

Iwona Luba

Paradoks sztuki oficjalnej : polsko-rosyjsko-radziecki galimatias

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 235-245

2014

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.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
TOM II

Iwona Luba
Uniwersytet Warszawski

Paradoks sztuki oficjalnej. Polsko-rosyjsko-radziecki galimatias

W dobie zaborów, przed odzyskaniem niepodległości przez Polskę w 1918 roku, niezależnie od spraw politycznych, wysoko ceniono w Polsce kulturę i sztukę rosyjską, a wyższe uczelnie artystyczne, zwłaszcza akademia petersburska, miały wysoką renomę. Artyści polscy uczestniczyli aktywnie w życiu artystycznym Imperium Rosyjskiego, a Henryk Siemiradzki w poprzednim stuleciu wysoko podniósł im poprzeczkę.¹ Niektórzy, jak Kazimierz Stabrowski, zdobyli bodaj większe uznanie w Moskwie niż w Warszawie. Wykształceni w Rosji malarze, jak rzeczony Stabrowski, Ferdynand Ruszczyc (il. 1) czy Konrad Krzyżanowski, współtworzyli szkoły artystyczne w Polsce, po pewnym rozluźnieniu represji zaborczych. Stabrowski w 1904 roku został mianowany pierwszym dyrektorem Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, przemianowanej w latach 30. na Akademię Sztuk Pięknych.²

W Drugiej Rzeczypospolitej wysoką pozycję wśród artystów tworzących sztukę oficjalną, na zamówienie rządowe, zdobyli Polacy wykształceni w Rosji, od Ludomira Slendzińskiego i Felicjana Kowarskiego (obaj po petersburskiej pracowni Dymitra Kardowskiego) poczynając, a na Bolesławie

Cybisie oraz Zydze Waliszewskim kończąc. Cybis i Waliszewski tuż przed przyjazdem do niepodległej Polski, uczestniczyli w ruchu kubofuturystycznym (il. 2). Tu jednak mocno złagodzili lub zarzucili całkiem swoje odważne poszukiwania, zbyt trudne dla polskiego widza, a inni jak Slendziński (il. 3) reprezentowali niemal paseistyczny historyzm, ożywiony w początkach drogi twórczej inspiracjami malarstwem Kuźmy Pietrowa-Wodkina oraz Wasyla Szuchajewa i Aleksandra Jakowlewa, który z biegiem czasu ulegał coraz większej akademizacji i zbliżał się coraz mocniej do nieco idealizowanego realizmu. Dlatego też twórczość ww. malarzy była akceptowana, a nawet promowana, mimo obniżenia artystycznych lotów albo – właśnie z tego powodu.

W życiu artystycznym niepodległej Polski wysoką pozycję mogli sprawować także artyści, którzy po Rewolucji Październikowej weszli do struktur władzy ludowej – jak Stanisław Witold Noakowski, architekt i rysownik wykształcony w Petersburgu, w 1914 roku zaszczycony tytułem akademika przez Akademię Sztuk Pięknych w Piotrogradzie, od 1915 – jej członek rzeczywisty. W 1918 roku, aż do powrotu do Polski późną jesienią, Noakowski działał w Kolegium Artystycznym przy Wydziale

¹ Skalska-Miecik (1989).

² Gola, Sitkowska, Szewczyk (2012); Tarkowska (1995).



Il. 1. Ferdynand Ruszczyk, *Krzyż na śniegu*, 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 2. Zygmunt Waliszewski, *W pracowni artysty*, 1917, Muzeum Narodowe w Warszawie

Sztuk Plastycznych Ludowego Komisariatu Oświaty. Mimo tej prawie rocznej pracy w Ludowym Komisariacie Oświaty, przyjęty został w Warszawie z pełnymi honorami, wśród których znalazły się etat w departamencie inwentaryzacji Ministerstwa Sztuki i Kultury, stanowisko profesora na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, a w latach 1920–23 nawet godność dziekana tegoż wydziału; wchodził też w skład Rady Muzealnej Muzeum Narodowego w Warszawie, żeby wskazać tylko kilka z nich. Jako rysownik-architekt, choć tradycjonalista, zyskał pełną akceptację artystyczną (już w 1918 zorganizowano wystawę jego prac w gmachu Politechniki Warszawskiej) i środowiskową – sprawował liczne prestiżowe funkcje, wykładał w najważniejszych uczelniach w Polsce.³

Nowocześni architekci z doświadczeniami zdobytymi w Związku Radzieckim mogli także, choć z większym trudem zaistnieć w Polsce, jak Edgar Norwerth, projektujący gmachy użyteczności publicznej o różnych randze i funkcjach, a nawet publikujący na łamach periodyku „Architektura i Budownictwo” artykuły na temat awangardowej architektury, a także współczesnej radzieckiej.

Znacznie trudniej było władzom, a jeszcze trudniej samemu środowisku twórczemu odrodzonego państwa polskiego zaakceptować działania awangardowych artystów plastyków, współtwórców osiągnięć awangardy rosyjskiej i radzieckiej, jak Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński. Choć rząd polski potrafił wykorzystać nowy język sztuki, zapraszając choćby przedstawicieli środowisk awangardowych, w tym Kobro i Strzemińskiego, do projektowania wnętrz prezentacji resortów rządowych na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w roku 1929, czy też Mieczysława Bermana – do tworzenia propagandowych folderów i druków związanych z pożyczką państwową.⁴ Publikacja autorstwa Melchiora Wańkowicza, pod sugestywnym tytułem *Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym* (wyd. koniec 1938, z datą 1939), zyskała sugestywną wizualnie, na wskroś nowoczesną fotograficzną oprawę plastyczną autorstwa Mieczysława Bermana, eksperymentatora, jednego z mistrzów fotomontażu, nagrodzonego między innymi złotym medalem za plakat *Pocisk* na Międzynarodowej Wystawie *Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym* w Paryżu 1937 roku. Berman rozpo-

³ ЭТТИНГЕР (1922), Wallis (1928).

⁴ Luba (2012: 59–60).

czynną karierę grafika w 1927 roku ilustrowaniem utworów pisarzy rewolucyjnych. Już przed *Sztafetą* współpracował z Wańkowiczem nad projektami realizowanymi na zlecenie rządowe. Artysta wystawił również w latach 1934–37 z warszawską grupą Czapka Frygijska, zawiązaną wkrótce po prezentacji w Warszawie Wystawy Sztuki Sowieckiej, w skład ugrupowania wchodził przyszły najgorliwszy piewcy socrealizmu, Helena i Juliusz Krajewscy. Bermana fascynowała szczególnie technika fotomontażu, stosowana przez twórców radzieckich: Aleksandra Rodczenkę, Gustawa Kłucisa. Znajomość ich dzieł, zwłaszcza tych o tematyce industrialnej (np. na temat budowy Kanału Białomorskiego), działała na twórcę inspirująco przy tworzeniu ilustracji do tekstu Wańkowicza, współgrających z jego retoryką.

Często jednak radykalne działania awangardowe, z niezrozumiałych powodów utożsamiane wówczas potocznie z radykalizmem społeczno-politycznym, przyjmowane były z dużą nieufnością, o czym dobitnie świadczy próba przełamania dominacji zjawisk paseistycznych na polskiej scenie artystycznej, w związku z przyznaniem Strzezińskiemu w 1932 roku Nagrody Artystycznej miasta Łodzi. Ta ogólnopolska nagroda, mająca wysoką rangę artystyczną i finansową, była jedyną w II Rzeczypospolitej nagrodą przyznaną przedstawicielowi skrajnej awangardy.⁵ „Zarówno sam splendor, jak i związana z nim suma pieniężna wywołały burzliwą reakcję ze strony prawicy protestującej przeciw popieraniu „bolszewizmu” w sztuce”.⁶ Fakt, że w 1932 roku Władysław Strzeziński został uhonorowany nagrodą artystyczną miasta Łodzi, był wydarzeniem bezprecedensowym w historii polskiego życia artystycznego Polski międzywojennej. Po raz pierwszy bowiem jury składające się z urzędników państwowych, uczonych i artystów reprezentujących ważne instytucje życia artystycznego i państwowe szkolnictwo artystyczne Poznania, Krakowa, Warszawy i Łodzi nagrodziło nie tylko artystę spoza układu tzw. artystów państwotwórczych, ale wręcz – powtórzmy: przedstawiciela skrajnej awangardy.

Niesłychanie istotna była ranga społeczna nagrody miasta Łodzi. Miała ona równie wielkie znaczenie dla nagrodzonego, co nagradzającego. Nagrodzony został doceniony i mógł bez trosk materialnych kontynuować swoją misję. Magistrat mógł dzięki niej zmienić wizerunek Łodzi, po-



Il. 3. Ludomir Sleńdziński, *Polonia*, 1923, Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt w Pałacu Prezydenckim

strzeganej dotąd wyłącznie jako ośrodek przemysłu i biznesu, niekojarzonej zupełnie z kulturą i sztuką, chociaż była ona drugim co do wielkości miastem w ówczesnej Polsce. Przeclaw Smolik, jeden z inicjatorów nagrody i członek jej jury z ramienia łódzkiego magistratu, podkreślał wagę tego, „że miasto, okrzykane za gniazdo najgrubszego materializmu, [...] wyraża nagrodą swą najwyższe uznanie, swój hołd nieznanemu dotąd przez ogół i oficjalne sfery, ideowemu i bezinteresownemu bojownikowi nowych idei i form w sztuce [...] komitet łódzkiej nagrody zapragnął wyrazić w ten sposób swoje najwyższe uznanie dla absolutnie bezinteresownej i w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu ideowej pracy i walki, jakiej poświęcił wszystkie swe siły, ambicję i talent Władysław Strzeziński, a która już w samym swym założeniu (...) nawet na zrozumienie wśród szerszych kół współczesnych liczyć nie może. (...)”

⁵ Luba (2012a: 707–732).

⁶ Baranowicz (1984: bns).



Il. 4. Władysław Strzemiński, *Kompozycja architektoniczna 5b*, 1928, Muzeum Sztuki w Łodzi



Il. 5. Władysław Strzemiński, *Kompozycja unistyczna 14*, 1934, Muzeum Sztuki w Łodzi

Stuprocentowy inwalida wojenny ślepy pociągiem na całe życie okaleczony Wł. Strzemiński, zamiast wyzyskać swe ciężkie fizyczne braki na rzecz bytowania bez wysiłku do końca życia z renty inwalidzkiej, oddaje się niemal bezpośrednio po wygojeniu się z ciężkich ran (dwa i pół roku przeleżał w szpitalach) bezprzykładnie intensywnej pracy w najtrudniejszych warunkach życia (zasługujących niewątpliwie na osobny rozdział w biografii naszego laureata) i wybija się w ciągu lat dziesiątka na czołowego reprezentanta europejskiego modernizmu w Polsce⁷.

Smolik akcentował fakt, że Strzemiński był inicjatorem i realizatorem idei utworzenia w Miejskim Muzeum Historii Sztuki im. Bartoszewiczów kolekcji międzynarodowej sztuki współczesnej, do której ofiarował także szereg własnych prac malarzkich (il. 4–5). Wskazywał na to, że działania laureata nie ograniczały się do zagadnień tzw. sztuki czystej, lecz obejmowały rozległe dziedziny tzw. sztuki stosowanej, czyli użytkowej: od architektury po typografię, a także pracę dydaktyczną. „Jako nauczyciel stworzył Wł. Strzemiński, zwłaszcza w nauce modelarstwa, własne świetne metody nauczania”⁸.

Uroczystości wręczenia nagrody artystycznej miasta Łodzi Strzemińskiemu zostały brutalnie przerwane przez awanturującego się Wacława Dobrowolskiego, malarza, zwolennika stylu narodowego w sztuce, protestującego hałaśliwie przeciw wyborowi Strzemińskiego na laureata (il. 6). Dobrowolski w asyście mężczyzn rozwieszających plakaty o treści: „Precz z bolszewizmem w sztuce!”, „Hańba wywrotowcom w sztuce!”, usiłował wygłosić przemówienie, w którym pojawiały się obelgi i plugawe wyzwiska pod adresem zwycięzcy.⁹ Nazwanie Strzemińskiego „bolszewikiem” przez awanturnika sprowokowało laureata do wyraźnego określenia swojego stanowiska wobec „bolszewizmu”, „stylu narodowego”, a także spraw państwowych.

Strzemiński rozwijał w sztuce i jej teorii awangardowy eksperyment rozpoczęty jeszcze w Rosji nie tylko przedrewolucyjnej, ale nawet przed wybuchem I wojny światowej. Strzemiński, ziemianin, absolwent Wojskowej Szkoły Inżynierskiej, oficer (i syn zawodowego oficera) armii carskiej, tuż po ukończeniu uczelni w 1914 roku wysłany został na front, gdzie zdobył za swoje czyny liczne wysokie

⁷ Smolik (1932: 4).

⁸ Smolik (1932: 4).

⁹ St. Gl. (1932: 1).

BURZA NA PARNASIE ŁÓDZKIM.




Laureat nagrody artystycznej m. Łodzi, artysta-malarz Władysław Strzemiński.

Powyżej na prawo: „Wizja mistyczna”, obraz Władysł. Strzemińskiego.

Obok: Władysław Dobrowolski, artysta-malarz, bohater demonstracji w Radzie Miejskiej.

OSSAN

Pasta do zębów
w tubach czysto cynowych.
Woda do ust
o silnej koncentracji wg. przepisu
Dr. med. Wład. Zapalowicza.

PASTA DO ZĘBÓW „OSSAN” bez kredy (węglanu wapnia) zawiera: 1) związek chem. wydzielający mentol „in statu nascendi”. 2) Kationy i aniony naturalnej soli żarłakowej. — Rozpuszcza kamień zębowy, odwania i odwieża jamę ustną, zapobiega próchnicy zębów, czyści zęby nie szkodząc szkliwu i błonie śluzowej ust.

WODA DO UST „OSSAN” zawierając wyciągi z ziół, wydziela mentol „in statu nascendi”. Odwania i odwieża jamę ustną, nie szkodząc błonie śluzowej ust. Prawdziwe tylko ustną, z podpisem Dr. Wład. Zapalowicza. — Nazwa, opakowanie i marka zastrzeżone.

Do nabycia: w aptekach, drogeriach, perfumeriach.
Hurtowni i wylęgni składi: K. et A. MIKŁASZEWSKI
Kraków, pl. Dominikański 1, tel. 141-24. 90

Sfery kulturalne Łodzi zostały przed kilku dniami wstrząśnięte niebawym skandalem, jaki miał miejsce w tamtejszej Radzie miejskiej, podczas uroczystego aktu wręczenia tegorocznemu laureatowi artystycznemu polskiego Manchesteru p. Władysławowi Strzemińskiemu, przyznanej mu nagrody. Oto bowiem w momencie kulminacyjnym uroczystości, kiedy p. Strzemiński dziękował Radzie za zaszczytne wyróżnienie, rozległy się z galerii okrzyki: Precz z bolszewizmem w sztuce! Precz z wywrotkami w sztuce! Precz z kacapizmem! Okrzyki te pochodziły od znanego na gruncie łódzkim artysty Dobrowolskiego. Skoczył on na stół i odczytał deklarację, protestującą przeciwko przyznaniu nagrody p. Strzemińskiemu, jako propagatorowi destrukcji.

Na sali zapanowała szalona konsternacja. Dopiero po kilku minutach udało się przewodniczącemu

Il. 6. Wycinek prasowy „Burza na parnasia łódzkim”, *Światowid*, 24 (1932): 14

medale, z wojny wyszedł ciężko okaleczony. Nie mogąc kontynuować kariery wojskowej, poświęcił się całkowicie sztuce nowoczesnej. Wszyscy badacze zgodnie podkreślają, że musiał otrzymać wykształcenie artystyczne w Petersburgu, zanim jeszcze podjął studia w Szkole Malarstwa i Rzeźby w Moskwie, gdzie nawiązał bliską współpracę i przyjaźń z Kazimierzem Malewiczem. W 1918 roku znalazł się w strukturach rewolucyjnych władz artystycznych tych samych co Stanisław Noakowski, ale w zakresie organizacji muzeów, tworzenia zbiorów i ochrony dziedzictwa kulturowego Rosji, a także prowadził w Smoleńsku – prowincjonalnym mieście – szkołę artystyczną, w bardzo trudnych warunkach bytowych.

Już w Polsce Strzemiński konsekwentnie głosił konieczność wolności artystycznej i pełnej autonomii sztuki. Realizując swoją misję artystyczną i pedagogiczną, usiłował podnieść poziom świadomości artystycznej społeczeństwa na różne sposoby: nauczał najpierw na kursach w Nowej Wilejce, potem w szkołach średnich – gimnazjach oraz zawodowych: w Szczekocinach, Brzezinach, Kuluszkach i wreszcie od 1931 roku – w Łodzi. Zdekonstruował w 1923 roku *Czarny kwadrat* Malewicza, wychodząc poza suprematyzm stworzył własny spójny system sztuki unistycznej, najpierw *Unizm w malarstwie*, a następnie wspólnie z Kobro unizm w rzeźbie, czy raczej w przestrzeni w tomie

Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego. Urzeczywistnił ideę muzeum sztuki nowoczesnej przez zgromadzenie kolekcji a.r. i jej udostępnienie publiczności. Składając ją w depozyt w Muzeum Miejskim im. Bartoszewiczów w Łodzi, sprawił, że „otwarcie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, zrewolucjonizowało środowisko plastyczne Łodzi lat trzydziestych. Łódź stała się miejscem działań artystycznych mających zasięg ogólnopolski, a nawet europejski”¹⁰

Strzemiński określił się jako artysta nastawiony wrogo zarówno wobec komunizmu, jak i bolszewizmu już dziesięć lat wcześniej i pozostał konsekwentny. Wtedy też zmanifestował swoją patriotyczną postawę, wypływającą z poczucia wolności. „W artykułach pisanych po przyjeździe do Polski, dał w wyjątkowo ostrych słowach wyraz swej niechęci do komunistów, opisując niejako własną historię”¹¹ Turowski w tym zdaniu powołał się na autobiograficzny fragment tekstu Strzemińskiego „Notatki o sztuce rosyjskiej”, usuwany przez cenzurę w edycjach jego tekstów z czasów PRL: „W czasie rewolucji bolszewickiej pewna grupa artystów sztuki nowej, wykorzystując nieświadomość bolszewików, obsadziła wydział sztuki plastycznej, znajdując w tym ogólne poparcie zwolenników

¹⁰ Zagrodzki (1986: 16).

¹¹ Turowski (2000: 130).



Il. 7. Władysław Strzemiński, projekt willi dla Juliana Przybosia, 1931

sztuki nowej: w ten bowiem sposób można było pomyślniej walczyć przeciwko sztuce starej. (Stąd powstały mity, iż bolszewicy popierają sztukę nową). Lecz z biegiem czasu coraz więcej uwagi zwracały władze komunistyczne na ów (*podozritelnyj*) wydział. Niekulturalność pociągała ich raczej w stronę najniekulturalniejszego gatunku – naturalizmu (*pieredwizniki*).¹² W prywatnym liście do przyjaciela Juliana Przybosia (il. 7) z grudnia 1931 roku Strzemiński wypowiedział się kategorycznie przeciwko łączeniu sztuki z ideologią i propagandą komunistyczną.¹³

Po ataku Dobrowolskiego, na łamach „Ilustrowanej Republiki”, Strzemiński ponownie wyraził pogląd na temat artystycznego bolszewizmu: „przez zarzucanie artyście nowoczesnemu, że jest bolszewikiem – wystawia sobie zarzucający wręcz rozbijające świadectwo ubóstwa. Sztuka nowoczesna dąży do oczyszczenia plastyki od tematowości i od naturalizmu, dąży do zbudowania dzieła z elementów wypranych ze wszystkich wrażeń i doznań poza wrażeniami wzrokowymi.

A sztuka komunistyczna jest, jak wiadomo, dziś sztuką czysto agitacyjną i dlatego musi ona nawracać do tematu. Jest więc w swych kierunkach sztuka komunistyczna, sztuka bolszewicka, antytezą tego, czego chce sztuka nowoczesna. Nawrót do tematu natomiast widzimy przecież również w sztuce narodowej... (...).

Ciekawe, że zarzuty p. Dobrowolskiego są typowe dla stronnictwa narodowej demokracji. Krytykę

Obst z Wilna i Pieńkowski z «Gazety Warszawskiej» stawiają te same zarzuty malarzom nowoczesnym, co ich niefortunny uczeń – Dobrowolski. Prasa innych odcieni, forsująca nawet sztukę narodową, prasa obozu rządowego, daleka jest od tego, by stawiać nam takie zarzuty”.¹⁴

Sam Dobrowolski atakujący Strzemińskiego kształcił się w Petersburgu, pozostał w Rosji po rewolucji i był czynnym artystą, również w służbie propagandy ZSRR, aż do 1927 (sic!) roku, kiedy to udał się w podróż do Włoch Mussoliniego. Stamtąd dopiero przybył do Łodzi, w aurze „zagranicznego” artysty, co przysporzyło mu zamówień, a zapewne ułatwiło również pozyskanie niebagatelnej dotacji z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego na własną szkołę w Łodzi. Ten kreujący się na papieża sztuki narodowej artysta, działający w sojuszu z agresywnie nacjonalistycznymi artystami ze Szczepu Szukalszczyków Herbu Rogate i innymi fanatycznymi wyznawcami sztuki narodowej z ugrupowania Ryngraf, sam miał totalitarne poglądy polityczne.¹⁵

Strzemiński z determinacją i konsekwentnie wskazywał sztukę narodową jako słabą pod względem czysto artystycznym, a ideologicznie stanowiącą realne zagrożenie dla nowego państwa polskiego. Owa konsekwencja świadczy o jego zaangażowaniu w sprawy państwowe. Dawał przykład postawy obywatelskiej i patriotycznej swoim uczniom, tworząc wraz z nimi pomnik Orła Białego w Koluszkach, wzniesiony tuż obok szkoły. Monument, zniszczony w czasie drugiej wojny światowej, został zrekonstruowany z inicjatywy mieszkańców w 1999 r. przy dworcu kolejowym w Koluszkach.

Realna groźba bolszewizmu artystycznego, rozumianego jako negacja wolności twórczej i podporządkowanie sztuki ideologii, nadchodziła tymczasem z zupełnie innej strony niż awangarda. W 1932 roku nastąpiło ożywienie kontaktów politycznych, a co za tym idzie, także artystycznych polsko-radzieckich. W najbardziej prestiżowej instytucji wystawienniczej Drugiej Rzeczypospolitej – Instytucji Propagandy Sztuki w Warszawie otwarto 4 III 1933 r. wystawę sztuki sowieckiej, głównie realizmu socjalistycznego: 105 obrazów, 9 rzeźb i 133 rysunki i grafiki.¹⁶ We wstępie do katalogu informowano, że „O ile to widać z wystawionych obecnie prac, dąży

¹² Strzemiński (1923: 111), por. Turowski (2000: 130).

¹³ Strzemiński (1973: 223–286), por. Turowski (2000: 130).

¹⁴ S. Gl. (1932: 7).

¹⁵ Strzałkowski (2005: 27).

¹⁶ Wystawa (1933).

on (artysta radziecki – przypis – I.L.) do ukazania nowej socjalistycznej rzeczywistości specyficznymi metodami sztuki.¹⁷ Naczelnym jego celem miało być „stworzenie nowego monumentalnego stylu socjalistycznej sztuki proletariackiej”.¹⁸ Zainteresowanie systemem mecenatu państwowego w Związku Radzieckim okazywali liczni polscy twórcy, także ci „państwowotwórczy”.¹⁹ Motywem przewodnim tekstów i wypowiedzi Władysława Skoczylasa (il. 8), członka Komitetu Organizacyjnego wystawy sztuki radzieckiej, a jednocześnie głównego reprezentanta środowisk artystycznych wobec państwa, był właśnie postulowany i oczekiwany państwowy mecenat, opieka państwa nad artystami.²⁰

Warszawską wystawę, o czym przypomina Wojciech Włodarczyk, chciały przejąć, z różnych powodów, trzy inne instytucje: krakowska Akademia Sztuk Pięknych, Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie i Konrad Winkler z ramienia łódzkiego Związku Zawodowego Artystów Plastyków. „Winkler, znany z niechęci do sztuki Szukalszczyków [...], wystawę odbierał jako poważny argument obrony «modernizmu» przed zarzutami «bolszewizmu». «Bolszewizmem» był dla niego wystawiany socrealizm, a nie poszukiwania polskich nowatorów”.²¹

Lata 1932–34 stanowiły okres pierwszego i największego zarazem odprężenia w kontaktach polsko-radzieckich, a wzajemne przedstawicielstwa dyplomatyczne urosły do rangi ambasad, żadna ze stron nie miała jednak wówczas złudzeń co do sprzeczności swoich interesów politycznych. Sztuka miała wówczas odegrać rolę politycznego katalizatora we wzajemnych relacjach, odegrała znacznie większą. „Teraz wszystko się zmieniło, i to znacznie więcej po stronie radzieckiej, która wyraźnie chciała wykorzystywać możliwości propagandowe w Polsce”.²²

Wystawa nowoczesnej sztuki polskiej została uroczystie otwarta w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie 12 XI 1933 r. (il. 9). Wydarzenie obserwowali licznie dziennikarze radzieccy i zagraniczni. Propagandowe znaczenie wystaw sztuki radzieckiej w Warszawie oraz polskiej w Moskwie było

wówczas, z powyższych względów, priorytetem. Ze względów polityczno-ideologicznych przeprowadzono w Warszawie selekcję zaproszonych artystów i dzieł sztuki pod kątem gustów decydentów Związku Radzieckiego i aktualnie obowiązujących tendencji w sztuce radzieckiej. Wyeksponowano tendencje klasycyzujące oraz kolorystyczne, wyeliminowano twórczość środowiska awangardy konstruktywistycznej skupionej wokół Władysława Strzemińskiego, niegdysiejszego przedstawiciela najwcześniejszej awangardy radzieckiej (potem czołowego przedstawiciela polskiej awangardy), znajdującej się na indeksie kierunków zakazanych w stalinowskim imperium.

Warszawska wystawa sztuki radzieckiej odciśnęła piętno na polskich środowiskach twórczych, skłoniła niektóre z nich do wprowadzania tendencji realistycznych do własnej sztuki, doszło wówczas do przetasowań w gronie lwowskiej grupy Artes, zaktywizowała się warszawska grupa komunizujących realistów – Czapka Frygijska. Koncepcje stalinowskiego systemu kontroli nad sztuką nie były rozpatrywane w Polsce jako zagrożenie wolności twórczej, lecz jako pozytywny model państwowego mecenatu artystycznego, dającego artystom prestiżowe zlecenia w zakresie sztuki monumentalnej.

Ułudzie ulegli nawet niektórzy artyści „państwowotwórczy”, w tym Władysław Skoczylas.²³ W pierwszym pokazie sztuki radzieckiej w Warszawie wiosną 1933 roku dostrzegł wiele wzorców, „które z korzyścią dla naszej sztuki moglibyśmy zastosować u nas”. Pogląd Skoczylasa nie był, bynajmniej, odosobniony. Jemu oraz innym admiratorom wystawy wydawało się, że sztuka radziecka znosi rozdźwięk między artystami a społeczeństwem (w Polsce międzywojennej w większości nieprzygotowanym do odbioru nowoczesnych dzieł), a przez prymat treści „wnosi niewątpliwie dobrą nowinę, powodując uspołecznienie zainteresowania swoimi przejawami i wysiłkami [...], a jeśli idzie o drogi nawiązania kontaktu szerokich mas społeczeństwa ze sztuką, to możemy się od naszego sąsiada wschodniego bardzo wiele nauczyć”.²⁴ Skoczylas był nawet skłonny poświęcić wolność twórczenia, o czym mówił wprost: „W Sowietach artysta jest skrępowany narzuconym tematem, formę swej sztuki musi stosować do poziomu szerokich mas, aby mogła być przez nie zrozumiana, prowadzi

¹⁷ Wystawa (1933: 10).

¹⁸ Wystawa (1933: 10).

¹⁹ Chmielewska (2006).

²⁰ Skoczylas (1933: 3).

²¹ Włodarczyk (2004: 64). Włodarczyk odwołuje się do Winkler (1933).

²² Serwatka (2000: 192–193).

²³ Skoczylas (1933: 3), Konstantynów (2010: 31–45).

²⁴ Skoczylas (1933: 3).



Il. 8. Władysław Skoczylas na otwarciu Wystawy sztuki radzieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1933, fotografia archiwalna



Il. 9. Wystawa sztuki polskiej w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie, 1933, fotografia archiwalna

życiu niewątpliwie dość nędzny, ale sztuka jego znajduje zastosowanie w życiu, a zamówienia publiczne nie pozwalają mu umierać z głodu”. Pogląd ten dość liczne grono artystów głosiło już w 1932, przypomnijmy – roku nagrody dla Strzemińskiego, podczas zjazdu w Krakowie wskazując jako pożądane zamówienia publiczne (rządowe, samorządowe, społeczne), zmierzając (świadomie lub nie) do upolitycznienia sztuki, jej instrumentalizacji, finansowania przez państwo, czyli etatyzmu, co dziś brzmi zatrważająco.

Takie zaskakujące wolty artystyczne pojawiały się niezależnie od intencji czy jakichkolwiek działań obozu rządzącego. Były to, w pewnym sensie, skutki uboczne odnowienia kontaktów kulturalnych między Drugą Rzeczpospolitą a jej potężnym sąsiadem, niezamierzone przez rząd polski; skutki, jak miało się okazać, długotrwałe. „Znamienne jest, iż zwolennikami radzieckiego modelu sztuki i organizacji życia artystycznego byli przede wszystkim artyści o orientacji propaństwowej. Początek lat 30. XX w. był bowiem momentem, w którym potrzeby rządzących Polską spotkały się z oczekiwaniami części artystów. Pierwsi chcieli mieć sztukę służącą interesom państwa, drudzy, po doświadczeniach kryzysu gospodarczego, gotowi byli poświęcić swą niezależność, by zyskać stabilizację ekonomiczną. A przykład radziecki, jak im się zdawało, dowodził, iż taka koegzystencja sztuki i władzy jest zupełnie realna”²⁵

Znamienne jest również to, że do wystawy sztuki sowieckiej odnosili się krytycznie artyści i krytycy awangardowi, jak Konrad Winkler, który chciał prezentacji tejszej wystawy w Łodzi – ku przestrodze, czy Karol Hiller, który „Na marginesie wystawy sowieckiej” przedstawił rzeczową diagnozę sytuacji nowoczesnych artystów i ich sztuki w stalinowskiej Rosji, kończącą się bolesną obserwacją: „Kierowanie uwagi społeczeństwa, szczególnie mało wyrobionego na wartości opisowo-literackie w obrazie, degraduje sztalugową pracę do roli powiększonej ilustracji książkowej i sprawia, że marnuje się przy tym nieproduktywnie czas i materiał. Gorsze jednak od strat materialnych i chwilowego zamroczenia u artystów są wyniki stąd opaczne sądy o malarstwie u widzów. Tę ciężką przewinę można zidentyfikować tylko z długotrwałym w skutkach okradaniem społeczeństwa z możliwości jego kultury wzrokowej. To nic, że krzywda niezamierzona – skutek

jej przez to nie mniejszy. Nawet u nas mieliśmy i mamy dotychczas sposobność notowania szkodliwego wpływu wystawy sowieckiej na umysły mniej świadome i odporne zarówno wśród artystów, jak i szerszego społeczeństwa”²⁶

Strzemiński równo dziesięć lat wcześniej, przypomnijmy, przestrzegał, na podstawie własnych doświadczeń w Rosji Radzieckiej, przed niebezpieczeństwami – na wielu poziomach, jakie niesie ograniczenie wolności twórczej i autonomii sztuki. W 1932 okrzyknięty został bolszewikiem, mimo że nieprzerwanie głosił wolność artysty i, niezależnie od dramatycznych niekiedy warunków bytowych, działał, wbrew wszelkim przeszkodom, a swą nieprzejednaną postawę miał w socjalistycznej Polsce przeplacić zdrowiem, a pośrednio nawet życiem.

Artyści państwotwórczy natomiast, którzy dali się uwieść, nieważne – naprawdę czy koniunkturalnie – radzieckiej wizji sztuki, stworzyli podatny grunt dla sztuki socrealistycznej, jaka w Polsce pojawiła się po 1945 roku, a stała obowiązującą doktryną po roku 1949. Sami także w dobie stalinizmu uznani zostali za sanacyjnych, reakcyjnych, choć nie wszyscy. Część legitymizowała nową władzę. Inni, jak wspomniani członkowie Czapki Frygijskiej, choćby w osobach Heleny i Juliusza Krajewskich, stać się wręcz mieli zajadłymi propagatorami socrealizmu w Polsce.

Termin „bolszewizm” – miał w refleksji nad sztuką w Polsce międzywojennej dwojakie, skrajnie odmienne znaczenie: z jednej strony obejmował wszystko, co nowe, awangardowe; z drugiej – oznaczał sztukę poddaną instrumentalizacji, podporządkowaną ideologii stalinowskiej, najczęściej ujętą w akademicko-realistyczną formę.

Galimatias pojęć i postaw polskich artystów i teoretyków sztuki w latach 30. niech stanie się dla nas przestrogą przed szafowaniem etykietkami i przed wpadaniem w pułapki nieodpowiedzialnych, często krzywdzących interpretacji, a skłoni do uważności w badaniach nad pasjonującą, choć trudną wspólną historią, wymykającą się łatwym klasyfikacjom, szufladkowaniu.

²⁵ Konstantynów (2007: 31).

²⁶ Hiller (1934: 12).

Bibliografia

- Baranowicz 1984 = Baranowicz, Zofia: *Władysław Strzemiński*, Warszawa 1984.
- Chmielewska 2006 = Chmielewska, Agnieszka: *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.
- Gola, Sitkowska, Szewczyk 2012 = Gola, Jola, Sitkowska, Maryla, Szewczyk, Agnieszka (red.): *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012.
- Hiller 1934 = Hiller, Karol: „Na marginesie wystawy sowieckiej”, *Forma*, 2 (1934): 12.
- Konstantynów 2007 = Konstantynów, Dariusz: „Sztuka i państwo”, *Academia*, 2 (2007): 30–31.
- Konstantynów 2010 = Konstantynów, Dariusz: „On the Reception of Soviet Art in Poland in the 1930s”, *Centropa*, 1 (2010): 31–45.
- Luba 2012 = Luba, Iwona: *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.
- Luba 2012a = Luba, Iwona: „Paradoks sztuki narodowej i modernizmu. Władysław Strzemiński laureatem nagrody artystycznej miasta Łodzi w roku 1932”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 3/4 (2012): 707–732.
- S. Gl. 1932 = S. Gl. [Gelski, Stanisław]: „Wł. Strzemiński laureat nagrody malarskiej miasta Łodzi wyjaśnia swoje credo artystyczne i występuje przeciw Dobrowolskiemu. Czy istnieje sztuka narodowa? Co to jest bolszewizm w sztuce”, *Ilustrowana Republika*, 147 (1932): 7.
- Serwatka 2000 = Serwatka, Tomasz (oprac.): „Odpalenie stosunków polsko-sowieckich na przełomie 1933/1934 roku oraz wizyta Józefa Becka w Moskwie w świetle pamiętników Stanisława Zabieliły”, *Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, 11 (2000): 183–201.
- Skalska-Miecik 1989 = Skalska-Miecik, L. (red.): *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989.
- Skoczylas 1933 = Skoczylas, Władysław: „Sztuka sowiecka w IPS-ie”, *Gazeta Polska*, 71 (1933): 3.
- Smolik 1932 = Smolik, Przeclaw: „Władysław Strzemiński. Laureat tegorocznej nagrody artystycznej m. Łodzi”, *Głos Poranny*, 122 (1932): 4.
- St. Gl. 1932 = St. Gl. [Gelski, Stanisław]: „Gorsząca awantura w radzie miejskiej. Uroczyste posiedzenie zakłócone zostało skandalem. P. Dobrowolski usunięty został przez woźnych z galerii dla publiczności”, *Głos Poranny. Dziennik Społeczny, Polityczny i Literacki*, 144 (1932): 1.
- Strzałkowski 2005 = Strzałkowski, Jacek: *Słownik artystów łódzkich. Malarze, graficy, rzeźbiarze i rzemieślnicy*, Łódź 2005.
- Strzemiński 1923 = Strzemiński, Władysław: „O sztuce rosyjskiej – notatki, część II”, *Zwrotnica*, 4 (1923): 110–114.
- Strzemiński 1973 = [Strzemiński, Władysław]: „Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929–1933”, Andrzej Turowski (przygotował do druku i opatrzył przypisami), *Rocznik Historii Sztuki*, 9 (1973): 223–268.
- Tarkowska 1995 = Tarkowska, Janina (oprac.): „Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych, 1902–1920: dokumenty i materiały”, *Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, 1 (1995).
- Turowski 2000 = Turowski, Andrzej: *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.
- Wallis 1928 = Wallis, Mieczysław: *Stanisław Noakowski*, Warszawa 1928.
- Winkler 1933 = Winkler, Konrad: „Wystawa sztuki sowieckiej Instytutu Propagandy Sztuki”, *Polska Zbrojna*, 21 marca (1933).
- Włodarczyk 2004 = Włodarczyk, Wojciech: „Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933 – Moskwa 1958” [w:] *Warszawa – Moskwa 1900–2000 – Москва – Варшава 1900–2000*, Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa (red.), katalog wystawy, „Zachęta” Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004: 63–69.
- Wystawa 1933 = *Wystawa Sztuki Sowieckiej Z.S.R.R.*, katalog, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933.
- Zagrodzki 1986 = Zagrodzki, Janusz: „Unizm i kompozycja przestrzeni”, *Sztuka*, 6 (1986): 16.
- Эттингер 1922 = Эттингер, П[авел]: *Станислав Ноаковский*, Москва 1922.

Iwona Luba

The Paradox of the official Polish art: Polish-Russian/Soviet hotch potch

This paper studies the complex reception of the work of Polish artists, especially those educated and active in Russia who contributed to the official art in the Second Polish Republic, and sets it against the backdrop of Polish-Russian (until 1918) and Polish-Soviet artistic relations. The study considers the works of Waław Dobrowolski, Felicjan Szczęsny Kowarski, Władysław Strzemiński and Ludomir Slendziński who had been educated in Russia and whose art was evaluated through this aspect, differently in each case. The text also outlines the artists' views on official Polish art which resulted from their personal experience of Russian and Soviet culture. Despite the artists' intentions, the reception of their works was strongly entangled in ideological disputes. The paper also discusses the issue of the revived Polish-Soviet cultural exchange, including the 1933 exhibition of Soviet art in Warsaw, and its influence on Polish artists' attitude toward the state and its visual representation.