

Klaudiusz Święcicki

W kręgu II Grupy Krakowskiej : środowisko radykalnej awangardy plastycznej wobec zmian społeczno-politycznych w Polsce w latach 1945–1958

Historia Slavorum Occidentis 1(4), 89-110

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KLAUDIUSZ ŚWIĘCICKI (POZNAŃ)

**W KRĘGU II GRUPY KRAKOWSKIEJ. ŚRODOWISKO
RADYKALNEJ AWANGARDY PLASTYCZNEJ WOBEC
ZMIAN SPOŁECZNO-POLITYCZNYCH W POLSCE
W LATACH 1945–1958**

Dnia 15 listopada 1956 roku odbyło się zebranie założycielskie Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska. Swą nazwą i tradycjami nawiązywała ona do powstałej w 1932 roku Grupy Krakowskiej (nazywanej odtąd pierwszą)¹. Tradycję tego przedwojennego – założonego przez studentów krakowskiej ASP – ugrupowania radykalnej awangardy reprezentowali na listopadowym spotkaniu Maria Jaremianka i Jonasz Stern. Wokół nich skupili się młodszy pokoleniowo artyści, z których część ukończyła ASP jeszcze przed wybuchem wojny. Okres ich artystycznego dojrzewania przypada jednakże już na czas okupacji oraz równie skomplikowane lata powojenne. Do tego pokolenia wśród założycieli II Grupy Krakowskiej należeli: Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Kantor, Piotr Krakowski, Wojciech Krakowski, Adam Marczyński, Jadwiga Maziarska, Kazimierz Mikulski, Sokrates Mróz, Jerzy Nowosielski, Andrzej Pawłowski, Teresa Rudowicz, Jerzy Skarżyński oraz Marian Warzecha². Znaczna część tych osób była związana ze środowiskiem funkcjonującego

¹ Na temat środowiska I Grupy Krakowskiej zob. J. Lau, *Teatr artystów „Cricot”*, Kraków 1967.

² Lista ustalona na podstawie: *Protokół z zebrania założycielskiego stowarzyszenia Grupa Krakowska*, [w:] *Cricot 2, Grupa Krakowska i Galeria Krzysztofora w latach 1955–1959*, red. J. Chrobak, Kraków 1991, s. 37.

w latach wojny w Krakowie Podziemnego Teatru Niezależnego. Na zebraniu założycielskim przygotowano projekt Statutu i zgłoszono się do władz z prośbą o rejestrację. Zabiegi te zostały zwieńczone sukcesem w roku następnym, 9 maja 1957 roku. Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Krakowie dokonało odpowiedniego wpisu do rejestru stowarzyszeń³. Nie był to jednak koniec potyczek prawnych członków grupy z władzami. Te ostatnie bowiem, godząc się na rejestrację stowarzyszenia, zakwestionowały jednocześnie znaczne części przedłożonego im statutu. Walki o statut zakończyły się dopiero 14 lat później zwycięstwem Grupy. Statut zarejestrowano 22 października 1977 roku. Władze wymusiły na zarządzie Grupy wprowadzenie tylko jednej poprawki⁴. Z II Grupą Krakowską związany był do końca 1980 roku założony rok wcześniej przez Marię Jaremiąnkę i Tadeusza Kantora teatr Cricot 2.

Tematem mojego artykułu będą dzieje tej części krakowskiego środowiska artystycznego, z którego wyłoniły się w okresie polskiego października II Grupa Krakowska oraz teatr Cricot 2. Za datę początkową uznałem zainstalowanie się nowych władz po wyparciu z Krakowa Niemców przez Armię Czerwoną. Jest to więc cezura zewnętrzna, zaczerpnięta z historii politycznej: w roku 1945 w rozpoczyna się nowa, komunistyczna rzeczywistość. Wobec niej musi ustosunkować się społeczność tego miasta, którego ważną częścią składową były środowiska artystyczne. Spośród nich z kolei interesować nas będzie grupa nowoczesnych, radykalnych twórców, z których część zdołała ukończyć Akademię Sztuk Pięknych tuż przed wojną. Swe pierwsze, samodzielne doświadczenia artystyczne nabyli oni w okresie okupacji hitlerowskiej. Po zakończeniu wojny przyszło im dokonywać wyborów w nie mniej skomplikowanej i zmieniającej się rzeczywistości. Mentorką ich była Maria Jarema – członkini otoczonej w tym środowisku legendą I Grupy Krakowskiej. Śmierć Jaremiąнки w 1958 roku wyznacza cezurę końcową tego artykułu. Wydarzenie to możemy uznać za zamknięcie pierwszego okresu funkcjonowania zarówno II Grupy Krakowskiej jak i teatru Cricot 2.

Tuż po wojnie, w latach 1945 i 1946, w Krakowie miały miejsce dwie ważne wystawy. Były one manifestacją sztuki nowoczesnej, tworzonej w latach okupacji i tuż po niej. Zostały przygotowane przez Grupę Młodych Plastyków,

³ Zob. pismo Prezydium MRN w Krakowie z 9 V 1957 informujące o rejestracji Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska – tamże, s. 51.

⁴ Zob. Statut Stowarzyszenia Artystycznego „Grupa Krakowska”, [w:] *Grupa Krakowska, Część II*, red. J. Chrobak, Kraków 1991, s. 64–70 (paginacja dotyczy dołączonego do tomu wyboru dokumentów).

której początki sięgają jeszcze roku 1941, okresu nieformalnych spotkań grupy młodych artystów – absolwentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1943 roku zorganizowano pierwszy zbiorowy, konspiracyjny pokaz prac jej członków. Po wojnie Grupa Młodych Plastyków zaprezentowała swój kilkuletni już dorobek na wystawie zorganizowanej w krakowskim Związku Literatów, przy ul. Krupniczej 22. Jej wernisaż odbył się 24 czerwca 1945 roku⁵. Miejsce zorganizowania wystawy prac krakowskiej awangardy może nieco dziwić. Młodym artystom odmówił jednak prawa do ekspozycji swych obrazów opanowany przez postimpresjonistów Związek Plastyków. Wystawa była pierwszą w Krakowie powojenną manifestacją nowego malarstwa⁶. Z kręgu Podziemnego Teatru Niezależnego w wystawie udział wzięli: Tadeusz Brzozowski, Ali Bunsch, Andrzej Cybulski, Tadeusz Kantor, Janina Kraupe, Mieczysław Porębski oraz Ewa Siedlecka. Do Grupy Młodych Plastyków dołączyli wtedy również Kazimierz Mikulski i Jerzy Skarżyński oraz inni przyszli członkowie II Grupy Krakowskiej: Jerzy Nowosielski, Jadwiga Maziarska i Jerzy Tchórzewski. Swe obrazy zaprezentowali również Adam Hoffmann, Ewa Jurkiewicz, Jerzy Kujawski, Maciej Makarewicz, Marian Szulc oraz Władysław Śmiga⁷. Szerszej publiczności dokonania artystów z Grupy Młodych Plastyków zaprezentowano niecałe półtora roku później. 12 października 1946 roku została otwarta druga wystawa Grupy Młodych Plastyków w krakowskim Pałacu Sztuki. Miała ona znacznie większe rozmiary niż poprzednia. Działaniom grupy patronowała Maria Jaremińska, która włączyła swe obrazy do ekspozycji⁸. Obok niej swe prace zaprezentowali: Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Kantor, Jadwiga Maziarska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Jerzy Skarżyński, Erna Rosenstein oraz Bogusław Szwacz. Po wystawie Ministerstwo Kultury i Sztuki zakupiło 17 prezentowanych na niej obrazów, m.in. *Chrystusa* Brzozowskiego, *Tancerki* Jaremińskiej, *Gołębiarzy* Kantora, *Szwaczkę* Maziarskiej, *Praczkę*

⁵ Zob. M. Porębski, *Korespondencja. O nową ideologię w malarstwie*, Kuźnica 4 (1946), s. 10.

⁶ Zob. M. Porębski, *Pierwszy rok*, [w:] *W kręgu lat czterdziestych*, Część IV, red. J. Chrobak, Kraków 1968, s. 68.

⁷ Listę uczestników wystawy podałem w oparciu o ustalenia Józefa Chrobaka i Krzysztofa Pleśniarowicza. Zob. *Tadeusz Kantor. Wędrownica*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków, s. 30 oraz K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 66–67.

⁸ Jej poparcie w sposób istotny przyczyniło się do zorganizowania ekspozycji w Pałacu Sztuki. Korespondencję dotyczącą zorganizowania wystawy między Jaremińską a Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie opublikował Józef Chrobak. Zob. *W kręgu lat czterdziestych*, Część I, red. J. Chrobak, Kraków 1990, s. 103–104.

Mikulskiego oraz *Portret Kobiety Nowosielskiego*⁹. Prezentowane na tej wystawie przez członków Grupy obrazy wykazywały silny wpływ nowoczesnego malarstwa francuskiego¹⁰. Mogli się oni z nim zapoznać podczas dwu prezentacji tego malarstwa w Polsce. Wiosną 1946 roku ekspozycja zatytułowana „Jeune Tradition Francaise” była prezentowana w Warszawie oraz w Krakowie. W październikowej „Twórczości” Tadeusz Kantor oraz Mieczysław Porębski opublikowali wspólnie jako aneks do wystawy artykuł *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi (Pro domo sua)*¹¹. Może on być traktowany jako manifest programowy Grupy, w którym młodzi artyści próbowali wyznaczyć miejsce sztuki plastycznej w powojennej rzeczywistości. Autorzy wystąpili w nim z hasłem wprowadzenia do malarstwa idei „spotęgowanego realizmu”, który wykorzystywałby awangardowe innowacje. Miał on czerpać – nieco eklektycznie – z doświadczeń modernizmu dwudziestolecia międzywojennego. Manifest *Pro domo sua* jest interesujący z paru powodów. Kantor i Porębski wykorzystują rewolucyjny charakter awangardy dla obrony sztuki przed ingerencją władz. Oddzielają zdecydowanie twórczość nowoczesną od naturalizmu, który określają mianem estetyki mieszczańskiej. Do tej ostatniej zaliczają również pośrednio koloryzm. Wymowa manifestu jest więc skierowana także przeciwko kontynuującemu tradycje kapistyczne gronu profesorskiemu krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Trudno się w tym dopatrzeć chęci zaszkodzenia starszym kolegom. Można natomiast łatwo zauważyć ciśnienie nowego pokolenia artystów, kwestionującego uznane za obowiązujące wartości estetyczne. Tekst *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi* należałoby więc rozpatrywać pod kątem chęci wywarcia przez jego autorów wpływu na politykę kulturalną władz i zdystansowania pojawiających się już gdzieś hasła (na razie przedstawionych w formie tez do dyskusji) podporządkowania sztuki – na wzór radziecki – założeniom realizmu socjalistycznego. Z drugiej strony trzeba w nim widzieć także manifestację kolejnego rocznika krakowskiej awangardy, twórczo rozwijającego doświadczenia przedwojennej Grupy Krakowskiej.

⁹ Zob. Wykaz obrazów zakupionych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki [Kraków, dnia 22 stycznia 1947], [w:] *W kręgu lat czterdziestych*, Część I, s. 105–106.

¹⁰ Zob. M. Rostworowski, *Z historii Grupy Krakowskiej*, [w:] *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, Część XII, red. J. Chrobak, Kraków 1993, s. 63–64.

¹¹ T. Kantor, M. Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi (Pro domo sua)*, *Twórczość* 6 (1946).

Dla nas śmieszne są próby naszych „racjonalistów”, likwidujące abstrakcjonizm argumentami racjonalizmu i metafizyki. Raczej należałoby je skierować w stronę pleniącego się schematu naturalistycznego, który szuka usprawiedliwienia obrazu w rzeczywistości pozaobrazowej, a więc dla niego samej irrealnej.

I jeszcze jeden przydawany abstrakcjonizmowi epitet, jeszcze jeden z lekkim sercem imputowany mu zarzut: schyłkowości. [...] Były w abstrakcjonizmie momenty zdeterminowane schyłkową atmosferą, w której się rodził i przeciw której powstawał, były etapy buntu i epatowania o akcentach negacji, było stado płytkich kompilatorów, wygrywających merkantylnie na schyłkowym przesycie swoje własne interesy. Ale przede wszystkim były pozytywne, o niesłychanej dynamice i prężności siły, których tory wybiegły daleko w przyszłość. [...].

Na zakończenie już nie rewizja czy odpowiedź na fałszywe sformułowanie, ale skonstatowanie:

Schemat naturalistyczny, do którego w ostatecznym swym rezultacie należy zarówno impresjonizm jak i postimpresjonizm, nie dał odpowiedzi na kapitalny postulat stawiany sztuce przez człowieka: „Postulat zamknięcia rzeczywistości w zdecydowanej artystycznej formie, pokazania jej spotęgowanej i przez to powszechnie przekonywującej”¹².

Później próbowano dopatrzeć się w retoryce tego manifestu próby pogodzenia haseł nowej sztuki z polityką kulturalną komunistycznej władzy. Moim zdaniem manifest Kantora i Porębskiego był raczej próbą obrony sztuki przy respektowaniu takich form językowych, za pomocą których można było liczyć na podjęcie dialogu przez rządzących. Przytoczone powyżej tytuły wystawionych przez artystów obrazów zdają się wskazywać na zainteresowanie codziennymi, utylitarnymi czynnościami. W poświęconej Kantorowi książce Mieczysław Porębski uznał za programowy dla „spotęgowanego realizmu” jego obraz zatytułowany *Pracznia*. To namalowane w kubistycznej konwencji dzieło krytyk określił mianem „nowoczesnej alegorii realnej, alegorii udręczonej pracą równie niewdzięczną co niezbędną”¹³. Podobnego zdania jest Anna Baranowa, która stwierdziła, że w manifestie Kantora i Porębskiego chodziło o antynaturalistyczny „istotny realizm”, w ujęciu Wasyla Kandinsky’ego. W tej interpretacji manifest „spotęgowanego realizmu” był więc obroną abstrakcjonizmu i – szerzej – całej sztuki awangardowej¹⁴.

¹² Cytat na podstawie wersji opublikowanej w: M. Porębski, *Deska. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Warszawa 1997, s. 36.

¹³ Tamże, s. 161.

¹⁴ A. Baranowa, „Realizm spotęgowany” i co dalej?, [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztu-*

Druga prezentacja Grupy Młodych Plastyków odbiła się znacznie szerszym echem w prasie. Recenzje były różne. Jedni krytycy chwalili inwencję i nowatorstwo. W manifestie *Pro domo sua* skłonni byli dostrzegać deklarację programową malarzy pokolenia, które artystycznie dojrzewało w latach okupacji. Wystąpienie krakowskich twórców traktowali jako ważny głos w dyskusji na temat estetyki pokolenia doświadczonego przez wojnę¹⁵. Inni wręcz przeciwnie. W obrazach młodych malarzy dostrzegali jedynie epigoństwo przedwojennej Grupy Krakowskiej. Eustachy Wasilkowski na łamach „Przeglądu Artystycznego” wytykał młodym artystom bezrefleksyjne naśladownictwo wzorców francuskich¹⁶. Obrazy zaprezentowane w Pałacu Sztuki uznał za reminiscencję niedawnej wystawy francuskiego malarstwa współczesnego. Odmówił krakowskim malarzom nowatorstwa i samodzielnej inwencji twórczej. Sekundował mu Adam Hoffmann na łamach tego samego numeru „Przeglądu Artystycznego”. Temu krytykowi nie przypadł z kolei do gustu towarzyszący wystawie manifest *Pro domo sua*. Wystąpienie programowe Kantora i Porębskiego odebrał przede wszystkim jako atak na kolorystów i krakowską Akademię. W idei „spotęgowanego realizmu” dostrzegł wyłącznie dość swobodne i nieuzasadnione nawiązanie do francuskiej – przedwojennej tym razem – awangardy. W poszukiwaniach formalnych Cézanne’a oraz w *Guernice* Pabla Picassa widział korzenie nowego kierunku. Dostrzegął rozdźwięk pomiędzy deklaracjami manifestu a estetyką prezentowanych obrazów. Malarzom zarzucał pośpiech w wykonaniu swych dzieł i niekonsekwencje formalne. Hoffmannowi nie spodobał się również pomysł młodych artystów, którzy obok skończonych obrazów zaprezentowali na wystawie szkice do nich oraz różnorakie notatki towarzyszące powstawaniu dzieła¹⁷.

Kolejną formą aktywności społecznej krakowskich artystów z kręgu nowocześniejszych był powstały na przełomie marca i kwietnia 1948 roku Klub Artystów, którego prezesem został Tadeusz Kantor¹⁸. Pierwszy skład klubu

ki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14–15 czerwca 1996, red. T. Grylewicz, Kraków 1997, s. 34.

¹⁵ Wnikliwą analizę zaprezentowanych na wystawie obrazów dała Helena Blumówna. Zob. H. Blumówna, *Wystawa Młodych Plastyków*, *Twórczość* 12 (1946), s. 156.

¹⁶ E. Wasilkowski, *Dwugłos o wystawie Młodych Plastyków w Krakowie. Wystawa współczesnego malarstwa*, *Przegląd Artystyczny* 11–12 (1946), s. 16.

¹⁷ Zob. A. Hoffmann, *Głos młodych. Rewolucja na Szczepańskim Placu*, *Przegląd Artystyczny* 11–12 (1946), s. 19.

¹⁸ Na temat programu Klubu Artystów zob. *Tezy do dyskusji*, [w:] *W kręgu lat czterdziestych*, Część I, s. 40.

ustalił Józef Chrobak¹⁹. Łączył on malarzy, literatów, architektów, muzyków oraz krytyków sztuki. Należał do niego m.in. Tadeusz Różewicz. Członkowie Klubu Artystów rozpoczęli starania w Ministerstwie Kultury i Sztuki o subwencję na zorganizowanie w krakowskim Pałacu Sztuki I Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Celem wystawy miało być przedstawienie szerszej publiczności nowoczesnego malarstwa polskiego. Ważna przy tym była chęć zgromadzenia w jednym miejscu prac artystów pochodzących z różnych ośrodków w kraju. Tak szeroka prezentacja miała w zamierzeniu autorów wystawy pokazać oblicze powojennego, młodego malarstwa polskiego. Miała również przyczynić się do jego promocji, oswoić odbiorcę z awangardową estetyką. W swych założeniach pełniła więc funkcję podobną do wielkich, przedwojennych prezentacji dokonań nowoczesnych, w rodzaju prezentowanej w lipcu 1932 roku we Lwowie i przeniesionej następnie do Łodzi wystawy „Nowej Generacji” czy warszawskiej wystawy „Grupy Plastyków Nowoczesnych” z czerwca 1933 roku. Zachował się ciekawy, opracowany przez Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego, projekt aranżacji ekspozycji. Zamierzano ją podzielić przestrzennie na trzy części. Zastosowano przy tym klucz medialny, przystosowany do architektury wnętrza sal wystawowych Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W sali pierwszej zamierzano prezentować obrazy, w drugiej rzeźby oraz rysunki, trzecia natomiast miała być salą „form rzeczywistości współczesnej”²⁰. Projekt nie został do końca zrealizowany. Ekspozycję ograniczono do dwóch sal²¹.

Otwarcia wystawy dokonano 19 grudnia 1948 roku. Referat inauguracyjny wystawę – zatytułowany „Ku sztuce nowoczesnej” – wygłosił Mieczysław Porębski, główny wówczas teoretyk krakowskiego Klubu Artystów²².

¹⁹ Malarze: Tadeusz Brzozowski, Ali Bunsch, Andrzej Cybulski, Zofia Gutkowska, Maria Jaremińska, Tadeusz Kantor, Janina Kraupe-Świdorska, Maciej Makarewicz, Jadwiga Maździarska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Ewa Siedlecka, Jerzy Skarżyński, Jonasz Stern, Marian Szulc, Eugeniusz Waniek, Kazimierz Wojtanowicz, Mieczysław Wejman. Krytycy sztuki: Mieczysław Porębski, Andrzej Wróblewski. Literaci: Jerzy Broszkiewicz, Kornel Filipowicz, Zdzisław Nardelli, Tadeusz Różewicz, Tadeusz Kwiatkowski. Architekci: Marian Sigmund. Muzycy: Roman Haubenstock. Listę członków podano na podstawie: *Członkowie Klubu Artystów w Krakowie*, [w:] *W kręgu lat czterdziestych*, Część I, s. 38.

²⁰ Zob. Tamże, 42–43. Projekt zawiera również szkic układu przestrzennego wystawy.

²¹ Zob. M. Porębski, *Deska*, s. 47. Na stronie tej zaprezentowano również bardzo interesujący projekt okładki katalogu.

²² M. Porębski, *Ku sztuce nowoczesnej. Referat wygłoszony na otwarciu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w grudniu 1948*, *Twórczość* 6 (1949), s. 100–113.

Przedstawił w nim pokrótce dzieje polskiej sztuki nowoczesnej, od wystąpienia formistów pod koniec pierwszej wojny światowej. Uwypuklił w niej krakowskie korzenie polskiej awangardy. Następnie pokrótce scharakteryzował dzieje polskiego konstrukttywizmu, grup „Blok” i „Praesens”. Szczególną uwagę poświęcił Władysławowi Strzebińskiemu oraz Katarzynie Kobro – twórcom unizmu. Proces tworzenia się polskiej awangardy plastycznej przedstawił na tle przemian sztuki europejskiej, szczególnie trzech jej nurtów: abstrakcjonizmu, konstrukttywizmu oraz surrealizmu. Jako kontynuację działalności Grupy Krakowskiej ukazał zapoczątkowaną jeszcze w czasach wojny aktywność Grupy Młodych Plastyków. Wspomniał o Podziemnym Teatrze Niezależnym Tadeusza Kantora. Swe wystąpienie zakończył pytaniem: „Czy taka sztuka jest nam potrzebna?” Jak miały pokazać nachodzące miejsce, nie było ono wcale retoryczne²³.

Forma ekspozycji dokonań nowoczesnych była bardzo nowatorska. W sali głównej na ścianach zawieszono obrazy na różnych – względem siebie i oglądającego – wysokościach, łamiąc tym samym jedną z podstawowych zasad tradycyjnego wystawiennictwa. Wewnątrz przestrzeni ekspozycyjnej ustawiono przenośne niskie ekrany, na których przypięto rysunki. Pomiędzy nimi dość chaotycznie poustawiano krzesła dla oglądających. W drugiej sali umieszczono instalacje: *Konstrukcję z rur do piecyka* Andrzeja Wróblewskiego, *Poduszkę* Janiny Kraupe oraz modele: Jadwigi Maziarskiej, Jerzego Nowosielskiego, Mariana Szulca, Andrzeja Wróblewskiego oraz Mariana Bogusza²⁴. Przez cały czas trwania wystawy odbywały się odczyty, których zwiedzający

²³ Swe dokonania w Pałacu Sztuki prezentowali członkowie krakowskiego Klubu Artystów: Tadeusz Brzozowski, Ali Bunsch, Zofia Gutkowska, Maria Jaremianka, Janina Kraupe-Świdorska, Tadeusz Kantor, Jerzy Malina, Jadwiga Maziarska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Erna Rosenstein, Jerzy Skarżyński, Jonasz Stern, Marian Szulc, Jan Tarasin, Jerzy Tchórzewski, Jadwiga Umińska, Andrzej Wróblewski, Andrzej Cybulski i Kazimierz Wojtanowicz. Prace swe wystawiali również inni artyści ze stolicy: Marian Bogusz, Janina Brosz-Włodarska, Zbigniew Dłubak, Jan Lenica, Roman Owidzki, Edward Sempoliński, Henryk Stażewski, Bogusław Szwacz, Bohdan Urbanowicz, Marek Włodarski. Na wystawie pojawiły się także dzieła artystów z Łodzi: Judyty Sobel, Teresy Tyszkiewiczowej, Stefana Węgnera oraz Poznania: Alfreda Lenicy, Fortunaty Obrąpalskiej. Lublin reprezentował Edward Hartwig. Listę twórców ustalono na podstawie: *Wystawa Sztuki Nowoczesnej zorganizowana przez Klub Artystów w Krakowie z subwencji Ministerstwa Kultury i Sztuki, w lokalu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, [w:] W kręgu lat czterdziestych, Część I, s. 48–59.*

²⁴ Częściowa dokumentacja fotograficzna wystawy zob. *W kręgu lat czterdziestych, Część II, wkładka.*

mogli słuchać, z umieszczonych w salach wystawowych głośników. Ogłasza-
no przez nie także komunikaty oraz oświadczenia mające charakter awangard-
owych manifestów²⁵. Przybywający do Pałacu Sztuki mogli spotkać się z pre-
zentującymi swoje dokonania artystami, którzy pełnili tam stałe dyżury²⁶. Dla
oprowadzających po wystawie Andrzej Wróblewski opracował specjalny kom-
mentarz, w którym w sposób przystępny omówił prace każdego z nowoczes-
nych²⁷. Wierzącym jeszcze w mit użyteczności sztuki awangardowej twórcom
szczególnie zależało na dotarciu do środowisk robotniczych.

Wystawa odbiła się szerokim echem w całej Polsce, chociaż reakcje były
różnorodne. W samym Krakowie spotkała się z rezerwą, a nawet próbą prze-
ciwdziałania ze strony kolorystów reprezentowanych przez część profesury
ASP²⁸. Do Pałacu Sztuki – zgodnie z intencją komisarzy wystawy – przycho-
dziła nie tylko inteligencja. Wśród zwiedzających pojawiali się ludzie na co
dzień niemający kontaktu z kulturą wysoką: robotnicy, a także żołnierze
zasadniczej służby wojskowej. Opublikowane przez Józefa Chrobaka wrażeń-
ia z wystawy kpr. Eugeniusza Zychalaka oraz kpr. Jerzego Dąbrowskiego
mogą tylko potwierdzić utopijność przekonania awangardystów o egalitar-
nym charakterze uprawianej przez nich sztuki²⁹.

²⁵ Zob. *Wystąpienie Jerzego Nowosielskiego na Wystawie Sztuki Nowoczesnej*, [w:] *W kręgu lat czterdziestych*, Część I, s. 61–62; Z. Dłubak, *Referat wygłoszony na wernisazu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie*. 1948, [w:] *W kręgu lat czterdziestych*, Część II, s. 33–37; Wypowiedzi: Andrzeja Wróblewskiego, Alfreda Lenicy, Mariana Bogusza, Zbigniewa Dłubaka, w: *W kręgu lat czterdziestych*, Część II, s. 66–72.

²⁶ Zob. W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 38.

²⁷ A. Wróblewski, *Komentarz do Wystawy Sztuki Nowoczesnej*. (Tekst, który wraz z innymi służył do oprowadzania wycieczek robotniczych po Wystawie Sztuki Nowoczesnej), [w:] *W kręgu lat czterdziestych*, Część II, s. 38–43.

²⁸ W. Borowski, dz.cyt., s. 39.

²⁹ Fragment wrażeń z wystawy zapisanych przez kaprala Eugeniusza Zychalaka: „Na jednym z wykładów, jakie mieliśmy podczas trwania naszego kursu, zapoznaliśmy się w ogólnych zarysach z kolejnymi formami rozwoju malarstwa i ze zmianami, jakie kolejno następowały w stylu malarstwa. Już na wykładzie tym uderzył mnie niezwykle wygląd malowanych obecnie obrazów i w żaden sposób nie mogłem sobie umyśleć co chce wyrazić pod postacią jakichś zawiłych linii i oderwanych kształtów. Zadowolony się czułem, że będę mógł zwiedzić wystawę sztuki współczesnej, gdyż myślałem, że gdy własnymi oczami ujrzę dzieła wielkich malarzy będę mógł prędzej je zrozumieć. Gdy jednak przed oczami moimi zaczęły się przesuwać najróżnorodniejsze obrazy o niezrozumiałych kształtach, niektóre zawierały po kilka jakiś figur geometrycznych i poza tym nic więcej, czułem się tym oszołomiony i muszę przyznać, że nic mi się tam nie podobało”. Podobnie brzmią wspomnienia z I Wystawy Sztuki Nowoczesnej kaprala Jerzego Dąbrowskiego:

O znaczeniu krakowskiej I Wystawy Sztuki Nowoczesnej świadczyć może spora ilość recenzji, które ukazały się zarówno w periodykach poświęconych kulturze, jak i w gazetach codziennych. Przez szpalty prasy przetoczyła się w krótkim czasie dyskusja na temat oblicza polskiej sztuki nowoczesnej. Helena Blumówna w opublikowanym na łamach „Tygodnika Powszechnego” artykule, zatytułowanym *O polskiej awangardzie w plastyce* przedstawiła ekspozycję zaprezentowaną w Pałacu Sztuki jako manifestację nowej estetyki w malarstwie polskim. Podkreśliła przy tym jej odrębność od „oficjalnego malarstwa polskiego”, niedwuznacznie dając do zrozumienia, że ma na myśli kolorystów. Analizując przedstawione dzieła poszczególnych artystów zauważyła zmniejszenie się tendencji abstrakcjonistycznych na rzecz inspiracji surrealizmem³⁰.

Zupełnie innego zdania na temat twórczości nowoczesnych była Anna Maślakiewicz-Brzozowska, dziennikarka „Echa Krakowa”. Na łamach tego dziennika dzieliła się z czytelnikami swym niepokojem, który ogarnął ją po wizycie w Pałacu Sztuki. W swej recenzji pisała o niezrozumiałości dokonania młodej, polskiej awangardy dla przeciętnego odbiorcy. Określiła ją jako przeznaczoną dla elity snobów, bezrefleksyjnie zachwycających się formalnym nowinkarstwem w sztuce, żyjących w oderwaniu od realiów życia codziennego³¹. Józef Edward Dutkiewicz na łamach „Przeglądu Artystycznego” zwrócił z kolei uwagę na nierówny poziom artystyczny reprezentowanych na wystawie dzieł. Zajął się on szczególnie analizą relacji między treścią a formą eksponowanych obrazów. W artykule Dutkiewicza daje się zauważyć niepewność co do klasyfikacji poszczególnych dzieł³². Wyróżnił on

„W programie naszych codziennych zajęć na kursie mieliśmy także i zwiedzanie muzeum i innych ciekawości Krakowa w dniu 20 bm. W niedzielę wracając z Wawelu wstąpiliśmy na wystawę sztuki współczesnej. Zaraz przy wejściu uderzył mnie widok pięknie kolorowych brył i widok ogromnych, niezrozumiałych dla mnie fotosów. Cóż, przy posunięciu się dalej oglądać można było pięknie malowane malowidła niechybnie wielkich artystów. Same zagadki nad którymi i zagłębiać się nie można, gdyż po dłuższym przyglądaniu się takiemu obrazowi można dostać kręćka. Były jednak niektóre ciekawe rzeczy, które mnie zainteresowały! Na przykład fotografie kombinowane z kilku klisz. Wystawa ta więc szczególnie nic mi nie dała. Raczej uważać mogę chwile na niej spędzone za wesołą rozrywkę”. Zachowano oryginalną pisownię i interpunkcję. Zob. *W kręgu lat czterdziestych*, Część IV, s. 123–124.

³⁰ H. Blumówna, *O polskiej awangardzie w plastyce*, Tygodnik Powszechny z 16 I 1949.

³¹ A. Maślakiewicz-Brzozowska, *Wspomnienia z wystawy sztuki nowoczesnej, czyli dumania nad rurą do pieca*, Echo Krakowa z 16 I 1949.

³² J.E. Dutkiewicz, *Dwa głosy o Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. W walce z przedmiotem*, Przegląd Artystyczny 1 (1949), s. 5.

dwa dominujące na wystawie kierunki sztuki awangardowej: konstruktywizm i surrealizm. W nurcie konstruktywistycznym umieścił Włodarskiego, Nowosielskiego, Jaremiankę oraz Kantora. Surrealizm uznał za dominujący u Mikulskiego, Bogusza, Brzozowskiego i Wróblewskiego.

Bardzo znaczący był opublikowany na łamach „Odrodzenia” artykuł Janusza Boguckiego³³. Autor podzielił go na trzy części. Pierwsza dotyczyła rozwoju współczesnego malarstwa. Punktem odniesienia było malarstwo francuskie. Jego ewolucja prowadziła od formy obrazu kameralnego ku abstrakcyjnej konstrukcji elementów plastycznych. Według tak przyjętej kategoryzacji porządkował zaprezentowane na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej dzieła. W drugiej części swego artykułu Janusz Bogucki zajął się analizą reakcji, jakie wystawa wywołała wśród zwiedzających. Podjął polemikę ze stereotypem niezrozumiałości prezentowanych dzieł dla przeciętnego, nieobytego ze sztuką współczesną odbiorcy, który pojawiał się w recenzjach zamieszczonych na łamach prasy codziennej. Na koniec Bogucki zajął się problemem odniesienia społecznego i ideowego I Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Ta część artykułu jest interesująca ze względu na retorykę podjętego dyskursu. Autor nie zamyka bowiem omówienia ekspozycji w kręgu problemów wyłącznie estetycznych. Nie wystarczają mu podjęte przez poszczególnych artystów próby rozwiązania zagadnień formalnych ani przedstawienie przemian nowoczesnego malarstwa krajowego na tle dokonań sztuki europejskiej. Uważa również za konieczne odniesienie wymowy całej, prezentowanej w Pałacu Sztuki wystawy jako pewnego faktu kulturowego do społecznej i politycznej rzeczywistości powojennej Polski. Spojrzenia z perspektywy coraz bardziej bezpośrednio formułowanych założeń polityki kulturalnej państwa. Taki sposób podejścia ma dwie zasadnicze konsekwencje. Z jednej strony może być odczytany jako próba obrony malarstwa nowoczesnych przed nasilającą się presją powrotu do malarstwa realistycznego, przedstawiającego. Naciski te płynęły z kręgu środowisk dyspozycyjnych wobec władzy, w tym – niestety – i ze strony części profesury krakowskiej Akademii. Z drugiej natomiast strony obrona ta dokonywała się poprzez sformułowanie postulatu szerszego zaangażowania awangardystów w zachodzące przemiany społeczno-polityczne. Proponowana między wersami przez Boguckiego taktyka niosła ze sobą niebezpieczeństwo podporządkowania środowisk artystycznych komunistycznemu mecenatowi.

³³ J. Bogucki, *Miejsce opuszczone przez dzięcioły czyli sztuka majaczenia i dyscypliny*, Odrodzenie 5 (1949), s. 3.

Pojawiające się głosy krytyczne zostały umiejętnie wykorzystane przez władze. Ich niewspółmierne do znaczenia nagłośnienie w sposób istotny wykreowało atmosferę niezrozumienia wokół I Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Dla władz zaś był to pretekst do jej wcześniejszego zamknięcia (18 stycznia 1949) i niewyrażenia zgody na prezentację dokonań nowoczesnych we Wrocławiu i Łodzi. Na samej wystawie pojawili się zresztą twórcy, którzy już u schyłku 1948 roku deklarowali możliwość ewolucji swej twórczości w kierunku preferowanym przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Przykładem może być referat warszawskiego malarza i fotografika Zbigniewa Dłubaka, wygłoszony podczas otwarcia wystawy³⁴. W „Księdze pamiątkowej” pojawiały się słowa oburzenia, a nawet inwektywy pod adresem artystów. Najbardziej atakowane były prace Tadeusza Kantora. W ostatnich dniach trwania wystawy odbyło się spotkanie dyskusyjne, zorganizowane przez Dom Kultury „Pod Baranami”. Było ono całkowicie wyreżyserowane przez władze. W czasie jego trwania przeprowadzono bezprecedensową nagonkę na komisarzy I Wystawy Sztuki Nowoczesnej: Kantora oraz Porębskiego. Wobec artystów powtórzyły się wykorzystywane już wcześniej zarzuty o zbytne uleganie zachodnim wzorcom i aspołeczność, pod którą rozumiano rzekome ignorowanie potrzeb estetycznych socjalistycznego odbiorcy³⁵.

Spotkanie w krakowskim Domu Kultury uznać wypada za pierwszy tak zdecydowany atak władz – na razie lokalnych, krakowskich – na nowoczesnych. Zapowiadał on jednocześnie przewartościowanie polityki kulturalnej państwa. Zaczęły się ataki na osoby zaangażowane w przygotowanie zaprezentowanej w Pałacu Sztuki ekspozycji. Na razie miały one charakter wojny podjazdowej. Komunistyczni decydenci w sprawach kultury sondowali środowisko, starali się wykorzystać osobiste nieporozumienia między poszczególnymi twórcami. Pojawiły się problemy z rozliczeniem przyznanej na zorganizowanie wystawy przez Ministerstwo Kultury i Sztuki subwencji. Wydatki były skrupulatnie sprawdzane. Kilkakrotnie władze skarbowe odrzucały raport Macieja Makarewicza, w końcu musiały go przyjąć, nie mogąc dopatrzeć się poważniejszych uchybień finansowych³⁶.

³⁴ Z. Dłubak, *Referat wygłoszony na wernisażu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. 1948*, [w:] *W kręgu lat czterdziestych*, Część II, s. 33 i 37.

³⁵ Zob. M. Makarewicz, *O Tadeuszu Kantorze*, [w:] *W kręgu lat czterdziestych*, Część III, red. J. Chrobak, Kraków 1991, s. 25.

³⁶ Zob. M. Makarewicz, T. Kantor, *Rozliczenie z subwencji udzielonej na zorganizowanie Wystawy Sztuki Nowoczesnej w kwocie 500.000 zł. pismem Min. Kul. i Szt. z dn. 20.VIII.48*

Kolejny rozdział udziału przedstawicieli krakowskich artystów z kręgu nowoczesnych w obronie wolności twórczej to zorganizowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki konferencje w Nieborowie i Katowicach. Pierwsza z nich odbyła się w dniach 12 i 13 lutego 1949 roku. Można ją uznać za początek realizacji przez władze ofensywy mającej na celu całkowite podporządkowanie sztuk plastycznych ideologii komunistycznej. Podczas spotkania w Nieborowie władze sondowały środowisko malarskie, szukały zwolenników dla swego programu zadekretowania socrealizmu. Celem władz w Nieborowie było także takie pokierowanie dyskusją, by odsłonili się nieprzejednani. Ich wyodrębnienie z grona artystów miało doprowadzić podczas najbliższych spotkań do marginalizacji, a w dalszej kolejności do skazania na artystyczny niebyt.

Stanowisko nowej polityki kulturalnej władzy komunistycznej reprezentowali: wiceminister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski oraz historyk i krytyk sztuki Juliusz Starzyński. W zagajeniu dyskusji Sokorski zachęcał zebranych do otwartych wypowiedzi. Podkreślał, że spotkanie w Nieborowie ma charakter niezobowiązujący i towarzyski. Jego celem jest zapoznanie się władz z problemami, z którymi borykają się środowiska plastyczne. Dlatego efektem tego spotkania nie może być podjęcie uchwały narzucającej środowiskom twórczym obowiązującej i jedynie wspieranej przez państwowy mecenat estetyki³⁷.

Starzyński w swym referacie przeprowadził krytykę współczesnego malarstwa polskiego, zarzucając mu zbyt uleganie wzorcom zachodnioeuropejskim (szczególnie francuskim) oraz niezrozumienie aktualnych potrzeb budującego nowy ustrój społeczeństwa polskiego. W jego wystąpieniu znalazły się również niedwuznaczne odniesienia do zamkniętej miesiąc wcześniej I Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Z krakowskich awangardystów jako pierwszy w obronie wolności sztuki głos zabrał jeden z komisarzy wystawy Tadeusz Kantor. W swych wystąpieniach – zarówno pierwszego, jak i drugiego dnia obrad – bardzo zdecydowanie bronił wolności artystycznej wypowiedzi przed próbą nasycenia jej treściami ideologicznymi ze strony władz. Zwrócił

l. dz. 2460/TO/48 oraz 25.IX. L. dz. 3280/P/48, w: *W kręgu lat czterdziestych. Część II*, s. 73–76.

³⁷ Zob. *Protokół z konferencji artystów w Nieborowie zorganizowanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w dniach 12 i 13 lutego 1949 roku*, [w:] *Nowocześni a socrealizm, tom drugi, Nieborów 1949, katalog wystawy zorganizowanej w Krakowie przez Galerię Starmacha oraz Fundację Nowosielskich (styczeń–luty 2000)*, red. M. Świca, J. Chrobak, Kraków 2000, s. 17.

w nich uwagę na niekonsekwencję wypowiedzi Starzyńskiego. Wypomniął prelegentowi, że deklarując zagajający dyskusję charakter swego referatu, formułował jednocześnie program rozwoju malarstwa polskiego, wprowadzał pojęcie „roboczego realizmu” oraz wskazywał na twórczość Antoniego Brodowskiego i Aleksandra Gierymskiego jako wzorcową tradycję dla nowego kierunku. Kantor stał zdecydowanie w obronie dokonań awangardy. Za pozbawione podstaw uważał zarzuty kierowane pod adresem malarstwa nieprzedstawiającego. Nie da się utrzymać poglądu odmawiającego obrazowi abstrakcyjnemu czy konstruktywistycznemu miana pełnego dzieła sztuki. Dopuszczanie twórczości nowoczesnych wyłącznie jako etapu doskonalenia umiejętności warsztatowych Tadeusz Kantor uważał za błędne i skrajnie krzywdzące. Jego zdaniem właśnie w sztuce awangardowej można dostrzec napięcie i dynamizm, które mogą oddać złożoność współczesności³⁸.

Podobnie zdecydowanie w obronie wolności sztuki wystąpili inni członkowie krakowskiego Klubu Artystów: Maria Jaremianka oraz Jerzy Nowosielski. Jaremianka wystąpiła w obronie wielokierunkowości awangardowych poszukiwań. Stwierdziła, że sztuki należy bronić przed próbami ingerencji z zewnątrz. Zadanie mecenatu państwowego winno ograniczać się do organizowania warunków życia artystów tak, by mogli się samodzielnie rozwijać. Dalej Maria Jaremianka mówiła o krótkowzroczności polityków, którzy, skupiając się na realizacji konkretnych celów ideowych, nie doceniają znaczenia kultury dla rozwoju społeczeństwa. Odpowiedzialni za politykę kulturalną traktują sprawy plastyki jedynie w kategoriach propagandowego oddziaływania na masy. Stąd wulgaryzujący poszukiwania twórcze, zaproponowany przez Juliusza Starzyńskiego, postulat wprowadzenia „roboczego realizmu”. Miał on oddziaływać na świadomość proletariackiego odbiorcy za pomocą prostych – realistycznych środków przedstawiania. Taki sposób wpływania na świadomość masowego odbiorcy jest dla tego ostatniego krzywdzący. Pozostawia go bowiem na podstawowym poziomie percepcji dzieła sztuki. Zakłada z góry, że nie jest on w stanie zrozumieć form bardziej wysublimowanych, w tym i malarstwa abstrakcyjnego. Jaremianka niedwuznacznie poruszała również pojawiające się niebezpieczeństwo poddania sztuki całkowitej, ideologicznej i ekonomicznej kontroli państwowego mecenatu nad kulturą. Nawiązując do wypowiedzi Kantora stwierdziła,

³⁸ Tamże, s. 33–34.

że naciski z zewnątrz mogą doprowadzić do zniewolenia sztuki, powodując jej estetyczną degradację³⁹.

Jerzy Nowosielski skupił się natomiast na obronie wielokierunkowości sztuki współczesnej. Odrzucił całkowicie pogląd Juliusza Starzyńskiego stwierdzający, że wykreowanie wielości „-izmów” spowodowane było merkantylną działalnością marchandów. Nowosielski stwierdził dalej, że różnorodność formalna istniała w kulturze od zawsze. Cechą kultury wieku XX jest tylko szczególna intensyfikacja tejże różnorodności⁴⁰.

Po nieborowskim zjeździe reakcje jego uczestników były różnorodne. Maria Jaremanka i Tadeusz Kantor byli pewni, że odnieśli sukces nad zwolennikami ideologizacji sztuki⁴¹. Refleksje na temat Nieborowa opublikował na łamach „Przeglądu Artystycznego” Jerzy Nowosielski. W swym artykule próbował kontynuować dyskusję z zarządzającymi polską kulturą oraz ze zwolennikami realizmu socjalistycznego. Za bardzo szkodliwe dla rozwoju malarstwa uznał sprowadzanie jego tematyki do propagandowych potrzeb władzy. Uczynienie sztuki zrozumiałą dla niewykształconego estetycznie odbiorcy doprowadzi do zamknięcia świata przedstawionego obrazu w prostej, realistycznej formie. Spowoduje to niewątpliwie zastój w malarstwie⁴².

Jak bezpodstawne były nadzieje krakowskich nowoczesnych, pokazał już w parę miesięcy później IV Walny Zjazd ZPAP w Katowicach, który odbył się w dniach 27–29 VI 1949 roku. Dwa miesiące wcześniej, 20 i 21 kwietnia, w Warszawie miało miejsce zebranie plenarne KC PZPR, poświęcone m.in. sprawom kultury. Jerzy Albrecht wygłosił referat zapowiadający intensyfikację działań partii w celu wdrożenia realizmu socjalistycznego. Atmosferę panującą przed IV Zjazdem ZPAP oddaje artykuł pod tytułem *Przeciw nacjonalizmowi i kosmopolityzmowi*, który ukazał się w marcowym numerze „Nowych Dróg”⁴³. Jego autorem był Józef Worfel. Rozważał on różnicę między proletariackim internacjonalizmem a kosmopolityzmem. Za kosmopolityczną uznał tę część polskiej kultury, która otwarta jest na wpływy zachodnioeuropejskie. Szczególnie niebezpieczne wydały mu się literatura

³⁹ Tamże, s. 57.

⁴⁰ Tamże, s. 49.

⁴¹ Odbitkę manuskryptu listu opublikowano w: M. Porębski, *Deska*, s. 51–52.

⁴² J. Nowosielski, *Ze zjazdu w Nieborowie. Na marginesie dyskusji*, *Przegląd Artystyczny* 3 (1949), s. 1.

⁴³ R. Worfel, *Przeciw nacjonalizmowi i kosmopolityzmowi*, *Nowe Drogi* 3 (1949).

inspirowana modnym wtedy na Zachodzie egzystencjalizmem oraz nowoczesna sztuka.

Do Katowic strona rządowa przybyła znacznie lepiej przygotowana. Zjazd nie miał już półoficjalnego charakteru nieborowskiego spotkania, nie było atmosfery dialogu między przedstawicielami różnorodnych nurtów w polskiej sztuce. Referaty programowe wygłosili wiceminister Włodzimierz Sokorski oraz znany już ze swej jednoznacznej, ideologicznej postawy w Nieborowie Juliusz Krajewski. Dokonano wewnętrznego zamachu stanu w strukturze władz ZPAP. Uchwalono nowy statut, który znosił dwustopniową strukturę Związku, wybrano nowy Zarząd Główny. Prezesem został Juliusz Krajewski⁴⁴. Aby zbliżyć artystów do świata pracy, zorganizowano wycieczkę do kopalni. W tak przeobrażonym ZPAP nie było już miejsca dla opozycji. Włodzimierz Sokorski zdecydowanie narzucił twórcom socrealizm jako jedynie obowiązujący kierunek w sztuce polskiej. Tezy Sokorskiego poparł Juliusz Krajewski. W inwokacji swego wystąpienia w jasnych barwach przedstawił skok cywilizacyjny, który dokonał się w Polsce po 1945 roku. Był on możliwy tylko dzięki zaangażowaniu świadomej części narodu, który pod przewodnictwem klasy robotniczej buduje – wzorując się na Związku Radzieckim – podstawy ustroju socjalistycznego. Niestety, w tym marszu do świetlanej przyszłości kroku nie dotrzymywały – zdaniem prelegenta – środowiska twórcze. Były one bowiem pod wpływem grup, które nie rozumieją istoty zachodzących procesów historycznych. Należy więc je nakłonić do wysiłku intelektualnego i zaakceptowania nowych ram rozwoju sztuki polskiej. Następnie Krajewski przedstawia mającą obowiązywać wykładnię historii malarstwa dwu ostatnich stuleci. Jego rozwój miał prowadzić „od klasycyzmu Davida i bohaterskiego romantyzmu Gericaulta i Delacroix do Coubertowskiego realizmu”⁴⁵. W tak przedstawionej ewolucji pierwszym odchyleniem od malarstwa przedstawiającego miał być impresjonizm. Wiek XX przyniósł dalsze rozejście formy i treści, co prowadziło do stopniowej przewagi pierwszej nad drugą. W kolejnych nurtach awangardy dochodziło do oderwania świata przedstawionego na płaszczyźnie obrazu od rzeczywistości. W taki sposób doszło do wykształcenia się „czystej formy” w malarstwie. Dla Krajewskiego „czysta forma” była potwierdzeniem dehumanizacji kultury bur-

⁴⁴ Zob. M. Fik, *Kultura polska po Jącie*, Warszawa 1991, s. 140.

⁴⁵ Zob. J. Krajewski, *Referat ideologiczny na walny Zjazd Związku Polskich Artystów Plastyków*, [w:] *Nowocześni o socrealizm*, Tom I, s. 83–88.

zuazyjnej. Skrajnym przykładem formizmu w sztuce jest abstrakcjonizm. Dlatego prelegent zapowiada przeciwstawianie się wszelkim próbom aktywności awangardy w Polsce. Jako inspirowana twórczością Zachodu nie pełni ona podstawowych wymogów sztuki socjalistycznej.

Stojąc na straconych pozycjach, Tadeusz Kantor wraz z Marią Jaremianką bronili w dyskusji wolności sztuki. Ostro wystąpili przeciwko zadekretowaniu socrealizmu, zniszczeniu wielokierunkowości rozwoju polskiej kultury. W zaistniałej sytuacji ich manifestacja miała jednakże wymiar raczej symboliczny. W Katowicach nie dyskutowano już bowiem na temat przyszłości polskiej sztuki. Zjazd przedstawicieli środowisk plastycznych był władzom potrzebny po to, by oficjalnie ogłosić jako obowiązujący kanon realizmu socjalistycznego w malarstwie i rzeźbie⁴⁶. Kończył się czas w miarę swobodnego, niezwykle twórczego życia artystycznego. Wybuch powojennych talentów został zastopowany administracyjną decyzją komunistycznej władzy. Nadchodził mroczny czas stalinizmu w kulturze polskiej. Od 1949 roku aż po odwilż, by brać udział w oficjalnym życiu artystycznym, trzeba było całkowicie podporządkować się założeniom realizmu socjalistycznego.

Nie wszyscy z nowoczesnych dostrzegali w socrealizmie zagrożenie dla swobody twórczej. Skomplikowane były ich relacje z powojenną władzą w Polsce. Dlatego po 1949 roku ich drogi rozeszły się. Niektórzy przystąpili do realizacji zaleceń władz. Jednym z tych, którzy brali udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej i zaakceptowali nowy kierunek, był Andrzej Wróblewski⁴⁷. Po połączeniu w Krakowie Akademii Sztuk Pięknych i Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Akademię Sztuk Plastycznych (1950) powstało tam założone przez niego Koło Samokształceniowe. Rozpoczęło ono ostrą walkę o respektowanie w pełni zasad realizmu socjalistycznego z profesurą, która reprezentowała tendencje postimpresjonistyczne i kapistyczne w malarstwie, skupioną wokół rektora Zbigniewa Pronaszki. Obok rektora na uczelni resztek artyzmu w sztuce starali się bronić: Hanna Rudzka-Cybiśowa, Czesław Rzepiński oraz Zygmunt Radnicki. Nawrócony na socrealizm Wróblewski z zapałem godnym lepszej sprawy podjął walkę o przekształcenie Akademii Sztuk Plastycznych w uczelnię w pełni realizującą założenia programowe władz w odniesieniu do sztuk pięknych. Dążył do wypracowania

⁴⁶ Zob. na ten temat W. Borowski, dz.cyt., s. 40.

⁴⁷ Na temat zaangażowania A. Wróblewskiego zob. wspomnienia Janiny Kraupe zamieszczone [w:] *Nowocześni a socrealizm*, Tom I, s. 33–34.

takiego programu edukacji malarzy, by krakowska ASP stała się wzorcową szkołą socrealizmu w Polsce⁴⁸.

Przykład Andrzeja Wróblewskiego nie jest odosobniony. Różnorodne były przyczyny akcesu nowoczesnych do socrealizmu. Wachlarz tych powodów rozciągał się od konwersji ideowych (przynajmniej czasowych, jak to było w przypadku Andrzeja Wróblewskiego), poprzez stosowanie strategii przetrwania, aż do koniunkturalizmu (posady na uczelniach, nagrody oraz inne apanaże ze strony państwowego mecenas), który nierzadko kończył się całkowitym serwilizmem. Postawy Henryka Stażewskiego oraz Jerzego Tchórzewskiego – wybitnych przedstawicieli malarskiej awangardy, którzy zaakceptowali realizm socjalistyczny i podjęli flirt z komunistyczną władzą są znaczące⁴⁹. Przyczyny odejścia od haseł obrony wolności artystycznej i przyswojenia założeń realizmu socjalistycznego przez niektórych nowoczesnych trafnie ujął Marek Świca, kurator wystawy poświęconej omawianej tematyce⁵⁰:

[...] Marzyli o „inżynierii dusz”, przekonani, że właśnie ich sztuka związana jest z przyszłością społeczeństwa socjalistycznego, że przeto należy jej się kredyt moralny i opieka ze strony państwa. Oczywiście było więc, że kiedy władze postawiły oficjalnie zagadnienie realizmu socjalistycznego, twórcy ci poważnie podeszli do

⁴⁸ O zaangażowaniu Wróblewskiego w realizację założeń polityki kulturalnej władz świadczy dokonana przez niego w roku 1949 (lub 1950 – datacja niepewna) charakterystyka krakowskiej Akademii Sztuk Plastycznych. Zob. na ten temat A. Wróblewski, *Sprawozdanie z pracy Akademii Sztuk Pięknych z punktu widzenia jej niedomagań i związane z tym sugestie co do reformy studiów*, [w:] *Nowocześni a socrealizm*, Tom I, s. 322–333.

⁴⁹ O pozornej, koniunkturalnej akceptacji założeń realizmu socjalistycznego przez Henryka Stażewskiego świadczyć mogą dwie wypowiedzi zestawione w katalogu wystawy *Nowocześni a socrealizm* na temat abstrakcji w malarstwie. Pierwsza, krytyczna wobec abstrakcjonizmu, pochodzi z lutego 1950 roku. Druga, późniejsza o trzy lata, podnosi zasługi tego kierunku sztuki awangardowej (została ona opublikowana dopiero w 1995 r., w siedem lat po śmierci artysty). Zob. I. Jakimowicz, *Wywiad z malarzem Henrykiem Stażewskim dn. 9 II 1950* oraz H. Stażewski, *(Sztuka abstrakcyjna) 1952–1953*, [w:] *Nowocześni a socrealizm*, Tom I, s. 257–259. Sam Tchórzewski wspomina czasy socrealizmu w tekście: J. Tchórzewski, *Nawrócenie i odwrócenie...*, [w:] *Nowocześni a socrealizm*, Tom I, s. 282. W tym miejscu nie od rzeczy będzie zaznaczyć, że autor przywołanych wspomnień w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych był portrecistą Stalina oraz Bieruta, a także – razem z Wojciechem Fangorem – projektował słynny plakat zatytułowany *Pozdrawiamy kobiety pracujące dla pokoju i rozkwitu Ojczyzny!*

⁵⁰ *Nowocześni a socrealizm*, Galeria Starmacha i Fundacja Nowosielskich, Kraków, styczeń–luty 2000 roku. Drugim kuratorem był Józef Chrobak. Byli oni również redaktorami obszernego i rzeczowego katalogu, który niejednokrotnie wykorzystywałem w tej pracy.

sprawy. Analizowali nowy kierunek w pracowniach, podejmowali próby dialogu, byli gotowi na kompromisowe rozwiązania [...]. W momencie, gdy zamknięto czas dyskusji i jasnym stało się w jakim kierunku zmierzać ma oficjalna sztuka, każdy z nich na własną rękę rozpoczął poszukiwania wyjścia z zaistniałej sytuacji. Presja zewnętrzna objawiająca się przede wszystkim totalnym potępieniem sztuki, którą dotychczas uprawiali, spowodowała, że niemal wszyscy próbowali zmieścić się w tym nowym nurcie razem ze swymi poglądami, ideami i poszukiwaniami formalnymi. Z poczucia obowiązku moralno-politycznego wobec rewolucji, wobec nowych uwarunkowań historycznych złożyli doktrynie socrealizmu ofiarę ze swej sztuki. [...] Nieliczni zaczęli w owym czasie prowadzić „podwójne życie”, tworząc w zaciszu swych pracowni, „do szuflady”, „formalistyczną” sztukę. Ta schizofrenia trwała ponad cztery lata, lecz dzięki niej – paradoksalnie – ciągłość naszej nowoczesnej sztuki nie została przerwana⁵¹.

Zmianę sytuacji w polskiej sztuce przyniósł rok 1955. 13 listopada tego roku, wykorzystując pierwsze oznaki postalinowskiej odwilży, w Domu Plastyków przy ul. Łobzowskiej miała miejsce pierwsza w Krakowie od 1949 roku wystawa sztuki nowoczesnej. Wzięło w niej udział dziewięciu malarzy: Tadeusz Brzozowski, Maria Jarema, Tadeusz Kantor, Jadwiga Maziarska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Erna Rosenstein, Jerzy Skarżyński oraz Jonasz Stern. Wystawa Dziewięciu jest uznawana za początek kształtowania się II Grupy Krakowskiej⁵². Krakowscy awangardysty pokazali na niej obrazy, których nie mogli zaprezentować w pierwszej połowie lat 50. XX wieku. Miała więc ona charakter retrospektywny. W odróżnieniu od wcześniejszej o parę miesięcy wystawy w warszawskim Arsenale podkreślała ciągłość rozwojową polskiej awangardy. Kładła nacisk na kontynuację tradycji nowoczesnego malarstwa w Polsce, które przetrwało okres administracyjnych zakazów wystawiania w czasach realizmu socjalistycznego⁵³. W Domu Plastyków swe prace pokazali zarówno malarze, którzy zakładali Grupę Krakowską na początku lat 30., jak i ci, którzy dojrzałość artystyczną uzyskali w latach wojny lub tuż po jej zakończeniu.

Wystawa Dziewięciu Malarzy odbiła się szerokim echem w prasie. Przeważały recenzje pozytywne. Warto wspomnieć o opublikowanej we Francji opinii Jeana Cassou. W czasie swej podróży po Polsce obejrzał on obrazy eks-

⁵¹ M. Świca, *Wobec socrealizmu*, [w:] *Nowocześni a socrealizm*, Tom I, s. 8.

⁵² T. Kantor, *Wędrówka*, s. 49.

⁵³ Na temat tej wystawy pisał wybitny historyk sztuki Marek Rostworowski – zob. M. Rostworowski, *Z historii Grupy Krakowskiej*, [w:] *Grupa Krakowska*, Część XII, red. J. Chrobak, Kraków 1993, s. 69–70.

ponowane przy Łobzowskiej. Nieco ze zdziwieniem stwierdził, że sztuka polska nie ma wielkich zapóźnień – mimo kilku lat ideologicznego podporządkowania – w stosunku do malarstwa Zachodu⁵⁴. Analizując jednak niektóre opinie na temat wystawy, można zauważyć interesujące przesunięcie w porównaniu z I Wystawą Sztuki Nowoczesnej z końca lat 40. Większość autorów prezentujących w grudniu 1948 roku swe prace w krakowskim Pałacu Sztuki uchodziła za przedstawicieli najmłodszego pokolenia polskiej awangardy. Na tle braku należynej estymy dla uznanych autorytetów doszło wtedy do spięcia z Władysławem Strzemińskim – ojcem polskiego konstruktivismu, którego chciano potraktować na równi z innymi i uchylono się przed objęciem przez niego honorowego patronatu nad nowoczesnymi. W 1955 roku – po doświadczeniach stalinizmu – sytuacja się nieco zmieniła. Dawni niepokorni z lat 40. występowali teraz jako uznane autorytety polskiej awangardy plastycznej. „Młodzi gniewni” natomiast – czyli ci, którym wydawało się, że sztukę polską trzeba zaczynać od nowa – parę miesięcy wcześniej przedstawili swe propozycje w warszawskim Arsenale.

Szersza – ogólnopolska – prezentacja dokonań krakowskich awangardystów miała miejsce podczas II Wystawy Sztuki Nowoczesnej, którą otwarto w warszawskiej Zachęcie 18 października 1957 roku. Była to największa od 1948 roku prezentacja dorobku polskiej awangardy plastycznej. Zamykała ona jednocześnie pionierski okres w jej powojennych dziejach. Nasuwa się tu analogia do zorganizowanej w czerwcu 1933 roku w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki z inicjatywy Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro, Henryka Stażewskiego oraz Saszy Blondera Wystawy Grupy Plastyków Nowoczesnych.

Nie uciekając się do zbyt wielu uproszczeń, rok 1957 można uznać za datę wyznaczającą koniec pewnego okresu w dziejach polskiej powojennej awangardy. Początek tego okresu wyznaczałoby otwarcie wystawy Grupy Młodych Plastyków w krakowskim Związku Literatów w kwietniu 1945 roku. Była to pierwsza manifestacja nowoczesnych – pokolenia artystycznego, które swą estetykę zaczęło wypracowywać w latach wojny. Nawijając do tradycji przedwojennych – szczególnie Grupy Krakowskiej – poszukiwało własnych, odrębnych sposobów malarskiej wypowiedzi. Rok 1949 nie może być traktowany jako wewnętrzna cezura z punktu widzenia dzie-

⁵⁴ Zob. J. Cassou, *Odwilż artystyczna w Polsce*, *Prisme des Arts* 4 (1956).

jów sztuki polskiej. Jest to datacja zewnętrzna, polityczno-historyczna. Wyznacza koniec w miarę swobodnego rozwoju polskiej kultury tuż po wojnie i początek jej ideologicznego zniewolenia. Realizm socjalistyczny był bowiem jakością narzuconą, a nie kierunkiem wyprowadzonym z ewolucji sztuki. Poza tym artyści najbardziej aktywni w obronie jej niezależności często tworzyli nadal w awangardowej estetyce. Przykładem może być przywoływana już postawa Marii Jaremiarki, Tadeusza Kantora, Tadeusza Brzozowskiego czy Jerzego Nowosielskiego (dwaj ostatni zajęli się w pierwszej połowie lat 50. malowaniem i odnawianiem kościelnych oraz cerkiewnych polichromii)⁵⁵. Wystawy z lat 1955–1957 można potraktować jako swego rodzaju aneks, podsumowanie poszukiwań z lat poprzednich. Zamykają one jeden etap ich poszukiwań i zarazem otwierają następny⁵⁶. Przy czym dawni nowocześni zaczynają przechodzić na pozycje uznanych autorytetów⁵⁷. Przykładem może być twórczość Tadeusza Kantora. W latach tych na wystawach prezentował on obrazy o inspiracjach jeszcze postkubistycznych i nadrealistycznych. Jednocześnie pokazuje pierwsze płótna taszystowskie, otwierające nowy okres zafascynowania malarstwem materii.

Przyjmuje się, że Wystawa Dziewięciu z listopada 1955 roku zapoczątkowała istnienie II Grupy Krakowskiej. Droga do zarejestrowania Grupy jako stowarzyszenia ciągnęła się jeszcze ponad rok. Poczynając od 1956 roku grupa krakowskich artystów awangardowych uzyskała sformalizowany charakter. Rozpoczęły się oficjalne dzieje ugrupowania artystycznego w sposób istotny kształtującego polską tradycję awangardową w latach PRL-u. Nawiązywanie przez II Grupę Krakowską do tradycji przedwojennej antenatki było jedną z nici świadczących o ciągłości rozwoju polskiej awangardy, odradzającej się po latach socrealizmu. Kontynuacja była poświadczona przez obecność Marii Jaremiarki i Jonasza Sterna. Większość jednakże z członków II Grupy to twórcy, którzy swą artystyczną dojrzałość osiągnęli już po woj-

⁵⁵ Na temat malowania polichromii kościelnych i cerkiewnych przez Tadeusza Brzozowskiego i Jerzego Nowosielskiego wypowiedział się Tadeusz Brzozowski w liście do Marty Stebnickiej, napisany w Głogówku koło Nysy 11 VIII 1952 roku. Zob. *W kręgu lat czterdziestych*, Część IV, s. 151–153.

⁵⁶ Pisze na ten temat szerzej A. Turowski, *Budowniczość świata, Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 375–376.

⁵⁷ Zjawisko ustatkowania artystycznego twórców z kręgu pierwszego, powojennego pokolenia nowoczesnych zauważył w swej recenzji Zbigniew Herbert. Zob. Z. Herbert, *Jesienny salon nowoczesnych*, Tygodnik Powszechny 49 (1957).

nie. W latach 1945–1949 tworzyli oni w Krakowie środowisko nowoczesnych, które swym zasięgiem oddziaływało na całą Polskę. W 1956 roku wracali do oficjalnego życia w awangardowe tory po latach socrealizmu. Artysty mogli znowu tworzyć i wystawiać swe dzieła względnie swobodnie, uwzględniając oczywiście PRL-owskie realia. Na osobne omówienie oczekuje problem stopnia ich awangardowego radykalizmu. W międzyczasie dorastało bowiem nowe pokolenie twórców, dla których nowocześni byli już częścią historii sztuki. Lecz właśnie napięcie między tradycją a awangardowością wyznaczać będzie jedną z najciekawszych dróg rozwoju artystów z tego kręgu. Warto przyrzeć się z tej perspektywy obrazom Tadeusza Brzozowskiego, Kazimierza Mikulskiego, Jerzego Nowosielskiego, akcjonizmowi Jerzego Beresia czy obrazom i działalności teatralnej Tadeusza Kantora.

Śmierć Marii Jaremiarki 1 listopada 1958 roku kończy pierwszy okres działalności zarówno Grupy Krakowskiej, jak i powstałego przy niej teatru Cricot 2. Środowisko, które wystąpiło tuż po wojnie jako Grupa Młodych Plastyków okrzepło i trwale zapisało się w polskim życiu artystycznym. W życiu Krakowa było ono jednym ze znaków popaździernikowej odwilży. Innymi ważnymi inicjatywami świadczącymi o odradzaniu się kultury po latach socrealistycznej nijakości było założenie przez Piotra Skrzyneckiego wraz przyjaciółmi Piwnicy pod Baranami oraz rozpoczęcie działalności przez studencki klub „Pod Jaszczurami”, gdzie funkcjonował Teatr 38. Powstały one w tym samym czasie, między rokiem 1955 a 1957. Tak się złożyło, że wszystkie okazały się wizytówkami życia artystycznego powojennego Krakowa. W szarej PRL-owskiej rzeczywistości tworzyły autonomiczne przestrzenie wolności, w których niepodzielnie włądała sztuka. Skupiały wokół siebie środowiska oddanych wielbicieli. W czasie wernisaży Grupy Krakowskiej, na wieczorach Cricotu oraz w Piwnicy pod Baranami dyskutowano nie tylko o wrażeniach estetycznych. Absurd, groteska i opowiadane „historie sentymentalne”, w rodzaju wystawianych na deskach Cricotu „Studni” czy „Cyrku” Kazimierza Mikulskiego, przywracały intelektualną równowagę, budowały skuteczną ochronę przed nierozwiązalnymi paradoksami socjalizmu, który wchodził właśnie w etap gomułkowskiej małej stabilizacji.