

JAKUB DĄBROWSKI

PRODUKOWANIE ESTETYK,  
PRODUKOWANIE PODMIOTU.  
POCZĄTKI ODWILŻY I WOLNOŚĆ TWÓRCZA  
W SZTUKACH WIZUALNYCH  
NA PRZYKŁADZIE WYSTAWY W ARSENALE

Wystawa w Arsenale była artystycznym wydarzeniem lata 1955 roku, wzbudziła niespotykane wcześniej zainteresowanie publiczności i liczne polemiki prasowe. W historiografii ścierają się dwa spojrzenia na to wydarzenie. Pierwsze, które swoje korzenie ma już w dyskusjach towarzyszących ekspozycji, ukazuje Arsenał jako akt emancypacji, manifestację młodych artystów zbuntowanych przeciwko ideologii socrealizmu. Wokół właśnie tej wystawy miała się rozegrać – jak pisał w październiku 1955 roku Andrzej Osęka – „[...] zasadnicza batalia o prawo do eksperymentu. Do poszukiwania nowych dróg w sztuce”<sup>1</sup>. Zdaniem Janusza Boguckiego, Arsenał był „rezultatem wrzenia ideowego w środowisku młodych, wrzenia o sile tak znacznej, że inicjatorzy spotkali się ze zrozumieniem i pomocą zarówno czynników politycznych, jak i resortu kultury” i „w sposób programowy i demonstracyjny przywrócił naturalne zróżnicowanie postaw artystycznych”<sup>2</sup>. Bożena Kowalska podkreślała, że wystawa „przeciwstawiała się realizmowi przybierającemu formę naturalistycznego ilustratorstwa, była protestem przeciwko administrowaniu sztuką”, „buntem przeciwko akademickim kanonom zarówno realizmu socjalistycznego, jak i w pewnej mierze estetyki postimpresjonizmu”. W odróżnieniu od Boguckiego czy Osęki autorka zastrzega jednak, że Arsenał był wydarzeniem prowincjonalnym i płytkim artystycznie oraz w znacznej mierze stanowił odzew na apel oficjalnej polityki kulturalnej. To bardziej dyskusja wokół wystawy niż sama wystawa „wysunęła na nowo postulaty swobody

---

<sup>1</sup> A. Osęka, *Formalizm czy ideowość*, „Po prostu” 9 października 1955.

<sup>2</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 98–104.

poszukiwań artystycznych"<sup>3</sup>. Rzeczywiście, trudno utrzymać obraz wystawy z roku 1955 jako estetycznego przełomu i artystycznego początku odwilży; współcześnie kultywuje się mit Arsenалу przede wszystkim w odwołaniu do postawy artystów, na płaszczyźnie muzealno-publicystycznej czyni to Jacek Antoni Zieliński (twórca kolekcji Krąg Arsenалу 1955 w Muzeum Lubuskim i autor kilku esejów na ten temat), a na płaszczyźnie naukowej – Wojciech Włodarczyk. Podkreśla się więc precedens pewnej wspólnoty ideowej młodych, skierowanej przeciwko ówczesnemu zakłamaniu sztuki, eksponuje się dążenie do prawdy i bunt przeciwko estetyczno-instytucjonalnemu *status quo*. Włodarczyk wywodzi źródła wystawy z działalności grupki przyjaciół studiujących na warszawskiej ASP. To właśnie w stołecznej Akademii, a także na plenerach w Kazimierzu nad Wisłą, formowały się osobowości oraz specyficzna twórcza postawa inicjatorów wystawy, zwłaszcza: Marka Oberländera, Jana Dziędziory, Jacka Sienickiego i Jana Lebensteina. Rola Akademii jest w tej historii ambiwalentna, żeby nie powiedzieć negatywna – socrealistyczna presja, konformizm profesorów kolorystów, np. Eugeniusza Eibischa, lub w drugą stronę – ich artystyczny dogmatyzm, np. Artura Nachta-Samborskiego, stanowiły negatywny punkt odniesienia dla poszukujących studentów. Stąd hasłem wywoławczym inicjatywy było „ani soc, ani sos” oraz „ujawnić bunt”. Włodarczyk zauważa, że dla młodych twórców kształtowanych pokoleniowym doświadczeniem wojny i dramatycznym okresem wprowadzania komunizmu ważne było oddawanie prawdy, a nie styl i estetyzacja – marzyli oni o „surowej sztuce realistycznej oddającej prawdę tamtych dni”<sup>4</sup>. Badacz z aprobatą cytuje współorganizatorkę pokazu Elżbietę Grabską, która pytała: „Czymże jest malarstwo w najważniejszych sferach swojego działania? [...] Czy tylko rozwojem form widzenia plastycznego i konstrukcji obrazu? Wydaje mi się, że są one odbiciem spraw etycznie-moralnych”<sup>5</sup>.

Drugie spojrzenie na Arsenal, a raczej na odwilż, której częścią była wystawa, kwestionuje wizję procesów i wyborów twórczych jako autonomicznych działań w obrębie binarnej opozycji „opresyjny władca–uciśniony poddany”. W tym ujęciu cała odwilż jawi się jako rekonfiguracja stosunków władzy, stymulowana zmianami strategii w obrębie władzy instytucjonalnej, reagującej

---

<sup>3</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 91–92.

<sup>4</sup> W. Włodarczyk, *Miejsce malarstwa*, Warszawa 2008, s. 62. Co prawda cytowany fragment dotyczy wystawy „Młódzież walczy o pokój” z roku 1950, ale właśnie to wystąpienie Włodarczyk uznaje za formatywne dla środowiska warszawskiej ASP, które pięć lat później było główną siłą Arsenалу. Na temat wystawy z roku 1950 zob. też przyp. 23.

<sup>5</sup> Idem, „Arsenal” i Kazimierz, w: *Do „Arsenalu” przez Kazimierz*, oprac. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2004, s. 25.

z kolei na bieżące problemy społeczne, polityczne, ekonomiczne i kulturalne. Stosunki władzy ujmowane są tu w perspektywie teorii Michela Foucaulta, mają różnorodny i rozproszony, ale wszechogarniający charakter, oddziałują na siebie wielokierunkowo, także zwrotnie i na wszelkich możliwych poziomach<sup>6</sup>. Piotr Piotrowski podkreślał, że „odmrażanie” polityki kulturalnej miało polityczną, a nie artystyczną genezę – liberalizacja polityki kulturalnej była częścią mikrofizyki władzy i miała służyć subtelniejszemu niż w latach 1949–1955 usankcjonowaniu totalitarnego państwa. „Stworzenie pola artykulacji krytycznego wobec władzy dyskursu przypomina strategię «nadzoru», o której pisze Michel Foucault”<sup>7</sup>. Piotr Juszkiewicz z aprobatą podejmuje ów krytyczny wątek tekstów Piotrowskiego. Z całą mocą podkreśla, że w przypadku odwilży w ogóle nie mieliśmy do czynienia z wolnościowym przełomem, a jedynie ucieczką do przodu pewnych grup w obrębie władzy, która miała na celu zagospodarowanie rodzącego się w społeczeństwie fermentu. Jednocześnie próbuje w tym kontekście osadzić wystawę w Arsenale. Juszkiewicz niesłusznie sugeruje, że za pomysłem wystawy stały czynniki partyjne<sup>8</sup>, ale celnie zauważa, że młodzi artyści, deklarując swoją ideowość, chcieli zdyskontować przychylność władz dla pomysłu wystawy i za jej pomocą „przebić się przez pokoleniową barierę ograniczającą ich możliwości artystycznej i materialnej egzystencji poprzez zarezerwowanie dla siebie jakiegoś fragmentu dystrybucji sztuki”<sup>9</sup>. W roku 1955, mimo pojawiających się pierwszych oznak odwilży, władze jeszcze starały się utrzymać pełną kontrolę nad kulturą, z jednej strony stosując polityczny nadzór, a z drugiej – próbując wyjść naprzeciw ekonomicznym postulatam środowiska. Wyraźniejsze zmiany nastąpiły do

---

<sup>6</sup> Na ten temat zob. P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005, s. 79.

<sup>7</sup> P. Piotrowski, *Odwilż*, w: *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. idem, Poznań 1996.

<sup>8</sup> Właściwym inicjatorem wystawy był Marek Oberländer, który późną wiosną 1954 roku rzucił wśród swoich przyjaciół hasło organizacji „otwartego, liberalnego salonu, w którym każdy mógł zaproponować coś od siebie” (cyt. *Sztuka była na pierwszym miejscu*, wywiad z Elżbietą Grabską, *Powinność i bunt*, Warszawa 2005, s. 106). Jesienią grupa inicjatywna rozpoczęła zabiegi organizacyjne i sondowanie środowisk twórczych w różnych ośrodkach. W styczniu 1955 roku pomysł został przechwycony przez aktyw partyjno-ZMP-owski i nadano mu oficjalny bieg.

<sup>9</sup> Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii...*, s. 86. Badacz podkreśla także, że owa dystrybucja sztuki zyskała w PRL specyficzny kształt, nawiązujący do dziewiętnastowiecznego systemu salonowego, co sprawiało, że miała zamknięty, wsobny charakter z wąsko zakreśloną grupą beneficjentów, zob. s. 91–98. Na temat koniunkturalnych aspektów wystawy zob. *Arsenał jest pewnego rodzaju marginesem*. Rozmowa z Elżbietą Grabską, „Kresy” 1992, 12, s. 167.

piero rok później, a do roku 1959 wypracowany został rodzaj kontraktu między władzą polityczną i ludźmi kultury<sup>10</sup>.

Ambiwalentne stanowisko prezentuje Andrzej Turowski. Z jednej strony, podkreśla, że polska powojenna sztuka zawsze była poddana niezwykle silnej presji ideozy (przestrzeni myśli i systemów, w której wybory jednostek jawiły się w kontekście dominujących politycznych strategii), z drugiej, zdaje się dostrzegać w Arsenale potencjał emancypacyjny – manifestację postaw, „za którymi kryła się próba przywrócenia artystom ich miejsca społecznego w dziedzinie sztuki”<sup>11</sup>. U Turowskiego Arsenał jawi się jako swego rodzaju zerwanie i nowy początek – wykorzystanie (na razie tylko na płaszczyźnie deklaratywnej) pęknięcia w monolocie totalnej polityki. „Potem powstają – jak pisze badacz – nowe obrazy”, a władze muszą zmienić strategię totalitarnego monolitu na strategię miękkiego nadzoru nad autonomizującym się obszarem kultury. W ten sposób Turowski zbliża się do pierwszego z zaprezentowanych powyżej stanowisk.

Wydaje się jednak, że nie jest to właściwy kierunek. W zasadzie od lata 1953 roku następowała w Polsce powolna liberalizacja systemu stalinowskiego. W marcu 1954 roku na II Zjeździe PZPR Bolesław Bierut w duchu decentralizacji złożył urząd premiera, zachowując jednak stanowisko I sekretarza KC PZPR. Miesiąc później w czasie odprawy dla terenowych oddziałów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPiW) przekazano cenzorom nowe wytyczne, w których m.in. podkreślono, że „prawo i rozwój krytyki, jako siły napędowej postępu” chronione jest przez ustawodawstwo<sup>12</sup>. W grudniu zlikwidowano Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego. Między 21–24 stycznia 1955 roku odbyło się III Plenum KC PZPR, na którym oficjalnie potępiono nadmierną centralizację i biurokratyzację życia politycznego, gospodarczego i kulturalnego, dławienie krytyki wewnątrzpartyjnej i prasowej, oderwanie aparatu państwa od mas, instrumentalizację związków zawodowych oraz wypaczenia w organach bezpieczeństwa<sup>13</sup>. W kulturze, w tym

<sup>10</sup> Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii...*, s. 75–91.

<sup>11</sup> A. Turowski, *Polska idea, w: Sztuka polska po 1945 roku. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, listopad 1984*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1984, s. 32–33.

<sup>12</sup> Kilkumiesięczne rozprężenie w urzędzie cenzury nastąpiło jednak dopiero w październiku 1956 roku po VIII Plenum KC PZPR. Na temat działalności cenzury w okresie odwilży zob. np. B. Gogol, *„Fabryka fałszywych tekstów”. Z działalności Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Gdańsku w latach 1945–1958*, Warszawa 2012, s. 87–102.

<sup>13</sup> *Uchwała II Plenum KC PZPR*, <<https://fbc.pionier.net.pl/details/nnl0TTs>> [dostęp: 18 marca 2018]. Więcej na temat przemian politycznych tamtego okresu zob. A.L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011, s. 192–213.

w sztukach wizualnych, okres stalinizmu i odwilży jawi się jako bardzo niejednoznaczny i złożony. Od roku 1949 oficjalną doktryną był realizm socjalistyczny, ale już 27–28 października 1951 roku odbyło się spotkanie w budynku Rady Państwa, w którym wzięli udział członkowie Biura Politycznego KC PZPR oraz ponad tysiąc przedstawicieli środowisk twórczych. Stalinowska władza miała już solidne podstawy, dlatego nieco złagodziła kurs i na obszarze sztuk wizualnych zezwoliła na adaptację w ramach socrealizmu odmiennych od moskiewskiej stylistyk, np. szkoły sopockiej czy nawet koloryzmu. Krótco potem podjęto reformy na uczelniach artystycznych, gdzie dochodziło do nadużyć ze strony aktywistów ZMP, osłabiono także instytucjonalne pozycje takich stalinowców, jak Helena i Juliusz Krajewscy czy Włodzimierz Zakrzewski. W połowie kwietnia 1954 roku na XI Sesji Rady Kultury i Sztuki minister kultury Włodzimierz Sokorski wygłosił rewizjonistyczny referat *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, skrytykował w nim schematyzm realizmu socjalistycznego<sup>14</sup>. W pierwszej połowie sierpnia 1955 roku odbył się V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów (dalej jako Festiwal), który miał być propagandowym potwierdzeniem otwartości socjalistycznej Polski i pod który podczepiono wystawę w Arsenale – jej oficjalna nazwa brzmiała: Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”.

Jak widać, w polskich realiach socrealizm w zasadzie nigdy nie stał się socrealizmem „do końca”, a problematyka początku odwilży w sztukach wizualnych rozkładała się niemal na całą pierwszą połowę lat 50. i wiązała się z szeregiem taktycznych decyzji rządzących, mających na celu „rozegranie” środowiska. Włodarczyk, komentując odwilżowe przemiany, zauważa, że „władzę interesuje władza, a nie sztuka” – prymarnym celem komunistycznej centrali było pozyskanie i utrzymanie społecznego poparcia, w czym szczególnie pomocna mogła być inteligencja. Niewątpliwie w Polsce doktryna socrealizmu nie nadawała się na płaszczyznę porozumienia i – jeśli istniała taka konieczność – można było ją poświęcić w ramach celów strategicznych, ważniejsze bowiem były zachowania, postawy ludzi kultury niż taki czy inny obraz. Kwestie wierności doktrynie lub jej modyfikacji stawały się natomiast ważne, gdy można było je wykorzystać w wewnątrzpartyjnych walkach o władzę<sup>15</sup>. Dlatego w rozważaniach o Arsenale warto podjąć tropy sugerowane

<sup>14</sup> W. Sokorski, *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, „Przegląd Kulturalny” [dalej jako: PK] 22–28 kwietnia 1954. Juskiewicz błędnie wskazuje, że referat Sokorskiego był wynikiem zmian politycznych wynikających z III Plenum, w rzeczywistości III Plenum odbyło się po XI Sesji Rady Kultury i Sztuki. Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii...*, s. 84.

<sup>15</sup> W. Włodarczyk, *Po co był socrealizm?, w: Doświadczenie i świadectwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. J. Goszczyńska, J. Królak, R. Kulmiń-

przez Piotrowskiego i Juszkiewicza i w szerokim zakresie uwzględnić relacje między polityką a sztuką oraz destabilizację tradycyjnego liberalnego pojęcia władzy<sup>16</sup>. Nawiązując do rozważań Foucaulta, chciałbym więc zapytać: jak w tym przypadku działały komunistyczne władze? Jak narzucane przez nie stosunki władzy były realizowane? Jak – wykorzystując to, że wolność podmiotu i jego zdolność do podejmowania wyborów jest warunkiem sprawowania władzy – uwodzono, zachęcano, zniechęcano, prowokowano do działań w określonym polu możliwości? Albo jeszcze inaczej – jak dyskretnie „kierowano cudzym kierowaniem się”, jednocześnie kontrolując wyniki tego ostatniego?<sup>17</sup>

Foucault wskazuje, że z relacjami władzy wiążą się trzy wzajemnie przenikające się rodzaje stosunków międzyludzkich: określanie hierarchii zadań i podział pracy, wymuszanie posłuszeństwa oraz „więź komunikacyjna”, czyli celowe działanie, które wpływa na to, co aktorzy wiedzą o świecie i o sobie.

---

ski, Warszawa 2011, s. 43–55. W pisarstwie Włodarczyka zaznacza się swego rodzaju niekonsekwencja – w rozważaniach niepoświęconych bezpośrednio Arsenałowi przenikanie się kontekstu społeczno-politycznego i sztuki stanowi oś jego wywodów.

<sup>16</sup> Czyli takiego, który władzę wiąże z substancjalnie ujętym ośrodkiem politycznym, realizującym swoje władztwo autonomicznie i punktowo w wolnym co do zasady kontinuum sfery publicznej. Zaznaczmy dla porządku, że ilekroć będę mówił o „władzach”, „władzy instytucjonalnej/komunistycznej/stalinowskiej”, „partii” lub „rządzących”, będę miał na myśli wąskie grono kierujących państwem, natomiast słowo „władza” w liczbie pojedynczej będę wiązał z rozproszonymi relacjami nierówności i panowania. Państwo za pośrednictwem swoich agend i specyficznych technik odgrywa kluczową rolę w dystrybucji stosunków władzy na niższe poziomy, ale nigdy, nawet w totalitaryzmie, nie jest to przepływ jednokierunkowy – rządzący w swoich strukturach i na zewnątrz uwikłani są w skomplikowane relacje, jak choćby relacje oporu ze strony zdominowanych.

Należy pamiętać, że struktury stalinowskich władz były skrajnie scentralizowane, zhierarchizowane i sztywne. Faktycznie państwem rządziło Biuro Polityczne KC PZPR, a w jej obrębie przewodniczący KC PZPR (zarazem przewodniczący Rady Państwa i prezydent RP) Bolesław Bierut wraz z kilkoma najbliższymi współpracownikami. Wszystkie kluczowe decyzje Bierut konsultował z Moskwą. Reszta instytucji i funkcji partyjnych bądź państwowych miała charakter pośredniczący lub fasadowy. W ramach systemu nomenklatury najważniejsze stanowiska w państwie – od rządu, poprzez prokuraturę, sądownictwo, milicję, prasę, szkolnictwo wyższe itp. – obsadzone były na podstawie decyzji sekretariatu KC PZPR. Szeregowi członkowie partii nie cieszyli się zaufaniem kierownictwa i podlegali częstym weryfikacjom, zresztą nie każdy zainteresowany mógł otrzymać legitymację partyjną. Zob. Sowa, *Historia polityczna Polski...*, s. 129–142.

<sup>17</sup> Opieram się tutaj na późnym tekście Foucaulta, który poniekąd rekapitułuje jego rozważania o władzy: M. Foucault, *Podmiot i władza*, tłum. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, 9, s. 174–192. Sięgam również do jego koncepcji władzy panoptycznej, idem, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998.



Wydaje się, że w świecie sztuki kluczową rolę odgrywa więź komunikacyjna – to dystrybucja wiedzy jest narzędziem, które pozwala na uczenie się ról, nabywanie umiejętności i podejmowanie działań celowych w ramach podziału pracy w kulturze. W państwach demokratycznych w sferze kultury najmniejsze znaczenie mają narzędzia przymusu; w doktrynie liberalnej podkreśla się wręcz, że sztuka powinna być wolna, przez co przede wszystkim rozumie się wolność od zakazowych ingerencji państwa, jednak w systemach totalitarnych przymus zyskuje na randze, a związki między wszystkimi trzema rodzajami stosunków międzyludzkich stają się ściślejsze i podlegają ściślejszej koordynacji. Po XI Sesji Rady Kultury i Sztuki dochodziło do strategicznych przekształceń władzy: w kulturze administracyjny przymus słabł, gdyż okazał się nieskuteczny, system podziału pracy, dystrybucji sztuki i wynikających z niej korzyści utrzymał swój quasi-salonowy, scentralizowany charakter (Arsenał był jego manifestacją), ale zachodziły zmiany w obrębie wytwarzania sensów – zmieniła się retoryka partyjna dotycząca sztuki, zakreślono większe pole wyborów artystycznych oraz możliwości ich prezentacji (komunikowania), a więc i wejścia w obszar ramy instytucjonalnej.

W analizie problematyki wolności twórczej i relacji władzy chciałbym skoncentrować się właśnie na więzi komunikacyjnej, a w jej obrębie – na informacjach prasowych. Przypomnijmy, że w tamtych czasach wiedza o sztuce nowoczesnej, zwłaszcza bieżących jej nurtach, była ściśle reglamentowana. Możliwości wyjazdów za granicę praktycznie nie istniały<sup>18</sup>. Do kształtowania świadomości zjawisk artystycznych władze mogły wykorzystywać oprócz prasy, odpowiednio korelowane w obrębie bieżącej taktyki lub strategii, wystawy<sup>19</sup>, fachową literaturę, edukację, ewentualnie różnego typu spotkania czy dyskusje. Jednak stworzenie wystawy (podobnie wydanie opracowania naukowego) zawsze jest wysiłkiem organizacyjnym i finansowym rozciągniętym w czasie, ostatecznie o niewielkim zasięgu oddziaływania i dużej inercji, znaczenie pokazów budowane jest przede wszystkim recepcją w mass mediach. Z kolei edukacja wymaga odpowiednich programów, materiałów naukowych

---

<sup>18</sup> O skali izolacji społeczeństwa świadczy to, że w roku 1954 na Zachód wyjechało 2116 osób, z czego prywatnie tylko 52, reszta to wyjazdy służbowe. Zezwolenia na wyjazdy za granicę, także do krajów bloku wschodniego, podejmowano na szczeblu Sekretariatu KC. Sowa, *Historia polityczna Polski...*, s. 206.

<sup>19</sup> Dla przykładu w latach 1954–1955 wśród wystaw sztuki zagranicznej w CBWA Zachęta dominowały pokazy z zaprzyjaźnionych krajów socjalistycznych (KRLD, Czechosłowacja, Węgry, Bułgaria, Ukraińska SRR); oprócz tego w lutym 1954 roku zaprezentowano „Wystawę prac graficznych postępowych artystów plastyków” (pochodzili oni z piętnastu krajów spoza bloku sowieckiego), w kwietniu Renato Guttuso, w lutym 1955 roku – sztukę meksykańską, a w maju – Otto Nagla.

i przygotowanej kadry, a znaczenie spotkań w odniesieniu do sztuk wizualnych jest minimalne. Zatem, jeśli weźmiemy pod uwagę brak bariery kulturowej, technicznej i finansowej u odbiorców, zasięg działania, szybkość adaptacji do bieżących potrzeb politycznych, synergia słowa i obrazu oraz łatwość kontroli nad przekazem, to prasa w ówczesnym systemie obiegu informacji musiała odgrywać pierwszorzędą rolę, stając się głównym „pasem transmisyjnym” między rządzącymi a masami. Plastykom nie tylko dostarczała wiedzy o bieżących wydarzeniach kulturalnych, o tym, co ważne i modne, ale – co warto podkreślić – mogła być także źródłem wizualnych inspiracji. Należy pamiętać, że choć od roku 1954 terror słabł, więź komunikacyjna pozostawała ściśle powiązana ze stosunkami państwowego przymusu i dominacji. Władze były monopolistami na rynku prasowym i poligraficznym, sterowały przydziałami i użyciem papieru, odgórnie ustalano maksymalną objętość poszczególnych tytułów. Redakcje w znacznym stopniu były upartyjnione, partia obsadzała stanowiska kierownicze i sterowała awansami, jeśli tytuł miał zasięg ogólnopolski, to decyzje były podejmowane na poziomie Sekretariatu KC. Regularnie przeprowadzano czystki, dziennikarzy dyspozycyjnych nagradzano. Treści były narzucane z góry, niekiedy przesyłano spreparowane teksty. Obowiązywała redakcyjna kontrola publikacji, autorzy z reguły (świadomie lub nieświadomie) cenzurowali się sami – GUKPPiW kładł nacisk na współpracę z redakcjami, dzięki czemu swoje ingerencje sprowadzał do minimum, nazywało się to „delegacją uprawnień cenzorskich”. Indoktrynacja, naiwna wiara w system, bieda, strach lub zwykły konformizm i cynizm robiły swoje. Finalny przekaz i tak zawsze przechodził prewencyjną kontrolę w urzędzie cenzury, który uznawał periodyki za najważniejszy front działań. W związku z tym należy zakładać, że materiały niezgodne z zapotrzebowaniem partii nie mogły się ukazać. Partia była w stanie funkcjonować bez zbytej przychylności społeczeństwa, ale stawało się to niemożliwe w sytuacji jawnego artykułowania interesów odmiennych od jej celów<sup>20</sup>.

Wracając do głównego wątku, czyli wystawy w Arsenale i wolności sztuki – liberalizacja systemu i wyraźny odwrót od socrealizmu w wydaniu moskiewskim w moim przekonaniu nie oznaczały realnego zwiększenia swobody wy-

---

<sup>20</sup> Na temat cenzurowania prasy zob. np. A. Dombska, *Ograniczenia wolności prasy w PRL*, „Studia Prawno-Ekonomiczne” 2011, 84, s. 79–100; Gogol, „Fabryka fałszywych tekstów”..., s. 263 i n.; Z. Romek, *System cenzury w PRL* i T. Strzyżewski, *Wstęp*, w: T. Strzyżewski, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa 2015. Ścisłej kontroli poddawano również publikowane w prasie fotografie, P. Miedziński, *Fotografia strzeżona. Mechanizmy kontroli w Centralnej Agencji Fotograficznej*, w: *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, red. Z. Romek, K. Kamińska-Chełmiak, Warszawa 2017, s. 225–252.



boru. Zależność polityczno-administracyjna komitetu organizacyjnego i jury wystawy od władz była oczywista, podobnie jak nadzór wszechobecnej cenzury, jednak stawiam tezę, że w kontekście Arsenau istotniejsza stawała się więź komunikacyjna – zabiegi dyskursywne i wytwarzanie sensów głównie za pośrednictwem prasy. Dzięki temu pożądana przez władze selekcja modusów estetycznych odbywała się choćby w nieuświadomiany sposób już w momencie tworzenia dzieł, a nie na etapie kwalifikacji prac do wystawy przez jury czy na etapie kontroli cenzorskiej. Można powiedzieć, że młodzi artyści zostali „pozytywnie ocenzeni” w tym sensie, że reżimowi udało się wytworzyć pewną estetyczną rzeczywistość, którą uznali za swoją, co więcej, w ich oczach miała ona charakter wręcz wywrotowy i stawała się emanacją wolności. W ten sposób rozprzestrzenianie się władzy stawało się bardziej wydajne, a rządzący lepiej zagospodarowywali społeczne niezadowolenie, stabilizowali antagonizmy i zyskiwali przychyłność ludzi. Wywód opieram na materiałach publikowanych w pierwszym półroczu 1955 roku w prasie fachowej („Po prostu”, „Przegląd Kulturalny”, „Przegląd Artystyczny”, „Nowa Kultura”), codziennej („Trybuna Ludu”, „Sztandar Młodych”) oraz prasie, którą dziś nazywa się lifestylową („Przekrój”)<sup>21</sup>.

Odwołajmy się jednak najpierw do wspomnianego już i – jak się wydaje – kluczowego przemówienia ministra Sokorskiego *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, wygłoszonego w kwietniu 1954 roku („Przegląd Kulturalny” 22–28 kwietnia 1954). Wyłania się z niego zreformowana wizja polityki kulturalnej, zmierzającej do zażegnania kryzysu, jaki wytworzył się wskutek ideologicznej presji i narzucania socrealistycznej monokultury. Ta nowa polityka stanowi istotny kontekst dla procesu organizacji wystawy w Arsenale i – co dla nas szczególnie istotne – decyzji twórczych podejmowanych przez młodych artystów. W słowach Sokorskiego znajdziemy wszyst-

---

<sup>21</sup> Choć nie ma na ten temat żadnych badań, to można przyjąć, że zdecydowana większość prac zaprezentowanych na wystawie (i wszystkie, które weszły do kanonu historii sztuki polskiej) powstała po jej oficjalnym anonsowaniu w styczniu 1955 roku i sprężeniu z organizacją Festiwalu. Potwierdza to także Jacek Antoni Zieliński, największy znawca problematyki Arsenau (rozmowa autora z J.A. Zielińskim 18 marca 2018). W projekt wystawy niejako wpisane były pierwiastki prospektywne i progresywne, sztuka Arsenau miała dopiero się wydarzyć: „Nazywamy naszą przyszłą wystawę – Wystawą Młodej Plastyki, ponieważ chcemy, aby poszukiwania tematyczne i formalne, którym damy wyraz [...], wyrastały z namiętnej pasji prawdziwie realistycznej, walczącej sztuki”. *Apel do młodych plastyków*, „Sztandar Młodych” [dalej jako SzM], dod. „Przedpole” 18 stycznia 1955. Sokorski, zwracając się w styczniu do przyszłych uczestników wystawy, bardzo mocno akcentował konieczność wprowadzenia „nowatorstwa treściowego i formalnego”, cyt. za: M. Zenowicz, *Narada młodych plastyków*, PK 27 stycznia – 2 lutego 1955.

ko to, co wyznaczało ramy dyskursu prasowego o sztuce w pierwszej połowie 1955 roku oraz – to paradoks – zostało potem uznane przez część historiofilii za przełomową wartość wystawy i zarazem złożyło się na jej buntowniczą mitologię. Sokorski wręcz „mówił Arsenalem”. Wskazał najważniejsze pozytywne punkty odniesienia i inspiracje: Renato Guttuso i twórczość Meksykanów, w ten sposób wyeksponował zaangażowany temat oraz antyestetyczną, ekspresyjną formę. Wyzначzył adekwatne kryteria artystycznego wartościowania: sztuka realistyczna, ale odrębna i własna, dowartościował nowatorstwo. Jednocześnie podkreślił etyczne aspekty twórczości: wierność sumieniu, wierność własnej prawdzie o życiu, o człowieku, o walce. Całość minister ujął w kłammerę zakreślającą granice możliwych odniesień: już nie tylko dziewiętnastowieczny realizm krytyczny (także impresjoniści i ich następcy „postawili przed nami szereg problemów”), niedopuszczalne jednak były „bezpłodne rozważania na temat abstrakcjonizmu formy”. W przemówieniu przewijało się także zrozumienie dla życiowych i artystycznych doświadczeń młodych. To głównie oni na skutek narzuconego błędnego rozumienia realizmu socrealistycznego przestali kształtować swoje środki wyrazu w oparciu o własne ideowe i artystyczne sumienie. Sokorski oczywiście wiedział, jak ważną rolę w sztuce odgrywa to ostatnie, ale – co może nawet ważniejsze – zdawał też sobie sprawę, jak istotne jest panowanie nad jego pracą, czyli – jak by to ujął Foucault – ujarzmienie przez upodmiotowienie<sup>22</sup>. W Marksowskiej teorii byłoby ono po prostu wtórnym efektem procesów ekonomicznych i społecznych – rozwoju sił wytwórczych czy walki klas, Foucault odrzuca jednak tę jednokierunkową zależność, wskazując na skomplikowane relacje istniejące między tymi zjawiskami. Sokorski zdaje się podążać tym tropem, gdy mówi o konieczności korekty w ustawieniu bodźców twórczych – „całokształtu środków służących polityce zamówienia społecznego i służących polityce kształtowania opinii publicznej o dziełach twórczych”. Chodziło mu więc nie tylko o przekierowania w dystrybucji strumienia pieniędzy, ale także na przykład o przesunięcia w edukacji, krytyce artystycznej i wystawiennictwie, które wpłyną na inny rozkład kapitału symbolicznego i ekonomicznego wśród artystów oraz wyjdą naprzeciw postrzeganiu przez nich własnej roli i pozycji. Zarysowaną przez Sokorskiego konieczność zmian należy więc tłumaczyć nie tyle w perspektywie suwerennej decyzji władz komunistycznych, ile raczej gry relacji władzy w Foucaultowskim sensie. Zarządca sprawność i sprawczość reżimu wynikała ze świadomości zwrotności relacji władzy – rządzący zdawa-

---

<sup>22</sup> W styczniu 1955 roku Sokorski mówił: „Przyzwyczajaliśmy się do prymitywnego pocuczania ludzi, zamiast budzenia u nich samodzielnej myśli [...]”. Idem, *Rok obrachunków*, PK 5–12 stycznia 1955.

li sobie sprawę, gdzie i wobec czego buduje się w świecie sztuki zdecydowany opór, ale też, jakie ma psychologiczne i estetyczne podstawy. Nie chcieli go łamać, tego rodzaju metody okazały się nieskuteczne, za to znając jego *locum*, wiedzieli, jak go zneutralizować, jednocześnie utrzymując pożądany dla siebie stan rzeczy. Kluczem było tutaj wspomniane już przejście od przymusu, ścisłej kontroli i innych form uzależnienia do upodmiotowienia, czyli wytworzenie tożsamości poprzez – jak pisał Foucault – przykucie jej do samowiedzy lub sumienia. Polityka prasowa (ale i wystawiennicza) pierwszej połowy 1955 roku pełniła więc nie tylko funkcję inspirującą, ale także potwierdzała słuszność dokonywanych wcześniej wyborów. Na przykład antywojenne wątki były tyleż farszem ówczesnej propagandy, co wyrazem najprawdziwszych, najgłębszych doznań zwłaszcza młodych ludzi. Antyestetyczna, ekspresyjna stylistyka Meksykanów była często ich naturalnym wyborem w wąskiej ofercie dostępnych modusów estetycznych, z którą jednak władza w heroicznym okresie socrealizmu miała poważne problemy<sup>23</sup>. Ten rejestr Symbolicznego zdawał się pozwalać na lepsze odreagowanie traumy wojny niż realizm w wydaniu moskiewskim, zarazem był swego rodzaju policzkiem wymierzonym estetyce koloryzmu, nieakceptowanej zarówno przez znaczną część młodych (przypomnijmy hasło „ani soc, ani sos”), jak i rządzących. Zamiast zatem przewalczać ogromnym nakładem sił i środków daną społeczno-artystyczną rzeczywistość, należało zagospodarować jej potencjał zgodnie z interesami władz. Dokonywało się to właśnie poprzez upodmiotowienie, indywidualizację. Artyści mieli zyskać poczucie wolności, poczucie spełnienia buntu, powinności sumienia i/lub realizacji samowiedzy. Warto podkreślić, że ów bunt nie był kierowany przeciwko panującemu ustrojowi, młodzież z różnych powodów zwykle identyfikowała się z jego założeniami (np. Celnikier, Grab-

<sup>23</sup> Jak pisał Włodarczyk w odniesieniu do wystawy „Młodzież walczy o pokój” z roku 1950 (mającej potwierdzić wprowadzenie doktryny socrealizmu), meksykańska stylistyka, którą zafascynowana była część studentów, została odrzucona przez jury: „surowe i dramatyczne w wyrazie obrazy nie odpowiadały oczekiwaniom polityków”. Mimo to Ministerstwo Kultury i Sztuki jeszcze przed tą wystawą zaprosiło Davida Alfaro Siqueirosa do Polski i zezwoliło na kontakty ze studentami (Włodarczyk, „Arsenał” i Kazimierz ..., s. 19); pamiętajmy jednak, że artysta był gorliwym stalinowcem i niedoszłym zabójcą Lwa Trockiego. W roku 1949 i 1950 w wielu miastach prezentowano meksykańską grafikę komunistycznego kolektywu Taller de Gráfica Popular, który również był zamieszany w zamach na Trockiego. Po kilku latach stagnacji kontakty z Meksykanami intensyfikują się: w pierwszej połowie 1955 roku w Zachęcie odbyła się szeroko komentowana wystawa sztuki meksykańskiej, z okazji Festiwalu José Clemente Orozco miał dekorować Stadion X-lecia, a Diego Rivera spotkał się z organizatorami Arsenału w pracowni Grabskiej. Grabska podkreślała potem, że wówczas wierzyli w sztukę meksykańską jako „udaną syntezę ludowości” i „programu rewolucji socjalnej”. *Sztuka była na pierwszym...*, s. 109.

ska, Sienicki, Dziędziora czy Oberländer mieli legitymacje partyjne lub o nie zabiegali). Swoją twórczość i udział w wystawie młodzi łączyli z postawą zaangażowaną, natomiast nie odnajdywali się w początkowo narzucanej, dogmatycznej formule socrealizmu. Jednocześnie usiłowali zmienić swoją sytuację bytową, dlatego Arsenał należy również widzieć – co w jego mitologii jest pomijane – w kategoriach pewnego konformizmu, stymulowanego wzrostem szans na awans w hierarchiach ekonomicznych i symbolicznych. Błędem byłoby również sądzić, że polityka władz nakierowana była wyłącznie na twórców początkujących (zob. przyp. 56), niemniej to właśnie oni w konsekwencji totalnej izolacji, relatywnej płytkości własnych doświadczeń i niepewności jutra byli najbardziej podatni na jej oddziaływanie<sup>24</sup>.

Przyjrzyjmy się więc, jak zarysowane relacje władzy realizowały się w ramach składającej się na „więź komunikacyjną” informacji prasowej. Z analizy gazetowych publikacji wynika, że w ciągu pierwszego półrocza 1955 roku nastąpił gwałtowny wzrost liczby materiałów dotyczących sztuk wizualnych, tekstów ukazało się kilkukrotnie więcej niż w całym roku 1954, a reprodukcji malarstwa i grafiki przynajmniej kilkanaście razy więcej. Wskazuje to na odgórnie sterowaną zmianę linii publikacyjnej czasopism, którą należałoby wiązać z konkretnymi celami. Tych ostatnich nie można z całą pewnością zidentyfikować bez dalszej kwerendy archiwalnej, ale uzasadniona wydaje się teza, że chodziło o dobitne zaakcentowanie impulsów wizualnych i dyskursywnych, które pomogłyby wybrnąć z kryzysu, w jakim znalazła się estetyka socrealizmu, od roku 1953 podlegająca stopniowej erozji<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> O trudnej sytuacji ekonomicznej początkujących artystów zob. np. *List młodego plastyka*, PK 20–26 stycznia 1955; J. Ambroziewicz, *Znieczulica!*, „Po prostu” 13 lutego 1955; J. Bogucki, *Uwagi o mecenacie* oraz T. Mellerowicz, *Słowo o malarzu i misce*, „Trybuna Ludu” [dalej jako TL] 7 lutego 1955; *W trosce o kadry młodych artystów*, TL 13 lutego 1955. J. Kosińska, *Sprawy plastyki ujęliśmy w swoje ręce*, SzM, dod. „Przedpole”, 12 marca 1955. O próbach wykorzystania Arsenału do poprawienia sytuacji bytowej zob. *Arsenał jest pewnego rodzaju...*, s. 167.

Konformizm w grze z władzami PRL był powszechną postawą w środowiskach twórczych, dziennikarskich i naukowych. Zob. np. L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Warszawa 1989; S. Mrozek, *Dziennik*, t. 1, Kraków 2010, s. 46; S. Barańczak, *Knebel i słowo. O literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych*, Warszawa 1980, s. 2–3.

<sup>25</sup> O fazach socrealizmu zob. W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paryż 1986, s. 67. Mimo że znane są generalne zasady kontroli obiegu informacji w PRL, to nie wiemy dokładnie, jaki był zakres ingerencji cenzury w odniesieniu do omawianych materiałów, jak wyglądała komunikacja i współpraca urzędu z redakcjami, które stanowiły pierwszy oficjalny filtr przepływu informacji (pierwszym, nieoficjalnym, była świadoma lub nieświadoma autocenzura autorów), jakie zalecenia redakcje otrzymywały ze szczytów władz partyjnych, jak wyglądała selekcja tematów i reprodukcji. Kwestie

W prasie występowała zauważalna powtarzalność artystów oraz tendencji i stylistyk funkcjonujących jako pozytywny punkt odniesienia. Absolutną dominację zyskał meksykański ekspresjonizm, który okraszany był retoryką – jak zauważał to Jerzy Ćwiertnia – „swoistej deformacji”, tzn. takiej, która „nie koliduje jeszcze rażąco z obiektywnym ludzkim spostrzeganiem i obiektywnym kształtem rzeczy i obrazu natury”<sup>26</sup>. Jednocześnie korzenie sztuki Meksykanów miały wywodzić się z ludu, co łącznie dawało pożądaną wizję zreformowanego socrealizmu. Prawomyślność ekspresjonizmu meksykańskiego została usankcjonowana wystawą sztuki meksykańskiej od XVI do XX wieku, otworzoną w Zachęcie 19 lutego 1955 roku. Już 21 lutego „Trybuna Ludu”, a więc oficjalny organ KC PZPR, opublikowała cztery reprodukcje dzieł z wystawy, dzień później również cztery reprodukcje na pierwszej stronie opublikował „Sztandar Młodych”, czyli oficjalny organ ZG ZMP<sup>27</sup>. Pierwsze strony Meksykanom udostępniły także tygodniki kulturalne „Po prostu” (27 lutego – 5 marca) i „Przegląd Kulturalny” (24 lutego – 2 marca). Od tej pory reprodukcje i nawiązania tekstowe do współczesnej sztuki meksykańskiej będą się pojawiać niemal w każdym poważnym artykule dotyczącym plastyki, a – dodajmy – takich artykułów będzie coraz więcej. 22 czerwca w „Sztandarze Młodych” zamieszczono nawet krótką odezwę *Diego Rivera do młodych malarzy*. Drugi najważniejszy stały element odniesień to Pablo Picasso. Był jedynym artystą prezentowanym regularnie w ówczesnej polskiej prasie, który posługiwał się znacznym stopniem deformacji i syntezy. Zapewne z racji swojego zaangażowania w ruch komunistyczny oraz aury najgenialniejszego malarza XX wieku uchodziło mu to, co innym by nie uszło, ale też promując Picassa w implicytny sposób dawało się zielone światło do czegoś, co można by nazwać „picassowaniem” twórczości. Artykuły o Hiszpanii ukazały się nawet w „Przekroju”<sup>28</sup>, a redakcja „Trybuny Ludu” poprosiła „tow. Pablo Picasso”

---

te będzie można dokładniej zbadać dopiero po otwarciu archiwów GUKPPiW zgromadzonych w AAN.

<sup>26</sup> J. Ćwiertnia, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, PK 17–23 marca 1955.

<sup>27</sup> Zdjęciom towarzyszyła notatka zatytułowana *Wielka sztuka meksykańska*. Reprodukacja pracy Celi Calderon *Dziewczynka z doliny Mezquital* była ewidentnie powiązana wizualnie z zamieszczoną u góry strony fotografią ukazującą młodych ludzi o ciemnym kolorze skóry, podpisaną „Pozdrawiamy walczącą młodzież krajów kolonialnych!” – reprodukcje (i metonimicznie cała sztuka meksykańska) stawały się dzięki tej relacji niezwykle sugestywne i wiarygodne, można powiedzieć – „prawdziwie realistyczne”, i to pomimo ekspresjonistycznych deformacji.

<sup>28</sup> Zob. „Przekrój” z 30 stycznia i 27 marca 1955. „Przekrój” jako jedyne z omawianych czasopism zamieszczało reprodukcje w kolorze. Grabska wspominała, że ówczesna eduka-

o rysunek na 10-lecie wyzwolenia Oświęcimia, opublikowany 29 stycznia. Jednak dominowały (liczbą i wielkością) reprodukcje obrazów z wczesnej twórczości, dzieł z fazy kubistycznej nie było w ogóle, płótna z okresów późniejszych pojawiały się akcydentalnie, wtedy zwykle podpierane były zaangażowaną tematyką (na szczególnych zasadach funkcjonowała oczywiście *Guernica* i znana w Polsce z wystawy sztuki francuskiej z roku 1952 *Masakra w Korei*); grafikę i rysunki Picassa traktowano swobodniej, przechodziły nawet wątki erotyczne, ale też główna walka rozgrywała się o malarstwo. Niewątpliwie w roku 1955 ostrożne stylizacje na Picassa zaczynały być akceptowane na równi z ekspresjonistycznymi deformacjami Meksykanów, a to jednocześnie otwierało drogę do korzystania z twórczości tych malarzy klasyków, którzy w różny sposób nawiązywali do kubizmu, tu najważniejszym przykładem byłby Tadeusz Makowski. Oczywiście zdarzały się zastrzeżenia do sztuki Picassa jako nazbyt „formalistycznej”, był to jednak termin, który powoli tracił na krytycznej wartości<sup>29</sup>. Często przywoływano tzw. postępową sztukę Włoch i Francji, chodziło tu przede wszystkim o komunizujących tzw. nowych realistów Guttuso i André Fougerona, jednak ich dzieła były prezentowane bardzo rzadko (zob. „Przegląd Artystyczny” 1955, 1–2), może dlatego, że dostęp do ich twórczości był relatywnie dobry, gdyż obaj gościli wcześniej w salach Zachęty. W zamian, w związku z wystawą w Zachęcie z czerwca 1955 roku, reprodukowano socrealistę z NRD Otto Nagla, którego maniera rozciągała się od pejzaży w typie Utrilla do ekspresyjnych deformacji w typie Meksykanów<sup>30</sup>. Pojawiły się też prace takich nowych realistów, jak Gabriele Mucchi, Giuseppe Migneco („Przekrój” 3–10 kwietnia 1955) i Carlo Levi („Sztandar Młodych” 17 kwietnia 1955). O nacisku na ekspresyjną formę świadczyły również regularnie pojawiające się w prasie rysunki Jerzego Ćwiertni. Towarzystwo one niekiedy tekstom Marka Hłaski, który po XI Sesji Rady Kultury i Sztuki zaczął publikować najpierw w „Sztandarze Młodych”, a potem w „Po prostu”.

W publicystyce znaczącą, ale już nie dominującą, pozycję utrzymywała sztuka francuska. Nie było to oczywiście związane z utratą przez Paryż statusu stolicy sztuki światowej na rzecz Nowego Jorku (ówczesna sztuka amerykańska była absolutnym tematem tabu), ale raczej z poszukiwaniem współczesnych alternatyw dla święcącego triumfy na Zachodzie, także w Paryżu,

---

cja historyczno-artystyczna na uczelniach kończyła się na Cézannie i wczesnym Picassie. *Arsenał jest pewnego rodzaju...*, s. 169.

<sup>29</sup> Np. Z. Polsakiewicz, *O realistycznej i antyrealistycznej deformacji, o tym, czego nie należy wpuścić przez otwarte drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury politycznej*, PK 31 marca – 6 kwietnia 1955.

<sup>30</sup> Np. „Po prostu” 5–11 czerwca 1955; PK 16–22 czerwca 1955.



modernizmu. Wspominałem już o Fougeronie i Picassie, który raczej funkcjonował jako artysta instytucja bez narodowych zaszczerogowań. W „Przekroju” (27 lutego 1955) można było obejrzyć fragment obrazu Bernarda Buffeta z cyklu *Okropności wojny* – przedstawiciela paryskiej sentymentalnej, ale i ekspresyjnej figuracji. Opis reprodukcji przedstawiał Buffeta jako „jednego z najodważniejszych malarzy młodego pokolenia”. Następnie tygodnik ten aż dwa razy pod rząd opublikował reprodukcje Maurice’a Utrillo (15 i 22 maja 1955). Z kolei w „Przeglądzie Kulturalnym” zamieszczono informacje o Salonie Młodego Malarstwa w Paryżu z obrazem *Dzieci* André Graciera<sup>31</sup>. W prasie brakowało odniesień do francuskiego impresjonizmu, z postimpresjonistów zreprodukowany został tylko obraz van Gogha *Kamienna ławka*. To bezpośrednio przywołanie burżuazyjnej sztuki XIX wieku miało swoje ideologiczne usprawiedliwienie: „za jego [van Gogha – J.D.] cierpienia, nie tylko fizyczne, za jego chorobę, za jego śmierć samobójczą – dzisiaj prasa francuska pisze o tym otwarcie – winę ponosi społeczeństwo”. Lecz mimo że jego pracy i męce poświęcono wiele książek i filmów, „nic nie pozwala przypuszczać, że gdyby żył w dzisiejszej Francji, byłoby inaczej”<sup>32</sup>. Pojawiał się też *Skrzypek* Chagalla<sup>33</sup>. Poza kwestiami ideologicznymi, ewidentną niechęć do impresjonizmu i postimpresjonizmu należałoby łączyć z bardzo silną instytucjonalno-artystyczną pozycją, jaką w Polsce po wojnie uzyskali kolorysty – ich marginalizacja wydawała się więc warunkiem koniecznym przejęcia pełnej kontroli nad życiem artystycznym w Polsce.

Publikacje dotyczące malarstwa polskiego były w mniejszości, częściej wspominano o rysunku i grafice. Wydaje się, że socrealistyczny postulat narodowej formy zaczynał ustępować myśleniu w kategoriach uniwersalizmu nowoczesności, ale jeszcze dosyć specyficznie ujmowanej. Z okazji otwarcia galerii malarstwa dwudziestolecia międzywojennego w Muzeum Narodowym w Warszawie (dalej jako MNW), co samo w sobie należy uznać za wydarzenie znaczące, zreprodukowano *Kapelę dziecięcą* Makowskiego (jego twórczości

---

<sup>31</sup> *Salon Młodego Malarstwa w Paryżu*, PK 24–30 marca 1955. Obraz ten operował schematem wizualnym popularnym podówczas także wśród młodych polskich malarzy, np. Gabriela Obremba, Andrzej Matuszewski, Zbigniew Dłubak (uproszczona postać, zsyntezowane rysy twarzy i płaskie, jednobarwne tło).

<sup>32</sup> *Van Gogh w Nowym Jorku*, PK 5–11 maja 1955. Silną pozycję van Gogha należy wiązać zarówno z jego życiorysem, jak i ekspresyjną formą. Był on chyba jedynym twórcą wczesnego modernizmu akceptowanym w Polsce w okresie socrealizmu. 100-leciu urodzin Francuza towarzyszyła kampania prasowa, oficjalnie powoływali się na niego studenci, a jeśli pojawiał się w tekstach krytycznych, to zawsze jako pozytywny punkt odniesienia.

<sup>33</sup> W. Borowski, J. Ludwiński, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów i kilku sprawach z nim związanych*, PK 26 maja – 1 czerwca 1955.

poświęcono w MNW osobną salkę), *Żydówkę* Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, z obrazów kolorystycznych – *Hiszpanię* Tytusa Czyżewskiego oraz *Martwą naturę z zającem* Zygmunta Waliszewskiego<sup>34</sup>, natomiast z okazji otwarcia galerii sztuki polskiej XIX wieku – obrazy Henryka Rodakowskiego, Maksymiliana Gierymskiego, Antoniego Brodowskiego i Władysława Podkowińskiego<sup>35</sup>.

Wymienione powyżej nurty i nazwiska niemal wyczerpywały spektrum omawianego i reprodukowanego w prasie malarstwa – pomijam tu sztukę takich zaprzyjaźnionych krajów, jak Chiny, Wietnam, ZSRR czy Indie, choć dwóch pierwszych państw nie powinno się lekceważyć, gdyż – o czym niżej – dalekowschodnia grafika cieszyła się przychylnością władz i pewną popularnością wśród młodych.

Należy podkreślić, że kategorią wyznaczającą horyzont artystycznych możliwości pozostawał realizm. W odniesieniu do twórczości Zachodu realizm prezentowany był jako punkt dojścia – ku niemu skierowany był wektor rozwoju sztuki. Programową (zważywszy na autora, miejsce publikacji, długość tekstu oraz liczbę ilustracji) manifestacją tego wątku propagandowego był artykuł Mieczysława Porębskiego *Młodość sztuki naszego czasu* („Przeгляд Artystyczny” 1955, 1–2). Jego treść można przedstawić następująco. Było trzech wielkich rewolucjonistów sztuki: Picasso, Klee, Leger. Młodzi artyści podjęli wyznaczone przez nich drogi, ale ostatecznie w cieniu wielkiej trójki „wyrosło pokolenie eksploatatorów” (w znaczeniu miałkich naśladowców). Odpowiedzią na ten zastój stała się sztuka walcząca. Jej manifestacja miała miejsce w roku 1937 na wystawie paryskiej – obok *Guerniki* Picassa i *Żniwiarza* Miro nurt ten reprezentowała genialna sztuka Kraju Rad, która „zyskała zobowiązujące miano realizmu socrealistycznego”. Ten ostatni wyewoluował naturalnie, ale na skutek biurokratycznych nadużyć zaczął popadać w schematyzm. Dziś wiemy, że schematyzm to „kłamstwo” i „błąd” i należy go unikać. Ponieważ wszystkie narody świata podjęły sztukę walcząca, to powinny rozwijać ją na swój własny sposób, ale by nie pozostać poza historią, musi to być twórczość realistyczna, czyli taka, która umie „zdobyć się na samo-

<sup>34</sup> H. Morawska, *Uwagi o galerii dwudziestolecia*, PK 26 maja – 1 czerwca 1955.

<sup>35</sup> W. Kostrzyńska, *Galeria sztuki polskiej XIX w.*, PK 31 marca – 6 kwietnia 1955. Omówienie całej ekspozycji malarstwa w MNW i krytyczne uwagi do części międzywojennej jako zbyt daleko rewidującej stosunek do sztuki formalistycznej zob. S. Kozakiewicz, *Galeria Narodowa Sztuki Polskiej*, TL 3 kwietnia 1955. Inne reprodukcje polskiego malarstwa zob. Seweryn Sokołowski (PK 6–12 stycznia; TL 1 stycznia 1955) i Andrzej Pronaszko, ale w wydaniu socrealistycznym (PK 2–8 czerwca 1955); reprodukcje w związku z wystawą przedfestiwalową oraz z wizyt w pracowniach młodych artystów przed festiwalem („Przeгляд Artystyczny” [dalej jako PA] 1955, 1–2).

dzielną ocenę sytuacji" i „tę ocenę przekazać”. Był to jedyny artykuł opublikowany w badanym okresie, który został tak bogato (ponad 70 reprodukcji) i „odważnie” zilustrowany, zarazem zostały przełamane w nim niektóre ze wskazanych powyżej reguł konstruowania przekazu prasowego<sup>36</sup>. Co jednak istotne, wywód Porębskiego zamykały zaangażowane prace Picassa, socrealizmu radzieckiego – który w wizualnym układzie „naturalnie ewoluował” z suprematystycznej *Kompozycji* Kazimierza Malewicza i prounowej *Kompozycji* El Lissitzkiego – oraz obrazy Orozco, Guttuso, Fougerona i Edouarda Pignona. W ten sposób wzmacniano retorykę tekstu, unaoczniając kulminacyjny punkt rozwoju światowych poszukiwań artystycznych XX wieku i modusy realizmu, w których powinna realizować się tytułowa „młodość sztuki”. Swego rodzaju wizualnym wstępem – mottem do artykułu – była konwencjonalna socrealistyczna litografia Jana Tarasina *Praca* (1955), przedstawiająca młodego malarza przed sztalugą.

Wątek rzekomego odrotu Paryża od abstrakcji podejmowała wspomniana już notatka poświęcona Salonowi Młodego Malarstwa w Paryżu. Podkreślano w niej, że młodzi twórcy „od dwu lat coraz wyraźniej opowiadają się za tematyką życia codziennego i poszukują, jak to określiła francuska krytyka, realności tak w treści, jak w formie artystycznej”. „Coraz mniej zauważa się na wystawach płócien abstrakcjonistów, coraz więcej portretów, realistycznych pejzaży i kompozycji, w których człowiek powiązany jest ze swoim codziennym otoczeniem”. Salon miał też odznaczać się surowością oraz nastrojem pesymizmu<sup>37</sup>. Przypomnijmy, właśnie w różnych przejawach figuracji miała realizować się arsenałowa „prawda o życiu”. Warto zwrócić uwagę, że anonimowy autor w swoje miejsce podstawił – w domyśle niepodważalny – autorytet krytyki francuskiej. Tekst miał na celu zaznaczenie paraleli między poszukiwaniami młodych w Paryżu a tym, o czym mówiło się w Polsce, z tą różnicą, że w naszym kraju realizm już był, należało jedynie odrzucić „kłamstwa” i „błędy” schematyzmu, a w Paryżu dopiero do niego wracano. W tym sensie byliśmy światową awangardą.

---

<sup>36</sup> Wśród reprodukcji znalazła się przedwojenna abstrakcja, i to o różnym rodowodzie – kubistycznym, surrealistycznym, neoplastycznym, a nawet konstruktywistycznym; także obrazy z okresu heroicznego rozwoju kubizmu, co prawda bez Picassa i Georges’a Braque’a, ale za to z Juanem Grisem, Marcelem Duchampem czy Pietem Mondrianem.

Interesujące, że kilkanaście dzieł nie zostało opatrzone datą (m.in. El Lissitzky, Kazimierz Malewicz, Alfred Manessier, Chaim Soutine, Constant Permeke, Amadeo Modigliani) – nie wiemy, czy wynikało to z braku informacji, świadomej manipulacji redakcji czy też może ingerencji cenzorskich.

<sup>37</sup> *Salon Młodego Malarstwa...*

Na tydzień przed ukazaniem się notatki dotyczącej Salonu Młodego Malarstwa w Paryżu na łamach „Przeglądu Kulturalnego” o przyszłej wystawie festiwalowej wypowiedział się Isaak Celnikier<sup>38</sup> – student warszawskiej ASP, zaangażowany komunista, który na początku roku 1955 przechwycił organizację pokazu od Oberländera. Celnikier ewidentnie podążał tropami wyznaczonymi przez Sokorskiego. Podkreślał jednomyślność uchwalenia koncepcji wystawy jako „ideowej, antyfaszystowskiej, antywojennej i szeroko realistycznej”. Nie wolno zapominać – pisał – iż internacjonalizm to nie tylko czerpanie z dorobku sztuki radzieckiej, ale „[...] również braterski stosunek do postępowej sztuki innych narodów. Prawda ta niełatwo dociera do tych wulgaryzatorów naszej kultury, którzy szczerze lub nieszczerze zachwycali się niedobrymi obrazami Gierasimowa, a jeżą się i podnoszą wrzawę o kosmopolityzm, gdy jest mowa o Guttuso czy wielkich malarzach realistach Meksyku”<sup>39</sup>. Uwypuklał jednocześnie znaczenie Mendesa, Beltrana, Rivery, drzeworytu chińskiego i części sztuki francuskiej, nie był to bowiem realizm mieszczański „świętego spokoju”, a realizm walki (oczywiście w jego tekście pojawia się także odniesienie do Picassa). Celnikier zapewniał, że „[...] stawiając postulat wystawy o założeniu ideowym, nie zamierzamy nikomu

<sup>38</sup> I. Celnikier, *Problemy wystawy festiwalowej*, PK 17–23 lutego 1955.

<sup>39</sup> Nie była to jedyna sformułowana wprost krytyka sowieckiego socrealizmu. W „Trybunie Ludu” Bohdan Czeszko, w recenzji z Wszechzwiązkowej Wystawy Sztuk Plastycznych w Galerii Trietiakowskiej w Moskwie, z aprobatą odnotował odejście od „wielkich historyczno-dokumentalnych kompozycji i oficjalnych portretów” na rzecz pejzaży i martwych natur, a nawet aktu. Recenzent czuł jednak niedosyt z powodu wtórności formy zbyt zanurzonej w dziewiętnastowiecznym rosyjskim malarstwie. Powyżej jego tekstu zamieszczono trzy rysunki Rosendo Soto Alvareza przedstawiające Warszawę, a wykonane specjalnie na zamówienie redakcji „Trybuny”. Alvarez był sekretarzem generalnym Frontu Narodowego Sztuk Plastycznych (organizacji postępowych artystów meksykańskich) i gościł w Polsce z okazji wystawy sztuki meksykańskiej. B. Czeszko, *Wizyta w Trietiakowskiej oraz Meksykański malarz patrzy na Warszawę*, TL 28 marca 1955. Zmiana paradygmatu stała się faktem. To, że jej częścią nie mogła być abstrakcja, Czeszko dosadnie wyjaśniał dwa tygodnie później, w artykule, w którym miażdżył wystawę malarstwa abstrakcyjnego (sic!) niewymienianego z nazwiska artysty, zaprezentowaną w Klubie Literatów na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie (najprawdopodobniej chodziło o wystawę Bogusława Szwacza). Warto dodać, że tekst ten zilustrowany był ekspresjonistycznym rysunkiem *Łódź rybacka* Barbary Jonsher, a więc jednej z przyszłych bohaterek Arsenалу (nagroda za malarstwo i rysunek), zob. idem, *Oczyrna przyjaznego*, TL 11 kwietnia 1955. Sam fakt, że wystawa abstrakcyjnych prac doszła do skutku, a w czasie dyskusji nad nią wzywano do „bicia w łeb” polemisty, który „miał ukończyć jakieś marksistowskie kursy” (chodziło o INS), wskazywał, że – niejako wbrew złorzeczeniom Czeszki – kolejna zmiana paradygmatu była kwestią czasu.

narzucać ani tematyki, ani sposobu jej wyrażania. Chodzi głównie o to, by w toku wystawy dokonana została moralna mobilizacja szerokich rzesz „plastyków”. Jego tekst był zestawiony z artykułem, w którym Grabska opisywała impresje rysunkowe z Chin Andrzeja Strumiłły. Jest to istotne nie tylko dlatego, że Celnikier w swoim wywodzie wspominał o drzeworycie chińskim, ale również dlatego, że nawiązywał do niego w realistycznej manierze Strumiłły, a więc zastępcą przewodniczącego komisji kwalifikacyjnej do arsenałowej wystawy<sup>40</sup>. Warto podkreślić, że mantra realizmu w tekstach była zawsze tautologicznie wzmacniana adekwatnym materiałem wizualnym<sup>41</sup>.

O zakres rewizji doktryny realizmu socjalistycznego toczył się spór. Iskrę zapalną wywołał Jerzy Ćwiertnia, były student Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie i członek redakcji „Po prostu”, jednego z najpoczytniejszych tygodników lat 50. Oprócz ekspresyjnych rysunków Ćwiertnia publikował w prasie teksty, które charakteryzowało zdecydowanie w formułowaniu sądów i ciężenie ku modernistycznej autonomii formy. W chyba najważniejszej wypowiedzi z tamtego okresu, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej* („Przegląd Kulturalny” 17–23 marca 1955), Ćwiertnia radykalizował rewizjonistyczne postulaty Celnikiera: podkreślał z całą mocą, że o realizmie nie decyduje forma, a treść dzieła – to, czy artysta zawarł w nim jakąś prawdę o życiu. Autor zatrzymywał się jednak u progu abstrakcji, odnosząc swoje rozważania do zaangażowanych dzieł Picassa. Wywodowi towarzyszyły reprodukcje kilku dzieł Hiszpana: *Guerniki*, *Masakry w Korei*, szkicu z cyklu *Wojna i Pokój* (a więc prac, które zgodnie z ówczesną nomenklaturą nazwano by formalistycznymi, choć nie były to abstrakcje) oraz erotycznego rysunku z roku 1954.

Tekst spotkał się z kontreakcją ostrożnie reformujących się zwolenników „twardego” socrealizmu<sup>42</sup>. Bogucki na bieżąco komentował, że konflikt obejmował dwa skrajne stanowiska: „anarchiczne” – wszystko, co tworzono dotychczas, to była „wyłącznie nieudolność namaszczona wazeliną, i że teraz wszystko będzie wolno” oraz „popłochowe” – niektórzy krytycy, przestraszeni anarchistami, zaczęli tworzyć nowe bariery, „tyle że luźniejsze i bardziej bezładne od poprzednich”, np. ekspresjonizm owszem, ale surrealizm nie (Bogucki mógł nawiązywać tu do wypowiedzi Romana Zimanda, który rze-

<sup>40</sup> Reprodukcję rysunku z cyklu chińskiego Strumiłły i zapowiedź jego wystawy w Warszawie wcześniej zamieściła także TL 24 stycznia 1955.

<sup>41</sup> Por. np. J.A. Szczepański w artykule *O właściwy stosunek do sztuki zachodu*, TL 20 czerwca 1955; J. Putrament, *O ciasnym i szerokim pojmowaniu realizmu*, TL 13 czerwca 1955; także przyp. 39 i 50 oraz kilkanaście innych przykładów rozsianych w tekście.

<sup>42</sup> Np. R. Zimand, *Uwagi o deformacji i realizmie*, PK 7–13 kwietnia 1955. Polsakiewicz, *O realistycznej i antyrealistycznej deformacji...*

komo pod wpływem wystaw Guttuso i Meksykanów miał zreflektować się, że należy odejść od socrealizmu w wydaniu moskiewskim, jednak nie do tego stopnia, by np. traktować surrealizm jak adekwatny środek wyrazu rewolucyjnych myśli<sup>43</sup>). Sam Bogucki dostrzegał dobroczynne skutki „dewaluacji drewnianej estetyki”, szczególnie u młodych, których specjalnie przed Festiwalem odwiedził w pracowniach. Tekst, opublikowany w tym samym numerze co przywołany powyżej artykuł Porębskiego, wyraźnie starał się przenieść akcent na zaangażowane poszukiwanie własnej prawdy artystycznej w obrębie paradygmatu realistycznego. Towarzyszyły mu reprodukcje prac Jerzego Tchórzewskiego, Kazimierza Mikulskiego, Mariana Bogusza, Zbigniewa Dłubaka, Andrzeja Zaborowskiego, Alfonsa Mazurkiewicza, Waldemara Cwenarskiego i Józefa Hałasa (wszystkie były figuratywne, choć operowały sporym stopniem uproszczenia)<sup>44</sup>.

Warto podkreślić, że w rzeczywistości omawiany spór miał charakter pozorny, Bogucki przesadzał, nazywając jedną ze stron „anarchiczną” – abstrakcja w tamtym czasie wyznaczała nieprzekraczalną granicę oficjalnej twórczości, reszta, o ile utrzymała przedmiotową rozpoznawalność (a więc dawała możliwość ideologicznej oceny płaszczyzny narracji, rozumianej – żeby przywołać Porębskiego – jako samodzielna ocena sytuacji), w zasadzie stała się dozwolona. Konflikt „anarchistów” z „popłochowcami” należałoby z jednej strony łączyć z taktyką komunistycznych władz, dopuszczających krytykę systemu lub jego elementów w sytuacjach przesileni społeczno-politycznych, ale tylko – jak się mówiło – konstruktywną i odpowiedzialną, będącą wyrazem troski o ludową ojczyznę, a nie chęci jej osłabienia czy obalenia<sup>45</sup>. Dawało to złudne poczucie pluralizmu i wolności. Z drugiej strony, pozorny spór ułatwiał maskowanie fundamentalnych wykluczeń. W tamtym czasie pewne estetyki, nazwiska, dzieła itp. deprecjonowano i *de facto* zakazywano ich, a inne, np. paryski *informel*, drugą École de Paris, taszczym Wolsa lub Fautriera, abstrakcję geometryczną spod znaku Salon des Réalités Nouvelles czy zwłaszcza sztukę amerykańską<sup>46</sup>, całkowicie wykluczono z dyskursu – nie pojawiały się nawet

<sup>43</sup> Zimand, *Uwagi o deformacji...* W podobnym tonie wypowiadał się Czeszko, *Wizyta w Trietiałkowskiej...* oraz idem, *Oczyrna przyjaznego...*

<sup>44</sup> J. Bogucki, *W pracowniach malarzy*, PA 1955, 1–2, s. 93–101.

<sup>45</sup> Romek, *System cenzury...*, s. 17–18.

<sup>46</sup> W PA 1954, 4–5, ukazały się dwa artykuły ilustrowane pięcioma reprodukcjami powojennej abstrakcji (Nicholson, Vedowa, Hartung, Caprogrossi – zwraca uwagę brak Amerykanów): Stefana Morawskiego *Świat na opak, filozofia sztuki burżuazyjnej*, w którym autor recenzował książkę Herberta Reada *The Philosophy of Modern Art* (1952), oraz recenzja z XXVII Biennale w Wenecji *Jarmark snobizmu* autorstwa Guttuso. Oba dyskredytowały sztukę abstrakcyjną i były zrównoważone licznymi tekstami dowartościowującymi



jako negatywny punkt odniesienia, przez co w ogóle nie wchodziły do świadomości twórców. Ta druga taktyka była nieporównywalnie bardziej skuteczna, bowiem to, co nieuświadomione i przez to niedyskutowalne (wegetujące poza pytaniem, poza wątpliwością, poza wyborem), wyznacza granice perfekcyjnie domkniętego „naturalnego” świata oczywistości, poza który nie ma wyjścia. Takie uniwersum Pierre Bourdieu nazywa doksą. Ujawnienie doksy – jak pisze Bourdieu – skutkuje wprowadzeniem w jej miejsce z konieczności niedoskonałego substytutu, czyli ortodoksji. Jej celem jest przywrócenie pierwotnej doksy, ale jest to raczej nieosiągalne, gdyż ortodoksja nieodwołalnie musi istnieć w obiektywnej relacji z heterodoksją. Ta ostatnia jest swego rodzaju herezją, odstępstwem możliwym dzięki uświadomieniu sobie istnienia konkurujących opcji, i implikuje funkcjonowanie mniej lub bardziej oficjalnego (ale już zawsze wymagającego wydatkowania energii, zawsze pracującego i pozostawiającego ślady) nadzoru. Zatem z punktu widzenia sił dominujących to nie dialektyka orto- i heterodoksji jest kluczowa, ale nieuświadomiana relacja między doksą a pracą orto- i heterodoksji. Wydaje się, że dla komunistycznych władz zasadniczym problemem było napięcie między modernizmem a „nie-modernizmem”. Ówczesny modernizm, wyrażający się na Zachodzie głównie za pomocą różnych postaci abstrakcji niegeometrycznej, dla młodych miał pozostawać nieuświadomiony, właśnie w sferze specyficznej doksy. Efekt ten łatwiej było osiągnąć, prowadząc nieistotny, sztuczny spór w obrębie orto- i heterodoksji, czyli realizmu w wydaniu moskiewskim i różnych poetyk realizmu nieakademickiego<sup>47</sup>.

Dodajmy również, że uznawane za „anarchiczne” wątki dyskursywne i reprodukcje bardziej śmiałej „sztuki formalistycznej” nie funkcjonowały samodzielnie. W układach wizualno-tekstowych poszczególnych wydań (numerów) czasopism daje się dostrzec dyscyplinujące zestawienia. Na przykład tekstowi Ćwiertni *O smaku wody...* kilka stron dalej towarzyszyła notatka o Salonie Młodego Malarstwa w Paryżu; ostry tekst Mieczysława Jastruna, broniącego poglądów Ćwiertni, skontrolowano z wywodami socrealistycznego krytyka Zimanda – oba artykuły wizualnie zostały niejako pogodzone (synteza?) obrazem Diego Rivery *Zapata*. Jednocześnie w tym samym numerze zamieszczony został artykuł Wiesławy Kostrzyńskiej o dziewiętnastowiecznej

---

współczesną, także zagraniczną, sztukę figuratywną – od meksykańskich ekspresjonistów po brytyjskich socrealistów.

<sup>47</sup> Na potrzeby swoich rozważań modyfikuję nieco rozważania Bourdieu, u którego sfera doksy wyznacza uniwersum tego, co dyskutowalne i niedyskutowalne jednakowo dla wszystkich klas i grup społecznych – doksa pozostaje przezroczysta, naturalna także dla grup czy klas dominujących, zob. P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, tłum. R. Nice, Cambridge 1995, s. 167–171.

sekcji Galerii Sztuki Polskiej, właśnie otwartej w MNW. Autorka nazywała tę twórczość „Narodową Szkołą Malarstwa” i w niej doszukiwała się właściwych źródeł sztuki współczesnej, a więc operowała klasyczną retoryką realizmu socjalistycznego<sup>48</sup>. Sprawozdania Boguckiego i Grabskiej<sup>49</sup> z pracowni młodych, przygotowujących się do wystawy festiwalowej (same w sobie pełniące funkcje nadzorczo-dyscyplinujące), ujęte były w kłamrę programowego tekstu Porębskiego oraz recenzji Jerzego Zanozińskiego z wystawy sztuki ukraińskiej w Polsce<sup>50</sup>.

O tym, że opisane powyżej tekstowo-wizualne zabiegi miały performatywny charakter, świadczą zaskakujące zbieżności między narzucanym przez nie przekazem a wyborami estetycznymi dokonanymi przez uczestników Arsenалу, zwłaszcza tymi, które zostały potem uznane za próbę zerwania z socrealizmem i nowe otwarcie<sup>51</sup>. Podobne zbieżności występują również między retoryką tekstów a późniejszymi dyskursywnymi uzasadnieniami postaw twórczych, które złożyły się na mit wystawy. Przypomnijmy, marginalizuje się w nim program estetyczny, czy w ogóle kwestie formy, a koncentruje się na zagadnieniach etosowych – zaangażowaniu w poszukiwanie prawdy o człowieku, życiu, społeczeństwie itp. Położenie w micie nacisku na postawę

<sup>48</sup> Zob. M. Jastrun, *Wokół zamrożonej wody*; Zimand, *Uwagi...*; Kostrzyńska, *Galeria...*, PK 7–13 kwietnia 1955.

<sup>49</sup> Bogucki, *W pracowniach malarzy*; E. Grabska, *Przed wystawą młodej plastyki*, PA 1955, 1–2.

<sup>50</sup> Gdy w PK (27 stycznia – 2 lutego 1955) opublikowano tekst *Narada młodych plastyków*, w którym po raz pierwszy oficjalnie poruszony został temat wystawy festiwalowej, autorka Maria Zenowicz relacjonowała, że zgodnie z podjętymi decyzjami wystawa będzie miała oblicze wyraźnie ideowe, a wśród uczestników miała „zabrzmieć wiara w rewolucyjną, socjalistyczną sztukę – ludową, walczącą i międzynarodową”. Obok zamieszczono *Apel do młodych plastyków. Przed Wystawą Festiwalową*, gdzie podkreślono, że „będzie to wystawa Młodej Plastyki, a nie młodych plastyków”, gdyż „o jej wymowie decydować będzie nie wiek artystów, lecz rzetelne wartości sztuki realistycznej, które stanowią o tym, co nowe i młode”. Nad oboma tekstami dominował artykuł Wiesława Rusteckiego *O malarstwie radzieckiej Ukrainy*, który był apoteozą socrealizmu. Warto podkreślić, że w prasie pojawiały się implicytnie lub eksplicytnie dyscyplinujące przypomnienia doktrynalnych założeń wystawy (dowolność tematu, ale jego szczere przeżycie, zaangażowanie i realizm), zob. np. notka i fotografia przedstawiająca studenta warszawskiej ASP Włodzimierza Łojminę przygotującego na wystawę realistyczny obraz *Zabawa dzieci*, SzM 17 lutego 1955; Z. Lachura, *Sprawa obrony pokoju to główne zadanie dla artysty*, SzM, dod. „Przedpole”, 12 marca 1955; Es, *Przypomnienie o festiwalowej wystawie młodej plastyki*, PK 5–11 maja 1955; TEN, *Z pracowni młodych plastyków reportaż przypadkowy*, SzM 6 czerwca 1955; M. Bąblewska, *W pracowni przed festiwalem*, PK 23–29 czerwca 1955, oraz przyp. 49.

<sup>51</sup> Chodzi tutaj nie tylko o obrazy pokazane w Arsenale, ale również inne, które powstawały w omawianym okresie.

młodych twórców było konieczne, gdyż wystawa miała eklektyczny i zachowawczy charakter, a perspektywa nadchodzącej wielkimi krokami polskiej nowoczesności czyniła ją artystycznie nieistotną<sup>52</sup>. Jednak gdy przywołuje się wymiar etyczny, problem formy wraca tylnymi drzwiami (w końcu każdą postawę trzeba jakoś wyrazić) – z Arsenalem łączony jest więc przede wszystkim antyestetyczny nurt, który można nazwać egzystencjalno-ekspresjonistycznym<sup>53</sup>. Był on reprezentowany przez takich artystów, jak: Oberländer, Celnikier, Dziędziora, Sienicki, Ćwiertnia, Jacek Sempoliński, Bartłomiej Kurka, Barbara Jonsher, Magdalena Rudowska, Marian Żaba, Teresa Mellerowicz, Krystyna Brzechwa, Barbara Kwaśniewska, Jerzy Zabłocki. Artyści ci w realistyczne przedstawienia wprowadzali ekspresjonistyczne deformacje, zwykle bliskie malarstwu i grafice Meksykanów oraz zachodnich socrealistów, z których najważniejszymi byli Guttuso i Fougeron<sup>54</sup>. Pamiętajmy, że ekspresjonistyczna stylistyka była w publicystyce również uwiarygadniana van Goghem i pomniejszych nazwiskami, np. Nagel, Buffet, Mucchi, Levi, Migneco czy Ćwiertnia, nie była jednak jedyną, którą podówczas posługiwali się młodzi artyści. Arsenałowe inspiracje można odnaleźć także w grafice i obrazach Picassa (zwłaszcza tych wczesnych). Dzieła Hiszpana były źródłem cytatów, rozwiązań kompozycyjnych, deformacji, w tym nieśmiałych geometryzacji, odcisnęły piętno na postaci ludzkiej i portrecie (Przemysław Brykalski, Hilary Krzysztofiak, Tadeusz Dominik, Stefan Gierowski, Kwaśniewska, Dziędzio-

---

<sup>52</sup> Przywołajmy tu słowa historyka sztuki Piotra Krakowskiego (związanego ze środowiskiem krakowskiej awangardy), który oglądał wystawę w towarzystwie oprowadzającej go Grabskiej: „Co to jest? To jakbym był w Niemczech na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, albo i wtedy w Warszawie. Wy to uważacie za malarstwo nowoczesne?”. *Arsenał jest pewnego rodzaju...*, s. 167.

<sup>53</sup> Nurt ten jeszcze mocniej niż w malarstwie zaznaczał swoją obecność w grafice.

<sup>54</sup> W PA 1955, 1–2, ukazało się sprawozdanie Grabskiej z „wędrowki po pracowniach młodych plastyków” przygotowujących się do Arsenалу (*Przed wystawą młodej...*). Autorka podkreślała negatywny punkt odniesienia (prace ukazują, jak młodzi „przetrwali okres wzmożonego oddziaływania postimpresjonizmu polskiego, źle pojmowanych sposobów czerpania z tradycji, naturalistycznego obrazowania świata”) oraz pozytywne wzorce: niebezpieczeństwa „powierzchnowego nawiązywania do wzorów postępowej sztuki Włoch, Meksyku, Francji” nie będą mogły zatrzeć poszukiwania środków wyrazu w pełni współczesnych różnorodnych ideowych treści. W tym samym numerze Bogucki dostrzegają „u młodych bunt przeciwko naturalizmowi i postimpresjonizmowi” (*W pracowniach malarzy*). Z kolei Gabriela Lipkowa w tekście dotyczącym przedfestiwalowego pokazu młodego malarstwa w Zachęcie pisała: „Na dyskusji dotyczącej Wystawy Sztuki Meksykańskiej, jakiś plastyk powiedział «Obawiam się, że wkrótce w naszej plastyce nastąpi epoka meksykańska», i rzeczywiście dużo «pseudo-meksykanizmu» [...]” (*Młoda plastyka przed festiwalem*, „Po prostu” 26 czerwca 1955).

ra, Brzechwa, Mellerowicz, Zabłocki)<sup>55</sup>. W malarstwie Gierowskiego, Józefa Hałasa, Mieczysława Baryłki, Krzesławy Maliszewskiej przebijały inspiracje Tadeuszem Makowskim, realistyczne pejzaże w typie Utrilla malowali Jan Lebenstein i Rajmund Ziemiński. Nad całym pokazem unosił się duch figuracji – z prawie pół tysiąca obrazów, rzeźb i grafik tylko pięć niewielkich gwaszy z cyklu *Tematy współczesne* autorstwa Brykalskiego zbliżało się do abstrakcji, ale należy mieć świadomość jego krakowskich korzeni, kontaktów z tamtejszym środowiskiem i uczestnictwa w Grupie Samokształceniowej. Zaszeregowaniom wymykał się też założyciel tej grupy Andrzej Wróblewski. Takich indywidualności było jeszcze kilka. Z kręgiem Grupy Krakowskiej związany był Jerzy Tchórzewski, który debiutował na pierwszej wystawie sztuki Nowoczesnej w roku 1948, a w Arsenale wystawił surrealistyczne, fantastyczne gwasze<sup>56</sup>. Środowisko wrocławskie reprezentowali między innymi Alfons Mazurkiewicz i Cwienarski. Pierwszy z nich wychowywał się w Niemczech i miał dużą wiedzę o tamtejszej sztuce międzywojennej, niedostępnej dla większości twórców jego pokolenia, drugi zmarł dwa lata przed wystawą, był indywidualistą łączącym w swojej twórczości wątki malarstwa Chaima Soutine'a, Georges-a Rouaulta i Makowskiego (swoją drogą, były to również tropy malarskiej ekspresji).

Jednak zdecydowaną większość uznanych za nowatorskie czy buntownicze rozwiązania, jak i ogólny charakter tworzonej przez młodych sztuki, można połączyć z ówczesnymi publikacjami gazetowymi, które były najważniejszym elementem składającej się na relacje władzy więzi komunikacyjnej. Przekaz

---

<sup>55</sup> Pewną rolę odegrał także współczesny obraz Picassa *Masakra w Korei*, ale bardziej jako wzór do budowania kompozycji niż źródło deformacji – por. obraz Zabłockiego *Wojna* czy *Śmierć Belojannisa* Kwaśniewskiej. Z kolei do cyklu *Wojna i pokój* nawiązywał w tym czasie np. Gierowski.

<sup>56</sup> Grabska wspominała, że „nawet tak liberalne, uczciwe i niezależne jury miało dużo kłopotów z dopuszczeniem obrazu Tchórzewskiego”, ostatecznie udało się go „przepchnąć” dzięki Wojciechowi Fangorowi i Antoniemu Kenarowi. „Ograniczenia od strony czysto artystycznej były ogromne, i to nawet w «głowie» tego jury, ówczesne kanony były tak mocno zakorzenione, że wymagało ogromnej walki i odwagi, żeby przeszedł obraz Tchórzewskiego”. *Arsenal jest pewnego rodzaju...*, s. 168. W rzeczywistości Grabska opisywała autocenzurę u członków jury, którzy oczywiście byli świadomi granic estetycznych wyznaczanych przez władze lub po prostu identyfikowali się z nimi. Należy podkreślić, że fakt, iż prace Brykalskiego czy Tchórzewskiego pojawiły się ostatecznie na wystawie, raczej nie mógł być cenzorskim przeoczeniem. Jak pisze Zbigniew Romek: „W historii cenzury PRL zdarzało się niejednokrotnie, że decyzje urzędu zaskakiwały liberalnym traktowaniem niektórych tematów czy autorów. O postępowaniu władz każdorazowo decydowały względy taktyczne. Przy każdej takiej okazji uczulano cenzorów, że podobne decyzje centrali trzeba traktować jako przypadki wyjątkowe [...]”. Z. Romek, *Cenzura a nauka historyczna w Polsce 1944–1970*, Warszawa 2010, s. 48.

prasowy wprowadzał „nowe” estetyki, a inne skazywał na niebyt, wychwalał i ganił, w ten sposób inspirował lub potwierdzał słusność dokonanych już wyborów (tak było zwłaszcza w przypadku popularnej wśród młodzieży sztuki meksykańskiej). Partyjne kierownictwo umiejętnie rozstawiało – jak to ujął Sokorski – „podniety twórcze” i naturalizowało artystom pole wyborów, w obrębie których miały realizować się bunt i powinności ich sumień. W tym kontekście samą wystawę festiwalową należy widzieć jako akt nadzorczy. Nie odmawiam młodym artystom ani woli zmiany, ani talentu, ani artystycznej uczciwości, niewątpliwie walczyli o własną prawdę, ale na innych zasadach, niż to sobie wyobrażali i inaczej niż jest to prezentowane w narracjach podkreślających znaczenie Arsenału. Dostrzeżenie tego problemu zależy również od przyjętej w ramach perspektywy badawczej konstrukcji podmiotu. W mitologii wystawy silnie zaznacza on swoje „ja”, a w zaprezentowanych tu rozważaniach wyłania się tylko albo raczej od czasu do czasu jest wyłaniany w upodmiotowiającej grze stosunków władzy.

## BIBLIOGRAFIA

- Ambroziewicz J., *Znieczulica!*, „Po prostu” 13 lutego 1955
- Apel do młodych plastyków*, „Sztandar Młodych”, dod. „Przedpole”, 18 stycznia 1955
- Apel do młodych plastyków. Przed Wystawą Festiwalową*, „Przegląd Kulturalny” 27 stycznia – 2 lutego 1955
- Arsenał jest pewnego rodzaju marginesem*. Rozmowa z Elżbietą Grabską, „Kresy” 1992, 12
- Barańczak S., *Knebel i słowo. O literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych*, Warszawa 1980
- Bąblewska M., *W pracowni przed festiwalem*, „Przegląd Kulturalny” 23–29 czerwca 1955
- Bogucki J., *Uwagi o mecenacie*, „Trybuna Ludu” 7 lutego 1955
- Bogucki J., *W pracowniach malarzy*, „Przegląd Artystyczny” 1955, 1–2
- Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983
- Borowski W., J. Ludwiński, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów i kilku sprawach z nim związanych*, „Przegląd Kulturalny” 26 maja – 1 czerwca 1955
- Bourdieu P., *Outline of a Theory of Practice*, tłum. R. Nice, Cambridge 1995
- Celnikier I., *Problemy wystawy festiwalowej*, „Przegląd Kulturalny” 17–23 lutego 1955
- Czeszko B., *Oczyrna przyjaznego*, „Trybuna Ludu” 11 kwietnia 1955
- Czeszko B., *Wizyta w Trietiałkowskiej oraz Meksykański malarz patrzy na Warszawę*, „Trybuna Ludu” 28 marca 1955
- Ćwiertnia J., *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny” 17–23 marca 1955

- Domska A., *Ograniczenia wolności prasy w PRL*, „Studia Prawno-Ekonomiczne” 2011, 84
- Es, *Przypomnienie o festiwalowej wystawie młodej plastyki*, „Przegląd Kulturalny” 5–11 maja 1955
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998
- Foucault M., *Podmiot i władza*, tłum. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, 9
- Gogol B., *„Fabryka fałszywych tekstów”. Z działalności Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Gdańsku w latach 1945–1958*, Warszawa 2012
- Grabska E., *Przed wystawą młodej plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1955, 1–2
- Guttuso R., *Jarmark snobizmu*, „Przegląd Artystyczny” 1954, 4–5
- Jastrun M., *Wokół zamarznętej wody*, „Przegląd Kulturalny” 7–13 kwietnia 1955
- Juskiewicz P., *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005
- Kosińska J., *Sprawy plastyki ujęliśmy w swoje ręce*, „Sztandar Młodych”, dod. „Przedpole”, 12 marca 1955
- Kostrzyńska W., *Galeria sztuki polskiej XIX w.*, „Przegląd Kulturalny” 31 marca – 6 kwietnia 1955
- Kowska B., *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988
- Kozakiewicz S., *Galeria Narodowa Sztuki Polskiej*, „Trybuna Ludu” 3 kwietnia 1955
- Lachur Z., *Sprawa obrony pokoju to główne zadanie dla artysty*, „Sztandar Młodych”, dod. „Przedpole”, 12 marca 1955
- Lipkova G., *Młoda plastyka przed festiwalem*, „Po prostu” 26 czerwca 1955
- List młodego plastyka*, „Przegląd Kulturalny” 20–26 stycznia 1955
- Mellerowicz T., *Słowo o malarzu i misce*, „Trybuna Ludu” 7 lutego 1955
- Miedziński P., *Fotografia strzeżona. Mechanizmy kontroli w Centralnej Agencji Fotograficznej*, w: *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, red. Z. Romek, K. Kamińska-Chelmiak, Warszawa 2017
- Morawska H., *Uwagi o galerii dwudziestolecia*, „Przegląd Kulturalny” 26 maja – 1 czerwca 1955
- Morawski S., *Świat na opak, filozofia sztuki burżuazyjnej*, „Przegląd Artystyczny” 1954, 4–5
- Mrozek S., *Dziennik*, t. 1, Kraków 2010
- Oseka A., *Formalizm czy ideowość*, „Po prostu” 9 października 1955
- Piotrowski P., *Odwilż*, w: *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. P. Piotrowski, Poznań 1996
- Polskiewicz Z., *O realistycznej i antyrealistycznej deformacji, o tym, czego nie należy wpuścić przez otwarte drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury politycznej*, „Przegląd Kulturalny” 31 marca – 6 kwietnia 1955
- Putrament J., *O ciasnym i szerokim pojmowaniu realizmu*, „Trybuna Ludu” 13 czerwca 1955
- Romek Z., *Cenzura a nauka historyczna w Polsce 1944–1970*, Warszawa 2010
- Romek Z., *System cenzury w PRL*, w: T. Strzyżewski, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa 2015
- Rustecki W., *O malarstwie radzieckiej Ukrainy*, „Przegląd Kulturalny” 27 stycznia – 2 lutego 1955



- Salon Młodego Malarstwa w Paryżu*, „Przegląd Kulturalny” 24–30 marca 1955
- Sokorski W., *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, „Przegląd Kulturalny” 22–28 kwietnia 1954
- Sokorski W., *Rok obrachunków*, „Przegląd Kulturalny” 5–12 stycznia 1955
- Sowa A.L., *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011
- Strzyżewski T., *Wstęp*, w: idem, *Wielka księga Cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa 2015
- Szczepański J.A., *O właściwy stosunek do sztuki zachodu*, „Trybuna Ludu” 20 czerwca 1955
- TEN, *Z pracowni młodych plastyków reportaż przypadkowy*, „Sztandar Młodych” 6 czerwca 1955
- Turowski A., *Polska ideoza*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, listopad 1984, red. T. Hrankowska, Warszawa 1984
- Tyrmand L., *Dziennik 1954*, Warszawa 1989
- Van Gogh w Nowym Jorku*, „Przegląd Kulturalny” 5–11 maja 1955
- W trosce o kadry młodych artystów*, „Trybuna Ludu” 13 lutego 1955
- Włodarczyk W., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paryż 1986
- Włodarczyk W., „Arsenał” i Kazimierz, w: *Do „Arsenału” przez Kazimierz*, oprac. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2004
- Włodarczyk W., *Miejsce malarstwa*, Warszawa 2008
- Włodarczyk W., *Po co był socrealizm?*, w: *Doświadczenie i świadectwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. J. Goszczyńska, J. Królak, R. Kulmiński, Warszawa 2011
- Zenowicz M., *Narada młodych plastyków*, „Przegląd Kulturalny” 27 stycznia – 2 lutego 1955
- Zimand R., *Uwagi o deformacji i realizmie*, „Przegląd Kulturalny” 7–13 kwietnia 1955
- Uchwała II Plenum KC PZPR, <<https://fbc.pionier.net.pl/details/nnl0TTs>> [dostęp: 18 marca 2018]

Jakub Dąbrowski

Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

PRODUCING AESTHETICS, PRODUCING SUBJECT.  
THE BEGINNING OF “THAW” AND FREEDOM IN THE VISUAL ARTS  
AS EXEMPLIFIED BY THE “ARSENAŁ” EXHIBITION

Summary

In Polish art history, there are two approaches to the “Arsenał” exhibition of August 1955. One, rooted in the debates around it, presents the “Arsenał” as the beginning of a political “thaw” – an act of emancipation, a demonstration of young artists who

rebelled against the socialist realism. The other approach to the show or, rather, to the "thaw" as a whole, rejects an interpretation of artistic processes and choices as autonomous activities. Instead, with reference to the theory of Michel Foucault, the "Arsenał" is considered as a result of a reconfiguration of scattered power relations, stimulated by the changing strategies of the institutional power system. The present paper follows the latter approach. Foucault claims that power relations are combined with three interconnected types of human relations: defining the hierarchy of tasks and division of labor, compelling obedience, and performing "communicative binding," i.e. purposeful action that affects the actors' knowledge of the world and of themselves. After 1954, power relations in Poland were strategically changing: the system of labor division and the distribution of art, including all the related benefits, was still centralized, but the ineffective administrative control relaxed, while the production of meaning changed as well – the communist party modified its rhetoric referring to art and the range of artistic choice grew together with the options of communication. Still, the liberalization of the system and abandoning the Moscow version of the socialist realism in cultural policy did not mean any real increase of the freedom of choice. Using state exhibition institutions and the press, which was the main channel of communication between the authorities and the masses, the communist regime continued to control the aesthetic consciousness of the artists. An analysis of both printed and visual messages found in the press of the period, specialist periodicals and daily newspapers alike, has revealed a surprising similarity of the official discourse and the aesthetic choices made by the participants of the "Arsenał" – in particular those choices which were later interpreted as attempts to reject the socialist realism and launch a new beginning. It seems that the young artists were "positively censored," i.e. the regime succeeded in creating an aesthetic reality which they accepted. What is more, they considered it subversive as an emanation of liberty. The selection of the aesthetic modes favored by the authorities took place in an unconscious way already at the stage of creation, before particular works of art were accepted by the "Arsenał" jury and before they were actually controlled by the institutions of censorship.

Keywords:

freedom of art in communist Poland, censorship, "thaw," "Arsenał" exhibition