei realizmu w sztuce, bez żadnych omówień i ograniczeń, realizmu jako ciągłego odkrywania „nowego” w stale zmieniającym się świecie. Na tej zmienności opierali członkowie Grupy swą twórczość. Takie rozumienie sztuki otwierało przed nimi nie tylko świat nowych form, lecz również świat nowych idei, dotyczących sensu życia i wartości ludzkiego działania. Takie rozumienie sztuki odbiegało daleko od sensualistycznego „doznaniowego” charakteru sztuki kolorystów i spekulatywnego oblicza abstrakcjonizmu. Dorobek artystyczny Grupy Realistów ma decydujące znaczenie dla oceny charakteru i wartości artystycznej współczesnej sztuki polskiej. Takie obrazy jak „Pierwszy ruszył Geyer” i „Stryj Piotr” J. Krawczyka, jak „Dyspozytor” i „Lenino” B. Liberskiego, jak „Wrzesień” W. Garbolińskiego, jak „Festiwal Książki i Prasy” H. Krajewskiej, „Lenino” M. Byliny, jak portrety O. Bierwaczonka i pejzaże M. Spasowicz, A. Lisiewicz i B. Wilimowskiej, a także przemysłowe pejzaże J. Młynarskiego i R. Pomorskiego, jak malarstwo J. Kaczmarskiego, Wł. Panasa, M. Baryłki, E. Jagaciak i B. Szajdzińskiej – to ważne dokumenty sztuki polskiej naszych dni.

Czas, który przeżywamy jest epoką szczególną. Łoskot wojny mąci ciszę pokoju. Gwałtom i okrucieństwu przeciwstawia się poczucie ludzkiego braterstwa i solidarności ludzi uciśnionych.

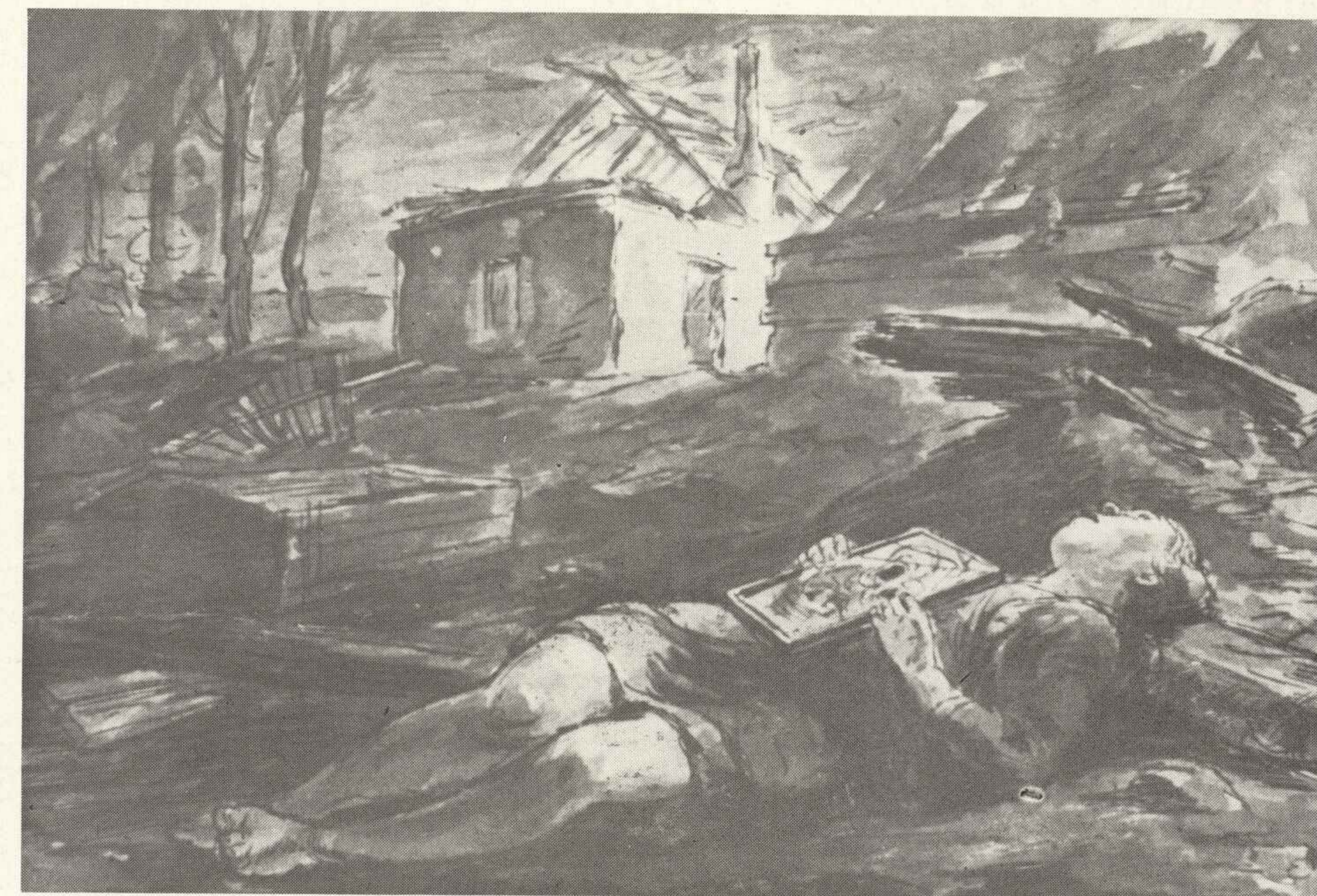
Doświadczenia, które przypadły w udziale naszemu narodowi są jednymi z najistotniejszych i najgłębszych naszych przeżyć. Z nich tylko może powstać sztuka wielka lub mała, ale autentycznie polska.

To są drogi, którymi szliśmy oboje przez całe nasze życie, takie są ideały którym służyliśmy i służymy. I ciągle staje przed nami od nowa to odwieczne pytanie: jakie jesteś życie – ty polskie życie?

Warszawa, luty 1985

Juliusz Krajewski

Juliusz Krajewski, Na pogorzelsku, 1944



Juliusz Krajewski, Uchodźcy, 1956



INTRODUCTION

Le Bonnet Phrygien

C'était en 1931. Je rentrais à Varsovie de mes vacances de Pâques que j'avais passées dans la maison de mes parents, dans les environs de Przemyśl. On était au début du mois d'avril, car les fêtes de Pâques ont eu lieu très tôt cette année, il faisait encore froid et le temps était pluvieux. Je me rendais à la station de chemin de fer à Nowe Miasto en compagnie du vieux cocher Fed'ko, un homme grand qui, enveloppé dans sa capote brune ressemblait à un bloc de bois immobile. Une route étroite longeait la croupe d'une colline, d'où à droite et à gauche on pouvait voir la terre plissée, vide et déserte. Nous étions assis dans la cariole et nous tremblions sur la route cahotante, couverte de boue liquide, au rythme des pas de chevaux, lents sur cette terre glissante. Nous allions sans nous parler. Un vent froid venait du côté des montagnes blanches, toutes en neige et il y eut une pluie glaciale. Du côté gauche de la route on voyait des tas de pierres concassées, qu'on a dû transporter ici tout récemment – on avait sans doute l'intention de réparer la route dès qu'il fasse plus chaud.

C'était vide, il n'y avait ni maisons ni gens. Ce n'est qu'après avoir fait une grande partie du chemin que nous avons remarqué une silhouette sombre devant nous. C'était la voiture qui transportait des pierres. Un cheval la tirait. A son côté, du devant marchait un paysan, une main sur la ranche. De l'autre côté de la voiture, tout près du cheval allait pieds nus un garçon de sept ou huit ans, en chemise de lin et en pantalon d'étoffe. Quand nous les doublions sur la route étroite, il est arrivé quelque chose, que je n'ai pas pu comprendre ce moment-là: le garçon a trébuché sur un tas de pierres qui se trouvaient au bord de la route et faillit de tomber. Sur son cou, j'ai aperçu une corde dont le bout était attaché au timon. Au début, je ne réalisais pas ce qui se passait devant moi, je sentais seulement que c'est le mal humain qui me montre son visage effrayant... En ce moment, Fed'ko qui jusqu'à présent se taisait, s'était détourné en me demandant: tu as vu? En effet, j'ai vu. J'ai vu que quelque chose d'inhumain se passait. Je voulais descendre et faire quoi que ce soit, mais quoi? Je restais perplexe. Pourtant, je ne pouvais pas emmener cet enfant avec moi...

Fed'ko s'est mis à raconter: c'était un orphelin du village voisin. Aveugle. Était tout seul au monde, il allait chaque semaine chez un autre fermier qui le nourrissait pendant ce temps et ensuite le transmettait au suivant. Pour que l'enfant ne mange pas gratuitement, le paysan l'attachait au timon, car les

roues de la voiture qui se heurtaient contre les pierres faisaient balancer violemment le timon qui frappait le cheval sur le côté. Le garçon aveugle devait donc „amortir” ces coups. Tel était le martyre de l'enfant paysan, qui le conduisait rapidement vers la mort.

Cette image et l'impression qu'elle me faisait me poursuivait longtemps. Je ne pouvais pas et je ne voulais pas l'oublier. Je connaissais bien la misère de la campagne montagnarde, mais pour la première fois elle me s'est révélée d'une manière si brutale.

Je savais qu'une heure de piochage des betteraves était payée de 50 groszy – l'équivalent de 1 litre de pétrole ou d'une livre de sucre. J'avais vu comme à cause de l'avitaminose, les enfants perdaient leur vue: des tâches blanches de la nécrose apparaissaient sur l'iris – c'était le début de la cécité. Tel était le résultat du fait qu'on vendait le lait aux laiteries et qu'on donnait aux enfants du lait écrémé, privé de vitamines.

Les années trente furent la période d'une grande crise économique. Ma mère avait ordonné de préparer chaque jour une marmite pleine de soupe pour „les voyageurs”, comme on les appelait. C'étaient des gens, qui venaient de quelque part et allaient quelque part, là où ils croyaient trouver du travail, mais il n'y en avait pas, ni là-bas, ni ailleurs.

Je suis rentré à Varsovie. C'est ici que j'allais continuer mes études artistiques et que m'attendait un groupe de copains, avec lesquels je me suis lié d'amitié au début de mes études en académie. A cette époque, elle s'appelait encore „École des Beaux-Arts”.

C'étaient des jeunes gens arrivés de toute la Pologne. Il n'y a que Witek Miller qui était de Varsovie, Zygmunt Bobowski est né à Gniewań en Podolie, Kazik Gede à Tiflis (plus tard ses parents s'établirent dans la Couïavie). Franek Bartoszek venait de Czarnków sur Noteć. La seule fille parmi nous, Lena Malarewicz venait de Podlachie. Moi, j'étais de la Petite Pologne. Bobowski était le plus âgé de nous, il ressemblait le plus à un „vrai” peintre; il portait une fontange à la place de la cravate et un chapeau noir à large bord. Il était d'ailleurs un Tsigane de nature et tous nos efforts afin de faire de lui un homme ordinaire furent vains. Witek qui était son plus proche ami – encore avant qu'ils soient entrés à l'académie, ils fréquentaient ensemble l'école privée d'Adam Rychtarski, école connue à Varsovie – protestait souvent contre les „comédies” de Zygmunt. Lui même il était fils d'un cordonnier, enfant du faubourg de Varsovie, le Solec historique, et il avait un comportement sobre vis-à-vis de la vie et il détestait ces „prétentions artistiques”. Mais chez Zygmunt ce n'étaient que des prétentions, c'étaient des traditions de liberté et du mouve-

ment de la Jeune Pologne qu'il avait reprises de son frère aîné Konstanty Bobowski, ancien pilsudskiste et militant du PSP qui, à cette époque-là avait déjà perdu toutes ses illusions concernant le „camarade Ziuk”; en outre, c'était un socialiste de sentiment et un homme généreux. Nous passions souvent chez Konstanty des soirées qui se prolongeaient jusqu'à la nuit et, autour du thé noir comme le goudron et amère comme l'absinthe, nous discutons sur l'art, le socialisme, la liberté, la misère en Pologne, la révolution et beaucoup d'autres choses. Et c'est en ces moments-là qu'apparaissait nettement la différence entre l'attitude équilibrée et réaliste de Miller – fils de sa classe sociale, et l'attitude de Zygmunt Bobowski, déréglée, folle, prête à toutes sortes de sacrifices.

Nous sommes entrés dans la vie de l'art dans une atmosphère artistique complètement différente de celle qui entoure aujourd'hui les jeunes artistes. A cette époque, il n'y avait pas au marché artistique de ce fleuve de catalogues, monographies, magazines illustrés, reproductions en couleurs, de toute cette publicité de „modernité” qui nous attaque aujourd'hui par l'intermédiaire des mass-média; nous n'étions pas encore habitués à cette „marijuana culturelle” qui paraît être aujourd'hui la vraie essence de l'art.

Notre connaissance de l'art fut basée sur une faible connaissance de l'art classique, notamment de celui de la Renaissance et de l'art polonais. C'est cet art qui était l'objet des cours de l'histoire de l'art en académie et le sujet de l'unique à l'époque revue artistique „Les Beaux Arts”. La transmission des connaissances était très restreinte, à l'Académie – illustrée de diapositives noires et blanches et dans „Les Beaux Arts” de reproductions en noir et blanc aussi. C'est avec difficulté que nous distinguons Lotto de Giotto, Caravaggio de Magnasco, Signorelli de Botticelli. Alors, voulant avoir contact avec l'art vivant nous fréquentons le Musée ou „Zachęta” pour contempler Matejko et Chełmoński, Gierzyński, Boznańska, Wyspiański, Podkowiński, Pankiewicz et d'autres. Fut-elle plus pauvre cette vie artistique? Non. Elle fut plus profonde, plus orientée vers l'intérieur. A cette époque on estimait beaucoup – outre les artistes du Parnasse polonais – les artistes contemporains, tels que Ślędziński, Kowarski, Skoczylas, Weiss, Stryjeńska, Boruciński, Szczepkowski, Gotard, Krzyżanowski; si on veut les classer – cela fut un mélange de l'impressionnisme avec le modernisme, bien que cette classe soit trop étroite et imparfaite. Car le réalisme de Boruciński et l'expressionnisme de Krzyżanowski ne pouvaient pas être mesurés de la même mesure. Pourtant, quelque chose les liait tellement que nous pouvons aujourd'hui appeler cet art – art polonais d'une même époque. Nous aimons le plus la peinture d'Aleksander Gierzyński, dont „La Juive avec des oranges”, „Les Sablonniers”,

„Les Trompettes” et le „Cercueil paysan” nous paraissent proches à nos idées esthétiques et morales.

Nous fûmes très impressionnés par l'exposition du premier cycle de Szlęmbark de Tadeusz Kulisiewicz, ouverte exactement à cette époque dans le Salon de Garliński de la rue Mazowiecka. Son art fut nettement issu de la graphique de Skoczylas, et en même temps de la xylogravure allemande des débuts de la Renaissance, et de l'art de Dürer avant tout. Et, bien qu'il était enraciné dans la tradition polonaise, dont je parlais ci-dessus, il y apportait tout de même quelque chose de nouveau. C'est exactement ce nouveau qui nous impressionnait tellement. Il s'agissait d'une vérité sur la misère de la campagne polonaise, présentée en forme exagérément expressive.

Kulisiewicz, qui, plus tard devait avoir des cours de dessin de soir dans l'atelier du prof. Mieczysław Kotarbiński – duquel nous sortions presque tous, nous avait plu par sa simplicité, par son attitude de bon camarade et surtout, par son authentique amour de l'art, duquel il parlait franchement et sans prétention. Il différait en cela de notre professeur, homme intelligent, qui avait beaucoup lu mais, qui n'était pas attaché à une idée ou à une forme artistique quelconques. Dans ses corrections des travaux des étudiants notre professeur passait d'une extrémité à l'autre: de la peinture linéaire de la Renaissance à l'art décoratif des Aztèques, de l'impressionnisme français à l'expressionnisme allemand, de Raphaël à Munch... Tout se prêtait aux longues discussions, mais elles négligeaient quand même les liaisons de la vérité concernant la vie humaine avec celle qui concerne l'art.

Nous nous compensions alors ces manques, en menant lors des pauses entre les cours, des discussions ardentes, qui devaient nous renforcer dans nos passions et expliquer la vérité de la création, difficile et pleine de contradictions. L'atelier de Kotarbiński était plein d'idées ardentes et de travail d'étude incessant et il attirait l'attention de toute l'école. C'est en ce moment-là que plusieurs collègues d'autres ateliers se sont approchés de nous, en contribuant à la création d'une ambiance artistique spécifique pour les années trente. Cela ne fut pas un hasard. Ce phénomène ne s'ensuivait pas seulement de la rencontre de quelques personnes passionnées de la même idée, quoique encore non précise, mais cela fut aussi le fruit d'une situation générale – culturelle, morale et socio-politique du pays et, avant tout – le fruit de la crise économique de ces années-là, dont je viens de parler plus haut.

Nous suivions le même chemin que suivait en ce temps-là la littérature polonaise et non seulement polonaise. Nous suivions la poésie de Władysław Broniewski, dont l'oeuvre avait atteint à cette époque son sommet, nous lisions, en tant que „les

nôtres": Kruczkowski, Wasilewska, Uniłowski, Zegadłowicz, Bruno Jasieński. C'est Lucjan Szenwald, notre bon ami qui nous avait lu le poème de ce dernier, „Un mot sur Jakub Szela" lors d'une excursion dans les forêts des environs de Varsovie. Nous lisions Dos Passos, Barbusse, Dreiser, Romain Rolland, Remarque, Tomas Mann. C'était une littérature – porte-parole de la crise des années trente, crise qui aussi était à l'origine des idées renfermées dans les articles de la presse littéraire de l'époque et surtout des „Nouvelles Littéraires" et du „Mensuel Littéraire" de la gauche.

A cette époque, nous apprenions aussi de nouveaux phénomènes dans l'art mondial et, avant tout les nouvelles sur l'expressionnisme allemand de Nolde et Barlach, de Munch, Dix et Beckmann, sur la graphique de Kaethe Kollwitz et enfin sur „L'art prolétaire" qui parut ces temps-ci en Allemagne. L'art français se renfermait pour nous dans le cadre de l'impressionnisme; les tendances de son développement, celles surtout de ce qu'on appelait „Ecole de Paris" ne nous impressionnaient pas trop – sans doute, à cause de leur caractères fleuris, ce qui était en contradiction avec nos recherches de l'action artistique, dramatique et expressive. Nous avons rencontré cet art pour la première fois „face à face", lors d'une grande exposition officielle de l'art français à l'Institut de la Propagation de l'Art, en 1934. Il nous avait beaucoup impressionné et son grand enthousiaste fut Franek Bartoszek, disciple préféré du prof. Michał Walicki qui à l'époque enseignait dans notre école l'histoire de l'art (cette fois-ci c'était déjà l'Académie des Beaux-Arts).

Mais, quand on parle de la formation des opinions artistiques des prochains artistes et membres du „Bonnet Phrygien", il ne faut pas oublier que nous n'avions jamais, ni à cette époque, ni plus tard d'opinions accordées, concernant les attitudes esthétiques et que nous n'aspinions pas à une telle uniformisation. Nous avions devant nos yeux l'image de la contemporanéité, l'image de ce monde – maudit et magnifique à la fois, l'image de la Pologne, celle des couches paysannes et des crassiers miniers, l'image des chômeurs réclamant du travail et du pain, des sans-logis de Bałuty et Annopol. Nous étions de leur côté, du côté de la Pologne travailleuse et affamée, du côté de ce garçon aveugle, rencontré sur la route de Podkarpacie.

Nos relations avec la gauche sont devenues bientôt objet de l'intérêt de la police. Commencèrent des fouilles, des arrestations, des contrôles policiers et, à la fin, des procès et des arrêts, ce qui causa l'expulsion de Bobowski et de quelques autres copains de l'école.

L'atelier de Kotarbiński avait perdu pour nous son charme. Hélène est allée à l'atelier du prof. Kowarski, moi à celui du prof.

Pruszkowski. Tout doucement, nous nous sommes mis à quitter notre école. Tout de même, cela n'a pas détruit notre amitié, bien au contraire, nos liens sont devenus plus serrés, quoique la vie devint plus dure et plus difficile, de même que la pratique de l'art. C'est en ce moment-là que nous nous sommes mis à mettre au monde nos travaux autonomes: Bobowski peignait „Biedaszyby" (Fosses des pauvres), Gede des scènes de vie des bidasses, Krajewska, „Bezdomnych" (Les sans-logis), Bartoszek „Kuznie" (Les forges) et moi „Kamieniarze" (Les tailleurs de pierre). Nous sentions instinctivement que les années folles de la jeunesse, de grands rêves et de décisions risquées finissaient et que commençait une vie d'artiste avec son propre chemin qui oblige à faire des efforts vis-à-vis de puissantes forces hostiles, chemin à l'issue duquel la victoire ne se trouvait pas forcément, l'échec y était aussi bien possible.

Alors, suivant les traces de Juliusz et Helena Krajewski, nous nous sommes rendus à la campagne, où la vie et le travail furent plus faciles.

Il était 1935. Cette année, Bobowski avec Gede, Bartoszek et Miller ont organisé leur première exposition commune, au club de l'intelligentsia de gauche – le „Bonnet Phrygien" dans les „Szklane Domy" (Maisons de verre), dans le quartier Żoliborz. C'est le nom de ce club – Bonnet Phrygien que, avec le temps nous avons adopté comme nom pour notre ensemble.

La deuxième exposition du „Bonnet Phrygien", cette fois-ci avec notre participation aussi, a eu lieu en 1936 dans la salle de lecture de la colonie de Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa (Coopérative des logis de Varsovie) à Rakowiec à la tête de laquelle à cette époque se trouvait Edward Osóbka-Morawski, qui devint plus tard premier ministre du premier gouvernement polonais. Outre notre groupe, participèrent dans cette exposition aussi: Franciszek Parecki, Bronisław Linke, Zenon Wasilewski, Mieczysław Berman, Henryk Szerer et Izaak Krzeczanowski. La troisième et dernière exposition du „Bonnet Phrygien" a eu lieu un an plus tard, avec les mêmes participants, dans les locaux des Syndicats de classe, rue Warecka. Nous avons organisé lors de sa durée une enquête pour le public, qui a eu beaucoup de succès. Nous y avons lu plusieurs remarques positives et critiques. Malheureusement, elle n'a pas résisté à la guerre.

Dans la culture il y a des événements qui, étant importants, n'ouvrent pourtant pas de nouvelles voies et ne sont que fletrissure avec tous ses effets. Le „Bonnet Phrygien" fut un groupe de jeunes personnes, chez lesquelles, l'enthousiasme et l'engagement remplaçaient, dans une grande partie la connaissance et l'expérience, mais qui se rendaient quand même compte que c'est devant l'art basé sur une idée historique que s'ouvrait une

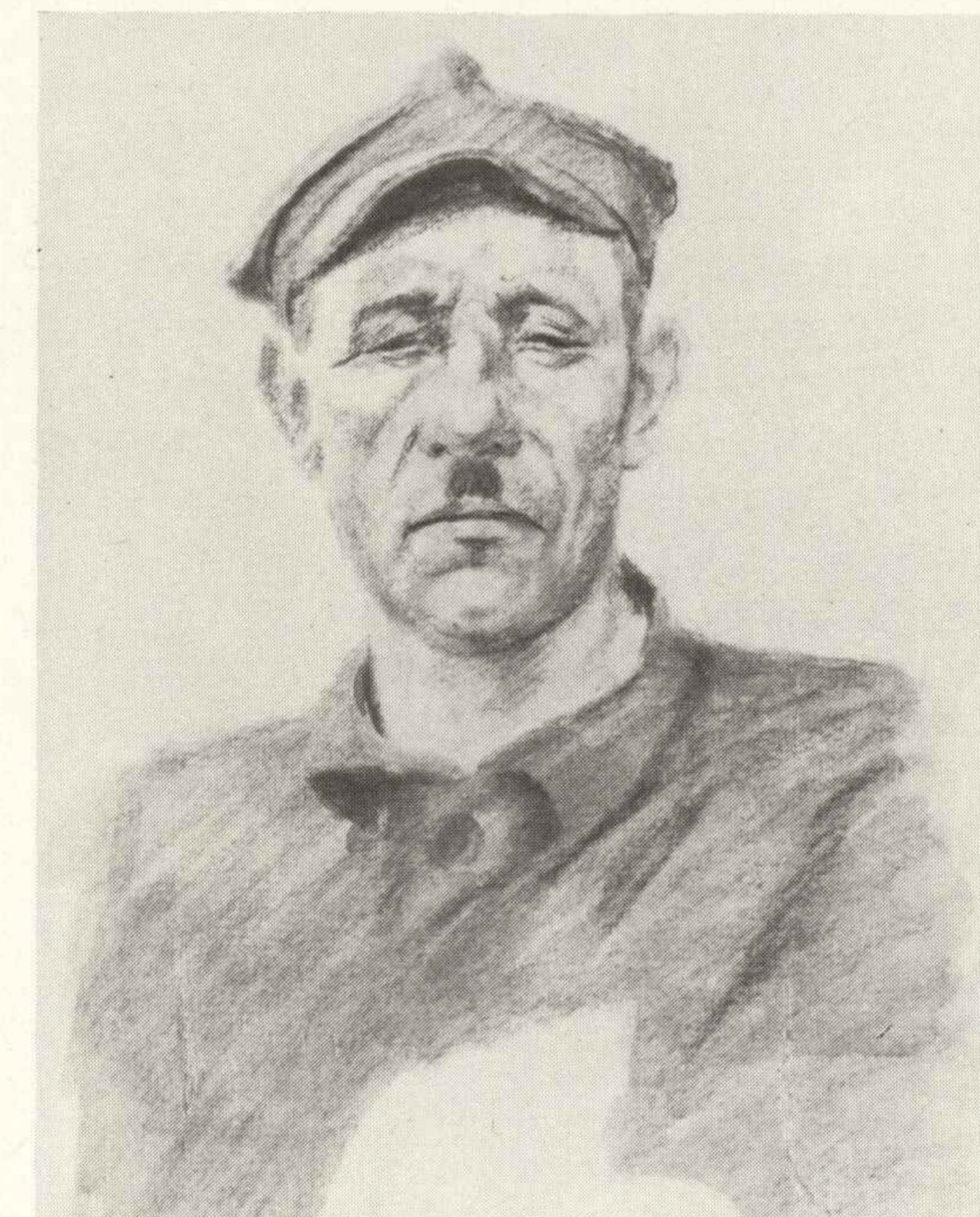
Juliusz Krajewski, Matka, 1954



Juliusz Krajewski, Przed zagładą, 1960



Juliusz Krajewski, Żołnierz – osadnik, 1949



perspective lointaine, une lutte pour le renouveau de la vie et pour le renouveau de l'art; seulement, ils ne se rendaient pas compte du pouvoir de l'inertie de la réalité existante. Tels furent les débuts qui ont contribué au choix de la direction de notre chemin artistique. Nous savions seulement qu'un travail pénible nous attendait afin de pouvoir continuer l'ancien et de créer du nouveau et, que nous avons des fidèles amis. Mais, nous n'avons pas su, que le lendemain déjà un coup allait nous frapper... L'invasion hitlérienne a commencé, la guerre a éclaté. A cette époque ont péri: Kazik Gede et Franek Bartoszek, Izaak Krzeczanowski et Henryk Szerer, Franek Parecki et Zygmunt Bobowski. Nous deux, nous avons réussi à sauver la vie ainsi que Witek Miller qui était déjà très malade. Telle fut la fin du „Bonnet Phrygien”. La guerre continuait. Nous nous rendions compte de plus en plus nettement que, par ses effets, la guerre désignait au monde une perspective prochaine de son développement et que, avec elle, les luttes un peu provinciales de notre jeunesse sont devenues une partie du conflit mondial de signification historique.

Le réalisme socialiste.

Au moment de la libération nous étions à Lublin. Mais bientôt, nous sommes rentrés à Varsovie ou plutôt – à cette masse énorme de décombres qui avant était Varsovie. Et, des jours bizarres commencèrent, des jours animés d'une volonté générale et unanime: reconstruire la vie détruite, l'opposer aux souvenirs encore vivants des viols et des meurtres de l'occupant, des incendies et de la mort. Construire de nouveau ce qui était ici avant, pour que cela soit meilleur et encore plus beau. A cette époque, chaque fenêtre placée au sein du mur brûlé semblait être symbole de la vie, chaque toit couvrant une ruine était un symbole de la ville ressuscitée.

En 1948, lors de l'ouverture solennelle de la station d'émission radiophonique à Wrocław, Bolesław Bierut s'est adressé aux écrivains et aux artistes, pour qu'ils joignent leurs oeuvres à l'effort de toute la nation qui se préparait à l'édification d'une société socialiste.

Dans l'art parut le mot d'ordre du « réalisme socialiste », à savoir d'un art qui sert la Pologne et le socialisme. Ce sont les Expositions Nationales de l'Art Plastique Polonais qui furent dans les années 1950–1954 manifestation de la réalisation de ce mot d'ordre. Il y en avait quatre – une chaque année et la cinquième, spéciale, était consacrée au thème: « Les Artistes de l'art plastique dans la lutte pour la paix ». Presque tous les

peintres et sculpteurs qui avaient survécu – et, il y en avait que quelques centaines, participaient dans ces expositions. Nombres de travaux présentés alors sont entrés pour toujours dans le patrimoine de l'art polonais. Nous citerons ici: « Manifest » (Le Manifeste) de Weiss, « Jarosław Dąbrowski na barykadach Komuny Paryskiej » (Jarosław Dąbrowski sur les barricades de la Commune de Paris) de Bylina, « Lenin i Spójnia » (Lénine et l'Affinité) d'Eibisch, « Portret Dunikowskiego » (Le Portrait de Dunikowski) de Rudzka-Cybis, « Warszawa wyzwolona » (Varsovie libérée) de Poznański, « Portret aktora » (Portrait d'un acteur) de Zbigniew Pronaszko, « Lenin » (Lénine) de Wnuk, « W świetlicy spółdzielni produkcyjnej » (Dans la salle de lecture d'une coopérative agricole) de Andrzej Wróblewski, « Ślązaczka » (Une Silésienne) de Rostkowska, « Pogrzeb partyzanta » (Les funérailles d'un maquisard) de Krajewska, « Portret lekarki » (Portrait d'une docteure) de Karny, « Robotnicy kolejowi » (Les ouvriers de chemins de fer) de Śramkiewicz et de beaucoup d'autres.

Les expositions de l'art dans l'esprit du réalisme socialiste ne furent pas un hasard et leur conception n'a pas sauté des têtes de leurs organisateurs comme Athène de celle de Zeus. Elles furent précédées par des oeuvres et des manifestations d'un caractère similaire, telle que « Polonia » au KUL¹ de Lublin, en 1944 ou « Teka Łańcuchowska » (Carton de Łańcuchów) de la même année. Les artistes qui se sont trouvés à Lublin en 1944 ont participé dans cette dernière manifestation. Privés de toit pour habiter et de conditions pour travailler, ils ont reçu de la part du gouvernement du PKWN (Comité Polonais de Libération Nationale) un manoir délaissé dans le village de Łańcuchów. Dans la réalisation des compositions de dessins qui ont constitué le « Carton de Łańcuchów » – consacré aux supplices de la population polonaise sous l'occupation nazie, ont pris part de tels peintres que: Aleksander et Wanda Winnicki, Józefa Wnukowa, Jerzy Wolff, Hanna Żuławska, Helena et Juliusz Krajewski.

Dans la capitale libérée a eu lieu en 1945, au Musée Nationale une exposition, intitulée „Ruiny Warszawy” (Ruines de Varsovie). Au même sujet était consacré le cartable de Tadeusz Kulisiewicz et un cycle de dessins de Michał Boruciński. Dans les mêmes années, Andrzej Wróblewski et ses collègues ont organisé à l'Académie cracovienne un cercle autodidacte sous le mot d'ordre de la lutte pour la paix et le socialisme; ce cercle a présenté ses travaux à l'exposition de l'enseignement artistique en 1949 à Poznań. D'un caractère semblable étaient les grandes compositions de Felicjan Kowarski, de la fin des années quarante, en particulier un tableau connu „Proletariatczycy” (Les

¹ KUL – Université Catholique de Lublin

Proletaires). Voilà comment était cet art, qui non seulement répondait aux aspirations générales, aux émotions universelles de ces jours-là, mais qui fut aussi l'expression de la réalité historique de ces années. Aussi bien dans la période du „Bonnet Phrygien” que dans le temps du réalisme socialiste, nous admettons une coexistence de différentes personnalités, de différentes conceptions formelles, de différents contenus des tableaux, car – outre l'attitude socio-philosophique – qu'est-ce que liait-il l'oeuvre de Bartoszek et de Linke au „Bonnet Phrygien” ou bien plus tard – l'oeuvre de Bylina et celui de Eibisch dans le réalisme socialiste? C'est une formule de la coopération des artistes de différentes opinions esthétiques qui leur rendait possible une coexistence dans l'Union des Artistes de l'Art Plastique et dans d'autres organisations de la vie artistique. C'est la discussion qui fut cette plate-forme sur laquelle s'entrechoquaient des opinions et des attitudes esthétiques opposées. Voilà pourquoi le rôle des critiques et des historiens de l'art fut si grand. Nous considérons comme dernière manifestation artistique du réalisme socialiste l'exposition de „L'Art Plastique jeune”, à l'Arsenal de Varsovie, en 1955. Son but était de renouveler la forme artistique du Réalisme, de le rendre plus moderne et de renforcer, grâce à cela son influence. Comme le disaient les organisateurs de cette exposition, elle devait être une manifestation de „l'art réaliste dans une lutte authentique”. Tout de même, il manqua de force aux artistes de l'Arsenal afin de poursuivre leurs principes de programme. L'exposition fut la première et la dernière à la fois et ses principaux organisateurs ont quitté la Pologne et leurs camarades.

C'est en 1956 que, en résultats des événements politiques qui ont bouleversé toute la vie du pays que a pris fin la politique qui donnait son appui à l'art du réalisme socialiste, en tant que à celui qui exprimait l'essence de la vie artistique du pays. Mais l'idée du réalisme n'a pas vécu sa fin, elle ne s'est pas écroulée et reste vivante jusqu'à aujourd'hui. Mais la morale des militants appelés à mener la politique culturelle s'est écroulée. Les artistes qui créaient dans l'esprit du réalisme socialiste ont continué à travailler, sans égard aux fluctuations dans le domaine de la culture et de la critique artistique. Une attaque brutale contre le réalisme socialiste commença, les artistes furent „livrés en proie des bêtes sauvages”, comme avait dit Delacroix. Tout le bon et le mauvais fut jeté dans le même sac de „fautes et de déviations” et, cette „discussion” menée par un seul côté, de discussion artistique se transforma en discussion politique. Certains ont su même sauter la barricade et, avec le même venin qu'avant sur le „formalisme” ils crachaient maintenant sur le „socréalisme” (réalisme socialiste). C'est jusqu'à aujourd'hui que retentissent les échos

de cette „nuit de saint Barthélemy”. Janusz Bogucki dans son „Art en Pologne Populaire” publié en 1983, en décrivant le réalisme socialiste l'appelle: „art académique officiel” ou „réalisme académique croisé avec le postimpressionnisme” et lui reproche „une didactique importune” et de la „vernissage”. Est-ce que c'est vraiment de la didactique et de la vernissage, que de dire que le temps de grandes transformations était un temps de grandes transformations et que l'époque de révolution était une époque de révolution? Est-ce qu'on peut appeler de l'académisme cette variété de forms dans la peinture réaliste présentée aux expositions polonaises? De quelles dimensions morales et artistiques sont les reproches de la vernissage par rapport à l'art imprégné du pathos de ce temps?

Bogucki a consacré tout son livre à l'authentique académisme de nos temps, à l'art abstrait qui, dans les années 60 et 70 est devenu un art officiel de l'administration bureaucratifiée, à l'art cultivé dans les académies, décoré, art qui remplissait les expositions officielles et les musées, art sur lequel la presse écrivait des panégyriques. Il ne s'agit pas bien sûr de l'art abstrait des années vingt, imprégné de foi dans sa dimension sociale et artistique, ni de l'art de Stażewski, Strzemiński, Włodarski et de leur pareils bien que, dans la perspective historique cet art s'est révélé une tragique illusion. Mais, il s'agit de nos imitateurs contemporains de Pollock, Burri, Vasarely, Lichtenstein, etc. qui se multiplient dans le livre de Bogucki. Ne devrait-on pas parler d'une manière plus critique de cet art, surtout quand on appelle cette création „Art de la Pologne Populaire”?

La fin de la politique culturelle qui soutenait le réalisme socialiste a donné des débuts à une nouvelle politique, qui, sous les apparences de la tolérance est devenue une imitation sans critique du marché de l'art occidental et de ses clients de saison. La critique artistique s'est unifiée, de même que la politique des musées, les méthodes de l'enseignement dans les écoles artistiques. Cela signifiait un détournement de l'attention des artistes de ce qui se passait en réalité dans le pays, signifiait aussi – une prise à la légère d'une large réception démocratique de l'art. A plusieurs artistes on a fait sauter le pinceau de la main, à plusieurs critiques on a fermé la bouche. L'histoire connaît un art destiné au souverain et à sa cour, destiné à l'Eglise, un art qui servait l'aristocratie et la bourgeoisie. Pour la première fois dans l'histoire on a créé un art abstrait, sans destinataire, qui ne sert à personne et qui se maintient dans notre pays grâce aux subventions de l'appareil de l'Etat. On a créé une bizarrerie qui existe dans la société, étant au même temps très aliénée, on a créé un art sans destinataire, un art bureaucratifié – fruit de fautes et de déviations de la période de la bureaucratie.

Le Groupe des Réalistes

En 1961, lors d'une rencontre à Varsovie, un groupe de peintres avait décidé de s'opposer à la politique culturelle officielle et d'organiser des expositions annuelles de l'art réaliste. C'étaient: M. Baryłko, O. Bierwiazzonek, W. Garboliński, W. Gościmski, E. Jagaciak, J. Kaczmarek, T. Kozłowski, H. Krajewska, J. Krajewski, J. Krawczyk, B. Liberski, A. Lisiewicz, A. Łyżwański, A. Markowska, T. Młynarska, J. Młynarski, L. Murawska, Wł. Panas, R. Pomorski, J. Skrobiński, R. Skupin, M. Spasowicz, St. Stelmaszewska, B. Szajdzińska, A. Trojanowska et A. Winnicki. La première exposition de ces révoltés et novateurs eut lieu en 1962 à Zachęta de Varsovie, sous le nom: "Exposition de 25 peintres réalistes". Pendant 16 années il y a eu 13 expositions des réalistes en Pologne et quelques expositions à l'étranger. Dans certaines expositions ont pris part des invités de l'étranger, tels que: R. Chapelain-Midy (France), W. Sitte (RDA), M. Prechtl (RFA), M. Sawickij (URSS), F. Eisel (RDA). Ce groupe fut une organisation ouverte et sa composition changeait, car nous étions d'avis que le caractère vague du groupe lui assurait une vivacité et le défendait contre l'immobilisation; il assurait aussi une discussion animée pendant les rencontres de tous les participants de chaque exposition, le moment de son vernissage. Nous étions tous d'accord que l'unique trait essentiel de l'oeuvre réaliste devait être sa liaison avec la vie. Nous croyons tous, que la vérité humaine générale se composait de vérités individuelles, d'expériences individuelles, provinciales y compris.

Les réalistes n'eurent aucun statut, ne proclamèrent aucune déclaration idéologique. Ce n'est que le contenu des introductions dans les catalogues de chaque exposition qui peut parler des principes du groupe. En voici quelques idées: le désir de connaître le monde qui nous entoure et de saisir le sens des rapports interhumains, la recherche de l'expression artistique concernant les sentiments de l'homme contemporain qui est objet de changements violents et en même temps – créateur de ces changements. Ce sont des problèmes qui se présentent aujourd'hui, d'une manière de plus en plus forte devant les artistes. Les Réalistes entreprennent ces problèmes. Le Réalisme, puisant ses forces dans la vie réelle, toujours nouvelle et changeante est un art qui continue la suite historique de la culture artistique, par une discussion constante avec elle, un art ayant confiance dans la sagesse et la connaissance de ses grands prédécesseurs et, en même temps, un art, auquel toutes superstitions artistiques et académiques sont étrangères. C'est pourquoi le réalisme contemporain qui sort de la culture urbaine universelle du monde moderne prend, à chaque endroit de la terre, une

forme différente. La critique, si fière, il y a si peu de temps, qu'elle ne commettrait pas au XX-ème siècle la faute qu'elle avait commise au XIX-ème siècle en combattant Cézanne, Van Gogh et les impressionnistes a accepté aujourd'hui tout ce qui possède un trait de nouveauté dans les limites de l'ancienne esthétique. Et, cette esthétique, née à l'époque de l'impressionnisme, au nom de vérité et de simplicité, au nom de la vie et de son image non déformé, au nom de la beauté de la nature, au nom de la soumission envers les vérités objectives du monde visible, contre le mensonge des formules académiques, contre la dictature des salons et de l'académie – elle est devenue la négation de sa propre jeunesse.

Au nom de cette esthétique, on combat avec ardeur tout ce qui, à l'époque en fut son étendard. L'erreur des critiques qui, il y a cent ans n'ont pas su apprécier le grand renouveau dans la peinture est nulle par rapport au complot de toutes les forces de ce monde, des marchands et journalistes, théoriciens et critiques qui, tenant dans leurs mains des moyens d'action inconnus auparavant, appellent le vieux – de nouveau et le nouveau – de vieux. Il s'agit aussi de l'attitude morale et sociale, car la lutte pour le nouveau dans l'art est devenue une partie de l'ensemble du combat de nos temps... Le nouveau – dans le sens saisonnier, partage le sort de toutes les nouveautés saisonnières: il devient vite un vieux ennuyeux, borné et encombrant. La nouveauté dans l'art n'est pas un programme, elle est une expression d'une nouvelle attitude par rapport au monde. On admet que, ce qui est moderne est beau et bon, ou – au moins inévitable comme le destin. Une telle attitude, bien que souvent illusoire, supportable dans plusieurs domaines de la vie quotidienne, comme par exemple dans la mode – transmise sur le territoire de l'art, donne souvent des résultats aussi superficiels qu'irresponsables. Et, comme elle n'est pas précise et polysémique, différentes personnes l'interprètent différemment. On peut y voir aussi une démonstration de l'attitude active et progressiste de l'artiste envers le monde. Et dans ce sens, elle n'est liée à aucune voie artistique déterminée, mais constitue l'expression de l'attitude personnelle de l'artiste. C'est exactement dans ce cadre-là que la notion de „modernité” est l'attribut des tendances qui constituent la force motrice du Groupe des Réalistes, elle est le ciment qui joint différents tempéraments créateurs dans une organisation commune et dans une longue coopération. Toutes les nouveautés qui paraissent dans l'art mondiale contemporain sont intéressantes pour les Réalistes. Ils distinguent pourtant ce qui peut être une découverte de ce qui est seulement à la mode, ils sont décidés d'apprécier tout ce qui élargit la vision et la compréhension du monde moderne et, ils rejettent tout ce qui est stérile et vide. Ils

sont d'avis qu'un tel criticisme constitue la condition nécessaire pour la création d'un art authentique, vrai. Ils ont la conscience des valeurs modernes progressistes qui se trouvent dans leur propre société, dans sa tradition nationale et artistique ainsi que dans son présent. Ils sont contre la modernité dirigée contre les aspirations et les rêves des gens, parmi lesquels ils vivent et créent leurs oeuvres, sans considérer combien cela peut être „provincial”.

Le Groupe des Réalistes ne fut pas et ne put pas être une répétition de la conception du réalisme socialiste, mais il fut une continuation de l'idée même du réalisme dans l'art sans aucune limitation, du réalisme en tant que constante découverte du „nouveau” dans le monde qui change toujours. C'est sur ce caractère changeant que les membres du groupe ont appuyé leur oeuvre. Une telle compréhension de l'art ouvrait devant eux, non seulement le monde de formes nouvelles, mais aussi le monde de nouvelles idées concernant le sens de la vie et les valeurs de l'existence humaine. Une telle compréhension de l'art s'éloigne beaucoup du caractère sensualiste, „impressionniste” de l'art des coloristes et du visage spéculateur de l'abstractionnisme.

L'acquis artistique du Groupe des Réalistes a une signification décisive pour l'évaluation du caractère et des valeurs artistiques de l'art polonais contemporain. Des tableaux tels que „Pierwszy ruszył Geyer” (Geyer est allé le premier) et „Stryj Piotr” (L'oncle

Pierre) de J. Krawczyk, „Dyspozytor” (Le dispositeur) et „Lenino” de B. Liberski, „Wrzesień” (Le mois de septembre) de W. Graboliński, „Festiwal Książki i Prasy” (Festival du Livre et de la Presse) de H. Krajewska, „Lenino” de M. Bylina, les portraits de O. Bierwiazzonek et les paysages de M. Spasowicz, de A. Lisiewicz et de B. Wilimowska, ainsi que les paysages industriels de J. Młynarski et de R. Pomorski, les oeuvres de J. Kaczmarek, Wł. Panas, M. Baryłko, E. Jagaciak et B. Szajdzińska – constituent d'importants documents de l'art polonais de notre époque.

Le temps que nous vivons est une époque particulière. Le bruit de la guerre bouleverse le silence de la paix. Aux violences et à la cruauté, on oppose le sentiment de fraternité humaine et de solidarité des hommes opprimés. Les expériences qui furent la part de notre nation sont des épreuves, les plus importantes et les plus profondes, que nous avons jamais vécues. C'est elles qui peuvent donner naissance à un art, grand ou petit, mais authentiquement polonais.

Voilà les chemins que nous suivions pendant toute notre vie. Tels sont les idéaux que nous avons servis et que nous servons toujours. Et tout le temps, nous nous posons cette question éternelle: comment es-tu vie – notre vie polonaise.

Varsovie, février 1985

Juliusz Krajewski
Traduit par Monika Matysiak

Na plakacie: Helena Krajewska, Alicja
Projekt ekspozycji: Martyna Koźniewska
Projekt plakatu: Agata Chmielewska
Opracowanie graficzne katalogu: Zenon Januszewski
Opracowanie katalogu i redakcja: Romualda Niekrasz i Barbara Mitschein
Zdjęcia do katalogu: Wiesława Bąblewska-Rolke, Stefan Deptuszeński, Zygmunt Gamski, J. Sergio Kuruliszwili, Anna Pietrzak-Bartos,
D.K. Piotrowski, Henryk Romanowski, Edmund Uchymiak, Witalis Wolny, Teresa Żółtowska-Huszczka
Redakcja techniczna: Barbara Milanowska

