

Na obrzeżach socrealizmu

MAREK HENDRYKOWSKI

Ośrodek Studiów nad Komunikowaniem im. McLuhana

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Na obrzeżach socrealizmu* [On the Fringes of Socrealism]. “Images” vol. XL, no. 49. Poznań 2026. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 241–249. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2026.40.49.14>.

The landscape of Polish art from that period, dominated by the Stalinist doctrine of Socialist Realism (socrealism), merits a scholarly reexamination today. A peculiar paradox of past research lies in the fact that (with few exceptions) it generally continues to reflect the perspective of its contemporary promoters and overseers. Did the omnipresent ideological shadow of the doctrine of socrealism truly fall over the entire territory of visual art of that time? This article uncovers a series of little-known paintings by various artists, representing an artistic alternative in Polish painting from 1949 to 1955—a period of virtually absolute socrealism dominance in culture and art.

KEYWORDS: Stalinism, Socialist Realism, peinture, ideology, artist, art, alternative

Nagle i znikąd?

Zanim w centrum uwagi tego studium znajdzie się pewien dotąd pomijany i zazwyczaj zbywany przemilczeniem nieoficjalny aspekt życia rodzimej kultury okresu 1949–1955, warto zacząć od telegraficznego przypomnienia tego, co wydarzyło się w niej potem.

Debiuty poetyckie '56 (Herbert, Szymborska, Białoszewski, Grochowiak, Harasymowicz, Bursa), polska szkoła filmowa, teatr Kantora, Grotowskiego, Swinarskiego, malarstwo, rzeźba, grafika i plakat, nowoczesna architektura, jazz, *Warszawska Jesień*, publicystyka kulturalna, otwarta szeroko na świat myśl krytyczna Flaszyna, Porębskiego, Błońskiego, Beylina, Osęki, Zengela, Mycielskiego...

Mowa o czasie przełomu, w którym z całą intensywnością dał o sobie znać artystyczno-kulturowy rodzimego chowu off. Co dotychczas ledwie się tliło na dalekich peryferiach rodzimej kultury i sztuki, nagle przełamało bariery politycznych szykan i ograniczeń.

Arsenał, Tarczyńska, jazzowy Sopot, Filharmonia Warszawska, wytwórnia filmów w Warszawie na ulicy Chełmskiej, w Łodzi na Łąkowej, we Wrocławiu pod Czterema Kopułami, łódzka Szkoła Filmowa przy Targowej, redakcje „Przekroju”, „Świata”, „Po prostu”, „Tygodnika Za-

chodniego”, powstające jak grzyby po deszczu dyskusyjne kluby filmowe, gdański Bim Bom, poznańska Od Nowa, Teatr Telewizji tworzony w studiu na Placu Powstańców Warszawy, legendarny czarny pokój Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia przy ulicy Malczewskiego i wiele innych ówczesnych adresów. Sporo tego.

Zdumiewający rozkwit sztuki polskiej drugiej połowy lat 50. XX wieku nie pojawił się ot tak – nagle i znikąd. Wyzwoliła go i powołała do istnienia narastająca od dłuższego czasu w różnych miejscach Polski dynamika zbiorowego procesu, będącego reakcją psychospołeczną i socjokulturową zapoczątkowaną znacznie wcześniej.

Zadekretowana pod koniec lat 40. na modłę sowiecką w Polsce doktryna socrealizmu sprawiła, iż rozmaite alternatywne wobec niego działania twórcze udało się władzom przejściowo stłumić i zepchnąć w społeczny niebyt, ale nie całkiem unicestwić.

Opór kręgów artystycznych tu i ówdzie nadal istniał. Niewidoczne, ukryte poza oficjalnym obiegiem, a przez to mało zbadane korzenie historyczne tego fenomenu tkwiły bowiem o wiele głębiej – w podłożu mrocznych czasów ekspansji forsowanej przez władze ideologii nowej sztuki.

Nic więcej?

Tym razem mowa będzie głównie o sztukach plastycznych, choć nie tylko. W końcu ówczesny film, poezja, proza, teatr, muzyka, pieśń i piosenka, nie mówiąc o architekturze, znalazły się za panowania socrealizmu w podobnej jak plastyka wielorako opresyjnej sytuacji.

W warunkach ostrej walki ideologicznej tak zwana polityka kulturalna uprawiana środkami przymusu instytucjonalnego wyrządziła wiele niepowetowanych szkód społecznych. Dość przypomnieć dramatyczne losy *Robinsona warszawskiego*, który po kilkuletnich niezliczonych ingerencjach i przeróbkach stał się *Miastem nieujarzmionym* (1950). Owszem, kultura i sztuka są wspaniałym instrumentem edukacyjnym i propagandowym, ale represyjna cenzura w różnych jej postaciach sprawia, że utraciwszy niezbędną wolność, przestają się rozwijać.

Generalne wytyczne frontu ideologicznego płynące z samej góry były jasne. Partia – podporządkowując sobie wszelkie dziedziny kreacji od projektu znaczka pocztowego, plakatu i zabawek dla dzieci aż po budowę Nowej Huty – wiedziała najlepiej, jak mają one wyglądać, by służyć propagowaniu dokonań nowego ustroju wśród mas pracujących.

Stalinizm ostrymi metodami dążył do całkowitego podporządkowania sobie nowej postępowej sztuki w obligatoryjnej funkcji narzędzia propagandy. Rozbudowany aparat stalinowskiej cenzury czuwał i skrupulatnie pilnował, aby w oficjalnym obiegu nie znalazło się nic nieprawomyślnego.

Niepodporządkowanie się obowiązującym trendom realizmu socjalistycznego wymagało niemałej odwagi. Powszechnie obowiązujący dogmat odgórnie narzuconej ideologii wywierał przemożną presję na środowiska twórcze, nie odpuszczając nikomu. Nie zdołał jednak,

podkreślić, całkowicie przejąc ani zmonopolizować autentycznych źródeł twórczości.

Inne spojrzenie

W studiach nad sztuką polską pierwszej połowy lat 50. XX wieku z reguły daje o sobie znać jeden tylko wszechobecny temat, niemal bez reszty majoryzujący i przesłaniający wszystko inne. Jest nim bez wątpienia socrealizm.

Nawet dzisiaj, przedstawiając obraz tamtych czasów, omal nie sposób się od tego monopolu uwolnić. Nic dziwnego, skoro właśnie hubbug socrealizmu przez szereg lat żądał dla siebie absolutnego posłuchu – potępiał i egzorcyzmował wszelkie inne opcje tudzież wybory twórcze i dyktował obowiązujące wszystkich rygory życia artystycznego.

Dodajmy, iż spowodował też wśród samych jego udziałowców podział na rozliczne kategorie i szeregi. Takie przykładowo, jak: ulubieńcy ustroju, doktrynerzy, wyznawcy, nawróceni na nową wiarę, akolici, młodzi entuzjaści, postępowi awangardyści, proletariusze nowej sztuki, imitatorzy, kaligrafowie, dalszorzedni reprezentanci, tuż danej dziedziny twórczości, beneficjenci lukratywnych zamówień, hołubieni przez władzę laureaci nagród państwowych etc.

Sięgam do cennego skądinąd opracowania faktograficznego noszącego tytuł *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*[1]. W interesującym nas okresie to, co umownie nazywamy „życiem”, w warstwie faktografii przeniknięte jest przez wykładnię stricte polityczną. Sztuka tamtego czasu istnieje w niej o tyle, o ile pełni funkcję służebną względem wszechpanującej ideologii.

No właśnie, czy „wszechpanującej”? Możliwe jest uwolnienie od tej zakodowanej w powszechnie stosowanym ujęciu perspektywy. Pod warunkiem jednak, że w dzisiejszych na nowo podjętych badaniach i studiach przedmiotu zakwestionuje się i konsekwentnie odrzuci perspektywę ograniczoną wyłącznie do tego, co oficjalnie obecne, popierane i ówczesnie akceptowane przez państwowego mecenasa.

Zdominowany przez stalinowską doktrynę realizmu socjalistycznego krajobraz rodzimej

[1] *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, red. A. Wierzbicka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2023. Dotychczas ukazało się dziewięć tomów tego pomnikowego opracowania. Ostatni z nich obejmuje wydarzenia pierwszego półrocza 1955.



Il. 1 Adam Bunsch, *Chłopiec i kot* (1951)

sztuki tamtego okresu domaga się dzisiaj badawczej rewizji. Osobliwy paradoks prowadzonych w przeszłości badań tkwi w tym, iż (z nielicznymi wyjątkami) zazwyczaj zachowują one nadal punkt widzenia jej ówczesnych promotorów i nadzorców.

W studiach nad kulturą i sztuką tego okresu liczy się zatem wyłącznie socrealizm i oprócz niego wydaje się nie istnieć nic więcej. Po dawnemu horyzont spojrzenia ogranicza i redukuje ta jedna jedyna perspektywa. Wypada zatem spytać: a może jednak tworzono też inaczej i na przekór obowiązującej doktrynie powstało coś jeszcze? Coś innego – odmiennego niż sztandarowe, emblematyczne obrazy socrealizmu po polsku.

Ileokroć mowa o ówczesnych sztukach plastycznych, najpierw przychodzi na myśl: *Podaj cegłę* Kobzdeja, *Towarzysz Bierut wśród robotników* Zakrzewskiego, *Podziękowanie traktorzyście* Krajewskich, *Proletariat* Weissa, *Nauczycielka* Tarasina, *Brygada młodzieżowa na szybkościowcu* Krajewskiej, *Przodownica* oraz *Rok 1944 na Lubelszczyźnie* Krajewskiego, *Wyzwolenie*, *Matka Koreanka* i *Postaci* Fango-ra, rzeźby *Mickiewicz* Horno-Popławskiego, *Kopernik* Nitschowej, *Winobranie* Potrawiaka, *Do szkoły po wiedzę* Mariana Wnuka, *Stalin* Aliny Szapocznikow, *Pomnik wdzięczności Armii Czerwonej* Dunikowskiego albo mijane co dzień na Placu Konstytucji i jego okolicach olbrzymie wizerunki przedstawicieli i przedstawicieli ludu pracującego miast i wsi wykute w piaskowcu płaskorzeźb gmachów MDM...

Nasuwa się przekorne – kluczowe dla niniejszych rozważań – pytanie: czy wszechobecny ideologiczny cień doktryny realizmu socjalistycznego rzeczywiście padał na absolutnie całe terytorium twórczości plastycznej tamtego czasu, bez reszty obejmując je swym zasięgiem? Czy może jednak występowało coś poza nim, co nim nie było – i tam, gdzie nie zdołał sięgnąć,

mimo wszystko istniała jakaś głębiej ukryta, z dala i pokątnie uprawiana przez niektórych alternatywa?

Spoglądamy na znakomity obraz olejny całkiem odmienny od tego, czego oczekiwała wówczas władza. Powstał, wprost nie do wiary, w roku 1951, a namalował go mieszkający z dala od Warszawy w Bielsku-Białej Adam Bunsch[2]. To intymny refleksyjny portret. Przedstawia chłopca w wieku około 7–8 lat, siedzącego na przykrytej szaro-niebieskim bieżnikiem drewnianej ławie i wspartego o nią oburącz. Ubrany w czarne farmerki, ma na nogach filcowe pantofle, na głowie charakterystyczną białą-czerwoną czapkę. Obok stoi popularna zabawka tamtych lat: zaopatrzone w uchwyt drewniane kółko do toczenia. W czterech ścianach domowego atelier pozuje malarzowi ktoś jeszcze: tym kimś jest domowy kot.

Aby głębiej odczytać wymowę tego płótna, trzeba sięgnąć w przeszłość i odsłonić kontekst jego powstania. Opatrzony sygnaturą autora obraz nosi, znamienne jak się za moment okaże, datę 1951. Adam Bunsch – malarz, żołnierz legionów, przedwojenny oficer, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej i kampanii wrześniowej, dwukrotnie odznaczony Krzyżem Walecznych – wkrótce po wojnie powrócił do kraju z Zachodu. Obywatele z podobną jak jego ankietą personalną z automatu stawiali się domniemanymi wrogami nowego ustroju. Próbuąc utrzymać rodzinę, miał się różnych doraźnych zleceń, tworzył witraże w obiektach sakralnych. Ubiegał się też o etat nauczycielski w Państwowej Szkole Przemysłowej w Bielsku i Krakowie. Przez jakiś czas pracował jako wykładowca na wydziale mechanicznym tej szkoły, ucząc rysunku odręcznego, zawodowego i szkicowego. W roku 1951 został dyscyplinarnie usunięty i pozbawiony pracy w szkolnictwie.

Sięgnięcie do ówczesnych losów artysty odsłania w tym przypadku dramatyczną wymowę przywołanego dzieła. Realistyczny portret namalowany przez Bunscha zawiera głębszy symboliczny sens. Stawia bowiem, pozostawiając bez odpowiedzi, przejmujące pytanie: o jutro jego własnej zagrożonej egzystencji, o przy-

[2] Adam Bunsch (1896–1969) urodzony w Krakowie, syn rzeźbiarza Alojzego Bunscha, starszy brat powieściopisarza Karola Bunscha; uczeń Józefa Mehoffera, malarz, grafik, projektant witraży sakralnych, pedagog, scenograf, dramaturg.



Il. 2. Monika Piwowarska, *Autoportret rodziny*, 1949 (z kolekcji rodzinnej)

szłość małego, nieświadomego powagi dzisiejszej sytuacji chłopca (modelem był bratanek malarza, Marek), a pośrednio także o dalszy los milionów budujących nowy ustrój społeczny obywateli zniewolonego kraju.

Bunsch nie był jedyny. Rzecz w tym, iż doktryna tak ekspansywna, odrzucająca w przekonaniu o swej omnipotencji wszystko inne i jednocześnie bezwzględnie apodyktyczna w głoszonych sformułowaniach, mimochodem wywoływała poczucie sprzeciwu u części twórców.

Sprzeciw ów rzadko bywał okazywany otwarcie, bo groziło to tragicznym w skutkach posądzeniem o reakcyjne poglądy (formalizm, hołdowanie burżuazyjnym gustom, wsteczność etc.), co zarówno prowadziło do natychmiastowego nałożenia anatemy, jak i wiązało się z różnego rodzaju szykanami. Dopiero dzisiaj widać, że wewnętrzny opór jednak nie tylko istniał, ale produkował różne od narzuconych wzorców alternatywne świadectwa w postaci

[3] Monika Przybyszewska-Piowowska (1914–2006) urodzona w Orenburgu, portrecistka i pejzażystka, projektantka gobelinów, lalek, pacynek i zabawek dla dzieci, absolwentka ASP w Warszawie, uczennica Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, żona rzeźbiarza Edwarda Piowowskiego, matka reżysera filmowego Radosława Piowowskiego (ur. 1948).

[4] Tymon Niesiołowski (1882–1965) urodzony we Lwowie, malarz, grafik, pedagog, zajmował się również sztuką użytkową.

[5] Alina Szapocznikow (1926–1973) urodzona w Kaliszu w zasymilowanej rodzinie żydowskiej, polska rzeźbiarka i graficzka.

[6] Marian Wyroźemski (1913–2000) urodzony w Krzemieńcu na Podolu, absolwent ASP w Warszawie, uczeń Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, artysta malarz po wojnie mieszkający na Śląsku, założyciel śląskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków.

[7] Zofia Czepielówna-Schiller (1920–1997) urodzona we Lwowie, uczennica Adama Didura i Włodzimierza Kaczmara, śpiewaczka operowa, sopranistka, pedagog, występowała na scenach operowych we Lwowie, w Bytomiu, w Poznaniu, w Krakowie i w Gdańsku.

konkretnych dzieł artystycznych. Sięgnijmy w tym miejscu po kolejne wybrane przykłady.

Monika Piowowska[3], absolwentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (rocznik 1939), namalowała dziesięć lat później, w roku 1949, u progu ofensywy socrealizmu intymny autoportret rodzinny. Widać na nim samą autorkę płótna wraz z mężem rzeźbiarzem Edwardem oraz ich rocznym wtedy synkiem Radosławem, późniejszym znanym reżyserem. Zwraca uwagę oryginalna pełna liryzmu poetyka tej pracy, połączona z jej tematem. Jest nim azyl egzystencjalny, którego źródło w życiu każdego człowieka stanowią najbliżsi.

Podobnym tropem portretu intymnego podążał Tymon Niesiołowski[4] (1882–1965), malując w okresie socrealizmu między innymi dużego formatu (89 × 67 cm) olej na płótnie zatytułowany *Portret dziewczyny z psem*. Podpisał go, co znamienne, nie nazwiskiem, lecz jedynie imieniem – Tymon. Ważniejsze od wymownego skądinąd sposobu sygnowania jest to, iż pozującą mu do obrazu modelką, tytułową dziewczyną siedzącą z psem na kolanach była Alina Szapocznikow[5]. Znana rzeźbiarka, sportretowana z bukietem kłiwii w tle, ukazana została przez malarza najzupełniej prywatnie: w jasnoniebieskiej bluzce i w domowym anturazie – bez jakichkolwiek akcesoriów uprawianej wówczas przez siebie sztuki. W efekcie tego zabiegu, co należy szczególnie podkreślić – jej malarski, rzecz można domowy, intymnie ukazany wizerunek jawi się całkiem inaczej niż ten „oficjalny”, znany z ówczesnych fotografii prasowych czy z materiałów Polskiej Kroniki Filmowej.

Z kolei malarz portrecista Marian Wyroźemski[6], ukończył w 1954 roku kunsztowny w formie portret eleganckiej damy. Obraz został zapewne wykonany na zamówienie Zofii Czepielówny-Schiller[7], znakomitej śpiewaczki operowej, po wojnie solistki Opery Śląskiej w Bytomiu. Malarz ukazał ją w wyszukanej pozie i „na bogato”: w wieczorowej sukni, z dużym pierścieniem na palcu, siedzącą w fotelu, starannie ufryzowaną i umalowaną, z okazałą etolą ze srebrnych lisów. Nie trzeba dodawać,



Il. 3. Marian Wyrożemski, *Portret Zofii Czepielówny-Schiller* (1954)

iz w przasných czasach panowania proletariackiej w duchu estetyki socrealizmu tego rodzaju prezentacja portretowanej modelki stanowiła nie lada wykroczenie przeciw socrealistycznym kanonom.

Konwersje socrealizmu

Po jednej stronie Ważyk, Międzyrzecki, Woroszyński, Ford, Cękański, Dejmek, Konwicki, Kruczkowski, Wróblewski, Fangor, Kawalericz, Munk; po drugiej – Borowski, Strzeмиński, Jarema, Gall, Byrscy, Kantor, Lutosławski, Linke, Kisielewski, Tyrmand, Panufnik, Herbert. Nie sposób pogodzić tych biegunowych przeciwieństw. I nie sposób przemilczeć, iż znaczna część twórców, także tych wybitnych, w mniejszym lub większym stopniu uległa jednak w tamtym czasie presji ideologii spod znaku tak zwanej nowej sztuki.

Różnice postaw twórczych nie tylko dzieliły środowisko artystyczne, ale też miały niekiedy swój intrygujący kontrapunkt w postaci dokonania radykalnego zwrotu i odrzucenia wcześniej wyznawanych poglądów. Manifestacyjne konwersje reprezentantów socrealizmu stanowią fakt historyczny o niebagatelnym znaczeniu, by przypomnieć głośny *Poemat dla dorosłych* jednego z głównych heroldów socrealizmu Adama Ważyka (pierwodruk na łamach „Nowej Kultury” 1955).

Przywołany casus nie był przypadkiem ani jedynym, ani odosobnionym. Analogiczne, choć nieporównanie mniej spektakularne konwersje ideologiczne zdarzały się zarówno w naszej literaturze, muzyce, teatrze czy filmie, jak i na polu sztuk plastycznych.

Za wręcz emblematyczną w sztukach plastycznych uznać trzeba specyficzną przemianę, jaka zaszła u jednego z najważniejszych propagatorów socrealizmu (z uwerturą w Rosji

sowieckiej czasów wojny) Włodzimierza Zakrzewskiego[8]. Twórca niesławnego plakatu propagandowego *Olbrzym i zapluty karzeł reakcji* (1945) i długiej listy kolejnych „agitpropów” z zadziwiającą łatwością zmienił front i rozstał się z manifestacyjną postawą niezłomnego bojownika nowej sztuki. Po Październiku ’56 ten sam i nie ten sam Zakrzewski uprawiał już do końca życia nastrojowe malarstwo pejzażowe, m.in. plenery urokliwych zakątków i ulic stolicy utrzymane w duchu neoimpresjonizmu, co daje niejedno do myślenia.

W poszukiwaniu artystycznego azylu

Niełatwo było zachować artystom owo konieczne do tworzenia minimum niezależności. Gdzie jej szukać? Własne cztery ściany: dach nad głową, dom rodzinny, mieszkanie, pracownia, krajobraz wokół. Miejsce do życia – egzystencjalne lokum, w którym da się tworzyć, nawet codzienny widok za oknem – stawało się azylem.

Młody 24-letni Jan Lebenstein[9] namalował w tamtym czasie przywodzący na myśl miejskie pejzaże pędzla Utrilla obraz noszący tytuł *Stary Rembertów*. Z niezwykłą wrażliwością oddał w nim wewnętrzną atmosferę i klimat otoczenia w niczym nieprzypominającego socrealistycznej architektury Muranowa czy MDM podwarszawskiego miasteczka – pozostawionego samemu sobie z jego szarością, stłumioną kolorystyką, zaniedbaniem i sylwetką kościoła w tle.

Obłożenie anatema, społeczny ostracyzm, zapis na nazwisko, usuwanie w niebyt – brutalne metody rozprawiania się z oponentami. W warunkach ówczesnego terroru aparatu władzy akt otwartego sprzeciwu był praktycznie niemożliwy ze względu na nieuchronność natychmiastowych represji i prześladowań grożących buntownikom. Niektórym z nich, jak w incydentalnych przypadkach Czesława Miłosza czy Andrzeja Panufnika, pozostawała emigrancka alternatywa ucieczki na Zachód.

Doktryna realizmu socjalistycznego, wprowadzona w Polsce w roku 1949 i będąca aż do Października ’56 integralnym elementem całego

[8] Włodzimierz Zakrzewski (1916–1992) urodzony w Petersburgu, polski malarz, grafik oraz plakacista.

[9] Jan Lebenstein (1930–1999) urodzony w Brześciu nad Bugiem, malarz i grafik, absolwent ASP w Warszawie, uczeń Artura Nachtamborskiego.

zaprowadzonego siłą ustroju, podobnie jak on żądała podporządkowania się przez wszystkich. Kto nie z nami, ten przeciw nam – głosił obiegowy slogan tamtego okresu. Tym, którzy nie wyemigrowali z kraju, a nie chcieli uprawiać twórczości na nową modłę, pozostawało usunąć się w cień i nadal, o ile możliwe, robić swoje.

Część środowiska usiłowała przetrwać w oświacie i szkolnictwie wyższym, ale jak dowodzą przypadki odsunięcia od nauczania z przyczyn politycznych artystów tej klasy, co Władysław Strzeмиński czy Jan Cybis, nawet to okazywało się z czasem niemożliwe. Inni znaleźli wsparcie w Kościele, uprawiając, jak przykładowo Zofia Wojciechowska-Grabska^[10], sztukę religijną oraz tradycyjne malarstwo portretowe i pejzażowe.

* * *

Za egzemplifikację rodzimego życia artystycznego istniejącego „na obrzeżach socrealizmu” posłużyło nam kilka niepowiązanych ze sobą konkretnych obrazów, namalowanych w tamtym okresie przez sześcioro różnych twórców. Prace ich powstały w różnych latach, niezależnie od siebie i – oprócz tożsamego gatunku malarstwa (portret intymny, pejzaż wewnętrzny) – wydają się nie mieć nic wspólnego, a jednak wszystkie łączą się w całość wyższego rzędu.

Godne życie artysty. Osobista swoboda tworzenia. Prawo do własnego gustu, twórczego gestu i podążania w sztuce własną drogą. Ryzykowna dla artysty w czasach stalinizmu niezależność od wszechobecnego politycznego nacisku. Codzienne zmagania, by w poczuciu osamotnienia mimo wszystko zachować w sobie cząstkę osobistej wolności: choćby nawet tylko jej niezbędnego do twórczej pracy minimum minimorum.

Zasługująca po latach na szacunek powaga artystycznych wyborów stała się tematem i motywem przewodnim niniejszych rozważań. Dopiero dzisiaj pojmujemy znaczenie i doniosłą wagę tych rozproszonych po całej Polsce usiłowań. Lepiej późno niż wcale.

B I B L I O G R A F I A

Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960, t. 1–9, red. Anna Wierzbicka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2023.

[10] Zofia Wojciechowska-Grabska (1905–1992) urodzona w Belmont Irving, córka prezydenta RP Stanisława Wojciechowskiego i Marii Kiersnowskiej, studiowała w warszawskiej ASP w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, żona powieściopisarza Władysława Jana Grabskiego, portrecistka, pejzażystka malarka religijna.