

ZOFIA ROHOZIŃSKA

KTO SIĘ BOI KRAJEWSKICH?¹ – NARODZINY DYSKURSU ANTYKOMUNISTYCZNEGO W POLSKIM POLU SZTUKI LAT 80.²

Helena (1910–1998) i Juliusz (1905–1992) Krajewscy byli ikonicznymi postaciami polskiego socrealizmu, malarzami i krytykami sztuki, którzy – w przeciwieństwie do całego właściwie pokolenia zaangażowanych w niego artystów – nigdy tego nurtu się nie wyrzekli³. Ich przedwojenne zaangażowanie w działalność komunistycznej grupy artystycznej Czapka Frygijska⁴ przełożyło się na późniejszą karierę – po wojnie pełnili centralne pozycje w polu sztuki: Helena była redaktorką naczelną „Przeglądu Artystycznego”⁵, sekretarz Podstawowej Organizacji Partyjnej PZPR przy ZPAP, członkinią sekcji plastyki Polskiego Instytutu Sztuki⁶ oraz członkinią i czołową działaczką Koła Twór-

¹ Socrealizmu i socrealistów można się bać, nie lubić albo wstydzić, jak udowadniają współczesne badaczki i badacze tego nurtu, por.: A. Ivashkin, *Who's Afraid of Socialist Realism?*, „The Slavonic and East European Review” 2014, 92(3), s. 430–448; K. Kemp-Welch, *Who's Afraid of Neo-Socialist-Realism?*, w: *An Infinite Blue* (Katalog wystawy), red. S. Constantinescu, London 2011, s. 43–56; M. Moskaliewicz, *Who Doesn't Like Aleksander Kobzdej? A State Artist's Career in the People's Republic of Poland*, w: *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures*, red. A. Skrodzka, X. Lu, K. Marciniak, Oxford 2019, s. 196–223; L. Nader, *Co za wstyd! Historiografia o socrealizmie w latach 80. (case study)*, w: *Utracone dziedzictwo. Sztuka polska lat 80.*, red. K. Sienkiewicz, Warszawa 2011 [strony nienumerowane].

² Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2022/45/N/HS6/02415 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

³ Zob. m.in.: wywiady z Heleną i Juliuszem Krajewskimi: A. Panecka, *Co człowiek ma na twarzy?*, „Polityka” 1986, 2, s. 8; T. Kucharski, *Po latach o socrealizmie*, „Sztuka” 1986, 11(2), s. 15–17.

⁴ M. Berman, *Czapka Frygijska*, w: *Księga wspomnień 1919–1939*, Warszawa 1960, s. 53–90.

⁵ [Nota biograficzna Heleny Krajewskiej w katalogu wystawy: Helena i Juliusz Krajewscy. Malarstwo], Galeria „Zachęta”, plac Małachowskiego 3, 1985.

⁶ *Ibidem*.

czego PZPR⁷; Juliusz z kolei był prezesem zarządu Głównego ZPAF, członkiem Koła Twórczego PZPR, prezesem jury Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki i profesorem Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Warszawie⁸. W efekcie sprawowali niemal hegemoniczną władzę w polskim polu sztuki. Ich dominacja nie trwała jednak długo, bo tylko dwa lata – już w 1951 roku Wydział Kultury KC PZPR wyraził krytykę dotychczasowego przebiegu socrealizmu i w konsekwencji odsunął Krajewskich z obejmowanych stanowisk⁹. Niedługo później w polityce kulturalnej nadeszła odwilż, a wraz z nią zaangażowanie artystów w socrealizm stało się piętnem, które towarzyszyło im aż do śmierci.

W tym artykule pokazuję, w jaki sposób pole sztuki, wyrażając swój stosunek do Heleny i Juliusza Krajewskich, ujawnia głębsze przemiany ideologiczne. Twierdzę, że zmiana stosunku pola sztuki do pary artystów (a wraz z nim do socrealizmu w ogóle) stała się elementem transformacji dyskursu hegemonicznego. Wybrane teksty prasowe analizuję w duchu teorii dyskursu Ernesta Laclaua i Chantal Mouffe¹⁰. Dyskurs jest w niej „podstawowym obszarem budowania obiektywności jako takiej”¹¹, siecią znaków, relacji między nimi i nadawanych im społecznie znaczeń¹². Podążając za tą teorią przyjmuję założenie o „śmierci autora”¹³ – traktuję dyskurs jako nadrzędny wobec tożsamości indywidualnych czy zbiorowych. Jego analiza przebiega w oderwaniu od tego, kto jest autorem danych słów.

Żeby prześledzić transformację dyskursu hegemonicznego, która wydarzyła się w latach 80., analizuję zbiór powstających wówczas tekstów krytyki artystycznej¹⁴. Wybór dekady podyktowany jest wnioskami z szerszych badań nad Heleną i Juliuszem Krajewskimi i tym, w jaki sposób traktowani byli oni

⁷ B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy: 1948–1959*, za: A. Gass, J. Skoczylas, K. Stanisławski, *Rozmowa Sztuki*. Włodzimierz Sokorski, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 29.

⁸ [Nota biograficzna Juliusza Krajewskiego w katalogu wystawy: Helena i Juliusz Krajewscy. Malarstwo], Galeria „Zachęta”, plac Małachowskiego 3, 1985.

⁹ AAN, KC PZPR, sygn. 237 XVIII–70, s. 152–153, 177.

¹⁰ E. Laclau, C. Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia: przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, Wrocław 2007.

¹¹ E. Laclau, *Rozum populistyczny*, Wrocław 2009, s. 63.

¹² M. Jørgensen, L. Phillips, *Discourse Analysis as Theory and Method*, London 2002, s. 29.

¹³ A. Ostolski, *Gra w antykomunizm. Przyczynek do analizy dyskursu*, „Studia Socjologiczno-Polityczne” 2020, 13(2), s. 102.

¹⁴ Na podstawie kwerendy w Bibliotece Narodowej i Dziale Dokumentacji Zachęty wśród reprezentatywnych tytułów znaczących dla badań nad polskim polem sztuki 1945–2010: „Art & Business. Gazeta aukcyjna”; „Biuletyn Informacyjny. Sztuka Polska”; „Express Wieczorny”; „Gazeta Olsztyńska”; „Gazeta Wyborcza”; „Kultura”; „Kurier Polski”; „Nowa Kultura”; „Odrodzenie”; „Perspektywy”; „Polityka”; „Przegląd Artystyczny”; „Rzeczpospoli-

i ich zaangażowanie w socrealizm przez polskie pole sztuki. Wynika z nich, że lata 80. były przestrzenią negocjacji porządku dyskursywnego – między wcześniejszą jego formą, która narodziła się w połowie lat 70., a późniejszą, dominującą w potransformacyjnych latach 90. Obecność Krajewskich na łamach prasy artystycznej, przed analizowanymi niżej latami 80., można podzielić na kilka etapów. Lata powojenne aż do 1951 roku to wzmożenie ich obecności jako jednych z najistotniejszych propagatorów socrealizmu. Odsunięcie ich od władzy w polu oraz postępująca odwilż wiązały się z zupełnym zniknięciem z łamów prasy najpierw Krajewskich (od 1951), a później socrealizmu w ogóle – po tym, jak w latach 1955/56 nastąpiła erupcja sztuki nowoczesnej, socrealizm całkowicie zniknął z polskiego życia artystycznego¹⁵. Banicja Krajewskich trwała do końca lat 50. – zakończyły ją przemiany polityki kulturalnej z przełomu dekad¹⁶. Na początku lat 60. artyści wrócili na łamy prasy, ale na określonych zasadach – mówienia o socrealizmie z pomijaniem „socu”. Osłabienie kwestii ideologicznych w działalności kierownictwa PZPR¹⁷ doprowadziło do znacznej liberalizacji polityki kulturalnej¹⁸. W konsekwencji tematyka związana z socrealizmem na blisko dwie dekady zniknęła z łamów prasy. Choć badacze za jej powrót uważają numer 7(3) „Sztuki” z 1980 roku¹⁹ (który szczegółowo analizuję dalej), to pierwsze zwiastuny można dostrzec już w roku 1976 w materiałach prasowych poświęconych Krajewskim²⁰.

Dekada lat 80. staje się w moim badaniu społeczną przestrzenią produkowania znaczenia dyskursywnego²¹. Tekst podzielony jest na trzy części, odpowiadające trzem funkcjonującym w latach 80. dyskursom: (1) dyskursowi partyjnemu, zanurzonemu jeszcze w socjalistycznym uniwersum ideologicznym; (2) dyskursowi partyjnemu, który był wypadkową rozpoczynających się

ta”; „Stolica”; „Słowo Powszechne”; „Sztandar Młodych”; „Sztuka”; „Tygodnik Solidarność”; „Żołnierz Polski”; „Żołnierz Wolności”.

¹⁵ Zob. W. Baraniewski, *Okolice odwilży*, w: *Wokół rzeźby współczesnej*, „Zeszyty Naukowe” 1987, 7(1), s. 53, za: A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012; P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005, s. 77; Markowska, *Dwa przełomy*, s. 9.

¹⁶ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011, s. 70–72.

¹⁷ A.L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011, s. 289–292.

¹⁸ A. Leśniewski, *Modele polityki kulturalnej państwa polskiego 1944–2015*, Poznań 2017, s. 76.

¹⁹ A. Sumorok, T. Załuski, *Socrealizmy i modernizacje. Rama teoretyczno-historyczna projektu*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 7–45.

²⁰ Zob.: I. Kaltenbergh, *Rzecz o wierności sobie*, „Sztandar Młodych” 1976, 206; Z. Dąbrowska, *Portrety twórców. Helena Krajewska*, „Żołnierz Polski” 1976, 10, s. 18.

²¹ Jørgensen, Phillips, *Discourse Analysis...*, s. 27.

już wówczas procesów transformacyjnych i odzwierciedlał procesy liberalizacyjne polityki kulturalnej; (3) dyskursowi dyskredytacji poprzedniego systemu z głęboką krytyką symbolu jego funkcjonowania, jakim był socrealizm.

POCZĄTEK LAT 80.: „SOCREALIZM – TAK, WYPACZENIA – NIE”, CZYLI PARTYJNA OPOWIEŚĆ O SOCREALIZMIE

Pierwszy z dyskursów, ujawniający się w krytyce artystycznej tamtego czasu, zanurzony jest w partyjnym uniwersum ideologicznym socjalizmu i proponuje korektę jego podejścia do polityki kulturalnej przez częściową rehabilitację socrealizmu. Znajduje on swój wyraz przy okazji publikacji numeru „Sztuki” z 1980 roku, poświęconego tematowi realizmu socjalistycznego.

Teksty, które ukazały się na łamach numeru „Sztuki” 7(3), ujawniają ciekawy moment historii badań nad socrealizmem. Nurt ten właśnie zaczyna stawać się przedmiotem naukowych rozważań historycznych i analiz formalnych (podobnie zresztą jak zaraz po 1950 roku²²), a wszelkie rozważania należy rozpocząć szczegółową rekonstrukcją przebiegu zdarzeń i umieszczenia socrealizmu w szerszej perspektywie historyczno-artystycznej. W roku 1980 na łamach „Sztuki”²³ nikt z autorów głównych tekstów numeru (filozofa Stefana Morawskiego i kulturoznawczyń: Teresy Kostyrko i Anny Zeidler) nie rysował alternatyw dla systemu socjalistycznego. Rozważania teoretyków nad zaangażowaniem politycznym twórców można umownie określić hasłem „socrealizm – tak, wypaczenia – nie”. Na łamach miesięcznika dochodzi bowiem może nie do rehabilitacji dominującej w latach 1949–1955 doktryny, ale z pewnością ugruntowania idei, które leżały u jej źródła. Socrealizm był oczywiście w pełni skompromitowany jako styl formalny, ale dążenia, które rozpoznano jako jego podwaliny, zostały w pełni dowartościowane. Teksty opublikowane w „Sztuce” są pisane z „wewnątrz” ideologicznego uniwersum PRL-u. Klęska, którą odniósł według nich ten nurt, była tylko porażką środków – cele socrealizmu nie straciły na aktualności. Należy przy tym pamiętać, że w 1980 roku podobne „odrodzenie” ideowe było udziałem, jeśli nie znacznej części Partii, to na pewno bliskich jej intelektualistów i ludzi kultury – a takimi byli z pewnością Kostyrko czy Morawski. Sierpień ożywił nadzieje na możliwość budowy „socjalizmu z ludzką twarzą”, systemu prawdziwie egalitarnego, rodem z kart pierwszych komunistycznych manifestów. Nastroje te

²² M. Porębski, *Z rozważań nad III Ogólnopolską Wystawą Plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1953, 1, przedruk w: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 2: *Realizm i formalizm*, red. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Warszawa 2016, s. 502.

²³ „Sztuka” 1980, 7(3).

brutalnie przerwał stan wojenny, który zmarginalizował nie tylko ludzi Solidarności, ale także partyjnych reformatorów. Do przestrzeni dyskursu powrócili natomiast Krajewscy.

Utopie i realia Stefana Morawskiego to rekonstrukcja historii socrealizmu, uzupełniona o rozbudowaną historię przemian sztuki, idei i myśli, ale przede wszystkim obrazu wizualnego jako tego, który pcha historię do przodu: „Ewangeliczną mądrość, wedle której na początku było słowo, trzeba ze względu na sens moich rozważań zmodyfikować. Na początku były obrazy wizualne, dźwiękowe i ruchowe, które integrowały pierwotną społeczność”. Tym samym autor już na początku tekstu ujawnia, jaka perspektywa towarzyszyć będzie jego rozważaniom. Jest to myślenie charakteryzujące się umieszczaniem socrealizmu w logice dziejów. Przebieg historii kultury wizualnej ma w tym podejściu jakiś cel – podobnie jak ma go historia, według Marksa dążąca do zniesienia walki klas. Socrealizm w analizie Morawskiego to nieudana próba, ale taka, z której nauka może stać się podstawą do budowania kolejnego modelu sztuki zgodnej z ideami socjalistycznymi. Idei tych autor bowiem silnie broni, tak określając ich rolę: „[...] koncepcję realizmu socjalistycznego trzeba [...] wziąć pod nóż chirurgiczny, aby dociec, co z niej można uratować. Po naszym październiku artyści uznali ją na ogół za całkowicie pogrzebaną, a tylko niektórzy badacze sięgnęli po nią, żeby sprawdzić, jaki miała sens, tzn. czy poza bieżącymi taktycznymi zasadami właściwy dla niej zespół kryteriów wartościowania zachował choćby częściową ważność”. Filozof broni podstawowych idei, które, jak przekonuje, leżały u podstaw socrealizmu: idei „artystycznego świadectwa na rzecz bezpośredniego, intymnego kontaktu z odbiorcami” i utopii „powrotu do źródeł», harmonii między artystą a światem otaczającym, eschatologii sztuki poprzez przywrócenie jej oczywistego miejsca na ziemi”. Tekst Morawskiego jest więc rekonstrukcją przebiegu wydarzeń, identyfikacją „błędów i wypaczeń”, ale także dostrzeżeniem pozytywów, „diamentów w popiele”, jakie wyniknęły z socrealizmu²⁴.

Teresa Kostyrko w tekście *Realizm socjalistyczny – o niektórych źródłach jego niepowodzeń* rekonstruuje, podobnie jak Morawski, historię socrealizmu w Polsce, i również nie jest to wypowiedź jednoznaczna. Historię dominacji socrealizmu podsumowuje stwierdzeniem, że można by ją uznać za zabawny etap historii, gdyby nie jego negatywne skutki dla nauki i rozwoju języka sztuki oraz myślenia o niej. Nie wprowadza kategorii spoza uniwersum ideologicznego nurtu. Dostrzega błędy, ich konsekwencje dla poodwilżowego rozwoju sztuki, ale uważa, że stawki i cele, jakie stawiał sobie socrealizm nadal są do zrealizowania. To właśnie w tym tekście, jako jedynym z bloku

²⁴ S. Morawski, *Utopie i realia*, „Sztuka” 1980, 7(3), s. 17–21.

materiałów o socrealizmie, pojawia się wzmianka o Krajewskich: „[...] były wszakże i takie prace, które z punktu widzenia estetycznych kryteriów miały wartość zerową. Niebezpiecznie zbliżały się do tej granicy także ówczesne prace Krajewskich, Strumiły, Kobzdeja, czy innych znanych twórców. Często widoczny brak warsztatowej sprawności, schematyzm struktury przedstawionej, ubóstwo środków artystycznych to także zarzuty pod adresem tej twórczości spotykane w toczących się wówczas dyskusjach”. Kostyrko formułuje więc argument o niejednolitości socrealizmu. Zwraca uwagę na zróżnicowane formy, jakie przybierał. Wymienia artystów, którzy idee socrealizmu wprowadzali w sposób wartościowy i tych, którzy tego nie robili – i do tych drugich zalicza Krajewskich. Nie używa kategorii moralnych, odwołujących się do idei, które na łamach prasy miały dotychczas tłumaczyć sztukę zaangażowanych w socrealizm artystów; powołuje się jedynie na kryteria estetyczne i tej krytyki obrazy Krajewskich, według niej, nie wytrzymują. To motyw nowy – socrealizm jako fiasko formalne, a nie ideowe. Autorka, w tym samym duchu co Morawski, podejmuje temat socrealizmu, żeby czerpać z niego dla współczesności i przyszłości teorii sztuki oraz rozwiązać kwestie, których nurt ten nie zdołał wyczerpać²⁵.

Z kolei tekst Anny Zeidler *Malarstwo realizmu socjalistycznego – tradycja czy historia?* stanowi analizę socrealizmu na tle innych kierunków i stylów plastycznych. Najpierw autorka umieszcza go na tle XIX-wiecznego realizmu, podkreślając przy tym, że socrealizm różni od tradycji wcześniejszych „ambicj[ą] stworzenia stylu totalnego, analogicznego do tzw. »wielkich stylów epoki« unicestwionych niejako przez dynamiczny rozwój kapitalistycznego sposobu produkcji”. Socrealizm jest, według niej, jednym z realizmów rozwijających się zgodnie z biegiem zmian stylów i nurtów malarstwa. Co więcej, autorka zaznacza, że współcześnie realizm rozwija się, ale багаż socrealizmu sprawił, że ogranicza się do medium fotograficznego czy filmowego, pomijając malarstwo. Innymi słowy, socrealizm miał doprowadzić do tabuizacji formy realistycznej w malarstwie. Wreszcie konstatuje, że „z wielu wypowiedzi współczesnych krytyków czy animatorów życia kulturalnego, a także przeciętnych odbiorców sztuki, przebija pewna tęsknota do stylu jednoczącego zróżnicowane dotychczas sposoby artystycznej wypowiedzi; do stylu »zorganizowanego«, jednak – można przypuszczać – na innych, niż w okresie socrealizmu zasadach”²⁶.

²⁵ T. Kostyrko, *Realizm socjalistyczny – o niektórych źródłach niepowodzenia*, „Sztuka” 1980, 7(3), s. 24–26.

²⁶ A. Zeidler, *Malarstwo realizmu socjalistycznego – tradycja czy historia?*, „Sztuka” 1980, 7(3), s. 27–28.

Socrealizm staje się więc w jej analizie raczej zerwaniem z realizmem, do którego należy, zgodnie z potrzebami społecznymi, powrócić.

Dyskurs początku lat 80. legitymizuje ustrój komunistyczny. W tamtym czasie w tekstach krytycznych porządek ten nie był podważany – autor i autorki nie podważają ideowego znaczenia socrealizmu, mimo że jest on skompromitowany jako nurt artystyczny od ponad ćwierć wieku. Zaktualizowanie jego ideowego znaczenia następuje przez odcięcie się od implementacji historycznej.

1986: SOCREALIZM I (DRUGA) ODWILŻ

Drugi dyskurs wokół socrealizmu znalazł swój wyraz także na łamach prasy oficjalnej. Chociaż nurt ten nie był jeszcze w tych artykułach dyskredytowany, to pojawiały się analizy politycznych uwarunkowań, które do dominacji socrealizmu doprowadziły.

Tekstem, który wprowadził nową optykę patrzenia na socrealizm, był artykuł *Uparci realiści* Hanny Sadowskiej opublikowany na łamach „Perspektyw” na początku 1986 roku²⁷. Głęboko różnił się on od poprzednich – proponował perspektywę rehabilitującą socrealizm, ale niezakrywającą procesów społecznych, które wydarzyły się po odwilży. Już pierwsze zdanie *leadu* ujawnia, że autorka odnosi się do tego nurtu bez pomijania niewygodnych elementów historii: „Nazwiska Heleny i Juliusza Krajewskich kojarzą się z krótkim, najchętniej przez krytykę przemilczanym, bądź osądzonym [odsądzonym] od wszelkich wartości, okresem socrealizmu”. Na samym początku tekstu autorka stawia pytanie: „Czy ekspozycja klasyków socrealizmu stanie się przyczynkiem do skorygowania utartych poglądów na twórczość pierwszego dziesięciolecia lat powojennych, »socialistyczną w treści, narodową w formie«?”. Tym samym na łamach prasy pojawia się, funkcjonujący dotychczas poza dyskursem prasowym (np. w podziemiu czy dyskusjach wewnątrzrodziskowych), negatywny stosunek do socrealizmu. We wstępie Sadowska zwraca wszakże uwagę na złożoną sytuację socrealizmu i tego, w jaki sposób jest on pamiętany po odwilży, jednak nadal opisuje nurt w tonie niemalże polemicznym: „Oglądamy niepełny zestaw prac z tamtego okresu, bo i miejsca mało, i jak się okazało, nie wszystkie przetrwały. Zaginęła nawet *Przodownica* Juliusza Krajewskiego, jeden z dwóch obiektów nagrody państwowej [...] Obrazy gromadzone niegdyś przy aplauzie krytyki przez prestiżowe muzea, gdzieś poznikały. Kiedy nastąpiła »odwilż«, pozbywano się »wstydlivej« twórczości”.

²⁷ H. Sadowska, *Uparci realiści*, „Perspektywy” 1986, 2, s. 22–23.

Autorka pisze więc wprost o socrealizmie, o odwilży i o wstydzie z nim związanym. Wprowadza na łamy prasy nowy dyskurs – używa pojęć w taki sam sposób, w jaki często używa się ich do dziś²⁸.

Artykuł Sadowskiej to wyraźna zmiana i zapowiedź zupełnie nowego dyskursu wokół socrealizmu w końcówce dekady. Z jednej strony autorka nie pomija idei socrealistycznych, które w dotychczasowych tekstach były zupełnie pomijane – jakby nie istniały. Przeciwnie, przywołuje je, a co więcej – pozwala odnieść się do nich samym artystom. Nastąpiła więc rehabilitacja socrealizmu, ale – jeśli można tak powiedzieć – poprzez jego krytykę. Z drugiej strony Sadowska jest ciągle zakorzeniona w dominujących, oficjalnych sposobach mówienia o tym nurcie i zaangażowanych w niego artystach – korzysta z tych samych argumentów, odwołuje się do tych samych wartości. Zmieni się to dopiero po 1986 roku. Ta zmiana w stosunku do socrealizmu stanowi wyraźny symptom liberalizacji polityki kulturalnej państwa, która zaczęła się w 1986 roku: to wtedy w sektorze kultury (w tym plastyki) na znaczeniu zaczęła tracić partyjny „beton”, zyskiwali natomiast partyjni liberałowie²⁹.

Innym niż artykuły prasowe typem źródeł są wywiady z artystami. Dzięki nim Krajewscy stają się nie tylko aktorami historii, ale także jej narratorami. W 1986 roku zainteresowanie Krajewskimi, które narodziło się przy okazji wystawy w Zachęcie (1985), przełożyło się na zwiększenie ich obecności na łamach prasy również w formie wywiadów. Widać w tym czasie liberalizację polskiej prasy, już dalekiej od siermięgi stanu wojennego – wprawdzie pojawiają się nadal bezkrytyczne wywiady zgodne z linią partii, ale jednocześnie Krajewscy na łamach „Polityki”, „Kultury” czy „Sztuki” konfrontowani są ze swoim zaangażowaniem.

Wywiad Ireny Długosz *50 lat wierności*, opublikowany na łamach „Stolicy”, wpisuje się w naturalizujący socrealizm typ materiałów prasowych, zawierający także motywy znane z wcześniejszych rozmów z artystami. Jest jednak o tyle ciekawym źródłem, że w dużej mierze dowartościowuje Helenę Krajewską jako malarzkę i redaktorkę naczelną „Przeglądu Artystycznego”. Dziennikarka zadaje pytanie o źródła sukcesu i wysokiej jakości czasopisma, na które artystka odpowiada, powołując się na osoby tworzące czasopismo i cele, jakie im przyświecały: „O wspomnianych przez panią redaktor zaletach pisma zadecydował przede wszystkim fakt, że zarówno trzyosobowy zespół redakcyjny, jak i grono współpracowników pisma ożywiało wspólne dążenie do przekazania czytelnikom rzetelnej, możliwie obiektywnej i terminowej infor-

²⁸ Ibidem.

²⁹ J. Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Warszawa 2020, s. 237.

macji o tym, co się aktualnie dzieje w sztuce polskiej. Kierowaliśmy się rzecz jasna pewnymi podstawowymi kryteriami, jak ocena artystycznej zawartości dzieła i jego oddźwięk społeczny". Podobnie jak w przypadku malarstwa, zaangażowanie Krajewskiej w tworzenie czasopiśmiennictwa artystycznego jest traktowane w inny sposób, wykraczający poza zaangażowanie w socrealizm. Także i tu widać już nowy język: kompetencji, osobistego sukcesu, profesjonalizmu; język zapowiadający transformację ustrojową komunizmu w kapitalizm³⁰.

Dzień po publikacji wywiadu na łamach „Stolicy” wywiad z Krajewskimi ukazał się również w „Polityce”. Ten materiał z kolei skupiał się wyłącznie na socrealizmie, jest krytyczny i konfrontacyjny. „Polityka” zawsze była czułym barometrem przemian linii partyjnej, dlatego też i ten wywiad należy czytać jako symptom szerszych przemian – ostatecznego końca stanu wojennego oraz okresu „normalizacji” (1984–1986) i początków liberalizacji systemu. Już w pierwszym pytaniu dziennikarka Agnieszka Panecka konfrontuje Krajewskich z przeszłością: „Byliście noszeni na rękach, nagradzani, potem potępiani – zawsze wierni swym poglądom i swemu malarstwu”. Tym samym autorka od razu podkreśla, że rozmawia z zaangażowanymi komunistami, których kapitał polityczny stał się ich piętnem. To, co w dotychczasowych materiałach prasowych właściwie nie wybrzmiewało, tu jest powiedziane wprost i stanowi punkt wyjścia do rozmowy³¹. Wywiad ten jest pierwszym materiałem prasowym, który w takim stopniu wprost konfrontuje Krajewskich: po pierwsze z historią, a po drugie z ich obecnością i rolą we współczesnym polu sztuki. W odpowiedzi konstruuje oni argumentację wyjaśniającą historię socrealizmu, obalając powstałe wokół niego poglądy (ich zdaniem – mylne), aby następnie sformułować ostrą krytykę współczesnego malarstwa – przede wszystkim abstrakcyjnego. Pozwala ona im uprawomocnić swoją postawę, dowartościować niezłomność i, wbrew większości środowiska, nadać swojej twórczości wagę. Myślenie, które ujawniają Krajewscy w wywiadzie z 1986 roku jest mocno zakorzenione w marksistowskim, bo postępowym i opartym na relacji sił widzeniu historii. Realizm – odwołujący się do i legitymizowany przez dawnych mistrzów polskiego malarstwa: Matejkę, Gierymskiego, Chełmońskiego (podobnie jak miało to miejsce w dyskusjach przed wprowadzeniem socrealizmu) – rozwija się wraz z kulturą narodową. W wieku XX rozwój ten zaburzany jest przez „obce” wpływy awangard, żeby na przełomie lat 40. i 50. wrócić na właściwe tory: „wraz z procesem tworzenia w Polsce rzeczywistej demokracji socjalistycznej rodzi się też wielka szan-

³⁰ Ibidem, s. 4.

³¹ Panecka, *Co człowiek ma na twarzy*.

sa dla sztuki – rządzcie się sami, żeby powstała sztuka polska, a nie – macie 300 dolarów, lećcie zobaczyć czy tam malują na szaro czy kraciato”³². Była to też koncepcja sztuki w żadnej mierze nieprzystająca do uniwersum ideologicznego schyłku lat 80. – uniwersum promującego już wartości typowe dla okresów odwilży: indywidualizm, otwarcie na Zachód, akceptację wolnego rynku, kultury masowej itp.

W tym samym roku ukazują się jeszcze trzy obszernie rozmowy z Krajewskimi na łamach prasy, wszystkie przeprowadzone przez Tadeusza Kucharskiego – dwie z nich na łamach „Kultury” i jedna w „Sztuce”. Pierwsza z nich zatytułowana *Krajewszczyzna?* jest wywiadem z samym Juliuszem Krajewskim, ale zaczyna się od tego, jak nietypowa dla tej pary jest to sytuacja. Kucharski zauważa, że nie funkcjonują oni oddzielnie, ale zawsze razem. Artysta widzi w takim traktowaniu element stygmatyzujący – „Krajewscy stali się symbolem socrealizmu, czyli, inaczej mówiąc, błędu polityki kulturalnej – zarazem jednak przekuwa to na własną korzyść, zwracając uwagę, że jednocześnie jest to źródło ich sukcesów”³³. Ze strony Krajewskiego to raczej gra z legendą (lub kokieteria) – jako para zaczynają oni funkcjonować w materiałach prasowych właściwie dopiero w latach 80.³⁴ Kucharski odwołuje się do wystawy w Zachęcie z 1985 roku i kontynuuje wątek uznania twórczości Krajewskich przez władze stanu wojennego, zaznacza, że wystawa w Zachęcie nie była zorganizowana jedynie ze względów artystycznych, co Krajewski potwierdza: „Był to wyraz oceny całego naszego życia, które było zawsze związane z budową socjalizmu i jest nadal bez reszty związane z tą piękną ideą”, tym samym udowadniając sformułowaną w tamtym czasie przez Waldemara Baraniewskiego tezę o tym, że socrealizm był wydarzeniem etycznym, a nie estetycznym. Wystawa jest przede wszystkim formą uznania dla zaangażowania politycznego Krajewskich, ich nieustępliwości i wierności idei³⁵.

Bezpośrednio po wywiadzie *Krajewszczyzna?* Kucharski przeprowadza drugą rozmowę, pt.: *Gdy latały kule*, która porusza sprawę skutków polityki Krajewskich dla innych artystów, skupiając się na przykładzie Jana Cybisa i jego relacji z małżeństwem. Tym razem dziennikarz rozmawia z obojgiem artystów, jednak ich wypowiedzi nie są podpisane, przez co tworzy się jeden głos z wypowiedzi Heleny i Juliusza Krajewskich. Od początku wywiad jest silnie konfrontacyjny – artyści tłumaczą się z tego, na ile ta neutralnie

³² Ibidem.

³³ T. Kucharski, *Krajewszczyzna?*, „Kultura” 1986, 36(6), s. 7, 10.

³⁴ Z wyłączeniem wcześniejszego reportażu Ingi Kaltenbergh *Rzecz o wierności sobie* z 1976 roku.

³⁵ Ibidem.

przedstawiana w dotychczasowej prasie „wierność ideałom” miała konkretne konsekwencje w działaniach aparatu władzy i reperkusje, które spotykały niezgadających się z dominującą doktryną aktorów pola sztuki. Artyści nie kwestionują faktu, że ich zaangażowanie miało znaczny wpływ na marginalizację koloryzmu i jego przedstawicieli w tamtym czasie. Jednocześnie jednak stawiają się w pozycji ofiar, odrzucając oskarżenia o bardziej drastyczne konsekwencje doktryny socrealistycznej dla innych twórców. Krajewscy wyraźnie sytuują się poza władzą: to ona, jako bezosobowy twór, ponosi odpowiedzialność za to, co działo się w polu sztuki. To jednoznaczne odcięcie się przeczy temu, jakie pozycje zajmowali Krajewscy w trakcie trwania socrealizmu – pozycje niewątpliwie obdarzone dużą władzą w obrębie pola³⁶. Logika rewolucyjna działająca na przełomie lat 40. i 50., która uprawomocnienie socrealizmu budowała również na zdeprecjonowaniu poprzednich nurtów w sztuce, przede wszystkim koloryzmu, obróciła się przeciwko samemu socrealizmowi najpierw z odwilżą połowy lat 50., a później także drugą odwilżą 1986 roku³⁷. Wywiady i postawa, jaką przedstawia Kucharski, są wyrazem przemian transformacyjnych i związanymi z nimi przemianami ideologii. Budowanie nowego systemu zarówno na początku PRL-u, jak i u jego schyłku wiązało się z krytyką tego, co symbolizowało poprzedni ustrój. Podobnie jak ofiarami przemian politycznych były nurty artystyczne, ofiarami stawiali się także artyści w nie zaangażowani. Na pytanie Kucharskiego o tragiczną sytuację materialną i zamiary popełnienia samobójstwa przez Cybisa, Krajewski odpowiada przypominając, że sam stał się ofiarą tych procesów: „Nigdy nie słyszałem o zamiarze samobójczym Cybisa. Jeśli wersja o tym jest prawdziwa, to przyczyną mogło być tylko poczucie katastrofy ideowej jego malarstwa, poczucie zbędności – jego i jego sztuki. Dla mnie – mimo iż byłem prezesem ZPAP – życie też nie było sielanką. Na III Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki na przełomie 1952/53 jury odrzuciło mój obraz pt. *Prezydent Bierut w spółdzielni rolniczej* pod pretekstem, że spotkanie ma za mało uroczysty charakter. Na tej wojnie więc kule latały w obie strony”.

Ostatni z trzech wywiadów, który Kucharski przeprowadził z Krajewskimi w 1986 roku, to *Po latach o socrealizmie* opublikowany na łamach „Sztuki”. Rozmowa, podobnie jak poprzednie, ma charakter rekonstrukcji i analizy socrealizmu jako węzłowego momentu w biografii i twórczości Krajewskich. Jest także kolejnym aktem „procesu”, jaki Krajewskim wytacza Kucharski – procesu, który ma dowieść „winy” socrealizmu i „niewinności” jego ofiar. Dzienni-

³⁶ T. Kucharski, *Gdy latały kule. Z Juliuszem i Heleną Krajewskimi rozmawia Tadeusz Kucharski*, „Kultura” 1986, 46(16), s. 5, 11.

³⁷ Banasiak, *Proteuszowe czasy*, s. 237.

karz odwołuje się do rodzącego się w historii sztuki paradygmatu dotyczącego socrealizmu. Przywołuje cytat z Wojciecha Włodarczyka (z książki pamiątkowej poświęconej Mieczysławowi Porębskiemu): „»Można powiedzieć, że w socrealizmie nic albo prawie nic nie komunikowano, bo nie było nadawcy w sensie podmiotu [...] Artysta mógł podejmować tylko ofiarowane, z góry ustalone role«. Czy zaprzeczacie Państwo tej ocenie?”. Krajewska odpowiada: „Trudno z czymś takim nie tylko się zgadzać, ale i dyskutować. Jeżeli moje przekonanie traktuje się jako coś, co zostało mi wstrzyknięte wbrew mojej woli i ja odtąd działam jak automat, to nie mogę dyskutować z takim poglądem”. W wypowiedzi Krajewskiej ciekawe jest wyraźne napięcie rodzące się między artystami zaangażowanymi w socrealizm a historykami sztuki budującymi dyskurs wokół tego nurtu w latach 80.³⁸ Artystka nawiązuje do paradygmatu traktującego zaangażowanie w komunizm jako ukąszenie, Miłoszowską „pigułkę Murti-Binga”, według którego jest ono bliższe opętaniu przez ideologię niż świadomemu wyborowi politycznemu. W opinii Włodarczyka widzi ona pozbawienie jej sprawczości, sugerowanie, że socrealiści działali jak automaty zaślepione ideologią³⁹.

Wywiady w „Polityce”, „Kulturze” i „Biuletynie Informacyjnym” stanowią wyraźny symptom liberalizacji polityki kulturalnej państwa, która zaczęła się w 1986 roku⁴⁰. Zmieniający się stosunek do socrealizmu, którego pierwszym zwiastunem jest artykuł Hanny Sadowskiej na łamach „Perspektyw”, przechodzący następnie do kolejnych tytułów: „Polityki” czy „Kultury”, staje się uprawnionym politycznie dyskursem hegemonicznym. Bez tej zmiany tak konfrontacyjny ton wobec Krajewskich – i socrealizmu – byłby, jak się zdaje, niemożliwy.

Na przykładzie tej zmiany widać wyraźnie, w jaki sposób już w obrębie dominującego ustroju zaczęło dochodzić do negocjacji – liberalizacji kolejnych przestrzeni społecznych, w tym polityki kulturalnej, której towarzyszyć musiało odchodzenie od elementów porządku społecznego, którego celem była legitymizacja ustroju komunistycznego. Odejście nie jest jeszcze ostateczne –

³⁸ Zob. m.in.: W. Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 173–187; J. Ilkosz, *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 189–211; E. Grabska, „Puisque réalisme il y a”, czyli o tym, co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 375–384; W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Banasiak, *Proteuszowe czasy*, s. 237.

tak jak nieostateczna jest jeszcze przemiana porządku społecznego – w dyskursie tym mieszają się one ze sobą.

SCHYŁEK PRL: SOCREALIZM POD PRĘGIERZEM

Na zaostrzenie dyskursu krytycznego, antysocrealistycznego nie trzeba było długo czekać – zawiązał się wokół wystawy *Oblicza socrealizmu* Maryli Sitkowskiej i Anny Zacharskiej, otwartej w 1987 roku w Muzeum Narodowym. Autorki wystawy ukazują w niej złożony status socrealizmu w latach 80. – jego nasycenie symbolicznym znaczeniem, związane jednoznacznie z komunizmem ery stalinowskiej, przy jednoczesnym epizodycznym miejscu, jakie nurt ten zajmował w bieżącej debacie publicznej. Socrealizm był więc obecny jako przestroga (np. dla tych, którzy myśleli o zaangażowaniu się w neozwiązki), ale zarazem był to rodzaj fantazmatu – zjawisko raczej ze strefy (mrocznych) legend niż historycznego konkrety. Sitkowska i Zacharska zmieniły ten stan rzeczy, przyszpilając socrealizm w muzealnych gablotach.

Wystawa obudziła ogromne emocje i na rzadko spotykaną dotychczas skalę była szeroko omawiana w prasie. W segmencie prasy polityczno-kulturalnej kluczowy był wydany w następstwie wystawy numer „Sztuki” (2/1988)⁴¹ w całości poświęcony socrealizmowi – numer, który podsumowywał nie tylko wystawę, ale także jej recepcję oraz aktualizował pozycję samego nurtu. Andrzej Skoczylas już w tekście wprowadzającym wyrażał przekonanie o przełomowości momentu w kształtowaniu się dyskursu dotyczącego socrealizmu, zwracając uwagę na rodzące się w latach 80. dyskursy moralne i antykomunistyczne. W obliczu ocen moralnych, afektywnych, ale także związanych z propagandą partyjną autor stawiał postulat rzetelnego podejścia do tego tematu. W tym ujęciu rzetelne zrekonstruowanie wydarzeń z czasu socrealizmu jest możliwe przede wszystkim dzięki zrozumieniu, nie zaś potępieniu czy rozliczeniu historii⁴². Tak skonstruowana argumentacja ramuje cały numer „Sztuki” poświęcony socrealizmowi. Składają się na niego: rubryka *Głosy po wystawie*, zawierająca przedruki fragmentów z innych czasopism, które stają się siecią znaczeń nadawanych wystawie, oraz trzy eseje i trzy wywiady z propagatorami socrealizmu.

Na łamach numeru pojawiało się więcej silnie afektywnych negatywnych ocen socrealizmu, formułowanych przez pokolenie równolatków nurtu (a więc ówczesnych 30–40-latków), jak Lechosław Lameński: „Spojrzenie na

⁴¹ „Sztuka” 1988, 13(2).

⁴² A. Skoczylas, *Po latach*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 1, 46–47.

ciąg [socrealistycznych] płócien wywołuje odruch niechęci, a nawet wstrętu do wielu kompozycji, które na dobrą sprawę straszą. Tak – po prostu straszą! Straszą monotonią wynikłą z braku silnych indywidualności i osobowości twórczych, ustawicznym powtarzaniem tych samych chwytów kompozycyjnych i miałkami rozwiązaniami kolorystycznymi”⁴³. Jerzy Oplustil z kolei w tekście pt. *Artysta osaczony* przybliża historię ostatnich lat życia Władysława Strzemińskiego i miejsca artysty w ówczesnej polityce kulturalnej⁴⁴. Podobnie tekst Andrzeja Gassa, zatytułowany *Przypadek Cwenarskiego*, skupia się na przedstawieniu jednej postaci świata sztuki – w tym przypadku Waldemara Cwenarskiego, zmarłego w 1953 roku artysty, który „został wpisany w poczet tych »artystów przeklętych«, którzy [...] w ten, czy i inny sposób stali się w ostatecznym efekcie ofiarami polityki, komenderowania sztuce”⁴⁵.

Wywiady natomiast oddały głos najbardziej znanym propagatorom realizmu socjalistycznego w Polsce: Włodzimierzowi Sokorskiemu, Juliuszowi Krajewskiemu i Mieczysławowi Wejmanowi. Z perspektywy tego tekstu najbardziej interesujące są te dwa pierwsze.

Sokorski w rozmowie z dziennikarzami i dziennikarką „Sztuki”: Andrzejem Gassem, Joanną Skoczylas i Krzysztofem Stanisławskim, w ciekawy sposób opisuje napięcia w samym środowisku i ich wpływ na kształtowanie się socrealizmu. Swoją postawę i rolę w tamtym czasie konstruuje w opozycji do postawy Krajewskich. Już na samym początku odcina się od socrealizmu na poziomie indywidualnych przekonań: „Nikt z nas (albo prawie nikt) – myślę o politykach i artystach – nie był zwolennikiem realizmu socjalistycznego. Nie byłem jego zwolennikiem ja, nie był Berman, nie był Schiller. Być może byli zwolennikami: Woroszyłski, Brandys, może jeszcze Ważyk; w plastyce: Krajewscy, Zakrzewski, Mijałowa... [...] Socrealizm był sprawą czystej rozgrywki politycznej”.

Dalsza część wywiadu opiera się na opozycji „źli” Krajewscy – „dobry” (a przynajmniej bezwolny) Sokorski. Krajewskiego polityk nazywa „nową gwiazdą na firmamencie polskiej plastyki”, a później dodaje: „[...] Jeśli ktoś wywierał naciski na artystów nieakceptujących założeń realizmu socjalistycznego, to robiło to środowisko. Tacy ludzie, jak Krajewscy, Zakrzewski, Mijałowa mogli stosować pewien nacisk... Ale my nie myśleliśmy tymi kategoriami, przecież my – politycy, ministerstwo – nie mówiliśmy, co artyści mają pisać, malować, czy komponować. Zainicjowaliśmy pewną ideę, pewien klimat...”. Sokorski mówi wprost o napięciu i niechęci między nim a artysta-

⁴³ L. Lameński, *Budujemy nowy dom...*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 21.

⁴⁴ J. Oplustil, *Artysta osaczony*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 34.

⁴⁵ A. Gass, *Przypadek Cwenarskiego*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 44.

mi socrealistycznymi – „beztalenciami”, jak ich nazywa, w przeciwieństwie do innych, m.in. Cybisa – „wielkich, prawdziwych artystów”, z którymi łączyły go dobre relacje. Odpowiedzialnością za praktykę wprowadzenia doktryny socrealistycznej w sztukach plastycznych przerzuca w pełni na Krajewskich i związanych z nimi artystów: „Grupa, nazywana grupą Krajewskich, była bardzo silna i bezwzględna, mająca ogromny wpływ na różne sprawy dziejące się wewnątrz środowiska”. Według niego było to środowisko mało wartościowe – szczególnie w porównaniu do pisarzy: „Tam byli: Kruczkowski, który miał charakter i liczono się z nim – i Putrament, który potrafił komenderować, ale potrafił też bronić ludzi. A u plastyków kto był? No właśnie – Krajewscy, Mijałowa, Zakrzewski. Jacy ludzie – takie były stosunki w tym środowisku”⁴⁶.

Sokorski przekonywał wręcz, że ministerstwo – a więc on sam – nigdy nie było w takim stopniu zaangażowane w socrealizm: „Po prostu kupowaliśmy obrazy, dzieła sztuki od wszystkich artystów: Cybisa, Eibischa, Dłubaka, Kantora i Jaremiarki. Bo uważaliśmy, że realizm socjalistyczny jest kierunkiem dominującym, ale nie wszechograniczającym”. W przeciwieństwie do tego, co deklarowali Krajewscy, według Sokorskiego to nie ministerstwo miało władzę, ale sprawowali ją właśnie artyści: „Nie było tak, że to my – politycy, działacze – w gabinetach przedstawialiśmy pionki. Ustalone zostały pewne zasady i w naturalnym procesie na plan pierwszy wysunęli się ludzie, którzy w te zasady uwierzyli, także ci, którzy gotowi byli je realizować. Takimi ludźmi byli Krajewscy”. Na koniec Sokorski przedstawia historię, według której ministerstwo, z nim samym na czele, doprowadziło do wystawy w Arsenale, tym samym kończąc socrealizm w formie, w której dotychczas on obowiązywał „wbrew »grupie Krajewskich«, którzy protestowali, gdzie się dało, nie chcąc utracić monopolu. Ale było już za późno. Reakcja była zbyt ostra, żeby można się było w jakikolwiek sposób przeciwstawić temu, co chciało środowisko”. Tym samym, na upadku „grupy Krajewskich” kończy się ich relacja z ówczesnym ministrem⁴⁷.

W gruncie rzeczy strategia Sokorskiego – za socrealizm odpowiadają artyści, a nie władza – nie jest nowa. Już wcześniej stosowali analogiczną strategię sami Krajewscy, przerzucając odpowiedzialność dokładnie w drugą stronę – zrzucając ją z artystów i wskazując na kluczową rolę władzy politycznej. Co istotne, polityk snuje swoją narrację nie tylko w kontekście socrealizmu, ale także postępującego wówczas urynkowania mecenatu państwowego, któ-

⁴⁶ A. Gass, J. Skoczyła, K. Stanisławski, *Rozmowa Sztuki: Włodzimierz Sokorski*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 24–32.

⁴⁷ Ibidem.

rego był jednym z orędowników⁴⁸. Jego wystąpienie było więc tyleż głosem w sprawie własnej biografii, co sygnałem – nie byłem wcale tak radykalnie komunistyczny, jak mi się to przypisuje, popieram transformację komunizmu w kapitalizm.

Właściwie we wszystkich tekstach z tego numeru „Sztuki” Krajewscy pojawiają się jako postacie ikoniczne dla nurtu. Niejakim potwierdzeniem tej sytuacji jest obszerny wywiad z Juliuszem Krajewskim. Jest to kolejna rozmowa przeprowadzona przez Tadeusza Kucharskiego. Tym razem jednak wywiad dotyczy wystawy *Oblicza socrealizmu* w Muzeum Narodowym w Warszawie. Krajewski nie zgadza się z przedstawionym przez Marylę Sitkowską i Annę Zacharską obrazem socrealizmu: „Ta wystawa to obelga. Nie tylko w stosunku do mnie i mojej żony, ale w stosunku do całego środowiska plastyków. To, co pani Sitkowska pokazała na wystawie to kpina z realizmu socjalistycznego”. Kucharski sugeruje, że organizatorzy wystawy z pewnością mieli dobre intencje, na co ostro reaguje artysta: „Nie wierzę w takie intencje, celem wystawy jest – w moim przekonaniu – zakamuflowanie wielkiej roli jaką odegrała sztuka realizmu socjalistycznego”. W krytyce samej wystawy kryje się krytyka hegemonicznej formy pamięci o socrealizmie jako mało istotnym epizodzie, przerwie w rozwoju sztuki nowoczesnej: „Ja będę walczył do upadłego, że realizm socjalistyczny nie był tylko epizodem w historii powojennej, lecz zaczął się w Polsce w latach trzydziestych, zakończył w 1979 roku, po rozwiązaniu się »Grupy Realistów«”⁴⁹. Według Krajewskiego ekspozycja jest niewykorzystaną szansą na to, czego pole sztuki schyłkowego PRL-u potrzebuje: bezinteresowności, zaangażowania, ideowości. Wynika to, według artysty, z błędnej koncepcji Maryli Sitkowskiej: „Ta pani wychodzi z błędnego założenia, że wartością w realizmie socjalistycznym były tylko dzieła stworzone przez malarzy abstrakcyjnych o poglądach komunistycznych, jak Lenica, Stern, Jarembianka, wbrew ich woli. W jej przekonaniu ludzie ci na początku ochotniczo zrezygnowali ze swoich przekonań artystycznych i dostosowali się do rzeczywistych potrzeb społeczeństwa tamtego okresu, później jednak zostali zgwałceni i przekształceni w niższego szczebla funkcjonariuszy propagandowych”. Z opisu Krajewskiego wynika, jakoby Sitkowska stała po stronie jednego oblicza socrealizmu – oblicza artystów awangardowych, którzy w dobrej wierze poświęcają się temu nurtowi, żeby później zostać przez niego wykorzystanymi⁵⁰.

Krajewski kończy wywiad, określając źródła obowiązującej w latach 80. formy pamięci o socrealizmie: „Odwrót nastąpił w wyniku walki politycznej.

⁴⁸ Banasiak, *Proteuszowe czasy*, s. 321.

⁴⁹ T. Kucharski, *Rozmowa Sztuki. Juliusz Krajewski*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 36–40.

⁵⁰ Ibidem.

W pewnym okresie chodziło o to, aby początek lat pięćdziesiątych – okres najbardziej podstawowy dla ustroju socjalistycznego w Polsce – jak najbardziej skompromitować, opluć. Powiedzmy sobie wprost: nie chodzi o to, jak ta sztuka się nazywała, istotne było to, że była to sztuka socjalizmu i do dziś jest sztuką socjalizmu. Reakcja przeciwko tej sztuce będzie więc zawsze towarzyszyć reakcji przeciwko socjalizmowi w ogóle⁵¹. Upadek socrealizmu jest dla artysty upadkiem idei socjalistycznej w Polsce. A te dwa obszary pozostają nierozzerwalnie związane. W tym sensie – zdaje się twierdzić Krajewski – trudno mówić o porażce socrealizmu, kiedy to nie on, a właściwie cały system ideologiczny został zdominowany przez inne siły: Zachodu, kapitału, popkultury. Krajewscy pozostają jedynymi z nielicznych, dla których socrealizm jest jeszcze żywą ideą. Sama historia poszła już dalej: trwają procesy transformacyjne, socrealizm nie jest niczym więcej niż odległą historią.

Od roku 1987 następuje radykalna zmiana. Totalna dyskredytacja socrealizmu i wszystkiego co z nim związane, czyli przede wszystkim komunizmu, zostaje poddana procesowi naturalizacji. Porządek społeczny zostaje odwrócony, a socrealizm jako *pars pro toto* komunizmu poddany krytyce totalnej.

ZAKOŃCZENIE – DYSKURS O SOCREALIZMIE ZMIENIAJĄCY SIĘ W RYTM TRANSFORMACJI PORZĄDKU SPOŁECZNEGO

Zastosowanie kategorii zaczerpniętych z teorii dyskursu Laclaua i Mouffe pozwala zaobserwować, w jaki sposób transformacji uległ dyskurs hegemoniczny w polskim polu sztuki lat 80. Symptomaticznie jej przebiegu stała się przemiana stosunku do Heleny i Juliusza Krajewskich. Te ikony polskiego socrealizmu stały się *pars pro toto* doktryny, a doktryna z kolei całego systemu socjalistycznego. Na przykładzie wybranych tekstów pokazałam, w jaki sposób transformacja ta dokonała się między rokiem 1980 a 1988 – obecnie jeszcze na początku lat 80. dyskurs marksistowski został zdyskredytowany, a wolnorynkowy z kolei znaturalizowany. Dekada lat 80. była przestrzenią negocjacji porządku dyskursywnego, który domknął się w roku 1988.

W artykule zaproponowałam podział tego procesu na trzy etapy. Pierwszy z nich, dominujący na samym początku lat 80., nazwałam partyjną opowieścią o socrealizmie. System socjalistyczny i osadzone w nim pole sztuki wydawało jakby ostatnie tchnienia dyskursu partyjnego, związanego z uniwersum ideologicznym komunizmu. Teksty publikowane w prasie partyjnej legitymizowały społeczny porządek ustroju komunistycznego. Mimo że socrealizm

⁵¹ Ibidem, s. 40.

jako nurt artystyczny był już skompromitowany, ideowe znaczenie socrealizmu było podtrzymywane poprzez oderwanie od jego historycznej implementacji – jako idea wizji artystycznej, która miała nadal pełnić rolę legitymizującą ustrój komunistyczny. Mimo że same dzieła i twórcy socrealizmu byli krytykowani, to ideowy fundament tego nurtu był nadal uznawany i promowany przez prasę partyjną. W połowie lat 80. postępująca liberalizacja kolejnych obszarów społecznych – wynikająca z przemian zachodzących wewnątrz partii: słabnącej pozycji partyjnego „betonu” i rosnącej partyjnych liberałów – doprowadziła do pojawienia się na łamach prasy nowego dyskursu. Negocjacji kolejnych elementów dyskursu towarzyszyć musiało odchodzenie od jego komponentów, pełniących dotychczas funkcję legitymizacji ustroju komunistycznego. Odejście nie było jeszcze ostateczne – tak jak nieostateczna była wciąż przemiana porządku społecznego – w dyskursie tym mieszały się one ze sobą. Ostateczna przemiana hegemonicznego dyskursu widoczna jest w prasie od roku 1987 – na jej łamy trafiły wówczas silnie afektywne negatywne oceny socrealizmu, które służyły radykalnej jego dyskredytacji.

W tych trzech etapach transformacji dyskursu widać ewolucję stosunku do socrealizmu i komunizmu. Stosunek do Heleny i Juliusza Krajewskich, zmieniający się w dekadzie lat 80., był w większej mierze symptomem (a może nawet narzędziem) przeprowadzenia transformacji niż wiązał się z samymi artystami – w latach 80. już właściwie zawodowo nieaktywnymi, których władza w polu sztuki skończyła się ponad trzy dekady wcześniej. Warunkiem koniecznym naturalizacji systemu kapitalistycznego była fundamentalna dyskredytacja poprzedniego systemu – wyłamujący się procesom liberalizacyjnym artyści, którzy swojego zaangażowania w komunizm się nie wyrzekli, musieli zostać zatem razem z nim zdyskredytowani.

BIBLIOGRAFIA

- Banasiak J., *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Warszawa 2020
- Baraniewski W., *Okolice odwilży*, w: *Wokół rzeźby współczesnej*, „Zeszyty Naukowe” 1987, 1/7, s. 53, za: A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012
- Baraniewski W., *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 173–187
- Berman M., *Czapka Frygijska*, w: *Księga wspomnień 1919–1939*, Warszawa 1960, s. 53–90
- Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 2: *Realizm i formalizm*, red. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Warszawa 2016

- Fijałkowska B., *Polityka i twórcy: 1948–1959*, za: A. Gass, J. Skoczylas, K. Stanisławski, *Rozmowa Sztuki. Włodzimierz Sokorski*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 24–32
- Gass A., *Przypadek Cwenarskiego*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 44–47
- Gass A., J. Skoczylas, K. Stanisławski, *Rozmowa Sztuki: Włodzimierz Sokorski*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 24–32
- Grabska E., „*Puisque réalisme il y a*”, czyli o tym, co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 375–384
- Ilkosz J., *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 189–211
- Ivashkin A., *Who’s Afraid of Socialist Realism?*, „The Slavonic and East European Review” 2014, 92(3), s. 430–448
- Jørgensen M., L. Phillips, *Discourse Analysis as Theory and Method*, London 2002
- Juszkiewicz P., *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005
- Kemp-Welch K., *Who’s Afraid of Neo-Socialist-Realism?*, w: *An Infinite Blue* (katalog wystawy), red. S. Constantinescu, London 2011, s. 43–56
- Kostyrko T., *Realizm socjalistyczny – o niektórych źródłach niepowodzenia*, „Sztuka” 1980, 7(3), s. 24–26
- Kucharski T., *Gdy latały kule. Z Juliuszem i Heleną Krajewskimi rozmawia Tadeusz Kucharski*, „Kultura” 1986, 46(16) s. 5, 11
- Kucharski T., *Krajewszczyzna?*, „Kultura” 1986, 36(6), s. 7, 10
- Kucharski T., *Po latach o socrealizmie*, „Sztuka” 1986, 11(2), s. 15–17
- Kucharski T., *Rozmowa Sztuki. Juliusz Krajewski*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 36–40
- Laclau E., C. Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia: przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, Wrocław 2007
- Laclau E., *Rozum populistyczny*, Wrocław 2009
- Lameński L., *Budujemy nowy dom...*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 21
- Leśniewski A., *Modele polityki kulturalnej państwa polskiego 1944–2015*, Poznań 2017
- Markowska A., *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012
- Morawski S., *Utopie i realia*, „Sztuka” 1980, 7(3), s. 17–21
- Moskalewicz M., *Who Doesn’t Like Aleksander Kobzdej? A State Artist’s Career in the People’s Republic of Poland*, w: *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures*, red. A. Skrodzka, X. Lu, K. Marciniak, Oxford 2019, s. 196–223
- Nader L., *Co za wstyd! Historiografia o socrealizmie w latach 80. (case study)*, w: *Utracone dziedzictwo. Sztuka polska lat 80.*, red. K. Sienkiewicz, Warszawa 2011 [strony nienumerowane]
- [Nota biograficzna Heleny Krajewskiej w Katalogu wystawy: *Helena i Juliusz Krajewscy. Malarstwo*], Galeria „Zachęta”, plac Małachowskiego 3, 1985
- Oplustil J., *Artysta osaczony*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 34
- Ostolski A., *Gra w antykomunizm. Przyczynek do analizy dyskursu*, „Studia Socjologiczno-Polityczne” 2020, 13(2), s. 99–124
- Panecka A., *Co człowiek ma na twarzy?*, „Polityka” 1986, 2, s. 8
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011

- Porębski M., *Z rozważań nad III Ogólnopolską Wystawą Plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1953, 1, przedruk w: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 2: *Realizm i formalizm*, red. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Warszawa 2016, s. 502–515
- Sadowska H., *Uparci realiści*, „Perspektywy” 1986, 2, s. 22–23
- Skoczylas A., *Po latach*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 1, 46–47
- Sowa A.L., *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011
- Sumorok A., T. Załuski, *Socrealizmy i modernizacje. Rama teoretyczno-historyczna projektu*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 7–45
- Włodarczyk W., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991
- Zeidler A., *Malarstwo realizmu socjalistycznego – tradycja czy historia?*, „Sztuka” 1980, 7(3), s. 27–28

AAN, KC PZPR, sygn. 237 XVIII–70, s. 152–153, 177
„Sztuka” 1980, 7(3)
„Sztuka” 1988, 13(2)

Zofia Rohozińska

University of Warsaw

WHO'S AFRAID OF THE KRAJEWSKIS? – THE BIRTH OF ANTI-COMMUNIST DISCOURSE IN THE POLISH ART FIELD OF THE 1980S.

Summary

Helena and Juliusz Krajewski were iconic figures of Polish socialist realism who, unlike the entire generation of their contemporary artists, never renounced this trend. The purpose of the article is to show that the art field's changing approach toward those artists (and with them to socialist realism in general) over the subsequent decades became a symptom of the transformation of the hegemonic discourse. The analysis was conducted based on the decade of the 1980s and selected texts of art criticism of that time. The article is divided into three parts, corresponding to three narratives functioning at that time: (1) Party discourse still immersed in the socialist ideological universe; (2) Party discourse as an outcome of the transformational processes already beginning at that time and reflected the liberalization processes of cultural policy; (3) the discourse of full discreditation of the previous system with a deep critique of the symbol of its functioning, which was socialist realism. The article shows how the transformation of the art field took place between 1980 and 1988 – the socialist system was completely discredited, and the capitalist system, in turn, was naturalized.

Keywords:

socialist realism, field of art, transformation, discourse analysis, hegemony