

*Małgorzata Kurzac*

## Klub Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949). Dyskusje i polemiki na temat nowego modelu sztuki nowoczesnej<sup>1</sup>

Sztuka polska drugiej połowy lat czterdziestych XX wieku w perspektywie badawczej jawi się jako trudny do jednoznacznego zdefiniowania obszar przenikania się starych i nowych sensów, treści, tradycji. Choć często ukazuje się ten okres „jako nieistotny epizod, krótki antrakt między nienaturalną sytuacją wojennej konspiracji a rychłym zalewem sztuki propagandowej”<sup>2</sup>, w rzeczywistości jest to jeden z najbardziej autentycznych etapów w historii polskiej sztuki współczesnej, który ujawnia zakrojony na wielką skalę projekt nowej teraźniejszości i przyszłości. Celem tej pracy jest przegląd problematyki dotyczącej sztuki na przestrzeni kilku powojennych lat poprzez pryzmat działalności Klubu Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949), będącego jednym z ważnych ogniw ówczesnego życia artystycznego. Pozwala to w sposób bardziej bezpośredni i wyraźny uchwycić momenty kształtowania się poglądów i stanowisk dotyczących zarówno teorii, jak i praktyki artystycznej czy też modelowania różnych typów reakcji na określone warunki społeczno-polityczne.

W sztuce polskiej tego okresu współistniały trzy zwalczające się wzajemnie formacje. Dominowało malarstwo kolorystyczne, nawiązujące do przedwojennych doświadczeń grup takich, jak: „Jednoróg”, „Pryzmat”

---

<sup>1</sup> Artykuł stanowi fragment pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Poprzęckiej w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim w 2001 r.

<sup>2</sup> K. Czerni, *Ślepa uliczka formalizmu*, w: *W kręgu lat czterdziestych*, red. J. Chrobak, cz. IV, Kraków: Galeria Krzysztofory 1992, s. 3.

oraz grupa Kapistów (tzw. Komitet Paryski). Znacznie słabsze były ugrupowania reprezentujące tendencje awangardowe (tzw. „Nowocześni”) oraz tradycjonaści odwołujący się do dziewiętnastowiecznego realizmu. Ponieważ wszyscy starali się ustosunkować do nowej sytuacji społeczno-politycznej oraz zdobyć dla siebie poparcie państwa, jedyne go wówczas mecenasa sztuki, szczególną rangę w życiu umysłowym kraju zyskały spory o nowy model twórczości. Koloryści podkreślali swoją wysoką kulturę plastyczną, znaczną popularność u odbiorców, a także atut w postaci silnego, zintegrowanego środowiska. Istotnym elementem ich ideologii artystycznej było pojęcie „moralności artystycznej” oznaczające wierność impulsom twórczym i pracy artystycznej wbrew wszelkim moralnym, społecznym czy ekonomicznym przeciwnościom. Domagali się od plastyków całkowitego podporządkowania twórczości sprawom ściśle artystycznym. Ciężar odpowiedzialności społecznej artysty przesuwali w ten sposób z relacji artysta–społeczeństwo na relację artysta–dzieło. „Zadanie artysty upatrywali w tworzeniu dzieł spełniających wymagania sztuki na najwyższym poziomie formalnym”<sup>3</sup>. Taka postawa mogła jednak budzić krytykę, o czym świadczy opinia Ignacego Witza: „Sztuka kapistów jest bezwzględnie sztuką o bardzo wysokim, w niektórych przypadkach najwyższym poziomie, na jaki stać było Polskę w ostatnim dziesięcioleciu, ale też jest sztuką, która nie odzwierciedla ani epoki, ani życia”<sup>4</sup>.

Grupy „Warszawa” i „Powiśle” reprezentujące umiarkowany tradycjonalizm oraz Grupa Artystów Niezależnych – „Zachęta” prezentująca, według oceny A. Wojciechowskiego, skrajny tradycjonalizm i programowy konserwatyzm, jako swój główny atut wskazywały realistyczną formę, najpowszechniej zrozumiałą dla mas – adresata sztuki oczekiwanego przez państwo<sup>5</sup>. W momencie rozpoczęcia dyskusji na temat społecznego zaangażowania artysty to właśnie tradycjonaści, uważając się za jedyne go spadkobiercę dziedzictwa sztuki narodowej, uzurpowali sobie prawo do przemawiania w imieniu realizmu.

Trzecią siłą na polskiej scenie artystycznej byli „Nowocześni”, którzy najsilniej odczuwali potrzebę zmian rozumianych jako naturalna konsekwencja ciągłego rozwoju sztuki. Ich program teoretyczny uwzględniał społeczne warunki funkcjonowania sztuki oraz współudział w edukacji

<sup>3</sup> J.S. Wojciechowski, *Plastyka w społeczno-artystycznej perspektywie*, „Studia Artystyczne” 1980, nr 2, s. 7.

<sup>4</sup> I. Witz, *Pierwsza wystawa okręgu warszawskiego, 12 sierpnia 1945*, „Rzeczpospolita” 1945, nr 230, s. 5.

<sup>5</sup> A. Wojciechowski, *Plastyka środowiska warszawskiego w trzydziestoleciu PRL*, w: *Kultura Warszawy*, Warszawa 1979, s. 286–288.

plastycznej szerokich kręgów społeczeństwa, przy jednoczesnym ukierunkowaniu na własny dynamiczny rozwój.

Jedynym miejscem w Polsce, w którym już od momentu wyzwolenia działała zwarta ideowo grupa awangardowa, był Kraków. Geneza Grupy Młodych Plastyków, bo o niej jest tu mowa, sięga jeszcze okupacyjnego teatru Tadeusza Kantora, tak więc próby wypracowania spójnego programu artystycznego podejmowano w tym środowisku od początku lat czterdziestych. W 1946 r. Grupa ogłosiła swój manifest<sup>6</sup>, w którym nawiązując do przedwojennej Grupy Krakowskiej, sprzeciwiała się tradycji postimpresjonizmu i podkreślała wartość intelektualnej linii sztuki nowoczesnej. W dążeniu do zbudowania nowej sztuki artyści ci odrzucali wszelkie formy obrazowania naturalistycznego, wykorzystywali doświadczenia kubizmu i wypracowaną przez ten kierunek dyscyplinę formalną, ale także stosowali ekspresyjną deformację kształtu, metaforyczne ujęcie przedmiotu ułatwiające stwarzanie sytuacji surrealistycznych. Powszechnie uważa się, że działania surrealistyczno-metaforyczne i ekspresyjne zyskały w pierwszej fazie powojennej sztuki polskiej dużą popularność<sup>7</sup> m.in. w kręgu poznańskiej Grupy Plastyków Nowoczesnych 4F+R (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm; przy czym realizm rozumiany był tu jako związek sztuki z aktualnym życiem społecznym), nawiązującej do tradycji ekspresjonizmu „Zdroju” i do twórczości Jana Sychalskiego. Odmienne wartości proponowało awangardowe środowisko łódzkie, w którym w ciągu siedmiu powojennych lat czołową postacią był Władysław Strzemiński, kontynuujący swoje przedwojenne doświadczenia postunistyczne, zainteresowanie dla przemysłu i kształtowania otoczenia człowieka. Jego badania i analizy dziejów sztuki, wskazujące na historyczne uwarunkowania rozwoju świadomości widzenia, złożyły się na *Teorię widzenia*.

Wśród powojennych środowisk twórczych skupiających przedstawicieli sztuki nowoczesnej największą różnorodnością postaw odznaczała się warszawska plastyka awangardowa, jednak jej konsolidacja nastąpiła dość późno. W 1947 r. utworzono w Warszawie Klub Młodych Artystów i Naukowców (KMAiN), który stał się niezwykle istotnym ośrodkiem artystyczno-intelektualnym. Powołanie takiej instytucji jak Klub było możliwe tylko dzięki połączeniu sił: związaniu młodej plastyki awangardowej z artystami ze starszego i średniego pokolenia i znalezieniu oparcia w sze-

<sup>6</sup> M. Porębski, *O nową ideologię w malarstwie*, „Kuźnica” 1946, nr 4, s. 10; T. Kantor, M. Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi*, „Twórczość” 1946, nr 9, s. 82–83.

<sup>7</sup> A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981, s. 17.

regach młodych warszawskich literatów. KMAiN zaproponował bogaty program kulturalny realizowany w czterech współpracujących ze sobą sekcjach: literackiej, w skład której wchodził m.in. Tadeusz Borowski, Roman Bratny, Krzysztof Gruszczyński, Tadeusz Kubiak, Tadeusz Konwicki, Jerzy Lau, Stanisław Marczak-Oborski; teatralnej, do której należeli Marian Bogusz, Barbara Bormann, Stanisław Górski, Stefan Treugutt i in.; naukowej z Edmundem Kujawskim i Rafałem Molskim i prowadzonej przez Mariana Bogusza sekcji malarskiej, której członkami byli: Zbigniew Dłubak, Jan Lenica, Maria Łunkiewicz-Rogoyska, Henryk Stażewski, Bogusław Szwacz, Ignacy Witz, Marek Włodarski. Ponadto z KMAiN współpracowali także artyści reprezentujący awangardowe środowisko łódzkie: Stefan Krygier, Hanna Orzechowska, Władysław Strzeмиński, Stefan Wegner oraz Alfred Lenica – przedstawiciel środowiska poznańskiego.

Brak obowiązującego systemu wartości w obrębie sztuki współczesnej i jej rozbieżność na kilka wręcz antagonistycznych nurtów zrodziły potrzebę publicznej dyskusji nad optymalnymi modelami twórczości. W rozgorzałej wówczas na łamach prasy, m.in. „Kuźnicy”, „Odrodzenia”, „Przeglądu Artystycznego”, powszechnej debacie na temat nowej powojennej sztuki polskiej, nieustannie powracały takie sprawy, jak: znamienność dla tamtych czasów kwestia sposobów definiowania realizmu oraz problem zrozumiałości sztuki dla nowego, masowego odbiorcy. W poszukiwaniu rozwiązania mającego na celu pogodzenie społecznych oczekiwań z niezależnością twórczą wysuwano dwie propozycje, zakładające możliwość wytworzenia jednorodnej i uniwersalnej kultury. Sprowadzały się one albo do edukacji odbiorcy, czyli podniesienia mas do poziomu sztuki współczesnej, albo edukacji artysty, co oznaczałoby jego zniesienie się do najpospolitszych gustów masowego widza. Jak pisze Krystyna Czerni, „wyraźnie oczekiwano na jednolitą i syntetyczną konwencję estetyczną, równą w wewnętrznej harmonii i spójności historycznym stylom wieków dawnych”<sup>8</sup>. Ostatecznie w toku tych dyskusji nie przedstawiono jakiegokolwiek zdecydowanego nowej koncepcji sztuki, skupiono się raczej na modyfikowaniu istniejących już formuł i redefiniowaniu funkcjonujących do tej pory pojęć.

Również Klub Młodych Artystów i Naukowców, dostrzegając konieczność określenia postaw związanych ze sztuką w nowej powojennej rzeczywistości i sprecyzowania funkcji, jakie miała ona wypełniać, biorąc pod uwagę głównie nowy typ stosunków społecznych, włączył się w tę dyskusję.

---

<sup>8</sup> Czerni (przyp. 2), s. 5.

Aktywność teoretyczna stała się niezwykle istotnym aspektem działalności KMAiN i umożliwiła realizację, leżącej u podstaw jego funkcjonowania, idei stworzenia żywego środowiska dyskusyjno-artystycznego, które pozwoliłoby na swobodną konfrontację stanowisk różnych grup twórczych. Nie zaowocowała ona jednak wspólnym programem artystycznym KMAiN. W teoretycznych i postulatywnych wypowiedziach plastyków i literatów, pomimo łączącej ich platformy ideowej, pojawiły się znaczące różnice poglądów<sup>9</sup>. Dotyczyły one m.in. swobody wyrazu formalnego, granic obszarów tematyki, którą można uznać za społecznie cenną, czy wyboru i aktualności wzorów z tradycji kulturowej. Mimo tego wewnętrznego sporu, który czyni całą kwestię nieco problematyczną, przynależność KMAiN do nurtu sztuki nowoczesnej jest jednak niepodważalna. Zarówno w sensie artystycznym, jak i w sensie popularyzacji nowoczesnej ideologii twórczej odegrał on znaczącą rolę. Pod względem wagi oddziaływania społecznego KMAiN mógł nawet konkurować z niekwestionowanym wówczas liderem wśród powojennych ugrupowań awangardowych – krakowską Grupą Młodych Plastyków<sup>10</sup>.

Sekcja plastyczna KMAiN podjęła próby realizacji projektu sztuki zaangażowanej w najistotniejsze problemy współczesności, czyli ustalenia i wypracowania nowoczesnych form artystycznego wyrazu, które adekwatnie do nowych czasów oddawałyby ich specyfikę. B. Kowalska pisze, że dla tych twórców próby te były „nieledwie synonimem postępowości poglądów społeczno-politycznych”, a „to uproszczenie w rozumowaniu usprawiedliwiała w pełni historia sztuki współczesnej i tradycja przedwojenna rodzimych grup awangardowych”<sup>11</sup>. Być może nie należy tego formułować aż tak ostro. Zbigniew Dłubak opinię, że zaangażowanie społeczno-polityczne było cechą charakterystyczną całego KMAiN, uznaje za nieprecyzyjną, gdyż jak twierdzi, nie dotyczyło ono środowiska plastyków, „problemy polityczne (...) w kontekście sztuki były w zasadzie pomijane”<sup>12</sup>. W rozmowach klubowych powracał oczywiście problem społecznej funkcji sztuki, żywy we wszystkich formacjach awangardowych, ale, jak Dłubak określa m.in. swoją własną postawę, zainteresowanie marksi-

<sup>9</sup> B. Wojciechowska, *Klub Młodych Artystów i Naukowców*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 89.

<sup>10</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 53.

<sup>11</sup> Tamże, s. 55.

<sup>12</sup> B. Askanas, *Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła – rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem przeprowadzona w Paryżu, w maju 1989 r.*, w: „*Galeria Krzywe Koło*”, *Katalog wystawy retrospektywnej*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1990, s. 29.

zmem i widzenie sztuki w perspektywie marksistowskiej było wyrazem zainteresowania marksizmem jako postawą filozoficzną, a co za tym idzie samą działalnością społeczną, a nie polityką. „Ich wyobrażenia na temat partii kształtowały się pod wpływem lektury różnych komunistycznych i socjalistycznych tekstów, które obiecywały niesłychany postęp, jakieś wielkie otwarcie”<sup>13</sup>. Należy podkreślić fakt, że w przekonaniu tych, przede wszystkim młodych, artystów idee zaangażowania społecznego mogły współistnieć z koncepcją autonomii dzieła w sposób niesprzeczny, a wzorów do takiej koegzystencji i takiego sposobu widzenia społecznej roli sztuki dostarczała awangarda międzywojenna (konstruktywizm, nie do końca zrozumiany surrealizm, Léger, francuska awangarda lat czterdziestych). Świadomie kontynuowali oni lewicowe tradycje, a ich postawa i przekonanie o konieczności społecznego wymiaru sztuki były szczerze. Według P. Krakowskiego „zaangażowanie to miało szczególny, modernistyczny charakter” co oznaczałoby, że „mimo wyraźnych akcentów społeczno-politycznych (...) zawarta w awangardyzmie myśl rewolucyjna polega głównie na tym, że artysta robi, co chce, względnie co odpowiada jego koncepcji rzeczywistości”<sup>14</sup>. Inaczej przedstawia ten problem A. Turowski, który w znanym artykule *Polska idea* określił polską sztukę powojenną jako nieustannie poddaną presji ideozy – „przestrzeni myśli i systemów, ale zarazem takiej, w której indywidualne wybory jawią się w kontekście dominujących politycznych strategii”. Jest to przestrzeń przesycona ideologicznie, ograniczająca swobodną manifestację myśli przez wyznaczoną z góry i wszechobecną perspektywę. Turowski stwierdził, że nawet w przypadku, gdy dzieło nie jest podporządkowane ideologii, kontekst władzy totalnej nie pozwala mu na niewinność<sup>15</sup>.

W toku tych rozważań wyłoniła się bardzo istotna kwestia, wymagająca osobnego omówienia – kwestia kontynuacji przedwojennej myśli awangardowej, zachowania pewnej ciągłości propozycji teoretycznych, odwołań do określonego światopoglądu i sposobu rozwiązywania problemu miejsca i funkcji sztuki w konkretnej wizji świata. W przypadku stanowiska plastyków wchodzących w skład sekcji malarskiej KMAiN pytanie o związki z tą tradycją artystyczną jest wręcz niezbędne wobec faktu, że do sekcji należeli tacy artyści, jak H. Stażewski i M. Włodarski,

<sup>13</sup> Rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem, w: „I Wystawa Sztuki Nowoczesnej 50 lat później”. Katalog, Starmach Gallery, Kraków 1998, s. 25.

<sup>14</sup> P. Krakowski, *Ostatnie pokolenie awangardy*, „Magazyn Kulturalny” 1973–1974, nr 4, s. 80.

<sup>15</sup> A. Turowski, *Polska idea*, w: *Sztuka polska po 1945 r. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa 1987, s. 31.

a W. Strzemiński blisko z nią współpracował – artyści, których twórczość wywarła znamienne wpływy na rozwój polskiej sztuki awangardowej. Wydaje się, że sekcja w sposób bardzo konsekwentny traktowała tę sztukę jako jeden z głównych punktów odniesienia.

W kręgu artystów reprezentujących najmłodsze pokolenie powojenne bardzo duże zainteresowanie budziła tradycja surrealizmu. Jednak zagadnienie kontynuacji postaw surrealistycznych w powojennej sztuce polskiej jest o tyle problematyczne, że w okresie dwudziestolecia międzywojennego nadrealizm, który zdołał przeniknąć do sztuki w skali międzynarodowej, w Polsce znalazł jedynie niewielki oddźwięk. Mówiąc o przyczynach tego stanu rzeczy, należy przede wszystkim zwrócić uwagę na różnice polityczne, socjalne i kulturalne, jakie istniały w Europie okresu międzywojennego. Podczas gdy po I wojnie światowej w Europie Zachodniej zaczął przejawiać się antyestetyzm, pesymizm, autoironia, negacja wszystkiego, w Polsce po odzyskaniu wolności postawy te zostały przezwyciężone przez myśl konstruktywną. Dlatego też nadrealizm i idee Bretona wynikające m.in. z ludzkiego przerażenia, oszołomienia okrucieństwem i bezsenssem wojny, z głębokiej podświadomości społecznej, były w Polsce w okresie międzywojennym słabo znane i często niewłaściwie interpretowane. Wyjątek stanowiła grupa „Artes”, a właściwie Zrzeszenie Artystów Plastyków utworzone w 1929 r. we Lwowie. Jej twórcy: O. Hahn, J. Janisch, A. Krzywobłocki, R. Sielski, M. Włodarski, T. Wojciechowski bezpośrednio zetknęli się z surrealizmem podczas wizyt w Paryżu. Dzięki temu przejęli pewne zasady „estetyki surrealistycznej”, jednak nie związane głębiej z samą ideologią surrealizmu (przejawiało się to m.in. w próbach odkrywania nowych technik malarskich i rysunkowych, a przede wszystkim dotyczyło podobieństwa warstwy wizualnej obrazów). Wszystkie te działania artystyczne charakteryzowały się pierwiastkami nierealnymi o dużym udziale wyobraźni, ale mimo to nie miały one wiele wspólnego z surrealizmem jako określonym kierunkiem. Dlatego też analizując wypowiedzi m.in. młodych członków sekcji malarskiej, w których zawarte są odwołania do surrealizmu, trzeba być świadomym, co faktycznie oznaczało dla nich to pojęcie. Jeszcze raz należy podkreślić, że można tu „mówić wyłącznie o surrealizmie w sensie szerokim”<sup>16</sup>, gdyż niewiele łączy te postawy twórcze z programem surrealistycznym. Jolanta Dąbkowska-Zydroń zasadniczą różnicę widzi w tym, że „surrealizm w wersji polskiej nie był tak dosłownie jak na Zachodzie podporządkowany podświadomości.

---

<sup>16</sup> J. Dąbkowska-Zydroń, *Surrealizm po surrealizmie*, Warszawa 1994, s. 100.

Jeżeli nawet tak było, to była to raczej podświadomość zbiorowa, sięganie do najróżniejszych kultur i tradycji, niż świadomość indywidualna każdej osobowości twórczej”<sup>17</sup>. Z. Dłubak, mówiąc o leżącym u podstaw stworzenia sekcji plastycznej porozumieniu na gruncie wspólnych zainteresowań sztuką nowatorską, twierdził, że idee surrealizmu, które odżyły wówczas w tym środowisku, były wynikiem przeżyć wojennych, a nie przyjęcia programu surrealizmu zachodniego. Surrealizm był rozumiany jako sposób komunikowania przeżyć, wyrażania najbardziej podstawowych ludzkich emocji, nie poprzez poszukiwanie podświadomych treści, lecz właśnie „w formie plastycznej, która przemawia do emocji”<sup>18</sup>. Takie samo stanowisko zajął M. Bogusz, uważając, że: „Krytycy popełniają często zasadniczy błąd. Nie widzą tej właśnie sprawy. Myśmy nie powtarzali tego, co było przed wojną (...) bo byliśmy bogatsi o przeżycie innej rzeczywistości. Można powiedzieć, że surrealizm wielu z nas przeżyło konkretnie, we własnym życiowym doświadczeniu w czasie wojny”<sup>19</sup>. Tak rozumiany surrealizm w wypowiedziach młodych twórców był ujmowany jako najnowszy etap w dialektycznym rozwoju sztuki. Przywołując kilka ostatnich faz tego rozwoju, cofano się najczęściej do rewolucji impresjonistycznej, którą M. Bogusz określił jako „ostatni podryg naturalizmu i jego śmierć”<sup>20</sup>. Zgodnie z przyjętą metodą rezultatem negacji impresjonizmu był kubizm, a jego konsekwencją malarstwo abstrakcyjne i funkcjonalizm (utożsamiany z formalizmem) – uznawane za podstawę sztuki nowoczesnej. O jej dalszym rozwoju decydował, zdaniem M. Bogusza, właśnie nadrealizm negujący formalizm i będący otwarciem nowych możliwości plastycznych. „Nadrealizm miażdży estetykę mieszczańską siłą, bezkompromisowością, wykuwa fundamenty nowej estetyki – antytezę estetyki mieszczańskiej. Jest końcowym okresem samotnej egzystencji sztuki, ukazuje jej nowe drogi i nowych odbiorców (...) nadrealizm stwarza sztukę walki o wyzwolenie człowieka”<sup>21</sup>. Jak twierdził Z. Dłubak, zastosowanie metody badań zjawisk w ich rozwoju miałyby dawać możliwości rozróżnienia, które z nich wobec wielopostaciowości form współczesnej plastyki są schyłkowe. Zazwyczaj odwoływano się przy tym do modelu, który zakładał istnienie w polskim malarstwie współczesnym trzech podstawowych opcji: fotograficznego, opisowego i pospolitego realizmu; wszelkich odmian postimpre-

<sup>17</sup> Tamże, s.100.

<sup>18</sup> Askanas (przyp. 12), s. 27.

<sup>19</sup> M. Bogusz, *Trzy wystawy*, w: „*I Wystawa*” (przyp. 13), s. 163.

<sup>20</sup> M. Bogusz, *List zgłoszeniowy w odpowiedzi na zaproszenie Komitetu Organizacyjnego do wzięcia udziału w WSN*, w: „*I Wystawa*” (przyp. 13), s. 157.

<sup>21</sup> Tamże, s. 158.



sjonizmu, czyli zdegradowanego naturalizmu, wywodzącego się od wczesnych impresjonistów oraz awangardowych poszukiwań młodych artystów, którzy przez konfrontację swych usiłowań z osiągnięciami nadrealizmu francuskiego wypracowują własną formę.

Przy okazji tych wypowiedzi, wyraźnie odwołujących się do pojęć i sformułowań oficjalnej ideologii, powraca podjęta już wcześniej kwestia społeczno-politycznego zaangażowania artystów. Czy niejednokrotne podkreślanie przez nich wiary w społeczny wymiar sztuki wynikające z lewicowych postaw większości, bardzo bliskie niektórym tezom estetyki marksistowskiej, takim jak m.in. wyjaśnianie współzależności między zjawiskami estetycznymi a społecznymi, zainteresowanie problemem wyrównania sił twórczych artysty ze smakiem masowego odbiorcy, jak również odrzucenie idealistycznej teorii piękna, ujmowanie tego pojęcia w jego formach rozwojowych i w aspekcie historycznym, rzeczywiście oznaczało akceptację i przyjęcie tej estetyki? Wydaje się słuszne uznanie ich raczej za figury retoryczne, za formy kamuflażu, poprzez które, wykazując zgodność awangardowej twórczości z dialektyką marksistowską, podejmowano próby uzasadnienia istnienia i utrzymania autonomii sztuki nowoczesnej w kontekście zmian społecznych, technicznych, naukowych świata współczesnego. Postępowanie takie w następujący sposób wyjaśnia Z. Dłubak: „Sztuka nowoczesna miała być rozumiana jako element ogólnego postępu, rozwoju całej cywilizacji. Argumentowaliśmy, że jeżeli socjalizm odwołuje się do postępu, to musi odwołać się również do sztuki nowoczesnej”. Stosowanie tej taktyki, która m.in. pociągała za sobą całą frazeologię w wypowiedziach, stało się wówczas w kręgach awangardowych dosyć powszechną praktyką, niemniej jednak w środowisku warszawskim „sprawy ideologiczne były o wiele bardziej skomplikowane i presja ideologiczna o wiele większa”<sup>22</sup>. Bardzo wyrazistą ilustracją tych kwestii stanowi, wygłoszony przez Z. Dłubaka na otwarciu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, referat zatytułowany *Uwagi o sztuce nowoczesnej*<sup>23</sup>.

Chociaż autor utrzymuje, że zabierał głos raczej we własnym imieniu niż całego środowiska i że przedstawiony tekst był w dużej mierze efektem jego własnych przemyśleń<sup>24</sup>, to jednocześnie nie zaprzecza, że na jego ostateczny kształt miały wpływ dyskusje, jakie prowadził z H. Stażewskim, W. Strzemińskim oraz kilkoma innymi artystami ze środowiska

<sup>22</sup> Askanas (przyp. 12), s. 30–31.

<sup>23</sup> Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej*. Referat wygłoszony na otwarciu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 r., w: „I Wystawa” (przyp. 13), s. 106–108.

<sup>24</sup> *Rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem*, (przyp. 13), s. 25.

warszawskiego, którzy podzielali jego przekonania<sup>25</sup>. Celem tego referatu było wykorzystanie typowego dla marksistowskiego materializmu dialektycznego dyskursu dla umocnienia sztuki awangardowej na jej pozycjach. Z. Dłubak odrzucając malarstwo pomonachijskie i postimpresjonizm, gdyż oba te kierunki znajdowały się jego zdaniem w fazie formalizmu, czyli kulminacji i dopełniania się formuły estetycznej rządzącej danym okresem, dawał wyraz swojemu przekonaniu, że jedynie nowoczesna sztuka polska stwarza możliwości postępu i jest obietnicą nowych osiągnięć i nowych jakości. „Sztuka, której spodziewamy się, choćby miała wyrosnąć jako zaprzeczenie nowoczesnego malarstwa – wyrośnie z niego i nie będzie dowolnym nawiązaniem do tego czy innego okresu historii sztuki, lecz dalszym krokiem naprzód, krokiem, który odbija się od sztuki nowoczesnej jako od podstawy – cofnięć historia nie zna. Odbicie to może jednak nastąpić po całkowitym wykrystalizowaniu się sztuki awangardowej, po jej przesileniu”<sup>26</sup>. Komentując tę wypowiedź po latach, mówił: „Historia nie mogła być żadną odskocznią. Historię sztuki jako tradycję należało na nowo zinterpretować, a nie mechanicznie kontynuować. Taki był nasz stosunek do surrealizmu jak i do konstruktywizmu”<sup>27</sup>. Tak pojmowana nowoczesna plastyka powinna towarzyszyć współczesności, reagować na przemiany cywilizacyjne, ale i wraz z nauką i techniką także kształtować rzeczywistość. W tych nowych warunkach, postawiona wobec nowych wyzwań sztuka miała rozwiązać jeszcze jedną kwestię – związaną z nową kategorią widza. I tutaj Z. Dłubak dowodził, że aby sztuka ta sprostała wymagom współczesności, w żaden sposób nie powinna zniżać się do poziomu masowej wrażliwości, ale podjąć starania, aby podnieść tę wrażliwość na wyższy poziom. Będąc przekonany, że w najbliższej powojennej przyszłości do władzy klasa robotnicza, nie uważał jednak, że ona stanie się bezpośrednim odbiorcą sztuki nowoczesnej, gdyż według niego „sztuka nie jest produktem, który jakiegokolwiek klasie, jakiegokolwiek odbiorcy należy podawać wprost. Podobnie jak wyspecjalizowana nauka tak i sztuka nie jest przeznaczona do bezpośredniej konsumpcji”<sup>28</sup>. Było to stanowisko bardzo bliskie pod tym względem poglądom W. Strzemińskiego, który uważał, że artyści kształtują idee artystyczne, przekazują je politykom-organizatorom, a oni dopiero przetwarzają je tak, aby były straw-

<sup>25</sup> Askanas (przyp. 12), s. 28.

<sup>26</sup> Dłubak (przyp. 23), s. 107.

<sup>27</sup> Askanas (przyp. 12), s. 28.

<sup>28</sup> Tamże, s. 32.

ne dla społeczeństwa i w ten sposób sztuka pozostaje poza sferą ewentualnych zewnętrznych ingerencji.

Zasadnicza teza, która pojawiła się w referacie Z. Dłubaka, mówiąca o relacji pomiędzy sztuką awangardową/nowoczesną a współczesnością, wielokrotnie przywoływana w wypowiedziach innych członków sekcji, świadczyła o ich zaangażowaniu w dyskusję dotyczącą postulowanego w sztuce realizmu i o chęci włączenia się w podjęte już próby zaproponowania zupełnie nowego, znacznie szerszego sposobu rozumienia tej kategorii.

Rozważania na temat realizmu w plastyce rozpoczęły się już w 1946 r. od słynnego artykułu Tadeusza Dobrowolskiego *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*. Zarzucając malarstwu współczesnemu niepopularność w masach, mówiąc o „osamotnieniu” sztuki współczesnej, przedstawiając dwudziestowieczne awangardowe kierunki jako objawy krańcowości sztuki i wytwory epoki schyłkowej, Dobrowolski zaprezentował własną propozycję „uzdrowienia” sytuacji: „Propagujemy zatem realizm. Realizm ten rozumiemy jako zwrot do rzeczywistości obiektywnej, do przedmiotów i człowieka, zarazem do form o tyle prostych, żeby były zrozumiałe dla przeciętnych ludzi (...) Sposobem prowadzącym do wytworzenia nowego realizmu będzie, jak zawsze, sumienne i zaciekle studium natury oraz opanowanie rzemiosła z jego wszystkimi konsekwencjami natury formalnej”<sup>29</sup>. Ta deklaracja, będąca atakiem na istotę sztuki nowoczesnej, spotkała się z natychmiastową repliką. Julian Przyboś w artykule *Próba oka*, zarzucając Dobrowolskiemu brak wrażliwości nie tylko plastycznej, ale i tej najogólniejszej, humanistycznej, sprzeciwiał się twierdzeniu „jakoby malarstwo dzisiejsze było hermetyczne i oddalone od społeczeństwa”, a dalej stawiał pytanie: „Gdzież u nas tzw. przez Dobrowolskiego malarstwo nieczytelne czy niezrozumiałe? Życzyć by raczej trzeba sztuce polskiej śmiałego nowatorstwa, idei, która by rozwinęła ją w kierunku czystego malarstwa, malarstwa wyzwolonego z tego wszystkiego, co jest serwitutem bytu fizycznego przedmiotów, a co obciąża i mąci malarskie oko”<sup>30</sup>. Do tej dyskusji włączył się również Adam Ważyk artykułem *Spór o malarstwo*. Krytykując realizm rozumiany zgodnie z tradycyjną estetyką jako naturalistyczne podobieństwo, wskazywał na możliwość jego znacznie szerszej i głębszej interpretacji. „Wierny swojej filozofii realizmu naiwnego T. Dobrowolski, propagując powrót do reali-

<sup>29</sup> T. Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie” 1946, nr 23, s. 3.

<sup>30</sup> J. Przyboś, *Próba oka*, „Odrodzenie” 1946, nr 27, s. 2–3.

zmu w malarstwie określa go jako «zwrot do rzeczywistości obiektywnej, do przedmiotów i człowieka». Tymczasem powrót do rzeczywistości to zupełnie coś innego, niż dobroduszny powrót do przedmiotów i człowieka. Dopiero przemiana postawy ideologicznej, stosunku do rzeczywistości społecznej i kultury pozwoli malarzom odbudować w swojej wizji świat relacji rzeczywistych»<sup>31</sup>.

Pojemność pojęcia realizm sprawiła, że odwoływali się do niego także przedstawiciele ugrupowań awangardowych, pojmując oczywiście realizm zupełnie odmiennie od naturalistycznej koncepcji sztuki, jako język form nowoczesnych, który byłby jedynym sposobem umożliwiającym wyrażenie przełomowego charakteru nowej rzeczywistości. Twierdzono, że dotarcie do niej nie jest możliwe poprzez bierne kopiowanie natury, ale poprzez zamknięcie w nowych i niespodziewanych „realnościach obrazu nie tyle bezpośredniego doznania ile refleksyjnej wiedzy, sądów i decyzji”<sup>32</sup>. Już w 1946 r. w tekście *Pro domo sua* sformułowany został przez Mieczysława Porębskiego i Tadeusza Kantora postulat „spotęgowanego realizmu”<sup>33</sup>. Dla nich najważniejszy w sztuce był triumf racjonalizmu nad czynnikami czysto plastycznymi. Miała liczyć się „świadoma wola konstruktywna, twórcza wyobraźnia, czynniki konstruktywnej koncepcji zrośnięte z obrazem, przedmiotem malarskim i emocjami”<sup>34</sup>. Wszystko to w opozycji do pasywnej postawy zwykłego naśladownictwa lub postawy oddania się wrażeniowości. Jak pisał Kantor, plastyka nowoczesna, która wyrosła na gruncie abstrakcjonizmu i dzięki któremu otrzymała „zdecydowaną i nową formę”, „odważnie i bezkompromisowo określa zarysującą się epokę i jej potężny wysiłek i rozrost intelektualny, którym opanowuje coraz szerzej i coraz głębiej świat fizyczny, notuje precyzyjnie jej zwycięstwa i zawody na tej drodze, swoimi skrótami, lapidarnością i rozwojem sił imaginacyjnych wykreśla szeroką drogę organizowania kultury masowej”<sup>35</sup>. Starano się więc wypracować rozwiązanie, które afirmując wartości sztuki awangardowej, byłoby jednocześnie możliwe do zaakceptowania przez, wysuwającą coraz bardziej konkretne oczekiwania wobec sztuki, władzę. Innym przykładem tego, jak mogły wyglądać takie próby, jest opublikowany w 1947 r. artykuł Juliusza Krajewskiego pod znamienym tytułem *Realizm i abstrakcja*. Krajewski, wychodząc w swoich rozważaniach od

<sup>31</sup> A. Ważyk, *Spór o malarstwo*, „Kuźnica” 1946, nr 34, s. 8.

<sup>32</sup> T. Kantor, *Malarstwo, 1947*, w: „I Wystawa” (przyp. 13), s. 192.

<sup>33</sup> Kantor, Porębski (przyp. 6), s. 83.

<sup>34</sup> Kantor (przyp. 32), s. 191.

<sup>35</sup> Tenże, *Refleksje o sztuce nowoczesnej, 1948*, w: „I Wystawa” (przyp. 13), s. 195.

realizmu Courbета, śledzi rozwój malarstwa aż do momentu, gdy uzyskuje ono pełną niezależność od umownych form znaczeniowych. Ta pełna „czystość” estetyki opartej na ścisłej wymierności elementów, z których zbudowany jest obraz, realizuje się w sztuce abstrakcyjnej. Zasługą abstrakcjonistów jest, według Krajewskiego, oczyszczenie sztuki z impresyjnej wrażliwości i nieodpowiedzialności formalnej ekspresjonizmu; ale podkreślając te zasługi, Krajewski nie cofa się jednak przed zaliczeniem Courbetowskiego realizmu, abstrakcjonizmu Mondriana i purystów do zjawisk historycznych. Z jednej strony przeciwstawia się propozycjom przywrócenia dziewiętnastowiecznego realizmu, twierdzi, że „wysuwanie malarstwa Courbета jako postulatu współczesności, jako przeciwstawności niewymiernego abstrakcjonizmu jest przekreśleniem całego dorobku XIX i XX wieku”, ale jednocześnie mówi o konieczności przekroczenia sztuki abstrakcyjnej w kierunku nowego typu realizmu odpowiadającego epoce. Według niego, każda epoka ma swój realizm, ale jego miernikiem nie jest ani fotograficzne podobieństwo, ani mechaniczna czystość form, tworzy go sztuka realnych powiązań, a to oznacza, że „każdy kto chce tworzyć realne wartości, zdawać sobie musi sprawę z gruntu na jakim stoi, z materiału jakim rozporządza”<sup>36</sup>.

Natomiast stanowisko plastyków KMAiN w tej kwestii dobrze obrazuje wypowiedź M. Bogusza, który twierdził, że nie można już stosować podziału na malarstwo realistyczne i abstrakcyjne, a należy mówić o malarstwie przedmiotowym lub bezprzedmiotowym. Według niego, malarstwo bezprzedmiotowe mogło być bardziej realistyczne niż malarstwo naturalistyczne, a zadania malarskie polegałyby wówczas na znajdowaniu środka malarskiego dla określenia zjawiska życia, a nie przedmiotu. „Przygotowanie takiego malarstwa rozpoczął Cézanne, Matisse, Picasso – który najbardziej zdeformował przedmiot, zaglądnął do jego wnętrza! Powtarzać tego nie ma sensu! Jeden jest geniusz. Trzeba dalej budować od przedmiotu do zjawisk (...) van Gogh już chciał kolorem oddać miłość, złość itd. Zrobił to, ale na przedmiocie. Przedmiot zabarwił swoją indywidualnością”<sup>37</sup>.

Abstrahując od podjętego wątku realizmu, warto zwrócić uwagę na to, jacy artyści zostali przywołani w wypowiedzi M. Bogusza, gdyż nie jest to sprawa przypadku lub indywidualnych upodobań, ale pewnej prawidłowości wynikającej z określonego rozumienia procesu historycznego dzie-

<sup>36</sup> J. Krajewski, *Realizm i abstrakcja*, „Kuźnica” 1947, nr 26, s. 6.

<sup>37</sup> M. Bogusz, *List do brata Zygmunta*, Warszawa 24 X 1947, w: „I Wystawa” (przyp. 13), s. 159.

jów sztuki. Ten model odwoływania się do konkretnej tradycji artystycznej, mianowicie do Cézanne'a, van Gogha i kubizmu świadczy o kontynuacji przedwojennej polskiej myśli konstruktywistycznej (przede wszystkim poglądów W. Strzemińskiego i H. Stażewskiego). Uznanie procesu historycznego i dziejów sztuki za wynik kolejnych faz postępu prowadzi do przekonania, że „tradycja artystyczna jest koniecznym i najmocniejszym oparciem dla współczesności. Nie należy jej odrzucać, lecz nią budować, wykorzystując to co jest twórcze”<sup>38</sup>. W. Strzemiński twierdził, że tradycja zawsze jest martwa, gdy ma służyć do naśladowania przeszłości „staje się jednak żywą, gdy otwiera wobec nas zagadnienia minione (nie sposoby ich załatwiania) i wytwarza w nas postawę czynną wobec sztuki”<sup>39</sup>. W tym kontekście ujawniłoby się właśnie kluczowe dla współczesności znaczenie Cézanne'a i van Gogha, którzy przewyciężając impresjonizm – sztukę dysharmonii, zasadniczej sprzeczności pomiędzy elementami plastycznymi a przedstawionym tematem – wprowadzili nowe wartości, ustalili nową zasadę (Cézanne), że „twór sztuki powinien stanowić jedność w sobie, każda forma musi być podporządkowana innym formom, nie zaś stosunkom świata widzialnego”. Dalszym krokiem na tej drodze był futurizm, a później kubizm, które rozłożyły „formę przedmiotów na pierwiastki ruchu, konstrukcji materii”, wskazały na niewspółmierność dzieła sztuki i świata przedmiotów istniejących<sup>40</sup>. Okazuje się więc, że tradycja ta nadal była aktualna dla twórców powojennej, awangardowej sztuki polskiej i przynajmniej dla części artystów związanych z KMAiN. Marek Włodarski opisywał ją jako świadomy proces przechodzenia do „wspólnej metodyki, gdzie hasłem naczelnym jest absolutna autonomia malarska czy plastyczna”<sup>41</sup>, proces budowany w oparciu o pierwiastki stanowiące istotę malarstwa, a odrzucający badanie świata w sposób fizykalno-naturalistyczny, który wnosi do malarstwa perspektywę, anatomię i psychologię. Jednak, jak twierdził M. Włodarski, aby dotrzeć do zagadnień czysto artystycznych, malarz musi opanować najpierw zjawiska świata rzeczywistego i panować w swojej wyobraźni nad pojęciami przedmiotów, figur czy pejzażu<sup>42</sup>.

Powraca więc znowu kwestia realizmu rozumianego nie jako odzwierciedlenie zjawiskowego kształtu przedmiotów, ale jako zgodność za-

<sup>38</sup> A. Turowski, *Konstruktywizm polski*, Warszawa 1981, s. 202.

<sup>39</sup> Tamże, s. 202.

<sup>40</sup> Tamże, s. 117.

<sup>41</sup> M. Włodarski, *Sztuka modernistyczna w Polsce*, w: „I Wystawa” (przyp. 13), s. 295.

<sup>42</sup> M. Włodarski, *Malarstwo nowatorskie*, w: „Salon warszawski”. Katalog, Warszawa 1947, s. 14.

chodząca na wyższym poziomie – poziomie pojęć ujmujących samą istotę rzeczy. „Przedmiotybrane są jako takie. Nie dajemy wrażenia o przedmiocie. Można by powiedzieć, że w malarstwie nowatorskim stwarza się właściwie przedmiot o przedmiocie. Są to starania dorzucenia jakichkolwiek możliwości do poznania kształtu, a nie do pogodzenia się z nim”<sup>43</sup>. To samo przekonanie, że sztuka ma na celu pokazanie rzeczywistości, realności, lecz nieporozumieniem i błędem w ich wyrażaniu jest złudzenie optyczne, czyli pokazywanie rzeczywistości widzianej przez przyzwyczajenie, podzielał H. Stażewski. Według niego, postulowane odkrywcze widzenie rzeczy przez artystę jest możliwe do wyrażenia jedynie poprzez formę abstrakcyjną, a to oznacza konieczność dojścia do metafory. „Wszelkie myślenie jeśli jego zadaniem jest ogarnięcie całości, a nie rozdrobnienie się w szczegółach, powinno być paraboliczne”<sup>44</sup>. Aby sztuka mogła spełnić te wymagania, artysta nigdy nie może zakończyć pracy, gdyż wszystko, co dotyczy rzeczywistości „wszelkie przewroty społeczne, szybko następujące po sobie odkrycia naukowe i wynalazki techniczne muszą znaleźć swoje odbicie w sztuce”<sup>45</sup>. Błędne jest twierdzenie, że artysta ma wyrażać tylko to, co jest niezmienne, wieczne, gdyż w sposób oczywisty czerpie on z rzeczywistości, która jest zmienna i nieuchwytna, bierze z niej to, co jest w ciągłości i co jest wspólne. Sztuka, podejmując problemy zgodne z problemami epoki, łączy się ze swoją współczesnością i pełni rolę medium, pośredniczącego między człowiekiem a światem. Jednak nie może ona tylko reprodukcować kształtów rzeczywistości współczesnej. Choć jest to bardzo ważna w tworzeniu sfera, ponieważ kształty te składają się na treść świadomości artystycznej, nie tylko ona warunkuje koncepcję obrazu abstrakcyjnego. Jak pisał H. Stażewski: „Sztuka abstrakcyjna nie pokazuje zewnętrznego aspektu materii przedmiotu, może jednak zachować kontakt ze zjawiskami i faktami konkretnymi i obiektywnymi świata zewnętrznego, gdyż jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wycuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu współczesnego życia, lirycznym obrazem epoki, jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów”<sup>46</sup>.

Stanowisko Stażewskiego wymaga dodatkowej analizy z tego względu, że wprowadza zróżnicowanie w obrębie sekcji malarskiej KMAiN, dostar-

<sup>43</sup> Tamże, s. 14.

<sup>44</sup> H. Stażewski, *Sztuka syntetyczna*, tekst z 1948 r. odnaleziony w archiwum po M. Włodarskim, w: „*I Wystawa*” (przyp. 13), s. 263.

<sup>45</sup> Tenże, *Refleksje z salonów sztuki*, „*Kuźnica*” 1947, nr 26, s. 6.

<sup>46</sup> Tenże, *Sztuka abstrakcyjna, 1952–1953*, w: „*Henryk Stażewski 1894–1988: w setną rocznicę urodzin*”. *Katalog wystawy*, Muzeum Sztuki, Łódź 1995, s. 85.

cza odmiennego modelu sztuki od zaproponowanego przez młodych artystów i związanego z surrealizmem. H. Stażewski – przedstawiciel abstrakcji geometrycznej – tuż po wojnie, w latach funkcjonowania KMAiN, w zasadzie kontynuował swoje przedwojenne doświadczenia. Pomimo deklaracji, że młodemu poszukującemu malarstwu polskiemu, które jak wiadomo niemal bez reszty cechowała dramatyczna ekspresja form i wyraźna tendencja do surrealistycznej metaforyki, należy się pewien kredyt moralny<sup>47</sup>, ubolewał jednak, że „nie ma w Warszawie żadnego wpływu na młodzież, wskutek czego nie ma możliwości nowego napływu sił”<sup>48</sup>. Chciał wierzyć, że sztuka młodych, będąca dla niego pewnego rodzaju społeczną spowiedzią, wyrażającą spowodowaną wojennymi przeżyciami konfuzję doświadczeń i postaw, zapowiada konstruktywny charakter czasów współczesnych. Właśnie ten konstruktywny sposób myślenia artystycznego miałyby spowodować w przyszłości odejście od ekspresyjności i obiektywizację formy w sztuce. W zasadzie nadal więc stał na stanowisku, które zajmował w dyskusjach przedwojennych. Według niego droga do współczesności, a zarazem droga do jedności i uniwersalizmu – gdyż postęp zgodnie z dialektyczną koncepcją rozładowujących się przeciwieństw następuje w cyklicznych stadiach pojawiających się po sobie epok indywidualizmu i uniwersalizmu – to wyzwalamie się od natury przez deformację aż do całkowitego wyeliminowania jej z dzieła sztuki i osiągnięcia pełnej autonomii utworu oraz maksymalnej puryfikacji jego środków.

Jednak artykuł, który H. Stażewski opublikował w 1948 r., zatytułowany *Deformacja w plastyce*<sup>49</sup>, był swoistym ukłonem w stronę dominujących wówczas w środowisku polskiej awangardy artystycznych tendencji. H. Stażewski wyraził w nim przekonanie, że deformacja w malarstwie, instrument artysty poszukującego prawdy i harmonii, jest koniecznością dla uzyskania swobody w budowie obrazu i ona to właśnie poprzez uproszczenie elementów formy, sprowadzenie ich do geometrycznych stosunków i proporcji wprowadziła do sztuki zupełną dowolność środków malarskich. Jeden z przywoływanych przez Stażewskiego czynników powodujących deformację to ekspresja; sztuka ekspresyjna poszukująca harmonii koloru i linii jest wyrazem stanu uczuciowości, bezpośrednim obrazem stanów emocjonalnych. Zdaniem H. Stażewskiego deformacja uwolniła więc sztukę od przymusu wyobrażenia przedmiotowego i opiso-

<sup>47</sup> Tenże (przyp. 45), s. 6.

<sup>48</sup> Tenże, *List do Bogusława Szwacza*, III 1948, rękopis w posiadaniu B. Szwacza, w: „I Wystawa” (przyp. 13), s. 261–262.

<sup>49</sup> Tenże, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica” 1948, nr 7, s. 8–9.



wości, ale jednocześnie zindywidualizowała sztukę i spowodowała, że stała się ona hermetyczna. Dlatego w ostatecznym rozrachunku i tak odwołuje się on do sztuki operującej zobiektywizowaną formą i kolorem poprzez sprowadzanie „formy do prostego geometrycznego kształtu jasnego i wyraźnego i kolorów do bardziej określonych i zdecydowanych”<sup>50</sup>. Właśnie z taką sztuką łączył się dla niego postulat sztuki nowoczesnej – ze sztuką poszukującą zasad konstrukcji, ujmującą zjawiska wzrokowe w systemy formy, poszukującą prawa harmonii, która rządzi mechanizmem oka. Zdaniem H. Stażewskiego stwarza ona tym samym obiektywne środki porozumiewania się z odbiorcą, umożliwiające kształtowanie jego oka i umysłu, narzucające „jedność widzenia” ujętego w ramy systemu.

Pojawiający się tu wątek racjonalizmu skłania do refleksji nad szczególnie istotnym w kontekście podstawowych założeń KMAiN, propagowanym przez niego, programem naukowo-technicznym, czyli deklarowaną wiarą we wspólnotę horyzontów nowoczesnej sztuki, nauki i techniki.

Wydaje się, że relacja pomiędzy sztuką a nauką opiera się przede wszystkim na prawie kontrastu i sprzeczności i wynika z dążenia do dowartościowania sztuki jako działalności intelektualnej. Rezultatem tych dążeń jest koncepcja artysty-myśliciela-badacza, zgodnie z którą praca myślowa artysty wiąże się nie tyle z wiedzą o regułach i posłuszeństwem wobec nich, ile z działalnością normotwórczą, a on sam zostaje zrównany z filozofem i uczonym i na równi z nimi może odkrywać to, co było do tej pory nieznanne, nie ma odtwarzać natury, lecz wraz z nią tworzyć nową rzeczywistość. Wiara, że nauka może wydzwignąć sztukę na wyższy poziom, wielokrotnie decydowała o kształcie teorii awangardy, poczynając jeszcze od neoimpresjonizmu i podjętej w jego obrębie próby dostarczenia sztuce naukowego fundamentu stworzonego w oparciu o współczesną wiedzę z zakresu teorii optyki i teorii barw, poprzez stanowisko kubistów, którzy chcąc zyskać naukową legitymizację swoich działań artystycznych odwoływali się do pojęcia „czwartego wymiaru”, czy fascynację futurystów nowoczesną cywilizacją i osiągnięciami współczesnej techniki i nauk ścisłych, podobnie zresztą jak miało to miejsce w rosyjskim konstruktywizmie, u Strzemińskiego, Chwistka czy Le Corbusiera.

Same postulaty zawierające ideę takiej współpracy oprócz sugerowania niezwyklej możliwości wynikających z tego sposobu myślenia i bardzo ciekawych perspektyw rozwojowych przez nią implikowanych nie precyzowały jednak, na jakiej zasadzie miałyby to znaleźć swój wyraz w sztuce.

---

<sup>50</sup> Tamże, s. 9.

ce. Być może należałoby więc uznać te odwołania do sfery nauki i techniki, tak chętnie stosowane w rozmaitych wypowiedziach członków sekcji malarzkiej Klubu, po prostu za sformułowanie postulatu racjonalizmu sztuki. Choć możliwa jest jednak jeszcze inna interpretacja tego zagadnienia, do której uprawomocnia poczyniona przez M. Porębskiego obserwacja dotycząca „tematyki naukowej” pojawiającej się bardzo często w surrealizmie. Jak twierdzi Porębski „to (...) nic innego jak rodzaj automatyzmu: spontaniczna reakcja wyobraźni na pojęcia i sformułowania, których nie mieści, a które fascynują ją treścią pełną tajemnic”<sup>51</sup>.

Warto zaznaczyć, że KMAiN nie był odosobniony w swoim dążeniu do łączenia postaw twórczych ze współczesną myślą naukową, gdyż ideę tę podjęło również środowisko krakowskie. Musiała ona wydawać się artystom bardzo atrakcyjna i obiecująca poznawczo, bo już I Wystawa Sztuki Nowoczesnej (1948) w krakowskim Pałacu Sztuki realizowana była pod hasłem ukazania „świata, który jest w tym samym stopniu światem artysty, co światem naukowca-badacza, albo praktyka-technika”<sup>52</sup>.

Powyższe rozmaite wypowiedzi i teksty artystów-plastyków związanych z KMAiN, funkcjonujące zazwyczaj w rozproszeniu, zebrane i poddane wspólnej analizie dają jasne, aczkolwiek nie do końca jednolite wyobrażenie o dominujących w obrębie sekcji poglądach na sztukę. Teraz chciałabym przyjrzeć się bezpośrednio, często jeszcze bardzo chaotycznemu procesowi ich kształtowania się, śledząc tok prowadzonych w KMAiN dyskusji. Były one okazją do szerokiej wymiany zdań, konfrontacji stanowisk, uściślenia pojęć; poświęcone sprawom sztuki towarzyszyły otwarciu urządzanych w KMAiN wystaw malarskich. Uczestniczyli w nich członkowie wszystkich sekcji, zaproszeni goście oraz publiczność.

Poniżej podjęta zostanie próba rekonstrukcji przebiegu czterech dyskusji o malarstwie współczesnym. Pierwszą dyskusję w Klubie rozpoczął referat wygłoszony przez Stefana Wegnera (ze środowiska łódzkiego) pod dość znamienym tytułem: *Plastyka musi uzasadniać swój byt* (wcześniej odczytany na zebraniu przedstawicieli szkół sztuk pięknych i dyrektorów fabryk przemysłu tekstylnego). Zawarta w tym referacie propozycja, bliska poglądom W. Strzemińskiego, zakładała pośrednie zastosowanie nowych form plastyki w życiu codziennym. Według Wegnera artyści uprawiający czystą sztukę tworzą podstawy teoretyczno-artystyczne dla sztuki

<sup>51</sup> M. Porębski, *Sztuka nowoczesna w Polsce*. Tekst wygłoszony na wernisażu I WSN, 18 XII 1948, w: „I Wystawa” (przyp. 13), s. 104.

<sup>52</sup> Tenże, *Wstęp do katalogu wystawy „Wystawa Sztuki Nowoczesnej”*, Pałac Sztuki, Kraków, XII 1948–I 1949.

ki użytkowej – dla malarstwa i rzeźby dekoracyjnej, grafiki użytkowej, architektury i sztuki zdobniczej. „Sztuka użytkowa czerpie swe soki życiowe ze sztuki czystej, niezależnie od tego, czy ktoś sobie zdaje z tego sprawę czy nie”<sup>53</sup>. Problem, jaki Wegner postawił, to problem przydatności malarstwa, ustosunkowanie się społeczeństwa do tej kwestii oraz wpływ sztuki na popularne formy, które realizowane są w sposób przemysłowy. Pojawiło się wobec tego pytanie, czy sztuka powinna wykorzystać istniejące możliwości współpracy z przemysłem i jakie wyniknęłyby z tego konsekwencje dla jej rozwoju. Referat ten wzbudził dosyć duże emocje głównie dlatego, że jak zauważył Bogusław Szwacz, wielu dyskutantów uznało go za postulat mechanizacji sztuki, związania artysty-plastyka z produkcją seryjną. Zarzucając Wegnerowi zbyt skrajność w ujęciu tematu, o której może chociażby świadczyć zawarte w referacie stwierdzenie, że „wszystko musi być użytkowe”, Szwacz podkreślał, że w wystąpieniu tym nie została jednak zanegowana potrzeba istnienia sztuki sztalugowej<sup>54</sup>. Helena Syrkusowa, krytykując uproszczenie przez Wegnera całego zagadnienia poprzez zacieśnienie roli sztuki tylko do produkcji maszynowej, uznała to za „obrazę dla sztuki demokracji ludowej”. Dowodziła, że aby „wywiązać prawdziwą dyskusję ideologiczną należałoby” postawić pytanie: „Jaką powinna być sztuka w naszych czasach, czasach, gdy nie jest przeznaczona dla garstki wybranych, ale ma się stać czynnikiem społecznym”<sup>55</sup>. Zagadnienie sytuacji malarstwa nowoczesnego w sensie jego pozycji ideowej podjął m.in. Krajewski. Reprezentowane przez niego stanowisko było nie mniej radykalne od twierdzenia Syrkusowej, że kubizm, surrealizm, jak i Picasso „mimo jego społecznego talentu należą do epoki kapitalistycznej, bo sztuka ta odzwierciedla okropności systemu, który ją spowodował”<sup>56</sup>. Krajewski zarzucał Wegnerowi nieuwzględnienie faktu, że: „Podstawowym, istotnym motorem form malarskich są zmiany ideologiczne, zmiany stosunków społecznych, a nie tylko zmiany ekonomicznych form wytwarzania”<sup>57</sup>. Jednocześnie M. Bogusz starający się abstrahować od kwestii ideologicznych żywo podnoszonych przez niektórych uczestników, postawił pytanie czy młode malarstwo faktycznie ma możliwości sprostanania zadaniom, jakie przynosi ze sobą nowa rzeczywi-

<sup>53</sup> S. Wegner, *Podstawy ekonomiczne malarstwa sztalugowego*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 3, s. 8.

<sup>54</sup> Protokół *I Dyskusji o malarstwie* w Klubie Młodych Artystów i Naukowców, 1947 (?), s. 2 (w posiadaniu B. Kowalskiej).

<sup>55</sup> Tamże, s. 3.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> Tamże, s. 1.

stość. Odwołując się do przykładu obrazów zgromadzonych na wystawie malarstwa abstrakcyjnego, przy okazji której ta dyskusja miała miejsce, wysunął tezę, że twórczość tę należy na razie traktować jako jedną z możliwych propozycji, jako eksperyment wobec braku pogłębionych analiz form plastycznych odpowiadających współczesnemu człowiekowi. Wracając do przewodniego wątku dyskusji, uznał natomiast za rzecz najistotniejszą podkreślenie „momentu zależności sztuki użytkowej od malarstwa sztalugowego, gdyż pozwoli to na podniesienie poziomu plastycznego społeczeństwa i na konieczne wyrównanie płaszczyzny pomiędzy artystą a odbiorcą”. Zasadniczo poparł więc tezę Wegnera, widząc nieco idealistycznie w utrzymującej się zależności pomiędzy sztuką stosowaną a malarstwem sztalugowym ogromne możliwości przynoszące obopólne korzyści. Wydawało mu się, „że wtedy forma plakatu czy portretu, cała strona estetyczna ulic i plany urbanistyczne miast będą opracowywane wspólnie z malarzem”, co miałyby według niego spowodować wzrost jakości i poziomu estetycznego i oddziaływały w sposób pozytywny na masowego odbiorcę<sup>58</sup>. Natomiast tezie, iż sztuka użytkowa powinna czerpać ze sztuki malarzkiej, sprzeciwił się Ignacy Witz, twierdząc, że „każda ze sztuk jest oparta o bardzo precyzyjne podstawy”<sup>59</sup> i że każdej dyscyplinie twórczej należy przypisać odrębne i tylko jej właściwe cechy i prawa. Jerzy Nowosielski zarzucił mu jednak anachronizm myślenia; jego zdaniem nie można było mówić o podziale sztuki na malarstwo, plastykę, rzeźbę itd. „Sztuka jest pojęciem jedynym dla człowieka, jest pojęciem ujmującym całość zagadnień życia”<sup>60</sup>.

Następna dyskusja została poprzedzona odczytaniem przez W. Strzeмиńskiego fragmentu *Teorii widzenia*, co oznaczało przedstawienie koncepcji historii widzenia i odpowiadającej jej praktyki malowania, w której „miało znaleźć rozwiązanie spotkanie teoretycznego uprzedmiotowionego dzieła z konceptualną absolutyzacją sztuk”<sup>61</sup>, inaczej mówiąc – spotkanie fizjologii oka z abstrakcyjnością rozumu. W zasadzie jednak nie przeprowadzono bardziej wnikliwej analizy wysuniętych przez Strzeмиńskiego tez, a pozostawiając je na uboczu całej dyskusji, nawiązano do poprzedniego spotkania i do nie rozstrzygniętej wówczas kwestii sensu sztuki współczesnej i odzwierciedlania przez nią rzeczywistości. Generalnym motywem stał się spór o społeczny odbiór sztuki oraz rozważania nad sposobami

<sup>58</sup> Tamże, s. 4.

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> Tamże, s. 5.

<sup>61</sup> A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 86.

zniesienia niewspółmierności rozwoju świadomości plastycznej u twórców i odbiorców sztuki<sup>62</sup>.

Wracając do tego problemu M. Bogusz zauważył, że zasadniczą przyczyną nieporozumień między malarzem a konsumentem jest istniejący „w malarstwie nowoczesnym (...) pewnego rodzaju chaos pojęć, niesprawdzalność form, które odbiorca widzi na obrazie”, czyli brak „miernika”, który pomagałby ustalić, czy dana kompozycja abstrakcyjna jest dobra czy zła. Z drugiej strony stanowisko Strzemińskiego w tej kwestii zakładało, że sprawa ta jest rozstrzygana na podstawie zaufania do ludzi i „że jest sprawą wiarygodności, a nie sprawdzalności”<sup>63</sup>. Wobec tego, jak twierdził B. Schwach, chodzi tu jednak przede wszystkim o nieumiejętne spojrzenie konsumenta na sztukę, który stosuje względem niej nie widzenie współczesne, a widzenie starego okresu zakorzenione jeszcze w malarstwie XIX wieku. Takiemu stanowisku sprzeciwił się Molski, obarczając odpowiedzialnością za istniejący stan rzeczy artystów i – jak to określił – „stosunek twórcy do swego produktu”. Według niego, współcześni artyści tworzą tylko po to, aby zaspokoić własne potrzeby, „aby zrobić sobie przyjemność”. Zarzuty Molskiego wzbudziły niepokój otwartym żądaniem ograniczenia czy podporządkowania autonomii twórczej funkcjom społecznym i dydaktycznym. Mówił on, że: „Epoka dzisiejsza różni się świadomością człowieka w swej własnej roli twórczej; roli, polegającej na tym, że jego produkt twórczości zmienia rzeczywistość. Każdy człowiek pracą swoją wpływa na zmianę społeczeństwa i jego warunków życia. Malarz powinien o tym pamiętać, że pracą swą wpływa na życie i dlatego nie powinien malować dla siebie, ale dla społeczeństwa (...). Malarz powinien malować tak, aby wartość jego obrazu była obiektywną, aby społeczeństwo, w którym żyje, miało z tego korzyść”<sup>64</sup>. Ta wypowiedź wywołała sprzeciw innych uczestników dyskusji, dowodzili oni, że „sztuka operuje samodzielnością, która dla przeciętnego widza jest nie do pojęcia”, uprawiają ją tylko pewne grupy, przodują w niej jednostki i jest to sytuacja naturalna, z czego wynika, że masy dopiero wraz z upływem czasu są w stanie te jednostki dogonić. „Dojrzewanie mas nie pokrywa się z dojrzywaniem artysty i wydaje się, że do tego trzeba się przyzwyczaić”<sup>65</sup>. Przeważała więc opinia, że dysproporcję pomiędzy artystami a społeczeństwem

<sup>62</sup> Protokół II Dyskusji o malarstwie w Klubie Młodych Artystów i Naukowców, 1948 (?), (w posiadaniu B. Kowalskiej).

<sup>63</sup> Tamże, s. 2.

<sup>64</sup> Tamże, s. 3.

<sup>65</sup> Tamże, s. 5.

można zredukować nie przez obniżenie poziomu artysty, a wyłącznie przez „podciąganie społeczeństwa”<sup>66</sup> do jego widzenia.

Trzecia dyskusja o malarstwie towarzyszyła otwarciu wystawy twórczości uczniów profesora Kotarbińskiego (Stanisław Byrski, Andrzej i Jerzy Mierzejewscy, Walentyna Symonowicz, Mieczysław Wejman), a poprzedziło ją przemówienie rektora Jastrzębowski, który w kilku słowach przywołał przedwojenną historię Instytutu Propagandy Sztuki, sugerując, że główny cel, dla którego placówka ta powstała, tzn. stworzenie dogodnego miejsca, przyczółka dla malarstwa żywego, pragnącego iść naprzód, znajdującego się w opozycji do sztuki oficjalnej, jest nadal sumiennie realizowany przez jego następcę KMAiN. Następnie zabrał głos M. Wejman, proponując podjęcie w dyskusji przedstawionego przez siebie zagadnienia „malarstwa i obrazu”, rozumianych „w sensie przeciwstawienia i dopełnienia”. Według niego chodziłoby o dopasowanie pewnej metody i rozwiązań czysto formalnych (malarstwo) do zagadnień światopoglądowych, które zawsze tkwią w pracy malarza, gdyż nigdy nie odbywa się ona w próżni. Świadectwem „stania w środku (...) zjawisk”, wnika- nia w ich głąb byłby właśnie obraz<sup>67</sup>. Z kolei Krajewska, podejmując myśl o „poszukiwaniu obrazu”, przedstawiła ten proces jako wykorzystywanie pewnych elementów plastycznych do stworzenia zamkniętej całości, która byłaby obrazem przeżycia, obnażającym samego autora, będącego nie obserwatorem, ale uczestnikiem otaczającego świata. Wyszła ponadto tezę, że nie ma wobec tego sztuki bezprogramowej, przy czym program oznacza właśnie szukanie własnego widzenia otaczającego świata i odpowiednich dla niego sformułowań<sup>68</sup>. Również M. Wejman wypowiedział bardzo podobną myśl o tym, że program, postawa rodzą się z dostrzegania, z percepcji i stanowią niejako produkt pracy osobowości w każdym jej aspekcie. M. Bogusz zarzucił jednak użytych pojęciom literackość, a za- tem, jego zdaniem, płynność, mówiąc: „Określiłbym raczej [tę] postawę po prostu zdaniem, że malarstwo łączy się z rzeczywistością i życiem dzisiejszym”. Z jednej strony jest to związek, który ujawnia się poprzez temat, „ale z drugiej strony wszystko leży w formach (...) wysuniętych przez współczesność”<sup>69</sup>. Podsumowaniem dyskusji była wypowiedź Urbanowicza, który twierdził, że nowoczesne malarstwo różni się od dawnego tym,

<sup>66</sup> Tamże, s. 5.

<sup>67</sup> Protokół *III Dyskusji o malarstwie* w Klubie Młodych Artystów i Naukowców, 1948, s. 2–3 (w posiadaniu B. Kowalskiej).

<sup>68</sup> Tamże, s. 4.

<sup>69</sup> Tamże, s. 6.

że już nie opowiada, ale przedstawia, powrócił więc w tym miejscu motyw awangardowej wiary w utopię bezpośredniości, w możliwość znalezienia w sztuce form pozwalających na bezpośrednie złączenie z rzeczywistością.

Czwartą dyskusję zorganizowaną przy okazji wystawy rysunków W. Strzemińskiego zainicjował referat tego właśnie artysty zatytułowany *Malarstwo tematowe / tematyczne*<sup>70</sup>. Strzemiński kontynuował w nim swoje rozważania na temat rozwoju świadomości wzrokowej i świadomości malarskiej, wykorzystując dla unaocznienia zachodzącej w sztuce ewolucji określony model całości dziejów sztuki. Zakładał on istnienie w sztuce trzech podstawowych okresów: pierwszego, od początków malarstwa neolitycznego i paleolitycznego aż do pojawienia się perspektywy, zdominowanego przez rytmizację form; drugiego od renesansu do impresjonizmu, odwołującego się do widzenia trójwymiarowego i akcentującego bryłę; wreszcie trzeciego okresu, od impresjonizmu do współczesności, charakteryzującego się empiryzmem widzenia. Przyjętą przez siebie periodyzację Strzemiński wyznaczył poprzez określenie miejsca obserwatora w świecie i intelektualnej zdolności kojarzenia zjawisk. Udowadniał, że w początkach dziejów sztuki oko rejestrowało spostrzeżenia i uogólniało je w praktyce życia codziennego. Wraz z wykształceniem się myślenia abstrakcyjnego narodziła się perspektywa i „oko (...) zdefiniowane regułą geometryczną lub metafizyczną” zaczęło spoglądać na świat z dystansu linearnej bądź światłocieniowej perspektywy. Dopiero impresjonizm „wprowadził oko w materię ciała i umieścił obserwatora w świecie”<sup>71</sup>. Ostatni więc etap rozwoju świadomości wzrokowej doprowadził do widzenia empirycznego skonstruowanego nie matematycznie, lecz fizjologicznie. „Kiedy widzimy jeden przedmiot, później przenosimy wzrok na drugi, następuje nawarstwienie dwóch kształtów. W widzeniu peryferyjnym następuje też pewne zniekształcenie i nawarstwienie. To jest to pełne widzenie, które charakteryzuje człowieka. Na tym tle może rozwinąć się widzenie asocjatywne, które nam pozwala wiązać nie tylko kształt z kształtem, lecz poprzez przenoszenie wiązać emocje z emocją, która wynika z jednego kształtu i jego nawarstwienia się na drugi”<sup>72</sup>. Strzemiński zakończył swoje wystąpienie następującymi wnioskami: jego zdaniem podstawowymi czynnikami w rozwoju sztuki są: rozwój świadomości wzrokowej; nie formalistyczne dostosowanie kształtu do kształtu, ale żywe widzenie świata,

<sup>70</sup> W. Strzemiński, *Malarstwo tematowe*, w: *Protokół IV Dyskusji o malarstwie w Klubie Młodych Artystów i Naukowców*, 1948, s. 1–2 (w posiadaniu B. Kowalskiej).

<sup>71</sup> Turowski (przyp. 61), s. 87.

<sup>72</sup> Strzemiński (przyp. 70), s. 2.

rzeczywistości przez rzeczywistego człowieka; ponadto tkwiąca w takim widzeniu emocja, której podstawa wzrokowa znajduje się w widzeniu peryferyjnym, w powidoku, czyli w powstającym w ten sposób widzeniu asocjatywnym.

Referat Strzemińskiego, a szczególnie użyty przez niego termin „malarstwo tematyczne/tematowe”, który może być uznany za propozycję nowego rozumienia tak wówczas kontrowersyjnego pojęcia realizmu, wzbudziły wśród słuchaczy duże zainteresowanie i stały się punktem wyjścia dla dalszej dyskusji. Dla Strzemińskiego malarstwo tematyczne nie oznaczało prostego powrotu do potocznie rozumianego tematyizmu. Było ono tym opisywanym wcześniej malarstwem emocji, przeżycia, opartym na widzeniu rzeczywistego świata przez, jak to określił Strzemiński, „żywego człowieka”. I w tym tylko sensie można tu było mówić o człowieku jako temacie tego malarstwa, co nie zmienia faktu, że w tej wypowiedzi Strzemiński odzegnożywał się od formalizmu, o czym świadczy choćby takie stwierdzenie: „Najniebezpieczniejsze jest, jeśli się patrzy na obraz jako na grę linii (...) wtedy tytuł jest bardzo ważny i on wpływa na drogę kontaktu”<sup>73</sup>. Podejmując poruszoną tu sprawę komunikatywności sztuki, S. Krygier stwierdził, że zawiera się ona w ramach realizmu mierzonego stosownie do jego epoki: „realizm renesansowy był komunikatywny dla osobnika, którego realizm był na poziomie Renesansu. W żadnym wypadku surrealizmu nie będzie rozumiał człowiek, którego realizm nie jest na naszym poziomie”<sup>74</sup>. Nie oznaczałoby to jednak, w czym poparł Krygiera Treugutt, że można mówić o realizmie wyższego lub niższego stopnia. Realizm dzieła sztuki należy mierzyć tylko w ramach epoki, prądu artystycznego, w których powstało, gdyż oczywiste jest, że każdy następny etap rozwoju sztuki z konieczności różni się od poprzedniego; realizm nowej epoki będzie posiadał składniki widzenia epoki poprzedniej oraz składniki nowe poszerzające jego treść. Przy okazji dyskusji o realizmie w sposób naturalny pojawiło się pytanie o temat malarski i źródła jego problematyczności. Wskazywano, że obawa artystów-intelektualistów przed słowem temat „trąci trochę staropanieństwem”, gdyż we współczesnych czasach fabuła nie jest sprawą tylko literatury, ale sprawą powiązania sztuki z rzeczywistością. Natomiast Treugutt uznał oddzielanie tematu od formy za zabieg sztuczny, argumentując, że ostatecznie każda forma jest nośnikiem jakiejś treści, a problem ze słowem temat to trudność natury formalistycz-

<sup>73</sup> Protokół IV Dyskusji o malarstwie w Klubie Młodych Artystów i Naukowców, 1948, s. 6.

<sup>74</sup> Tamże, s. 7.



nej wynikająca z operowania słowami, których się dobrze nie rozumie<sup>75</sup>. Podobne stanowisko zajął Bogusz, gdy diagnozując stan współczesnej plastyki dopatrywał się w nim braku skryzalizowanych celów i pojęć, co uznał za główne źródło szeregu nieporozumień dotyczących sztuki współczesnej<sup>76</sup>.

Przeprowadzone w KMAiN dyskusje o malarstwie świadczą przede wszystkim o dużym zaangażowaniu tego środowiska w sprawy związane z sytuacją nowoczesnego nurtu w sztuce polskiej. Ujawniają odczuwaną wówczas wspólną, związaną ze świadomością braku ostatecznych sformułowań na tym polu, potrzebę wypracowania najbardziej optymalnej i zapewniającej sztuce stabilną pozycję, dostarczenia takiej formuły, która byłaby dość elastyczna, aby pogodzić szerokie spektrum koniecznych do uwzględnienia zagadnień takich, jak: nowoczesna forma, realizm, tematyczność, odniesienie do rzeczywistości, użyteczność sztuki a jej niezależność, dialektyczny rozwój sztuki, kategoria masowego widza. Dobrym podsumowaniem i zamknięciem rozważań dotyczących teoretycznego stanowiska członków sekcji malarskiej KMAiN będzie ponowne przywołanie najważniejszych i najbardziej reprezentatywnych dla nich poglądów, dzięki którym mogą być uznani za twórców jednego z najdynamiczniej rozwijających się i funkcjonujących ośrodków sztuki awangardowej drugiej połowy lat czterdziestych w Polsce. Dzieło sztuki było według nich zapisem w materialno-przestrzennym konkretnym żywego stosunku człowieka do obejmującej go rzeczywistości. Wszystko, co we współczesnej plastyce miało być twórcze i żywe, musiało ich zdaniem dążyć do wypowiedzania wielowymiarowej realności świata, bezpośrednio odrzucając iluzję, figury i przypowieści. Oznaczało to w tym przypadku opowiedzenie się za sztuką zrodzoną z surrealizmu i abstrakcjonizmu. Zakładali jednak, że wypowiadając epokę, znajdując dla niej nowe formy wyrazu, sztuka nie powtarza jej bezwolnie, gdyż w ciągu wieków rozwoju zyskała świadomość własnego autonomicznego istnienia i choć nie jest oderwaną od rzeczywistości konwencją formalną, nie jest również prostym wyrazem epoki i środowiska. Wierzyli, że prawdziwa twórcza forma nie polega na łatwym identyfikowaniu się z rzeczywistością, z jej naciskami i koniecznościami. Nie zaprzeczali, że forma konstruowana przez malarza wyrasta z każdego dostępnego rzeczywistości, ale nie oznaczało to według nich, aby musiała odpowiadać pospolicie panującemu sposobowi wzrokowego wyobrażenia sobie świata. Odrzucali podział na sztukę realistyczną i sztukę abstrakcyjną, gdyż

<sup>75</sup> Tamże, s. 8.

<sup>76</sup> Tamże, s. 8–9.

obie są równocześnie konkretne (tzn. realne) i abstrakcyjne (tzn. formalistyczne), różnica między nimi polega natomiast na stopniowaniu: sztuka realistyczna pozostaje wierna bezpośrednim danym percepcji zmysłowej, natomiast sztuka abstrakcyjna poddaje się pracy wyobraźni, wykracza poza potoczne doświadczenie, a może raczej wnika w nie, dochodząc do samych jego źródeł – rzeczywistości form i barw. Dlatego twierdzili też, że nie może ulec ona presji kryteriów powszechnej zrozumiałości, nie może zawiesić wielokierunkowego eksperymentowania w zakresie formy i treści plastycznej, gdyż oznaczałoby to koniec jej swobodnego rozwoju. Byłoby zagrożeniem dla jej autonomii i groźbą uwikłania w mechanizmy propagandy i władzy, z czego bardzo dobrze artyści ci zdawali sobie sprawę. Jak również z tego, że zasięg sztuki nowoczesnej był wówczas niewielki, że środowisko z nią związane nie dysponowało wielkimi siłami i, przede wszystkim, że idee i osiągnięcia tej sztuki wciąż jeszcze nie przeniknęły do ówczesnej świadomości ogółu, z czego rodziły się konflikty i antagonizmy.

Przykładem takiego niezrozumienia jest między innymi postawa prezentowana przez należących do Klubu Młodych Artystów i Naukowców literatów, którzy mieli własną odmienną koncepcję sztuki, głównie jednak, co jest oczywiste, literatury i stosowane wobec niej kryteria bardzo często chcieli niezmiennie przenosić na grunt sztuk plastycznych. Członkowie sekcji literackiej KMAiN: T. Borowski, R. Bratny, K. Gruszczyński, S. Marczak-Oborski, jak i pisarze, poeci, krytycy m.in. T. Kubiak, T. Konwicki, W. Mach, T. Różewicz, T. Ziembicki, którzy w orbicie działalności Klubu znaleźli się w sposób mniej bezpośredni, za sprawą publikacji w dziale literackim wydawanego przez Klub czasopisma „Nurt” lub poprzez udział w organizowanych przez sekcję wieczorach autorskich, stanowili dosyć spójną grupę zajmującą jasno określone stanowisko odnośnie do roli i charakteru powojennej literatury polskiej, wyrobioną opinię na temat istniejących wówczas modeli poezji, a także sztuki w całości. Reprezentowali oni najmłodsze pokolenie pisarzy, ukształtowanych przez doświadczenie wojenne, dla których pierwszym „uniwersytetem” była okupacyjna konspiracja, a czasem partyzantka. Można ich określić mianem „pokolenia Kolumbów”, gdyż generacja ta obejmuje nie tylko poległych poetów, takich jak K.K. Baczyński czy też T. Gajcy, do którego twórczości omawiana grupa bardzo wyraźnie się odwołała, umieszczając jego wiersz *Przystań* na pierwszej stronie pierwszego numeru „Nurtu”, ale także tych, którzy ocaleli. W latach 1946–1948 (i kilku późniejszych) występowali razem, kierując się tymi samymi, jak najbardziej w ich sytuacji naturalnymi ambicjami i pokusami ułatwienia sobie startu literackiego, a przede wszystkim zaznaczenia własnego miejsca w literaturze.

Młodzi literaci przenieśli w struktury klubowe radykalizm proponowanego przez siebie programu artystyczno-literackiego, opowiadając się za sztuką realistyczną i ekspresyjną. Był to ich sposób na zmierzenie się z wyniesionym z wojny kompleksem formy. Podstawowe znaczenie miały dla nich pytania: Jak pisać? I czy w ogóle pisać, jeśli się przeżyło? Ustosunkowanie się do tego dylematu natury raczej moralnej, a nie estetycznej wpłynęło na ich poglądy odnośnie do twórczości literackiej i sztuki w ogólności. Znamienna była artystyczna propozycja T. Borowskiego zbudowana na tezie, że kultura to piękne kłamstwo, buntująca się zatem przeciwko iluzji literackich konwencji. W zamyśle literatów KMAiN poezja miała udźwignąć ciężar rzeczywistości, życia, dlatego musiała stłumić chęć przetwarzania go w sztuce. Nie zauważając, że każda sztuka z konieczności jest już jakimś przetworzeniem, odrzucili kult innowacji artystycznych i rezygnowali z zapisu sytuacji lirycznych na rzecz sytuacji realnych.

Podzielając przekonanie członków sekcji malarskiej KMAiN o konieczności łączenia sztuki z problematyką społeczną, młodzi literaci zanegowali jednak model sztuki awangardowej, co doprowadziło do zasadniczego rozłamu w obrębie Klubu i niemożliwego do zażegnania konfliktu stanowisk. Główny ideolog sekcji, Tadeusz Borowski wielokrotnie wypowiadał się w tonie niezwykle krytycznym o plastyce awangardowej. Taki również charakter miał jego referat zatytułowany *Prawda i etyka dzieła sztuki* wygłoszony w KMAiN jako zagajenie do jednej z dyskusji o malarstwie<sup>77</sup>. Borowski porównywał w nim malarstwo abstrakcyjne do gry w szachy. Co to według niego oznaczało? Izolację malarstwa od świata rzeczywistego, zamykanie się w świecie sztucznie skonstruowanym, który tamtemu w żadnej mierze nie odpowiada, co uniemożliwia malarstwu poznanie zarówno świata, jak i człowieka. Przyczyn tego upatrywał w „rozdwojeniu osobowości artysty” – wyodrębnieniu sztucznego tworu podmiotu plastycznego (analogicznie do podmiotu lirycznego w poezji), „który widzi świat tylko w kategoriach plastycznych i nie umie ani nie czuje potrzeby tłumaczyć go ideologicznie czy filozoficznie”<sup>78</sup>. Mówiąc o tym, że malarstwo abstrakcyjne odrzuca zagadnienie prawdy i etyki, gdyż jedyną wartością malarstwa są wyłącznie odrębne walory plastyczne, dokonując znacznego uproszczenia czy wręcz zafałszowania stanowiska plastyków, Borowski dążył do oskarżenia artysty-abstrakcjonisty o rezygnację z inte-

<sup>77</sup> T. Borowski, *Prawda i etyka dzieła sztuki*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, t. 3, Warszawa 1954, s. 106–111.

<sup>78</sup> Tamże, s. 107.

lektualnego poznania świata, o uciekanie od obowiązku mówienia prawdy o świecie i brania za tę prawdę odpowiedzialności etycznej. Jego zdaniem malarstwo abstrakcyjne było wytworem estetyki idealistycznej, a każda estetyka „urabia sobie koncepcję człowieka, który będzie konsumował wytwory sporządzone według jej przepisu”<sup>79</sup>. W obrębie estetyki idealistycznej człowiek kierowany jest wyłącznie prawami biologicznymi i psychicznymi, dlatego będzie reagował na obraz jedynie soczewką oka, nerwami optycznymi, ale, jak dowodził Borowski, człowiek nie jest zależny wyłącznie od swego ciała i swojej psychiki, „działają na niego grupy społeczne i on na nie również oddziałuje, wpływa na niego świat i on na świat wpływa”<sup>80</sup>. Paradoksalnie argumentu tego, który zdaniem Borowskiego miał przekreślać malarstwo abstrakcyjne, wcale nie negowali jego przedstawiciele, co więcej, sytuował się on przecież blisko koncepcji Strzemińskiego. Jednak konkluzją Borowskiego było stwierdzenie filozoficznego bankructwa sztuki abstrakcyjnej w porównaniu z tzw. sztuką przedmiotową. Jak wynika z tych rozważań, generalną kwestią była dla Borowskiego właściwa ocena dzieła sztuki związana z wyborem odpowiedniej ideologii. „Jeżeli uznamy kulturę za wartość niezależną od niczego innego, to tym samym będziemy musieli przyjąć aprioryczny sposób wartościowania, którego naczelną zasadą jest porównywanie wyrwanego z podłoża kulturowego faktu z drugim podobnym mu faktem – obrazu z obrazem, powieści z powieścią, sonaty z sonatą – a jedną z postaci tego systemu będzie formalizm, gdzie podstawą oceny jest osobliwość szaty technicznej dzieła sztuki”. Koncepcja ta zdaniem Borowskiego wyrosła z gruntu filozofii idealistycznej, która uniemożliwia prawdziwe poznanie rzeczywistości. Borowski przeciwstawił jej więc drugą koncepcję „wiązącą działalność człowieka w jedną całość z działalnością jego grupy społecznej”, której przyjęcie pociąga za sobą „uznanie tezy, że źródłem wartości humanistycznych są przemiany społeczne i polityczne epoki, która daną postać sztuki wydała”<sup>81</sup>. Według tej koncepcji dzieło sztuki jest pewną postacią ideologii, co stanowi jego wartość naczelną, nie zaprzeczając przy tym jego wartościom formalnym. Jak dowodził Borowski, system wartościowania dzieła sztuki oparty na ideologii grupy społecznej wyrasta z filozofii materialistycznej, która odrzuca możliwość istnienia wartości i prawd wiecznych i niezmiennych. Człowiek rozumiany jest tu nie – jak w poprzedniej

<sup>79</sup> Tamże, s. 109.

<sup>80</sup> Tamże, s. 110.

<sup>81</sup> T. Borowski, *Wstęp do katalogu wystawy „Fotomontaże Mieczysława Bermiana”*, Warszawa 1948, s. 1.

koncepcji – jako twór biologiczno-psychiczny, lecz ujmowany jest konkretnie jako żyjący w społeczeństwie i uwarunkowany społecznie. W tym właśnie uwarunkowaniu znajdują się „źródła wartości, które człowiek sobie wytwarza i dostosowuje na potrzeby swoje i swojej grupy społecznej”<sup>82</sup>. Malarstwo, a raczej szeroko rozumiana sztuka, to dla Borowskiego sprawa świadomości społecznej i ideowej, dlatego też bardzo ostro zaatakował on odbywającą się w KMAiN wystawę plastyki awangardowej – zarzucając tej twórczości oraz postawie działających w Klubie malarzy formalizm. Relacjonując wystawę malarstwa nowoczesnego pisał: „Przeważają obrazy treści surrealistycznej, kompozycje brył, linii i barw, w najlepszym razie zawierające odosobnione elementy tzw. rzeczywistości. Właściwa treść wyrazu jest tak doskonale obojętna ideowo jak rozrzucone litery alfabetu, z którego da się równie łatwo złożyć słowo faszysta jak i słowo demokrata”. Problematykę podejmowaną przez to malarstwo całkiem niesłusznie zawęził do spraw związanych wyłącznie z kwestiami czysto plastycznymi i formalnymi: „Wydaje mi się, że to co wisi na ścianach KMAiN w Warszawie – to sztuka tchórzowska, sztuka na wszelki wypadek, sztuka na przeczekanie, (...) sztuka, która (...) boi się na faszyzm powiedzieć faszyzm, a na wolność – wolność, w której systemie estetycznym mieści się kwadrat, trójkąt, koło, ale nie ma miejsca dla rozstrzelanego za wolność człowieka”<sup>83</sup>. W wypowiedzi tej widoczne są założenia teoretycznego programu Borowskiego, który stawiał wobec sztuki żądanie zaangażowania w kwestie społeczne i polityczne, jednakże odmiennie niż malarze, dla których postulat zaangażowania w procesy zachodzące we współczesnym świecie nie oznaczał wcale konieczności rezygnacji z autonomii poszukiwań twórczych, jedyną możliwością jego realizacji widział właśnie w ograniczeniu swobody artystycznej i przyjęciu jako obowiązujący programu realizmu w sztuce.

Generalnie taka właśnie koncepcja dominowała wśród literatów związanych z KMAiN, a świadczyć o tym może m.in. charakter artykułów zamieszczanych przez nich w „Nurcie”. Jego znaczący podtytuł: „Literatura, nauka, życie” ujawniał główne założenia tej postawy, której konstytutywną cechą okazało się rozszerzenie problematyki poza dziedzinę czystej sztuki i estetyki. Należy jednak zaznaczyć, że w porównaniu z wypowiedziami Borowskiego stanowisko zajmowane przez innych członków sekcji literackiej było mniej radykalne i nie stanowiło jak tamto tak wyraźnej

<sup>82</sup> Tamże, s. 2.

<sup>83</sup> T. Borowski, *Koło, trójkąt i rozstrzelany człowiek*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, t. 4, Warszawa 1954, s. 14–15.

„zapowiedzi daleko idącego upolitycznienia sztuki”<sup>84</sup>. S. Marczak-Oborski w artykule *Walka o treść po raz drugi* twierdził, że spośród wielu zadań, jakie stawiano pisarstwu, tylko dwa z nich nie mogą być zakwestionowane, mianowicie: „danie prawdziwego i pełnego świadectwa swojego czasu w wymiarze artystycznym oraz czysta walka o lepszą przyszłość dla człowieka”<sup>85</sup>. Za przeciwieństwo tak definiowanej literatury i przypisywanych jej zadań uznawał formalizm, „kierunek literacki występujący w dziełach lub w sądach o nich, kładący nacisk przede wszystkim na środki wyrazu artystycznego, z zaniedbaniem problematyki rzeczy opisywanych”. Z tego, jego zdaniem, rodziła się postawa estetyczna, czyli „naginanie treści do swoistej manieri wyrazu”<sup>86</sup>. Cechowała ona m.in. literaturę dwudziestolecia międzywojennego, której zarzucał, że w ogólnym wymiarze ani nie przygotowała ludzi na przeżycie kataklizmu, jakim była wojna, ani nie stworzyła podstaw dla dalszego współczesnego rozwoju. Jego sprzeciw budziło również świadome ograniczenie się poezji awangardowej do poszukiwań formalnych, do poetyckiej stylistyki, odkrywanie możliwości na nowo konstruowanego zdania poetyckiego. Negatywne ustosunkowanie się zarówno do najbliższej tradycji, jak i części propozycji literatury współczesnej służyło przede wszystkim wyeksponowaniu kluczowej tezy – „niezbędnej potrzeby nasycenia współczesnego piśmiennictwa treścią”. Jego propozycje nie miały charakteru jakiejś absolutnej estetyki, twierdził on jedynie, że wobec bogactwa treści czasów współczesnych „dzieła oddane wyłącznie poszukiwaniom formalnym wydają się czcze”. Ale oprócz przewyciężenia formalizmu i nawrotu do tematyki według niego „konieczną rzeczą jest nasycenie literatury racjonalizmem”, który w sposób bardziej adekwatny wprowadzałby w zastany świat, pozwoliłby ująć „człowieka w ramach współczesnego mu życia społecznego, bez których nie można go będzie nigdy naprawdę zrozumieć”<sup>87</sup>. Generalnie S. Marczak-Oborski stał na stanowisku, że „można przyjąć taki lub inny wyraz artystyczny, jeżeli tylko dzieło będzie miało w sobie prawdziwe «życiowe bebechy», a nie tęsknotę za niewiadomym księżycem”<sup>88</sup>.

Zdanie to, choć wypowiedziane odnośnie do literatury, odpowiednio zinterpretowane mogłoby nieoczekiwanie ujawnić pewne analogie w stosunku do pozycji zajmowanej przez awangardę plastyczną. Wystarczy

<sup>84</sup> A. Wojciechowski, *Młoda plastyka polska w latach 1945–1957*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 4–5, s. 6.

<sup>85</sup> S. Marczak-Oborski, *Walka o treść po raz drugi*, „Nurt” 1947, nr 1, s. 41.

<sup>86</sup> Tamże, s. 42.

<sup>87</sup> Tamże, s. 45.

<sup>88</sup> Tamże, s. 47.

przywołać tu opinię M. Porębskiego, który mówił o nowatorstwie w powojennej sztuce polskiej jako o „nowatorstwie nie formy, a treści”: „Malarstwo młodszego pokolenia naszych nowatorów cechuje wyteżona praca wyobraźni, ogarniająca szerokie zakresy treści zarówno spekulatywnych, jak i asocjacyjnych”<sup>89</sup>. Z bardzo podobnymi postulatami sformułowanymi wobec poezji wystąpił R. Bratny w artykule *Dramatyzacja poezji lirycznej*. Ponownie pojawił się w nim motyw krytycznej oceny tradycji artystycznej, a jednocześnie wątek wiary w nadchodzące po wojennej przeszłości nowe czasy. Miały one być zapowiedzią generalnych zmian w warstwie światopoglądowej, społeczno-politycznej, kulturowej i dlatego wymagały wypracowania umiejętnych i adekwatnych sposobów wyrażania się na płaszczyźnie sztuki<sup>90</sup>.

Dosyć ciekawą próbą złagodzenia drastycznych podziałów i radykalnych postaw objawiających się na polu literatury był artykuł W. Macha zatytułowany *Sprawa „Sprzysiężenia” czyli o zadaniach krytyki literackiej*. Konstatując fakt istnienia w obrębie powojennego życia intelektualnego w Polsce walki dwóch programów, dwóch koncepcji życia i rzeczywistości: katolicyzmu i marksizmu, Mach mówił o oczywistym przeniesieniu tego konfliktu także na grunt literatury. Zainicjowało to dyskusję o kryteriach wartości utworu literackiego, w której bardzo często podkreślano przede wszystkim funkcję społeczną dzieła literackiego, jego ustosunkowanie się do rzeczywistości i wypełnianie zadań wobec teraźniejszości, zapominając, jak twierdził Mach, o tym, że istotne są przede wszystkim kryteria czysto literackie, zachowanie ważności dzieła wobec historii literatury, wobec tradycji. Największy niepokój wzbudziło u Macha formułowanie tych kryteriów w postaci dylematu: „albo–albo; albo stosunek do tradycji literackiej, albo stosunek do rzeczywistości społecznej”<sup>91</sup>. Dlatego uważał za konieczne zastanowienie się nad takimi formami krytyki literackiej, „która by w najskuteczniejszy sposób zespalała w sobie pożytki «programowe» walki ideologicznej o nowe wartości – z obiektywną i zgodną informacją o wartościach, które już zostały zdobyte, wywalczone i stały się własnością powszechną wszystkich”<sup>92</sup> i która zażegnałaby antagonizm pomiędzy tzw. krytyką formalistyczną a krytyką respektującą rzeczywistość jako jedyny dla utworu literackiego punkt odniesienia. Brak racjonalnego

<sup>89</sup> Porębski (przyp. 51), s. 105.

<sup>90</sup> R. Bratny, *Dramatyzacja poezji lirycznej*, „Nurt” 1947, nr 2, s. 20–21.

<sup>91</sup> W. Mach, *Sprawa „Sprzysiężenia” czyli o zadaniach krytyki literackiej*, „Nurt” 1947, nr 1, s. 59.

<sup>92</sup> Tamże, s. 61.

stosunku pomiędzy literaturą, krytyką, walką o postęp i zobowiązaniami wobec tradycji kulturalnej objawiał się m.in. w przeroście komentatorsko-dydaktycznej funkcji krytyki. Znamienną cechą postawy Macha było dostrzeżenie groźnych konsekwencji takiej supremacji, prowadzących do zaniedbania tych właściwości literatury, które stanowią o jej wartości artystycznej.

Wysiłki, dążenia młodych literatów, podobnie jak ich kolegów plastyków, zmierzały do sformułowania nowoczesnego programu sztuki. Niektóre z postulatów wysuwanych przez te dwie grupy były wspólne, gdyż zrodziły się w wyniku podobnych doświadczeń, jako reakcje na zaistniałą wówczas sytuację pozaartystyczną, rozumianą nie tylko w sensie konkretnych warunków społeczno-politycznych, ale szerzej, w sensie przemian świadomościowych i cywilizacyjnych. Nieco paradoksalnie okazuje się, że w przypadku obu tych stanowisk podstawą działań twórczych była chęć bezpośredniego wyrażenia tego, co dzieje się ze współczesnym człowiekiem wobec różnorodnych nowych, niepokojących, a często wręcz traumatycznych doświadczeń, jakim poddawała go ulegająca daleko idącym przemianom, nieustannie przeobrażająca się współczesna rzeczywistość. Co więc przeszkadzało we wzajemnym porozumieniu, jeśli cele artystyczne były formułowane w oparciu o podobne światopoglądy? Wydaje się, że główną przyczyną był wspomniany już brak zrozumienia dla tego, co faktycznie oznaczała określona formuła plastyki nowoczesnej zaproponowana przez artystów awangardowych. Główny zarzut najczęściej kierowany pod adresem plastyków polegał na obwinianiu tej sztuki o czysty formalizm, tymczasem przeczy temu nie tylko prezentowane przez nich stanowisko teoretyczne i koncepcja specyficjnie pojmowanego realizmu, ale sama ich twórczość. Problem wynikał z błędnego utożsamienia tak samo brzmiących pojęć, mających jednak różne konotacje w zależności od tego czy stosuje się je na polu literatury, czy sztuk plastycznych. Generalnie chodziło tu o pojęcie formy, które dla grupy literatów związanych z Klubem było pojęciem o podrzędnym znaczeniu, nie dającym dostępu do spraw najbardziej istotnych dla sztuki. Dlatego też twórczość skupiająca się na zagadnieniach formalnych stała się dla nich negatywnym punktem odniesienia. Ten krytyczny stosunek do spraw formy budowany był jednak przede wszystkim w oparciu o przykłady określonych tendencji pojawiających się na polu literatury i o analizę formy literackiej. Nie uwzględniono tego, że czysta forma plastyczna może być przekaznikiem bardzo złożonych treści i że w tym przypadku te dwie rzeczy wcale nie muszą się wykluczać.



Istniała jednak kolejna kwestia, wobec której stanowisko obu stron różniło się bardzo poważnie, a dotyczyła ona zaangażowania społeczno-politycznego artystów. Młodzi plastycy, przyjmując twierdzenia o dialektycznym rozwoju historii i o płynących stąd różnego rodzaju uwarunkowaniach wszelkiej działalności człowieka, także działalności artystycznej, nie widzieli w związku z tym konieczności rezygnacji z niezależności twórczej, natomiast taką potrzebę odczuwał Borowski, a inni literaci, zajmujący mniej radykalne stanowisko, mówili o pozytywnych aspektach uwzględniania tych spraw w treści dzieła. Z pewnością wielu nieporozumień można by uniknąć, gdyby T. Borowski zaprzestał prób uogólnienia, rozszerzenia na inne sztuki swojej koncepcji stworzonej przecież z myślą o literaturze. Proponowany przez literatów model realistyczny i ekspresyjny na gruncie literatury stanowił faktycznie nową jakość w porównaniu z charakterem twórczości okresów poprzedzających go, jednak przeniesiony na grunt sztuk plastycznych okazywał się anachroniczny i niemożliwy do akceptacji przez środowisko związane ze sztuką awangardową. Ten konflikt w bardzo ciekawy sposób pokazuje, że rozwój poszczególnych sztuk, w tym przypadku malarstwa i literatury, nie przebiega równoległe i rządzi się różnymi, tzn. specyficznymi dla każdej z tych dziedzin prawami, których należy być świadomym.

Przykład Klubu Młodych Artystów i Naukowców – niezależnego ośrodka, wspomagającego awangardowych twórców w podejmowaniu wspólnej, zorganizowanej działalności – pokazuje, że w powojennej rzeczywistości jedynie zbiorowy wysiłek mógł przyczynić się do stopniowej normalizacji sytuacji w sztuce polskiej, a przede wszystkim, że stanowił on jedyną możliwość, jedyną szansę przeforsowania czy choćby prezentacji nowych wartości, nowych rozwiązań we współczesnej sztuce, których orędownikiem stało się szczególnie najmłodsze pokolenie dopiero wchodzące w życie artystyczne. Zgodnie z panującym wówczas przekonaniem konsolidacja taka miała być również atutem w prowadzonej z władzą grze o zachowanie autonomii twórczej. Przedstawiane w Klubie propozycje nie były odzwierciedleniem gotowych koncepcji, ale miały charakter projektów, nosiły piętno braku kategoryczności, ponieważ wynikały z typowych dla tamtego okresu permanentnych poszukiwań twórczych, ze stanu pewnego zawieszenia pomiędzy przeszłością, czyli tradycją przedwojennej sztuki awangardowej, a przyszłością i stawianymi przez nią wymogami. Było to zjawisko dosyć częste w ówczesnym środowisku artystów „nowoczesnych”, którzy świadomi momentu historycznego i sytuacji, w jakiej znalazła się sztuka polska, dyskutowali, konfrontowali swoje stanowiska lub dopiero

kształtowali poglądy przekonani o tym, że w sztuce nowoczesnej dopuszczalnych jest wiele rozwiązań.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że instytucja klubu zrzeszającego przedstawicieli różnych dyscyplin, zjednoczonych wokół programu charakteryzującego się radykalizmem w kwestiach społecznych i artystycznych, miała w środowisku warszawskim długoletnią tradycję, gdyż już w latach 1916–1931 działał w Warszawie Polski Klub Artystyczny, skupiający literatów, muzyków, plastyków, architektów, ludzi teatru i filmu i zajmujący się organizacją wystaw, odczytów, dyskusji, koncertów, wieczorów poetyckich, prowadzący akcję wydawniczą i popularyzatorską; tam miała miejsce pierwsza wystawa formistów (1919), debiut Mieczysława Szczuki i Henryka Stażewskiego, pierwsza wystawa kapistów (1931), pokaz dzieł Kazimierza Malewicza (1927)<sup>93</sup>. KMAiN można uznać za środkowe ogniwo łańcucha, który sięga jeszcze dalej, aż do Klubu Krzywego Koła działającego w Warszawie w Staromiejskim Domu Kultury. Utworzony w ostatniej fazie dyktatury stalinowskiej, pierwotnie w celu śledzenia nastrojów grup opiniotwórczych społeczeństwa, inwigilacji warszawskiej inteligencji, wymknął się spod kontroli władzy i stał się forum, na którym możliwa stała się manifestacja wspólnoty ideowej, poglądów na kwestie społeczne i poczucia opozycyjności wobec ówczesnej sytuacji politycznej. Podjęte tam działania integracyjne w stosunku do różnych dziedzin sztuki (łączenie wystaw z muzyką i poezją, równorzędne traktowanie fotografii) „były demonstrowaniem swobody, umożliwiającej przejście ponad partykularyzmem dyscyplin i ograniczeniem administratorów sztuki”<sup>94</sup>. Te przykłady umożliwiają wyłonienie pewnego ogólnego modelu stowarzyszenia interdyscyplinarnego, funkcjonującego w podobnych sytuacjach historycznych, w momentach wymagających wzmożonej pracy nad sprawami związanymi z kulturą i sztuką.

Takim właśnie momentem były pierwsze powojenne lata, które budziły wielki niepokój co do losów nowoczesnej sztuki polskiej, ale dawały jednocześnie wielkie nadzieje. I choć ostatecznie nie zostały one zrealizowane, nie można zapominać o zaangażowaniu i bezkompromisowości tych, którzy podjęli się wówczas roli animatorów życia artystycznego.

<sup>93</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 40.

<sup>94</sup> H. Kotkowska-Bareja, *Wielkie nadzieje – początek i koniec Galerii Krzywe Koło*, w: „*Galeria Krzywe Koło*”. Katalog wystawy retrospektywnej, Muzeum Narodowe, Warszawa 1990, s. 11.

## The Young Artists and Scientists' Club (1947–1949).

### Discussions and Polemics Concerning a New Model of Modern Art

The aim of the present paper is a survey of the problems concerning Polish art over a few postwar years, as reflected in the activity of the Young Artists and Scientists' Club, which existed in Warsaw from 1947 to 1949.

The most salient feature of the artistic life of that time was its breakup into numerous currents. The artists decimated and the creative milieus disrupted during the war were in a natural way replaced by the young generation who contributed their own proposals concerning art. Thus three tendencies coexisted in the Polish art of that period, being reflected in the division of the artistic scene into three formations in conflict with one another. Each in its programmatic pronouncements tried to assume an attitude towards the new sociopolitical situation and win support of the state, the sole art patron then. There was a predominance of colouristic painting, which referred to the prewar experience of such groups as "Jednoróg", "Pryzmat", and the Kapiści group (so-called Komitet Paryski). Much less vigorous were the groups representing avant-garde tendencies (so-called Nowocześni) and the traditionalists who referred to nineteenth-century realism. In view of various options, the controversies over a new model of creative work acquired exceptional importance in the country's intellectual life. The discussers generally emphasized the need for the comprehensibility of art to a new, mass public; the most important question concerned the way of reducing a glaring disproportion between the state of the society's artistic consciousness and the art offered by creative circles. Two proposals were advanced – each assuming the possibility of developing a homogeneous and universal culture – that amounted either to educating the public, that is, bringing the masses up to the standard of modern art, or to educating an artist, which would mean his stooping to the most primitive tastes of a mass viewer. Furthermore, in the course of those discussions there emerged the problematic slogan of "realism", an imprecise but very capacious idea.

The Young Artists and Scientists' Club (KMAiN), too, seeing the necessity to determine its standpoint concerning art in the new, postwar reality and to specify the functions that it was to fulfil, joined the discussion. Declaring for the so-called modern art both in the artistic sense and in that of popularizing new creative ideas, the Club played a significant role. Its theoretical activity was an extremely important aspect of its work. It made possible the realization of an idea underlying the Club's functioning – to create a lively art-debating milieu that would permit the attitudes of various creative groups: visual artists, writers, and actors, to be freely brought face to face. In these considerations and discussions the same problems were taken up that gave rise to a heated public debate in the contemporary press on the models and role of new, postwar art. However, sharp differences of opinion were revealed between the Club's artists and literary men, concerning,

among other things, subject matter, freedom of formal expression, and the choice and topicality of the models drawn from cultural tradition. While the artists, rejecting an illusion of representation, stood for entirely new forms of art, which would express the ongoing changes in the surrounding reality, the writers proposed a realistic and expressive model of art. In literature this was indeed a new quality, but when transferred to the visual arts it turned out to be anachronistic and impossible to accept by the milieu connected with avant-garde art. In addition, although young artists accepted the statements about the dialectical development of history which imposed various conditions on all human activities (including artistic creation), they did not at all consider it necessary to relinquish their creative independence. Unlike the writers they claimed that art must not succumb to the pressure of the criteria of general comprehensibility or suspend experimentation in its form or content, as this would mean the end of its free development. This would endanger its autonomy and threaten to involve it in the mechanisms of propaganda and power.

A particular opportunity for a broad exchange of opinions was offered by discussions that accompanied the opening of each exhibition of the Club. They attracted members of all sections, the invited guests, and the general public. The Club, functioning as an open institution, announced its meetings by notices in newspapers and by posters, so everyone interested could take part in the discussions freely and gratis; the organizers intended thereby to protect them from being unnecessarily exclusive. It was already during the first discussion about painting that a number of the most essential problems of the time were brought up. S. Wegner opened it with a paper entitled *Fine Art Must Justify Its Existence*, which dealt with the relations between experimental quests in painting and commercial art and architecture. It was followed by discussions concerning a controversy on art and its social reception (this discussion was preceded by W. Strzeмиński's reading of some extracts from his *Theory of Vision*); commercial art issues (W. Jastrzębowski's paper); the questions of pictorial content and form (M. Bogusz's paper); the problem of the ideological commitment of present-day art (introduction by T. Borowski); and the issues of modern architecture (J. Sołtan's paper).

The Club discussions on painting attest above all to a deep commitment of this circle to the matters connected with the situation of the modern current in Polish art. They reveal the then felt common need for providing an optimum formula that would be sufficiently flexible to reconcile a wide range of issues to be considered, such as modern form, realism, presence of subject matter, reference to reality, utility of art and its independence, dialectical development of art, and the category of a mass viewer. The example of the Young Artists and Scientists' Club – an independent centre, assisting avant-garde creators in undertaking common, organized activities – indicates that in the postwar reality only a joint effort could contribute to a gradual normalization of the situation in Polish art and, first and foremost, that it was the only possibility, the only chance of forcing through or at least presenting some new values, new solutions in contemporary art, which were advocated particularly by the youngest generation of budding artists.