

**INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH**

**POLSKA AKADEMIA NAUK**

**w Warszawie**

**Praca doktorska**

**Dorota Jarecka**

**Sztuka i lewica komunistyczna (w Polsce) 1944–1948:**

**surrealizm, realizm, marksizm**

Praca napisana pod kierunkiem

Promotora, dr hab. Jana Kordysa,

Prof. Instytutu Badań Literackich PAN

i

Promotora pomocniczego, dr hab. Luizy Nader,

Prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Warszawa 2021

Tekst rozprawy doktorskiej  
powstał w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki 01164  
„Sztuka polska wobec surrealizmu.  
Analiza wybranych wątków polskiej sztuki lat 40. XX wieku  
w kontekście międzynarodowego surrealizmu  
oraz współczesnych dyskusji krytyczno-literackich” .

Autorka była uczestniczką  
Studiów Doktoranckich  
W Instytucie Badań Literackich PAN  
w latach 2014–2020.

## Spis treści

### Vol. 1.

<b>Rozważania wstępne</b> .....	<b>3</b>
Rozdział 1. Historia urzędowa, historia rewizjonistyczna, historia krytyczna .....	3
Rozdział 2. Założenia badawcze .....	9
Rozdział 3. Przybliżenie terminów .....	21
Rozdział 4. Inspiracje .....	29
Rozdział 5. Źródła .....	32
Rozdział 6. Literatura przedmiotu .....	33
a. Sztuki wizualne i surrealizm (1944–1948). Stan badań .....	33
b. Surrealizm międzynarodowy. Surrealizm jako narzędzie .....	40
c. Krytyka literacka (1944–1948) .....	43
d. Realizm socjalistyczny w sztuce .....	45
e. Marksizm i realizm w badaniach nad sztuką .....	48
f. Zagłada .....	50
g. Lewica, komunizm .....	52
Rozdział 7. Konstrukcja pracy .....	53
<b>Część I. Lewica i surrealizm</b> .....	<b>56</b>
Rozdział 1. Surrealizm jako sieć .....	56
Rozdział 2. Surrealizm a sztuki wizualne. Breton i Aragon. Paryż i Praga .....	66
Rozdział 3. Obraz surrealizmu i zimna wojna. Garaudy, Camus i Sartre .....	76
Rozdział 4. Realizm jako metafora .....	88
Rozdział 5. Antynomia realizm/surrealizm. Dyfuzje i szeregi .....	92
Rozdział 6. Oboczność surrealizm/nadrealizm .....	101
Rozdział 7. Degeneracja i surrealizm .....	110
<b>Część II. Spór o sztukę na lewicy. Dyskurs w kręgu lewicy komunistycznej</b> .....	<b>124</b>
Rozdział 1. Znaczenie roku 1946 i polityka artystyczna „Kuźnicy” .....	124
Rozdział 2. „Kuźnica” i problem awangardy .....	131
a. Determinanta pierwsza: eksperyment i groźba rozpadu kultury .....	131
b. Determinanta druga: walka z <i>lewactwem</i> i cień Hopensztanda .....	133
Rozdział 3. Gotlib i „rewolucyjny klasycyzm” .....	137
Rozdział 4. Porębski i list do „Kuźnicy”. Próba reakcji .....	142
Rozdział 5. Rola działalności teoretycznej Porębskiego. <i>Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki</i> z roku 1946/1943 .....	146
Rozdział 6. <i>Sens artystyczny obrazu</i> . Dzieło jako fakt językowy .....	152

Rozdział 7. Porębski: <i>O sztuce malarskiej</i> . W stronę marksizmu lat 40. ....	156
Rozdział 8. Marksizm i <i>majaczenia</i> surrealizmu. Między Einsteinem i Aragonem .....	160
Rozdział 9. „O hermetyzmie” i estetyczny dyskurs degeneracji. Znaczenie tekstu Dobrowolskiego w „Odrodzeniu” i drugie spięcie wokół sztuki w roku 1946 .....	168
Rozdział 10. Tradycja „Sygnałów” i problem marksizmu. Wielość realizmów socjalistycznych .....	177
Rozdział 11. Debata o malarstwie. Referendum i Kielce. Kantor/Porębski: <i>Grupa młodych artystów po raz drugi</i> .....	190
Rozdział 12. Dyskurs wystawy przeciw hermetyzmowi. Przestrzenie ideologiczne awangardy w latach 1947–1948 .....	197
<b>Część III. Sztuka w Polsce i surrealizm. Zbigniew Dłubak, Marian Bogusz, Erna Rosenstein</b> .....	<b>217</b>
Rozdział 1. Zbigniew Dłubak, <i>Serce Magellana</i> i surrealistyczny postkolonializm .....	217
a. Kontekst literacki. Neruda i Miłosz .....	220
b. Materialna jakość fotografii. Zdjęcie jako przełącznik .....	226
c. Czytanie metajęzykowe. Metoda Domingueza/Bretona/Porębskiego .....	233
d. <i>Serce Magellana</i> . Czytanie postkolonialne .....	235
Rozdział 2. Marian Bogusz, <i>Za pięć dwunasta w Nankinie</i> i surrealistyczny antyfasyzm ...	242
a. <i>Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę</i> i historia .....	243
b. Europejska edukacja Mariana Bogusza .....	248
c. Obraz wielokierunkowy. Nankin i Guernika .....	253
d. Marksizm, surrealizm, komunizm .....	262
Rozdział 3. Erna Rosenstein. <i>Ekrany</i> i surrealizm traumatyczny .....	269
a. Biografia polityczna .....	270
b. Ekrany .....	275
c. Portret i rama parodia gatunków wzniosłych .....	276
d. Rama jako konstrukcja narracyjna. Gest utraty .....	284
e. Rama jako metanarracja. Ekran świadectwa .....	289
f. Surrealizm traumatyczny .....	296
<b>Zakończenie</b> .....	<b>299</b>
<b>Streszczenie</b> .....	<b>306</b>
<b>Summary</b> .....	<b>309</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>312</b>
<b>Spis ilustracji</b> .....	<b>362</b>
Vol. 2.	
<b>Część ilustracyjna</b> .....	<b>368</b>

## Rozważania wstępne

### Rozdział 1. Historia urzędowa, historia rewizjonistyczna, historia krytyczna

W 1969 roku ukazała się książka Krystyny Janickiej *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki* napisana w latach 1964–1967 z punktu widzenia historii idei<sup>1</sup>. Janicka rekonstruowała w niej polityczny wymiar surrealizmu, analizując go odmiennie niż to było dotąd w historiografii surrealizmu w PRL-u. Czytała teksty źródłowe, *Manifesty surrealizmu* André Bretona, jego utwory fabularne, a także deklaracje polityczne. Wzięła pod uwagę wypowiedzi innych surrealistów, Louisa Aragona i Paula Éluarda, Benjamina Péreta i Salvadora Dali. Przedstawiła ewolucję intelektualną Bretona i relację jego tekstów do filozofii heglowskiej i teorii społecznej Marksa. Zwróciła uwagę, choć obserwacje na ten temat znajdują się przede wszystkim w przypisach, na konflikt, jaki rozgrywał się pomiędzy stalinowską orientacją francuskiej lewicy komunistycznej a dysydencką wobec niej postawą Bretona. Opowieść Janickiej o latach powojennych surrealizmu można uznać za nieco niespójną, z jednej strony bowiem autorka w tekście głównym powtarza powszechnie przyjęte twierdzenia o wyłączeniu się Bretona z polityki po 1945 roku, z drugiej zaś, głównie w przypisach, cytuje jego manifesty przeciwko stalinizacji na Węgrzech i polityce kolonialnej Francji. Odmienność książki Janickiej wobec dotychczasowych sposobów ujęcia surrealizmu w polskiej literaturze polegała jednak na tym, że analizowała korpus teorii i poglądów na sztukę Bretona w trakcie ich ewolucji historycznej. A także na tym, że Breton i surrealizm nie został oceniony wedle kryteriów racji historycznej, racji artystycznej, słuszności poglądów na marksizm, sztukę, irracjonalizm, co dotąd dominowało w oficjalnym lub też urzędowym, jak będę chciała go nazwać, sposobie czytania tego nurtu w Polsce.

Praca Janickiej powstała pierwotnie jako dysertacja doktorska za zachętą Władysława Tatarkiewicza. Jak wspomina autorka, Tatarkiewicz na początku lat 60., gdy zaczynała myśleć o doktoracie, dał jej znak, że „już można” pisać o surrealizmie, że temat ten został uznany za dopuszczalny. Obrona odbyła się w 1967 roku u progu wydarzeń marcowych. Książka ukazała się dwa lata później z jedną ingerencją cenzorską, która była warunkiem druku. Należało

---

<sup>1</sup> K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969 (wyd. II – Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985).

usunąć nazwisko Adama Ważyka<sup>2</sup>. W książce o surrealizmie nie wolno było wymienić nazwiska autora, który w politycznej historii świadectw czytania surrealizmu w Polsce był postacią pierwszoplanową.

W momencie publikacji książki Polska przeżywała fale powstrząsowe Marca '68, w ich kontekście została też odczytana. W 1969 na łamach „Dialogu” ukazała się istotna recenzja tej książki napisana przez Małgorzatę Dziewulską; wedle jej oceny *Światopogląd surrealizmu* był pierwszą polską publikacją analizującą skomplikowaną ideową kartografię poglądów polityczno-społecznych i teorii sztuki surrealizmu. Dziewulska podkreśliła wciąż możliwy do wyzyskania potencjał samego surrealizmu jako postulatu walki z tym, co nazwała „wszechobecnym kłamstwem społeczeństwa”<sup>3</sup>. Według autorki, przywołującej przykład teatru, współczesna interpretacja tego kierunku w Polsce polega przede wszystkim na epatowaniu „niesamowitością” i powierzchownymi wizualnymi skojarzeniami. Tymczasem wciąż niewykorzystany pozostaje potencjał artystycznej transgresji zawarty w założeniach ruchu, z włączaniem sfer, takich jak ezoteryka, magia i okultyzm. W teatrze – pisała Dziewulska – powiedzenie Bretona o tym, że sztuka jest równoznaczna z *la descente vertigineuse en nous* [„zawrotne zejście w głąb nas samych”], może dać jej otwarcie na nowe wartości<sup>4</sup>.

Moja praca mówi o związkach polskiej sztuki i krytyki artystycznej z surrealizmem w latach 1944–1948. Zaczynam od problemu historiografii surrealizmu. Kształtowała się ona przez długi czas w cieniu napięć i problemów, wynikających z oporu polskiej myśli intelektualnej przed surrealizmem. Jej progiem, *momentum* jest dla mnie nie rok 1989, który się zazwyczaj przyjmuje jako moment przełomu w historii intelektualnej, ale rok 1969. Wtedy ukazała się zarówno książka Janickiej, jak i pierwsza polska publikacja *Manifestu surrealizmu* w przekładzie Artura Sandauera, a Ważyk pracował nad *Antologią surrealizmu*, która miała się ukazać w roku 1973. To zastanawiające wielokrotne opóźnienie powiązane jest także z wyparciem i zapomnieniem. W 1939 roku miało być gotowe pierwsze polskie tłumaczenie

---

<sup>2</sup> Rozmowa autorki z Krystyną Janicką, Warszawa, kwiecień 2016. W maszynopisie doktoratu znajduje się cytat ze wstępu Adama Ważyka do tomu poezji *Od Rimbauda do Eluarda* z 1964 roku. Ważyk mówi tam, że baśń ma zawsze dwa bieguny, jednym jest cudowność, drugim – groza. Por. Krystyna Janicka, *Światopogląd nadrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki. Praca doktorska wykonana na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem prof. dr. Władysława Tatarkiewicza*, Warszawa 1967, Biblioteka Wydziału Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. D. 512, s. 209.

<sup>3</sup> M. Dziewulska, *Surrealizm: komunał i postawa*, „Dialog” 1969, nr 8, s. 93.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 96. Jest to cytat z *Drugiego manifestu surrealizmu* Bretona. W tłumaczeniu Ważyka: „zawrotne zejście w głąb siebie”, za A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, w: A. Ważyk (red.), *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 129 [I wydanie: 1973].

*Manifestu surrealizmu*, które nie ukazało się z powodu wybuchu wojny<sup>5</sup>. Rok 1969 jest strukturalnie powiązany z latami 1944–1948. Od niego zaczyna się inna historia surrealizmu. To pierwszy moment, gdy w powojennej historii intelektualnej możliwe było krytyczne spojrzenie na surrealizm oderwane od propagandowego powiązania go z trockizmem.

O to, jak opisywać historię Polski po 1944 roku, w tym historię PRL-u, toczy się spór wśród historyków. Pojawiają się w nim (jako sporne) pojęcia, takie jak totalitaryzm, terror, komunizm i władza, i co za tym idzie: wolność i niezależność, opozycja i socjalizm. Jednocześnie podejmowane są próby wyjścia poza to, co Dariusz Stola określa jako „dychotomiczne matryce”<sup>6</sup>. W historii literatury skoncentrowanej na badaniach kulturowych mówi się o wyjściu poza dominującą „makrostrukturę fabularną” określoną przede wszystkim przez binarną i opozycyjną relację władza – społeczeństwo, za sprawą której „historia polityczna wyparła historię społeczną”, jak twierdzi Katarzyna Chmielewska, wzywając do badania tych środowisk, które nie wchodziły w antagonizmy, ale reprezentowały różne stopnie adaptacji do nowej sytuacji społeczno-politycznej<sup>7</sup>. Sądzę, że zarówno historia społeczna, jak i historia sztuki może ten model przeformułować. W sztuce lat 1944-1948 jak i w całej ówczesnej produkcji kulturalnej nie da się operować podziałem na władzę i artystów, partię i artystów lub marksizm i awangardę czy doktrynę i wolność. Artyści i krytycy, którzy nie mieli nic wspólnego z marksizmem, znajdowali się w partii. Artyści i krytycy, którzy nie wstąpili do partii, proponowali rozwiązania w duchu marksistowskim. W opisie zjawisk podziały dychotomiczne ustąpią na rzecz procesów i przepływów, wydobywania walorów i odcieni, zróżnicowania i interferencji<sup>8</sup>. Nowoczesność, awangarda, realizm, rewolucja, a wreszcie surrealizm (względnie nadrealizm): pojęcia te były używane zarówno esencjonalnie, jak i kontekstowo, afirmatywnie i pejoratywnie, służyły samoidentyfikacji jak i identyfikacji przeciwników. Nie chodzi mi o to, by je całkiem zrelatywizować, ale by zrozumieć ich historyczne użycie. Stawki były realne – prawo do eksperymentu artystycznego, możliwość wyłamania się z życiowych i powszechnie przyjętych racji, a także prawo do własnego poglądu na to, co polityczne. Spór (konflikt, różnica) rysował się wewnątrz i na obrzeżach środowiska

---

<sup>5</sup> C. Schauerowa, *André Breton po polsku. Przedmowa tłumaczki do mającego się ukazać w druku w najbliższym czasie Manifestu surrealistycznego A. Bretona*, „Nasz Wyraz”, maj 1938, s. 5–6.

<sup>6</sup> D. Stola, *O dalszy rozwój badań nad socjalistycznymi praktykami społecznymi*, w: *Obrazy PRL. O konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce*, red. K. Brzychczyn, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni Przeciw Narodowi Polskiemu w Poznaniu, Poznań 2008, s. 135.

<sup>7</sup> K. Chmielewska, *Narracje historyczne o komunizmie*, w: *Debaty po roku 1989. Literatura w procesie komunikacji. W stronę nowej syntezy II*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, IBL Warszawa 2017, s. 77.

<sup>8</sup> E. Balcerzan, *Literackość: Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 351–357.

lewicy komunistycznej. Tam następowały zasadnicze podziały i pęknięcia. Przyglądam się dyskusji toczącej się w polu, które określam jako marksistowskie.

W badaniach nad sztuką rezygnuję z podziałów binarnych w planie synchronicznym, władza – artyści, artyści przeciwko komunistom lub też, co często wynika z owego podziału jako supozycja: zwolennicy wolności artystycznej przeciwko zwolennikom autorytarnej kontroli; ale także w planie diachronicznym. Krzysztof Pomian na przykładzie najnowszej historii Argentyny zaproponował alternatywną kategoryzację pojęć opisu historii kraju wstrząsanego przez polityczne przewroty i okresy terroru. Określa je jako: „historię urzędową”, „historię rewizjonistyczną” i „historię krytyczną”<sup>9</sup>. „Historię urzędową” wyznacza państwo – im bardziej dyktatorskie, z tym większą ścisłością kontroluje gatunki pisarstwa historycznego. „Historia rewizjonistyczna” powstaje przeciwko „historii urzędowej”, demaskuje jej przekłamania, ale także, jak zauważa Pomian, z tego powodu jest z nią w dialogu. Odwracając jej znaki wartościowania, jest wciąż spętana do jakiegoś stopnia jej kategoriami. Inaczej „historia krytyczna”, którą Pomian widzi w oderwaniu od tych dwóch związanych ze sobą historii, jako niezależną, zdystansowaną czasowo i emocjonalnie.

W historiografii surrealizmu w powojennej Polsce można dostrzec te trzy tryby pisania historii. Urzędowa historia ukształtowała się około 1945–1946 roku i lokowała surrealizm po stronie wrogiej, politycznie zagrażającej, wywrotowej wobec zmian dziejących się w kraju. W oficjalnej, urzędowej wersji, surrealizm wiązał się w sposób niewyrażony wprost, ale obecny w podtekstach, z niebezpieczeństwem „trockizmu”. Przekonanie o trockistowskich powiązaniach surrealizmu było oparte na wątych przesłankach, które można określić jako fantazmat, lub mit. „Mit” ten jednak działał w sposób potężny, a jego przemoc polegała na tym, że nie sposób było się przed nim racjonalnie bronić.

8 lipca 1959 roku w Galerii Krzysztofory w Krakowie odbył się wernisaż wystawy malarstwa grupy Phases. Jean-Jacques Lebel, wysłannik Bretona, zaprezentował z taśmy magnetofonowej przesłanie francuskiego poety do polskich intelektualistów. W dodatku do „Życia Literackiego” „Plastyka” zamieszczono relację z wernisażu autorstwa Janusza Boguckiego, współorganizatora wystawy, z fragmentami wypowiedzi Bretona. W polskim tłumaczeniu przekręcono tę wypowiedź, tak że zamiast wywrotowa politycznie – jej wymowa stała się prorządowa. W przesłaniu z 4 czerwca 1959 roku Breton mówił, że polscy

---

<sup>9</sup> K. Pomian, *Historia urzędowa, historia rewizjonistyczna, historia krytyczna*, w: Idem, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006, s. 188–223.



intelektualiści charakteryzują się odwagą i siłą duchową: *Bravant la repression, vous avez su amener à composer un pouvoir colossal, maître absolu de la moitié du monde*, co oznacza: „stawiając czoło represjom, zdołaliście skłonić do ustępstw potężną władzę, absolutnego władcę połowy świata”<sup>10</sup>. Fragment ten został przełożony jako „stawiając czoło represjom, zdołaliście doprowadzić do stworzenia potężnej władzy będącej absolutnym panem połowy świata”<sup>11</sup>. Informacja o zniekształceniu doszła do Bretona poprzez Konstantego Jeleńskiego, który był przekonany, że była to ingerencja polityczna. Breton próbował się dowiedzieć, skąd się wzięło to niezrozumienie go przez polskich przyjaciół<sup>12</sup>. Za pośrednictwem Édouarda Jaguera, współorganizatora wystawy, prosił o naprawienie tego błędu. Sprostowanie ukazało się dopiero po dwóch miesiącach<sup>13</sup>. Bogucki miał z jego zamieszczeniem trudności, a wystawa stała się powodem jego politycznych kłopotów<sup>14</sup>. Po otwarciu wystawy Phases w Krzysztoforach został zwolniony z redakcji „Plastyki”, co było karą za wystawienie „trockistowskich” ulotek<sup>15</sup>. Wkrótce po tych wydarzeniach „Plastyka” przestała się ukazywać, numer poświęcony wystawie w Krzysztoforach z artykułem Boguckiego był już ostatnim<sup>16</sup>.

Polityczny kurs, w którym to, co sygnowane przez Bretona, jest uznawane za „trockistowskie”, trwał nadal w latach 60. „Profesor Kott w okresie międzywojennym był uczniem znanego francuskiego trockisty Andre Bretona” – zanotowano w 1968 roku w aktach Służby Bezpieczeństwa<sup>17</sup>. Notatka pochodzi ze śledztwa przeciwko opozycji po wydarzeniach

---

<sup>10</sup> *Message des écrivains et artistes surréalistes aux intellectuelles polonaises*, Anne et Jean-Louis Bédouin, Robert Benayoun, Vincent Bounoure, André Breton, Adrien Dax, Yves Elléouët, Elie-Charles Flamand, P.-A. Gette, Roger Van Hecke, Alain Joubert, Jean-Jacques Lebel, Gérard Legrand, Jehan Mayoux, Benjamin Péret, José Pierre, Jean Schuster, Jean-Claude Silberman, za: [www.andrebretton.fr/work/56600100439220](http://www.andrebretton.fr/work/56600100439220) (dostęp: 14 września 2020).

<sup>11</sup> J. Bogucki, *Wernisaż wystawy Phases i Message André Bretona*, „Życie Literackie” 1959, nr 30 (392), 26 lipca 1959, rubryka „Plastyka” nr 34, pod redakcją Janusza Boguckiego, s. 5.

<sup>12</sup> Édouard Jaguer à Janusz Bogucki, sygn. BRT C 1924 (30 août 1959), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, Fonds André Breton.

<sup>13</sup> J. Bogucki, *Błąd w przekładzie tekstu André Bretona*, „Życie Literackie” 1959, nr 38, (20 września 1959), s. 7. Zdanie, które było przyczyną kontrowersji, Bogucki tłumaczy tu jako „Nie bacząc na nic, umieliście skłonić do układów potężną władzę...”. Przesłanie Bretona z tą korektą zostało opublikowane w: A. Turowski et al., *Koniec podróży. Cykl wystaw „Ideozy”. 23.11.2009 – 11.06.2010*, Instytut Historii Sztuki UW, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2010.

<sup>14</sup> Édouard Jaguer à André Breton, sygn. BRT C 1933 (27 novembre 1959), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, Fonds André Breton. Jaguer cytuje w liście do Bretona list Boguckiego do J.-J. Lebela z 1 października 1959. Bogucki zaznacza tam, że pomyłka w tłumaczeniu była niezawiniona i nie ma charakteru politycznego, gdyż Breton użył mało znanego w Polsce wyrażenia „amener à composer” i dopiero Artur Sandauer umiał rozpoznać właściwy sens tego zdania. Wspominał także o kłopotach z zamieszczeniem sprostowania.

<sup>15</sup> Rozmowa autorki z Teresą Bogucką, Warszawa 2011.

<sup>16</sup> Por. niesygnowana notatka pt. *Ostatni numer Plastyki*, „Życie Literackie” 1959, nr 30 (392), 26 lipca 1959, „Plastyka” nr 34, s. 6.

<sup>17</sup> Wstępne zestawienie zdarzeń, faktów i okoliczności, w: Modzelewski Karol i inni, Instytut Pamięci Narodowej w Warszawie, sygn. IPN BU 0330/327/89.

marcowych. Ponownie (jak w 1965 roku po „Liście otwartym do partii”) próbowano uruchomić oskarżenie o obalenie ustroju we współpracy z międzynarodowym trockizmem. Dopiero zmiana działania opozycji politycznej w PRL-u, a więc przejście od wewnątrzpartyjnej (rewizjonistycznej) do otwartej i antypartyjnej opozycji demokratycznej około 1968/1970 spowodowało to, że „trockizm” przestał być wykorzystywany jako argument w niszczeniu przeciwnika politycznego. Wraz z neutralizacją „trockizmu” surrealizm utracił złowrogie konotacje.

Jednakże już wcześniej ukształtował się drugi mit surrealizmu, którego funkcją było m.in. odpieranie zarzutów o trockizm, ale który doprowadził przez to do całkowitego odpolitycznienia nurtu, poprzez stępienie jego krytycznego – tak politycznie jak i artystycznie – potencjału. Zgodnie z hipotezą Pomiana historia rewizjonistyczna zwalcza historię urzędową, a jednocześnie jest z nią dialektycznie powiązana, gdyż posługując się tymi samymi kategoriami, odwraca znaki historii urzędowej. Tak właśnie po Odwilży ukazywano surrealizm, jako neutralny politycznie nurt artystyczny, w którym dominującą kategorią jest wyobraźnia. Podczas gdy w micie pierwszym zaangażowanie surrealistów po stronie socjalizmu, komunizmu, anarchizmu, było sprowadzone do „trockizmu” i uznawane za niebezpieczne, w micie drugim polityczne zaangażowanie surrealizmu zostało pominięte, wydobywano poetyckie walory dzieł, ich wymiar metaforyczny lub egzystencjalny.

Jakobsonowska kategoryzacja sztuki wedle biegunów metonimia – metafora, gdzie surrealizm jest powiązany z metaforą, patronuje tej próbie rehabilitacji surrealizmu, jaką była wystawa „Metafory” przygotowana przez Ryszarda Stanisławskiego w 1962 roku<sup>18</sup>. Wedle autora wystawy prezentowany na niej „nurt polskiego malarstwa współczesnego, nasycony jak żaden inny treściami poetyckimi, potrafił określić swoje własne związki zarówno z symbolizmem, jak i specyficznym nadrealizmem i jego następstwami”<sup>19</sup>. Na wystawie tej pojawił się obraz *Ekrany* Erny Rosenstein (1951). Trafne było spojrzenie nań jako na przykład dyskursu poruszającego się po linii semantycznej wyznaczonej przez zasadę metafory<sup>20</sup>. Jednakże jednocześnie przesunięcie akcentu na takie kategorie jak „wyobraźnia”, „kreacja”, „liryzm” odwracało uwagę od traumatycznej zawartości znaczeniowej pokazanych

---

<sup>18</sup> R. Stanisławski (red.), *Metafory. Malarstwo, rzeźba, grafika*, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1962.

<sup>19</sup> R. Stanisławski, *Wstęp*, w: *Metafory. Malarstwo, rzeźba, grafika*.

<sup>20</sup> Por. R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, tłum. L. Zawadowski, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, tom I, red. M. R. Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 169–175.

na wystawie obrazów. Umieszczenie *Rozstrzełań* Andrzeja Wróblewskiego w tym kontekście było uzasadnione, ale zarazem pozbawiało ten obraz politycznej kontekstualizacji, w której jedynie jest możliwy od odczytania<sup>21</sup>.

Tekst Dziewulskiej, podobnie jak idąca w tym kierunku praca Janickiej, zrywały z przyjętym obrazem surrealizmu we współczesnej kulturze artystycznej, jako li tylko „wyobraźni” lub „metafory”. Autorki, jedna używając aparatury naukowej, druga w publicystycznym tekście, powiedziały rzecz podobną: surrealizm nie może być zredukowany do zwulgaryzowanej postaci „trockizmu”, lecz nie powinien być także zawężony do lirycznej *metafory*, rozbrojonej z właściwości społecznej lub politycznej subwersji. Ich teksty tworzą to, co chciałabym nazywać, za Pomianem, historią krytyczną. Mówią one o tym, że należy wydobyć splot polityczności i sztuki, w samym akcie nazywania świata. Taki cel przyświeca także tej pracy.

## **Rozdział 2. Założenia badawcze**

Wycinkowi lat 1944–1948 przyglądam się pod szczególnym kątem. Nie jest moim celem synteza monograficzna historii sztuki w Polsce tych lat. Z wielu potencjalnie możliwych *plateaux* proponuję własne, wytworzone na użytek tej pracy trzy przecięcia/warstwy w strukturze o charakterze rizomatycznym<sup>22</sup>. Pierwszym jest korelacja lewicy i surrealizmu w latach 1944–1948 (z przyległościami czasowymi). Drugim – interakcja marksizmu i krytyki sztuki na przykładzie twórczości Mieczysława Porębskiego oraz debaty o malarstwie w 1946 roku. Trzecim – współdziałanie sztuki w Polsce i surrealizmu na przykładzie twórczości Zbigniewa Dłubaka, Mariana Bogusza i Erny Rosenstein. Nie aspiruję do opisu całości problemu. Praca ma strukturę otwartą i sieciową. W rizomatycznej sieci nastawić można było optykę także na inne przecięcia/warstwy, jednak te, które wybrałam, wydają się najmniej omówione w literaturze przedmiotu.

Pierwszym przecięciem/warstwą jest relacja lewicy komunistycznej i surrealizmu. Zadałam sobie pytanie, jak to się stało, że mit surrealizmu jako nurtu wrogiego socjalizmowi wszedł do „historii urzędowej” już w pierwszych latach powojennej historii, w jaki sposób

---

<sup>21</sup> D. Jarecka, *Andrzej Wróblewski: Painting as Self-Criticism*, w: É. de Chasse, M. Dziewańska (red.), *Andrzej Wróblewski: Recto / Verso*, Museum of Modern Art in Warsaw, 2015, s. 137–167.

<sup>22</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Kłęczce*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, 1-336-38, s. 221–237. Plateau to określenie zaczerpnięte od Gregory Batesona, u którego oznacza „ciągły region intensywności”, stan pobudzenia bez punktu kulminacyjnego; dla Deleuze’a i Guattari’ego plateau to jedna z wielu wyłanianych w trakcie pisania (i lektury) warstw / płaszczyzn, które wzajem komunikują się ze sobą i łączą się, tworząc „kłępcze”.

budował inne przekonania i poglądy oraz jak wpływał na ówczesną politykę artystyczną. Rychło okazało się, że „historia urzędowa” tego okresu ma swoje antecedencje w latach 30. XX wieku. Wtedy to surrealizm zdefiniowany został w kategoriach marksistowskich przez Bretona. Około 1935 roku surrealizm flirtował przez krótką chwilę z realizmem socjalistycznym. W tym samym czasie w publicystyce obozu komunistycznego „sklejono” surrealizm z trockizmem. Wyjazd Bretona do Meksyku w 1938 roku i spotkanie z przebywającym tam Trockim były w tej sytuacji ryzykiem i prowokacją. Funkcja „trockizmu” w propagandzie politycznej Kominternu i ZSRR jest w znacznym stopniu rozpoznana<sup>23</sup>. Mniej mamy analiz wiążących polityczną historię tego pojęcia (i obelgi) z kulturą w Polsce. Dlatego w części I pracy poświęciłam miejsce analizie sporu o sztukę w kręgach lewicy komunistycznej w latach 1933–1939, w którym to sporze pojęcie surrealizm, trockizm, a także faszyzm grają główne role. Bez przeglądu rysujących się wtedy linii podziałów nie było możliwe zrozumienie wydarzeń intelektualnych w kręgu lewicy komunistycznej w latach 1944–1948 w Polsce. To w latach 30. wykształciły się podstawowe fantazmaty, które wprowadzone zostały w ruch w polskim sporze o sztukę po wojnie. Z powodu różnic nacechowania pojęcia surrealizm, ale także z powodu zachodzącego od początku lat 30. procesu rozejścia się ideowego dwóch najważniejszych surrealistycznych autorów zajmujących się sztuką, istotna była rekonstrukcja poglądów na sztukę Bretona i Aragona.

W części I pracy badam dyskurs o surrealizmie w tekstach krytycznych. Dyskurs od dziesięcioleci jest przedmiotem interdyscyplinarnego namysłu badaczy, a w tym specjalistów w zakresie retoryki, teorii komunikacji, krytycznej analizy dyskursu oraz politologii. Definicje dyskursu wypracowywane były w rozmaitych dziedzinach humanistyki, począwszy od lingwistyki, teorii i historii literatury, po jego problematyzację w naukach społecznych i filozofii. W klasycznym podręczniku teorii literatury Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego dyskurs definiowany jest w aspekcie pragmatycznym jako „zbiór społecznie usankcjonowanych praktyk wypowiedzeniowych, określający zarówno miejsce podmiotu, jak i status rzeczywistości”. Rzeczywistość można więc ujmować jako „wypadkową” różnych wypowiedzi na jej temat, zaś tożsamość jako uwarunkowaną dyskursem i w nim tylko

---

<sup>23</sup> L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, t. III, Wydawnictwo Krąg, Wydawnictwo Pokolenie, Warszawa 1989; L. Hass, *Trockizm w Polsce (do 1945 r.)*, w: J. Itrich, J. Kancewicz, I. Koberdowa (red.), *Oblicza lewicy. Losy idei i ludzi*, Towarzystwo naukowe im. Adama Próchnika, Warszawa 1992, s. 185–241; U. Ługowska, A. Grabski, *Trockizm, doktryna i ruch polityczny*, Warszawa 2003.

konstruowaną oraz rozpoznawaną<sup>24</sup>. Stosuję pojęcie dyskursu z określnikami, które czynią je bardziej jednoznacznym, odsyłając do konkretnego systemu wypowiedzi. System kształtuje terminologię, składnię i metaforykę, wskazuje na to, co istnieje peryferyjnie lub niejawnie, co majaczy na jego marginesie jako sfera zakazu. Używam takich pojęć, jak dyskurs marksistowski, antymodernistyczny, antyawangardowy, lewicowy, konserwatywny, zawsze traktując je kontekstowo. W części I pracy proponuję własny termin *estetyczny dyskurs degeneracji*, który służy mi do wyłonienia takich wypowiedzi, gdzie sztuka współczesna/awangardowa lokowana jest po stronie zepsucia lub upadku, odczytywana jako szkodliwa etycznie i politycznie, zaś jako jej antytezę wysuwa się model pozytywny, różnorodnie określany. Może to być realizm, klasycyzm, sztuka harmonijna, „zdrowa”, „pełna”, „ludzka”, pojęcia są zamienne, istotna jest spełniana przez nie funkcja – normy i celu, a także mechanizmu przywracającego wyobrażoną całość (narodową, kulturową, polityczną). Nie chodzi więc tylko o „wrogość”, czy „walkę z”. *Estetyczny dyskurs degeneracji* idzie w poprzek poglądów, może się pojawić tak na prawicy jak i na lewicy. W latach 30., nie należąc wyłącznie do komunizmu ani do faszyzmu, jest przez te formacje przyswajany. Pojawia się na ich marginesie, nie stanowi o nich wyłącznie, lecz zaszczerpia się w nich i migruje wraz z takimi pojęciami, jak upadek, nieludzkość, odczłowieczenie. Termin *estetyczny dyskurs degeneracji* ułatwił mi zrozumienie napięcia, które organizowało debatę o sztuce w Polsce lat 40. XX wieku. W *estetycznym dyskursie degeneracji* surrealizm był w polu negatywności, pozytywnością był realizm.

Późniejsze użycie słowa zmienia jego sens, naznacza je i koloryzuje, powodując, że słowo – w tym wypadku surrealizm – inaczej odbija światło i zabarwia jego wcześniejsze użycia. Surrealizm w latach 1944–1948 został obsadzony w dyskursie części lewicy komunistycznej w funkcji transgresji, wyjścia poza normę, przekroczenia etycznego i estetycznego. Ale historia surrealizmu w relacji do lewicy komunistycznej ma też swoje postscriptum. Jeden z bohaterów sporu o surrealizm w latach 1944–1948, Adam Ważyk, po Odwilży powrócił do problematyki surrealizmu, pisząc na nowo jego historię, która w sposób skryty była jego własną. Chodzi o rodzaj zrośnięcia się, takiego zżycia się z surrealizmem i jego krytyką, że splot ten wymusza dalsze działania, nie pozwala na jednorazowe odcięcie, pozostaje częścią afektywnej pamięci, która rekonfiguruje i determinuje gesty w przyszłości.

---

<sup>24</sup> A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 536. Por. także *Dyskurs jako struktura i proces: praca zbiorowa*, red. T. A. van Dijk, T. Dobrzyńska, tłum. G. Grochowski, PWN, Warszawa 2001.

Bez tej wycieczki dekonstrukcja pojęcia surrealizmu w odniesieniu do tytułowego okresu nie byłaby pełna. Złamanie chronologii było konieczne, by dotknąć tego, co pominięte i niewypowiedziane, zaledwie aluzyjnie zaznaczone w latach 40. Dlatego też w rozdziale 6 w części I rozwinęłam dyskusję o oboczności „surrealizm/nadrealizm” aż do lat 60. wieku XX. Można powiedzieć to jeszcze inaczej: kończę historię debat o surrealizmie na przełomie 1948 i 1949 roku, lecz nie zamykam narracji. Takie podejście do wydarzeń z lat 1944–1948 pozwala ujrzeć niewidoczne z bliskiej perspektywy takie gesty adjustacji historii, jak wymazywanie i korekta, retusz i rekonstrukcja<sup>25</sup>.

Badania nad sztuką polską lat 1944–1948 dotychczas zazwyczaj koncentrowały się na genezie, funkcji i znaczeniach pojęcia realizm. W mojej pracy dominanta zostaje przesunięta. Pojęcie surrealizm wychodzi z cienia, realizm zaś ukazany zostaje jako jego korelat, pojęcie uchwytnie wtedy, kiedy ukaże się jego antytezę. Nie odrzucając ustaleń poprzedników, którzy w badaniach nad sztuką lat 40. w Polsce skupiali się na konflikcie pomiędzy tym, co postępowe i regresywne, modernistyczne i antymodernistyczne, awangardowe i tradycyjne, przenosząc akcent na inne opozycje. Szukam podziałów i konfliktów w odniesieniu do poglądów na schyłek i upadek, degenerację i humanizm, ludzkie – nieludzkie, irracjonalne – racjonalne, realizm – surrealizm. Odchodzę od binarności awangarda – modernizm, a także od polaryzacji realizm socjalistyczny – awangarda, lub awangarda – koloryzm. Proponuję triadę: surrealizm, realizm, marksizm. Surrealizm jest probierzem postaw i nastawień, realizm pojęciem relacyjnym, towarzyszącym surrealizmowi, marksizm ramą ideologiczną, w której zachodzą opisywane antagonizmy i konflikty, spory i napięcia. Stawiam tezę, że dopiero ta konfiguracja pojęć pozwala naświetlić konflikt o sztukę w polu lewicy komunistycznej w omawianym okresie.

Istnieje zgoda co do tego, że w Polsce nie istniał ruch surrealistyczny. Jednak badacze, tacy jak Andrzej Turowski, Piotr Piotrowski, Piotr Słodkowski, zgadzają się też, że były więzi, zależności i kontakty – zarówno na poziomie środowiskowym, jak i ideowo-teoretycznym. W mojej pracy szczególnie interesuje mnie charakter związków ideowych. W pracy przyjmuję założenia „horyzontalnej historii sztuki” Piotra Piotrowskiego. Chodzi tu przede wszystkim o krytyczne spojrzenie na utrwalone relacje między centrum a peryferiami, a więc dekonstrukcję zachodniocentrycznego paradygmatu historii sztuki<sup>26</sup>. W tym ujęciu osiowy (wertikalny)

---

<sup>25</sup> J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 78, 1987, z. 4, s. 231–272.

<sup>26</sup> P. Piotrowski, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 20, 2009, s. 59–73.

schemat, w którym centralny ośrodek promieniuje na zewnątrz w obszary oddalone lub peryferyjne, zostaje zastąpiony przez perspektywę horyzontalną. Dowartościowuje ona spojrzenie lokalne, uwzględnia policentryczność i ruchomość relacji między wieloma ośrodkami. Obrazy przekraczają podziały polityczne, przechodzą przez *zieloną granicę*, krążą ponad podziałami.

W ukazaniu polskich relacji z surrealizmem przywołuję na pomoc kategorię sieci, która pozwala mi na punktowe ich opisanie. Pojęcie sieci zainspirowane jest, prócz „horyzontalnej historii sztuki” Piotrowskiego; przez narratywistyczne podejście do badań historycznych. Postkolonialna relacja centrum – peryferie kształtująca sposób zadawania pytań o zależność i samostanowienie, wtórność i oryginalność, wpływ i jego odrzucenie, zostaje odsunięta na rzecz złożonych i zwrotnych relacji w sieci. Dla wydarzeń intelektualnych i artystycznych w Polsce punktem odniesienia są ważne europejskie miasta – Paryż, Praga, niekiedy także Moskwa. Jeśli chodzi o surrealizm – zasadnicze z nich to Paryż i Praga. Jednym z podstawowych kłopotów było ustosunkowanie się do tradycji badań nad „wpływem”. Odchodzę od tego pojęcia, a także od sfery wyobrażeń, które za sobą pociąga, jak zależność, podległość, hierarchia. Zależało mi na innym przedstawieniu problemu relacji. Zakładam, że w sztuce i krytyce polskiej w latach 1944–1948 daje się wyłonić to, co określić można (za Michałem Głowińskim) jako „świadczenia odbioru” lub (za Włodzimierzem Boleckim) jako „świadczenia czytania” surrealizmu<sup>27</sup>. Takie terminy neutralizują hierarchię podległości implikowaną przez pojęcie wpływu i przeformułują wyobrażenie o pasywnym odbiorze w kierunku związków recepcji i oddziaływania<sup>28</sup>. Zamiast aktywnego podmiotu wysyłającego impulsy i biernego receptora, wprowadza się równoważne podmioty uczestniczące w procesie wytwarzania znaczeń: twórcę tekstu i czytającego. Nie chodzi więc tylko o to, jak surrealizm odczytywany był w Polsce, ale w jaki sposób zmieniał się i rekonfigurował sam przedmiot oglądu, a więc surrealizm. Chodziło o przepływy, a nie wpływ, o wielokierunkowe wędrówki pojęć i obrazów. Określiłam tu pewne środowisko, nazwałam je środowiskiem lewicy komunistycznej, które interesowało się – afirmując je lub odrzucając, ideami formowanymi w kręgach kojarzonych jako surrealistyczne.

---

<sup>27</sup> W. Bolecki, *Spółeczne ramy lektury*, w: A. Brodzka, M. Hopfinger i J. Lalewicz (red.), *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. 355–362. Bolecki powołuje się na M. Głowińskiego, *Świadczenia i style odbioru*, w: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

<sup>28</sup> Hans Robert Jausz określił „odbiór” jako „twórczość”, której dokonuje czytelnicza „publiczność”, por. H.R. Jausz, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” LXIII, 1972, z. 4, s. 273.

Mam na myśli grupę osób, która albo wstąpiła w szeregi partii komunistycznej, albo też wiązała się intelektualnie z komunistyczną lewicą, wchodząc z nią w dialog. Niekoniecznie chodzi o przynależność formalną, ale o łączenie swoich perspektyw z nowym porządkiem społecznym i politycznym w Polsce, włączenie się w budowę instytucji i organizacje życia artystycznego. W przywołanej wcześniej terminologii takie środowisko tworzyłoby „społeczne ramy lektury” surrealizmu.

Drugim przecięciem/warstwą szczególnie mocno zaznaczonym w części II jest spotkanie surrealizmu/realizmu z marksizmem. Zadaję pytanie o to, jak w latach 1944–1948 była formułowana marksistowska teoria sztuki. Nie chodziło mi jednak o oderwane i epizodyczne wypowiedzi krytyków, ale o wydobywanie prób budowy spójnej teoretycznej koncepcji, takiej która ujmowałaby zarówno dotychczasowe dzieje sztuki, jak i teorię twórczości. Marksizm estetyczny nie był w 1944 roku gotowym zestawem postulatów ani nie stanowił określonej metody. Był potencjalnością możliwych twórczych odczytań. Był też środowiskiem, w którym rozwijały się koncepcje sztuki i publicystyka w Polsce drugiej połowy lat 40. Wyznaczał ideowe ramy dyskusji o sztuce często bez wyrażonej *explicite* marksistowskiej deklaracji. Były to raczej różne warianty marksizmu, odwołujące się do rekonstruowanego za każdym razem inaczej zakresu pojęcia wyjściowego, zbiegające się ze sobą i rozchodzące, zawierające projekcję/marzenie o sztuce przyszłości bądź też opartą na radzieckiej teorii i praktyce artystycznej dokse. Tożsamości krytyków i artystów wyłaniały się w trakcie pisania, nie były predeterminowane.

Różne próby interpretowania marksizmu w relacji do sztuki rozwijały się w omawianym okresie najsilniej pomiędzy 1946 i 1948 rokiem, w tekstach Mieczysława Porębskiego, Zbigniewa Dłubaka, Władysława Strzemińskiego. Najlepiej spośród nich został zanalizowany marksizm Strzemińskiego, który w artykułach dla „Wsi”, „Meandra” i „Odrodzenia” rozwinął własne poglądy sprzed wojny, ujmując je w nowym języku<sup>29</sup>. Zwracam uwagę szczególnie na pisanie o sztuce Mieczysława Porębskiego, który krystalizuje swe poglądy na twórczość w latach 1945–1946, poświęcając mu rozdziały 4, 5, 6, 7 i 8 części II pracy. W swoją teorię, wypracowaną w dialogu z fenomenologią Romana Ingardena i teorią kubizmu Carla Einsteina, Porębski stopniowo włącza elementy marksizmu, pozostając w opozycji do katastroficznego

---

<sup>29</sup> T. Załuski, *Władysław Strzemiński po wojnie. Modernizacja, marksizm, socrealizm*, w: A. Sumorok, T. Załuski (red.), *Socrealizmy i modernizacje*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2017, s. 229–268, L. Nader, *Afekt Strzemińskiego. 'Teoria widzenia', rysunki wojenne, 'Pamięci przyjaciół – Żydów'*, Instytut Badań Literackich PAN, Akademia Sztuk Pięknych Warszawa, Muzeum Sztuki w Łodzi, Warszawa – Łódź 2018, s. 69–121.



marksizmu Jana Kotta i twórczo przekształcając racjonalistyczny, socjologiczny z ducha, kładący nacisk na systemowość i metodologię nauki marksizm Stefana Żółkiewskiego<sup>30</sup>. Analiza pisarstwa Porębskiego pozwala mi wyłonić konflikty nurtujące środowisko lewicy komunistycznej w latach 40. w relacji do sztuki. Nie podważam ustaleń Piotra Słodkowskiego, iż w kręgach artystów zainteresowanych sztuką nowoczesną i opowiadających się po stronie socjalistycznego państwa w tamtych latach istniało płynne przejście między modernizmem, realizmem i realizmem socjalistycznym, co badacz nazwał „przechodnością postaw”<sup>31</sup>. Inaczej zadaję pytanie. Nie o to, czy dana wypowiedź lokuje się w granicach modernizmu, ale jaki był stosunek danego autora do marksizmu i surrealizmu, co pozwala odsłonić antagonizm.

Trzecim *plateau* jest sztuka w Polsce i surrealizm na przykładzie twórczości Zbigniewa Dłubaka, Mariana Bogusza i Erny Rosenstein. W części III dysertacji analizuję twórczość wymienionych artystów na przykładzie zaledwie czterech dzieł, cyklu fotografii *Serce Magellana* Dłubaka, obrazów *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę* i *Za pięć dwunasta w Nankinie* Bogusza oraz kompozycji Rosenstein *Ekrany*. Ponadto jedno z nich nosi datę 1951. Nie chodziło mi o twierdzenie, że tylko w tych pracach można dostrzec surrealistyczne paralele i konteksty. To studia przypadków, przykłady możliwych analiz, praca wysycenia analizy obrazu znaczeniami. Także znaczeniami „odczuwanymi”, a więc nie traktowanymi wyłącznie jako możliwe do uchwycenia zracjonalizowane wiązki informacji<sup>32</sup>. Każdy obraz uruchamia przestrzeń kontekstów, przestrzeń, która zostaje włączona w relację obraz–widz. W mojej pracy próbuję zobaczyć obraz w sieci społecznej i środowiskowej interakcji. Chcę odtworzyć jego społeczne i polityczne znaczenie, które utracił w trakcie czytania immanentnego, zredukowanego do ekspresji i przedstawień. Zakładam, że obraz, nawet taki, który nie mógł być w swoim czasie wystawiony, jak *Ekrany* Rosenstein, albo projekt, który nie był dokończony, jak *Serce Magellana* Dłubaka, albo taki, który został na wiele lat wycofany z obiegu z powodu swojego politycznego wydzwięku, jak *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę* Bogusza, powstają po to, by nawiązywać społeczną relację, ożywają tylko dzięki niej i tylko w niej znaczą. To rekonstrukcja pola symbolicznego, politycznego, ideograficznego drugiej połowy lat 40. w Polsce. Krótko mówiąc, nie stawiam pytania o to, czy w Polsce był surrealizm, ale jak działał. To pytanie także wiąże ze sobą obrazy i teksty.

---

<sup>30</sup> Por. S. Żółkiewski, *Głos marksisty*, „Odrodzenie” 1945, nr 51 (18 listopada 1945), s. 1.

<sup>31</sup> P. Słodkowski, *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019, s. 293–313.

<sup>32</sup> A. Dauksza, *Znaczenie odczuwane: projekt interpretacji relacyjnej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 265–281.

Największym wyzwaniem tej pracy było powiązanie badań nad tekstami z badaniami nad obrazami. Konceptem teoretycznym, który towarzyszy ujęciu problemów artystycznych wyłanianych w tej pracy, jest intertekstualne ujęcie sztuki, wywodzące się z badań lingwistycznych, strukturalistycznych i antropologicznych, którym patronuje dialogiczny model kultury Michaiła Bachtina<sup>33</sup>. Historię sztuki traktuję jako jedno z narzędzi badawczych, dyscypliny, którą określa się jako „historia obrazów” [history of images]. Jak piszą Norman Bryson, Michael Ann Holly i Keith D.F. Moxey, historia obrazów, nie porzucając problemu wartości estetycznych obrazów, kieruje się w stronę „szerokiego rozumienia ich znaczeń dla kultury w warunkach historycznych, w jakich zostały stworzone, a także ze względu na ich potencjalne znaczenie w kontekście aktualnej historycznej sytuacji”<sup>34</sup>. Wykorzystanie takiej podpowiedzi nie oznacza w moim przypadku odejścia od historii sztuki, ale próbę włączenia jej do pola *Visual Studies* na przykładzie konkretnego historycznego materiału. Nie chodzi tu jedynie o włączenie kultury wizualnej (np. obrazów kultury masowej lub obrazów ilustracji prasowej) do obszaru badań. Wytykano to niejednokrotnie jako częsty błąd popełniany w dziedzinie Studiów wizualnych lub Studiów nad kulturą wizualną<sup>35</sup>. Ani lingwistyczny zwrot nie zostaje podważony, ani nie zostaje odrzucona semiotyczna interpretacja obrazu, poszerzone zostaje jedynie pojęcie obrazu, także o obrazy wyobrażane, konkretyzowane w dyskursach. Jeśli ta próba się nie powiodła i jeśli oznacza to zerwanie z dyscypliną lub niespełnienie jej postulatów, jest to widocznie strata, której nie mogłam uniknąć, by odzyskać jednakowoż coś więcej.

Tym czymś więcej jest historia obrazów surrealizmu, które wyłaniają się z tekstów, oraz korespondująca z nimi historia obrazów surrealizmu czytelnych w malarstwie i fotografii. Nie tylko teksty wytwarzają obrazy, także materialne obrazy (fotograficzne i malarskie) wytwarzają wyobrażenia. To działanie można określić – za Horstem Bredekampem – jako *akt obrazu*<sup>36</sup>. Serie i szeregi wypowiedzi o surrealizmie, jak również serie i szeregi obrazów traktuję jako

---

<sup>33</sup> B. Witosz, *Dyskurs i stylistyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 15–19, R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria, nowoczesność, literatura*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2012, s. 37–38, M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 77, 1986, nr 4, s. 78.

<sup>34</sup> N. Bryson, M. A. Holly i K.D.F. Moxey, *Introduction*, w: N. Bryson, M.A. Holly, K.D.F. Moxey, *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, 1994, s. XVI.

<sup>35</sup> O dyskusji wokół *Visual Studies* i krytyce traktowania zwrotu ikonicznego jako jedynie poszerzenia badań nad obrazem o kulturę masową, por. A. Zeidler-Janiszewska, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego i w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 9–30.

<sup>36</sup> Por. H. Bredekamp, *Akty obrazu jako świadectwo i werdykt*, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*, Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2020, s. 201–269.

należące do tej samej *ikonosfery*. Idąc za inspiracją *Visual Studies*, odkrywam obrazotwórcze działanie tekstów. *Obraz* krystalizujący się w tekście zbliża się do kategorii *wyobrażeń społecznych* (Bronisław Baczko) lub kategorii intersubiektywnego performatywu obrazowego – *Image* (W.J.T. Mitchell). Rzykuję hipotezę, że tego typu obrazy stanowiły istotny element dyskursu o surrealizmie w latach 40. XX wieku i miały antecedencję w dyskusji o sztuce na lewicy komunistycznej w latach 30. Silne, autonomiczne obrazy wyłonione w trakcie debat o sztuce w tej epoce podlegają dalszej transmisji. W taki sposób patrzę na obrazy rozpadu świata i upadku człowieka iskrzące się w tekstach Jana Kotta, Adama Ważyka, Mieczysława Jastruna. Tak też postrzegam petryfikujący się w tym czasie zimnowojenny obraz surrealizmu wykrywany w tekstach Garaudy’ego, Sartre’a i Camusa. Obrazy wytworzone w tekstach, sztywniejsze w stereotypy, ale i zrywające ze stereotypami, wizyjne lub fantomowe, mają taką samą siłę działania co obrazy namalowane. Czy też, jak powiedziała W.J.T. Mitchell, dysponują „władzą słabych”, co powoduje, że choć mają niewielką siłę działania, ich pragnienia są niezwykle potężne<sup>37</sup>. W części I i II zadaję pytanie o „obraz” surrealizmu w publicystyce lewicy. W części III badam obrazy malarskie i fotograficzne jako część *ikonosfery*.

Proponując termin „ikonosfera”, Mieczysław Porębski w 1972 roku poszerzył definicję obrazu jako dzieła plastycznego o wszelkie inne obrazy otaczające człowieka. Obraz nie „jest”, ale się pojawia, a jego nośnikami są zarówno substancje materialne, jak i „sny i halucynacje”<sup>38</sup>. Ikonosfera składa się z obrazów, ale także z ich relacji, które wytwarzają obrazy kolejne. Obrazów, pisze Porębski, nie można unormować ani sobie podporządkować, są „niesforne”. Obrazy mają swoją semantykę i wytwarzają własną „mowę”, gdyż są medium społecznej komunikacji<sup>39</sup>. W.J.T. Mitchell rozwija podobny do Porębskiego tryb myślenia o obrazach, lecz bardziej radykalnie: „Widzenie pełni tak samo ważną rolę jak język, rolę pośrednika w relacjach społecznych i nie daje się sprowadzić ani do języka, ani do znaku czy «dyskursu». Obrazy chcą takich praw, jakie posiada język, a nie przekształcenia w język”<sup>40</sup>. Obrazy nie tylko mediują i przedstawiają, ale działają i pragną, wywołują pragnienia i fantazmaty, potrafią materialnie i realnie wpływać na rzeczywistość<sup>41</sup>. „Obrazy wyrażają pragnienia, które już mamy, ale

---

<sup>37</sup> W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 70.

<sup>38</sup> M. Porębski, *Ikonosfera*, PIW, Warszawa 1972, s. 271.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 9–10.

<sup>40</sup> W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, s. 80.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 65–87.

zarazem najpierw uczą nas, jak pragnąć. Jako pojedyncze przedmioty tęsknoty i braku, figury dążenia do przyjemności, paradoksalnie uwalniają mnogość obrazów, plagę fantazji” – pisze Mitchell<sup>42</sup>. Obrazy / dzieła sztuki w części III pracy ukazałam jako węzły w dyskursywnej sieci opisanej w częściach I i II. Niesforne obrazy włączają się w nią, ale jednocześnie pragną ją rozrywać.

W badaniu nad obrazami / dziełami sztuki korzystam z podejścia semiotycznego i lingwistycznego zmodyfikowanego przez poststrukturalizm i studia nad traumą. Podejście takie rozbudowane zostało przez antropologicznie i psychoanalitycznie zorientowaną historię sztuki. Jej przykładem są prace Rosalind E. Krauss i Hala Fostera, którzy szczególnie koncentrowali się na surrealizmie<sup>43</sup>. Neomarksistowska teoria dzieła sztuki istniejącego w procesie intersubiektywnej wymiany i mediującego, nie zaś „przedstawiającego” sformułowana przez Raymonda Williamsa, wpłynęła na język moich analiz<sup>44</sup>. Odczytując obrazy jako teksty kultury i wykorzystując narzędzia intertekstualne, staram się o odkrycie ich dialogicznego i performatywnego wymiaru.

W badaniach nad sztuką XX wieku istnieje napięcie między dwoma sposobami podejścia do materiału: historią sztuki i *Visual Studies (Bildwissenschaft)*<sup>45</sup>. W mojej pracy nie traktuję ich jako konkurencyjne. Korzystam tak z tradycji hermeneutycznej, do której należy analiza warstwy materialnej dzieł, wyglądown, form i przedstawień, jak i z metodyki *Visual Studies*. Ta dwoistość należy do tradycji *New Art History*<sup>46</sup>. W analizę kontekstów, funkcji, społecznej recepcji, interakcji obrazu z innymi polami aktywności kulturowej włączam „wiedzę o obrazach”. Obraz w tej konfiguracji, nie porzucając swej funkcji artystycznej, staje się czymś innym niż malowidło czy fotografia. Jest medium, które jak postuluje W.J.T. Mitchell, można definiować nie tylko jako przekaźnik znaczeń, ale również „zapalnik”. Postulowany i opisywany przez badacza zwrot piktorialny w badaniach nad kulturą wnosi nowe dane do zwrotu lingwistycznego w historiografii, ale także pozwala dostrzec jego elementy we wcześniejszych teoriach<sup>47</sup>. W takim ujęciu obrazy są „poza dobrem i złem”, zaburzają tok myślenia, paraliżują, wywołują szok przez spotkanie z nieoczekiwanym i nieznanym, są

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>43</sup> R.E. Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, „October”, vol. 19 (Winter 1981), s. 15–34, Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, 1993.

<sup>44</sup> R. Williams, *Marksizm i literatura*, tłum. A. Chojnacki, E. Kasperski, PWN, Warszawa 1989 (oryg.1977), s. 34–74.

<sup>45</sup> H. Bredekamp, *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, *Critical Inquiry*, vol. 29, no. 3 (Spring 2003), s. 418–428.

<sup>46</sup> M. Bryl, *New Art History: nauka, polityka, obyczaj*, „Artium Questiones” 7, 1995, s. 192 [cały tekst 185–218].

<sup>47</sup> W.J.T. Mitchell, *Image Science*, 2015, s. 14–16.

znaczącą przerwą w strumieniu mowy, mają „moc”, ale i wywierają przemoc. „Informowanie aktywne, pokazowe, informowanie stanowiące gwałt, który nie bez racji może zestawiono z torturą – czyżby na tym właśnie polegać miała istota sztuki?” – pisał Porębski w 1962 roku w tekście *Sztuka a informacja*. Zaproponował tam teorię informowania jako alternatywną dla teorii znaku. Interakcyjne i procesualne „informowanie” uwzględnia „niepewność, nieostrość, nieuniknioną zmienność środków i celów międzyludzkiego krążenia informacji”. To ważna przesłanka dla badaczy sztuki, bowiem obrazy prowokują do pytań także o to, „czego nie powiedziano”<sup>48</sup>. Interpretacja sztuki jako przemocy i mediacji pozwala na odejście od koncepcji dzieła sztuki jako wyrazu moralnej historycznej czy estetycznej racji lub ekspresji programu. Dzieło nie jest komunikatem, aktem, świadectwem, ale mediacją, działaniem, świadczeniem. Sąsiadujące z historią sztuki dyscypliny, jak psychoanaliza, lingwistyka, *Visual Studies*, historia idei, studia nad traumą, studia nad afektami, podważają jego status, traktując jako symptom, ślad zranienia, medium emocji. W takiej – ontologicznie niepewnej – przestrzeni muszę się poruszać, sprawdzając działanie dzieł. Dualistyczne podejście do obrazu, uchwytnego w dwóch systemach modelujących jako obiektu materialnego i obiektu teoretycznego, cały czas jest obecne.

W rozdziałach poświęconych obrazom malarskim i fotograficznym (Dłubaka, Bogusza i Rosenstein) staram się wyłowić to, co mogło pobudzać do działania ich autorów, to co było w ówczesnym dyskursywnym polu debat o sztuce. Staram się wywoływać na powierzchnię to, co istniało w zakresie wiedzy, ale także odczuć ówczesnego odbiorcy.

W wypadku Dłubaka ukazuję literacki kontekst implikowany tytułem. Naświetlam polityczne znaczenie ideowo-obrazowej konfiguracji pracy w kontekście postkolonializmu. Wydobywam rolę meta-obrazowej refleksji artysty, sytuując ją w tradycji surrealistycznej fotografii i surrealistycznej książki ilustrowanej. W rozdziale o Boguszu opisuję mechanizmy rządzące tworzeniem i odbiorem dzieła zanurzonego w splot pamięci wojny, aktualnej walki z faszyzmem i autorskiej adaptacji języka malarstwa surrealistycznego. Włączam obraz Bogusza *Za pięć dwunasta w Nankinie* w model „pamięci wielokierunkowej” Michaela Rothberga. Podkreślam połączenie politycznej walki z kolonializmem z duchem surrealizmu, dowartościowując stanowisko ideologiczne malarza-marksisty, który w tym czasie obierał alternatywną drogę w stosunku do marksizmu promującego w malarstwie obraz świata oparty na mimetycznym i ideologicznym modelu. W analizie obrazu Rosenstein *Ekran*y wprawiam w

---

<sup>48</sup> M. Porębski, *Sztuka a informacja*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. III, 1962, oba cytaty: s. 56.

ruch aktualną wiedzę o sposobach badania artystycznych świadectw Zagłady. Zadaję pytanie o miejsce tego obrazu w biografii artystki i w sztuce polskiej przełomu lat 40. i 50. Dokonuję demontażu zunifikowanego obrazu sztuki „realizmu socjalistycznego” jako epoki, w której nastąpiła homogenizacja języków artystycznych podporządkowanych jednej doktrynie i normie. Wyjaśniam powody, dla których artystka sięgnęła po język surrealizmu. Proponuję narrację, w której realność i fantazmat współistnieją w jednym wyobrażeniu. Wykorzystuję refleksję Porębskiego o obrazie jako miejscu „materialnego przejścia informacji” oraz o podwójnej funkcji obrazu – mitycznej/rytualnej i transgresyjnej/inicjacyjnej. W tej pierwszej obraz przesłania, maskuje, blokuje. W drugiej – ujawnia, demaskuje, zrywa zasłonę<sup>49</sup>.

W części poświęconej obrazom malarskim i fotograficznym moja praca jest strukturą najbardziej otwartą. Analizuję sztukę w szerokiej przestrzeni splecionych dyskursów. Postulowane przez transdyscyplinarne studia nad kulturą wizualną, afektywne i relacyjne, performatywne i interakcyjne nastawienie sprawdzam przy bliskim czytaniu obrazów. Proponuję te analizy także po to, by dowartościować te dzieła nie jako awangardę (jako takie są już docenione), ale jako sformułowania sztuki świadomie lewicowej i surrealistycznej. Wiążę w jeden splot to, co w innej narracji mogłoby się wydawać nie do powiązania.

Troje omawianych artystów: Zbigniew Dłubak, Marian Bogusz i Erna Rosenstein, przeszło przez najbardziej skrajne doświadczenie pierwszej połowy XX wieku w Europie: wojnę i Zagładę. Po 1945 roku opowiedzieli się po stronie nowego systemu politycznego. Czerpali z surrealizmu, na który się powoływali i który znali z autopsji. Rosenstein poznała go w Paryżu, Bogusz i Dłubak – w Pradze i poprzez Pragę. Każdy z omawianych twórców kontaktował się z surrealizmem na własny sposób i na własnych warunkach. Ich dzieła są różne i ukazują inne aspekty surrealizmu. W twórczości Dłubaka aktywowany jest aspekt ideologiczny surrealizmu oraz typowa dla tego nurtu refleksja nad statusem ontologicznym i funkcją obrazu. W twórczości Bogusza odnajdujemy tropy antyfaszystowskiego i antykolonialnego dyskursu, który sięga do momentu zaangażowania surrealizmu po stronie Republiki w wojnie domowej w Hiszpanii. W pracy Rosenstein mamy do czynienia z pracą nieświadomości, która zostaje zapisana w postaci świadczącego obrazu lub takiego obrazu, który wywołuje świadka – w widzu.

„Qui suis je?” – „Kim jestem?” lub „Za kim idę?” – homonim użyty przez Bretona w pierwszym zdaniu *Nadii* patronuje kierunkowi myślenia, w którym ujmuje się surrealizm

---

<sup>49</sup> Ibidem, s. 90.

kontekstowo, z uwzględnieniem zmieniających się partnerów, języków, obszarów geograficznych, epok. W jakiś sposób praca ta jest próbą uchwycenia ruchomych piasków. Nic tutaj nie jest stabilne i trwałe, można opisać jedynie pewne momenty, w których dane pojęcia i wyobrażenia stabilizują się, by przekształcać się dalej. Przyjmuję ruchome i elastyczne pojęcie marksizmu. A także realizmu, który jest pojęciem skorelowanym zarówno z marksizmem, jak i surrealizmem.

### **Rozdział 3. Przybliżenie terminów**

W rozdziale 1 w części I, wychodzę od definicji nurtu jako zespołu poglądów na sztukę powstających w kręgu André Bretona w latach 1924–1947, a więc między pierwszym *Manifestem surrealizmu* a wystawą „Surréalisme en 1947” w galerii Maeght w Paryżu. Chodzi o surrealizm w takiej formie, w jakiej pojawił się w kręgu Bureau de la Recherche Surréaliste około 1924 i 1925 roku, a potem uformował w czasopismach „La Révolution Surréaliste” (1924–1929) pod redakcją Pierre’a Naville’a i Benjamina Péreta oraz w „Surréalisme au Service de Révolution” (1929–1933) pod redakcją Bretona. A także o jego późniejszą ewolucję w grupie formującej się wokół Bretona po 1946 roku, a więc po powrocie pisarza do Paryża z emigracji oraz w środowisku surrealistów w Pradze około roku 1947.

Termin „surrealizm” w tekstach i deklaracjach samych surrealistów miał różnorakie funkcje i znaczenia. Pojawiał się w tytułach wystaw, takich jak „Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu” w 1936 roku w Londynie, „Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu” w 1938 roku w Paryżu, „First Paper of Surrealism” w Nowym Jorku w roku 1942 czy „Surréalisme en 1947” w Paryżu. Nie były to neutralne prezentacje sztuki, ale – by posłużyć się określeniem Lewisa Kachura – *przeustrzenie ideologiczne*, w których obrazy, rysunki, obiekty sztuki, przedmioty codziennego użytku i ready-mades, jak i wydarzenia performatywne były połączone w maszyny retoryczno-wystawiennicze. Surrealiści nie używali medium wystawy jako gotowego języka, lecz go przepracowywali<sup>50</sup>.

Termin „surrealizm” był także stosowany w tytułach wystaw, których inicjatywa wychodziła spoza grupy Bretona, np. z muzealnych instytucji. Przykładem jest „Fantastic Art, Dada, Surrealism” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1936 roku. Można w tym kontekście rozróżnić *przedmiotowe* (reifikujące, wystawiennicze) znaczenie terminu surrealizmu od *podmiotowego* (aktywno-performatywnego) lub – idąc za podpowiedzią

---

<sup>50</sup> L. Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibitions Installations*, MIT Press, Cambridge MA 2001.

Ryszarda Nycza – *czasownikowego*<sup>51</sup>. Nowojorska wystawa ukazywała surrealizm jako grupę obiektów reprezentujących styl. Odmienna była „Exposition internationale du Surréalisme” otwarta w styczniu 1938 roku w Galerie Beaux-arts w Paryżu, kiedy artyści (Breton – Éluard – Duchamp) weszli w rolę kuratorów. Przestrzeń wystawy, „dirty, dark, loud and hysteric” – jak to określa Elena Filipovic – była polemiką z utowarowioną przestrzenią wystaw muzealnych i politycznych. Punktem odniesienia była nie tylko wystawa w aseptycznych przestrzeniach nowojorskiego MoMA, ale także Wystawa Światowa roku 1937 w Paryżu<sup>52</sup>. W inny, radykalnie polityczny, a zarazem parodystyczny, sposób „Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu” nawiązywała do propagandowego pokazu „Entartete Kunst” w Monachium, na co zwrócił uwagę Kachur<sup>53</sup>. Była to meta-wystawa, komentarz na temat wystawiania i wystawiennictwa, ale też głos samego surrealizmu, mówiącego w imieniu podmiotu niejednolitego, zbiorowego, nawiedzonego. David Lomas określa to jako „haunted self”, nawiedzone „ja” lub nawiedzoną tożsamość surrealizmu<sup>54</sup>. Ten – podmiotowy i jednocześnie niestabilny – aspekt surrealizmu był jasny dla jego uczestników. Marcel Jean zasygnalizował to w tytule swojej książki, będącej opracowaniem surrealistycznych tekstów źródłowych – *Autobiographie du surréalisme*<sup>55</sup>.

Według Renée Riese Hubert jest daremnym wysiłkiem ustalanie zakresu pojęcia „książka surrealistyczna”, podobnie jak „malarstwo surrealistyczne”. Oba są pozbawione „ontologicznego znaczenia”. Surrealizm nie tylko nie ma jednego ontologicznego znaczenia, ale jest terminem podstępny, gdyż bywa używany w sposób taką ontologię sugerujący<sup>56</sup>. Ważne jest, by podejrzliwie traktować ontologiczne uroszczenia, próbując odróżnić krytyczne ujęcie tego kierunku od jego zmistyfikowanych interpretacji. Nie ma dla surrealizmu bezpiecznego pola. Dlatego, zwłaszcza w historii, która tu jest przedstawiana, trzeba zawsze pytać, o jakie znaczenie – „funkcjonalne” czy „zakresowe” – surrealizmu chodzi i kto formułuje jego definicję<sup>57</sup>. To, co miał na myśli Breton, myśląc o surrealizmie, i surrealizm w rozumieniu

---

<sup>51</sup> R. Nycz, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2017.

<sup>52</sup> E. Filipovic, *Surrealism in 1938: The Exhibition at War*, w: R. Spiteri, D. LaCoss (red.), *Surrealism, Politics and Culture*, Ashgate Publishing, London 2003, s. 179–203.

<sup>53</sup> Tezę tę postawił Lewis Kachur w książce *Displaying the Marvelous* (2001). Podejmuje ją Elena Filipovic w *Surrealism in 1938: The Exhibition at War*, w: R. Spiteri, D. LaCoss (red.), *Surrealism, Politics and Culture* (2003).

<sup>54</sup> D. Lomas, *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, Yale University Press 2000.

<sup>55</sup> M. Jean, *Autobiographie du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris 1978.

<sup>56</sup> R. Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, University of California Press, Los Angeles 1992, s. 16.

<sup>57</sup> Por. L. Kołakowski, *Zakresowe i funkcjonalne rozumienie filozofii*, w: *Kultura i fetysze*, PIW, Warszawa 1967, s. 9–41.



Erenburga albo Lukácsa, to niezbiegające się ze sobą zakresy pojęciowe. Termin „surrealizm” był adaptowany, przechwytywany i służył jako inwektywa, napiętnowanie, funkcjonalne odcięcie. Wędrówka pojęcia z pola denotacji do pola perswazji zostanie szerzej opisana w części I w rozdziałach 3, 5, 6, i 7. Interesowało mnie odtworzenie wyobrażeń społecznych towarzyszących surrealizmowi w latach 1944–1948; elementem tej pracy jest historia autodefinicji surrealizmu i jego zewnętrznych kategoryzacji. W części III, poświęconej realizacjom artystycznym, sama „przechwytyuję” tytułowe pojęcie surrealizmu. Marian Bogusz i Zbigniew Dłubak, powoływali się na surrealizm jako kontekst teoretyczny swej działalności, lecz nie określali jednoznacznie w taki sposób własnej sztuki. Erna Rosenstein nie nazywała siebie „surrealistką”. Surrealizm w połączeniu z interpretacją ich prac to moja własna interwencja, dokonana na warunkach określonych w I i II części pracy, a więc uznania otwartości surrealizmu jako sieciowej struktury o kilku punktach zaczepienia i wielości przepływów.

„Realism is an overdetermined word” – pisze Paul Wood w publikacji poświęconej wędrówkom znaczeniowym tego pojęcia od modernizmu do neoawangardy. „People have fought and died for it, sometimes figuratively, intellectually, sometimes literally”<sup>58</sup>. Realizm był od lat 30. XX w. częścią lewicowego dyskursu o sztuce, synonimem postawy, sygnalizował pragnienia i kierunek poszukiwań. Był pojęciem stosowanym w ówczesnych debatach intelektualnych, *słowem kluczem* lewicy artystycznej i postulatem, jednak – jak twierdzą – nie praktyką artystyczną. Tak jak nie ma sztuki marksistowskiej, tak nie ma, w wieku XX, sztuki realistycznej, choć są różne teorie i koncepcje realizmu. Rozwijam ten problem w rozdziale 4 w części I oraz w rozdziale 12 w części II pracy.

Termin realizm ma tradycję związaną z protestem przeciw Akademii. Według Lindy Nochlin pierwszym wydarzeniem awangardowym było otwarcie Pawilonu Realizmu przez Gustave’a Courbeta na Wystawie Światowej w 1855 roku w Paryżu<sup>59</sup>. Artysta wyprowadził swoją twórczość z Salonu i wystawił ją w tymczasowej przestrzeni. Jak pisze Nochlin, dla Courbeta realizm oznaczał „demokrację w sztuce”<sup>60</sup>. Pierwszy realista – Courbet – nie malował „realistycznie”, lecz proponował własną referencję dla terminu. „Realizm” był jego deklaracją

---

<sup>58</sup> P. Wood, *Realism Contested*, w: *L’Art et les Révolutions. Actes du XVIIIe Congrès international d’histoire de l’art, Strasbourg, 1–7 septembre 1989*, Société alsacienne pour le développement de l’histoire de l’art, Strasbourg 1992, s. 204.

<sup>59</sup> L. Nochlin, *The Invention of the Avant-Garde: France, 1830–1880*, w: Th.B. Hess, J. Ashbery (red.), *Avant-Garde Art*, Collier-Macmillan, London – New York 1967, s. 1–24.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 6.

à rebours – „Tytuł realisty został mi narzucony” – oświadczał w towarzyszącej wystawie broszurze. Courbet był zwolennikiem Fouriera, jeden pierwszych krytyków/propagatorów realizmu w malarstwie – Thoré-Bürger – socjalistą. Przez ówczesnych zwolenników realizmu, takich jak Thoré-Bürger, Duranty czy Champfleury pojęcie było definiowane nietożsamo i, jak uważa Stefan Morawski, już wtedy realizmu nie można było określić mianem „kierunku”<sup>61</sup>. Realizm był też kryterium poszukiwanym w przeszłości sztuki, Thoré-Bürger za realistę uważał np. Vermeera. We Francji w drugiej połowie wieku XIX wytworzono na nowo *tradycję realizmu* od braci Le Nain po Chardina. Z czasem realizm zaczął oznaczać naturalistyczne przedstawienie w sztuce powiązane z krytyką społeczną. Pojęcie to miało jednak silną skłonność do odłączania się od swego desygnatu. Było podatne na wszelkie interpretacje, fantazjowanie. W latach 1944–1948 pojęcie realizmu było stosowane zarówno w funkcji denotacyjnej, jak i perswazyjnej. Perswazyjna funkcja realizmu, jego domyślna i jedynie sugerowana zawartość decydowała o popularności terminu. Realizmowi i wędrówkom tego pojęcia w relacji do surrealizmu poświęcam rozdziały 4 i 5 w części I pracy.

W sprawie poglądów estetycznych Marksa i Engelsa na sztukę, podobieństw i różnic między tymi autorami oraz prawomocności dopatrywania się w ich poglądach spójnego systemu estetycznego toczy się długoletnia i fascynująca debata. Zwracano uwagę na polifonię, niejednorodność lub zaledwie poszlakowość w poglądach na sztukę wyrażanych przez Marksa<sup>62</sup>. Konsekwencją była dowolność interpretacji marksizmu w późniejszych okresach, m.in. woluntaryzm w powiązaniu realizmu socjalistycznego z marksizmem, na co wskazała w książce o „zagubionej estetyce Marksa” Margaret A. Rose<sup>63</sup>. Jak twierdzi Maynard Solomon, marksizm nie stworzył systemu estetycznego, jednakże w myśli o sztuce XX wieku można odkryć „latent aspects of Marxism that have been made manifest through the analysis of Marx by some of his strongest disciples”<sup>64</sup>. Nie chodzi więc tylko o poglądy Marksa, ale o te cechy jego poglądów, które ustalili jako kluczowe jego „wybitni uczniowie”. Taka dwustopniowa definicja pomaga zrozumieć procesy zachodzące w omawianej epoce.

Wedle Stefana Morawskiego nie ma jednego marksizmu w teorii sztuki, istnieją za to punkty graniczne, które warunkują znalezienie się jakiejś teorii w ramach marksizmu. Postawa

---

<sup>61</sup> S. Morawski, *Spór o nazwę czy spór o fakty*, „Studia Filozoficzne” 1958, nr 4 (7), s. 117.

<sup>62</sup> S. Morawski, *The Aesthetic Views of Marx and Engels*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” XXVIII, Spring 1970, vol. 3, s. 301–314. M. Solomon (wstęp i red.), *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, Alfred A. Knopf, New York 1973.

<sup>63</sup> M.A. Rose, *Marx's Lost Aesthetic. Karl Marx and the Visual Arts*, Cambridge University Press, London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney 1984.

<sup>64</sup> M. Solomon (wstęp i red.), *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, s. XIV.

uczonego była elastyczna. W 1968 roku systematyzował marksizm w teorii sztuki wedle „katalogu dominujących motywów”, jak: realizm, nacisk na diachroniczne ujęcie sztuki (dzieło, prąd, styl), wyczulenie na klasowy charakter sztuki, podkreślenie jej dezalienacyjnej funkcji, traktowanie indywidualności twórczej jako ogniwa między tradycją a nowatorstwem, normą a jej przekroczeniem<sup>65</sup>. Zaznaczał, że nie jest to „katalog” pełny. W opublikowanym trzy lata później artykule *Z dziejów marksistowskiej doktryny estetycznej (rozważania typologiczne)*, wyróżnił specyfikę marksizmu ze względu pytania, na które w ciągu dziejów odpowiadali estetycy – marksiści. Są to mianowicie: pytanie o społeczne źródła sztuki, o wyróżniki sztuki jako odrębnego zjawiska, o realizm, o zależność sztuki od warunków społecznych, o funkcję sztuki, o kryteria jej oceny, i wreszcie o to, co uważa się za przedmiot estetyki i jaką stosuje się metodę<sup>66</sup>. Repertuar udzielanych na te pytania odpowiedzi jest tak szeroki, że w rezultacie chwieje się zasadność użycia w tytule artykułu słowa „doktryna”. W publikowanym jedynie w języku angielskim *The Aesthetic Views of Marx and Engels* (1970) badacz wyróżnił w myśli Marksa o sztuce „dominant themes”. Są to problem realizmu, problem alienacji artysty, kwestia tendencyjności i kwestia społecznego uwarunkowania twórczości (posłużył się terminem Plechanowa: „ekwiwalent społeczny”)<sup>67</sup>. Podkreślał także jako najistotniejsze w marksizmie: rolę sztuki w rozwoju cywilizacyjnym człowieka, ujęcie ewolucji form artystycznych ze względu na dialektycznie rozumiany rozwój historyczny, zwrotne powiązanie sztuki ze strukturą społeczną, gdzie te dwie siły nawzajem na siebie działają, oraz ideał *homo aestheticus* oparty o idee emancypacji i dezalienacji<sup>68</sup>.

Jak pisał Wojciech Cesarski, marksizm estetyczny w Polsce ma swoją niezależną i oryginalną tradycję w poglądach Kazimierza Kelles-Krauz i Ludwika Krzywickiego<sup>69</sup>. Był to kierunek myślenia o sztuce, który nie zajmował się stawianiem żądań wobec artystów, ale analizą społecznej roli i egzystencjalnej funkcji twórczości artystycznej. Krzywicki i Kelles-Krauz umieszczali sztukę w obszarze mechanizmów dezalienacyjnych, akcentując wizję przyszłości, w której człowiek dzięki zmianie warunków pracy odrodzi się jako *homo aestheticus*. W podobnym kierunku – rozbudowując tę tradycję o myśl o sztuce polskiej awangardy – formułuje swe uwagi o myśli estetycznej dwóch wymienionych teoretyków

---

<sup>65</sup> S. Morawski, *Zamiast wstępu*, „Studia Estetyczne”, r. V, 1968, s. 3–13.

<sup>66</sup> S. Morawski, *Z dziejów marksistowskiej doktryny estetycznej (rozważania typologiczne)*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 335–354.

<sup>67</sup> S. Morawski, *The Aesthetic Views of Marx and Engels*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” XXVIII, 3, Spring 1970, s. 303.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 301–314.

<sup>69</sup> W. Cesarski, *Krzywicki i Kelles-Krauz o alienacji estetycznej*, „Studia Estetyczne”, t. 5, 1968, s. 229–245.

socjalizmu Andrzej Turowski<sup>70</sup>. Zauważa różnicę pomiędzy polskim markizmem a tą odmianą marksizmu estetycznego, która rodziła się w początku XX wieku w Rosji i której najważniejszym autorem był Plechanow. U Plechanowa jako istotny element pojawił się realizm jako norma, styl i postulat. W latach 30. realizm socjalistyczny wstecznie wybrał tego typu realizm jako własną tradycję. Według Turowskiego nurt zapoczątkowany przez Plechanowa był „socjologizmem”, który marksistowską metodologię redukował do klasowego uwarunkowania artysty. Turowski wyróżnia w rosyjskim marksizmie estetycznym dwa paradygmaty – ideologiczny (Plechanowa) i produktywistyczny, wywodzący się z koncepcji Bogdanowa. Dla Bogdanowa sztuka była formą współistnienia społecznego, pomagała organizować życie społeczne, była także rezultatem tego życia. Nie cechował jej postulat realizmu. W paradygmacie ideologicznej sztuka była zdeterminowana klasowo i ekonomicznie. Jako całość należała do nadbudowy, będącej wypadkową zmieniających się stosunków społecznych. Jej formy były wynikiem klasowej i społecznej pozycji twórcy. Miała przemawiać do ludu, być przystępna, działać w taki sposób, by odbiorcy uświadamiać społeczne realia, ideologicznie go kształtować. Konsekwencją tego podejścia były postulaty zrozumiałości, rewolucyjności i realizmu adresowane do twórców. Stopniowo w Rosji paradygmat produktywistyczny był wypierany i marginalizowany przez myślenie ideologiczne o charakterze socjogenetycznym.

W Polsce w okresie międzywojennym w marksistowskiej krytyce sztuki mamy do czynienia z dominacją paradygmatu produktywistycznego. Strzeмиński w jego ramach tworzył swoją koncepcję twórczości<sup>71</sup>. Myśl o sztuce jako motorze i modelu organizacji życia po przyszłej socjalistycznej rewolucji podejmował Mieczysław Szczuka. Strzeмиński i Szczuka byli bliscy polskiej socjalistycznej, emancypacyjnej tradycji, o której już była mowa<sup>72</sup>. Jednak socjogenetyczne podejście było także w Polsce znane. Wedle świadectwa Mieczysława Bermana pisma tego nurtu czytane były w kręgach Warszawskiej Grupy Plastyków<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> A. Turowski, *Le monde à bâtir... la philosophie de la construction*, w: *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?*, Les Éditions de la Villette, Paris 1985.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 100.

<sup>73</sup> M.in. *Socjologia sztuki* Friczego i *Sztuka epoki kapitalizmu* Matsy, za: M. Berman, *Czapka Frygijska*, w: *Księga wspomnień, 1919–1939*, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 62. O przedwojennej obecności Plechanowa w Polsce, por. także A. Schaff, *J. Plechanow: Podstawowe zagadnienia marksizmu*, wyd. Książka, 1946, „Myśl Współczesna” 1946, nr 2, s. 281–285.

Marksistowska krytyka literacka płynęła szerszym nurtem niż plastyczna<sup>74</sup>. Między jedną a drugą istniały też przepływy i powiązania. Symbolicznym wyrazem tych związków może być książka Stanisława Baczyńskiego *Literatura w Z.S.R.R.* z 1932 roku z dedykacją autora dla Władysława Strzemińskiego, którą odnalazłam w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie<sup>75</sup>.

Cechą badań nad kulturą lat 40. w Polsce jest chwiejność znaczeniowa takich pojęć, jak władza, komunizm, komuniści i dalej: polityka obozu władzy oraz polityka kulturalna obozu władzy. Stosuje się pojęcia: dyskurs oficjalny, dyskurs władzy, język władzy, dyskurs partyjno-biurokratyczny, ale jest to pozorne rozwiązanie problemu<sup>76</sup>. Przymiotnika „komunistyczna” używam w znaczeniu deskryptywnym – na rzecz wskazania zbioru, a nie kwantyfikatora – złożona z ludzi określających się jako komuniści, w większości, choć nie zawsze należących do Polskiej Partii Robotniczej. Określenie „komunizm” w narracji historii politycznej wieku XX jest stosowane w dwojakim znaczeniu: jako system władzy w ZSRR i jako ruch polityczny<sup>77</sup>. W historii sztuki w Polsce okres po 1944/1945 roku nazywany jest różnie, zależnie od momentu, w którym dane opracowanie powstało. *Sztuka Polski Ludowej* – taki tytuł nosi synteza Janusza Boguckiego wydana w 1983 roku, lecz przygotowana wcześniej<sup>78</sup>. Po 1989 roku stosowano określenie sztuka PRL, lub PRL-u, ale nie jest to precyzyjne, gdyż nazwę państwa „Polska Rzeczpospolita Ludowa” przyjęto w 1952 roku<sup>79</sup>. Z czasem, co nasiliło się po 2000 roku, weszło w użycie „sztuka okresu komunizmu”, system władzy w Polsce do roku 1989 określano – z pejoratywnym wydźwiękiem – jako „system komunistyczny” (pisano

---

<sup>74</sup> T. Bujnicki, M. Stępień, *Krytyka poetycka w czasopiśmie Kultura Robotnicza, Nowa Kultura, Dźwignia i Miesięcznik Literacki*, „Ruch Literacki” 1961, nr 2 i 3; T. Bujnicki, M. Stępień, *Rozwój pojęcia literatura proletariacka w krytyce dwudziestolecia międzywojennego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” 2, 1964, s. 31–82; T. Bujnicki, M. Stępień, *Dyskusje o poezji i prozie w lewicowej prasie kulturalnej dwudziestolecia*, w: A. Brodzka, Z. Żabicki (red.), *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. II, PIW, Warszawa 1965, s. 410–426; M. Stępień, *Ze stanowiska lewicy. Studium jednego z nurtów polskiej krytyki literackiej lat 1919–1939*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

<sup>75</sup> „Władysławowi Strzemińskiemu – z uściskiem dłoni, 14 marca 1933”, S. Baczyński, *Literatura w Z.S.R.R.*, Nakładem Wydawnictwa Literacko-Naukowego, Kraków – Warszawa 1932, Biblioteka Muzeum Niepodległości w Warszawie, sygn. 11826.

<sup>76</sup> Por. A. Zysiak, *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*, Uniwersytet Łódzki & Zakład Wydawniczy NOMOS, Łódź 2016, s. 69–72 i nast.

<sup>77</sup> R. Pipes, *Komunizm*, tłum. J.J. Górski, Świat Książki, Warszawa 2008; R. Stobiecki, *Historiografia PRL. Ani dobra, ani mądra, ani piękna..., ale skomplikowana. Studia i szkice*, Trio, Warszawa 2007, s. 27.

<sup>78</sup> Rozmowa autorki z Teresą Bogucką, Warszawa 2011. Książka Boguckiego została ukończona w latach 70., lecz druk wstrzymywano, co miało podłoże polityczne.

<sup>79</sup> M.in. T. Gryglewicz, A. Szczerski (red.), *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

„władze komunistyczne”, „państwo komunistyczne”)<sup>80</sup>. Jest to ważny wątek, którego nie mogę szerzej rozwinąć z powodu ograniczeń tematycznych i objętościowych. Pojawienie się polskiego tłumaczenia *Czarnej księgi komunizmu* mogło wpłynąć na tę leksykalną i zarazem semantyczną zmianę, która naznacza komunizm jako jednoznacznie zbrodniczy (czarny)<sup>81</sup>.

„Komunizm” jako samookreślenie systemu władzy w okresie 1944–1948 w Polsce, jak zauważa Katarzyna Chmielewska, prawie nie występuje w języku oficjalnych deklaracji lub stosowany jest niezwykle ostrożnie<sup>82</sup>. Określnikiem lokalnego ustroju politycznego był „socjalizm” lub „demokracja ludowa”. Pozostaję w mojej pracy przy terminie „socjalizm”. Mowa więc o komunistach w państwie socjalistycznym? Tak właśnie jest. Komuniści mogli żywić przekonania socjalistyczne, dualizm ten występuje już o Marksa<sup>83</sup>. Pojęcie „lewica socjalistyczna” byłoby mylące. W Polsce po 1944 roku ci spośród członków Polskiej Partii Socjalistycznej, którzy nie weszli w sojusz z Polską Partią Robotniczą, podlegali szykanom<sup>84</sup>. Ponadto termin „lewica socjalistyczna” oznaczałby lewicę PPS-u, a więc rozłamową grupę, która przed wojną współpracowała z KPP, a po wojnie tę jej frakcję, która zdecydowała się wejść w polityczny alians z PPR.

„Lewica” należy do grupy pojęć podatnych na nadużycia. Zdaję sobie sprawę z tego, że jest czytelne jedynie w konkretnych polach semantycznych. Określenie „lewica” w historii komunizmu zmieniało zabarwienie zależnie od stosowanego dyskursu. Lenin o „chorobę lewicowości” (ros: *lewizna*) posądził swych przeciwników politycznych z grona niemieckiej socjaldemokracji już w 1920 roku; rosyjski termin zaadaptowany został po polsku jako *lewactwo*. Z czasem w dyskursie partii komunistycznej określenie to stawało się coraz bardziej pejoratywne, o *lewactwie* (równoznacznym z *sektarstwem*, *trockizmem*, *faszysmem*, *bucharinizmem*) czytamy w *Historii WKP(b)*<sup>85</sup>. W dziejach życia artystycznego *lewactwo* oznaczało od końca lat 20. w Rosji (równie szeroko i niekonkretnie) awangardę. W rozdziale 2 w części II pracy, stawiam tezę, że wstrzeźliwość „Kuźnicy” wobec „eksperymentu”, jak ochrzczono nowe kierunki w sztuce, była powiązana z czarną legendą *lewactwa* w dyskursie

---

<sup>80</sup> Por. A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 7, 9, 10, 15 i nast.

<sup>81</sup> W 1999 roku ukazało się polskie wydanie *Czarnej księgi komunizmu* (red. K. Kersten).

<sup>82</sup> K. Chmielewska, *Uprawomocnienie komunizmu. Budować i burzyć*, w: K. Chmielewska, A. Mrozik, G. Wołowicz (red.), *Komunizm. Idee i praktyki w Polsce 1944–1989*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2018, s. 32.

<sup>83</sup> R. Pipes, *Komunizm*, tłum. J.J. Górski, Świat Książki, Warszawa 2008, s. 9.

<sup>84</sup> A. Mencwel, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

<sup>85</sup> Ł. Drozda, *Lewactwo. Historia dyskursu polskiej lewicy radykalnej*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2015, s. 21-30.

partii komunistycznej. W pracy pojawia się określenie „lewica artystyczna”, co jest już jednak terminem całkowicie neutralnym, zewnętrznym. Określam tak m.in. grupę artystów, która przed wojną działała w lewicowych związkach zawodowych w II RP, w odróżnieniu od organizacji związkowych o obliczu nacjonalistycznym lub propaństwowym. Do lewicy artystycznej funkcjonującej po wojnie zaliczam też tych, którzy wcześniej tworzyli ugrupowania awangardowe, jak Grupa Krakowska, Artes, Blok, Praesens i a.r. Zdaję sobie sprawę, że nie jest to nadzwyczaj precyzyjna kategoria. Jestem skłonna jej bronić, gdyż pozwala zrozumieć takie alianse jak spotkanie Adama Marczyńskiego, Mariana Bogusza, Henryka Strenga /Marka Włodarskiego i Romualda Kamila Witkowskiego w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w 1947 roku, lub obecność byłego formisty, zwolennika PPS Henryka Gotliba na łamach „Kuźnicy” w roku 1946. Lewica artystyczna o rodowodzie przedwojennym wsparła przemiany społeczne w kraju po 1944 roku, młodsza lewica artystyczna (Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie, Klub Artystów w Krakowie) nawiązująca do wspomnianych postaw i ugrupowań – również.

#### **Rozdział 4. Inspiracje**

W polskiej literaturze najwybitniejszą syntezą poświęconą teoriom estetycznym z kręgu surrealizmu pozostaje wspomniana wyżej książka Janickiej *Światopogląd surrealizmu*. Równolegle ważna była dla mnie lektura tekstu Mieczysława Porębskiego *Sztuka a informacja*, którego pierwsza wersja ukazała się w roku 1962<sup>86</sup>. Porębski przetwarzał i twórczo wykorzystywał spostrzeżenia Bretona o nietrwałości znaków malarskich, łącząc je z myślą Georges’a Bataille’a, Leona Chwistka, praktyką strukturalną Claude’a Lévi-Straussa, a także z teorią informacji. Wątki te przekształcał we własną teorię, czerpiącą tak z semiotyki, jak z marksizmu, tak z antropologii, jak z surrealizmu. Odkrycia surrealistów, przede wszystkim uwagi Bretona o sztuce, towarzyszyły Porębskiemu od 1948 roku, kiedy to naszkicował program ideowy Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, poprzez lata 60., kiedy powstały *Sztuka a informacja* (1962), *Kubizm* (1966), aż do *Ikonosfery* (1972) i zbioru *Sztuka a informacja* z 1986 roku<sup>87</sup>.

Dla określenia tematu badań duże znaczenie miały tekst Piotra Piotrowskiego *Surrealistyczne interregnum* (2001) i książka Andrzeja Turowskiego o Jerzym Kujawskim

---

<sup>86</sup> M. Porębski, *Sztuka a informacja*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. III, 1962, s. 44–111.

<sup>87</sup> M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, PWN, Warszawa 1966; M. Porębski, *Ikonosfera*, PIW, Warszawa 1972; M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

(2005)<sup>88</sup>. Piotrowski rysuje Kraków z Grupą Młodych Plastyków jako jedno z miejsc na mapie Europy Środkowo-Wschodniej, gdzie w latach 40. wieku XX używa się surrealizmu dla emancypacyjnych celów. Turowski w pracy o Kujawskim ukazuje polskiego artystę jako tego, który emigruje z Polski do Francji w roku 1945, by znaleźć się w centrum ruchu surrealistycznego na zorganizowanej przez Bretona wystawie „Surréalisme en 1947” i wśród sygnatariuszy antystalinowskiego manifestu grupy Bretona *La rupture inaugurale*. Esej Piotrowskiego i książkę Turowskiego można lokować w nurcie „historii krytycznej”. Rewidując historię urzędową, odrzucając „historię rewizjonistyczną”, otwierając krytyczne ścieżki.

Dla analizy debaty o sztuce, która trwała na europejskiej lewicy od roku 1933 do lat 50., a w której w latach 1944–1948 uczestniczyli polscy krytycy, bohaterowie II części mojej pracy, odkryciem był pamflet Erenburga *Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romains, Unamuno vus par l'écrivain d'U.R.S.S.* [Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romains, Unamuno w oczach pisarza z ZSRR], opublikowany w Paryżu w 1934 roku, rok po wydaniu rosyjskim<sup>89</sup>. Pisarz odciął się od swoich dawnych francuskich towarzyszy, w tym surrealistów, oskarżając ich o nieświadome sprzyjanie faszyzmowi. Lektura tego tekstu okazała się dla mnie kluczowa. Wrogość do surrealizmu żywiona przez część lewicy komunistycznej znajdowała tam swój początek i wyraz. Istotna była dla mnie lektura eseju Georga Lukácsa *Grösse und Verfall des Expressionismus* (ros. 1933, niem. 1934) w perspektywie walki z „socjalfaszyzmem” prowadzonej wówczas przez partię komunistyczną w Europie<sup>90</sup>. Inspirujący był także tekst Lukácsa z 1938 roku *Es geht um den Realismus* [Idzie o realizm], w którym autor złożył samokrytykę i potępił kierunki awangardowe, w tym surrealizm jako antyrealistyczne<sup>91</sup>. Żaden z tych tekstów nie był tłumaczony na polski, a ich znaczenie dla dyskusji o sztuce lat 40. w Polsce nie było wystarczająco wydobyte. Wokół nich skupiała się debata o sztuce w zachodnim komunizmie po 1933 roku. W pracy stawiam tezę, omówioną najszerszej w rozdziale 7 części I, a także w rozdziałach 9, 10, 11 części II, że bez tego sporu i bez tego iskrzenia, które wtedy nastąpiło, nie jest możliwe uchwycenie istoty sporów o sztukę w latach 40. w Polsce.

---

<sup>88</sup> P. Piotrowski, *Surrealistyczne interregnum*, w: T. Gryglewicz, M. Hussakowska (red.), *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 297–326; A. Turowski, *Jerzy Kujawski. Maranatha*, Muzeum Narodowe, Poznań 2005.

<sup>89</sup> I. Ehrenbourg, *Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romains, Unamuno vus par l'écrivain d'URSS*, traduit par M. Etard, Gallimard, Paris 1934.

<sup>90</sup> G. Lukács, *Grösse und Verfall des Expressionismus*, „Internationale Literatur” 1934, nr 1.

<sup>91</sup> G. Lukács, *Es geht um den Realismus*, „Das Wort” 1938, nr 6.



Przełomem *metodologicznym* było dla mnie zapoznanie się z książką amerykańskiego badacza kultury okresu zimnej wojny Davida G. Tompkinsa. Jego praca *Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany* (2013) jest m.in. wynikiem szczegółowego rozeznania w materiale źródłowym, jakim są stenogramy narad muzyków i krytyków muzycznych z okresu socjalizmu<sup>92</sup>. W sposób pozbawiony resentymetu autor analizuje utwory muzyczne i teksty. Z realizmu socjalistycznego zdejmuje odium pomyłki etycznej. Dla autora jest on mechanizmem organizacji pola kultury, który otwiera twórcze możliwości sporemu gronu kompozytorów i muzyków. Ten typ nastawienia odwołuje się do idei tzw. rewizjonizmu historycznego, który uformował się w amerykańskiej sowietologii na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. Rewizjoniści (m.in. Sheila Fitzpatrick) *rewidują* wcześniejsze podejście do historii ZSRR, określane jako paradygmat totalitarny, skupione na ideologii, kulcie jednostki, strukturach władzy i mechanizmach represji. Chodzi tu nie tylko o zmianę tematyki, ale o nową metodologię, która uwzględni oddolne procesy społeczne, umykające optyce nastawionej głównie na wydarzenia na szczytach władzy. Nie szuka się jednego klucza do tajemnicy systemu, bada się w zamian różne determinanty, w tym mobilność społeczną i życie warstw nieuprzywilejowanych. Na lata 1986/1987 datuje się „debata o rewizjonizmie”. Była to kumulacja kontrowersji między *rewizjonistycznym* a *totalitarnym* paradygmatem badań nad komunizmem<sup>93</sup>. Zmiana ta związana jest z nasileniem krytyki wewnątrz zachodnich demokracji około 1968 roku (kulminacją jest protest przeciw wojnie w Wietnamie). Dwuwartościowa optyka, w której złowrogie wschodnie imperium zawsze przeciwstawione jest pokojowym siłom na Zachodzie, ustępuje zniuansowanym ujęciom. Dychotomia władza – społeczeństwo zostaje zastąpiona wielością napięć między zdywersyfikowanymi postawami. Nie ma żadnych przeszkód, by ten paradygmat zastosować także w badaniach, które dotyczą historii pola artystycznego i samej sztuki w krajach socjalistycznych, takich jak Polska w latach 1944–1989. Nie musi on zarazem ściśle wiązać się z historią ZSRR. Do takiego przewartościowania zachęcają zarówno historycy, jak i historycy literatury<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> D.G. Tompkins, *Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, Purdue Press 2013.

<sup>93</sup> M. Wagner, *Revisionismus. Element, Ursprunge und Wirkungen der Debatte um den Stalinismus 'von unten'*, „Jahrbücher für Geschichte Osteuropas” 66, 2018, s. 631–681.

<sup>94</sup> Por. D. Stola, *O dalszy rozwój badań nad socjalistycznymi praktykami społecznymi*, K. Chmielewska, *Narracje historyczne o komunizmie*.

## Rozdział 5. Źródła

Posługiwałam się zróżnicowanym materiałem źródłowym. Po pierwsze były to same dzieła sztuki. Wykonałam kwerendy w Muzeach Narodowych Krakowa, Warszawy, Szczecina, Poznania, w Żydowskim Instytucie Historycznym im. Emanuela Ringelbluma i w Muzeum Niepodległości w Warszawie, w Muzeum Sztuki w Łodzi i Muzeum Regionalnym w Pleszewie, w zbiorach Fundacji Archeologii Fotografii w Warszawie, Galerii Starmach w Krakowie, kolekcji Cezarego Pieczyńskiego w Poznaniu i innych zbiorach prywatnych. Niezwykle ważne były zbiory rodzin artystów – Erny Rosenstein udostępnione przez jej syna Adama Sandauera oraz prace na papierze Zbigniewa Dłubaka, które zgodziła się udostępnić Armelle Dłubak.

Drugim filarem badań źródłowych były archiwalia. Archiwum prywatne Krystyny Czerni, badaczki zajmującej się kręgiem artystów krakowskich nowoczesnych, pozwoliło mi na rekonstrukcję poglądów Mieczysława Porębskiego z lat 1945–1946. Joanna i Jerzy Porębscy, udostępnili mi niepublikowane teksty Mieczysława Porębskiego z okresu okupacji. Wykonałam kwerendy w państwowych zbiorach archiwalnych. W Archiwum Akt Nowych w Warszawie wiedzę o polityce kulturalnej drugiej połowy lat 40. czerpałam z zespołów archiwalnych: PPR, Ministerstwa Kultury i Sztuki, Urzędu Rady Ministrów. Zapoznałam się z zespołem archiwalnym Klubu Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie, z aktami cenzury w zespole URM. W Archiwum Państwowym w Krakowie odnalazłam archiwum miesięcznika „Twórczość” i tygodnika „Odrodzenie”. W Instytucie Pamięci Narodowej w Warszawie zapoznałam się z materiałami dotyczącymi Erny Rosenstein i Zbigniewa Dłubaka. W archiwum Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie miałam możliwość przejrzenia archiwum Mieczysława Porębskiego, Klubu Artystów oraz Grupy Młodych Plastyków z lat 1945–1948. W archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego przejrzałam dokumentację związaną ze studiami Mieczysława Porębskiego w tej uczelni, w archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – dokumentację z czasu studiów Erny Rosenstein, w zbiorach graficznych Biblioteki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie odnalazłam jej przedwojenną pracę z okresu studiów w ASP. W zbiorach specjalnych Instytutu Sztuki PAN oraz w archiwum PAN zapoznałam się z archiwum Juliusza Starzyńskiego. Korespondencja Adama Ważyka z Janem Brzękowskim zachowała się w Muzeum Literatury w Warszawie, Juliana Przybosia i Mieczysława Jastruna – w dziale rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, gdzie przechowywana jest również spuścizna Stefana Żółkiewskiego. W dziale rękopisów Biblioteki Narodowej Henryk Cinko udostępnił mi zbiór archiwalny redakcji tygodnika „Odrodzenie” przekazany przez Ewę Kuryluk. W Bibliotece Literackiej Jacquesa Douceta w Paryżu czytałam korespondencję Janusza Boguckiego, Édouarda Jaguera i André Bretona dotyczącą wystawy ruchu Phases w

1959 roku w Krzysztoforach. Nie na wszystkie źródła powołuję się w postaci przypisów, część z nich wykorzystałam do czegoś ogólniejszego niż cytaty: do zbudowania własnego wyobrażenia problematyki sformułowanej w pracy.

Trzeci zespół źródeł to publicystyka z lat 1944–1948. Wykonałam kwerendę w następujących czasopismach: „Kuźnica”, „Odrodzenie”, „Nowiny Literackie”, „Dziennik Literacki”, „Przegląd Artystyczny”, „Głos Plastyków”, „Nurt”, „Myśl Współczesna”, „Nowe Drogi”, „Po prostu”, „Świat i Polska”, „Wieś”, „Przekrój”, „Twórczość”, „Życie Literackie”. Badania te zostały uzupełnione przez kwerendę prasy kulturalnej dwudziestolecia międzywojennego z lat 1933–1939, m.in.: „Sygnały”, „Nasz Wyrz”, „Gazetę Artystów”, „Lewar”. A także przez przegląd treści czasopism publikowanych po polsku na terenach okupowanych przez ZSRR: „Czerwony Sztandar”, „Nowe Widnokreśli”, „Almanach Literacki”.

Czwarty typ źródeł to materiały ulotne i druki artystyczne z epoki, które szczerkowo pozwalają zrekonstruować życie artystyczne, czyli katalogi i ulotki wystaw z lat 1944–1948, które czytałam i odnajdowałam w Bibliotece Instytutu Sztuki PAN, w Archiwum Życia Artystycznego Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, w Bibliotece i archiwum Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, w Bibliotece Narodowej, w Bibliotece Jagiellońskiej, w archiwum i bibliotece Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, zaś te dotyczące Francji, w Bibliothèque Kandinsky w Centre Pompidou, w bibliotece Institut national d’histoire de l’art oraz Bibliothèque St. Geneviève w Paryżu. Historię czeskich surrealistów odkrywałam w bibliotece Instytutu Sztuki Czeskiej Akademii Nauk i w Bibliotece Narodowej w Pradze. Druki i prasę surrealistyczną oraz katalogi wystaw w zbiorach specjalnych Getty Institute w Los Angeles.

Do źródeł wywołanych należą rozmowy, które przeprowadziłam z Jerzym Porębskim, Armelle Dłubak, Adamem Sandauerem, Felicją Uniechowską, Andrzejem Strumiłą, Wiesławą Wierzchowską, Janiną Kraupe-Świdorską, Teresą Bogucką. Bezcenne było spotkanie z Krystyną Janicką, która w 2016 roku zachęciła mnie do pracy nad tematem.

## **Rozdział 6. Literatura przedmiotu**

### **a. Sztuki wizualne i surrealizm (1944–1948). Stan badań**

Cezurę początkową badanego okresu stanowi rok 1944, związany z powstaniem rządu lubelskiego i początkiem organizacji socjalistycznego państwa. Jest to cezura, która ma w cieniu także rok 1945, z uwagi na nierównoczesne zakończenie wojny na polskiej i europejskiej mapie. Górną granicę okresu wyznacza plenum sierpniowo-wrześniowe PPR w 1948 roku, na

którym Biuro Polityczne zdegradowało Gomułkę za tzw. odchylenie prawicowo-nacjonalistyczne i obsadziło na stanowisku pierwszego sekretarza PPR Bolesława Bieruta oraz zjednoczenie PPS i PPR w grudniu 1948 roku. Zazwyczaj to rok 1949 uznaje się za przełom, z uwagi na sytuowany tam początek polityki kulturalnej realizmu socjalistycznego. Napięcie cezury 1948/1949 w historiografii polega na tym, że kategorie historii politycznej nie zbiegają się z kategoriami historii kultury. Pierwsze lata po wojnie historia polityczna określa jako czas „terroru” w polityce wewnętrznej. W kulturze lata 1944–1948 uważane są za sprzyjające pluralizmowi. Zakładam za Louistem Althusserem, iż państwo operuje wieloma, a nie jednym aparatem dominacji i obok „aparatu represji” można wyróżnić także różne „aparaty ideologiczne”<sup>95</sup>. Ograniczam się do aparatu ideologicznego sztuki.

Okres 1944–1948, względnie 1944/1945 – 1948/1949, był charakteryzowany jako odrębny w badaniach nad sztuką. Bożena Kowalska nazwała go „czasem wielkich sporów”, wydobywając szczególnie spór o realizm w malarstwie<sup>96</sup>. Według Aleksandra Wojciechowskiego w latach 1945–1948 odbył się proces formowania postaw młodego pokolenia artystów, którego wspólnym doświadczeniem był kataklizm II wojny światowej<sup>97</sup>. W syntezie powojennej sztuki polskiej autorstwa Janusza Boguckiego lata 1945–1949 zostają wydzielone jako czas „chaosu” i pogłębiania się dalszej, trwającej od wojny, izolacji od sztuki światowej. To także czas rewolucji oznaczający kataklizm dla warstw uprzywilejowanych, awans dla wykluczonych<sup>98</sup>. Wojciech Włodarczyk w pracy *Polskie malarstwo awangardowe lat 1945–1949. Wstęp do badań* określił główne kierunki zainteresowania późniejszych historyków tej epoki<sup>99</sup>. Dokonał przeciwstawienia koloryzmu i młodych artystów nowoczesnych, w tym Grupy Młodych Plastyków z Krakowa i środowiska Klubu Młodych Artystów i Naukowców z Warszawy. Potwierdził zaznaczającą się już w książce Kowalskiej tezę, że lata 1944–1949 to walka pomiędzy kolorystami a awangardą, którą wygrał „sorealizm”. Taka konfiguracja konfliktów nurtujących tę epokę nie była jednogłośnie przyjmowana. Bogucki, pisząc o latach 1944–1949, dostrzegał trzecią frakcję wchodzącą w szranki o pole symboliczne: artystów określających się jako „Niezależni”, którzy łączyli

---

<sup>95</sup> L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa. Wskazówki do badań*, tłum. A. Staroń, „Nowa Krytyka” <http://www.nowakrytyka.pl/spis.php?articles374> (dostęp: 14 listopada 2020).

<sup>96</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, PWN, Warszawa 1988 (I wyd. 1975), s. 27–41.

<sup>97</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1975*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1983 (I wyd. 1975), s. 11–13.

<sup>98</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 8–16.

<sup>99</sup> W. Włodarczyk, *Polskie malarstwo awangardowe lat 1945–1949. Wstęp do badań*, „Ikonotheka” 1990, nr 2, s. 159–198.

skrajny konserwatyzm formuł malarskich z otwarcie wyrażaną gotowością podjęcia flirtu z realizmem socjalistycznym<sup>100</sup>. Problem zaznaczony przez Boguckiego w jego *Sztuce Polski Ludowej* był rzadko podejmowany. Konserwatywna komponenta sztuki realizmu socjalistycznego jest niewygodnym tematem, przeczy popularnej tezie o „narzuceniu” siłą realizmu socjalistycznego polskim artystom jako obcego importu.

Poszerzające się w latach 80. wieku XX badania nad epoką realizmu socjalistycznego wzmocniły cezurę roku 1949<sup>101</sup>. Miało to dwojaki rezultat. Z jednej strony podbudowało przekonanie o tym, że okres 1944–1948 wyróżniał się wolnością artystyczną w przeciwieństwie do kolejnej epoki. Z drugiej strony prowokowało ujęcia w duchu dialektyki historycznej: wszystko, co było przed 1949 rokiem, prowadzi do „sorealizmu”, lata 1944–1948 występują w roli preludium albo łabędziego śpiewu, a nad opisem historycznym góruje zasada finalizmu. Towarzyszy temu aksjologicznie nacechowany język opisu<sup>102</sup>. Przeciwną metodą jest „rozpuszczanie” cezury 1949 roku. Agata Pietrasik i Piotr Słodkowski twierdzą, że w latach 1945–1954 problematyka modernizmu, realizmu i socjalizmu była tak trwała, że nie daje się wewnątrz owego okresu wyłonić żadnej istotnej cezury<sup>103</sup>.

Cezury są umowne, procesy artystyczne je rozsadzają i przesuwają, zależnie od przyjętych kryteriów. W historiografii, w której zadaje się pytania o trwałość lub ciągłość postaw, również początkowa cezura okresu podlega modyfikacji. Elżbieta Grabska w fundamentalnej pracy *Lata 1914–18 i 1939–49, z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestoleciem*, nie podważając znaczenia roku 1949, przesunęła początek tego etapu o kilka lat wstecz, stwierdzając, że pojawienie się realizmu socjalistycznego w Polsce wiąże się z przewartościowaniem postaw, które zachodziło od wybuchu wojny<sup>104</sup>. Andrzej Turowski w syntezie *Budowniczość świata* dotyczącej postaw twórców awangardowych, które określił mianem „radykalnego modernizmu”, i zasadniczo osadzonych w dwudziestoleciu

---

<sup>100</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, s. 11–16.

<sup>101</sup> W. Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: T. Hrankowska (red.), *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1984*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 173–187; J. Ilkosz, *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce*, w: Teresa Hrankowska (red.), *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1984*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 189–211; M. Sitkowska, A. Zacharska (red.), *Oblicza socrealizmu*, (katalog wystawy) Muzeum Narodowe, Warszawa 1987.

<sup>102</sup> Por. E. Kal, *„Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”*. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Akademia Pomorska w Słupsku, Słupsk 2010.

<sup>103</sup> A. Pietrasik, P. Słodkowski (red.), *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, Fundacja Kultura Miejsca, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2016.

<sup>104</sup> E. Grabska, *Lata 1914–18 i 1939–49, z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestoleciem*, w: A. Marczak (red.), *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa październik 1980*, PWN, Warszawa 1982, s. 29–45.

międzywojennym, zawarł rozdział zatytułowany „wojna 1939–1945”. Znalazła się tam analiza prac tworzonych przez Teresę Żarnower i Władysława Strzemińskiego w czasie wojny i tuż po niej. Turowski podtrzymał do pewnego stopnia tezę Grabskiej, że wojna stanowiła rozdział w sztuce trwający także przez pewien czas po wojnie<sup>105</sup>.

Przekonanie o tym, że to wojna, a nie realizm socjalistyczny stanowi zasadnicze doświadczenie polskich artystów w drugiej połowie XX wieku, wyraził Piotr Piotrowski w *Znaczeniach modernizmu* (1999). Prace powstające tuż po wojnie, przede wszystkim Tadeusza Kantora i Andrzeja Wróblewskiego, wpisał Piotrowski w ramę pojęcia „traumatyczny realizm” Michaela Rothberga, przyznając, że wojna jest wydarzeniem bez granic, którego trwanie i działanie nie daje się ograniczyć datą 1945<sup>106</sup>. „Zaraz po wojnie” brzmiał (za Miłoszem) tytuł ważnej wystawy zorganizowanej w Zachęcie w 2015 roku przez Joannę Kordjak i Agnieszkę Szewczyk i obejmującej lata 1944–1948. Początkowe wydarzenie: wojna i Zagłada, a nie końcowe (początek realizmu socjalistycznego w Polsce) zdeterminowało ich spojrzenie na sztukę tych lat<sup>107</sup>. W wystawie „Zaraz po wojnie” novum wobec wcześniejszych narracji o latach 40. było przyznanie rewolucyjnej roli Wystawie Prac Plastyków Nowoczesnych zorganizowanej w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie w 1947 roku<sup>108</sup>. Było to polemiczne wobec dominującego modelu historii sztuki po wojnie, w której centrum umieszczano zazwyczaj Wystawę Sztuki Nowoczesnej w Krakowie z 1948 roku. Rekonstrukcja krakowskiej wystawy przeprowadzona w jej pięćdziesięciolecie w Galerii Starmach w Krakowie w roku 1998 oraz towarzyszący tej rekonstrukcji katalog miał wpływ na tę dominację i dotąd pozostaje najbogatszym źródłem informacji o krakowskich nowoczesnych<sup>109</sup>. Innym ważnym akcentem wystawy w Zachęcie z 2015 roku było wydobycie wątku surrealizmu. Przejawiało się to bardziej w narracji kuratorskiej niż w tekstach drukowanych w katalogu.

Historia oddziaływania surrealizmu w sztuce polskiej w pierwszym dziesięcioleciu po II wojnie światowej wydaje się coraz lepiej zanalizowana. W wydanej w 2019 roku monografii

---

<sup>105</sup> A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 216–234.

<sup>106</sup> P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1999, s.10–12.

<sup>107</sup> J. Kordjak, A. Szewczyk (red.), *Zaraz po wojnie*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015.

<sup>108</sup> P. Słodkowski, *Wystawa Prac Plastyków Nowoczesnych (1947) wobec Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948/49). Rewizja wizji nowoczesności*, w: J. Kordjak, A. Szewczyk (red.), *Zaraz po wojnie*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 204–215.

<sup>109</sup> J. Chrobak, M. Świca (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 1998.

Piotr Słodkowski opisał stosunek Henryka Strenga/Marka Włodarskiego do surrealizmu<sup>110</sup>. Wcześniej ocenił wizualność Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 roku w relacji do wystawy „Surréalisme en 1947” w Paryżu<sup>111</sup>. Turowski ukazał związki Jerzego Kujawskiego i Kantora z surrealizmem w *Biomorfizmie* (2019), a we wcześniejszej monografii Kujawskiego zarysował historię związków Kujawskiego z Bretonem i jego środowiskiem po 1945 roku we Francji<sup>112</sup>. Hipoteza Piotrowskiego zaprezentowana w szkicu *Surrealistyczne interregnum* o globalnym znaczeniu surrealizmu dla postaw emancypacyjnych artystów Bloku Wschodniego tuż po II wojnie światowej znajduje potwierdzenie w tych publikacjach<sup>113</sup>.

Przekonanie, że sztuka, zwłaszcza krakowskich nowoczesnych, drugiej połowy lat 40. ma wiele wspólnego z tym kierunkiem, było wyrażane w polityce artystycznej II Grupy Krakowskiej, m.in. przez takie wystawy jak „Symbolizm i surrealizm” w 1958 roku, czy „Wystawa malarstwa metaforycznego” w 1961<sup>114</sup>. O powiązaniach sztuki polskiej lat 40. z surrealizmem pisali (raczej na poziomie formalnych i językowych skojarzeń) w swych syntezach Wojciechowski, Kowalska, Bogucki. Odrębnie od tych historyków Mieczysław Porębski stosował takie zestawienia ostrożnie. Jednakże wtedy, kiedy je rysował, były one znacznie pogłębione<sup>115</sup>. O surrealistycznej zawartości obrazów wystawianych na Wystawie Prac Plastyków Nowoczesnych w Warszawie i na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie pisał w 1990 roku Włodarczyk. Badacz myślał o surrealizmie dwutorowo, po pierwsze wyłuskując uwagi recenzentów dostrzegających w latach 40. elementy surrealizmu w ówczesnym malarstwie, po drugie interpretował już z własnej badawczej perspektywy polskie świadectwa czytania surrealizmu. Opisał fascynację Kantora surrealizmem po powrocie z paryskiej eskapady w roku 1947, wsparcie, jakiego temu kierunkowi udzielili: w 1947 roku Marian Bogusz, a w 1948 roku Nowosielski; ale także deklarowany odwrót Porębskiego od surrealizmu po roku 1948<sup>116</sup>. Interesujące jest u Włodarczyka spojrzenie na polską sztukę tego

---

<sup>110</sup> P. Słodkowski, *Modernizm żydowsko-polski*.

<sup>111</sup> P. Słodkowski, *Partykularne znaczenia nowoczesności. Wizualność I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948) w świetle Exposition Internationale du Surréalisme (1947)*, „Artium Quaestiones” 2011, s. 237–269.

<sup>112</sup> A. Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między mechaniką a bezformiem*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019; A. Turowski, *Jerzy Kujawski. Maranatha*.

<sup>113</sup> P. Piotrowski, *Surrealistyczne interregnum*.

<sup>114</sup> P. Krakowski, maszynopis wstępu do katalogu wystawy „Symbolizm i surrealizm”, w: J. Chrobak, *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. I, Kraków 1992, s. 124–128; A. Kotula, *Malarstwo symbolizmu i surrealizmu*, „Plastyka” nr 22, dodatek do „Życia Literackiego”, 1958 nr 332, s. 6–7; „Wystawa malarstwa metaforycznego” (katalog wystawy), Galeria Krzysztofory, czerwiec – lipiec 1961, tam: P. Krakowski, *Problem surrealizmu w sztuce polskiej*, Kraków 1961.

<sup>115</sup> M. Porębski, *O moralności*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 5.

<sup>116</sup> W. Włodarczyk, *Polskie malarstwo awangardowe lat 1945–1949. Wstęp do badań*, s. 159–198.

okresu w kontekście globalnych zmian w sztuce. Dominujący w środowisku krakowskich artystów surrealizm badacz był skłonny interpretować jako „protoinfomel”, zapowiadający zmiany w sztuce Zachodu w kolejnej dekadzie<sup>117</sup>.

Intuicje polskiej historii sztuki, że około 1948 roku mieliśmy do czynienia z sygnałami obecności nurtu surrealistycznego, zostały w nowatorski sposób podsumowane w 2001 roku przez Piotrowskiego. W artykule *Surrealistyczne interregnum* ukazał on surrealizm jako prąd ideowy, który w środkowoeuropejskiej edycji podbudowywał i aktywował postawy opozycyjne wobec władzy. Piotrowski powiązał pojawienie się surrealizmów w Czechosłowacji i Rumunii z pragnieniem włączenia się w odrodzoną zglobalizowaną sztukę europejską po II wojnie światowej. W tej perspektywie zobaczył próby nawiązania do surrealizmu w sztuce polskich artystów. Badacz zauważył także stopniowe wyniszczanie tych oddolnych tendencji przez narastające ujednoczenie programów kulturalnych w tej części Europy po 1947 roku<sup>118</sup>. W nieco innym kierunku prowadzą rozważania Słodkowskiego, który w artykule *Partykularne znaczenia nowoczesności* z 2011 roku podważył przekonanie, że Kantor jako współtwórca Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 roku kształtował ją na wzór wystawy „Surréalisme en 1947” w Galerie Maeght. Kantor nie mógł widzieć tej wystawy, więc przypuszczenia o przeniesieniu jej modelu wizualnego do Krakowa jest fikcją powstałą po latach, a akcent wystawy krakowskiej padał głównie na naukowość i upowszechnienie, nie zaś na fantazję i ezoterykę<sup>119</sup>. Słodkowski jednak nie podważał innych możliwych powiązań tej wystawy z surrealizmem, jedynie zaznaczał odrębność jej narracji wizualnej od paryskiego wzoru. W 2005 roku ukazała się wspomniana już monografia Kujawskiego autorstwa Turowskiego, która odkrywała dla polskiej sztuki tego zapomnianego artystę, działającego w latach 1947–1948 w ścisłym kręgu Bretona. Kolejna książka Turowskiego, *Biomorfizm*, jest częściowym rozwinięciem badań rozpoczętych wraz z analizą sztuki Kujawskiego. To, co „biomorphe”, jest kategorią pozwalającą uchwycić inne niż związane z awangardowością i progresywizmem formy sztuki nowoczesnej po II wojnie światowej. To sztuka powiązana z pamięcią wojny i Zagłady, impulsami ciała i erotyczną transgresją. Biomorfizm uchwycony przez Turowskiego pozwala mówić o sztuce z pominięciem krępujących dychotomii: surrealizm – racjonalizm, ciało – umysł, afekt – rozum. Turowski w swej nowatorskiej książce ujmuje także sztukę tych artystów, którzy w surrealizmie pragnęli znaleźć odpowiedź na

---

<sup>117</sup> Ibidem, s. 196.

<sup>118</sup> P. Piotrowski, *Surrealistyczne interregnum*.

<sup>119</sup> P. Słodkowski, *Partykularne znaczenia nowoczesności. Wizualność I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948) w świetle Exposition Internationale du Surréalisme (1947)*, „Artium Quaestiones” 2011, s. 237–269.



załamaniem się dotychczasowych systemów etyki i estetyki. To, co cielesne, organiczne, biologiczne, pulsujące, to, co powiązane z nieświadomością i pragnieniem, krystalizowało się w formach biomorficznych. Tak było u Kujawskiego i tak było, także w latach 40., u Kantora<sup>120</sup>.

Twórczość artystów, którzy są tematem ostatniej części niniejszej pracy, była wspominana, analizowana, pokazywana na wystawach, również w ostatnich latach. Wiąże się to ze zwiększonym zainteresowaniem sztuką lat 40. w Polsce i na świecie, a także z poszerzającymi się studiami nad traumą, doświadczeniem Zagłady, komunizmem, lewicą i surrealizmem. Rolę Zbigniewa Dłubaka dla życia artystycznego i sztuki polskiej w latach 40. podkreśliła publikacja *Galeria Krzywe Koło* w 1990 roku<sup>121</sup>. Wystawa retrospektywna artysty w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1995 roku przypominała jego twórczość fotograficzną z lat 40.<sup>122</sup> Opracowanie twórczości Dłubaka przez Karolinę Ziębińską-Lewandowską i zainicjowaną przez nią Fundację Archeologii Fotografii umożliwiły dalsze badania nad jego *oeuvre*<sup>123</sup>. Jednym z rezultatów takich badań jest monografia artysty pod redakcją Magdaleny Ziółkowskiej wydana w roku 2013<sup>124</sup>. Marcin Lachowski w książce *Nowocześni po katastrofie* przyjrzał się zdjęciom Dłubaka z 1948 roku, także z interesującego mnie cyklu *Serce Magellana*, w perspektywie badań nad traumą. Autor ten uchwycił surrealistyczny charakter cyklu; odwołał się do kategorii piękna konwulsyjnego Bretona<sup>125</sup>. Marianowi Boguszowi poświęcono dwie publikacje monograficzne, są to katalog wystawy indywidualnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu, otwartej dwa lata po jego śmierci oraz monografia *Bogusz, artysta i animator* Bożeny Kowalskiej<sup>126</sup>. Bogusz odgrywał też istotną rolę na wystawie „Zaraz po wojnie” w Zachęcie (2015) i na przygotowanej przez Joannę Kordjak wystawie „Radość nowych konstrukcji” (2017), gdzie w szeroki sposób pokazano jego surrealistyczne prace z lat 40<sup>127</sup>. Tuż-powojenną twórczością Bogusza zajmowała się Agata Pietrasik, interpretując jego

---

<sup>120</sup> A. Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między mechaniką a bezformiem*, s. 263-284.

<sup>121</sup> Por. J. Zagrodzki (red.), *Galeria Krzywe Koło*, (katalog wystawy), Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990.

<sup>122</sup> *Dłubak. Fotografie 1947–1950*, (katalog wystawy), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1995.

<sup>123</sup> K. Ziębińska-Lewandowska, *Praktyka widzenia. Twórczość fotograficzna Zbigniewa Dłubaka w latach 1947–2000*, praca magisterska w Instytucie Historii Sztuki UW, promotor prof. M. Poprzęcka, Warszawa 2001.

<sup>124</sup> M. Ziółkowska (red.), *Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka*, Fundacja Archeologii Fotografii, Warszawa 2013.

<sup>125</sup> M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 180–195.

<sup>126</sup> M. Dąbrowska, I. Moderska (red.), *Marian Bogusz. 1920–1980. Wystawa monograficzna*, (katalog wystawy) Muzeum Narodowe w Poznaniu, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Poznań 1982; B. Kowalska, *Bogusz – artysta i animator*, Muzeum Regionalne w Pleszewie, Pleszewskie Towarzystwo Kulturalne, Pleszew 2007.

<sup>127</sup> J. Kordjak (red.), *Radość nowych konstrukcji*, (katalog wystawy), Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017.

kompozycje z tego czasu jako rekonstrukcję zniszczonego przez wojnę świata<sup>128</sup>. Życie i twórczość Rosenstein było badane przede wszystkim przez Józefa Chrobaka, któremu jako redaktorowi zawdzięczamy pierwszą publikację monograficzną o artystce (1992)<sup>129</sup>. Twórczość autorki *Ekranów* była obecna w ujęciach syntetycznych po 1945 roku<sup>130</sup>. Jako sztukę o zabarwieniu konceptualnym zinterpretowała malarstwo Rosenstein Hanna Ptaszkowska<sup>131</sup>. Krytykami, którzy wychodzili w analizie jej malarstwa poza standardowe skojarzenia ze światem baśniowym i wiązali z twórczym odczytaniem surrealizmu, byli Maciej Gutowski i Magdalena Hniedziewicz<sup>132</sup>. W 2004 roku w Galerii BWA w Bydgoszczy odbyła się jej pierwsza po wielu latach wystawa retrospektywna<sup>133</sup>. W 2011 roku, w Fundacji Galerii Foksal i Instytucie Awangardy w Warszawie, kolejna – przygotowana przez Barbarę Piwowarską i piszącą te słowa. Pokłosem tej wystawy i wynikiem badań prowadzonych nad *oeuvre* artystki była monografia: Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*<sup>134</sup>. Od jej ukazania się w 2014 roku twórczość artystki jest coraz szerzej znana i interpretowana.

Żadna publikacja krytyczno-naukowa do tej pory nie koncentrowała się na twórczości Rosenstein, Bogusza i Dłubaka, na przełomie lat 40. i 50., a więc wtedy, kiedy to najmocniej w ich sztuce zaznaczyły się wątki surrealistyczne.

### **b. Surrealizm międzynarodowy. Surrealizm jako narzędzie**

Choćby krótki opis tego, co dotąd o francuskim surrealizmie napisano, wypełniłby przynajmniej jeden tom wielkości encyklopedii Britannica. Jednak wciąż możliwe są ujęcia przekrojowe lub syntezy obrazujące aktualny stan wiedzy. Do takich publikacji należy niedawna książka pod redakcją Davida Hopkinsa, która ujmuje diachronicznie i problemowo dotychczasową historiografię nurtu. Jednak z uwagi na to, że ukazała się ona w momencie, gdy moja własna wędrówka po historiografii surrealizmu już trwała, traktowałam ją jako konieczne uzupełnienie, nie zaś zasadniczą lekturę<sup>135</sup>. Rolę przewodnika odegrały dla mnie publikacje:

---

<sup>128</sup> A. Pietrasik, *Radość nowych konstrukcji w czasach bezdomności. Twórczość Mariana Bogusza w latach czterdziestych*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 1, 2015, s. 24–43.

<sup>129</sup> J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992.

<sup>130</sup> M.in. J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, s. 231.

<sup>131</sup> H. Ptaszkowska, *Erna Rosenstein*, „Poezja” 1967, nr 6.

<sup>132</sup> M. Gutowski, *Prace Erny Rosenstein w Krzysztoforach*, „Dziennik Polski”, 1967, 5-6 listopada; M. Gutowski, *Grupa Krakowska*, „Współczesność”, 1969, nr 4; M. Hniedziewicz, *Surrealizm, intuicja, biologia*, „Magazyn Kulturalny” 1978, nr 3, s. 19-20.

<sup>133</sup> T. Jeziorowski (oprac), *Erna Rosenstein*, Galeria BWA Bydgoszcz, maj-czerwiec 2004.

<sup>134</sup> D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014.

<sup>135</sup> D. Hopkins (red.), *A Companion to Dada and Surrealism*, Wiley-Blackwell 2016.

Petera Bürgera, Rosalind E. Krauss, Hala Fostera, Yves-Alain Bois<sup>136</sup>. Ważne były książki, których tematem była polityczność surrealizmu. Pisali o tym, w powiązaniu z seksualnością, komunizmem, psychoanalizą i kolonializmem, David Bates, Raymond Spiteri i Donald LaCoss, Simon Baker, Alyce Mahon<sup>137</sup>. Sięgałam po *Histoire du surréalisme* Maurice'a Nadeau (1945)<sup>138</sup>, artykuł Roberta S. Shorta o polityce surrealistów (1966)<sup>139</sup>, prace J. H. Matthews, w tym książkę o wczesnym etapie kształtowania się poglądów Bretona (1967)<sup>140</sup>. Dwoje polskich autorów stworzyło w ostatnich latach syntetyczne ujęcia nurtu: Agnieszka Taborska, autorka książki o międzynarodowym surrealizmie, uwzględniającej relacje literatury, sztuki, fotografii i feminizmu; oraz Tomasz Szerszeń, który poświęcił monografię kręgowi Georges'a Bataille' i Michela Leirisa, analizując surrealistyczną etnografię i antropologię, a także nowe modele muzeum w kręgach związanych z pismem „Documents”<sup>141</sup>. Próba umieszczenia polskich artystów, działających do lat 60. XX wieku, na tle międzynarodowego surrealizmu jest książka Jolanty Dąbkowskiej-Zydroń<sup>142</sup>.

Surrealizm jest także źródłem otwierających nowe perspektywy narzędzi badawczych. Z początkiem lat 70. XX wieku Rosalind E. Krauss zaproponowała nowy model analizy surrealizmu, odchodząc od badania ewolucji form na rzecz analizy struktur znakowych (1972)<sup>143</sup>. Badaczka odczytała na nowo teksty Bretona i artystów jego kręgu; zainspirowała psychoanalityczny i lingwistyczny zwrot w podejściu do dzieł z kręgu surrealizmu, gdzie paradygmatyczne pojęcia zostają zapożyczone z pism Zygmunta Freuda i Jacquesa Lacana, a także Romana Jakobsona, Émile'a Benveniste'a, Jacquesa Derridy i Claude'a Lévi-Straussa<sup>144</sup>. Krauss przyczyniła się do rozerwania mitu spójności stylistycznej surrealizmu, rekuperacji

---

<sup>136</sup> Y.-A. Bois, R.E. Krauss, *Formless. A User's Guide*, Zone Books, New York 1997; P. Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Athenäum, Frankfurt am Main 1971; H. Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge MA 1993.

<sup>137</sup> D. Bates, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris 2003; R. Spiteri, D. LaCoss (red.), *Surrealism, Politics and Culture*, Ashgate Publishing, London 2003; S. Baker, *Surrealism, History and Revolution*, Peter Lang International Academic Publishers 2007; A. Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938–1968*, Thames & Hudson, London 2005.

<sup>138</sup> M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Seuil, Paris 1945 oraz angielska wersja: *The History of Surrealism*, translated from French by Richard Howard, with an Introduction by Roger Shattuck, Penguin Books 1978.

<sup>139</sup> R. Short, *The Politics of Surrealism, 1920–36*, „Journal of Contemporary History”, vol. 1, no. 2, 1966, s. 3–25.

<sup>140</sup> J.H. Matthews, *André Breton*, Columbia University Press, New York – London 1967; J.H. Matthews, *André Breton. Sketch For an Early Portrait*, John Benjamins Publishing Company 1986.

<sup>141</sup> A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007; T. Szerszeń, *Podróżnicy bez mapy i paszportu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2014.

<sup>142</sup> J. Dąbkowska-Zydroń, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999.

<sup>143</sup> R.E. Krauss, *Magnetic Fields: The Structure*, w: R.E. Krauss, M. Rowell (red.), *Joan Miró: Magnetic Fields*, The Solomon Guggenheim Museum, New York 1972, s. 11–38.

<sup>144</sup> R.E. Krauss, m.in. *The Photographic Conditions of Surrealism*, „October”, vol. 19 (Winter 1981), s. 15–34.

medium fotografii i kolażu, detronizacji malarstwa, a także odczytywania surrealizmu w kontekście płci kulturowej i dostrzeżenia historyczności form postrzegania.

W *rewizji* obrazu surrealizmu zasadniczą rolę odegrały prace innych (prócz Krauss) krytyków z kręgu amerykańskiego pisma „October”. W 1993 roku Foster zaproponował czytanie surrealizmu przez kategorię „uncanny” – niesamowitego<sup>145</sup>. Surrealizm jest w tym ujęciu powrotem wypartego, powraca w nim to, co „Realne” tak, jak je ujmują Freud i Lacan. *Powtórzenie* surrealistyczne ma złożoną morfologię, jest powrotem dziecięcych lęków i pierwotnej transgresji, ale także postawą obronną wobec opresyjnych struktur języka/władzy. Transgresja artystyczna zostaje przez Fostera ukazana jako estetyka oporu, język destabilizacji podmiotu przeciwstawiony narastającym w latach 30. totalnym i totalitarnym koncepcjom społecznym i politycznym. Takie spojrzenie na surrealizm stworzyło język badania marginesów surrealistycznych, tak pod względem technik produkcji, jak i dystrybucji tej sztuki, otworzyło je na badania feministyczne i *queer*.

Po wystawie „Informe: Mode d’emploi” (1996) w Centrum Pompidou w Paryżu i książce Rosalind E. Krauss i Yves-Alain Bois *Formless. A Users Guide* (1997) kategoria *informe/Formless*, zaczerpnięta ze „słownika krytycznego” Bataille’a weszła do języka historii sztuki<sup>146</sup>. Anachroniczność metody jest zamierzona, dzieła sztuki konceptualnej (to one głównie były tematem wystawy w Paryżu) oświetlają surrealistyczne teksty jako paradygmatyczne. Do przeformułowania poglądów na surrealizm, ale także uruchomienia surrealizmu jako metody, przyczynili się również badacze innych dziedzin, jak antropolog i etnolog James Clifford. W 1988 roku sformułował pojęcie „surrealizmu etnograficznego”, a więc takiej postawy wobec własnej kultury, która pozwala patrzeć na nią jak na kulturę inną, jako to, co *unheimlich*, niepokojąco obce w obrębie lub na marginesie tego, co znane i własne. Surrealizm przywołany został jako kategoria nowej etnografii<sup>147</sup>. W eseju *The Artist as Ethnographer* (1996) Foster połączył inspirację etnograficzną i surrealistyczną, powołując figurę „artysty jako etnografa”, co można zrekapitulować tak, że artysta ukierunkowany jest badawczo na rozpoznanie własnej, społecznej lub kulturowej obcości, którą wydobywa jako fantazmat<sup>148</sup>.

---

<sup>145</sup> H. Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge MA 1993, s. XVI–XVII.

<sup>146</sup> Y.-A. Bois, R.E. Krauss, *Formless. A User’s Guide*, Zone Books, New York 1997.

<sup>147</sup> J. Clifford, *O surrealizmie etnograficznym*, w: Idem, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dżurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 133–167.

<sup>148</sup> H. Foster, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge MA 1996, s. 175.

W 2011 roku Andrzej Turowski zaproponował włączenie inspiracji surrealistycznych w pole historii sztuki, łącząc antropologiczną inspirację Aby'ego Warburga, metodologię Michela Foucaulta, freudowską psychoanalizę i subwersywną energię surrealizmu w wiedzę, którą określił jako „historię sztuki w dobie szaleństwa”. Turowski inspirował się książką Georges'a Didi-Hubermana *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002). Akcentował to, że w centrum tej nauki powinno stać nie „dzieło”, ale „obraz” (image), który nie tylko „wyraża”, ale „wyzwala” emocje i pasje. Pisał: „cała kultura jest sumą sporów, ustawicznym napięciem między sprzecznymi siłami, nie pozwalających na stabilizację tożsamości, a afirmujących zmianę i przekroczenie”, zaś „podstawą działania artystycznego nie jest akt bezstronnej kontemplacji, lecz szansa protekcji i ocalenia, ochrona egzystencji, zażegnanie niebezpieczeństwa rozpadu”<sup>149</sup>. Zestawiał wykład Warburga „Obrazy z terenów Indian Pueblo w Ameryce Północnej” (1923) z *Manifestem surrealizmu* (1924): „jak tekst Warburga w sztuce dostrzegał siłę ratunku przed złymi mocami szaleństwa, tak tekst Bretona w obłędzie dostrzegał szansę twórczej wolności”. Miejscem narodzin „drugiej historii sztuki”, konkludował Turowski, jest „klinika psychiatryczna i wykopaliska pamięci”<sup>150</sup>.

### c. Krytyka literacka (1944–1948)

Okres lat 1944–1948 budzi od dawna żywe zainteresowanie literaturoznawców. Związaną z nim problematykę poruszały przede wszystkim monografie dwóch czasopism, wychodzących w latach 1944–1950 – „Kuźnicy” i „Odrodzenia”. O „Kuźnicy” pisali Zbigniew Żabicki i Hanna Gosk<sup>151</sup>. „Odrodzeniu” poświęcili monografie Wiesław Paweł Szymański i Jacek Natanson<sup>152</sup>. Książka Grzegorza Wołowca *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer w nowy sposób konfigurowała problem realizmu, realizmu socjalistycznego i marksizmu, stawiając pytanie o relacje realizmu i awangardy. Obejmuje szerszy okres niż lata 1944–1948, lecz obszerne fragmenty poświęca analizie tekstów krytyki literackiej w pismach komunistycznej lewicy z tych lat*<sup>153</sup>.

W historiografii literackiej w Polsce surrealizm nie był rozpatrywany osobno w odniesieniu do okresu 1944–1948. Jednak w badaniach nad tym kierunkiem nie pomijano tej

---

<sup>149</sup> A. Turowski, *Historia sztuki w dobie szaleństwa*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3 (293–294), s. 12.

<sup>150</sup> Ibidem, s. 11–14.

<sup>151</sup> Z. Żabicki, *Kuźnica i jej program literacki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966; H. Gosk, *W kręgu „Kuźnicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*, PWN, Warszawa 1985.

<sup>152</sup> W.P. Szymański, „Odrodzenie” i „Twórczość” w Krakowie, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981; J. Natanson, „Tygodnik Odrodzenie 1944–1950”, PWN, Warszawa 1987.

<sup>153</sup> G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Leopoldinum, Wrocław 1999.

epoki. Z ujęć przekrojowych należy wymienić prace Jana Prokopa, Stanisława Jaworskiego, Henryka Dubowika, Andrzeja Lama, Małgorzaty Baranowskiej<sup>154</sup>. W latach 1944–1948 surrealizmowi przyglądano się w krytyce literackiej niezwykle krytycznie, czemu poświęcony jest zwłaszcza rozdział 7 „Degeneracja i surrealizm” w części I. Należy zaznaczyć, że aktywnie uczestniczący w ówczesnych debatach i wyrażający się z dystansem o surrealizmie Adam Sandauer i Adam Ważyk po Odwilży poświęcili się tłumaczeniu tekstów źródłowych. Sandauer w 1969 roku opublikował pierwszy polski pełny przekład *Manifestu surrealizmu*, Ważyk w 1973 roku wydał *Antologię surrealizmu*<sup>155</sup>.

Epokę 1944–1948 w historii literatury analizowali pod kątem realizmu i realizmu socjalistycznego Janusz Sławiński, Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik, Zbigniew Jarosiński, Edward Możejko, Jerzy Smulski<sup>156</sup>; A wcześniej, z pozycji lewicowych: Stefan Żółkiewski, Alina Brodzka, Zbigniew Żabicki. W badaniach nad tym wycinkiem dziejów krytyki literackiej da się wyróżnić cesurę około 1970 roku. Do tego czasu dominował paradygmat realistyczny i marksistowski. Zakładano, że istniał w krytyce powiązanej z lewicą pewien realistyczny projekt, który byłby zrealizowany, gdyby nie przełom 1949 roku i stalinowska reorganizacja życia kulturalnego w Polsce. A także, że można go po Odwilży zrewitalizować. Stanowisko takie reprezentował przede wszystkim Stefan Żółkiewski<sup>157</sup>. Wracił do heroicznego okresu polityki kulturalnej PPR, rekonstruował w tym duchu program prowadzonej przez siebie „Kuźnicy”. Kredyt zaufania wobec realizmu jako założenia wpisanego w programy pisarzy i krytyków działających w Polsce po 1944 roku zakładała też Alina Brodzka<sup>158</sup>.

---

<sup>154</sup> J. Prokop, *Sprawa nadrealizmu*, „Twórczość” 1965, nr 3 (przedruk w: Idem, *Lekcja rzeczy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972; S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976; H. Dubowik, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Prace Wydziału Nauk Humanistycznych, Poznań – Bydgoszcz 1971; A. Lam, *Jak jeszcze istnieje nadrealizm*, w: Idem, *Z teorii i praktyki awangardyzmu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1976; M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Czytelnik, Warszawa 1984.

<sup>155</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, tłum. A. Sandauer, „Twórczość” 1969, z. 2, s. 72–96; A. Ważyk (red.), *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Czytelnik, Warszawa 1973.

<sup>156</sup> J. Sławiński, *Krytyka nowego typu* (1981), w: Idem, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 130–152; Z. Łapiński, *Jak współżyć z socrealizmem* (1985) Aneks, Londyn 1988; W. Tomasik, *Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz 1991 oraz Idem, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej*, Leopoldinum, Wrocław 1999; Z. Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, IBL PAN, Warszawa 1999; E. Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Universitas, Kraków 2001 (oryg. 1977); J. Smulski, *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, UMK Toruń, 2002.

<sup>157</sup> S. Żółkiewski, *Kultura i polityka*, PIW, Warszawa 1958; S. Żółkiewski, *Perspektywy literatury XX wieku*, PIW, Warszawa 1960; S. Żółkiewski, *Przepowiednie i wspomnienia*, PIW, Warszawa 1963; S. Żółkiewski, *Zagadnienia stylu*, PIW, Warszawa 1965 oraz autokrytycznie: S. Żółkiewski, *Cetno i lichy*, Książka i Wiedza, Warszawa 1983.

<sup>158</sup> A. Brodzka (red.), *O kryteriach realizmu w badaniach literackich: proces historyczny w literaturze i sztuce: materiały konferencji naukowej, maj 1965*, IBL PAN, Warszawa 1966.

Po tej cezurze stopniowo pojawił się paradygmat antymarksistowski i antyrealistyczny, a okres 1944–1948 zaczął być traktowany jako zapowiedź realizmu socjalistycznego, nie zaś, jak chciał Żółkiewski, czas rozpoczętej, lecz przerwanej około 1949 roku socjalistycznej rewolucji kulturalnej. Powstał model przeciwny, krytyczny wobec utopii socjalistycznej i realistycznej. W „paradygmacie II” cezura roku 1949 również jest ostra. Nie wydobywa się tam jednak zalet poprzedniego okresu, ale potęguje jego wady, interpretując je jako historyczne błędy<sup>159</sup>. Model, który jest krytyczny wobec „paradygmatu II”, ale zdobywa dystans do „paradygmatu I”, widoczny jest w studiach nad kulturą literacką i artystyczną, które wydobywają takie jej elementy, jak: zaangażowanie, lewicowość, walka z nacjonalizmem, modernizacja, upowszechnienie. Pojawia się w nich krytyka paradygmatu antykomunistycznego oraz innych totalizujących ujęć narracyjnych kultury okresu socjalizmu, zaś stawką jest rozpoznanie zatartych przez dychotomiczne, upraszczające ujęcia takich społecznych i kulturowych zjawisk, jak awans, zmiana układu klasowego i kanonów kultury, idea równości i sprawiedliwości społecznej<sup>160</sup>. Oprócz opracowań literatury i kultury okresu Polski Ludowej, w postaci tomów zbiorowych autorstwa Katarzyny Chmielewskiej, Grzegorza Wołowca, Doroty Krawczyńskiej, Agnieszki Mrozik, Tomasza Żukowskiego, w których rysuje się to nowe podejście, warto wymienić cenne studium porównawcze o realizmie socjalistycznym w Polsce i w NRD Katarzyny Śliwińskiej, wydobywające w sposób pozbawiony uprzedzeń i etycznych ocen, ideową ambiwalencję kultury socjalizmu w tych krajach we wczesnym powojennym okresie.<sup>161</sup>

#### **d. Realizm socjalistyczny w sztuce**

Analizę realizmu socjalistycznego w Polsce podejmuje klasyczna monografia Wojciecha Włodarczyka z 1986 roku<sup>162</sup>. Nowym nabytkiem jest tom zbiorowy tekstów wokół tej problematyki w redakcji Aleksandry Sumorok i Tomasza Załuskiego *Socrealizmy i*

---

<sup>159</sup> J. Sławiński, *Krytyka nowego typu*, (1981) w: Idem, *Teksty i teksty*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990, s. 130 – 152; D. Tubielewicz-Mattson, *Polska socrealistyczna krytyka literacka jako narzędzie władzy*, Uppsala 1997; P. Czapliński, *Dyslokacje. Przymiarka do historii powojennej literatury polskiej*, w: H. Gosk, B. Karwowska (red.), *Sam początek. Lata 1944–1948 w literaturze Polski Ludowej*, Elipsa, Warszawa 2017, s. 9–25.

<sup>160</sup> K. Chmielewska, A. Mrozik, G. Wołowiec (red.), *Komunizm: idee i praktyki w Polsce 1944–1989*, IBL PAN, Warszawa 2018, s. 7. Por także: K. Chmielewska, G. Wołowiec (red.), *Opowiedzieć PRL*, IBL PAN, Warszawa 2011; K. Chmielewska, D. Krawczyńska, G. Wołowiec (ed.), *Literatura i socjalizm*, Fundacja Akademia Humanistyczna, IBL PAN, Warszawa 2012; K. Chmielewska, A. Mrozik, G. Wołowiec (red.), *PRL: życie po życiu*, IBL PAN, Warszawa 2012; K. Chmielewska, T. Żukowski, G. Wołowiec (red.), *Rok 1966: PRL na zakręcie*, IBL PAN, Warszawa 2014;

<sup>161</sup> K. Śliwińska, *Socrealizm w PRL i NRD*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006;.

<sup>162</sup> W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka Polska w latach 1950–1954*, Libella, Paryż 1986.

*modernizacje* z 2017 roku<sup>163</sup>. W 1987 roku odbyła się wystawa „Oblicza socrealizmu”, a w 1999 roku „Nowocześni a socrealizm”<sup>164</sup>. Realizmowi socjalistycznemu w Polsce poświęcili badania m.in. Jacek Ilkosz i Waldemar Baraniewski. Należy wyróżnić ze względu na poza-lokalne ujęcie artykuły Katarzyny Murawskiej-Muthesius oraz książki Karoliny Zychowicz, Piotra Bernatowicza i Szymona Piotra Kubiaka<sup>165</sup>. Krytyczną refleksję nad recepcją nurtu przyniósł wykład Luizy Nader wygłoszony w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2011 roku, ukazujący błędne – zdaniem autorki – akcentowanie traumy „socrealizmu” w historiografii sztuki w Polsce<sup>166</sup>. Realizm socjalistyczny przed II wojną w Polsce badali m.in. Wojciech Włodarczyk i Waldemar Baraniewski<sup>167</sup>.

Czerpałam z brawurowych tekstów Sarah Wilson na temat francuskiego realizmu socjalistycznego w sztuce<sup>168</sup>. A także z tekstów Nicole Racine o sporach teoretycznych w ramach francuskiego realizmu socjalistycznego w literaturze i krytyce literackiej<sup>169</sup>. Historię radzieckiego realizmu socjalistycznego w sztuce ukazali Boris Groys, Matthew Cullerne Bown, Brendan Taylor, V. S. Manin, Ekaterina Degot, Cécile Pichon-Bonin<sup>170</sup>. Studia porównawcze

---

<sup>163</sup> A. Sumorok, T. Załuski (red.), *Socrealizmy i modernizacje*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2017.

<sup>164</sup> M. Sitkowska, A. Zacharska (red.), *Oblicza socrealizmu*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1987; J. Chrobak, M. Świca (red.), *Nowocześni a socrealizm*, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 2000.

<sup>165</sup> K. Murawska-Muthesius, *Paris From Behind the Iron Curtain*, w: S. Wilson (red.) *Paris: Capital of the Arts 1900–1968*, Royal Academy of Arts, London, Guggenheim Museum Bilbao 2002, s. 250–261; K. Murawska-Muthesius, *How the West Coroborated Socialist Realism in the East: Fougeron, Taslitzky and Picasso in Warsaw*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2003, nr 2; K. Zychowicz, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*, Zachęta, Warszawa 2014; K. Zychowicz, *Nadja konstruktorka. Sztuka i komunizm Chodasiewicz-Grabowskiej-Léger*, Universitas, Kraków 2019; P. Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006; Szymon P. Kubiak, *Daleko od Moskwy. Gerard Singer i sztuka zaangażowana*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2016.

<sup>166</sup> L. Nader, *Co za wstyd! Historiografia polska o socrealizmie w latach 80. (studium przypadku)*, w: W. Baraniewski, K. Sienkiewicz (red.), *Odzyskane dziedzictwo. Sztuka lat 80. w Polsce*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2012 (e-book).

<sup>167</sup> W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933 – Moskwa 1958*, w: M. Poprzęcka, L. Jowlewa (red.), *Warszawa – Moskwa, Moskwa – Warszawa. 1900–2000*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004; W. Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: T. Hrankowska (red.), *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1984*, PWN, Warszawa 1987.

<sup>168</sup> S. Wilson, *La Beauté Révolutionnaire? Réalisme Socialiste and French Painting 1935–1954*, „Oxford Art Journal”, vol. 3, no. 2, (Oct. 1980), s. 61–69, S. Wilson, *Picasso / Marx and Socialist Realism in France*, Liverpool University Press 2013.

<sup>169</sup> N. Racine, *L'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR)*, „Le Mouvement Social”, no. 54, 1966, p. 29–47; N. Racine, *La Querelle du Réalisme (1935–1936)*, „Sociétés & Représentations”, vol. 15, no. 1, 2003, s. 113–131.

<sup>170</sup> B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, SIC!, Warszawa 2010 (oryg. 1988); M.C. Bown, *Art Under Stalin*, Phaidon Press, Oxford 1991; B. Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks. Authority and Revolution*, vol. 2, Pluto Press, London 1992; V.S. Manin, *Iskusstwo w rezerwacji. Chudożestwiennaja žizn Rosii 1917–1941 gg.*, Editorial URSS, Moskwa 1999; E. Degot, *L'idéalisme soviétique. Peinture et cinéma (1925–1938)*, Europalia International, ROSIZO Bruksela/Moskwa 2005; C. Pichon-Bonin, *Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalier (1917–1941)*, les presses du réel 2013.



nad sztuką totalitaryzmów prowadził m.in. Igor Gołomszok<sup>171</sup>. Były one przedmiotem wystawy „Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und Sowjetunion 1922–1956” w 1994 roku w Wiedniu przygotowanej przez Jana Tabora<sup>172</sup>. Studia prowadzone przez Ewgenija Dobrenkę oraz Dobrenkę we współpracy z Tomaszem Lahusenem i Galinem Tihanovem zaowocowały książkami z dziedziny socjologii sztuki, polityki artystycznej i historii idei<sup>173</sup>. Sięgałam do starszych opracowań historii kultury i literatury radzieckiej w okresie rewolucji i stalinizmu pisanych przede wszystkim przez emigrantów z ZSRR<sup>174</sup>.

W interpretacji realizmu socjalistycznego skłaniam się ku propozycjom metodologicznym Antoine’a Baudina i Leonida Hellera (1993) oraz samego Antoine’a Baudina (1997)<sup>175</sup>. W tych ujęciach rozpatruje się realizm socjalistyczny nie jako ideologię, choć także, ale przede wszystkim jako sieć relacji społecznych określanych ze względu na stosunki produkcji. Wedle Baudina/Hellera realizm socjalistyczny to formułowana i aktualizowana po 1932 roku w ZSRR „praktyka instytucjonalna”, w której podstawową rolę odgrywa nadzór nad obiegiem komunikacji literackiej i artystycznej oraz centralizacja i kontrola momentów osi: produkcja – dystrybucja – recepcja<sup>176</sup>. Wyznacznikami realizmu socjalistycznego wedle Baudina są przede wszystkim monopolizacja systemu zamówień artystycznych i kontrola nad produkcją i dystrybucją<sup>177</sup>. Perspektywa przyjęta w jego pracy *Le Réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947–1953). Les Arts plastiques et leurs Institutions* (1997) wynika z orientacji socjologicznej, dla której modelowe są badania kultury literackiej Żółkiewskiego oraz socjologia kultury Pierre’a Bourdieu<sup>178</sup>. Baudin stworzył ramy teoretyczne, w których

---

<sup>171</sup> I. Golomszok, *Totalitarne iskusstwo*, Galart, Moskwa 1994 (oryg. 1990).

<sup>172</sup> J. Tabor (red.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, (katalog wystawy), Verlag Grasl, Baden 1994.

<sup>173</sup> E. Dobrenko, T. Lahusen (red.), *Socialist Realism without Shores*, Duke University Press 1997; E. Dobrenko, *Political Economy of Socialist Realism*, Yale University Press 2007; E. Dobrenko, G. Tihanov, *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*, University of Pittsburgh Press 2011.

<sup>174</sup> H. Ermolaev, *Soviet Literary Theories, 1917–1934. The Genesis of Socialist Realism*, Berkeley and Los Angeles, UCLA Press 1963; G. Struve, *Russian Literature under Lenin and Stalin*, University of Oklahoma Press 1971; J.C. Vaughan, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, St. Martin’s Press, New York 1973.

<sup>175</sup> A. Baudin, *Socrealizm. Le réalisme socialiste soviétique et les arts plastiques vers 1950: quelques données du problème*, „Ligea” 1988, nr 1, s. 65–88; A. Baudin, L. Heller, *Le réalisme socialiste comme organisation du champ culturel*, „Cahiers du monde russe et soviétique”, vol. 34, no. 3, Juillet-Septembre 1993, s. 307–343; A. Baudin, *Le Réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947–1953)*, vol. 1: *Les Arts plastiques et leurs Institutions*, Bern – Berlin – Frankfurt am Main – New York – Paris – Wien, Peter Lang, 1997.

<sup>176</sup> A. Baudin, L. Heller, *Le réalisme socialiste comme organisation du champ culturel*.

<sup>177</sup> A. Baudin, *Le Réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947–1953)*, vol. 1: *Les Arts plastiques et leurs Institutions*, s. 17–27.

<sup>178</sup> *Ibidem*, s. 10.

ukazał aspekty socjologiczne i stylistyczne realizmu socjalistycznego w ZSRR. Kategorie proponowane przez Baudina są, jak sądzę, możliwe do zastosowania w badaniach nad realizmem socjalistycznym w Polsce.

#### e. Marksizm i realizm w badaniach nad sztuką

Realizm i marksizm są ze sobą powiązane. Chodzi m.in. o zainteresowanie realizmem żywione przez artystów i teoretyków socjalistycznych. Ale także o *wsteczne naznaczenie* realizmu jako jedynej marksistowskiej formuły sztuki przez realizm socjalistyczny. Stąd najcenniejsze były dla mnie badania włączające realizm i marksizm w konteksty ideologii, polityki, zmieniających się postaw, uwzględniające wewnętrzne napięcia w dziełach poszczególnych teoretyków, antagonizmy towarzyszące ich działalności. Pozastylistyczne rozumienie realizmu zawdzięczam Elżbiecie Grabskiej, która w referacie z 1984 roku przekierowała uwagę z realizacji malarskich – na to, co określiła jako „realistyczny instynkt”, „realistyczną niewyartykułowaną do końca malarską samowiedzę”, pragnienie o charakterze etycznym wpisane tak w założenia artystyczne, jak i w egzystencję<sup>179</sup>. W polskiej sztuce lat 1945–1955 „realistyczne disegno” pod zbyt silnym naciskiem płynących z zewnątrz postulatów estetycznych i politycznych nie miało szans, wedle badaczki, dojść do głosu. Realizm ma genezę w romantycznym pragnieniu dotknięcia realnego życia przez sztukę wyrażonym przez Baudelaire’a, podobne było dążenie polskich artystów tej dekady, przede wszystkim Andrzeja Wróblewskiego, którego pamięci poświęcony był jej tekst; nie wykluczała, że projekt realizmu może się jeszcze ziścić. Paul Wood ukazał realizm jako „Innego” modernizmu, jego nieodłączny cień, związany z nim dialektycznie mimo zmieniających się warunków historycznych. Jedna rzecz, wedle badacza, pozostaje stała: realizm przez marksistę zawsze będzie postrzegany jako sposób zakorzenienia sztuki w społecznej rzeczywistości<sup>180</sup>.

Podstawowe ideologiczne konflikty wokół marksizmu estetycznego naświetlali polscy badacze i teoretycy Stefan Morawski i Andrzej Turowski. Wśród zagranicznych badań należy wymienić zwłaszcza prace Raymonda Williamsa, Maynarda Solomona, Andrew Hemingwaya, Marshalla Bermana, Margaret Cohen, Margaret A. Rose, Michaela Löwy’ego<sup>181</sup>. Morawski,

---

<sup>179</sup> E. Grabska, *Puisque réalisme il y a, czyli o tym, co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać*, w: T. Hrankowska (red.), *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa listopad 1984*, PWN, Warszawa 1987, s. 379.

<sup>180</sup> P. Wood, *Realism Contested*, w: *L'art et les révolutions: actes [du] XXVIIe Congrès international d'histoire de l'art, Strasbourg, 1–7 septembre 1989*, Société alsacienne pour le développement de l'histoire de l'art, Strasbourg 1992, s. 203-219.

<sup>181</sup> R. Williams, *Marksizm i literatura*; M. Solomon (wstęp i red.), *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*; A. Hemingway (red.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Pluto Press 2006; M. Berman, *Przygody z marksizmem*, tłum. S. Szymański, Wydawnictwo Krytyki Politycznej,

będąc badaczem, ale i świadkiem historii, tworzył korpus dzieł, które do dzisiaj są źródłem wiedzy o związkach realizmu i marksizmu. Nie chodzi jednak tylko o wiedzę. Także o to, że teksty te pisał człowiek świadomy – jako marksista – determinacji przez historię, a jednak pragnący innego świata niż ten, który mu został dany. Pracował nad zagadnieniem relacji realizmu i marksizmu od początku swej twórczości, wciąż napotykał nierozwiązywalne paradoksy<sup>182</sup>. Bohaterem rozważań Morawskiego był Georg Lukács, postać pełna sprzeczności, myśliciel zanurzony w fantazmatach realizmu, filozof „manichejski”, jak pisał o nim Morawski. *Ukąszenia i przeciwtoksyny albo omamy i ocucenie* – w taki sposób polski filozof zatytułował autobiograficzny tekst z 1984 roku<sup>183</sup>. Być może zobaczył, że i jego ścieżki są podobne do tych Lukácsa. Turowski w przekrojowych tekstach i wypowiedziach – zarówno w książce opublikowanej we Francji w 1985 roku, jak i w wykładzie wygłoszonym w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2015 roku – systematyzował marksistowską teorię ze względu na jej znaczenie dla sztuki XX wieku, przede wszystkim awangardy. Dla Turowskiego jest to także osobisty pojedynek, biograficzne doświadczenie polskiego zwolennika lewicy, który w latach 60., kiedy zaczynał publikować, nie widział już partnera w partyjnym lub oficjalnym marksizmie. Jednak nie polemizował z oficjalną wersją marksistowskiej estetyki w Polsce lub też nie polemizował z nią otwarcie. Inspiracji szukał w myśli poststrukturalistycznej we Francji<sup>184</sup>. Poszukiwał rewolucyjnego zarzewia w myśli rosyjskiej awangardy, odkrywał semiotyczny i transcendentny sens obrazów Malewicza.

---

Warszawa 2012 (oryg. 2001); M. Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press 1993; M. Rose, *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*, Cambridge 1984; M. Löwy, *Morning Star: surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia*, I.B. Tauris 2009.

<sup>182</sup> S. Morawski, *Szkice z podstawowych zagadnień estetyki marksistowskiej*, Akademia Sztuk Plastycznych w Krakowie, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych (maszynopis), Kraków 1951, Idem, *Przeciw prorokom katastrofy*, „Myśl Filozoficzna” 1957, nr 3; Idem, *Spór o nazwę czy spór o fakty*, „Studia Filozoficzne” 1958, nr 4 (7), s. 107–126; Idem, *O istotnych problemach estetyki marksistowskiej*, „Twórczość” 1958, nr 4; Idem, *Między tradycją a wizją przyszłości*, Książka i Wiedza, Warszawa 1964; Idem, *Zamiast wstępu*, „Studia Estetyczne” 1968, nr 5; Idem, *The Aesthetic Views of Marx and Engels*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” XXVIII, 3, Spring 1970; Idem, *Z dziejów marksistowskiej doktryny estetycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 2, s. 335–354; Idem, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 1978 (oryg. 1974); Idem, *Krucjata Lukácsa przeciwko awangardzie*, „Pamiętnik Literacki” LXX, 1979, z. 3, s. 153–184; S. Morawski (wybór), *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa 1908–1932*, Instytut Kultury Warszawa 1994, przeł. z niemieckiego R. Turczyn.

<sup>183</sup> S. Morawski, *Ukąszenia i przeciwtoksyny albo omamy i ocucenie*, w: Stefan Morawski. *Szkic do portretu. Materiały z okazji jubileuszu 60-lecia*, Galeria Art Forum, Polskie Towarzystwo Filozoficzne, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1984, s. 13–40.

<sup>184</sup> P. Piotrowski, *Francuskie teorie, amerykańska mediacja, polska redakcja. Pro domo sua i/lub humanistyka po rekonstrukcji*, w: E. Domańska, M. Loba (red.), *French Theory w Polsce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 105–116.

## f. Zagłada

Przebudowa pojęć na temat realizmu, marksizmu, realizmu socjalistycznego wiąże się z krytyką utrwalonych stereotypów związanych z dominacją modelu kultury narodowej. Bieg jej nadały przede wszystkim studia dotyczące promieniowania Zagłady w literaturze i sztuce. Pojawiła się wtedy pierwsza fala świadectw, utworów literackich i prac plastycznych, dla których przedmiotem przedstawienia i doświadczenia była Zagłada.

Autorzy, którzy wpłynęli na sposób, w jaki myślałam o sztuce tego czasu, to Władysław Panas<sup>185</sup>, Sławomir Buryła<sup>186</sup>, Jacek Leociak<sup>187</sup>, Grzegorz Niziołek<sup>188</sup>. Ważne były tomy zbiorowe, m.in. *Literatura polska wobec Zagłady* pod redakcją Aliny Brodzkiej-Wald, Doroty Krawczyńskiej i Jacka Leociaka, *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia* w redakcji Przemysława Czaplińskiego i Ewy Domańskiej, *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)* pod redakcją Sławomira Buryły, Doroty Krawczyńskiej i Jacka Leociaka, *Lata czterdzieste. Początki polskiej narracji o Zagładzie* w redakcji Maryli Hopfinger i Tomasza Żukowskiego, *Wojna – doświadczenie i zapis*, przygotowany przez Sławomira Buryłę i Pawła Rodaka<sup>189</sup>.

W badaniach nad sztuką lat 40. XX wieku w Polsce wojna i Zagłada były traktowane do niedawna łącznie jako części tego samego, choć heterogenicznego, wielowymiarowego i niejednolitego, wydarzenia. Autorzy przekrojowych ujęć publikowanych od lat 70. do lat 90. XX wieku pisali więc raczej o wojnie i jej obrazie w sztuce<sup>190</sup>. Świadomość, że należy wydzielić z całości wojny specyficzne doświadczenie żydowskie, i fakt Zagłady, pojawia się jednak w

---

<sup>185</sup> W. Panas, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Dabar, Lublin 1996.

<sup>186</sup> S. Buryła, *Wokół Zagłady: szkice o literaturze Holocaustu*, Universitas, Kraków 2016; Idem, *Wojna i okolice*, IBL PAN, Warszawa 2018.

<sup>187</sup> J. Leociak, *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Akademia Humanistyczna, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009.

<sup>188</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

<sup>189</sup> S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak (red.), *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, IBL PAN, Warszawa 2012; A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak (red.), *Literatura polska wobec Zagłady*, Żydowski Instytut Historyczny, Instytut Naukowo-Badawczy, Warszawa 2000; P. Czapliński, E. Domańska (red.), *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2009; S. Buryła, P. Rodak (red.), *Wojna – doświadczenie i zapis: nowe źródła, problemy, metody badawcze*, Universitas, Kraków 2006; M. Hopfinger, T. Żukowski (red.), *Lata czterdzieste. Początki polskiej narracji o Zagładzie*, IBL PAN, Warszawa 2019.

<sup>190</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1975, B. Kowalska, *Polska awangarda malarska. Szanse i mity*, PWN, Warszawa 1988, J. Jaworska, *Polska sztuka walcząca*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1999.

analizach twórczości poszczególnych artystów, przede wszystkim Jonasza Sterna. Jako pionierskie wymieniałabym pod tym względem analizy Jana Trzupka i Anny Markowskiej<sup>191</sup>. Piotr Słodkowski w książce o Henryku Strengu/Marku Włodarskim mówi o żydowsko-polskiej tożsamości malarza i jego złożonej pamięci Zagłady i wojny<sup>192</sup>. Problemowi Zagłady traktowanej jako wydarzenie wyjątkowe, wyrywające się z tła wojny, odmienne w żydowskim i polskim doświadczeniu pisały Katarzyna Bojarska i Luiza Nader. Bojarska poświęciła tym problemom kilka esejów, a problematykę reprezentacji Zagłady porusza jej książka *Wydarzenie po wydarzeniu: Białoszewski, Richter, Spiegelman*<sup>193</sup>. Nader w tekście *Afektywna historii sztuki* wzywa do przebudowy historii sztuki w Polsce wobec wydarzenia Zagłady<sup>194</sup>. W książce o *Teorii widzenia* i rysunkach wojennych Władysława Strzemińskiego autorka proponuje rozpatrywać jego wybrane prace jako zróżnicowane i ambiwalentne świadectwa obserwatora Zagłady<sup>195</sup>. Zagłada pojawia się jako kluczowe wydarzenie w ujęciach syntetycznych powojennej sztuki w Polsce: u Izabeli Kowalczyk i Marcina Lachowskiego<sup>196</sup>. Sztuka w Polsce w kontekście Zagłady ukazywana była na wystawach, takich jak „Ocaleni z Holocaustu” przygotowanej przez Marię Zientarę (2012) czy „Sztuka polska wobec Holocaustu” w opracowaniu Teresy Śmiechowskiej (2013)<sup>197</sup>. Wcześniej problematyce relacji sztuki i Shoah, w tym twórczości lat 40., poświęciła badania Eleonora Jedlińska<sup>198</sup>. Sztuce w kontekście Zagłady poświęcony jest numer 6 czasopisma „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” z 2020 roku pod redakcją Luizy Nader i Piotra Słodkowskiego<sup>199</sup>.

Do przebudowy myślenia o Zagładzie jako wydarzeniu ogniskującym także problemy konceptualizmu przyczyniła się wystawa „Gdzie jest brat twój, Abel?” (1993), której kuratorką

---

<sup>191</sup> J. Trzupka, *Gwiazda rytmów życia*, w: *Jonasz Stern. Obrazy z lat 1964–1988*, (katalog wystawy) Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu, Galeria Sztuki Dawna Synagoga, Nowy Sącz 1988, s. 15–20; A. Markowska, *Język Neuera. O twórczości Jonasza Sterna*, Uniwersytet Śląski, filia w Cieszynie, Cieszyn 1998.

<sup>192</sup> P. Słodkowski, *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki*, IBL PAN, Warszawa 2019.

<sup>193</sup> K. Bojarska, *Wydarzenie po wydarzeniu: Białoszewski, Richter, Spiegelman*, IBL PAN, Warszawa 2012.

<sup>194</sup> L. Nader, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 14–40.

<sup>195</sup> L. Nader, *Afekt Strzemińskiego. ‘Teoria widzenia’, rysunki wojenne, ‘Pamięci przyjaciół – Żydów’*, IBL PAN, Akademia Sztuk Pięknych Warszawa, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018.

<sup>196</sup> I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Academica, SWPS, Warszawa 2010; M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.

<sup>197</sup> M. Zientara (red.), *Ocaleni z Holocaustu*, (katalog wystawy) Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2012; T. Śmiechowska (red.), *Sztuka polska wobec Holocaustu / Polish art and the Holocaust* (katalog wystawy), Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2013.

<sup>198</sup> E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustie*, Biblioteka Tygla Kultury, Łódź 2001.

<sup>199</sup> L. Nader, P. Słodkowski (red.), „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 6, 2020, [Miejsce.asp.waw.pl/en/](http://Miejsce.asp.waw.pl/en/).

była Anda Rottenberg<sup>200</sup>. W wypracowaniu teoretycznego języka, który pozwoli dotknąć problem sztuki w relacji do skrajnego doświadczenia Zagłady, wspierali mnie – jako autorzy refleksji, systematyzacji, metafor i syntez – Jerzy Jedlicki, Michał Głowiński, Jacek Leociak, Shoshana Felman, Berel Lang, Marianne Hirsch, Michael Rothberg, Carlo Ginzburg<sup>201</sup>.

#### **g. Lewica, komunizm**

W próbach rekonstrukcji procesów historycznych, a zwłaszcza konfliktów w obrębie różnych wizji kultury w środowisku lewicy komunistycznej w latach 1944–1948 wspomagałam się pracami historyków – Krystyny Kersten, Andrzeja Paczkowskiego, Andrzeja Friszke, Marcina Zaremby<sup>202</sup>. Istotne były badania historyków społecznych – Joanny Tokarskiej-Bakir, Jakuba Karpińskiego, a także takich historyków kultury, jak Marta Fik<sup>203</sup>. Historię komunizmu i socjalizmu w interesującym mnie okresie i ze względu na historię kultury odczytywałam z książek Marci Shore i Andrzeja Mencwela<sup>204</sup>. W badaniach nad historią kultury w kontekście polityki wzorcowe były dla mnie dzieła: Pascala Ory o kulturze okresu Frontu Ludowego we Francji, Carole Reynaud Paligot o polityce surrealistów, Sheili Fitzpatrick o „rewolucji kulturalnej” w ZSRR<sup>205</sup>. Ich cechą jest to, że uwzględniają kulturę artystyczną, nie ograniczając się li tylko do literackiej. Doświadczenie wizualne, działalność artystów, życie artystyczne,

---

<sup>200</sup> „Gdzie jest brat twój, Abel?”, kuratorka wystawy Anda Rottenberg, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1995.

<sup>201</sup> J. Jedlicki, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone* (1976), w: Z. Stefanowska, J. Sławiński (red.), *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 344–371; M. Głowiński, *Wielkie zderzenie*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3; J. Leociak, *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Akademia Humanistyczna, IBL PAN, Warszawa 2009; S. Felman, *Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching*, w: S. Felman, D. Laub (eds), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York and London 1992, s. 1–56; B. Lang, *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 2000; M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012; M. Rothberg, *Traumatic Realism*, Minnesota University Press 2000; C. Ginzburg, *Just One Witness*, w: Friedländer Saul (ed.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*, Harvard University Press, Cambridge MA - London, England 1992, s. 82–96.

<sup>202</sup> K. Kersten, *Narodziny systemu władzy: Polska 1943–1948*, Libella, Paryż 1986; A. Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, PWN, Warszawa 1998; A. Friszke, *O kształt niepodległej*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1989; A. Friszke, *Opozycja polityczna w PRL 1945–1980*, Aneks, Londyn 1994; M. Zaremba, *Wielka trwoga: Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2012.

<sup>203</sup> J. Tokarska-Bakir, *Pod klątwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego*, Czarna Owca, Warszawa 2018; J. Karpiński, *Portrety lat. Polska w odcinkach*, Polonia Book Fund, Londyn 1989; M. Fik, *Kultura polska po Jałcie, Kronika lat 1944–1981*, Polonia Book Fund, Londyn 1989.

<sup>204</sup> M. Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych komunizmem*, tłum. M. Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008; A. Mencwel, *Etos lewicy. O narodzinach kulturalizmu polskiego*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

<sup>205</sup> P. Ory, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire. 1935–1938*, Plon, Paris 1994; C. Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes*, CNRS Editions, Paris 2001; S. Fitzpatrick, *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca 1992.

edukacja artystyczna wchodzi tam w zakres historii kultury. Dla historii literatury z uwzględnieniem szerokiego tła politycznego w Polsce modelowe jest dzieło Stefana Żółkiewskiego *Kultura literacka lat 1918–1932*. Dotyczy ono okresu poprzedzającego ten, który interesował mnie najbardziej<sup>206</sup>. Brak ten uzupełniła książka Marka Zaleskiego poświęcona analizie postaw i tekstów drugiego pokolenia awangardy, która omawia kluczowe problemy styku polityki i twórczości w latach 1933–1939 na tle historii politycznej i historii kultury literackiej<sup>207</sup>. Pomocne były biografie: Eryka Krasuckiego o Jerzym Borejszy, Moniki Talarczyk Gubały o Wandzie Jakubowskiej<sup>208</sup>. Różnice i konflikty w obrębie różnych nurtów komunizmu w latach 30. naświetlali Theodore Draper, Aleksander Wat, Ludwik Hass, Michel Dreyfus, Lawrence F. Schwartz, Griselda Pollock i Fred Orton, Herbert R. Lottman, Serge Guibault<sup>209</sup>.

## Rozdział 7. Konstrukcja pracy

W części I, zatytułowanej „Lewica i surrealizm”, wydobywam kilka najważniejszych debat i sprzeczności, konfliktów i sporów wokół surrealizmu. Próbuję spojrzeć na polską recepcję surrealizmu w perspektywie horyzontalnej historii sztuki, wychodząc przy tym świadomie poza granice dat zakreślone tytułem. Śledzę perypetie surrealizmu w marksistowskiej krytyce sztuki oraz w krytyce realizmu socjalistycznego między 1933 a 1948 rokiem. Ukazuję lata 1935–1939 jako kluczowe dla sporów rysujących się w Polsce w drugiej połowie lat 40. Podejmuję antyformalistyczną, kontrstylistyczną historiografię surrealizmu. W ujęciu tym surrealizm nie jest stylem w sztuce, ale formacją intelektualno-artystyczną. Unikam wiązanych zazwyczaj z awangardą pojęć, jak nowatorstwo, tradycja, zerwanie, kontynuacja, rodowód, geneza. Pomimo tego, że terminów, takich jak nurt czy kierunek, nie da się w tak

---

<sup>206</sup> S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918–1932)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.

<sup>207</sup> M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, wydanie drugie poprawione i uzupełnione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000.

<sup>208</sup> E. Krasucki, *Międzynarodowy komunista. Jerzy Borejsza. Biografia polityczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009; M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

<sup>209</sup> T. Draper, *The Ghost of Social-Fascism*, „Commentary”, February 1969, <https://www.commentarymagazine.com/articles/the-ghost-of-social-fascism/>; A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, przedmowa Cz. Miłosz, do druku podała L. Ciołkoszowa, Polonia Book Fund, Londyn 1981; L. Hass, *Trockizm w Polsce*, w: J. Itrich, J. Kancewicz, I. Koberdowa (red.), *Oblicza lewicy. Losy idei i ludzi*, Towarzystwo naukowe im. Adama Próchnika, Warszawa 1992, s. 185–241; M. Dreyfus (red.), *Le Siècle des communismes*, Editions de l’Atelier/Editions Ouvriers 2000; L.F. Schwartz, *Marxism and Culture: The CPUSA and Aesthetics in the 1930s*, IUniverse 2000; G. Pollock, F. Orton, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester University Press, Room 400, New York 1996; H.R. Lottman, *Lewy brzeg. Od Frontu Ludowego do zimnej wojny*, tłum. J. Giszczak, PIW, Warszawa 1997; S. Guibault, *Jak Nowy Jork ukraść ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Łódź 1992.

skonfigurowanej narracji uniknąć, można stosować je poza stylistycznym nacechowaniem. Rezygnuję z wiązanej niekiedy z surrealizmem kategorii fantazji lub wyobraźni. W polskiej historiografii miały funkcję maskującą, pozwalającą odsunąć lub neutralizować takie problemy, jak nieortodoksyjny marksizm surrealistów, transgresja erotyczna i radykalna transformacja języka i treści sztuki<sup>210</sup>. Szkicuję propozycję teoretycznego ujęcia realizmu w relacji do surrealizmu. Wychodzę od międzynarodowych tekstów i debat lat 30., zakorzeniając się stopniowo w środowisku lewicy komunistycznej w Polsce. Bohaterami tej części pracy są André Breton i Louis Aragon, Ilia Erenburg i Georg Lukács, Jan Kott i Adam Ważyk.

W II części pracy „Spór o sztukę na lewicy. Dyskurs w kręgu lewicy komunistycznej” poddaję refleksji dyskurs sztuki w Polsce w latach 1944–1948 ze szczególnym uwzględnieniem dwóch ośrodków intelektualnych – tygodników „Kuźnica” i „Odrodzenie” – i prowadzonej przez nie polityki artystycznej. Poszukuję odpowiedzi na pytanie o to, jak polska lewica intelektualna projektowała sztukę w państwie socjalizmu po 1944 roku. Poszukuję ciągłości wątków, postaw, zamierzeń ideowych w relacji do dekady lat 30. Interesują mnie zerwania i tajemne nawiązania, a także wyparcie urazu wojny i Zagłady. Surrealizm, realizm, marksizm pojawiają się w rozważaniach nad publicystyką i manifestami artystycznymi tego czasu, rozpatrywanymi w ujęciu diachronicznym. Bohaterami tej części pracy są Mieczysław Porębski, Stefan Żółkiewski, Henryk Gotlib, Julian Przyboś, Tadeusz Kantor, Tadeusz Dobrowolski. Główne miejsce zostaje przyznane Porębskiemu. Młody krytyk przyjął wyjątkową w roku 1946 strategię, gdy operując językiem marksizmu, bronił awangardy. Jednym z najważniejszych problemów, które rozwiązać pragnął w ramach przyjętego języka, było odnalezienie właściwej relacji realizmu i surrealizmu. Z tego powodu jego nazwisko często powraca w tekście rozprawy, a jego teksty są omówione szczegółowo. Innym bohaterem jest historyk sztuki Tadeusz Dobrowolski, autor tekstu *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa* z 1946 roku. Analizuję tę wypowiedź w kilku wymiarach – artystycznym, politycznym i społecznym. Twierdzę, że wraz z jej publikacją skończyła się nadzieja na współpracę środowiska lewicy artystycznej z PPR. W części II pracy odnoszę się także do problematyki realizmu socjalistycznego, szkicując własną propozycję ram teoretycznych i chronologii tego kierunku w Polsce.

W części III „Sztuka w Polsce i surrealizm. Zbigniew Dłubak, Marian Bogusz, Erna Rosenstein” zajmuję się praktyką sztuki. Analizuję obrazy, rysunki, fotografie. W tej części

---

<sup>210</sup> Por. M. Dziewulska, *Surrealizm: komunał i postawa*, „Dialog” 1969, nr 8, s. 92–98.



pracy kluczowy jest rok 1948. Analizuję dzieła Dłubaka i Bogusza pokazane na zorganizowanej w grudniu tego roku w gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP) w Pałacu Sztuki w Krakowie Wystawie Sztuki Nowoczesnej. Przełamuję (roboczą) cezurę roku 1948 i omawiam obraz *Ekrany* Erny Rosenstein z 1951 roku.

Badanie sztuki polskiej w kontekście surrealizmu rozwarstwia się na trzy poziomy. Po pierwsze, traktuję surrealizm jako źródło narzędzi do badania sztuki samej, zadłużając się u Porębskiego, Fostera, Krauss. Po drugie, śledzę związki francuskiego i czeskiego surrealizmu ze sztuką polską, próbując dociec, które książki, teksty, postaci i grupy artystyczne związane z surrealizmem oddziaływały najmocniej. Po trzecie, wydobywam to, co tworzyło surrealizm nie tylko jako repertuar środków formalnych, ale jako postawę, odwołując się do znanej formuły Waltera Benjamina, że surrealizm zamierzał „zaprząć odurzenie w służbę rewolucji”. Przekonuję, że był to język afektywnie i krytycznie reagujący na wydarzenia historyczne, w tym przede wszystkim wojny i Zagłady. Odwołuję się do surrealistycznej koncepcji pamięci, rozpiętej między widzeniem eidetycznym a dotykiem, wyparciem a anamnezą, gdyż, jak pisał Breton, „Surrealizm ułatwi ci dostęp do śmierci, która jest tajnym związkiem. Urękawicz dłoń swoją, wkładając w nią owo P głębokie, od którego zaczyna się słowo „Pamięć”<sup>211</sup>.

---

<sup>211</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, tłum. A. Sandauer, „Twórczość” 1969, nr 2, s. 87.

## Część I

### Lewica i surrealizm

Słowo nie posiada jednego określonego znaczenia. Jest ono jak kameleon, który nabiera nie tylko coraz to nowych odcieni, lecz niekiedy i różnych barw<sup>212</sup>.

#### Rozdział 1. Surrealizm jako sieć

Dla twórczości w Polsce drugiej połowy lat 40. punktem odniesienia był surrealizm Bretona i jego grupy, ale także poglądy na sztukę odstępcy surrealizmu – Aragona. Z punktu widzenia historii sztuki w Polsce pojedynek Breton – Aragon, który rozegrał się w latach 30. i był związany z wejściem tych artystów w krąg oddziaływania partii komunistycznej, jest ważniejszy dla obieranych stanowisk niż zakończone rozejmem napięcie Breton – Bataille<sup>213</sup>. *Herezja* Aragona, która po 1944 roku w Polsce stała się *ortodoksją*, paradoksalnie wciąż wskazywała na surrealizm. Gdy w tym okresie podkreślano słuszność, prawomyślność i wielkość Aragona, w domyśle było to, co Aragon manifestacyjnie odrzucił – surrealizm w redakcji Bretona. Przesunięcie geograficzne punktu, z którego się prowadzi narrację, poza centrum paryskie, pozwala inaczej naświetlać dziejące się w nim rzeczy. Pozycja Aragona, marginalna we francuskiej historii surrealizmu po 1945 roku, w polskiej historiografii tego nurtu po wojnie staje się kluczowa ze względu na dominującą pozycję tego artysty w kulturze literackiej naszego obszaru. Pisząc o *świadczeniach czytania* surrealizmu, o jego polskich przetworzeniach i oddziaływaniach, należy spróbować odpowiedzieć na pytanie, co czytano, przetwarzano, z czym współdziałano w latach 1944–1948. Spróbuję tu zarysować pewną teoretyczną konstrukcję. Nie zamyka ona surrealizmu w zakresowej definicji, ale ukazuje go jako zjawisko historyczne, podatne na lekturę, działające, ale także odbierające impulsy przychodzące z zewnątrz.

---

<sup>212</sup> J. Tynianow, *Sens słowa w wierszu* (1924), tłum. E. Feliksiak, Z. Saloni, w: Idem, *Fakt literacki*, PIW, Warszawa 1978, s. 209.

<sup>213</sup> Por. G. Bataille, *The Absence of Myth. Writings on Surrealism*, red., tłum. M. Richardson, Verso, London – New York 1994.

Z instytucjonalnego punktu widzenia (historii formacji artystycznych) funkcjonowały grupy surrealistów, w których skupiali się poeci, twórcy sztuk wizualnych, twórcy teatralni, filmowi. Można wyróżnić grupę francuskich surrealistów wokół Bretona zawiązaną w 1924 roku, a następnie formujące się od lat 30. grupy czeskich surrealistów wokół Teigeo i Nezvala, meksykańskich surrealistów wokół Cesare Moro, rumuńskich wokół Gellu Nauma. Grupa egipskich surrealistów powstała z inspiracji Georges Heneina. W Jugosławii inicjatorem surrealizmu był Marco Ristić, w Wielkiej Brytanii inicjatorem i patronem ruchu Roland Penrose<sup>214</sup>. W Tokio, w latach 20. XX wieku funkcjonowały poetyckie, a w latach 30. malarskie grupy surrealistów<sup>215</sup>. Surrealizm we Francji nie miał narodowego charakteru i otwierał się na inne, pozafrancuskie i pozaeuropejskie, obszary, co jest związane z historią dekolonizacji<sup>216</sup>. Nie da się jednak utrzymać rozumienia surrealizmu tylko jako historii grup, które się konstytuują przez autodefinicję (nie wystarczy nazwać się surrealistą). Surrealizm to zespół poglądów obejmujący specyficzne podejście do procesu twórczego. W twórczości należących do wymienionych grup artystów, w ich praktyce jak i teorii sztuki, istniały wspólne punkty programowe. Będą one rekonstruowane w tym rozdziale ze względu na wątki istotne dla debat o sztuce i sztuki w Polsce w drugiej połowie lat 40. Ukazana zostanie ich ciągłość od roku 1926, kiedy to pojawiła się wzmianka o surrealizmie w piśmie „Praesens”. Przez zespół poglądów rozumieć polifoniczne i zdywersyfikowane nastawienia do sztuki, które można porównać do sieci. Sieć jest elastyczna i nie ma centrum, cechują ją związki i przepływy, napięcia i obciążenia. W sieci to, co najważniejsze, wydarza się we współdziałaniu i komunikacji. Przy wszystkich różnicach pomiędzy kolejnymi etapami historycznymi da się – jak sądzę – wyłonić cztery punkty jej zaczepienia: psychoanalityczną teorię nieświadomego, metafizyczny aspekt procesu artystycznego, polityczność surrealizmu i ujęcie sztuki jako pragnienia.

---

<sup>214</sup> Literatura na temat międzynarodowego surrealizmu zebrana jest w kompendium pod redakcją Davida Hopkinsa *A Companion to Dada and Surrealism* z 2016 roku. W tym miejscu wymieniam pozycje, które tam nie figurują, a z których korzystałam: L. Bydžovská, K. Srp (red.), *Český surrealismus 1929–1953, Skupina surrealistů v CSR: události, vztahy, inspirace*, Argo, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996; V. Lahoda, L. Bydžovská, K. Srp (red.), *Černá slunce. Odvrácená strana modernity*, Arbor Vitae, Ostrava 2012; D. Sayer, *How We Remember and What We Forget: Art History and the Czech Avant-garde*, w: D. Gafijczuk i D. Sayer (red.), *The Inhabited Ruins of Central Europe. Re-imagining Space, History and Memory*, Palgrave Macmillan 2013, s. 148–177; L. Bydžovská, K. Srp, A. Dufek, *Kráska bude křečovitá. Surrealismus v Československu, 1933–1939*, Arbor Vitae 2016; J. Kornhauser, *Od zwięztałej lewatywy do halucynacyjnych loków. Awangardy rumuńskiej przyprawy i odpływy*, w: J. Kornhauser, K. Siewior (red.), *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 427–445.

<sup>215</sup> M. Sas, *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism*, Stanford University Press 1999, M. Munro, *Communicating Vessels. The Surrealist Movement in Japan 1923–1970*, The Enzo Press, 2012.

<sup>216</sup> F. Rosemont, R.D.G. Kelley (red.), *Black, Brown & Beige. Surrealism Writing from Africa and Diaspora*, University of Texas Press 2009.

Pierwszy punkt zaczepienia sieci to problematyka nieświadomego, ukształtowanie się teorii automatyzmu. Nawet jeśli zauważa się, że Breton polemizował z Freudem lub też w pewnych aspektach (podkreślając „psychiczny automatyzm”) zbliżał się do Janeta, freudowski nurt inspiracji jest podstawowy<sup>217</sup>. Eseje Bretona zebrane w *Les pas perdus* (1924), a także jego *Manifest surrealizmu* z 1924 roku są przełomowe dla surrealistycznej interpretacji dzieła Freuda. Eksperymenty snów na jawie, wykorzystanie stanu hipnozy i śnienia jako momentów uwolnienia energii niekontrolowanej przez Id związało ze sobą Desnosa, Bretona i Péreta, zanim jeszcze utworzyli grupę surrealistów. *Pola magnetyczne* Soupault i Bretona (pisane 1919, publikacja 1922) należą do przedsurrealistycznego etapu badań nad stanami upojenia, są wędrówką po terenach granicznych między snem a jawą. Breton w *Les Vases communicantes* [Naczyniach połączonych] z 1932 roku podjął problematykę dialektyki jawy i snu, tworząc alternatywną wobec Freuda koncepcję funkcjonalnego ich powiązania<sup>218</sup>. Twierdził, że nie tylko sny można tłumaczyć przez to, co się wydarzyło na jawie, ale także sen może mieć realne działanie w życiu. Krytycznie podszedł do tego, co określał jako Freudowski dualizm, a przez co rozumiał diametralne rozdzielanie ducha i materii<sup>219</sup>. Materialistyczne podejście deklarowane przez Bretona wprowadzało marksistowską korektę do freudowskiej teorii. Związki Bretona z freudyzmem, definiowane przez niego jako inspiracja i zarazem przedmiot polemiki, mają własną historiografię<sup>220</sup>.

W polskich *świadczeniach czytania* nurtu niekiedy wiązano ten aspekt surrealizmu z irracjonalizmem i „chaotycznością”, zaś obie te cechy były często krytycznie oceniane<sup>221</sup>. Negatywne wartościowanie psychoanalizy położyło się cieniem na pierwszym (1925–1939) i drugim (1944–1949) etapie czytania surrealizmu. Wiąże się to także ze złożonym problemem

---

<sup>217</sup> H. Foster, *Compulsive Beauty*, The MIT Press 1993, Cambridge MA, s. 3.

<sup>218</sup> A. Breton, *Les Vases communicantes* (1932).

<sup>219</sup> C. Browder, *André Breton, Arbiter of Surrealism*, Droz, Genève 1967, s. 91.

<sup>220</sup> D.M. Kaplan, *Surrealism and Psychoanalysis: notes on Cultural Affair*, „American Imago”, vol. 46, 1989, nr 4, s. 319–327; M.A. Caws, *Introduction: Linkings and reflections*, w: A. Breton, *Communicating Vessels*, transl. M.A. Caws, G.T. Harris, University of Nebraska Press, Lincoln, 1990, s. VII–XXIV oraz 149–156; J. Mundy (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, (katalog wystawy) Tate Publishing London for the Metropolitan Museum of Art, New York 2001; D. Lomas, *Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, Yale University Press 2000.

<sup>221</sup> S. Baczyński, *Surrealism*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 42–43; J. Kurek, artykuł wstępny, „Linia” 1933, nr 1; S. Napierski, *Święty bezład (na marginesie nadrealizmu)*, w: Idem, *Od Baudelaire’a do nadrealistów. Szkice i przekłady z nowoczesnej literatury francuskiej*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1933; S. Czernik, *Spojrzenie na nadrealizm*, „Okolice poetów” 1938, nr 2; J. Kott, *Mitologia i realizm. Szkice literackie. Tacyt, Stendhal, Gide, nadrealiści, Conrad, Malraux*, Czytelnik, Warszawa 1946; A. Ważyk, *50 lat poezji francuskiej (II)*, „Kuźnica” 1946, nr 16, s. 3–4; A. Ważyk (red.), *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, Spółdzielnia Wydawnicza Wiedza, Warszawa 1947.

historii recepcji psychoanalizy w Polsce<sup>222</sup>. Władysław Strzemiński wyrażał w swych tekstach niechęć do idei podświadomości, którą interpretował jako sferę niekontrolowanych impulsów; jak napisał Andrzej Turowski, był odkryciami Freuda „przeżony”<sup>223</sup>. W praktyce jednak absorbował sztukę Hansa Arpa, interesował się Maksem Ernstem, których prace znalazły się w kolekcji grupy a.r.<sup>224</sup>. Jak dostrzegł Brandon Taylor, „surrealizm wprowadził krzywiznę w pole uwagi zarówno Strzemińskiego, jak i Katarzyny Kobro w późnych latach 20. i 30.”<sup>225</sup>. „Zmieszane” czytanie surrealizmu, gdzie docenia się jego poetyckie formuły, mimo – zaakcentowanego i traktowanego jako zło konieczne – „bezładu” lub „biologizmu”, można mnożyć<sup>226</sup>. Pojawiały się też jednak głosy doceniające emancypacyjną rolę automatyzmu psychicznego w uwolnieniu podmiotu ze struktur podporządkowania. Karol Hiller w artykule publikowanym w 1934 roku łódzkiej „Formie” pisał, iż „aktywności nowej sztuki wobec życia nie umniejsza bynajmniej jej początkowy irracjonalizm, gdyż poprzez to wyraża się w niej tylko negatywny stosunek do pewnych form życia, nie zaś do życia w ogólności”. Jak pisze Maria Hussakowska-Szysko, „Główna zasługa surrealizmu polegała, jego zdaniem, na penetrowaniu życia duchowego, świadomego i podświadomego, racjonalistycznym badaniu tego co irracjonalne i zapewnieniu temu procesowi wniknięcia dzięki temu w głąb procesu twórczego i odtwórczego”<sup>227</sup>. Taka interpretacja surrealizmu miała dla omawiających go artystów także funkcję programową, w wypadku Hillera chodziło o zaznaczenie swej odrębności wobec sztuki o charakterze konstruktywistycznym. Pisał Hiller o surrealizmie, iż nurt ten „poprzez czerpanie ze wspólnego dla wszystkich podłoża życia chce obronić się przed konsekwencjami niedawnej spekulatywnej twórczości, która działa wyłącznie na sugestii stosunków logicznych”. Hiller we własnej twórczości (malarstwie i heliografice) dał takiej postawie wyraz. Emancypacyjną rolę surrealizmu doceniał Julian Przyboś. W 1937 roku ogłosił artykuł *Między wierszami*, gdzie

---

<sup>222</sup> P. Dybel (red.), *Powinowactwa z epoki: związki polskiej literatury modernizmu i międzywojnia z psychoanalizą*, Universitas, Kraków 2018.

<sup>223</sup> A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 252.

<sup>224</sup> Por. A. Nakov, *Kolekcja „a.r.”: przykład sukcesu społecznego*, w: J. Zagrodzki (red.), *Władysław Strzemiński in memoriam*, PP Sztuka Polska, Łódź 1988, s. 98 oraz P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.

<sup>225</sup> B. Taylor, *‘Biologiczna’ linia Strzemińskiego*, w: P. Polit, J. Suchan (red.), *Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 211.

<sup>226</sup> S. Napierski, *Od Baudelaire’a do nadrealistów. Szkice i przekłady z nowoczesnej literatury francuskiej*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1933, H. Blum, *Nadrealizm*, „Nike” 1939, nr 1, s. 38–47.

<sup>227</sup> M. Hussakowska-Szysko, *Stosunek do nadrealizmu w polskim dwudziestolecu międzywojennym*, „Zeszyty Naukowe UJ” 1973, zeszyt 11, s. 92. Autorka cytuje artykuł K. Hillera, *Nowe widzenie*, „Forma” 1934, nr 2, s. 5. Afirmatywnie o roli nieświadomego: H. Zaslowski, *Ewolucja nadrealizmu*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1935/1936, nr 2, Z. Bieńkowski, *Spojrzenie na poezję francuską*, „Twórczość” 1946, z. 3, s. 63–80, T. Kantor, *Surrealizm*, „Przekrój” 1948, nr 163, s. 12–14.

zawarł refleksję o roli surrealizmu w poznawaniu sfer wcześniej językowi niedostępnych: „Nieulekłość badawczego wejrzenia w otchłanie psychiki ludzkiej rokuje temu buntowniczo kierunkowi dotarcie do dalszych zdobyczy, także estetycznych niż mechaniczne gesty futuryzmu”<sup>228</sup>.

Ten nurt myślenia, w którym dostrzega się historyczną (ze względu na przewyższenie poprzednich koncepcji poetyckich) i emancypacyjną (przez wyzwolenie nowych obszarów językowych i wyobraźniowych) rolę surrealizmu był obecny w polskiej refleksji teoretycznej po 1944 roku. W 1946 roku Zbigniew Bieńkowski w artykule *Spojrzenie na poezję francuską* podkreślił rolę nieświadomości jako źródła rewelacji poetyckiej<sup>229</sup>.

Drugim punktem zaczepienia re-konstruowanej *sieci* jest włączenie refleksji nad procesem twórczym w obręb dzieła. Taka postawa może polegać na rozumieniu kreacji jako specyficznej formy zapisu definiowanej *explicite* jako „écriture automatique”, „message automatique” lub też określanej w inny, bardziej opisowy, sposób. Istotą tego aspektu surrealizmu jest świadomość podwójnego kodowania komunikatu artystycznego (jako pisma i jako reprezentacji) i wprowadzenie tej świadomości do wnętrza dzieła. Funkcją takiego stanowiska jest krytyczny samo-ogląd piszącego lub szerzej – tworzącego – podmiotu, którego pozycja zostaje wydobyta i ukazana jako graniczna, co porównuje się niekiedy do krytycznej etnografii<sup>230</sup>. Surrealizm jest nurtem skrajnie intelektualnym z uwagi na badawcze podejście do języka. „Surrealistyczna rewolta – pisze Julia Kristeva – wydaje mi się o tyle radykalna, o ile potrafiła uchwycić te aspekty myśli, które wyłaniają się w trakcie pisania”<sup>231</sup>. Przerzucenie akcentu z celu na proces twórczy, w którym język podmiotu ulega rozszczepieniu i wyłania się obszar nieświadomego, jest zakorzenione w tych nurtach modernizmu, w których język traktowany jest jako nośnik znaczeń, ale zarazem pełnia materialności, lub też świadectwo / świadczenie<sup>232</sup>. Jako prekursora takiego metajęzykowego ujęcia twórczości wymienia się Mallarmégo<sup>233</sup>. Autor poezji wizualnej (*Rzut kośćmi*) jest istotny zarówno dla poezji, jak i

---

<sup>228</sup> J. Przyboś, *Między wierszami*, „Pion” 1937, nr 44, s. 1.

<sup>229</sup> Z. Bieńkowski, *Spojrzenie na poezję francuską*, „Twórczość” 1946, z. 3, s. 66–68.

<sup>230</sup> J. Clifford, *O surrealizmie etnograficznym*, w: Idem, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dżurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 133–167.

<sup>231</sup> J. Kristeva, *The Sense and Non-sense of Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*, translated by Jeanine Herman, Columbia University Press, New York 2000, s. 113.

<sup>232</sup> Por. S. Felman, *Education and Crisis, on the Vicissitudes of Teaching*, w: S. Felman, D. Laub (red.), *Testimony. Crises in Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York and London 1992, s. 18–24.

<sup>233</sup> Por. m.in. D.M. Marchi, *Participatory Aesthetics: Reading Mallarmé and Joyce*, „The Comparatist”, vol. 19 (May 1995), s. 76–96, a także J. Kristeva, *The Sense and Non-sense of Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*.

sztuki surrealizmu, jeśli wydobywa się ich charakter znakotwórczy<sup>234</sup>. Należy zaznaczyć, że takie – lingwistyczne, ale i krytyczne wobec stabilnego podmiotu, ujęcie surrealizmu poszerza jego krąg artystów o Duchampa<sup>235</sup>.

Ten punkt był w Polsce znakomicie odczytywany, o czym świadczy esej Jana Kotta z 1936 roku *Tragedia nadrealizmu*, który można uznać za najbardziej erudycyjne odczytanie surrealizmu w krytyce dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Kott cytuje esej Bretona z 1923 roku, poświęcony Jacquesowi Vaché *La confession dédaigneuse*, co tłumaczy Kott jako *Pogardliwą spowiedź*. Oto cytat wybrany przez Kotta, który przytaczam w całości ze względu na jego znaczenie dla późniejszej krytyki surrealizmu:

Absolument incapable de prendre mon parti du sort qui m'est fait, atteint dans ma conscience la plus haute par le déni de justice, que n'excuse aucunement à mes yeux le pêché originel, je me garde d'adapter mon existence aux conditions dérisoires ici-bas de toute existence<sup>236</sup>.

Fragment ten posłuży Kottowi do zdystansowania się do rozumienia surrealizmu jako kierunku, a wydobycia jego cechy jako postawy krytycznej wobec literatury jako całości. Wedle autora miało to wymiar nie tylko krytyki ujmowania sztuki jako wyłączonej, demiurgicznej działalności, ale też krytyki języka, który nie zdał egzaminu, jako „najgorsza z konwencyj” w konkretnym historycznym czasie wojny światowej. Przedmiotem rozważań dadaistów i surrealistów, wedle Kotta, stał się więc „artykułowany język, któremu społeczeństwo narzuca niezmienny desygnat znaczeniowy: słowo, które wbrew nakazowi *ne varietur*, posiada w każdym konkretnym wypadku inną treść”<sup>237</sup>. „Myśl powstaje w ustach” – cytował Kott aforyzm Tristana Tzary z *Sept manifestes dada* (1924)<sup>238</sup>. Polski autor dostrzegał istotę surrealistycznej rewolucji w działaniu samego słowa: „Przełamanie składni i zburzenie logiki przestały być artystyczną igraszką, każdy nowy obraz i odkryta metafora stały się poprzez pogłębienie i wzbogacenie naszej wiedzy o psychice dalszym krokiem w kierunku przemiany rzeczywistości”<sup>239</sup>.

---

<sup>234</sup> T. Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon Press 1998, s. 21.

<sup>235</sup> G. Hugnet, *L'esprit dada dans la peinture*, „Cahiers d'art” 1932, nr 1–2, s. 60.

<sup>236</sup> J. Kott, *Tragedia nadrealizmu*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. 56, nr 165. Por. *La confession dedaigneuse*, A. Breton, *Les pas perdus*, Gallimard, Paris 1924, s. 7–8.

<sup>237</sup> J. Kott, *Tragedia nadrealizmu*, s. 115.

<sup>238</sup> „La pensée se fait dans la bouche” za: T. Tzara, *Sept manifestes Dada. Lampisteries*, Pauvert 1979, s. 36.

<sup>239</sup> J. Kott, *Tragedia nadrealizmu*, s. 121.

Po wojnie, w zgodzie z tymi rozstrzygnięciami w 1946 roku w miesięczniku „Twórczość” Zbigniew Bieńkowski pisał, iż „opozycja wobec losu, nieprzyjęcie warunków istnienia jest podstawą filozoficzną nadrealizmu. (...) Wszędzie, gdzie został wyrażony bunt przeciwko bytowi, przeciwko moralności, przeciwko porządkowi społecznemu, przeciwko konformizmowi, przeciwko konwencji artystycznej, tam nadrealiści czerpią natchnienie”. I przetłumaczył powyższy cytat z *Pogardliwej spowiedzi*:

Najzupełniej niezdolny do pogodzenia się z losem, jaki mi został przeznaczony, urażony w sumieniu przez niesprawiedliwość, której w moich oczach nie tłumaczy grzech pierworodny, nie zgadzam się na egzystencję na warunkach śmiesznych, nie zgadzam się na żadną egzystencję.

„Jeszcze może nigdy w literaturze – komentował Bieńkowski – tak dosadnie i tak poważnie nie została wyrażona prawda o doli człowieka, jak w tym zdaniu André Bretona”<sup>240</sup>.

Trzeci punkt zaczepienia [sieci] to polityczność surrealizmu, a więc zwrócenie się Bretona i jego kręgu przeciwko Kościołowi, rodzinie, władzy kolonialnej, opartej na consensusie wierze w humanizm, przeciwko Zachodowi i jego kulturze, nacjonalizmowi, instytucjom psychiatrycznym i samej psychiatrii, a także naukom humanistycznym (historii literatury, historii sztuki), etnografii, etnologii, wreszcie przeciw sztuce samej (był to, wedle określenia Georges’a Hugneta, *l’esprit dada*)<sup>241</sup>. Patronem tego aspektu surrealizmu jest Marks, a funkcją: anarchizm, rewolucyjność i wreszcie komunizm. Antysystemowe nastawienie determinowało takie polityczne alianse surrealistów, jak współpraca z ugrupowaniami i czasopismami lewicy lub sformalizowana przynależność do partii komunistycznej. Impulsem dla tej politycznej identyfikacji grupy Bretona była wojna kolonialna w Maroku, w której republikańska Francja wspólnie z rojalistyczną Hiszpanią stłumiły powstanie Rifinów.

Przystąpienie w roku 1926 Pierre’a Naville’a, a w 1927 Aragona, Bretona, Éluarda, Péreta i Pierre Unika do Francuskiej Partii Komunistycznej [PCF] było konsekwencją ich politycznych i etycznych wyborów. Zbliżenie grupy do socjalistycznego pisma „Clarté” i do PCF nie następowało bez tarć. Jak pisze Carole Reynaud Paligot, komunistyczna przygoda surrealistów od początku była naznaczona konfliktami<sup>242</sup>. Roland Spiteri twierdzi, że już w

---

<sup>240</sup> Z. Bieńkowski, *Spojrzenie na poezję francuską*, „Twórczość” 1946, z. 3, s. 68.

<sup>241</sup> G. Hugnet, *L’esprit dada dans la peinture*, „Cahiers d’art” 1932.

<sup>242</sup> C. Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes 1925–1969*, CNRS Editions, Paris 2001.



1928 roku Breton wycofał się z aktywnej działalności w partii<sup>243</sup>. Nie oznaczało to jeszcze zerwania z jej polityką kulturalną. W roku 1931 Breton współpracował z PCF przy organizacji tzw. wystawy antykolonialnej w Paryżu. Pokaz „La Verité sur les colonies” był protestem przeciw paryskiej „Wystawie Kolonialnej”<sup>244</sup>. W 1932 roku po powstaniu Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires [AEAR] – organizacji pod patronatem Kominternu, Breton postanowił do niej przystąpić<sup>245</sup>. Rozdzwięku Breton – PCF nie sposób sprowadzić do jednego poziomu czy problemu. Był to złożony splot relacji. Czym innym był dyskomfort, który odczuwał Breton, gdy przypisano go do komórki partyjnej gazowników. A czym innym presja ideologiczna na poszczególnych artystów, krytyka ich dzieł lub próba wywierania wpływu na program prowadzonych przez surrealistów czasopism. Dotyczyło to już założeń artystycznych. W 1928, rok po złożeniu akcesu do PCF, Breton opublikował *Nadję*. Było to dzieło dalekie od ducha i nastawień cechujących w tym czasie partię francuską, która jako oddział Międzynarodówki Komunistycznej próbowała nadać za zmieniającym się kierunkiem ideologicznym w ZSRR<sup>246</sup>.

Okres represji w ZSRR, powiązany z przebudową ideologiczną, rozpoczyna się wraz z tzw. pierwszą pięciolatką<sup>247</sup>. Grupa surrealistyczna przez pewien czas wspierała oficjalną politykę francuskiej partii, jak pisze Reynaud Paligot: „zamykając oczy na stalinowskie represje”<sup>248</sup>. Znamienne jest, wedle badaczki, np. przemilczenie przez Bretona faktycznych przyczyn samobójstwa Majakowskiego. Sytuacja ta miała się wkrótce zmienić, surrealiści zaczęli wyrażać otwartą krytykę stalinizmu. W 1932 roku w ich czasopiśmie podjęto krytykę literatury i kultury proletariackiej w ZSRR. „Wiatr kretynizacji – pisał Ferdinand Alquié – wieje z proletariackiego kina i literatury propagowanej obecnie w Związku Radzieckim”<sup>249</sup>. Ostateczne rozejście się Bretona z partią to 1935 rok i Kongres Pisarzy w Obronie Kultury pod patronatem Kominternu, na który nie wpuszczono Bretona. Było to przypiecztowanie konfliktu tłącego się od momentu wstąpienia surrealistów do PCF.

---

<sup>243</sup> R. Spiteri, *Surrealism and the Question of Politics*, w: D. Hopkins (red.), *A Companion to Dada and Surrealism*, Wiley-Blackwell 2016, s. 222.

<sup>244</sup> D. Bates, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris 2003, s. 203–225.

<sup>245</sup> R. Spiteri, *Surrealism and the Question of Politics*, w: D. Hopkins (red.), *A Companion to Dada and Surrealism*, Wiley-Blackwell 2016, s. 237.

<sup>246</sup> Por. S. Wilson, *Picasso / Marx and Socialist Realism in France*, Liverpool University Press 2013.

<sup>247</sup> S. Fitzpatrick, *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca 1992.

<sup>248</sup> C. Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes 1925–1969*, CNRS Éditions, Paris 2001, s. 107.

<sup>249</sup> F. Alquié, list do redakcji, „Le Surréalisme au service de la Révolution”, 1933, nr 5.

Podkreślano nieraz, także w relacji do polityki, różnice między Bretonem a kręgiem Georges'a Bataille'a. Twórca pisma „Documents” (1929–1930) oraz stowarzyszenia i pisma „Acéphale” (1936–1939) przez krótki czas działał w konflikcie z Bretonem. Kulminacją był rok 1929, w którym Bataille wydał pierwszy numer „Documents”, a Breton *Drugi manifest surrealizmu*<sup>250</sup>. Jednym z punktów niezgody był marksizm, Bataille oskarżał Bretona o idealistyczne podejście do marksowskiego materializmu, dla Bretona Bataille reprezentował *wulgarny* marksizm. Bataille'owi przypisuje się *dysydencki* surrealizm, co jest tylko relatywnie walentne, trzeba wówczas przyjąć założenie, że istniał surrealizm *ortodoksyjny*<sup>251</sup>. Hal Foster pisze o „agonistycznym modernizmie” Bataille'a w przeciwieństwie do „oficjalnego modernizmu”<sup>252</sup>. Jest to również trudne do przyjęcia, gdyż są to kategorie utworzone później i naginające do binarnych opozycji zmienną relację, w którą wchodził Bataille i Breton jako polemici, ale także jako dwaj liderzy, osoby, wokół których skupiały się grupy. Jak zauważa Michael Richardson, Bataille określał się jako jego „wróg wewnętrzny” nurtu, gdy surrealizm był u szczytu powodzenia. Gdy po 1945 roku został przyćmiony przez egzystencjalizm i kręgi intelektualne partii komunistycznej, Bataille wsparł Bretona<sup>253</sup>. W obu przypadkach – Bretona i Bataille'a – mamy do czynienia ze wspólnym nastawieniem antysystemowym, zabarwionym inspiracjami marksistowskimi.

Aspekt ten był w Polsce międzywojennej celnie odczytywany. Co ciekawe, w początku lat 30. Aragon był postrzegany jako ten, który broni autonomii poezji przeciwko tendencyjności. Tzara był uważany za „dawnego dadaistę” a obecnie zwolennika literatury i kultury proletariackiej<sup>254</sup>. Wkrótce zauważono wędrówkę Aragona w stronę realizmu socjalistycznego, pisali o tym Napierski i Kott (1936)<sup>255</sup>. Nowe, wojenne odczytanie surrealizmu, które – jak sądzę – wyznaczyło także tory powojennej interpretacji surrealistycznej polityczności, jest zapisane w świadectwie Mieczysława Porębskiego. Dotyczy ono surrealistycznych olśnień, które miały miejsce w okresie niemieckiej okupacji w Krakowie. Porębski wspominał szok, jakim było wzięcie do ręki w 1943 roku w Krakowie numeru

---

<sup>250</sup> G. Bataille, *The Absence of Myth. Writings on Surrealism*, red., tłum. M. Richardson, Verso, London – New York 1994, s. 4.

<sup>251</sup> V. Brough-Evans, *The Collège de sociologie and Dissident Surrealism*, w: Eadem, *Sacred Surrealism, Dissidence and International Avant-Garde Prose*, Routledge 2016, s. 3–42.

<sup>252</sup> H. Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 1993, s. XIV.

<sup>253</sup> G. Bataille, *The Absence of Myth. Writings on Surrealism*, red., tłum. M. Richardson, Verso, London – New York 1994, s. 3.

<sup>254</sup> J. Brzękowski, *Poezja integralna*, nakładem biblioteki a.r., Warszawa 1933.

<sup>255</sup> S. Napierski, *Liryki francuski*, tom I, wyd. J. Mortkowicza, Warszawa 1936, J. Kott, *Tragedia nadrealizmu*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. 56, nr 165.

„Rewolucji surrealistycznej”, znalezionej „u któregoś z krakowskich plastyków”, „zapamiętałem z niego jedną fotografię: nasz współpracownik Benjamin Péret łyżę kapłana”<sup>256</sup>. To już nie komunizm, ale anarchizm jest teraz filtrem czytania surrealizmu. Wiele lat po wojnie Porębski wyznał, że atrakcyjna była dla niego szczególnie anarchiczna komponenta surrealizmu, powoływał się na postawę surrealistów wobec wojny domowej w Hiszpanii i ich udział na froncie w formacjach anarchosyndykalistycznych<sup>257</sup>.

Czwartym wyznacznikiem surrealizmu jest powiązanie sztuki z libido. Jak pisała Jennifer Mundy, „słowo pragnienie przewija się jak srebrna nić przez poezję i publicystykę grupy surrealistów we wszystkich jej fazach”<sup>258</sup>. Surrealistyczne pragnienie interpretowane było co najmniej dwojako. Pierwsza interpretacja dotyczy poziomu przedstawień: chodzi o pragnienie seksualne włączone w konstrukcje fabularne i parafabularne lub pojawianie się symbolu o takim charakterze w wizualnych reprezentacjach. Druga interpretacja pragnienia (i to rozumienie wydaje mi się bardziej inspirujące, gdyż pozwala wyjść poza analizę reprezentacji) mówi o tym, że pragnienie powiązane jest z samym obrazem, jako mechanizm jego powstawania i konkretyzacji. *Pragnienie obrazu*, pragnienie wpisane w obraz, jest częścią polityki surrealizmu, surrealistycznej emancypacji podmiotu i surrealistycznego kwestionowania jego granic. W kontekście sztuki wydobycie tego aspektu przenosi uwagę z formy dzieła sztuki na mechanizm jego powstawania, na zapisywanie i pismo, pozwala je ujmować jako akt komunikacji. Stąd w analizie dzieł sztuki i tekstów surrealizmu najlepsze wyniki dają metody odwołujące się do psychoanalizy i lingwistyki<sup>259</sup>. Zaś współczesne psychoanalityczne i antropologiczne interpretacje dzieł sztuki powracają do założeń surrealizmu. Gdy W.J.T. Mitchell pyta o to, „czego chcą obrazy” (1996), powraca do surrealistycznego rozpoznania, że w obrazy inwestowany jest kapitał pragnienia. Mitchell zgodnie z deklarowanym trzeźwym lub umiarkowanym ikonoklazmem nie odrzuca reprezentacji, ale patrzy na nią w kontekście psychicznych i społecznych struktur pożądania: „Pytanie o to, czego chcą przedstawienia, nieuchronnie prowadzi do rozważań o tym, jak

---

<sup>256</sup> M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 188; K. Czerni, *Nie tylko o sztuce, Rozmowy z Mieczysławem Porębskim*, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1991, s. 30. Chodzi o numer 8 „La Révolution surréaliste” z 1926 roku.

<sup>257</sup> M. Porębski, *Podsumowanie*, w: T. Gryglewicz, A. Szczerski (red.), *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 175–183.

<sup>258</sup> J. Mundy (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, (katalog wystawy) Tate Publishing, London, The Metropolitan Museum of Art, New York 2001, s. 11.

<sup>259</sup> M.in. Rosalind E. Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, „October”, vol. 19, (Winter 1981), s. 15–34, (po polsku jako *Fotograficzne współrzędne surrealizmu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Przegląd Kulturoznawczy” 2006, nr 1, s. 100–117).

przedstawione jest samo pragnienie”<sup>260</sup>. Tekst Artura Sandauera *O jedności treści i formy*, (powstał 1952–1954, publikacja 1957) jest w tym kontekście pionierską interpretacją sztuki w polskiej literaturze. Choć nie odwołuje się bezpośrednio do surrealistów i nie wymienia nazwisk Bretona ani Bataille’a, myśl Sandauera porusza się torem surrealistycznych koncepcji sztuki, w których splatają się ze sobą libido i samo-zwrotna metafizyczna *écriture*<sup>261</sup>.

Ta konfiguracja elementów, które nie są ze sobą (poza surrealizmem) w koniecznym związku, uważana była za ekstrawagancką. „Teoretycy surrealizmu mówili gwarą psychoanalizy, przesiewając ją słowami z języka marksistów”, pisał w 1947 roku Adam Ważyk<sup>262</sup>. Rozrywanie połączeń *sieci* było jedną z popularnych strategii krytycznych. Jeśli surrealizm w krytyce literackiej i artystycznej lat 40. XX wieku w Polsce spotkał się ze zmasowaną krytyką, to właśnie dlatego, że wiązał ze sobą odległe w odbiorze krytycznym sfery. Traktowano to jako uroszczenie, domorosłą psychoanalizę uprawianą przez literatów lub też bezprawne wejście grona artystów w pole polityki.

## Rozdział 2. Surrealizm a sztuki wizualne. Breton i Aragon, Paryż i Praga

Wytaczanie definicji i zakresu „malarstwa surrealistycznego” nie jest płodne poznawczo. Surrealiści zajmowali się malarstwem, ale nie optowali za sztywną kategorią malarstwa surrealistycznego<sup>263</sup>. Związany z ruchem paryskim Marcel Jean autor książki *Histoire de la peinture surréaliste* (1959) maksymalnie poszerzył obie kategorie – malarstwa i surrealizmu<sup>264</sup>. Prócz fluktuacji w obrębie poglądów na sztukę w grupie surrealistów istnieją niekonsekwencje w obrębie poglądów na malarstwo samego Bretona. Krauss (1981) zauważyła, że Breton w tekście *Surrealizm i malarstwo* definiował malarstwo na dwa rozłączne sposoby: raz jako sferę reprezentacji związanej ze snem i fantazją, innym razem jako rodzaj pisma automatycznego, co należy już do refleksji nad mechanizmem procesu twórczego<sup>265</sup>. Podobne spostrzeżenie, dotyczące poezji, zostało sformułowane przez Ważyka (1966). Zauważył on zjawisko w praktyce poetyckiej surrealizmu, które określił jako „sprzecznosc”. Wedle Ważyka postulowana przez surrealistów „struktura obrazu poetyckiego”, której

---

<sup>260</sup> W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, s. 89.

<sup>261</sup> A. Sandauer, *O jedności treści i formy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.

<sup>262</sup> A. Ważyk (red.), *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, s. 15.

<sup>263</sup> J.-Ch. Gateau, *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1910–1939)*, Droz, Genève 1982; L. Aragon, *Écrits sur l’art moderne*, sous la direction de Jean Ristat, préface de Jacques Leenhardt, Flammarion, Paris 2011; C. Maubon, *Au pied du mur de notre réalité. Leiris et la peinture*, „Littérature” 1990, nr 79, s. 87–102.

<sup>264</sup> M. Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Éditions du Seuil, Paris 1959.

<sup>265</sup> R.E. Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, „October” nr 19, (Winter 1981), s. 15–34.

nowatorstwo polegało na eliminacji czasu, na zderzaniu ze sobą słów i pojęć, stała w sprzeczności z fabularyzacją narracyjną w ich poezji. „Jeśli liryka Eluarda niekiedy przypominała krainę snu, to o tyle, o ile następowało osłabienie tej głównej [strukturalnej] cechy surrealizmu”, pisał Ważyk<sup>266</sup>.

Przynależność gatunkowa tekstów Bretona zwanych przez niego „manifestami” jest kwestią dyskusyjną. Nie ma w nich zbioru zasad, wydaje się, że autor dąży raczej do deregulacji dotychczasowego sposobu rozumienia manifestu<sup>267</sup>. Teksty, które Breton nazywał „manifestami”, mają charakter prozy artystycznej. Eseje, jak *Introduction au Discours sur le peu de réalité*, *Légitime défense*, proza o elementach fabularnych, jak *Nadja* i *L'Amour fou*, *Les Vases communicantes*, to teksty programowe, choć niektóre z nich później były nazywane powieściami<sup>268</sup>. *Nadję* i *L'Amour fou* można czytać także jako eseje o artystach (Max Ernst, Duchamp, Picabia, Giacometti, Picasso). Breton wraz ze współpracującymi fotografami (Boiffard, Man Ray, Brassai) tworzy w nich narrację hybrydową, gdzie odbywa się jednocześnie kodowanie językowe i obrazowe. Znaczenie powstaje ze zderzenia skojarzeń wywoływanych przez obraz i słowo, z podwojenia, konfliktu, szczeliny i semantycznych niespójności<sup>269</sup>. Breton operował poetyckimi formułami (cudowność, przypadek obiektywny, piękno konwulsyjne, model wewnętrzny, naczynia połączone snu i jawy) nośnymi jako metafory. Były to obrazy o dużej sile oddziaływania; „model wewnętrzny” przedostał się do krytyki sztuki w Polsce w latach 30. jako przeciwwaga dla empirycznego realizmu mimetycznego<sup>270</sup>. Nie opisują one jednak surrealistycznego malarstwa. W pisarstwie Bretona interpretacja malarstwa służyła za narzędzie poznawania nieświadomych mechanizmów twórczości.

Breton w 1920 roku napisał wstęp do katalogu wystawy kolaży Maksa Ernsta w Galerie Au Sans Pareil w Paryżu. Stwierdził tam, iż fotografia jest w takiej relacji do sztuki jak pismo automatyczne do tradycyjnej poezji<sup>271</sup>. Ta obserwacja przesuwana wstecz, na okres przed-surrealistyczny, kształtowanie się poglądów Bretona na sztukę. W *Les pas perdus* (1924) znalazły się fundujące teksty, w których pisarz podejmował takie problemy, jak antyestetyka,

---

<sup>266</sup> A. Ważyk, *Kwestia gustu*, PIW, Warszawa 1966, s. 132.

<sup>267</sup> Inspirujące uwagi na ten temat: P. Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Athanäum, Frankfurt am Main 1971, s. 58.

<sup>268</sup> O konwergencji między gatunkiem manifestu a prozy w twórczości Bretona, por. J.H. Matthews, *André Breton*, Columbia University Press, New York – London 1967.

<sup>269</sup> R. Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, University of California Press 1992, B. Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, Thames & Hudson 2004, E. Adamowicz, *The Surrealist Artist's Book: Beyond the Page*, „The Princeton University Library Chronicle”, vol. 70, no. 2 (Winter 2009), s. 265–292.

<sup>270</sup> Por. S. Tisseyre, *Światopogląd i styl w malarstwie*, „Sygnały” 1936, nr 15.

<sup>271</sup> B. Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, Thames & Hudson 2004, s. 58.

intelektualizm, wykroczenie poza imitację i przewyższenie afektywnego modelu tworzenia i odbierania sztuki. J. H. Matthews twierdzi, że zainteresowanie, jeszcze na etapie Dada i pisma „Littérature”, sztuką Picabii i Duchampa pomogło Bretonowi zdefiniować jego własny program literacki. Jak pisze, „Both Duchamp and Vaché taught André Breton the virtues of skepticism”<sup>272</sup>. Chcę podkreślić rolę doświadczenia wizualnego w ukształtowaniu się poglądów Bretona, a także rolę sztuk wizualnych, nieustannie obecną, aktywnie modelującą wypowiedzi krytyczne, teoretyczne i programowe. W eseju *Surrealism i malarstwo*, który ukazywał się na łamach pisma „La Révolution Surréaliste” w latach 1925–1927, zaś w 1928 roku wyszedł jako książka, mowa jest o Ernście, Massonie, Tanguy’em, Picassie, Chirico. Surrealizm i malarstwo są wedle autora w stosunku metonimicznym, nie chodzi o „malarstwo surrealistyczne”, ale o partnerstwo i powiązanie dwóch zachodzących na siebie i przenikających się sfer. W 1945 roku tom, pod tym samym tytułem, ukazał się w nowojorskim wydawnictwie Brentano’s, poszerzony o prace Bretona o sztuce z lat 30. i 40. Po raz trzeci ukazał się za życia Bretona w 1965 roku, znów poszerzony. Refleksja o malarstwie nie „towarzyszy” surrealizmowi, ale stanowi jego integralną część<sup>273</sup>.

Równolegle rozwijały się zainteresowania sztuką Aragona. Pracował on bliżej tradycyjnego modelu krytyka sztuki. W 1923 roku poświęcił tekst sztuce Maksa Ernsta *Malarz iluzji*. Tytułową „iluzję” potraktował w podwójnym sensie – jako złudzenie rzeczywistości, ale i jako odtworzenie malarstwa w medium kolażu. „Iluzję” należy pojmować na poziomie metarefleksji, kolaż Ernsta to „iluzja malarstwa”, a więc jego złudzenie, a nawet parodystyczne odtworzenie. Aragon argumentował, że Ernst zrewolucjonizował malarską przestrzeń, pozbawił ją odniesienia do poznawanej zmysłowo rzeczywistości. W ten sposób, zdaniem Aragona, zerwał z kubizmem, który mimo swej rewolucyjności wciąż pozostawał w granicach obrazu olejnego na płótnie<sup>274</sup>. Pisząc o malarstwie, Aragon, podobnie jak Breton, powoływał się na Picassa i jego *papiers collés* jako na prace przenoszące uwagę ze świata przedstawionego na warstwę materialną dzieła i na relacje w obrębie dwuwymiarowej powierzchni obrazu<sup>275</sup>.

---

<sup>272</sup> J.H. Matthews, *André Breton. Sketch for an early portrait*, John Benjamins Publishing Company 1986, s. 70.

<sup>273</sup> A. Breton, *Surréalisme et la peinture*, NRF Paris 1928, II wyd. Brentano’s, New York 1945, III wyd. Gallimard, Paris 1965.

<sup>274</sup> L. Aragon, *Max Ernst, peintre des illusions*, w: L. Aragon, *Écrits sur l’art moderne*, sous la direction de Jean Ristat, préface de Jacques Leenhardt, Flammarion, Paris 2011, s. 45–49.

<sup>275</sup> A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, w: Idem, *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris 1965, s. 16–23, L. Aragon, *La Peinture au défi*, publikacja oryginalna w katalogu wystawy Galerie Goermans, Paris 1930, przedruk w: L. Aragon, *Écrits sur l’art moderne*, sous la direction de Jean Ristat, préface de Jacques Leenhardt, Flammarion, Paris 2011, s. 63–82.

W 1930 roku we wstępie do katalogu wystawy kolażu w Galerie Goermans, którą sam zorganizował, Aragon opublikował esej *La Peinture au défi* [Wyzwanie rzucone malarstwu]. Sugerował, że technika kolażu definitywnie podważyła dotychczasową pozycję malarstwa, gdyż zdemaskowała i zneutralizowała przyjęte systemy reprezentacji, wskazując na ich normatywność<sup>276</sup>. Malarstwo aspiruje do prawdy, lecz jest to wedle Aragona tylko uroszczenie. Zaproponował analogię między literaturą i kolażem jako równoległymi poetyckimi językami. Interesowała go uzyskiwana przez technikę kolażu depersonalizacja, a więc zerwanie z postulatami wyrażenia osobowości przez sztukę. Zauważał możliwość propagandowego użycia kolażu. Pisarstwo o sztuce Aragona towarzyszyło jego ewolucji politycznej, podobnie jak pisarstwo o sztuce towarzyszyło ewolucji politycznej Bretona. Były to jednak od pewnego momentu różne drogi.

Rozejście się artystów, współpracujących ze sobą na etapach pisma „Littérature” przez „La Révolution Surrealiste” do „Surréalisme au Service de Révolution”, nastąpiło w latach 1932–1933. Zmieniają się wtedy poglądy Aragona na rolę społeczną malarstwa. Przejście na pozycję sztuki tendencyjnej wymagało od niego tylko częściowej przebudowy pojęć. W 1935 roku napisał artykuł o fotomontażach Johna Heartfielda, już z pozycji zwolennika realizmu socjalistycznego<sup>277</sup>. Koncepcję tę pojmował w tym czasie jako formułę sztuki zaangażowanej, lecz dopuszczającej wiele różnych języków formalnych. Takie były zresztą oficjalne deklaracje wygłoszone na I Zjeździe Pisarzy Radzieckich w Moskwie w 1934 roku, którego Aragon był gościem. Pod wpływem tego wydarzenia podjął sformułowany przez Żdanowa postulat „romantycznego realizmu”. W tekście o Heartfieldzie Aragon podtrzymał przekonanie o krytycznej wobec malarstwa funkcji nowych technik<sup>278</sup>. Podobnie jak w omówionym wyżej artykule z 1923 roku o kolażach Maksa Ernsta, twierdził, że funkcją fotomontażu jest podważenie dotychczasowego hegemonu, jakim jest malarstwo rozumiane jako gatunek oraz pewna tradycja, zbiór namalowanych już i posiadających prestiż muzealnych dzieł. Było to podejście tak antyakademickie, jak antynormatywne, zakorzenione w awangardowym myśleniu o sztuce jako krytyce dotychczasowych technik i sposobów wyrażania. Jednocześnie Aragon podjął krytykę surrealizmu. W 1935 roku wygłosił w Maison de la Culture, organizacji pod patronatem PCF, wykład *Le retour à la réalité*, w którym potępił surrealistów za „odejście

---

<sup>276</sup> Omówienie tego tekstu: B. Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, Thames & Hudson, 2004, s. 70–71.

<sup>277</sup> Był to wstęp do katalogu wystawy Heartfielda w Maison de la Culture w Paryżu; ukazał się także w książce Aragona *Pour un réalisme socialiste* (1935).

<sup>278</sup> L. Aragon, *John Heartfield et la beauté révolutionnaire*, w: L. Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, sous la direction de Jean Ristat, préface de Jacques Leenhardt, Flammarion, Paris 2011, s. 83–89.

od rzeczywistości”<sup>279</sup>. W 1936 roku, po zwycięstwie Frontu Ludowego, Aragon, wówczas redaktor pisma „Commune” związanego z Międzynarodówką Komunistyczną, zorganizował w Maison de la Culture dwie debaty o malarstwie. Ukazały się w zredagowanej przez niego książce *La Querelle du réalisme* (1936)<sup>280</sup>. W dyskusji, której celem było zdefiniowanie realizmu w nowej sytuacji politycznej po zwycięstwie Frontu Ludowego, brali udział malarze Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Édouard Goerg, Küss, Fernand Léger, Le Corbusier, André Lhote, Jean Labasque, Aragon oraz Jean Cassou. „Spór o realizm” z roku 1936 nie był w istocie *querelle*. Był wypracowaną przez Aragona zbiorową deklaracją. Aragon podsumowywał wypowiedzi artystów i nadawał im wymowę ideologiczną. Apelował, by włączyli się w realizm socjalistyczny jako „inżynierowie ludzkich dusz”. Debata miała charakter oficjalnego poparcia dla nowego rządu. Zamykał ją na drugim spotkaniu Cassou, historyk sztuki i pisarz, naczelny redaktor pisma „Europe”, członek gabinetu Jeana Zaya, ministra edukacji i szkół artystycznych<sup>281</sup>. Interesujące jest wciągnięcie w ową debatę artystów, którzy zbliżali się do partii komunistycznej, jak Fernand Léger czy Jean Lurçat, a jednocześnie byli malarzami modernistycznymi, wywodzącymi swą sztukę z doświadczenia kubizmu. Ich obecność legitymizowała nowy kierunek ideologiczny reprezentowany przez Aragona. Funkcją tej publikacji było odcięcie się od surrealizmu, zaś deklarowaną ramą ideową: walka o powstanie „nowego realizmu w malarstwie” (bądź „realizmu socjalistycznego”), którego naczelną cechą będzie „humanizm”, a celem: „wyrażanie rzeczywistości społecznej”<sup>282</sup>.

Punktem odniesienia dla Aragona był surrealizm, dystansował się od niego, ośmieszał go, pomniejszał jego znaczenie. W artykule opublikowanym w *La Querelle du réalisme* zaatakował Mana Raya za estetyzm i oderwanie od polityki, twierdził, że antologia jego fotografii „zdezaktualizowała się po 6 lutego 1936 roku”, a więc po próbie prawicowego zamachu stanu w Paryżu. Był to argument w typie zredukowanego materializmu historycznego, gdzie nad logiką dziejów panuje zasada fatalizmu<sup>283</sup>. Wydarzenia z lutego 1936 roku wstecznie

---

<sup>279</sup> L. Aragon, *Pour un réalisme socialiste*, Denoël et Steele, Paris 1935.

<sup>280</sup> Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Édouard Goerg, Louis Aragon, Edmond Küss, Fernand Léger, Le Corbusier, Jean Labasque, Jean Cassou, *La Querelle du réalisme. Deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture*, Éditions sociales internationales, Coll. «Commune», Paris 1936.

<sup>281</sup> Por. N. Racine, *La Querelle du Réalisme (1935–1936)*, „Sociétés & Représentations”, vol. 15, 2003, no. 1, s. 113–131.

<sup>282</sup> Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Édouard Goerg, Louis Aragon, Edmond Küss, Fernand Léger, Le Corbusier, Jean Labasque, Jean Cassou, *La Querelle du réalisme. Deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture*, Éditions sociales internationales, Coll. «Commune», 1936. s. 60–68. Aragon przewidział istotną innowację techniczną, mianowicie napisał, że sztuka jest tak samo przydatna społeczeństwu jak wynalazki techniczne, także te, które niebawem się pojawią, jak na przykład „téléphone sans fil”.

<sup>283</sup> Por. J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1983, s. 204.



kompromitować miałyby sztukę Mana Raya jako konformistyczną, gdyż nie ukazywała ona konfliktu politycznego ani nie opowiadała się przeciwko nacjonalistycznej prawicy. Aragon w latach następnych szedł w stronę akcentowania narodowej tożsamości sztuki. W artykule *Réalisme socialiste et réalisme française* (1938) narysował ciągłą linię rozwojową realizmu, traktowanego jako kategoria stylistyczna i aksjologiczna, od braci Le Nain, Poussina i Chardina przez Daumiera i Courbeta do Cézanne'a, Picassa i kubizmu. Sztuka jest realistyczna, gdy jest zanurzona w „rzeczywistości narodu” (*réalité nationale*), pisał. W tej narracji Diderot w *Salonach* także prowadził „walkę o realizm w malarstwie”<sup>284</sup>. W kontekście powojennych wypowiedzi Porębskiego o kubizmie jako formie realizmu należy o tej konfiguracji pamiętać. Aragon odrywał pojęcie realizmu od *mimesis*, łącząc go ze sztuką, która „dąży do prawdy”<sup>285</sup>. Sarah Wilson zauważa, że w okresie okupacji kategoria *realizmu* Aragona wciąż się poszerzała. Nie potrzebowała ona już zaangażowania, potrzebna jest jej wyłącznie „francuskość”. Taka postawa doprowadziła Aragona w czasie wojny do wychwalania Matisse'a jako artysty prawdziwie i jedynie francuskiego<sup>286</sup>.

Inną wersję polityczności sztuki propagował Breton. W jego teorii sztuka nie miała być apolityczna. Miała zwracać się przeciwko burżuazyjnemu porządkowi społecznemu, który, jak twierdził, oparty jest na przyjętym porządku języka. Marksizm był obecny *explicite* w teorii Bretona od 1929 roku, kiedy opublikował *Drugi manifest surrealizmu*<sup>287</sup>. Materializm historyczny tam deklarowany, zerwanie granic między snem a jawą w *Les Vases communicantes*, przyznanie miłości seksualnej zasadniczej roli w obalaniu porządku społecznego, jako że przekracza ona granice ras, różnic narodowych i społecznej hierarchii (w przemówieniu na paryskim Kongresie Pisarzy w Obronie Kultury), należą do marksistowskiego projektu sztuki Bretona<sup>288</sup>. Sztuka wedle Bretona jest mechanizmem demaskowania fałszów i nadużyć, „ramieniem, które uderza w społeczeństwo burżuazyjne na tym etapie jego rozpadu”<sup>289</sup>. Marksizm Bretona rozwija się najbujniej po 1929 roku, znajdując kulminację w latach 1935–1936, co przypada na ten sam okres, w którym pisarz zostaje uznany przez partię

---

<sup>284</sup> L. Aragon, *Réalisme socialiste et réalisme française*, «Europe» XLVI, 15 marca 1938, przedruk: L. Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, sous la direction de Jean Ristat, préface de Jacques Leenhardt, Flammarion, Paris 2011, s. 107.

<sup>285</sup> Ibidem.

<sup>286</sup> S. Wilson, *La 'Beauté Révolutionnaire'? Réalisme Socialiste and French Painting 1935–1954*, „Oxford Art Journal”, vol. 3, no. 2 (Oct. 1980), s. 61–69.

<sup>287</sup> M. Solomon (wstęp i red.), *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, s. 502–510. Por. A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, w: A. Ważyk (red.), *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, s. 125–148.

<sup>288</sup> M. Solomon (wstęp i red.), *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, s. 514.

<sup>289</sup> Ibidem, s. 511.

za dysydenta. W wykładzie *Position politique d'art aujourd'hui* wygłoszonym w Pradze w 1935 roku Breton włączył ideę pisma automatycznego w koncepcję sztuki uspołecznionej w przyszłym świecie po rewolucji, gdy zostaną zniesione różnice klasowe. Ta metoda twórcza, wywodził, znosząc osobowość artysty, prowadzić może do rozumienia sztuki jako „mitu kolektywnego”. Krystyna Janicka dostrzega w praskich wypowiedziach Bretona wątki, które są zbieżne z ideą *homo aestheticus* Marksa<sup>290</sup>. Zauważa, że w innym tekście z tego samego roku (także wygłoszonym w Pradze) *Situation surréaliste de l'objet*, Breton ukazał spór nadrealizmu z tradycyjnym realizmem jako paralelny do tego, jaki wiodli twórcy materializmu dialektycznego z osiemnastowiecznym materializmem mechanistycznym. „Tak samo bowiem – referuje Janicka – jest [surrealizm] walką o usunięcie ograniczeń i bynajmniej nie oznacza – jak twierdzą przeciwnicy nadrealizmu – negacji rzeczywistości, negacji realności świata materialnego”<sup>291</sup>. W tych właśnie wypowiedziach – a ma znaczenie, iż zostały przedstawione praskiej lewicowej publiczności, jeden z wykładów został wygłoszony w komunistycznym klubie młodzieży *Levá fronta* – surrealizm powiązany został przez jego twórcę z marksowskim materializmem, a także z nową socjalistyczną wspólnotą. Gdy w początkach 1949 roku Jerzy Nowosielski w Krakowie mówił o tym, że „surrealizm wyrasta na gruncie materialistycznym”, odnosił się do redakcji surrealizmu z tego etapu myśli i działalności Bretona<sup>292</sup>. W początkach 1935 roku Breton, dotyczy to właśnie jego pobytu w Pradze, jeszcze mógł mieć nadzieję na liberalizację polityki kulturalnej w ZSRR, związaną z nowym kursem ideowym określanym jako realizm socjalistyczny. Rozumiał go zgodnie z wytycznymi I Zjazdu Pisarzy Radzieckich z 1934 roku jako sygnał odwilży lub liberalizacji (*détente*)<sup>293</sup>. W sierpniu 1935 roku po Kongresie Pisarzy w Obronie Kultury, na który nie został dopuszczony, Breton zaostrzył krytykę partii komunistycznej. W broszurze *Du temps que le surréalistes avaient raison* z sierpnia 1935 roku, która była odpowiedzią na wydarzenia Kongresu, Breton skrytykował kult jednostki oraz politykę artystyczną partii. Wydobył konflikt między deklarowanym pacyfizmem a wsparciem Stalina dla francuskich zbrojeń<sup>294</sup>. Krytyka aktualnej koncepcji sztuki

---

<sup>290</sup> K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, s. 220.

<sup>291</sup> Ibidem, s. 224.

<sup>292</sup> Wypowiedź Nowosielskiego w dyskusji o „Wystawie Sztuki Nowoczesnej” w Klubie Logofagów w Krakowie w 1949 roku, za: W. Włodarczyk, *Polskie malarstwo awangardowe lat 1945–1949. Wstęp do badań*, s. 186.

<sup>293</sup> Dosł. « odprężenie », por. A. Breton, *Position politique de l'art d'aujourd'hui*, w: Idem, *Position politique du surréalisme*, Éditions Pauvert, Paris 2011, s. 36.

<sup>294</sup> *Du temps que le surréalistes avaient raison*, (André Breton, Salvador Dali, Oskar Dominguez, Paul Éluard, Max Ernst, Marcel Fourrier, Maurice Heine, Maurice Henry, Georges Hugnet, Sylvaine Itkine, Marcel Jean, Dora Maar, René Magritte, Léo Malet, Marie-Louise Mayoux, Jehan Mayoux, E.-L.-T. Mésens, Paul Nougé, Méret Oppenheim,

propagowanej przez partię komunistyczną prowadzona wówczas przez Bretona była co najmniej dwutorowa. Po pierwsze dążył on tego, by wykazać, że partia komunistyczna nie ma monopolu na marksistowską estetykę. Po drugie podjął krytykę polityki artystycznej prowadzonej przez partię.

W procesie formułowania alternatywnej wizji marksizmu ważną rolę dla Bretona pełnił pobyt w Pradze i spotkanie z czeskimi surrealistami. Grupa praskich surrealistów powstała w 1934 roku. Impulsem jej organizacji było spotkanie poety Vítězslava Nezvala z Bretonem w 1933 roku, a także wcześniejsze zainteresowanie poetykami wynikającymi z dadaizmu u innych twórców mieszkających w Pradze. Nezval, inicjator grupy, poszukiwał porozumienia z Bretonem na gruncie „dialektyki materialistycznej”<sup>295</sup>. Grupa Devětsil, w której był m.in. Karel Teige, była antecedencją surrealizmu. Teige przeszedł z poetyzmu do surrealizmu. W roku 1935 odbyła się pierwsza wystawa grupy w Pradze (wzięli udział Toyen, Štyrský, Makovský). Tak jak Breton, o możliwym sojuszu surrealizmu i realizmu socjalistycznego myślał w 1935 roku Teige. W 1935 roku opublikował esej *Socialistický realismus a surrealismus*. Była to odpowiedź na deklaracje otwartej polityki artystycznej na I Zjeździe Pisarzy Radzieckich w Moskwie. Teige pisał, że jakkolwiek praktyka surrealizmu jest w konflikcie z praktyką realizmu socjalistycznego, w sferze idei zbliżają się one do siebie, ze względu na podobny postulat rewolucyjnego romantyzmu<sup>296</sup>. W działalności praskich surrealistów przynależność do partii komunistycznej idzie w parze z surrealizmem deklarowanym oraz praktykowanym jako program artystyczny. Była to grupa ostrożna nawet w stosunku do dysydenckiego już w tym czasie stanowiska politycznego Bretona. Kiedy w sierpniu 1935 roku, po Kongresie Pisarzy w Obronie Kultury, Breton i jego grupa ogłasza manifest *Du temps que les surréalistes avaient raison*, prasy surrealiści deliberują nad tym, czy się do niego nie przyłączyć, wreszcie odmawiają poparcia. Stawką jest solidarność z centralą ruchu robotniczego w Moskwie<sup>297</sup>.

Zaangażowanie po stronie lewicy widać w czeskim malarstwie, które jest medium politycznego zaangażowania, jak obrazy Jindřicha Štyrský’ego *In memoriam Federico Garcii Lorcy* [Pamięci Federigo Garcii Lorki] czy jego *Hold Karlu Marxovi* [Ku czci Karola Marksa]

---

Henri Parisot, Benjamin Péret, Man Ray, Maurice Singer, André Souris, Yves Tanguy, Robert Valancay), w: A. Breton, *Position politique du surréalisme*, Éditions Pauvert, Paris 2011, s. 69–83.

<sup>295</sup> Por. L. Engelking, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001, s. 8.

<sup>296</sup> K. Teige, *Socialistický realismus a surrealismus*, w: *Socialistický realismus. Sbornik*, Knihovna Levé Fronty, Praha 1935, s. 164–165.

<sup>297</sup> B. Mytko, *Vítězslava Nezvala spór z surrealistami*, „Slavia Occidentalis” 1986, nr 43, s. 87–96.

(oba z 1937)<sup>298</sup>. Radykalizacja malarstwa surrealistycznego, w pracach Maksa Ernsta, Joana Miró, André Massona w okresie wojny domowej w Hiszpanii objęła także twórców w Czechosłowacji<sup>299</sup>. Kryzys w grupie czeskich surrealistów nastąpił w 1938 roku, gdy Nezval, inicjator ruchu, ogłosił „rozwiązanie” grupy. Dla pozostałych artystów było to zaskoczenie. Nikt z surrealistów, jak Teige, Toyen czy Štyrský, nie wiedzieli o tym, że mają być rozwiązani ani rozwiązani się nie poczuli<sup>300</sup>. Był to już jednak okres czystki w szeregach partii komunistycznych w Europie prowadzonych przez Komintern, a w deklaracjach Nezvala publikowanych w 1938 roku powracały wątki procesów moskiewskich oraz frontu antyfaszystowskiego, w którym surrealiści rzekomo nie chcieli brać udziału<sup>301</sup>. Teige w roku 1938 wydał broszurę *Surrealismus proti proudu* [Surrealizm pod prąd], w której w imieniu „rozwiązanych” odmówił Nezvalowi miana lidera ruchu, twierdząc, że jego gest był czystą uzurpacją<sup>302</sup>. Odpowiedział na to Nezval broszurą *Posledni slovo Teigemu a spol*, gdzie nazwał Teigeego „zgrzybiałym awangardzistą najdziwniejszych izmów i trockizującym wszeintelektualistą”. Tak dla Teigeego, jak dla Bretona procesy moskiewskie były otwarciem oczu na politykę partii i oznaczały koniec złudzeń, iż można z nią wiązać nadzieje jakiegokolwiek wolnej twórczości. O manifestacji, jaką było spotkanie Bretona z Trockim w Meksyku, była już mowa.

W 1946 roku Breton wrócił z emigracji do Paryża, proponując nowy program, w którym przewodnim wątkiem była krytyka przesądu (superstition), zaś językiem – ezoteryka<sup>303</sup>. Proponował własne rozumienie mitu tworzego przez artystę, mitu idącego pod prąd mitologii narodowej i państwowej. Pełnym wyrazem tego stanowiska była wystawa otwarta w lipcu 1947 roku w Galerie Maeght w Paryżu. Jej aranżację przestrzenną opracował Frederick Kiesler, architekt urodzony w Czerniowcach, który w początku II wojny wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Stworzył przestrzeń złożoną z symbolicznych obrazów (ołtarzy) poszczególnych „przesądów”. Katalog wystawy, z atrapą kobiecej piersi i napisem „Prière de toucher” autorstwa Duchampa i Enrice Donatiego, zawiera niezwykle zestaw tekstów. W *L'absence du mythe* Bataille twierdził, że zasadniczym mitem wiążącym współczesne

---

<sup>298</sup> Reprodukje w: L. Bydžovská, K. Srp, A. Dufek, *Krásá bude křečovitá. Surrealismus w Československu*, Arbor Vitae 2016, s. 38 oraz 55.

<sup>299</sup> S. Wilson, 1937, *problèmes de la peinture en marge de l'Exposition internationale*, w: *Paris – Paris, Créations en France, 1937–1957*, Centre Pompidou, Paris 1992, s. 71–76.

<sup>300</sup> B. Mytko, *Vítězslava Nezvala spór z surrealistami*, „Slavia Occidentalis” 1986, nr 43, s. 87–96.

<sup>301</sup> L. Engelking, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, s. 26–30.

<sup>302</sup> K. Teige, *Surrealismus proti proudu*, Surrealistická skupina v Praze, Praha 1938.

<sup>303</sup> A. Kuczyńska, *Surréalisme en 1947 – Occultism and the Post-War Marginalisation of Surrealism*, w: „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2014, vol. XVI, s. 87–99.

społeczeństwa jest przekonanie o niewyznawaniu żadnego mitu. Była także – wśród wielu – proza poeticka *Nocny piasek* podpisana przez grupę rumuńskich surrealistów (Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Trost)<sup>304</sup>. Na wystawie był obraz Toyen, która w tym samym roku zdecydowała się na emigrację do Paryża, a także polskiego artysty Jerzego Kujawskiego, który przez zieloną granicę w 1945 roku przedostał się z Polski do Francji.

Rolę dysydenckiej postawy Bretona w tym czasie wydobyl Andrzej Turowski w monografii twórczości Kujawskiego. Kujawski był sygnatariuszem, w czerwcu 1947 roku, zainicjowanego przez Bretona manifestu *Rupture inaugurale. Zerwanie* było deklaracją niezgody z pro Stalinowską orientacją francuskiej lewicy komunistycznej. Chodziło o egzystencjalizm, ale także o rozłamowców surrealistycznych., m.in. grupę Surréalisme Révolutionnaire, której centrala mieściła się w Brukseli. W grupie znajdowali się artyści z różnych krajów, w tym polski malarz Bogusław Szwacz<sup>305</sup>. Wydawano pismo o tym samym tytule, którego Szwacz był polskim korespondentem<sup>306</sup>. Innym oponentem Bretona w tym czasie był Tristan Tzara, który swoje preferencje wiązał z pro Stalinowską opcją<sup>307</sup>. Stalinizm nie był jedyną siłą, jakiej przeciwstawiała się wówczas polityka grupy Bretona. W 1947 roku publikują oni manifest *Liberté est un mot vietnamien* przeciw wojnie kolonialnej w Indochinach.

W wywiadzie przeprowadzonym w maju 1989 roku przez Barbarę Askanas Zbigniew Dłubak wspominał rolę, jaką spotkanie z surrealizmem czeskim pełniło w jego życiu. Dłubak do maja 1945 roku był więźniem Mauthausen, w maju 1945 roku, jeszcze przed oficjalną repatriacją, wydostał się z obozu wraz z poznanym w obozie artystą Marianem Boguszem. Z położonego na terenie Austrii Mauthausen wracali przez Pragę. „Krótki pobyt w Pradze czeskiej był jednak bardzo istotny. Ze względu na obozowe kontakty mieliśmy tam wielu przyjaciół i tam też mogliśmy po raz pierwszy zetknąć się z czeskim surrealizmem. Fakt ten okazał się niewiele później nadzwyczaj owocny”<sup>308</sup>. Dłubak wskazuje tutaj na środowisko,

---

<sup>304</sup> *Nocny piasek*, tłum. J. Kornhauser, w: J. Kornhauser, K. Siewior (red.), *Głuchy brudnopis, Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 565–568.

<sup>305</sup> A. Turowski, *Jerzy Kujawski. Maranatha*, s. 42.

<sup>306</sup> „Le Surréalisme Révolutionnaire. Revue bimestrielle publiée par le bureau internationale du Surréalisme Révolutionnaire”; w numerze 1 (mars-avril 1948) znajduje się korespondencja Szwacza pt. *L'avant-garde artistique en Pologne*, s. 19, 24, 26.

<sup>307</sup> H. Béhar, *Figure du chassé-croisé*, „Mélusine. Cahier Du Centre De Recherche Sur Le Surréalisme”, no. XVII, 1997, s. 9–35.

<sup>308</sup> *Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła, rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem przeprowadzona przez Barbarę Askanas w Paryżu, w maju 1989 roku*, w: J. Zagrodzki (red.), *Krzywe Koło*, (katalog wystawy), s. 27.

które w 1945 roku, przetrwawszy II wojnę światową, w miarę nietknięte, prócz wielkiej straty, jaką była śmierć Śtyrský'ego, miało w pamięci antytrockistowską kampanię z 1938 roku. Było swoiste, niezależne od ośrodka francuskiego. Idee surrealizmu, mówił dalej Dłubak w wywiadzie, odżyły od razu po wojnie, przede wszystkim w działalności Klubu Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie. Odżyły „w sposób autentyczny”, jak mówił, w sztuce uprawianej przez artystów tego kręgu. „Był to wynik przeżyć wojennych, a nie przejęcie zachodniego programu surrealistycznego. Myśmy traktowali surrealizm jako sposób komunikowania przeżyć, wyrażania najbardziej podstawowych ludzkich emocji. Taki był czas, taka atmosfera”<sup>309</sup>.

Powrócę do tych wątków w części II i II pracy, szczegółowo je analizując.

### **Rozdział 3. Obraz surrealizmu i zimna wojna. Garaudy, Camus, Sartre**

*Obraz* w języku polskim rozumiany może być co najmniej podwójnie – jako malowidło i jako wyobrażenie. Obraz jako malowidło to przeciwstawienie procesu, aktywności i działania, to przedmiot krytyki artystów, o których wcześniej była mowa, jak Max Ernst czy Duchamp. Opozycję między krytycznym działaniem kolażu i *ready-made* a obrazem/malowidłem spetryfikowanym w mieszczańskiej tradycji jako *obraz na ścianie* można widzieć w kontekście opozycji awangarda/modernizm zarysowanej w *Teorii awangardy* przez Petera Bürgera (1974)<sup>310</sup>. „Destrukcja jedności malarskiego obrazu, którego całość była dotąd utrzymywana dzięki subiektywnemu działaniu artysty”, pełni kluczową rolę w anty-mimetycznej i politycznej, wedle autora, awangardowej prowokacji<sup>311</sup>. Pamiętajmy o tym, gdyż polemiczny, krytyczny, przeciw-obraz o charakterze dadaistycznym, obraz porwany, poszarpany, montażowy, będzie służył jako punkt odniesienia (negatywny) powojennej konstrukcji *obrazu* surrealizmu w Polsce.

Rozróżnienie pomiędzy *painting* a *image* oraz *image* a *picture* posłużyło W. J. T. Mitchellowi za punkt wyjścia do refleksji nad problemem społecznych *wyobrażeń*, które się wspierają i żywią obrazami rozumianymi jako *picture* lub *painting*. *Picture* to wedle Mitchella zmaterializowany *image*, który jest trwalszy niż *picture*, gdyż ten może ulec materialnej

---

<sup>309</sup> *Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła*, s. 27.

<sup>310</sup> P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006, s. 18–43.

<sup>311</sup> *Ibidem*, s. 98, zmodyfikowałam polski przekład („zniszczeniu ulega jedność obrazu jako całości”), gdyż w tekście chodzi o obraz malarski, a nie o każdy obraz. P. Bürger, *Theorie der avant-garde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, s. 104.

destrukcji<sup>312</sup>. U Mitchella *image* jest funkcją społecznego wyobrażenia, rezultatem zbiorowych pragnień. Badacz korzysta zarówno z psychoanalitycznego rozumienia roli obrazu w konstrukcji podmiotowości/tożsamości, jak i z semiotycznego (lingwistycznego) podejścia do społecznych wyobrażeń.

Konieczność rozróżnienia tych znaczeń płynie stąd, że surrealizm identyfikowany z malarstwem/painting występował często jako synekdocha surrealizmu w jego społecznym obrazie/image wytwarzanym w różnych momentach historycznych i w różnych przestrzeniach geograficznych. Z drugiej strony obraz/image lub *image* jako produkt zbiorowej wyobraźni, zachowuje – taka jest teza Mitchella – silny aspekt wizualny, mimo semantycznego odróżnienia od *painting*. Przypomnijmy: „pytanie o to, czego chcą przedstawienia, nieuchronnie prowadzi do rozważań o tym, jak przedstawione jest samo pragnienie”<sup>313</sup>. *Obraz* to wyobrażenie zbiorowe, które ma cechy afektywne i plastyczne, pobudza wyobraźnię wizualną, z niej m.in. czerpie swoją dynamikę.

Wedle Bronisława Baczki „wyobrażenia społeczne” („les imaginaires sociaux”) to tworzone „od zarania dziejów” przez społeczeństwa „globalne wyobrażenia siebie samych. Są to idee-obrazy, za pomocą których społeczeństwa nadają sobie tożsamość, postrzegają swoje wewnętrzne podziały, legitymują swoją władzę i wypracowują modele stanowiące wzór dla ich członków”. Koncentrując się przede wszystkim na historii politycznej, wyróżnia więc takie przykłady, jak ideał „mężnego wojownika”, „dobrego obywatela”, „oddanego bojownika” itp.<sup>314</sup>. Baczko poświęca także uwagę wyobrażeniom negatywnym. Mitchell twierdzi, że negatywne obrazy są decydujące dla powstania zjawiska ikonoklazmu. *Idee-obrazy* (Baczko) czy też po prostu *obrazy* (Mitchell) mają performatywną, aktywizującą funkcję społeczną. Nie tylko są produkowane wspólnie przez grupy, ale także dla tych grup stanowią wtórną więź, odtwarzającą się w działaniu. Około 1945 roku w wyobraźni społecznej we Francji jak i w Polsce powstał obraz „złego surrealisty”. Nihilistycznego, skłonnego do zbrodni lub tylko potajemnie naciskającego cyngiel w pistoletach anarchistów.

W latach 40. XX wieku we Francji powstało pierwsze historyczne podsumowanie nurtu *Histoire du Surréalisme* Maurice’a Nadeau. Monografia ruchu surrealistycznego pisana w

---

<sup>312</sup> W.J.T. Mitchell, *Image Science*, s. 16. Dualistyczną funkcję obrazu dostrzegł Roman Ingarden (1946), który rozróżnił *malowidło* – przedmiot materialny i *obraz*, jego konkretyzację. Mówił jednak głównie o indywidualnej percepcji.

<sup>313</sup> W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, s. 89.

<sup>314</sup> B. Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, tłum. M. Kowalska, PWN, Warszawa 1994, s. 14 (oryg. 1984).

ostatnich miesiącach wojny była rewindykacją pamięci o surrealistycznej rewolucji z punktu widzenia współczesności roku 1944. Była książką antywojenną, antynazistowską i antystalinowską. Ukazywała Bretona jako artystę oporu, sprzeciwiającego się takim siłom, jak nacjonalizm, kolonializm, nazizm, stalinizm<sup>315</sup>. W chwili jej publikacji następowały zmiany w polityce międzynarodowej. Układ w Jałcie spowodował długoterminowe zablokowanie wiedzy o perypetiach politycznych surrealizmu w krajach strefy wpływów ZSRR. Książka Nadeau krążyła w nielegalnych odpisach w Czechosłowacji<sup>316</sup>. Została przetłumaczona zaraz po francuskim wydaniu, ale opublikowana oficjalnie dopiero w 1994 roku<sup>317</sup>.

*Obrazowi* surrealizmu, który zaprezentował w swej książce Nadeau, gdzie surrealizm przepełniony jest duchem oporu i rewolty, już w roku 1945 we Francji został przeciwstawiony obraz przeciwny. W 1945 roku ukazał się broszura *Komunizm i odrodzenie kultury francuskiej* Rogera Garaudy'ego<sup>318</sup>. Była to propagandowa publikacja, a zarazem pamflet, który ukazywał surrealizm jako ruch podejrzany politycznie, ugodowy i mieszczański oraz bliski w swej nihilistycznej istocie faszyzmowi. Garaudy to marginalna postać kultury francuskiej, uważany za aparatczyka i stalinistę<sup>319</sup>. W Polsce zajmował od 1945 roku pozycję jednego z najważniejszych marksistowskich filozofów francuskich; jego teksty ukazywały się w „Kuźnicy” i w „Nowych Drogach”<sup>320</sup>. Był działaczem Komunistycznej Partii Francji, współtworząc jej program kulturalny po 1945 roku. Książka Garaudy'ego, w tłumaczeniu Jana Kotta, wyszła w Polsce w tym samym roku co we Francji.

„Odrodzenie kultury francuskiej” miało wedle Garaudy'ego nastąpić poprzez sięgnięcie do rodzimych tradycji związanych z Francją i jej ludem. Główne punkty tej tradycji wyznaczały Oświecenie i rewolucja francuska. Komunizmowi, rozumianemu jako jedyny prawdziwie materialistyczny i marksistowski, humanistyczny i naukowy projekt, był w tej konfiguracji wrogi przede wszystkim surrealizm. Kierunek – jak twierdził Garaudy – pozbawiony zasad moralnych, poddany chaotycznym, rozsadzającym go od wewnątrz siłom, mistyczny i nadmiernie afektowany.

---

<sup>315</sup> M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Seuil, Paris 1945. Korzystałam z wydania z 1964 roku (Seuil) oraz *The History of Surrealism*, translated from French by Richard Howard, with an Introduction by Roger Shattuck, Penguin Books 1978.

<sup>316</sup> M. Nadeau, *Introduction, The History of Surrealism*, Penguin Books 1978.

<sup>317</sup> L. Engelking, *Surrealism, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, s. 33.

<sup>318</sup> R. Garaudy, *Le Communisme et la Renaissance de la culture française*, Éditions Sociales, Paris 1945.

<sup>319</sup> Por. D. Eribon, *Michel Foucault. Biografia*, tłum. J. Lewin, Wydawnictwo KR, Warszawa, s. 185–187.

<sup>320</sup> R. Garaudy, *Intelektualiści w ślepych zaułku*, tłum. J. Kott, „Kuźnica” 1945, nr 7 (14 października 1945), s. 3–4; Idem, *Komunizm a etyka*, „Nowe Drogi” 1947, nr 4; Idem, *Komunizm i wolność*, „Nowe Drogi” 1947, nr 5.



Dla naszych nadrealistów – pisał Garaudy – aby ograniczyć się tylko do jednego przykładu, obraz poetycki nie jest środkiem, lecz celem. Aragon daje następującą, świetną analizę nadrealizmu: „Grzech zwany nadrealizmem, polega na bezładnym, namiętym użyciu narkotycznego obrazu”. Rzeczywiście, chodzi tam jedynie o narkotyki: artysta odrywa się od rzeczywistego dramatu. Sztuka nadrealistyczna jest głęboko i naprawdę reakcyjna: ma ona zalety wężzidła. Staje się „opium dla ludu”<sup>321</sup>.

Rysowana tutaj konfiguracja, w której surrealizm był umieszczony po stronie „reakcji”, ma swoją prehistorię w postaci (opisanej pokrótce w rozdziale 2) sojuszu i zerwania między surrealistami a partią komunistyczną. Po tym jak w 1935 roku surrealiści rozstali się z partią, stali się wrogiem publicznym, przedmiotem krytyki i szyderstw. Jednym z motywów stosowanych przez PCF w krytyce surrealizmu był „trockizm”. Po 1928 roku, kiedy zaczął się kryzys w radzieckiej partii komunistycznej, Trocki, wcześniejszy komisarz do spraw obronności i dowódca Armii Czerwonej, popadł w niełaskę i został zesłany do Azji Środkowej. Od 1929 roku był na emigracji na Zachodzie. Od tego czasu publikował miażdżące Stalina i stalinizm artykuły i książki, w tym *Zdradzoną rewolucję*. W 1928 roku Pierre Naville, autor *La Révolution et les intellectuelles*<sup>322</sup>, został usunięty z partii za kontakty z Trockim. Inny członek grupy, Benjamin Péret, miał związki z Ligą komunistyczną, antystalinowską formacją, która powoływała się na Trockiego<sup>323</sup>. Trzeba zastrzec, że „trockizm”, zarówno w wąskim (historii surrealizmu), jak i szerokim (historii ZSRR), jest pojęciem mało precyzyjnym. Od okresu terroru i procesów wysokich funkcjonariuszy partii oskarżanych o szpiegostwo, montowanie spisków na życie Stalina i „trockizm” właśnie termin ten zyskał konotacje, które wykraczały poza słownikową definicję kręgu zwolenników Trockiego. Słowo zostało napiętnowane, a „trockista” stał się demonicznym *obrazem* wroga.

Uważa się, że pogłębiający się kryzys polityczny we Francji zdecydował o wyjeździe Bretona do Meksyku latem 1938 roku. W 1938 roku opublikował on, podpisany także przez Diego Riverę, manifest *Pour un art révolutionnaire indépendant* [O wolną rewolucyjną sztukę]. Prawdziwym współautorem manifestu był Trocki<sup>324</sup>. Była to najostrzejsza dotychczas wypowiedź Bretona o polityce kulturalnej w ZSRR, a jednocześnie potępienie nazistowskiej

---

<sup>321</sup> R. Garaudy, *Komunizm i odrodzenie kultury francuskiej*, tłum. J. Kott, Spółdzielnia Wydawnicza Książka, Łódź 1945, s. 9. Przedruk tego fragmentu: R. Garaudy, *Intelektualiści w ślepych zaułku*, tłum. J. Kott, „Kuźnica” 1945, nr 7 (14 października 1945), s. 3–4.

<sup>322</sup> Cenionej przez W. Benjamina jako przykład nieortodoksyjnej koncepcji rewolucyjnego marksizmu.

<sup>323</sup> C. Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes 1925–1969*, s. 105–106.

<sup>324</sup> C. Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes 1925–1969*, s. 177–178.

kampanii przeciw „sztuce zdegenerowanej”. Breton i Rivera (Trocki) ukazali splot drobnomieszczańskiego smaku z totalitarną władzą, który daje takie same rezultaty w sztuce stalinowskiego realizmu socjalistycznego i w sztuce nazistowskiej<sup>325</sup>.

Powojenna kampania Komunistycznej Partii Francji przeciw surrealismom powiązana jest z tymi zaszłościami, ale także z wydarzeniami we Francji w okresie II wojny światowej. Była to w istocie próba rekonfiguracji historycznej pamięci<sup>326</sup>. Chodziło o rozliczenie postaw intelektualistów wobec III Rzeszy. W latach 1939–1941 komuniści byli w realnym, wywołanym przez przeorientowanie polityki Stalina, sojuszu z państwem rządzone przez Hitlera<sup>327</sup>. W 1939 roku zostali usunięci z parlamentu, a ich partia zdelegalizowana. Obciążenie odpowiedzialnością za „faszyzm” „upadek”, „degenerację” moralną kontr-kulturowego i marksistowskiego, a do pewnego czasu komunistycznego, nurtu, jakim był surrealizm, było częścią programu, w którym chodziło m.in. o to, by zatrzeć pamięć o tamtej niekomfortowej sytuacji. W roku 1945 komunizm był więc ukazany jako jedyna siła polityczna, która odtąd miała się kojarzyć z duchem antyfaszystowskiego oporu. Garaudy przyrównał artystów surrealistycznych do Hitlera, bo surrealizm jest głosem zrozpaczonej i oderwanej od mas jednostki, jego celem było „zniweczenie rozumu”, tymczasem:

Ci wszyscy, którzy chcieli zniweczyć rozum, nauczali tak jak Hitler w swojej „Rozprawie o kulturze” w roku 1936 w Norymberdze, że kultura jest dziełem wielkich samotników, a przystąpienie mas do życia umysłowego oznacza jego zagładę<sup>328</sup>.

Jest rzeczą znaną, że od końca 1945 roku przedmiotem krytyki partyjnych intelektualistów był Sartre i egzystencjaliści<sup>329</sup>. To także miało funkcję zamazania pozycji ruchu komunistycznego w latach 1939–1941. Jednym z wątków „ofensywy antyegzystencjalistycznej” było insynuowanie rzekomej nazistowskiej afiliacji egzystencjalizmu. W grudniu 1945 roku Garaudy opublikował w „Les Lettres Françaises” artykuł *Reakcyjny filozof, fałszywy prorok Jean-Paul Sartre*, w którym opisał Sartre’a jako

---

<sup>325</sup> A. Breton, D. Rivera, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, Mexico 1938.

<sup>326</sup> P. Ory, *Les Collaborateurs 1940–1945*, Le Seuil, Paris 1976 oraz A. Kaplan, *The Collaborator. The Trial and Execution of Robert Brasillach*, The University of Chicago Press 2000.

<sup>327</sup> M. Adereth, *The French Communist Party: A Critical History (1920–1984). From Comintern to ‘the colours of France’*, Manchester University Press 1984, s. 91–116.

<sup>328</sup> R. Garaudy, *Komunizm i odrodzenie kultury francuskiej*, s. 9.

<sup>329</sup> D. Drake, *The ‘Anti-Existential Offensive’: French Communist Party against Sartre (1944–1948)*, „Sartre Studies International”, vol. 16, 2010, nr 1, s. 74–84.

przedstawiciela nihilizmu<sup>330</sup>. W 1947 roku poświęcił Sartre'owi rozdział książki *Literatura grabarzy*<sup>331</sup>. Pisał tam, że Sartre „samotniczo” przeżywał czas w Ruchu Oporu, a postulowana przez niego wolność „stała się wolnością pozbawioną kształtu”<sup>332</sup>. W tej perspektywie Sartre był już prawie faszystą, tym bardziej że w podejrzany sposób inspirował go niemiecki filozof Nietzsche.

Mniej znane jest równoległe potępienie surrealistów. Publikacja *Le Surréalisme contre la Révolution* (1948) Rogera Vaillanda (sympatyka PCF, do której wstąpił w 1950 roku) szła torem wyznaczonym w *Odrodzeniu kultury francuskiej* przez Garaudy'ego. Surrealiści, pisał Vailland, występują przeciw rewolucji, a ich anarchistyczne pozy są czystą maskaradą, zasłoną dymną „reakcją”<sup>333</sup>. Jeśli publikacja Garaudy'ego z 1945 roku mówiła o przeszłości, Vailland odnosił się już do nowych wydarzeń. Po powrocie do Francji w 1946 roku Breton włączył się w organizację wystaw, publikację manifestów. Gdy przyjechał do Paryża, miał w ręku amerykańskie wydanie swych esejów o malarstwie<sup>334</sup>. „Okultacja” surrealizmu ogłoszona przez niego w 1947 roku, wystawa „Surréalisme en 1947”, a także manifest *Rupture inaugurale* były wydarzeniami, które zmobilizowały komunistyczną opinię. W *Krytyce życia codziennego* (1947) Henri Lefebvre ukazał surrealistów jako izolowanych od rzeczywistości artystów, którzy unikają powszedniości i „tego, co ludzkie”, krytykował za to, że zawiedli postulat „przekształcenia świata”<sup>335</sup>.

Z powodu podobnych zarzutów (nihilizm, estetyzm, mieszczańskość, rzekomy brak zaangażowania w walkę z nazizmem) obraz egzystencjalisty i surrealisty szły w parze jako symptomy tej samej, uważanej za antyhumanistyczną, postawy. Śladem takiego myślenia, w którym różne i różniące się od siebie formacje intelektualne zostają ukazane jako nie tylko neutralne wobec wojny i cierpienia, ale mu winne, jest fragment utworu Pabla Nerudy *Pieśń Powszechna*, pisany już po zapadnięciu żelaznej kurtyny:

---

<sup>330</sup> H.R. Lottman, *Lewy brzeg. Od Frontu Ludowego do zimnej wojny*, tłum. J. Giszczak, Warszawa 1997, s. 386–387.

<sup>331</sup> R. Garaudy, *Une littérature de fossoyeurs*, Éditions Sociales, Paris 1947. Polskie wydanie: *Literatura grabarzy*, tłum. H. Bieńkowska, Książka i Wiedza, Warszawa 1950. Polskie wydanie różni się od francuskiego, pominięto w nim rozdział poświęcony *Ciemności w południe* Koestlera. W miążdżącej krytyce książki Koestlera znajduje się jednak sporo informacji o procesie Bucharina.

<sup>332</sup> R. Garaudy, *Literatura grabarzy*, tłum. H. Bieńkowska, Książka i Wiedza, Warszawa 1950, s. 11.

<sup>333</sup> R. Vailland, *Le Surréalisme contre la Révolution*, Éditions Sociales, Paris 1948.

<sup>334</sup> A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture: suivi de Genèse et perspective artistique du Surréalisme et des fragments inédites*, Brentano's, New York 1945.

<sup>335</sup> M.J. Léger, *Henri Lefebvre and the Moment of the Aesthetic*, w: A. Hemingway (red.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Pluto Press, London-Ann Arbor MI 2006, s. 149.

Co uczyniliście wy, gide'yci,  
intelektualiści, rilkiści  
mistykujący, fałszerze czarodzieje  
egzystencjaliści, maki  
surrealistyczne płonące  
na grobach, zeuropeizowane  
trupy podług ostatniej mody  
blade robaki tkwiące w serze  
kapitalizmu, coście uczynili  
przeciw królestwu trwogi  
przeciw ciemności ludzkiego bytu  
w obronie zdeptanego kompostu  
w obronie głowy tonącej  
w gnoju, w obronie istnienia  
ciężkich zdławionych żywotów<sup>336</sup>.

To, że ideolodzy francuskiej partii komunistycznej i z partią sympatyzujący intelektualiści atakowali egzystencjalistów na równi z surrealistami, nie musiało jednak zbliżyć do siebie tych dwóch środowisk. Jest paradoksem tej historii, że również niestalinowska lewica na różnych etapach i na różne sposoby *potyka się* o surrealizm.

J.-P. Sartre w artykułach drukowanych w „Les Temps Modernes” w 1947 roku (ukazały się rok później w tomie *Situations, II*) wśród licznych współczesnych pisarzy francuskich zaatakował też surrealistów. W *Dla kogo się pisze?* określił surrealizm jako schyłkowy, zaznaczył, że miał on charakter „trockizujący”, traktując tę afiliację jako nieudaną próbę zaangażowania politycznego. Wedle jego oceny surrealizm od początku popadał w pułapkę własnego ograniczonego protestu przeciw kulturze burżuazyjnej<sup>337</sup>. Sartre krytykował surrealizm jako ostatnią, najbardziej rozwiniętą i wewnętrznie sprzeczną fazę krytyki społeczeństwa mieszczańskiego. Surrealistyczne zacieranie granic między iluzją a jawą oznaczało dla Sartre’a porzucenie odpowiedzialności społecznej i alienację, którą rozumiał, jak pisze Michael Beaujour, „po purytańsku”<sup>338</sup>. Dla Sartre’a literatura mieszczańska kreuje swoich

---

<sup>336</sup> P. Neruda, *Pieśń powszechna*, tłum. J. Iwaszkiewicz, K.I. Gałczyński, J. Strasburger, L. Pijanowski, Czytelnik, Warszawa 1954, s. 187.

<sup>337</sup> J.-P. Sartre, *Dla kogo się pisze?*, w: Idem, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, tłum. J. Lalewicz, PIW, Warszawa 1968, s. 264–276 [oryginalnie *Situations, II*, Gallimard, Paris 1948].

<sup>338</sup> M. Beaujour, *Sartre and Surrealism*, „Yale French Studies” 1963, no. 30, s. 90.

bohaterów na miarę wyobrażenia o wolności własnej zdemoralizowanej klasy. Stąd czystą konsekwencją amoralizmu Gide'a jest surrealizm, wraz z którym „literatura staje się wezwaniem do zbrodni”<sup>339</sup>. Surrealistyczna, bo bezsilna (lub bezsilna, bo surrealistyczna), krytyka społeczeństwa, wedle pisarza, kumuluje w surrealistycznym akcie strzelania pistoletu na oślepa w tłum. Sartre przytaczał zdanie z *Drugiego manifestu* Bretona: „Najprostszy akt surrealistyczny to wyjść na ulicę z rewolwerami w pięściach i strzelać w tłum na chybił trafił”<sup>340</sup>. Na tej podstawie czynił rozróżnienie między „buntem” (strzelanie na oślepa w tłum) a „rewolucją” (racjonalne, programowe działanie w celu obalenia ustroju). Następnie interpretował tę różnicę na niekorzyść surrealistów, określając ich jako *buntowników* za ledwie. Ponadto buntowników utrzymywanych przez klasę, przeciwko której się buntują, a która „pozwała na wszystko i uśmiecha się na tę trzpiotowatość”<sup>341</sup>.

W pewnych aspektach ideologicznej krytyki surrealizmu, paradoksalnie, Sartre przejął argumenty komunistów. Ukazał surrealizm jako „trockizujący” i skrajnie mieszczański. W eseju *Situation de l'écrivain en 1947* [Sytuacja pisarza w 1947 roku] w krytyce pokolenia pisarzy debiutujących około 1918 roku posunął się do porównania trajektorii politycznej Bretona do tejże Drieu de la Rochelle'a. Dla obu, twierdził, magnesem przyciągającym do radykalnego ruchu politycznego było dążenie do absolutu i fascynacja przemocą<sup>342</sup>. Było to skrajnie niesprawiedliwe porównanie ze względu na to, iż Drieu de la Rochelle miał sympatie nazistowskie. Po wybuchu wojny poparł rząd Vichy. W 1941 roku wraz z grupą pisarzy francuskich odwiedził Niemcy na zaproszenie Goebbelsa<sup>343</sup>. Po wojnie, ścigany jako kolaborant, popełnił samobójstwo. Zbieżność argumentacji Sartre'a z antysurrealistyczną linią propagandową PCF zauważył Breton w manifestie *La rupture inaugurale* z czerwca 1947 roku, towarzyszącym wystawie „Surréalisme en 1947”<sup>344</sup>.

Jak zwraca uwagę Denis Hollier, postulaty zaangażowania stawiane przez Sartre'a w cyklu artykułów *Présentations* drukowanych w „Les Temps Modernes” od 1945 roku szły krok w krok z odbywającą się równoległe „czystką”, a więc rozliczeniem postaw intelektualistów w

---

<sup>339</sup> J.-P. Sartre, *Dla kogo się pisze?*, s. 267.

<sup>340</sup> Ibidem, s. 265.

<sup>341</sup> Ibidem, s. 267.

<sup>342</sup> J.-P. Sartre, *Situation de l'écrivain en 1947*, w: *Situations, II*, Gallimard, Paris 1948, s. 228–229.

<sup>343</sup> A. Yaeger Kaplan, *Reproductions of Banality. Fascism, Literature and French Intellectual Life*, University of Minnesota Press 1986, s. 95.

<sup>344</sup> Por. M. Richardson (red. i tłum.), K. Fijałkowski (tłum.), *Surrealism Against The Current. Tracts and Declarations*, Pluto Press, London – Sterling, Virginia 2001, s. 47.

okresie okupacji<sup>345</sup>. Rozważania Sartre'a wokół surrealizmu mają tło zbliżone do antysurrealistycznej kampanii PCF. Sartre zarzucał surrealitom, iż nie stanęli z bronią w rękę do walki z okupantem i woleli udać się na wygnanie<sup>346</sup>. Surrealizm był ważnym punktem polemiki Sartre'a. Równie istotnym był komunizm. W *Situation de l'écrivain en 1947* Sartre ukazał hipokryzję tej partii. Argumentował, że PCF przed wojną cynicznie wykorzystywała surrealistów. Początkowo ich kokietowała, a następnie odrzuciła, gdy dzieło przyciągnięcia francuskich intelektualistów do partii zostało wykonane<sup>347</sup>. *Situations II* (1948) ukazała się w Polsce w 1968 roku jako *Czym jest literatura?*, jednak nie w całości, w polskim wydaniu pominięto rozdział *Situation de l'écrivain en 1947*. Deformuje to przesłanie autora. Zanikają dwa wątki: krytyka polityki Komunistycznej Partii Francji i jednoczesna, też wpleciona w ocenę historycznych wydarzeń, krytyka surrealistów ze względu na ich rzekomy „faszyzm”.

Równie skomplikowany był stosunek Alberta Camusa do surrealizmu. Pisarz wychodzący z pozycji lewicowych, lecz nie komunistycznych w *Człowieku zbuntowanym* (1951) przyłożył do działalności surrealistów kryteria ściśle polityczne. Rozdział demaskujący surrealistów jako sprzyjających przemocy, nieświadomych „towarzyszy podróży” totalitaryzmów, nosił tytuł *Surrealizm i rewolucja*<sup>348</sup>. Camus zdeformował i w tej formie niekorzystnie dla Bretona zinterpretował jego anarchistyczny tekst poświęcony poecie Jacques'owi Vaché *Pogardliwa spowiedź*. Wyrażona tam została przez Bretona w proteście przeciw bezsensownej śmierci młodego poety myśl o konieczności „odrzućcia śmiesznych warunków wszelkiej egzystencji na ziemi”. Breton napisał:

Najzupełniej niezdolny do pogodzenia się z losem, jaki mi został przeznaczony, urażony w sumieniu przez niesprawiedliwość, której w moich oczach nie tłumaczy grzech pierworodny, nie zgadzam się na egzystencję na warunkach śmiesznych, nie zgadzam się na żadną egzystencję<sup>349</sup>.

Camus zniekształcił ten cytat, usuwając pozornie nieistotne wtrącenie „której w moich oczach nie tłumaczy grzech pierworodny”. Miało to fundamentalne znaczenie, bo w ten sposób

---

<sup>345</sup> D. Hollier, *The Pure and The Impure: Literature After Silence*, w: D. Hollier, J. Mehlman (red.), *Literary Debate. Texts and Contexts. Postwar French Thought*, vol. II, tłum. A. Goldhammer, The New Press, New York 1989, s. 15.

<sup>346</sup> J.-P. Sartre, *Situation de l'écrivain en 1947*, w: *Situations, II*, Gallimard, Paris 1948, s. 229.

<sup>347</sup> Ibidem, s. 223.

<sup>348</sup> Za: Z. Bieńkowski, *Spojrzenie na poezję francuską*, „Twórczość” 1946, z. 3, s. 68.

<sup>349</sup> Podaję w tłum. Z. Bieńkowskiego za jego artykułem *Spojrzenie na poezję francuską*, „Twórczość”, 1946, z. 3, s. 68.

pominał informację, iż nie chodzi *po prostu* o niezgodę na świat, ale o krytykę świata, w którym cierpienie usprawiedliwiane jest przez religię i w ten sposób wpisywane w kondycję ludzką. Camus sprowadził to zaledwie do młodzieńczego kaprysu<sup>350</sup>. Zdeformowany cytat w *Człowieku zbuntowanym* posłużył do uderzenia w nihilizm surrealistów. Camus potraktował też dosłownie zdanie Bretona z *Drugiego manifestu*, że „najprostszy akt surrealistyczny” polega na przypadkowym strzelaniu z rewolweru w tłum. Ujrzał tam bezpośrednio wezwanie do przemocy, literalnie odczytując poetycką figurę, tymczasem Breton tworzył hiperboliczny obraz, w którym eskalował sens poprzedniego zdania: „surrealizm bez lęku uznaje za swój dogmat bunt absolutny, całkowite nieposłuszeństwo, sabotaż z reguły”<sup>351</sup>. Dodatkowo, uprzedzając nieporozumienia, obudował go dość długim przypisem<sup>352</sup>. Camus zignorował i to zastrzeżenie i napisał po prostu, że Breton powinien „żałować” własnych słów po 1933 roku. Dojście Hitlera do władzy, które retroaktywnie obnaża nieświadome faszystowskie pokusy surrealistów, było argumentem przeciwko surrealizmowi, które Camus przejął z pamfletu Garaudy’ego. Ten fragment *Człowieka zbuntowanego* był szczególnie bulwersujący dla Bretona<sup>353</sup>.

*Człowiek zbuntowany* wywołał serię polemik i protestów. Breton krytykował Camusa w czasopiśmie „Arts” w październiku 1951 roku, wyrażając zdumienie oceną Lautréamonta, którego znaczenie Camus pomniejszył<sup>354</sup>. Camusa krytykowali w specjalnym numerze czasopisma „La Rue” z 1952 roku m.in. Benjamin Péret, Jean Schuster i Jean-Louis Bédouin<sup>355</sup>. Najślynniejszy atak na Camusa przypuścił Sartre w „Les Temps Modernes”, lecz nie chodziło

---

<sup>350</sup> W przekładzie J. Guze: „Nie mogąc zgodzić się na los, który został mi dany, dotknięty w mej najwyższej świadomości przez tę odmowę uczynienia sprawiedliwości, nie myślę przystosować własnej egzystencji do śmiesznych warunków wszelkiej egzystencji tej ziemi”, za: A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, w: Idem, *Eseje*, tłum. J. Guze, PIW, Warszawa 1974, s. 351–352.

<sup>351</sup> Za: A. Ważyk (red.), *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 127.

<sup>352</sup> por. A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, w: A. Ważyk (red.), *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, s. 143. Marguerite Bonnet zauważyła, że podobna figura pojawia się w artykule Bretona w „La Révolution surrealiste” (1925, nr 2). Breton miał czynić tam aluzję do anarchisty Emile’a Henry’ego, który po aresztowaniu podał policji nazwisko „Breton”. M. Bonnet, *André Breton, naissance du surréalisme*, Librairie José Corti, Paris 1975, s. 64–65.

<sup>353</sup> *Dialogue avec Aimé Patri à propos de „L’Homme révolté” d’Albert Camus*, w: A. Breton, *Oeuvres Complètes*, NRF, Gallimard, Paris 1999, t. III, s. 1052.

<sup>354</sup> A. Breton, *Sucre jaune: A propos de Lautréamont*, „Arts” 1951, nr 328 (12 października 1951), s. 1 i 3; A. Camus, *Lautréamont i banalność*, w: *Eseje*, tłum. J. Guze, PIW, Warszawa 1974, s. 341–347.

<sup>355</sup> Numer specjalny magazynu „La Rue” pod tytułem „Révolte sur mesure” z 1952 roku. Tam m.in. B. Péret, *Le Révolte du dimanche*, s. 53–74, J.-L. Bédouin, *Poudre aux yeux*, s. 77–84.

o obronę surrealizmu, ale słabość krytyki politycznej i filozoficznej prezentowanej przez Camusa<sup>356</sup>.

Breton i surrealizm nie byli głównym przedmiotem krytyki Camusa, ale totalitaryzmy – tak radziecki, jak niemiecki. Pośrednio chodziło o kompromitację marksizmu jako ideologii, jak twierdził, wzywającej do gwałtu. Camus był wedle Tony Judta „ostrożnym moralistą”, a jego filozofia polityczna była ambiwalentna. Z jednej strony widział siebie jako spadkobiercę radykalnej rewolucyjnej tradycji, z drugiej był, jak twierdzi Judt, ukrytym mistykiem, człowiekiem żarliwej wiary, materializm historyczny i dialektyczny były mu czymś całkowicie obcym<sup>357</sup>. Jednak jego tekst, pisany w innej sprawie, wyjątkowo niekorzystnie wpłynął na obraz surrealizmu. Cytat o „strzelaniu w tłum”, wyjęty z kontekstu, został podjęty i zrytualizowany przez kolejnych krytyków surrealizmu.

We wstępie do pracy pisałam o przewartościowaniu surrealizmu, jakie miało miejsce w polskiej historiografii i krytyce w drugiej połowie lat 60., i o roku 1968 jako przełomowym dla nowego spojrzenia na surrealizm, w którym docenia się go jako artystyczną rewoltę. Podobnie było za zachodnią granicą – poszukiwanie nowego języka narracji o surrealizmie wiązało się z odrzuceniem, opisanych tutaj pokrótce, upraszczających kategoryzacji. Po 1968 roku w obrębie sztuk wizualnych wraz z pojawieniem się teorii i praktyk neoawangardowych oraz nowych mediów i technik dystrybucji następuje reinterpretacja awangardy. Powoduje to, że metafizyczne elementy surrealizmu są na nowo odkrywane; pomagają destabilizować takie pojęcia, jak sztuka, artysta, pragnienie, płęć, język. Zrekonfigurowane zostaje powiązanie polityki i sztuki; chodzi o przesuwanie znaczeń w obrębie pojęcia *polityka*, w którym zwraca się uwagę na obszary związane z codziennością, ze sprawczością podmiotów dotąd uznawanych za mniejszościowe, i sprawczością samego języka. We Francji powiązane z tym jest rozliczenie intelektualistów z komunizmem i uformowanie się alternatyw wobec zimnowojennej skamieliny, jaką była francuska partia komunistyczna. W Niemczech nazwanie winnych w pokoleniu *ojców*. Istotne książki Raoula Vaneigema (1970) i Petera Bürgera (1971) o surrealizmie są częścią tych zmian.

Vaneigem, uczestnik ruchu Międzynarodówki Sytuacjonistycznej, w 1970 roku opublikował pamflet *Histoire désinvolte du surréalisme*, w którym wyszydził naiwność surrealistów w okresie sojuszu z PCF, *pogrążając* ich razem z programem i praktyką

---

<sup>356</sup> R. Aronson, *Camus and Sartre: The Story of a Friendship and the Quarrel that Ended It*, University of Chicago Press 2004, s. 131–134.

<sup>357</sup> T. Judt, *The Burden of Responsibility. Blum, Camus, Aron and the French Twentieth Century*, University of Chicago Press 1998, s. 132.



francuskiej partii komunistycznej. Jednak potrafił wyłowić rozdarcie Bretona w sytuacji zmian politycznych w ZSRR, docenił jego ewolucję w kierunku krytyki stalinizmu, słowem dostrzegł pęknięcia i rysy, nie próbując stworzyć ani jednolicie negatywnego, ani hagiograficznego obrazu surrealistycznego projektu politycznego<sup>358</sup>.

Bürger w książce *Der französische Surrealismus* dokonał rewindykacji surrealizmu jako awangardowej i politycznej rewolty<sup>359</sup>. Przypomnił tekst Waltera Benjamina *Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der Europäischen Intelligenz* z 1929 roku<sup>360</sup>. Benjamin był krytyczny wobec sposobu, w jaki w ZSRR próbowano w tym czasie upolitycznić sztukę, ukazał tam znaczenie surrealistycznej *rewolty* wobec inercji charakteryzującej przejmującą władzę *rewolucję*. Odwrotnie było potem w krytyce Sartre'a, *rewolucja* była w jego oczach więcej warta niż anarchiczna surrealistyczna *rewolta*. W książce z 1971 roku Bürger zauważył, że zaostające się pojałtańskie podziały pogłębiły negatywne nastawienie do surrealizmu. Zwrócił uwagę na spłaszczające interpretacje surrealizmu jako poronionej albo nieudanej rewolucji w publikacjach krytyków, którzy wedle swych założeń bronią indywidualnej wolności. W książce Hansa Magnusa Enzensbergera *Die Aporien der Avantgarde* z 1962 roku surrealizm został – jak zauważa Bürger – właściwie skrócony do cytatu o „strzelaniu w tłum na oślepi” i esencjonalnie w nim zamknięty. Surrealizm został przez niemieckiego pisarza zestawiony z futuryzmem, scharakteryzowanym jako faszystowski. Bürger określa to jako „zimnowojenny surrealizm”<sup>361</sup>.

Należy zauważyć, że takie nastawienie do surrealizmu widoczne jest zarówno w antykomunistycznym, jak i w komunistycznym obozie. Nie ma więc, być może, jednego *komunistycznego* obrazu surrealizmu, ale zimnowojenny, w którym przeciwstawne strony przekazują sobie frazy i porównania, oddychając jakby tym samym powietrzem, w którym rozproszone są podobne znaczenia. W tym kontekście nie jest paradoksem, że nihilizm, amoralizm i samotność, podkreślana przez Garaudy'ego, zyskały drugie życie w obrazie surrealizmu stworzonym przez antykomunistyczną lewicę. Surrealista jako nihilista i anarchista, gotowy strzelać z pistoletu w tłum był mocnym negatywnym *obrazem*, który osadził się w wyobraźni lewicy komunistycznej w Polsce już około 1945 roku. Późniejsze publikacje krytyków komunizmu, jak Camus czy Sartre, tego obrazu nie zrewidowały.

---

<sup>358</sup> Jules-Francois Dupuis (Raoul Vaneigem), *Histoire désinvolte du surréalisme*, Nonville France 1970.

<sup>359</sup> P. Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Athanäum, Frankfurt am Main 1971.

<sup>360</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>361</sup> Ibidem, s. 13–14.

Surrealizm stał się w tym obrazie diametralnym przeciwieństwem realizmu. W kolejnych rozdziałach zajmę się relacją surrealizmu do realizmu w globalnym oraz specyficznie polskim kontekście. Pokażę, jak dwa pojęcia, surrealizm i realizm, splatają się w dyskursie sztuki w Polsce od około 1935 roku do drugiej połowy lat 40.

#### **Rozdział 4. Realizm jako metafora**

W 1921 roku Roman Jakobson opublikował po czesku w Pradze tekst *O realizmie w sztuce*, jeden z pierwszych po opuszczeniu kraju<sup>362</sup>. Zaobserwował, że realizm występuje współcześnie w trzech różnych znaczeniach: jako styl typowy dla malarstwa XIX wieku, jako określenie dążeń artystów, by oddać rzeczywistość jak najbardziej prawdziwie, oraz po trzecie, jako kryterium stosowane przez odbiorców sztuki dla określenia tego, co im się wydaje podobne do rzeczywistości czy, dokładniej mówiąc, do tego, co dana osoba za rzeczywistość uważa. Otóż, zauważa Jakobson, najczęściej powtarzany błąd polega na myleniu ze sobą tych trzech zakresów.

Tekst ten ma wymiar świadectwa historycznego. Jakobson uczestniczył w życiu artystycznym w Moskwie i był świadkiem narastającego ideologicznego konfliktu wokół awangardy, który rozwijał się od momentu objęcia władzy przez partię bolszewicką<sup>363</sup>. Około 1920 roku w debatach o sztuce w Rosji powstaje napięcie między różnymi pojęciami realizmu.

Realizm pojawił się już w polu manifestów artystycznej pierwszej awangardy. Kazimierz Malewicz w tekście wydanym z okazji wystawy futurystycznej w Piotrogradzie w 1915 roku określał suprematyzm jako „nowy realizm malarski”<sup>364</sup>. Także brzmiały tytuły jego obrazów, m.in. *Realizm malarski chłopca z tornistrem w czwartym wymiarze*<sup>365</sup>. Jak zwraca uwagę Andrzej Turowski, w terminologii artystycznej Malewicza w 1912 roku pojawia się „supranaturalizm”, który ma wyrażać „niewidzialną, nadnaturalną istotę zjawiska”, w roku 1915 zastąpiony przez „suprematyzm”<sup>366</sup>. W ten sposób, poprzez autorską definicję, jak i za pośrednictwem swoistego „cieniowania” językowego (realizm – naturalizm – supranaturalizm – suprematyzm), suprematyzm wiąże się z realizmem. Piet Mondrian podejmował paralelną

---

<sup>362</sup> R. Jakobson, *O realizmie w sztuce*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4 (57), 185–192, por. Stephen Rudy, *Roman Jakobson 1896–1982: A Complete Bibliography of His Writings*, Mouton de Gruyter 1990, s. 4.

<sup>363</sup> Por. P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1993.

<sup>364</sup> K. Malewicz, *Od kubizmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, tłum. J. Kaliszan, w: A. Turowski (red.), *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1912–1932*, Universitas, Kraków 1998, s. 171.

<sup>365</sup> W tłumaczeniu A. Turowskiego, za: A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Universitas, Kraków 2002, s. 175.

<sup>366</sup> A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Universitas, Kraków 2002, s. 79.

terminologię w odniesieniu do własnej sztuki. Neoplastycyzm określił jako „realizm abstrakcyjny” (1919–1920)<sup>367</sup>. W 1920 roku Naum Gabo i Antoine Pevsner opublikowali *Manifest realizmu*, w którym optowali za wyzwoleniem sztuki z funkcji mimetycznej, w zamian postulując wierność temu, co określali jako „życie” lub „to, co rzeczywiste”<sup>368</sup>. W każdym z tych ujęć realizm różni się swą zawartością od mimetycznych (potocznych, tradycyjnych, powszechnych) ujęć tego terminu. Zbliża go do nich jedynie to, co Stefan Morawski określa jako relacja analogii<sup>369</sup>. Tak właśnie, przez analogię do procesów zachodzących poza doświadczeniem zmysłowym, „w głębi”, „pod powierzchnią”, rozumieli to pojęcie artyści europejskiej awangardy. Podobną funkcję spełnia „realizm” u Apollinaire’a. Apollinaire termin „sur-réalisme”, podjęty potem przez Bretona i Ivana Golla, wprowadził w 1917 roku. Słowo to pojawia się w komentarzach artysty do *Parade* i *Cycków Tyrejasza*. Interesujące są stosowane przez niego oboczności. Jak zauważa Elżbieta Grabska, *Parade* raz zostaje określona jako *ballet-réaliste*, innym razem jako *sur-réalisme* (co Grabska tłumaczy jako *nadrealizm*)<sup>370</sup>.

Awangardowa praktyka malarska odwołująca się do realizmu stoi w opozycji do tej rewindykacji realizmu, jakiej dokonywali od lat 20. w Rosji malarze z tradycjonalistycznych ugrupowań, takich jak Nowe Stowarzyszenie Malarzy, ACHRR [Stowarzyszenie Artystów Rewolucyjnej Rosji] założone w 1922 roku, i OST [Stowarzyszenie Malarzy Sztalugowców], które zaczęło działać w 1925. Deklarowały one realizm i odwrót od awangardy, choć nie każde w sposób radykalny. Nowe Stowarzyszenie Malarzy i OST, deklarując realizm, odcinały się od tradycji Pieredwiżników<sup>371</sup>. Do niej znów nawiązywało ACHRR, które zdominowało scenę artystyczną pierwszej pięciolatki (1928–1932), głosząc hasła partyjności, ludowości i ideowości sztuki<sup>372</sup>. Realizm w wykładni tego ugrupowania funkcjonował jako pojęcie zarazem normatywne i stylistyczne, będąc zarazem kryterium wartości i formułą malarską. ACHRR zostało rozwiązane w kwietniu 1932 roku poprzez rezolucję Komitetu Centralnego WKP (b) *O pierestrojce*. Realizm socjalistyczny przejął hasła ACHRR, krytykując tylko niektóre elementy jego programu, jak np. „proletariackość”; początkowo aktywistami realizmu socjalistycznego byli członkowie tego stowarzyszenia. Termin „realizm socjalistyczny” pierwszy raz pojawił się

---

<sup>367</sup> P. Mondrian, *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna*, tłum. W. Juszcak, w: E. Grabska, H. Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, PWN, Warszawa 1969, s. 369–379.

<sup>368</sup> A. Pevsner, N. Gabo, *Manifest realistyczny*, tłum. A. Jakimowicz, w: E. Grabska, H. Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, s. 334–340.

<sup>369</sup> S. Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, s. 228.

<sup>370</sup> E. Grabska, *Apollinaire i teoretycy kubizmu*, PIW, Warszawa 1966, s. 264.

<sup>371</sup> M.C. Bown, *Art Under Stalin*, Phaidon, Phaidon, Oxford 1991, s. 14. C. Pichon-Bonin, *Peinture et politique en URSS. L’itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet, les presses du réel*, 2013.

<sup>372</sup> M.C. Bown, *Art Under Stalin*, s. 15.

na łamach „Literaturnoj Gazety” w 1932 roku w stosunku do literatury i wkrótce został przeniesiony w obszar sztuk plastycznych<sup>373</sup>. Matthew Cullerne Bown przypisuje rolę w uformowaniu stylu realizmu socjalistycznego prywatnym naradom Stalina z malarzami realistami. Patronami stylu mieli być Pieredwiżnicy, metodą – powrót do studiów warsztatowych w akademiach<sup>374</sup>.

W tym czasie Europa Zachodnia i Ameryka także coraz bliżej zajmuje się realizmem, po pierwsze jako terminem, który zawiera obietnicę powiązania sztuki z życiem, atrakcyjną tak dla artystów, jak i teoretyków, po drugie stylem. Pojęcie realizmu w latach 20. i 30. kontekstowo występuje w takich sąsiedztwach, jak tradycja, powrót do czasów sprzed awangardy/rewolucji, figuracja, magia, rzeczowość, ale także proletariackość, postępowość, komunizm, ruch robotniczy, społeczeństwo<sup>375</sup>. Pomiędzy artystycznymi wcieleniami różnych realizmów występuje „rodzinne podobieństwo”, ale nie sposób ująć ich w systematykę, poddać regule ścisłości, musimy, jak radzi Josef Peter Stern, „poprzestać na spektrum krzyżujących się pokrewieństw”<sup>376</sup>. Pomiędzy magicznym realizmem republiki Weimarskiej a surrealizmem postulowanym przez Bretona i Aragona jest tyleż podobieństw, co rozbieżności. Francuski realizm socjalistyczny lat 30., mimo tożsamej nazwy, nie przypomina radzieckiego. Surrealizm francuski i realizm socjalistyczny radziecki są kierunkami *explicite* odwołującymi się do Marksa. Jednak wnioski wyciągnięte z marksistowskiej teorii są różne. Trudność polega na tym, że znaczenie słowa realizm musi być uchwycone nie tylko w całości wypowiedzi i w diachronii tekstów danego autora, ale w szerszych strukturach obiegów komunikacyjnych i praktyk nadzoru, w całości *rozwarstwowanego pola semantycznego*<sup>377</sup>.

W realizmie socjalistycznym realizmu nie definiowano, był on rodzajem tabu<sup>378</sup>. Przydawano mu epitety, np. „romantyczny”. Za to obficie opisywano jego przeciwieństwa. Słowo „realizm” w tekstach publicystycznych i w krytyce artystycznej okresu realizmu socjalistycznego występuje w siatce towarzyszących pojęć. W 1933 roku jego antonimem staje

---

<sup>373</sup> V.S. Manin, *Iskusstwo w rezerwacji. Chudożestwiennaja żizn Rosii 1917–1941 gg.*, s. 162.

<sup>374</sup> M.C. Bown, *Art Under Stalin*, s. 91.

<sup>375</sup> Pierwsze globalne ujęcie tego problemu, P. Hulten (red.), *Les Réalismes: entre révolution et réaction, 1919–1939*, (katalog wystawy) Centre Pompidou, Paris 1980.

<sup>376</sup> J.P. Stern, *Manipulacja za pośrednictwem ‘cliché’*, tłum. M. Łukasiewicz, w: M. Głowiński (red.), *Język i społeczeństwo*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 292.

<sup>377</sup> R. Robin, *Badanie pól semantycznych: doświadczenie Ośrodka Leksykologii Politycznej w Saint-Cloud*, tłum. w: M. Głowiński (red.), *Język i społeczeństwo*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 252–281.

<sup>378</sup> V. S. Manin, *Iskusstwo w rezerwacji. Chudożestwiennaja żizn Rosii 1917–1941 gg.*, s. 223.

się „formalizm”<sup>379</sup>. Następnie pojawia się druga antyteza: „naturalizm”. „Formalizm w zachodnioeuropejskiej sztuce wyrósł w rezultacie rozkładu naturalizmu. Oba są produktami upadku sztuki burżuazyjnej”, pisał w 1936 roku w „Prawdzie” Władimir Kamenew<sup>380</sup>. Jak zwraca uwagę Vitalij S. Manin, kolejność wynikania powinna być odwrotna, gdyż formalizm (awangarda) pojawił się historycznie jako reakcja na realizm, którego jednak Kamenew „nie mógł nazwać jego własnym imieniem, gdyż rzuciłoby to cień na socrealizm, który nie był możliwy naocznie do odróżnienia od mieszczańskiego naturalizmu”<sup>381</sup>. Odnajdywanie różnic między naturalizmem a realizmem było ideologiczną pułapką. Realizm socjalistyczny w działaniu językowym przypomina grzybnię, jest rozrastającym się i zmiennym układem terminów, a nie jedną ideą. „Realizm” występuje w zbiorowisku pojęć, jako przeciwwaga dla serii antonimów, jak – „formalizm” i „naturalizm”, „idealizm” i „empiriokrytycyzm”, „surrealizm” i „trockizm”, „upadająca burżuazja” i „gnijący kapitalizm”. Terminy te łączą się ze sobą przez asocjację, ta zaś jest rezultatem ich wcześniejszego arbitralnego usytuowania/sąsiedztwa w dyskursie politycznym. W polu semantycznym realizmu socjalistycznego terminy konotują się nawzajem i mogą się zastępować. Udając relacje metonimiczne, są w istocie metaforami.

Jakobson uważa metonimię za wynik przesunięć na osi kombinacji. W relację metonimiczną wchodzi wyrazy, które – mówi Jakobson (czy nie metaforycznie?) – „przylegają do siebie”. Chodzi tu o wyrazy/pojęcia, które wydają się sobie bliskie w konkretnym kodzie językowym. Język RAPP, a potem język realizmu socjalistycznego rzeczywiście *sklejał* ze sobą rzeczy, ustawiając we frazesy/szeregi. Porządku wypowiedzi nie podtrzymywały poszczególne epitety (które z osobna, słownikowo, mają konkretne znaczenia); istotna była sama możliwość ich substytucji. „Empiryzmem” lub „idealizmem” mogło zostać to samo zjawisko: np. impresjonizm. A przecież empiryzm i idealizm są od siebie obiektywnie odległe. W taki sam sposób pisarstwo Joyce’a zostawało jednocześnie ekspresjonizmem i naturalizmem<sup>382</sup>. Sensem była owa wymiana, szereg substytucji, który był oparty na decyzji nadawców komunikatu – wyznaczenia sfery zakazu. Poprzez przeskok semantyczny (Jakobsonowska oś wyboru) można

---

<sup>379</sup> M.C. Bown, *Art Under Stalin*, 1991, s. 94 i 118–119. O potępieniu formalizmu w 1936 roku w malarstwie w ZSRR: V.S. Manin, *Iskusstwo w rezerwacji. Chudżestwiennaja żizn Rosji 1917–1941 gg.*, s. 194–221.

<sup>380</sup> V.S. Manin, *Iskusstwo w rezerwacji. Chudżestwiennaja żizn Rosii 1917–1941 gg.*, s. 224.

<sup>381</sup> Ibidem, s. 224.

<sup>382</sup> Por. R. Miller-Budnickaja, *‘Uliss’ Jamesa Joyce’a*, „Literaturnyj Kritik” 1934, nr 1, s. 179.

było napełnić niezwykłym znaczeniem słowo „realizm” i jego antynomie<sup>383</sup>. Odwrotnie niż chciał Bruno Jasiński, „lawa metafor” zakryła „twarz Świata”<sup>384</sup>.

Według Ortegi y Gassetta: „metafora jest najbardziej twórczą siłą, jaką człowiek ma do dyspozycji”<sup>385</sup>. Jednak metafora jest ambiwalentnym tropem. Erin Steuter i Deborah Wills w książce *At War with Metaphor* piszą, że metaforyczne nacechowanie niegdyś konkretnych terminów jest działaniem typowym dla propagandy wojennej. Jak pisze Donald Preziosi, historię sztuki można rozumieć także jako „historię praktyk metaforycznych na temat sztuki”<sup>386</sup>. Realizm jest jedną z nich. Dodatkowo realizm socjalistyczny zakodował go jako metaforę wojenną. Równocześnie opisowe niegdyś terminy, jak surrealizm, impresjonizm, naturalizm, empiryzm, subiektywizm, idealizm, także stały się metaforami, poprzez *wojenne* nacechowanie samego realizmu.

## Rozdział 5. Antynomia realizm/surrealizm. Dyfuzje i szeregi

Realizm i surrealizm są ze sobą powiązane, jak pomocnicy w *Zamku*. Idą blisko siebie i zachowują się podobnie, i tak właśnie (jako pojęcia siostrzane) w epoce, o której mowa, były często rozumiane przez artystów.

Powiązanie realizmu i surrealizmu ujmował w następujący sposób André Breton w cyklu artykułów *Surrealizm i malarstwo* (1925–1927):

To wszystko, co kocham, to, co odczuwam, co wypełnia moje myśli, skłania mnie do szczególnej filozofii, filozofii immanentnej, zakładającej, że nadrealność tkwi w samej rzeczywistości, nie będąc w stosunku do niej ani nadrzędna, ani zewnętrzna. I odwrotnie – gdyż forma zawierająca ma być także zawartością. Byłoby to z grubsza biorąc jedno z naczyń połączonych, synteza zawartości i tego, co ją zawiera<sup>387</sup>.

---

<sup>383</sup> R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, tłum. L. Zawadowski, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. I, PIW, Warszawa 1989, s. 150–175.

<sup>384</sup> „Idziemy / wydrzeć z lawy metafor / twarz / rysującą się / Świata”, B. Jasiński, *Do futurystów*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1978, s. 180.

<sup>385</sup> Za: E. Steuter, D. Wills, *At War with Metaphor, Media, Propaganda, and Racism in the War on Terror*, Lexington Books 2008, s. 3.

<sup>386</sup> D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, Yale University Press, New Haven 1989, cytata za: P. Juskiewicz, *Mity, metafory i władza. Krytyka artystyczna w PRL – szkic metodologiczny*, w: T. Gryglewicz, A. Szczerski (red.), *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 49.

<sup>387</sup> Podaję w tłumaczeniu Z. Bieńkowskiego, za: K. Bujnowicz, M. Ujma, *Przekleństwa wyobraźni. Antologia*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2010, s. 228, oryg.: A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris 1965, s. 69.

W 1935 roku pisał malarz z kręgu lwowskiego Artesu Otto Hahn:

Pierwszą i zasadniczą cechą kierunku, który teraz nastąpi, będzie realistyczna wizja świata. Zresztą – od nadrealizmu do realizmu jest tylko jeden krok, a krok ten z pewnością zostanie zrobiony, tym krokiem jest przejście od realizmu szczegółów do realizmu całości – przejście konsekwentne i logiczne<sup>388</sup>.

Są to dwie wersje relacji realizm – surrealizm. Bretonowska nie zawierała momentu przewyciężenia w czasie, była koncepcją synchroniczną. Wyobrazić ją sobie można jak dyfuzję w cieczy. Cząsteczki jednej substancji wnikają w drugą, aż wreszcie nie są rozróżnialne dla oka. Jednak na poziomie molekularnym proces rozpuszczania zachodzi cały czas. Dualizm istnieje więc w postaci wspomnienia lub powidoku.

Druga koncepcja, mimo podobieństwa, jest czymś innym. W wymiarze indywidualnym – jak w metaforycznym opisie wędrówki od nadrealizmu do realizmu przedstawionym przez Hahna – artysta odchodzi (o krok) od nadrealizmu czy surrealizmu, by zostać kimś „w pełni”, kimś tworzącym sztukę lub koncepcję sztuki aspirującą do całości, realizm.

Koncepcja Bretona, trudna do wyjaśnienia (dwa elementy w jednym, ciągle się mieszające, podwójność nie do nazwania), jest istotna w analizie procesu artystycznego. Ledwo uchwytne dwoistość, ambiwalencja relacji realizm – surrealizm, „podwojony świat” rzeczywistości i surreality, powróci w tej pracy w opisie dzieł sztuki.

Koncepcja antagonistyczna pojawiała się zaś najczęściej w opisach procesu historycznego. Określone elementy, ciała stałe, następują tu jedno po drugim, realizm wypycha z miejsca surrealizm, zastępuje go, zajmuje jego miejsce. Symboliczna dla tego modelu jest postać Aragona, który nie tylko odszedł od surrealizmu, ale aktywnie się po 1930 roku od niego odcinał. W *realistycznej* fazie przeciwstawiał realizm socjalistyczny własnej twórczości z okresu surrealizmu. Miało to wymiar i polityczny, i afektywny. Aragon wyznaczył swoją biografią nieodwracalne rozcięcie. Mając Aragona we własnych szeregach, nie można było już wydobyć zasług surrealizmu, zaś (powtórne) przystąpienie Éluarda do komunizmu (w 1942 roku) utrwaliło ów podział. Koncepcję tę uzasadniała metafora historyczna, którą określa się jako dominującą lub fundamentalną – metafora postępu<sup>389</sup>. Wedle określenia Jerzego Topolskiego, jest ona jedną z „tajemnic narracji historycznej”.

---

<sup>388</sup> O. Hahn, *Kubizm konstruktywizm, nadrealizm i jego pochodne*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 22 (10 lutego 1935), s. 2.

<sup>389</sup> J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Rytm, Warszawa 1998, s. 298.

Model, który chciałabym określić mianem „szeregu”, można znaleźć we współczesnych Aragonowi opracowaniach. Dla brytyjskiego marksisty Christophera Caudwella (*Illusion and Reality*, 1937) porzucenie surrealizmu przez Aragona, które powinno być przykładem dla socjalistycznie nastawionych pisarzy, oznacza „to recover by winning into a world where subject and object again become social and therefore conscious, and the poet's relation to life again becomes free, revolutionary and laborious” [ozdrowienie poprzez wkroczenie do świata, gdzie podmiot i przedmiot na nowo stają się społeczne i przez to świadome, a stosunek poety do życia na powrót staje się wolny, rewolucyjny i aktywny]<sup>390</sup>. Caudwell określił tam surrealizm jako „benign stupor” (łagodne otępienie). Para realizm – surrealizm zyskuje tu postać całkowitej opozycji.

W Polsce zauważono dość szybko odejście Aragona z grupy surrealistów w stronę realizmu socjalistycznego<sup>391</sup>. Po 1944 roku dwa nazwiska, Aragona i Éluarda, były kluczowe dla lewicy komunistycznej, poszukującej swej legitymacji kulturowej we Francji. Ukazywani byli jak poeci, którzy odnieśli podwójne zwycięstwo: nad faszyzmem i surrealizmem. „Wojna zwróciła go Francji” – napisał o nawróceniu Éluarda z drogi surrealizmu na drogę komunizmu Adam Ważyk w 1947 roku<sup>392</sup>. Model „przewycięzania”, tezy antytezy i syntezy, rewolucyjnego „skoku do królestwa realizmu”, był powtarzany przez krytyków epoki. Stał się stereotypową figurą, w której awangardowa przeszłość nieodwołalnie przegrywała.

Nie brak też było metaforyki skatologicznej i organicystycznej. „Narosła góra niedorzeczności, ale na zboczu tej góry popłynął osobliwej urody potok, poezja Éluarda” – pisał Ważyk<sup>393</sup>. Éluard i Aragon przewycięzali surrealizm historycznie, przewyższając artystycznie innych pisarzy oraz przewycięzali surrealizm w sobie na rzecz realizmu, stanowiąc żywy dowód heglowskiej syntezy.

Należący do francuskiej partii komunistycznej dawny dadaista Tristan Tzara w kraju demokracji ludowej był *tym trzecim*, który stanowił kłopot. Współzałożyciel dadaizmu w Zurychu w 1920 przeniósł się do Paryża i na etapie pisma „Littérature” współtworzył paryski dadaizm, współpracując blisko z Aragonem i Bretonem. Tzara, choć zaangażowany w

---

<sup>390</sup> Ch. Caudwell, *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry* (1937), Seven Seas Publishers, Berlin (Wschodni) bez daty, s. 266.

<sup>391</sup> Stefan Napierski w pierwszym tomie *Liryków francuskich* (1936) zamieścił jego wiersz, w nocie biograficznej (s. 165) zaznaczył, że jest to poeta, który kiedyś był nadrealistą, a obecnie jest zwolennikiem realizmu socjalistycznego. O wolcie tej pisali w latach 30. także J. Brzękowski i J. Kott.

<sup>392</sup> A. Ważyk (red.), *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, s. 19.

<sup>393</sup> A. Ważyk, *50 lat poezji francuskiej (I)*, „Kuźnica” 1946, nr 16, s. 3 oraz Idem (red.), *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, s. 16.



komunizm, formalnie ani deklaratywnie nie przyjął realizmu. Pisał w 1946 roku Artur Sandauer:

Aragon przewyciężył surrealizm; przewyciężył go również Eluard w swych bezkolorowych, pełnych wykwintnej prostoty utworach; lecz nie Tzara i wielu innych, mniej znanych. Surrealiści cierpią na rozdwojenie przekonań politycznych i artystycznych; zjawisko dostrzegalne również u naszych pisarzy. Głosząc racjonalizm, uprawiają tzw. formalną abrakadabrę, lub – co gorsza – tzw. czarną literaturę<sup>394</sup>.

W 1945 roku w „Odrodzeniu” Jan Kott opublikował artykuł *Powrót do rzeczywistości w poezji*. Wyznaczał kierunek dla współczesnej poezji, jakim miał być realizm. Rzeczywistość była najczęściej pojawiającym się postulatem, ale jednocześnie najbardziej wieloznacznym, sztuka miała rzeczywistości sprzyjać, do rzeczywistości dążyć, do rzeczywistości powracać, za każdym razem jednak co innego słowo kluczowe oznaczało. Cztery różne pojęcia rzeczywistości przeplatają się w tym tekście. Dla Kotta jest to po pierwsze rzeczywistość jako suma relacji społecznych. „Ekstremistyczne” ruchy artystyczne – dadaizm, futurizm i nadrealizm, które panowały w polskiej poezji przed wojną, cechowały się wedle autora pogardą dla tradycji, kultem nowości i uprawianiem eksperymentu. Były więc „rzeczywistości” społecznej wrogi i dlatego nie mogą zdać egzaminu w „rzeczywistości”, jaką jest nowy ład społeczny i polityczny w Polsce po 1945 roku. Po drugie Kott rozumiał rzeczywistość jako właściwą budowę dzieła sztuki, które w tym wypadku jest rzeczywiste, gdy zaprzecza takim jakościom jak autonomia i estetyzm. „Antyrealizm – pisał – był najbardziej istotną cechą poezji po tamtej wojnie, powrót do rzeczywistości i nowy realizm będzie znamię powstającej obecnie literatury. Będzie prawdopodobnie dążył do odbudowania pojęcia człowieka, do pokazania, jak naprawdę wygląda świat, jak żyją i jak powinni żyć ludzie”<sup>395</sup>. Po trzecie, rzeczywistość rozumiana jest przez Kotta jako korekta błędów (lub droga wyjścia z obłądów) popełnionych w okresie dwudziestolecia międzywojennego, określanego też jako okres „utruty rozumu”. W tym zawierała się figura z dziedziny materializmu historycznego. Nie można wykluczyć, że sam pisarz odcinał się w ten sposób od własnych surrealizujących wierszy z okresu dwudziestolecia, publikowanych m.in. w czasopiśmie „Kamena” i zebranych w tomie *Podwojony świat*<sup>396</sup>. A także od tekstu o surrealizmie z 1936 roku, w którym śledził meandry myśli Bretona, jej powiązanie z ideami rewolucji społecznej, krytyką rzeczywistości

---

<sup>394</sup> A. Sandauer, *Kierunki literackie we Francji*, „Odrodzenie” 1946, nr 51–52 (22–29 grudnia 1946), s. 1–2.

<sup>395</sup> J. Kott, *Powrót do rzeczywistości w poezji*, „Odrodzenie” 1945, nr 18 (1 kwietnia 1945), s. 8.

<sup>396</sup> J. Kott, *Podwojony świat*, Biblioteka Klubu Artystycznego S, Warszawa 1936.

politycznej i jej opór wobec języków sztuki wytworzonych przez burżuazyjne społeczeństwa Zachodu. Jednak pojawiało się także kolejne, czwarte, znaczenie rzeczywistości. To, co rzeczywiste, w propozycji Kotta oznaczało śmierć, ostateczny kres życia, ale też zniszczenie czegoś więcej niż życie, mianowicie uniwersalnej zasady budowy świata jako moralnego i zarazem naturalnego ładu. Zasugerował to w eliptycznej figurze Kott, mówiąc o doświadczeniu II wojny światowej: „rzeczywistość prześcignęła najśmielsze marzenia nadrealistów”<sup>397</sup>. W ostatniej z tych figur rzeczywistość jest synonimem wojny, czegoś absolutnie potwornego, ostatecznie złowrogiego. W taki sposób znalazła się po tej samej stronie co (negatywnie oznaczony) surrealizm, żywioł destrukcyjny i chaotyczny – prawie tak jak sama wojna.

Podobnie nasycony afektem był gest odcięcia od surrealizmu, jaki w tym czasie wykonał Ważyk. W 1946 roku pisał w „Kuźnicy”:

Personalnie najsilniejszy ruch lat międzywojennych wywodził się przeważnie z dadaistów. Wydaje się to na pozór dziwne: skąd psychoanaliza do wycinków z gazet? Właściwie niewiele się zmieniło, nadal wycinano słowa z gazety, tylko tyle, że je przed użyciem połykano<sup>398</sup>.

Rozliczenie Ważyka z surrealizmem w roku 1946 również ma wymiar osobisty. Krytyka surrealizmu jako regresu do fazy analnej w cytowanej tu wersji tekstu o poezji francuskiej z 1946 roku może być też interpretowana jako swoista samokrytyka.

Ważyk debiutował w okresie międzywojennym i był związany ze „Zwrotnicą”. W latach 30. jego twórczość odczytywana była w kontekście surrealizmu i nurtu „psychologicznego”. W 1935/1936 roku w „Lewarze” ukazał się artykuł *Dookoła problemu dziedzictwa*, podsumowujący dotychczasowe dokonania awangardy oraz rysujący perspektywy sztuki proletariackiej. Pisał w nim Dawid Hopensztand występujący na łamach komunistycznej prasy pod pseudonimem Jerzy Kellert:

Ważyk jest tak zwanym nadrealistą, kierunek ten, który trochę oddziaływał na awangardę i bardzo wiele – na niektórych polskich prozaików (Schulz, Choromański i in.), ma jeszcze inną nazwę: magiczna rzeczywistość. Znaczy to, że poeci tego kierunku starają się obserwować rzeczywistość uważnie, zgodnie z wymaganiami realizmu, a równocześnie cofają się przed realistycznym *wyjaśnieniem* zjawisk świata rzeczywistego, natomiast przypisują im sens tajemniczy, niesamowity, magiczny. Gdy zbierają surowy materiał do swoich utworów, wtedy

---

<sup>397</sup>J. Kott, *Powrót do rzeczywistości w poezji*, „Odrodzenie” 1945 (1 kwietnia 1945), nr 18, s. 8.

<sup>398</sup>A. Ważyk, *50 lat poezji francuskiej (II)*, „Kuźnica” 1946, nr 16, s. 3.

pragną upodobnić się w sumienności i skrzętności do realistów, gdy natomiast przystępują do konstruowania artystycznej całości z tego budulca, popadają w biegunowe zaprzeczenie realizmu, stają się jako artyści wyznawcami mistycznego poglądu na świat<sup>399</sup>.

Argumentacja Kellerta odbija najważniejsze punkty omawianej wcześniej relacji realizm – surrealizm drugiego typu. Kellert, dostrzegając wymienną semantyczną terminów, widząc ich strukturalne powiązanie, stawia przed czytelnikiem problem wyboru, i wreszcie – w dalszej części tekstu – wskazuje, że powinno odbyć się „przewyciężenie”. Ramą, w której odbywa się takie rozumowanie, jest materializm historyczny. Było to zgodne z ewolucyjnym *modelem dominującym*. Dla Hopensztanda surrealizm był „artystycznym wyrazem ubożuchnego światopoglądu pewnego odłamu drobnomieszczaństwa”<sup>400</sup>. Rewolucja miała znieść te pozostałości i pozwolić wyłonić się sztuce realizmu socjalistycznego – sztuce społeczeństwa bezklasowego.

Ważyk w artykułach pisanych po 1944 roku – najpierw do „Odrodzenia”, a następnie do „Kuźnicy”, podjął postulat realizmu zarysowany w 1935 roku przez Kellerta. Przykładem jest tekst *Pozycja artysty* z września 1944 roku opublikowany w „Odrodzeniu”. Zastosował tam dychotomiczne kategorie w ocenie literatury. Po jednej stronie był „solipsyzm”, gdzie, jak pisał, na pierwsze miejsce wysuwa się „podmiot odczuwający”, który cechuje „zwątpienie, niechęć, negacja”. Mieszczą się tutaj James Joyce, Knut Hamsun, ale także „realizm magiczny”, który wedle Ważyka reprezentują zarówno Proust, jak i Kafka. Po drugiej – „postawa realistyczna”. Realistami są więc Martin du Gard, Galsworthy, Duhamel, Jules Romains, katolicki pisarz Mauriac oraz Maria Dąbrowska. Przełomem w kierunku realizmu była dla Europy, twierdzi Ważyk, nie II wojna światowa, ale wojna domowa w Hiszpanii. Przykładem artystów, którzy swoją postawę zmienili, porzucając „solipsyzm” na rzecz realizmu, są Picasso i Malraux<sup>401</sup>.

Można się zastanawiać, czy odrzucenie kierunków artystycznych, które były mu bliskie w okresie przedwojennym (tłumaczył m.in. *Dolę człowieczą*), nie nastąpiło u tego pisarza wcześniej. Jeśli wskaźnikiem byłby nie stosunek do realizmu, ale do surrealizmu, przesunąłoby to cezurę przełomu antyawangardowego w jego biografii. W 1940 roku Ważyk (był wówczas we Lwowie) napisał wiersz *Pożegnanie Inkipo*, który Janina Kancewicz-Hoffman nazywa

---

<sup>399</sup> J. Kellert, *Dookoła problem dziedzictwa*, „Lewar” 1935/1936, nr 14/1, s. 10.

<sup>400</sup> Ibidem.

<sup>401</sup> A. Ważyk, *Pozycja artysty*, „Odrodzenie” 1944, nr 8/9 (12 września 1944), s. 6–7.

„programowym”, a w którym pisarz „odcinał się od poetyki awangardowej i wybierał realizm”<sup>402</sup>:

Inkipo, końskie miasto, gdzie różowe klacze,  
wyrastając nad ludzi, na przełaj stuleci  
biegły, żegnaj Inkipo, jeśli cię zobaczę  
kiedys, to chyba w książce pisanej dla dzieci:  
spoczcwiiałe miasteczko, będziesz kalkomanią  
odartą z mgły perłowej i chłopcy poklepią  
twoje konie po grzbietach, nie zagadasz stajnię  
parskającą do przygód, co się wszystkie ślepo  
kończyły – zagadkową, karczemną scenerią  
albo lasem bez wyjścia... Jakaś nastoletnia  
skrytobójczyni, pędząc na skradzionej klaczy  
zmrużyła do mnie oko: tam nie brano serio  
nawet zbrodni i człowiek jak las obojętniał;  
ptak się z niego naśmiewał: co właściwie znaczy  
Inkipo, to nieludzkie urojenie? Żegnaj,  
Miasto, które sławili mistyfikatorzy!  
Ja także zachodziłem między nich onegdaj,  
alem ja, brednio moja, zgryzł cię i otworzył  
przez pół, pokrętną, stęchłą, jak wnętrze orzecha,  
co wysechł. Jeśli o mnie spyta kto w Inkipo,  
odpowiedzcie mu prawdę: nawet ten odjechał<sup>403</sup>.

Kancewicz-Hoffman twierdzi, że w wierszu tym nie od poezji swej Ważyk się odcinał, ale od prozy. Ma to istotne znaczenie, gdyż jego nowele miały charakter prozy psychologicznej o inspiracji freudowskiej i w taki sposób były komentowane np. przez Kellerta<sup>404</sup>. Badaczka dokonuje podwójnie ważnego odkrycia. Po pierwsze przesuwając granicę antyawangardowego przełomu Ważyka na rok 1940, niuansując tym samym przyjętą dla polskiej literatury cezurę

---

<sup>402</sup> J. Kancewicz-Hoffman, *The Prose of Adam Ważyk and the Avant-Garde in Poland*, Columbia University 1986 (maszynopis pracy doktorskiej udostępniony mi przez autorkę), s. 291. Autorka powołuje się na autokomentarz Ważyka (A. Ważyk, *Wiersz skomentowany*, „Odra” 1980, nr 4).

<sup>403</sup> Wiersz publikowany w: A. Ważyk, *Serce granatu*, Zawodowy Związek Literatów Polskich, Lublin 1944.

<sup>404</sup> Chodzi o prozę Ważyka reprezentowaną przez nowele *Mężczyzna w szarym ubraniu* lub *Lampy świecą w Karpowie*, za: J. Kancewicz-Hoffman, s. 292.

1944/1945. Po drugie wydobywa wiersz, który pozwala dorzucić do analizy tej cezury szczególny rys przezwyciężenia nie tylko awangardowości, ale awangardowości jako surrealizmu.

Obraz różowych klaczy prowadzi nas wprost w malarstwo, choć niekoniecznie surrealistyczne, ale na pewno oniryczne i wizjonerskie<sup>405</sup>. „Różowe klacze” mogą nasunąć skojarzenia zarówno z czerwonymi końmi malowanymi przez Franca Marca, jak i z obrazami belgijskiego surrealisty Paula Delvaux. Inne elementy (amoralizm, seksualność) także odprowadzają do surrealizmu. Jednakże brak tu bardzo klarownie nakreślonej alternatywy. Sam wiersz, żegnający się z surrealizmem jako światem urojeń i światem bez moralności, jednocześnie rozgrywa się w scenerii, tempie i rytmie tego świata. Obraz, jaki poeta maluje, jest parafrazą surrealistycznej poetyki, ale jest także nią przesycony. To nie jest parodia, to seria peryfraz, niezbornych poszarpanych obrazów, a wyjazd z Inkipo jest niemalże bolesnym pożegnaniem z tym, co dręcząco przyjemne, jak pożądanie, pragnienie, bliskość ciał.

Tytułowe Inkipo Czesław Miłosz interpretował w kontekście „trockizmu”<sup>406</sup>. Wyspa na morzu Marmara o nazwie Prinkipo przypominała się Miłoszowi, który w 2003 roku spisał krótką refleksję o tym wierszu. Na Prinkipo osadzony został Trocki, zanim wyemigrował na Zachód. Wedle Miłosza Ważyk włączył w wyobrażenie o zakazanej awangardzie figurę trockizmu. Za tą interpretacją przemawia fakt, że wiersz nie był wydrukowany w prasie lwowskiej czy moskiewskiej, co by wskazywało na ostrożność autora lub niecenzuralność wiersza (lub jedno i drugie). Do tej – *stricte* politycznej – interpretacji dopowiedziałabym coś jeszcze. Prócz nazwy „Prinkipo” nie do końca ukrytej w tytule wiersza inne asocjacje uruchamiane mogą być na dźwięk słowa będącego rozszerzoną aliteracją słów „kino” i angielskiego „pink”. Czy w nazwie Inkipo nie pojawia się również echo imienia „Pinokio”? Ta asocjacja, jak i poprzednio wymienione, powodują, że ten niepełny rebus, nierozwiązywalny szyfr, klucz niepasujący do żadnych drzwi jest jak fragment pisma automatycznego.

Ważyk w swych późniejszych komentarzach mówił o tym, że Inkipo powinno się kojarzyć z atmosferą lat 20. Miejskość Inkipo jest kosmopolityczna (**i**nternacjonalistyczna) i schyłkowa, jak z apokaliptycznych wizji krytyków modernizmu<sup>407</sup>. „Inkipo” to słowo-obraz, ale i obraz-mit. Pisze Roland Barthes, że „mit jest słowem”, gdyż znaczy jedynie w kontekście

---

<sup>405</sup> Na wizualną komponentę twórczości poetyckiej Ważyka zwraca uwagę T. Brzozowski w publikacji *Orientacja wizualno-plastyczna w twórczości poetyckiej Adama Ważyka*, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 1994.

<sup>406</sup> Cz. Miłosz, *Pożegnanie Inkipo*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 30, s. 13.

<sup>407</sup> J. Jedlicki, *Proces przeciwko miastu*, w: *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, SIC!, Warszawa 2000, s. 83–112.

konkretnego systemu kulturowego i językowego<sup>408</sup>. „Mitu nie określa przedmiot komunikatu, ale sposób jego wypowiedzania”<sup>409</sup>. Tajemnicze słowo otwiera Sezam skojarzeń, chmurę nieistniejących, ale zagrażających stworzeń, barwną i ruchomą wizję.

Wizualne konotacje wiersza Ważyka nie umknęły Ignacemu Witzowi. We wspomnieniu o artyście lwowskiego Artesu Henryku Strengu/Marku Włodarskim, pisał on o skojarzeniu z obrazem Otto Hahna, jakie nasunęło mu się, gdy przeczytał wiersz Ważyka:

Znana jest historia z obrazem Hahna przedstawiającym ogromny zad koński z wyraźnie uwidocznionymi genitaliami, który posłużył jako pretekst do zamknięcia awangardowej wystawy malarzy lwowskich, dzięki sympatii Wilama Horzycy, a za protekcją Andrzeja Pronaszki, zorganizowanej w foyer Teatru Rozmaitości w roku chyba 1935. Wystawę zamknięto ze względów politycznych, lecz uzasadniono, iż była wykroczeniem przeciw „obyczajności publicznej”. Te konie i cała atmosfera przypominają mi dziwne miasto, z którym we 1940 roku rozstawał się Adam Ważyk w *Pożegnaniu Inkipo*<sup>410</sup>.

Na scenie walki pomiędzy realizmem a surrealizmem Ważyk wydaje się jednym z najważniejszych aktorów. Blokowany i blokujący, pamiętający i wypierający surrealizm, nieustannie modyfikujący własne przedwojenne fascynacje.

W roku 1946 w „Twórczości” ukazał się wybór poezji francuskiej dokonany przez Ważyka<sup>411</sup>. Prace przekładowe w „Twórczości” wykonali: Ważyk, Ryszard Matuszewski, Julia Hartwig, Paweł Hertz, Gabriel Karski, Bieńkowski, Kott, Seweryn Pollak, Przyboś. Była to pierwsza powojenna panorama współczesnej poezji francuskiej. Wyprzedzała wydaną w 1947 roku *Antologię* w wyborze tego samego poety<sup>412</sup>. Podjęcie się tego zadania było zarazem zerwaniem i kontynuacją. W porównaniu z ważnymi wyborami poezji francuskiej z okresu przedwojennego, takimi jak *Liryki francuscy* Stefana Napierskiego (t. I) oraz monograficzny numer „Kamery” z 1937 roku, zaznacza się wyraźna różnica<sup>413</sup>. W tomie Napierskiego było

---

<sup>408</sup> R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 239.

<sup>409</sup> Ibidem.

<sup>410</sup> I. Witz, *Marek Włodarski*, w: Idem, *Obszary malarskiej wyobraźni. Eseje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 61.

<sup>411</sup> A. Ważyk (red.), *Arkusze poezji francuskiej*, „Twórczość” 1946, z. 3, s. 30–56.

<sup>412</sup> A. Ważyk (red.), *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, Spółdzielnia Wydawnicza Wiedza, Warszawa 1947. Wiersze tłumaczyli: A. Ważyk, R. Matuszewski, J. Hartwig, P. Hertz, G. Karski, Z. Bieńkowski, J. Kott, S. Pollak, J. Przyboś.

<sup>413</sup> S. Napierski (red.), *Liryki francuscy*, tom I, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa 1936, „Kamery. Miesięcznik Literacki” 1937, nr 3–4.

reprezentowane grono surrealistów<sup>414</sup>. W „Kamienie” – również, a współczesnym poetom francuskim patronowali tam Lautréamont i Apollinaire. Tym samym redakcja „Kamieny” przejęła hierarchię, którą wyznawali surrealiści<sup>415</sup>.

W zbiorze w redakcji Ważyka brakuje artystów związanych z surrealizmem. Nie ma tu Soupault, Bretona, Arpa, Desnosa i Péreta. Jednym wierszem reprezentowany jest Tzara. Jako zwieńczenie tomu występuje poezja Aragona, który zostaje przedstawiony jako najwybitniejszy ze współczesnych poetów francuskich<sup>416</sup>. Choć są nazwiska surrealistów, Éluarda i Aragona, mało jest wierszy surrealistycznych. Éluard jest autorem dwóch wierszy z okresu związków z Bretonem, *Bez urazy* (1924) oraz *Złoto warg twoich* (1926), obu przełożonych przez Bieńkowskiego. Pozostałe tłumaczone przez Kotta pochodzą z okresu okupacji i mają charakter poezji zaangażowanej<sup>417</sup>. Aragon został ukazany jako poeta realizmu socjalistycznego i ruchu oporu<sup>418</sup>.

Mimo ograniczenia nazwisk związanych z surrealizmem i klasycznej otoczki, którą wydawnictwo Wiedza nadało tomikowi, ilustrując okładkę wizerunkiem Nike z Samotraki, w pamięci współczesnych tomik zapisał się w inny sposób, niż wynikałoby to z układu nazwisk. Andrzej Strumiłło wspominał, że w młodości wielkie wrażenie wywarł na nim tomik poezji surrealistycznej wydany w 1947 roku<sup>419</sup>. Chodzi właśnie o ów tom w redakcji Ważyka. Strumiłło odczytał go jako surrealistyczną dyfuzję.

## Rozdział 6. Oboczność surrealizm/nadrealizm

Antynomiczna para realizm – surrealizm ma w cieniu inną parę: surrealizm – nadrealizm. Oba pojęcia są zaledwie próbą tłumaczenia francuskiego terminu i o żadnym nie

---

<sup>414</sup> M.in.: Louis Aragon (*Czysty czwartek, Madame Tussaud, Piękna włoszka, Bez słowa*), Hans Arp (wiersz bez tytułu zaczynający się od słów „Ale co go zastąpi”), André Breton (*Ognie wirujące*), Robert Desnos (proza poetycka bez tytułu), Paul Éluard (wybór prozy poetyckiej, m.in. *Lenistwo, W oknie, Prochy żyjące*, i wiersz *W towarzystwie*). Z nowoczesnej poezji francuskiej, spoza kręgu surrealistycznego: René Char, Paul Claudel, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Anatol France.

<sup>415</sup> „Kamena. Miesięcznik Literacki” 1937, nr 3–4 poświęcony poezji francuskiej. Byli to: Lautréamont, Apollinaire, Salmon, Jacob, Cocteau, Reverdy, Fargue, Supervielle, Tzara, Jouve, Gide, Soupault, Desnos, Breton, Éluard, Arp, Péret, Hugnet, Marc, Le Louët, Follain, Lannes, Lacôte, Fraysse, Manoll, tłumaczyli: Z. Bieńkowski, J. Brzękowski, K. A. Jaworski, S. Napierski, J. Przyboś, J. Rogoziński, A. Ważyk.

<sup>416</sup> Następnie zniknie, także gestem Ważyka przekreślony. W antologii poezji francuskiej z roku 1965 *Od Rimbauda do Eluarda*, Aragon nie figuruje, a największym poetą francuskim zostaje Éluard, por. A. Ważyk (red.), *Od Rimbauda do Eluarda*, PIW, Warszawa 1965.

<sup>417</sup> *Jutrzenka rozprasza potwory, Sen z 21 września 1943 roku oraz Bez tytułu*.

<sup>418</sup> *Magnitogorsk* pochodzi ze zbioru *Hourra l'Oural* (1934). Pozostałe: *Sztuka poetycka, Bzy i róże, Zone libre, Tren na śmierć pani Vittorii Colony markizy Pescary, Lekarz z Villeneuve* oraz *Ballada o tym, który śpiewał na miejscu kaźni* zostały napisane w czasie wojny.

<sup>419</sup> Rozmowa autorki (wspólnie z Luizą Nader) z Andrzejem Strumiłłą, Warszawa, styczeń–luty 2015.

można powiedzieć, że jest bardziej trafne. W angielskim, jak zauważa Peter Stockwell, również coś zostaje zagubione w tłumaczeniu z francuskiego. „Surrealism” a „surréalisme” to nie jest to samo, sam proces przekładu narusza pierwotną semantykę<sup>420</sup>. Polski „nadrealizm” brzmieniowo odpowiada niemieckiemu „Überrealismus”<sup>421</sup>. Podobny jest do serbskochorwackiego „nadrealizam” z tą różnicą, że w polskim – jak w niemieckim – zachowała się alternatywa.

Oscylacja semantyczna surrealizmu i nadrealizmu pozwala na zamierzoną niejednoznaczność. Daje się dostrzec podwójność stosowania terminu „nadrealizm”/„surrealizm” w polskiej krytyce i historiografii od lat 30. do lat 60. XX wieku. Oraz stopniowe wysuwanie się „surrealizmu” przed „nadrealizm” w dekadzie lat 70. i 80. Nadrealizm zginął obecnie zupełnie, tak jakby niósł na sobie piętno. Ale piętno czego? Nie zawiera łatwo uchwytnej różnicy znaczeniowej. Pozornie niczego innego niż surrealizm nie sugeruje. Zdaje się nawet wygodnym zamiennikiem. W tekstach dynamizuje narrację i pozwala unikać powtórzeń. W konwersacji pozwala ominąć problem francuskiej wymowy.

„Surrealizm” to słowo graniczne. Przedostawszy się z języka francuskiego, nie w pełni zadomowiło się w polskim. Krótkie „u” w początkowej sylabie „Surrealizm” wymawia się w języku polskim na co najmniej dwa sposoby. Bywa fonetycznie spolszczone i wymawiane z twardym polskim **u**. Ale może także brzmieć bardziej po francusku, ze zmiękczeniem, co jednak przysparza kłopotów, gdyż krótkie francuskie **u** „wymawia się wargami złożonymi jak do wymówienia **o**, podniesionymi w tym układzie do góry i zbliżonymi do zębów, z językiem cofniętym, nieruchomym, którego koniec opiera się na dolnych zębach”<sup>422</sup>. Jak widać, wymaga to pewnej gimnastyki. Autor cytowanego tu podręcznika jeszcze piętrzy trudności. O krótkim ‘u’, pisze także, iż „z polska wymawiane jak **iu** lub **ju** jest bardzo nieprzyjemne. Strzedz się też trzeba wymawiania z niemiecka jak **ü**”.

W artykule o francuskiej poezji opublikowanym w 1946 roku w „Kuźnicy”, który potem lekko przerobiony miał wejść w 1947 roku w postaci wstępu do *Antologii poezji francuskiej*, Adam Ważyk zauważył interesującą językową oboczność. Napisał „Surrealizm, czyli nadrealizm u Apollinaire’a, miał ukazywać rzeczy, jakimi są naprawdę, a nie jakimi się wydają”. Dalej już mówił o tym, w jaki sposób poetycką koncepcję rzeczywistości

---

<sup>420</sup> Por. P. Stockwell, *The Language of Surrealism*, Palgrave Macmillan, London 2017, s. 3.

<sup>421</sup> W kwestii terminologii niemieckiej: J. Burger, *‘Paris brennt’*. Iwan Goll *Überrealismus im Kontext der zwanziger Jahre*, w: F. Reents (red.), *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, De Gruyter, Berlin – New York 2009, s. 87–98.

<sup>422</sup> J. Amborski, *Zbiorek prawideł wymawiania języka francuskiego*, Warszawa 1899, s 15.



fantastycznej wytworzoną przez Apollinaire'a rozwinął André Breton. Otóż Breton w roku 1946 do nadrealizmu Apollinaire'a wprowadził freudowską korektę, która powinna być oceniona negatywnie, gdyż:

Breton ogłosił, że należy postawić w poezji na szczelbu świadomości wszystko, co zdaniem Freuda zawiera się w człowieku podświadomie. Surrealiści nie mówili już o rzeczywistości obiektywnej, ale o treści psychicznej. Poezja ich miała znieść różnicę między świadomymi przeżyciami człowieka a treścią kipiącą w sferze podświadomości, gdzie jeszcze nie działa żadna kontrola moralna ani rozumowa. Wydobyć tę plazmę na powierzchnię, stopień jej z świadomym życiem psychicznym miało oczyszczać człowieka, wywoływać jak gdyby katharsis instynktu, albo jak chcieli inni surrealiści, dawać projekt artystyczny nowej, wyzwolonej spod wpływu kapitalistycznego świata, rewolucyjnej natury człowieka<sup>423</sup>.

Teza Ważyka polegała na ukazaniu regresu, jaki cechuje surrealistów w stosunku do Apollinaire'a. Tak jakby cofnęli się oni w czasie, odwracając ontogenezę, ale i filogenezę, weszli w „plazmę”. Mocny skatologiczny obraz prowadzi czytelnika w inną strukturę, proponowaną mimochodem przez autora. Następuje krytyka osi pionowej: świadomość i podświadomość, która jest ukazana jako jedynie pretekst dla nadmiernego waloryzowania instynktu. Autor neguje pojęcie podświadomości jako fałszywe, gdyż nie da się w „samej strukturze uczuć, wzruszeń, skojarzeń myślowych” wydzielić tego, co „podświadome”, świadomość bowiem zawsze obejmuje bowiem całość owej struktury. Można jednak – dalej referując wyobrażenie Ważyka o procesie twórczym – dostrzec automatyzmy, nieistotne uboczne skojarzenia, które powstają jak „proszek wydzielany przy tarcu”, stanowiąc niewarte uwagi „odpadki”. Rozum nieustannie pracuje na świadomych obrotach, nie schodząc ani „wyżej”, ani „niżej”. Produkuje jedynie śmiecie i odpadki. Ta koncentryczna struktura jest niejako cała na wierzchu, nie ma w niej nic ukrytego.

Ważyk nie wyjaśnia, do jakich słów francuskich odnosić by się mogła oboczność nadrealizm/surrealizm, ale można chyba się domyślać, że nadrealizm to ów *sur-réalisme* Apollinaire'a. Jako „nadrealizm” tłumaczyła go w swojej książce o teorykach kubizmu Elżbieta Grabska. Jest to *prawie realizm* lub *para-realizm*, który, jak pamiętamy, został wynaleziony przez Apollinaire'a, by opisać parodystyczny charakter jego utworów. Nadrealizm jest więc prawomocny i pojmowany w granicach rozumu. „Surrealizm” byłby już

---

<sup>423</sup> A. Ważyk, *50 lat poezji francuskiej (II)*, „Kuźnica” 1946, nr 16, s. 3.

bretonowskim „surréalisme” i naruszeniem prawa racjonalności. To także rodzajem nadużycia, jakiego na terminie Apollinaire’a dokonali surrealiści. Ważyk pisał ów tekst po wojnie. Nie wiemy, jak dalece zmodyfikował swoje wcześniejsze poglądy na znaczenie terminów „surrealizm” i „nadrealizm”. Do lat 70. konsekwentnie trzymał się nazwy kierunku w odmianie francuskiej, którą podjął w latach 30.

Oboczność „surrealizm – nadrealizm” występowała w polskich adaptacjach terminu od początku pojawienia się literackich i artystycznych świadectw czytania nurtu. W 1933 roku ukazał się wybór francuskich tekstów *Od Baudelaire’a do nadrealistów*, w redakcji i w tłumaczeniach Napierskiego. Mimo spolszczenia w warstwie tytułowej Napierski stosuje w tekstach formułę „surréalisti”<sup>424</sup> oraz „surréalizm”<sup>425</sup>.

„Nadrealizm” w okresie międzywojennym dominował w krytyce literackiej. Kott pisał o „tragedii nadrealizmu”<sup>426</sup>. Brzękowski, Tadeusz Peiper i Przyboś też pisali raczej o „nadrealizmie”. Ignacy Fik (nieprzychylnie) o surrealizmie<sup>427</sup>. Pierwsze polskie tłumaczenie fundamentalnego tekstu Bretona miało się ukazać pod tytułem *Manifest surrealistyczny*. W taki też sposób omawiała ten kierunek w 1938 roku polska tłumaczka *Manifestu* Cecylia Schauerowa<sup>428</sup>. W drugiej połowie lat 30. pojawiły się próby uruchomienia alternatywnych terminów, w których surrealizm znajduje się w cieniu, jak niedopowiedziany rym. Miało to funkcję wspomaganie budowy niezależnego programu literackiego. „Tytuł *Meta* – pisał Brzękowski o swoich planach wprowadzenia terminu „metarealizm” w 1937 roku – pozostawał w związku z lansowaną wtedy przeze mnie koncepcją poezji metarealnej, ale równocześnie mogło to być także rozumiane jako cel”<sup>429</sup>. Postulat poezji metarealistycznej został przez niego przedstawiony w tekście *Integralizm w czasie* z 1937 roku. Miała to być nazwa „nowego liryzmu”, który „nie jest ani nadrealizmem, ani podrealizmem. Jest metarealizmem”<sup>430</sup>. Idea Brzękowskiego założenia nowego pisma (po „L’Art contemporain” i „Linii”) i nowej grupy artystycznej skupionej wokół hasła „metarealizm” powstała po zaprzestaniu aktywności grupy

---

<sup>424</sup> S. Napierski, *Od Baudelaire’a do nadrealistów. Szkice i przekłady z nowoczesnej literatury francuskiej*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1933, s. 232.

<sup>425</sup> Ibidem, s. 377.

<sup>426</sup> J. Kott, *Tragedia nadrealizmu*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. 56, nr 165.

<sup>427</sup> I. Fik, *20 lat literatury polskiej*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Kraków 1939, s. 45–46.

<sup>428</sup> C. Schauerowa, *André Breton po polsku. Przedmowa tłumaczki do mającego się ukazać w druku w najbliższym czasie Manifestu surrealistycznego A. Bretona*, „Nasz Wyraz”, maj 1938, s. 5–6.

<sup>429</sup> J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, PIW, Warszawa 1968, s. 104.

<sup>430</sup> J. Brzękowski, *Integralizm w czasie*, w: Idem, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, PIW, Warszawa 1966, s. 77.

a.r. i po ustaniu współpracy Brzękowski – Strzeмиński<sup>431</sup>. „O metarealizmie” Brzękowski pisał także w *Wyobraźni wyzwolonej* z roku 1938. Optował tam za poezją, która dążyłaby do „nowego obiektywizmu” przy pomocy zasadniczego elementu – „wyobraźni”<sup>432</sup>.

W sztukach wizualnych terminologia także była rozdwojona. Pierwsze relacje z Paryża, zresztą krytyczne, nowy kierunek określały jako „surrealizm”<sup>433</sup>. Reakcje na sztukę lwowskiego Artesu, grupy, która powoływała się na twórczość i działalność Bretona, jeśli podkreślały obcość paryskich zapożyczeń. W recenzji z wystawy grupy Artes w styczniu 1930 roku we Lwowie Władysław Kozicki twierdził, iż malarze ci „uprawiają tak zwany, z braku lepszej nazwy, «surréalisme»”<sup>434</sup>. W odpowiedzi członek Artesu Jerzy Janisch, broniąc się przed sarkazmem recenzenta, pisał: „W ogóle prac nadrealistycznych na naszej wystawie jest 6, gdy tymczasem liczba prac moich i kolegów o surrealizm pomówionych wynosi 64”<sup>435</sup>. Jak podkreśla Piotr Łukaszewicz w monografii lwowskiego ugrupowania, Janisch jako „nadrealistyczne” traktował prace własne oraz Mieczysława Wysockiego, które uznawał za bardziej „radykalne”, a więc w większym stopniu eksperymentalne, niż prace kolegów z grupy. „Nadrealizm” był w jego oczach zjawiskiem swoistym, a ponadto artystycznie wartościowym, „surrealizm” zaś – kopiowaniem obcych wzorów. W jakimś sensie potwierdził więc sposób użycia terminu przez recenzenta. Nadrealizm brzmiał wobec surrealizmu bardziej swoiście, jego funkcją było podkreślenie niezależności. „Nadrealizm” i „surrealizm” zdobywają w ten sposób akcenty normatywne. Ujawnia się wartościujące nacechowanie polskiego i francuskiego przedrostka. Dla Janischa, członka grupy Artes, surrealizm to obcy wtęret i zarazem wytknięcie postawy naśladowczej. Nadrealizm – to autentycznie przeżyta formuła sztuki.

Cytowany wcześniej Ważyk tak samo w roku 1947 wartościował „nad” i „sur”, ale nie można tych wypadków traktować jako reguły. Z pewnością czasem *wygrywano* oboczność terminologiczną dla doraźnych, publicystycznych lub programowych celów. W deklaracjach programowych grupy Artes mówiło się o „nadrealizmie”, jeśli były to wypowiedzi dotyczące

---

<sup>431</sup> J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, s. 102. Do pisma mieli zostać zaproszeni Przyboś, Bieńkowski, Kott, Rogoziński, Stachowski, Czechowicz, Pięta, Świrszczyńska i Zagórski.

<sup>432</sup> J. Brzękowski, *Integralizm w czasie*, w: Idem, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, PIW, Warszawa 1966, s. 83.

<sup>433</sup> S. Baczyński, *Surrealizm*, „Praesens” 1926, nr 1 (czerwiec), s. 43.

<sup>434</sup> W. Kozicki, *Grupa artes*, „Słowo Polskie” 1930, nr 11 (13 stycznia 1930), s. 5, za: P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes” 1929–1935*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975, s. 75–76.

<sup>435</sup> J. Janisch, *Dlaczego obecnie maluje się tak, a nie inaczej?*, „Słowo Polskie” 1930, nr 17 (19 stycznia 1930), s. 5, za: P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes” 1929–1935*, s. 75–76.

francuskiego nurtu<sup>436</sup>. Artesowcy „przewycięzali” francuski nadrealizm, próbując wypracować własną postać realizmu, a cytowana już wypowiedź Hahna z 1935 roku jest częścią tego programu. Byłoby to, wedle artesowców, przejście od „obcości” do „swoistości”, którą można sobie wyobrazić jako ostatnie ogniwo szeregu: surrealizm – nadrealizm – realizm. „Włodarski był jednym z nielicznych polskich artystów, którzy powiadali o sobie, że są ‘nadrealistami’ (...) podkreślmy, że Włodarski był „nadrealistą” chyba najmniej ze wszystkich dogmatycznym, najmniej programowym, ale za to najbardziej ufającym zarówno oku jak wyobraźni” – pisał o nim Witz<sup>437</sup>. Był – zreasumuję – nadrealistą, a nie surrealistą, gdyż jego sztuka przesunęła się na osi rozwoju historycznego od francuskiego surrealizmu, bliżej własnej formuły.

Strzeмиński pozostał wierny wyborowi słowa dokonanemu przez Stanisława Baczyńskiego w 1926 roku na łamach pisma „Praesens”: surrealizm. Szło z tym w parze ostrożne i sceptyczne, nasycone estetycznymi i etycznymi wątpliwościami odczytywanie surrealizmu. W liście do Juliana Przybosia artysta pisał o „machinacjach surrealistów”, którzy „przesuwają złoto pomiędzy Londynem, Paryżem i Nowym Jorkiem, powodując spadki waluty dla zaspokojenia swoich coraz mniej abstrakcyjnych kaprysów nieskrępowanego indywidualizmu”<sup>438</sup>. Własny, ale z ducha Apollinaire’a, bo przypominający o różnicy pomiędzy *sur-réalisme* i *surréalisme*, był pomysł Stanisława Ignacego Witkiewicza: „surrealizm”<sup>439</sup>. „Nadrealizm” pojawia się w dwudziestoleciu międzywojennym w szerokiej recepcji. Świadczy o tym m.in. artykuł Heleny Blum *Nadrealizm* publikowany w piśmie „Nike” w 1939 roku, w którym autorka dystansuje się od tego nurtu, dążąc do jego obiektywizującej historycznej oceny<sup>440</sup>. Kott dokonuje pogłębionej analizy nurtu w artykule *Tragedia nadrealizmu*<sup>441</sup>. Tytuł jest parafrazą *Tragedii naturalizmu* Leona Chwistka. Polskie brzmienie słowa (też na „n”) czyni tę aluzję bardziej czytelną.

W latach 1944–1948 rozdwojenie terminologiczne trwa nadal. O „surrealizmie” poetyckim pisze Ważyk<sup>442</sup>. Bieńkowski mówi o „nadrealizmie”, tegoż terminu trzyma się Kott.

---

<sup>436</sup> P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes” 1929–1935*, Ossolineum 1975, s. 89. Artesowcy pisali w 1934 roku o konieczności rozwiania „poetyckich mgieł nadrealizmu”.

<sup>437</sup> I. Witz, *Marek Włodarski, Obszary malarskiej wyobraźni. Eseje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 57.

<sup>438</sup> *Listy W. Strzeмиńskiego do J. Przybosia*, oprac. A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki”, t. IX, 1973, s. 256.

<sup>439</sup> S.I. Witkiewicz, *Bilans formizmu*, „Głos Plastyków” 1938, nr VIII–XII (marzec 1938), s. 42.

<sup>440</sup> H. Blum, *Nadrealizm*, „Nike” 1939, nr 1, s. 38–47.

<sup>441</sup> J. Kott, *Tragedia nadrealizmu*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. 56, nr 165.

<sup>442</sup> A. Ważyk, *50 lat poezji francuskiej (I)*, „Kuźnica” 1946, nr 14, A. Ważyk, *50 lat poezji francuskiej (II)*, „Kuźnica” 1946, nr 16, s. 3–4, oraz A. Ważyk (red.), *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, Spółdzielnia Wydawnicza Wiedza, Warszawa 1947.

O „surrealizmie” mowa jest w artykule Porębskiego *O sztuce malarskiej* drukowanym w 1946 roku w tygodniku „Kuźnica”. Zbigniew Dłubak w artykule o charakterze programowym drukowanym w piśmie „Świat Fotografii” w 1948 roku pisze o nadrealizmie jako pewnym etapie, na którym obecnie jest sztuka „najmłodsza”. Jego tekst jest przykładem dyfuzyjnego powiązania dwóch kierunków. „Nowy realizm”, który powinien być założeniem programowym nowej sztuki, da szansę „wyjścia” z nadrealizmu, ale jednocześnie będzie z nim dialektycznie powiązany. Nowa sztuka spoi w „nowym realizmie” elementy formizmu i nadrealizmu<sup>443</sup>. W referacie *Uwagi o sztuce nowoczesnej* wygłoszonym 18 grudnia 1948 roku na otwarciu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, mówi o awangardzie (do której się poczuwa), iż jest ona pod wpływem „nadrealizmu”<sup>444</sup>. Marian Bogusz, zgłaszając się na Wystawę Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku w Krakowie, zadeklarował, że sztuka lewicy jest dzisiaj sztuką „nadrealizmu”: „Nadrealizm łączy estetykę mieszczańską siłą, bezkompromisowością, wykuwa fundamenty nowej estetyki – antytezę sztuki mieszczańskiej”<sup>445</sup>. Alfred Lenica w 1947 roku deklaruje się jako zwolennik „surrealizmu”. Twierdził, że „surrealizm jest kwintesencją pracy całej międzynarodowej awangardy malarskiej”, a także: „Kierunek to rewolucyjny, gdyż sztuka nowoczesna zdolna jest przemówić silniej do szerokich mas aniżeli schyłkowy, burżuazyjny impresjonizm”<sup>446</sup>. O „surrealizmie” mówił Lenica w 1949 roku w czasie dyskusji w Nieborowie, takiego samego terminu używał tam Bogusz<sup>447</sup>.

Jak mówi Jurij Tynianow, sens słowa „może być przedstawiony jako krąg wypełniany za każdym razem od nowa, w zależności od konstrukcji leksykalnej, w której skład wchodzi, i od funkcji, które niesie ze sobą każdy żywioł językowy”<sup>448</sup>. W 1949 roku „surrealizm” zostaje negatywnie naznaczony w obrębie żywiołu językowego realizmu socjalistycznego. „Praktyka surrealizmu jest przejawem dekadencja sztuki Zachodu, symbolizującym niejako istotę filozofii i estetyki współczesnego burżuazyjnego indywidualizmu”, czytamy w 1949 roku w

---

<sup>443</sup> Z. Dłubak, *Z rozmyślań o fotografice (II)*, „Świat Fotografii” 1948, nr 11, s. 6.

<sup>444</sup> Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej*, w: J. Chrobak, M. Świca (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 107.

<sup>445</sup> *Wypowiedź Mariana Bogusza* w: J. Chrobak, M. Świca (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 157–158.

<sup>446</sup> (nie sygn), *Forma, Faktura, Fantastyka. Rozmowa z malarzami awangardy*, „Express Poznański” 1947, nr 298 (29 października 1947), s. 5, za: J. Chrobak, M. Świca (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 206.

<sup>447</sup> *Protokół z konferencji plastyków w Nieborowie zorganizowanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w dniach 12 i 13 lutego 1949 roku*, w: J. Chrobak, M. Świca, *Nowocześni a socrealizm*, tom II, Galeria Starmach, Kraków 2000, s. 38–39 oraz 53 i 54–55.

<sup>448</sup> J. Tynianow, *Sens słowa w wierszu*, tłum. E. Feliksiak, Z. Saloni, w: J. Tynianow, *Fakt literacki*, PIW, Warszawa 1978, s. 209.

broszurze radzieckiego estetyka I. Frida<sup>449</sup>. Jeśli realizm socjalistyczny operuje „realistyczną metaforą”, częścią usieciowionych przeciwieństw realizmu jest w niej „surrealizm”, a nie „nadrealizm”. Na podstawie dotychczasowego zestawienia można przyjąć tezę, że „nadrealizm” odprowadzałby zbyt mocno czytelnika w tradycję krytyki literackiej i artystycznej dwudziestolecia międzywojennego. Łączyłoby się z tym wyobrażenie o swoistości, a więc adaptacji i twórczym przetworzeniu francuskiego kierunku. „Surrealizm” w języku realizmu socjalistycznego wchodzi w rolę jednego z odrostów/członów realistycznej metafory. Jedynie realizm jest w niej symbolem czystości, pozostałe słowa, tworzą śliską grzybnię w której od surrealizmu odrastają nieodróżnialne praktycznie od niego: abstrakcja, formalizm, dekadencja.

Janusz Bogucki w 1949 roku za pozytywne uznał we współczesnej scenografii teatralnej „przewartościowanie elementów abstrakcjonistycznych i surrealistycznych”<sup>450</sup>. Włodzimierz Zakrzewski w referacie dla kół plastyków PZPR piętnował „szokujące prostego chłopa chwytów surrealistyczne” zastosowane w jego opinii na Wystawie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu<sup>451</sup>. „Surrealizm” w tej wypowiedzi jest środkiem budowania hiperboli opowiadającej o zagrożeniu, jakim jest sztuka nowoczesna niedostosowana do mas, które „ogłusza i odbiera możliwość przetrwania wrażeń”<sup>452</sup>.

„Surrealizm”, pojawiając się w tekstach publicystycznych w 1949 roku, odcina się od nadrealizmu w kilku funkcjach. Po pierwsze zaciera pamięć o nadrealizmie jako o lokalnym a przez to wartościowym przetworzeniu sztuki francuskiej. Po drugie wyklucza pozytywne konotacje sztuki awangardowej. Po trzecie odrzuca nadrealizm z ducha Apollinaire’a. A więc taki, który jest bliski realności, realizmowi i rzeczywistości, chodzi po jej obrzeżach i jest jej partnerem. Na takich warunkach, z sarkazmem i nutą autoironii, scharakteryzował siebie jako „byłego nadrealistę” w 1953 roku Andrzej Wróblewski. Sformułowanie to znajduje się w liście do Andrzeja Wajdy z pleneru pod Krakowem, gdzie – jak pisał artysta – „robi masowo socrealistyczne pejzaże” oraz „łamie sobie oko”, próbując bezskutecznie dostrzec „socjalistyczny nurt w życiu wsi”. Komentował dalej w tym samym stylu: „Wobec tego zwróciłem się wyłącznie do pól i lasów oraz do inwentarza martwego i żywego, które to bydłta

---

<sup>449</sup> I. (Jakow Władimirowicz) Frid, *Realizm socjalistyczny a współczesna dekadencja literatura Zachodu*, Biblioteczka Naukowa „Po prostu”, Warszawa 1949, s. 31.

<sup>450</sup> J. Bogucki, *Refleksje pozjazdowe na temat plastyki*, „Odrodzenie” 1949, nr 31 (31 lipca 1949), s. 1.

<sup>451</sup> W. Zakrzewski, „O partyjność w plastyce”, z adnotacją „do wyłącznego użytku członków kół plastycznych PZPR”, maszynopis, Archiwum Życia Artystycznego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, s. 16.

<sup>452</sup> Ibidem.

wzbudzają rzeczywistość dużo natchnienia w byłym nadrealiście”. „Nadrealizm” nie jest tutaj określeniem stylu, ale postawy utraconej, choć jednocześnie pamiętanej, mimo dominującej realistycznej metafory<sup>453</sup>.

Po Odwilży stosowano raczej, zarówno w krytyce artystycznej, jak i literackiej, formułę „nadrealizm”<sup>454</sup>. „Nadrealizm” konotował szacunek dla tradycji literackiej dwudziestolecia, a ponadto odcinał się od krytyki okresu realizmu socjalistycznego. Splot tych czynników prawdopodobnie decydował o tym, że w 1964 roku Krystyna Janicka publikuje artykuł *Funkcja sztuki w teorii nadrealizmu*<sup>455</sup>. Stefan Żółkiewski w swej publicystyce lat 60. stosuje określenia „nadrealizm”, „nadrealistyczny”<sup>456</sup>. Książka Garaudy’ego o Aragonie wydana w Polsce w 1965 roku otrzymuje tytuł *Droga Aragona. Od nadrealizmu do świata rzeczywistego*<sup>457</sup>.

Odmiana następuje około 1968 roku. Krystyna Janicka obroniła pracę doktorską o „nadrealizmie” (1967), ale opublikowała – o „surrealizmie” (1969). Pochodzące z tego czasu tłumaczenia *Manifestu Bretona* – dokonane niemal jednocześnie przez Sandauera i Ważyka, zawierają słowo „surrealizm”. Przeczytajmy zdanie z wprowadzenia do *Surrealizmu. Antologii* Adama Ważyka, wydanej w 1973 roku. Opracowywana była wcześniej, ale po marcu 1968 roku Ważykowi wstrzymano publikację<sup>458</sup>. Pisał tam:

Surrealistyczne bywają kształty albo zdarzenia. Kształty niespotykane, w doświadczeniu codziennym; kształty groteskowe, dla których określenie to wydaje się zbyt słabe i zbyt powierzchowne; kształty, które przeczą nabytym wyobrażeniom o podziale na materię martwą, świat roślinny i zwierzęcy. Fauna podmorska wydaje się surrealistyczna. Kształty nie przypominające żadnej funkcji, rzeczy bez przeznaczenia, dzieło klęsk żywiołowych. Kiedy w 1945 zobaczyłem na gruzach Warszawy ruiny Dworca Głównego, żadne inne określenie nie przychodziło mi do głowy<sup>459</sup>.

---

<sup>453</sup> Andrzej Wróblewski, *List do Andrzeja Wajdy*, w: W. Grzybała, M. Ziółkowska (red.), *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski 1927–1957*, Hatje Cantz, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Warszawa 2014, s. 395.

<sup>454</sup> J. Prokop, *Sprawa nadrealizmu*, „*Twórczość*” 1965, nr 3 (przedruk w: Idem, *Lekcja rzeczy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972); S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976; H. Dubowik, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Prace Wydziału Nauk Humanistycznych, Poznań – Bydgoszcz 1971; A. Lam, *Z teorii i praktyki awangardyzmu*, zwłaszcza rozdział *Jak jeszcze istnieje nadrealizm*, 1976.

<sup>455</sup> K. Janicka, *Funkcja sztuki w teorii nadrealizmu*, „*Studia Estetyczne*”, r. 1, 1964, s. 249–259.

<sup>456</sup> S. Żółkiewski, *Realizm i awangarda*, w: *Przepowiednie i wspomnienia*, Warszawa 1963, s. 36.

<sup>457</sup> R. Garaudy, *Droga Aragona. Od nadrealizmu do świata rzeczywistego*, tłum. I. Wachłowska, PIW, Warszawa 1965. –1957.

<sup>458</sup> List A. Ważyka do J. Brzękowskiego, 15 stycznia 1971, Korespondencja Jana Brzękowskiego 1969–1977, sygn. 2992, t. 26, Muzeum Literatury w Warszawie.

<sup>459</sup> A. Ważyk (red.), *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 5.

Ruiny Dworca Głównego nie mogły być „nadrealistyczne”, ponadto „surrealizm” w ujęciu Ważyka powracał bezpośrednio do wyobraźni i metaforyki Bretona. Czyż w opisie Ważyka nie brzmi echem kategoria „piękna konwulsyjnego”? Czyż nie nawiązuje on tutaj do Bretonowskiej surreality wpisanego w rzeczywistość, napełniającego ją jak płyn przezroczyste naczynie? Pośrednio surrealizm w tym tekście stał się więc *rewizją* nadrealizmu. Odsunął go jako twór zastępczy, eufemizm. W 1984 roku Małgorzata Baranowska książkę o polskiej poezji i prozie będącej pod wpływem francuskiego kierunku zatytułowała już *Surrealna wyobraźnia i poezja*<sup>460</sup>.

### Rozdział 7. Degeneracja i surrealizm

W 1934 roku w Paryżu ukazała się książka Ilii Erenburga *Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romains, Unamuno vus par l'écrivain d'U.R.S.S.*<sup>461</sup>. [IL. 1] Erenburg umieścił w niej esej *Les Surréalistes*. Był to pamflet. Wyróżniał się szyderczym tonem w książce, w której twórczość wymienionych w tytule pisarzy została oceniona wobec dwóch wydarzeń: przejęcia władzy w Niemczech przez Hitlera oraz budowy socjalizmu w ZSRR. W obrazie świata rozłamanym pomiędzy dwie potęgi, złowrogą i sprawiedliwą, negującą człowieka i człowieka budującą, każda krytyka ZSRR stawała się głosem poparcia dla „faszyzmu”. Mianem tym określony był zarówno włoski faszyzm, jak i niemiecki narodowy socjalizm, ale także – częściowo ideologia zachodniej burżuazji. Był to system kryteriów, w którym Erenburg wymierzał artystom sprawiedliwość, wedle tego, czy ich twórczość zapowiadała faszyzm, wyrażała faszyzm lub też podskórnie mu sprzyjała. Gide więc popiera ruch komunistyczny, ale jest zbyt wielkim indywidualistą, co niebezpiecznie zbliża go do wartości przeciwnych komunizmowi. Mauriac jest pisarzem katolickim, który ukazując upadek moralny współczesnego mieszczaństwa, mimo woli staje się prorokiem rewolucji. Malraux jest autentycznie zaangażowany w rewolucję, lecz musi dzisiaj wybrać pomiędzy rozczulaniem się nad dolą intelektualisty a energią proletariackiej rewolucji. W oczach Erenburga surrealityści nie mieli nic na swoje usprawiedliwienie. Szkic o surrealistach rozpoczyna się od przytoczenia epizodu z filmu Chaplina, gdy do restauracji przychodzi gość żądający bażanta, ale bażanta szczególnego, takiego, który już wszedł w fazę rozkładu. Kucharz, zatykając nos, przyrządza mięso na życzenie perwersyjnego smakosza, „nie wiem – pisze Erenburg – do kogo lepiej

---

<sup>460</sup> M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Czytelnik, Warszawa 1984.

<sup>461</sup> I. Ehrenbourg, *Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romains, Unamuno vus par l'écrivain d'U.R.S.S.*, traduit par M. Etard, Gallimard, Paris 1934.



porównać paryskich surrealistów – do zepsutego bażanta powieszzonego za szyję czy do kucharza, który potrawę z niego przyrządza?”<sup>462</sup>. W pamflocie sugeruje się między wierszami, że obyczajowa degrengolada surrealistów, posądzonych o pedofilię, nekrofilę, pornografię i sadyzm, jest paralelna do rozchwiania norm moralnych, które po 1933 roku nastąpiło w Niemczech. Wcześniej, w 1933 roku został opublikowany w Moskwie w czasopiśmie „Literaturnaja Gazeta” oraz po czesku we wrześniu 1933 roku w komunistycznej „Tvorbie”. Odpowiedzieli na niego Nezval i Teige w czasopiśmie „Volné Smèry”. Rosyjski pisarz miał szczególną pozycję w czeskich środowiskach awangardowych jako artysta wspierający politykę Związku Radzieckiego i partii bolszewickiej, a jednocześnie sojusznik nowatorskich kierunków artystycznych. Współpracował z artystami z Pragi na etapie grupy Devětsil. Artykuł został wspólnie z nim przedyskutowany w Pradze, lecz po dyskusji Erenburg zdania nie zmienił<sup>463</sup>. Adolf Hoffmeister poświęcił problemowi *zdrady* Erenburga kilka karykatur.

Rok 1934 to także data publikacji tekstu *Wielkość i upadek ekspresjonizmu* Georga Lukácsa. Węgierski filozof, wówczas na emigracji w ZSRR, ukazał tam ekspresjonizm jako nieświadome źródło faszyzmu<sup>464</sup>. Stawiał tezę, że ekspresjoniści (wymieniał Werfla, Kurta Hillera, Herwartha Waldena) *obiektywnie* wychodzą z takich samych pobudek co faszyści, jako że łączy ich irracjonalizm, mistycyzm i kult instynktu. Prowadziło go to do wniosku, że ekspresjonizm (Lukács opierał się na przesłance, że był on w początkowej fazie w polu zainteresowania Goebbelsa) jest „w gruncie rzeczy” tym samym co niemiecka socjaldemokracja. W artykule o ekspresjonizmie węgierski filozof wplótł zarzuty pod adresem Kautsky’ego i Bernsteina, twórców Niezależnej Socjaldemokratycznej Partii Niemiec, a potem tej jej frakcji, która nie podjęła sojuszu z KPD. Na zasadzie serii sylogizmów Lukács zrównywał Herwartha Waldena, redaktora ekspresjonistycznego i awangardowego „Der Sturm”, z Alfredem Rosenbergiem, ideologiem nazizmu. Problem ten wymaga nieco szerszego naświetlenia.

Istnieje niestabilność semantyczna pojęcia „faszyzm” w języku publicystyki komunistycznej. Podejrzenia o faszyzm powiązane z oskarżeniem o sprzyjanie władzy kapitału należą do kodu perswazyjno-propagandowego, który rozpowszechnił się wśród działaczy

---

<sup>462</sup> Ibidem, s. 54–55.

<sup>463</sup> Por. L. Bydžovská, *Polemika. Karel Teige, Vítězslav Nezval a Adolf Hoffmeister proti Iljovi Erenburgovi, 1933–1934*, w: V. Lahoda, L. Bydžovská, K. Srp (red.), *Černá slunce. Odvrácená strana modernity*, Arbor Vitae, Ostrava 2012, s. 48–49.

<sup>464</sup> G. Lukács, *Grösse und Verfall des Expressionismus*, „Internationale Literatur” 1934, nr 1. Rosyjskie wydanie „Literaturnyj Kritik” 1933, nr 2.

Międzynarodówki Komunistycznej po jej piątym zjeździe (1928). Theodore Draper przypisuje pierwszeństwo w stworzeniu teorii o faszystowskim podłożu socjaldemokracji Zinowiewowi<sup>465</sup>. Chodziło o ideologiczną podbudowę przekonania, że kapitalizm znajduje się w fazie schyłkowej i nadszedł moment rozpoczęcia proletariackiej rewolucji na Zachodzie. Oficjalnie zwana przez Komintern „trzecim etapem” lub taktyką walki „klasy przeciw klasie”, doktryna ta określana była przez jej krytyków jako „socjalfaszyzm”. Polityka ta jest uważana za jeden z czynników ułatwiających dojście Hitlera do władzy. Podsycanie konfliktu między komunistami a partiami socjalistycznymi miało destrukcyjne znaczenie w krajach, w których socjaliści byli w opozycji.

Odchodzenie od doktryny socjalfaszyzmu zaczęło się po zwycięstwie Hitlera. W 1935 roku nowa doktryna – Frontu Ludowego – została ogłoszona na VII Kongresie Kominternu w Moskwie. Jednak relacja komunistów do niekomunistycznej lewicy pozostała wciąż dwuznaczna, także w obrębie kultury. Elementy przekonania, że w mentalności, kulturze, ale także w sztuce społeczeństw demokracji zachodniej tkwią, nieraz nieświadomione, elementy faszyzmu, można dostrzec w wielu wypowiedziach z okresu tak przed 1935 rokiem, jak i po nim. W recepcji krytycznej myśli Lukácsa na Zachodzie zauważono zbieżność tej linii z doktryną „trzeciego etapu”<sup>466</sup>. W polskiej interpretacji w okresie PRL taka postawa była określana eufemistycznie jako krytyka ideologii i poglądów II Międzynarodówki<sup>467</sup>.

W ten kompleks, w którym kierunki awangardowe ukazywane są jako wrogie – już to jak u Erenburga spokrewnione z faszyzmem, już to jak u Lukácsa – socjalfaszystowskie, włączył się element, który określić można jako *estetyczny dyskurs degeneracji*. Nie należał on do marksizmu, był częścią szerszego fenomenu krytyki nowoczesności o konserwatywnym rodowodzie i początkach w niemieckim romantyzmie<sup>468</sup>.

Pojęcie „degeneracji” kulturowej rozpowszechniło się pod koniec wieku XIX dzięki książce Maksa Nordaua *Entartung* (1892–1893). Wiedeński lekarz i pisarz diagnozował literaturę, muzykę i sztukę zachodniej Europy jako osłabioną, pozbawioną dynamiki i szerzącą tendencje rozkładowe. Nordau był przeciwnikiem Wagnera, Oskara Wilde’a i impresjonistów.

---

<sup>465</sup> Theodore Draper, *The Ghost of Social-Fascism*, „Commentary”, February 1969, <https://www.commentarymagazine.com/articles/the-ghost-of-social-fascism/> (dostęp: 14 kwietnia 2019).

<sup>466</sup> Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács. *Aesthetics and Politics*, translation editor R. Taylor, after word by F. Jameson, Verso, London – New York 1980, s. 10.

<sup>467</sup> B. Jasiński, *Lukács*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 96.

<sup>468</sup> H. Rüdiger, *Entartete Kunst. Ursprung und Degeneration eines Begriffes*, „Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft” 1981, vol. 16, z. 1, s. 284–289 oraz J.M. Fischer, *Entartete Kunst. Zur Geschichte eines Begriffes*, „Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken”, März 1984, nr 425, s. 346–352.

Twierdził, że ich sztuka jest niemęska, chorobliwa, że niesie ze sobą destrukcję, tak jak zamykanie się w dusznych i ciemnych mieszkaniach przynosi rozpad ducha i ciała. Łączył ze sobą krytykę zniewieściałości (w duchu Weiningera) z krytyką modernizmu. Powoływał się na psychologiczne badania nad upośledzonymi i porównał ich do artystów, autorytetem był dla niego Lombroso (któremu książkę swą zadedykował) i dziewiętnastowieczna fizjonomika. Książka stała się modna, słowo *Entartung* zrobiło karierę, choć publikacja także spotkała się z krytyką<sup>469</sup>. Jerzy Jedlicki poruszył problem ciągłości tych wątków w myśli filozoficznej i socjologicznej, Nordau określił jako „skrajnego fanatyka racjonalizmu”<sup>470</sup>. Wskazał także na zasadniczy kłopot tego dziedzictwa – otóż Nordau krytykując nowoczesne kierunki w sztuce, także reprezentował nowoczesność, a ona sama przez to jest wewnętrznie podzielona. Istnieją co najmniej dwie „mentalności” albo dwa „koncepty” nowoczesności. Tę pierwszą reprezentowałby Nordau, drugą np. Oskar Wilde. Jeśli tak, powiada dalej Jedlicki, ów rozdzwięk pomiędzy różnymi konceptami określić można walkę modernizacji (Nordau) z modernizmem (sztuka nowoczesna)<sup>471</sup>. Nie wchodząc w tym momencie w złożoną problematykę terminologiczną i estetyczną związaną z różnymi rozumieniami i interpretacjami artystycznego modernizmu, chciałabym zachować zauważone przez Jedlickiego pęknięcie między modernizacją a modernizmem. Polegałoby ono właśnie na braku porozumienia, czy też różnicy języków, którymi operują dwie „mentalności”. Istotne będzie to w analizach języka krytyki w Polsce około 1945 roku.

Dzieło Nordaua wydane zostało po rosyjsku w 1894 roku<sup>472</sup>. Ślady lektury Nordaua widać u Plechanowa. Twierdził on, że odczłowieczenie i niezdrowe treści zawarte są w sztuce Zachodu i społeczeństw burżuazyjnych<sup>473</sup>. Był przekonany o zbieżności, jaka wedle niego zachodzi między kulturą zachodniej burżuazji a sztuką modernizmu, impresjonizmem, postimpresjonizmem, kubizmem. Widział w nich wspólne cechy rozpasania, hedonizm, krytykował fragmentujące świat obrazy, szydził z kubizmu. Uważa się, że wpływ Plechanowa na antymodernistyczną teorię i praktykę realizmu socjalistycznego był przemożny. Pogląd o degeneracji sztuki współczesnej powiązanej ze schyłkowymi formami kapitalizmu i

---

<sup>469</sup> B. Shaw, *The Sanity of Art*, Boni and Liveright Publishers, New York 1895.

<sup>470</sup> J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, SIC!, Warszawa 2000, s. 211.

<sup>471</sup> Ibidem, s. 212.

<sup>472</sup> J.M. Fischer, *Entartete Kunst. Zur Geschichte eines Begriffs*, „Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken”, kwiecień 1984, nr 425, s. 349.

<sup>473</sup> J. Plechanow, *Sztuka a życie społeczne*, w: *O literaturze i sztuce*, tłum. M. Kierczyńska, Książka i Wiedza, Warszawa 1950 (oryg. 1912).

mieszkaństwa pojawił się w latach 20. w ideologii RAPP i ACHRR<sup>474</sup>. *Estetyczny dyskurs degeneracji* wchłonięty został przez fantazmaty stalinizmu. Potępienie opery Szostakowicza w roku 1936 odbywało się pod hasłem likwidacji „chaosu” w muzyce. Pisano w artykule w „Prawdzie”: „Lewacka potworność w operze wyrasta z tego samego źródła co lewacka potworność w malarstwie, w poezji, w pedagogice, w nauce”<sup>475</sup>. W równoległej kampanii przeciw „formalistycznemu” malarstwu operowano kategorią „brudu” „potworności”<sup>476</sup>. Dyskurs degeneracji spleciony był z aktualną walką polityczną, zagrażające odłamy kultury były oznaczone jako klasowo obce, lub „sekciarskie”.

W eseju *Es geht um den Realismus* [Idzie o realizm], opublikowanym w emigracyjnym niemieckim czasopiśmie „Das Wort” w 1938 roku, Lukács nie powtórzył wprost argumentu o pokrewieństwie ekspresjonizmu i faszyzmu; była już w mocy ideologia Frontu Ludowego. Jednak sugerował, że „sekciarska” i reformistyczna polityka Niezależnej Socjaldemokratycznej Partii Niemiec [USPD] jest paralelna do anarchistycznej poetyki ekspresjonizmu i surrealizmu. Znow chodziło o Kautsky’ego i Bernsteina, twórców UPSD, która *nota bene* nie istniała już od 1922 roku. Ekspresjonizm oraz surrealizm były głównym przedmiotem polemiki Lukácsa. Włączył je do grupy nowoczesnych kierunków, które określał jako „awangardyzm”. Ten ostatni sytuował się wedle niego po stronie reifikacji i irracjonalizmu, przeciwstawionej realizmowi. Sztuce nowoczesnej Lukács zarzucał nie tylko „coraz mocniejsze oddalanie się od realizmu”, ale nawet chęć „likwidacji realizmu”<sup>477</sup>. Pisał, że zasadniczym wyzwaniem dzisiejszej literatury powinno być ustalenie relacji między pozorami a prawdą, powierzchnią a esencją. Tymczasem surrealiści źle realizują ten postulat. Zamiast tego, by każdy fragment rzeczywistości przywołany w sztuce ukazywał tę relację, oni w swoje dzieła „wmontowują” okruchy rzeczywistości, z którą tracą one przez to „organiczny” związek. Jednym z powtarzanych zarzutów była fragmentacja, pokawałkowanie, rozbicie, a także ukazanie zagubionej, izolowanej jednostki na tle niescalonego świata. Opisywał sztukę „awangardzistów” jako zdeformowane i subiektywistycznie wypaczone echa wrażeń rzeczywistości<sup>478</sup>. Polemizujący z Lukácssem Ernst Bloch w artykule *Diskussionen über*

---

<sup>474</sup> B. Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks. Authority and Revolution*, vol. 2, Pluto Press, London 1992, s. 61–68.

<sup>475</sup> V.S. Manin, *Iskusstwo w rezerwacji. Chudożestwiennaja žizn Rosii 1917–1941 gg.*, Editorial URSS, Moskwa 1999, s. 200.

<sup>476</sup> Ibidem, s. 194–221.

<sup>477</sup> G. Lukács, *Es geht um den Realismus*, za: Idem, *Essays über Realismus*, Aufbau Verlag, Berlin 1948, s. 129–130.

<sup>478</sup> Ibidem, s. 167.

*Expressionismus* z 1938 roku wydobywał kwestię zbieżności tej wersji marksizmu estetycznego z nazistowską kampanią przeciw sztuce zdegenerowanej<sup>479</sup>.

Dlatego też nie da się, znając tekst Lukácsa z 1938 roku, obronić jego teorii jako „wielkiego realizmu”. Zakładano, że teoria ta była oparta na wyłonionych z analizy empirycznego materiału afirmatywnie traktowanych wartościach<sup>480</sup>. Postulowany przez niego od 1938 roku realizm miał swój rewers, swoje dialektyczne odbicie. Były to wyklęte przez Lukácsa „ciemne siły” tkwiące w sztuce nowoczesnej. Lukács związał je z indywidualizmem, subiektywizmem, montażem, fragmentacją. W mutacjach języka sztuki początku wieku XX ulokował źródła rozkładu (*Verfall*), oskarżył techniki montażowe o rozsiewanie pierwiastków nihilizmu<sup>481</sup>. Realizm był określony jako jedyny postulat pozytywny, wszystko inne należało do pola negatywności. Wedle Morawskiego krytyk podtrzymywał „manichejską wizję świata”<sup>482</sup>. Lukács wmawiał sztuce, którą określał pejoratywnie jako awangardową, mimowolne lub skryte wspieranie socjaldemokracji. W tym samym tekście złożył samokrytykę. „Nie wiedziałem o tym, że *Teoria powieści* – oskarżał się – była pod każdym względem reakcyjna, choć chciałem napisać dzieło protestujące przeciw nieludzkości wojny”<sup>483</sup>.

Istnieje paradoks polegający na zbieżności tych koncepcji z poglądami stanowiącymi część ideologii narodowego socjalizmu. Chodzi o kierunek, w jakim po 1933 roku sterowała polityka kulturalna Goebbelsa, deklarująca program „oczyszczenia” sztuki i kultury niemieckiej z elementów obcych. Dyskurs degeneracji nie był własnością narodowego socjalizmu, został on przez nazizm zaadaptowany do własnych celów. Biologiczna metafora przeniesiona w obszar kultury piętnowała tam odmienność artystyczną jako chorobę, nakazując jej usunięcie, przenosiła ten postulat na artystę, ukazując drogę do uzdrowienia społecznego poprzez pozbycie się szkodliwych elementów<sup>484</sup>. W interpretacji nazistowskiej funkcję winnego, a zarazem symptomu choroby, pełnili przede wszystkim Żydzi, przez samo swoje urodzenie lokowani poza tym, co w terminologii hitlerowskiej było uważane za „rasę”. Przeciw

---

<sup>479</sup> S. Morawski, *Krucjata Lukácsa przeciwko awangardzie*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 159–160.

<sup>480</sup> Por. A. Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, PIW, Warszawa 1966, s. 155, Z. Żabicki, „*Kuźnica*” i jej program literacki, s. 239–241.

<sup>481</sup> G. Lukács, *Es geht um den Realismus*, w: Idem, *Essays über Realismus*, Aufbau Verlag, Berlin 1948, s. 151.

<sup>482</sup> S. Morawski, *Krucjata Lukácsa przeciwko awangardzie*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 180.

<sup>483</sup> G. Lukács, *Es geht um den Realismus*, w: Idem, *Essays über Realismus*, Aufbau Verlag, Berlin 1948, s. 157.

<sup>484</sup> Por. m.in. S. Barron et al. (red.), *Degenerate Art: The Fate of The Avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams Publishers, New York 1991, J. Tabor (red.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, Verlag Grasl, Baden 1994.

niej przede wszystkim uruchomiono argument obcości uchwycony w obrazie „judeobolszewizmu”.

Przenikanie *estetycznego dyskursu degeneracji* do polskiej myśli o sztuce nie zostało nawet próbnie czy wstępnie zbadane. Drastyczny język potępienia sztuki nowoczesnej stosowany w pismach nacjonalistycznej prawicy, przede wszystkim Falangi, dostrzegali Jan Józef Lipski w książce *Katolickie państwo narodu polskiego*, przytaczając niektóre wypowiedzi „bepistów” o kulturze<sup>485</sup>. Agnieszka Chmielewska, badając krąg artystów w II RP, których określiła jako państwowotwórczych, spostrzegła w tym kręgu nacechowany wrogo do nowoczesności dyskurs obrony swoistości sztuki polskiej przed „obcymi wpływami”<sup>486</sup>. Problem polega na tym, że *estetyczny dyskurs degeneracji* składał się z atrakcyjnych obrazów, które migrując, zaszczebiały się w różnych poglądach politycznych, tak na prawicy, jak w centrum i na lewicy przedwojennej polskiej sceny. Fundowany był na dominującej metaforze postępu, w której przewijały się botaniczne konotacje: powstanie, rozkwit, gnienie. Silną jego komponentą była nieufność do funkcji ciała, zakwestionowanie prawomocności instynktu, wertykalne wyobrażenie o rozwoju jednostki i społeczeństw (od prymitywnych i zwierzęcych/plemiennych do rozwiniętych/kulturalnych form). Towarzyszyła temu krytyka polegająca na piętnowaniu cywilizacyjnego regresu wyobrażanego jako cofnięcie się do fazy przedludzkiej rozwoju przyrody lub do fazy pierwotnej rozwoju jednostki. Szła za tym niechęć do wszystkiego, co seksualne, śliskie, „miękkie” i „amebowate”. To, co irracjonalne, łączyło się z tym, co biologiczne, płynne i maziste, racjonalizm zaś z konstrukcją, twardością, spoistością.

W 1936 roku w czasopiśmie „Forma” ukazał się artykuł *Aspekty rzeczywistości* Strzemińskiego poświęcony surrealizmowi. Surrealizm już wcześniej budził jego zastrzeżenia, po pierwsze jako zbyt blisko powiązany z rynkiem, po drugie jako zbyt indywidualistyczny. Obecnie Strzemiński poszerzył te zarzuty. Surrealizm był dla niego odbiciem mechanizmów rządzących kapitalistyczną ekonomią i regresywnych pragnień jednostki, ale także rezultatem procesów zachodzących w rzeczywistości społecznej i ekonomicznej, oraz ich symptomem. Był przejawem nieświadomości kapitalizmu, znakiem rzeczywistości psychicznej, o której kapitalizm nawet sam jeszcze nie wie, którą – być może – sam chce przed sobą skrywać. Wedle

---

<sup>485</sup> J.J. Lipski, *Katolickie państwo narodu polskiego*, Aneks, Londyn 1994.

<sup>486</sup> A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 203–204.

Strzemińskiego postawa surrealistyczna oznacza przywołanie nieszczęścia strukturalnie wpisanego w ideologię kapitalizmu: jest nim zew faszyzmu. Pisał:

Światem surrealizmu jest rzeczywistość człowieka wsłuchanego w siebie, by poznać swoją istotę, prawdę o sobie takim, jakim on jest, wbrew temu co wytworzyły wieki jarzma społecznego, oddziaływania innych ludzi, przyjętych konwenansów, utajonych uraz i wyrzeczenia się. Wyzwolenie w sobie impulsów, zdławionych przez społeczeństwa, a jednak wciąż istniejących.

Ten człowiek, wsłuchany w siebie, staje wobec świata, który jest pustką samotności. Człowiek wobec świata jest samotny. Rzeczywistością człowieka, ostatnią prawdą i podstawą jego bytu jest tętno krwi i niekontrolowany ruch wyobrażeń psycho-fizjologicznych – jest to, co jest wspólne dla wszystkich żywych istot<sup>487</sup>.

Strzemiński rozumiał tę cechę surrealizmu, jaką jest refleksja nad mechanizmami własnego języka, owa zinternalizowana świadomość twórcza, włączona wewnątrz dzieła. Uważał jednak, że surrealiści pozwolili w ten sposób dojść do głosu tym samym instynktom, które zostają wyzwolone przez faszyzm. Figura taka, katastroficzna i eschatologiczna, ukazująca historię jako zmierzającą do upadku, z surrealizmem w roli nieświadomego winowajcy, zbliżała się do oceny surrealizmu przez komunistyczną lewicę, we wspomnianych artykułach Erenburga lub Lukácsa, choć nie była z nią tożsama. Strzemiński nie powiedział, że politycznie surrealiści wspierają politykę faszyzmu, ale określił faszyzm jako funkcję ciała, umieścił go w obszarze regresu. Tam też, jak twierdził, ma swe źródło surrealizm. Było to tak, jakby autor postawił sobie do wyboru dwie wykluczające się drogi: modernizację i modernizm. Jeśli postęp zaczynał wiązać się w tym modelu z modernizacją, modernizm siłą rzeczy zepchnięty został w obszar regresu. Jedlicki podkreśla wpływ koncepcji Le Bona na ten typ historiozofii, a owa ideowa komponenta powinna być doceniona także u Strzemińskiego<sup>488</sup>.

W tekstach publikowanych w Polsce tuż po wojnie, pisanych m.in. przez Jana Kotta i Adama Ważyka i dotyczących najnowszej kultury można znaleźć takie epitety, jak „rozkład”, „choroba”, „chaos”, „zgnilizna”, „degeneracja”. Kierowane były często, choć nie tylko, przeciw surrealizmowi. Były one podjęciem antyfaszystowskiego języka, który powstawał na obrzeżach i wewnątrz skrajnego odłamu marksistowskiej krytyki, ale czerpał także z obecnej

---

<sup>487</sup> W. Strzemiński, *Aspekty rzeczywistości*, „Forma” 1936, nr 5, s. 10.

<sup>488</sup> Paralelę Le Bon – Strzemiński wydobywałam w tekście *Surrealizm i polityka* w książce D. Jarecka, P. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*, s. 32.

po obu stronach sceny politycznej lat 30. metaforyki upadku. „Upadek” według Slavoj Žižka jest jedną z „zasłon ideologii”, wyobrażeniem, które rysuje się przed podmiotem jako prawda, a które zostaje zarysowane po to, by zasłonić to, co realne. Žižek szczególnie skupia się na zbiorowych wyobrażeniach, przenosząc kategorie Lacana w przestrzeń krytyki politycznych ideologii. „Upadek” to wyobrażenie o końcu pewnej epoki, o historycznym cięciu, które umożliwia początek lub odrodzenie<sup>489</sup>. Świadomość radykalnej zmiany społecznej zachodzącej w kraju, niewątpliwie wzmocniła budowane przez publicystów obrazy końca i przełomu, destrukcji i nowego początku.

Wiosną 1946 roku Kott opublikował książkę *Mitologia i realizm. Szkice literackie. Tacyt, Stendhal, Gide, nadrealiści, Conrad, Malraux*. [IL. 2] Teksty zgromadzone w części „Przygoda duchowa” krążą wokół problemu kryzysu sztuki. Są to *Klucz od „studni przepaści”*, *Zgasłe mity poetyckie*, *Droga nadrealizmu*, *Powrót do rzeczywistości*<sup>490</sup>. W opisywanym kryzysie najważniejszą rolę odgrywają dwa kierunki w literaturze francuskiej, dialektycznie ze sobą splecione: romantyzm i surrealizm. Romantyzm zapowiada surrealizm, surrealizm zaś jest momentem paroksyzmu, konwulsją historii. Surrealizm wstecznie naznacza tu romantyzm, jest ostatecznym wnioskiem wyciągniętym z „rewolucji artystycznej” romantyzmu<sup>491</sup>.

Dadaizm zaczął od prób oswobodzenia słów od wszelkich ocen filozoficznych, religijnych, estetycznych i moralnych, aby móc posługiwać się nimi jako kompleksem dźwięków, jak przedmiotami. U końca rewolucji nadrealistycznej świat został przemieniony w wielką rupieciarnię rzeczy, w gigantyczny śmietnik<sup>492</sup>.

Kott rysuje tu świat apokalipsy, którego osią jest historyczny finalizm. Substancje historii są w stanie wrzenia, a unosząca się na powierzchni piana, wypływająca na wierzch szumowina, to surrealizm. A jednocześnie – intencjonalnie wydobywam tu obrazową sprzeczność – jest on kryształem, pryzmatem, przez który patrzy się na dzieje wstecz, dzięki czemu stają one wreszcie we właściwym oświetleniu. Surrealiści są jak uczniowie czarnoksiężnika. *List jasnowidza Rimbaud po dziesięciu latach od ogłoszenia* „stał się

---

<sup>489</sup> S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 29–30.

<sup>490</sup> Publikowane wcześniej: J. Kott, *Zgasłe mity poetyckie*, „Odrodzenie” 1945, nr 16, s. 5–6, J. Kott, *Powrót do rzeczywistości w poezji*, „Odrodzenie” 1945, nr 18, s. 8.

<sup>491</sup> J. Kott, *Klucz od „studni przepaści”*, w: J. Kott, *Mitologia i realizm. Szkice literackie. Tacyt, Stendhal, Gide, nadrealiści, Conrad, Malraux*, Czytelnik, Warszawa 1946, s. 59.

<sup>492</sup> J. Kott, *Droga nadrealizmu*, w: J. Kott, *Mitologia i realizm. Szkice literackie. Tacyt, Stendhal, Gide, nadrealiści, Conrad, Malraux*, s. 75.



manifestem nadrealizmu”<sup>493</sup>. Jak to się stało, że romantyzm potrafi rzucać taki potworny cień, jakiego oświecenia trzeba, by go zobaczyć? Pada ono z różnych stron. Pierwsze jest ekonomiczne, to światło kapitału. Drugie – to światło historii.

W perspektywie kapitału prowadzona jest np. krytyka Rimbauda, który porzucając poezję, całą swą energię przerzucił w gromadzenie prywatnego zysku, typowymi dla kapitalizmu drapieżnymi metodami i „stał się zwykłym awanturnikiem”. Surrealizm to zakończenie procesu wrzenia, które wywołali Baudelaire, Lautréamont i wreszcie Rimbaud. Surrealizm powraca w kolejnych figurach jako katastrofa spowodowana przez niepohamowany pęd ku wolności, jako spalenie się w ogniu wyzwolonych mocy, a wreszcie jako wielkie wysypisko. Światło historii ukazuje o wiele większe spustoszenia, obnażając błędy surrealizmu widziane z perspektywy lat 1945–1946. Historia przeprowadza tu sąd nad sztuką, odbierając jej rację. Pisał Kott:

Pamiętam ostatnią paryską wystawę surrealistów. Przedmioty pozbawione celu i użytku grały na niej absurdalną szopkę artystyczną (...) Ten niezorganizowany śmietnik różnoimiennych przedmiotów nikogo nie dziwił i nie przerażał. Spokojnie kroczyli widzowie od gablotki do gablotki, uważnie przyglądali się eksponatom i odczytywali nonsensowne przysłowia. Była to wiosna 1939 roku. Wiadomości, które podawały gazety, wydawały się paryżanom znacznie bardziej absurdalne”<sup>494</sup>.

*Skrócony słownik surrealizmu*, który ukazał się z okazji wystawy, autor określał jako przykład „nieodpowiedzialności i głupoty jego autorów, Bretona i Éluarda”, i kwitował: „tak bawili się nadrealiści w przeddzień drugiej wojny światowej”<sup>495</sup>. Wedle Kotta surrealiści wybierali „absurd i nonsens” w sytuacji historycznej, w której trzeba było kierować się rozumem i *common sense*m. Kataklizm wybuchu wojny *preposteryjnie* (zapożyczam ten termin u Mieke Bal) podważał w tej konstrukcji sens istnienia surrealizmu, świadczył etycznie i historycznie przeciwko niemu. Racja została odebrana surrealizmowi w roku 1939 – kiedy wybuchła wojna, obnażyła go jako zabawę w destrukcję. Co gorsza jednak ukazała go jako zapowiedź wojny.

---

<sup>493</sup> J. Kott, *Zgasłe mity poetyckie*, w: J. Kott, *Mitologia i realizm. Szkice literackie. Tacyt, Stendhal, Gide, nadrealiści, Conrad, Malraux*, s. 67.

<sup>494</sup> J. Kott, *Klucz od „studni przepaści”*, w: *Mitologia i realizm. Szkice literackie. Tacyt, Stendhal, Gide, nadrealiści, Conrad, Malraux*, s. 57–58.

<sup>495</sup> J. Kott, *Droga nadrealizmu*, w: *Mitologia i realizm. Szkice literackie. Tacyt, Stendhal, Gide, nadrealiści, Conrad, Malraux*, s. 75.

Wypowiedzi Kotta nie należy mierzyć jedną miarą. W kontekście przywołanego tutaj sporu dwóch linii nowoczesności, modernizacyjnej i modernistycznej, w artykułach tych Kott opowiedział się za nowoczesnością o charakterze progresywnym, za historycznym finalizmem, przeciw irracjonalizmowi i regresowi, który utożsamiał z surrealizmem. Klimat jego tekstów przywodzi na myśl Lukácsowskie filipiki przeciwko ekspresjonizmowi, ale także cytowany już powyżej artykuł Strzeмиńskiego. Taki splot różnych nitek ideowych chciałabym traktować w dwóch systemach – globalnym i lokalnym.

Jak zauważa Katarzyna Śliwińska, emigracyjny spór o strategię Frontu Ludowego prowadzony w latach 30. m.in. przez Lukácsa i Blocha miał ogromne znaczenie dla ukształtowania się dyskursu o sztuce w Niemieckiej Republice Demokratycznej tuż po wojnie. Już w 1945 roku sztuka współczesna stała się tam przedmiotem sporu. Z jednej strony pamiętano bardzo dobrze o dyskursie degeneracji zajmującym naczelne miejsce w ideologii hitleryzmu. Z drugiej strony było faktem, że podobnie – gdyż antyawangardowo – ukierunkowała się krytyka sztuki nowoczesnej w dyskursie realizmu socjalistycznego, która zawierała przecież antyfaszystowskie treści. Jak pisze Śliwińska, alternatywa: humanizm (wywiedziony z tradycji Oświecenia i klasycyzmu) albo faszyzm „wyznaczała opozycyjne linie dziedzictwa kulturowego i narzucała wyraziste kryteria wyboru”<sup>496</sup>. Wybierano więc humanizm, nawet kosztem zwrócenia się przeciw formom sztuki nowoczesnej, zawsze podkreślając, że czyni się to w imię socjalizmu i że stawką w tym wyborze są wartości „ludzkie”. Taka perspektywa lokuje polskie wypowiedzi o sztuce i literaturze w szerszym, transnarodowym polu. Jednak należy także wydobyć swoistości lokalnego idiomu.

Zastanawia siła obrazów, ich afektywna moc. W tekstach Kotta z lat 1945–1946 surrealizm spaja się z rozpadem, rozpad z faszyzmem, faszyzm ze zgnilizną. Konotacje są płynne, wirują wokół ośrodka, jakim jest reprezentacja poetycka lub malarska definiowana jako nadrealistyczna/surrealistyczna. Pojawia się w nich to, co Bataille (a za nim Kristeva) wyróżnia jako *abjèt*. Obszar wstępu, który pozwala wyłonić się podmiotowości, zarazem zaburzając i podważając jej granice<sup>497</sup>. Transgresja wywołuje gwałtowną reakcję, ale jednocześnie wyłania się jako opisany z fascynacją i wstętem obszar zagrożenia. Czy nie jest więc tak, że surrealizm, w którym konotacje wędrują w stronę ciała i erotyki, libido i popędu śmierci, masochizmu i sadyzmu, perwersji i przemocy, jest wytwarzany jako metafora innego, trudnego do wyrażenia,

---

<sup>496</sup> K. Śliwińska, *Socrealizm w PRL i NRD*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 68.

<sup>497</sup> G. Bataille, *Visions of Excess. Selected Writings 1927–1939*, ed. A. Stoekli, translated by A. Stoekli, Carl R. Lovitt, Donald M. Leslie Jr., University of Minnesota Press, Minneapolis 1985; J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*, tłum. M. Falski, Eidos, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

być może w ogóle nieprzekazywalnego doświadczenia? Opowiadany jako obraz potworności, nieludzkości, grozy i rozpadu zastępuje inne obrazy. Sięgnięcie po metaforę organicystyczną ma charakter sprzężenia zwrotnego, konotacje osadzają się w wytwarzanych obrazach, produkując kolejne pola znaczeniowe.

W analizie tego momentu *estetycznego dyskursu degeneracji* należy wziąć pod uwagę jeszcze jeden czynnik, lokalny i zarazem historyczny, bo dotyczący szczególnie przeżywanej katastrofy wojennej. W polskiej historiografii poruszano tę sprawę w odniesieniu do realizmu socjalistycznego. Piotrowski w *Znaczeniach modernizmu* konstatował, że w tym okresie (miał na myśli lata ok. 1949–1955) politycy prowadzili indoktrynację środowiska artystycznego. Jednym z jej elementów była obietnica spójnego i homogenicznego języka sztuki w miejsce bezładnych, poszarpanych *obrazów*, które łączyły się w tym czasie z powracającą traumatyczną pamięcią. Jak konstatował Piotrowski, w tym wprowadzanym odgórnie realizmie socjalistycznym „socjalizm był gotową odpowiedzią na uraz wojny”<sup>498</sup>. Propozycja Piotrowskiego, łącząca realizm socjalistyczny z odpowiedzią na uraz, powinna być jednak „rozpisana” nieco w inny sposób. Chciałabym w tym miejscu odłączyć „uraz” od „indoktrynacji”. A także obietnicę zalecenia traum oraz destylacji niedających spokoju obrazów od cezury 1949 roku. Jest niewątpliwie słuszną obserwacją, że realizm socjalistyczny, jak twierdzi Piotrowski, neutralizował obrazy zniszczenia świata, śmierci i fragmentacji, proponując inne, uładzone, optymistyczne i harmonijne. To stanowiło o jego atrakcyjności dla twórców w Polsce doświadczonych przez II wojnę światową i Zagładę. Jednak byłabym ostrożna w bezpośrednim połączeniu tego mechanizmu z nakazową polityką artystyczną. Należy, być może, moment „obrony przed urazem” przesunąć w czasie o kilka lat wstecz.

Przesłanką takiej operacji są uwagi Grzegorza Niziołka sformułowane w książce *Polski teatr Zagłady*<sup>499</sup>. Kategorie w niej przyjęte wymagałyby szerokiej rekonstrukcji. Jednak chyba wolno powiedzieć skrótowo, iż celem książki jest ukazanie trudności z wypowiedzeniem doświadczenia Zagłady w sytuacji społecznej, w której wychodzenie z wojny odbywa się pod hasłem dążenia do zalecenia ran pamięci, złożenia na nowo historycznej narracji i odbudowy życia. Niziołek mówi o doświadczeniu żydowskim, ale nie ma na myśli redukującego nacjonalistycznego dyskursu, lecz wielość różnych tożsamości. Zagłada wytworzyła także nową tożsamość, nakładającą się nierównolegle na poprzednie i aktualne – tożsamość

---

<sup>498</sup> P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1999, s. 32.

<sup>499</sup> Za G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

prześladowanych. Zdaniem Niziołka takie przeżycia nie dawały się naginać do idei jednego wspólnego, „polskiego” doświadczenia wojny. Rozrywały wyobrażenie o homogenicznej, scalonej wspólnotcie, wywołując z pamięci traumatyczne i przerażające obrazy. Były to obrazy poszczególne. Dla ocalałych nie było to tylko doświadczenie obozów, ale np. ukrywania się po „aryjskiej” stronie. Pisze Niziołek, iż „żydowskie doświadczenie Zagłady musiało jako pierwsze zostać skierowane do wyparcia albo do starannego ideologicznego przepracowania”<sup>500</sup>. Przytacza symptomatyczne słowa ocalałego z Zagłady historyka i krytyka sztuki Aleksandra Bogena, który pisał w 1948 roku, iż:

Powinniśmy wyrzucić z naszej plastyki wszystko, co tchnie upadkiem, agonią, pornografią i patologią, a dać otuchę i wiarę.

Często spotykane dantejskie makabryczne sceny z obozów, wykonane w formie nader ekspresyjnej albo surrealistycznej, wywołują wstręt i litość.

Plastycy ci sprofanowali przez swój formalizm wyrazu tragedię żydowską, nie zauważyli w obozach śmierci rzeszy odważnych synów naszego narodu, którzy w najgorszych chwilach życia nie przestali być ludźmi.

(...)

Powinniśmy porzucić tchnący metafizyką, modernistyczny abstrakcjonizm (np. Unizm, Suprematyzm, Surrealizm, futuryzm itd.), jak też fotograficzny naturalizm. Forma realistyczna zniszczy w mózgu żydowskim widza niepotrzebne, napiętrzone wiekami scholastyki spekulatywne kategorie myślenia<sup>501</sup>.

Jeśli surrealizm oznaczony był tutaj jako czynnik rozpadu, marksizm był deklarowaną ramą, w której takie oznaczenie zachodziło. Reasumując: to nie realizm socjalistyczny likwidował i maskował uraz, ale język marksizmu pozwolił wyrazić uraz w taki sposób, by nie był on zbyt łatwo czytelny.

W takiej perspektywie wypowiedzi Kotta i Ważyka byłyby atakiem przez obronę. Obronę, która przejawiała się w gwałtownych gestach walki z niebezpieczeństwem, którego już nie ma, ale które wyłania się z pamięci i zyskuje kształt w fantazmacie, jakim jest surrealizm. Nie wyklucza to perspektywy wynikającej z badania porównawczego Polski i NRD. W obrazie upadku, który trzeba natychmiast zażegnać, który powinien zostać pogrzebany wraz

---

<sup>500</sup> Ibidem, s. 190.

<sup>501</sup> Ibidem, s. 190. Cytat (poszerzony przeze mnie w stosunku do książki Niziołka) pochodzi z: A. Bogen, *Uwagi o plastyce żydowskiej w Polsce*, „Nasze Słowo” 1948, nr 14–15 (1–15 listopada 1948), s. 14.

z potwornością wojny, grały rolę różne uwarunkowania i determinanty, które raczej się nakładały, niż wykluczały.

Obserwacje Niziołka dotyczą twórców ocalałych z Zagłady. Jednak ów zwrot od potworności do ładu, od rozpadu do całości, od rozlanych, odrażających plam do pełnej i zintegrowanej sylwetki ludzkiej jest modelem, w który wpisywana było wielość wojennych doświadczeń. Luiza Nader na przykładzie powieści Władysława Strzemińskiego, nieopublikowanej za życia i nieskończonej, pokazuje, jak poczucie „wstrętu i wstydu” polskiego świadka Zagłady emanuje z kart tej książki. Doświadczenie wojny ukazane tam zostaje poprzez metaforę biologiczną – organicznego rozpadu, plwocin, gnijącego ciała<sup>502</sup>. Andrzej Turowski ujmuje problem wyłaniający się z wojennej/powojennej powieści Strzemińskiego tak: „Poetycka struktura tego rozpadającego się tekstu została spięta jak kłamrą metaforyczną odległością dwóch słów – pojęć biologii i faszyzmu, między którymi wijącą się linią rozrysował artysta trzy obrazy – trwania, tortury i tęsknoty. Trwania w świecie zawieszono go rozumu, tortury oka, które widzi tylko ból ciała, tęsknoty śmierci, która nie nadchodzi”<sup>503</sup>.

Biologizm ulokowany po stronie faszyzmu był mocnym ideologicznym obrazem, który osadził się w wyobraźni lat 40. i zdominował także, jak twierdzi Turowski, wewnętrznie sprzeczną wyobraźnię Strzemińskiego. Biologizm jako faszyzm wiąże się wieloma nićmi z nierozwiązywalnym problemem epoki lat 40.: jak oceniać poprzednie lata, jak ocenić własną w nich postawę, jak ocenić własne pragnienie przeżycia i własne przeżycie, a także sztukę, która pojawia się jako symptom i sygnał tego pragnienia.

---

<sup>502</sup> L. Nader, *Afekt Strzemińskiego. 'Teoria widzenia', rysunki wojenne, 'Pamięci przyjaciół – Żydów'*, IBL PAN, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018. s. 117.

<sup>503</sup> A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 233–234.

## Część II

### Spór o sztukę na lewicy. Dyskurs w kręgu lewicy komunistycznej

Drzeworyt – sztuka skrzywdzona<sup>504</sup>

#### Rozdział 1. Znaczenie roku 1946 i polityka artystyczna „Kuźnicy”

Polityka kulturalna lat 1944–1948 w Polsce nie ma swojej monografii. Istnieją szczegółowe studia nad historią polityczną tego okresu, nad poszczególnymi jej wycinkami, a także ze względu na istotne postacie lub zjawiska. W historii politycznej tych lat mówi się o „okresie terroru” ze względu na walkę PPR o utrzymanie władzy, przemocowe sposoby rozwiązywania konfliktów wewnętrznych oraz dążenie do dominacji zarówno w administracji państwowej, w strukturach ustawodawczych, jak i w siłach bezpieczeństwa. Jednakże związane z pojęciem walki o władzę takie kategorie, jak przemoc, nakazy i zakazy, nawet instrukcje czy polecenia, nie wystarczą do opisu ideologicznego aparatu kultury. Należy wyłonić oddolne presje i pragnienia, lokalne odmienności, warianty w obrębie dominującego modelu, jego inercję, ale także próbę tego modelu rozbijania. Taka optyka pojawia się głównie we współczesnych ujęciach, jak: biograficznych lub środowiskowych<sup>505</sup>. Powraca w nich także określenie „rewolucja”<sup>506</sup>. Nie oznacza ono tylko walki politycznej, ale też takie procesy, jak zwalczanie analfabetyzmu, migracje do miast, upowszechnienie czytelnictwa, egzekwowanie obowiązku szkolnego. Pojęcie „rewolucji kulturalnej” podtrzymywano w publicystyce i historii społecznej od lat 40. do lat 60.<sup>507</sup> Jest to termin, który zastosowany do pola kultury może sprawić, że jego odmienność stanie się lepiej uchwytana. Jeśli przyjąć, że lata 1944–1948 to okres rewolucji, władza należała do tego, kto ją uzurpował, a jej „ośrodkiem” byłoby np. pismo „Kuźnica”. Adekwatny byłby sieciowy model władzy, a więc nie zstępującej w dół ani

---

<sup>504</sup> W. Waśkowski, *Drzeworyt – sztuka skrzywdzona*, „Odrodzenie” 1945, nr 15, s. 4.

<sup>505</sup> E. Krasucki, *Międzynarodowy komunista. Jerzy Borejsza. Biografia polityczna*, PWN, Warszawa 2009; M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015; A. Zysiak, *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*, Uniwersytet Łódzki & Zakład Wydawniczy NOMOS, Łódź 2016.

<sup>506</sup> P. Kenney, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, tłum. A. Dzierzowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015.

<sup>507</sup> Por. m.in. J. Kądzelski, *O problemie modelu rewolucji kulturalnej*, PWN, Łódź 1964.

promieniującej „od” centrum, ale władzy – sieci, o jakim mówi Foucault w wykładach w Collège de France (1976)<sup>508</sup>. W modelu tym nie ma panów i poddanych, manipulatorów i narzędzi, jest to schemat performatywny i przechodni. W tak rozumianej sieci władzy „Kuźnica” i „Odrodzenie” byłyby jej węzłami.

W tej części pracy stawiam tezę, że w latach 1945–1946 doszło w środowisku lewicy komunistycznej do zasadniczych sporów światopoglądowych. Wychodzę od wydarzeń roku 1946. Rok 1946 nie ma dla mnie charakteru cezury, ale klucza. Cezura odcina i przecina, klucz otwiera i pozwala przejść dalej. Parafrazując tytuł tekstu Tomasza Burka *1905, nie 1918*, można powiedzieć: „1946, nie 1949”<sup>509</sup>. To wydarzenia roku 1946 zdeterminowały kształt debat o sztuce, ale i wystaw w latach następnych.

Dwa spięcia w obszarze sztuk wizualnych czytelne są w publicystyce artystycznej w tym roku. Pierwsze – krótkie i pozornie bez konsekwencji – w tygodniku „Kuźnica”. W lutym 1946 roku Mieczysław Porębski, młody krytyk z kręgu krakowskich nowoczesnych, odpowiedział listem *O nową ideologię w malarstwie* na artykuł *Dwie kultury* Henryka Gotliba, który ukazał się w „Kuźnicy” w grudniu 1945 roku<sup>510</sup>. Porębski wprowadził tam „realizm” jako postulat. Było to spięcie tylko do jakiegoś stopnia pokoleniowe. Porębski wystąpił w imieniu młodych plastyków, którzy zbliżyli się do siebie w Krakowie w okresie okupacji. Grupa ta, organizująca się wokół Porębskiego, Jerzego Kujawskiego, Tadeusza Kantora, Janiny Kraupe, miała charakter kohorty, związku w obrębie pokolenia<sup>511</sup>. Pisząc list do „Kuźnicy”, Porębski użył strategii pokolenia, wystąpił przeciwko „starym”, których dla niego symbolizował były formista Gotlib. Jednakże nie o obronę interesów „pokolenia” ani nawet własnej kohorty mu szło. Dla Porębskiego motywacją była obrona uniwersalizmu awangardy przeciw partykularyzmowi lokalnego idiomu „swojskości”. Redakcja zamieściła 10 czerwca 1946 roku, jego duży tekst *O sztuce malarskiej* poświęcony definicji współczesnego realizmu w malarstwie<sup>512</sup>. Artykuł ten skrytykował wkrótce na łamach pisma Adam Ważyk, członek

---

<sup>508</sup> M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France*, 1976, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 39.

<sup>509</sup> T. Burek, *1905, nie 1918*, w: H. Kirchner, Z. Żabicki (red.), *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*. Seria 1, Wrocław 1972, s. 77–105. U źródeł tego pomysłu: I. Fik, *Ozimina i przedwiośnie*, w: Idem, *20 lat literatury polskiej*, Kraków 1939, s. 5. Fik zaproponował tam rok 1905 jako cezurę nowoczesności.

<sup>510</sup> H. Gotlib, *Dwie kultury*, „Kuźnica” 1945, nr 18 (21 grudnia 1945), s. 12-13-14; M. Porębski, *O nową ideologię w malarstwie*, „Kuźnica” 1946, nr 4 (4 lutego 1946), s. 10.

<sup>511</sup> K. Mannheim, *Problem pokoleń*, tłum. A. Mizińska-Kleczkowska, „Coloquia Communia” 1992/1993, nr 1/12, s. 136–169; M. Ossowska, *Koncepcja pokolenia*, „Studia Socjologiczne” 1963, nr 2, s. 47–51; L. Burska, *Pokolenie – co to jest i jak używać*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 17–32.

<sup>512</sup> M. Porębski, *O sztuce malarskiej*, „Kuźnica” 1946, nr 22 (10 czerwca), s. 4-5-6.

redakcji „Kuźnicy”, piętnując Porębskiego za „sprowadzanie malarstwa do koncepcji filozoficznych”<sup>513</sup>. Brzmiało to kuriozalnie w kontekście propagowanego na łamach „Kuźnicy” marksizmu, który miał być metodą filozoficzną i naukową. Była już jednak połowa roku 1946. W drugim tygodniku literackim spółdzielni Czytelnika rozpoczął się spór o malarstwo.

Drugie spięcie rozpoczęło się wraz z publikacją tekstu Tadeusza Dobrowolskiego *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa* 9 czerwca 1946 w „Odrodzeniu” i transformowało w burzę<sup>514</sup>. Był to tekst pełen negatywnych ocen nowoczesnego malarstwa, uderzający w rzekomy „hermetyzm” elit artystycznych. Dobrowolski, historyk sztuki średniowiecza, w trakcie kampanii do referendum ludowego powiedział swoje „trzy razy nie” współczesnej kulturze artystycznej, rzekomo zdegenerowanym kierunkom sztuki „na Zachodzie”, ale także czemuś, co można nazwać anarchicznym jądrem poczynań artystycznych. Postawił wąskie warunki „realizmu” w sztuce, który wedle niego miał być mimetyzmem *tout court*. Dobrowolski swoje tradycyjne poglądy manifestował już w latach 30.<sup>515</sup>. W 1946 roku jego tekst trafił na czołówkę „Odrodzenia”, co nadało mu wysoką rangę.

Polska *Querelle du réalisme* toczyła się przez kilkanaście miesięcy na łamach czasopism kulturalnych. Przekierowała uwagę z problemu awangardy („eksperymentu”, jak wtedy pisano) na problem realizmu. „Blokada sztuki” ze strony „Odrodzenia” zbiegła się z inną, zainicjowaną przez władze radzieckiej partii<sup>516</sup>. Późnym latem 1946 roku nabrała rozpędu w ZSRR kampania przeciw wpływowi „zachodniego dekadentyzmu” w literaturze skodyfikowana przez uchwałę WKP(b) „W sprawie czasopism *Zwiewda* i *Leningrad*” z 14 sierpnia 1946 roku. Kolejne rezolucje „W sprawie repertuaru teatrów dramatycznych i środków zmierzających do jego poprawy” z 26 sierpnia 1946 oraz „W sprawie filmu *Wielkie życie*” z 4 września 1946 roku były jej dalszymi manifestacjami<sup>517</sup>. Dyskusja, która nastąpiła po tekście Dobrowolskiego, odbywała się w cieniu tej polityki kulturalnej.

---

<sup>513</sup> A. Ważyk, *Niedyskrecje malarskie*, „Kuźnica” 1946, nr 27 (15 lipca 1946), s. 11. Znaczenie riposty Ważyka zauważył Aleksander Wojciechowski w książce *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Ossolineum, 1983, s. 24.

<sup>514</sup> T. Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie” 1946, nr 23 (9 czerwca 1946), s. 1-2-3.

<sup>515</sup> T. Dobrowolski, *Osamotnienie sztuki. Przyczynek do poznania świadomości estetycznej tłumu i elity*, „Przegląd Współczesny” 1932, t. 41, kwiecień–czerwiec 1932, s. 311–331.

<sup>516</sup> „Blokada sztuki” to określenie Władysława Strzemińskiego z 1934 roku dotyczące dyskursu tradycyjno-narodowego, gdzie zjawiska kultury zachodniej traktuje się jako obce, por. W. Strzemiński, *Blokada sztuki*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 3, s. 2.

<sup>517</sup> I. Golomszok, *Totalitarne iskusstwo*, Galart, Moskwa 1994, s. 137. Polskie wydanie niniejszych rezolucji: *Uchwały WKP (b) o literaturze i sztuce (1946–1948)*, Książka i Wiedza, Warszawa 1952.



„Kuznica” zadebiutowała w czerwcu 1945 roku w Łodzi. Obok m.in. „Odrodzenia”, „Dziennika Polskiego”, „Wsi”, „Odry”, „Twórczości”, „Przekroju”, znajdowała się wśród czasopism wydawanych przez spółdzielnię Czytelnik, zarządzaną przez osoby związane z Polską Partią Robotniczą i Polską Partią Socjalistyczną, lecz nienależącą do żadnej z tych partii. W pierwszym zespole „Kuznicy” znajdowali się m.in. Mieczysław Jastrun, Jan Kott, Zofia Nałkowska, Adolf Rudnicki, Stefan Żółkiewski, potem dołączyli: Kazimierz Brandys, Stanisław Dygat, Paweł Hertz, Ryszard Matuszewski, Seweryn Pollak, Adam Ważyk, Juliusz Żuławski<sup>518</sup>. Redakcji „Kuznicy” najbliższe było do PPR, do której należała większość członków redakcji. W krytycznym dystansie sytuowała się do rządu, z jej łamów w latach 1946–1947 płynęła krytyka polityki ministerstwa kultury<sup>519</sup>. Jako naczelnego redaktora „Kuznicy” wymienia się w historiografii Żółkiewskiego. On sam przypisywał sobie naczelną redakcję od jesieni 1946 roku, kiedy to przeniósł się do Łodzi<sup>520</sup>.

Żółkiewski był w PPR od 1942 roku, w 1943 roku brał udział w pierwszej sesji Krajowej Rady Narodowej w Warszawie, przewodniczył tam Komisji Oświaty<sup>521</sup>. Jego rola w aparacie partyjnym rosła w trakcie pracy w „Kuznicy”. 4 czerwca 1945 roku wszedł do Komisji Rewizyjnej przy KC PPR<sup>522</sup>. W grudniu 1945 roku, na pierwszym zjeździe PPR został zastępcą członka KC. Od grudnia 1947 roku sprawował funkcję przewodniczącego Wydziału Oświaty i Kultury KC. Jego pozycja zachwiała się w 1948 roku. Na plenum sierpniowo-wrześniowym KC PPR (odsunięcie Gomułki) Bierut, w imieniu partii, napiętnował „Kuznicę” za odejście od „marksistowskiego oświecenia zagadnień literatury, sztuki i nauki”<sup>523</sup>. Żółkiewski złożył samokrytykę<sup>524</sup>. Na tym samym plenum samokrytykę złożył Jerzy Borejsza (dotyczyła polityki

---

<sup>518</sup> Z. Żabicki, *Kuznica i jej program literacki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966; H. Gosk, *W kręgu „Kuznicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*, PWN, Warszawa 1985, s. 30–31. W tym zestawieniu brakuje Adama Schaffa. Na rysunku „Zespół Kuznicy” Władysława Daszewskiego („Kuznica” 1946, nr 3 (21) z 28 stycznia 1946) sportretowani są Nałkowska, Hertz, Kott, Jastrun, Schaff, Rudnicki, Żółkiewski i Ważyk. Postać Schaffa jest pominięta w obu monografiach książkowych (Żabickiego i Gosk) „Kuznicy”.

<sup>519</sup> Por. A. Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, w: *Polskie Życie Artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski et al., Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Ossolineum, 1992, s. 186–188.

<sup>520</sup> S. Żółkiewski, „Życiorys”, w: „Materiały biograficzne”, Archiwum Stefana Żółkiewskiego, Biblioteka Narodowa, Rkps, sygn. 13968, s. 4.

<sup>521</sup> T. Mołdawa, *Ludzie władzy 1944–1991*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991, s. 50.

<sup>522</sup> A. Kochański (wyd.), *Protokoły posiedzeń sekretariatu KC PPR 1945–1946. Dokumenty do dziejów PRL*, Zeszyt 14, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Wyższa Szkoła Humanistyczna w Pułtusku, Warszawa 2001, s. 35. N. Kołomejczyk tego nie odnotowuje: N. Kołomejczyk, *PPR 1944–1945 (Studia nad rozwojem organizacyjnym partii)*, Zakład Historii Partii przy KC PZPR, Książka i Wiedza, 1965, s. 304–305.

<sup>523</sup> *Plenum Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej (31 sierpnia – 3 września 1948 r.)*, „Nowe Drogi” 1948, nr 11, s. 34.

<sup>524</sup> *Ibidem*, s. 104.

wydawniczej Czytelnika)<sup>525</sup>. Rozliczanie inteligencji partyjnej z „błędów” trwało jeszcze przez kolejnych kilka miesięcy i było równoległe do weryfikacji w szeregach PPR w całym kraju. W listopadzie 1948 roku na zebraniu Komisji Prasowej przy KC Żółkiewski ponownie poddał swoje czasopismo krytyce. Usprawiedliwiał się z „błędów”, jakim była publikacja „fotografii Trockiego” w numerze pisma z okazji rocznicy rewolucji październikowej, zgadzał się z zarzutem, że zamiast niej powinna się ukazać podobizna Stalina. Oświadczył, że „Kuźnica” „od roku nie ma redaktora, gdyż ja w praktyce jestem zajęty całym szeregiem innych spraw, zastępuje mnie tow. Mieczysław Jastrun”. Wypowiedział też pogląd, że na redaktora naczelnego najlepiej nadaje się Karol Kuryluk<sup>526</sup>. W grudniu 1948 roku odszedł z redakcji, którą objął Paweł Hoffman. Wiosną 1950 roku „Kuźnica” została zlikwidowana i połączona z tygodnikiem „Odrodzenie” w „Nową Kulturę”.

„Kuźnica” budziła dotąd głównie zainteresowanie literaturoznawców, nie ma studium o tym, jaka była jej polityka artystyczna<sup>527</sup>. Przez politykę artystyczną rozumiem wycinek polityki kulturalnej, który obejmuje sztuki wizualne (malarstwo, grafikę, rzeźbę, instytucje artystyczne), ale także dyskurs sztuki, a więc wypowiedzi i oceny, również te płynące spoza grona specjalistów<sup>528</sup>.

W latach 1945–1948 „Kuźnica” prezentuje eklektyczne podejście do sztuki. Wydobywa się na łamach pisma problem europejskiej sztuki nowożytnej i nowoczesnej (Goya, Delacroix, van Gogh, malarstwo angielskie<sup>529</sup>). Jeśli mowa o upowszechnianiu, nacisk kładzie się na Matejkę<sup>530</sup>. Pojawia się dydaktycznie traktowana nowoczesność<sup>531</sup>. Czytamy relacje z wydarzeń w sztuce aktualnej we Francji lub Anglii<sup>532</sup>. Przed czerwcem 1948 roku ukazuje się

---

<sup>525</sup> Ibidem, s. 124–126.

<sup>526</sup> Komisja Prasowa przy KC PPR. Protokół z dnia 13 listopada 1948 roku, AAN, PPR KC, Wydział Propagandy – Referat Prasowy, sygn. 295/X-20.

<sup>527</sup> Por. Z. Żabicki, *Kuźnica i jej program literacki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966; M. Stępień, *Program literacki 'Kuźnicy'*, „Ruch Literacki” 1964, nr 4; J. Kądzielski, *O problemie modelu rewolucji kulturalnej*, Łódź 1964; K. Śreniowska, *Rola „Kuźnicy” i „Myśli Współczesnej” w polskiej rewolucji kulturalnej w latach 1945–1948/9*, „Rocznik Łódzki”, t. X (XIII), 1965, s. 191–203; H. Gosk, *W kręgu „Kuźnicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*, PWN, Warszawa 1985.

<sup>528</sup> Inspiracją jest pojęcie z niemieckiego dyskursu badawczego „Kunstpolitik”.

<sup>529</sup> I. Witz, *O Goyi*, „Kuźnica” 1945, nr 15 (9 grudnia 1945), s. 5; J. Guze (tłum. i oprac.), *Z listów Vincenta Van Gogha*, „Kuźnica” 1947, nr 30, s. 5–6; J. Guze (tłum.), *fragmenty Dziennika Delacroix*, „Kuźnica” 1947, nr 48, s. 1–2; J. Guze, *Książka o van Goghu*, „Kuźnica” 1949, nr 5, s. 8; J. Żuławski, *Malarstwo angielskie*, „Kuźnica” 1946, nr 6, s. 8–9.

<sup>530</sup> J. Bogucki, *W perspektywie pewnego doświadczenia (Uwagi o muzealnych wystawach objazdowych)*, „Kuźnica” 1947, nr 50.

<sup>531</sup> H. Stażewski, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica” 1948, nr 7, s. 8.

<sup>532</sup> H. Krajewska, *Wędrówka po wystawach paryskich maj–czerwiec 1947*, „Kuźnica” 1947, nr 31/32, s. 9 oraz „Kuźnica” 1948, nr 4 (25 stycznia 1948) s. 10; J. Żuławski, *U malarzy polskich w Londynie*, „Kuźnica” 1946, nr 8 (26) (4 marca 1946), s. 4–5.

relacja z Jugosławii<sup>533</sup>. Mniej można przeczytać o sztuce rosyjskiej i radzieckiej. Jest to adekwatne do kształtu ówczesnego życia artystycznego; w latach 1945–1947 zorganizowano dwie wystawy sztuki radzieckiej<sup>534</sup>. Nieco miejsca poświęca się organizacji życia artystycznego<sup>535</sup>. Pisze się o twórczości polskich artystów istotnych dla dwudziestolecia międzywojennego, a wśród opisywanych postaci dominują ci, których sztuka w okresie dwudziestolecia miała charakter umiarkowany, ale oni sami związani byli z lewicą, jak Zbigniew Pronaszko, Tytus Czyżewski, Jan Cybis, Piotr Potworowski, Marek Żuławski<sup>536</sup>. W 1948 roku ukazuje się tekst Mieczysława Wallisa o sztuce Bronisława Linkego<sup>537</sup>. Obok Wallisa, związanego przed wojną z „Robotnikiem” i „Wiadomościami Literackimi” na łamach „Kuźnicy” występuje Przemysław Smolik – socjalistyczny radny miejski w Łodzi i były dyrektor Muzeum Miejskiego imienia Bartoszewiczów. Wśród piszących o sztuce są także Ignacy Witz (młody artysta pochodzący ze Lwowa) oraz starsi, aktywni w dwudziestoleciu Henryk Gotlib i Teresa Tyszkiewiczowa. Recenzje i felietony o sztuce piszą w latach 1945–1946 Janusz Bogucki, Adam Ważyk, Jan Kott, Paweł Hertz, Czesław Miłosz, Juliusz Żuławski. W latach 1947–1948 między innymi: Henryk Stażewski, członek grupy Praesens, Blok i a.r., Helena Krajewska i Juliusz Krajewski, przed wojną członkowie komunizującej Warszawskiej Grupy Plastyków, zwanej „Czapką Frygijską”.

Widać dystans do nowej twórczości plastycznej, ale także do przedwojennej awangardy o radykalnym charakterze. „Wystawa młodych plastyków” w październiku 1946 roku w TPSP w Pałacu Sztuki w Krakowie, gdzie po raz pierwszy w profesjonalnym galeryjnym obiegu zaprezentowała się „grupa Kantora”, nie została w „Kuźnicy” opisana<sup>538</sup>. Z Wystawy Prac Plastyków Nowoczesnych w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie otwartej w listopadzie 1947 roku przedrukowano trzy reprodukcje z podpisem<sup>539</sup>. W grudniu 1948 roku w „Kuźnicy” ukazała się recenzja Pawła Hertza z ekspozycji stałej w Miejskim Muzeum

---

<sup>533</sup> *Plastyka jugosłowiańska* (bez aut.), „Kuźnica” 1948, nr 11 (14 marca 1948).

<sup>534</sup> por. P. Smolik, *Wystawa grafik, rysunków i akwarel artystów Związku Radzieckiego*, „Kuźnica” 1946, nr 43 (4 listopada 1946), s. 14. W 1947 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie odbyła się Wystawa z okazji 30-lecia Związku Radzieckiego (7 XI – 7 XII 1947).

<sup>535</sup> K. Majewski, *Muzea w nowej Polsce*, „Kuźnica” 1945, 14 (2 grudnia 1945), I. Witz, *Sprawa Instytutu Propagandy Sztuki*, „Kuźnica” 1946, nr 6, s. 10.

<sup>536</sup> Por. T. Tyszkiewiczowa, *Moje wspomnienie o Tytusie Czyżewskim i co o nim powiedział profesor Kowarski*, „Kuźnica” 1946, nr 25, s. 10;.

<sup>537</sup> M. Wallis, *Malarstwo w walce o lepszy świat*, „Kuźnica” 1948, nr 31 (1 sierpnia 1948).

<sup>538</sup> *Wystawa młodych plastyków*, TPSP w Krakowie X–XI 1946, (katalog wystawy), wstęp Mieczysław Porębski, Kraków 1946.

<sup>539</sup> Notatka *Malarstwo współczesne*, reprodukcje prac: *Kompozycja* Mariana Bogusza, *Kompozycja* Marii Jaremy, *Akty* Henryka Stażewskiego, „Kuźnica” 1948, nr 3 (18 stycznia 1948).

Historii i Sztuki w Łodzi. W artykule pada nazwa grupy a.r., jednak bez nazwisk Katarzyny Kobro, Strzemińskiego, Stażewskiego, Przybosia, Brzękowskiego. Artykuł zilustrowały *Portret Matki* Henryka Rodakowskiego, *Przed altaną* Gierymskiego, malarstwo flamandzkie i widok sali formizmu<sup>540</sup>. Odbijało to również politykę tego muzeum, które dążyło w tym czasie do zbalansowania awangardy przez sztukę tradycyjną<sup>541</sup>. W recenzji nie ma wzmianki o Sali Neoplastycznej zaprojektowanej przez Strzemińskiego na zamówienie dyrektora Mariana Minicha. Nie mówi się także o tym, że plakat wystawy był hołdem dla zamordowanego przez Gestapo Karola Hillera<sup>542</sup>.

Można to określić jako pominięcie z tego względu, że „Kuźnica” redagowana była przez grupę osób, które uczestniczyły w kulturze artystycznej dwudziestolecia. Część z nich była związana ze sztukami wizualnymi. Żona Ważyka Gizela Szajnman była malarką, zginęła w Krakowie w 1942 roku w egzekucji w Kawiarni Plastyków. Ważyk jako autor „Zwrotnicy” i współpracownik pisma „L’art contemporain” wydawanego przez Brzękowskiego w Paryżu był zorientowany w kulturze wizualnej epoki. Znał związanych z grupą Blok: Stażewskiego, Aleksandra Rafałowskiego, Karola Kryńskiego<sup>543</sup>. Jastrun przyjaźnił się z Hillerem<sup>544</sup>. Współpracował z Przybosiem. W 1932 roku, gdy był nauczycielem w szkole średniej w Łodzi, Przyboś próbował zaangażować go w obronę Władysława Strzemińskiego<sup>545</sup>. Chodziło o ataki prasy narodowej po przyznaniu Strzemińskiemu Nagrody Artystycznej Miasta Łodzi. Rudnicki przyjaźnił się z Józefem Czapskim. W opowiadaniu *Major Hubert z Armii Andersa* pierwowzorem bohatera jest Czapski ukazany jako przedstawiciel jedynej grupy artystów, która zrywała z atmosferą polskiego zaścianka. Opowiadanie, w którym Rudnicki przypisał Niemcom zbrodnię w Katyniu, skrywa drugi wymiar, związany ze sztuką. Postępowa postawa artystyczna Czapskiego ukazana zostaje jako stojąca w sprzeczności z jego decyzją o pozostaniu za granicą. Ta niekoherencja (indywidualna, ale także dziejowa) jest właściwym tematem opowiadania<sup>546</sup>.

---

<sup>540</sup> P. Hertz, *Muzeum Sztuki w Łodzi*, „Kuźnica” 1948, nr 50.

<sup>541</sup> M. Minich, *Szalona galeria*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1963, s. 150–178.

<sup>542</sup> Por. plakat „Miejskie Muzeum Sztuki w Łodzi, Więckowskiego 36, zawiera eksponaty sztuki gotyckiej, renesansowej, barokowej, dzieła malarstwa polskiego XVIII, XIX i XX wieku oraz dzieł międzynarodowej sztuki nowoczesnej i tkactwa artystycznego”, reprodukcja w: Paulina Kurc-Maj, *Marian Minich (1898–1965)*, „Muzealnictwo 2018”, nr 59, s. 230.

<sup>543</sup> A. Ważyk, *Kwestia gustu*, PIW, Warszawa 1966, s. 151–152.

<sup>544</sup> M. Jastrun, *Pamięci Karola Hillera*, w: Idem, *Wolność wyboru*, PIW, Warszawa 1969, s. 195–212.

<sup>545</sup> List M. Jastruna do J. Przybosia, 4 czerwca 1932, Biblioteka Narodowa, Korespondencja Juliana Przybosia, Rps. Akc. 18169/29.

<sup>546</sup> A. Rudnicki, *Major Hubert z Armii Andersa*, Książka, Łódź 1946.

„Kuźnica” traktowana była przez wiele lat jako miejsce *wykuwania* realizmu<sup>547</sup>. Jej rolę jako miejsca, w którym pojawił się syndrom niechęci do kierunków nowych, wydobyl Grzegorz Wołowicz w książce *Nowocześni w PRL* (1999). Zauważył niespójność programu literackiego „Kuźnicy”, zrywając z historiografią akcentującą jednolitość jej programu<sup>548</sup>. Wydobyl sprzeczności na przykładzie problemu recepcji poezji Juliana Przybosa, argumentując, że rozdarcie – nierozwiązywalna sprzeczność – było cechą polityki kulturalnej PPR. Deklarowano niechęć do narzucania norm, ale jednocześnie podawano w wątpliwość poetyki awangardowe jako oderwane od mas i nieodpowiadające na ich potrzeby<sup>549</sup>. Nie była to jedynie cecha „Kuźnicy”. W „Odrodzeniu” przedmiotem ostrej krytyki napisanej przez Jastruna w 1945 roku była poezja Tadeusza Peipera<sup>550</sup>.

## Rozdział 2. „Kuźnica” i problem awangardy

### a) Determinanta pierwsza: eksperyment i groźba rozpadu kultury

Należałoby w tym miejscu zapytać o to, co znaczyła wówczas dla tego kręgu publicystów lewicy komunistycznej „awangarda”, dlaczego oceniano ją negatywnie, czy jej całość była negowana, czy tylko jej odmiana, a także o to, jakie znaczenie dla sztuk wizualnych mogła mieć dyskusja o awangardzie tocząca się w „Kuźnicy”.

W tekstach autorów z kręgu „Kuźnicy” w latach 1945–1946 „eksperyment” jest zamiennikiem „awangardy”. „Awangarda” i „eksperyment” są naznaczone pejoratywnie i stawiane w tym samym rządzie co pojęcia dadaizm, absurd, nadrealizm (zamiennie: surrealizm), formalizm. Pozytywnie waloryzowana jest „nowoczesność”. Krytyczne uwagi pod kierunkiem kubizmu, surrealizmu, ekspresjonizmu formułowane są już w roku 1945. Są to teksty dotyczące przede wszystkim literatury, ale ich autorzy mają szersze ambicje niż tylko analiza pola literackiego. Symptomatycznie nieufne wobec „eksperymentu” i „eksperymentatorów” sygnały płyną od Stefana Żółkiewskiego i Kazimierza Wyki. Są

---

<sup>547</sup> Z. Żabicki, *Spór o realizm w publicystyce „Kuźnicy” 1945–1948*, w: A. Brodzka, Z. Żabicki (red.), *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3, *Literatura Polski Ludowej*, PIW, Warszawa 1966, s. 106–130; Z. Żabicki, „Kuźnica” i jej program literacki, WL, Kraków 1966; H. Gosk, *W kręgu „Kuźnicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*, PWN, Warszawa 1985.

<sup>548</sup> G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Leopoldinum, Wrocław 1999, s. 35 i nast. Por. także G. Wołowicz, hasło „Kuźnica”, w: Z. Łapiński, W. Tomasiak (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*, Universitas, Kraków 2004, s. 116. Píše on, że jej program literacki jest „jednym z najbardziej zmystyfikowanych problemów polskiego powojennego życia literackiego”.

<sup>549</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>550</sup> „naiwne teorie literacko-industrialne, np. Tadeusza Peipera, nieoparte na żadnej poważnej konstrukcji myślowej, nie związane z ruchem mas, rozwiały się po niewielu latach”, M. Jastrun, *Poezja i poetyczność*, „Odrodzenie” 1944, nr 8/9, s. 9.

dwojakie. Po pierwsze ukazują artystę jako izolowanego społecznie; Żółkiewski argumentował na przykładzie Przybośa w recenzji tomiku *Miejsce na ziemi*: „grozi tej poezji osamotnienie społeczne”<sup>551</sup>. Po drugie – jako izolowanego historycznie, a więc odwróconego od aktualności i zachodzącej w kraju rewolucyjnej przemiany. Artysta – generalizował Wyka – dzisiaj wciąż związany jest z „hiperliberalnym, a nadto w tym sensie skończenie schyłkowym etapem rozwoju”<sup>552</sup>.

Wibrowały w tych tekstach afektywnie nacechowane pary pojęć. Szczególne znaczenie w kontekście sztuki mają ich konotacje obrazowe. Interesująca jest także dwukierunkowa temporalność. W „Kuźnicy” fantazmatem była groźba związana z rozpadem, zepsuciem, zniszczeniem ciał i form, dekompozycją kultury. Osadzano ją w przeszłości jako znak upadku. Czasowość jednak była zaburzona. Mówiąc o tym, że dekadencja, spadek sił, osłabienie moralnego zmysłu, zagubienie i chaos były cechą dwudziestolecia międzywojennego, jednocześnie ostrzegano, że taki kompleks cech może w każdej chwili się wyłonić. Jastrun uważał, że literatura dwudziestolecia międzywojennego była „okresem gromadnej ucieczki w ustronia biologii” i tylko „potężny prąd odrodzenia moralnego” jest w stanie pchnąć „pijany okręt” literatury w stronę „realnych brzegów”<sup>553</sup>. To dotyczyło teraźniejszości.

*Wojna* w tych tekstach pełniła funkcję ambiwalentną, zaburzenia i demaskacji. Wszak ona zniosła stary świat. Finalizm taki jednak brzmiałby zbyt przerażająco, by nie był zwrotnie i dialektycznie uzupełniony innym obrazem: wojna przeszkodziła nam samym uporać się z fałszywymi złudzeniami, zaburzyła normalny rozwój kultury. Wyka, najmniej surowy z autorów „Kuźnicy” wobec dorobku dwudziestolecia, pisał, że dadaizm i surrealizm, które wyszły z eksperymentu awangardy, „doprowadziły do samozniszczenia, do rozkładu na bzdurne atomy”. Proces twórczy, w którym dostrzegał takie cechy, jak montaż, fragmentacja, zacieranie konturów, deformacja, nasuwał się na obraz świata z czasu wojny i bywał z nim utożsamiony. Malował to Wyka pod postacią zbombardowanej katedry w Reims: „po takim niszczycielskim eksperymencie już nie stać Europy na dalsze eksperymentatorstwo”<sup>554</sup>.

Powstawały szeregi binarnych opozycji: eksperyment – całość, montaż – człowiek, deformacja – życie. Opozycjami były: ład – chaos, konstrukcja – rozkład, całość – część. Po negatywnej stronie destrukcji/rozmycia/fragmentacji pojawiła się nowa jakość: zagrożenie

---

<sup>551</sup> S. Żółkiewski, *Julian Przyboś – Miejsce na ziemi*, „Kuźnica” 1945, nr 4–5, s. 36. Por. G. Wołowicz, *Nowocześnie w PRL. Przyboś i Sandauer*, Leopoldinum, Wrocław 1999, s. 38–47.

<sup>552</sup> K. Wyka, *Po dwóch wojnach*, „Kuźnica” 1945, nr 4–5, s. 22–23.

<sup>553</sup> M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kuźnica” 1945, nr 1, s. 17.

<sup>554</sup> K. Wyka, *Po dwóch wojnach*, „Kuźnica” 1945, nr 4–5, s. 22–23.

faszyzmem. Była to niebezpieczna (dla sztuki) metafora, w której faszyzm niejako eskalował i hodował w swoim wnętrzu ideę ekstremizmu artystycznego. W opublikowanym w „Odrodzeniu” wiosną 1945 roku *Powrocie do rzeczywistości w poezji* pisał Kott: „Idee chaosu, absurdu i eksperymentu zostały w praktyce państw faszystowskich doprowadzone do ostatecznych konsekwencji”<sup>555</sup>. Powiązał skrajność „eksperymentu” w sztuce ze skrajnością faszyzmu. W „Kuźnicy” w lipcu 1945 roku w artykule *Dwie podróże Gide’a* twierdził, że – opublikowane przed wojną – książki Gide’a *Ziemskie pokarmy* i *Amoralisci* to utwory, w których panuje „kult żywiołowego działania, gotowość powierzenia się płynnej fali życia” i z tego względu były „lekturą młodych faszystów”: „Książki te działają jak uderzenie krwi. Świat rzeczywisty, świat podległy prawom, świat, który stawia opór działaniu i myśli, przestaje istnieć. Czujemy się zanurzeni w jakąś płynną, wrącą, biologiczną magmę”<sup>556</sup>. W tak skrojonym paradygmacie sztuce przypisano rolę, którą określić można jako odwrócenie mesjanizmu. Sztuka ma moc niszczenia, rozbijania kultury, ma także moc profetyczną: zapowiada zbrodnie. Ikonoklastyczna pasja „Kuźnicy” wynosiła sztukę na niezwykle wysokie miejsce – na szafot.

W latach 1945–1946 w tekstach kręgu „Kuźnicy” pojawia się hasło „humanizmu” lub „sztuki ludzkiej”. Już w latach 30. stosowane zarówno przez krytyków związanych z narodową prawicą, centrum, jak i z szeroko pojętą lewicą hasła te były pozbawione znaczenia. Sztukę „ludzką” reprezentuje więc Goya dla Ignacego Witza<sup>557</sup>. Dla Ważyka butelka na obrazie Braque’a ma „znaczenie humanistyczne”<sup>558</sup>.

#### **b) Determinanta druga: walka z lewactwem i cień Hopensztanda**

Spróbujmy powiedzieć, jakie spojrzenie na sztukę mogło być bliskie redaktorowi „Kuźnicy”. Co uwarunkowało jego spojrzenie na sztukę, co mogło wchodzić w zasięg jego doświadczenia artystycznego?

Stefan Żółkiewski miał za sobą działalność w klubie artystycznym „S” (1933–1936), do którego należeli także Jan Kott, Ryszard Matuszewski, Stefan Otwinowski, Jan Werner, Włodzimierz Pietrzak. Jako literaturoznawcę uformowało Żółkiewskiego Warszawskie Koło

---

<sup>555</sup> J. Kott, *Powrót do rzeczywistości w poezji*, „Odrodzenie” 1945 (1 kwietnia 1945), nr 18, s. 8. Przedruk jako *Powrót do rzeczywistości*, w: *Mitologia i realizm. Szkice literackie. Tacyt, Stendhal, Gide, nadrealiści, Conrad, Malraux*, s. 76–80.

<sup>556</sup> J. Kott, *Dwie podróże Gide’a*, „Kuźnica” 1945, nr 2, s. 4.

<sup>557</sup> I. Witz, *O Goyi*, „Kuźnica” 1945, nr 15 (9 grudnia 1945), s. 5.

<sup>558</sup> A. Ważyk, *Niedyskrecje malarskie*, „Kuźnica” 1946 (15 lipca 1946), nr 27, s. 11.

Polonistów działające w latach 1934–1939<sup>559</sup>. Żółkiewski po latach wspominał Koło jako „lewicową wyspę” w środowisku uniwersyteckim połowy lat 30.<sup>560</sup> Badacze inspirowali się formalistami rosyjskimi i osiągnięciami Praskiego Koła Lingwistycznego oraz neopozytywistyczną filozofią i metodologią nauki Koła Wiedeńskiego. Jego zainteresowania naukowe łączyły się już wtedy ze światopoglądem marksistowskim<sup>561</sup>. Część osób z jego kręgu była związana z Komunistyczną Partią Polski (KPP), m.in. Hopensztand.

Zbigniew Żabicki (1966) umieścił genealogię ideową „Kuźnicy” w sporach literacko-politycznych lat 30., kiedy to kluczowe było, jak pisał, „rozstrzygnięcie stosunku między awangardą polityczną i literacką”<sup>562</sup>. Polem odniesienia tego eufemistycznego sformułowania jest konflikt, jaki rozgrywał się w Rosji i ZSRR na przestrzeni lat 20. i 30., pomiędzy dwoma rozumieniami awangardy. Od około 1922 roku w polityce kulturalnej bolszewickiej Rosji pojawiło się ciążenie ku sztuce o charakterze tradycjonalistycznym. Awangarda polityczna i awangarda literacka od tego czasu szły innymi drogami, a „rozstrzygnięcie stosunku” nigdy nie nastąpiło w taki sposób, by zadowolił obie strony. Podobna sprzeczność w latach 1944–1948 nurtowała środowisko kulturalne lewicy komunistycznej w Polsce. Powracając do znakomitego rozróżnienia zaproponowanego przez Jedlickiego, było to napięcie między modernizacją, która była na sztandarach lewicy komunistycznej a modernizmem polskich lewicowych artystów, w tym również komunistów.

W swojej monografii Żabicki wymienił nazwiska przedwojennych publicystów kreślących zasadnicze problemy podejmowane przez „Kuźnicę”: Baczyńskiego, Fika, Standego i Stawara. Wspomniał Hopensztanda<sup>563</sup>. W kontekście czasopisma redagowanego przez Żółkiewskiego to ostatnie nazwisko wydaje się kluczowe. W twórczości publicystycznej Hopensztanda z lat 30. ukazały się sprzeczności, które później najsilniej odżyły w „Kuźnicy”.

Szkice Hopensztanda z dziedziny teorii literatury z połowy lat 30., jak *Mowa pozornie zależna w kontekście Czarnych skrzydeł* i *Satyry Krasickiego*, są nowatorskimi osiągnięciami polskiej myśli literaturoznawczej uważanymi za antycypację strukturalizmu<sup>564</sup>. W gronie

---

<sup>559</sup> Dawid Hopensztand, Władysław Bieńkowski, Ludwik Fryde, Kazimierz Budzyk, Franciszek Siedlecki, a także Jerzy Kreczmar, Jan Kott, Ryszard Matuszewski, Wanda Markowska, Henryk Szyper, Zdzisław Libera. O działalności Koła por.: D. Ulicka, *Tradycje nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 206–220 (i tam zebrana literatura przedmiotu).

<sup>560</sup> S. Żółkiewski, *Cetno i lichy*, Książka i Wiedza, Warszawa 1983, s. 7.

<sup>561</sup> Por. K. Szczuka, M. Janion, *Janion. Transe, traumy, transgresje. Niedobre dziecię*. Rozmawia Kazimiera Szczuka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 71.

<sup>562</sup> Z. Żabicki, „*Kuźnica*” i jej program literacki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 94–107.

<sup>563</sup> Ibidem, s. 171.

<sup>564</sup> Znajdują się w: K. Budzyk (red.), *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, Warszawa 1946.



Warszawskiego Koła Polonistów, obok Franciszka Siedleckiego, Hopensztand najpełniej stosował socjologiczną refleksję nad procesami literackimi<sup>565</sup>. Zajmował się też krytyką artystyczną. Jak wspominał Mieczysław Berman, przychodził na zebrania Warszawskiej Grupy Plastyków (tzw. Czapki Frygijskiej), delegowany z ramienia KPP do pracy wśród inteligencji<sup>566</sup>. W latach 1935–1936 pisywał do pisma „Lewar”<sup>567</sup>. Porzucał tam rolę klerka i jako Jerzy Kellert podejmował krytykę awangardy, wychodząc z przesłanek klasowych w interpretacji ideologicznej. Potępiał nie tyle klasyczną awangardę futurystyczną, ta należała już do przeszłości, ale „elementy reakcyjne” w obrębie współczesnych poetyk. Stosował język zabarwiony ideologią RAPP-u z elementami *socjalfaszyzmu*. Awangarda literacka pozostawała tu „na usługach klasy społecznie wstecznej”, co stawiało ją wśród podejrzanych o „faszyzm”<sup>568</sup>. Kellert nawoływał do odcedzenia „postępowej prozy i poezji” z „elementów reakcyjnych”. Dopiero odcinając się od nich, literatura mogła przejść przez sito „realizmu proletariackiego”. W jego tekstach można odnaleźć punkty zbieżne z teorią realizmu socjalistycznego ze względu na podkreślanie roli tradycji<sup>569</sup>. Kellert w „Lewarze” optował za literaturą w postulowanej w ZSRR od 1934 postaci, a więc zwróconą ku przeszłości kultury. W 1935 roku pisał, iż „zadaniem proletariatu jest przejąć od klas ginących wszystkie ich artystyczne zdobycze w dziedzinie literatury i, napełniwszy je nową treścią, wciąż i wciąż doskonalić”<sup>570</sup>. Formułował „postulat dziedzictwa”<sup>571</sup>. Jego publicystyka nie była pozbawiona sprzeczności. Kłopot stanowiła dla niego awangarda. Należała już jednak do „dziedzictwa”, a jednocześnie była „reakcyjna”. Ironią losu w kontekście powojennego składu redakcji „Kuźnicy” było to, że za przykład nieświadomej transmisji „reakcyjnych” elementów podawał „nadrealistyczną” i przesączoną „mistycyzmem” twórczość Adama Ważyka<sup>572</sup>.

---

<sup>565</sup> F. Siedlecki, *Jeszcze w sprawach wiersza polskiego*, „Przegląd Współczesny” 1936, nr 9; M. Stępień, *Ze stanowiska lewicy. Studium jednego z nurtów polskiej krytyki literackiej lat 1919–1939*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

<sup>566</sup> M. Berman, *Czapka Frygijska*, w: *Księga wspomnień 1919–1939*, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 66.

<sup>567</sup> K. Sierocka, *Lewicowe czasopisma literackie lat 1918–1939: (refleksje i uwagi)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1979, 18/4, 127–140.

<sup>568</sup> J. Kellert, *Dookoła problemu dziedzictwa*, „Lewar” 1935/1936, nr 14/1, s. 9.

<sup>569</sup> Powoływano się na Lenina, który twierdził, że „tylko dokładna znajomość kulturalnego dorobku całej ludzkości, i jej przepracowanie, pozwoli stworzyć nową, proletariacką kulturę” za: J. C. Vaughan, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, St. Martin’s Press, New York 1973, s. 44.

<sup>570</sup> J. Kellert, *O właściwą rolę poezji*, „Lewar” 1935, nr 10, s. 6.

<sup>571</sup> J. Kellert, *Dookoła problemu dziedzictwa*, „Lewar” 1935/1936, nr 14/1, s. 9.

<sup>572</sup> *Ibidem*, s. 10.

Formułę „realizmu proletariackiego” jako alternatywną wobec realizmu socjalistycznego Kellert stosował w stosunku do malarstwa<sup>573</sup>. Pisał o Zygmuncie Bobowskim jako przedstawicielu realizmu proletariackiego<sup>574</sup>. Artystą, którego popierał, operując określeniem „sztuka tematyczna”, był Bronisław Linke<sup>575</sup>. W jego tekstach pojawiają się kwestie, które wypłynęły w dyskusjach o sztuce w latach 40.: temat w malarstwie, komunikacja artysty z odbiorcą, upowszechnienie, a także swoistość polskiej drogi do realizmu socjalistycznego. Jednocześnie formułował wątpliwości, pytania i zastrzeżenia wobec poetyki awangardy. Kellert brał udział w uformowaniu intelektualnego syndromu, w którym postawa lewicowa łączy się z nieufnością do „eksperymentu” w sztuce.

„Kuźnica” nie nawiązała otwarcie do tekstów Kellerta. Problem dziedzictwa KPP w okresie powojennym był niebezpiecznym tematem dla PPR. Wydarzenia wokół Gomułki w 1948 roku zachodziły wszak na tle „falszywej” i „antymarksistowskiej” oceny polityki KPP, którą wytknęło mu Biuro Polityczne. Gomułka potępiony został za to, iż w jednym ze swoich przemówień wydobyl negatywny stosunek KPP do kwestii niepodległości Polski. Problem kontynuacji idei i tradycji KPP w programie PPR był drażliwy, sądzi się, że rezygnacja w nazwie partii z określenia „komunistyczna” była tym podyktowana, a celem tego semantycznego przesunięcia było „zakamuflowanie przez PPR jej komunistycznego rodowodu”<sup>576</sup>. Odwołanie się do ideologii czy teorii artystycznej tworzonej w kręgu KPP było ryzykowne również dlatego, że KPP została rozwiązana w roku 1938 przez Komintern. Polscy pisarze z nią związani byli ofiarami prześladowań.

Według Maurice’a Halbwachsa pamięć nie tylko powstaje w komunikacyjnej wymianie, ale jest językiem nadającym spójność grupie<sup>577</sup>. Będąc wytworem danej grupy, jest także jej spoiwem<sup>578</sup>. W pamięci grupy „Kuźnicy” zostaje poszerzona o swoją postać negatywową, o więź polegającą na porozumieniu co do tego, czego nie wolno aktywnie wspominać. Taka pamięć spoczywa gdzieś (poza obszarem wyrażonego, ocenzurowana) wedle

---

<sup>573</sup> J. Kellert, *W sprawie realizmu proletariackiego*, „Lewar” 1935, nr 11, por. A. Turowski, *Budownicowie świata, Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 308.

<sup>574</sup> J. Kellert, *Wystawa Zygmunta Bobowskiego*, „Lewar” 1936, nr 2.

<sup>575</sup> J. Kellert, *Sztuka tematyczna*, „Lewar” 1936, nr 4, s. 6.

<sup>576</sup> K. Losson, *Czy KPP była patriotyczna? Dyskusja w Wydziale Historii Partii wokół referatu Tadeusza Daniszewskiego na temat ‘sprawy niepodległości w ruchu robotniczym’*, „Dzieje Najnowsze”, r. XLIX, 2017, nr 3, s. 74.

<sup>577</sup> M. Halbwachs, *Společne ramy pamięci*, tłum. M. Król, PWN, Warszawa 1969.

<sup>578</sup> A. Assman, *Wprowadzenie do kulturoznawstwa. Podstawowe terminy problemy, pytania*, tłum. A. Artwińska, K. Różańska, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015, s. 272–273.

Halbwachsa wystarczy jednak przesunięcie „ramy” (*cadres*), by się aktywowała<sup>579</sup>. Z Witoldem Wandurskim, który zginął w ZSRR w 1934 roku, współpracował w Łodzi przy tzw. Scenie Robotniczej malarz Karol Hiller. Jastrun w spisany w latach 60. wspomnieniu o Hillerze opisał scenę, podczas której ostatni raz widział przyjaciela. Była jesień 1939 roku w Łodzi, Hiller go odwiedził, po tym gdy otrzymał wezwanie na gestapo. Pod koniec lat 60. Jastrun napisał o Hillerze zamordowanym w Łodzi: „W jednym z roczników starych już dzisiaj pism natrafiłem na czarno-białą reprodukcję jednego z obrazów Karola. Zapomniałem o nim tak doszczętnie, że dopiero na widok tej reprodukcji coś we mnie drgnęło”<sup>580</sup>. Wyparcie obszaru przedwojennej kultury powiązanej z lewicą, też komunistyczną, jest charakterystycznym zapomnieniem, które można interpretować jako zgęszczoną traumatyczną pamięć.

### **Rozdział 3. Gotlib i „rewolucyjny klasycyzm”**

W latach 1945–1946, skreślając z góry możliwość współpracy z awangardą, ochrzczonej „eksperymentem”, „Kuźnica” stawała przez trudnym wyborem. Awangardę traktowano z nieufnością. Malarze nurtu umiarkowanego, reprezentujący tzw. koloryzm, zbliżony do sztuki uprawianej przez twórców przedwojennego Jednorogu, Zwornika lub Komitetu Paryskiego, również nie wydawali się właściwymi partnerami „Kuźnicy”. Juliusz Żuławski skrytykował w grudniu 1945 roku „epigonizm” malarstwa krakowskiego oddziału Zawodowego Związku Artystów Plastyków. Wyraził poczucie nieprzystawalności malarstwa kolorystów do współczesności, mówił o katastrofie moralnej wojny, pisał: „narzuca się pytanie, czy ci malarze czują w ogóle świat, którym oddychają”<sup>581</sup>. Malarstwo o tradycyjnym, patriotycznym charakterze było przez „Kuźnicę” deklaratywnie odrzucone<sup>582</sup>. „Czapka Frygijska”, ugrupowanie, które mogło być programowo bliskie „Kuźnicy”, nie istniało<sup>583</sup>. Artyści

---

<sup>579</sup> J. Assman, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 53.

<sup>580</sup> M. Jastrun, *Pamięci Karola Hillera*, w: Idem, *Wolność wyboru*, PIW, 1969, s. 211. Tekst powstał po wystawie Karola Hillera w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1966 roku.

<sup>581</sup> J. Żuławski, *Dwugłos o wystawie Krakowskiego Związku Plastyków*, „Kuźnica” 1945, nr 17 (23 grudnia 1945), s. 7.

<sup>582</sup> P. Smolik, *Na bezdrożach złych tradycji (wystawa grupy krakowskich artystów Polonia)*, „Kuźnica” 1946, nr 31, s. 10.

<sup>583</sup> Zygmunt Bobowski i Franciszek Bartoszek zginęli w szeregach GL w 1943 roku, Hopensztand został zamordowany w 1943 roku w Warszawie, Ichiel Tynowicki – w getcie w Białymstoku. W Zagładzie zginęli malarze Izaak Perel i Henryk Szerer. Rysownik Franciszek Parecki zginął we Lwowie w 1941 roku podczas nalotów niemieckich. Chaim Hanft (rzeźbiarz), Helena Malarewicz (później Helena Krajewska), Juliusz Krajewski przeżyli wojnę, a także Bronisław Linke, który w 1946 powrócił z ZSRR.

Warszawskiej Grupy Plastyków, którzy przetrwali wojnę, Juliusz Krajewski i Helena Krajewska włączyli się w działalność organizacyjną Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, nie podejmując prób odtworzenia przedwojennego ugrupowania<sup>584</sup>. W ten sposób w 1945 roku powstała programowa luka, którą mógł programem „rewolucyjnego klasycyzmu” wypełnić Henryk Gotlib.

Pod koniec grudnia 1945 roku w „Kuźnicy” ukazał się jego artykuł *Dwie kultury*<sup>585</sup>. Gotlib mieszkał wtedy w Anglii. Przed wojną związany był z PPS<sup>586</sup>. W 1935 roku podpisał się pod jednolitifrontowym apelem przeciw faszyzacji kultury<sup>587</sup>. W 1936 roku wziął udział w Zjeździe Pracowników Kultury we Lwowie<sup>588</sup>. Pisywał do „Wiadomości Literackich”, był w komitecie redakcyjnym „Głosu Plastyków”. W 1945 roku na zaproszenie Ministerstwa Kultury i Sztuki odwiedził Polskę.

W artykule *Dwie kultury* wystąpił z tezą, w której pobrzmiewało echo rozprawy Juliana Klaczki o niemożności tworzenia malarstwa pod chmurnym polskim niebem: oto polskie malarstwo jest daleko w tyle za sztuką współczesną w zachodniej Europie. Wspierał się swym autorytetem malarza mieszkającego w Londynie, nasza sztuka – pisał – pokazywana za granicą wywołuje wrażenie egzotyzyму. Następnie wykonał wolte: odmienność nasza nie jest jednak podrzędnością, ale walorem, bowiem pod względem kultury malarskiej należymy do „bizantyńskiego Wschodu”. Pod piórem byłego formisty było to dwuznaczne. Przeczyło uniwersalizmowi europejskiej awangardy, w imię którego grupa formistów zawiązała się w Krakowie w 1917 roku. A jednocześnie nawiązywało do tradycji (wewnątrz tego samego programu) podkreślania lokalnej różnicy<sup>589</sup>. Formizm odwoływał się w swych założeniach do sztuki ludowej i „prymitywu”<sup>590</sup>. W 1945 roku Gotlib zaryzykował własną konstrukcję

---

<sup>584</sup> H. Krajewska i J. Krajewski od 1947 roku pisali do „Kuźnicy” artykuły o sztuce nowoczesnej, por. H. Krajewska, *Wędrówka po wystawach paryskich maj–czerwiec 1947*, „Kuźnica” 1947, nr 31/32, s. 9 oraz „Kuźnica” 1948, nr 4 (25 stycznia 1948), s. 10; J. Krajewski, *Realizm i abstrakcja*, „Kuźnica” 1947, nr 26, s. 6.

<sup>585</sup> H. Gotlib, *Dwie kultury*, „Kuźnica” 1945, nr 18, (31 grudnia 1945), s. 12-13-14.

<sup>586</sup> I. Jakimowicz (red.), *Henryk Gotlib 1890–1966*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1980, s. 5.

<sup>587</sup> M. Stępień, *Ze stanowiska lewicy. Studium jednego z nurtów polskiej krytyki literackiej lat 1919–1939*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 180–181.

<sup>588</sup> Ibidem oraz: „Materiały i dokumenty na 20-lecie Lwowskiego Zjazdu Pracowników Kultury 16 V 1936 – 17 V 1936”, Wydział Historii Partii KC PZPR, kwiecień 1956 (maszynopis powielany).

<sup>589</sup> Por. L. Chwistek, wstęp do katalogu III wystawy formistów, Kraków 1919, K. Winkler, *O sztuce nowoczesnej*, „Twórczość” 1946, nr 9, K. Winkler, *Na trzydziestolecie zwycięskiego formizmu*, „Dziennik Literacki” 1947, nr 1 (7–13 marca), s. 3.

<sup>590</sup> Problem swoistości polskiej awangardy, por. I. Luba, *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? Bizantyzm w malarstwie polskim lat 1910–1940*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, s. 545–574, o czerpaniu z folkloru, jako źródła języka, przez polskich awangardzistów, por. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Ossolineum, 1965, s. 45. Problem lokalności i uniwersalizmu w historii literackiej awangardy m.in.:

historiozoficzną, odmienność nasza – przekonywał – wzięła się stąd, że przez polską kulturę nigdy nie przeszła fala Odrodzenia. To dobrze i źle. Źle, ponieważ bezskutecznie próbujemy doścignąć Zachód. Ale i dobrze, gdyż to właśnie najbardziej „wschodni” z zachodnich malarzy – El Greco, dał impuls całej sztuce nowoczesnej. To El Greco, pisał Gotlib, zrodził Cézanne’a, ten zaś zaczerpnął pozbawioną głębi, pociętą przez dynamiczne linie powierzchniowych napięć, przestrzeń malarską z El Greca. Nie było to zbyt konsekwentne. Gotlib kilkakrotnie podkreślał różnicę między Wschodem a Zachodem, by na końcu ją znieść stwierdzeniem, że podział na „dwie kultury” jest złudzeniem. Dowodzić tego miałyby synteza Wschodu i Zachodu w malarstwie Cézanne’a.

Była to niespójność. Dyskurs orientalistyczny był cechą awangardy, można go prześledzić zarówno w programie grupy formistów, jak i rosyjskich kubofuturystów<sup>591</sup>. W latach 30. XX wieku został spopularyzowany i stracił swą wywrotową jakość. Spełniał rolę odwołania do rzekomego autentycznego, słowiańskiego lub nawet „aryjskiego” Wschodu przeciwko dekadentkiemu Zachodowi<sup>592</sup>. Przeciwwstawienie Wschód – Zachód, prymitywny, ale autentyczny „bizantyzm” – przeciwko wyrafinowanemu, lecz zepsutemu Zachodowi, było toposem prawicowej publicystyki lat 30. Odwoływano się wprost lub między wierszami do książki Bierdiajewa *Nowe średniowiecze*, proponującej retrospektywną utopię jako alternatywę dla porządku porewolucyjnego; dla Bierdiajewa włoskie Odrodzenie było negatywną tradycją, a średniowiecze modelem dla przyszłej odnowionej duchowości<sup>593</sup>. W wypowiedziach takich brzmiało echo *Zmierzchu Zachodu* Spenglera, w którym majaczyła obietnica odrodzenia „ze Wschodu”. „Powrót do średniowiecza” zaznaczał się w myśli prawicowo radykalnej: „Nowa epoka [...] zaprzeczy i odrzuci pierwiastki Renesansu wraz z tkwiącą w nich starożytnością śródziemnomorską”, wieszczyl w 1937 roku w „Falandze” Włodzimierz Pietrzak<sup>594</sup>. Należy zaznaczyć różnicę między nacjonalistyczną interpretacją

---

*Awangarda środkowej i wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo?*, red. M. Kmiecik, M. Szumna, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

<sup>591</sup> Por. B. Liwzyc, *Półtoraaki strzelec*, tłum. A. Pomorski, Czytelnik, Warszawa 1995.

<sup>592</sup> T. Cieślowski (syn) na otwarciu wystawy Stanisława Szukalskiego i Szczepu Rogate Serce w Zachęcie w 1931 roku przemawiał: „niewysłowioną jakąś duchową pępowiną wiąże się na skroś lechickie prahistoryczne Światowidy z macierzystym łonem dalekich Indii, ze Wschodem Zamierzczłym, zagubionym pod nawałem wieków, pyłów ziemskich i oceanów”, za: T. Cieślowski (syn), *Miałeś chamie złoty róg*, „KraK” 1931, nr 7 (lipiec–grudzień 1931), s. 5.

<sup>593</sup> Por. S. Mazurek, *Zdziechowski, Trubecki i Bierdiajew – neochrześcijananie w obliczu końca*, „Kresy” 1995, nr 4, s. 85–90; S. Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*, Leopoldinum, Wrocław 1997.

<sup>594</sup> W. Pietrzak, *Nowa kultura*, „Falanga” 1937, nr 2. O wizji sztuki w przyszłym państwie narodowym wedle ideologów Falangi pisze J.J. Lipski, *Katolickie państwo narodu polskiego*, Londyn 1994, s. 224.

kultury a dyskursem środka, a więc nie tyle nacjonalistycznym, ale państwowotwórczym<sup>595</sup>. Był on popularny w okresie okupacji niemieckiej, gdy wizja odrodzonej kultury wiązała się z projektem państwowości, która odejdzie zarówno od totalitarnych, jak i liberalnych wzorów. Przejawem takiej eklektycznej myśli była m.in. wydana podziemnie w Warszawie w 1943 roku książka *Skąd i dokąd idziemy* Bogdana Suchodolskiego, w której autor proponował jako drogę wyjścia z chaosu i presji cywilizacji technicznej: nowy humanizm i przywrócenie chrześcijańskiej wspólnoty z czasów średniowiecza<sup>596</sup>. Podobne tezy możemy znaleźć w wydawanym podziemnie w Krakowie „Miesięczniku Literackim” (1942–1943) głoszącym koncepcje personalizmu<sup>597</sup>. Gotlib daleki był od świadomego nawiązania do tradycji narodowej, nie sądzę też, by chciał się wpisywać w myśl konserwatywną. Jednak nie analizuję intencji, lecz skutki. W rezultacie w roku 1945 marksistowska „Kuźnica” przyjęła do druku artykuł, w którym można było m.in. przeczytać:

Plastyka nasza, także i ta najmłodsza manifestuje natomiast – w swym ogólnym charakterze – związki z tymi czasami i ośrodkami sztuki, kiedy i gdzie rzemieślnicy – artyści kształtowali formy i na ścianę kościoła kładli kolory z radością dziecka, bawiącego się tęczą. Tak jak to bywało w plastyce średniowiecza w sztuce zaprawionej *bizantyńskim smakiem*<sup>598</sup>.

W styczniu 1946 roku, niedługo po omówionym tu tekście *Dwie kultury*, opublikował Gotlib w „Kuźnicy” artykuł *Zwiastuny rewolucyjnego klasycyzmu*. Uzasadniał tam malarstwo martwych natur i aktów potrzebą budowania „nowego porządku” oraz odpoczynku po ciężkich latach wojny<sup>599</sup>. Była to próba odnalezienia miejsca dla własnego malarstwa w powojennej rzeczywistości. Gotlib w tym czasie łączył styl umiarkowanego kolorystycznego realizmu z historyczną i religijną tematyką. Był bohaterem opublikowanego w 1946 roku w „Kuźnicy” artykułu Juliusza Żuławskiego *U malarzy polskich w Londynie*<sup>600</sup>. W tekście Żuławskiego

---

<sup>595</sup> K. Podemski, *Badania polskiego dyskursu publicznego w II RP, PRL i III RP. Przegląd zagadnień*, „Kultura i Społeczeństwo” 2013, nr 2; A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, IFiS PAN, Warszawa 2006.

<sup>596</sup> R. Jadźwing, *Skąd i dokąd idziemy*, Towarzystwo Wydawnicze Załoga, Wilno 1939 (właściwie Warszawa 1943). Czesław Miłosz poświęcił jej szyderczy wiersz *Na pewną książkę*.

<sup>597</sup> Por. artykuł, nie sygn., *Światopogląd: tendencja i ortodoksja*, „Miesięcznik Literacki”, styczeń 1943, strony nienumerowane. „Nowe średniowiecze” jest synonimem przyszłej, powojennej, kultury „personalistycznej”, alternatywnej wobec liberalnych jak i totalitarnych projektów.

<sup>598</sup> H. Gotlib, *Dwie kultury*, „Kuźnica” 1945, nr 18 (31 grudnia 1945), s. 14.

<sup>599</sup> H. Gotlib, *Zwiastuny rewolucyjnego klasycyzmu*, „Kuźnica” 1946, nr 3 (28 stycznia 1946), s. 3.

<sup>600</sup> J. Żuławski, *U malarzy polskich w Londynie*, „Kuźnica” 1946, nr 8 (4 marca 1946), s. 4–5.

czytamy, że w pracowni Gotliba znajdują się „świeżo ukończone” obrazy, *Stabat Mater* i *Powrót Mickiewicza do Krakowa*. [IL. 3, 4, 5]

Obrazy zachowały się w warszawskim Muzeum Narodowym. Mają monumentalne rozmiary. Ich kompozycja i układ nawiązuje do malarstwa religijnego (tryptyk), treść do męczeństwa ludności cywilnej w czasie niemieckiej okupacji, ludności, którą zbawia kultura narodowa osadzona w tradycji chrześcijańskiej i romantycznej. Obrazy powstały w latach 1940–1944. Największa, centralna część (263 x 302 cm) to *Warszawa, wrzesień 1939*, boczne to *Powrót Mickiewicza do Krakowa* i *Stabat Mater* (242 x 212 cm). *Warszawa, wrzesień 1939* ukazuje grupę osób na tle płonącego Zamku Królewskiego, Kolumny Zygmunta i ruin. Grupa mieszkańców pochyla się nad ciałem kobiety, widać członków cywilnej obrony Warszawy. Obok tej grupy widoczna jest postać w przepasce na biodrach i koronie cierniowej. Jest to odniesienie do postaci Chrystusa zbawcy oraz – autoportret. *Stabat Mater* przedstawia chłopską rodzinę w dramatycznym momencie odkrycia zwłok młodych ludzi: dziewczyny i chłopca. Dwójka pozostałych dzieci chroni się przed tym widokiem, chowając za plecami ojca, matka – bosa kobieta w ludowym stroju, załamuje ręce. *Powrót Mickiewicza do Krakowa* ma cechy alegorii. Wieszcz ze zburzonego pomnika powraca w orszaku nagich kobiet, witany przez tłum, w tle widać Wawel, dalej szczyty Tatr.

Są to płótna, w których w technice bliskiej kapistom, we wzniosłej konwencji antycznej tragedii, barokowego naddatku (nagość, draperie, wymowne gesty), w pastelowo-perłowej tonacji opowiada się o tragedii okupacji i posłannictwie poezji. Kompozycje nawiązują do ikonografii cierpiącej Polonii i mesjańskich treści zawartych w dziele Mickiewicza/emigranta. Narracja pochodząca z romantycznego imaginariu zderza się z konwencją kolorystyczno-postimpresjonistyczną. Gotlib nie sformułował tego malarskiego idiomu w latach 40. W okresie międzywojennym tworzył obrazy, które można określić jako sztukę zaangażowaną. W 1937 roku namalował obraz *W Hiszpanii*. [IL. 6] Ukazuje zamordowaną kobietę i dziecko stojące nad jej ciałem oraz trzech mężczyzn, którzy uczestniczą w scenie „odnalezienia zwłok”. Na horyzoncie widać zbliżający się oddział ze sztandarem<sup>601</sup>. W obrazach poświęconych tragedii ludności cywilnej w Polsce w czasie II wojny podjął ten język. Ikonografia chrześcijańska krzyżuje się tutaj z wątkami obrazowania cierpienia ludności cywilnej, które do malarstwa w

---

<sup>601</sup> Reprodukacja w „Głosie Plastyków” z czerwca 1938 roku oraz jako *Obraz hiszpański* w „Wiadomościach Literackich” 1938, nr 21, s. 10.

czasie wojny domowej w Hiszpanii wprowadzili malarze francuskiej lewicy: Fougeron, Picasso, Robert Humblot<sup>602</sup>.

Pojawienie się postaci Gotliba w kręgu komunistycznej lewicy lat 40., próba budowy programu, który nie będzie ani koloryzmem, ani awangardą, jest niedocenionym momentem w historii sztuki. Był to projekt sztuki nowoczesnej dążącej do „porządku” i humanizmu, rekonstruującej wizję całości, powracającej do romantycznych źródeł kultury. Trzy płótna zostały podarowane krajowi przez artystę w 1948 roku. Gotlib wahał się pomiędzy pozostaniem w Anglii a przeprowadzką do Polski. Pracował nad zorganizowaniem wystawy sztuki malarzy polskich z Anglii w Muzeum Narodowym, która planowana na rok 1948 jednak się nie odbyła<sup>603</sup>.

Gotlib nie był w kręgu „Kuźnicy” postacią nieznaną. O jego obrazach powstających w Londynie, w tym o obrazie *Warszawa, wrzesień 1939*, pisały latem 1943 roku „Nowe Widnokreśli” wychodzące w Moskwie piórem Pawła Ettingera<sup>604</sup>. Relacja z życia polskich artystów w Londynie była jedyną tak obszerną zagraniczną korespondencją artystyczną w tym piśmie. Po zawarciu paktu radziecko-brytyjskiego dla skupionej w Moskwie Polonii otworzyła się szczelina, przez którą mogły przedostać się wieści od polskiej emigracji w Wielkiej Brytanii<sup>605</sup>.

#### **Rozdział 4. Porębski i list do „Kuźnicy”. Próba reakcji**

Na wypowiedź Gotliba zareagował Mieczysław Porębski w artykule opublikowanym w lutym 1946 roku jako „list do redakcji”. Nie odwołał się deklaratywnie do marksizmu. Jednak wystąpienie jego można interpretować jako krytykę programu pisma za niedostatek marksistowskiej teorii sztuki. W „Kuźnicy” – pisał Porębski – mówi się o malarstwie w sposób, który „zasadniczo odbiega od naszej, a – wybaczenie, ale sądzę, że i Waszej postawy wobec sztuki i społeczeństwa”<sup>606</sup>.

Przez tę interwencję Porębski strategicznie „wdarł się” na łamy „Kuźnicy”, wyprzedzając spór „młodych” (tzw. pryszczatych) ze „starymi”, który rozwinął się tam w 1948

---

<sup>602</sup> S. Wilson, *1937, Problèmes de la peinture en marge de l'Exposition internationale*, w: *Paris 1937–1937*, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Gallimard, Paris 1992, s. 71–89.

<sup>603</sup> Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, Zespół MKiS, sygn. 366/12 – 46, Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

<sup>604</sup> P. Ettinger, *Artyści polscy w Londynie*, „Nowe Widnokreśli” 1943, nr 15 (20 sierpnia 1943), s. 15.

<sup>605</sup> W Moskwie pojawiła się też delegacja przedstawicieli polskiego rządu emigracyjnego, a także artyści, w tym Feliks Topolski.

<sup>606</sup> M. Porębski, *O nową ideologię w malarstwie. Do redaktora 'Kuźnicy'*, „Kuźnica” 1946, nr 4 (4 lutego 1946), s. 10.



roku<sup>607</sup>. Po latach wspominał, że „list”, jak i późniejszy artykuł *O sztuce malarzkiej*, który ukazał się w czerwcu, były pozostałością po idei, która nie została zrealizowana, wydania „numeru młodzieżowego” pod redakcją Stanisława Marcza-Oborskiego. Z Marczakiem-Oborskim Porębski znał się z okresu okupacji, spotkał go w okresie prób do podziemnego spektaklu Kantora *Balladyna*<sup>608</sup>. Marczak-Oborski, związany wcześniej z grupą Sztuki i Narodu, ukrywał się w Krakowie po aresztowaniu Wacława Bojarskiego (maj 1943).

W tekście *O nową ideologię w malarstwie* apelował Porębski, by „Kuźnica” rzetelnie zajęła się sztuką, zamiast drukować „niepoważne fantazjowanie na temat bizantyzmu albo smutno-wesołe rozważania nad dolą malarza”. „Smutno-wesołe rozważania” były aluzją do artykułu Teresy Tyszkiewiczowej *Historie o malarstwie smutne i wesołe* ze stycznia 1946 roku. „Czerwienieje w głębi pracowni rozrzucona draperia. Na niej przycyaiły się okrągłe zimne owoce” – pisała Tyszkiewiczowa w felietonie na temat sytuacji współczesnego malarstwa. Ukazała malarzy w potrzasku sprzecznych społecznych żądań. Jedni żądają od nich oddawania grozy okupacyjnych przeżyć. Inni – dekoracyjnego malowania „na ścianę”<sup>609</sup>. Była to obrona autonomii artystów, którym trzeba pozwolić malować, tak jak tego pragną, bez stawiania wymogów. Stanowisko to także zbulwersowało Porębskiego: „Piszą u was w «Kuźnicy», że malarzom wystarczy zobaczyć parę jabłek na kolorowej szmatce”, tymczasem „malarz winien dostrzegać również i inne, dziejące się koło niego sprawy i rzeczy”<sup>610</sup>.

Tekst napisany został w imieniu grupy, która – jak pisał Porębski – swój program kształtowała od 1941 roku. Miał na myśli grupę artystów, która w okresie wojny formowała się najpierw wokół Jerzego Kujawskiego, a od 1943 roku wokół Tadeusza Kantora w Krakowie. W lutym 1946 roku, kiedy „Kuźnica” opublikowała list, grupa została dostrzeżona w obiegu artystycznym. Pisano o nich w prasie, początkowo jako o „grupie Kantora”. Porębski zdefiniował ją w swym liście jako „grupę młodych plastyków i pracowników sztuki”<sup>611</sup>. Nazwa Grupa Młodych Plastyków (wielkimi literami) miała się ustalić później. W momencie, o którym mowa, grupa miała za sobą dwie wystawy: w czerwcu 1943 roku w mieszkaniu artystki Ewy

---

<sup>607</sup> A. Lisiecka, *Pokolenie 'pryszczatych'*, „Pamiętnik Literacki” 1964, nr 55/4, s. 367–391.

<sup>608</sup> M. Porębski, *Deska. Chciałbym, aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie*, Murator, Warszawa 1997, s. 44–45.

<sup>609</sup> T. Tyszkiewiczowa, *Historie o malarstwie smutne i wesołe*, „Kuźnica” 1946, nr 1 (19) (7 stycznia 1946), s. 5.

<sup>610</sup> M. Porębski, *O nową ideologię w malarstwie. Do redaktora 'Kuźnicy'*, „Kuźnica” 1946, nr 4 (4 lutego 1946), s. 10.

<sup>611</sup> Ibidem.

Siedleckiej w Krakowie, gdzie zorganizowano konspiracyjny pokaz, oraz w czerwcu 1945 roku w lokalu Związku Zawodowego Literatów Polskich w Krakowie<sup>612</sup>.

„Grupa Kantora” przeżyła też dwa budujące wspólnotowość wydarzenia teatralne w okresie okupacji – *Balladynę* (1943) i *Powrót Odysa* (1944) w inscenizacji Kantora. Część osób poznała się w krakowskiej Szkole Rzemiosł Artystycznych (Kunstgewerbeschule), średniej szkole zawodowej pod zarządem niemieckim, gdzie uczyli się między 1940 a 1943 rokiem. W artykule/liście do redakcji Porębski nie wymienił ich nazwisk, meritum była polemika z tekstami w „Kuźnicy”. Twierdzenie, że grupa „wypracowywała wspólną ideologię zawodową” między 1941 i 1943 rokiem, miało wymiar polityczny, legitymizowało jej głos w debacie, ukazywało uczestnictwo w historii.

Porębski w okresie publikacji tekstu miał dwadzieścia cztery lata. Przed wybuchem wojny skończył pierwszy rok historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1943 roku odegrał istotną rolę w przedstawieniu *Balladyna*, w którym wygłaszał swój, białym wierszem napisany, tekst „komentatora”<sup>613</sup>. W lipcu 1944 roku został zaarrestowany przez Gestapo za działalność konspiracyjną. Więziony był w Krakowie, a potem w obozach Gross Rosen i Sachsenhausen. Latem 1945 roku powrócił do Polski<sup>614</sup>.

Porębskiego nie interesowała polemika z dwójką autorów, nie wspomniał nawet ich nazwisk. Chodziło mu o sprawę większego kalibru, a mianowicie kształtu kultury proponowanej przez polityczne elity. W tekście znalazła się także propozycja na przyszłość. Są dwie ścieżki, którymi dzisiaj podąża sztuka, pisał Porębski. Pierwsza (idealistyczna) prowadzi od impresjonizmu przez postimpresjonizm do „nonszalanckiej chaotyczności współczesnego, naturalistycznego koloryzmu”. Druga – od Cézanne’a przez kubizm – idzie ku sztuce, którą będzie „nowy świadomy realizm”. „Nowy świadomy realizm” według Porębskiego miał być amalgamatem konkretnych tradycji: konstruktywizmu, programów grup Praesens, a.r. i łódzkiego czasopisma „Forma” oraz przedwojennej Grupy Krakowskiej. „Na odcinku

---

<sup>612</sup> Wystawa z czerwca 1945 roku nie miała katalogu, pisali o niej w prasie: H. Wielowieyska, *O Klub Młodych Plastyków*, „Odrodzenie” 1945, nr 34 (22 lipca 1945), s. 5, K. Wyka, *Pozycja Krakowa. Sprawozdania*, „Twórczość” 1945, nr 2, s. 191 oraz: K. Wyka, *Diariusz kultury polskiej*, „Twórczość” 1945, nr 2, s. 179, H. Blumówna, *Wystawa młodych plastyków*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 177, s. 6. Wyka nazwał ich „odpowiednikiem Klubu Młodych przy Związku Literatów”.

<sup>613</sup> M. Porębski, *Deska. Chciałbym, aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie*, s. 13–18.

<sup>614</sup> Ibidem, s. 44.

plastycznym”, pisał Porębski, „Kuźnicy” powinno przypaść zadanie kontynuowania tej drugiej tradycji<sup>615</sup>.

W żadnym innym czasopiśmie ani publikacji książkowej w tym czasie nie zostało wyrażone stanowisko w tak zdecydowany sposób odwołujące się do tradycji awangardowej w sztuce. Była to awangarda szczególnego typu. Łączyła socjalizm (lub komunizm) z uproszczeniami formalnymi wywodzącymi się z konstruktywizmu. Nawiązywać też miała do sztuki zaangażowanej uprawianej przez Grupę Krakowską opartej o tradycje kubizmu, ekspresjonizmu i surrealizmu. Wezwania do stworzenia nowego realizmu padały wcześniej w obrębie krytyki literackiej<sup>616</sup>. Nawet jeśli postulaty pod adresem sztuki współczesnej, by tworzyć realistycznie lub by powstał w malarstwie realizm, pojawiły się już wcześniej, m.in. w artykułach Witza, Porębski pierwszy sformułował postulat realizmu w malarstwie na podstawie konkretnej tradycji i teorii<sup>617</sup>.

Porębski posłużył się funkcjonującą w obszarze literatury od 1944/1945 roku w Polsce opozycją idealizm – realizm<sup>618</sup>. Abstrahując w tej chwili od problemu, czy zaproponowany przezeń dwubiegunowy opis historii sztuki nowoczesnej w Polsce (idealizm – realizm) był uzasadniony<sup>619</sup>. A także od tego, że w myśli samego Porębskiego dwubiegunowy model rozwoju sztuki był potem kilkakrotnie przystosowywany do zmieniających się warunków ideologicznych i potrzeb polityki kulturalnej<sup>620</sup>. W 1946 roku pojawił się w momencie, w którym Porębski zdał sobie sprawę, że „Kuźnica” dryfuje w stronę kulturowego konserwatyzmu.

Rozróżnienie idealizm – realizm należało do żywiołu językowego ówczesnego marksizmu, choć oczywiście posiada także inne konotacje. Było stosowane w krytyce

---

<sup>615</sup> M. Porębski, *O nową ideologię w malarstwie. List do redaktora 'Kuźnicy'*, „Kuźnica” 1946, (4 lutego 1946), s. 10.

<sup>616</sup> A. Ważyk, *Pozycja artysty*, „Odrodzenie” 1944, nr 8–9 (12 listopada 1944), s. 6; K. Wyka, *Tragiczność, drwina, realizm*, „Twórczość” 1945, nr 3; J. Kott, *Powrót do rzeczywistości w poezji*, „Odrodzenie” 1945, nr 18 (1 kwietnia 1945), s. 8.

<sup>617</sup> Por. K. Zychowicz, *Koncepcje realizmu w polskiej krytyce artystycznej lat 1945–1955*, „Studia i Materiały Lubelskie” 2017, nr 20, s. 26, wymienia ona: I. Witz, *Lata wojny. Wystawa w Muzeum Narodowym*, „Rzeczpospolita” 1945 (20 listopada).

<sup>618</sup> Występuje m.in. w artykule programowym Żółkiewskiego w pierwszym numerze „Kuźnicy”. Por. S. Żółkiewski, *O tak zwanej nieaktualności marksizmu*, „Kuźnica” 1945, nr 1 (1 czerwca 1945), s. 2-3-4, a wcześniej w artykule Ważyka w „Odrodzeniu”, A. Ważyk, *Pozycja artysty*, „Odrodzenie” 1944, nr 8–9 (12 listopada 1944), s. 7.

<sup>619</sup> Krytyka modelu „dwubiegunowego”, A. Turowski, *Konstruktywizm polski, próba rekonstrukcji kierunku*, Wrocław, Ossolineum 1981, s. 10.

<sup>620</sup> M. Porębski, *Dwa programy*, „Materiały do studiów i dyskusji” 1950, nr 1.

literackiej m.in. przez Żółkiewskiego i Ważyka<sup>621</sup>. Pochodziło z rosyjskiej krytyki o charakterze ideologicznym (Plechanow), gdzie „realizm” oznaczał wierność społecznym realiom i potrzebom, a „idealizm” kierunki sztuki nowoczesnej/awangardowej. Porębski zmienił zawartość tych pól. W obręb realizmu włączył awangardę. „Nowy” i „świadomy” było nawiązaniem do aktualnego języka debat literackich. „Świadomość” miała w nim co najmniej podwójną funkcję, po pierwsze jako pojęcie o konotacjach marksistowskich, po drugie jako przeciwieństwo negatywnie kojarzonych pojęć nieświadomości lub podświadomości. Afirmatywnie użył określenia „ideologia”. Malarstwo potrzebuje ideologii, można odczytać przesłanie autora, tak jak każde społeczne działanie, staje się wtedy równoprawnym partnerem w debacie o kulturze. W tekście pojawił się inny ważny element – przeżyć historycznych, tradycja artystyczna, wskazywał autor, musi zostać pogłębiona „o doświadczany w okresie wojennym realny ciężar rzeczywistości”. To także było przeniesienie postulatu z obszaru krytyki literackiej<sup>622</sup>. „Rzeczywistość” w kontekście roku 1946 była nacechowana etycznie. Wiązała się z postulatem dania wyrazu prawdzie przeżycia indywidualnego i zbiorowego w okresie okupacji, brzmiał w niej też postulat zobowiązań społecznych. Porębski zapożyczył pojęcia z aktualnego języka debaty literackiej rozwijającej się na łamach pism lewicy komunistycznej, m.in. „Kuźnicy”, pojęcia funkcjonujące w obrębie ówczesnego marksizmu i zastosował je w tekście o sztuce, chcąc osiągnąć skutek, jakim była widzialność jego grupy.

### **Rozdział 5. Rola działalności teoretycznej Porębskiego. *Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki z roku 1946/1943***

Na rok 1946 przypada intensywna programowo-teoretyczna działalność Porębskiego. *List do redaktora „Kuźnicy”* to jego najwcześniejszy tekst publikowany w tym roku. Drugim był artykuł *Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki*, który ukazał się w kwietniu 1946 roku w piśmie studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego „Wśród Młodych”<sup>623</sup>. Trzecim był esej *O sztuce malarskiej* drukowany w czerwcu 1946 roku w „Kuźnicy”. Czwartym – napisany razem z Tadeuszem Kantorem artykuł *Grupa młodych plastyków po raz drugi* we wrześniu 1946 roku w „Twórczości”, który ukazał się wraz z piątym, *Sens artystyczny obrazu*,

---

<sup>621</sup> A. Ważyk, *Pozycja artysty*, „Odrodzenie” 1944, nr 8–9 (12 listopada 1944), s. 7; S. Żółkiewski, *O tak zwanej nieaktualności marksizmu*, „Kuźnica” 1945, nr 1 (1 czerwca 1945), s. 2-3-4.

<sup>622</sup> Por. H. Gosk, *W kręgu „Kuźnicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*, PWN Warszawa 1985, s. 166–171.

<sup>623</sup> M. Porębski, *Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki*, „Wśród Młodych: jednodniówka / Bratnia Pomoc Studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Akademicki Klub Literacki, Kraków, 1946, nr 1 (kwiecień 1946), s. 2-3-4.

w tym samym numerze pisma<sup>624</sup>. Jednak chronologia druku i chronologia powstawania tych tekstów to dwie odmienne linie historyczne.

Dwa z wymienionych wyżej tekstów: *Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki* (druk kwiecień 1946) oraz *Sens artystyczny obrazu* (druk wrzesień 1946), pochodzą z okresu okupacji, o czym mówi świadectwo Porębskiego<sup>625</sup>. Porębski po wyzwoleniu z obozu powrócił do Polski przez Pragę, przekraczając granicę 23 lipca 1945 roku<sup>626</sup>. Jeśli w świadectwach Porębskiego oba artykuły są określone jako „okupacyjne”, musiały zostać napisane przez połowę 1944 roku. Nie dotarłam do ich rękopisów z okresu okupacji, jednak udało mi się odnaleźć teksty, które pochodzą z wczesnego okresu powojennego oraz spisane albo w okresie okupacji, albo też na podstawie okupacyjnych zapisków. *Sens artystyczny obrazu* stanowi część większego maszynopisu zatytułowanego „O racji obrazu”, datowanego na rok 1945 i zachowanego w archiwum prywatnym Krystyny Czerni oraz (w wersji bez przypisów) w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie. W archiwum Czerni znajduje się też maszynopis Porębskiego zatytułowany „Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki (fragmenty)”. Nie jest zadatowany. Autor przekazał to w latach 80. historyczce sztuki z adnotacją, iż jest to „odczyt okupacyjny”. W archiwum prywatnym Joanny i Jerzego Porębskich zachował się zaś krótki tekst „Referat 1943” z adnotacją „Z referatu wygłoszonego na spotkaniu konspiracyjnym grupy młodych artystów z grupą pisarzy katolickich w Krakowie, 1943”. Jego fragmenty powtarzają się zarówno w maszynopisie „Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki (fragmenty)” jak i na łamach „Wśród Młodych”.

Tekst zatytułowany *Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki* powstał, wedle świadectw autora i jego kręgu, w 1943 roku, wtedy też był wygłoszony. Opublikowany został drukiem w 1946 roku. Ma więc datę 1946, przez którą przebija rok 1943. Można go zadatować przy pomocy intencjonalnego anachronizmu na rok 1946/1943. Przez swoją przerywaną temporalność, należy do dziwnego czasu wojenno/powojennego, w którym ustanie

---

<sup>624</sup> M. Porębski, T. Kantor, *Grupa młodych artystów po raz drugi*, „*Twórczość*” 1946, nr 9, s. 82–88, M. Porębski, *Sens artystyczny obrazu*, „*Twórczość*” 1946, nr 9, s. 89–108.

<sup>625</sup> M. Porębski, *Deska. Chciałbym, aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie*, s. 22 oraz s. 44.

<sup>626</sup> M. Porębski, „*Życiorys*”, Paryż, kwiecień 1949, w: Mieczysław Porębski, teczka pracownika UJ, archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr inw. S III 246. Píše tam: „Przez punkt repatriacyjny w Dziedzicach przeszedłem 23 lipca 1945”, drugi „*Życiorys*” w tej samej teczce podaje datę sierpniową („*Życiorys*”, 25 stycznia 1950). Taka sama data znajduje się w „*Życiorysie*” w teczce zawierającej pracę magisterską Porębskiego, którą obronił na UJ w 1951 roku (nr inw. KM. 57). Z dwóch dat lipcowa oznacza przekroczenie granicy, sierpniową można rozumieć jako moment dotarcia do Krakowa.

działań wojennych nie jest wyrazistą cezurą. Liczne teksty istotne dla ówczesnego dyskursu literackiego mają taki graniczny status. *Drewniany koń* Kazimierza Brandysa (druk w 1946 roku) pisany był w latach 1943–1945<sup>627</sup>. Artykuł Jerzego Andrzejewskiego *O realizmie i fantastyce* powstał w roku 1943<sup>628</sup>. Kazimierz Wyka pisał *Tragiczność, drwinę i realizm* w 1942 roku<sup>629</sup>. *Mitologia i realizm* Kotta powstawała podobno w czasie okupacji<sup>630</sup>. Te dwie ostatnie pozycje są centralne dla powojennej debaty o realizmie, co prowokuje też pytanie o jej rzeczywisty czasowy status. Chyba że przekonanie o wojennej genezie literackiego programu realizmu jest retroaktywną projekcją, narracyjnym retuszem<sup>631</sup>. Nie aspirując do rozstrzygnięcia tego problemu, chciałabym wymienione wcześniej przypadki graniczne potraktować jako inspirację dla badań nad sztuką i krytyką sztuki tych lat. Malarstwo, zwane powojennym, także rodziło się w czasie wojny. W czerwcu 1945 roku w Krakowie na wystawie w siedzibie związku literatów, na której po raz pierwszy po wojnie prezentowała się „grupa Kantora”, zauważono te same obrazy co na podziemnej wystawie grupy w 1943 roku<sup>632</sup>.

O pierwszej, mówionej, wersji tekstu *Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki* mamy świadectwo Jerzego Skarżyńskiego, który zapamiętał go jako „manifest”, ogłoszony latem 1943 roku w prywatnym mieszkaniu w czasie podziemnej wystawy w Krakowie. Brali w niej udział Tadeusz Brzozowski, Andrzej Cybulski, Zofia Gutkowska, Jerzy Kujawski, Tadeusz Kantor, Janina Kraupe, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Porębski i Skarżyński<sup>633</sup>. Jak wspominał Skarżyński, „tekst był zaakceptowany przez wszystkich, to było takie wspólne stanowisko”. Skarżyński zapamiętał, że referat Porębskiego miał polemiczne ostrze. Kończył się stwierdzeniem, że „odrzucając wszystkie kulty, odrzucamy również kult narodu, że tradycja formalna [twórczości artystycznej] jest wspólna całej Europie Zachodniej i że na tę drogę wejść musi każdy, kto chce tworzyć sztukę, która by znalazła miejsce w historii

---

<sup>627</sup> Z. Żabicki, *„Kuźnica” i jej program literacki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 81.

<sup>628</sup> W.P. Szymański, *„Odrodzenie” i „Twórczość” w Krakowie*, Ossolineum, Wrocław 1981, s. 33. Druk tekstu Andrzejewskiego: *„Odrodzenie”* 1945, nr 21.

<sup>629</sup> M. Stępień, *Kontury w mroku*, WW Oficyna Wydawnicza, Katowice 2007, s. 129.

<sup>630</sup> H. Gosk, *W kręgu Kuźnicy*, s. 168.

<sup>631</sup> Po śmierci Wyki opublikowano jego szkic z 1942 roku, w którym odmawiał kredytu zaufania pojęciu realizmu. Por. K. Wyka, *Pieśń i dzieje*, „Teksty” 1976, nr 6, s. 149: „maskę realizmu najłatwiej jest przybrać mydłkom, to co pretenduje do tego miana, jest najczęściej «quasi-realizmem»” – pisał Wyka w 1942 roku. To znów zdaje się podważać mit o wojennej genezie realizmu jako pozytywnego programu literatury powojennej.

<sup>632</sup> H. Blumówna, *Wystawa młodych plastyków*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 177, s. 6.

<sup>633</sup> J. Chrobak, E. Kulka, T. Tomaszewski, *Powrót Odysa i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942–1944*, cz. I, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2004, s. 53.

powszechnej”<sup>634</sup>. Porębski potwierdza w książce *Deska*, że jego wystąpienie było „zaczepe” i że poddał w nim krytyce ideę sztuki narodowej, a skończyło się ono deklaracją przynależności do Zachodu<sup>635</sup>. Wedle świadectwa zawartego w *Desce* Kantor i Porębski występowali wówczas o wsparcie u przedstawicieli podziemia kulturalnego dla planów wystawienia *Powrotu Odysa*. Ich prośba została odrzucona. Chodzi o Tadeusza Kudlińskiego, który obecny był na odczycie. Kudliński patronował Teatrowi Rapsodycznemu Mieczysława Kotlarczyka, wiążanemu z narodową tradycją romantyczną<sup>636</sup>. Dla Kudlińskiego, wspominał Skarżyński, wypowiedź była „zanadto socjalizująca”. Jak pisał Porębski w liście do Lili Krasickiej w 1943 roku: „Tadzio [Brzozowski] czuł wtedy powiew historii pomiędzy wszystkimi naszymi obrazami, rysunkami i makietami zebranymi po ścianach i stołach. Ale i tak miałem rację i wiedziałem, jak głęboko i celnie kolnąć może parę zdecydowanych zdań, rozpiełała mnie rozkosz niezależności i nieliczenia się z niczym i z nikim”<sup>637</sup>. Te zakamuflowane aluzje i strzępki wspomnień ukazują punkt odniesienia i odbicia dla „grupy Kantora”. Na płaszczyźnie artystycznej był nim post-romantyczny „teatr słowa”, na płaszczyźnie politycznej katolicyzm podziemnej organizacji Unia, z którą związany był Kotlarczyk.

W „Referacie 1943” istotnie znajduje się zdanie: „Pozostaje jeszcze zająć stanowisko wobec tzw. sztuki narodowej. Po tym, co powiedziałem, staje się jasne, że odrzucając wszelkie kulty, odrzucamy również kult narodu”<sup>638</sup>. W maszynopisie zachowanym w archiwum Czerni „Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki (fragmenty)” takich stwierdzeń jak i tych dotyczących przynależności Polski do Zachodu brak. Jednak dwie istotne kwestie się powtarzają. Po pierwsze koncepcja, że upowszechnienie sztuki będzie skuteczne dopiero wtedy, gdy zapanują warunki sprawiedliwej dystrybucji dóbr. Po drugie przekonanie, że „Po przezwycięzeniu fobii, hysterii i zbiorowych obłądów, jakie niesie za sobą nieuchronnie każdy dogmatyczny, na rojeniach chorego mózgu oparty światopogląd, po zapanowaniu krytycyzmu

---

<sup>634</sup> *Maluję przede wszystkim dla siebie. Jerzy Skarżyński rozmawia z Krystyną Czerni*, w: *Jerzy Skarżyński*, Galeria Krzysztofory, czerwiec–lipiec 1990 (katalog wystawy), Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1990.

<sup>635</sup> M. Porębski, *Deska. Chciałbym, aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie*, s. 22.

<sup>636</sup> J. Święch, *Literatura polska w latach II wojny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 67–75.

<sup>637</sup> M. Porębski, *Deska. Chciałbym, aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie*, s. 21.

<sup>638</sup> M. Porębski, „Referat 1943”, z archiwum Joanny i Jerzego Porębskich. Maszynopis. Dziękuję Jerzemu Porębskiemu za odszukanie tej cennej pamiątki.

i chłodnej oceny zjawisk, sztuce przypadnie w udziale tworzenie godnej człowieka, który przeciwstawia się bezmyślności zastanych warunków, kultury uczuć”<sup>639</sup>.

Mając w tej chwili w ręku dwa urywki tego samego referatu, można wysnuć wniosek następujący. Porębski w 1943 roku prowokacyjnie uderzył w kult narodu reprezentowany przez grupę o poglądach katolickich. Ale pokusił się także o coś więcej. W referacie Porębski przedstawił genezę współczesnego społeczeństwa: kolejno pojawiają się siły alienujące człowieka: praca, pieniądz, własność, normy prawne, władza państwowa, imperializm i wreszcie totalitaryzm. Narastanie kolejnych instrumentów organizacji społeczeństwa stopniowo zamienia się w opresję, której zasadniczy mechanizm Porębski określił jako „dogmat”. Przeciwno dogmatowi – mówił – należy się buntować. Antydogmatyczne stanowisko polegało dla niego na podaniu w wątpliwość wszelkich systemów metafizycznych, gdyż towarzyszą one politycznej przemocy:

Aż w końcu znajdzie się zawsze filozof ograniczony albo wyrafinowanie cyniczny, który ze zła, krzywdy i przypadku wyprowadzał będzie i uzasadniał wiarę w absolutny sens słowa, w absolutne istnienia metafizyczne i w idealne przedmioty poznania, wiarę, która by – tłumacząc, że wszystko ma swój cel odległy na tym najlepszym ze światów – stała się niezastąpionym narzędziem terroru, wyzysku i ucisku i odbierała człowiekowi możliwość ostatniej, moralnej ucieczki<sup>640</sup>.

Tekst powstał w czasie wojny i był protestem przeciwko sytuacji terroru, ale cechy totalitaryzmu są w nim potraktowane jako uniwersalne zagrożenie istniejące *in nuce* wszelkich metafizycznych systemów. Pewna uwaga się tu narzuca w świetle omawianego wcześniej surrealizmu. Czyż nie podobne uwagi formułował Breton w *Pogardliwej spowiedzi*? Odrzucenie przez Bretona koncepcji grzechu pierworodnego z wynikającą z niego koncepcją odkupienia byłoby paralelne do odrzucenia dogmatu przez Porębskiego. Porębski w tekście z 1943 roku odrzuca systemy metafizyczne w imię, jak to określa, „krytycznego poznania”. W

---

<sup>639</sup> M. Porębski, „Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki (fragmenty)”, maszynopis, archiwum prywatne Krystyny Czerni, sześć stron nienumerowanych. Ten sam fragment: M. Porębski, „Referat 1943”, z archiwum Joanny i Jerzego Porębskich, a także M. Porębski, *Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki*, „Wśród Młodych”, s. 4.

<sup>640</sup> M. Porębski, „Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki (fragmenty)”, maszynopis, archiwum prywatne Krystyny Czerni, sześć stron nienumerowanych.



retrospekcji Porębski określił swoje ówczesne stanowisko jako „anarchosyndykalistyczne, kształtowane nie tylko wobec hitleryzmu, ale stalinizmu<sup>641</sup>.

Okupacyjny odczyt przedostał się częściowo do artykułu *Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki* wydrukowanego w kwietniu 1946 roku w piśmie „Wśród Młodych”. Z pewnymi różnicami. W tekście drukowanym mocniej rozwinięty jest problem relacji społecznych ze względu na pracę. Autor formułuje tezę, że sztuka jest jedną z modalności pracy, sposobem wypełnienia jej żywą treścią i z tego względu jako twórcza praca przeciwstawia się tayloryzmowi. Powtórzona (względem maszynopisu „Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki (fragmenty)”) zostaje koncepcja *homo faber*. Ideał ten ukazany zostaje jako konsekwencja i dopełnienie relacji opartych na wartości pracy. Porębski zrównuje artystę i robotnika ze względu na miejsce w systemie produkcji. Utracone zostały zaś dwa wątki. Po pierwsze: porównanie pracy malarza nie tylko z pracą robotnika, ale naukowca. W „odczytanie okupacyjnym” Porębski połączył działalność artysty i działalność naukową ze względu na krytyczne poznanie właściwe obu tym dziedzinom. Zagubiona została także niezwykle ciekawa część maszynopisu dotycząca dogmatów związanych z malarstwem, które – wedle Porębskiego – polegają na narzucaniu określonego zakresu wrażeń dostępnych dla zmysłu wzroku. Tymczasem jest to jeden z dogmatów, z którego należy się wyzwolić:

Działając na oczy kolor obrazu działa na całą naszą zmysłową istotę.

To przede wszystkim wiedzą malarze.

Że przy pomocy zebranej pędzlem z palety materii poruszą całkowitą wrażliwość widza.

Choćby nie przedstawiali rzeczy znanych.

Wystarczy, że ustalą kolorem napięcia, które płaską powierzchnię zmieniają w tętniący życiem organizm<sup>642</sup>.

Malarstwo nie jest działalnością, która potwierdzałaby to, co już teoretycznie ustalone, ale taką, która zrywa z tym, co przyjęte. Były to refleksje, które znalazły rozwinięcie w innym tekście, także o okupacyjnej genezie.

---

<sup>641</sup> „Myśmy już wtedy wiedzieli, że była wojna w Hiszpanii, że tam nastąpiła rozprawa stalinizmu z anarchosyndykalizmem... Ja się przynajmniej wtedy uważałem za anarchosyndykalistę. Taki manifest, który napisałem w '43 roku, to był typowy manifest anarchosyndykalistyczny, pełen postulatów kończących się tym, że trzeba znieść wszelkie granice i podziały w świecie, i wtedy będzie dobrze”, M. Porębski, *Podsumowanie*, w: T. Gryglewicz, A. Szczerski (red.), *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 179.

<sup>642</sup> M. Porębski, „Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki (fragmenty)”, maszynopis, archiwum prywatne Krystyny Czerni, sześć stron nienumerowanych.

## Rozdział 6. *Sens artystyczny obrazu. Dzieło jako fakt językowy*

*Sens artystyczny obrazu*, który wedle świadectwa autora także powstał w czasie okupacji, a którego publikacja ma miejsce we wrześniu 1946 roku, to tekst ściśle teoretyczny. Porusza problemy związane z fenomenologią i semantyką malarstwa. Omówię najpierw tekst wydrukowany we wrześniowym numerze „*Twórczości*” z 1946 roku, a następnie maszynopis datowany na rok 1945.

W tekście w „*Twórczości*” obraz zostaje zdefiniowany jako „fakt artystyczny”. Porębski rozważa początkowo kwestię języka: by mówić o dziele sztuki jako o „fakcie artystycznym” lub „fakcie rzeczywistym”, musimy najpierw uzgodnić, czy mamy radę porozumieć się co do podstawowych jakości owego faktu. Porębski wyłania co najmniej dwa społeczne aspekty faktu artystycznego. Nie tylko konieczność językowego porozumienia, ale także to, że wrażliwość na kolor nie jest absolutna, tylko uwarunkowana, gdyż kształcimy się w różnych środowiskach. To były dwa rewelacyjne spostrzeżenia młodego autora. Przeniósł on akcent z problemu obrazu jako odbicia rzeczywistości na problem obrazu jako aktu międzyludzkiej komunikacji.

Wiele uwagi poświęcił wydobyciu kategorii percepcyjnych związanych z kolorem i fakturą. Odwołał się do Rieglowskiej binarności jakości optycznych i haptycznych. Wyróżnił łatwiejsze do uzgodnienia w uśrednionym odbiorze cechy koloru: jasność, nasycenie, intensywność, a następnie cechy bardziej indywidualnie odczuwane: walor, czystość, ciężar, ton. Śledził relację oka i obrazu. Ruch gałki ocznej opisał jako zależny od ruchu ciała, zbliżania i oddalania się od obrazu. W miarę otwierania się kąta widzenia zmienia się i różnicuje postrzeganie koloru, ale i sam obraz także zmusza nas do ruchu: „przed kolorem trzeba się cofać, to znów weń wchodzić”<sup>643</sup>. Stało za tym i doświadczenie malarza. Porębski w okresie 1941–1943 uczęszczał do szkoły przemysłowej pod zarządem niemieckim w Krakowie. Choć oficjalnie była to szkoła rzemiosła, uczono tam także rysunku i malarstwa<sup>644</sup>. [IL. 7, IL. 8] Przesunięcie akcentu na ciało ludzkie, interpretacja obrazu jako wydarzającego się w oku, przypomina cytowane już uwagi z „odczytu okupacyjnego”, a także obserwacje Strzemińskiego z jego tekstów teoretycznych z lat 30., przede wszystkim z artykułu *Aspekty rzeczywistości* poświęconego m.in. surrealizmowi. Strzemiński w roku 1936 pisał: „Ruch oka, ślad ślizgającego się spojrzenia, biologiczna linia kurczących się i rozprężających mięśni wiąże się

---

<sup>643</sup> M. Porębski, *Sens artystyczny obrazu*, „*Twórczość*” 1946, z. 9, s. 91.

<sup>644</sup> W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się drzeworyt Porębskiego z 1942 roku *Akt z bardem w lesie*, [22,6 x 9,7 cm, MNK III-ryc.-35455]. Porębski po wojnie uprawiał grafikę; zaprojektował okładkę tomiku Tadeusza Różewicza *Niepokój* (1947, wydawnictwo Przelom).

z kształtem pierwiastków formy widzianej w naturze, tworząc wspólny rytm formy”<sup>645</sup>. Porębski poszedł jednak dalej w inną stronę, nie fizjologii, lecz lingwistyki. Obraz – stwierdził – w ogóle nie jest materialnym bytem, ale wynikiem serii spostrzeżeń, które musimy między sobą uzgodnić. Jest nie tylko specyficzną „mową” jakości barwnych i fakturowych, ale *powstaje* w języku, jako rezultat serii negocjacji. To, co nazywamy formą, argumentował, jest „wynikiem procesu spostrzeżeń” – *faktem* powstającym w czasie. Porębski przekraczał tu dualizm podmiot – przedmiot, który sprawiał kłopot np. Strzemińskiemu<sup>646</sup>. Poprzez zniesienie pytania o obiektywny status obrazu (zarówno materialny, jak i jednego esencjalnego sensu) zapowiadał także własną drogę intelektualną, na której znajdzie się w 1962 roku *Sztuka a informacja*, a w 1972 roku *Ikonosfera*. Przeniesienie akcentu na interakcję malarstwa i widza, dywersyfikacja następujących po sobie i wpływających na siebie nawzajem momentów w procesie społecznego wytwarzania obrazu, przeniesienie znaczenia dzieła z interpretacji płaszczyzny malarskiej na płaszczyznę wirtualną pojawiającą się w miejscu przecięcia dwóch potencjalności, jakimi są z jednej strony działanie artysty, a z drugiej działanie widza, było nowatorskie. Pełnoprawnie chyba można tu także widzieć zapowiedź zmiany w podejściu do obrazu, którą określa się jako *zwrot lingwistyczny* lub *piktorialny*. W niezwyklej sposób zbiega się też z rozważaniami Wittgensteina nad sposobem jawienia się kolorów jednocześnie w oku i w języku oraz ich relacją do problemu *mimesis*<sup>647</sup>.

Ciekawe – teoretycznie – było wprowadzenie pojęcia *sensu*. Sens obrazu jest dwojaki, twierdził Porębski, *formalny* i *przedstawieniowy*. Z przecięcia ich dwóch powstaje *sens artystyczny*. Sens nie jest więc immanentną cechą malarstwa, ale jakością/znaczeniem, które się ujawnia w relacji z widzem/widzami. W związku z tym nie można twierdzić, że rolą obrazu jest przedstawianie rzeczywistości. Obraz raczej narzuca/proponuje swe przedstawienie widzowi. Porębski ten moment nazwał „wizją”<sup>648</sup>. Małymi krokami autor dochodził do problematyki *mimesis*. Obraz zdefiniowany jako wizja, owszem, czasami, twierdził, jest z rzeczywistością w mimetycznym związku, ale nie są to przypadki najważniejsze. Zasadniczo nie ten typ relacji decyduje o *sensie artystycznym*, ale ilość komplikacji relacyjnych, jakie

---

<sup>645</sup> W. Strzemiński, *Aspekty rzeczywistości*, „Forma” 1936, nr 5, s. 8. O cielesnym widzeniu u Strzemińskiego: A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 242–253; L. Nader *Afekt Strzemińskiego. ‘Teoria widzenia’, rysunki wojenne, ‘Pamięci przyjaciół – Żydów’*, IBL PAN, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018.

<sup>646</sup> por. A. Turowski, *Budowniczość świata, Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 240–241 i B. Sienkiewicz, *Strzemiński, Przyboś i konstruktywizm*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 4, s. 47–66.

<sup>647</sup> L. Wittgenstein, *O kolorach*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1998, (oryginalnie: 1950).

<sup>648</sup> M. Porębski, *Sens artystyczny obrazu*, „Twórczość” 1946, z. 9, s. 106 – 108.

nawiązują się między obrazem a widzem<sup>649</sup>. Można radykalnie podsumować to tak: obraz poza sytuacją środowiskowego odbioru żadnego *sensu* nie ma. Jest procesem społecznej negocjacji funkcji i znaczenia.

Porębski orientował się w swym tekście wobec dwóch teorii: fenomenologii Ingardena i – jak sądzę – rosyjskiej metody formalnej. Znał zapewne pracę Ingardena *O dziele literackim* (niem. 1931). W okresie okupacji udało mu się z Ingardenem spotkać. W roku akademickim 1945/1946 słuchał jego wykładów na Uniwersytecie Jagiellońskim<sup>650</sup>. W 1946 roku ukazał się esej Ingardena *O budowie obrazu*, napisany pierwotnie jako część pracy *O dziele literackim*, która do jej pierwodruku nie weszła<sup>651</sup>. Teoria Porębskiego jest Ingardenowską zainspirowana, ale ma także cechy polemiczne.

Teoria dzieła sztuki Ingardena rozgrywa się zasadniczo w kategoriach przestrzennych, mówi się tam o budowie lub strukturze, powierzchni i przestrzeni, warstwach i częściach, a wreszcie „miejscach niedookreślenia”, tylko czasem o „fazach” – gdy mowa o *konkretyzacji* dzieła. Porębski, odmiennie niż Ingarden, położył nacisk nie na przestrzeń, ale na czas (wprowadzając takie terminy, jak moment, proces, ruch, wynik, rezultat, działanie). Odwrócił kolejność „konkretyzacji”, najpierw opisał to, co się dzieje z okiem i ciałem wobec obrazu, a dopiero potem powiązał to z materią. Ingarden przyjmował, że obraz to przedmiot, który „pachnie tak lub inaczej”<sup>652</sup>. Porębski powiedział, że owszem, pachnie, jeśli się w tej kwestii porozumiemy. Wpisanie obrazu w teorię języka zbliża go do OPOJAZU<sup>653</sup>. „Fakt” Porębskiego jest o tyle blisko spokrewniony z teorią rosyjską, że ma charakter społeczny. Jest nim o tyle, że jesteśmy ukształtowani przez konkretne środowiska, a także dlatego, że społecznie porozumiewamy się co do obrazu – produkujemy go – w negocjacji. Można w tym także widzieć nawiązanie do polskiej szkoły socjologii sztuki, przede wszystkim Stanisława Ossowskiego, który podkreślał (1936), że dzieło sztuki jest „ośrodkiem stosunków społecznych”, gdyż wytwarza nowe relacje między współoglądającymi<sup>654</sup>.

---

<sup>649</sup> Ibidem, s. 105.

<sup>650</sup> Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, karta zaliczeniowa M. Porębskiego, rok akademicki 1945/1946.

<sup>651</sup> R. Ingarden, *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1946, s. 1.

<sup>652</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>653</sup> Określenie „fakt literacki” występuje u Tynianowa. J. Tynianow, *Literaturnyj fakt*, „Lef” 1925, nr 2, por. J. Tynianow, *Fakt literacki*, tłum. M. Płachecki, w: Idem, *Fakt literacki*, PIW, Warszawa 1978, s. 13–42.

<sup>654</sup> S. Ossowski, *Socjologia sztuki (Przegląd zagadnień)*, „Przegląd Socjologiczny”, t. IV, 1936, nr 3–4, s. 467–468.

W archiwum „Twórczości” zachował się maszynopis *Sensu artystycznego obrazu*<sup>655</sup>. Nosi datę 1945–1946 i jest identyczny z drukowanym. W Krakowie znajdują się dwa inne maszynopisy zawierające tekst drukowany w „Twórczości”. Datowane są na rok 1945 i noszą tytuł „O racji obrazu” (jeden w archiwum prywatnym Krystyny Czerni, drugi w archiwum Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie). Oba są szersze niż tekst w „Twórczości”.

Porębski dla „Twórczości” „wykroił” z eseju *O racji obrazu* pierwszych siedemnaście stron, nieznacznie poprzestawiał kolejność akapitów i rozwinął zawarte tam spostrzeżenia w teorię, którą można określić jako komunikacyjną lub lingwistyczną. Dla „Twórczości” Porębski rozbudował teorię obrazu jako aktu społecznej negocjacji. W druku zmieniły się niektóre terminy. Wzbożona została koncepcja obrazu jako *faktu*. W maszynopisie np. mowa jest o *funkcjach* obrazu, w druku o jego *sensach*.

Interesujący pod względem osadzenia tekstu w literaturze epoki jest maszynopis z archiwum Czerni. Zachowały się w nim strony z przypisami, wśród których znajdują się odsyłacze do *Wielości rzeczywistości* i *Granic nauki* Chwistka, a także lektury studenta historii sztuki: Riegl, Wölfflin, Dvořák. Wymienione są *Nowe formy w malarstwie* S.I. Witkiewicza, książka Czapskiego o Pankiewiczu (1936), teksty Strzemińskiego z łódzkiej „Formy”, Stażewskiego z „Głosu Plastyków”, *La Vie de formes* Henri Focillona (1934). W kręgu lektur jest *Dzieło literackie* Ingardena (1937)<sup>656</sup>. Jeśli pójść tropem tych przypisów, istotne źródła tekstu pochodzą z okresu przedwojennego.

W maszynopisie po początkowych rozdziałach, które po pewnych przeróbkach ukazały się jako „Sens artystyczny obrazu” we wrześniu 1946 roku w „Twórczości”, znajdują się rozdziały poświęcone historii malarstwa od renesansu do XX wieku (s. 27–37). Odkryciem, które wynika z konfrontacji maszynopisu z innymi drukowanymi tekstami Porębskiego z roku 1946, jest to, że jego końcowa część (bez zmian) stała się podstawą artykułu *O sztuce malarskiej* wydrukowanego w czerwcu tego roku w „Kuźnicy”. Tytuł był zapewne redakcyjny, brak takiej frazy w maszynopisie źródłowym.

---

<sup>655</sup> M. Porębski, „Sens artystyczny obrazu”, w: „Utwory drukowane w miesięczniku «Twórczość», zeszyt 9, 1946”, Archiwum Państwowe w Krakowie, Redakcja Miesięcznika „Twórczość”, 29 821 RT 322.

<sup>656</sup> M. Porębski, „O racji obrazu”, maszynopis, archiwum prywatne Krystyny Czerni, Kraków, s. I–VII.

## Rozdział 7. Porębski: *O sztuce malarskiej*. W stronę marksizmu lat 40.

Porębski wspominał, że jesienią 1945 roku wygłosił dla kolegów w Akademii Sztuk Pięknych referat „o idealizmie i realizmie”<sup>657</sup>. Idealizm i realizm są również osią tekstu *O sztuce malarskiej*. Można przyjąć, że artykuł, który ukazał się w czerwcu 1946 roku w „Kuźnicy”, jest pierwszym dużym tekstem autora napisanym po wojnie.

Krytyk przedstawił poglądy na kategorię realizmu<sup>658</sup>. Ukazał ewolucję form w sztuce w ujęciu historycznym oraz klasowe uwarunkowania tego rozwoju. Podjął heglowską dialektykę historyczną, w której następuje przewyciężenie i wchłonięcie poprzednich form rozwoju. A także marksistowski materializm, gdzie o przejściu na kolejny etap historyczny decyduje zmiana stosunków produkcji.

Koncepcję współczesnego realizmu w malarstwie Porębski wyprowadził z teorii wielości rzeczywistości Chwistka, choć tego nazwiska (w druku) nie wymienił. Można odnaleźć je w przypisach w maszynopisie. Wedle Chwistka obraz nie naśladuje natury, ale jest funkcją pewnej koncepcji ujmowania natury. Chwistek powiązał cztery typy ujęcia rzeczywistości (rzeczywistość rzeczy, rzeczywistość wiedzy, rzeczywistość wrażeń, rzeczywistość wyobrażeń) z czterema typami malarstwa<sup>659</sup>. Trzy z nich określił jako realizm. Czwarty przyporządkował sztuce o charakterze wyobrażeniowym lub wizjonerskim (swoją koncepcję rozwijał między 1918 a 1924 rokiem i pojawiają się w jego tekstach zmienne kategorie). Był to system zarazem spójny i otwarty. Jednostka mogła, według Chwistka, zmieniać swe nastawienia, przechodząc z jednej rzeczywistości do drugiej, co porównano potem do operacji językowych<sup>660</sup>.

Porębski teorię tę zredukował. Dokonał dwupodziału: przeciwstawił „realistyczne” koncepcje rzeczywistości koncepcjom „idealistycznym”. Terminologia nie pochodziła od Chwistka. Podjęta przez Porębskiego formuła „realizm – idealizm” bodaj po raz pierwszy w odniesieniu do sztuki wykorzystana została przez Plechanowa w książce *Sztuka a życie społeczne* (1912). Plechanow wykonał krok o dużych konsekwencjach, przełożył parę pojęć funkcjonującą w marksistowskiej filozofii „idealizm – materializm” na opozycję „idealizm – realizm”. Jako „idealistyczną”, gdyż służącą klasie burżuazji oraz wyrażającą „subiektywne ja”, określił tendencję „sztuki dla sztuki”. Jako realistyczną – sztukę, która jest „skierowana

---

<sup>657</sup> por. K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z Mieczysławem Porębskim*, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1991, s. 47.

<sup>658</sup> M. Porębski, *O sztuce malarskiej*, „Kuźnica” 1946, nr 22 (10 czerwca 1946), s. 4-5-6.

<sup>659</sup> L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, „Przegląd Współczesny” 1924, nr 24 (kwiecień).

<sup>660</sup> T. Kostyrko, *Poglądy estetyczne Leona Chwistka*, „Studia Estetyczne”, t. 3, 1966, s. 205–221.

przeciw burżuazji”. Granice realizmu wyznaczał gust Plechanowa. O sztuce sobie współczesnej, która przeżywała rozkwit (kubizm, fowizm, kubofuturyzm, futuryzm), pisał: „Krótko mówiąc, w malarstwie stwierdzamy to samo, cośmy już widzieli w beletryście: realizm upada wskutek swej jałowości ideologicznej, triumfuje reakcja idealistyczna”<sup>661</sup>. Plechanow stworzył język – pisał Andrzej Turowski – „absolutnie niezdolny do formułowania jakiegokolwiek opinii o formie artystycznej”<sup>662</sup>.

U Porębskiego podział na „idealistyczne” i „realistyczne” ujmowanie rzeczywistości jest skonstruowany jednak inaczej niż u Plechanowa. Jesteśmy niejako zanurzeni w jakiś model, w paradygmat rozumienia świata. Dla rosyjskiego teoretyka „realizm” to było malarstwo mimetyczne, rzekomo tożsame z materializmem. Porębski wyjaśniał (za Chwistkiem), że realizm nie jest sposobem tworzenia, ale sposobem widzenia świata powiązany ze sposobem filozoficznego ujmowania rzeczywistości:

Jako postawa wobec rzeczywistości wykazuje idealizm tendencję do generalizowania zjawisk z podmiotowego, subiektywnego stanowiska [...] Inaczej realizm. W jego koncepcji rzeczywistość określają nie oderwane stosunki jakości, ale konkretne stosunki rzeczy – pisał Porębski<sup>663</sup>.

To, co nam się wydaje realistyczne, jest często idealizmem, dlatego że za podstawę rozumienia i tworzenia malarstwa przyjmuje idealne stosunki rzeczy, np. perspektywę:

Wiara w idealną identyczność i doskonałość zróżnicowanych przejawów natury, które zawsze się dadzą jednoznacznie odwzorować w płaszczyźnie obrazu, jest kluczem do tej koncepcji rzeczywistości, którą określić by można jako idealistyczny naturalizm<sup>664</sup>.

Tutaj wedle autora mieściły się te formy sztuki, które powstawały od renesansu aż do baroku i zostały stopniowo przewyżczone przez formy wynikające z realistycznego ujmowania świata. Porębski wiązał realizm z północą, przede wszystkim z malarstwem francuskim. Idealizm: z południem i malarstwem włoskim. „Formacja idealistyczna”, pisał,

---

<sup>661</sup> J. Plechanow, *Sztuka a życie społeczne*, tłum. M. Kierczyńska, w: Idem, *O literaturze i sztuce*, Książka i Wiedza, Warszawa, 1950, s. 265.

<sup>662</sup> A. Turowski, *Le monde à bâtir... la philosophie de la construction*, w: Idem, *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?*, Les Éditions de la Villette, Paris 1985, s. 92.

<sup>663</sup> M. Porębski, *O sztuce malarstwiej*, „Kuźnica” 1946, nr 22 (10 czerwca 1946), s. 4.

<sup>664</sup> Ibidem, s. 3.

właściwa jest południu Europy. Natomiast od Van Eycka, Breughla, Chardina i Velazqueza, datuje się „rewolucja realistyczna”<sup>665</sup>.

Narracja Porębskiego była niekonsekwentna. Załamywała się w tym momencie, gdy autor starał się przy pomocy pary pojęć realizm – idealizm pokazać rozwój historyczny. Z jednej strony powoływał się na koncepcję równoprawnych ujęć rzeczywistości znaną z pism Chwistka. Z drugiej, zaproponował linearną wizję rozwoju sztuki, w której koncepcja „idealistyczna” stopniowo była „przewyciężana” przez „realistyczną”. Wówczas przyjmując, że historią rządzi postęp, musiał zaprzeczyć wstępnemu założeniu mówiącemu o tym, że każde ujęcie rzeczywistości jest uprawnione. Według Hansa Beltinga w sytuacji, gdy kryteria aksjologiczne zaczynają dominować nad opisem historycznym, krytyka sztuki staje w sprzeczności z historią sztuki. Jakości wydobywane w procesie krytycznego odbioru (realizm, idealizm, synteza, haptyczność, optyczność itd.) zostają przez historię sztuki włączone w dzieje rozumiane jako wyznaczniki postępu czy procesu doskonalenia, lub też przeciwnie: regresu, zapóźnienia<sup>666</sup>. Konflikt dwóch założeń: pluralizm i ewolucjonizmu, jest największą niespójnością tekstu. Jednak stawka była prawdopodobnie wyższa niż spójność tekstu. Było to zbudowanie linii obrony dla sztuki Porębskiemu współczesnej – jako realistycznej. Co więcej, przeprowadzone zostało w języku marksizmu.

Historyczny wywód, zwieńczony momentem, w którym Courbet i Manet podjęli dalej „rewolucję realistyczną”, prowadził do kluczowej dla Porębskiego sprawy, tej samej, która kazała mu w grudniu 1945 roku napisać list do „Kuźnicy”. Chodziło o uzasadnienie własnego stanowiska. By sztuka współczesności była „realistyczna”, musi oprzeć się na tradycji kubizmu, gdyż:

Z całą bezkompromisowością wyzwolonej świadomości plastycznej burzyli i kawałkowali kubiści stereotypową poprawność jednolitych wygląków, by z pieczołowitością wyselekcjonowanych elementów znaczeniowo-formalnych wiązać i składać wciąż nową, inną, niespodziewaną, zastanawiającą i trudną, a przecież zawsze przekonywującą, konkretną całość obrazu<sup>667</sup>.

Tę samą drogą – pisał dalej Porębski – kroczyły później suprematyzm, puryzm, neoplastycyzm i sztuka konkretna. Był już niemal we własnej epoce. Teraz musiał jednak

---

<sup>665</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>666</sup> H. Belting, *End of the History of Art*, tłum. Ch. Wood, University of Chicago Press 1987, s. 7.

<sup>667</sup> M. Porębski, *O sztuce malarskiej*, „Kuźnica” 1946, nr 22 (10 czerwca 1946), s. 6.



wykonać ruch, który wpuści świeże powietrze do sztuki klasyków, wszak „czujny realista nie uwierzy nigdy w żaden schemat jako w ostateczne, uniwersalne osiągnięcie”<sup>668</sup>. Teoretyk grupy, która w październiku 1946 roku miała wystąpić na wystawie w TPSP w Pałacu Sztuki w Krakowie jako „grupa młodych plastyków”, zaproponował nową formułę realizmu<sup>669</sup>. Realizm w ujęciu Porębskiego był sztuką współczesności, taką, która przewycięża etap ekspresjonistyczny i futurystyczny, dadaistyczny i surrealistyczny, odrzucając to, co jest w tych kierunkach przestarzałe, ale też wyciągając z nich konstruktywne wnioski. Przytoczę zakończenie tekstu, kluczowe dla zrozumienia sytuacji grupy i stanowiska Porębskiego:

Bo, że kubizm był specyficzną manifestacją realistycznej oceny zjawisk, to widać chociażby z pasji, z jaką się w zjawiska te wdzierał, żeby w samym jądrze przeniknąć ich nieodtworzalną konsystencję. Że w stanowisku tym była spora doza perwersji, tego nie trzeba podkreślać. Dziś zapowiada się realizm oczywistszy i prostszy niż realizm tamtych czasów, realizm który w proroczej furii Guerniki Picassa z lat rewolucji hiszpańskiej skrzyżować się musiał ze wszystkimi majaczeniami surrealizmu i użyć wszystkich środków ekspresjonistycznego wyrazu, żeby dorównać nadchodzącej rzeczywistości<sup>670</sup>.

To najważniejsze zdania tekstu. Autor popada tu w sprzeczność z wcześniej wyrażoną myślą o „bankructwie” surrealizmu, sztuki opartej na „majaczeniach rozstrojonej imaginacji”<sup>671</sup>. Zarazem jednak przechodzi w inny tryb – manifestu<sup>672</sup>. Sądzę, że już tutaj, a nie dopiero w publikowanym jesienią w „Twórczości” tekście *Grupa młodych plastyków po raz drugi*, określanym jako „manifest”, Porębski sformułował artystyczne credo. Tekst wyłamywał się z modelu, który utrwał się w ówczesnym dyskursie krytycznoliterackim, gdzie eksperyment artystyczny musiał być obudowany zastrzeżeniami, potraktowany z nieufnością, wskazany jako klasowo uwarunkowany albo posiadający wąską grupę odbiorców. Autor położył nacisk na rolę podmiotu, ukazał go jako porwany przez nurt czasu, a jednocześnie upojony tym ruchem. Choć kilka akapitów wcześniej odrzucał surrealizm, teraz go rehabilitował, wydobywał pierwiastek irracjonalny niezbędny dla osiągnięcia artystycznej wizji, podkreślał siłę urojeń.

---

<sup>668</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>669</sup> *Wystawa młodych plastyków*, TPSP w Krakowie X-XI 1946, tekst w katalogu: Mieczysław Porębski.

<sup>670</sup> M. Porębski, *O sztuce malarzkiej*, „Kuźnica” 1946, nr 22 (10 czerwca 1946), s. 6.

<sup>671</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>672</sup> Por. A. Michnik, *Archeologia pojęcia manifestu, Krótka historia manifestów w Europie Środkowo-Wschodniej*, „Glissando” 25/2014.

## Rozdział 8. Marksizm i *majaczenia* surrealizmu. Między Einsteinem i Aragonem

Marksizm w historii humanistyki w Polsce nie jest pojęciem gruntownie przebadanym. Wydobywano różne jego modalności. Paul Barford zajmował się funkcjonowaniem marksizmu w polskiej archeologii po 1945 roku. Wyróżnił w wypowiedziach naukowców „marksizm deklarowany” i „marksizm szczery” (1995)<sup>673</sup>. Intencje tego podziału są zrozumiałe oraz słuszna uwaga, że ich skutki społeczne są takie same. Godna zakwestionowania jest kategoria szczerości. „Strzemiński chyba szczerze chciał stosować marksizm” – pisał w 1958 roku o *Teorii widzenia* Stefan Morawski<sup>674</sup>. „Szczery” marksizm w języku krytyki marksistowskiej, jaki reprezentował wówczas Morawski, oznacza marksizm niepełny. Przesunięcie akcentowania z wiary na język, ze *szczerości* na strategię może być tutaj pomocne i taką propozycję składa Tomasz Załuski w analizie *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego, stosując określenie „dyskurs marksistowski”<sup>675</sup>. Podstawowe kategorie, które proponuje Załuski w analizie marksizmu Strzemińskiego, to „pojęcia” i „wątki”, a także „taktyka” lub „strategia”. Nie ulega wątpliwości, że Porębski także przybierał pewną „strategię”, by bronić interesów własnej grupy. Analiza strategii, proponowana przez Załuskiego, nie powinna nam jednak zamykać drogi do analizy poglądów.

Należy w tym miejscu przypomnieć definicję marksizmu przez Morawskiego, jako teorii spełniającej pewne warunki brzegowe<sup>676</sup>. Z owych warunków w tekście Porębskiego *O sztuce malarzkiej* pojawia się sztuka jako sfera działań człowieka uspołecznionego, rozumiana bądź jako obraz stosunków społecznych, bądź ich rezultat. Artysta zdeterminowany klasowo może więc tworzyć pewien rodzaj sztuki, obrazującej antagonizm, w którym wyrastał. Może być jednak i tak, że artysta angażuje się w walkę klasową, ignorując swe pochodzenie klasowe, a o klasowości jego sztuki decyduje świadoma decyzja twórcza. „Ekwiwalent społeczny” jest wówczas przedmiotem wyboru, a nie ślepą determinacją. Wydaje się, że Porębski nie określił tego jasno, pisał o tym, że określone koncepcje rzeczywistości „stanowią własność klas lub środowisk”<sup>677</sup>. Kolejne motywy to realizm, emancypacyjna funkcja sztuki, powiązana z ideą

---

<sup>673</sup> P.M. Barford, *Marksizm w archeologii polskiej w latach 1945–1975*, „Archeologia Polski”, t. XL, 1995, z. 1–2.

<sup>674</sup> S. Morawski, *Teoria Strzemińskiego – pro i contra*, „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 4, s. 145–151.

<sup>675</sup> T. Załuski, *Władysław Strzemiński po wojnie. Modernizacja, marksizm, socrealizm*, w: A. Sumorok, T. Załuski (red.), *Socrealizmy i modernizacje*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2017, s. 229–268.

<sup>676</sup> S. Morawski, *The Aesthetic Views of Marx and Engels*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, XXVIII, 3, Spring 1970, s. 301–314, S. Morawski, *Z dziejów marksistowskiej doktryny estetycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 2, s. 335–354.

<sup>677</sup> M. Porębski, *O sztuce malarzkiej*, „Kuźnica” 1946, nr 22 (10 czerwca 1946), s. 4.

*homo aestheticus*. W artykule publikowanym w „Kuźnicy” Porębski sformułował projekt sztuki *implicite* marksistowskiej. Aktywnej, współczesnej sposobowi widzenia i odczuwania własnej epoki, zaangażowanej po stronie socjalizmu, zakorzenionej w nowych kierunkach sztuki, ale także wykraczającej poza znane języki. Kluczowym przykładem takiego stosunku do świata był dla Porębskiego kubizm. Człowiek, uczestnicząc w tworzeniu sztuki, zmienia świat. Kubizm jako nowy realizm bada i zmienia postrzeganie świata, kreuje aktywną jednostkę. Jednocześnie u Porębskiego pojawia się realistyczna eschatologia. To już element dotyczący koncepcji dziejów sztuki, jako odpowiadających zasadzie materializmu historycznego, i to w dość zredukowanej formie. Jest też w tym tekście zapis lektury Garaudy’ego. „Majaczenia rozstrojonej imaginacji” to odwołanie do antysurrealistycznej kampanii francuskiego komunizmu<sup>678</sup>. Kierunkiem, który był przykładem zwycięstwa realizmu nad „narkotycznym użyciem obrazu”, był dla Porębskiego kubizm. Przywołując typologię Turowskiego, można chyba pełnoprawnie powiedzieć, że Porębski w tym czasie poruszał się na styku paradygmatu produktywistycznego i ideologicznego<sup>679</sup>. Zderzyły się w tym podejściu dwa typy marksizmu. Pierwszy, który wraca do ducha emancypacji<sup>680</sup>. Drugi zaś próbuje przedstawić dzieje sztuki wedle „spizowych praw historii”.

By zbliżyć się do tego paradoksalnego i wewnętrznie sprzecznego ujęcia sztuki przez Porębskiego w roku 1945/1946, wezwę na pomoc dwóch autorów – Carla Einsteina i Louisa Aragona. Dla obu ważną rolę pełnił kubizm. Jako kulminacja i mechanizm dezalienacji (model emancypacyjny Einsteina) i jako spełnienie historii, finalny produkt ewolucji dziejów, które zmierzają od idealizmu do realizmu (model ewolucyjny Aragona).

Obaj w kubizmie umieścili punkt kluczowy sztuki wieku XX.

Carl Einstein był historykiem sztuki, od roku 1928, po emigracji z Niemiec, mieszkał w Paryżu<sup>681</sup>. Wspierał rewolucję 1918 roku w Niemczech, współpracował z dadaistami. W 1926 roku ukazała się jego *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* w serii *Propyläen Kunstgeschichte*, uważana za pierwszą syntezę sztuki XX wieku. W Paryżu współpracował w piśmie „Documents” wydawanym przez Bataille’a, gdzie opublikował m.in. *Notes sur le cubisme*

---

<sup>678</sup> R. Garaudy, *Komunizm i odrodzenie kultury francuskiej*, tłum. J. Kott, Książka, Łódź 1945, s. 9.

<sup>679</sup> A. Turowski, *Le monde à bâtir... la philosophie de la construction*, w: Idem, *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?*, Les Éditions de la Villette, Paris 1985 oraz A. Turowski, wykład „Ideologiczna czy społeczna? Problemy sztuki z marksizmem” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2013), <https://vimeo.com/77225910>

<sup>680</sup> S. Morawski, *The Aesthetic Views of Marx and Engels*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, XXVIII/3, Spring 1970, s. 303–304.

<sup>681</sup> Za: Ch.W. Haxthausen, *Reproduction/Repetition: Walter Benjamin / Carl Einstein*, „October”, vol. 107 (Winter 2004), s. 48.

[Notatki o kubizmie]<sup>682</sup>. W 1934 roku wyszła jego książka *Georges Braque*, ale już wówczas Einstein porzucił krytykę sztuki; pisał powieści<sup>683</sup>. W 1936 roku udał się na front wojny domowej w Hiszpanii, początkowo jako dziennikarz, następnie wstąpił do oddziału Buonaventury Durruttiego i walczył po stronie anarchosyndykalistów<sup>684</sup>. Zagrożony przez nazistów po upadku Trzeciej Republiki popełnił samobójstwo w 1940 roku, próbując wydostać się z Francji, a jego losy, niemieckiego wygnańca napiętnowanego przez nazizm jako Żyda, są podobne do losów Benjamina.

Dla Einsteina w kubizmie nastąpiła zmiana podejścia do obrazu. Jak podsumowuje Charles W. Haxthausen, celem kubizmu dla Einsteina „nie jest przedstawianie przedmiotów, ale przedstawianie procesów, które zachodzą w wyobraźni i umyśle”; za osiągnięcie kubizmu uważał „destrukcję obrazów pamięciowych”. Taka sztuka demaskuje fałszywe złudzenia i otwiera nas na to, co rzeczywiste. Dla Einsteina obraz nie jest wynikiem, ale początkiem procesu artystycznego, aktualizuje się w oglądzie sztuki przez widza. Zneutralizowany zostaje dualizm obraz – przedmiot, sztuka – naśladowanie, gdyż to obraz wytwarza własną rzeczywistość, a nie odwrotnie. W planie indywidualnym (odbiorczym/przeżycia/percepcji) obraz jest dla widza równoległy z przebiegiem jego własnego procesu poznawczego. Rola społeczna sztuki polega na tym, i jest to ściśle powiązane z punktem poprzednim, że sztuka jest świadectwem obrazowej aktywności człowieka. Zrywa z aksjomatami, ze społecznymi zwyczajami, z przesądami i wierzeniami, i odsłania realność<sup>685</sup>. Zbieżność ze stanowiskiem Porębskiego jest uderzająca, także ze względu na kategorię realizmu. „Der Kubismus ist ein Beispiel des subjektiven Realismus” [Kubizm jest przykładem subiektywnego realizmu] – pisze Einstein w 1926 roku<sup>686</sup>. Wart podkreślenia jest kognitywny aspekt tak rozumianego kubizmu<sup>687</sup>. Dla Einsteina kubizm, choć jest subiektywny, odróżnia się od „anarchicznego indywidualizmu”, ponieważ działa pod kontrolą rozumu. Dla Porębskiego sztuka realizmu,

---

<sup>682</sup> C. Einstein, *Notes sur le cubisme*, „Documents” 1929, nr 3, s. 146–155. Za: Carl Einstein, *Notes on Cubism, Translated and introduced by Charles W. Haxthausen*, „October”, vol. 107 (Winter 2004), s. 158–168.

<sup>683</sup> Powieść C. Einsteina *Die Fabrikation der Fiktionen* wyszła w 1973 roku (Rowohlt, 1973).

<sup>684</sup> Ch.W. Haxthausen, *Reproduction/Repetition: Walter Benjamin / Carl Einstein*, „October”, vol. 107 (Winter 2004), s. 70.

<sup>685</sup> C. Einstein, *Notes on Cubism, Translated and introduced by Charles W. Haxthausen*, „October”, vol. 107, Winter 2004, s. 159.

<sup>686</sup> C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Propyläen, 1926, s. 63. Por. także wystąpienie Agnieszki Rejniak-Majewskiej „Figuralizm i abstrakcja. Lekcja kubizmu według Jaremy” na konferencji „Maria Jarema. Wymyślić sztukę na nowo”, UJ Kraków, 30 listopada 2018. Przywołała ona „subiektywny realizm” Einsteina w analizie malarstwa Marii Jaremy, dostrzegając wpływ tych idei w tekstach Porębskiego.

<sup>687</sup> Za: Ch.W. Haxthausen, *Reproduction / Repetition: Walter Benjamin / Carl Einstein*, „October”, vol. 107 (Winter, 2004), s. 54.

którą w wieku XX dotąd najpełniej wcielił kubizm, jest formą krytycznego poznania rzeczywistości.

Jednak – i to cecha myślenia Porębskiego, która różni go od niemieckiego krytyka – Einstein nie interesował się dialektyką historyczną. Kubizm był dla Einsteina przełomem, bo „rozbijał konwencje mieszczańskiej rzeczywistości”, lecz w jego pismach brak jest historycznego finalizmu. Historyczny finalizm Porębskiego jest cechą, której paraleli trzeba poszukać gdzie indziej.

Wskazówką jest wprowadzony do tekstu termin „realistycznej rewolucji” i powiązanie rewolucyjności sztuki kubizmu z materializmem dialektycznym. Koncept umieszczenia w historii malarstwa „przełomu realistycznego” na północy Europy zgłaszał kilka lat wcześniej Louis Aragon. Taka teza pojawia się w jego artykule *Réalisme socialiste et réalisme français* [Realizm socjalistyczny i realizm francuski] z 1937 roku. Północ miałaby odrodzić malarstwo, zrywając z arystokratycznym odbiorcą i kierując się ku tematyce związanej z ludem (Bruegel, Chardin, bracia Le Nain). Na naczelnego „realistę” w teorii sztuki kreował Aragon Diderota. Współcześnie, dla Aragona, rolę rewolucyjną przejmował kubizm<sup>688</sup>.

Myśl Aragona o sztuce w okresie realizmu socjalistycznego nie jest ani spójna, ani jednolita. Realizm socjalistyczny inaczej inspirował go w 1932 roku, gdy pisał tekst o Heartfieldzie, a inaczej w roku 1937, gdy powstał *Realizm socjalistyczny i realizm francuski* wydrukowany w 1938 roku w czasopiśmie „Europe”. Artykuł jest przykładem etapu w ewolucji Aragona, który Sarah Wilson określa jako nacjonalistyczny. W tej narracji sztuka „realizmu północnego” kulminuje w kubizmie, który jest dla Aragona ekspresją czysto francuskiego „realizmu”.

Tezy Aragona docierały do Polski. W 1945 roku ukazała się np. w „Kuźnicy” relacja z wystawy obrazów kubistycznych w Galerie de France i streszczenie artykułu z tygodnika „Les Lettres Françaises”, w którym André Lhote sztukę kubizmu nazwał „heroiczną”. Cytowano jego myśl, iż „bohaterstwo w sztuce jest przede wszystkim czynnym protestem, przeciwstawiającym ideom banalnym i przeżutym pojęcia nowe i odważne, obrazom banalnym, obrazy najbardziej zadziwiające”<sup>689</sup>. Lhote określił sztukę kubizmu jako rewolucyjną i zadał pytanie, jak rewolucja ma być kontynuowana. Czy ma to być sztuka mieszczańska – pytał – czy też „bohaterska” i „oświeclająca z pasją i liryzmem dramat naszej

---

<sup>688</sup> L. Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, red. J. Leenhardt, Flammarion, 2011, s. 109. Artykuł drukowany w „Europe”, nr 183, 15 marca 1938. Jest to tekst wykładu z 5 października 1937 roku w Comédie des Champs-Élysées w Paryżu (Leenhardt, s. 110).

<sup>689</sup> C., *We Francji o kubizmie*, „Kuźnica” 1945, nr 9 (28 października 1945), s. 3.

epoki”. W kontekście przejmowania przez PCF tradycji ruchu oporu w 1944/1945 roku deklaracja ta była próbą nawiązania do ideologii Frontu Ludowego. W sytuacji poszukiwania tożsamości kulturalnej przez PCF, kubizm, dawno już nieczynny jako kierunek, pojawił się we Francji po wojnie jako temat niezwykle żywy<sup>690</sup>.

Była to inna aktualizacja kubizmu niż wcześniejsza antropologiczno-epistemologiczna, przeprowadzona przez Einsteina. Włączała kubizm do historii politycznej. Zadawała serię pytań o przydatność społeczną kubistycznych obrazów. Wykraczało to poza zainteresowania Einsteina, który wypowiadał się krytycznie o adaptacji sztuki do politycznych celów<sup>691</sup>.

Porębski bronił kubizmu jako sztuki, która z pasją „wdziera się w zjawiska”, „w samo sedno zjawisk”. Bronił też historycznego finalizmu, a więc realizmu jako punktu docelowego w rozwoju sztuki. Młody krytyk starał się połączyć w swym eseju dwie wizje kubizmu: Einsteina i Aragona. Nie było to możliwe. Także ze względu na to, że co innego w obu tych wizjach było antytezą kubizmu. Dla Einsteina był to mimetyczny realizm. Dla Aragona: surrealizm.

Poglądy Einsteina były w tym względzie spójne. Konsekwentnie podejmował wyzwanie kubizmu, twierdząc że w percepcji, poddając się działaniu obrazu, jesteśmy w stanie bliskim halucynacji. A „każda halucynacja prowadzi do destrukcji świadomego ego” – pisał w 1934 roku<sup>692</sup>. Aragon odcinał się od surrealistów. Są tacy artyści, pisał w 1937 roku, którzy wciąż zajmują się snami, marzeniami, erotyką, wycinaniem kolaży i tkwią głową w chmurach. Ale to nie są twórcy prawdziwie francuscy. Francuska tradycja jest im obca. Surrealiści, pisał Aragon, „odwracają się od Francji”; określił to jako „chorobę”, która jest mu znana<sup>693</sup>. Ustanowił mocny punkt negatywny w postaci surrealizmu w swym zwrocie w kierunku realizmu socjalistycznego. Idea surrealizmu jako chaosu, braku rozumu, braku odpowiedzialności za słowo, braku etyki, jest fundamentem jego realizmu. Realizm socjalistyczny w ten sposób, we Francji, był ufundowany na wyparciu surrealizmu, dialektycznie wplecionego w biografię Aragona<sup>694</sup>.

Porębski wahał się między tymi dwoma stanowiskami.

---

<sup>690</sup> Por. S. Wilson, *Picasso / Marx and Socialist Realism in France*, Liverpool University Press, 2013.

<sup>691</sup> D. Quigley, *Carl Einstein: Reproducing the Real*, „Afterall”, Spring 2003, nr 23, s. 135 (cały artykuł: s. 130–137).

<sup>692</sup> D. Quigley, *Carl Einstein: Reproducing the Real*, „Afterall”, Spring 2003, nr 23, s. 136.

<sup>693</sup> L. Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, red. J. Leenhardt, Flammarion, 2011, s. 109.

<sup>694</sup> O porzuceniu „wyobrazonego” (surrealizm) na rzecz „symbolicznego” (stalinizm) u Aragona jako rekonstrukcji prawa ojca, J. Kristeva, *The Sense and Non-sense of Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*, trans. J. Herman, Columbia University Press, 2000, s. 143–148.

Jego wystąpienie podejmowało wątek istotny dla europejskich sporów o miejsce awangardy w kulturze lat 40. Nie tylko dlatego, że poruszył problem kubizmu, ale też że wyraził dylemat lewicy: za czy przeciw surrealizmowi. W artykule Porębskiego surrealizm pełni dwojaką funkcję. W pierwszej jest etapem historycznym, który musi zostać odrzucony. Tutaj Porębski wpisuje się we francuski realizm socjalistyczny. W drugiej funkcji ma nieco inną rolę do odegrania. Musi zostać zasymilowany i dopiero wtedy przetrawiony w nową formułę sztuki. Porębski podejmuje tu *halucynacyjny realizm* Einsteina. Pojawia się u niego postulat przekroczenia *majaczeń*, ale także dialektycznego ich włączenia w nową sztukę.

Dualizm racjonalne – nieracjonalne, logiczne – fantazmatyczne ujawniał się często tam, gdzie ścierały się ze sobą różne lewicowe projekty. W artykule z 1928 roku *Surrealism. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji* Benjamin pisał, iż surrealiści mogą pomóc komunizmowi „pozyskać siły odurzenia dla rewolucji”<sup>695</sup>. Wobec rozpoczynającej się w 1928 roku rewolucji kulturalnej w ZSRR niemiecki filozof wypowiedział kontrowersyjny pogląd, iż surrealizm może być zgodny z komunizmem. Benjamin sztukę zinterpretował zgodnie z produktywistyczną ideą, w której powstaje ona w wysiłku zbiorowym, a jednostka włączona we wspólną aktywność jest „unerwionym” organem społecznego ciała. Materializm halucynacyjny i transowy – to była propozycja Benjamina. Określał to także jako świecką iluminację (*die profane Erleuchtung*).

Surrealizm nigdy nie był jeszcze tak bliski komunistycznej odpowiedzi jak dzisiaj. Oznacza to: pesymizm na całej linii. Na tak i od a do z. Niewiarę w sens literatury, niewiarę w losy wolności, niewiarę w przeznaczenie ludów zamieszkujących Europę, ale przede wszystkim i w trójnasób niewiarę w porozumienie: między klasami, między narodami i między jednostkami. I wreszcie bezgraniczny brak zaufania do I.G. Farben i pokojowego doskonalenia sił powietrznych. Lecz co teraz? Co potem?”<sup>696</sup>.

---

<sup>695</sup> W. Benjamin, *Surrealism. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, w: Idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 68. („Die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen, darum kreist der Surrealismus”), *Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, w: Idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Teil 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, s. 307. Oryg. „Literarische Welt”, luty 1929.

<sup>696</sup> „Der Surrealismus ist ihrer kommunistischen Beantwortung immer näher gekommen. Und das bedeutet: Pessimismus auf der ganzen Linie. Jawohl und durchaus. Misstrauen in das Geschick der Literatur, Misstrauen in das Geschick der Freiheit, Misstrauen in das Geschick der europäischen Menschheit, vor allem aber Misstrauen, Misstrauen und Misstrauen in alle Verständigung: zwischen den Klassen, zwischen den Völkern, zwischen den Einzelnen. Und unbegrenztes Misstrauen in I.G. Farben und die friedliche Vervollkommnung der Luftwaffe. Aber was nun, was dann?”, W. Benjamin, *Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, w: Idem, *Gesammelte Schriften*, Band 2, Teil 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.

Tekst Benjaminina o surrealizmie nie miał szczęścia do tłumaczy. W kanonicznym angielskim tłumaczeniu „nieufność do I.G. Farben” została przełożona jako „zaufanie”. W polskim tłumaczeniu akapit o zbliżeniu surrealizmu z komunizmem oraz o braku zaufania do wymienionych wyżej wartości i instytucji został pominięty<sup>697</sup>.

Benjamin powołał się na książkę Pierre Naville’a *La révolution et les intellectuelles* (1926), zapożyczając od niego myśl o „organizacji pesymizmu”. Była to myśl perwersyjna, zwłaszcza w świetle, jak zauważa Löwy, „optymistycznej iluzji”, która zaczynała dominować w ZSRR<sup>698</sup>. Z powodu połączenia surrealizmu, marksizmu, upojenia, a także pesymizmu, który ma dać energię rewolucji, Margaret Cohen zaproponowała dla interpretacji poglądów Benjaminina pojęcie „marksizm gotycki” (1993) jako przeciwstawienie dla „pragmatycznego marksizmu”<sup>699</sup>.

W 1979 roku w tekście o „krucjacie Lukácsa przeciw awangardzie” Morawski wyłonił w estetycznym marksizmie nurt, który określił jako „dionizyjski”. Prócz Benjaminina, argumentującego za prawem artysty rewolucyjnego do „upojenia”, znajdowałby się w tym kręgu także Ernst Bloch. W *Erbschaft dieser Zeit* (1935) przestrzegął on, że „nie wolno przekreślać irracjonalnych sił, dynamicznych i permanentnych w psychice ludzkiej”. Twierdził, iż „ekstazyjna komponenta” jest nie do wykreślenia z marksistowskiego projektu estetycznego i politycznego. W polemice z Lukácssem bronił w ten sposób ekspresjonizmu. Włączył też w linię obrony van Gogha i surrealistów. Kulminacją sporu był rok 1938 z filipiką Lukácsa *Es geht um den Realismus*. Bloch odpowiedział na nią tekstem *Diskussionen über Expressionismus* (1938), w którym skrytykował realizm socjalistyczny. Sformułowane tam tezy powróciły w jego opublikowanej na emigracji książce *Das Problem des Expressionismus nochmals* (1940)<sup>700</sup>.

Jeśli weźmiemy pod uwagę, że dyskusja o pierwiastku irracjonalnym w sztuce w Polsce rozpoczyna się w latach 1944–1945 i wiele wątków z debat Lukács – Bloch w niej powraca, możemy spróbować zobaczyć ją inaczej niż do tej pory, a więc nie tylko w wymiarze

---

<sup>697</sup> Por. W. Benjamin, *Surrealism. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, s. 70. Przełożony przeze mnie akapit powinien się pojawić po słowach: „Na czym polega rewolucja? Na zmianie przekonań, czy zewnętrznych stosunków? Oto kardynalne pytanie, które określa relacje pomiędzy polityką a moralnością i którego nie da się obejść.”

<sup>698</sup> M. Löwy, *Walter Benjamin and Surrealism. The story of a revolutionary spell*, „Radical Philosophy” Nov/Dec 1996, s. 20.

<sup>699</sup> M. Cohen, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press 1993, s. 5.

<sup>700</sup> S. Morawski, *Krucjata Lukácsa przeciwko awangardzie*, „Pamiętnik Literacki” LXX, 1979, z. 3, s. 156–160.



lokalnym<sup>701</sup>. Polska debata o kształcie sztuki w roku 1946 była częścią europejskiego sporu o sztukę, który trwał w łonie lewicy, od początku lat 30. Brali w niej udział Lukács, Bloch, Erenburg, Breton, Aragon, Einstein. W roku 1945 włączyli się w nią Kott, Ważyk i Porębski.

Porębski w artykule *O sztuce malarskiej* wykonał gest, który miał duże znaczenie w kontekście współczesnego mu marksizmu. Odciał się od surrealizmu słowami Aragona. Jednak w opisie sztuki, która ma nadejść, odpowiadającej na wyzwania epoki, rewindykował podmiot surrealistyczny. Było to przyznanie praw podmiotowi ucieleśnionemu, ruchomemu, gwałtownemu, a nawet „majaczącemu”. Zaryzykować można porównanie z podmiotem surrealistycznym, dla którego zacierają się przeciwieństwa między rzeczywistością a urojeniem, przeszłością i przyszłością, realnym a zmyślonym<sup>702</sup>. Kubizm ukazany został przez Porębskiego jako malarstwo, które „wdziera się” w zjawiska i czyni to „z pasją”, przenikając „w samym jądrze” „ich nieodtworzalną konsystencję”. Sformułowanie o „nieodtworzalnej konsystencji” zjawisk mówi o niemimetycznym, kreacyjnym potencjale sztuki, o paradoksie w samym sercu realizmu, którego prawdziwość polega na świadomości, że prawdy rzeczy odtworzyć się nie da. Sztuka (owo dążenie do oceny zjawisk) jest wewnętrznie sprzeczna. Postulowany realizm ma być jednocześnie rozsądny i pełen pasji, racjonalny i perwersyjny. Realizm przedstawieniowy, w stylu mistrzów renesansu, zostaje *odesłany* do „idealizmu”. *Majaczenie* surrealistyczne ma w nowym realizmie zostać przeżyte i zaabsorbowane, bez etapu *majaczeń* nie ma współczesności<sup>703</sup>.

Po publikacji artykułu *O sztuce malarskiej* w „Kuźnicy” Stefan Żółkiewski w liście z sierpnia 1946 roku w elegancki sposób rozstał się z Porębskim, wskazując mu jego ideologiczny błąd:

Czytelnicy mniej więcej fachowi mieli zastrzeżenia do Pana artykułu: że daje on nową klasyfikację faktów malarskich i zamiast rozwiązywać problem, niespodzianie podciąga pod modne pojęcie realizmu rzeczy dotąd klasyfikowane inaczej. Przesunięcie klasyfikacyjne – to nie dowód wartości pewnego stylu – to tylko wykorzystanie pozytywnej oceny stylu

---

<sup>701</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, PWN, Warszawa 1988, s. 27–69; K. Zychowicz, *Koncepcje realizmu w polskiej krytyce artystycznej lat 1945–1955*, „Studia i Materiały Lubelskie” 2017, nr 20, s. 26; T. Załuski, *Władysław Strzemiński po wojnie. Modernizacja, marksizm, socrealizm*, w: A. Sumorok, T. Załuski (red.), *Socrealizmy i modernizacje*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2017, s. 229–268.

<sup>702</sup> Za: A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, tłum. A. Ważyk, w: A. Ważyk (red.), *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 125–126.

<sup>703</sup> M. Porębski, *O sztuce malarskiej*, „Kuźnica” 1946, nr 22 (10 czerwca 1946), s. 6.

realistycznego – jaka jest w społeczeństwie – dla podsunęcia pod to pojęcie rzeczy niedocenionych społecznie<sup>704</sup>.

Porębski istotnie „podciągnął” pod realizm sztukę współczesną o inspiracji kubistycznej. Miał na swoją obronę „subiektywny realizm” Einsteina i socjalistyczny francuski realizm Aragona. Próbował pogodzić sprzeczności, pogodzić ze sobą dwie wykluczające się teorie kubizmu, a pośrednio – rewolucyjności w sztuce.

Żółkiewski trafnie zaobserwował tę strategię.

### **Rozdział 9. „O hermetyzmie” i estetyczny dyskurs degeneracji. Znaczenie tekstu Dobrowolskiego w „Odrodzeniu” i drugie spięcie wokół sztuki w roku 1946**

Artykuł Porębskiego *O sztuce malarskiej* ukazał się w „Kuźnicy” 10 czerwca 1946 roku. 9 czerwca w drugim tygodniku spółdzielni Czytelnika wydrukowano tekst *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa* Tadeusza Dobrowolskiego<sup>705</sup>. Wiesław Paweł Szymański w monografii „Odrodzenia” określił go jako „manifest”<sup>706</sup>. Bożena Kowalska widziała w nim początek „walki o realizm”<sup>707</sup>. Jacek Natanson nazwał spór po tym tekście „najbujniejszym”, jaki miał miejsce w latach 1945–1947 w „Odrodzeniu”<sup>708</sup>. Aleksander Wojciechowski zwrócił uwagę na akcydentalność tekstu, pisząc, że Dobrowolski „w sposób nieoczekiwany stał się bohaterem i zarazem pierwszą ofiarą sporu o realizm”<sup>709</sup>.

Pierre Schaeffer proponuje w sytuacji komunikacji masowej zamiast linearnego modelu autor – tekst – czytelnik przyjrzeć się parom równoległych relacji. Są to pary: autor – tekst, tekst – czytelnik, autor – wydawca, wydawca – konsumenci<sup>710</sup>. Jak twierdzi omawiający teorię Schaeffera Janusz Lalewicz, pozwala to przełożyć nacisk z „procesu literackiego” na „sytuację” (Schaeffer) lub „aparat literatury” (Escarpit)<sup>711</sup>.

---

<sup>704</sup> List Stefana Żółkiewskiego do Mieczysława Porębskiego z 31 sierpnia 1946, archiwum Mieczysława Porębskiego, MOCAK, Kraków.

<sup>705</sup> T. Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie” 1946, nr 23 (9 czerwca 1946), s. 1-2-3.

<sup>706</sup> W.P. Szymański, „Odrodzenie” i „Twórczość” w Krakowie (1945–1950), Ossolineum 1981, s. 63.

<sup>707</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, PWN, Warszawa 1988, s. 40.

<sup>708</sup> J. Natanson, *Tygodnik „Odrodzenie” 1944–1950*, PWN, Warszawa 1987, s. 94.

<sup>709</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Ossolineum 1983, s. 25.

<sup>710</sup> Za: J. Lalewicz, *Proces i aparat komunikacji literackiej*, „Teksty” 1978, nr 1(37), s. 22. (Lalewicz powołuje się na: P. Schaeffer, *Représentation et communication*, w: A. Helbo (red.), *Sémiologie de la représentation*, Bruksela 1975, s. 170.)

<sup>711</sup> J. Lalewicz, *Proces i aparat komunikacji literackiej*, „Teksty” 1978, nr 1(37), s. 26.

W *organizmie nadawczym* czasopisma „Odrodzenie” splatały się nitki różnych nacisków i interesów. W 1946 roku między Karolem Kurylukiem, naczelnym pisma, a Jerzym Borejszą, prezesem Czytelnika, trwał konflikt. W ciągu tego roku zwiększała się także ideologiczna presja Biura Politycznego PPR na Borejszą i prowadzoną przez niego Spółdzielnię. Czytelnik, założony w 1944 roku, szybko urósł do rangi najpotężniejszego wydawcy i dystrybutora prasy w Polsce, rozwijając się w czterech równoległych obszarach: czasopism, wydawnictwa książkowego, działalności społecznej (światlice) i dystrybucji prasy. Zaczął być postrzegany przez PPR jako zagrażający ideowo i ekonomicznie<sup>712</sup>.

Innym uwarunkowaniem polityki artystycznej „Odrodzenia” w 1946 roku mogło być zmieniające się nastawienie do sztuki w ZSRR, którego manifestacją była rezolucja KC WKP(b) w sprawie czasopism „Zwiezda” i „Leningrad” z 1946 roku. Tendencja ta, według Evgenija Dobrenki, zaczyna się po zwycięstwie pod Stalingradem<sup>713</sup>. Chodzi tu o powrót do ścisłej kontroli łańcucha produkcja – dystrybucja – recepcja, w tym zaostrożającą się kontrolę ideologicznych treści kultury. „Żdanowszczyzna” polegała na powrocie do języka walki z formalizmem, który osłabł pomiędzy 1938 a 1943 rokiem, i pojawieniu się nowych wątków, jak podkreślanie wartości patriotycznych, narodowych, walka z tzw. kosmopolityzmem. Było to także przykrywką dla narastającej antysemitkiej polityki<sup>714</sup>. Cechą „żdanowszczyzny” była walka z „rozkładowymi” prądami kultury, które – jak zakładano – promieniują z Zachodu. Pojawienie się artykułu Dobrowolskiego, w którym odrzucono wszelkie kierunki sztuki XX wieku prócz mimetycznego realizmu, nabierało w tym kontekście znaczenia, które wykraczało poza poglądy i zamierzenia autora.

Lokalnym politycznym kontekstem publikacji artykułu była kampania wyborcza do Sejmu Ustawodawczego. W ciągu gwałtownych wydarzeń politycznych, jakim był rok 1946, a zwłaszcza jego letnie miesiące, kiedy szybko po sobie występujące wydarzenia – przesunięcie wyborów do Sejmu Ustawodawczego na rok 1947, referendum ludowe i zbrodnia w Kielcach – pojawiła się dyskusja o malarstwie.

Dobrowolski w artykule *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa* kierunkom sztuki XX wieku (wymieniał kubizm, fowizm, futurizm, surrealizm, ekspresjonizm, postimpresjonizm) zarzucił „hermetyzm”, zaś artystom, którzy je uprawiają,

---

<sup>712</sup> S. Siekierski, *Czytelnik*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, t. 1, 1965, s. 173–196.

<sup>713</sup> E. Dobrenko, *Literary Criticism and the Institution of Literature in the Era of War and Late Stalinism, 1941–1953*, w: E. Dobrenko, G. Tihanov, *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*, University of Pittsburgh Press 2011, s. 163–183.

<sup>714</sup> *Ibidem*, s. 171.

„społeczną izolację”. Przeciwstawił im realizm, który wyklądał jako „zwrot do rzeczywistości obiektywnej, do przedmiotów i człowieka”, czyli do form „na tyle prostych, by były zrozumiałe dla przeciętnych ludzi”. Gdy tak rozumiany „realizm” przyjął za normę, sztuka XX wieku ukazała mu się jako nienormatywna. Dzieła Picassa – pisał – to są „wymaginowane twory, złożone z trójkątów i rombów”. Źle wypadła ocena fowizmu, surrealizmu, ekspresjonizmu i postimpresjonizmu. Sztuka ta, pisał, „deformuje” przedmioty nieraz tak bardzo, że „przetwór nie przypomina w niczym surowca”. Dawna sztuka w jego oczach zdawała egzamin, gdyż była zgodna z ludzką naturą (pojawily się pojęcia „wrodzone dyspozycje człowieka”, „instynkt”). Ramą historiozoficzną tekstu było przekonanie, iż każda epoka ewoluuje od narodzin przez dojrzałość do schyłku i obecnie znajdujemy się w ostatniej fazie – „kryzysu”<sup>715</sup>. Zaradzeniem na ten stan miałyby być zaprowadzenie „jednolitej kultury”. Po stronie wartości pozytywnej znalazły się: harmonia, zgodność z naturą, temat, organiczność, jedność, masowość, lud, klasyczność, „ludzka prawda”, z pojęć szczegółowych: średniowiecze. Po stronie negatywów: indywidualizm, dualizm, kryzys, różnica, konflikt, fragmentacja, wolność, dualizm, sceptycyzm, życie wewnętrzne, życie psychiczne, metafizyka, rewolucja, specjalizacja, wegetacja, żywioł, popędy, bunt. Z pojęć szczegółowych pejoratywnie naznaczone zostały: Odrodzenie, kubizm, dadaizm, surrealizm, fowizm, naturalizm, abstrakcja. Dobrowolski przyjmował model historii, który można określić jako katastroficzny finalizm. Pisał, że człowiek nowożytny „swoją wolność okupił rozdarciem wewnętrznym oraz rozbiem świadomości społecznej, kulturalnej i religijnej, w końcu zaś koncepcją katastrofizmu i ponurą demonstracją barbarzyństwa”<sup>716</sup>.

Dla czytelnika artykułów o sztuce, tak w „Odrodzeniu”, jak i „Kuźnicy”, gdzie ukazywały się, prócz wcześniejszych tekstów Dobrowolskiego, także artykuły Heleny Blum, Heleny Wielowieyskiej, Juliusza Żuławskiego, Przeclawa Smolika lub Henryka Gotliba, widoczna jest różnica intelektualnego poziomu. Tekst Dobrowolskiego pomijał rozpoznania polskiej teorii sztuki związanej z modernizmem i awangardą (Leon Chwistek, S.I. Witkiewicz, Władysław Strzemiński, Stefania Zahorska, Stanisław Ossowski). Jednak to nie znaczy, że był odcięty od tradycji. Po pierwsze autor przebudowywał swoje własne poglądy na sztukę z okresu

---

<sup>715</sup> Pojęcie „kryzysu” kultury obecne było w przedwojennym artykule Dobrowolskiego, *Naturalizm i formalizm w sztuce jako pozorne antynomie*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. 59 (październik–grudzień), s. 3–39.

<sup>716</sup> T. Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie” 1946, nr 23 (9 czerwca 1946), s. 2.

dwudziestolecia międzywojennego. Po drugie czerpał z konserwatywnej myśli o sztuce reprezentowanej w dekadzie lat 30., przede wszystkim przez Juliusza Starzyńskiego<sup>717</sup>.

Chodzi głównie o przemyślenia tego historyka sztuki na temat impresjonizmu. Na ocenę tego kierunku sztuki przez Starzyńskiego składały się takie elementy nacechowane negatywnie, jak „chaos”, „rozbitcie”, „absurd”, „upadek wartości”, „schyłek”, „amoralizm”, „nihilizm”, „nadmierny seksualizm”. Po stronie pozytywów były: całość, harmonia, godność, ludzkość, humanizm, monumentalizm<sup>718</sup>. Transmisja motywów konserwatywnego dyskursu o sztuce do języka realizmu socjalistycznego, w tym do tekstów samego Starzyńskiego z okresu po 1949 roku, jest problemem polskiej historii sztuki, określającym ją na długie lata. Język ten miał dziewiętnastowieczną genealogię. Jednak Starzyński w latach 30. używał go w zmienionej konfiguracji ideologicznej. Tekst Dobrowolskiego jest powrotem tego języka w powojennej odsłonie<sup>719</sup>.

Dobrowolski był historykiem sztuki, a także malarzem, miał za sobą studia u Mehoffera<sup>720</sup>. Doktoryzował się pracą o rzeźbie neoklasycyzmu i romantycznej, habilitację otrzymał na podstawie pracy o śląskim malarstwie XV wieku. W latach 1927–1939 był dyrektorem Muzeum w Katowicach. Wykładał na Uniwersytecie Jagiellońskim. W listopadzie 1939 roku aresztowany w czasie Sonderaktion i uwięziony w Sachsenhausen i Oranienburgu, skąd w 1940 roku został uwolniony. W 1946 roku powrócił na uczelnię<sup>721</sup>. Wykładał muzealnictwo, sztukę średniowieczną Śląska, kierunki malarstwa XIX i XX wieku<sup>722</sup>. Publicystyką zajmował się sporadycznie w okresie międzywojennym. W 1932 roku

---

<sup>717</sup> J. Starzyński, *Impresjonizm. Uwagi z powodu wystawy w Brukseli*, „Pion” 1935, nr 47, s. 4–5, Idem, *Główne kierunki w nowoczesnym malarstwie francuskim. Przewodnik po wystawie malarstwa francuskiego od Maneta po dzień dzisiejszy*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe Warszawa 1937, Idem, *Impresjonizm i zagadnienie stylu w sztuce nowoczesnej*, „Nike” 1937, nr 3, s. 121–129.

<sup>718</sup> Por. wymienione artykuły Starzyńskiego, a także *O klasycyzmie rzeźby francuskiej*, „Pion” 1935, nr 13, s. 4–6, *Sztuka współczesnych Włoch*, „Pion” 1935, nr 6.

<sup>719</sup> Obok tekstu, który w 1946 roku Starzyński opublikował w emigracyjnym czasopiśmie „Nowa Polska” pt. *Droga syntezy. Rozmowa o sztuce nowoczesnej*. Było to ujęcie impresjonizmu jako chaosu i rozbicia oraz poszukiwanie alternatywy w sztuce dążącej do „syntezy”. Por. J. Starzyński, *Droga syntezy. Rozmowa o sztuce nowoczesnej*, „Nowa Polska” [Londyn], 1946, zeszyt 11–12, s. 611–621. Tekst opierał się na notatkach pisanych w Oflagu Murnau, Starzyński był w obozie jenieckim.

<sup>720</sup> T. Chrzanowski, *Wspomnienie o profesorze*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1984, r. XLVI, nr 2–3, s. 320. L. Kalinowski, *Tadeusz Dobrowolski 1899–1984*, „Folia Historiae Artium”, t. XX (1984), s. 5–8; K. Czerni, *Bibliografia prac Tadeusza Dobrowolskiego*, „Folia Historiae Artium”, t. XX (1984), s. 9–20.

<sup>721</sup> P. Krakowski, *Tadeusz Dobrowolski. Wspomnienie pośmiertne*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1984, r. XLVI, nr 2–3, s. 318–319.

<sup>722</sup> Karty wpisowe Andrzeja Wróblewskiego z okresu studiów na Wydziale Humanistycznym UJ, lata 1946–1948, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Wydział Humanistyczny, nr inw. WHm 1-2005. Karty wpisowe Mieczysława Porębskiego z roku akademickiego 1947/1948, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Wydział Humanistyczny, nr inw. S. III. 355. W Archiwum UJ nie ma teczek pracowniczej prof. Dobrowolskiego.

opublikował artykuł *Osamotnienie sztuki. Przyczynek do poznania świadomości estetycznej tłumu i elity*, gdzie zastanawiał się nad społeczną percepcją nowatorskich kierunków w sztuce<sup>723</sup>. Tekst w „Odrodzeniu” był powtórzeniem zawartych tam obserwacji, lecz z ujemnym znakiem wartości przy „nowych kierunkach” i „elitach”. W 1932 roku Dobrowolski postulował, że należy dążyć do zasypania przepaści między grupą znawców a elitami, choć nie wynikało z tego, że to znawcy mają się dostosować do nieprofesjonalnego odbioru. W innym jego artykule, z 1936 roku, pojawił się epitet „hermetyczności” dotyczący francuskiego malarstwa. Sztuka ta, jak twierdził autor, zostaje obecnie pochopnie przeszczepiona „na grunt Polski”<sup>724</sup>.

Ujemne epitety pod adresem sztuki współczesnej lub nowoczesnej, takie jak „patologia”, „perwersja”, „ekskluzywizm”, „degeneracja”, „schyłek”, pochodziły z konserwatywnej krytyki modernizmu, o której była mowa w części I pracy w rozdziale „Degeneracja i surrealizm”. Dobrowolski wplótł w ten dyskurs terminologię z zakresu marksizmu. Ciekawym lapsusem jest „szczytowa nadbudowa”. „Masy ludowe”, termin obecny w marksizmie, zastosowany został przez niego nieprecyzyjnie – jako synonim publiczności<sup>725</sup>. „Hermetyzm” był adaptacją kategorii „hermetyczności”, którą posługiwano się szeroko, także w ramach francuskiego realizmu socjalistycznego. W Polsce po wojnie termin pojawia się w krytyce Przybosia ze strony publicystów „Kuźnicy”<sup>726</sup>. „Izolacja” funkcjonowała w publicystyce lat 1944–1946 jako pejoratywne określenie elit w okresie kapitalizmu. W artykule publikowanym w 1945 roku na łamach „Odrodzenia” Stanisław Teisseyre pisał, iż artysta powinien „przełamać pewne opory wewnętrzne spowodowane kilkudziesięcioletnią izolacją, wyjść z niej i wejść z powrotem w rytm życia”<sup>727</sup>. Pragmatyka użycia tego pojęcia była jednak różna. „Izolacja” dla Teisseyre’a była piętnem artysty w poprzednim ustroju. Dla Dobrowolskiego była immanentną cechą współczesnego artysty. Dobrowolski, przyjmując założenia socjogenetyczne, ewolucjonistyczne, a także uznając realizm za estetyczną normę, paradoksalnie zbliżył się do Lukácsa z okresu, gdy ten „zwalczał” sztukę awangardy. W *Es geht um den Realismus* (1938) „izolacja” (Isolierung) powiązana zostaje frazeologicznie z

---

<sup>723</sup> T. Dobrowolski, *Osamotnienie sztuki. Przyczynek do poznania świadomości estetycznej tłumu i elity*, „Przegląd Współczesny” 1932, t. 41 (kwiecień–czerwiec), s. 311–331.

<sup>724</sup> T. Dobrowolski, *Naturalizm i formalizm w sztuce jako pozorne antynomie*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. 59 (październik–grudzień), s. 24.

<sup>725</sup> W rozprawie Józefa Chałasińskiego *Spoleczna genealogia inteligencji polskiej* „masy ludowe” oznaczają robotników i chłopów. J. Chałasiński, *Spoleczna ideologia inteligencji polskiej*, Czytelnik, Warszawa 1946.

<sup>726</sup> G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Leopoldinum, Wrocław 1999, s. 38.

<sup>727</sup> S. Teisseyre, *Rola i zadania szkół plastycznych*, „Odrodzenie” 1945, nr 22 (29 kwietnia 1945), s. 9.

„Verarmung” (zubożenie) i jest częścią tego, co autor określa jako dekadencja/proces rozpadu (Verfallsprozess)<sup>728</sup>. U Dobrowolskiego, jak u Lukácsa, nie można wyjść z „izolacji”, póki nie porzuci się ekspresjonizmu i surrealizmu, a wraz z nimi przekleństwa liberalnej wolności. Była to mieszanka, konserwatywno-socrealistyczny *shake*.

Warto tutaj wyjść poza lokalną „walkę o realizm”. W jego wypowiedzi pojawia się wątek nostalgii za utraconym, fantazmatycznym jądrem wszechrzeczy. Tej samej nostalgii dał wyraz Hans Sedlmayr w nieco późniejszej, ale podobnej w wydźwięku książce *Verlust der Mitte*<sup>729</sup>. Pod pretekstem rekonstrukcji „ludzkiego”, humanistycznego, „pełnego” obrazu człowieka powrócił u tego autora *estetyczny dyskurs degeneracji*<sup>730</sup>. Sedlmayr był wiedeńskim historykiem sztuki. W 1938 roku opowiedział się po stronie narodowego socjalizmu. Przez okres II wojny piastował stanowisko dziekana wydziału historii sztuki na Uniwersytecie Wiedeńskim. Stanowiska został po wojnie pozbawiony, lecz nie możliwości nauczania i druku. W książce potraktował nowoczesność, która jego zdaniem kulminowała w sztuce awangardy, jako objaw choroby. Opisał kolejno „symptomy”, „diagnozę i przebieg”, a wreszcie „prognozę”. Jak pisał Werner Hofmann, Sedlmayr „egzorcyzmował nowoczesność”<sup>731</sup>.

W obu wersjach katastrofizmu, Lukácsowskiej z okresu stalinowskiego i postnazistowskiej w wydaniu Sedlmayra, sztuce jako zdegenerowanej i upadłej przypisana jest – na zasadzie sylogizmu – demoniczna siła destrukcyjna. Naznaczenie wsteczne sztuki nowej jako obrazu, ale zarazem źródła obecnego „kryzysu” wartości, było zbieżne z postawą „Kuźniczan”, którą określiłam jako ikonoklastyczna. Dobrowolski umieścił winę za „rozpad świata” w sztuce samej. Było to klasyczne „zabicie lustra”.

W archiwum „Odrodzenia”, a także w archiwum Karola Kuryluka nie odnalazłam śladu po współpracy pisma z Dobrowolskim. Krytyk nie figuruje w składzie redakcji<sup>732</sup>. W „Odrodzeniu” publikował od 1945 roku. Jego konserwatywna opcja była czytelna od samego początku współpracy z pismem<sup>733</sup>. We wrześniu 1945 roku w recenzji z wystawy krakowskiego

---

<sup>728</sup> G. Lukács, *Es geht um den Realismus*, w: Idem, *Essays über Realismus*, Aufbau Verlag, Berlin 1948, s. 168.

<sup>729</sup> H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller Verlag, Salzburg – Wien 1948.

<sup>730</sup> W. Sauerlander, *Hans Sedlmayrs Verlust der Mitte*, „Merkur” 1993, nr 47 (531), s. 536–542.

<sup>731</sup> W. Hofmann, *Im Banne des Abgrunds: Der „Verlust der Mitte” und die Exorzismus der Moderne. Über Kunsthistoriker Hans Sedlmayr*, w: G. Bauer (red.), *Die Zähmung der Avantgarde: Zur Rezeption der Moderne in den 50-er Jahren*, Basel – Frankfurt 1997, s. 43–54.

<sup>732</sup> Archiwum Karola Kuryluka z okresu prowadzenia „Odrodzenia”, Biblioteka Narodowa, Dział Rękopisów, zbiór przed inwentaryzacją. Dziękuję Henrykowi Cince z Biblioteki Narodowej za udostępnienie materiałów.

<sup>733</sup> Karol Estreicher w 1946 roku pisał „Nie tylko młodzi autorzy i krytycy szukają, jakby zgodnie z prądem popłynąć! Oto słyszę od przyjezdnych z Krakowa, że Tadeusz Dobrowolski głosi hasła realizmu idącego naprzeciw socjalizmowi. Nie dziwi mnie to, bo przecież przed samą wojną ogłosił Tadeusz Dobrowolski artykuł o

Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie wyrażał przekonanie, że sztuka obecna stanowi przejaw kryzysu ciągnącego się od wieku XIX, który określał jako „rozbicie duchowej jedności kultury”<sup>734</sup>. W tekście o badaniach nad sztuką polską opublikowanym jesienią 1945 roku wygłosił opinię, że badania nad sztuką powinny się skoncentrować na „sztuce rodzimej”, a nie twórczości artystów „obcych działających w Polsce”<sup>735</sup>. W styczniu 1946 roku opublikował recenzję z Wystawy Niezależnych w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie pochwalił artystów z generacji działającej przed wojną, członków Jednorogu i Zwornika: Eugeniusza Eibischa, Zbigniewa Pronaszkę, Zygmunta Radnickiego, Jerzego Fedkowicza i Eugeniusza Gepperta, a zganił młodych artystów z kręgu Kantora<sup>736</sup>.

Tekst *O hermetyzmie* wyróżniło to, że zaatakował całość zjawisk, które określił jako „dzisiejsza oficjalna sztuka polska”<sup>737</sup>. Zarzut „izolacji” został skierowany pod adresem artysty „oficjalnego”, „dzisiejszego” lub „współczesnego”. W relacji wydawca – konsumenci zostało to odczytane jako komunikat z dziedziny polityki artystycznej: elity PPR nie mają zaufania do elit artystycznych. Był to sygnał, że pozycje plastyków są zagrożone, a ich żądania zawyżone.

Od 1945 roku artyści w Polsce negocjowali swe pozycje z socjalistycznym państwem. Akces do jego polityki zgłaszały stowarzyszenia i uczelnie: Zawodowy Związek Polskich Artystów Plastyków, Szkoły Sztuk Plastycznych, Akademie Sztuk Pięknych<sup>738</sup>. Związek Polskich Artystów Plastyków otrzymywał wsparcie finansowe i organizacyjne od Ministerstwa Kultury i Sztuki. Od stycznia 1945 roku związek apelował o przeorganizowanie systemu dystrybucji środków budżetu państwa, tak by jego część była przeznaczona na opiekę nad

---

sztuce w Niemczech (hitlerowskich!), gdzie (ze znakiem zapytania – to prawda!) dawał do poznania, że realizm, o jaki walczył obóz nazistowski, być może posiada jakieś uzasadnienie”, za: K. Estreicher jr, *Dziennik wypadków*, tom II, 1946–1960, Pałac Sztuki, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2002, s. 81.

Takiego artykułu Dobrowolskiego nie udało mi się odnaleźć. W tym samym numerze „Przeglądu Współczesnego”, gdzie ukazała się rozprawa Dobrowolskiego *Naturalizm i formalizm w sztuce jako pozorne antynomie* („Przegląd Współczesny” 1936, t. 59), znalazłam esej Jana Bergera *Dramat i teatr w pierwszych latach Trzeciej Rzeszy* (s. 40–61), gdzie z aprobatą mówi się o niemieckim teatrze pod rządami Goebbelsa.

<sup>734</sup> T. Dobrowolski, *Wystawa malarstwa i rzeźby w Krakowie*, „Odrodzenie” 1945, nr 42 (16 września 1945), s. 7.

<sup>735</sup> T. Dobrowolski, *O planowe badania sztuki polskiej*, „Odrodzenie” 1945 (21 października 1945), nr 47, s. 2.

<sup>736</sup> T. Dobrowolski, *Wystawa Niezależnych w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Odrodzenie” 1946, nr 1 (6 stycznia 1946), s. 10.

<sup>737</sup> Inne określenia: sztuka „współczesna”, „obecne malarstwo”. T. Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie” 1946, nr 23 (9 czerwca 1946), s. 1.

<sup>738</sup> Zjazd Rady Szkolnictwa Artystycznego w Wilanowie, stenogram, referaty (23–28 lipca 1945), Departament Plastyki, Ministerstwo Kultury i Sztuki, sygn. AAN 366/1/03 – 357. Walny Zjazd Delegatów Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. Protokół (2 września 1945), Archiwum Akt Nowych, Ministerstwo Kultury i Sztuki AAN 366/1/03 - 408.



sztuką<sup>739</sup>. Poseł do KRN, malarz Aleksander Rafałowski 15 listopada 1945 roku przedstawił „Projekt organizacji życia artystycznego w Polsce”, który polegać miał na demokratyzacji systemu dystrybucji sztuki, ale i bytowych gwarancjach państwa dla artystów, co miałyby naprawić błędy polityki artystycznej sanacji<sup>740</sup>.

Pierwszy numer wydawanego przez ZZPAP „Przeglądu Artystycznego” w styczniu 1946 roku był akcesem do polityki kulturalnej państwa w tym duchu. Czesław Rzepiński (członek ZZPAP, profesor ASP w Krakowie) i Jerzy Broszkiewicz pisali, że wraz z „przewrotem historycznym” społeczna rola sztuki zaniedbana w poprzednim ustroju ma szansę zostać doceniona, a feudalne relacje społeczeństwo – artysta zmienić się na rzecz demokratycznych. Deklarowali wsparcie dla socjalizmu i odcinali się od sztuki narodowej<sup>741</sup>. W tym samym numerze pisma (styczeń 1946) Stanisław Teisseyre, prezes Zarządu Głównego ZZPAP, podsumował dotychczasową współpracę związku z ministerstwem kultury. Oferował udział artystów w pracy nad podnoszeniem poziomu kultury plastycznej w Polsce. Konkretnie chodziło o: włączenie się plastyków w nadzór estetyczny przemysłu lekkiego, w nadzór nad jakością i eksportem rzemiosła, a także uczestnictwo w edukacji i popularyzacji sztuki. Stawiał także żądania:

Związek, grupując w chwili obecnej ogół polskich artystów plastyków, jest jedyną organizacją, reprezentującą interesy artystyczne, zawodowe i gospodarcze świata plastyki. Dlatego też Związek będąc wykładnikiem opinii świata artystycznego winien odegrać rolę decydującą w kształtowaniu i organizacji życia artystycznego w Polsce. Związek winien otrzymać (przyznany ustawowo) głos opiniodawczy we wszystkich sprawach związanych z Plastyką (np. szkolnictwo artystyczne, jego obsada personalna, konkursy itp.) oraz głos decydujący w sprawach natury czysto artystycznej (jak np. nagrody, zakupy itp.)<sup>742</sup>.

W imieniu związku formułował też konkretne rozwiązania prawne: wprowadzenie ubezpieczeń społecznych dla artystów, opodatkowanie budownictwa na rzecz wyposażenia

---

<sup>739</sup> Memoriał Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Plastyków w sprawie realizacji zasady opieki Państwa nad sztuką (11 stycznia 1945), Archiwum Akt Nowych, Urząd Rady Ministrów. Prezydium Rady Ministrów, sygn. 290/5 – 628.

<sup>740</sup> A. Rafałowski, „Projekt organizacji życia artystycznego w Polsce”, Archiwum Akt Nowych, Urząd Rady Ministrów. Prezydium Rady Ministrów, sygn. 290/5 – 362.

<sup>741</sup> Cz. Rzepiński, J. Broszkiewicz, *Rola artysty i piękna w rewolucji społecznej*, „Przegląd Artystyczny” 1945, nr 1 (styczeń 1946) s. 2-3-4.

<sup>742</sup> S. Teisseyre, *Walny Zjazd Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków w Odrodzonej Polsce*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1 (styczeń 1946), s. 6–7.

artystycznego budynków, nagrody plastyczne przyznawane na Salonach Ogólnopolskich organizowanych przez związek i kontrolowane przez tę organizację, założenie Funduszu Zakupów przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, także nadzorowanego przez związek. Domagał się kontroli Związku Plastyków nad obsadą i programem szkół, gdzie wychowuje się nauczycieli plastyki lub robót ręcznych<sup>743</sup>. Kolejnym postulatem było założenie sieci galerii sztuki poświęconych sztuce współczesnej „we wszystkich miastach R.P”. ZZPAP chciał wpływu na decyzje o obsadzie stanowisk w tych galeriach.

Po publikacji artykułu Dobrowolskiego w „Przeglądzie Artystycznym” pojawiła się reakcja malarzy zaangażowanych w ruch związkowy. Na stawiane tam zarzuty odpowiedzieli członkowie ZZPAP Teisseyre i Zbigniew Pronaszko<sup>744</sup>. Obaj byli przed wojną związani ze związkową lewicą, byli działaczami Związków Zawodowych, które funkcjonowały w politycznej opozycji do propaństwowego Bloku Polskich Artystów Plastyków<sup>745</sup>. Wydobyli brak orientacji autora w sztuce XX wieku i luki w argumentacji. Skąd wiemy, pytał Teisseyre, że w wieku XVII chłop kastylijski lepiej rozumiał Velazqueza niż współczesny robotnik impresjonistów? Dobrowolski nie orientuje się w tym, co od lat robimy i jak działamy, pisał Pronaszko. Bariera: my – Zachód, prowincjonalizacja Polski, były nie do przyjęcia dla artysty, który uczestniczył w ruchu formistów.

Była też reakcja środowiska akademickiego. 28 września 1946 roku Rada Profesorów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod przewodnictwem p.o. rektora ASP Eugeniusza Eibischa zdecydowała się odwołać wcześniejszą decyzję o zatrudnieniu Tadeusza Dobrowolskiego na stanowisku wykładowcy w katedrze historii sztuki. „Ma on na sztukę zapatrywania odmienne od tych, które krzewi się w Akademii – stwierdzono – ma on fałszywe poglądy na sztukę i nie nadaje się na to stanowisko”<sup>746</sup>.

---

<sup>743</sup> Por. także S. Teisseyre, *Do ob. Ministra Kultury i Sztuki Władysława Kowalskiego w Warszawie. Memoriał*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1 (styczeń 1946), s. 8.

<sup>744</sup> S. Teisseyre, *Współczesna pozycja malarstwa. O właściwą diagnozę*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 7 (lipiec 1946), s. 4–5 oraz Z. Pronaszko, *Primum non nocere*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 7, (lipiec 1946), s. 6.

<sup>745</sup> P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes” 1929–1935*, Ossolineum, 1975, A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa, narodu. „Państwowotwórczy” artyści w II Rzeczypospolitej*, IFiS PAN, Warszawa 2006.

<sup>746</sup> Posiedzenie Rady Profesorów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 28 września 1946, w: Rada Profesorów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Protokoły posiedzeń, Archiwum Akt Nowych, zespół MKiS 366/1/03/364.

## Rozdział 10. Tradycja „Sygnałów” i problem marksizmu. Wielość realizmów socjalistycznych

Skandal tej publikacji miał jeszcze inny wymiar. Artykuł stał w sprzeczności z ideowym filarem „Odrodzenia”, który legitymizował jego obecność w debacie publicznej. Była to tradycja czasopisma „Sygnały”, z którym związany był naczelny redaktor „Odrodzenia” Karol Kuryluk. Kuryluk od początku istnienia „Sygnałów” (1933) był w redakcji, w latach 1936–1939 był ich redaktorem naczelnym<sup>747</sup>. Pochodził z okolic Lwowa z niezamożnej rodziny. Zdobywał wykształcenie na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Był współorganizatorem Zjazdu Pracowników Kultury w maju 1936 roku<sup>748</sup>. Okres prowadzenia „Sygnałów” przez Kuryluka jest szczególny. Jak pisał Andrzej Paczkowski, w tym okresie „Sygnały” obok „Epoki” i „Czarno na Białym” należały do „nielicznych prasowych reprezentantów radykalnej lewicy inteligenckiej”<sup>749</sup>. Od 1934 roku pojawiały się tam głosy, które można sytuować w polu teoretycznego marksizmu. Zofia Lissa, Bronisław Lewicki i Stanisław Salzman poruszali problemy sztuki w sytuacji obiegu komunikacji masowej<sup>750</sup>. Było to charakterystyczne dla kultury drugiej połowy lat 30.<sup>751</sup> Na łamach „Sygnałów” sztuka rozumiana była jako jedna z modalności komunikacji społecznej. Debora Vogel w artykule z 1934 roku postulowała, by we współczesnym fotomontażu zobaczyć „realizm proletariacki”. „Proletariackość” była dla niej powiązana z tematem, a jak pisała, „największe szanse ma montaż na temat proletariacki”<sup>752</sup>. Idee montażu, fotomontażu w powiązaniu z problemem sztuki proletariackiej, tak jak krążące w środowisku lwowskiej lewicy artystycznej pojęcie „faktomontaż”, zbliżały Vogel do języka i ideologii pism „Lef” i „Nowy Lef”. Teoretycy publikujący w tych pismach, wywodzący się z tradycji futuryzmu i OPOJAZU, interesowali się literaturą faktu i zwalczali formy narracyjnego realizmu. W 1934 roku pisma te nie istniały, a kultura ZSRR była już na etapie realizmu socjalistycznego. Polskie środowiska lewicowe, także w „Sygnałach”, ich idee w jakiś sposób podtrzymywały, wcielając je we własne koncepty. Należy również zauważyć pojawienie się – prawie równoczesne – własnych przetworzeń idei

---

<sup>747</sup> *O Sygnałach, tradycji i Wrocławiu*, rozmowa z Karolem Kurylukiem, „Nowe Sygnały” 1956, nr 1, s. 1.

<sup>748</sup> Po wybuchu wojny pozostał we Lwowie. W okresie radzieckim był redaktorem „Czerwonego Sztandaru”. W latach 1941–1944 działał w partyzantce.

<sup>749</sup> A. Paczkowski, *Prasa polska 1918–1939*, PWN, Warszawa 1980, s. 208.

<sup>750</sup> Z. Lissa, *Muzyka dla mas*, „Sygnały” 1936, nr 16 (1 kwietnia 1936); B.W. Lewicki, *Książka o widzu kinowym*, „Sygnały” 1934, nr 12 (1 października 1934). Jest to recenzja z książki Leopolda Blaustejna *Przyczynki do psychologii widza kinowego*; S. Salzman, *Socjologiczne widzenie kina*, „Sygnały” 1936, nr 16 (1 kwietnia 1936).

<sup>751</sup> S. Żółkiewski, *Cezura 1932*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, tom XIX, z. 1, s. 161–182.

<sup>752</sup> D. Vogel, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, „Sygnały” 1934, nr 12 (1 października 1934), s. 9 oraz „Sygnały” 1934, nr 13 (1 listopada 1934), s. 9.

zasianych w kręgu realizmu socjalistycznego. Przenikanie idei tego kierunku widać w publikacjach „Sygnałów” około 1936 roku.

W 1936 roku Henryk Streng wysunął na łamach pisma ideę „nowego realizmu”<sup>753</sup>. Myślał nie o sztuce ukazującej życie „ludu”, ale o sztuce „dla ludu”. To nie było zbyt jasne, ale niejasność była cechą wielu wypowiedzi artystów, którzy sprzyjali światopoglądowo socjalizmowi, lecz chcieli unikać wulgaryzacji<sup>754</sup>. „Spojenie z ludem”, wedle Strenga, zachodziło na zasadzie czucia tej samej energii, pulsu potrzeb i wyobrażeń. Chciał, by „nowy realizm” nawiązywał do „sił idących z dołów społecznych, do zorganizowanych mas robotników i chłopów, gdyż ta klasa, jej założenia są awangardą nowej kultury”. Odcinał się od stylizacji, ale także od realizmu mimetycznego. Piotr Słodkowski w monografii Strenga/Włodarskiego interpretuje to jako wezwanie do tworzenia niezapośredniczonego obrazu rzeczywistości, co jest wedle badacza z gruntu utopijne, a nawiązuje do powiązania pojęć „nowy” i „realizm”, jaki proponował w tym czasie Fernand Léger w artykule *Nowy realizm trwa*<sup>755</sup>. Jeśli tak rzeczywiście było i istnieje związek między hasłem realizmu sformułowanym przez artystę byłego Artesu a teorią Légera, w realizmie Strenga można założyć przenikanie realizmu socjalistycznego w jego francuskiej wersji. Włączenie realizmu w teorię sztuki, powiązanie go z potrzebami mas, było ważnym wątkiem marksistowskiego dyskursu w kręgu lewicy komunistycznej we Francji. Tekst Légera powstał w ramach omówionej już debaty *La Querelle du réalisme*<sup>756</sup>. Léger nie rysował w nim jednak utopijnej perspektywy przyszłości, w której po pokonaniu burżuazyjnego porządku powstanie «nowy realizm», ale przekonywał, iż to, co obecnie powstaje w pracowniach artystów modernistów (m.in. Légera), jest nowym realizmem przez powiązanie z konkretnym społecznym życiem, odpowiedzią na estetyczne potrzeby robotnika. Twierdził, że moderniści powinni pokrywać muralami wielkie białe ściany budynków Le Corbusiera, a wzniesione właśnie osiedle robotnicze Villejuif pod Paryżem, projektu André Lurçata, było przykładem, że perspektywa

---

<sup>753</sup> H. Streng, *Walczymy o żywą sztukę*, „Sygnały” 1936, nr 17 (1 maja 1936), s. 6.

<sup>754</sup> Por. analizę konfliktu między pierwszą a drugą awangardą ze względu na stosunek do zaangażowania przeprowadzoną przez Marka Zaleskiego w: *Przygoda drugiej awangardy*, wydanie drugie poprawione i uzupełnione, Ossolineum 2000.

<sup>755</sup> P. Słodkowski, *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki*, IBL PAN, Warszawa 2019, s. 210–212.

<sup>756</sup> F. Léger, *Le nouveau réalisme continue*, w: Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Édouard Goerg, Louis Aragon, Edmond Küss, Fernand Léger, Le Corbusier, Jean Labasque, Jean Cassou, *La Querelle du réalisme. Deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture*, Éditions sociales internationales, Coll. «Commune» 1936, s.73–79.

taka jest realna i bliska<sup>757</sup>. Zwycięstwo Frontu Ludowego we Francji stwarzało odmienną sytuację społeczną niż w Polsce, socjalizm nie był marzeniem przyszłości, ale realnością konkretnych rządów i legislacji. W tym samym roku 1936 w „Sygnałach” ukazał się artykuł Stanisława Teisseyre’a *Światopogląd i styl w malarstwie*. Realizm także był istotną komponentą jego poglądów. Nie chodzi jednak już tutaj o postulat wpisany przez Aragona i jego krąg – a także przez Strenga i Hahna – we własną sztukę, realistyczną i zarazem modernistyczną, ale o dialektyczny opis dziejów sztuki, których kresem ma być realizm jako sztuka wyzwolonej ludzkości. Teisseyre, malarz i działacz Związku Zawodowego Artystów Plastyków we Lwowie, zarysował ewolucyjną koncepcję historii sztuki, w której Odrodzenie stanowi przełom w kierunku realizmu, a impresjonizm – zwycięstwo realizmu jako emanacji światopoglądu materialistycznego. To był kolejny odcień marksistowskiej teorii sztuki w „Sygnałach”, tym razem o charakterze materializmu historycznego. Teisseyre postulował malarstwo tematyczne<sup>758</sup>.

W latach 1937–1939 zmieniła się konfiguracja krytyków współpracujących z „Sygnałami”. Obok Vogel pojawił się na łamach w 1938 roku jako recenzent wystaw plastycznych Leon Strakun związany z żydowską „Opinią”. Końcówka lat 30. w „Sygnałach” należy do Warszawskiej Grupy Plastyków („Czapki Frygijskiej”). W roku likwidacji Komunistycznej Partii Polski w „Sygnałach” zaczęli publikować członkowie tej formacji. Na łamach pojawiały się rysunki Juliusza Krajewskiego i Heleny Malarewicz, reprodukcje prac Bronisława Linkego i Zygmunta Bobowskiego. Zmieniał się marksizm „Sygnałów”; emancypacyjnie nacechowany *realizm* ustępował takim dominantom, jak zaostrzająca się walka klasowa i walka z faszyzmem. Jerzy Borejsza, recenzując tekę graficzną Linkego *Górny Śląsk*, wyrażał zastrzeżenie, czy Linke nie wychodzi aby z założeń drobnomieszczańskich<sup>759</sup>. Franciszek Parecki w *Miejscu dla sztuki!* (1939) stosował zmienne kryteria: artysta raz był zdeterminowany przez pochodzenie społeczne, innym razem stawał się reprezentantem proletariatu poprzez wyrażone w jego sztuce wsparcie dla tej klasy<sup>760</sup>. Franciszek Bartoszek

---

<sup>757</sup> O odrodzeniu malarstwa ściennego wśród lewicowych artystów francuskich lat 30., por. P. Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire. 1935–1938*, Plon, Paris 1994, s. 234–236.

<sup>758</sup> S. Teisseyre, *Światopogląd a styl w malarstwie*, „Sygnały” 1936, nr 15 (1 marca 1936), s. 6.

<sup>759</sup> J. Borejsza, *Trawka Bronisława Linkego*, „Sygnały” 1938, nr 51 (15 sierpnia 1938), s. 6.

<sup>760</sup> F. Parecki, *Wystawa sztuki społecznej*, „Sygnały” 1938, nr 52 (1 września 1938), s. 6 oraz *Miejsce dla sztuki!*, Sygnały 1939, nr 73, s. 3.

dawał odpór zainteresowaniu, jakim cieszyła się w Polsce sztuka włoskiego faszyzmu (1938)<sup>761</sup>.

Dla piszących w „Sygnałach” liczył się problem udostępnienia. Wysuwano ideał *homo aestheticus* powiązany z ideą emancypacji i dezalienacji. Nie wszędzie, choć często, pojawiał się termin: realizm. Niekiedy – materializm historyczny. „Sygnały” znalazły się w kręgu oddziaływania koncepcji estetycznych rosyjskiej awangardy konstruktywistycznej i produktywizmu oraz (by dopełnić obrazu marksistowskiej polifonii) realizmu socjalistycznego. W polskim marksizmie estetycznym lat 30. nurty te i wiązki poglądowe współistniały. Specyfika polegała na hybrydycznej temporalności, w której nie da się umieścić stylów czy światopoglądów na osi czasu, nie ma sekwencji następowania i wypierania poprzednich „kierunków” przez kolejne. Różne poglądy, postawy i nastawienia współistnieją i wchodzi z sobą w spory. Przesunięcie geograficzne zmienia sekwencje linearnego rozwoju, na jednej płaszczyźnie umieszczając różne i opozycyjne wobec siebie zjawiska<sup>762</sup>. „Sygnały” absorbowwały różne impulsy i idee idące zza wschodniej granicy, mieszały te wpływy i nakładały ze świadomością obecności realizmu socjalistycznego we Francji. Te różne, ale nie zawsze sprzeczne koncepcje łączyły się ze sobą nieraz w obrębie jednego tekstu. Owa poszarpana, poszatkowana czasowość, niemożność zmierzenia sztuki w Polsce miarą linearnego rozwoju życia artystycznego sztuki w Rosji oznacza typowo zachodnią recepcję tych tendencji<sup>763</sup>.

Liczni autorzy „Sygnałów” pisali po wojnie do „Odrodzenia”. W piśmie odnaleźć można nazwiska Heleny Boguszewskiej, Jerzego Borejszy, Władysława Broniewskiego, Franciszka Gila, Pawła Hertza, Pawła Hulki-Laskowskiego, Pawła Konrada, Jerzego Kornackiego, Stefana Jędrzychowskiego, Jana Kotta, Leona Kruczkowskiego, Marii Kuncewiczowej, Jana Stanisława Leca, Mariana Promińskiego, Jerzego Putramenta, Jana Śpiewaka, Wandy Wasilewskiej, Stanisława Wygodzkiego, Jerzego Zagórskiego, Karola Wiktora Zawodzińskiego<sup>764</sup>. Kuryluk, który w 1944 roku został naczelnym „Odrodzenia”, nie mógł odtworzyć konfiguracji redakcji „Sygnałów” w dziedzinie plastyki. Vogel została

---

<sup>761</sup> F. Bartoszek, *‘Biennale’ weneckie 1938 r.*, „Sygnały” 1939, nr 60 (1 stycznia 1939), s. 7; F. Bartoszek, *Sztuka pod dyktando* [recenzja z książki J. Walldorfa *Sztuka pod dyktando*] „Sygnały” 1939, nr 64, s. 2.

<sup>762</sup> Podobnie było w piśmie „Lewar”, gdzie w koncepcji Kellerta współistniał realizm socjalistyczny i idee literatury proletariackiej z wcześniejszego, już „zlikwidowanego” w ZSRR etapu.

<sup>763</sup> Maria Gough *przeczytała* teorię sztuki Benjaminą poprzez teorie Osipa Brika, Arwatowa i Tretiakowa. Por. M. Gough, *Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde*, „October”, vol. 101 (Summer 2002), s. 53–83.

<sup>764</sup> J. Natanson, *Tygodnik Odrodzenie 1944–1950*, PWN, Warszawa 1987, s. 220–222.

zamordowana w lwowskim getcie. W szeregach AL zginął Bartoszek, Parecki w czasie nalotu w pierwszych dniach wojny niemiecko-radzieckiej we Lwowie.

„Odrodzenie” kontynuowało po wojnie ważne dla przedwojennych „Sygnałów” zainteresowanie upowszechnieniem. Już przed wojną był to temat dwuznaczny. Czyż do najbardziej popularnych artystów dwudziestolecia nie należał Stanisław Szukalski? W „Odrodzeniu” opublikowano tekst uczestniczącej w działaniach Biura Nadzoru Estetyki Produkcji Wandy Telakowskiej na temat perspektyw powiązania plastyki z przemysłem. Konrad Winkler, związany z krakowskim oddziałem Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków i z PPS, proponował system „ludowego mecenatu sztuk”<sup>765</sup>. Istniała różnica w stosunku do programu „Sygnałów”. W „Sygnałach” modelem umasowienia sztuki było analizowane przez Lisę, Lewickiego i Salzmana kino. Nowoczesne środki reprodukcji technicznej były w polu badawczym estetyki marksistowskiej od lat 20. XX wieku. W „Odrodzeniu” ustąpiły one na rzecz zainteresowania tradycyjnymi technikami. W 1945 roku opublikowano tekst Wacława Waškowskiego *Drzeworyt – sztuka skrzywdzona*<sup>766</sup>. Autor, powołując się na tradycję polskiego drzeworytu ucieleśnianą przez Władysława Skoczylasa, rozpaczał nad tragiczną sytuacją polskiego drzeworytnictwa, agitował za umasowieniem sztuki poprzez rozprowadzanie tanich i przez to dostępnych odbitek klockowych. Był to regres. Innym „krokiem wstecz” była publikacja tekstu Dobrowolskiego.

W dotychczasowych interpretacjach debaty, która nawiązała się po publikacji tekstu, Julian Przyboś uchodził za najważniejszego oponenta Dobrowolskiego. Jest to interesująca opinia z tego względu, że artykuł ukazał się w czasopiśmie, w którym Przyboś był zastępcą redaktora naczelnego<sup>767</sup>. Wraz z ripostą Przybosia na tekst Dobrowolskiego pojawia się też piąta para, którą należy dopisać do modelu czytelniczej komunikacji masowej: wydawca – wydawca. W artykule Dobrowolskiego „Odrodzenie” zaatakowało sztukę, której w Polsce jako przedwojenny członek grupy a.r. był sprzymierzeńcem, a nawet współtwórcą. Jednocześnie Przyboś jako nadawca legitymizował ten przekaz.

Przyboś był pierwszym, który odpowiedział Dobrowolskiemu. Bronił w swym artykule nowoczesności i kultury malarskiej. Skupił się na wartościach postimpresjonizmu. Z polskich zjawisk jako humanistyczną, a jednocześnie idącą z duchem czasu przedstawiał sztukę Eibischa

---

<sup>765</sup> W. Telakowska, *O udział plastyki w życiu gospodarczym kraju*, „Odrodzenie” 1945, nr 44 (30 września 1945), s. 2; K. Winkler, *O ludowym mecenacie sztuki*, „Odrodzenie” 1946, nr 39 (29 września 1946), s. 3.

<sup>766</sup> W. Waškowski, *Drzeworyt – sztuka skrzywdzona*, „Odrodzenie” 1945, nr 15 (11 marca 1945), s. 4–5.

<sup>767</sup> J. Natanson, *Tygodnik „Odrodzenie” 1944–1950*, PWN, Warszawa 1987, W.P. Szymański, *„Odrodzenie” i „Twórczość” w Krakowie*, Ossolineum, Wrocław 1981.

i Pronaszki<sup>768</sup>. Z francuskich malarzy budował linię obrony dla Matisse'a, Bonnard i Picassa. Odrzucał zarzut hermetyzmu, twierdząc, że sztuka ta jest niezwykle popularna, a w Polsce właśnie kapiści potrafili skutecznie rozpropagować kulturę estetyczną, nauczyć szersze kręgi widzów, że malarstwo nie polega na odmalowaniu konkretnych scen, ale na umiejętności poruszania się w czystej abstrakcji barw, harmonii, wartości optycznych. Dobrowolski opublikował w swojej obronie kilka artykułów, powtarzając wcześniejsze sformułowania<sup>769</sup>. Przyboś łącznie w replice Dobrowolskiemu, a także replikując na teksty innych włączających się w debatę, opublikował sześć artykułów<sup>770</sup>.

Przyboś miał intelektualną przewagę nad Dobrowolskim, pisał z werwą, błyskotliwie, widział i czuł współczesne malarstwo. Napotkał jednak głosy innych polemistów. Była to tkanina o wielu splotach. Piszący w „Kuźnicy” Ważyk i Kott wykorzystali spór o malarstwo, by skrytykować poezję i nastawienia estetyczne Przybosia, a z powodu gwałtowności i ich tekstów Grzegorz Wołowicz nazwał ów spór „sporem o Przybosia”<sup>771</sup>. Ważyk i Kott, zasadniczo zgadzając się z Dobrowolskim, że w sztuce najważniejszy jest temat oraz postulat realizmu, uznali, że Przyboś niesłusznie się im przeciwstawia, a za jego argumentami kryje się „tradycjonalizm” i „konserwatyzm”. Przykrawali tezy Przybosia do własnego wyobrażenia o realizmie, którego antytezą, jak w schemacie Lukácsa, miała być wszelka inna twórczość. Argumentowali, że Przyboś domaga się sztuki beztreściowej, formalistycznej, sztuki dla sztuki, sztuki niezrozumiałej dla mas i ignorującej historyczne doświadczenie<sup>772</sup>.

Ważyk w pierwszym artykule z lipca 1946 roku poparł Dobrowolskiego przeciw Przybosiovi<sup>773</sup>. Kott uczynił z Przybosia rzecznika postimpresjonizmu, obsadzając go w roli obrońcy wartości mieszczańskich i oskarżając o „tradycjonalizm”. Powtórzył argument Plechanowa – w impresjonizmie chodziło jedynie o „ukazanie stylu życia francuskiego mieszczaństwa w ostatnim dwudziestolecu XIX wieku”, a zatem Przyboś jest rzecznikiem

---

<sup>768</sup> J. Przyboś, *Próba oka*, „Odrodzenie” 1946, nr 27 (7 lipca 1946), s. 2–3.

<sup>769</sup> T. Dobrowolski, *Kilka uwag o przestrzeni w obrazie*, „Odrodzenie” 1946 (15 września 1946), nr 37, s. 5; *Dogmaty i tabu*, „Odrodzenie” 1946, nr 38 (22 września 1946), s. 6–7; *Jeszcze o przestrzeni malarskiej i pluralis maiestatis, czyli dr Jekyll i Mr Hyde*, „Odrodzenie” 1946, nr 47 (24 listopada 1946), s. 8–9.

<sup>770</sup> J. Przyboś, *Próba oka*, „Odrodzenie” 1946, nr 27 (7 lipca 1946), s. 2–3; *Temat malarski*, „Odrodzenie” 1946, nr 30 (28 lipca 1946), s. 9; *Szkiełkiem i okiem*, „Odrodzenie” 1946, nr 32 (11 sierpnia 1946); *Przestrzeń piechura, przestrzeń ptaka*, „Odrodzenie” 1946, nr 38 (22 września 1946), s. 5; *Odpowiedź dyletantowi*, „Odrodzenie” 1946, nr 42 (20 października 1946), s. 6; *O twórcze idee w plastyce*, „Odrodzenie” 1946, nr 51–52 (22–29 grudnia 1946), s. 16–17.

<sup>771</sup> G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Leopoldinum, Wrocław 1999.

<sup>772</sup> A. Ważyk, *Niedyskrecje malarskie*, „Kuźnica” 1946, nr 27 (15 lipca 1946), s. 11; J. Kott, *Nieoczekiwany tradycjonalizm*, „Kuźnica” 1946, nr 29 (29 lipca 1946), s. 3.

<sup>773</sup> A. Ważyk, *Niedyskrecje malarskie*, „Kuźnica” 1946, nr 27 (15 lipca 1946), s. 11.



mieszkaństwa. Kott ekstrapolował niechęć do psychologizmu i naturalizmu w literaturze na promowany przez Przybosia postimpresjonizm<sup>774</sup>. Ważyk przy okazji polemiki z Przybosiem kilkoma ostrymi zdaniem wyrokował o etycznej szkodliwości pokazywanej wiosną w Warszawie wystawy malarstwa i rysunku francuskiego. W felietonie *Niedyskrecje malarskie* napisał, iż do Warszawy nawieziono „gruz duchowy imperium francuskiego”, a nad miastem pojawiła się „bania surrealizmu”, z której wylały się „flaki ekspresjonistyczne”<sup>775</sup>. Obraz jest niezwykle mocny: w trakcie odgruzowywania Warszawy nawieziono do niej nowy ładunek gruzu. Rozpad moralny charakteryzujący pewien odłam sztuki współczesnej (blisko przez Ważyka nieokreślony) jest w tym wstrząsającym obrazie analogiczny do niemieckich zniszczeń wojennych, do barbarzyństwa nazizmu.

W „Odrodzeniu” nikt Przybosia nie poparł. Pismo wydrukowało głos Pawła Konrada, atakujący go z takich samych pozycji co Kott i Ważyk<sup>776</sup>. Konrad w końcu lat 30. publikował artykuły z dziedziny teorii marksizmu w „Sygnałach”. Jego głos obnażać miał niedostatki marksistowskiego ujęcia sztuki przez Przybosia.

Spór między Dobrowolskim a Przybosiem był zazwyczaj rozumiany w kategoriach opozycji realizm socjalistyczny – awangarda. Bożena Kowalska kreowała Przybosia na głównego oponenta Dobrowolskiego. Teksty Dobrowolskiego uznała za „postulaty realizmu socjalistycznego w plastyce”<sup>777</sup>. Elżbieta Kal stwierdziła, że u Dobrowolskiego krytyka zyskała funkcje „sorealistyczne”, a sam tekst miał charakter „presorealistyczny”<sup>778</sup>. W skrajnych wypadkach uważano, że Przyboś powstrzymał socrealizm<sup>779</sup>. Nowatorskie ujęcie problemu realizmu i jego relacji do realizmu socjalistycznego przez Piotra Słodkowskiego przesunęło optykę z nacisku na binarność awangarda – realizm socjalistyczny na procesy cieniowania postaw między realizmem, modernizmem i socrealizmem<sup>780</sup>. Wedle badacza okres 1945–1954 daje się uchwycić jako spójny ze względu na powracające idee humanizmu i „twórczego przeżycia” epoki oraz walki ze schematyzmem<sup>781</sup>. Jednak w ramach tego, co badacz proponuje

---

<sup>774</sup> J. Kott, *Nieoczekiwany tradycjonalizm*, „Kuźnica” 1946, nr 29 (29 lipca 1946), s. 3.

<sup>775</sup> A. Ważyk, *Niedyskrecje malarskie*, „Kuźnica” 1946, nr 27 (15 lipca 1946), s. 11.

<sup>776</sup> P. Konrad, *Wstydlivy głos dyletanta*, „Odrodzenie” 1946, nr 41 (13 października 1946), s. 7–8.

<sup>777</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, PWN, Warszawa 1988, s. 34–38.

<sup>778</sup> E. Kal, „Tego się nie krytykuje na kogo się nie liczy”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2010, s. 28.

<sup>779</sup> W.P. Szymański, „Odrodzenie” i „Twórczość” w Krakowie, Ossolineum, Wrocław 1981, s. 65. Szymański pisze (s. 63): gdyby nie ‘szkoła patrzenia’ Przybosia, ‘szkoła klasyków’ Kotta „o wiele prędzej by zawładnęła polską literaturą”.

<sup>780</sup> P. Słodkowski, *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki*, IBL PAN, Warszawa 2019, s. 293–313.

<sup>781</sup> Ibidem, s. 310.

nazwać „przechodnością postaw”, nie można wyjaśnić, dlaczego temperatura sporu była tak wysoka.

Był to realny spór. Po pierwsze o to, na jakiej tradycji należy oprzeć sztukę socjalistycznego państwa, którą wszyscy dyskutanci godzili się nazywać „realizmem”. Po drugie o to, czym ma być w 1946 roku marksizm w relacji do socjalistycznej kultury. W lipcu 1946 roku, kiedy ów spór się rozpoczął, żadna ze stron nie miała tej sprawy głęboko przemyślanej. Początkowo, w pierwszym polemicznym felietonie z lipca 1946 roku, Ważyk wykreślił z możliwych odniesień sztuki w socjalizmie współczesną sztukę francuską pokazywaną na wystawie malarstwa i rysunku francuskiego w Warszawie i w Krakowie, a do repertuaru możliwych odniesień dopuścił kubizm i Braque’a jako sztukę „głęboko ludzką”<sup>782</sup>. We wrześniu włączył w ten obszar także Picassa i *Guernikę*<sup>783</sup>. W 1947 roku wyrzucił te zjawiska poza nawias socjalistycznego humanizmu. Potępił kubizm, Picassa, Van Gogha i Deraine’a, ze sztuki francuskiej ostali się Marquet i Utrillo<sup>784</sup>. Przyboś także się wahał. W lipcu 1946 roku w drugim tekście polemicznym przywoływał autorytet Strzemińskiego, jednak jedynie jako teoretyka<sup>785</sup>. W grudniu 1946 roku napisał o Strzemińskim, grupie Blok i Praesens jako artystycznej tradycji, do której należy się odwołać<sup>786</sup>. Wcześniej, w październiku 1946 roku, w polemice z Konradem powoływał się na autorytet Lenina. Podważał argumenty Dobrowolskiego: odwołanie się do gustu „szarego człowieka” albo „mas” to powrót do stanowiska Proletkultu, który w Związku Radzieckim „dawno został potępiony”. Definiował piękno w kategoriach leninowskich: „Lenin radził zwycięskiemu proletariatu brać piękno tam, gdzie jest – a nie zniżać twórczość artystyczną do poziomu upośledzonego gustu mas, którym dostęp do arcydzieł ukrytych w pałacach był zamknięty”. Włączając impresjonizm i postimpresjonizm w bazę przyszłej kultury, użył argumentów realizmu socjalistycznego z etapu gromienia „błędów Proletkultu”. Pisał: „Lud wyzwolony z ucisku, przyswoiwszy sobie najwyższy osiągnięty przez dawną sztukę poziom i smak artystyczny, wyda artystów, którzy rozwiną twórczość bujną i nieograniczoną”<sup>787</sup>. Starając się dowieść, że realizm socjalistyczny jest sztuką liberalną i otwartą na wielość formuł artystycznych, powołał się na autorytet Fiodora Panfierowa. Panfierow, autor powieści *Bruski*, był znany w Polsce już w latach 30. jako

---

<sup>782</sup> A. Ważyk, *Niedyskrecje malarskie*, „Kuźnica” 1946, nr 27 (15 lipca 1946), s. 11.

<sup>783</sup> A. Ważyk, *Spór o malarstwo*, „Kuźnica” 1946, nr 34 (2 września 1946), s. 8–9.

<sup>784</sup> A. Ważyk, *Przechadzka po muzeach paryskich*, „Odrodzenie” 1947, nr 46 (16 listopada 1946), s. 1-3-4.

<sup>785</sup> J. Przyboś, *Temat malarski*, „Odrodzenie” 1946, nr 30 (28 lipca 1946), s. 9.

<sup>786</sup> J. Przyboś, *O twórcze idee w plastyce*, „Odrodzenie” 1946, nr 51–52 (22–29 grudnia 1946), s. 16–17.

<sup>787</sup> J. Przyboś, *Odpowiedź dyletantowi*, „Odrodzenie” 1946, nr 42 (20 października 1946), s. 6.

propagator realizmu socjalistycznego. Wspierał idee Zjazdu Pisarzy Radzieckich, które przedstawiał jako otwarte i liberalne, ich odmienność wobec poprzednich nurtów literackich w Rosji miała jego zdaniem polegać na szacunku dla „klasyków i ich utalentowanych następców”<sup>788</sup>. Po wojnie odwiedził Kraków i spotykał się z polskimi pisarzami<sup>789</sup>. Anegdota, którą przytoczył Przyboś w 1946 roku, brzmiała: radziecki pisarz przebywający w 1946 roku w Krakowie na pytanie, czym jest realizm, odpowiedział – „nie wiem”<sup>790</sup>.

Rzeczywista relacja do realizmu socjalistycznego istniała w tej debacie nie jako możliwego, ale jeszcze niezrealizowanego projektu w przyszłości, lecz do realizmu socjalistycznego jako konkretnego punktu i doświadczenia z przeszłości. Realizm socjalistyczny, denotując pewien styl czy też zestaw stosowanych w sztuce środków formalnych, jest również określeniem praktyki władzy, co pociąga za sobą określoną praktykę językową. Jeśli realizm socjalistyczny pojmować za Baudinem jako politykę sztuki operującą własnym dyskursem, wtedy można zrezygnować z cezur i poszukiwania „początku”. Przywracając termin „realizm socjalistyczny” do dyskusji o sztuce w drugiej połowie lat 40., nie chcę więc „przesuwać cezur”. Nie traktuję realizmu socjalistycznego jako „okresu”, ale jako zespół przekonań, dyskurs i strategię.

Prawdą jest, że niektóre realizacje polskich artystów sprzed 1939 roku zbliżają się do paradygmatu tematycznego i gatunkowego realizmu socjalistycznego<sup>791</sup>. Na obecność kontaktów z realizmem socjalistycznym w międzywojennej Polsce wskazywali tak badacze sztuki, jak literatury<sup>792</sup>. Można zapytać, czy tam, gdzie działała partia komunistyczna, nie było elementów pola produkcji artystycznej opisanego przez Baudina. Na zebrania Warszawskiej Grupy Plastyków powstałej w 1934 roku, do której należeli Bartoszek, Krajewski, Malarewicz i Parecki, jako instruktor przychodził Dawid Hopensztand, członek KPP. Czytano rosyjskie i radzieckie publikacje o sztuce nurtu socjogenetycznego, m.in. Władimira Fricze<sup>793</sup>. Pismem

---

<sup>788</sup> F. Panfierow, *O realizmie socjalistycznym*, „Lewar” 1935, nr 10, s. 5.

<sup>789</sup> J. Prokop, *Panfierow*, „Arcana” 1996, nr 5 (11), s. 126–137.

<sup>790</sup> J. Przyboś, *Szkiełkiem i okiem*, „Odrodzenie” 1946, nr 32 (11 sierpnia 1946), s. 6.

<sup>791</sup> Por. F. Bartoszek, *W kuźni*, olej na płótnie, 1938, Muzeum Narodowe w Warszawie lub rysunki Juliusza Krajewskiego publikowane w pismach „Lewar”, „Sygnały”.

<sup>792</sup> Włodarczyk Wojciech, *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933 – Moskwa 1958*, w: Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa (red.), *Warszawa – Moskwa, Moskwa – Warszawa. 1900–2000*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004, s. 63–69. Adam Mazurkiewicz, *Polska literatura socrealistyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 117–128.

<sup>793</sup> A. Berman, *Czapka Frygijska*, w: *Księga wspomnień, 1919–1939*, Czytelnik, Warszawa 1960. W Polsce w okresie przedwojennym ukazały się: W.M. Fricze, *O społecznym znaczeniu sztuk pięknych*, (fragment książki), tłum. R.O.B., Spółdzielnia Księgarska Książka w Warszawie, 1926; W. Fricze, *Socjologia Mystectwa*, Lwów 1929; Władimir Maksimowicz Fricze (Friche), [„Socjologia sztuki”], Warsze, Niu Jork, wydawnictwo popularno-naukowe Jaczkowskiego, tłum.z rosyjskiego na jidysz J. Rappaport, 1931.

wspierającym ideologię Grupy Plastyków Warszawskich był „Lewar”, gdzie Hopensztand uprawiał krytykę, w której zaangażowanie po stronie sztuki proletariackiej (tematyka robotnicza, wrogość dla burżuazji, krytyka awangardy) łączyły się z elementami estetyki realizmu socjalistycznego (zwrot do tradycji). Do intensywnego spotkania z realizmem socjalistycznym jako systemem organizacji pola artystycznego i konkretnym stylem doszło w latach 1939–1941 na ziemiach polskich pod okupacją ZSRR. W latach 1941–1944 ma miejsce równie ważna, choć mniej rozpoznana epoka realizmu socjalistycznego wśród polskich artystów, którym udało się ewakuować z tych terenów na Wschód<sup>794</sup>.

Nie da się jednak dowieść, że cała idiomatyka – tak artystyczna, jak dyskursywna realizmu socjalistycznego została zapośredniczona przez dzieła i publikacje w języku rosyjskim oraz przez kulturę radziecką. Na przykład uznanie realizmu za istotny teoretyczny problem zbliża Polskę lat 1944–1948 do modelu kultury kreowanego w kręgu partii komunistycznej we Francji. Jeśli rację mają Grzegorz Bąbiak i Katarzyna Murawska-Muthesius, którzy obserwują przenikanie modelu kultury komunistycznej w Polsce z Francji w latach 1945–1950, należy uważnie prześledzić wydarzenia dziejące się w tym kręgu<sup>795</sup>. Autorytetem w Polsce po 1944 roku staje się Aragon. Realizm socjalistyczny propagowany w jego wypowiedziach od 1934 roku jest humanistyczny i narodowy, odwołuje się do mas i do doświadczenia realności. Taka postawa wobec realizmu – gdzie kategoria antagonizmu klasowego ma mniejsze znaczenie niż skłonność artysty do wiązania się z tym, co realne, przeważała w polskich tekstach o sztuce i teorii twórczości po 1944 roku w obrębie lewicy komunistycznej. „Rzeczywistość” była słowem kluczem. Pełniła rolę zamienną wobec realizmu, znajdując się tym samym w Aragonowskiej siatce pojęć: realizm – humanizm – rzeczywistość<sup>796</sup>. Po 1944 roku Polska zdaje się wiele zawdzięczać idiomowi francuskiego realizmu socjalistycznego. Jest to program uczestnictwa w projekcie sztuki postępowej, humanistycznej, która w wyobrażeniu włączających się weń osób przekracza granice państw i narodów. W wypowiedziach programowych akcentuje się przede wszystkim „realizm”, dążąc do wytworzenia własnej interpretacji tego pojęcia. Wymieńmy niektóre: „spotęgowany realizm” (Kantor, Porębski)<sup>797</sup>,

---

<sup>794</sup> Natan Rapaport tworzył założenia *Pomnika Bohaterów Getta* w Nowosybirsku i w Moskwie w latach 1943–1944.

<sup>795</sup> K. Murawska-Muthesius, *Paris from behind the Iron Curtain*, w: S. Wilsom (red.), *Paris: Capital of the Arts 1900–1968*, Royal Academy of Arts, London, Guggenheim Museum Bilbao, 2002, s. 250–261. G. Bąbiak, „Czerwona Marianna”, *O polsko-francuskich związkach literackich na łamach Odrodzenia (1945–1950)*, „Prace Polonistyczne” 2015, nr LXX, s. 9–29.

<sup>796</sup> Tytuł trylogii powieściowej rozpoczętej przez Aragona w 1934 roku brzmi *Le monde réel* (*Świat rzeczywisty*).

<sup>797</sup> T. Kantor, M. Porębski, *Grupa młodych plastyków po raz drugi*, „Twórczość” 1946, z. 9, s. 87.

„realizm bezpośredni” (Wróblewski)<sup>798</sup>, „realizm procesu wzrokowego” (Strzemiński)<sup>799</sup>. Strzemiński na przełomie lat 40. i 50. w *Teorii widzenia*, jak zwraca uwagę Luiza Nader, wypracowuje „realizm humanistyczny”<sup>800</sup>. Nie są to terminy, które muszą być traktowane w opozycji do realizmu socjalistycznego. Zbigniew Dłubak w referacie wprowadzającym do problematyki Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w grudniu 1948 roku mówił o realizmie socjalistycznym jako dążeniu młodych awangardowych artystów<sup>801</sup>. Współczesna awangarda, która była wedle niego syntezą tradycji konstruktywistycznych i surrealistycznych, mogła być wedle artysty modalnością realizmu socjalistycznego.

Spoglądając na spór o Przybosia z tej perspektywy, określić można ten konflikt jako starcie dwóch realizmów socjalistycznych. Żaden z jego uczestników (Przyboś, Ważyk, Kott) nie był „sorealista” w wąskim znaczeniu. Niewątpliwie jednak operowali argumentami dyskursu realizmu socjalistycznego. Ów realizm niewiele miał wspólnego ze współczesnym im „żdanowizmem”. Były to idee krążące w środowisku polskiej lewicy już przed wojną – i zapewne w czasie wojny – w których odczytać można mieszankę idei realizmu socjalistycznego, „trzeciego etapu” i socjalistycznego antyfaszyzmu. Przyboś domagał się harmonii i optymizmu, sztuki nowoczesnej zrozumiałej dla mas, ukazującej im jasną perspektywę życia, w której jest miejsce dla wielu rodzajów piękna. Odwoływał się do Lenina, nawiązywał między wierszami do realizmu socjalistycznego, który w założeniach miał być otwartą formułą sztuki w stosunku do dyktatu „literatury proletariackiej”. Wspominał „błędy proletkultu”, wytykając Dobrowolskiemu prymitywny socjologizm i populizm. W pisanych w ciągu 1945 i 1946 roku artykułach (także o malarstwie) Ważyk i Kott stosowali mieszankę argumentów Aragona, Lukácsa, Hopensztanda i Erenburga. W dionizyjskim realizmie socjalistycznym Kotta i Ważyka, realizmie zabarwionym antyfaszystowską retoryką z okresu „trzeciego etapu” i manichejskim marksizmem Lukácsa, płonął cały świat dawnych wierzeń, przesądów i wartości; miał się z niego wyłonić świat nowy, w którym zło zostanie ostatecznie pokonane. W apollińskim realizmie socjalistycznym Przybosia otwierało się pole dla wielu różnych postaw, pod warunkiem że były humanizmem.

---

<sup>798</sup> Wypowiedź Andrzeja Wróblewskiego, w: J. Chrobak, M. Świca (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 305 oraz A. Wróblewski, *Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, w: *Ibidem*, s. 308.

<sup>799</sup> Por. W. Strzemiński, *Widzenie impresjonistów*, „Odrodzenie” 1947, nr 25 (22 czerwca), s. 4.

<sup>800</sup> L. Nader, *Afekt Strzemińskiego. «Teoria widzenia», rysunki wojenne, «Pamięci przyjaciół – Żydów»*, IBL PAN, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018, s. 93–94.

<sup>801</sup> Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej*, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, s. 108.

Czy w realizmie socjalistycznym, którego próbowali, którego wydolność sprawdzali w dyskusji o malarstwie jej uczestnicy, było miejsce dla marksizmu? Sprawa ta jest niezwykle złożona, a trudność udzielenia jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie bierze się stąd, że istnieje tak wiele definicji realizmu socjalistycznego, jak i definicji marksizmu. Jednakże zachowując pewne ramy tradycji lokalnej, a także założenie ciągłości tak biografii indywidualnych, jak postaw, spróbuję odpowiedzieć na to pytanie w wąskim zakresie. Załóżmy, że nie trzeba daleko szukać punktu odniesienia i mógłby nim być marksizm „Sygnałów”.

Jeśli za probierz polskiego marksizmu estetycznego możliwego do rozpoznania w roku 1946 w Polsce przyjąć marksizm „Sygnałów”, jeden jego aspekt umykał wszystkim uczestnikom debaty o sztuce. Była to niejednokrotnie podnoszona w „Sygnałach” socjologiczna interpretacja sztuki ze względu na warunki produkcji artystycznej. Piszący o socjologii kina Stanisław Salzman zależność sztuki od materialnych stosunków produkcji i dystrybucji określił jako jej „fundament społeczny”. Jest on, jak pisał, szczególnie wyraźny w kinie, które jak żadna inna sztuka związane jest z masowym odbiorem<sup>802</sup>. Umykało w artykułach o sztuce z lat powojennych dialektyczne ujęcie takich pojęć, jak lud, masa i klasa. W tekście o socjologii muzyki, zauważała Zofia Lissa, formacje te trzeba uchwycić w ich zmienności, gdyż gusta są tylko do pewnego stopnia zdeterminowane klasowo, i wciąż ewoluują, klasa robotnicza np. oczekuje pewnych utworów, ale i ponad oczekiwania wyrasta<sup>803</sup>. Przybós w polemice z Dobrowolskim nie zdywersyfikował pojęcia „masy” ze względu na warunki odbioru sztuki. Podobnie Ważyk, gdy krytykował politykę (odwołanie się do gustu mas) Ministerstwa Kultury i Sztuki w felietonie *Niedyskrecje malarskie*, pisał po prostu o „społeczeństwie” jako ogólnej kategorii<sup>804</sup>.

Tym, co wiązało debatę z tradycją „Sygnałów”, był realizm. Dobrowolski nie użył określenia „teoria odbicia”, lecz ją w praktyce zastosował. To właśnie było obce wypowiedziom z dziedziny sztuki w „Sygnałach”. Inni uczestnicy powojennej debaty zgodnie dystansowali się od takiej redukcji realizmu. Wedle Przybosia malarz nie powinien reagować odbiciem, ale „nowym widzeniem” na otaczający świat. Jeśli Streng w 1936 roku mówił o tym, że twórca dzięki masom stworzy sztukę „żywą i prawdziwą”, miała być ona oparta na przekształceniu „widzenia”. „Trzeba znaleźć przyczyny, które warunkują nowe widzenie” –

---

<sup>802</sup> S. Salzman, *Socjologiczne widzenie kina*, „Sygnały” 1936, nr 16 (1 kwietnia 1936).

<sup>803</sup> Z. Lissa, *Muzyka dla mas*, „Sygnały” 1936, nr 16 (1 kwietnia 1936).

<sup>804</sup> A. Ważyk, *Niedyskrecje malarskie*, „Kuźnica” 1946, nr 27 (15 lipca 1946), s. 11.

deklarował Streng<sup>805</sup>. „Nowe widzenie” u Przybosia było przenikaniem idei znanych z marksistowskich „Sygnałów”, lecz alternatywnym wobec leninowskiej teorii odbicia. Nie wydaje się słuszne wiązanie tekstu Dobrowolskiego z przedwojennym realizmem Strenga. To raczej Przyboś, a nie Dobrowolski zbliżał się do tradycji estetyki marksistowskiej „Sygnałów”. Jednocześnie kategoria „piękna” wprowadzona przez Przybosia zaburzała związek z socjologicznie zorientowaną krytyką „Sygnałów”. Wedle Strenga tradycja dotychczasowej sztuki miała być radykalnie zerwana<sup>806</sup>. Interesujące, że tak pomyślany realizm jako wcielenie rewolucji widzenia i odczuwania, bliski Strengowi podjął po wojnie Kott w artykule *Nieoczekiwany tradycjonalizm*. W polemice z Przybosiem Kott przybliżał realizm w kategoriach materializmu. Było to realizmu ujęcie dwoiste, jednym poziomem była realistyczna forma, drugim – istotna relacja sztuki i świata społecznego. Realizm w poezji formalnie cechowałyby dyskursywnizm, uproszczenie języka i reguły normatywne. Miał być także czymś szerszym – wyrazem epoki, dokumentem danej kultury, a przez to źródłem jej poznania<sup>807</sup>.

Punktem spornym była tradycja. Przyboś, odwołując się do idei ciągłości i piękna, poruszył tę nutę realizmu socjalistycznego, która wiązała się z poszanowaniem dla tradycji. Było to nawiązanie do leninowskiego tradycjonalizmu, chodziło o zachowanie „największych zdobyczy kultury”, odwołanie do jej osiągnięć. Zapewne sądził, iż próbuje uratować drogih sobie artystów przed rewolucją kulturalną. Kott twierdził, że tak rozumianą tradycję jako zbyt głęboko związaną z burżuazyjnym smakiem należy odrzucić. „Sygnały” w latach 1936–1939 szczególnie ostro przeciwstawiały się tradycji, a w kontekście sporu o sztukę na łamach „Odrodzenia” i „Kuźnicy” znamienne było to, iż była to już tradycja awangardy<sup>808</sup>.

Składową marksizmu lat 40. była walka z faszyzmem. To także był powrót marksistowskiego dyskursu „Sygnałów”, które zwracały się przeciwko hitleryzmowi i narodowemu socjalizmowi jako kierunkowi irracjonalnemu i mistycznemu<sup>809</sup>. Humanizm i racjonalizm były po jednej stronie, po drugiej – irracjonalizm i nazizm. Z jednej strony – twierdzono – jest porządek nauki i sztuki, z drugiej – biologizm przejawiający się w pierwotnych (zwierzęcych) pragnieniach przemocy i zniszczenia. Synonimem biologizmu bywały także seksualizm i psychoanaliza. „Można przyjąć jako regułę, że przerost życia

---

<sup>805</sup> H. Streng, *Walczymy o żywą sztukę*, „Sygnały” 1936, nr 17 (1 maja 1936), s. 6.

<sup>806</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>807</sup> J. Kott, *Nieoczekiwany tradycjonalizm*, „Kuźnica” 1946, nr 29 (29 lipca 1946), s. 3.

<sup>808</sup> J. Kott, *Pyrrusowe zwycięstwo awangardy*, „Sygnały” 1938, nr 37, s. 5; I. Fik, *Awangarda i awangardiści*, „Sygnały” 1938, nr 39, s. 5.

<sup>809</sup> S. Jędrzychowski, *Solidarystyczny mit XX w.*, „Sygnały” 1937, nr 25, s. 11–12.

seksualnego zjawia się w przededniu albo tuż po kataklizmach społecznych” – pisał Borejsza w 1938 roku w eseju *Obcy nurt*. Powiązał tam Céline’a z freudyzmem, Emila Zegadłowicza wyłączył poza nawias sztuki socjalistycznej z powodu „mistycyzmu seksualnego”<sup>810</sup>. „W ostatnich więc instancjach sztuka jest racjonalistyczna” – pisał (także w „Sygnałach”) w 1937 roku Ignacy Fik<sup>811</sup>. Omówiony w części I pracy esej *Aspekty rzeczywistości* Strzebińskiego publikowany w roku 1936 w „Formie” realizował ów marksistowski antyfaszystowski model binarny: sztuka i nauka przeciw naturze. Aplikowany w Polsce szczególnie intensywnie po Kongresie Pisarzy w Obronie Kultury w Paryżu (1935) ten dychotomiczny model ujmowania zjawisk kultury już wtedy funkcjonował w uproszczonej formie. Jak już była o tym wcześniej mowa, jedną z ofiar takiej binarnej redukcji był surrealizm. W roku 1946 mamy do czynienia z powrotem do tego modelu i jego nowymi wcieleniami, aktywizowanymi w sporze o malarstwo.

### **Rozdział 11. Debata o malarstwie. Referendum i Kielce. Kantor/Porębski: *Grupa młodych plastyków po raz drugi***

Rok 1946, czas istotnych wydarzeń politycznych, rozpoczął się od kampanii PPR do Sejmu Ustawodawczego. W języku propagandy PPR i PPS pojawiło się znane z okresu Frontu Ludowego hasło „jednolitego frontu”<sup>812</sup>. Kampania przedwyborcza odbywała się pod hasłami jedności i demokracji, a przeciwko „reakcji”, którą stanowiło w tym dyskursie przede wszystkim PSL Mikołajczyka, a także podziemie AK i WIN<sup>813</sup>. Występujące w tytule tekstu Dobrowolskiego „hermetyzm” i „izolacja” powinny być także czytane poprzez język tej kampanii. Polegał on przede wszystkim na wskazywaniu „wroga na lewicy” czy nawet wroga w sobie. Nie ma znaczenia, czy było to zamierzenie autora, czy też wpisano go, publikując jego tekst w szersze ramy. „Wydaje się bowiem, że ważniejszą rzeczą jest klimat polityczny w kraju i współpraca stronnictw, stabilizacja serc i nastrojów – aniżeli obrona emigracji wewnętrznej” – pisał w broszurze agitacyjnej stanowiącej część tej samej kampanii w 1946 roku Borejsza<sup>814</sup>.

Artykuł Dobrowolskiego wydrukowano 9 czerwca. Odpowiedź Przybosia – *Próba oka* ukazała się 7 lipca. Pomiędzy tymi datami wydarzyły się rzeczy, które nadały bieg politycznej i społecznej historii w Polsce. Pierwszym było referendum ludowe 30 czerwca (oficjalnie

---

<sup>810</sup> J. Borejsza, *Obcy nurt*, „Sygnały” 1938, nr 44 (1 maja 1938).

<sup>811</sup> I. Fik, *Rzeczywistość sztuki*, „Sygnały” 1937, s. 8.

<sup>812</sup> Okólnik KC PPR i OKP PPS w sprawie kampanii I-szo Majowej, w: Wspólne instrukcje Wydziału Propagandy KC PPR i Wydziału Polityczno-Propagandowego CKW PPS, 1948, AAN, Polska Partia Robotnicza, Komitet Centralny, 295/X-7.

<sup>813</sup> A. Friszke, *Opozycja polityczna w PRL 1945–1980*, Aneks, Londyn 1994, s. 23–66.

<sup>814</sup> J. Borejsza, *A więc wybory*, PIW, Warszawa 1946, s. 15.



„Głosowanie Ludowe”)<sup>815</sup>. Drugim – pogrom w Kielcach 4 lipca<sup>816</sup>. Przyboś, pisząc swój tekst, mógł nie wiedzieć o wydarzeniach kieleckich. Jego polemisci: Kott i Ważyk, publikujący swe repliki od 15 lipca i 29 lipca 1946 roku, już je znali. Wydawałoby się, że wydarzenie takiej wagi powinno zepchnąć na margines problematykę malarstwa. Jednak tak się nie stało. Właśnie w tym czasie „Kuźnica” wypowiadała najostre sądy o sztuce, a debata o malarstwie toczyła się jednocześnie z debatą o antysemityzmie.

W lipcu i sierpniu 1946 roku prasa stała się trybuną protestów przeciwko antysemityzmowi. Pisarze, artyści i intelektualiści potępiali zbrodnię w Kielcach<sup>817</sup>. 5 sierpnia 1946 roku na łamach „Kuźnicy” pod protestem przeciwko antysemityzmowi podpisała się Krakowska grupa ‘młodych plastyków’: Tadeusz Brzozowski, Ali Bunsz, Andrzej Cybulski, Tadeusz Kantor, Jadwiga Maziarska, Jerzy Nowosielski, Mieczysław Porębski i Jerzy Skarżyński<sup>818</sup>. W lipcu na zebraniu Koła Plastyków PPR przy ZZPAP w Krakowie omawiano konieczność ustosunkowania się Zarządu Głównego związku plastyków do „zajść kieleckich”. Podpisy pod apelem w sprawie deklaracji skłaniającej ZG do publicznego zajęcia stanowiska miały zbierać Maziarska i Jarema. 10 sierpnia okazało się to niepotrzebne, zarząd „uchwalił protest imieniem całego Związku”<sup>819</sup>. Istotnie, w „Przeglądzie Artystycznym” w sierpniu 1946 roku ukazała się deklaracja podpisana przez Marka Włodarskiego, sekretarza ZG ZPAP, i Stanisława Teisseyre’a, prezesa organizacji, w imieniu Zarządu Głównego ZPAP:

Krwawe zajścia kieleckie są jeszcze jednym ogniwem w łańcuchu mordów dokonywanych przez faszystowskie elementy w Polsce, dążące tą drogą do wywołania niepokojów w kraju. Ohydny mord popełniony na niewinnych ludziach tylko z powodu ich pochodzenia wystawia ponure świadectwo naszej Ojczyźnie. Po całkowitym prawie wytępieniu w Polsce Żydów przez hitleryzm nasi rodzimi faszyci idąc jego śladami i starając mu się dorównać, rzucają haniebną

---

<sup>815</sup> Por. m.in. A. Paczkowski, *Dokumenty do dziejów PRL. Referendum z 30 czerwca 1946. Przebieg i wyniki*, ISP PAN, Warszawa 1993.

<sup>816</sup> B. Szaynok, *Pogrom Żydów w Kielcach 4 lipca 1946*, Bellona, Warszawa 1992; J.T. Gross, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Znak, Kraków 2008; J. Tokarska-Bakir, *Pod klątwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego*, Czarna Owca 2018.

<sup>817</sup> H. Datner, *Tuż po wojnie napisali już wszystko. Radykalni publicyści i pisarze o antysemityzmie*, w: M. Hopfinger, T. Żukowski (red.), *Lata czterdzieste. Początki polskiej narracji o Zagładzie*, IBL PAN 2019, s. 287–251.

<sup>818</sup> *W sprawie kieleckiej*, „Kuźnica” 1946, nr 30 (5 sierpnia 1946), s. 2. Jerzy Nowosielski podpisał się także pod protestem w imieniu Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej w Krakowie (studenci i młodzi pracownicy ASP oraz UJ) opublikowanym tydzień później, „Kuźnica” 1946, nr 31 (12 sierpnia 1946).

<sup>819</sup> Stenogramy posiedzeń Koła Plastyków PPR w Krakowie z lat 1945–1948. Aneks do rozdziału 1 pracy magisterskiej Marka Świcy *Wybrane problemy życia środowiska artystycznego Krakowa w latach 1945–1949*, napisanej pod kierunkiem prof. P. Krakowskiego, Kraków 1991, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Historii Sztuki.

cień na naród polski. Polscy artyści plastycy wstrząśnięci do głębi objawem tego ohydneho zdarzenia, wzywają całe społeczeństwo do walki z zatrutą jadą nienawiści agitacją, która w konsekwencji prowadzi do mordów-pogromów i do całkowitej zatury człowieczeństwa<sup>820</sup>.

Atak na elity artystyczne podjęty przez pismo „Odrodzenie”, demaskacja wroga w postaci artystów, którzy „izolują” się od społeczeństwa, potęgująca się polityczna propaganda dzieląca społeczeństwo na „reakcję” i „siły postępu”, znalazła odzew i w takich deklaracjach. Plastycy to także obywatele, którzy, jak mówi deklaracja, podejmują odpowiedzialność za społeczne zachowania. Przekaz jest naturalnie między wierszami.

Oddzielałabym także formę tej i podobnych deklaracji, przechodzących przez środowiskową i urzędową cenzurę, od problemu treści, czyli potrzeby wyrażenia własnego stanowiska. W deklaracjach odnajdujemy konwencjonalny, patetyczny język epoki. Jego obecność nie musi być jednak dowodem na brak rzeczywistych emocji, takich jak lęk lub przerażenie, wstyd lub gniew. Nie musi też oznaczać braku światopoglądowej treści, a więc rzeczywistego przekonania o konieczności podjęcia politycznego wyboru, czyli opowiedzenia się przeciw nacjonalizmowi<sup>821</sup>. Nie chciałabym odmawiać im autentyczności lub też zastanawiać nad autentycznością tej stopniem. Chciałabym je ujmować jako część strategii środowiska lewicy komunistycznej w obronie autonomii własnych postaw. Przyłączenie się do protestów przeciw zbrodni kieleckiej, było legitymizacją własnej i środowiskowej tradycji walki z nacjonalizmem i antysemityzmem. Podpisy pod deklaracją ZG ZPAP są w tym kontekście znaczące. Streng/Włodarski i Teisseyre byli działaczami lewicowych związków zawodowych w latach 30. we Lwowie. Obaj pisywali do „Sygnałów”. Krakowscy twórcy, którzy przyłączyli się do protestów „Kuźnicy”, bezpośrednio nawiązywali do bardzo podobnych deklaracji ukazujących się na łamach pism komunistycznych i jednolitifrontowych w latach 30., podpisywanych przez Jonasza Sterna, Marię Jarekę, Jacka Pugeta i Kornela Filipowicza, członków i przyjaciół Grupy Krakowskiej<sup>822</sup>. Terminy, takie jak „ludzkość”, „humanizm”, „człowieczeństwo”, należały do języka debat lat 30. i powróciły w

---

<sup>820</sup> Oświadczenie Zarządu Głównego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w sprawie mordu kieleckiego, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 8–9 (sierpień–wrzesień 1946), s. 10. Uchwała ZG ZPAP została przedrukowana w „Kuźnicy”, „Kuźnica” 1946, nr 32 (19 sierpnia 1946), s. 4.

<sup>821</sup> Owe wypowiedzi interpretuję w inny sposób, niż proponuje Helena Datner w tekście *Tuż po wojnie napisali już wszystko. Radykalni publicyści i pisarze o antysemityzmie*, w: M. Hopfinger, T. Żukowski (red.), *Lata czterdzieste. Początki polskiej narracji o Zagładzie*, IBL PAN, 2019, s. 287–251.

<sup>822</sup> Por. D. Jarecka, *‘Krajobraz jeden’. Grupa Krakowska i problem antyfaszyzmu*, w: J. Mytkowska, K. Szotkowska (red.), *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2019, s. 102–123.

wypowiedziach o pogromie w Kielcach; wzywano do potępienia morderstwa tam popełnionego w imię ludzkości, człowieka, humanizmu. W kontekście trwającej w pismach lewicy komunistycznej dyskusji o tym, czy malarstwu współczesnemu można przypisać „znaczenie humanistyczne” (Wazyk), czy sztuka jest izolowana, a więc odwrócona „od przedmiotów i człowieka” (Dobrowolski), postawa artystów zyskuje tu jeszcze inny wymiar. Plastycy ukazali się jako grupa, która jest za modernizmem, ale także za modernizacją, by powrócić do rozróżnienia zaproponowanego przez Jedlickiego. Głosy oburzenia przeciwko zbrodni w Kielcach spływające do redakcji „Kuźnicy” były zaznaczaniem miejsca artystów, za postępem i przeciw rasizmowi i przeczyły pojawiającym się na łamach prasy oskarżeniom tego środowiska o rzekomy hermetyzm.

Pojęcia i terminy stosowane w mowie epoki mogą się wydawać dzisiaj nieadekwatne, zbyt ogólne albo nawet nietrafione. Jednym z nich jest faszyzm. Jest to słowo ważne, gdyż mający w tle debaty o sztuce. A także dlatego, że faszyzm, o czym była mowa w części I pracy, jako termin i pojęcie odgrywał zasadniczą rolę w sporach o sztukę prowadzonych przez krytyków i teoretyków marksistowskich i związanych z komunizmem w poprzedniej dekadzie.

W Polsce w 1946 roku termin faszyzm mógł obejmować takie zjawiska, jak czyny zbrodniarzy nazistowskich, politykę polskiego podziemia AK oraz WiN, przedwojenne ugrupowania ONR-ABC i ONR Falanga, ale także współczesną politykę mocarstwową Zachodu, zbrodnie kolonialne, a wreszcie polski antysemityzm. W czasie kampanii do Sejmu Ustawodawczego pojęcie to zdobywa kolejne konotacje. Faszyzm w języku PPR pojawia się w tym czasie jako epitet pod adresem tych, którzy głosowali na „nie” w referendum ludowym. 6 lipca 1946 roku Gomułka zapowiadał ofensywę „przeciwko faszystom polskim, przeciwko bandytom i dywersantom, przeciwko hitlerowskim agentom w narodzie polskim spod znaku *drei mal nein*”<sup>823</sup>. We wrześniu 1946 roku w artykule Porębskiego i Kantora opublikowanym w krakowskiej „Twórczości” powrócił problem faszyzmu. Omówię ten tekst w kontekście zmieniających się akcentów w debacie o faszyzmie i debacie o sztuce roku 1946.

Uważa się, że debatę o malarstwie zakończył artykuł Dobrowolskiego opublikowany w styczniu 1947 roku w „Odrodzeniu” pod tytułem *Kilka uwag o realizmie malarskim*<sup>824</sup>. Jednak

---

<sup>823</sup> W. Gomułka, J. Cyrankiewicz, *Obóz demokratyczny odniósł zwycięstwo. Przemówienia na zebraniu aktywu PPR i PPS w Warszawie dn. 6 lipca 1946*, Warszawa 1946, s. 13, 28–29. Za: I. Paczyńska, *Dekret o Nadzwyczajnej Komisji Mieszkaniowej i jego realizacja w Krakowie (1946–1947)*, „Przegląd Historyczny” 1993, 84/3, s. 319–334, cyt. s. 320.

<sup>824</sup> P. Słodkowski, A. Pietrasik (red.), *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, Fundacja Kultura Miejsca, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2016, tom III, s. 452. Por. T. Dobrowolski, *Kilka uwag o realizmie malarskim*, „Odrodzenie” 1947, nr 3, s. 9.

w istocie dyskusja o malarstwie jeszcze trwała. Tekst Władysława Strzemińskiego *Widzenie impresjonistów*, z czerwca 1947 roku, w którym autor przestawił bieguny realizmu i formalizmu, osadzając formalizm w mimetycznych formach sztuki, a realizm w prawdzie doświadczanego ruchomego widzenia, był jeszcze udziałem w tej debacie<sup>825</sup>. Drugim mniej docenionym udziałem w tej dyskusji jest tekst *Grupa młodych plastyków po raz drugi* Porębskiego i Kantora opublikowany we wrześniu 1946 roku w „*Twórczości*”. Artykuł ten trzeba rozpatrywać po pierwsze jako dialog z Dobrowolskim, po drugie – jako marksistowską deklarację młodych twórców, odmienną od estetycznego marksizmu proponowanego w „*Kuźnicy*” i „*Odrodzeniu*”. A także jako odpowiedź na narastającą manipulację kategorią „faszyzmu”. Porębski z Kantorem wskazali na niebezpieczeństwo *estetycznego dyskursu degeneracji* wewnątrz obozu komunistycznej lewicy. Twierdzili, że jest on sprzeczny z postępowym, humanistycznym i rewolucyjnym rozumieniem sztuki.

Tekst *Grupa młodych plastyków po raz drugi* jest skonstruowany misternie i napisany w natchnieniu. Zawiera liczne nawiązania intertekstualne. „Wartość posiada nie to, co trwa i sztywnieje, ale to, co się rodzi i rozpręża” – pisali Kantor i Porębski, nawiązując do *Manifestu komunistycznego*<sup>826</sup>. Drugim intertekstem jest niewymieniony z nazwiska Dobrowolski. Autorzy niemal w każdym akapicie deklarowali odrębne zdanie w kwestiach, które poruszał, np.:

sztuka związana z postimpresjonizmem doszła do tego punktu swojej dojrzałości, w którym rozwój nie polega już na przemianach, ale na jak najpełniejszym sprecyzowaniu swojej formy. To, że stała się sztuką oficjalną i wychowawczą, jest chyba najszcześniejszym wypadkiem w historii naszego malarstwa, daje bowiem formę budowaną środkami czysto malarskimi, heroicznie wywalczaną w epoce sanacyjnej sztuki narodowej przez Czyżewskiego, Pronaszkę i Komitet Paryski.

Że dzisiaj stajemy z innymi postulatami, nie nasza w tym wina ani ich<sup>827</sup>.

Sztuka, pisali Kantor i Porębski, nie jest w relacji mimetycznej do rzeczywistości, ale „konkretyzuje swój przedmiot w niezależnej i dlatego właśnie realnej rzeczywistości obrazu”. Określali podstawy swego poglądu na malarstwo. Są to: sztuka Picassa „z pasją szukająca

---

<sup>825</sup> W. Strzemiński, *Widzenie impresjonistów*, „*Odrodzenie*” 1947, nr 25 (22 czerwca 1947), s. 4–5.

<sup>826</sup> „Wszystko, co stanowe i zakrzepłe, znika, wszystko, co święte, ulega sprofanowaniu i ludzie muszą wreszcie spojrzeć trzeźwym okiem na swoją pozycję życiową, na swoje wzajemne stosunki” – K. Marks, F. Engels, *Manifest Partii Komunistycznej*, za: Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, tom 4, Książka i Wiedza, Warszawa 1962.

<sup>827</sup> T. Kantor, M. Porębski, *Grupa młodych plastyków po raz drugi*, „*Twórczość*” 1946, z. 9, s. 83.

jakiegoś ostatecznego spojrzenia na rzecz”, „ciężka w swym surowym gatunku sztuka Grommaire’a”, sztuka Kleeego, „naiwna, wyzwalająca pozbawiony wszelkich schematów artyzm” oraz sztuka surrealistów „przynosząca nowe umotywowanie przedmiotu”<sup>828</sup>. Pisali również: „sztuka Picassa, Braque’a i Légera była ustaleniem ładu w obrazie”<sup>829</sup>.

W archiwum „Twórczości” w Krakowie znajduje się maszynopis tekstu złożony przez autorów do druku. Nosi ślady podziału na autorskie fragmenty. Część pierwsza, zatytułowana „Pro domo sua”, którą dotąd w większości cytowałam, została podpisana przez Kantora. Część druga nosi podtytuł „Próby rewizjonizmu” i podpisał ją Porębski. Jest ona krytyką *estetycznego dyskursu degeneracji*. Porębski pisał:

Uporczywie ponawiane ataki paseistycznego wstecznicstwa osiągnęły jeden niewątpliwy rezultat. Wytworzyły wokół nowatorskich poczynań sztuki współczesnej atmosferę ironicznych uśmieszków, płaskich dowcipów, kołtuńskich przesądzeń. Ustalono pospiesznie że była i pozostała ona sztuką schyłkową, produktem rozkładu, przejawem inercji i destrukcji. Pomówiono ją o anarchiczną dowolność, o całkowity brak kryteriów, o niesprawdzalność, jałowość, oderwanie. Zarzucono jej *aspoleczność*, hermetyzm, czczy formalizm. Od lat kilkudziesięciu głoszone wielokrotnie i przy każdej okazji jej koniec.

Tu i tam usiłowano go zresztą przesądzić metodami bardziej drastycznymi. Czyż trzeba wspominać koncentracyjne galerie „sztuki wynaturzonej” w nazistowskich Niemczech?

Cel zawsze był jednaki. Izolowanie jej ewentualnych wpływów ideologicznych w dobie dojrzewającego konfliktu pomiędzy wstecznictwem a postępowymi siłami ludzkości.

Przetrwała jakoś. Przetrwała dwie wojny imperialne, przetrwała międzywojenne lata dezorientacji i zamętu.

Dziś staje bez wahania po stronie tych, którzy faszystowskiej nocy przeciwstawiają zdecydowaną wolę bezkompromisowej walki, całkowitego zwycięstwa i racjonalnej odbudowy. Dla nas nie jest to niespodzianką. Wiedzieliśmy, że nie może być inaczej. Wiedzieliśmy, że zwalczana przez kołtunierię i nazistów sztuka była i pozostała zawsze sztuką awangardową, konstruktywną, zdyscyplinowaną wewnątrznie. Że jeżeli coś rozkładała, to tylko przeżyte formy ideologiczne, jeżeli burzyła, to reakcyjne kapliczki, jeżeli od czegoś odgradzała, to tylko od intelektualnego lenistwa i moralnego oportunistu<sup>830</sup>.

---

<sup>828</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>829</sup> Ibidem, s. 84.

<sup>830</sup> Ibidem, s. 84–85.

Podkreślam ten polemiczny fragment. Jest moim zdaniem ważniejszy niż bardziej znana w literaturze przedmiotu deklaracja „spotęgowanego realizmu”. Realizm był słowem kluczem lewicy komunistycznej. Kantor z Porębskim występujący w „Twórczości” musieli go użyć, by znaleźć się w ramach humanistycznego realizmu socjalistycznego. Jak pisze Tomasz Załuski, realizm w ówczesnym dyskursie o sztuce miał w tym czasie charakter „pustego znaczącego”. Była to magiczna korona królewska zamknięta w sejfie. Kantor i Porębski także powołali się na jej wartość. Zaprotestowali przeciwko przejmowaniu pojęcia „realizm” przez Dobrowolskiego i *spotęgowali je*. Postawili na nim stempel własności poprzez napompowanie go do niesamowitych rozmiarów. Było to szydercze, jeśli nie parodystyczne. Program artystyczny, jaki się za tym krył, był konkretny i nie nowy. Była to sztuka, o jakiej pisał Porębski już w czerwcu 1946 roku. Chodziło o taką sztukę, która po przejściu przez doświadczenia sztuki nowoczesnej, przez Picassa i abstrakcjonizm, przez *majaczenia surrealizmu*, uda się „ku nowemu realizmowi”<sup>831</sup>. Hasło realizmu spotęgowanego było zatem „ucieczką do przodu”, zaznaczeniem własnego stanowiska jako awangardowego i marksistowskiego jednocześnie. Realizm był tu antytezą idealizmu. Autorzy nie tłumaczyli znaczenia tej opozycji ani zawartości terminów. Wszystko wyjaśnił Porębski w artykule z czerwca 1946 w „Kuźnicy”.

Kantor z Porębskim wskazali, że „Odrodzenie” podjęło *estetyczny dyskurs degeneracji*. Posłużyli się słowem nazizm, które w tym czasie należy do rzadkości. Ich tekst ujawnił sytuację regresu w aktualnej debacie o sztuce. Odślonił uprzedzenia i przesady wobec sztuki. Wskazał, że faszyzm nie jest cechą sztuki współczesnej, ale tym, czemu sztuka współczesna się przeciwstawia. Był to z tego względu gest demaskatorski. Miał wymiar krytyczny i programowy. Określił program grupy, rozstrzygnął i określił jej pole symboliczne.

Antyawangardowy dyskurs formujący się w „Kuźnicy” i „Odrodzeniu” około 1945–1946 roku, był podjęciem języka rewolucji kulturalnej. Zjawisko to, związane z takimi formacjami, jak RAPP w literaturze czy ACHRR w plastyce, formowało się w ZSRR około 1928 roku. Polegało na prowadzonej przez radykalne ugrupowania literackie i artystyczne kampanii przeciw kierunkom tzw. lewym. „Lewy” był w tym kontekście przymiotnikiem pejoratywnym i dyskredytować miał je jako zjawiska nie tylko estetycznie błędne, ale fałszywe politycznie. Dzisiaj określamy je jako konstruktywizm, suprematyzm, futuryzm, kubofuturizm. W obręb kierunków lewych włączano także zjawiska o wiele szersze,

---

<sup>831</sup> Por. rozdział 7 i 8 w części II mojej pracy.

wykraczające poza wąsko rozumiane nurty w sztuce. Postaci artystów i pisarzy atakowane przez RAPP i ACHRR niekoniecznie należały do grup awangardowych<sup>832</sup>.

Przyboś, widząc ten kierunek, ku jego zdumieniu obierany przez prowadzone przez niego pismo, w obronie sztuki współczesnej podjął język realizmu socjalistycznego, broniąc całości kultury. Na ołtarzu złożył jeden kierunek – surrealizm. Co do jednego bowiem była między większością polemistów zgoda. Ustalając bazę dla przyszłych dokonań artystów, sztuka socjalizmu musi zrezygnować z surrealizmu. Przyboś negocjował wspólną platformę ideową ze swoimi przeciwnikami w taki sposób: „Dyletant w Polsce może być spokojny: u nas nie było i nie ma nadrealizmu, nie grozi nam ten anarchistyczny bluff, ta przekornie groteskowa fabrykacja brzydoty”<sup>833</sup>. Jeśli kilka miesięcy później wprowadził na scenę możliwych odniesień Strzezińskiego, to jako antysurrealistę i racjonalistę<sup>834</sup>.

Porębski z Kantorem także powołali się na surrealizm, jednak czynili to afirmatywnie. W obręb odniesień współczesnego artysty/realisty włączali „przynoszącą nowe umotywowanie przedmiotu sztukę nadrealistów”. Było to przewyciężenie modelu dialektycznego, który zaproponował Porębski kilka miesięcy wcześniej, i przekroczenie stereotypu, który zdominował politykę artystyczną lewicy komunistycznej w roku 1946.

## **Rozdział 12. Dyskurs wystawy przeciw hermetyzmowi. Przestrzenie ideologiczne awangardy w latach 1947–1948**

Rok 1946 był determinujący dla twórczości Porębskiego i Kantora. Na początku zajmę się losami tego pierwszego. Następnie, przy okazji Wystawy Prac Plastyków Nowoczesnych (1947) i Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948) – powrócę do Kantora.

List Żółkiewskiego do Porębskiego z sierpnia 1946 roku określił ograniczenia „Kuźnicy” w stosunku do programu grupy Kantora i Porębskiego. Porębski poszukiwał więc sojuszy poza pismami głównego nurtu. W roku 1947 widzimy jego obecność w warszawskim środowisku związanym z komunistyczną lewicą. Chodzi o Klub Młodych Artystów i Naukowców oraz efemeryczne pismo „Nurt”. Artykuł Porębskiego *Impresjonizm, kubizm i*

---

<sup>832</sup> V.S. Manin, *Iskusstwo w rezerwacji. Chudożestwiennaja žizn Rosii 1917–1941 gg.*, Editorial URSS Moskwa 1999; S. Fitzpatrick, *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca 1992; K. Clark, *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1995, s. 261–283.

<sup>833</sup> J. Przyboś, *Odpowiedź dyletantowi*, „Odrodzenie” 1946, nr 42 (20 października), s. 6.

<sup>834</sup> J. Przyboś, *O twórcze idee w plastyce*, „Odrodzenie” 1946, nr 51–52 (22–29 grudnia), s. 16–17.

*nowe malarstwo* został opublikowany w drugim numerze tego pisma (listopadowym) z 1947 roku<sup>835</sup>.

W artykule Porębski powtórzył ewolucyjną koncepcję dziejów sztuki, w której kubizm stanowi przełom na drodze do wyzwolenia ludzkości ze starych sposobów postrzegania świata. Podtrzymał przekonanie o nie-mimetycznej funkcji sztuki, twierdząc, że pozostaje ona w relacji analogii do rzeczywistości, lecz nie na zasadzie „lustra”, tylko wyrazu. Artysta, pisał, jest „rewelatorem swojego czasu”, a sztuka wypowiada „realność świata”. Zderzyły się ze sobą, tak jak w 1945 roku, dwa sposoby ujmowania sztuki, oba zakorzenione w marksizmie. Wedle pierwszego, zabarwionego materializmem historycznym, sztuka współczesna jest ostatnim etapem w nieuchronnie zmierzającym ku coraz bardziej postępowym formom życia procesie historycznym. Wedle drugiego sztuka ma funkcję emancypacyjną, jest rewolucyjnym zerwaniem z regułami, przyjętymi sposobami widzenia, jest interwencją i „wydarzeniem”, które przerywa dotychczasowy bieg dziejów. Te dwie koncepcje były nie do pogodzenia, lecz autor nie próbował rozwiązać tej sprzeczności. Artykuł w „Nurcie” nie wnosił więc nowych elementów do jego teorii, jednakże sytuacja, w której się pojawił, była nowa.

Zmiana polegała na wyjściu poza lokalne układy w kierunku tworzenia więzi ponadlokalnych. Spotykały się tutaj dążenia kilku środowisk, a debata o realizmie z 1946 roku tylko przyspieszyła ten proces. Pod koniec lipca 1946 roku Henryk Streng/Marek Włodarski, mieszkający w Warszawie, pisał do przedstawiciela krakowskich lewicowych artystów Jonasza Sterna, namawiając go do założenia grupy malarzy modernistów<sup>836</sup>. Stern był wówczas działaczem Podstawowej Organizacji Partyjnej PPR przy ZZPAP w Krakowie. Było to obopólne dążenie. Wcześniej w tym roku na zebraniach krakowskiej POP PPR omawiano projekt „zjazdu artystów lewicowych”<sup>837</sup>. Zainicjowana przez Strenga/Włodarskiego grupa istotnie powstała. W październiku 1947 roku Włodarski jako jej prezes wniósł do Ministerstwa Kultury i Sztuki o rejestrację „Grupy artystów nowoczesnych”. W grupie wedle załączonego spisu znajdowali się artyści z Warszawy (Włodarski, Bogusz, Romuald Kamil Witkowski, Maria Ewa Łunkiewiczowa, Henryk Stażewski, Helena Krajewska, Juliusz Krajewski, Roman Owidzki, Ignacy Witz), z Krakowa (Tadeusz Kantor, Maria Jarema, Jonasz Stern, Erna

---

<sup>835</sup> M. Porębski, *Impresjonizm, kubizm i nowe malarstwo*, „Nurt” 1947, nr 2, s. 69–72.

<sup>836</sup> P. Słodkowski, *Modernizm żydowsko-polski*, s. 69.

<sup>837</sup> Stenogramy posiedzeń Koła Artystów PPR w Krakowie z lat 1945–1948. Aneks do rozdziału 1 pracy magisterskiej Marka Świcy *Wybrane problemy życia środowiska artystycznego Krakowa w latach 1945–1949*, napisanej pod kierunkiem prof. P. Krakowskiego, Kraków 1991, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Historii Sztuki.



Rosenstein, Jerzy Skarżyński, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Nowosielski, Kazimierz Mikulski, Jadwiga Maziarska, Bogusław Szwacz), z Łodzi (Władysław Strzemiński, Stefan Wegner, Teresa Tyszkiewiczowa), z Gdańska (Aleksander Kobzdej), z Poznania (Alfred Lenica, Marian Szymańda), ze Szczecina (Marian Tomaszewski)<sup>838</sup>. Wymienione nazwiska pojawiają się wśród uczestników Wystawy Prac Plastyków Nowoczesnych w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie, otwartej w końcu listopada 1947 roku<sup>839</sup>. Rola Strenga/Włodarskiego w przygotowaniu wystawy wydaje się kluczowa. Pokaz jego rysunków z okresu współpracy artysty z grupą Artes towarzyszył głównej wystawie malarstwa. „Kuźnica” w styczniu 1948 roku poinformowała, iż została ona zorganizowana we współpracy z „grupą plastyków nowoczesnych”<sup>840</sup>.

Klub Młodych Artystów i Naukowców powstał w maju 1947 roku w Warszawie<sup>841</sup>. Jednym z inicjatorów był malarz Marian Bogusz<sup>842</sup>. Wkrótce włączył w tę działalność Zbigniewa Dłubaka. Przez Dłubaka, który pracował w sekretariacie wiceministra obrony Mariana Spychalskiego, udało się Klubowi nawiązać współpracę z Domem Wojska Polskiego przy Królewskiej. W gmachu tym mieścił się przed wojną Instytut Propagandy Sztuki. Klub płacił za wynajem pomieszczeń (było to najczęściej foyer teatralne), a środki otrzymywał z dotacji Ministerstwa Kultury i Sztuki. Prezesem Klubu był Tadeusz Borowski, wiceprezesem Stanisław Marczak-Oborski, sekretarzem – Dłubak. Szefem sekcji plastycznej został Bogusz, literackiej – Ewa Fiszer, teatralnej – Stanisław Górski, architektonicznej – Jerzy Łoziński, naukowej – Rafał Molski. Klub organizował spotkania poetyckie (m.in. Tadeusz Różewicz), wykłady (m.in. Włodzimierz Sokorski, Tadeusz Kroński, Stefan Żółkiewski, Jan Kott),

---

<sup>838</sup> Prośba o rejestrację Grupy plastyków nowoczesnych założonej 5 września 1947 roku, pismo do Ministerstwa Kultury i Sztuki podpisane przez M. Włodarskiego i L. Bielską-Tworkowską, 3 października 1947, Archiwum Akt Nowych Zespół MKiS, Departament Plastyki, sygn. 2/366/1/423.

<sup>839</sup> Z Warszawy: B. Szwacz, M. Włodarski, H. Stażewski, M. Bogusz, R.K. Witkowski, M.E. Łunkiewiczowa, Anatol Wróblewski, z Krakowa: T. Kantor, M. Jarema, J. Nowosielski, J. Maziarska, K. Mikulski, T. Brzozowski, J. Skarżyński, Ali Bunsch, z Łodzi: W. Strzemiński, T. Tyszkiewiczowa, B. Utkin, S. Wegner, z Paryża: J. Kujawski, za: A. Wierzbicka et al. (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. I, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 521–524.

<sup>840</sup> *Malarstwo współczesne*, [notatka bez aut], reprodukcje prac: *Kompozycja* Mariana Bogusza, *Kompozycja* Marii Jaremy, *Akty* Henryka Stażewskiego, „Kuźnica” 1948, nr 3 (18 stycznia 1948).

<sup>841</sup> Historię Klubu rekonstruuje na podstawie: Zespół archiwalny Klub Młodych Artystów i Naukowców, sygn. 325, AAN Warszawa; B. Wojciechowska, *Klub Młodych Artystów i Naukowców*, w: A. Wojciechowski et al. (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 89–93; P. Słodkowski, *Wystawa Prac Plastyków Nowoczesnych (1947) wobec Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948/49). Rewizja wizji nowoczesności*, w: J. Kordjak, A. Szewczyk (red.), *Zaraz po wojnie*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 204–215; A. Pietrasik, *Antagonizm w polu sztuki: działalność Klubu Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949)*, w: J. Kordjak, A. Szewczyk (red.), *Zaraz po wojnie*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 216–227.

<sup>842</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, s. 35.

wystawy. Do maja 1949 roku, kiedy jego działalność wygasła, zorganizowano dwadzieścia pokazów plastycznych<sup>843</sup>. O swej ówczesnej marksistowskiej orientacji mówił we wspomnieniach Dłubak<sup>844</sup>. Taka była też postawa Bogusza. Agata Pietrasik określiła politykę artystyczną Klubu jako „antagonizm w polu sztuki”<sup>845</sup>. Jest to słuszna obserwacja, choć antagonizm nie zaistniał w szerokim polu pluralistycznych poglądów na sztukę, ale rozrywał pole marksizmu. Był to z jednej strony marksizm Borowskiego sztywniejący w binarnym modelu: realizm przeciwko modernizmowi. Z drugiej – aktywistyczny, zakorzeniony w idei działania kolektywnego, marksizm Bogusza.

W tekstach Borowskiego o sztuce z 1947 roku odzywają się wątki znane z batalii Lukácsa przeciwko surrealizmowi i ekspresjonizmowi, które to prądy oskarżone były (otwarcie lub w podtekstach) o sprzyjanie faszyzmowi. Borowski po obejrzeniu Wystawy Prac Plastyków Nowoczesnych w KMAiN stwierdzał, iż w sztuce tam wystawionej tkwi polityczne niebezpieczeństwo. Albowiem jeśli obrazy nie zachęcają wprost do walki z faszyzmem, rodzi się podejrzenie, że same faszyzm reprezentują. Pisał w recenzji: „przeważają obrazy treści surrealistycznej, kompozycje brył, linii i barw, w najlepszym razie zawierające odosobnione elementy tzw. rzeczywistości. Właściwa treść obrazu jest tak doskonale obojętna ideowo jak rozrzucone litery alfabetu, z którego da się równie łatwo złożyć słowo «faszysta», jak i słowo «demokrata»”<sup>846</sup>.

Pod koniec 1947 roku Borowski wystąpił w Klubie Młodych Artystów i Naukowców z zagajeniem na temat malarstwa. Uruchomił tam pojawiającą się w polskiej dyskusji o realizmie kategorię „ludzkości”. Gdy artysta zajmuje się sztuką abstrakcyjną, mówił, ubywa mu „ludzkości” i „człowieczeństwa”, staje on wtedy się czymś w rodzaju odhumanizowanego „podmiotu plastycznego”. Było to sarkastyczne przejęcie języka teoretycznego, którym w tym czasie posługiwał się Stażewski i inni nowocześni; Borowski w swym wystąpieniu ten język ośmieszał<sup>847</sup>. Wyznawał „wstyd i poniżenie”, jakie wywołały w nim rysunki Strzebińskiego z okresu okupacji, zarzucał im, że apelują do „wykastrowanego człowieczeństwa”.

Z tą postawą wchodził w szranki marksizm Bogusza, czerpiący z projektów partycypacyjnych z okresu rosyjskiej rewolucji i późniejszych implementacji tego modelu.

---

<sup>843</sup> Zespół archiwalny Klub Młodych Artystów i Naukowców, sygn. 325, AAN Warszawa.

<sup>844</sup> B. Askanaś, *Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła, rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem przeprowadzona przez Barbarę Askanaś w Paryżu, w maju 1989 roku*, w: J. Zagrodzki (red.) *Krzywe Koło*, (katalog wystawy), s. 29.

<sup>845</sup> A. Pietrasik, *Antagonizm w polu sztuki*.

<sup>846</sup> T. Borowski, *Koło, trójkąt, rozstrzelany człowiek*, „Przegląd Akademicki” 1947, nr 9.

<sup>847</sup> T. Borowski, *Prawda i etyka dzieła sztuki*, w: Idem, *Utwory zebrane*, t. III, PIW, Warszawa 1954, s. 106–111.

Przeciwstawiał się zredukowanej do opozycji faszyzmu i antyfaszyzmu matrycy teoretycznej, krytykując „doktrynerskie pojmowanie realizmu” oraz sprowadzenie całej nowoczesnej sztuki, tak impresjonizmu, jak surrealizmu, do formalizmu<sup>848</sup>. Wojciech Włodarczyk cytuje tę wypowiedź Bogusza w kontekście przemówienia Bieruta z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu w listopadzie 1947 roku, jako głos wywołany przez zmieniającą się politykę artystyczną rządu. Równie ważna była wewnętrzna dyskusja w Klubie Młodych Artystów i Naukowców. Wedle Bogusza nowa sztuka w nowym społeczeństwie miała trafić do każdego odbiorcy, edukując go i wyzwalając ze starych przyzwyczajęń estetycznych. Artysta przyznawał ogromne znaczenie w swoim wykształceniu artystycznym spotkaniu ze Zdenkiem Rossmannem, czeskim scenografem i architektem, wychowankiem Bauhausu, przed wojną związanym z lewicą komunistyczną<sup>849</sup>. Poglądy żywione przez Bogusza nie były awangardową utopią, ale praktyką Klubu Młodych Artystów i Naukowców, a odnosiły się zarówno do doświadczeń radzieckiej awangardy jak eksperymentów Bauhausu. Marksistowski program Bogusza widać w tematyce wystaw. Na przykład w 1948 roku odbyła się nie tylko wystawa nowej współczesnej fotografii polskiej, ale także wystawa malarzy górników. W maju 1949 roku wraz z pokazem malarstwa Fangora odbyła się wystawa scenografii Bogusza. Sztuka „czysta” i „użytkowa” miały się do siebie zbliżać. Sztuka artystów i amatorów – także. Bogusz był członkiem sekcji teatralnej KMAiN; działała w niej również reżyserka Barbara Bormann, żona Stefana Żółkiewskiego. Wiosną 1948 roku sekcja postanowiła założyć zespół teatralny pod nazwą „Teatr Współczesny”. Deklaracja programowa mówi o odnowieniu oblicza teatru polskiego, który, jak się tam stwierdza, mimo zmiany ustroju społecznego wciąż trzyma się form widowiska mieszczańskiego. Zespół teatralny KMAiN więc „będzie realizować widowiska w fabrykach, świetlicach, salach teatralnych, plenerze itp”, a „forma widowiska zależeć będzie w poważnym stopniu od miejsca, czasu wystawiania, a – przede wszystkim od widza”<sup>850</sup>. Na tej podstawie można przyjąć, że tożsamą strategię przyjmował Bogusz w organizowanych przez siebie wystawach. Zakładał ich mobilność. Wystawa współczesnego malarstwa w KMAiN po pokazie w Warszawie pojechała wraz z rysunkami

---

<sup>848</sup> W. Włodarczyk, *Polskie malarstwo awangardowe lat 1945–1949. Wstęp do badań*, „Ikonotheka” 2, 1990, s. 181.

<sup>849</sup> Marian Bogusz, „Życiorys”, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie,teczka akt studenckich Bogusza Mariana, sygn. 94/131, str. 2.

<sup>850</sup> Deklaracja ideologiczna „Teatru Współczesnego”, Zespół archiwalny Klub Młodych Artystów i Naukowców, sygn. 325, AAN Warszawa.

Strenga/Włodarskiego do Katowic, gdzie pokazana była w lokalu Związku Plastyków w Katowicach pomiędzy lutym a marcem 1948 roku<sup>851</sup>.

W różnicy zdań na temat sztuki między Borowskim a Boguszem odzywa się konflikt, jaki istniał na przełomie lat 20. i 30. w Rosji. Bogusz zdawał się realizować program demokratyzacji i upowszechnienia, typowy dla nurtów lat 20., jak konstruktywizm czy produktywizm. Borowski powtarzał argumenty z etapu potępienia Proletkultu w okresie „rewolucji kulturalnej” po 1928 roku, a następnie realizmu socjalistycznego. W konflikcie Borowski – sztuka współczesna, został rozegrany na nowo antagonizm „Odrodzenie”/„Kuźnica” – grupa ‘młodych plastyków’ z 1946 roku. Pozwala to spojrzeć na „antagonizm w polu sztuki” jako na starcie przeciwstawnych nurtów interpretacji sztuki współczesnej w środowisku lewicy komunistycznej.

Kolejnym wcieleniem tego antagonizmu była debata, która rozegrała się na łamach Czytelnikowskiego „Dziennika Literackiego” w 1948 roku. Powtórzyła się tam znana już konfiguracja: „sztuka ludzka” przeciwko „abstrakcji” i „surrealizmowi”. 2 maja 1948 roku krakowski „Dziennik Literacki” opublikował na pierwszej stronie tekst Andrzeja Banacha *Sztuka nieludzka*, na który odpowiedzieli w tym samym tygodniku Kantor, Porębski i Andrzej Wróblewski<sup>852</sup>. *Estetyczny dyskurs degeneracji* w artykule Banacha rozwinął skrzydła, wedle autora w surrealizmie „częstki zdeptanego, sprofanowanego człowieka – bez godności i współczucia zestawiono w sposób możliwie absurdalny, by obnażyć ohydny rzeczywistość, nie zostawić okrytemu wzdargą żadnych złudzeń; oto człowiek wydrwiony i śmieszny z jego potrzebą adoracji i miłości: Wenera odarta ze skóry, o zielonym kolorze absyntu, pocięta na części, ponura, wstrętna”<sup>853</sup>. Jak zauważają Pietrasik i Słodkowski, tekst był bardziej konserwatywny niż artykuł Dobrowolskiego z 1946 roku<sup>854</sup>. Jednakże schemat był identyczny: za rozpad i destrukcję widoczne w sztuce surrealizmu odpowiadają wrogie „ludzkości” siły. Spotęgowała się zaś antyfaszystowska metaforyka. Argumentacja osadzona była w afektywnie nacechowanych obrazach upokorzenia i odzierania ze skóry o konotacjach znanych z literatury dotyczącej wojny i Zagłady. Sztuka wchodziła tu jakby w rolę faszystowskiego oprawcy.

---

<sup>851</sup> A. Wierzbicka et al. (red.), *Polskie życie artystyczne 1944–1960*, t. 2, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 44–45.

<sup>852</sup> A. Banach, *Sztuka nieludzka*, „Dziennik Literacki” 1948, nr 18, s. 1–2; T. Kantor, *Po prostu sztuka*, „Dziennik Literacki” 1948, nr 22; M. Porębski, „*Sztuka nieludzka*”, „Dziennik Literacki” 1948, nr 22; A. Wróblewski, *Jak odczuć ludzkość sztuki abstrakcyjnej*, „Dziennik Literacki” 1948, nr 22.

<sup>853</sup> A. Banach, *Sztuka nieludzka*, „Dziennik Literacki”, 1948, nr 18, s. 1.

<sup>854</sup> A. Pietrasik, P. Słodkowski, *Czas debat*, t. 2, s. 13.

Porębski i Kantor przeciwstawili się temu dyskursowi, w swoich tekstach nie wnosząc nowych teoretycznie wątków do swego stanowiska z 1946 roku.

Jednak w roku 1948 już nie dyskurs tekstu, ale *dyskurs wystawy* był ich odpowiedzią na dyskurs degeneracji. Było to podjęcie strategii, z którą się spotkali w Klubie Młodych Artystów i Naukowców. Jak pisze Elena Filipovic, wystawa nie jest zwykłą sumą dzieł, ale „sumą relacji, które dzieła wytwarzają między sobą, dramaturgią, która im towarzyszy, dyskursem, które je obramowuje”<sup>855</sup>. W tej generalnej definicji szczególną odmianę stanowią wystawy awangardowe. Powstawały w obrębie różnych nurtów (jak dadaizm, konstruktywizm, surrealizm), ale łączy je coś szczególnego, co powoduje, że różnice zanikają na rzecz wspólnej platformy, jaką jest krytyka instytucji wystawy. Dla historycznej awangardy – wyjaśnia Paul O’Neill – polegało to na „odwróceniu pasywnego doświadczenia sztuki i przestrzeni wystawy”. „Artyści zaczęli brać pod uwagę społeczne, relacyjne i sytuacyjne konteksty swojej praktyki, które teraz [poprzez medium wystawy] stawały się częścią ich dzieł”<sup>856</sup>. Szczególnie ważne jest spostrzeżenie, iż sama sytuacja wystawiania zostaje przez artystów wpisana w dzieło sztuki, w jego strukturę jako wypowiedzi.

Jeśli pomyśleć o pracach Bogusza i Kantora z 1947 roku ukazujących fantazję na temat wystaw (Kantor) lub na temat scenografii teatralnych (Bogusz) w taki sposób, interpretować je można jako część konkretnego programu ideowego realizowanego tak w środowisku warszawskich, jak krakowskich nowoczesnych. Prace Bogusza z 1947 roku jak rysunek tuszem *Projekt scenografii* [IL. 9] lub inne prace z teki *Projektów inscenizacyjnych* [IL. 10, IL. 11] rozgrywają się w dwóch systemach: reprezentacji i abstrakcji<sup>857</sup>. Na znaki ikoniczne (stojące na scenie dekoracje, iluzja głębi uzyskana przez skróty perspektywy) nakładają się znaki indeksalne (pociągnięcia pędzlem, plamy barwne, oderwane kreski i linie). Dzięki temu granica pomiędzy *Projektami inscenizacyjnymi* a innymi gwaszami, które nie mają „scenograficznego” odniesienia w tytule, jest płynna. Przykładem mogą być *Kompozycja z postaciami* z Muzeum Regionalnego w Pleszewie lub kompozycje z lat 1947-1948 z Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>858</sup>. [IL. 12, IL. 13] Monotypie Kantora z serii *Projektów wystaw* także mają

---

<sup>855</sup> E. Filipovic, *What Is an Exhibition?*, w: J. Hoffmann (red.), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, Fiorucci Art Trust, Milan 2013, s. 75.

<sup>856</sup> Paul O’Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, The MIT Press, 2016, s. 10.

<sup>857</sup> M. Bogusz z teki *Projektów inscenizacyjnych*, 1947, gwasz na papierze, 21,6 x 32,7 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.11062, M. Bogusz, *Harmonicista* z teki *Projektów inscenizacyjnych*, 1948, pióro i tusz na papierze, 17,3 x 25,2 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.11059.

<sup>858</sup> M. Bogusz, bez tytułu (*Kompozycja z postaciami*), 1947, gwasz i tempera na kartonie, 22,5 x 26,5 cm, Muzeum Regionalne w Pleszewie, nr inw. A.- 441, M. Bogusz, bez tytułu, 1948, 24,7 x 34,5 cm, gwasz na

ambiwalentny charakter, jednak polega on na czymś innym. *Projekt wystawy I* i *Projekt wystawy II* [IL. 14 i IL. 15] ukazują przestrzeń wystawy (widać nawet deski podłogi), wypełnioną przez nieistniejące realnie lub częściowo wysnute z wyobraźni dzieła sztuki<sup>859</sup>. Formułuję opinię o fantazyjnym charakterze przedstawionych dzieł ostrożnie, gdyż z obrazów, które Kantor umieścił na ścianach swych wyobrażonych wystaw, dwa można kojarzyć z ówczesną twórczością Nowosielskiego. Inne mogłyby być pracami Kantora lub Mariana Szulca<sup>860</sup>. Nie chodzi jednak o konkretny projekt do konkretnego miejsca, ale o wyobrażenie sytuacji, w której działa się na widza innymi niż dotąd środkami. Dla obu artystów – Bogusza, który odegrał znaczną rolę w tworzeniu wystaw w KMAiN w Warszawie w latach 1947 – 1949, oraz Kantora, któremu przypisuje się projekt scenografii wystawy krakowskiej w 1948 roku, w pracach tych odzywa się pragnienie stworzenia synkretycznej i inkluzywnej przestrzeni i podjęcia nowego artystycznego dyskursu.

Lewis Kachur, autor pionierskiego opracowania na temat wystaw surrealistycznych, twierdzi, że w XX wieku powstał pewien model wystawy, który badacz określa jako „przestrzeń ideologiczną”. Dzieła sztuki, obiekty, teksty włączane w narrację przestrzenną nie tylko wytwarzają nową jakość dramaturgiczno-performatywną, ale także mają konkretny program ideowy, wyrażają stanowisko w aktualnym sporze publicznym, wchodzą w polemikę z innymi nacechowanymi ideologicznie przestrzeniami. Nie jest to tylko cecha awangardy, ale awangarda również tego typu strategię wykorzystuje. Takie były wystawy dadaistów, które parodiowały formy działania instytucji publicznych. W ten sposób wystawa Dada-Messe w 1916 roku w Berlinie była karykaturą współczesnej instytucji targów, a Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu w 1938 roku w Paryżu krytycznie nawiązywała do blichtru Wystaw Światowych. Wedle hipotezy Kachura była także polemiką z wystawą „Entartete Kunst”<sup>861</sup>. Przestrzeń ideologiczna wystawy sięga więc wirtualnie w przestrzeń publiczną, ale i odwrotnie: jej interpretacja jest uwarunkowana znajomością tej przestrzeni. Cechą typową dla przestrzeni ideologicznych projektowanych przez artystów nurtu surrealistycznego było przekroczenie dychotomii wewnątrz – zewnątrz. Artyści wchodzący w rolę kuratorów stosowali dialektycznie

---

kartonie, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.10886. Marian Bogusz, bez tytułu (kompozycja przestrzenna) 1948, gwasz na kartonie, 24,8 x 18 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. Rys.W.10885.

<sup>859</sup> T. Kantor, *Projekt wystawy I*, 1947, monotypia, papier naklejony na karton, 19,8 x 30 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. G 26514; *Projekt wystawy II*, 1947 monotypia, papier naklejony na karton, 29, 5 x 20,8 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. G 26515.

<sup>860</sup> Dwa obrazy w monotypii *Projekt wystawy I* przypominają motywy znane z prac Nowosielskiego z 1947 roku, takich jak *Bitwa o Addis Abdebę* czy *Zima w Rosji*.

<sup>861</sup> L. Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibitions Installations*, The MIT Press Cambridge Massachusetts – London England 2001.

nacechowany mechanizm: wystawa, domagając się od odbiorcy ruchu, wciąga go do środka i zarazem – mocą tego samego gestu – „wyrzuca go” na zewnątrz. Duchamp, który wraz z Bretonem i Éluardem był kuratorem wystawy paryskiej w 1938 roku, w jednej z sal stworzył instalację z worków po węglu podwieszonych u sufitu. Wytworzyło to poczucie przygniatań, wejścia pod ziemię, ale także przez negację komercyjnego kontekstu Galerie Beaux-arts osadzało w konkretnej sytuacji społeczno-ekonomicznej, wprowadzało w sam środek realnego systemu towarowego i instytucjonalnego.

Inicjatywę organizacji wystawy sztuki nowoczesnej w Klubie Młodych Artystów i Naukowców przypisuje się Boguszowi. Już w maju 1947 roku zorganizowano wystawę, był to pokaz ilustracji plastyków uczestników Klubu<sup>862</sup>. Pod koniec 1947 roku w salach Domu Wojska Polskiego otwarto Wystawę Prac Plastyków Nowoczesnych, tę samą, która 21 lutego pojechała do Katowic. Przypuszcza się, że miała ona dwa etapy, była przewieszona<sup>863</sup>. Nie zachowała się jej dokumentacja fotograficzna. Przetrwała dokumentacja wystawy Adama Marczyńskiego, którą otwarto w Warszawie 14 grudnia, jako pokaz towarzyszący Wystawie Prac Plastyków Nowoczesnych<sup>864</sup>. Autor fotografii uchwycił sposób aranżacji wnętrza, rysunki Marczyńskiego są gorzej widoczne niż same relacje przestrzenne. [IL. 16] Widać konstrukcję z prostokątnych ram, między nimi rozpięte są sieci. Modelem tego typu aranżacji jest praca Duchampa *Sixteen Miles of String* na wystawie „First Papers of Surrealism” w Nowym Jorku w 1942 roku<sup>865</sup>. Tak jak i tam pojawia się element wiążący, artysta nadaje kierunek i podpowiada sposób poruszania się między obrazami. Wystawa nie tylko w ciekawy sposób ujmuje dzieła sztuki, ale podważa status dzieła, usuwając fizycznie lub tylko hipotetycznie granicę między dziełem i nie-dziełem, artystą i widzem. Prawdopodobnie Bogusz odpowiadał za stronę wizualną wystawy. Istotnie, sposób powiązania ze sobą elementów przestrzennych (sieci, ramy, sznury) przywołuje na myśl jego prace z teki *Projektów inscenizacyjnych*.

Interesujący był szerszy kontekst tego inscenizacyjnego gestu. Wydaje się on nowatorski w obrębie wystaw sztuki współczesnej w Polsce w tym czasie, o czym jednak trudno wyrokować z uwagi na skąpą dokumentację wizualną wystaw tamtego okresu. Niech to będzie więc tylko przypuszczenie. Trzeba pamiętać o tym, że wystawa jako przestrzeń

---

<sup>862</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska*, s. 54.

<sup>863</sup> B. Wojciechowska, *Klub Młodych Artystów i Naukowców*, s. 90.

<sup>864</sup> Czarno-białe odbitki fotograficzne w zespole archiwalnym Klub Młodych Artystów i Naukowców, sygn. 325, AAN Warszawa. Wstęp do katalogu Marczyńskiego napisał Porębski.

<sup>865</sup> L. Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibitions Installations*, s. 171–197.

ideologiczna w Polsce 1947 roku nie była czymś nieznanym. 3 maja 1945 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, którego gmach, choć zdewastowany, przetrwał wojnę, otwarto pokaz „Warszawa oskarża” w scenografii i oprawie plastycznej Stanisława i Wojciecha Zameczników<sup>866</sup>. Wystawa miała zobrazować ogrom zniszczeń, jaki przyniosła niemiecka okupacja kraju. Przykładem, którym operowano, była dewastacja zbiorów warszawskich, w tym Muzeum Narodowego, jednak był to tylko symbol, chodziło o rzecz znacznie szerszą – o wizualizację szczególnego styku ruiny/odbudowy, grozy/nadziei, cechującego czas przejścia z wojny do pokoju. W wystawie zagrały wnętrza muzeum, jeszcze nie do końca odrestaurowane, w tym m.in. wulgarne graffiti na ścianach pozostawione przez niemieckich żołnierzy. W sugestywnych układach, na stertach i stosach, rzucone pod ścianami, ukazano zniszczone obrazy i ramy po obrazach, rzeźby i rękopisy, spalone książki i resztki mebli. Wystawiono otwarte skrzynie, przygotowane do kradzieży dzieł, których okupant nie zdążył wywieźć. [IL.17] Do wnętrza gmachu przeniesiono fragmenty zniszczonych warszawskich pomników: kolumny Zygmunta, pomnika Mickiewicza; zostały pokazane tak, jak się jawiły mieszkańcom po powrocie do zrujnowanego miasta, jako resztki dawnej świetności, ale i świadectwa działania wroga. Fragmenty pomników zestawiono z ich przedwojennymi zdjęciami. Malowane wprost na ścianach hasła, takie jak „wywozili”, „niszczyli”, „to po nich zostało”, wyglądały jak przechwycenie zabiegów propagandowych z wystaw nazistowskich, takich jak „Entartete Kunst”<sup>867</sup>. Wystawa wiązała się z wieloma innymi działaniami, których celem była mobilizacja sił na rzecz odbudowy Warszawy, wydano serię znaczków i pocztówek ze zrujnowanymi zabytkami. Obrazy destrukcji niosły silny przekaz afektywny. Nagromadzenie i zderzenia przedmiotów na wystawie, powtarzające „scenę pierwotną”, wywoływały emocjonalne reakcje. Ignacy Witz pisał o fizycznym bólu, który odczuwał na widok pogruchotanych greckich waz<sup>868</sup>.

Wystawy plastyków nowoczesnych w 1947 i 1948 roku w Warszawie i w Krakowie działały w nieco inny sposób, mniej licząc na bezpośrednie afektywne reakcje, bardziej na partycypację i edukację estetyczną. W założeniach programowych Klubu Artystów w Krakowie z 1948 roku podkreśla się co prawda rolę emocji jako nośnika komunikatu

---

<sup>866</sup> A. Masłowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1962–2002*, t. I, Muzeum Narodowe w Warszawie 2002, s. 98–99.

<sup>867</sup> Por. S. Barron et al. (red.), *Degenerate art: the fate of the avant-garde in Nazi Germany* (katalog wystawy), Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams Publishers, New York 1991.

<sup>868</sup> Za: A. Wierzbicka et al. (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1940–1962*, t. I, s. 70–72.



artystycznego, niemniej ważne są także postulaty naukowości i obiektywizmu<sup>869</sup>. Naukowość jest w nazwie warszawskiego stowarzyszenia. Być może chodziło także o odcięcie się od operowaniem i manipulowaniem emocjami w kulturze masowej. Przy tych różnicach przykład pokazu „Warszawa oskarża” był jednak dowodem, że przestrzeń ideologiczna wystawy potrafi być niezwykle skuteczna w propagowaniu artystycznego bądź politycznego przekazu. Tak też, jako walkę o widzialność, rozumiem motywy organizowania wystaw przez warszawskich i krakowskich nowoczesnych. Podjęcie dyskursu wystawy w tych środowiskach w 1947 roku można też rozumieć jako sposób odrzucenia dwóch kardynalnych zarzutów postawionych sztuce modernistycznej w kampaniach prasowych 1946 i 1948 roku. Wystawa awangardowa bowiem jako przestrzeń ideologiczna dokonuje dwóch rzeczy za jednym zamachem: przełamuje izolację i uderza w hermetyzm.

Inicjatywa zorganizowania wystawy w Krakowie została powzięta zaraz po zamknięciu wystawy warszawskiej. Klub Artystów powołany został w Krakowie w marcu 1948 roku już z myślą o tym, by stał się motorem organizacji wystawy<sup>870</sup>. Planowana przez Klub wystawa nie miała być imprezą konkurencyjną, ale kontynuacją ponadlokalnego działania zapoczątkowanego z końcem 1947 roku w Warszawie. Zachowała się bogata dokumentacja fotograficzna pokazu, która pozwoliła na rekonstrukcję wystawy w 1998 roku w Galerii Starmach w Krakowie, a także umożliwiła ważne analizy tej wystawy jako zjawiska artystycznego i politycznego<sup>871</sup>. Nie zamierzam wchodzić w polemikę z dotychczasową oceną tej wystawy; moim celem jest mocniejsze naświetlenie niedocenionych wcześniej wątków. Jednym z nich jest zależność programu wystawy od idei sztuki partycypacyjnej wzorującej się na ideach kultury proletariackiej i produktywizmu. Innym jest złożony stosunek Mieczysława Porębskiego do surrealizmu.

Kantor i Porębski w Wystawie Sztuki Nowoczesnej w otwieranej w grudniu 1948 roku Krakowie uruchomili narzędzia typowe dla awangardowej przestrzeni ideologicznej. Wystawa rozumiana była przez nich jako machina przestrzenno-czasowa, złożona z obiektów, fotogramów, fotomontaży, z elementami muzyki, wykładów i innymi form wspomagających aktywność widza. Na wernisażu 18 grudnia 1948 wygłoszono dwa autorskie odczyty –

---

<sup>869</sup> Por. P. Słodkowski, *Partykularne znaczenia nowoczesności. Wizualność I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948) w świetle Exposition Internationale du Surréalisme (1947)*, „Artium Quaestiones” 2011, s. 237–269.

<sup>870</sup> M. Porębski, „Sztuka nieludzka”, „Dziennik Literacki” 1948, nr 22; M. Porębski, „Założenia programowe Klubu Artystów”, Archiwum Grupy Krakowskiej, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

<sup>871</sup> Literaturę na ten temat referuje P. Słodkowski w artykule *Partykularne znaczenia nowoczesności. Wizualność I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948) w świetle Exposition Internationale du Surréalisme (1947)*.

Porębskiego i Dłubaka. [IL. 18 i IL. 19] 17 stycznia 1949, już pod koniec jej trwania, odbył się koncert muzyki współczesnej z utworami Witolda Lutosławskiego, Artura Malawskiego, Antoniego Szalowskiego, Karola Szymanowskiego i Andrzeja Panufnika, te ostatnie w wykonaniu autora<sup>872</sup>. Przygotowano program oprowadzania dla widzów robotniczych, projekt prelekcji do robotników na temat sztuki nowoczesnej napisał Andrzej Wróblewski. Na wystawie stały krzesła przygotowane do spotkań i dyskusji, widzom rozdawano ankietę z pytaniami o ich poglądy na sztukę<sup>873</sup>. Odbył się wieczór autorski Różewicza, planowany był także Borowskiego. Był to konglomerat różnych języków, a sztuka była zaledwie jednym z nich.

Na zachowanych zdjęciach widać częściowo rezultaty tego programu. [IL. 20 i IL. 21] Pierwsza sala po wejściu stanowiła wprowadzenie w klimat całości. Symbolicznie wciągając widza w świat wystawy, wprowadzała go tym samym w świat realny, z którego, zdawałoby się, przed chwilą wyszedł. Był to układ tymczasowych ścian pokrytych wielkoformatowymi fotomontażami. Na potrzeby wystawy wykonał je Zbigniew Dłubak. Na fotomontażach umieszczono zdjęcia świata w skali mikro i makro: rentgen płuc, układ gwiazd, zbliżenie liścia klonu, mchu, kapusty. Nad tym unosił się model przestrzenny Mariana Szulca, lekka konstrukcja o charakterze geometrycznym. Dotychczasowe wejście na sale ekspozycyjne Pałacu Sztuki, na osi budynku, zostało zasłonięte. Rolę ekranu spełniał prawdopodobnie wielkoformatowy obraz Wróblewskiego *Treść uczuciowa rewolucji*. Już samo wejście na wystawę inną niż dotąd drogą, boczną i prowadzącą pod kątem, ciasną i pociętą na odcinki za pomocą kulisowego ułożenia ścianek w sali fotomontaży, miało prowadzić do zmiany zwyczajowego nastawienia percepcyjnego. Kantor, uważany za pomysłodawcę tej instalacji, w tym sensie osiągnął swój cel. Wystawa w jego założeniach miała bardziej przypominać pracownię artysty niż salon sztuki, „wystawa nasza – pisał – jest urządzona nie w celu kontemplowania obrazu – lecz wciągania widza w proces tworzenia faktu artystycznego”<sup>874</sup>. Tę samą funkcję, a więc wprowadzenia widza w atmosferę i warunki pracowni, miały spełniać modele przestrzenne. Wykonane przez Jadwigę Maziarską, Mariana Bogusza, Mariana Szulca, Jerzego Nowosielskiego, Tadeusza Brzozowskiego i Andrzeja Wróblewskiego, podkreślały, że

---

<sup>872</sup> Program koncertu muzyki współczesnej zorganizowanego przez Klub Artystów, 17 stycznia 1949, godz. 19.00, Archiwum Grupy Krakowskiej, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

<sup>873</sup> Wzór ankiety z pytaniami m.in. o „zadania sztuki” i „działanie obrazu”, maszynopis, Archiwum Grupy Krakowskiej, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

<sup>874</sup> List Tadeusza Kantora do Bohdana Urbanowicza, 9 października 1948 roku, Archiwum Grupy Krakowskiej, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

wystawa jest przede wszystkim doświadczeniem trzech wymiarów. „Model” w terminologii Kantora musiał mieć szersze znaczenie niż obiekt przestrzenny. Nowosielski na przykład wykonał planszę ukazującą wariacje układów drobnych form (metalowych nitów) na płaszczyźnie. [IL. 22 i IL. 23]

Założenia dotyczące partycypacji społecznej zostały wpisane w program Klubu Artystów w Krakowie. Klub jako całość reprezentować miał „ideologię postępową”, a w programie artystycznym: „zespolecie z myślą naukową”. Jego celem było stworzenie ośrodka dyskusji i „nawiązanie bezpośredniego kontaktu z odbiorcą”. Miał to osiągać przez „planowe akcje wystawowe” i organizowanie rozmów artystów z publicznością. Ponadto Klub stawiał sobie szczytne cele rozwijania i wspierania twórczości amatorskiej, dystrybucji grafik i reprodukcji<sup>875</sup>. Równoległym pomysłem było założenie grupy plastyków aer 48 (w innym maszynopisie mamy zapis aero 48), co wprost nawiązywało do tradycji grupy a.r. W tezach programowych ugrupowania pisano, że sztuka jest autonomiczną dziedziną i posiada swój język, ale jednocześnie jest „odpowiedzialna społecznie wobec świata pracy, który daje materialne i moralne podstawy jej istnienia”<sup>876</sup>. Te i podobne idee wyrażane najmocniej w wypowiedziach programowych Kantora mają genezę w rosyjskich i radzieckich ideach kultury robotniczej i produktywizmu, w ramach których proponowano najróżniejsze formy współpracy artysty z robotnikami. Był to w ruch masowy, organizacje Proletkultu mające służyć aktywizacji robotnika jako twórcy, a nie tylko odbiorcy kultury w początkowej fazie liczyły kilkaset tysięcy członków. Proletkult także z powodu swej potęgi liczebnej i związanego z tym potencjału emancypacji od struktur bolszewickiego państwa budził niepokój Lenina i został rozwiązany. Jednak pewne idee przetrwały, znajdowały też kontynuację poza Rosją, tak w łódzkiej scenie robotniczej Wandurskiego, jak i we współpracy plastyków Grupy Krakowskiej z ruchem robotniczym w Krakowie w latach 30. Kantor miał konkretną tradycję na myśli, gdy pisał w tekście przeznaczonym do katalogu wystawy: „chcę, jak robotnik, wznoszący dzieła ręki ludzkiej, nie reprodukować, lecz stwarzać formy nowe – ręką plastyka”<sup>877</sup>.

W archiwum Porębskiego i Grupy Krakowskiej w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie znajdują się także inne maszynopisy, które miały wejść do katalogu

---

<sup>875</sup> „Założenia ideowe, programowe i organizacyjne Klubu Artystów w Krakowie”, maszynopis, Archiwum Grupy Krakowskiej, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

<sup>876</sup> „Tezy programowe grupy plastyków aer 48”, maszynopis, Archiwum Grupy Krakowskiej, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie. Inna wersja : „Tezy programowe grupy artystów aero 48”, ibidem.

<sup>877</sup> T. Kantor, „Do katalogu wystawy”, maszynopis, Archiwum Grupy Krakowskiej, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

wystawy, lecz się w nim ostatecznie nie znalazły. Są to m.in. referaty Porębskiego i Dłubaka. Dłubak powtórzył i rozwinął, znaną z jego tekstu publikowanego w „Świecie Fotografii”, tezę na temat różnych dróg, którymi podąża sztuka w Polsce. Są to trzy równoległe kierunki: naturalistyczny, postimpresjonistyczny i awangardowy. Nie miał wątpliwości, że ten trzeci, będący rezultatem inspiracji płynących z formizmu i nadrealizmu, jest właściwy. Dodawał (był to nowy element), że może być to droga realizmu socjalistycznego<sup>878</sup>. Porębski myślał podobnie, lecz stawiał sztuce młodego pokolenia większe wyzwania. Miała ona nie tylko syntetyzować osiągnięcia poprzedników, ale je przekraczać. Wskazywał dwa kierunki, które należało po wykorzystaniu odrzucić – pierwszym był unizm, a drugim surrealizm. W dobitnych słowach skrytykował program malarski Strzemińskiego, zarzucając artyście nadmierny radykalizm oraz doprowadzenie teoretycznych koncepcji do ascetyzmu, przypisał mu też skłonność do mistycyzmu. Z surrealizmem miał kłopot; jego stanowisko było nieokreślone i wahliwe. Chciał ustanowić źródła tradycji własnej grupy w sztuce Grupy Krakowskiej i grupy Artes. Jednakże nie wiedział, jak rozwiązać problem surrealizmu Strenga/Włodarskiego. Fragment poświęcony temu artyście zawierający paralelę między jego malarstwem a twórczością Brunona Schulza oraz epitet „wybitny” pod jego adresem Porębski wykreślił z maszynopisu<sup>879</sup>. W końcu włączył surrealizm w sztukę młodych, ale na pewnych warunkach. Oto, kiedy zwracają się oni ku wyobraźni, poszukując „bogactwa treści wyobrażeniowych, różnorodności środków, szerokości widzenia”, naturalnie czerpią z surrealizmu. Jednak jest to twórcze i słuszne, dopóty podlega konstruktywistycznej dyscyplinie; nie wolno im zaś poddawać się surrealistycznemu automatyzmowi ani też zagubić różnicy między jawą a snem, wolnością a dowolnością, do czego skłonny był wedle autora surrealizm.

Piotr Piotrowski zauważył rozdźwięk między koncepcją Porębskiego, który w referacie na otwarcie Wystawy Sztuki Nowoczesnej przestrzegał twórców przed surrealizmem, a praktyką artystyczną uczestników tej wystawy<sup>880</sup>. Istotnie, tak Kantor, jak Brzozowski, tak Tchorzewski, jak Skarżyński, tak Urbanowicz, jak Alfred Lenica dostarczyli dzieł o mocnej inspiracji surrealistycznej. Artyści ci, tak deklaratywnie, jak i w manifestacjach plastycznych, nie widzieli sprzeczności między marksizmem a surrealizmem. Będzie o tym mowa w następnych dwóch rozdziałach. Tutaj tylko należy dodać, że stosunek Porębskiego do

---

<sup>878</sup> Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej*, w: J. Chrobak, M. Świca (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, s. 106-108, maszynopis, Archiwum Grupy Krakowskiej, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

<sup>879</sup> M. Porębski, „O sztuce nowoczesnej”, maszynopis, Archiwum Mieczysława Porębskiego, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

<sup>880</sup> P. Piotrowski, *Surrealistyczne interregnum*.

surrealizmu był bardziej złożony niż deklaratywne odrzucenie. Wydaje się bowiem, że Porębski nie tyle się od niego odsuwał, ile z nim walczył, jako częścią swojej własnej artystycznej doktryny, zapowiadając w programowym referacie „rozprawę z surrealizmem”<sup>881</sup>.

Źródłem do badania poglądów na sztukę grupy nowoczesnych, w tym Porębskiego, może być projekt katalogu Wystawy Sztuki Nowoczesnej, który nie ukazał się z powodów finansowych bądź cenzuralnych. O referatach wprowadzających do wystawy, które miały być tam wydrukowane, była już mowa. Teraz chciałabym zwrócić uwagę na inny maszynopis z archiwum MOCAK<sup>882</sup>. Są to dwie kartki papieru w kratkę będące jednocześnie ciekawym projektem graficznym. Gdyby nie drobne skreślenia ołówkiem, byłyby to makieta gotowa do zesłania do drukarni. Za stronę tekstową odpowiadał Porębski, układ graficzny wykonał Kantor. W maszynopisach fragmenty tekstu krążą wokół niewidocznego centrum, jak w typografii konstruktywistycznej [IL. 24 i IL. 25] Modelem były, jak sądzi Marek Świca, projekty druków autorstwa Strzemińskiego<sup>883</sup>. Istotnie, w podobny sposób zakomponowany został przez Strzemińskiego *Komunikat grupy a.r. nr 1* z 1930 roku<sup>884</sup>. [IL. 26] W makiacie Kantora/Porębskiego na obu stronach mamy do czynienia ze zbiorem cytatów, haseł, wyimków. By je przeczytać, należy zmienić kilkakrotnie horyzont czytania, przekręcając przynajmniej trzy razy kartkę papieru o 90 stopni.

Pierwsza strona poświęcona jest fotografii jako nowoczesnemu językowi sztuki. Znajdujemy tam hasła pisane majuskułą „KAŻDY Z WAS MOŻE BYĆ ARTYSTĄ!” i „JA NIE SZUKAM – JA ZNAJDUJE”<sup>885</sup>. Jest także kilka dłuższych fragmentów. Zwraca uwagę, iż zaczerpnięte zostały w większości z pism André Bretona. Jeden z nich brzmi:

Rozprowadź szerokim pędzlem, miejscami cienie, miejscami grubiej, czarny gwasz na karcie białego, satynowanego papieru, nakrywając zaraz potem drugą kartą i naciskając umiarkowanie dłonią. Podnieś, nie spiesząc się, za brzeg górny kartę wierzchnią, tak jak to się robi z odbijankami, powtarzaj przykładanie i odrywanie aż prawie do zupełnego wyschnięcia. To co otrzymasz, będzie może tylko starym paranoiklanym murem Vinciego, ale za to

---

<sup>881</sup> M. Porębski, „O sztuce nowoczesnej”, maszynopis.

<sup>882</sup> Maszynopis w archiwum Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie. Przedruk: M. Porębski, wstęp do katalogu „Wystawy Sztuki Nowoczesnej”, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, red. J. Chrobak, M. Świca, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 94 oraz s. 97.

<sup>883</sup> Rozmowa autorki z Markiem Świcą, Kraków 2017.

<sup>884</sup> Por. K. Kobro, J. Przyboś, H. Stażewski, W. Strzemiński, *Komunikat Grupy „a.r” nr 1*, Cieszyn 1930.

<sup>885</sup> J. Chrobak, M. Świca (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 94, maszynopis w Archiwum Grupy Krakowskiej, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

doprowadzonym do doskonałości. Wystarczy na przykład zatytułować otrzymany obraz stosownie do tego, czego się w nim – odczekawszy chwilę – dopatrzysz, żeby być pewnym, że wypowiedziałeś się w sposób najbardziej oczywisty i najszlachetniejszy.

Jest to fragment z tekstu Bretona na temat dekalkomanii Oscara Domingueza. Artykuł *D'une décalcomanie sans objet préconçu (décalcomanie du désir)* opublikowany pierwotnie w „Minotaure” w 1936 roku został przedrukowany w *Le Surréalisme et la peinture* z 1945 roku<sup>886</sup>. Egzemplarz książki należał do Porębskiego. Musiał to być passus dla Porębskiego ważny, był kilkakrotnie później przez niego wykorzystywany. W kwietniu 2017 roku w czasie kwerendy w bibliotece Porębskiego w muzeum MOCAK w Krakowie na stronie z fragmentem o dekalkomanii (s. 135) znalazłam pożątkłą zakładkę, wycinek z uniwersyteckiego skryptu; była to jedyna zakładka w tej książce.

Myśl o tym, że obraz powstaje nieświadomie, że jest raczej skutkiem niż celem działania, oznacza, że powstaje niejako na obrzeżach „aktu twórczego” i nie jest w sztuce najważniejszy. Funkcja tej refleksji jest następująca – odciąża ona sferę referencyjną malarstwa, przenosząc uwagę na samo znakowanie, na szczególne malarskie pismo, równoległe do poetyckiego. Malarstwo w doświadczeniu dekalkomanii zbliża się do modelu pisma automatycznego: artysta bierze udział w powstawaniu obrazu, nie wie jednak nigdy do końca, co się pokaże na płótnie lub papierze. Jest to doświadczenie wyjścia poza znany nam świat, w to, co niemożliwe do intencjonalnego zaprogramowania. Było to spójne z tym, co już w 1945 roku próbował formułować w swych tekstach Porębski. W *Sensie artystycznym obrazu* tworzył teorię sztuki jako medium komunikacji, które to medium zostaje powołane do życia w momencie kontaktu artysty z dziełem, zostaje zainicjowane przez artystę, ale nie może być przez artystę kontrolowane. W cytowanym przez Porębskiego tekście Breton poczynił spostrzeżenie, iż dekalkomania jest jak otwarcie okna na niespodziewany i niezależny od naszej woli krajobraz<sup>887</sup>. Jest tam także odwołanie do techniki wyzwolenia wyobraźni polecanej przez Leonarda da Vinci. Z tym że rezultaty mają być inne. Okno, które się otwiera, jest dla Bretona przerwaniem malarskiej iluzji, nie zaś jej precyzyjną konstrukcją. Nietrudno dostrzec, że

---

<sup>886</sup> A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture suivi de genèse et perspectives artistique du Surréalisme et des fragments inédites*, Brentano's, New York 1945.

<sup>887</sup> „ouvrir à volonté sa fenêtre sur les plus beaux paysages du monde at d'ailleurs” za: A. Breton, *D'une décalcomanie sans objet préconçu (décalcomanie du désir)*, w: Idem, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris 1965, s. 171.

Porębski, deklaratywnie odrzucając surrealizm jako źródło zwodniczego automatyzmu, sam dał się uwieść teorii automatyzmu przedstawionej tu przez Bretona.

Druga kartka maszynopisu zawiera cytaty z wydawnictwa, które autor ulotki określa jako „Encyklopedia Odrodzenia Francuskiego”. Brzmia one m.in.: „Trzeba, by każdy robotnik umiał powiązać swój chociażby najskromniejszy wysiłek z całością pracy swojej fabryki” albo też „Nie wolno narzucać myśli uczonego innego warunku, prócz tego, by była prawdziwa, projektowi technicznemu – by był użyteczny, dziełu artystycznemu – by było ludzkie”<sup>888</sup>. Jest to bezpośrednie odniesienie do idei organizujących lewicę komunistyczną we Francji. Wraz z niewydanym katalogiem znajdujemy się nie tylko w kręgu myśli o sztuce Bretona, ale także w centrum „humanistycznego realizmu socjalistycznego”.

„Odrodzenie kultury francuskiej” ogłoszone zostało przez Maurice’a Thoreza na X Kongresie PCF w czerwcu 1945 roku. Była to kampania ideologiczna, w której hasło „odrodzenia” (nie zaś rewolucji – skompromitowanej wraz z PCF w 1939 roku) miało przyciągać do partii masy robotników i inteligencji, zwłaszcza tych, którzy w 1939 roku przeżyli rozczarowanie polityką tej partii. Stąd nuta narodowa i patriotyczna, nawiązująca do wzniosłych tradycji francuskiego Oświecenia. Częścią tego programu miało być opublikowanie nowej encyklopedii. Był to ambitny projekt; komunistyczna encyklopedia podsumować miała, jak niegdyś *Encyklopedia francuska*, całą współczesną wiedzę, tym razem wedle zasad materializmu dialektycznego. Manifest *Encyklopedii Odrodzenia Francuskiego* został napisany przez Garaudy’ego. Przedsięwzięciu patronowali Aragon, Éluar, Paul Langevin, Frédéric Joliot-Curie, Henri Wallon i Henri Mougín<sup>889</sup>. Projekt Porębskiego/Kantora stanowił zatem próbę połączenia dwóch żywiołów: programu kulturalnego francuskiej partii komunistycznej i Bretonowskiej teorii obrazu. Maszynopis świadczy o tym, iż w roku 1948 inspiracja Bretonowska miała pozwolić Porębskiemu dopełnić tę koncepcję sztuki, którą rozwijał w tekstach pisanych wcześniej, a publikowanych w 1946 roku w „Kuźnicy” i w „Twórczości”. Porębski zmierzał od 1945 roku w kierunku koncepcji sztuki powiązanej z rzeczywistością, lecz autonomicznej i odległej od mimetyzmu<sup>890</sup>. Jednakże coś się załamało tuż przed publikacją katalogu.

---

<sup>888</sup> J. Chrobak, M. Świca (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Pięćdziesiąt lat później*, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 97, maszynopis w Archiwum Grupy Krakowskiej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej MOCAK w Krakowie.

<sup>889</sup> M. Kelly, *Cultural and Intellectual Rebuilding of France After the Second World War*, Palgrave Macmillan, 2004, s. 52.

<sup>890</sup> Pisałam o tym w rozdziałach 5 i 6, w części II.

Jeśli włączyć maszynopis w obszar badań tekstów kultury, byłby on czymś takim jak „avant-texte” w terminologii krytyki genetycznej, ale „przed-tekstem” szczególnego rodzaju<sup>891</sup>. Maszynopis Porębskiego jest pokreślony. Skreślenia, zamazania dotyczą, być może, innej instancji niż własna niepewność. Widoczne w nim korekty ołówkiem interpretuję jako próbę wynegocjowania (być może z samym sobą, a być może z cenzurą środowiskową) spójnej całości. Wszędzie tam, gdzie (w piśmie maszynowym) pada nazwisko Bretona, nastąpiło przekreślenie ołówkiem. W tych miejscach znajdują się dopiski (także ołówkiem) przekazujące podobną treść, lecz bez nazwiska francuskiego twórcy<sup>892</sup>. Zamiast „z książki André Bretona o surrealizmie i malarstwie” jest: „z recept współczesnych”, zamiast „mówi André Breton” mamy: „mówi autor recept”, wreszcie zamiast „który opisał André Breton” mamy: „który opisał propagator odbijanek”<sup>893</sup>. Odsyła to do problemu obecności Bretona w Polsce na innym, politycznym poziomie. Nazwisko Bretona znika z polskiego dyskursu krytycznego po 1947 roku. W kręgu pism lewicy komunistycznej ukazanie go w pozytywnym kontekście w eseju Bienkowskiego o poezji francuskiej opublikowanym w „Twórczości” w 1946 roku jest wyjątkowe. Później, w obliczu narastającej krytyki surrealizmu, która doprowadziła do sklejania ze sobą surrealizmu, abstrakcjonizmu, kosmopolityzmu i ekspresjonizmu w antytezę realizmu, wspomnianie nazwiska twórcy tego nurtu, posądzanego o „trockizm”, nie było możliwe.

Narzuca się pewna uwaga, którą warto wypowiedzieć na koniec części poświęconej dyskursowi. Traktowanie realizmu jako „postulatu” stawianego przez artystów nowoczesnych wydaje się zniekształceniem perspektywy<sup>894</sup>. Podobnie ekstrapolowanie kategorii „realizmu” na program Wystawy Sztuki Nowoczesnej, a nawet całą twórczość nowoczesnych nie wydaje się słuszne<sup>895</sup>. W ciągu 1947 i 1948 roku, a więc po debacie o realizmie w malarstwie, z tekstów Porębskiego ulotniło się słowo „realizm”. Unikał on skompromitowanego słowa, wciąż jednak wierząc w możliwość sztuki, która będzie z rzeczywistością w „relacji analogii”. Mówił o realności, rzeczywistości, co było intencjonalnym semantycznym przesunięciem. Kantor był wierny „realizmowi”, jednak trzeba interpretować to ostrożnie. Słowa „realizm”, „realistyczny”

---

<sup>891</sup> Por. Z. Mitosek, *Od dzieła do rękopisu: o francuskiej krytyce genetycznej*, „Pamiętnik Literacki”, 1990, nr 81 (LXXXI), z. 4, s. 393–403.

<sup>892</sup> Maszynopis projektu katalogu Wystawy Sztuki Nowoczesnej, Archiwum Grupy Krakowskiej, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków.

<sup>893</sup> Ibidem.

<sup>894</sup> Por. M. Lachowski, *Nowoczesność i realizm. Krytyka artystyczna wobec I Wystawy Sztuki Nowoczesnej*, w: A. Sumorok, T. Załuski (red.), *Socrealizmy i modernizacje*, s. 219.

<sup>895</sup> Ibidem, s. 223 i nast.



nie były przez niego w tym czasie absolutyzowane jako postulat lub element programu, lecz stosowane opisowo. Kantor był wierny dychotomii zaproponowanej w roku 1946 przez Porębskiego: realizm (sztuka nowoczesna) – idealizm (odtwórcze, iluzjonistyczne malarstwo). W tekście do planowanego katalogu Wystawy Sztuki Nowoczesnej pisał Kantor, iż sztuka dzisiejsza jest realistyczna, a nie idealistyczna, bo „analizuje” i „obnaża dzisiejszą rzeczywistość”<sup>896</sup>. W maszynopisie „Refleksje o sztuce nowoczesnej”, również z tego okresu, stwierdzał, że gdy sztuka „wiąże się z rzeczywistością”, wówczas „odchodzi od koncepcji idealnych”. „Realizm” występował tu jako przeciwieństwo idealizmu. Pisał Kantor: „Sztuka nowoczesna jest realistyczną odpowiedzią na czterowiekowe, idealistyczne kształtowanie rzeczywistości w dziele sztuki”<sup>897</sup>. Było to wykorzystanie binarnego schematu skonstruowanego przez Plechanowa, lecz w duchu całkowicie subwersywnym. Przystawienie biegunów opozycji idealizm – realizm zawdzięczamy na polskim gruncie Porębskiemu. Kantor przy pomocy tej formuły walczył ze sprowadzaniem sztuki do naiwnego mimetyzmu. Gdy w liście do Porębskiego w 1946 żartował z Dobrowolskiego wpisując do szarady hasło „wielki realista” (zgadnij: Dobrowolski), chodziło właśnie o tę fatalną redukcję<sup>898</sup>.

Wystawa Sztuki Nowoczesnej programowo była kierowana do szerokiej, także robotniczej, publiczności. Hasło rewolucyjności wiązało się z postulatem uprzystępnienia. Andrzej Wróblewski (ur. 1927), artysta młodszy od Porębskiego i Kantora, ówczesnie student malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, z entuzjazmem włączył się w owe działania, a w swych tekstach podjął problem realizmu<sup>899</sup>. Czy byłby w takim razie ostatnim Mohikaninem realizmu? Czy nie przestrzegali go starsi koledzy, że po 1946 roku miano „wielkiego realisty” przypadło już tylko Dobrowolskiemu? Twierdzę, że „realizm bezpośredni” Wróblewskiego nie był heroiczną próbą odwojowania terminu. Wróblewski, tak jak Kantor, a wcześniej Porębski, posługiwał się terminem „realizm” w ramach binarnego, opisowego schematu.

„Realizm bezpośredni”, który Wróblewski dostrzegał w sztuce nowoczesnych, był dla niego przeciwieństwem „realizmu pośredniego”, czyli sztuki o charakterze tradycyjnie mimetycznym<sup>900</sup>. Nie było to bardzo różne od wypowiedzi Kantora. Rolę „idealizmu” spełniał

---

<sup>896</sup> T. Kantor, *Do katalogu wystawy*, w: J. Chrobak, M. Świca (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Pięćdziesiąt lat później*, s. 188.

<sup>897</sup> T. Kantor, *Refleksje o sztuce nowoczesnej*, w: *Ibidem* s. 193-194.

<sup>898</sup> M. Porębski, *Deska*, s. 39.

<sup>899</sup> *Wypowiedź Andrzeja Wróblewskiego oraz A. Wróblewski, Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, w: J. Chrobak, M. Świca (red.) *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Pięćdziesiąt lat później*, s. 305-311.

<sup>900</sup> *Ibidem*, s. 305.

u Wróblewskiego „realizm pośredni” lub realizm „dwutorowy”, a więc taki, w którym osobno traktuje się formę i treść. Kantorowski „realizm” został nazwany „realizmem bezpośrednim”. Była to ta sama metaforyczna figura, służąca wytłumaczeniu, że współczesna sztuka jest w opozycji do tradycyjnej. Znany jest także tekst Wróblewskiego, który służyć miał oprowadzaniu wycieczek robotniczych po Wystawie Sztuki Nowoczesnej. Wróblewski w sposób dydaktyczny wyjaśniał potencjalnej robotniczej publiczności działanie obrazów. Ów tekst jest nieco protekcyjny w tonie, chodziło jednak o wypracowanie języka, który miałby perswazyjnie docierać do przeciętnej odbiorcy, nie obniżając zarazem progu intelektualnego. Artysta koncentrował się na bezpośrednim działaniu obrazów: „Malujemy obrazy przykre jak zapach trupa. Malujemy i takie, przed którymi poczujecie bliskość śmierci”. Mówił o upowszechnieniu sztuki w duchu Proletkultu: przyszłością malarstwa – twierdził – będą obrazy zawieszane w halach i świetlicach<sup>901</sup>. Zakładam, że „realizm bezpośredni” Wróblewskiego należał do szeroko pojętego programu ideologicznego, edukacyjnego i partycypacyjnego proponowanego tak przez krakowskie, jak i warszawskie, a wreszcie ponadlokalne, środowisko nowoczesnych. Znajdował uzasadnienie w sytuacji społeczno-komunikacyjnej, jaką była wystawa i w ramach dyskursu wystawy powinien być interpretowany i rozumiany.

---

<sup>901</sup> A. Wróblewski, *Tekst, który wraz z innymi służył do oprowadzania wycieczek robotniczych po Wystawie Sztuki Nowoczesnej*, w: J. Chrobak, M. Świca (red.) *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Pięćdziesiąt lat później*, oba cytaty s. 111.

### CZEŚĆ III

#### Sztuka w Polsce i surrealizm. Zbigniew Dłubak, Marian Bogusz, Erna Rosenstein

Właściwym twórcą wizji nie jest bynajmniej świadomość autora. Wizje spełnia i tworzy osobnik, którego przeżycia świadome bynajmniej nie grają w procesie realizacyjnym roli decydującej. Automatyczne sprawności i umiejętności, trudne do uchwycenia nakazy i konieczności wewnętrzne, niedookreślone poczucia i nagłe olśnienia wyobraźni prowadzą rękę malarza co najmniej na równi z kontrolującą świadomością, której pozostaje ważna, ale nie decydująca rola częściowego czy też całkowitego akceptowania zarysowujących się możliwości i już realizowanych osiągnięć: rola arbitra, krytyka i opiniodawcy<sup>902</sup>.

#### Rozdział 1. Zbigniew Dłubak, *Serce Magellana* i surrealistyczny postkolonializm

W 1948 roku na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, którą otwarto 18 grudnia, Zbigniew Dłubak pokazał osiem fotografii, w tym trzy z podpisami zaczerpniętymi z utworu Pabla Nerudy. Były to: *Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu* (Pablo Neruda; „*Serce Magellana*”), *Przypominam samotność cieśniny* (Pablo Neruda – „*Serce Magellana*”), *Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje* (Pablo Neruda: „*Serce Magellana*”)<sup>903</sup>. Miały około 38 x 29 cm, były czarno-białe i format pionowy. [IL. 27, 28, 29]

Pokrótkę opiszę zespół prac objętych tytułem *Serce Magellana*. W pracy *Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu*, widać jasny wodny lub świetlny rozprysk na ciemnym tle. Zdjęcie jest przetworzone na poziomie negatywu lub odbitki, możliwe, że użyto

---

<sup>902</sup> M. Porębski, „O racji obrazu”, maszynopis, 1945, archiwum prywatne Krystyny Czerni, s. 24.

<sup>903</sup> Za: *Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, broszura wystawy, Kraków 1948.

tutaj elementów podwójnego naświetlenia lub solaryzacji. Arbitralnie wybrany kadr nadaje obrazowi dynamikę. Mamy odczucie, że przedmiot tego zdjęcia został uchwycony w ruchu, że widzimy go tylko w części. Pod warunkiem że jest tam jakikolwiek przedmiot oraz że istnieje jakakolwiek całość, z której „fragment” zaczerpnięto. Fotografia *Przypominam samotność cieśniny* ukazuje w zbliżeniu fragment ciała. Zdjęcie jest ostre, widać strukturę skóry, jednak przy pierwszym spojrzeniu nie jest jasne, jaki to fragment. Po wirtualnym – lub realnym – odwróceniu zdjęcia o 180 stopni okazuje się, że to dłoń z widocznymi liniami papilarnymi i fragment nadgarstka, poznaczone przez głębokie cienie. Praca *Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje* to kawałek tkaniny lub sznurka widziany w zbliżeniu. Wystrzępiona i skręcona wiązka nitek ukazana jest na fosforyzującym tle. Odbitka została przekształcona w wyniku solaryzacji. Partie *poprawnie* wywołane, a więc modelowane światłocieniowo, sąsiadują z tymi, które są ostro zacienione lub rozjaśnione i przez to odrealnione. Linia, która je rozgranicza, zwana linią Sabattiera, jest odpowiedzialna za ów nierealny efekt.

Sposób powieszenia prac zaznaczył Dłubak w liście zgłoszeniowym. Prace poświęcone Nerudzie a także fotografie zatytułowane *Zamyślenie I* i *Zamyślenie II*, miały być powieszone pionowo. Pozostałe – w poziomach<sup>904</sup>. Tytuły prac ostatecznie pokazanych odbiegają od tego, co zostało zgłoszone. Początkowo Dłubak zgłosił na wystawę dwie prace z cyklu i sześć spoza niego. Pokazał zaś trzy prace z cyklu *Serce Magellana* oraz pięć spoza cyklu. Były to *Zamyślenie I*, *Dzieci śnią o ptakach*, *Nocami straszy męka głodu*, *Miasto pozostawia mnie w tyle* oraz *Wesołe głębie niepokoją*. *Zamyślenie I* to zbliżenie postrzępionej tkaniny [IL. 31], *Dzieci śnią o ptakach* przedstawia gałązki mchu lub innej leśnej roślinności pokryte rosą [IL. 33], *Nocami straszy męka głodu* – skręcone gałęzie mchu lub porostów [IL. 34]. *Miasto pozostawia mnie w tyle* to układ obiektów ze szkła i z materii podobnej do roślin lub tkaniny widziany w dużym skrócie [IL. 35]. Kompozycji *Wesołe głębie niepokoją* nie udało mi się zidentyfikować.

Dłubak był reprezentantem warszawskiego środowiska artystycznego, członkiem Klubu Młodych Artystów i Naukowców. Przełom 1948 i 1949 roku to dla niego szczególnie trudny moment. Od 1945 roku pracował w Głównym Zarządzie Polityczno-Wychowawczym Wojska Polskiego. Był związany z Marianem Sychalskim, służył w latach 1943–1944 w Gwardii Ludowej w oddziale pod jego dowództwem. Gdy Sychalski został wiceministrem obrony, Dłubak był szefem jego gabinetu. Po plenum sierpniowo-wrześniowym 1948 roku Sychalski

---

<sup>904</sup> Z. Dłubak, zgłoszenie na Wystawę Sztuki Nowoczesnej, 10 września 1948, Archiwum Mieczysława Porębskiego i Klubu Artystów, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków.

został posądzony o „odchylenie prawicowo-nacjonalistyczne”, odciął się od Gomułki i na jakiś czas uratował własną pozycję; w grudniu wszedł do KC PZPR. Na początku 1949 roku zmuszono go do samokrytyki i odejścia z wojska. W 1950 roku został aresztowany, w 1951 postawiono mu zarzut usiłowania obalenia ustroju państwa polskiego, w ciężkim śledztwie próbowano obciążyć współpracą z Gestapo. Dłubak został – w ślad za Spsychalskim – usunięty ze struktur Wojska Polskiego 7 września 1949 roku. W roku 1950, 1952 i 1953 był przesłuchiwany przez MBP w związku ze śledztwem przeciw Spsychalskiemu. Był też inwigilowany. W stenogramach przesłuchania Dłubaka jest zapisana jego relacja o uczestnictwie w konspiracji komunistycznej przed wojną i w czasie okupacji niemieckiej<sup>905</sup>.

Dłubak urodził się 1921 roku w Radomsku, pochodził z rodziny nauczycielskiej. Mieszkał w Wolborzu, uczył się w szkołach w Kałuszynie i Siedlcach. W 1934 roku zamieszkał w Warszawie i po rozpoczęciu nauki w liceum działał w komunistycznych organizacjach młodzieżowych<sup>906</sup>. W latach 1935–1938 (do rozwiązania KPP) był to Rewolucyjny Związek Młodzieży Socjalistycznej, po 1938 - Związek Młodzieży Socjalistycznej Spartakus. W okresie okupacji uczestniczył w reaktywacji Spartakusa, współpracował przy wydawaniu pisma „Strzały” (1939–1941). W 1941 roku wstąpił do Związku Walki Wyzwoleńczej, a w 1942 roku do PPR. W jego mieszkaniu na Ochocie mieściła się centralna drukarnia PPR. Powiełał „Trybunę Wolności” i „Trybunę Chłopską”. 10 sierpnia 1944 roku w czasie powstania warszawskiego jako osoba cywilna (używał nazwiska Zdanowski) został deportowany do obozu w Auschwitz, stamtąd – pod koniec listopada 1944 roku – do obozu koncentracyjnego w Mauthausen.

Tam poznał Mariana Bogusza, który uratował mu życie, wyprowadzając z bloku szpitalnego tuż przed jego zamknięciem, więźniowie mieli tam umierać z głodu, przestano dostarczać im żywność. Powrócił z obozu z gruźlicą, którą leczył w sanatorium w Otwocku, gdzie, jak przekazuje badaczka jego twórczości Karolina Ziębińska-Lewandowska, zaczął fotografować. Wcześniej już – jako samouk – zajmował się malarstwem, rysunkiem, grafiką. Jego fotogramy zostały wystawione po raz pierwszy na indywidualnej wystawie w Klubie Artystów i Naukowców w Warszawie wiosną 1948 roku. Były też prezentowane na wystawie

---

<sup>905</sup> Protokół przesłuchania świadka w: Zbigniew Dłubak, akta Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego w Warszawie, sygn. IPN BU 0298/297.

<sup>906</sup> W 1936 roku z powodu represji na rok przerwał naukę w liceum.

„Nowoczesna fotografika polska” otwartej tam we wrześniu 1948 roku. W grudniu tego roku wzięła udział w wystawie w Krakowie<sup>907</sup>.

Fotografie Dłubaka z cyklu *Serce Magellana* w literaturze przedmiotu funkcjonują jako „surrealistyczne”<sup>908</sup>. Pierwsze pytanie, jakie stawiam, to w jaki sposób artysta wykorzystał w nich wiedzę o surrealizmie oraz jego metody budowania artystycznego przekazu. Drugie jest następujące: jakie przesłanie można z nich odczytać, traktując jako narzędzie metody wypracowane w badaniu historii sztuki surrealizmu i wychodzące z zainspirowanej tym nurtem teorii. Będzie to z kolei powiązane z rozstrzygnięciem problemu, jaki typ relacji z widzem ustanawiają. „Uruchomił swoją osobowością całą lawinę poszukiwań i czynił to z każdym dziesięcioleciem” – pisała o artyście Urszula Czartoryska<sup>909</sup>. Spróbuję określić znaczenie prac Dłubaka dla współczesnej mu sztuki.

Jak pisze Georges Didi-Huberman, „obrazy nie zawdzięczają swojej mocy jedynie transmisji wiedzy – widzialnej, czytelnej czy niewidzialnej. Ich moc splata się i wikła z przekazywaną i ulegającą przemieszczeniu wiedzą, wytwarzaną i przekształcaną niewiedzą. Wymaga zatem spojrzenia, które nie zbliża się tylko, by rozróżnić i rozpoznawać, za wszelką cenę nazywać to wszystko, co uchwycone, lecz które oddala się nieco i powstrzymuje od objaśnień”<sup>910</sup>. Słowa Didi-Hubermana, które dotyczą polemiki z pozytywistycznie nastawioną historią sztuki, traktuję jako ostrzeżenie, rodzaj znaku drogowego. „Spojrzenie, które się oddala”, trzeba rozumieć jako wykroczenie poza analizę formy artystycznej. Także w kierunku materialności. I kontekstualności. Na te dwa aspekty będę zwracać szczególną uwagę.

#### **a. Kontekst literacki. Neruda i Miłosz**

*Serce Magellana* stanowi jeden z rozdziałów *Pieśni powszechnej* Pabla Nerudy, opublikowanej w 1950 roku po hiszpańsku<sup>911</sup>. Początkowo funkcjonował jako osobny utwór, a jego publikacja wyprzedziła wydanie całości. *El corazón magallánico* ukazał się w 1942 roku

---

<sup>907</sup> P. Słodkowski, *Biografia, twórczość, wystawy, teksty*, w: M. Ziółkowska (red.), *Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka*, Fundacja Archeologii Fotografii, Warszawa 2013, s. 248.

<sup>908</sup> Por. K. Ziębińska-Lewandowska, *Praktyka widzenia. Twórczość fotograficzna Zbigniewa Dłubaka w latach 1947–2000*, praca magisterska w Instytucie Historii Sztuki UW, promotor prof. M. Poprzęcka, Warszawa 2001.

<sup>909</sup> U. Czartoryska, *Niepokoje i poszukiwania*, w: W. Prażuch et al. (red.), *150 lat fotografii polskiej*, Arkady, Warszawa 1991.

<sup>910</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 16.

<sup>911</sup> P. Neruda, *Canto General*, Talleres Gráficos de la Nación, Ciudad de México, 1950. Utwór ukazał się jednocześnie nielegalnie w Chile.

w czasopiśmie „Cuadernos Americanos” w mieście Meksyk<sup>912</sup>. Po polsku wydrukowany został w maju 1948 roku w tygodniku „Odrodzenie” w tłumaczeniu Czesława Miłosza<sup>913</sup>.

Wiersz składa się z ośmiu strof. W oryginalnym układzie z 1942 roku wersy „Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu”, „Przypominam samotność cieśniny”, „Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje”, które jako tytuły prac wykorzystał Dłubak, a które w polskim układzie tygodnika „Odrodzenie” figurują w postaci śródtytułów, znajdują się na marginesie jako rodzaj glosy lub – powiedzielibyśmy dzisiaj - hipertekstu. Nie jest wykluczone, że Neruda naśladował sposób rozmieszczania tekstu w dawnych manuskryptach, gdzie tekst wtrącony jest „nadpisywany” nad tekstem głównym. Wytwarza się wrażenie równoległości, fraza glosy „wędruje” za tekstem w trakcie czytania. W hiszpańskim pierwodruku frazy te wydrukowane zostały kursywą, co podkreśla ich rękopiśmienny charakter. To zdania, które nie wspierają biegu narracji fabularnej, to jakby *inny* głos, majaceń, nieświadomości, pragnienia, tego co zaledwie pomyślane, albo też inna, oniryczna narracja tekstu.

*Pieśń powszechna* to utwór o biblijnym rozmachu. Liczy piętnaście tysięcy wersetów, dzieli się na piętnaście części: *Oświetlam ziemię, Wyżyny Machu Pichu, Konkwistadorzy, Wyzwoliciele, Ziemia zdradzona, Ameryko nie wzywam imienia twego nadarmo, Pieśń powszechna Chile, Ziemia nazywa się Juan, Niech się zbudzi Drwal, Zbieg, Kwiaty Punitaqui, Rzeki pieśni, Chorał noworoczny, Ocean Wielki, O sobie samym*. Poemat można określić jako kosmiczno-polityczne dzieje Ameryki Łacińskiej. Jak w dawnych historiografiach rozpoczynają się od stworzenia świata, przechodzą w historię naturalną, a wreszcie polityczną. Nici narracji ostatecznie zwijają się w jednym miejscu, jest nim biurko pisarza na wygnaniu, a polityczny program, który daje im bieg, konkretyzuje się na końcu, kiedy współczesne dyktatury w regionie zostają ukazane jako konsekwencja podbojów, masakr, niszczenia żywołu pierwotnego przez zewnętrzne siły. Kapitalizm, prawdziwa twarz północnoamerykańskiej demokracji, to tutaj wróg ładu pierwotnego, a jednocześnie motor wydarzeń. *Canto General*, pisze Jeffrey Gray, jest zbudowana wokół dwóch zasadniczych konfliktów: „między Ameryką Łacińską a Angloameryką – w poemacie oznaczoną m.in. jako „United Fruit Co.” – oraz między Ameryką Łacińską a rodzimą ludnością indiańską, który to

---

<sup>912</sup> P. Neruda, *El corazón magallánico*, „Cuadernos Americanos”, no. 2, vol. II, marzec–kwiecień 1942, s. 171-174. Por. René da Costa, *The Poetry of Pablo Neruda*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1979, s. 114.

<sup>913</sup> Cz. Miłosz, *Pablo Neruda. Przekłady*, „Odrodzenie” 1948, nr 18 (2 maja 1948), s. 2.

konflikt, choć mniej wyraźnie zaznaczony, przenika całą książkę”<sup>914</sup>. Dzieje Południowej Ameryki urywają się, ale się nie kończą, wszystko, a więc i wiersz, który czytamy, ma prowadzić do nowej rewolucji. *Serce Magellana* Neruda włączył do księgi trzeciej – *Konkwistadorzy* jako pieśń dwudziestą czwartą. Księga poświęcona jest europejskiej kolonizacji. Opis podróży Magellana następuje po pieśniach poświęconych zdobywcom lądu i pogromcom rodzimej ludności, takim jak Valdivia, Ximenez de Quesada, Balboa, Cortés.

Neruda był poetą republikańskiej Hiszpanii, autorem tomiku *Hiszpania w sercu* wydanego na froncie wojny w 1937 roku. Od 1945 roku należał do partii komunistycznej, z jej ramienia był senatorem w chilijskim parlamencie. W 1948 roku, kiedy zdelegalizowano partię komunistyczną w Chile, wydano nakaz jego aresztowania, co było karą za krytykę dyktatury prezydenta Videli. Neruda musiał się ukrywać, a w 1949 roku z manuskrypcem *Canto General* przedostał się do Argentyny. Następnie pojawił się w Europie, biorąc udział w Kongresie Pokoju w Paryżu<sup>915</sup>. W 1948 roku w „Odrodzeniu”, w tym samym numerze, w którym opublikowano tłumaczone przez Miłosza wiersze, ukazał się list amerykańskich pisarzy do rządu Chile *W obronie poety Pablo Nerudy*<sup>916</sup>. *Pieśń Powszechna* ukazała się po polsku w 1954 roku, jak pisał Jarosław Iwaszkiewicz, redaktor całości, dzięki inicjatywie i inspiracji Jerzego Borejszy<sup>917</sup>. W tomie, prócz Iwaszkiewicza, tłumaczami byli Konstanty Ildefons Gałczyński, Lech Pijanowski i Janusz Strasburger. Miłosza wśród nich nie było; od zerwania z krajem w 1951 roku jego nazwisko było niecenzuralne. *Serce Magellana* przełożył na nowo Gałczyński. Neruda był jednym z kilku amerykańskich poetów, którymi Miłosz interesował się w USA, gdy pracował w konsulacie w Nowym Jorku, a następnie w polskiej ambasadzie w Waszyngtonie. Starał się w tym czasie o wyjazd do Meksyku, do czego nie doszło<sup>918</sup>. Przekłady z Nerudy publikował od 1947 roku<sup>919</sup>. W maju 1948 roku, równoległe do publikacji w „Odrodzeniu”, w „Nowinach Literackich” ukazała się w jego tłumaczeniu *Oda do Fryderyka Garcii Lorca*<sup>920</sup>. W

---

<sup>914</sup> J. Gray, „United Fruit Co.”, *Canto General and Neruda’s Critique of Capitalism*, w: H. Bloom i B. Hobby (red.), *Exploration and Colonization*, 2010, s. 106.

<sup>915</sup> René da Costa, *The Poetry of Pablo Neruda*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1979, s. 118.

<sup>916</sup> *W obronie poety Pablo Nerudy*, „Odrodzenie” 1948, nr 18, s. 4, por. także M. Margal, *Sprawa Pabla Nerudy*, „Kuźnica” 1948, nr 13–14, s. 21.

<sup>917</sup> P. Neruda, *Pieśń powszechna*, tłum. J. Iwaszkiewicz, K.I. Gałczyński, L. Pijanowski, J. Strasburger, Czytelnik, Warszawa 1954, s. 12.

<sup>918</sup> E. Kołodziejczyk, *Czesław Miłosz jako amerykański korespondent prasowy*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 82–96.

<sup>919</sup> P. Neruda, *Ocean, Młodziutka Angela, Trzy pieśni materii: I. Wejście na drzewo, II. Obrona selera, III. Statut wina, Bitwa nad rzeką Jarama, Hymn i powrót*, tłum. Cz. Miłosz, „Odrodzenie” 1947, nr 23 oraz P. Neruda, *Pogrzeb na wschodzie*, tłum. Cz. Miłosz, „Nowiny Literackie” 1947, nr 3.

<sup>920</sup> P. Neruda, *Oda do Fryderyka Garcii Lorca*, tłum. Cz. Miłosz, „Nowiny Literackie” 1948, nr 18, s. 1.



„Odrodzeniu” w tekście towarzyszącym przekładom Miłosz wspominał, że Neruda „ostatnio podróżował dużo po Chile, co łączyło się z jego pracą polityczną”, a „w liście do tłumacza rok temu donosił o miesiącu spędzonym na pustyni nitratowej na północy Chile i o dłuższym pobycie w Ziemi Ognistej”<sup>921</sup>. Z Nerudą spotkali się w 1949 roku w Warszawie<sup>922</sup>. Miłosz pisał o nim w *Zniewolonym umyśle*, w szkicu *Bałtowie*, jako o zaślepionym wiarą w komunizm krytyku kapitalizmu. W 1998 roku komentował los Nerudy: „Jego koniec życia dotychczas mnie przejmuje, popierał oczywiście rządy prezydenta Allende w Chile, jednak na ostatnie dni jego życia przypadł zamach prawicy i samobójcza śmierć Allende, umierał więc świadomy klęski marksistowskiej rewolucji, której służył”<sup>923</sup>.

W polskich relacjach o twórczości Nerudy mało dotąd wydobywano fakt, że był nie tylko poetą rewolucji, ale i kronikarzem kolonizacji. Gdy w roku 1947 tłumaczył go Miłosz, mógł odkryć w jego poezji bliski trop. Metafora wojny jako kolonizacji w twórczości polskiego pisarza pojawia się kilkakrotnie. W *Zupełnym wyzwoleniu*, eseju pisanym w czasie okupacji w Warszawie, mamy obraz czarnych robotników w Kongo Belgijskim, którzy pracują „w warunkach takich samych, jak więźniowie w obozach koncentracyjnych Europy w latach czterdziestych dwudziestego wieku”<sup>924</sup>. W *Zniewolonym umyśle* model kolonizacji amerykańskiej zostaje nałożony na doświadczenia krajów dominowanych przez ZSRR. „Wściekłość, jaką się czuje, czytając pamiętniki z XVI wieku, w których autorzy – przeważnie księża – notują niewysłowione okrucieństwa popełniane przez hiszpańskich konkwistadorów w Ameryce, jest bezużyteczna. Nie wskrzesi ona Karaibów wymordowanych przez gubernatora Ponce de Leon ani nie poda garści strawy zbiegom z kraju Inków, ściganych w Kordylierach przez rycerzy wojujących wiarą i mieczem”<sup>925</sup>. Budowanie takiej paraleli to u Miłosza wątek trwały i powraca jeszcze w *Rodzinnej Europie*<sup>926</sup>.

Prace Dłubaka nie były jedyną polską odpowiedzią na poezję Nerudy. We wrześniu 1948 roku na Wystawę Sztuki Nowoczesnej w Krakowie Marian Bogusz zgłosił dziewięć

---

<sup>921</sup> Cz. Miłosz, *Pablo Neruda. Przekłady*, „Odrodzenie” 1948 (2 maja 1948), s. 2.

<sup>922</sup> Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Znak, Kraków 1998, s. 130 oraz A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Znak, Kraków 2011, s. 427.

<sup>923</sup> Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Znak, Kraków 1998, s. 130.

<sup>924</sup> Cz. Miłosz, *Zupełne wyzwolenie*, w: Idem, *Legendy nowoczesności*, WL, Kraków 1996, s. 58.

<sup>925</sup> Cz. Miłosz, *Bałtowie*, w: Idem, *Zniewolony umysł*, Instytut Literacki, Paryż 1953. Por. także Claire Cavanagh, *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii*, przeł. T. Kunz, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 60–71.

<sup>926</sup> Por. C. Cavanagh, *Miłosz wchodzi w Amerykę*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 40 (5 października 2011).

ilustracji do poematu *Kronika roku 1948 w Ameryce*<sup>927</sup>. Nie figurują one w broszurze wystawy i nie wiadomo, czy zostały wystawione<sup>928</sup>. W kwietniu 1949 roku Tadeusz Kantor i Maria Jarema na dziedzińcu Pałacu pod Baranami w Krakowie wystawili sztukę *Drwal*, inspirowaną poematem *Niech się zbudzi Drwal*. Jest to dziewiąta część *Pieśni Powszechnej* z tytułową inwokacją do Abrahama Lincolna<sup>929</sup>. Sztukę wykonywał na scenie Zespół Robotniczy Domu Kultury Związków Zawodowych<sup>930</sup>. Kantor szukał wówczas możliwości tworzenia nowoczesnej sztuki zaangażowanej po stronie socjalizmu, a kolejnymi spektaklami w jego reżyserii wystawionymi w Domu Kultury w Krakowie, były *Opowieść o generale Walterze, patriotcie i internacjonaliscie* oraz *Dobrze* Majakowskiego<sup>931</sup>.

Dłubak podkreślał powiązanie cyklu z literaturą, określając fotografie opatrzone z cytatami z Nerudy jako „ilustracje”<sup>932</sup>. Kolejne prace były zapewne planowane, skoro znamy w *oeuvre* Dłubaka odbitkę z około 1948 roku zatytułowaną *Dosięga Pacyfiku*<sup>933</sup>. [IL 37]. Tytuł ten, w taki sam sposób, a więc poprzez użycie śródtytułu/glosy, nawiązuje do *Serca Magellana* w przekładzie Miłosza<sup>934</sup>. To jednak dopiero siódmy śródtytuł utworu. Jeśli miała być to całość, brakuje czterech prac, którymi byłyby w takim razie: „Tylko pustynia pozostaje” (4), „Przypominam starego odkrywcę” (5), „Magellan” (6) i „Wszyscy umarli” (8). Nawet jeśli nie powstały, potencjalnie całość utworu Nerudy określała sposób myślenia o ilustrujących go obrazach.

Taka relacja fotografii i tekstu w obrębie jednego utworu, gdzie obrazy fotograficzne nie są klasycznie rozumianą ilustracją, ale mocą autorskiego gestu zostają powiązane z utworem literackim, ma genealogię w surrealizmie. Breton zastosował model „bedekera”, a więc włączenia krajoznawczej fotografii do swej subwersywnej „mapy Paryża”, jaką była *Nadja*. [IL. 38] Jak zauważa Rosalind E. Krauss, fikcyjnie dydaktyczne związanie obrazu

---

<sup>927</sup> J. Chrobak, M. Świca (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 157. *Kronika roku 1948 w Ameryce* Nerudy ukazała się w tłumaczeniu Adolfa Sowińskiego w „Kuźnicy” 1948, nr 29, s. 1 oraz w „Trybunie Robotniczej” (1948), nr 222, s. 5. *Kronika* stanowi fragment *Pieśni Powszechnej*, znajduje się w części *Ziemia zdradzona*.

<sup>928</sup> *Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, broszura wystawy, Kraków 1948.

<sup>929</sup> J. Chrobak, J. Michalik (red.), *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2013, s. 171–174. Pierwsza polska publikacja: P. Neruda, *Niech się zbudzi Drwal*, tłum. L. Pijanowski, „Twórczość” 1949, z 1, s. 17–33.

<sup>930</sup> L. Kałuska, *Niech się zbudzi Drwal*, w: J. Chrobak, *Grupa Krakowska, Dokumenty i materiały*, cz. XI, s. 49–52.

<sup>931</sup> J. Chrobak, J. Michalik (red.), *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2013, s. 184–193.

<sup>932</sup> Por. np. podpis pod reprodukcją pracy *Budzę się nagle myśląc o dalekim Południu* w albumie: Z. Dłubak, B.J. Dorys, E. Hartwig, T. Hermańczyk, A. Johann, P. Mystkowski (red.), wstęp U. Czartoryska, *25 lat fotografii polskiej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1969, fot. nr 15.

<sup>933</sup> W zbiorach Fundacji Archeologii Fotografii w Warszawie.

<sup>934</sup> Cz. Miłosz, *Pablo Neruda. Przekłady*, „Odrodzenie” 1948, nr 18 (2 maja 1948), s. 2.

fotograficznego z tekstem było wprowadzone przez surrealistów w czasopiśmie „Rewolucja Surrealistyczna”. Surrealiści parodiowali podpisy do zdjęć w popularnonaukowym magazynie „La Nature”<sup>935</sup>. Ilustracje zamieszczone w *Nadji*, zwłaszcza te, które ukazują pomniki i place Paryża, bez kontekstu, jaki stworzył dla nich Breton, byłyby banalnymi pocztówkami. Jak pisał Mieczysław Porębski w *Sztuce a informacji*, „mówią o konkretnych obiektach poetyckiej fascynacji, które nigdy jeszcze nie były w tej funkcji rejestrowane ani dokumentowane. Teraz jako jedynie autentyczne, bo nie zafałszowane profesjonalnym artyzmem miejsca i czasu, wprowadzone zostały raz na zawsze w krąg rzeczy tworzonych, i to w nie byle jakiej roli – miary i przykładu”<sup>936</sup>.

Model powiązania fotografii ze zdjęciem wzorowany na *Nadji* był popularny w kręgu czeskiego surrealizmu. Stosował go Vítězslav Nezval w swych książkach poetyckich publikowanych w latach 30. XX wieku<sup>937</sup>. Nowe rozwiązania przyniosły dwie podziemne publikacje, które ukazały się w Pradze w okresie okupacji niemieckiej: *Z kasemat spánku* [Z piwnic snów] Jindřicha Heislera (tekst) i Toyen (ilustracje) oraz wydana także w 1941 roku książka fotograficzno-poetycka Jindřicha Heislera (tekst) i Jindřicha Štyrský’ego (zdjęcia) *Na jehlách těchto dní* [Na igłach dni]. [IL. 39] Jej wznowienie ukazało się w 1945 roku i nie można wykluczyć, że ta druga powojenna publikacja stanowiła inspirację polskiego artysty. Przebywał on w 1945 roku w Pradze, a na czeskie inspiracje surrealistyczne wskazywał w swoich późniejszych wypowiedziach<sup>938</sup>. W książce tej Ian Walker widzi nawiązanie do takich poetycko-fotograficznych produkcji książkowych surrealistów, jak *Le septième face du dé* Georges’a Hugneta (1936), *Facile* Paula Éluarda i Mana Raya (1935), *The Road is Wider than Long* Rolanda Penrose’a (1939) i *Le Tombeau des secrets* René Chara (1930)<sup>939</sup>. U Štyrský’ego/Heislera mamy, jak zauważa Anna Fárová, „uzupełniające się, ale autonomiczne” relacje obrazu i tekstu, według Walkera niektóre z sąsiedztw wyglądają tak, jakby specjalnie szukano takiego połączenia obrazu i tekstu, gdzie byłby widoczny „brak połączenia”<sup>940</sup>.

---

<sup>935</sup> R.E. Krauss, *Fotograficzne współrzędne surrealizmu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Przegląd Kulturoznawczy” 2006, nr 1 s. 107.

<sup>936</sup> M. Porębski, *Sztuka a informacja*, „Rocznik Historii Sztuki” 1962, t. III, s. 49–50.

<sup>937</sup> Por. L. Bydžovská, K. Šrp, *Český surrealismus 1929–1953. Skupina surrealistů v CSR: události, vztahy, inspirace*, Argo, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996.

<sup>938</sup> *Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła, rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem przeprowadzona przez Barbarę Askanas w Paryżu, w maju 1989 roku*, w: J. Zagrodzki (red.), *Krzywe Koło* (katalog wystawy).

<sup>939</sup> I. Walker, *Between photograph and poem: a study of Štyrský and Heisler’s ‘On the Needles of these Days’*, „Papers of Surrealism”, nr 3, Spring 2005.

<sup>940</sup> Ibidem, s. 9.

Relacje obrazu i tekstu w obrębie jednego utworu bywały klasyfikowane jako „dialog”, „interferencja”, „oscylacja”, „korespondencja” „powinowactwo”<sup>941</sup>. Terminy interferencja i oscylacja wydają się obiecywać najwięcej. Zakładają wpływ jednej wypowiedzi na drugą, ich warunkową autonomiczność i jednoczesne powiązanie następujące w czasie czytania. Z „interferencji” czy „oscylacji” między tekstem a obrazem, jak pisze Jean-Luc Nancy, powstaje coś, „co jest ich wspólną rzeczą i wspólną przyczyną, to coś wyraźnie oscyluje pomiędzy nimi w cienkiej niby liść przestrzeni”<sup>942</sup>. Dłubak w cyklu fotografii do wiersza Nerudy podjął tryb „interferencji”. Stworzył narrację obrazowo-tekstową, w której tytuł istnieje w dynamicznej relacji do obrazu. Nie wyjaśnia go ani nie „podpisuje”, włącza się na różnych etapach czytania obrazu, raz jako komentarz, innym razem jako kontrapunkt. Obrazy prowadzą własną narrację wspierane przez tekst, który rozbrzmiewa w pamięci jak echo. Obraz wobec tekstu wchodzi w rolę odbicia i pogłosu.

#### **b. Materialna jakość fotografii. Zdjęcie jako przełącznik**

Tytuły prac: *Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu, Przypominam samotność cieśniny, Odkrywczy zjawiają się i nic z nich nie zostaje*, to literackie zapożyczenia. Są spójne ze stosowanym wówczas przez artystę sposobem nazywania prac w pierwszoosobowym trybie w formie zwierzenia albo resztek dialogu. Na wystawie indywidualnej w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie w 1948 roku pokazał fotogramy: *Tak myślę, Ostatnie grosze wydałem na papierosa, Pozostaję w cieniu, radość jest dalej, Nie osiągam pragnień*. Korzystając z terminologii Romana Jakobsona, można powiedzieć, że zdjęcia pełnią w takiej konfiguracji funkcję przełączników (shifters). Chodzi o zaimek pierwszej osoby liczby pojedynczej, wskazujący na osobę jako podmiot mówiący (ja), który jednocześnie odsyła do aktu mowy i do komunikatu, tak że, jak pisze Jakobson, „kod i wypowiedź wzajemnie na siebie zachodzą”<sup>943</sup>. O takim charakterze zdjęć Dłubaka decyduje nie tylko tytuł, lecz specyficzna konfiguracja: materii, znaku i słowa.

#### ***Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu***

---

<sup>941</sup> A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 7–26.

<sup>942</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>943</sup> R. Jakobson, *Szyfery, kategorie czasownikowe i czasownik rosyjski*, tłum. E. Janus, w: Idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, tom I, red. M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1989, s. 260.

Odnalazłam dwie autorskie odbitki pracy *Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu* z 1948 roku, w Muzeum Narodowym w Warszawie<sup>944</sup> i w Muzeum Sztuki w Łodzi<sup>945</sup>. Fotografia znajdująca się w Muzeum Narodowym w Warszawie jest interesująca poprzez to, ile „przeszła”. Ma wymiary 36,8 x 24,5 cm i jest zwężona w stosunku do łódzkiej [38,5 x 28,2 cm] oraz reprodukcji w publikacjach<sup>946</sup>. Została opisana na odwrociu: „I wyst. Szt. Nowocz. Kraków 1948”, następnie obcięta, być może z powodu naddarcia czy zniszczenia. W roku 1980 została zakupiona do zbiorów Muzeum. [IL. 27]

Jak pisał Leopold Blaustein, to, co się dzieje w obrazie, wydarza się w pewnej przestrzeni, która zostaje wytworzona w momencie spotkania obrazu z widzem. Na przecięciu podmiotu/widza i przedmiotu/obrazu znajduje się to, co Blaustein określa jako „przedmiot imaginatywny”. Istnieje on wirtualnie pomiędzy umysłem odbiorcy a materialnym obrazem<sup>947</sup>. W obrazie imaginatywnym, jak w „obłoku” Huberta Damischa, moment iluzji i prawdy są ze sobą dialektycznie powiązane, wytwarzając jedno odczucie. „Obraz imaginatywny” lub „obłok” zwodzą swych widzów, którzy nie przyznając się do tego, chcą być przecież zwodzeni. Louis Marin (komentując dzieło Damischa) nazywa to „efektem znaczonego”<sup>948</sup>. Idąc tym tropem, można zauważyć, że Dłubak w swych kompozycjach ukazuje problem imaginatywności obrazu i umowności znaczeń. Tę szczególną funkcję obrazów Dłubaka wychwytywali interpretujący pracę.

Pisała o pierwszej fotografii z cyklu Karolina Ziębińska-Lewandowska: „przypomina obraz powierzchni lodu, zimno, szklanekę z zamrznietą wodą, a na drugim planie widoczna jest jasna plama, jak tarcza słońca. Równie dobrze może to być fragment kosmosu, reakcja termiczna na jednej z odległych planet i w tle jasne punkciki dalekich gwiazd”<sup>949</sup>. Marcin Lachowski obserwował, że: „Fotografia zatrzymuje swobodny ruch zmałowanej cieczy, regularny kształt okręgów ulega deformacji, zniekształceniu, powodując efekt zbliżonego kadru do

---

<sup>944</sup> Z. Dłubak, *Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu*, 1948, odbitka fotograficzna na papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys. W. 7985.

<sup>945</sup> Z. Dłubak, *Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu*, 1948, odbitka fotograficzna na papierze, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/F/2710.

<sup>946</sup> Np. album *25 lat fotografii polskiej*, red. Z. Dłubak, B.J. Dorys, E. Hartwig, T. Hermańczyk, A. Johann, P. Mystkowski, wstęp U. Czartoryska, WAiF, Warszawa 1969, tam reprodukcja nr 15.

<sup>947</sup> A. Horecka, *Pojęcie znaku ikonicznego w dziełach wybranych przedstawicieli Szkoły Lwowsko-Warszawskiej: Kazimierza Twardowskiego, Tadeusza Witwickiego, Stanisława Ossowskiego, Mieczysława Wallisa i Leopolda Blausteina*, „Studia Semiotyczne” XXVII, red. J. Pelc, 2010, s. 307–352.

<sup>948</sup> L. Marin, *Pole teoretyczne i praktyka symboliczna*, w: Idem, *O przedstawieniu*, tłum. P. Pieniążek et al., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 39. Praca komentowana: H. Damisch, *Teoria obłoku: w stronę historii malarstwa*, tłum. P. Tarasewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

<sup>949</sup> K. Ziębińska-Lewandowska, *Praktyka widzenia. Twórczość fotograficzna Zbigniewa Dłubaka w latach 1947–2000*, praca magisterska w Instytucie Historii Sztuki UW, promotor prof. M. Poprzęcka, Warszawa 2001.

perspektywy kosmicznej, wpisując skalę makrofotografii w obszar galaktycznego procesu zamrażania, petryfikacji struktur”<sup>950</sup>.

Należy przyjąć, że ambiwalencja była założeniem przyjętym przez artystę. Nawiązania przedmiotowe mają się pojawiać i być negowane, wewnętrzna sprzeczność wpisana jest w percepcję. Rolą tej fotografii byłoby uruchamianie błędnych skojarzeń, wprawienie fantazji w ruch poprzez zaburzenie skali, zamazanie odniesień, odwrócenie konotacji. Jeśli fenomenologiczna szkoła estetyki twierdziła, że „rozumienie” jest zasadą odbioru sztuki, tutaj rozumienie zostaje utrudnione. Akcent pada na znakowy (a nie znaczeniowy) wymiar obrazu. Obraz nie jest przedstawieniem, ale tworzeniem i negocjowaniem wizji. Przeniesienie rzeczy na powierzchnię, po której błąka się oko widza, zaproponowanie obrazu jako płaszczyzny negocjacji na temat tego, co przedstawione, i tego, co przedstawiające, jest równoległe do tego sposobu myślenia o obrazie, który od 1945 roku formułował m.in. Porębski.

Fotografia Dłubaka sprawia wrażenie fragmentaryczne. Widzimy coś, co jest zbyt blisko albo zbyt ułamkowo pokazane, by można było to dobrze rozpoznać. W tym kontekście tytuł, który jest także fragmentem, zaczyna w ciekawy sposób uzasadniać fragmentaryczność zdjęcia. Zdanie „Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu” zostało arbitralnie wyjęte z utworu Nerudy i zaimplantowane w nowy kontekst. Świat w obrazie, podobnie jak wiersz, jest porozcinany. Być może to, co próbowano oddawać w cytowanych wyżej opisach, jest właśnie odczuciem samego rozcięcia. Wytwarza się w ten sposób paralela, w której część świata, albo świat odbierany jako część, odpowiada części wiersza, który został rozcięty. Wracając do językoznawczej propozycji, która padła na początku tego rozdziału, to właśnie odczucie odcinania i przecinania, fragmentacji i kawałkowania, wraz z tytułowym „budzę”, działa jak przełącznik. Sygnalizuje obecność mówiącego/działającego podmiotu, a także to, że jego mówienie/działanie jest warunkiem i tematem zdjęcia.

### ***Przypominam samotność cieśniny***

Nie udało mi się odnaleźć odbitki z 1948 roku pracy *Przypominam samotność cieśniny*. W Muzeum Sztuki w Łodzi znajduje się odbitka z 1994 roku przygotowana na wystawę indywidualną Dłubaka, która miała miejsce w tym muzeum w 1995 roku<sup>951</sup>. Dwie, również

---

<sup>950</sup> M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 187.

<sup>951</sup> Z. Dłubak, *Przypominam samotność cieśniny*, odbitka fotograficzna na papierze 1948/1994. Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/F/2709.

autorskie, odbitki z lat 90. posiada Fundacja Archeologii Fotografii<sup>952</sup>. [IL. 28]. Znajduje się tam także negatyw tego zdjęcia<sup>953</sup>.

Zdjęcie coś „przedstawia”, nie mamy wątpliwości. Dopiero namysł podobny do tego, która pomaga nam odnaleźć kierunki na mapie, po którą sięgamy w chwili zagubienia, prowadzi do rozwiązania zagadki. To widziana w dużym zbliżeniu dłoń, pocięta przez kontrastowe cienie, którą początkowo trudno „osadzić” wobec ciała. Działanie tego obrazu polega na sprzecznościach, poruszamy się w skokach: od szczegółu świetnie widocznych linii papilarnych do wrażenia, że widzimy pejzaż wysokogórski albo zdjęcie lotnicze<sup>954</sup>. Wreszcie następuje hipotetyczne odwrócenie i osadzenie. Po wydrukowaniu praca została odwrócona o 180 stopni i tak wyeksponowana. Wrażenie „dziwności” ukazanej sceny, jej nierealności, jest związane z tym gestem. Obracając ją o 180 stopni, uzyskuje się obraz wyjściowy, czyli fotografię lewej dłoni z lekko zgiętymi palcami, sfotografowanej z ręki prawej. Zdjęcie ma swoją domyslną „parę”. W Fundacji Archeologii Fotografii, w archiwum, które pozostało po artyście, znajdujemy wykonaną z krótkiego dystansu fotografię ust<sup>955</sup>. [IL. 40] Wskazówką jest to, czego się z tej fotografii można domysleć, obracając ją kilka razy, aż wreszcie rozpozna się ją jako twarz mężczyzny przy goleniu. Kształt pod dolną wargą to piana. Być może wykonana została razem z fotografią dłoni. Mogła wynikać z samej inspiracji dostrzeżenia swego odbicia w lustrze w łazience. Jednak nie chodzi mi wcale o odtworzenie sceny wyjściowej, jakże banalnej, lecz o zauważenie w obu zdjęciach cech refleksji o sposobie produkowania fotograficznego obrazu.

Rosalind E. Krauss w analizie „fotograficznych współrzędnych surrealizmu” zwraca uwagę na szczególnie wymiar surrealistycznej fotografii. Jest to właściwy surrealizmowi sposób podkreślania, że nie jest ona odbiciem rzeczywistości, ale zapisem<sup>956</sup>. Narzędziem, którego artyści używają, by podkreślić indeksalny charakter obrazu, jest to, co Krauss nazywa,

---

<sup>952</sup> Z. Dłubak, *Przypominam samotność cieśniny*, odbitka fotograficzna na papierze, 1948/lata 90. XX w. Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01 A 07.00260 (1/2) i 01 A 07.00260 (2/2).

<sup>953</sup> Z. Dłubak, *Przypominam samotność cieśniny*, negatyw, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-N-01-03053].

<sup>954</sup> K. Ziębińska-Lewandowska porównała to ze „zdjęciem kawałka ziemi z lotu ptaka” (K. Ziębińska-Lewandowska, *Praktyka widzenia. Twórczość fotograficzna Zbigniewa Dłubaka w latach 1947–2000*, praca magisterska w Instytucie Historii Sztuki UW, promotor prof. M. Poprzęcka, Warszawa 2001).

<sup>955</sup> Z. Dłubak, bez tytułu, 1948-1950, odbitka fotograficzna na papierze, 17,7 x 23,7 cm, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-A-05-00259.

<sup>956</sup> R.E. Krauss, *Fotograficzne współrzędne surrealizmu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Przegląd Kulturoznawczy” 2006, nr 1, s. 100-118.



posługując się terminologią Derridy, *spacing*, (oryg: *l'espace*)<sup>957</sup>. Spacja, czy też rozsunięcie, decyduje o znaczeniu, należy ją traktować jak jeden z mechanizmów tworzenia znaku.

„Spacja” surrealistyczna, pisze Krauss, może wyglądać różnie. Może być dosłowna, jak rama lustra w autoportrecie Florence Henri. Ale może być też umowna, jak wprowadzenie do samego zdjęcia sygnału, że jest ono efektem kadrowania. Tak jest w fotografii Umbo (Otto Umbehra) z 1930 roku. Autor, leżąc na plaży, sfotografował się pod słońce, tak że cień aparatu zakrywa mu oczy i brwi. Oko aparatu celuje w oko fotografa. To nie tylko ciekawa kompozycja, ale istotny przekaz: artysta oślepiiony słońcem nie widzi nic, aktywną rolę w widzeniu przejmuje aparat, jedynie prowadzony ręką artysty. [IL. 41] Krauss komentuje, że jest to zapis specyficzny dla fotografii, gdzie aparat jest okiem, „które widzi szybciej, ostrzej, pod dziwniejszym kątem, bliżej, mikroskopowo, z transpozycją tonów, z penetracją promieni Rentgena, z dostępem do powielenia obrazów, okiem, które czyni możliwym pismo skojarzeń i pamięci”<sup>958</sup>. Artysta przenosi naszą uwagę na warunki mechanicznej reprodukcji, na przewagę, jaką ma aparat nad ludzkim okiem, ale także na związek ręki/ciała z aparatem.

U Dłubaka także mamy do czynienia z autoportretem. Prawa ręka, trzymająca aparat, sfotografowała lewą. Jesteśmy w miejscu „reszty ciała”, uczestniczymy w akcji rejestracji, wchodząc w miejsce podmiotu. A także jesteśmy blisko tekstu, ponieważ Neruda w części wiersza oznaczonej tytułową głosą uruchamia skojarzenia dotykowe, wizualne i akustyczne, unikając wskazania jednoznacznie na to, kim jest podmiot poetyckiej narracji:

Zbliżam się i mówię chodźmy. Dotykam Południa, / dosięgam piasku, suchy czarny krzew  
widzę, cały z korzeni i opoki, / wyspy szarpane przez wodę i niebo, / rzekę Głodu, Serce Popiołu,  
/ Pałac Złowrogięgo Morza, aż tam / gdzie syczy samotny wąż, gdzie grzebie / ostatni ranny lis  
i chowa swój krwawy skarb<sup>959</sup>.

Rozmnożenie podmiotu jest złudzeniem i jednocześnie jest jak najbardziej realne. W fotografii *Przypominam samotność cieśniny* Dłubak pokazał to jako rozmowę z własnym cieniem. Istnieje szereg skojarzeń wizualnych, w których można by umieścić zdjęcie Dłubaka,

---

<sup>957</sup> Derrida w *O gramatologii*, używa terminu „l'espace”. Por. J. Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paryż 1967, s. 87. Por. R.E. Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, s. 22. W polskim tłumaczeniu, jako „rozsunięcie”, por. R.E. Krauss, *Fotograficzne współrzędne surrealizmu*, s. 110.

<sup>958</sup> R.E. Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, „October” No 19 (Winter 1981), s. 32 [cytat w moim przekładzie].

<sup>959</sup> Za Cz. Miłosz, *Pablo Neruda. Przekłady*, „Odrodzenie” 1948, nr 18 (2 maja 1948), s. 2.



i będą to asocjacje z dorobkiem surrealistów, szczególnie tam, gdzie ciało jest rozcinane i deformowane przez cień albo częściowo tak ukryte przed wzrokiem, że wydaje się poddane fragmentacji. Tak jest w *Anatomii* Mana Raya (1929), fotografii kobiecej szyi z odgiętą głową, tak że zamienia się w kształt fallusa. Podobny efekt dostrzegamy w jego pracy *Minotaure* (1934), gdzie tors kobiety zamienia się w głowę byka dzięki ukryciu odpowiednich partii ciała w ciemności. Można też przypomnieć wydrukowane w nr 6/1935 pisma „Minotaure” zdjęcie Brassai’a *Ciel Postiche* (fałszywe niebo), gdzie dwa zdjęcia kobiecych aktów zestawione ze sobą i odwrócone układają się w kształt podwojonego pejzażu. [IL. 42]

Z lokalnej tradycji surrealistycznej fotografii należy zaś wspomnieć prace Aleksandra Krzywobłockiego, artysty związanego z grupą Artes. W fotomontażu z lat 1929–1930 Krzywobłocki zestawiał dwie dłonie, powiązane płynnie i bez zaznaczenia przejścia lub cięcia, z architektonicznymi elementami łuku lub futryny. Ciało przepływa w budynek, kamień w ciało, całość zaś tworzy hieroglif, który może być też czytany jako dekoracyjne, ożywione „T”<sup>960</sup>. [IL. 43]

Krauss, idąc za podziałem znaków na ikony, symbole i indeksy, dokonany przez Peirce’a, zobaczyła fotografie surrealistyczne jako indeksy. Jednak indeksy szczególnego rodzaju, gdyż według Krauss, wyjątkowość fotografii surrealistycznej polega na tym, że zdaje ona sprawę z własnej indeksalności, udając, że indeksem nie jest. A więc przede wszystkim: stwarzając złudzenie ciągłości przedstawianego świata<sup>961</sup>. Krauss zbliża tutaj dwie surrealistyczne aktywności: pismo automatyczne i fotografię ze względu na sposób konstruowania znaku. Dłubak twierdził, że nie interesował go surrealizm, ale sama natura widzenia oraz to, co obiektyw może dostrzec w porównaniu z okiem ludzkim<sup>962</sup>. Można powiedzieć, że właśnie to zbliża go do surrealizmu, a więc do takiej fotografii, która analizuje narzędzia widzenia, bada sposób konstruowania obrazu i zdaje z tego sprawę.

Krauss podkreśla, że fotografowie należący do kręgu surrealizmu, używali charakterystycznych środków budowania kompozycji, co odróżniało ich od dadaistów. Ci poprzedni używali nożyczek, by tworzyć fotomontaże, wycinając z innego kontekstu szczątki komunikatów i układając je w nowe, oraz pozostawiając widoczne przerwy i „szwy” między nimi, a więc składnię fotomontażu. Surrealiści stosują syntagmę domyślną, ukryta jest ona

---

<sup>960</sup> A. Krzywobłocki, *Fotomontaż, 1929–1930*, papier fotograficzny, 9,8 x 16,3 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/F/146.

<sup>961</sup> R.E. Krauss, *Fotograficzne współrzędne surrealizmu*, s. 111.

<sup>962</sup> K. Ziębińska-Lewandowska, *Praktyka widzenia. Twórczość fotograficzna Zbigniewa Dłubaka w latach 1947–2000*, praca magisterska w Instytucie Historii Sztuki UW, promotor prof. M. Poprzęcka, Warszawa 2001.

wewnątrz obrazu, przykryta przez jego rzekomo ciągłą powierzchnię, symulującą wygląd świata. „Tym, co jednoczy całą twórczość surrealistyczną, pisze Krauss, jest dokładnie to doświadczenie natury jako reprezentacji, materii fizycznej jako pisma”<sup>963</sup>. Fotografia Dłubaka, tak rozumiana, należy do historii surrealistycznej fotografii. Zdjęcie *Przypominam samotność cieśniny* jest pełną tautologią: by je zrobić, należy wykonać gest, zapisany w tej fotografii.

### ***Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje***

Autorskie odbitki fotografii *Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje* (wykonane przez artystę w latach 90. z negatywu z 1948 roku) znajdują się w zbiorach warszawskiej Fundacji Archeologii Fotografii<sup>964</sup> [IL. 29]. Na zdjęciu widać kłaczek materiału odcinający się ciemno na jasno rozżarzone tło. To efekt solaryzacji. Zachowany w tych samych zbiorach negatyw daje pojęcie o procesie przekształceń, jakim podlegał wyjściowy obraz<sup>965</sup>. [IL. 30] Z makrofotografii, która ujmowała fragment postrzępionego materiału, poprzez solaryzację powstał obraz wywołujący skojarzenia z pożarem, z płomieniem, który zbliża się do ciała, by je rozświecić, a potem pochłonąć. Poprzez to szczególne, wytworzone sztucznie, podświetlenie fragment nitki przybiera kształt antropomorficzny. Może się też kojarzyć z fragmentem nieożywionej materii, przez którą przeszła elektryczna iskra. Skojarzenia podlegają oscylacji. „Piękno konwulsyjne”, mówi Breton (najpierw w *Nadji*, a potem w *L'Amour fou*), może się przejawiać w trzech aspektach. Są to obiekty, które po pierwsze podszywają się pod coś innego, należąc do szeroko pojętego obszaru mimikry, po drugie takie, które zostały nagle zatrzymane w ruchu, po trzecie „przedmioty znalezione”, wydobyte ze swego naturalnego otoczenia, które w nieoczekiwanym kontekście zaczynają coś nowego znaczyć. Materia ukazana na fotografii Dłubaka jest konwulsyjnie skręcona, budząc skojarzenia z Bretonowskim obrazem transformacji

Solaryzacja nie była w tym czasie wyłączną praktyką Dłubaka, nie ma także surrealistycznej genealogii. Negatywy i odbitki były solaryzowane także przez artystów innych kierunków. W 1950 roku na Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii PTF we Wrocławiu wystawiono np. *Umierające kwiaty* Bożeny Michalik w technice „inwersji”. Wystawa ta, jak pisała Janina Mierzecka we wstępie do katalogu, stawiała sobie za zadanie „walkę z

---

<sup>963</sup> R.E. Krauss, *Fotograficzne współrzędne surrealizmu*, s. 114.

<sup>964</sup> Z. Dłubak, *Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje*, 1948, odbitka fotograficzna na papierze (1995), 30x 40,4 cm, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-A-07-00269 1/2 oraz 01-A-07-00269 2/2.

<sup>965</sup> Z. Dłubak, *Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje*, negatyw, 1948, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-N-01-03047.

formalizmem, abstrakcjonizmem i surrealizmem”<sup>966</sup>. W fotografii *Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje* to nie sama solaryzacja decyduje o jej niezwykłości, ale solaryzacja połączona z makroskopowym ujęciem. Modelem byłaby tutaj fotografia naukowa, przede wszystkim przyrody.

Artysta, kiedy zgłaszał we wrześniu 1948 roku swój udział w Wystawie Sztuki Nowoczesnej, nie umieścił na liście tytułu *Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje*. Z 1948 roku pochodzi praca, która może stanowić *pendent* do tej fotografii. Jest to *Zamyślenie I*. [IL. 31] Odbitki pracy z 1948 roku znajdują się w zbiorach Fundacji Archeologii Fotografii<sup>967</sup> oraz Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>968</sup>. Jej negatyw ukazuje splot nitek, które opadają w dół, zgodnie z prawem ciężenia [IL. 32]. Odwrócenie kompozycji o 180 stopni wobec negatywu przyniosło zaskakujący efekt życia wewnętrznego fragmentu materii. W tej kompozycji biała włóczka lub sznurek układa się w literę lub znak, zwodząc też antropomorficznymi konotacjami. Jednak ponieważ operuje się w niej tylko zbliżeniem a nie solaryzacją, jej charakter jest bardziej zbliżony do ujęcia rzeczywistości naturalnej, a ona sama łatwiej rozpoznawalna w układzie form. Prawdopodobnie jest to odprysk eksperymentów artysty z fotografią tkanin [IL. 44]. Jej rezultatem są inne zdjęcia, jak kompozycja *Tak myślę*, [IL. 48 i IL. 49], która polegała na solaryzacji. Lub też kompozycja – będąca wynikiem przekształceń tego samego kadru wyjściowego – która posłużyła artyście do zaprojektowania plakatu wystawy Mariana Bogusza. [IL. 45, 46, 47]

Sądzę, że jedno z *Zamyśleń* trafiło na miejsce ilustracji do *Nerudy*, kiedy postanowił poszerzyć cykl. Artysta usunął stary tytuł i nazwał ją *Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje*. Solaryzacja mogła być mu potrzebna nie do opisu technicznymi umiejętnościami, ale by dopełnić programową koncepcję. Poprzez solaryzację obraz ten za temat obiera światło, co uzupełnia dotychczasową sekwencję narracji o obrazie fotograficznym, zawartą w trzech omówionych już pracach z cyklu *Serce Magellana*: ciemnia – ręka – światło. To obraz fotograficzny byłby tak naprawdę bohaterem tej opowieści.

### c. Czytanie metajęzykowe. Metoda Domingueza/Bretona/Porębskiego

Słownik fotografii zna pojęcie „obraz utajony”. Obraz fotograficzny zawsze odwołuje się do obrazu utajonego i wyłania się z ciemni, gdzie „fikcja zostaje podstawiona w miejsce

---

<sup>966</sup> J. Mierzecka, *Wstęp*, w: *Ogólnopolska Wystawa Fotografii P.T.F.*, Wrocław 1950.

<sup>967</sup> Z. Dłubak, *Zamyślenie I*, 1948, odbitki fotograficzne na papierze, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-A-07-00-00268 a/1-5.

<sup>968</sup> Z. Dłubak, *Zamyślenie I*, 1948, odbitka fotograficzna na papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys. W. 7884.

realności” – pisze Magdalena Szczypiorska-Mutor<sup>969</sup>. Obraz utajony nie istnieje w obiektywnej postaci, znajduje się w naświetlonym negatywie, a to, jak zostanie wywołany, zależy od sterowanych warunków technicznych. Obraz fotograficzny jest wypadkową spotkania obrazu utajonego z techniką wywołania. Są trzy współgrające elementy: materiał fotograficzny, światło, ręka. Jak w Lacanowskiej interpretacji procesu terapii psychoanalitycznej: prawda podmiotu musi być wypowiedziana w kontakcie ze słuchającym, a owo spotkanie można sobie też wyobrazić jako przenośny ekran projekcji<sup>970</sup>. Można by pomyśleć, że ów „ruch płynnej substancji” na pierwszym zdjęciu z cyklu odnosi się nie do tego, co jest „na”, ale „w” zdjęciu. Chodzi o to, co warunkuje proces wywołania obrazu utajonego, mianowicie płynne i ciemne środowisko, w którym powstaje fotografia. Czyż nie jest tak, że obraz mówi o szczególnym momencie, jakim jest tworzenie? Zachowując w pamięci metaforę ekranu, można powiedzieć, że praca w szczególny sposób otwiera cykl. Jest zapisem procesu wytwarzania fotografii.

W całości cyklu *Budzę się nagle myśląc o dalekim Południu* miałby funkcję wprowadzenia. W tym kontekście druga praca *Przypominam samotność cieśniny* jest zmianą tematu, ale nie treści. Nie krążymy już wokół problemu obrazu utajonego, ale wokół ręki artysty. Jeśli na pierwszym zdjęciu zapośredniczono środowisko materialne pracy fotografa, na drugim widzimy jego rękę. Można to odczytywać jako dalszą deklarację metody postępowania, od materiału chemicznego do aktywności ciała. Gest ten jest przez inwersję zatarty, ale możliwy do odkodowania. Ręka to znak obecności podmiotu, który ma moc stwarzania znaków.

Jeśli w drugiej fotografii ukazano rękę, jako warunek obrazu, teraz kolej na światło. Kolejna praca w cyklu to solaryzacja. Maksymalne zbliżenie implikuje jeszcze coś innego. Chodzi o szczególny ruch podmiotu, jego aktywność. Zbliżając się, trzeba użyć specjalnego sprzętu, dostosowując swoje ruchy do tego, co fotografowane. Akcent ostatecznie położony zostaje, kończąc metajęzykową hipotezę, na ruchu krążącego podmiotu, który podobnie jak narrator *Serca Magellana*, jest w podróży.

Znaczenie tych kompozycji byłoby bliskie tautologii: „to jest fotografia”. Narzuca się analogia ze znaną kompozycją Magritte’a. Obraz nowoczesny odrywa się, pisze Foucault, od „podobieństwa” i żegluje w stronę „przypominania” (od „similitude” do „resemblance”). Fotografie Dłubaka byłyby wehikułem tej wędrówki, zawieszane w przestrzeni simulacrum i

---

<sup>969</sup> M. Szczypiorska-Mutor, *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2016, s. 25.

<sup>970</sup> Por. J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, tłum. B. Górczyca, W. Grajewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

umieszczone wobec przedmiotu przedstawienia w „odwracalnej relacji analogii”<sup>971</sup>. Jednakże należy tutaj także przywołać kontekst o wiele bliższy, przestrzennie i czasowo, Dłubakowi. Mam na myśli propozycję teoretyczną dotyczącą sposobu powstawania obrazu, jaką Porębski próbował sformułować w katalogu Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Piszę o próbie, gdyż katalog w planowanej formie się nie ukazał. Zaś na jednym z pośrednich etapów został pokreślony, w wyniku czego z maszynopisu usunięte zostało nazwisko Bretona. Cykl fotografii Dłubaka do *Serca Magellana* wygląda tak, jakby powstał wedle metody Domingueza/Bretona/Porębskiego. Fotografia bez odnośnika rzuca widzowi w twarz mgławicę znaków, które krążą wokół siebie, nie prowadząc w żadną inną rzeczywistość niż rzeczywistość zdjęcia. To mgławica, która niczego nie odzwierciedla, jest pismem w stanie wrzenia.

#### **d. *Serca Magellana*. Czytanie postkolonialne**

*Pieśń powszechna* jest utworem nierównym. Enigmatyczne fragmenty, w których poeta wprawia w ruch swą wiedzę o mitologii Azteków i Inków, cielesną pamięć pejzażu, odkrycia archeologiczne i biosferę, sąsiadują z wykładnią aktualnej polityki zimnej wojny obozu komunistycznego. Fragment zainspirowany podróżą Magellana jest pozbawiony tego pęknięcia. Jest to tekst gęsty, oniryczny, plastyczny, pełen zapachów, dźwięków, barw oraz ruchu: wiania wichru, trzaskających piorunów, gasnących świateł.

Tekst *Pieśni powszechnej* od początku pobudzał artystów wizualnych. Jej wydanie w Meksyku ukazało się z ilustracjami Diego Rivery i Davida Alfaro Siqueirosa. Nieco później w tym samym roku w podziemnym wydawnictwie w Chile z ilustracjami, które wykonał José Venturelli. Pierwsze wydanie meksykańskie jest, jak pisze René da Costa, paradoksalne, bo rewolucyjne dzieło Nerudy ukazało się w luksusowej edycji dla bibliofilów. „Sprzedawana w subskrypcji praca walczącego komunisty – Neruda wstąpił do partii w 1945 roku – zaistniała jako elegancki przedmiot konsumpcyjny tej samej kultury burżuazyjnej, którą tak zaciekle atakowała”<sup>972</sup>. Pierwsza publikacja *Serca Magellana* z 1942 roku była ilustrowana zdjęciem. Jest to czarno-biała fotografia ukazująca statek tkwiący wśród lodów w okolicy Przylądka Horn<sup>973</sup>. [IL. 36]

---

<sup>971</sup> M. Foucault, *To nie jest fajka*, ilustracje R. Magritte, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 47.

<sup>972</sup> René da Costa, *The Poetry of Pablo Neruda*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts – London 1979, s.106.

<sup>973</sup> Por. P. Neruda, *El corazón magallánico*, “Quadernos Americanos”, no. 2, vol. II, marzec–kwiecień 1942, s. 175.

Wiersz ma w tytule „serce”, lecz nie chodzi tu o miłość Magellana do przygód. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa chodzi o jego serce zjedzone przez mieszkańców wyspy Mactan w archipelagu Filipin po bitwie wszczętej tam przez Magellana. Wedle legendy w taki rytualny sposób potraktowano jego szczątki<sup>974</sup>. Inny konkwistador, de Valdivia, jest upamiętniony w *Pieśni Powszechnej* analogicznym tytułem. Jak zwraca uwagę da Costa, w wierszu Nerudy opis zjadania serca Valdivii jest wypowiedziany w pierwszej osobie. To narrator rwie zębami pulsujący owoc wyrwany z ciała konkwistadora, ekstatycznie wcielając się zarówno w ofiarę, jak i w oprawcę, wchłaniając ich cnoty i okrucieństwo<sup>975</sup>. Ta wizja, mówi da Costa, „jest prawdziwie rewizjonistycznym odczytaniem historii”. Czytana w ten sposób, przeciw europocentrycznej optyce, także pieśń o Magellanie ma wydźwięk szyderczy, jako że obrona przed zachodnią kulturą, w postaci rytualnego wchłonięcia ofiary, staje się fundamentem własnej kultury, a „ciało i krew” europejskiego odkrywcy krąży w żyłach mieszkańców podbitych krain. Ponadto, w lekturze nieantropocentrycznej, można *Serce Magellana* odczytać jako kronikę ludzkiej podróży w narracji skał, nieba, wiatru, albatrosów, całej, jak pisze Neruda, „mięsożernej planety”.

Nie wchodząc dalej w interpretację wiersza, wystarczy powiedzieć, że „poetyckie” tytuły (jak je w polskiej literaturze określano), jakie Dłubak nadał swym fotografiom, odsyłają do historii przejmującej grozą. Okręt odkrywcy w dramatycznych obrazach przywoływanych przez Nerudę pozostawia za sobą trupy, zgliszcza wiosek, maszty objedzone ze skórzanych rzemieni i kości marynarzy zjedzone przez szczury. Nad tą grozą bezlitośnie zamyka się woda. Okręt Magellana obserwowany jest z brzegu, a poeta jest tym, który wciela się w skały, sosnę i rannego lisa, a pytanie jego/ich o boga brzmi szyderczo: „kim jest bóg który nas mija? Patrz na jego robaczywą brodę / na jego spodnie które drze i kąsa / grube powietrze jak strącony pies”<sup>976</sup>.

Fotografie Dłubaka, wśród nich zwłaszcza prace z cyklu *Serce Magellana*, czytano dotąd w polskiej literaturze przedmiotu w kontekście jego przeżyć wojennych. Podkreślano to, że przyjęty przez artystów surrealistyczno-nowoczesny idiom pozwolił im mówić o niedawno przeżytej wojnie. Tytuły innych fotogramów: *Dzieci śnią o ptakach*, *Nocami straszy męka*

---

<sup>974</sup> Por. interpretacja śmierci Cooka na Hawajach, M. Sahlins, *Wyspy historii*, tłum. Izabela Kołbon, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, zwłaszcza rozdział *Kapitan James Cook, czyli Umierający Bóg*, s. 123-152.

<sup>975</sup> René da Costa, *The Poetry of Pablo Neruda*, s. 125–126.

<sup>976</sup> Cz. Miłosz, *Pablo Neruda. Przekłady*, „Odrodzenie” 1948, nr 18 (2 maja 1948), s. 2.

głodu, mogą kojarzyć się z wydarzeniami wojennej opresji. Także z konkretnymi wydarzeniami w biografii artysty, widmem śmierci głodowej w obozie koncentracyjnym.

Octavio Paz określił surrealizm jako „niezbędny sprzeciw wobec Zachodu”, który „będzie trwał tak długo jak nowożytna cywilizacja, niezależnie od systemów politycznych i ideologii, które zapanują w przyszłości”<sup>977</sup>. Dłubak, ilustrując Nerudę, pisała Urszula Czartoryska, „chciał nakierować uwagę widza na swoje własne odczuwanie spraw bolesnych, obsesję tragicznych losów ludzkich”<sup>978</sup>. Chciałabym podjąć tę wskazówkę. Implikowany przez tytuły jego fotografii poemat Nerudy zwrócony jest w oczywisty sposób przeciwko zachodniemu imperializmowi. Jednak wzięcie pod uwagę niedawnych obozowych przeżyć artysty powoduje, że musi zostać uwzględniony wątek kolonizacji rozumiany inaczej niż zachodni imperializm. Dłubak od listopada 1944 do maja 1945 roku był więźniem obozu, w którym wykonywał niewolniczą pracę. Wojenne, a zwłaszcza obozowe, doświadczenie Dłubaka było nasycone obrazami upodlenia i dehumanizacji. Jednak podmiot kolonizowany nie może odcinać poprzednich doświadczeń, ale musi je wydobywać, nazywać i komunikować, by je – i siebie także – przebudować. Taki jest sens czytania opowieści o konkwiście dokonanego przez polskiego artystę, który przeżył obóz koncentracyjny.

Odwołam się tutaj do pewnego obrazu, do odczucia obcości wobec własnej, europejskiej kultury w 1946 roku w Krakowie, jakiej wyraz dał Kazimierz Wyka w pisany rok po wojnie tekście *Faust na ruinach*. Jest noc, deszcz i jesień, po szybko błąka się reflektor zabłąkanego samochodu. Autor ma w rękach zniszczony egzemplarz *Fausta* z pieczętą „Der Stadthauptmann in Warschau. Deutsche Bücherei”. Naklejka czytelnika informuje, że po raz ostatni został on wypożyczony 17 czerwca 1944 roku. Wyka znalazł go wiosną 1945 roku w ruinach Warszawy. Wraz z tym obrazem wchodzimy w splot wieloznaczności. Oto wielka literatura niemiecka, ale jednocześnie książka najeźdźcy, która „nie daje się czytać jako egzemplarz *Fausta* po prostu”<sup>979</sup>. Odczytanie *Fausta* Goethego w wersji niemieckiej w Krakowie jesienią 1946 roku jest, powiedzielibyśmy dzisiaj, postkolonialne. Esej Wyki jest oniryczny, narrator nie może spać, majaczy, męczy go jawa, która potwornieje, rozwija się w fantazję, pojawiają się brzmienia, kolory. Na cytata z *Fausta* nakłada się przejazd pluszczącej w deszczu dorożki, a na ten dźwięk – obraz atolu na Tahiti i dziewcząt z obrazu Gauguina *Noa Noa*. Jak pisze Wyka, znaczy to – „bardzo wonna”. Obraz dziewcząt o brązowej skórze

---

<sup>977</sup> O. Paz, *Prąd przemienny*, tłum. R. Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 62.

<sup>978</sup> U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 97

<sup>979</sup> K. Wyka, *Faust na ruinach*, w: Idem, *Życie na niby. Pamiętnik po klęsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 210–222. Oryg. K. Wyka, *Faust na ruinach*, „Odrodzenie” 1946, nr 45, s. 6–7.

przyływa w krakowskim deszczu nie jako marzenie erotyczne, lecz obraz niewolnic. Kolejny obraz to *Sąd Parysa*, także Gauguina, gdzie „Boginiami oddanymi pod ów sąd są trzy obnażone dziewczęta tahitańskie. Sądzi je natomiast anioł ze skrzydłami, ale nie anioł tahitański, lecz w postaci białego młodzieńca”. Wyka jest w stosunku do postaci Gauguina rozdarty, podzielony. Widzi rysę na jego postaci, a rysa ta ujawnia się w perspektywie postkolonialnej. „Gauguin nie był cynicznym zdobywcą kolonialnym, a przecież pycha białego człowieka w obliczu ludów kolorowych rzadko kiedy przemówiła w sztuce równie jaskrawo” – pisze Wyka<sup>980</sup>. Nie obudowuje tego obrazu rozbudowanym komentarzem, pozostawia go – powiedziałabym – czytelnikowi. Obraz ten prowadzi go dalej, do analogii między ekscesami Gauguina na wyspach Tahiti a testem atomowym na wyspach Marshalla w czerwcu 1946 roku. Tu znowu majaczy *Faust* – ryzykowne igranie z postępem technicznym, które wiedzie na krawędź globalnej katastrofy. Ale wszystko jest ambiwalentne, postęp prowadzi też do ratunku. I tak – niejako równolegle do aporii niesionej poprzez postać Gauguina, uciekiniera i kolonizatora w jednym – przywoływane są wydarzenia współczesne. Amerykanie uratowali świat przed hitlerowską zagładą, jednak sami są mordercami, przeprowadzając, jak to ujmuje Wyka, „doświadczenia” na Japończykach<sup>981</sup>. Dwuznaczność jest cechą tego myślenia i zaczyna być rozciągana przez podmiot (śniący lub półśniący) wstecz, do lat okupacji. Dla piszącego źródłem zdumienia jest konfrontacja z własną oniryczną wyobraźnią, a przede wszystkim jej niebywałe otwarcie na geograficzne przestrzenie, pobudzone przez całkiem nie oniryczne, ale bardzo konkretne zdarzenia, jak ruchy wojsk w czasie okupacji:

W małym miasteczku byłej Galicji i Lodomerii, na starym atlasie (firmy kartograficznej Justus i Perthes w Lipsku) palce chodziły po przestrzeniach pomiędzy Donem a Wołgą i Kaukazem. Później otwierały kartę Polinezji i Melanezji. Wyspy Ysabel, Choiseul, Bougainville, Gaudalcanar leżą dla mnie zawsze na rzekach Kubań, Terek, Manycz, Kama” – pisze Wyka o swoich wirtualnych wojennych podróżach<sup>982</sup>.

Spójrzmy w świetle tekstu *Faust na ruinach* na fotogramy Dłubaka jak na decyzję światopoglądową. Czym jest taki wybór? To przeniesienie się z Warszawy roku 1948 w Cieśninę Magellana. W świetle pisarstwa Wyki jest to zarazem miejsce inne i to samo. Miejsce

---

<sup>980</sup> Ibidem, s. 211–212.

<sup>981</sup> Ibidem, s. 216.

<sup>982</sup> Ibidem, s. 214.



zdobyte i zmienione, naznaczone, mimo śmierci zdobywców, mimo ich przegranej, pamięcią przemocy.

Oniryczny świat, mikrokosmos ukazany na zdjęciach, w zderzeniu ze słowem zmienia swój status i staje się obrazem nieświadomego, rozumianego jako ekwiwalent odejścia od własnego lądu, od tego, co oswojone. Nie należy odrzucać skojarzeń z podróżą w głąb ciała, z penetracją organizmu przez oko, które wyrusza w podróż w celu badania, powraca zaś z materiałem, którego nie może ani przedstawić, ani zrozumieć. Obrazy te mediują przemoc, ambiwalencję własnej kultury, jako kultury kolonizowanych i kolonizatorów, albo inaczej: pęknięcie w samym jej wnętrzu. W obrazach dalekiego świata kryje się własne ambiwalentne doświadczenie świadka skrajnej przemocy, ale też tego, który przeżył, i by opowiedzieć o nim, dokonuje przemieszczenia. W pracach tych przecinają się dwa wektory: surrealistycznej idiomatyki oraz postkolonialnej krytyki.

Jednak jestem daleka od rozpatrywania ich form jako referencyjnych. Bliska jest mi koncepcja, jaką przedstawia Andrzej Turowski w książce *Biomorfizm*<sup>983</sup>. Prace artystów ukazujących biologiczną materię, nawiązujące do form organicznych, włączone są w różne formy zaświadczenia i doświadczenia biologiczności i seksualności ciała. Do tych doświadczeń należy kruchość i pragnienie, pożądanie erotyczne i głód. Sztuka byłaby w tym kontekście działaniem, które ma charakter złożony, krytyczny, ale także afirmatywny. Podmiot wytwarzany w procesie artystycznej komunikacji jest wyłączony z totalizujących ujęć, tak o charakterze narodowym czy patriotycznym, jak socjalistycznym i postępowym. Dłubak, używając bezformia, odrywał się od dominującej narracji na temat przeżyć wojennych, formułowanej też w postaci wymogów, oczekiwań, potrzeb. Jeśli za kontekst jego fotografii przyjąć aktualną debatę o realizmie w malarstwie, jego prace stanowiłyby wypowiedź w tej debacie sformułowaną w dyskursie sztuki, w języku obrazów. Byłaby to odpowiedź, która kontestuje powracające binarne schematy budowane na zasadzie opozycji: realizm – surrealizm, budowa – rozpad, postęp – gnicie, socjalizm – abstrakcja, rewolucja – natura. Artysta w swoich zdjęciach przerywał dyskurs o sprzecznościach, szedł na przekór podziałom na to, co ludzkie – nieludzkie.

Wzmocnieniem takiej tezy są prace, które znajdujemy w jego *oeuvre*, a które stanowią zapis dokonywanych przez niego w medium fotografii eksperymentów w latach 1947 – 1950. Dwie fotografie tego typu pokazane zostały na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie,

---

<sup>983</sup> A. Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między mechaniką a bezformiem*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.

były to *Dzieci śnią o ptakach* [IL. 33] i *Nocami straszy męka głodu*. [IL. 34] Ich okupacyjne konotacje brzmią w tytułach. Inne ilustrowały tomik Stanisława Marcza-Oberskiego *Gest Romantyczny* wydany w 1949 roku przez Klub Młodych Artystów i Naukowców<sup>984</sup>. [IL 58, 59, 60] Należą one do zbioru, który określić można mianem antypejzażu, w którym znajduje się kilkadziesiąt prac o charakterystycznych ujęciach. Są to zdjęcia wijących się korzeni, zdrapanych murów, wilgotnych łodyg, zabłoconej ziemi, oblewanych przez wodę kamieni. [IL. 50–57] Dłubak – w poszukiwaniu pulsującego życia – zwracał się do tego obszaru, który wówczas wyłączano z wyobrażenia o socjalizmie, określając go jako „flaki”, „gruz” i „wrzody”. To, co gnije, butwieje, choruje, miało zostać wykluczone poza obszar uprawnionych plastycznych skojarzeń. Dłubak wyprawiał się na poszukiwanie *wypartego*, w pleśni porastającej mur, w porostach i mchach płożących się pod stopami. Zejście do najniższej warstwy roślinności, pochylenie się ku ziemi, jest odczuwalne w jego zdjęciach niemal fizycznie. By sfotografować – specjalnym obiektywem – gałązkę mchu, trzeba na chwilę przestać być „homo erectus”, położyć się lub pełzać, wejść w cielesny i zmysłowy kontakt z otoczeniem, zapaść się w mule. [IL. 61]

W referacie wprowadzającym do Wystawy Sztuki Nowoczesnej, Porębski krytycznie ocenił unizm Strzemińskiego, sprowadzając twórczość artysty do utopii obrazu radykalnie bezprzedmiotowego. Zapomniał natomiast o jego twórczości wojennej i powojennej, w której pojawiły się odniesienia biologiczne i biomorficzne („lepka plama zbrodni”). Dłubak, jak wspominał, znał tezy *Teorii widzenia* z wystąpień Strzemińskiego w Klubie Młodych Artystów i Naukowców, czytał też jej fragmenty. Zaryzykować chciałabym twierdzenie, że w swoich pracach podjął wyzwanie odpowiedzi na to, jaki rodzaj widzenia może determinować współczesnego artystę. W jego pracach z lat 1947–1950 otrzymujemy zapis widzenia nie-ludzkiego, wykonany z tak bliska, że czasem trudno uwierzyć, że między pejzażem a okiem artysty był jeszcze mechanizm aparatu fotograficznego. Czy była w tym jakaś myśl o determinacji społecznej? Z pewnością było to oko uzbrojone w nowoczesne przyrządy optyczne, nie ślizgające się po powierzchni, ale wdzierające w strukturę materiałów, tworzyw, roślin. Ale także wyjście poza płaski postulat „humanizmu” deklarowany w ówczesnej publicystyce, łącznie z potępieniem tego, co dość dowolnie określano jako „sztukę nieludzką”<sup>985</sup>.

---

<sup>984</sup> S. Marczak-Oberski, *Gest romantyczny*, fotogramy Zbigniewa Dłubaka nakładem Klubu Młodych Artystów i Naukowców, Warszawa 1949. W tej samej oprawie tomik tegoż autora *Poszukiwania i anegdoty* z rysunkami Mariana Bogusza.

<sup>985</sup> Por. Rozdział 12 w części II i tam wspomniana dyskusja o artykule Banacha.

Historycznie, makroskopowe ujęcia Dłubaka nawiązywałyby do trzech ścieżek tradycji awangardowej. To po pierwsze makrofotografia przyrody fascynująca twórców z kręgu Bauhausu, przede wszystkim Laszlo Moholy-Nagya, z jego naukowym i racjonalistycznym podejściem do medium fotografii<sup>986</sup>. Po drugie eksperymenty heliograficzne Karola Hillera, jak pisze Urszula Czartoryska, „dalekiego, samotnego partnera Moholy-Nagya”. Wedle badaczki, Hillera interesował „proces kształtowania się materii, w której udział ma zarówno artysta, jak i ślepe siły przyrody”<sup>987</sup>. Dłubak twórczo powiązał ze sobą obie tradycje. Badał możliwości techniki, jednocześnie poddawał się działaniu sił przyrody. W momencie nadmiernego, zbyt natarczywego, zbliżenia się do obiektu (gałązki, liścia) przedmiot ów roztapia się w mgławicy form. Zarówno technika, jak i oko są bezradne wobec utraty dystansu. To także podjęcie trzeciej ścieżki, surrealistycznej, gdzie przedmiot jest odkształcony (nieraz konwulsyjnie) przez samo medium fotografii; takie prace tworzyli Brassai i Boiffard, Man Ray i Dora Maar.

Było w tym także coś więcej niż przekraczanie wyzwań techniczno-formalnych, jakie stawiała sobie awangarda. Odczytuje się tu refleksję nad dotychczasowym sposobem ujmowania przyrody, niewątpliwie krytyczną. W tym okresie fotografia polska, rozbudzona momentem wyzwolenia, ruszyła na poszukiwanie nowych krajobrazów. Grały w tym role poczucie radości z odzyskanej ojczyzny, ale i ciekawość związana z pejzażem Śląska, Pomorza, Mazur – ziem, które włączono w granice na mocy układu w Jałcie<sup>988</sup>. Emblematyczna dla tego nurtu jest fotografia Jana Bułhaka. [IL. 62] Autor ten nawiązywał do własnej fotografii sprzed wojny, której ideologię przedstawił między innymi w książce *Fotografia ojczysta*<sup>989</sup>. Jego pejzaże są rozświetlone, przestrzenne, oko widza wędruje po horyzont, zanurza się w głębię lasu, wznosi ku chmurom lub szczytom gór. Mocno zaznacza się pozycja fotografa, który starannie wybiera miejsca i kadry, często stoi na wzniesieniu, by lepiej objąć wzrokiem okolicę. Powstają w ten sposób symboliczne obrazy natury, miast i kopalń, ale także ruin, które dzięki tym ujęciom zamieniają się w miejsca pamięci. Bułhak, jak wielu fotografów mieszkających w Warszawie, pozostawił poruszające kadry wymarłego, zburzonego getta.

W fotografii Dłubaka krytyce poddano nie tylko styl tej fotografii, ale również samą kategorię pejzażu. Dłubak mediował naturę będącą pograniczem ciała i ziemi, mchu i gałki

---

<sup>986</sup> U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, s. 70-71.

<sup>987</sup> Ibidem, s. 90.

<sup>988</sup> Por. M. Szymanowicz, *W kręgu fotografii piktorialnej. O teoretycznym aspekcie twórczości Jana Bułhaka*, w: *Jan Bułhak. Fotografik (1876-1950)*, red. M. Plater-Zyberk, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007; A. Sobota, *Jan Bułhak i koncepcja narodowości fotografii*, w: Ibidem.

<sup>989</sup> J. Bułhak, *Fotografia ojczysta. Rzecz o uspołecznieniu fotografii z ilustracjami autora*, Wydawnictwo Zakładu Ossolińskich, Wrocław 1951.

ocznej, negował pojęcie pejzażu i negocjował nowe sposoby widzenia przyrody. Dystans konieczny dla ujęcia wzrokiem jakiegokolwiek widoku zniknął w tych zdjęciach niemal zupełnie<sup>990</sup>. Włączając w te rozważania wątek kolonizacji, chciałabym przypomnieć rolę, jaką odgrywała retoryka oczyszczenia i modernizacji w nazistowskim projekcie kolonizacyjnym, który obejmował również krajobraz. „Skażone krajobrazy” w tytule książki Martina Pollacka oznaczają nie tylko to, że pozornie piękne i nieskażone widoki potrafią być dawnymi miejscami bitew lub masowych grobów, ale że sama idea krajobrazu po tragedii wojen XX wieku, a zwłaszcza Zagłady, jest skażona<sup>991</sup>. Zdjęcia Dłubaka z 1947–1948 cechuje niechęć do podniesienia wzroku, jego kadry implikują najniższą pozycję, blisko ziemi, w objęciach, mówiąc słowami Nerudy, „mięsożernej planety”. Kadry Dłubaka z lat 1947–1950 poświęcone są medium fotografii i medium widzenia. To jego własna interpretacja Bretonowskiego „oka w stanie dzikim”, które zamiast wznosić się wysoko nad ziemię, lub głęboko w morskie światy, postanawia poruszać się tuż przy ziemi<sup>992</sup>.

Fotografie z cyklu *Serce Magellana* powstały w tym czasie i są rezultatem wycieczek w świat najbliższy, są jego zapisem z najmniejszej możliwej odległości, „naturą skręconą konwulsyjnie w pismo” (Krauss). Surrealistyczne spojrzenie Dłubaka, wspomagane przez poetycką narrację Nerudy przemieszczającą się między podmiotami, ciałami i przedmiotami, żywym i martwym, zaowocowało niezwykłymi pracami łączącymi surrealizm z postkolonialną krytyką europejskiego podmiotu.

## **Rozdział 2. Marian Bogusz, *Za pięć dwunasta w Nankinie i surrealistyczny antyfasyzm***

„W Palestynie leje się krew zmieszana z naftą. Przy stolikach Waszyngtonu i Londynu politycy rzucają rozkazy. A na polach Palestyny padają trupy – Żydzi i Arabowie”<sup>993</sup>. Na obrazie Mariana Bogusza z 1948 roku *Mister Brown pozdrawia walczącą Palestynę* kobieta, która uosabia walczący kraj, ma włosy ogarnięte płomieniem, w jej oku odbija się sylwetka podobna do klepsydry. Przypomina syrenę lub manekin. Wydaje się poskładana z fragmentów, brzuch i biodra są modelowane światłocieniem, twarz potraktowana płasko. Wokół niej wirują

---

<sup>990</sup> O dystansie jako warunku pejzażu, por. W.J.T. Mitchell, (red.) *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, 2002, s. VIII.

<sup>991</sup> M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, tłum. K. Niedenthal, Czarne, Wołowiec 2014, s. 5–42.

<sup>992</sup> "L'oeil existe à l'état sauvage" – pierwsze zdanie tekstu *Surrealizm i malarstwo*. Por. A. Breton, *Surrealizm i malarstwo*, w: A. Ważyk, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, s. 110.

<sup>993</sup> S. Brodzki, *Palestyna w walce o wolność*, Książka, Warszawa 1948.

figury i przedmioty. Wśród nich jest niewielka postać kobieca w konwulsyjnym ruchu niczym cytat z *Panien z Awinion* Picassa. Jest także figura, o której tyle tylko da się powiedzieć, że jest czymś pomiędzy maską, zwierzęciem i dzieckiem. Wreszcie są też koliste struktury: różowa, czerwona i żółta. Wewnątrz każdej z nich znajduje się antropomorfizujący ośrodek: oko lub embrion. Widać też inne drobne obiekty, sytuujące się między śladem gestu malarskiego a reprezentacją. Odnosi się wrażenie, że artysta poszukiwał zestawień, które będą odbierane afektywnie: delikatne, biomorficzne formy ulegają agresywnym cząstkom podobnym do noży lub kół zębatych<sup>994</sup>. [IL. 63, IL. 64]

Prócz Picassa obecna tu jest inna konotacja: obrazy Joana Miró z okresu *Karnawału Arlekina* (1924–1925). Nie chodzi tylko o formę lub kolorystykę, ale też ideę symultanicznego wielokierunkowego ruchu. Zasadę motoryki obrazów Miró rozpoznała Rosalind E. Krauss, stosując do opisu kompozycji hiszpańskiego malarza surrealistyczną metaforę „pola magnetycznego”<sup>995</sup>. Ma to znaczenie w politycznej interpretacji obrazu Bogusza: artysta ukazał walkę lub wojnę jako niezborną konstelację, której mechanizm napędowy znajduje się na zewnątrz. Mówią o tym karykaturalnie przedstawione głowy imperialistów, dla których tytułowy „Mr Brown” jest łatwo czytelną synekdochą.

#### **a. Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę i historia**

Obraz Bogusza został wystawiony na otwartej 18 grudnia 1948 roku Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. W recenzji z wystawy Janusz Bogucki pisał o jego płótnach:

Odnosi się wrażenie, że rozbijająca je manieryczność wynika ze sztucznie przyjętych założeń literacko-illustratorskich. Bogusz zakłada sobie skomplikowany program treściowy – np. *Mister Brown pozdrawia walczącą Palestynę* lub *Za 5 minut dwunasta w Nankinie* – i usiłuje transponować go na drodze bardzo subiektywnych skojarzeń myślowych na elementy abstrakcyjne i półabstrakcyjne. Tą drogą powstaje zawiłe odwzorowanie doświadczeń intelektualnej imaginacji, związanych w sposób prawie niesprawdzalny z zespołem bodźców obiektywnych, określonych w tytule dzieła<sup>996</sup>.

---

<sup>994</sup> M. Bogusz, *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę*, 1948, olej na płótnie, 120 x 100 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/M/490.

<sup>995</sup> R.E. Krauss, *Magnetic Field; the Structure*, w: *Joan Miró: Magnetic Fields* (katalog wystawy), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1972, s. 11–58.

<sup>996</sup> J. Bogucki, *Miejsce opuszczone przez dziecięty, czyli sztuka majaczenia i dyscypliny*, „Odrodzenie” 1949, nr 5 (30 stycznia 1949), s. 2.

W recenzji w tygodniku „Odrodzenie” Bogucki podzielił wystawione obrazy na „konstrukcyjne” oraz „surrealistyczne”. Bogusz znalazł się wśród „konstruktorów”. Stąd wywiódł ocenę, że jego obrazy są kompozycyjnie dobre, ale cierpią na nadmiar treści. Recenzji tej nie należy czytać bezkontekstowo. Bogucki dystansował się od sztuki tematycznej. Pomniejszył zarazem znaczenie przekazu tych obrazów, co utrwaliło się w historii sztuki; określano je jako „oniryczne krajobrazy”<sup>997</sup>. Obraz *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę* w latach 1965–1979 nie był pokazywany na wystawach<sup>998</sup>. W okresie PRL-u rzadko był wspominany w prasie. Nieprzychylna polityka Bloku Wschodniego wobec Izraela po 1948 roku, a wreszcie zerwanie stosunków Polski z Izraelem w 1967 roku z pewnością mu nie pomogły<sup>999</sup>.

Obraz został zgłoszony na Wystawę Sztuki Nowoczesnej w Krakowie przez Bogusza w liście z 13 września 1948 roku<sup>1000</sup>. W tym czasie trwała w Palestynie wojna. Wybuchła 29 listopada 1947 roku po przegłosowaniu na forum Organizacji Narodów Zjednoczonych podziału terytorium między ludność arabską a żydowską. Polska była sojusznikiem walki Żydów o własne państwo na forum ONZ<sup>1001</sup>. Ksawery Pruszyński, członek Ad Hoc Committee on the Palestinian Question, w przemówieniu z 29 listopada 1947 roku wyraził poparcie dla koncepcji państwa żydowskiego w Palestynie<sup>1002</sup>. Sojusz Polski z Izraelem był epizodem krótkotrwałym, wkrótce Polska utraciła podmiotowość w polityce zagranicznej. Polityka ZSRR, początkowo obliczona na alienację Wielkiej Brytanii na forum międzynarodowym, w ciągu 1948 roku zaczęła przybierać antyizraelski kierunek. Jesienią 1948 roku ZSRR zaczął sterować w stronę sojuszu z państwami arabskimi. W polityce wewnętrznej kraju zaczął się „zwrot antysyjonistyczny” poprzedzony prześladowaniem żydowskiej mniejszości i

---

<sup>997</sup> M. Lachowski, *Nowoczesność i realizm – krytyka artystyczna wobec I Wystawy Sztuki Nowoczesnej*, w: A. Sumorok, T. Załuski (red.), *Socrealizmy i modernizacje*, s. 214.

<sup>998</sup> M. Dąbrowska, I. Moderska (red.), *Marian Bogusz. 1920–1980. Wystawa monograficzna*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Poznań 1982, s. 159.

<sup>999</sup> W prasie obraz był wspominany rzadko. Znalazłam jedną wzmiankę: J. Szach, *Bogusza – widzenie świata*, „Dziennik Wieczorny” nr 88, 13 kwietnia 1962.

<sup>1000</sup> Zgłoszenie Mariana Bogusza na Wystawę Sztuki Nowoczesnej, 13 września 1948, Archiwum Grupy Krakowskiej, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAR, Kraków. Por. J. Chrobak, M. Świca (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, s. 157.

<sup>1001</sup> B. Szaynok, *Z historią i Moskwą w tle: Polska a Izrael 1944–1968*, IPN, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2007, s. 120–149.

<sup>1002</sup> Ibidem, s. 96. Przemówienie jako jedyna w kraju przedrukowała „Opinia”, por: K. Pruszyński, „Polska a Erec”, „Opinia” 1948, nr 28 (41) (25 stycznia 1948), s. 1.

zamordowaniem Solomona Michoelsa<sup>1003</sup>. W 1950 roku Izrael został zaliczony w poczet wrogów obozu radzieckiego.

Gdy Bogusz malował obraz, w tekstach prasowych dominowało empatyczne nastawienie do walki żydowskiej o niepodległość, zbliżone do profilu demokratycznej publicystyki z lat 30. Z tą różnicą, że po 1945 roku łączyło się to z jednoznacznie antybrytyjskim nastawieniem<sup>1004</sup>. W latach 1946–1948 o konflikcie w Palestynie można było przeczytać w tygodnikach „Nowiny Literackie”<sup>1005</sup>, „Tygodnik Powszechny”<sup>1006</sup>, „Tygodnik Warszawski”<sup>1007</sup>, „Przekrój”<sup>1008</sup>. Najwięcej miejsca poświęcały mu „Świat i Polska”<sup>1009</sup> i „Opinia”. Rozwojowi wydarzeń towarzyszyły miesięczniki „Myśl Współczesna”<sup>1010</sup>, „Przegląd Międzynarodowy”<sup>1011</sup>, „Nowe Drogi”<sup>1012</sup>, „Przegląd Socjalistyczny”<sup>1013</sup>. Literackie czasopisma Czytelnika, „Twórczość”, „Kućnica” i „Odrodzenie” poświęcały tym problemom stosunkowo mniej miejsca<sup>1014</sup>. Echem zyskania niepodległości przez Izrael był wiersz Mieczysława Jastruna *Piosenka dla Jerozolimy* drukowany w „Kućnicy”<sup>1015</sup>.

Nie udało mi się dotrzeć do dzieł sztuki o podobnym temacie, ale temat Palestyny obecny był w ikonosferze. Rozprowadzano kupony składki na rzecz walczącego Jiszuwu ozdobione wizerunkiem mężczyzny i kobiety w mundurach Hagany<sup>1016</sup>. [IL. 65] W początkach 1947 roku tygodnik „Przekrój” (26 stycznia – 1 lutego 1947) opublikował reportaż z Palestyny,

---

<sup>1003</sup> Por. A. Lustiger, *Czerwona księga. Stalin i Żydzi. Tragiczna historia Żydowskiego Komitetu Antyfaszystowskiego i radzieckich Żydów*, tłum. E. Kaźmierzak, W. Leder, W.A.B, Warszawa 2004, s. 227–260.

<sup>1004</sup> K. Pruszyński, *Palestyna po raz trzeci*, Dom Książki Polskiej, Wilno 1933, wznowienie: Rój, Warszawa 1936.

<sup>1005</sup> G. Jaszuński, *Tragedia palestyńska*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 20.

<sup>1006</sup> J. Zawieyski, *Izraelowi, bratu naszemu – braterstwo*, „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 25, s. 3.

<sup>1007</sup> Spectator, *Palestyna w walce*, „Tygodnik Warszawski” 1948, nr 20, s. 7; Spectator, *Sny Abdullaha*, „Tygodnik Warszawski” 1948, nr 26, s. 7.

<sup>1008</sup> K. Koźniewski, *Erec Izrael*, „Przekrój” 1948, nr 165, s. 3–4.

<sup>1009</sup> Czeczot, *Buchalteria palestyńska*, 1946, nr 2, s. 8; G. Jaszuński, *Syjonizm na bezdrożu*, 1947, nr 2, s. 3; K.

Szczerba, *Problem palestyński*, 1947, nr 7, s. 8; Aleksander Then, *Sąd nad Palestyną*, 1947, nr 24, s. 6; M.

Łabędzki, *‘Czyste sumienie’ Ernesta Bevina*, 1947, nr 25, s. 3; C. Braun, J. Winnicki, *Polemiki palestyńskie*, 1947,

nr 27; R. Malczewski, *Intrygi palestyńskie*, 1948, nr 22; E. Garlicka, *Refleksje palestyńskie*, 1948, nr 27, s. 3; J.

Winnicki, *Nafta w problemie Palestyny*, 1948, nr 34, s. 8; J. Winnicki, *Rozkład koalicji arabskiej*, 1948, nr 34; J.

Malinowski, *Palestyna przed decyzją Narodów Zjednoczonych*, 1948, nr 49, s. 3; Stab., *Struktura gospodarcza państwa Izrael*, 1948, nr 49, reportaż fotograficzny *Izrael w pracy i w walce 1948*, nr 49; S. Brodzki, *Liga Arabska instrumentem Imperium Brytyjskiego*, 1948, nr 51–52, s. 7.

<sup>1010</sup> W. Holtzman, *Liga Arabska*, „Myśl Współczesna” 1948, nr 5, s. 236–239.

<sup>1011</sup> S. Brodzki, *Sytuacja w Palestynie*, „Przegląd Międzynarodowy” 1948, nr 3, s. 9–11, E. Bora, *Palestyna, Żydzi i Arabowie*, „Przegląd Międzynarodowy” 1948, nr 9, s. 9–12.

<sup>1012</sup> M.in. A. Paszt, *Problemy Bliskiego Wschodu*, „Nowe Drogi” 1947, nr 3, s. 169–175.

<sup>1013</sup> M.in. G. Jaszuński, *Przed podziałem Palestyny*, „Przegląd Socjalistyczny” 1948, nr 1–2, s. 57–61.

<sup>1014</sup>(nie sygn.), *Exodus 1947. Drugi rozdział współczesnej Odysei*, „Odrodzenie” 1947, nr 39 (29 września 1948); M. Jastrun, *Piosenka dla Jerozolimy*, „Kućnica” 1948, nr 39 (26 września 1948), s. 1.

<sup>1015</sup> Za: B. Szaynok, *Z historią i Moskwą w tle: Polska a Izrael 1944–1968*, s. 133.

<sup>1016</sup> W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie. Inną wersję kuponu reprodukuje jako IL. 65.



w którym zestawione są trzy zdjęcia: zrujnowanego skrzydła hotelu King David w Jerozolimie, żydowskich imigrantów przewożonych statkiem z obozu przejściowego na wyspie Mauritius do Hajfy i ulicznej rewizji. [IL. 66] Hotel, siedziba brytyjskich władz mandatowych, jest w ruinie po zamachu Irgunu, uchodźcy stoją stłoczeni za metalową siatką niczym więźniowie obozu, którą to asocjacje podkreśla podpis: „obóz koncentracyjny na wyspie Mauritius”. Rewidowani przechodnie stoją odwróceny do ściany z rękami do góry w pozycji – jak komentuje gazeta – „znanej nam z czasów okupacji”<sup>1017</sup>. Ogląd rzeczywistości wpisany był w znajomą ramę, a obrazy miały budzić empatię. „Ludność Jerozolimy, zdjęta przerażeniem, usuwa dzieci z miejsc najbardziej zagrożonych ostrzałem” – brzmi podpis pod zdjęciem umieszczonym w „Przekroju” z czerwca 1948 roku. [IL. 67] Tę ilustrację należy potraktować jako jedno ze źródeł ikonografii obrazu Bogusza, być może najważniejsze. To już wojna po uzyskaniu niepodległości przez Izrael. Widać grupę osób uciekających z miejsca ostrzału. W centrum obrazu jest kobieta, która schwyciła w pół małą dziewczynkę, drugą rękę wyciąga przed siebie, biegnie wraz z całą grupą, ktoś przed nią niesie w ramionach małego chłopca<sup>1018</sup>. Obraz Bogusza z centralną postacią kobiecą o ustach otwartych do krzyku wydaje się tym zdjęciem zainspirowany.

Obraz Bogusza został wystawiony w grudniu 1948 roku, jednak poświęcony jest „Palestynie”, a nie Izraelowi. Czy to dowód wahań ideowych artysty? Próba wciągnięcia w obszar konotacji także sprawy arabskiej? W prasie polskiej po 14 maja 1948 roku wciąż pisano o „Palestynie” i jakiś czas trwało, zanim nowa nazwa się przyjęła. Można też chyba przyjąć, że nazwa była płynna, zależna od językowego kontekstu. Na wspomnianym kuponie [IL. 65] w polskim tekście mowa jest o Palestynie, w jidysz – o Izraelu. Powiązanie sprawy żydowskiej z arabską, i jak będę dowodzić, ze *sprawą* samego Bogusza, z jego pamięcią niedawnej wojennej przemocy, zachodzi też na innym poziomie i wiąże się z wydarzeniem kluczowym dla lewicy komunistycznej w Polsce w roku 1948 – Kongresem Pokoju we Wrocławiu. Będzie o tym jeszcze mowa. Na razie chciałabym wrócić do centralnej kobiecej postaci obrazu. Bogusz, czyniąc kobietę bohaterką i centrum swego obrazu, podjął wątki znane z tradycji sztuki rewolucyjnej i romantycznej. U Bogusza „Palestyna jest kobietą”, tak jak w tradycji romantycznych wyobrażeń była nią Polska. Fantazmat ojczyzny jako cierpiącej „Polonii”

---

<sup>1017</sup> „Przekrój” 1947, nr 94 (26 stycznia–1 lutego). Zdjęcia towarzyszą reportażowi Leonarda Bronisława Życkiego *Pokój w Palestynie*, s. 8–9.

<sup>1018</sup> „Przekrój” nr 165, 1948 (6–12 czerwca), s. 4, zdjęcia towarzyszą tekstowi Kazimierza Koźniewskiego *Erec Izreal*, s. 3–4.



znany był w polskiej ikonografii od czasów romantyzmu<sup>1019</sup>. Zrównanie „Polski” i „Palestyny”, które odbywa się w obrazie Bogusza, jest motywem obecnym także we współczesnej mu poezji. „Wam, którzy walczyacie o wolność swej ziemi/ Gdzie słowa jak prastare dawidowe psalmy/ I dziś wysoko dźwięczą, cień wierzyby mej rzucam/ Wam, co u stóp swych macie skrwawiony cień palmy” – pisał w 1948 roku w wierszu *Palestyńczykom* Włodzimierz Słobodnik<sup>1020</sup>.

W obrazie Bogusza „Palestyna” jest kobietą, tak jak „rewolucja” w tradycji romantycznych wyobrażeń. W obszarze konotacji powiązanych z żeńsko-osobowym tytułem znajduje się także bardziej współczesne Boguszowi wyobrażenie. To poemat *Europa* Anatola Sterna w szacie graficznej Mieczysława Szczuka i Teresy Żarnower, z okładką Żarnowerówny (1929)<sup>1021</sup>. [IL. 68] Okładka to montaż fotograficzny z ukośnie umieszczonym tytułem i fragmentami zdjęć z gazet, wśród których dominuje obraz małpy o wyszczerzonych kłach. Jak pisał Andrzej Turowski, obraz ten przywołuje „świat chylącego się ku upadkowi kapitalizmu, przeżartego wewnętrzną chorobą”<sup>1022</sup>. W centrum mitycznego wyobrażenia o Europie jest gwałt i w taki sposób Bogusz zinterpretował „Palestynę”. W brzuchu kobiety/syreny znajduje się mechaniczny stwór, złożony z przekładni, kółek i grzebieni; dziecko zrównano tutaj z narzędziem zbrodni. W sensie symbolicznym – i politycznym – obraz tak skonfigurowanej kobiecości można czytać na dwa niewykluczające się sposoby.

U Bogusza biała kobieta w centrum obrazu umieszczona centralnie jak tarcza strzelnicza albo ikona ma dopełnienie: kobietę z buszu z ręką wyciągniętą jak ogon, z ciałem pokrytym etnicznym wzorem, ozdobioną w pióropusz, tańczącą, z otwartym czerwonym seksem. Skoro w tytule obrazu konotowana jest Palestyna, główna postać to zapewne Palestyna żydowska – tą drogą wędrują najprostsze skojarzenia. Jednak w takim razie, co robi w obrazie kobieta druga? Czy postać malowana w stylu maski afrykańskiej byłaby Palestyną arabską? Takie przypuszczenie należy odrzucić. Artysta wprowadził postać, która składa się ze stereotypowych znaków symbolizujących niewolnictwo. W obrazie znajduje się motyw podzielonej kobiecości, ofiarnej i bachicznej, cierpiącej i tańczącej. Jest to drugi, obok „romantycznego”, niewykluczający, sposób czytania tego obrazu. Taki podmiot, właśnie tym bardziej, że jest

---

<sup>1019</sup> A. Myślińska, *Figura patriae. Historia tematu alegorii Polski*, w: A. Rottenberg (red.), *Polonia, Polonia*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000, s. 7.

<sup>1020</sup> W. Słobodnik, *Palestyńczykom*, w: J. Winczakiewicz (red.), *Izrael w poezji polskiej*, Instytut Literacki, Paryż, s. 267.

<sup>1021</sup> A. Stern, *Europa*, układ graficzny i fotomontaże, M. Szczuka i T. Żarnowerówna, F. Hoesick, Warszawa 1929.

<sup>1022</sup> A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, s. 216.

kobięcy, ze względu na specyficzny charakter swego rozdwojenia, ma prawo być określony jako kolonialny.

Cierpiący kraj, przedstawiony jako kobieta, której zniewolenie jest nacechowane seksualną podległością, jest znanym tropem literatury kolonialnej. „Pod hasłem likwidacji slumsów sprowadzili buldożery i rozdarli jej ciało” – opisuje w *Blame Me On History* William Bloke Modisane zniszczenie Sophiatown w RPA przez rządy apartheidu<sup>1023</sup>. Podobnie Pablo Neruda ukazuje kolonizację Kuby w *Pieśni Powszechnej*: „Kubo, miłości moja, oni cię przywiązali do pala, pokaleczyli twoją twarz, rozdarli tve nogi lśniące jak blade złoto, zmiażdżyli twą płeć, ten owoc granatu, przebili cię nożami, poćwiartowali, spalili”<sup>1024</sup>. Robert J.C. Young w analizie metafor dotyczących kolonialnej przemocy zauważa, że „Naród jest często wyobrażony jako kobieta, zaś ideologia nacjonalizmu zazwyczaj łączy istotę narodowej tożsamości z wyidealizowanym patriarchalnym wizerunkiem idealnej kobiecości”<sup>1025</sup>. Trudno umieścić metaforykę użytą przez Bogusza w ramach „nacjonalizmu”, jednak ucieleśniając Palestynę jako kobietę, odwołał się on do języka symbolicznego o zabarwieniu patriarchalnym, opartego na tradycji patriotycznej i rewolucyjnej. Poprzez umieszczenie niewielkiej „Afryki” w prawym górnym rogu obrazu dodał do tej stereotypowej narracji drugą warstwę.

O dwoistości symboli narodowych pisze Robert C. Young autor *Postkolonializmu*, przytaczając myśl Toma Nairna, że nacjonalizm ma „janusowe oblicze”. Choć model jednoczący, gdzie lud pojmowany holistycznie łączy wspólnota jednego języka, sprawdza się jako sposób budowania wspólnoty podczas walki z dominacją kolonialną, próby instytucjonalizacji tej wspólnoty po odzyskaniu niepodległości mają katastrofalne skutki<sup>1026</sup>. Dwie postaci kobiece na obrazie nie reprezentują różnych narodów, ukazują raczej mechanizm namnażającej się opresji, konfliktu wybuchającego w momencie wycofania się kolonizatora.

### **b. Europejska edukacja Mariana Bogusza**

Bogusz urodził się w 1920 roku w wielkopolskim Pleszewie. W 1939 roku zdał maturę i wziął udział jako ochotnik w kampanii wrześniowej. Został wzięty do niewoli, z której uciekł i pod koniec grudnia powrócił do domu. Jak dotąd sądzono, i taką informację przekazuje w biografii artysty Bożena Kowalska, zaarrestowany został w 1941 roku, za antyhitlerowskie

---

<sup>1023</sup> R.C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie*, tłum. M. Król, Kraków 2012, s. 30, za: Bloke Modisane, *Blame Me On History* (1963).

<sup>1024</sup> P. Neruda, *Pieśń powszechna*, tłum. J. Iwaszkiewicz, K.I. Gałczyński, L. Pijanowski, J. Strasburger, Czytelnik, Warszawa 1954, cytowany fragment w tłumaczeniu K.I. Gałczyńskiego, s. 52.

<sup>1025</sup> R.C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie*, s. 79.

<sup>1026</sup> Ibidem, s. 76–77.

karykatury<sup>1027</sup>. Następnie – umieszczony w Forcie VII w Poznaniu (KL Posen), a potem w obozie koncentracyjnym Mauthausen, gdzie pracował w kamieniołomach, a następnie w biurze budowlanym obozu. Uważano, że plany edukacji artystycznej uniemożliwiła mu wojna i że jedynym jego doświadczeniem edukacyjnym były dwa semestry w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie zapisał się w listopadzie 1945 roku, a z której zrezygnował w trakcie roku akademickiego 1946/1947. W życiorysie złożonym wraz z podaniem o przyjęcie na studia znajduje się informacja, że po ukończeniu gimnazjum imienia Staszica w Pleszewie Bogusz studiował w latach 1939–1942 architekturę i scenografię w Pradze i w Katowicach. Podał także nazwisko profesora, którego był uczniem: Longin (Langin?). [IL. 69] Kubistyczny *Autoportret* Bogusza datowany na rok 1942 ukazuje – być może zdobyte w Pradze lub Katowicach – doświadczenie kontaktu ze sztuką awangardy. [IL. 70] We wspomnianym życiorysie artysta wymienił, co jest istotne ze względu na sposób kształtowania i rozumienia przez młodego artystę jego własnej biografii, trzy lata innej edukacji. Napisał, że będąc więźniem obozu koncentracyjnego w Mauthausen w Austrii w latach 1942–1945, „współpracował” z profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Walencji Eduardem Muñosem, który jak zaznaczył Bogusz, jest uczniem Pabla Picassa, oraz z „prof. Rosmanem z Pragi”<sup>1028</sup>. Chodzi o Zdenka Rossmanna, czeskiego architekta i projektanta, wykształconego m.in. w Bauhausie, który w latach 1943–1945 był więziony w Mauthausen.

W życiorysie złożonym w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wraz z podaniem na studia Bogusz nie wspominał o epizodzie więzienia w KL Posen. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie zachowały się dwa rysunki Bogusza ołówkiem na cienkim papierze, opisane w muzealnym inwentarzu jako wykonane w KL Posen<sup>1029</sup>. Przedstawiają mężczyzn siedzących na ławce. Jeden z tych rysunków został opatrzony po wojnie na dodanym później passe-partout podpisem „przyjaciel”. Na rysunkach nie umieszczono daty ani nazwiska, tylko monogram „MB”. Dopiero na passe-partout możemy odczytać datę, umieszczoną tam prawdopodobnie po latach ręką artysty: „1942”. Janina Jaworska w książce o sztuce tworzonej przez polskich artystów podczas okupacji podaje, że Bogusz został uwięziony w Mauthausen

---

<sup>1027</sup> B. Kowalska, *Marian Bogusz – artysta i animator*, s. 171.

<sup>1028</sup> Marian Bogusz, „Życiorys”, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie,teczka akt studenckich Bogusza Mariana, sygn. 94/131, str. 2.

<sup>1029</sup> M. Bogusz, rysunki na papierze, bez daty, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys W. 11746, Rys W. 11057. Podobna praca wykonana ołówkiem na papierze, *Więzień*, z 1942 roku (22,5 x 19 cm) znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/RYS/1641.

w lutym 1941 roku<sup>1030</sup>. Wobec adnotacji artysty na passe-partout i tak wczesne uwięzienie w KL Posen nie wydaje się prawdopodobne<sup>1031</sup>.

Mauthausen uchodził za jeden z najcięższych obozów koncentracyjnych. Zaliczony został w 1941 roku do kategorii III, w której znalazły się Gross-Rosen i Auschwitz II (Birkenau), z których więźniowie nie mieli wyjść żywi. W dokumentach Głównego Urzędu Bezpieczeństwa Trzeciej Rzeszy obóz Mauthausen był nazywany „Knochenmühle” (młyn do kości)<sup>1032</sup>. Bogusz zatrudniony był w biurze budowlanym obozu, gdzie więźniowie mieli lepsze warunki bytowe i w związku z tym większą szansą na przeżycie, a także materiały do produkcji artystycznej. Musieli też wykonywać dodatkowe prace. Jaworska podaje, że w 1943 roku Bogusz „założył w bloku kwarantanny wraz z Feliksem Krzemieniewskim, Czechem Emanuelem Prylem i Rosjaninem Sudjanowem, pracownię malarską, gdzie malował na zamówienie esesmanów olejne pejzaże morskie”<sup>1033</sup>. Według Dłubaka, Bogusz „wykonywał dla esesmanów akwarelowe portrety ich ukochanych”<sup>1034</sup>.

Wiosną 1945 roku obóz był przepelniony, panował w nim chaos, przywożono tysiące więźniów z innych obozów ewakuowanych z powodu przemieszczającego się wschodniego frontu, w kwietniu zaczęła się ucieczka esesmanów. Dłubak wspominał, że nakazano mu niszczyć archiwum fotograficzne, gdzie w tym czasie pracował<sup>1035</sup>. Prawdopodobnie tylko w tych warunkach możliwe były wystawy „na pryczy”. Bogusz wraz z Dłubakiem oraz czeskim więźniem Zbynkiem Sekalem zorganizowali kilka zakonspirowanych wystaw<sup>1036</sup>. [IL. 71] Nie należy ignorować komunistycznego otoczenia w obozie. W Mauthausen byli Hiszpanie, zwolennicy Republiki, których z obozów przejściowych we Francji w 1941 roku deportowano do obozów koncentracyjnych na terenie Rzeszy, a największe ich skupisko było w Mauthausen. Sara J. Brenneis wymienia Eduardo Muñoz Orta (1907–1964), który pracował w obozowym

---

<sup>1030</sup> J. Jaworska, *Polska sztuka walcząca 1939–1945*, WAI F, Warszawa 1976, s. 147.

<sup>1031</sup> W Instytucie Pamięci Narodowej w Warszawie znajduje się intrygujący dokument niemieckiej tajnej policji państwowej w Düsseldorfie z 2 listopada 1942 roku, poświadczający ucieczkę niejakiego Bogusza Mariana, robotnika przymusowego, którego data urodzenia zaledwie o dwa dni różni się od daty urodzenia artysty (w dokumentach niemieckich podano 23 marca, a nie – co byłoby już datą urodzenia Bogusza – 25 marca 1920) z miejscowości Welmerskirchen w regionie Wuppertal. Ze stycznia 1943 roku pochodzą dokumenty warszawskiej policji, iż dotąd go nie odnaleziono, Instytut Pamięci Narodowej, sygn. GK 55/77.

<sup>1032</sup> D. Wingeate Pike, *Spaniards in the Holocaust, Mauthausen, Horror on the Danube*, Routledge, London and New York 2000, s. 48.

<sup>1033</sup> J. Jaworska, *Polska sztuka walcząca 1939–1945*, WAI F, Warszawa 1976, s. 149.

<sup>1034</sup> P. Filipkowski, *Relacja Zbigniewa Dłubaka z obozu w Mauthausen*, w: „Obieg. Kwartalnik” 2006, nr 1 (73), s. 54.

<sup>1035</sup> Ibidem.

<sup>1036</sup> A. Pietrasik, *Radość nowych konstrukcji w czasach bezdomności. Twórczość Mariana Bogusza w latach czterdziestych*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 1, 2015, s. 34.

Baubüro. Najprawdopodobniej jest to wspomniany przez Bogusza w życiorysie z 1945 roku oraz w późniejszych wzmiankach „Munios” lub „Muños”. Muñoz Orts skończył Szkołę Sztuk Pięknych w Walencji<sup>1037</sup>. W czasie wojny domowej był żołnierzem Piątego Regimentu Armii Republikańskiej, należał do Komunistycznej Partii Hiszpanii. W Mauthausen tworzył liczne rysunki i karykatury<sup>1038</sup>. Dla Bogusza obóz był nie tylko szkołą artystyczną, ale polityczną. W „Życiorysie” obok Rossmanna, o którym już była wcześniej mowa, a który od 1925 roku był członkiem Komunistycznej Partii Czechosłowacji, jako swego współpracownika wymienił także Muñoz Ortsa.

Bogusz w roku akademickim 1945/1946 studiował malarstwo na warszawskiej ASP, gdzie jego profesorami byli Jan Cybis i Jan Seweryn Sokołowski. W jego wczesnym malarstwie widać jednak bardziej ślady związków z artystami działającymi w Klubie Młodych Artystów i Naukowców takich jak Alfred Lenica, Mieczysław Berman, Zbigniew Dłubak, Henryk Streng/Marek Włodarski niż profesorów z ASP.

W Klubie Młodych Artystów i Naukowców, w galerii, którą jako szef sekcji plastycznej prowadził Bogusz, w kwietniu 1948 roku wystawiał Mieczysław Berman, artysta związany z komunistyczną prasą. Były to fotomontaże z lat 1943–1947, z okresu współpracy ze Związkiem Patriotów Polskich w ZSRR i współczesne<sup>1039</sup>. Te kompozycje o cechach politycznej satyry, szydzące z rządu emigracyjnego, z narodowego socjalizmu, zachodnich mocarstw i przedwojennych elit, mogły mieć wpływ na powstanie alegorycznej sceny Bogusza, w której nie ma rolę odgrywa karykatura. [IL. 72] Nie do pominięcia w tej konfiguracji jest sztuka i postawa Alfreda Lenicy. W maju 1948 roku w Klubie artysta starszego pokolenia, deklarujący się już przed wojną jako komunista, wystawiał obrazy pochodzące z okresu przedwojennego i wczesnowojennego. Lenica miał w późnych latach 30. i w okresie wojny epizod zaangażowanego surrealizmu, który powiązać można z kręgiem czeskich surrealistów, przede wszystkim Štyrsky’ego. W kontekście obrazu Bogusza *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę* interesujący jest zwłaszcza obraz Lenicy *Nafta rządzi światem* malowany w latach 1938–1940<sup>1040</sup>. [IL. 73] W alogicznym porządku niczym w rebusie lub kolażu ułożono: łopatę

---

<sup>1037</sup> S.J. Brenneis, *Spaniards in Mauthausen: Representations of a Nazi Concentration Camp, 1940–2015*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 2018.

<sup>1038</sup> B. Bermejo, S. Checa (red.), *Supervivencia, testimonio y arte. Españoles en los campos nazis. Exposición sala Santo Domingo Salamanca 26 de Abril a 30 de Mayo de 2010*, Valencia 2010, s. 21–22 oraz 25.

<sup>1039</sup> Mieczysław Berman, *Fotomontaże*, KMAIN, Warszawa 1948. Wstęp: T. Borowski, *Prawda i bezsens naszego życia (fotomontaże Mieczysława Bermana)*.

<sup>1040</sup> A. Lenica, *Nafta rządzi światem*, 1938–1940, olej na płótnie, 66 x 89 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

wbitą w ziemię, psa z obciętą głową, wydrążone drzewo i oko, które jest jednocześnie tytułową „naftą” i jej strażnikiem.

Obraz *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę* to wynik doświadczeń artystycznych zebranych przez Bogusza w Klubie Młodych Artystów i Naukowców. Obraz poświęcony Palestynie należy do grupy prac Bogusza z 1948 roku o czytelnych wspólnych założeniach, obejmujących zarówno język formalny, jak i zestaw tematycznych referencji, wśród których pojawia się Afryka i dżungla, ocean, sen lub noc. Są to kompozycje *Ryby pływają w czarnym oceanie dżungli*<sup>1041</sup>, *Magnetyzmy nocy*<sup>1042</sup>, *Drogi białych wdzierają się w czarny ląd*<sup>1043</sup>, *Istniało wiele dróg*<sup>1044</sup>. W obrazie *Drogi białych wdzierają się w czarny ląd*, w figurce, którą interpretuję jako dziecko, szczególną rolę gra oko spoglądające w kierunku „matki”. [IL. 74] Motyw oka występuje w innych pracach Bogusza z 1948 roku. Powiązane jest z atmosferą zagrożenia i przemocy. W gwaszu *Magnetyzmy nocy* widzimy skomplikowaną scenę rozgrywającą się między mężczyzną, kobietą a grupą masek w sieci przecinających się spojrzeń. W zaginionej *Antropologii snu* – podobną kompozycyjną strukturę [IL. 75].

Oko jako świadek i przedmiot pojawiło się w sztuce Bogusza w okresie wojny. W Muzeum Narodowym w Warszawie zachował się zespół siedmiu niewielkich (ok. 10 x 15 cm) rysunków sygnowanych „MB 44” i wykonanych przez Bogusza w Mauthausen. Są to ilustracje do wiersza Jiří Wolкера *Ballada o oczach palacza*<sup>1045</sup>. [IL. 76 i IL. 77] Kazimierz Rusinek, współwięzień obozu, był tłumaczem tekstu, który został, wedle jego słów, w obozie wydany<sup>1046</sup>. Był to utwór znany w kręgach czeskiej lewicowej awangardy. *Ballada o oczach palacza* ukazała się w pierwszym numerze czasopisma „Devětsil” z 1922 roku. Ilustracje do Wolкера stanowią źródło motywów późniejszej malarskiej wyobraźni Bogusza. Centralna postać w obrazie *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę* to w istocie powtórzenie, tylko w wersji kobiecej, figury oślepego mężczyzny w rysunku oznaczonym numerem „5” z podpisem

---

<sup>1041</sup> M. Bogusz, *Ryby pływają w czarnym oceanie dżungli*, 1948, gwasz na papierze, 27,5 x 35 cm, Muzeum Narodowe w Szczecinie.

<sup>1042</sup> M. Bogusz, *Magnetyzmy nocy*, 1948, gwasz na papierze, 45,6 x 30,4 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-11219

<sup>1043</sup> M. Bogusz, *Drogi białych wdzierają się w czarny ląd*, 1948, olej na płótnie, 110 x 90 cm, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

<sup>1044</sup> M. Bogusz, *Istniało wiele dróg*, 1948, gwasz, tusz na papierze, 22,7 x 31,4 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.46

<sup>1045</sup> M. Bogusz, *Jiří Wolker. Ballada o oczach palacza*, ołówek na kartonie, 1944, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys W. 11040 – Rys.W. 11046.

<sup>1046</sup> K. Rusinek, *Wprowadzenie*, w: J. Wolker, *Gorączka zielone ślepie ma*, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 5. Za: A. Pietrasik, *Radość nowych konstrukcji w czasach bezdomności. Twórczość Mariana Bogusza w latach czterdziestych*.

„jestem ślepy”. Dopiero porównanie tych dwóch prac, drobnego rysunku z 1944 roku i dużego barwnego obrazu z 1948, uświadamia nam, jak krótki odcinek czasu dzieli od siebie te prace. Patrząc poprzez rysunki z 1944 roku na tytułową „Palestynę”, ujrzyć w niej można także postać z obozu, „widmo muzułmana”, jak trafnie określiła ten przewijający się przez polską sztukę motyw „figur istot nieludzkich” Izabela Kowalczyk<sup>1047</sup>. Motyw oka podobnego do kwiatu lub żarówki lub powielonego w wyobrażeniu panoptycznej inwigilacji przewija się przez część rysunków do wiersza Wolкера. Oko/świadek pojawi się jeszcze w 1948 roku w drugim ważnym obrazie Bogusza *Za pięć dwunasta w Nankinie*.

### c. Obraz wielokierunkowy. Nankin i Guernika

W prozie poetyckiej Charlesa Baudelaire’a *Zegar*, w tłumaczeniu Stefana Napierskiego czytamy:

Chińczycy oglądają godzinę w źrenicach kotów.

Pewnego dnia misjonarz, przechadzając się przedmieściem Nankinu, spostrzegł, że zapomniał zegarka, zapytał małego chłopca, która godzina.

Chłopaczek Niebieskiego Cesarstwa zawahał się; poczem, rozmyśliwszy się, odparł: „Powiem za chwilę”. Niezadługo pojawił się spowrotem, trzymając w ramionach bardzo tłustego kota i patrząc mu, jak się to mawia, w same białka, stwierdził bez wahania: „Niebawem południe”.

A jest to prawda<sup>1048</sup>.

Obraz Bogusza *Za pięć dwunasta w Nankinie* z 1948 roku nie ma jednego centrum, wokół którego ogniskowałby się ruch. Takich ośrodków jest kilka. Jednym z nich jest kolistą strukturą w górze, barwy błękitnej, brzuch-jajo, ku któremu kierują się rzędy ciemnych figur/kółek. Wśród kształtów powracają znaki typowego dla Bogusza alfabetu. Te obłe i delikatne kojarzą się z bezbronnym ciałem. Te ostre i kłujące – budzą asocjacje z techniką i z przyrodą, która wszak produkuje formy militarne: żuki w pancerzach, kły drapieźników, żądła. Z lewej strony, w nieokreślonej przestrzeni, dryfuje maska w hełmie żołnierza. Obraz daje znać o swym metajęzykowym statusie, jest płaską powierzchnią, po której oko ma błądzić w poszukiwaniu znaków. Kształty na pół ludzkie, na pół fantazyjne pochodzą z dwóch porządków: *mimesis* (twarze, ptaki, części ciała) i techniki malarskiej (kreski, plamy). Działa też

---

<sup>1047</sup> I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Academica, SWPS, Warszawa 2010, s. 128–131.

<sup>1048</sup> Ch. Baudelaire, *Zegar*, w: Stefan Napierski, *Liryki francuscy*, tom I, Towarzystwo Wydawnicze J. Morkowicza, Warszawa 1936, s. 23.



zasada „pola magnetycznego”: obiekty rozsypane są jak pionki na planszy do gry, poddane zewnętrznym siłom, czekające na ruch, który nada im dalszy bieg. Ich układ łatwo jest uznać za asemantyczną fantazję<sup>1049</sup>. [IL. 78]

W interpretacji tego obrazu nie wyszłabym poza krąg mniej lub bardziej dowolnych przypuszczeń, gdyby nie drobny kształt w prawym dolnym rogu. Ma on barwę czerwoną. Przypomina odcięte serce, ale też okaleczone ludzkie ciało. W przedmiot ten wrazone jest srebrne ostrze, które górą zamienia się w ciemnoczerwony kształt, ptaka/scyzoryka. Towarzyszy mu drobny wykwit, który intuicyjnie odczytuje się jako krew. Jeśli uznać, że tytuł obrazu nie jest „oniryczną fantazją”, ale wskazuje na dramatyczne wydarzenie, które ma się za chwilę rozegrać, można zaryzykować konkretne wytłumaczenie.

W grudniu 1947 roku przypadała dziesiąta rocznica wydarzenia, które wstrząsnęło opinią publiczną na Zachodzie. „Z trzech wielkich wojen XX wieku – pisze Jean-Louis Margolin – ta, która toczyła się przez osiem lat w Azji Wschodniej i na Pacyfiku, jest zdecydowanie najsłabiej znana na Zachodzie”<sup>1050</sup>. Wojna chińsko-japońska w latach 1937–1945 objęła większy obszar niż ten, który w szczytowym punkcie ekspansji niemieckiej kontrolowany był przez III Rzeszę, liczbę jej ofiar szacuje się na 27 milionów. Z tej liczby 24 miliony to mieszkańcy Chin, w większości cywile, którzy zginęli w wyniku działań wojennych i z głodu. Margolin zwraca uwagę na rasistowski wymiar tej wojny: „w przypadku Japonii odkrywamy bez trudu pewną systemowość okrucieństwa, bezkarność dla największych zbrodniarzy, bezgraniczną pogardę dla ofiar”<sup>1051</sup>. Wojna w Azji Wschodniej i na Pacyfiku, jak pisze badacz, od niedawna budzi większe zainteresowanie Zachodu, do czego przyczynił się rozwój badań nad Zagładą, a zwłaszcza dostrzeżenie skali cierpień ludności cywilnej<sup>1052</sup>. Okrucieństwo wobec mieszkańców, ekspansja terytorialna za wszelką cenę pozwalają mówić o wojnie kolonialnej. Początkiem wojny japońsko-chińskiej była rzeź Nankinu. W grudniu 1937 roku dwustutysięczne miasto zostało opuszczone przez wojsko chińskie i większość mieszkańców. Zostało około 20 tysięcy osób. Do miasta wkroczyła armia Japonii pod wodzą generała Matsui Iwane. Ludność, która nie zdołała się schronić na terenie Ligi Narodów, przez sześć tygodni była mordowana, okradana, torturowana. Ze szczególnym okrucieństwem traktowano kobiety, doszło do kilku tysięcy gwałtów, także na dzieciach. Ikonograficzne źródła

---

<sup>1049</sup> M. Bogusz, *Za pięć dwunasta w Nankinie*, 1948, olej na płótnie, 120 x 100 cm, kolekcja prywatna.

<sup>1050</sup> J.-L. Margolin, *Japonia 1937–1945. Wojna armii cesarza*, tłum. J. P. Rurarz, A. Rurarz, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2013, s. 15.

<sup>1051</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>1052</sup> Ibidem, s. 21.



w postaci fotografii wykonanych tuż po rzezi i rozpowszechnianych w międzynarodowej prasie dostarczają drastycznych dowodów. Jedna z nich, martwe ciało dziewczynki, w której łono został wbity miecz, został przetransponowany przez Bogusza w opisaney scenie. Jest też w obrazie element, którego obecność jest zrozumiała w kontekście przywołanych wydarzeń: wielkie oko, którego źrenica kieruje się w górę, ku scenie zbrodni. Odgrywa w obrazie aktywną rolę, kieruje uwagę do jego centrum, wskazuje wydarzenia, ujmując w ramę sprawozdania i świadectwa. To oko świadka. Wchodząc w rolę obserwatora, jest łącznikiem pomiędzy kilkoma czasami: 1937 rokiem w Azji, współczesnej walki z kolonializmem z 1948 roku i czasem, który można określić jako czas obozu. W cyklu rysunków ołówkiem do wiersza Wolкера elementem przewodnim większości kompozycji jest oko. Jest rodzajem latarni, żarówki, źródła energii, ale można je traktować jako odpowiednik nadzoru lub inwigilacji. W kompozycji *Za pięć dwunasta w Nankinie* oko pełni także rolę zegara. Jak w wierszu Baudelaire'a, w oku jak w zegarze znajduje się uniwersalna miara etyki i czasu. To symbol napomnienia, że rzeczy są nie tylko pamiętane, ale oceniane, a skala wartości, mimo potworności czasów, zawsze znajduje się w ciele.

W *Pamięci wielokierunkowej* Michael Rothberg zaproponował w badaniach nad Zagładą „zwrot kolonialny”. Polega on na przyjęciu modelu pamięci równoległych, a więc niewalczących o pierwszeństwo ścieżek pamięci zbiorowej. Zagłada może współistnieć z traumatyczną pamięcią o niewolnictwie. Amerykański badacz pragnie rozwiązać bolesny problem konkurujących ze sobą społecznych traum, zwłaszcza w społeczeństwach wielokulturowych, które stają przed pytaniem, „w jaki sposób myśleć o relacji między historiami wiktymizacji różnych grup społecznych”. Chodzi o to, by w kraju, w którym – jak w USA – zderzają się ze sobą pamięć niewolnictwa i pamięć Zagłady, nie dochodziło do „współzawodnictwa ofiar”<sup>1053</sup>. „Sprzeciwiając się uogólnieniu, w którym ujmuje się pamięć zbiorową jako pamięć r y w a l i z u j ą c ą – jako walkę o sumie zerowej toczącą się o niewystarczające zasoby – proponuję, byśmy uznali pamięć za zjawisko w i e l o k i e r u n k o w e: za przedmiot nieustannych negocjacji, odesłań i zapożyczeń; za produktywną, a nie prywatną”<sup>1054</sup>. W wynalezieniu języka, który umożliwiłby takie współistnienie, podstawowe znaczenie mają dla Rothberga dwie książki opublikowane około 1950 roku: *Korzenie totalitaryzmu* Hannah Arendt (1951) i *Discours sur le colonialisme* Aimé Césaire'a (1950).

---

<sup>1053</sup> M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, tłum. K. Bojarska, IBL PAN, Warszawa 2016, s. 14.

<sup>1054</sup> Ibidem, s. 15.

Rothberg zauważa, że Arendt dostrzegała w kolonizacji Afryki metody, które w zmodyfikowanej formie pojawiły się w nazistowskiej organizacji Zagłady. Podobnie Césaire, choć wedle tego drugiego nie tylko było tak, że Zagłada była przeniesieniem metod kolonizacyjnych z Afryki do Europy, ale toczy się nadal w wojnach o dominację prowadzonych przez Europę poza jej granicami. Césaire stwierdził, że mieszkańcy Europy „ukrywają przed sobą prawdę, że zanim padli ofiarą hitleryzmu, byli jego współtwórcami”, ale przymykali na to oczy, dopóki hitleryzm „godził w ludy nieeuropejskie”<sup>1055</sup>. Rasizm został ukazany przez Césaire’a jako wspólna zasada działająca w ludobójstwie hitlerowskim i w masowych zbrodniach na ludności Afryki, ale także we współczesnych wojnach kolonialnych. Napominał, że Zagłada zaledwie zniknęła z europejskiego terytorium, jednak się nie skończyła. Pisał: „Hitler jest w każdym z nas”. Rothberg, dokonując aktualizacji myśli pisarza z Martyniki, wiąże ją z ideą „wspomnienia przesłonowego” Freuda i koncepcją „społecznych ram pamięci” Halbwachsa. Twierdzi, że Freudowskie wspomnienie przesłonowe ma więcej wspólnego z wielokierunkowością pamięci niż z modelem pamięci rywalizujących. Halbwachs pomaga mu w przekroczeniu dualizmu: pamięci indywidualnej i zbiorowej<sup>1056</sup>. Spostrzeżenie Rothberga, że pamięć Zagłady wyłaniała się w relacji do dekolonizacji, ma ogromne znaczenie dla obserwacji procesów zachodzących w Polsce w latach 1944–1948<sup>1057</sup>. Szczególną wagę przykładu Rothberg do czasu, w którym powstały teksty Arendt i Césaire’a. Ukazuje Arendt jako jedną z pierwszych, którzy zdali sobie sprawę ze skali Zagłady, a także tę, która połączyła problem kolonializmu i ludobójstwa<sup>1058</sup>. Pojawienie się zbiorowej pamięci nazistowskiego ludobójstwa lokuje Rothberg na latach 50. i 60. XX wieku<sup>1059</sup>. Ta zachodniocentryczna perspektywa domaga się komentarza.

Tadeusz Drewnowski w *Ucieczce z kamiennego świata* (1972) zaproponował odczytanie pisarstwa Borowskiego poprzez model społecznej pamięci kolonializmu nakładającej się na pamięć wojennej przemocy. Przykładem jest wiersz *Czasy pogardy* Borowskiego z tomu *Gdziekolwiek ziemia*, z sugestywnym obrazem pracy niewolniczej:

Spod brwi, zmarszczonych boleśnie, oczy człowiecze patrzą: / gromady niewolników, pędzone  
po ścieżkach leśnych, / zwalają drzewa siekierą, pnie wydzierają z ziemi, / palcami rwą

---

<sup>1055</sup> A. Césaire, *Rozprawa z kolonializmem*, tłum. Z. Jaremko-Żytyńska, Czytelnik, Warszawa 1950, s. 13.

<sup>1056</sup> M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, s. 30–36.

<sup>1057</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>1058</sup> Ibidem, s. 72–73.

<sup>1059</sup> Ibidem, s. 45.

korzenie, ciągną rękami pług / i w korytarzach podziemnych w czarnej wykutych skale / łamią kamienie spod stóp, dźwigają z nich piramidy, / bladzi, przeżarci głodem, padają dozorcóm u nóg / i skamląc o chleba okrucy pod świtem bata mrą. / Z piersi ich bucha krew, w martwych kałużach gniją...<sup>1060</sup>.

Podobnie spostrzeżenie poczynił Michał Komar (1978)<sup>1061</sup>. Obaj podkreślali, iż nowatorskie jest u Borowskiego nie tyle odkrycie, że nazistowska przemoc jest podobna do kolonialnej, ale że jest blisko powiązana z systemem wartości uważanym za zachodni. Jeśli dotąd literatura skrajnie zło o charakterze masowej zbrodni lokowała poza centrami Europy, pisze Drewnowski (przykładami są *Jądro ciemności* Conrada, *Podróż do kresu nocy* Céline'a, lub książki Malraux o Dalekim Wschodzie), Borowski ukazał ją w środku Europy: „Lagry dla Borowskiego to element kultury europejskiej, idealny model nowego europejskiego ładu, wielki eksperyment z człowiekiem”<sup>1062</sup>. Drewnowski akcentuje elementy marksizmu w pisarstwie Borowskiego. Postrzegał on system obozów w kategoriach ekonomicznych jako „przedsiębiorstwo” dążące do maksymalizacji zysku, kosztem ograniczenia nakładów, w systemie produkcji opartej na wyzysku<sup>1063</sup>. Podobną uwagę czyni Andrzej Werner w *Zwyczajnej Apokalipsie*<sup>1064</sup>.

Metody segregacji rasowej i niewolniczej pracy zastosowane przez okupanta w Polsce w latach 1939–1945 także u innych wojennych obserwatorów budziły porównania z kolonializmem. Z około 1942 roku pochodzi esej Czesława Miłosza *Zupełne wyzwolenie*. Znajduje się w nim obraz niewolników w Kongo Belgijskim, którzy pracują „w warunkach takich samych, jak więźniowie w obozach koncentracyjnych Europy w latach czterdziestych dwudziestego wieku”<sup>1065</sup>. Kolonialny charakter rzeczywistości wojennej został zdiagnozowany przez Kazimierza Wykę w tekście *Gospodarka wyłączona*<sup>1066</sup>. Relacja okupantów i mieszkańców Polski potraktowana jest *a priori* jako kolonialna, Wyka operuje pojęciami: kolonie, niewolnik. Mówi o rujnujących skutkach społecznych niemieckiej kolonizacji gospodarczej wraz z siecią praktyk, które za sobą pociągnęła. Łapownictwo, fikcyjne ceny,

---

<sup>1060</sup> T. Borowski, *Czasy pogardy*, za: Tadeusz Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata*, PIW, Warszawa 1972, s. 46.

<sup>1061</sup> M. Komar, *Piekło Conrada*, Czytelnik, Warszawa 1978.

<sup>1062</sup> T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata*, PIW, Warszawa 1972, s. 149.

<sup>1063</sup> T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata*, PIW, Warszawa 1972, s. 161.

<sup>1064</sup> A. Werner, *Zwyczajna Apokalipsa: Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Czytelnik, Warszawa 1971.

<sup>1065</sup> Cz. Miłosz, *Zupełne wyzwolenie*, w: Idem, *Legends nowoczesności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 58.

<sup>1066</sup> K. Wyka, *Gospodarka wyłączona*, w: Idem, *Życie na niby. Pamiętnik po klęsce*, WL, Kraków – Wrocław 1984.

rozwój instytucji pośrednika w końcu rozwinęły się, pisze obrazowo Wyka, w „rozdeptany łańcuch” pośredników. Gospodarka okupacyjna jest podwójnie *wyłączona*: z moralności indywidualnej oraz „ze wspólnoty społeczno-państwowej”<sup>1067</sup>. W opublikowanej piętnaście lat później książce Frantza Fanona *Wyklęty lud ziemi*, przy wszystkich różnicach, znaleźć można podobne obserwacje dotyczące miejsca pośredników w systemie wymiany ekonomicznej i alienacji poszczególnych podmiotów. „Gospodarka rozwija się poza nimi”, pisze Fanon o przedstawicielach burżuazji w Afryce północnej w okresie dekolonizacji<sup>1068</sup>.

U obu autorów istnieje wspólny wątek zarysowanej na gruzach kolonializmu utopii społecznej. Fanon wierzy w rewolucję jako mechanizm radykalnej zmiany odziedziczonej struktury moralno-ekonomicznej. Wyka wyraża przekonanie, że fatalnej kondycji polskiego morale zaradzi likwidacja nierówności przez nacjonalizację rynku. „Obietnica rewolucyjna” (termin Bronisława Baczki), która zaznacza się tak w eseju Wyki, jak i u Fanona, jest zmienną postkolonialnego dyskursu<sup>1069</sup>. W Polsce po 1945 roku modyfikuje się on nieznacznie. Przesunięcia są niewielkie, często chodzi o zmianę zabarwienia. Z reguły jednak, z czasem i coraz wyraźniej, zaznaczana jest optymistyczna perspektywa finalna. W takich ramach: kolonialnej krytyki i postkolonialnej obietnicy, można spojrzeć nie tylko na debatę o opowiadaniach oświęcimskich Tadeusza Borowskiego, prowadzoną w latach 1946–1948, ale także na obraz Bogusza *Za pięć dwunasta w Nankinie*. Wróć do pionierskiej książki Drewnowskiego, która jest świadectwem, w podwójnej funkcji, „dziejów doświadczanych” i „dziejów zaświadcanych”. Drewnowski, niewiele młodszy od Borowskiego, przeszedł niemiecką okupację w Polsce, a o swoim wychodzeniu z wojennej traumy, depresji, myślach samobójczych i nic niedającej elektrowstrząsowej terapii napisał w autobiograficznej książce z 2011 roku<sup>1070</sup>. W *Ucieczce z kamiennego świata* pisał więc chyba także o sobie:

Świat wolny od hitleryzmu, świat polagrowy pozostaje u Borowskiego światem podobnie nagim, bezlitosnym, bezwzględny, o tyle gorszym od tamtego, że odartym też z oczekiwań i nadziei. Niewolnictwo nie było jedynie właściwością łagrów. Byliśmy niewolnikami i nimi pozostajemy. Po wyjściu z łagrów Borowski odkrył rzeczywistość koncentracyjną, stworzył wielką negatywną utopię naszych czasów<sup>1071</sup>.

---

<sup>1067</sup> Ibidem, s. 144.

<sup>1068</sup> F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. H. Tygielska, PIW, Warszawa 1985, s. 103.

<sup>1069</sup> B. Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, tłum. M. Kowalska, PWN, Warszawa 1994, s. 125.

<sup>1070</sup> T. Drewnowski, *„Happy End” i nawałnice. Wspomnienia*, Universitas, Kraków 2011, s. 11.

<sup>1071</sup> T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata*, PIW, Warszawa 1972, s. 206.

Jak wskazuje Sławomir Buryła, krytyka świata współczesnego jako zdeterminowanego przez rzeczywistość obozową zarysowana przez Borowskiego w utworach *Pożegnania z Marią* i *Bitwa pod Grunwaldem* była w konflikcie z wizją ładu społecznego wyznawaną w tym czasie tak przez katolików, jak przez marksistów. „I jedni, i drudzy pragnęli widzieć zręby ładu w tragedii obozów” – komentuje Buryła<sup>1072</sup>. Wizja Borowskiego była nie tylko w konflikcie z chrześcijańską wizją odkupienia, ale i z taką marksistowską eschatologią, w której dawne cierpienia mają prowadzić do ostatecznego wyzwolenia ludzkości.

Kiedy tekst Césaire’a ukazał się w Polsce w 1950 roku, pod niezbyt trafnym tytułem *Rozprawa z kolonializmem*, jego autor nie był w Polsce postacią nieznaną. Poeta z Martyniki, członek francuskiej partii komunistycznej, poseł do francuskiego parlamentu i uczestnik ruchu surrealistycznego, przybył w sierpniu 1948 roku na Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu. Jak pisał Jan Kott: „jego przemówienie było jednym z najgoręcej oklaskiwanych”<sup>1073</sup>.

Hitler i hitleryzm nie są – jak chciano by nam wmówić – wyjątkami, potworami, odchyleniami fatalnymi w cywilizacji tzw. zachodniej, lecz odwrotnie, Hitler jest w pewnym sensie stworzony przez logikę tej cywilizacji i w rzeczywistości tak długo nie będziemy wyleczeni z hitleryzmu, dopóki świat nie wyleczy się z tego, co stworzyło hitleryzm, to znaczy z kapitalizmu, który zdaje sobie sprawę z tego, że dla opóźnienia biegu historii trzeba wygrać wszystko, co dzieli ludzi, a więc możliwie najszerszą skalę przesądów (narodowych, społecznych lub rasowych) – mówił we Wrocławiu Césaire<sup>1074</sup>.

Po pobycie w tym mieście francuski poeta był też w Warszawie i Auschwitz. Napisał o tym dwa wiersze: *Z widokiem na Oświęcim* oraz *Warszawa 48* (o ruinach getta), które wydrukowało „Odrodzenie”<sup>1075</sup>. W książce z 1950 roku Césaire powtórzył tezy z Wrocławia. W *Rozprawie*, w porównaniu z wrocławską mową, wzmocnieniu uległy dwa wątki: pierwszym jest rola Zagłady. To w Polsce Césaire zetknął się z jej żywą pamięcią. Uczestnicy Kongresu

---

<sup>1072</sup> S. Buryła, *Na antypodach tradycji literackiej. Wokół ‘sprawy Borowskiego’*, „Pamiętnik Literacki” 89, 1998, nr 4, s. 108.

<sup>1073</sup> J. Kott, notatka pod wierszami A. Césaire’a, „Odrodzenie” 1948, nr 40, s. 1.

<sup>1074</sup> A. Césaire, *Ja chcę dostać bilet na pociąg wolności*, [nie podano tłumacza] „Odrodzenie” 1948, nr 39 (26 września 1948), s. 2.

<sup>1075</sup> A. Césaire, *Warszawa 48, Z widokiem na Oświęcim*, tłum. J. Kott, „Odrodzenie” 1948, nr 40 (3 października 1948), s. 1.

byli informowani o skali cierpień ludności cywilnej i Zagładzie. Wielu z nich po Wrocławiu wyruszyło w podróż po Polsce. W czasie tej podróży pokazywano im dwa miejsca: ruiny getta warszawskiego i pozostałości obozu w Auschwitz-Birkenau<sup>1076</sup>. Drugim wątkiem była obietnica rozwiązania nierówności rasowych przez ZSRR i ostateczne „zwycięstwo klasy proletariatu”<sup>1077</sup>.

W roku 1948 w Polsce powszechne było przedstawianie cierpień ludności cywilnej, Zagłady i pracy niewolniczej w okresie okupacji jako formy kolonializmu. W dyskursie, który wówczas powstawał i nakładał się na wcześniejsze przemyślenia Borowskiego, Wyki i Miłosza, model pamięci równoległych zaczynał funkcjonować jednak nie po to, by wydobyć traumatyczne wspomnienia, ale by je „przykryć”. Przenikały się ze sobą dwa punkty odniesienia: nazistowska kolonizacja oraz imperializm (angielski, francuski, amerykański). Jako takie, uzasadniające się nawzajem w anachronicznej figurze wstecznego naznaczenia, ukazywane były jako niemalże tożsame, istniejące w tym samym czasie i w tym samym obszarze; faszyzm nabierał charakteru kolonialnego, a kolonializm faszystowski. Różnice były zaznaczane jedynie po to, by ukazać, jak są nieznaczące. Charakterystyczny jest pod tym względem artykuł Andrzeja Stawara wydrukowany w styczniu 1948 roku w „Odrodzeniu”. Pisał on: „Ostatecznie nowość praktyki ludobójczej faszyzmu, nowość istotna, zasadnicza, polega na zastosowaniu jej do ludów białych, w środku Europy żyjących”. „Łapanki niewolnicze” w celu uzyskania rąk do pracy, „wyniszczanie całych plemion”, „ghetta ludnościowe”, „to przecież rzeczy wyprowadzone z praktyki kolonialnej przodujących krajów kapitalistycznych”. Z tego właśnie „kapitalizmu kolonialnego” wywodzi się doktryna o rasach wyższych i niższych – referuję dalszą myśl Stawara – która wynalazku faszyzmu nie stanowi, tylko została przezeń rozwinięta. Prawdziwie jednak równouprawnienie człowieka kolorowego to zasługa ZSRR<sup>1078</sup>.

Przesunięcie akcentu z nierozstrzygalnej traumy na wykorzystanie traumy do krytyki obozu kapitalistycznego następuje również u samego Borowskiego. Pisał Borowski w tekście opublikowanym w biuletynie wrocławskiego kongresu latem 1948 roku:

Po doświadczeniach europejskich z ostatniej wojny, kiedy na własne oczy widzieliśmy zagładę całych narodów i sami byliśmy narodem przeznaczonym na zagładę, nie możemy pozwolić na

---

<sup>1076</sup> Por. R. Lyr, *Claire de Lune sur la Vistule. Wrocław – Varsovie, août 1948*, Les Éditions F. Wellens-Pay, Bruxelles, [bez daty], s. 52–68 oraz 78–82.

<sup>1077</sup> A. Césaire, *Rozprawa z kolonializmem*, tłum. Zofia Jaremko-Żytyńska, Czytelnik, Warszawa 1950.

<sup>1078</sup> A. Stawar, *Z refleksji porocznicowych. O imperializmie i kolonializmie*, „Odrodzenie” 1948, nr 1. s. 3.

grabież Afryki przez Zjednoczoną Kompanię Afrykańską, nie możemy pozwolić na wymieranie całych ras i wyludnianie całych kontynentów. Nie możemy na to pozwolić, pamiętamy bowiem faszyzm, który był próbą wprowadzenia do Europy ustroju kolonialnego<sup>1079</sup>.

Ewolucja ideowa Borowskiego powinna być w kontekście malarstwa Bogusza uważnie odczytana. Borowski był na Kongresie redaktorem wspomnianego informatora. Bogusz również tam był i współpracował jako grafik z tym samym biuletynem. W cytowanym artykule Borowski opisywał rezultaty kolonialnej polityki Zachodu na przykładzie sytuacji w Palestynie z połowy lat 30. Wtedy to, pisał, na Kongresie Pokoju w Brukseli w 1936 roku przedstawiciele żydowskiej i arabskiej ludności zamieszkującej Palestynę wystąpili z apelem do zachodnich mocarstw o wsparcie w podjęciu rozejmu. Apel skierowany był głównie do Wielkiej Brytanii, gdyż Palestyna należała do dominium brytyjskiego. Jednak pokój na Bliskim Wschodzie nie był w interesie brytyjskiego imperium. Teza Borowskiego jest następująca: gdyby nie kolonialna polityka Wielkiej Brytanii dążącej do dominacji na Bliskim Wschodzie, w Palestynie panowałaby dziś zgoda, a nie bratobójcza walka. Czyż nie dlatego to „Mr Brown” w obrazie Bogusza pozdrawia walczącą Palestynę? W tym kontekście nie jest przypadkiem, że zgłoszenie obrazu *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę* zostało zadatowane przez Bogusza 13 września. W tym czasie artysta – pełen przeżyć z wrocławskiego kongresu, zobaczył Palestynę, tę z lat 30. – rozrywaną bratobójczą walką, jako preludium do wojny i Zagłady. Współczesna żydowska walka o niepodległość w Palestynie, we wrześniu 1948 roku wspierana była jeszcze przez obóz socjalizmu, jakże potężny na Kongresie Pokoju. Jednak obraz nie był poświęcony tylko aktualnemu konfliktowi. Był oskarżeniem prowadzonej od dawna, szczególnie dojmującej w latach 30., gdy w sercu Europy wzrastał faszyzm, polityki kolonialnej Zachodu. W okrutny obraz dręczonej kobiety Bogusz wpisał własny rysunek z 1944 roku, sylwetki ludzkiej o oślepiłych oczach, ofiary nazistowskiego terroru. Drugim obrazem, który powstał po Kongresie we Wrocławiu, był *Nankin*.

Jednym z uczestników Kongresu był Pablo Picasso. Jego *Guernika* w obozie komunistycznym była uznawana za sztandarowe dzieło obrazujące walkę z faszyzmem. Wiele wątpliwości zgłaszano, jak pisałam w poprzedniej części, w publicystyce lewicy komunistycznej po 1945 roku pod adresem kubizmu, ekspresjonizmu, surrealizmu i abstrakcji, lecz niepodważalnym autorytetem tej frakcji był wciąż i niepodważalnie Picasso. *Guernika*,

---

<sup>1079</sup> T. Borowski, *Pisarz i pacyfizm*, „Dokumenty wojny i pokoju, Biuletyn Prasowy Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju”, Wrocław 1948, nr 2.

pokazana w pawilonie republikańskiej Hiszpanii na Wystawie Światowej w Paryżu, mediowała, jak pisze T.J. Clark „tragedię i potworność” wojny domowej w Hiszpanii, była odpowiedzią na „nową formę wojny i nowy rodzaj cierpienia”<sup>1080</sup>. Obraz powstał w reakcji na wiadomość o nalocie zjednoczonych sił niemiecko-włoskich na baskijskie miasto. *Guernika* jest niewątpliwie intertekstem obrazu *Za pięć dwunasta w Nankinie*. Bogusz, malując ten obraz, poszerzał krąg działań zachodniego faszyzmu i imperializmu o Bliski Wschód i Chiny. Ukazywał inną, nieeuropocentryczną perspektywę. *Nankin* wyposażony jest w pewną wskazówkę, która wiąże go z dziełem Picassa. W obrazie Picassa nad sceną masakry znajduje się żarówka. Oświetla ona dramatyczną scenę i symbolicznie przenosi ją do wnętrza. Symbol ten spełnia ważną rolę, wprowadza ramę narracyjną, która odsuwa rozgrywającą się przed oczyma widza scenę na plan historyczny. To opowieść o wydarzeniu, możliwa do przytoczenia dzięki oczom i pamięci świadka. Żarówka Picassa została zinterpretowana przez Bogusza i przetransponowana do jego obrazu w postaci wielkiego oka, które spogląda na zbrodnię Nankinu. Interesujące jest jednak, że w tym obrazie, zawierającym treści obowiązujące w obozie komunistycznej lewicy i przyjęte na Kongresie Pokoju we Wrocławiu, Bogusz wybrał język, który zaczynał być niecenzuralny: surrealizm.

#### **d. Marksizm, surrealizm, komunizm**

W liście zgłoszeniowym do organizatorów wystawy Bogusz sformułował teoretyczne założenia swej sztuki. W marksizmie – pisał – nowa formacja społeczna potrzebuje nowego języka. Poprzednia formacja posługiwała się językiem impresjonizmu, lecz ten, kiedyś nośny, dzisiaj nie jest niczym więcej niż formalizmem. A w nowej rzeczywistości należy wytworzyć język nowy. Pisał Bogusz:

Negacją formalizmu jest nadrealizm – dalszy etap rozwoju sztuki nowoczesnej. Otwarcie nowych możliwości plastycznych, uwydatnienie giętkości języka malarskiego (Miro – Salvador Dali) to zasługa nadrealizmu. Najważniejsze: człowiek bezpośrednio (w nadrealizmie, abstrakcji pośrednio staje się osią sztuki) „...jak wczoraj, tak i dziś jestem pewny, że zadaniem współczesnej sztuki, jeżeli godną jest tak się nazywać, jest bezwzględna walka o jedyny cel – wyzwolenie człowieka”. A. Breton: *Druha archa*. Nadrealizm między estetykę mieszczańską,

---

<sup>1080</sup> T.J. Clark, *Picasso and Tragedy*, w: Manuel Borja-Villel, Rosario Peiró (red.) *Pity and Terror. Picasso's Path to 'Guernica'*, (katalog wystawy) Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia, 2017, s. 22 i 26.



siłą, bezkompromisowością, wykuwa fundamenty nowej estetyki – antytezę estetyki mieszczańskiej<sup>1081</sup>.

Jest to wizja rozwoju sztuki, którą w tym czasie wyrażali Porębski i Dłubak. Dłubak optował za sztuką nowoczesną, która połączy nurty wywodzące się z konstruktywizmu i surrealizmu. Porębski twierdził, że zarówno konstruktywizm, jak i surrealizm należy odrzucić i przezwyciężyć, twórczo jednak wyzyskując. Łączyło ich przekonanie, że marksistowska estetyka będzie opierać się na odrzuceniu sztuki mimetycznie odtwarzającej wygląd świata, a więc albo skorzysta z dotychczasowych osiągnięć i wchłonie surrealizm, albo po prostu – będzie surrealizmem. Bogusz wpisywał się w te rozpoznania, podkreślał także przekonanie, że nowa sztuka musi wiązać się z poznaniem naukowym. Podkreślał jej intelektualną zawartość: „obraz to sprawa intelektu, nie wrażliwości. Równania matematyczne tworzą czystą abstrakcję”<sup>1082</sup>. Wplótł jednak w dyskurs na temat wzajemnych relacji impresjonizmu, naturalizmu, formalizmu, abstrakcji i nadrealizmu, przekaz mniej oczywisty. Było nim odwołanie do tekstu *Druhá archa (Drugi filar)* André Bretona z katalogu wystawy „Mezinárodní surrealismus”, otwartej pod koniec 1947 roku w galerii Topičův salon w Pradze.

Wystawa była przedsięwzięciem wspólnym Jindřicha Heislera i Karel Teige<sup>1083</sup>. Określana jest zazwyczaj jako „wersja” paryskiej wystawy surrealizmu z tego roku, lecz jej rozmiar był skromniejszy. Pozbawiona rozbudowanej koncepcji przestrzennej była prezentacją obrazów w porządku „salonu”, a nie złożonej czasoprzestrzennej struktury, jak to było w Galerii Maeght. W Paryżu w wystawie *Surréalisme en 1947* brała udział setka artystów, w praskiej – osiemnastu. Byli to: Baskine, Bellmer, Victor Brauner, Bouvet, Enrico Donati, Max Ernst, Jacques Herold, Marcel Jean, Frederick Kiesler, który pokazał szkic „sali zabobonów” z wystawy paryskiej, Jerzy Kujawski, Wilfredo Lam, Matta, Joan Miró, Riopelle, Jaroslav Serpan, Yves Tanguy, Toyen, Trouille, Younane. Wystawa praska została otwarta 4 listopada i trwała do 3 grudnia 1947 roku.

Katalog wystawy paryskiej jest dziełem sztuki, Duchamp i Donati zaprojektowali jego luksusową wersję z wypukłą kobiecą piersią z barwionego tworzywa na okładce. Miał format albumu, barwne ilustracje i kilkadziesiąt tekstów pisarzy i poetów z całego świata. Nie da się z nim porównać skromnego zeszytu wydanego w Pradze. Na jego stronie tytułowej nie ma

---

<sup>1081</sup> Wypowiedź Mariana Bogusza, w: J. Chrobak, M. Świca (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 157–158.

<sup>1082</sup> Wypowiedź Mariana Bogusza, s. 157.

<sup>1083</sup> L. Bydžovská, K. Srp (red.), *Český surrealismus 1929–1953, Skupina surrealistů v CSR: události, vztahy, inspirace*, Argo, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996; s. 382–387.

surrealistycznej „ikony”, tylko czerwony kwadrat. Zakładam, że autorzy wystawy mieli na myśli dwie sprawy: z jednej strony podkreślenie rewolucyjności surrealizmu przez nawiązanie do tej podstawowej „literary” rosyjskiego konstruktywizmu, z drugiej strony był to komentarz na temat własnej „zdradzonej rewolucji”. Karel Teige w roku 1947 znajdował się w szczególnym momencie. Do połowy lat 30. był członkiem partii komunistycznej Czechosłowacji, autorem wydanej w 1928 roku broszury o Związku Radzieckim, gdzie opisał wrażenia z podróży do ZSRR<sup>1084</sup>. W roku 1935 brał udział w zbiorowym wydawnictwie *Socialistický realismus*, w którym opublikował tekst *Socialistický realismus a surrealismus*, zastanawiając się nad możliwym zbliżeniem dwóch kierunków<sup>1085</sup>. Wydarzenia z lat 1936–1938 przyspieszyły jego polityczną ewolucję. Teige, podobnie jak Zavis Kalandra, potępił procesy moskiewskie<sup>1086</sup>. Następnie stał się ofiarą *czystki*, jaką w szeregach czeskich surrealistów przeprowadził Nezval wiosną 1938 roku. We wstępie do katalogu z 1947 roku Teige nie przywołuje tej akurat historii, ale „rewiduje” własną historię surrealizmu. Przekonuje, że w jego poglądach na sztukę nic od lat 30. się nie zmieniło, a racja rewolucyjności surrealizmu pozostała przy tych, którzy stoją za aktualną wystawą. Powraca też do źródła, którym jest myśl Marksa. Przywołany zostaje fragment *Manifestu Komunistycznego*, w którym mowa jest o tym, że ruch rewolucyjny nie zna narodowych granic. Surrealizm to „międzynarodowa myśl rewolucyjna” – mówi Teige. Jego tekst pisany jest wobec i w relacji do przesłania Bretona<sup>1087</sup>.

Tekst Bretona został napisany specjalnie do katalogu wystawy, a jego tytuł nawiązuje do pobytu poety w Pradze w 1935 roku. Pobyt ten nazwał Breton pierwszym filarem „mostu” między Pragą a Paryżem, stąd tytuł *Drugi filar* w roku 1947<sup>1088</sup>. W tekście Bretona, który zacytował Bogusz, następane zdanie brzmi: „Ale dzisiaj, nawet więcej niż niegdyś, pragnienie tego wyzwolenia musi być żywe (by mogło się wciąż odradzać i ciągle doskonalić), żeby pieczy nad jego realizacją nie objął ślepy aparat, którego okrutne metody i całkowita pogarda dla ludzkiego życia, rodzi największą nieufność. Dlatego musimy wołać: Sztuka nie może słuchać rozkazów, nigdy, niech się dzieje, co chce!”<sup>1089</sup>. We wstępie do katalogu w 1947 roku w Pradze

---

<sup>1084</sup> K. Teige, *Sovetska kultura*, Odeon, Praha 1928.

<sup>1085</sup> K. Teige, *Socialistický realismus a surrealismus*, w: *Socialistický realismus. Sbornik*, Knihovna Levé Fronty, Praha 1935, s. 120–184.

<sup>1086</sup> *My materialisté, my surrealisté*, w: L. Bydžovská, K. Srp, A. Dufek, *Kráska bude křečovitá. Surrealismus v Československu, 1933–1939*, Arbor Vitae 2016, s. 61.

<sup>1087</sup> K. Teige, *Mezinárodní surrealismus w : Mezinárodní surrealismus*, (katalog wystawy), Topičův salon, Praha 1947.

<sup>1088</sup> L. Bydžovská, K. Srp (red.), *Český surrealismus 1929–1953, Skupina surrealistů v CSR: události, vztahy, inspirace*, Argo, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996, s. 385.

<sup>1089</sup> A. Breton, *Druhá archa*, w: *Mezinárodní surrealismus*, (katalog wystawy).

Breton podkreślał, że w jego nastawieniu surrealizmu do sztuki, jak i do polityki, nic się nie zmieniło od ostatniego pobytu w Pradze, i że zwłaszcza obecnie, po zdradzie Czechosłowacji przez Europę w Monachium, oraz po tym, w jaki sposób niemiecki totalitaryzm prześladował sztukę, stanowisko broniące autonomii sztuki należy podtrzymywać i kultywować.

Takie stwierdzenia każą zastanowić się nad dwiema kwestiami. Po pierwsze nad drogą, jaką myśl Bretona z 1947 roku przywędrowała do Polski. Bogusz znał czeski. Wracał z obozu koncentracyjnego przez Pragę, do której przybył wraz z Dłubakiem i Sekalem zaraz po antyhitlerowskim powstaniu w maju 1945 roku. Potem utrzymywał związki z kulturą czeską. W 1948 roku przetłumaczył dla pisma „Fotografia” fragmenty książki Teigeo *Film* z 1925 roku, przeszczepiając na grunt polski wiedzę na temat nowoczesnej sztuki via Praga<sup>1090</sup>. Artyści związani z Klubem Młodych Artystów i Naukowców także utrzymywali tego typu kontakty, na przykład Mieczysław Berman w listopadzie 1947 roku miał wystawę karykatur politycznych w Pradze w czasie „tygodnia polskiego”<sup>1091</sup>. Wezwanie do bezwarunkowej wolności, które wyszło spod pióra Bretona, zostało podjęte przez Bogusza w specyficznej sytuacji politycznej. Było to już po „zdławieniu” bliskiego mu „Nurtu”, w Pradze zaś po emigracji Toyen i Heislera do Paryża.

Jak pisałam w części II, Klub powstał w Warszawie w 1947 roku<sup>1092</sup>. Działał pod patronatem Domu Wojska Polskiego. Łącznikiem pomiędzy Klubem a władzami wojska był Dłubak. Klub był także wydawcą pisma „Nurt”, którego dwa numery z datą październikową i listopadową ukazały się w 1947 roku. Za układ graficzny odpowiadał Bogusz, redaktorem naczelnym był Borowski. Dwie okładki, które wykonał Bogusz dla „Nurtu”, łączą w typowy dla niego sposób abstrakcję z surrealizmem<sup>1093</sup>. [IL. 79 i IL. 80] Jednakże od samego debiutu „Nurt” miał polityczne kłopoty. Jak informował we wrześniu 1947 roku Żółkiewski Borowskiego, „Nurt” został „zdławiony”. Upominał też Borowskiego za drukowanie „starych trockistów” – Sartre’a, Koestlera i Steinbecka<sup>1094</sup>. Koestlera w „Nurcie” nie drukowano, uwaga

---

<sup>1090</sup> K. Teige, *Nowoczesna fotografia*, tłum. M. Bogusz, „Świat Fotografii” 1948, nr 10. Są to fragmenty książki Karela Teigeo *Film*, opublikowanej przez wydawnictwo Vaclav Petr, Praha – Bubeneč 1925.

<sup>1091</sup> P. Rypson, *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował komunizm*, Wydawnictwo Karakter, Kraków, s. 261, por. także: *Fotomontaże Mieczysława Bermana*, katalog wystawy, Klub Młodych Artystów i Naukowców, Warszawa 1948 oraz *Polskie Życie Artystyczne w latach 1944–1960*, tom I, s. 563.

<sup>1092</sup> B. Wojciechowska, *Klub Młodych Artystów i Naukowców*, w: A. Wojciechowski et al. (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 89–93.

<sup>1093</sup> „Nurt” nr 1, październik 1947, „Nurt” nr 2, listopad 1947.

<sup>1094</sup> T. Drewnowski (red.), *Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, 198–199, 204–205. Za: A. Szewczyk, „Nurt”, w: J. Kordjak, A. Szewczyk, *Zaraz po wojnie*, s. 228.

może dotyczyć planowanego, lecz nieopublikowanego numeru. Drewnowski w *Ucieczce z kamiennego świata* wspomina, że pismo zamknięte zostało „mimo zasobnych teczek”<sup>1095</sup>. Borowski uważał, że pretekstem zamknięcia „Nurtu” była publikacja recenzji Rafała Molskiego z książki Adama Schaffa *Wstęp do teorii marksizmu*, a prawdziwą przyczyną zmiana koniunktury politycznej i stosunku do niego jego „młodych kolegów z organizacji AZWM Życie”<sup>1096</sup>. Akademicki Związek Walki Młodych „Życie” już latem 1947 roku naciskał na przejście „Nurtu” jako pozbawionego „platformy ideologicznej”, stwierdzając w jednej z rezolucji, że „Nurt” „nie powinien się ukazywać do czasu uzyskania przez „Życie” odpowiedniego wpływu na kierunek pisma”<sup>1097</sup>. Założyć można, że treść literacka „Nurtu” była kontrolowana. Jednak najwyraźniej nie plastyczna. Wewnątrz numeru drugiego „Nurtu” przedrukowano rysunek Toyen (Marii Čerminowej) należącej, obok Karela Teige i Jindřicha Heislera, do czołówki ruchu surrealistycznego w Pradze lat 40.<sup>1098</sup> [IL. 81.] W drugim numerze „Nurtu” znalazło się także kilka reprodukcji prac wystawionych na Wystawie Prac Plastyków Nowoczesnych w grudniu 1947 roku. Znajduje się wśród nich reprodukcja rysunku Kujawskiego *Plantae noctambules* z 1946 roku, artysty, który uczestniczył w dwóch wystawach surrealizmu: paryskiej i praskiej [IL. 82]. Są także reprodukowane: rysunek Kantora (*Kompozycja*) przedstawiający konwulsyjnie skręconą, porozcinaną figurę ludzką, *Konstrukcja teatru* Mariana Bogusza, rysunek *Obraz lasu* Strzemińskiego, rysunek Strenga/ Włodarskiego [IL. 83] i Stażewskiego. Tajemnicą pozostanie, jaki sens miała publikacja zdjęcia Lenina na wózku inwalidzkim w drugim i ostatnim numerze „Nurtu” i czy jest przypadkiem niezwykle podobieństwo *Kompozycji* Strenga/Włodarskiego do tej fotografii. [IL. 84]

W obrazach pokazanych na wystawie w Krakowie artysta, wybierając surrealistyczną formę dla narracji o kolonialnej przemocy, odwołał się do kręgu intelektualnego, który w sprawie krytyki kolonializmu był kompetentny. Od wojny w Maroku kierunek antykolonialny jest nieodzowną częścią programów surrealistów, a także płaszczyzną zbliżenia z komunistami. W trzecim numerze „La Révolution surréaliste” z kwietnia 1925 roku Éluard głosi wolność

---

<sup>1095</sup> T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata*, PIW, Warszawa 1962, s. 142.

<sup>1096</sup> Ibidem, s. 142.

<sup>1097</sup> Do Prezydium ZG ZWM. Odpis dla Komitetu Centralnego PPR, dot. Wydawnictwa „Po Prostu” i „Nurtu”, 5 lipca 1947, w: Archiwum Akt Nowych, KC PPR, Wydział Propagandy – Referat Prasowy 1945–1948, sygn. 295/X-23. „Nurt” ukazał się w składzie redakcji wskazanym przez AZWM Życie: (redaktor naczelny Tadeusz Borowski, zastępca – Roman Bratny).

<sup>1098</sup> Błędnie podano w spisie treści jako „rysunki Toyena”.

ludów kolonialnych. „Panowanie Europy – pisze – nie opiera się na niczym innym niż na armii i krzyżu, krzyżu, który jest na usługach armii”<sup>1099</sup>.

Z aktywnością surrealistów w Komunistycznej Partii Francji była związana „Wystawa antykolonialna” zorganizowana w Paryżu w 1931 roku pod hasłem „Prawda o koloniach” („La Vérité sur les colonies”). Bezpośrednim jej celem była polemika z Międzynarodową Wystawą Kolonialną w Paryżu. Pokaz był zorganizowany przez Komunistyczną Partię Francji, Ligę Antyimperialistyczną (wspieraną przez Komintern) i surrealistów. Miał miejsce w dawnym pawilonie radzieckim z Wystawy Sztuki Dekoracyjnej 1925 projektu Mielnikowa przeniesionym z terenów wystawowych i będącym w tym czasie siedzibą KPF oraz związków zawodowych. Część zaaranżowana przez surrealistów obejmowała sztukę Afryki, Oceanii i Ameryk oraz tzw. europejskie fetysze, a więc dewocjonalia, figurki dekoracyjne, pocztówki reklamujące Międzynarodową Wystawę Kolonialną<sup>1100</sup>. Grupa surrealistów wydała wówczas trzy manifesty. Jednym z nich był *Ne visitez pas l'Exposition coloniale*<sup>1101</sup>. Wzywał do bojkotu Międzynarodowej Wystawy Kolonialnej, przeciwstawiał się mocarstwowej polityce Francji, powoływał na Lenina, który zrównał los ludów kolonialnych i światowego proletariatu<sup>1102</sup>. Walka przeciw polityce kolonialnej Zachodu nie wyczerpuje się z wraz z odejściem surrealistów od ruchu komunistycznego. Ciekawy epizod opisuje Michael Richardson w książce o związkach surrealizmu z literaturą Karaibów. Trzech poetów pochodzących z Karaibów i mieszkających w Paryżu: Lero, Menil i Monnerot, wydało w 1932 roku numer czasopisma pod zaczerpniętym z Bretona tytułem „Légitime défense”<sup>1103</sup>. Następnie Monnerot podpisał się pod manifestem *Murderous Humanitarianism* [Zbrodniczy humanitaryzm] opublikowanym w książce *Negro: Anthology* w redakcji Nancy Cunard w 1934 roku<sup>1104</sup>. „For centuries the soldiers, priests and civil agents of imperialism, in a welter of looting, outrage and wholesale murder, have with impunity grown fat off the colored races” – pisali w manifestcie

---

<sup>1099</sup> P. Éluard, *La suppression de l'esclavage*, „La Révolution surréaliste” 1925, nr 3, s. 19.

<sup>1100</sup> D. Bate, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris, London – New York 2003, s. 219–224.

<sup>1101</sup> M. Nadeau, *The History of Surrealism Movement*, Penguin Books, s. 208; G. Durozoi, *History of Surrealist Movement*, Chicago 2002, s. 220.

<sup>1102</sup> G. Durozoi, *History of Surrealist Movement*, Chicago 2002.

<sup>1103</sup> M. Richardson (ed. and translation), K. Fijałkowski (translation), *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*, Verso, London 1996, s. 4 oraz 41–43.

<sup>1104</sup> Tekst „Manifestu” przetłumaczony został przez Samuela Becketta, por. G. Durozoi, *History of Surrealist Movement*, s. 305, a także D. Bate, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris, s. 231, oryginalnie: Nancy Cunard (red.), *Negro: An Anthology*, Wishart, London 1934.

Breton, Roger Caillois, René Char, Éluard, J.-M. Monnerot, Tanguy, André Thirion, Pierre Unik, Piere Yoyotte.

II wojna światowa stanowi przerwę w działalności surrealistów w Europie, ale jednocześnie jest okresem rozproszenia się surrealizmu na świecie, a trajektorie emigracyjne wyznaczają dla niego nowe obszary. W lutym 1940 roku Wolfgang Paalen i Cesare Moro zorganizowali Międzynarodową Wystawę Surrealizmu w Galeria de Arte Mexicana w Mieście Meksyk. Reprezentowana była sztuka z piętnastu krajów, a obrazy współczesne zestawiono z dziełami dawnej sztuki Meksyku<sup>1105</sup>. W marcu 1941 roku Breton wypłynął z Europy do USA. W czasie postoju w Fort-de-France na Martynice spotkał Aimé Césaire'a, który w tym czasie zaczął wydawać pismo „Tropiques”. W 1947 roku w Nowym Jorku ukazał się poemat Césaire'a *Cahier d'un retour au pays natal* z przedmową Bretona, w dwujęzycznym francusko-angielskim wydaniu<sup>1106</sup>. Kluczowy tekst dla dyskursu antykolonialnego i postkolonialnego zawiera dwie propozycje neologizmów „negraille” i „negritude”, z których ten drugi posłużył dla samookreślenia literackiego ruchu. Równie ważna była podróż powrotna, z przystankiem w grudniu 1946 roku na Haiti, gdzie trwały antyfrancuskie rozruchy. Podróż ta miała znaczenie dla sformułowania nowej powojennej redakcji surrealizmu, z coraz większą siłą zaangażowanego w problemy międzynarodowe. W ramach tego zaangażowania w 1947 roku powstały manifest przeciwko wojnie w Wietnamie (*Liberté est un mot vietnamien*) i przedmowa do katalogu w Pradze.

O obrazie surrealizmu lat 40. decydują dwie zasadnicze tendencje. Jedną jest dyspersja międzynarodowa, a więc pojawienie się ośrodków w Chile, Peru, na Martynice, Meksyku i na Kubie. Drugą świadomość, że Breton i jego grupa tworzą wciąż żywy i alternatywny nurt estetyki marksistowskiej. Polski artysta zinterpretował w swojej twórczości z 1948 roku te dwie tendencje. Obrazy Bogusza z krakowskiej wystawy w niepowtarzalny sposób odpowiadają na wezwanie Bretona: należy z całej siły, mimo wszystko, pragnąć pełnego wyzwolenia człowieka, odwołując się do marksizmu i surrealizmu.

---

<sup>1105</sup> J.-L. Bédouin, *Vingt ans de surréalisme. 1939–1959*, Denoël, Paris 1961, s. 25.

<sup>1106</sup> A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, tłum. na angielski: L. Abel, Y. Goll, Brentano's, New York 1947.

### Rozdział 3. Erna Rosenstein. *Ekrany* i surrealizm traumatyczny

Za życia Erny Rosenstein rozegrały się kluczowe wydarzenia wieku XX. Powstanie nowego porządku politycznego po traktacie w Wersalu, emancypacja kobiet i rozwój ruchu socjalistycznego. Załamanie się demokracji parlamentarnych, zwrot w stronę totalitaryzmu, wybuch II wojny światowej i Zagłada. W swej twórczości artystka zaburzała temporalność historyczną, w każdym obrazie wytwarzając *czas mowy*<sup>1107</sup>. Chodzi o szczególnie zarysowaną koncepcję podmiotowości, która ujawnia się i materializuje w wypowiedzi<sup>1108</sup>. W sposób swoisty Erna Rosenstein konfigurowała związek między tytułami obrazów a ich warstwą przedstawieniową, tak by wskazać na obecność innego, widza, uczestnika lub świadka. W obrazach aktualizowała indywidualną pamięć. Jednocześnie ustanawiała wspólną komunikacyjną, w której możliwe jest mediowanie pamięci.

W okresie okupacji niemieckiej Rosenstein była jednostką poprzez nazistowską *biopolitykę* postawioną poza prawem i wyłączonej ze wspólnoty ludzkiej. Taka jednostka, którą Giorgio Agamben określa jako *homo sacer*, nie może sobą rozporządzać, jest napiętnowana jako obca, codziennie wystawiona na ryzyko utraty życia, na mocy tego, co Agamben nazywa „stanem wyjątkowym”<sup>1109</sup>. W swojej sztuce, której idiom wykształcał się po 1945 roku, a którego pełnym sformułowaniem jest obraz *Ekrany* z 1951 roku, Rosenstein potrafiła zaprzeczać jawnej i ukrytej władzy *biopolityki*. Znosiła granicę między dziełem a świadectwem. Stworzyła język mniejszościowy, parodystyczny i surrealistyczny. Zagładę ujmowała jako kataklizm. A jednocześnie lokowała ją tam, gdzie powinna się znaleźć – w centrum europejskiej kultury.

*Ekrany*, w których powraca pamięć o zamordowanych w Zagładzie rodzicach lub obraz rodziców malowany *przeciwko* Zagładzie, jest surrealistyczną odpowiedzią na „doświadczenie graniczne”<sup>1110</sup>. W terminologii Michała Głowińskiego obraz ten byłby przykładem „wielkiego zderzenia”. Zagłada wedle badacza „na swój sposób zderzała się z językiem – w istocie niezależnie od tego, jaki był to język”<sup>1111</sup>. W *Ekranach*, które określam jako surrealizm

---

<sup>1107</sup> É. Benveniste, *Mowa a ludzkie doświadczenie*, tłum. K. Falicka, w: M. Głowiński (red.), *Znak, styl, konwencja*, s. 43–57.

<sup>1108</sup> J. Lalewicz, *Filozoficzne problemy językowej artykulacji podmiotowości*, „Archiwum historii filozofii i myśli społecznej”, t. 22, 1976.

<sup>1109</sup> G. Agamben, *Homo Sacer: suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 19 oraz 101–104.

<sup>1110</sup> J. Leociak, *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, IBL PAN, Warszawa 2009.

<sup>1111</sup> M. Głowiński, *Wielkie zderzenie*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 203.

traumatyczny, Rosenstein związała ze sobą nieświadomość i pragnienie, realność i jej krytykę, zaproponowała diagnozę zjawiska obrazu jako zapisu procesu artystycznego i meta-obrazu<sup>1112</sup>.

### a. Biografia polityczna

Rosenstein urodziła się w 1913 roku we Lwowie<sup>1113</sup>. Pochodziła ze zasymilowanej żydowskiej rodziny. W *Księdze Adresowej Stołeczno Królewskiego Miasta Lwowa* z roku 1916 pod nazwiskiem Maksymilian Rosenstein – radca sądowy, znajduje się adres Chmielowskiego 3 (obecnie Hlibova 3). Dom, w którym mieszkała jako dziecko, ma fantazyjną dekorację sztukatorską, stoi na ulicy ocienionej drzewami. W pobliżu znajduje się park na górze Arsenalowej i elegancki prospekt Szewczenki (dawniej Akademicka). Rosenstein miała pięć lat, gdy Polska jako niepodległy byt pojawiła się na mapie Europy. Jej najwcześniejsze wspomnienia pochodziły z freblówki (postępowego przedszkola) we Lwowie i podróży na południe Europy z rodzicami, podczas której zgubiła się w jednym z kurortów<sup>1114</sup>. Zaangażowała się w ruch komunistyczny, gdy była uczennicą gimnazjum w Krakowie, dokąd rodzina przeniosła się po I wojnie światowej. W 1932 roku, po maturze, pojechała na studia do Wiednia. Motywem wyjazdu podawanym w relacjach autobiograficznych była chęć rodziców, by oderwać ją od nielegalnej działalności<sup>1115</sup>. Jednak, sytuując rok złożenia świadectwa dojrzałości przez Rosenstein w kontekście historycznym, trudno nie dostrzec, że był to pełen napięcia rok na wyższych uczelniach. W 1931 roku na uniwersytetach (Wilno, Lwów, Warszawa, Kraków) miały miejsce wystąpienia antyżydowskie, inspirowane przez ONR i inne organizacje związane z OWP, domagające się wprowadzenia *numerus clausus*<sup>1116</sup>. W listopadzie 1931 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie endecy studenci wyrzucili z zajęć studentów Żydów. Doszło do pobicia żydowskiego studenta, inny został zrzucony ze

---

<sup>1112</sup> E. Rosenstein, *Ekrany*, 1951, olej na płótnie, 64 x 48 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/M/524.

<sup>1113</sup> Rekonstrukcję życiorysu opieram na relacjach artystki: *Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein*, w: J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992, s. 3–37; *To we mnie trwa... (rozmowa z Zenoną Macużanką)*, w: J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992, s. 44–63, E. Rosenstein, *Wspomnienie*, w: J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992, s. 64–69. Andrzej E. Falber, *Nazwiska Erny Rosenstein*, prod. TVP, 1994, Erna Rosenstein, 1996 (zapis wywiadu w United States Holocaust Memorial Museum). Korzystam z dokumentów zgromadzonych w zbiorach rodziny i częściowo wykorzystanych w publikacji Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014.

<sup>1114</sup> Wywiad autorki z Erną Rosenstein, Warszawa 1996.

<sup>1115</sup> *Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein*, w: J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, s. 7.

<sup>1116</sup> M. Natkowska, *Numerus clausus, getto ławkowe, numerus nullus, „paragraf aryjski”*. Antysemityzm na Uniwersytecie Warszawskim 1931–1939, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1999, s. 8; A. Landau-Czajka, *W jednym stali domu... Koncepcje rozwiązania kwestii żydowskiej w publicystyce polskiej lat 1933–1939*, Neriton, Warszawa 1998, s. 198–214.



schodów<sup>1117</sup>. Następnie, w 1932 roku, profesorowie ASP ocenzurowali wystawę końcoworoczną, zarzucając studentom propagandę komunistyczną. Z protestów przeciw przemocy i cenzurze rodzi się Grupa Krakowska, lewicowe, transnarodowe ugrupowanie artystyczne aktywne w latach 30. w Krakowie<sup>1118</sup>. Była to grupa, z którą utożsamiała się później Rosenstein<sup>1119</sup>.

Decyzja związana ze studiami w Wiedniu została podjęta w pośpiechu. Rosenstein przyjechała do Wiednia za późno, by zdawać do regularnej Akademii Sztuk Pięknych; została przyjęta na Wiener Frauenakademie<sup>1120</sup>. W Wiedniu znów nawiązała nielegalne kontakty; działała w komunistycznym związku młodzieży. Spędziła w Wiedniu rok akademicki 1932/1933 i część roku akademickiego 1933/1934. Z Wiedniem miała liczne wcześniejsze powiązania. Tutaj w 1903 roku urodził się jej starszy brat Nacek (Paweł Narcyz Rosenstein-Rodan), który w Wiedniu skończył studia ekonomiczne, stąd w początku lat 30. przeniósł się do Londynu. W Wiedniu (do Anschlussu) mieszkał brat matki Zygmunt Schrager, przedsiębiorca budowlany. Wedle relacji syna artystki Adama Sandauera, „po wybudowaniu Krakowa, przerzucił się do Warszawy i Wiednia, gdzie korzystając z boomu ekonomicznego po I wojnie światowej, wznosił kamienicę za kamienicą”<sup>1121</sup>. W 1933 roku w Wiedniu doszło do faszystowskiego przewrotu, w lutym 1934 roku wybuchło powstanie robotników. Nie kończąc drugiego roku studiów w 1934 roku, Rosenstein powróciła do Krakowa i zapisała się na Akademię Sztuk Pięknych.

Studiowała na ASP w latach akademickich 1934/1935 i 1935/1936 oraz 1936/1937. W zbiorach Biblioteki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie zachowała się jej grafika

---

<sup>1117</sup> Protokół z posiedzenia Komisji Dyscyplinarnej w sprawie zajęć na Akademii odbytego dnia 23 XI 1931, Wyrok na podstawie dochodzeń, 25 XI 1931. Archiwum ASP, Kraków. Por. J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, t. 2, Ossolineum 1969, s. 223–225.

<sup>1118</sup> M.L. Kosińska, *Geneza Grupy Krakowskiej w świetle faktów i dokumentów*, „Przegląd Artystyczny” 1960; J. Stern, *Grupa Krakowska*, w: *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Czytelnik, Warszawa 1964; J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939* (Ossolineum 1969); H. Hryńczuk, *Grupa Krakowska 1932–1939*, „Muzea Walki. Rocznik muzeów historii walk rewolucyjnych i narodowo-wyzwoleńczych” 1974, rocznik 7, s. 229 i nast.; M. Sobieraj, *Grupa Krakowska i sztuka rewolucyjna w punkcie wyjścia*, w: A. Marczak (red.), *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa październik 1980, PWN, Warszawa 1982; M. Sobieraj, *Deklaracje polityczne Grupy Krakowskiej*, w: J. Chrobak (red.), *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. IX, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992; J. Chrobak, *Henryk Wiciński i I Grupa Krakowska 1932–1937*, PGS, Sopot 2007; B. Ilkosz (red.), *Grupa Krakowska 1932–1939*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2018.

<sup>1119</sup> E. Rosenstein, *ASP i Krakowska lewica*, „Życie Literackie” 1960, nr 25 (19 czerwca 1960). *Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein*, w: J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, s. 8.

<sup>1120</sup> *Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein*, w: J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, s. 6.

<sup>1121</sup> Rozmowa autorki z Adamem Sandauerem, Warszawa 2019.

[akwaforta] z okresu studiów przedstawiająca wiejski pejzaż<sup>1122</sup>. [IL. 85 ] W 1934 roku została współzałożycielką, wraz z kolegami z roku Bogumiłą Zbirożanką i Ludwikiem Klimkiem, komórki Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej<sup>1123</sup>. Poznała artystów z Grupy Krakowskiej, powiązanej przez Jonasza Sterna i Henryka Wicińskiego z KPP. Najbliżej zaprzyjaźniła się z Saszą Blonderem i Bertą Grünberg. Weszła w krąg Teatru Cricot, Domu Plastyków na Łobzowskiej oraz aktywności plastycznej i popularyzatorskiej związanej z ruchem robotniczym<sup>1124</sup>. Wystąpiła w kukielkowym przedstawieniu Tadeusza Kantora *Śmierć Tintagilesa* według Maeterlincka.

Nie była uznawana za obiecującą studentkę. Oto oceny wpisane pod datą 5 marca 1935 roku po zakończeniu pierwszego semestru: „Rysunek (studium aktu) – niedostateczny [podpis] Jarocki, Rzeźba – niedostateczny [podpis] Dunikowski), Rysunek wieczorny – niedostateczny [podpis] Sichulski”<sup>1125</sup>. Dobre i bardzo dobre oceny otrzymywała przez pierwsze dwa lata studiów z historii sztuki u dr. Kleina. Dopiero na trzecim roku (1936/1937) Wojciech Weiss wystawił jej z malarstwa ocenę bardzo dobrą<sup>1126</sup>. Nie była też studentką posłuszną, brała raz udział w „napaści na wykładowcę”. W 1937 roku należała do grupy studentów, którzy zaprotestowali przeciw formie i treści prowadzenia zajęć przez Marcina Samlickiego. Profesor ten w czasie zajęć ze studentami przy pomocy wzgardliwych sformułowań ośmieszał nurty sztuki współczesnej<sup>1127</sup>. W maju 1937 roku Zarząd Bratniej Pomocy Studentów ASP sformułował następujący donos do Rektoratu:

W związku z akcją pewnej grupy kolegów na terenie Akademii Zarząd Bratniej Pomocy dopatruje się w postępowaniu kolegów destrukcyjnej działalności, zmierzającej w prostej linii do zanarchizowania stosunków na naszej uczelni. Akcja jest prowadzona planowo i da się określić jako powtarzające się napaści na wykładowcę [...]. Takie było znane wystąpienie

---

<sup>1122</sup> E. Rosenstein, bez tytułu, akwaforta, Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, nr inw. R 8937.

<sup>1123</sup> J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, s. 222.

<sup>1124</sup> Analiza tego epizodu: D. Jarecka, *Komunizm, montaż, socrealizm*, w: D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*, s. 49–72.

<sup>1125</sup> Album Wydziału Malarstwa, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, s. 111.

<sup>1126</sup> *Ibidem*, s. 111.

<sup>1127</sup> E. Rosenstein, *ASP i Krakowska lewica*, „Życie Literackie” 1960, nr 25 (19 czerwca 1960). Wspominała tę sytuację tak: „O poziomie tych wykładów można sobie wyrobić pogląd na podstawie takich powiedzeń profesora, jak np. że Cézanne malował na swój sposób, bo miał zęza, że nazywają go Zezan, że Picasso miał matkę Żydówkę, co było nie bez wpływu na jego sztukę itp.”.

jednego ze studentów na terenie wystawy w Warszawie<sup>1128</sup>, takie jest wystąpienie tej samej grupy kolegów na sobotnim seminarium [...] Koledzy ci, podjudzani przez głównych inspiratorów (Rosensteinówną i Zwilichów), zaatakowali wtedy prof. Samlickiego z wyraźnym zamiarem ośmieszenia jego osoby i sposobu wykładania przedmiotu. Koledzy ci, zdaniem Zarządu, są ślepym narzędziem podjudzaczy Żydów i dlatego ci ostatni winni ponieść za owe napaści odpowiedzialności [...]<sup>1129</sup>.

Po tym donosie prof. Jarocki zawiadomił władze uczelni, że w Akademii działa „jaczeka komunistyczna”. Zaliczył do niej m.in. Ernę Rosenstein<sup>1130</sup>.

Rosenstein w semestrze jesiennym 1937 roku nie podjęła już studiów. Miała za sobą pięć, choć niepełnych, lat akademii (dwa lata w Wiedniu i trzy w Krakowie). Przełom 1937 i 1938 roku spędziła w Paryżu. Zobaczyła m.in. „Międzynarodową Wystawę Surrealizmu” w Galerie Beaux-arts. [IL. 87] Wiosną 1938 roku w drodze do Polski – wystawę „Entartete Kunst” na jej berlińskim etapie<sup>1131</sup>. W maju 1938 roku w „Naszym Wyrazie” opublikowała krótką relację z tej ostatniej wystawy<sup>1132</sup>. Jej przyjaciele Grünbeg i Blonder zdecydowali się na pozostanie we Francji.

Rosenstein wiosną 1938 roku znalazła się znów w Krakowie. [IL. 86] Na tamtejszej ASP studiowali jej bliscy znajomi: Tadeusz Kantor, Jadwiga Maziarska, Bogumiła Zbirożanka. Brała udział w wiecach i demonstracjach robotniczych, współpracowała z MOPR<sup>1133</sup>. W 1938 roku zaprojektowała okładkę do zbioru wierszy Juliusza Wita *Wam*, podpisując się jako „Ela R.”<sup>1134</sup>. [IL. 88] „Ela” było to spolszczenie imienia, pod którym była znana w swoim środowisku zarówno przed wojną, jak i po niej (także Eluś, Elunia). W 1939 roku wzięła udział

---

<sup>1128</sup> Chodzi o wizytę studentów ASP na wystawie malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie, por. J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, s. 222.

<sup>1129</sup> J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, s. 223.

<sup>1130</sup> Ibidem, s. 223, a także notatka (anonimowa) z 26 maja 1937 roku zaadresowana do rektora ASP, Archiwum ASP Kraków.

<sup>1131</sup> Wystawę otwartą latem 1937 roku w Monachium pokazywano przez kolejne lata w niemieckich miastach, w okrojonej lub zmienionej formie. Por. S. Barron et al. (red.), *Degenerate Art: The Fate of The Avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams Publishers, New York 1991.

<sup>1132</sup> (E.R.) *Wystawa 'Sztuki zdegenerowanej' w Berlinie*, „Nasz Wyraz”, maj 1938, s. 8.

<sup>1133</sup> W 1938 roku w ASP w Krakowie przeprowadzono uchwałę „numerus nullus”. Za: J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, s. 224 oraz notatka Rektora ASP w dokumencie zatytułowanym „Dane o ASP w Krakowie”, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, sygn. L 26/38 (T212B).

<sup>1134</sup> J. Wit, *Wam*, Gebethner i Wolff, 1938, okładkę projektowała Ela R.

w zbiorowej wystawie w Domu Plastyka na Łobzowskiej. Jest niezwykle ciekawe z punktu widzenia jej późniejszej twórczości, że wystawiła tam m.in. rysunek *Portret matki*<sup>1135</sup>.

W sierpniu 1939 roku, w obliczu nadciągającej niemieckiej agresji, Rosenstein z rodzicami wyjechała do Lwowa, gdzie zamieszkali przy ulicy Chmielowskiego. Armia Czerwona zajęła Lwów 22 września. Rosenstein spędziła dwa lata pod rządami radzieckimi. Wstąpiła do Związku Artystów Radzieckich Zachodniej Ukrainy, o czym wiadomo z jej relacji. Pozostawiła strzęp wspomnień o udziale w naradach partyjnych artystów. A także o tym, że malowała obraz o tematyce robotniczej, co uratowało ją przed aresztowaniem. We Lwowie wzięła ślub z pisarzem Allanem Koską. W czerwcu 1941 roku Lwów został opanowany przez wojska niemieckie. W listopadzie 1941 roku niemieckie władze wydały rozporządzenia dotyczące organizacji tzw. dzielnic zamkniętej. W getcie Rosenstein założyła z innymi artystkami spółdzielnię produkującą drobne przedmioty użytkowe (paski, torebki). Przebywała tam z matką. Ojciec mieszkał poza gettem pod zmienioną tożsamością. Rodzinie, w miarę możliwości, pomagał mieszkający w Londynie brat<sup>1136</sup>.

Rosenstein wydostała się (wraz z matką) z lwowskiego getta wiosną 1942 roku, przed pierwszą „akcją”, jak podawała we wspomnieniach. Ojciec w tym czasie ukrywał się poza gettem także we Lwowie. Z rodzicami i jeszcze jednym mężczyzną z rodziny, krewnym matki, udali się pociągiem do Warszawy. Nieznany jest okres ukrywania się ich w Warszawie. Wydarzenia z lipca 1942 roku artystka opowiedziała kilkakrotnie w dokumentalnych relacjach. W miejscu, w którym się zatrzymali, współlokator, anonimowy mężczyzna, zaoferował rodzinie znalezienie letniska. Wyjazd pociągiem na rzekome letnisko był podstępem. Równolegle eskalowała sytuacja terroru w getcie warszawskim, 22 lipca to początek deportacji do obozów zagłady. Mężczyzna wyprowadził rodzinę z pociągu i znalazłszy się w lesie, pod osłoną nocy, zamordował rodziców artystki. Była z nimi także kobieta poszukująca schronienia, którą uprzednio rozdzielił z pozostałymi i zabił. Miał w ręku nóż, którym groził także Rosenstein (skrępował ją, przywiązując do drzewa). Artystka pamiętała, że wahał się, najpierw oddzielił ją od rodziców, następnie odszedł, obiecując, że wróci, kryła się w tym zapowiedź gwałtu. Udało jej się wymknąć z zasadzki i uciec. Był to początek jej samotnej drogi: kolejnych kryjówek, zmian nazwiska, gubienia prześladowców i wykupywania się szantażystom<sup>1137</sup>. W relacjach Rosenstein pojawiają się nazwiska osób, które pomagały jej w

---

<sup>1135</sup> Wystawa zbiorowa w Domu Plastyków, ul. Łobzowska 3/I p. 18 III 1939 (ulotka wystawy), Kraków 1939.

<sup>1136</sup> Rozmowa autorki z Adamem Sandauerem, Warszawa 2019.

<sup>1137</sup> W rekonstrukcji tego wydarzenia opieram się na następujących świadectwach: rękopis artystki w brudnopisie podania do Komitetu Dzielnicowego PZPR z 5 kwietnia 1964 roku w teczce „Życiorys działacza”,

latach 1942–1945: Janina Brosch-Włodarska, Allan Kosko, Aurelia Wyleżyńska, Bogumiła Zbirożanka-Malec, Jan i Stanisława Świerczyńscy<sup>1138</sup>.

W latach 1945–1946 artystka podejmowała zasadnicze decyzje: powrót do Krakowa i swego artystycznego środowiska, a także powrót do własnego nazwiska. Odnalazła krewną ze strony ojca Wandę Jakubowską, która w Zagładzie straciła męża i córkę, i zamieszkała z nią razem w Krakowie. Wstąpiła do PPR przy Zawodowym Związku Artystów Plastyków w Krakowie. Nawiązała kontakt z bratem. W 1947 roku wyjechała do Londynu, by się z nim spotkać, następnie do Paryża, odwiedziła także Szwajcarię i Włochy. Powróciła do kraju w 1948 roku i wzięła udział w Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. W Paryżu związała się z Arturem Sandauerem, z którym zamieszkała w Warszawie w 1949 roku. W czerwcu 1949 roku wzięła udział w Zjeździe Plastyków w Katowicach. W okresie 1949–1954 nie wystawiała. W 1950 roku w grudniu urodziła syna. W 1951 roku (miesiąc nie jest znany) namalowała *Ekrany*.

#### **b. *Ekrany***

Obraz *Ekrany* znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi. [IL. 89] Płótno jest drobno tkane, średniej wielkości (64 x 48 cm)<sup>1139</sup>. Pokryte jest farbami laserunkowo, w kilku miejscach prześwituje jego faktura. To sygnał, że płótno jest także bohaterem tego obrazu, składową malarskiego języka. Podkreślone zostaje coś, co można określić jako materialność znaku. Obraz sygnowany jest „Rosenstein” i datowany „1951” w prawym dolnym rogu. Jego kompozycja, jeśli sprowadzić ją do zasadniczego artystycznego gestu, polega na zderzeniu prostokąta w kolorze intensywnego błękitu z ciemnym, prawie czarnym, tłem. Można to także opisać – przechodząc już na poziom tego, co przedstawione – jak okno w nocy, które, po chwili od zgaszenia światła, wyłania się z ciemności jako niebieski prostokąt. Noc zyskuje kolory, nasycą się ultramaryną, a jednocześnie to, co wydawało się przed chwilą napierającą na nas gęstą i pozbawioną głębi czernią, rozczłonkowuje się, zarysy przedmiotów zaczynają na nowo określać przestrzeń wokół nas. Wrażenie więc jest takie, że nie tyle namalowano scenę nocną, ale taką, którą metaforycznie określić można jako „scenę po zgaszeniu światła” .

---

archiwum rodziny, *Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein*, w: J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992, s. 3–37, *To we mnie trwa... (rozmowa z Zenoną Macużanką)*, w: J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, s. 44–63, wypowiedź w filmie dokumentalnym Andrzeja E. Falbera *Nazwiska Erny Rosenstein*, prod. TVP, 1994, Erna Rosenstein, 1996 (zapis wywiadu w United States Holocaust Memorial Archive).

<sup>1138</sup> M. Zientara, *Ocaleni z Holokaustu. Artur Nacht Samborski, Erna Rosenstein, Jonasz Stern*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2012.

<sup>1139</sup> Erna Rosenstein, *Ekrany*, 1951, olej na płótnie, 64 x 48 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/M/524.

Na obu płach: czarnym i niebieskim, pojawiają się sylwetki ludzkie, porozcinane i widoczne we fragmentach: głowa i głowa, korpus, ręce, dłonie. Namalowane są w odcieniach szarości, przypominając czarno-białą fotografię. Ten sposób przywoływania postaci w malarstwie ma także inną konotację. Chodzi o malowidła *en grisaille*, wtrącenia lub całe sceny, których zadaniem jest relatywizować mimetyzm barwnego malowidła, przygotować widza na zetknięcie z iluzją. Skrzydła flamandzkich ołtarzy są w ten sposób zdobione, stanowi to preludium do ich barwnego wnętrza. W odróżnieniu od tych zawieszonych w błękitnym powietrzu niby-fotografii, na ciemnym tle obrzeży namalowano przedmioty w trybie bardziej „realistycznym”: drzewa i trawę, jasne kółko księżycy i biały prostokąt, niczym majaczące w dali światło domu. Widoczne są także unoszące się w nocnym powietrzu (co przeczy porządkowi mimetycznemu czytania całości) dwie białe ramki. Zawieszona jest wysoko, w wyczuwalnej bliskiej relacji do szybujących w powietrzu głów. Ramki te – chciałoby się powiedzieć – są oddzielone od ciał. To stwierdzenie pozornie absurdalne. Skojarzenie bierze się stąd, że portret to „głowa w ramie”. Mamy codzienne doświadczenie noszenia przy sobie fotografii, stawiania ich na komodzie, wklejania do albumów. „Głowa obok ramy” oznacza rozbicie tego porządku, utratę wizerunku, wysunięcie się jakiejś głowy z jakiejś ramy. Ramę, np. ramę czyjś ciała, można rozbić. Rama przecina, odcina. Ale rama też zachowuje i konserwuje. Głowę oddzieloną od ramy albo też wydartą z ramy można również rozumieć jako grecki *symbolon*. To dwie części, które wirtualnie do siebie należą, także wtedy, gdy są rozdzielone. Domyślna rysa, przełamanie i rozstanie, jest więc tematem tego obrazu<sup>1140</sup>. Jednakże rama znaczy coś więcej, może być syntagmą, konstrukcją narracyjną, ujęciem. „Rama każdego obrazu ustala tożsamość fikcji”, twierdzi Victor I. Stoichita, „dać obrazowi, poza prawdziwą ramą, ramę namalowaną oznacza podnieść fikcję do drugiej potęgi. Obraz mający namalowaną ramę okazuje się przedstawieniem podwójnie: jest wyobrażeniem obrazu”<sup>1141</sup>.

W interpretacji pójde trzema przecinającymi się ścieżkami. Pierwszą wyznacza rama na obrazie (to co przedstawione), drugą rama w obrazie (jego narracyjna konstrukcja), trzecią – rama stanowiąca o jego jakości jako meta-obrazu.

### **c. Portret i rama. Parodia gatunków wzniosłych**

---

<sup>1140</sup> O materialnym przedmiocie z przeszłości, który ma funkcję części rozłamanego *symbolonu*, pisze Marianne Hirsch (*The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, NY 2012, s. 211). Hirsch powołuje się na figurę pamięci jako *symbolonu* w: Aleida Assmann (*Der Lange Schatten der Vergangenheit (The Long Shadow of the Past)*).

<sup>1141</sup> V.I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 79.

Twarze dwóch osób, kobiety i mężczyzny, jako portrety rodziców artystki malowane z fotografii, zidentyfikował Janusz Bogucki (1983). Napisał, że artystka w swoich obrazach malowała rodziców „według zachowanej fotografii”<sup>1142</sup>. W archiwum syna artystki znajdują się przedwojenne fotografie portretowe jej rodziców. Zarówno kolorystyka, jak i forma malowanych podobizn pozwala je odnieść do tego wzoru. Drastyczne okoliczności, w jakich Rosenstein straciła rodziców, jak i to, że przez kolejne lata, ukrywając swoją tożsamość, nie mogła o tym wydarzeniu opowiedzieć, są pośrednio przywołane, zaszyfrowane w tym przedstawieniu. Dopiero posługując się świadectwem artystki zarejestrowanym wiele lat po namalowaniu obrazu, można odczytać tę scenę jako zbiór znaków, które mają swe historyczne referencje. Tak, sceną morderstwa był las, świecił księżyc, gdzieś daleko byli ludzie, ku którym Rosenstein uciekła, mówiąc, że był napad (była zraniona, co do niej w pierwszych chwilach nie dotarło). Zapamiętała też, że matka szepnęła do niej „Patrz, odciął mi palec”<sup>1143</sup>. Istotne jest to, że impulsem namalowania obrazu było spotkanie z materialnym obiektem – fotograficzną odbitką. Wedle relacji syna, w Krakowie po okupacji Rosenstein spotkała na ulicy znajomego właściciela zakładu fotograficznego. Fotograf ten zakopał swe negatywy (szklane) w ziemi. Wśród uratowanych płytek były rodzinne zdjęcia artystki. Nie należy na tej podstawie sądzić, że oglądając zdjęcia, „przypomniała sobie” wypartą traumatycznie historię. Nie wiemy, czy podobizny, które widzimy na obrazie, są przekopione z tych właśnie fotografii, czy też z innych (inaczej skadowanych, podobnych), które przechowały się u jej brata w Anglii. Nie to jest istotne, które konkretnie zdjęcia posłużyły za model, ale to, że spotkanie z czarno-białą odbitką uratowaną z Zagłady stało się iskrą zapalną tego wyobrażenia<sup>1144</sup>. Spotkanie z bratem i odnalezienie zdjęć zaowocowało obrazami, w których przeszłość powróciła do artystki pod postacią fotografii.

O ocalonych z getta portretowych zdjęciach pisze Jacek Leociak (2009), że „tracą dla widza walor transparentności, nie da się ich zredukować do samego odniesienia, ujawniają materialność medium fotograficznego, jego fakturę”<sup>1145</sup>. Uwaga ta obejmuje z pewnością zbiór o wiele szerszy niż zdjęcia z Zagłady, jednak w wypadku zdjęć, które przetrwały Zagładę, ma szczególne znaczenie. Jest to materialność w podwójnym sensie – odbitki (negatywu), który

---

<sup>1142</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa WAiF, 1983, s. 231.

<sup>1143</sup> *To we mnie trwa... (rozmowa z Zenoną Macużanką)*, w: J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, s. 52.

<sup>1144</sup> Tezę tę sformułowałam w rozdziale D. Jarecka, *Portret rodziców i zdjęcia znalezione w ziemi*, w: D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*, s. 73–98.

<sup>1145</sup> J. Leociak, *Okaleczone obrazy*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2009, s. 273.

przetrwiał czas zagrożenia, ale i materialność chemiczna fotografii opisana przez Barthesa w *Światle obrazu*. Są to dwa sposoby „emanacji” odnośnika, oba powiązane z materią, w sensie fizycznym (rozdarcie odbitki, brud na kliszy) i chemicznym (światło odbite reagujące ze światłoczułą substancją)<sup>1146</sup>. Marianne Hirsch (2012) twierdzi, że w narracjach fabularnych, w których odnalezienie przedmiotu z przeszłości (także zdjęcia) jest punktem zwrotnym historii, ważna jest materialność takiego obiektu („material texture”) i że ona właśnie uruchamia spotkanie z przeszłością, która powraca w przedmiotach, określanych przez nią jako „objects of return”<sup>1147</sup>. Zdjęcie działa inaczej niż inne przedmioty (poręcz, znajomy kąt, serwis porcelany), jest to bowiem spojrzenie w twarz, konieczność podniesienia oczu ku innym oczom. Powróćmy do omawianych w I części pracy spostrzeżeń W. J. T. Mitchella o magii przypisywanej wizerunkom. Magia ta, pisze Mitchell, jest mimowolna, pojawia się wbrew założeniom poznawczym podmiotu, poza granicą świadomych jego czy jej poglądów. Jeśli rozpatrywać, jak chciałby Mitchell, każdy obraz jako powiązany dialektycznie z dwoma momentami, potencjalnej wiary w tajemne życie wizerunków i potencjalnego ikonoklazmu, to namalowanie podobizn zmarłych rodziców można rozumieć jako moment *podniesienia głowy*<sup>1148</sup>. Ikonoklazm jest w kulturze – w wyobrażeniach indywidualnych i zbiorowych – powiązany trwale z obrazem, dowodzi Mitchell, dlatego *pragnienie* obrazu jest dwuznaczne: obrazy wyzwalają pragnienie, by je zniszczyć, i jednocześnie pragnienie, by w nie wierzyć (Ikonoklastą to ludzie, którzy wierzą w działanie obrazów). Patrząc na obrazy, ale także tworząc obrazy, jesteśmy schwytni w ten potrzask sprzecznych pragnień. Ostatecznie obraz kieruje nas ku naszym pragnieniom. „Ja widzę” oznacza „ja jestem”, mogę zmierzyć się z obrazem. Ukazanie twarzy rodziców artystki to odsłonięcie jej własnej historii w masce tych twarzy, które stanowią rodzaj *apotropaionu*. Rozpoznawalni dla nielicznych (przyjaciół, najbliższej rodziny) byli to jedyni prócz samej Rosenstein świadkowie wydarzenia.

Obraz został ukończony w 1951 roku. Jest konsekwencją innych ujęć, w których pojawia się portret rodziców porównywalny z fotograficznym modelem. Są to, znany z reprodukcji, obraz *Zdjęcie rodzinne*<sup>1149</sup>. Druga kompozycja, która formalnie jest bliska

---

<sup>1146</sup> O chemicznym aspekcie emanacji odnośnika u Barthesa: Berel Lang, *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*, John Hopkins University Press, 2000, s. 32–34.

<sup>1147</sup> M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.

<sup>1148</sup> M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, s. 207.

<sup>1149</sup> E. Rosenstein, *Zdjęcie rodzinne*, olej na płótnie, 1949, 49 x 39 cm, reprodukowany w: M. Świca, J. Chrobak (red.), *Nowocześni a socrealizm*, Galeria Starmach, Kraków 2000, tom I, s. 236.



*Ekranom*, to niedatowany rysunek *Bardzo dawne*<sup>1150</sup>. Przedstawia portrety rodziców unoszące się w powietrzu i – w dole – pociąg. Rysunkowi temu artystka przydawała duże znaczenie. W roku 1967 na swej wystawie indywidualnej w Zachęcie umieściła go w *Szafie*, symbolicznym artefakcie, który był także wehikułem (sprzętem wystawienniczym i częścią aranżacji) tej wystawy. [IL. 90] *Szafa* zawierała inne prace, była półotwarta, obrazy były widoczne we wnętrzu i w wysuniętej szufladzie. Nad nią powieszono były *Ekrany*<sup>1151</sup>.

Trzy prace: *Zdjęcie rodzinne*, *Bardzo dawne* i *Ekrany*, wiązać można z okresem odbudowy rodziny, małżeństwa, zajścia w ciążę, urodzenia dziecka. Czas, kiedy Rosenstein została matką, być może sprzyjał kompozycjom, w których na nowo skonfigurowana zostaje rodzina jako całość. Do szczególnej uwagi, jaką artystka przykładała do więzów rodzinnych, dodać można informację, która nie pojawiała się w dotychczasowych analizach twórczości Rosenstein. Artystka miała drugiego brata. W 1905 roku, dwa lata po Narcyzie, urodził się Rosensteinom młodszy syn, Władysław. We wczesnym dzieciństwie uległ wypadkowi na huśtawce i doznał urazu głowy, co spowodowało trwałe kalectwo, od dzieciństwa przebywał w szpitalu psychiatrycznym. Wedle relacji syna artystki, zginął prawdopodobnie po wkroczeniu armii niemieckiej do Polski, ale dokładna data ani miejsce nie jest znane<sup>1152</sup>. Na tym tle także można zrozumieć szczególny stosunek Rosenstein do rodziców, w którym krył się nie tylko szacunek, ale i współczucie, a także lojalność, która kazała jej nie opuszczać ich aż do momentu, gdy instynkt zmusił ją, by zawalczyła o własne życie. Ręce i dłonie, pierwszoplanowe na tym obrazie, projektowane na tle niebieskiego ekranu, kojarzą się z opieką i czułością, choć nie zdołały zapobiec rozpadowi i utrzymać w granicach ciała szybujących po niebie głów.

Prócz endogenezy obraz ma także egzogenezę. Okres 1949–1951 to dla Rosenstein także skrycie się w domu przed napierającymi wydarzeniami z zewnątrz, jakimi jest przede wszystkim dla niej, członkini partii i osoby zaangażowanej w ruch robotniczy w okresie przedwojennym, odchodzenie od ideałów ruchu demokratycznego. Socjalizm w Polsce ewoluuje w kierunku autorytarnym. W kulturze wiąże się to z kontrolą życia artystycznego i tym, co w języku partyjnej krytyki określano potem jako „schematyzm”. Artystka w świadectwach autobiograficznych podkreślała swój dystans do realizmu socjalistycznego,

---

<sup>1150</sup> E. Rosensein, *Bardzo dawne*, farba i ołówek na papierze przyklejonym do płyty, 35,2 x 25,1 cm, kolekcja prywatna.

<sup>1151</sup> Rysunek *Bardzo dawne* umieszczony był w otwartej *Szafie*, nad *Szafą* powieszono *Ekrany*. Rysunek *Bardzo dawne* znajdował się w domu artystki, w pokoju, w którym pracowała.

<sup>1152</sup> Rozmowa autorki z Adamem Sandauerem, Warszawa 2019.

rozumianego jako styl w malarstwie i jako sposób organizacji pola kultury. Swój publiczny protest przeciwko naciskowi, by wziąć udział w Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, zrelacjonowała we wspomnieniach<sup>1153</sup>. Rosenstein w 1954 roku namalowała obraz, który może być nawiązaniem do okresu przygotowań do I OWP. Jest krwistoczerwony, tak jakby zbierał w sobie całą soczystą czerwień sztandarów. Przedstawia zebranych za stołem prezydialnym mężczyzn i kobiety, powyżej widać udrapowaną biało-czerwoną wstęgę i portret Bieruta. Za mównicą stoi kobieta wygłaszająca ideologiczne przemówienie, jej twarz jest surowa i pełna posępnego uniesienia. Obok niej widać osobę podobną do Rosenstein, siedzącą na krześle i spoglądającą w kierunku mównicy. Twarze mężczyzn zostały zaledwie naszkicowane, kobiety namalowane zostały wyraziście. [IL. 91] Kobięcy wątek tego zebrania jest niezwykle interesujący. Rosenstein mówiła o tym, że jedną z dwóch osób, które wystąpiły w jej obronie, była artystka Leokadia Bielska-Tworkowska. Jest to obraz groteskowy, sarkastyczny i przewrotny, parodia socrealistycznego fallocentryzmu, ale także nawiązanie do problemu rzeczywistych napięć wewnątrzpartyjnych, w których kobiety odgrywają nie tylko rolę „złych komunistek”, ale i buntowniczek.

Jeśli traktować jej obrazy z pierwszej połowy lat 50.: *Ekrany* (1951), *Rowerzyści* (1951)<sup>1154</sup>, *Odezwa PPR* (1950)<sup>1155</sup>, oraz wspomniany *Bez tytułu* (1954), jako „wypowiedzi do kogoś skierowane”, można powiedzieć, że powstawały one w dialogu z dominującymi komunikatami wizualnymi epoki<sup>1156</sup>. Za Bachtinem, który w pracy o Dostojewskim rozwija teorię gatunku „powagi/śmiechu”, chciałabym twierdzić, że była to, podważająca narrację głównego nurtu, „parodia gatunków wzniosłych”<sup>1157</sup>. W tym, co Bachtin określa jako „karnawałowe światoodczucie” warunkujące i umożliwiające powstawanie parodii, nie chodzi ani o „nihilizm”, ani o „płochą lekkomyślność”, ani też o „trywialny indywidualizm cyganerii”, tłumaczy Bachtin. Chodzi o *prawdziwą*, a nie *oficjalną* powagę. Odczucie to „przeciwstawia się jednostronnej, ponurej, zrodzonej z lęku powadze oficjalnej, dogmatycznej i wrogiej wszelkim zmianom, dążącej do absolutyzacji zastanych form bytowania i ustroju społecznego”<sup>1158</sup>. Ponadto przywraca „famiarny kontakt”, „uwalnia od lęku”, „maksymalnie

---

<sup>1153</sup> Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein, w: J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, s. 32. Oraz: D. Jarecka, *Komunizm, montaż, socrealizm*, w: D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*, s. 62–65.

<sup>1154</sup> E. Rosenstein, *Rowerzyści*, 1951, kolekcja prywatna.

<sup>1155</sup> E. Rosenstein, *Odezwa PPR*, 1950, Muzeum Niepodległości w Warszawie.

<sup>1156</sup> M. Bachtin, *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, PWN, Warszawa 1983, s. 128.

<sup>1157</sup> *Ibidem*, s. 165.

<sup>1158</sup> *Ibidem*, s. 169.

zbliża świat do człowieka i ludzi między sobą”, ma zatem aspekt obronny. Polemika Rosenstein z realizmem socjalistycznym w obrazie *Ekrany* jest zatem niezwykle poważna. Chodzi w niej o rewindykację indywidualnego doświadczenia, to obraz skierowany nie tylko *do*, ale też *przeciwko*.

W 1950 roku na Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki pokazano dwa płótna poświęcone zagładzie Żydów: *Walczące getto* Bolesława Nowickiego i *Walczące getto* Zygmunta Łopuszyńskiego<sup>1159</sup>. [IL. 92 i IL. 93] Nawiązują do dziewiętnastowiecznej tradycji sztuki narodowej, scen powstańczych i romantyzmu. Pomińmy nieudolność malarską. Ujęcie tematyki i formy jest w nich bliźniacze, tak jakby artyści powtórzyli obowiązującą instrukcję. W dokumentach związanych z organizacją tej wystawy nie znajdziemy wskazówek, jak należy traktować ten temat. Z drugiej strony wiadomo, że Pierwsza Ogólnopolska Wystawa Plastyki była ściśle kontrolowana i skodyfikowana<sup>1160</sup>. Dwa wspomniane obrazy to jedyne na wystawie poświęcone losom Żydów. Są to wariacje tej samej sceny. Widać wnętrze na pół zrujnowanej kamienicy, fragment miasta widoczny przez wyrwę w murze, mężczyzna z karabinem, inny mężczyzna z granatem, rozpaczająca lub mdlejąca kobieta, dziecko, niosący pocieszenie rabin oraz umierający bojowiec getta. Mimo tragicznej sytuacji, nowej Masady, nie ma tu ani krwi, ani osamotnienia. Nie widać agresorów. W ostatnich chwilach przed śmiercią ludzie solidarnie się wspierają, odgrywając romantyczne role: opiekuńczego starca, przerażonej kobiety, słabego dziecka, dzielnego obrońcy.

Rosenstein w obrazie *Ekrany* przekazuje propozycję polemiczną. Zagłada zachodzi w nocy, w osamotnieniu, nikt nie ma broni w ręku, a pamięć o zgładzonych żyje dzięki przypadkowemu ocaleniu świadka. Świadka kobiecego, wprowadzonego do wnętrza obrazu, o czym za chwilę. W *Ekranach* to, co jednostkowe, przeciwstawione zostaje powszechnemu, kobiece – męskiemu, nieheroiczne – heroicznemu. Dokonany zostaje zabieg formalny, który w sztuce realizmu socjalistycznego nie był dopuszczalny. Naruszona została spistość ludzkiego ciała. Rysunek z 1950 roku, który znam tylko z reprodukcji, pokazuje mierzenie się artystki z problemem brutalnej zbrodni, symbolizowanej tu przez akt dekapitacji. [IL. 94] W tej scenie nawet księżyc – wydawałoby się nietykalny – zostaje ścięty i spada z nieba. Wraz z obrazem z 1950 roku poświęconym pamięci Saszy Blondera, przedstawiającym głowę młodego

---

<sup>1159</sup> Z. Łopuszyński, *Walczące getto*, olej na płótnie, 160 x 250 cm, kolekcja nieznana, B. Nowicki, *Walczące getto*, olej, 140 x 200 cm, Żydowski Instytut Historyczny im E. Ringelbluma, Warszawa.

<sup>1160</sup> Materiały z narady plastyków poprzedzającej otwarcie I OWP, a także teczka z wycinkami prasowymi i referatami: W. Zakrzewskiego, J. Krajewskiego, J. Starzyńskiego, Archiwum Życia Artystycznego, Instytut Sztuki PAN w Warszawie.

mężczyzny na tle mrocznej architektury<sup>1161</sup> stanowi ona przejście od prostoty *Zdjęcia rodzinnego* do wyrafinowanej i wieloznacznej kompozycji *Ekranów*. W obrazie *Ekran* widzimy dwie głowy, dwie pary rąk i jeden korpus. Ponadto, z lewej strony obrazu, poza niebieskim ekranem, widzimy ciało, lecz bez głowy.

Dla odczytania motywu kobiecej bezgłowej figury podpowiedzią niech będą uwagi Marianne Hirsch o dziedziczeniu traumy po linii matrylinearnej w *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Hirsch twierdzi, że dla kobiet – świadków pierwszego stopnia – relacja z matką jest podstawowa dla ukształtowania się pamięci, którą określa ona jako „ucieleśnioną, materialną, umiejscowioną”<sup>1162</sup>. W *Ekranach* postać bez głowy, która ukazana jest w procesie metamorfozy, zamiany ciała w pień drzewa/pomnik, może oznaczać jedyne świadka tej sceny, tę, która ją widziała i słyszała. „Metamorfoza” to klasyczna opowieść o przemianie jednego bytu w drugi, który dalej niesie swe świadectwo: „Głos pozostał, a kości zmieniły się w skałę – mówi Owidiusz o nimfie Echo – duch jej błąka się dotąd po górach i lesie”<sup>1163</sup>. Bezgłowe kobiece ciało namalowane jest w pobliżu głowy matki. Wprowadzenie kobiecego ciała bez głowy, które symbolicznie towarzyszy głowie matki, fragmentacja obu ciał i przedstawienie ich tak, że łączą się domyślnie w jedno, tworzy sytuację świadczenia w czyimś imieniu. Matki, która mogłaby opowiedzieć tę historię do końca, już nie ma, córka przekazuje ją w urywkach. Lub też inaczej: narrację prowadzą duchy rodziców wcielone w tę, która ocalała, ale ocalała nie w pełni. Ten obraz to *zdjęcie rodzinne*, ale parodystyczne i krytyczne. Uderzające w powstającą wtedy w kraju zrytualizowaną kulturę pamięci.

Na tym etapie (rok 1951) Rosenstein nie złożyła żadnego znanego mi świadectwa. Później składała je kilkakrotnie. Uderzający jest ostrożny język tych świadectw, ich skrajny nominalizm. Brak generalizacji, ocen etycznych, przekładania losu jednostkowego na los ogółu, ekstrapolacji własnego doświadczenia. Brak także poczucia posłannictwa, wyjątkowości. Składam to świadectwo, pisze Rosenstein (po 1989 roku), w odpowiedzi na „przedśmiertne życzenie męża mojego Artura Sandauera. Chciał, abym utrwaliła na piśmie różne etapy swojego życiorysu. Takie normalne ‘pamiętnikarstwo’ sprzeczne jest jednak z moją naturą”<sup>1164</sup>. Nie znajdziemy w nich sformułowania „Zagłada” i „Holokaust”. Mężczyzna, który

---

<sup>1161</sup> E. Rosenstein, *Hommage à Sasza Blonder*, 1950, olej na tekturze, 26 x 36 cm, kolekcja prywatna.

<sup>1162</sup> M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, s. 99.

<sup>1163</sup> P. Ovidius Naso, *Przemiany*, tłum. B. Kiciński, Gebethner i Wolff, Warszawa 1933, s. 47.

<sup>1164</sup> E. Rosenstein, *Wspomnienie*, w: J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992, s. 64.

zabił rodziców, określany jest jako „bandyta” lub „bardzo dziwny człowiek”, czasem – „szantażysta”. Problem ten wymagałby uważnego naświetlenia, uwzględniającego czas składania świadectw i ich adresatów oraz poglądy samej artystki, intelektualny kod jej środowiska, a także własny idiom, osobliwości jej języka. Do problemu nieadekwatności języka w stosunku do wydarzeń wielokrotnie odnosiła się w swej późniejszej twórczości. Część tytułów jej prac (*Ulatuje poza nazwę* czy *To nie może mieć nazwy*<sup>1165</sup>) dotyczy szczeliny pomiędzy znaczeniem a intencją, która powstaje wtedy, kiedy słowo zostaje wymówione. Są to świadectwa późniejsze niż rok 1951. Jednak rzucają one światło na obraz *Ekrany*, którego treść jest jednocześnie bardzo wyraźnie widoczna i bardzo głęboko zaszyfrowana.

Obraz długo opierał się „wyjaśniającej” jego sens interpretacji. Powracając do Mitchella, *nie pragnął* być jasno zrozumiany. Wydarzenie, z którego ocalała Rosenstein, a więc zabójstwo Żydów poza gettami, było wypierane poza dopuszczalny dyskurs. To szczególnie złożony proces transformacji pamięci<sup>1166</sup>. Po pierwsze artystka chce przeciwstawić się hipokryzji oficjalnego dyskursu, który usuwa z historii wojny wstydlivą i nierozliczoną część Zagłady, a więc zbrodni dokonywanych przez Polaków na ocalałych z gett Żydach. Po drugie jednak zmagą się z trudnym doświadczeniem i bolesną pamięcią, która „nie może mieć nazwy”, sama jeszcze nie ma na nie języka. To, co się stało, ulatuje poza słowa. Jest obrazem, ale nie jest wciąż tekstem-dyskursem. Wydarzenie zaszyfrowane w obrazie z 1951 roku jest więc „poza nazwą” podwójnie.

W książce z 1983 roku w sposób dyskretny Bogucki wskazał na sens obrazu *Ekrany*:

Obrazy jej – wykonane starannie, szczegółowo – mają w sobie jakąś solidność niedzisiejszą, trochę staroświecką w utrwalaniu doznań autorki. Bez względu na to, czy doznania te ujawniają się w postaci fantastyczno-abstrakcyjnej, czy poprzez zagadkowe formy przyrodnicze bytujące w pustym pejzażu, czy wreszcie przez kojarzenie ze sobą na płótnie wyobrażeń konkretnych, czasem tak konkretnych, jak twarze osób bliskich, nieżyjących dawno, odtworzone według zachowanej fotografii<sup>1167</sup>.

---

<sup>1165</sup> E. Rosenstein, *Odlatuje poza nazwę* (z cyklu *Obrazy bezdomne*), 1987, 55,3 x 49 x 5,5 cm, kolekcja prywatna, *To nie może mieć nazwy*, 1993, 60 x 49 cm, kolekcja prywatna.

<sup>1166</sup> Por. M.C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, tłum. A. Tomaszewska, Cyklady, Warszawa 2001; Z. Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944–1950*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009; S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak (red.), *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, Akademia Humanistyczna, IBL PAN, Warszawa 2012; G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013; M. Hopfinger, T. Żukowski (red.), *Lata czterdzieste. Początki polskiej narracji o Zagładzie*, IBL PAN, Warszawa 2019.

<sup>1167</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, s. 231.

Implikacje takiego aluzyjnego wskazywania, o co może chodzić w obrazie Rosenstein, są wielowymiarowe. Nie muszą się wiązać z brakiem wyczulenia na to, co jest sprawiedliwe, lecz mogą być zakorzenione w lojalności wobec artystki. Tekst Boguckiego został opublikowany, gdy artystka była w pełni sił twórczych. Jej świadectwo nie było jeszcze publicznie znane. Prawo Rosenstein do *redakcji* jej własnej historii można wiązać z tym, co Berel Lang określa jako „uprzywilejowany dostęp”. Tylko ona lub on, ocalały świadek Zagłady (Lang mówi o tym złożonym problemie na przykładzie autokomentarzy Primo Leviego) ma uprawniony dostęp do określania własnej tożsamości oraz przekazywania we własnych kategoriach swej historii<sup>1168</sup>. Czyż nie to samo uczyniła w swym obrazie Rosenstein? Trudno o bardziej maskujący tytuł niż *Ekrany*.

W *Ekranach* artystka zaprezentowała takie podejście do obrazu, które rozbija przyjęty w latach 1950–1953 w malarstwie głównego nurtu tryb narracji. Jest to obraz programowy z tego względu, że doszło tu do głosu charakterystyczne dla Rosenstein stanowisko teoretyczne. Sztuka nie jest przedstawieniem, ale mediacją doświadczenia, które nigdy nie jest „gotowe”, powstaje w trakcie tej mediacji. W kolejnych akapitach chciałabym pokazać surrealistyczny aspekt tej mediacji, związany z dwoma zasadniczymi gestami – przecinaniem ciała i wprowadzeniem podmiotu do wnętrza obrazu. Obraz, zaświadczać o immanentnym lub faktycznym braku, będąc zapisem straty, jednocześnie pojawia się w miejsce tego braku.

#### **d) Rama jako konstrukcja narracyjna. Gest utraty**

W obszar skojarzeń związanych z cięciem, przecinaniem wizerunków, wchodzi sztuka fotomontażu, tak dadaistycznego, jak surrealistycznego. W kontekście obrazu Rosenstein proponowałabym przyjrzeć się kilku pracom z kręgu surrealizmu: jednej fotografii, jednemu obrazowi i jednej rzeźbie.

Około 1928 roku Man Ray stworzył portret Benjaminą Fondane powstały w rezultacie podwójnego naświetlenia kliszy. [IL. 95] Mieszkający w Paryżu emigrant z Rumunii, poeta i filozof, został sportretowany przez Manę Raya w sposób, który jest wart uwagi w kontekście sztuki Rosenstein. Man Ray ustawił swego modela w tradycyjnej pozie portretowej, jednak kazał mu patrzeć w dół, tam gdzie nad złożonymi dłońmi lewituje jego własna głowa, która z kolei kieruje swe spojrzenie prosto na nas. Kompozycja przywodzi na myśl tradycję ikonograficzną Salome z głową św. Jana. Fondane skłania się nad własną głową z czułością

---

<sup>1168</sup> B. Lang, *Kwestia żydowska*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 354–370.

godną relikwii. Jego druga głowa, unosząca się na nieznaczej wysokości w powietrzu, wydaje się kwestionować to, co określamy jako tożsamość. W wątpliwość zostają podane też takie pojęcia jak portret i wizerunek. Kto odbija kogo, która twarz jest prawdziwa i czy można wierzyć obrazowi? Man Ray użył figury sobowtóra, przez Freuda uważanej za symbol „niesamowitego”, by ukazać wątpliwy status portretu i obrazu<sup>1169</sup>.

Drugi obraz powstał kilka lat później. Victor Brauner w portrecie Benjamina Fondane, obrazie olejnym z 1931 roku, ukazał go pod postacią uciętej, krwawiącej głowy<sup>1170</sup>. [IL. 96] Odnajdujemy tu cały szereg ambiwalencji. Głowa poety została przedstawiona tak, jakby wyciosano ją z twardego materiału, drewna lub kamienia. Unosi się w powietrzu niczym posępny symbol rewolucji, fragment strąconego pomnika. Jest w tym gwałtowność ścięcia głowy Holofernesa z obrazu Caravaggia. Fondane jest tutaj zarazem zdekapitowany i żywy, z oczu płyną mu krwawe łzy, strumień krwi wylewa się z jego głowy jak z odwróconego naczynia, co przypomina rzeźbione krople – grona krwi – na średniowiecznych krucyfikсах. Scenerią jest noc. Na pobliskim klifie, jakby parodiując ruch wznoszenia się głowy w powietrze, drzewo, wyrwane tajemniczą siłą z ziemi, także zaczyna wznosić się w górę. Przez tę odpowiedniość głowa staje się częścią przyrody.

Obrazowi Braunera przypisywano funkcję proroctwa; Fondane został w 1944 roku zadenuncjowany jako Żyd i zamordowany w Auschwitz. Jednak sens obrazu powiązany wydaje się raczej z przeszłością, emigracją i wykorzeniem, które były wspólnym doświadczeniem Braunera i Fondanego. Temat dekapitacji powracał obsesyjnie w twórczości Braunera<sup>1171</sup>. Camille Morando uważa, że Brauner w obrazie poświęconym Fondanemu ukazał schyłek wiary w możliwość wiecznego rytmu odradzającego się życia, jest to według niej pesymistyczna interpretacja *Księgi drzewa życia* Izaaka Lurii<sup>1172</sup>.

Rosenstein musiała nie tylko znać, ale i bardzo dobrze rozumieć dokonania surrealistów w malarstwie, a także specyficznie surrealistyczne podejście do problemu obrazu. W 1938 roku widziała Międzynarodową Wystawę Surrealizmu. Zaś w 1947 roku, znów będąc w Paryżu, zobaczyła wystawę „Surréalisme en 1947”. W swoim obrazie powtórzyła surrealistyczne

---

<sup>1169</sup> Z tego samego czasu pochodzi drugi fotograficzny portret Fondanego wykonany przez Mana Raya. To podwójny portret z osobliwą deformacją, przez rozciągnięcie wizerunku, wykonany do publikacji Fondanego złożonej z jego scenariuszy filmowych *Trois Scénarii: Ciné-poèmes*. Por. J. Mundy (red.) *Man Ray. Writings on Art*, Getty Research Institute, Los Angeles 2015, s. 93.

<sup>1170</sup> Victor Brauner, *Le Poète Benjamin Fondane*, 1931, olej na płótnie, 59 x 68 cm, kolekcja prywatna.

<sup>1171</sup> C. Morando, *Victor Brauner's Writing in/AT Work: Dada and Surrealist Inventions of a Picto-poet*, w: „Dada/Surrealism” 2015, no. 20, <https://s-lib012.lib.uiowa.edu/dadasur20/dadasur20-morando.htm>

<sup>1172</sup> C. Morando, *Le portrait de Benjamin Fondane par Victor Brauner*, (1931) [www.benjaminfondane.com](http://www.benjaminfondane.com) (dostęp: 10 marca 2020).



*l'espacement*. W sztuce surrealizmie, ukryta *spacja*, według Krauss, pomaga uzyskać ciągłość warstwy przedstawieniowej obrazu, co powoduje, że to, co wizyjne, i to, co realne, płynnie się ze sobą łączy. Paralela obrazu Rosenstein i fotografii Mana Raya polega na dublowaniu, powtórzeniu wizerunku. Pusta przestrzeń między głową a dłońmi modela w fotomontażu Mana Raya jest symboliczną ramą, uskokiem pomiędzy jedną rzeczywistością a drugą. Rama jest narzędziem tworzenia *składni* w obrazie Rosenstein. Z obrazem Braunera wiąże pracę Rosenstein poziom meta-obrazu. Ścięcie osoby portretowanej powiązane jest z czynnością malowania. W ten sposób namalowanie jest *ścięciem* żywej osoby. Sprzeczność przywołania i utraty zawarta jest w każdym z tych obrazów. Stanowiąc aluzję do magii, jednocześnie mają one cechy umiarkowanego ikonoklazmu. Są parodystyczne, cechuje je świeckie podejście do wizerunków. Są magiczne warunkowo<sup>1173</sup>. Wizerunek potrafiłby zabijać, gdyby nie to, że jest to tylko wizerunek, zdają się mówić Brauner i Man Ray, ale także Rosenstein, choć w odmienny sposób.

W analizie surrealizmu Hal Foster przywołuje Freudowskie pojęcie „niesamowitego”, twierdząc, że gotowość, by w zwykłej rzeczy lub w spotkaniu z drugim człowiekiem rozpoznać otchłań obcości, jest tym, co cechuje surrealistyczne obrazy i teksty. Inaczej mówiąc, jest to powtarzająca się strategia poetycka, która wykorzystuje ów, zauważony przez Freuda, estetyczny i psychologiczny aspekt niesamowitego (*Das Unheimliche*, 1919)<sup>1174</sup>. To, co niesamowite (lub niesamowitość) Freud omawia (za inspiracją Jentscha) na podstawie opowiadania E.T.A Hoffmanna *Piaskun*. W chwili rozpoznania, a więc wtedy, gdy Olimpia okazuje się tak naprawdę lalką, w duszy bohatera powraca to, co wyparte, a wraz z nim dziecinny lęk przed *złym spojrzeniem*. Dla Jentscha motywem centralnym była niesamowitość ulokowana w dwuznaczności lalki: żywego automatu. Freud dywersyfikuje ten motyw, pogłębia go i wysuwa na pierwszy plan niesamowitość piaskuna oraz lęku przed utratą oczu równoznaczny ze śmiercią<sup>1175</sup>. Dla Freuda jest to punkt wyjścia do analizy innych lęków związanych z niesamowitym. Pojawiać się mogą pod różnymi postaciami, których wspólne źródło Freud umiejscawia w wypartym lęku przed kastracją. To może być postać sobowótora,

---

<sup>1173</sup> W.J.T. Mitchell, z powodu esencjalnego podejścia do wizerunków krytykuje tezy Hansa Beltinga z książki *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie (Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Monachium 2001, po polsku: w tłumaczeniu Mariusza Bryła, Universitas Kraków 2007). Stanowisko Mitchella jest sceptyczne, powątpiewa on w transcendentną magię wizerunków i skłania się ku społecznemu, relacyjnemu ich traktowaniu.

<sup>1174</sup> S. Freud, *Niesamowite*, w: Idem, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 235–262.

<sup>1175</sup> Por. W. Grajewski, *Tajemnica Nataniela*, w: Idem, *Jak czytać utwory fabularne*, KAW Warszawa, 1980, s. 51–74.



pisze Freud, ale także moment podwojenia i nierozpoznanie własnego odbitego obrazu. „Niesamowite” dla Freuda są też graniczne stany między życiem a śmiercią (lalki i automaty), poczucie określane jako *déjà vu*, powtarzalność sekwencji liczb lub zjawisk.

*Das Unheimliche* jest wywołane przez obraz (wizualny lub dźwiękowy), który wyposażony jest w szczególną jakość estetyczną, jaką jest pomieszanie podziwu ze wstrętem<sup>1176</sup>. Ważna jest dwukierunkowa temporalność takiego spotkania. To co aktualne, przenosi nas gwałtownie w przeszłość, choć wyczuwamy w tym także ruch odwrotny: to przeszłość powraca, nakładając się na aktualne obrazy. Wedle Freuda powracająca przeszłość ma złożone oblicze. Doświadczamy bowiem w ten sposób nie tylko regresu do fazy dziecięcej, ale do świata dawnych wierzeń, do kultury pierwotnego animizmu. Filogeneza i ontogeneza nakładają się tu na siebie. Istotą tego odczucia jest także konflikt przestrzenny: lęk wydaje się przychodzić z zewnątrz, a jednocześnie umiejscowiony jest „w samym środku”.

Foster, adaptując te spostrzeżenia do analizy sztuki, twierdzi, że niesamowite („uncanny”) leży u podstaw surrealistycznego „*objet trouvé*”. Spotkanie ze znaleziskami na pchlim targu lub w sklepie ze starociami, jakie Breton opisuje w *L'Amour fou*, wyzwala pokłady wcześniejszych przeżyć, które nadają znaczenie napotkanemu przedmiotowi; są to np. łyżeczka ozdobiona bucikiem, metalowa maska podobna do hełmu, odlana z brązu kobieca rękawiczka. Nie jest bez znaczenia, że ukazują się one w postaci fotogramów na kartach tej książki. *Wpuszczone* są w jej obrazo-tekst jako świadectwa spotkania z „niesamowitym”. *Uncanny* wkrada się w ten sposób także pomiędzy podpis a wizerunek. Ilustracja jest banalna, posiada w podpisie odnośnik do wersu i strony, gdzie dany przedmiot jest omawiany. W ten sposób obraz staje się „obrazkiem”, podważając prawdę tekstu, który odczytywany być zaczyna jak zbiór bajek. Poczucie *nietożsamości tego samego* jest właśnie odczuciem niesamowitości. Wedle Fostera niesamowitość (którego to określenia Breton nigdy nie użył) jest „zakodowana” przez Bretona w innych pojęciach funkcjonujących w jego teorii sztuki, jak „przypadek obiektywny”, „cudowność” i „piękno konwulsyjne”<sup>1177</sup>. Ciekawa jest u Fostera interpretacja pisma automatycznego jako „niesamowitego”. Pismo automatyczne, wyzwalając siły twórcze, jednocześnie oddaje podmiot we władanie siłom od niego potężniejszym (hipnozie, instynktowi, nieświadomemu przymusowi powtarzania). „Aporia” pisma automatycznego

---

<sup>1176</sup> S. Freud, *Niesamowite*, s. 235.

<sup>1177</sup> H. Foster, *Compulsive Beauty*, s. 30.

polega na tym, że człowiek staje się automatem, jest jednocześnie żywiółowy i podobny do maszyny – i to jest właśnie niesamowitość<sup>1178</sup>.

Przekonanie, że „życie psychiczne jest ufundowane na represji i rozdarte przez konflikt”, dochodzi do głosu zarówno w teorii Bretona, jak i w praktyce artystycznej surrealistów, twierdzi Foster. Sposobem obrony przed pierwotnym lękiem jest gest powtórzenia. Może mieć on charakter trojaki. Po pierwsze, to imaginatywny powrót do stanu sprzed rozłączenia z matką. Po drugie, to powrót jakiegoś traumatycznego momentu, który powtarza się (odnawia się) w momencie spotkania z niesamowitym. Foster w kontekście surrealizmu pisze o szoku I wojny światowej, ale także o wstrząsie, jaki przyniósł nazizm w latach 30. Traumatyczne powtórzenie służy Fosterowi do ukazania sztuki surrealistów, np. Hansa Bellmera, jako uzbrajającej się w odporność na przemoc w parodystycznych, powtarzających gesty przemocy obrazach skrępowania i rozczłonkowania ciała. W książce Bretona *L'Amour fou*, pisze Foster, prócz powtórzenia jako powrotu do stanu pierwotnego i powtórzenia traumatycznego jest jednak i trzeci rodzaj powtórzenia, charakterystyczny dla sztuki. W nim podmioty „jak w klasycznej relacji przeniesieniowej odgrywają na nowo to, co wyparte”<sup>1179</sup>. To ważna uwaga: sztuka jest miejscem odgrywania powtórzenia.

Na koniec rozważań o „surrealistycznych współrzędnych” powstania obrazu Rosenstein chciałabym przypomnieć rzeźbę *L'objet invisible* [Przedmiot niewidzialny] Alberto Giacomettiego z 1934 roku. Fotografia gipsowego modelu tej rzeźby, wykonana przez Dorę Maar, pojawia się na stronach *L'Amour fou* Bretona (1937). [IL. 97] Foster zauważa, że Breton w opisie tej pracy, którą zobaczył w pracowni Giacomettiego, skupił się na niezwyklej geście wyrzeźbionej postaci, który dla Bretona oznacza „pragnienie, by kochać i być kochaną”. Kobieca postać podnosi do góry dłonie na wysokość piersi. Jej dłonie o smukłych palcach ułożone są tak, jakby starały się coś utrzymać lub schwytać. Dłonie są puste. Dwuznaczność tytułu związana jest także z tym, że postać jest oślepią. Breton zwraca uwagę na sposób, w jaki wyrzeźbione zostały jej oczy: „Le droit figuré par une roue intacte, le gauche par une roue brisée”<sup>1180</sup>. Breton dostrzega związek pustego gestu i pustego spojrzenia, pustka znajduje się raz w obrębie, innym razem na zewnątrz rzeźby, zależnie od tego, w jakim planie na nią patrzymy (fabularnym czy formalnym). Figura Giacomettiego cała zwraca się ku

---

<sup>1178</sup> Ibidem, s. 3–7.

<sup>1179</sup> Ibidem.

<sup>1180</sup> A. Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, Paris 1937, s. 40.

niewidocznemu partnerowi, jej gest także wydaje się czekać na gest cudzy, dlatego dla Bretona staje się wyobrażeniem czystego pragnienia.

W tym kontekście chciałabym wrócić do gestu widocznego na obrazie Rosenstein. Przedstawiony gest wypuszczenia głowy z rąk jest wieloznaczny, jest utratą rodziców, ale i powtórными narodzinami, pragnieniem ocalenia. Symbolem czułości, ale także symbolem własnego okaleczenia. Jeśli w taki sposób spojrzeć na obraz z 1951 roku, ma on głębszy i bardziej drastyczny sens niż polemika z realizmem socjalistycznym. *Objet trouvé* – odnaleziona fotografia rodziców – spełnia tutaj rolę mechanizmu uruchamiającego dwa obrazy nie do pogodzenia: portret rodziców z czasów przedwojennych i obraz ich zabójstwa. Obraz jest zarazem powrotem (do rodziców) i powtórzeniem utraty (śmierci). Namalowane na obrazie (painting) dłonie są symbolem obrazu wyobrazonego (image). Ukazują to, co nieuchwytnie, czego nie można utrzymać, co nieustannie wysuwa się z rąk.

Różnica między trzema wymienionymi pracami surrealistycznymi, a kompozycją polskiej artystki polega na tym, że w jej kompozycji wzrok wyobrażonych postaci nie kieruje się na nas, a więc w stronę wirtualnego widza. Jednocześnie brak spojrzenia w kierunku widza, mocą tego samego gestu (zaprzeczenia, odwrócenia wzroku), obecność widza/widzów implikuje i wywołuje. Zmarli nas nie widzą, lecz to my widzimy zmarłych. W ten sposób jesteśmy przywołani do wewnątrz obrazu, wezwani, by stawić mu czoła.

#### **e) Rama jako metanarracja. Ekran świadectwa**

Rosenstein zatytułowała obraz *Ekrany*. Pojęcie implikuje zjawisko kina i mechaniczne środki reprodukcji, przez co zakorzenia obraz w doświadczeniu powszechnie znanym. Tytuł implikuje nie tylko przesunięcie czasowe, ale i przestrzenny dystans.

W Lacanowskim ujęciu Freudowskiej psychoanalizy każde wewnętrzne wyobrażenie potrzebuje nośnika, obraz psychiczny dopiero materializuje się w mediacji, co Lacan wyobraża pod postacią ekranu, w którym przecinają się nasze spojrzenia. Nie ma czystych obrazów umysłowych, wszystkie są relacyjne i konstruowane. Obraz musi przeciąć się z jakimś nośnikiem, uderzając weń w momencie mediacji, ale musi także przedostać się przez ekran, odbić się w cudzym spojrzeniu. *Ekran* jest medium i barierą, można go porównać do prześwitującego ogrodzenia. Odcina i grodzi, ale jednocześnie jest tkanką łączną społecznej komunikacji<sup>1181</sup>. W tej części uwag chciałabym wydobyć metajęzykowy (meta-obrazowy)

---

<sup>1181</sup> O roli spojrzenia/bariery w konstrukcji świata społecznego, por. J. Kordys, *Spojrzenie Meduzy*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 13–38. Tam także o tym, że myśl, iż samowiedza powiązana jest w odbiciem w źrenicy innego, pojawia się u Sokratesa, Hegla i Lacana (s. 17–18).

charakter malowidła Rosenstein, a więc zawartą w nim interpretację obrazu jako ekranu. Chodzi o to, by wydobyć z malowidła/painting to, co stanowi o specyfice obrazu/image.

Jak pisze Meyer Schapiro, rama – określana przez niego jako niemimetyczna jednostka znakowa – w nowoczesnej kulturze wydaje się nieodłącznie związana z istnieniem malowanych obrazów, lecz ta trwałość to tylko złudzenie. Rama pojawiła się późno w historii sztuki. Trwające wiele tysięcy lat malarstwo paleolitu jej nie znało, geometryczne tło pojawiło się dopiero wraz z freskiem (malarstwem architektonicznym), a czworokątna rama – wraz z malowidłem na desce i na płótnie<sup>1182</sup>. Czworokąt obrazu „nie ma żadnych odpowiedników ani w naturze, ani w wyobraźni, gdzie iluzoryczne kształty pamięci wizualnej wyłaniają się z nieokreślonej, nieograniczonej próżni”, pisze Schapiro<sup>1183</sup>.

Na obrazie Rosenstein dostrzegamy, jak pisałam, kilka „ram” lub „ekranów”. Zasadniczy ekran stanowi pionowo ustawiony błękitny prostokąt, na tle którego pojawiają się głowy i dłonie. Widzimy też mniejsze białe ramki „unoszące się” na ciemnym tle. Istnieje też rama obrazu rozumiana jako prostokątne granice płótna naciągniętego na blejtram. To, że mamy do czynienia nie z jedną, ale z serią ram, że jedna w jakiś sposób warunkuje drugą, powoduje semantyczną i syntaktyczną złożoność obrazu. Główne wydarzenie rozgrywa się w ramach niebieskiego prostokąta, zdania podporządkowane, które odpowiadają na pytania, kto, gdzie, kiedy, znajdują się na marginesach, i stanowią obrzeża.

To, że tytuł sformułowano w liczbie mnogiej, oznacza nie tylko pomnożone, wzajemnie dialogujące ze sobą ramy, ale i to, że obraz przeznaczony jest do sytuacji zbiorowego odbioru. Przypomnijmy uwagi Mieczysława Porębskiego, sformułowane w 1945 roku, na temat językowych warunków pojawienia się *faktu*, jakim jest obraz, co do którego uzgodnienia zawsze są społeczne<sup>1184</sup>. Porębski, w ważnym teoretycznym tekście, w którym połączył fenomenologię Ingardena i lingwistyczną analizę w duchu rosyjskiej szkoły formalnej, dowodził, że konkretyzacja dzieła sztuki zachodzi zawsze w trakcie międzyludzkich uzgodnień. Nawet kolor, nie mówiąc już o odcieniu, kształcie, podobieństwie do jakiejś rzeczywistości, zostaje uzgodniony w języku. Obraz, w związku z tym, należy traktować jako medium społecznej komunikacji. Myślenie Porębskiego *explicite* odwołuje się do teorii sztuki

---

<sup>1182</sup> M. Schapiro, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych*, w: J. Białoostocki (red.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, PWN, Warszawa 1976, s. 280–301.

<sup>1183</sup> *Ibidem*, s. 280 i 284.

<sup>1184</sup> M. Porębski, *Sens artystyczny obrazu*, „*Twórczość*” 1946, z. 9, s. 89–108.

awangardy (Strzemiński) oraz, *implicite*, do osiągnięć polskiej socjologii sztuki (Ossowski)<sup>1185</sup>. Dla Rosensteina obraz jest medium, rozmnaża się w *ekrany*, jako *fakt* powstaje w społecznym uzgodnieniu. Zawsze jest ku komuś skierowany, kogoś zaczepia (prowokuje), do kogoś coś mówi, wytwarza własnych widzów, multiplikując się w postaci projekcji. „Nie mogę traktować sztuki inaczej niż okno, stąd moje pierwsze pytanie, na co ono wychodzi”, pisał Breton w eseju *Surrealizm i malarstwo*<sup>1186</sup>. Wbrew pozorom nie jest to albertiańska formuła „niech obraz będzie jak okno”. To performatywne i relacyjne określenie obrazu zależnie od tego, w którym miejscu znajduje się widz, z jakiego punktu i w jakiej chwili na obraz spogląda oraz w jaki sposób uda mu się wynegocjować jego zawartość z innymi widzami. *Ekrany* są pytaniem skierowanym ku widzom, które brzmi: „Co widzicie?”. Stają się w ten sposób refleksją o dwóch zasadniczych sprawach. Refleksją o obrazie. I refleksją o świadectwie. Jak zobaczymy, te dwie sprawy są ze sobą powiązane.

W *Ekranach* Rosenstein opisuje proces tworzenia znaków, ich *przejścia materialnego*<sup>1187</sup>. Widoczne tu i ówdzie fragmenty, w których prześwieca powierzchnia zagruntowanego płótna, są sygnałami, że zetknięcie obrazu z płótnem było dla artystki niezmiernie ważne. Widz wprowadzony zostaje w optyczną grę. Widzi na „ekranie obrazu” jakieś kształty, jak w kinie, ale jednocześnie widzi też materię płótna. Porównać to można do sytuacji, kiedy odkrywamy, że ekran, na którym wyświetlono film, jest pofałdowany lub rozdarty. Obraz/ekran pokazuje sam siebie, przypomina o swojej obecności. Ekran/platońska jaskinia jest miejscem wyłaniania się obrazów, ale moc projekcji jest na tyle słaba, że widać też materię skały, chropowatą ścianę, na której majaczą cienie. Poprzez ukazanie materialności podłoża zostajemy odprowadzeni siłą rzeczy do tej tajemnicy, która wydarza się za naszymi plecami. Wydobyta zostaje w ten sposób względność, momentalność samej projekcji. „Nieograniczona próżnia” – określenie Schapiro – z której wyłaniają się „iluzoryczne kształty pamięci wizualnej”, jest tu niezwykle trafne.

Problem, jaki powstaje w kontekście wydarzenia historycznego, które jest w polu odniesienia znaków tego obrazu, wydarzenia Zagłady, polega na tym, do jakiego stopnia i czy w ogóle możemy obraz (rozumiany jako splot trzech jego poziomów – wizji, płótna i odbiorczej

---

<sup>1185</sup> O podejściu do obrazu jako przedmiotu masowego odbioru w dwudziestolecie międzywojennym pisałam w: D. Jarecka, *Krajobraz jeden. Grupa Krakowska i problem antyfasyzmu*, w: K. Szotkowska, J. Mytkowska (red.), *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2019, s. 102–123.

<sup>1186</sup> Cytat w tłumaczeniu M. Porębskiego, por. M. Porębski, *Wstęp do metakrytyki*, w: Idem, *Pożegnanie z krytyką*, WL, Kraków 1966, s. 188.

<sup>1187</sup> M. Porębski, *Sztuka a informacja*, „Rocznik Historii Sztuki” 1962, t. III, s. 75.

konkretyzacji) traktować jak świadectwo. W analizie rysunków Strzemińskiego, powstających w czasie wojny i Zagłady, Luiza Nader proponuje pojęcie neuroświadectwa<sup>1188</sup>. Neuroświadectwo jest według badaczki artystycznym zapisem, który powstaje w chwili poruszenia afektywnego łańcucha oko – ciało – mózg. Jak zakłada autorka, w podobny sposób oddziałuje na widza, który odbiera te impulsy, wprowadzając w ruch poszczególne części swego systemu fizjologiczno-intelektualno-zmysłowego. Artysta – odbiorca łączą się w łańcuch ogniw przekazujących bodźce, a karta papieru, na której artysta położył kreski, wdrukował odciski palców, jest medium tej indukcji. „Reprezentacja staje się ekranem, na którym zapisuje się doświadczana rzeczywistość, ciało obserwującego (reakcje fizjologiczne), a zarazem jego świadoma i nieświadoma (na poziomie automatyzmów ciała) odpowiedź” – pisze Nader<sup>1189</sup>. Opis tego mechanizmu – choć autorka nie wyciąga takiego wniosku – przypomina mechanizm „pisma automatycznego”.

Jeśli przywołamy tutaj sposób, w jaki Foster interpretuje pismo automatyczne, jako przejaw tego, co *uncanny/Das Unheimliche*, można, opierając się na tym, zaryzykować surrealistyczne rozumienie świadectwa. Pismo automatyczne w rozumieniu Foster’a, nie jest jedynie eksperymentem czy zabawą, ale doświadczeniem *ściśnięcia* podmiotu, które umożliwia mu tworzenie. Zapis automatyczny rozdarty jest między dwie sprzeczne siły: przymusu i wolności. Artysta nie tyle zapisuje coś na ekranie, jakim jest sztuka, ale sam lub sama jest „ekranem świadectwa”, które się w nim lub w niej zapisuje. Ważny jest tu zaimek zwrotny: „się”.

W rozważaniach Shoshany Felman nad problemem świadectwa pojawia się wątek pisma, które wyprzedza myśl. Myśl, pisze cytowany przez autorkę Mallarmé, „śledzi, jak czern kładzie się na bieli”. Odwrócenie zwyczajowej kolejności, które zaproponował poeta, na tym polega, iż człowiek nie pisze, ale czyta własne myśli, które ukazują się [zapisane jego ręką] na papierze<sup>1190</sup>. Oznacza to, że myśl nie zaistnieje bez wypowiedzenia, a więc bez hipotetycznego Innego, który będzie mógł ją odczytać, a Innym może być też sam autor. Felman interpretuje metodę psychoanalizy jako taką, która jest aktywna w procesie powstawania świadectwa, gdyż to „mowa zaświadcza o nieświadomości”. Świadectwa nie ma, zanim nie uruchomi się

---

<sup>1188</sup> L. Nader, *Afekt Strzemińskiego. 'Teoria widzenia', rysunki wojenne, 'Pamięci przyjaciół – Żydów'*, IBL PAN, Akademia Sztuk Pięknych Warszawa, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018, s. 61-62, 131-135, 165-172

<sup>1189</sup> Ibidem, s. 135.

<sup>1190</sup> S. Mallarmé, cyt. za Shoshana Felman, *Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching*, w: S. Felman i D. Laub (red.), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York – London 1992, s. 23.

mechanizm rozmowy. Świadkiem jest ten, kto mówi, stając się przez to medium świadectwa<sup>1191</sup>. Chodzi o przesunięcie: to nie świadek „składa” świadectwo, ale to świadectwo mówi (lub pisze) poprzez świadka, przebija się przez jego ciało, głos, gesty. Takie stanowisko wykracza poza czysto językowe pojmowanie świadectwa, w kierunku objęcia nim całej ekspresji, także artystycznej.

Formuła „Writing the Holocaust” Berela Langa wydaje się być w zgodzie z takim poglądem na naturę świadectwa. Wedle badacza „pisanie Zagłady” nie czyni zasadniczej różnicy pomiędzy literaturą dokumentarną, pisarstwem historycznym a sztuką<sup>1192</sup>. Lang, analizując literaturę Zagłady, którą określa jako *Writing the Holocaust*, wyłania trzy możliwe kategorie (lub porządki) *pisania Zagłady*<sup>1193</sup>. Wszystkie trzy modalności są zaczepione w „historyczności” i nią uwarunkowane, każda z nich na inny sposób<sup>1194</sup>.

Pierwsza grupa to są dzienniki, autobiografie i wspomnienia, które jak pisze Lang, podkreślają w różnych formach „commitment to historicity” [zaangażowanie w historyczność]. Nie muszą być pisane w pierwszej osobie, ważne, że zawierają lub zbierają świadectwa<sup>1195</sup>. Drugi typ jest zdefiniowany w sposób elastyczny i otwarty. Jest to „pośrednie” (indirect) „pisanie Zagłady”, w którym mieści się poezja (np. Celana) czy proza fabularna, gdzie, jak pisze Lang, „nieświadome tekstu – wyparta przeszłość – musi być wydobyta i wypowiedziana przez czytelnika”<sup>1196</sup>. Trzeci typ to pisarstwo historyczne, klasyczna historiografia<sup>1197</sup>. Lang rysuje w ten sposób trzy narożniki obszaru, w którym mieści się bogactwo form. Sam używa pojęcia gatunek (genre), podgatunek (subgenre) albo też modalność (modality). Ich wspólnym mianownikiem jest napięcie między wyobraźnią a historią. Wszystkie są przez historię uwarunkowane: Dzieła te powstają w cieniu zasady i zarazem potrzeby „historycznej autentyczności” („under the shadow of a principle of historical authenticity”), wyobraźnia

---

<sup>1191</sup> S. Felman: „Zarówno w wypadku Mallarmégo, jak i Freuda tym, co decyduje o wyjątkowości zaproponowanej przez nich postaci świadka, jest nie samo opowiadanie, nie sam fakt składania świadectwa o wypadku, ale gotowość świadka, by samemu stać się *medium świadectwa* – i *medium wypadku* – w jego niepodważalnym przekonaniu, że wypadek, poetycki lub medyczny, zawiera w sobie historyczne znaczenie, które wykracza poza to, co indywidualne, i przez to, pomimo swej idiosynkrazji, nie jest *trywialne*”, Felman, 1992, s. 24 [moje tłumaczenie].

<sup>1192</sup> B. Lang, *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 2000.

<sup>1193</sup> Ibidem, s. 17–34.

<sup>1194</sup> Ibidem, s. 19–20.

<sup>1195</sup> Ibidem, s. 21–22.

<sup>1196</sup> Przykłady podane przez Langa to również Aharon Appelfeld, Yehuda Amichai, Jacob Glatstein. Por. B. Lang, *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*, s. 23–24.

<sup>1197</sup> Saul Friedländer, Robert J. Lifton, Daniel Goldhagen, Gerald Reitlinger, Raoul Hilberg, Hannah Arendt, Martin Gilbert oraz uczestnicy *Historikerstreit*: Ernst Nolte, Andreas Hillgruber, Jürgen Habermas, Hans Mommsen, Martin Broszat.

porusza się „w granicach historii” („within the limits of history”) i jest ograniczona przez etyczne, a nie tylko estetyczne lub historyczne warunki („the imagination is set within the limits of history, and it is constrained there by moral, not only aesthetic and not simply historical, conditions”)<sup>1198</sup>.

Historia jest więc wedle Langa obecna w literaturze Zagłady jako materialna rzeczywistość, która emanuje poprzez tekst własnym światłem. Jest to metafora, ale nie do końca. Pojęcie „emanacji odnośnika” Lang czerpie z tekstu Rolanda Barthesa o fotografii (*Camera Lucida*), w którym Barthes pisze o chemicznym i materialnym aspekcie zdjęcia. Zdjęcie to w jego rozumieniu rzeczywisty indeks, a nie ikona. W zdjęciu dotykamy światła odbitego twarzy, która kiedyś żyła<sup>1199</sup>. Nie jest bez znaczenia, że książka Barthesa o fotografii została wydana w Polsce w tłumaczeniu Jacka Trznadla pod tytułem *Światło obrazu*. Tytuł ten był krytykowany za to, że spłaszczył Barthesowską metaforę. Jednak warto zauważyć, że nie jest to banalny frazes, ale cytat. W *Manifeście surrealizmu* (1924) Breton opisuje naturę powstawania obrazów poetyckich w taki sposób, że człowiek nie tworzy ich sam, ale to one „narzucają się przemocą”. Obraz poetycki, mówi Breton, powstaje w wyniku zderzenia ze sobą dwóch zjawisk, wyobrażeń czy słów, między którymi przebiega iskra. Obraz taki uderza artystę własnym światłem. Jest to, jak pisze Breton, „światło obrazu”<sup>1200</sup>. Emanacja odnośnika znosi granice między rzeczywistością a obrazem.

„Obroną mogło być zapomnienie, zarośnięcie śladów. Obroną bywało także wyrzucenie z siebie obrazów i snów, przekazanie świadectwa, uwolnienie się od powinności” – mówił Jerzy Jedlicki w 1976 roku<sup>1201</sup>. Jedlicki definiuje tu świadectwo poprzez dwa pojęcia pochodzące z dziedzin pomocniczych historii: psychoanalizy (sen) i sztuki (obraz). Wedle tej wykładni świadectwo jest rezultatem (i samym aktem) napierających na podmiot obrazów i snów, którymi podmiot nie jest w stanie kierować ani ich kontrolować. Podmiot *ustępuje* na rzecz działania świadectwa. Jest to intuicja, z którą zgadzają się także najnowsze podejścia, dekonstruujące pozycję świadka na rzecz „stawania się” świadkiem. Świadectwo jest zawsze wobec kogoś i dla kogoś, świadczenie w takiej interpretacji wysuwa się poza językowe dyskursywne formuły<sup>1202</sup>. W kontekście badania surrealizmu jest dla mnie niezwykle istotne,

---

<sup>1198</sup> B. Lang, *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*, s. 29.

<sup>1199</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>1200</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, tłum. A. Sandauer, „Twórczość” 1969, z. 2, s. 90.

<sup>1201</sup> J. Jedlicki, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone* (1976), w: Z. Stefanowska, J. Sławiński (red.), *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 344–371.

<sup>1202</sup> Por. A. Dauksza, *Ustanawianie świadka*, w: A. Dauksza, K. Koprowska (red.), *Świadek: jak się staje? Czym jest?*, IBL PAN, Warszawa 2019.



że Jedlicki, historyk myśli społecznej i badacz dziejów kultury, stwierdził, że świadectwo powstaje poprzez napierające na podmiot obrazy i sny. Wprowadził motyw nawiedzenia przez duchy. Wedle Jedlickiego niesamowita i widmowa obecność zmarłych powoduje, że czujemy przymus i pragnienie, by cały czas przekraczać zrytualizowane formy pamięci, takie jak pomniki albo nagrobki. Są one, pisze Jedlicki, wobec pamięci Zagłady bezradne i nie potrafią sprawić, by „nas duchy spalonych i rozstrzelanych nie nawiedzały więcej”<sup>1203</sup>.

Obrazy i sny nie są w metodologii historii nowym wynalazkiem. Maurice Halbwachs pierwszy rozdział książki *Społeczne ramy pamięci* (1925) poświęcił snom i „obrazom-wspomnieniom”. Nie śnimy dla siebie i przez siebie, ale to rzeczywistość naszej grupy, naszego najbliższego kręgu i środowiska, konkretyzuje się w sennych obrazach. Halbwachs korzystał z tych samych inspiracji co Breton. Na początku jego rozprawy czytamy o doświadczeniach ze snem i snami francuskiego pisarza Herveya de Saint-Denis<sup>1204</sup>. Ten sam autor, jako przykład przedfreudowskiego etapu badania stanów śnienia, pojawia się na kartach eseju teoretycznego Bretona *Les Vases communicantes* (1932). Przywołanie tych dwóch autorów może także pomóc uzupełnić albo dopowiedzieć to, co zasugerował w swym przełomowym tekście Jedlicki. W pracy pamięci nie chodzi o całkowite *przepędzenie* duchów czy o spokojny sen. Chodzi o to, by nazwać doświadczenie snu, wprawić je w ramy, włączyć w zakres doświadczenia. Taki też cel przyświeca badaniom nad śniącymi w Zagładzie, którym tekst poświęciła Barbara Engelking. Twierdzi ona, że „sny można traktować jako źródło wiedzy o doświadczeniu ludzi w szczególnej sytuacji egzystencjalnej. Sny wpływają na bieg wydarzeń, o ile – jak w opisanych przykładach – autorzy biorą je pod uwagę przy planowaniu działania na jawie. Sny świadczą również o przenikaniu świata zewnętrznego do najgłębszych zakamarków psychiki. Nocne mary ukazują, jak doświadczenie Zagłady penetruje nieświadomość śniącego oraz determinuje treść jego snów”<sup>1205</sup>.

Jeśli obraz Rosenstein traktować można jako świadectwo, to nie „artystyczne” (byłaby to tautologia, gdyż każda sztuka jest świadectwem), ale właśnie surrealistyczne. Michael Rothberg w książce *Traumatic Realism* przekonywał, że wspólnym mianownikiem najbardziej poruszających tekstów i prac o Zagładzie jest specyficzny „realizm”, czyli przenikanie historycznej rzeczywistości wprost do dzieła. Autor lub autorka jest tu jakby medium historii. Taką

---

<sup>1203</sup> J. Jedlicki, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, s. 347.

<sup>1204</sup> M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, PWN, Warszawa 1969, s. 20.

<sup>1205</sup> B. Engelking, *Sny jako źródło do badań nad Zagładą*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 9, 2013, s. 45.

rolę dla Rosensteina spełnił surrealizm. Był językiem, który pozwolił jej zamienić sztukę w „ekran świadectwa”.

#### **f. Surrealizm traumatyczny**

W dyskursie na temat relacji realizmu i surrealizmu możliwe są dwie zasadnicze konfiguracje tych pojęć: antynomia i szereg. W konfiguracji antynomicznej, dominującej w Polsce po 1945 roku, zaś zredukowanej do opozycji „realizm socjalistyczny – surrealizm” w 1949 roku, realizm jest przeciwstawiany surrealizmowi ze względu na stosunek do rzeczywistości. Realizm jest w tej parze waloryzowany pozytywnie jako sztuka oddająca sprawiedliwość światu, wierna historii, ukazująca konflikty polityczne i społeczne. Surrealizm to jego przeciwieństwo. To także zaprzeczenie humanizmu, symptom utraty rozumu, w skrajnej wersji tego paradygmatu: synonim faszyzmu oraz „degeneracji”. Proces *ulokowania* surrealizmu w symbolicznym polu „degeneracji” nie był gwałtownym przestawieniem zwrotnicy ani w roku 1945, ani w roku 1949. Nie jest mechanicznie związany z realizmem socjalistycznym ani z socjalizmem. Był to złożony proces, w którym działały liczne motywy. Było to m.in. nowe, powojenne wcielenie przedwojennego katastrofizmu czy zejście się anty-awangardowych przesądów, żywionych tak przez przedstawicieli lewicy komunistycznej, jak i liberalnego centrum.

W drugiej konfiguracji realizm – surrealizm tracą cechy antynomii, następuje połączenie, nakładanie lub dyfuzja, dwa pojęcia przenikają się, idąc w parze. Są sobie bliskie jak dwa różne wcielenia tego samego zjawiska, jak delikatny uskok w obrębie jednej idei. Surrealizm jest tutaj sobowtorem realizmu, jego „uncanny double”. Surrealistyczna niesamowitość rozciąga się i na samą sferę języka, przejawia się w drganiu podobnych brzmień, bierze się z oscylacji podobieństwa i różnicy. Konfiguracja ta, choć wypierana poza nawias dominującego dyskursu, pojawiła się historycznie jako pierwsza. Tak właśnie, jako „naczynia połączone” surrealizmu i realizmu, rozumiał ją Breton, wedle którego jedna sfera płynnie przechodzi w drugą, a my nie jesteśmy w stanie powiedzieć, gdzie znajduje się między nimi granica. Pisarz sformułował myśl o braku rzeczywistego przeskoku między dwoma stanami, jawy i snu, marzenia i doświadczenia realności po raz pierwszy w tekście *Surrealizm i malarstwo* (1927).

Rosenstein w swoim obrazie połączyła to, co wizyjne, z tym, co realne. Ukazała obraz jako mediację i projekcję. W okresie, w którym surrealizm w dyskursie politycznym i publicystycznym w teorii sztuki i literatury był ukazywany jako przeciwieństwo realizmu, jako symptom dehumanizacji, wybrała właśnie tę konwencję malarską. W jej obrazie Zagłada wyświeśla cienie, przywołuje duchy. Obraz ma znaczenie polityczne, właśnie ze względu na

ów język. Wydobywa to, co jednostkowe, to, czego nie da się sprowadzić do bohaterstwa i walki, co nie przedostało się do kulturowej sfery żałoby, jest niepożegnane i niewypowiedziane, jest „głosem z ciemności”<sup>1206</sup>. Obraz ten ma wymiar „mniejszościowy” i krytyczny. Stworzony został przez kobietę artystkę i ta kobieca perspektywa została w tym obrazie zaznaczona. Artystka wewnątrz obrazu umieszcza kobiecy podmiot. Obraz projektuje jako ruchomy kadr, uwarunkowany obecnością widzów. Historia powinna wejść we wspólne „ramy”. Zamordowani muszą odzyskać władzę mówienia i działania, odzyskać to, co zostało im zabrane, możliwość wołania.

Carlo Ginzburg w eseju *Just One Witness* [Tylko jeden świadek] pisze o figurach narracyjnych, które wzmacniały pozycję ocalałego w przekazach historycznych. Przykładem jest Józef Flawiusz, autor *Wojny żydowskiej* i średniowieczni kronikarze, którzy naśladowali stworzony przez Flawiusza topos. Opowiadający o pogromach, z których nie ocalał nikt lub prawie nikt, powoływali figurę dwóch świadków po to, by nadać swym przekazom wiarygodność<sup>1207</sup>. Ginzburg wiąże ten motyw z łacińską i żydowską tradycją sądowniczą, polegającą na uznawaniu zasady, że świadectwo jednej osoby nie jest wiarygodne, dopiero zeznanie dwóch świadków może być przyjęte przez sąd. Prawo to zostało włączone do kodeksu Justyniana, stąd wzięła się maksyma „testis unus, testis nullus”<sup>1208</sup>. Jednakże Ginzburg przypomina ważny tekst Benveniste’a o prawnych i moralnych aspektach świadczenia w „Słowniku instytucji indoeuropejskich” (É. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 1969). Benveniste wydobyl różnicę między określeniem *testis*, funkcjonującym w rzymskim sądownictwie, a *superstes*, które także znane było w ówczesnej mowie, i które oznacza ocalałego. *Superstes*, to ten, który przeżył, najczęściej – jedyny ocalały. Być może w tradycji sądowej *superstes* nic nie znaczy, ale historyk ma prawo, konkluduje Ginzburg – uwierzyć jedynym świadkom<sup>1209</sup>.

W obrazie Rosenstein, dualizm *testis/superstes* jest jak najbardziej uchwytany. Rosenstein ocalała z sytuacji skrajnej przemocy, jako jedyna wymknęła się z rąk mordercy, była ocalałą, *superstes*. Czy *superstes*, jedyna świadkini, wyobrażona byłaby więc pod postacią bezgłowej postaci z lewej strony obrazu? Postać ta wciela paradoksalną sytuację ocalałej, która

---

<sup>1206</sup> „Głos z ciemności” – określenie Jerzego Jedlickiego świadectw Zagłady pojawiających się od lat 60. Por. J. Jedlicki, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, s. 348.

<sup>1207</sup> C. Ginzburg, *Just One Witness*, w: S. Friedländer, *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*, Harvard University Press 1992, s. 82–96.

<sup>1208</sup> Ibidem, s. 84-85.

<sup>1209</sup> Ibidem, s. 96

jest *superstes*, lecz nie *testis*. Nikt inny nie ocalał. A „*testis unus*” to „*testis nullus*”. Ta, która to wszystko widziała, i która wie wszystko o tej historii nie ma prawa nic o niej powiedzieć. Jednakże trzeba także zauważyć, że w swym obrazie Rosenstein powołała dwóch świadków: matkę i ojca. Autorka obrazu, jedyna ocalała, włączając ich w *Ekrany*, wyprowadziła ich z „nagiego życia” z powrotem w ramy ludzkiej wspólnoty. Jednocześnie nadała ich postaciom niezwykłą rangę. W obrazie tym matka i ojciec wchodzą w rolę *testis*. Mogą zaświadczyć o prawdzie tej historii. I pomagają ją wypowiedzieć tej, która mówić nie może.

Jak mówi cytowany przez Ginzburga Primo Levi:

Potrzeba opowiedzenia o tym „innym”, zrobienia z „innych” współuczestników stała się w nas, przed wyzwoleniem i później, impulsem równie bezpośrednim i gwałtownym jak inne elementarne potrzeby<sup>1210</sup>.

Podkreślić warto słowo „współuczestnicy”. W obrazie Rosenstein takie znaczenie – jako sygnału uczestnictwa – mają ekran i rama. Są one wyjściem ku widzowi i zaznaczeniem, iż wiadomo, gdzie on lub ona stoi. „Rama jest raczej częścią przestrzeni widza niż iluzorycznego trójwymiarowego świata zawartego w niej i poza nią” – pisze Schapiro<sup>1211</sup>. Jest szczególnie ważne, że rodzice nie patrzą na nas. Powoduje to, że my możemy na nich patrzeć, nie spotykając ich wzroku, ale czy możemy patrzeć „spokojnie”? Jest to konstrukcja, w której, jak u Halbwachsa, zaproponowano wspólne ramy społecznej pamięci. Nie oznacza to jednak ani spokoju, ani odpoczynku, tylko propozycję wspólnego języka. Jeśli chcemy, możemy sobie wyobrazić wejście pomiędzy rozstawione dla nas *Ekrany*.

---

<sup>1210</sup> Ibidem, s. 96, cyt. za: Primo Levi, *Czy to jest człowiek*, tłum. H. Wiśniowska, WL, Kraków 1978, s. 6.

<sup>1211</sup> M. Schapiro, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych*, s. 284.

## Zakończenie

W pracy doktorskiej „Sztuka i lewica komunistyczna (w Polsce) 1944–1948: surrealizm, realizm, marksizm” opisałam problemy krytyki i sztuki w Polsce w tych latach wybrane ze względu na trzy tytułowe pojęcia. Badałam pola sąsiednie (synchronicznie) krytyki literackiej oraz polityki artystycznej. Wykraczałam (diachronicznie) poza lata określone tytułem.

Założeniem pracy było powiązanie historii sztuki z historią krytyki artystycznej w ramach historii obrazów. Potraktowałam surrealizm, realizm i marksizm funkcjonalnie, podkreślałam ich zmieniające się w czasie konotacje. Wybrałam dwa momenty, które uznałam za kluczowe, rok 1946, w którym ogniskuje się debata o realizmie w malarstwie i rok 1948, gdy pojawiają się ważne wypowiedzi artystyczne. W obu tych momentach, tak w krytyce jak i w sztuce, *rozbylskują* tytułowe pojęcia.

Wychodziłam poza historię sztuki rozumianą jako szereg wydarzeń ściśle podporządkowany dziejom politycznym. Wycieczki w inne *okresy* historyczne były konieczne dla zrozumienia wydarzeń w kręgu lewicy komunistycznej w drugiej połowie lat czterdziestych w Polsce. Do najważniejszych w ten sposób wykonanych *uskoków* należą tematy: dyskurs o surrealizmie i realizmie w kręgu lewicy komunistycznej w połowie lat 30., lewicowa krytyka surrealizmu po 1945 roku we Francji, zmienne interpretacje relacji realizm – surrealizm od lat 30. do lat 40. wieku XX oraz cechująca polski dyskurs teoretyczny i krytyczny oboczność surrealizm/nadrealizm. Debaty o sztuce lat 30. w środowisku lewicy komunistycznej były przedmiotem badań z zakresu historii estetyki, historii filozofii, historii idei i historii politycznej. Jednak dotąd nie były zinterpretowane ze względu na wydarzenia intelektualne i artystycznej drugiej połowy lat 40. w Polsce. Dyskusje i debaty o sztuce w Polsce po 1944 roku stanowiły przedmiot licznych dociekań i analiz. Choć wspomniano, że miały swe antecedencje przed wojną lub też, że były „dokończeniem” sporów z okresu dwudziestolecia międzywojennego, brak było analizy poszczególnych tekstów w tej perspektywie. W mojej pracy podjęłam tę próbę. W rozdziale o Ernście Rosenstain częściowo poruszyłam problematykę życia artystycznego początku lat 50. Analizując obraz *Ekran*, pokazałam jak mocno osadzony jest on w zanalizowanych przeze mnie uprzednio ideologicznych kontekstach.

Temat marksizmu jest szczególnie trudny ze względu na konieczność relacyjnego ujęcia problemu. Miałam do dyspozycji wybitne teksty i opracowania, które mówią o historii marksizmu w teorii sztuki w Polsce. Jednocześnie wyciąganie wniosków na podstawie

literatury przedmiotu powstającej do 1989 roku, która często w tej samej mierze jest opisem historycznym, co wyrazem ograniczeń własnych czasów, była ogromnym badawczym wyzwaniem. Trzeba się było liczyć z tym, że stanowi ona splot cenzury i autocenzury, przeinaczeń i pominięć, ledwo czytelnych prowokacji i nieprzejrzystych aluzji. Jednocześnie jest to literatura podstawowa, pisana przez historyków marksizmu, zanurzona w jego żywiole językowym. Historię marksizmu czytać było trzeba między wierszami, nie wprost i domyślać się istnienia białych plam tam, gdzie strony gęsto pokryte są drukiem.

W analizie tekstów z lat 1944-1948 skupiłam się głównie na pisarstwie Mieczysława Porębskiego. Brałam też pod uwagę jego późniejszą ewolucję. Skrytym bohaterem mojej pracy okazał się Stefan Morawski. Dyskusje sztuce w kręgu lewicy komunistycznej w omawianej epoce zdeterminowały jego późniejszą drogę intelektualną i duchową. Tuż przed ukończeniem pracy odnalazłam jego rozprawę „O poglądach politycznych Lukácsa po 1929 roku” z dedykacją dla Stefana Żółkiewskiego napisaną w 1986 roku i niedopuszczoną do druku<sup>1212</sup>. Jest to pogłębiona i pełna pasji analiza Lukácsowskiego realizmu. Badacz demaskuje zależność myśli wybitnego marksistowskiego estetyka od ideologii „trzeciego etapu”; mówi o pułapce, jaką była sytuacja niemieckiego komunisty emigranta w stalinowskim ZSRR. Pisze Morawski o „gorzkich owocach”, jakie wydał ten okres: „Wprawdzie nieustannie przemyślał w wypowiedziach krytyczno-literackich i filozoficznych z lat trzydziestych i czterdziestych argumenty krytyczne wobec zdeformowanego tradycją azjatycką systemu, wprawdzie wciąż był w napiętym dystansie wobec oficjalnej doktryny uprawiania dyskursu badawczego filozoficzno-estetycznego czy estetyczno-krytycznego, ale równie rzetelnie jak cała ówczesna inteligencja partyjna w ZSRR respektował „linię generalną”<sup>1213</sup>. Morawski konkluduje, iż Lukács w swej zacieklej walce o realizm (a przeciw awangardzie), którą prowadził praktycznie przez całe życie, ostatecznie przyjął „fałszywą alternatywę”. Badacz nazywa to „tragedią” egzystencjalną i intelektualną<sup>1214</sup>. Jest to niezwykle gorzki tekst; mówi też częściowo o dylematach samego Morawskiego. To, że nie można było go opublikować nawet w 1986 roku, pokazuje jak bardzo zablokowana była do niedawna swobodna dyskusja o marksizmie. Moja praca jest zaledwie drobną interwencją wobec tego ogromnego tematu.

Jak napisał Leszek Kołakowski, od pewnego momentu celem Stalina i stalinizmu stało się zniszczenie „ocalałych resztek więzi ideowej w partii”. Niszczenie form życia zbiorowego

---

<sup>1212</sup> S. Morawski, „O poglądach politycznych Lukácsa po 1929 roku”, w teczce „Artykuły zdjęte z księgi dedykowanej prof. dr S. Żółkiewskiemu (wydruk 1986)”, Rps sygn. 13992, Biblioteka Narodowa w Warszawie.

<sup>1213</sup> Ibidem, s. 477-478.

<sup>1214</sup> Ibidem, s. 492.

kulminowało w procesach moskiewskich i wielkim terrorze lat 1936-1938<sup>1215</sup>. W dysertacji spróbowałam odpowiedzieć na pytanie, co z nurtu marksistowskiego ocalało w polskiej krytyce sztuki drugiej połowy lat 40., w jaki sposób próbowano go odbudować. Poruszyłam kilka przypadków: *casus* Mieczysława Porębskiego, ale także Jana Kotta, Adama Ważyka i Juliana Przybosa. Zwróciłam uwagę na poglądy Zbigniewa Dłubaka i Mariana Bogusza. Aktywność na polu krytyki i organizacji wystaw łączyli oni z praktyką sztuki, która wedle ich własnego mniemania była marksistowska i nawiązywała do surrealizmu. Włączyłam do tego grona Ernę Rosenstein, próbując wyjaśnić fenomen powiązania komunizmu z surrealizmem na przykładzie jej twórczości.

Myśl o sztuce Porębskiego zajmuje w pracy tak samo ważne miejsce jak analiza obrazów Dłubaka, Bogusza i Rosenstein. Sztuki wizualne i teksty wchodzą ze sobą w dialog. Inspiracją jest myśl Bachtina o dialogicznych formach kultury, a także dziedzina którą określa się jako „wiedza obrazów”. Tekst bardzo często traktowano jako odpowiedź na malarstwo. Sądzę, że możliwe jest pomyślenie przepływu w odwrotnym kierunku. W taki sposób, jako odpowiedź na poemat Nerudy w tłumaczeniu Miłosza, czytam fotogramy Dłubaka z cyklu *Serce Magellana*. Podobnie – jako będące w dialogu z ówczesną publicystyką i z toczącymi się w niej ideowymi sporami o dziedzictwo europejskiego kolonializmu – odczytuję obrazy Bogusza *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę* i *Za pięć dwunasta w Nankinie*. Kompozycję Rosenstein *Ekrany* namalowaną w 1951 roku umieszczam w konfiguracji krytycznego dialogu z innymi obrazami Zagłady. Zwłaszcza z malowidłami pokazywanymi na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki (1950). Twórczość wymienionych artystów, ukazana zostaje intertekstualnie, nie tylko wobec konkretnych dzieł, literackich i malarskich, ale wobec obrazu surrealizmu produkowanego w lewicowej publicystyce epoki.

Nowe, w relacji do poprzednich ujęć sztuki polskiej pierwszych lat powojennych, jest w mojej pracy zogniskowanie uwagi na malarzach – komunistach. To był rodzaj olśnienia. Zadałam sobie pytanie, jak malarze komuniści tworzyli nowoczesną sztukę w Polsce w latach 1944–1948. Jest to próba teoretycznego uchylenia sprzeczności między surrealizmem a socjalizmem (w planie pragmatycznym), surrealizmem a marksizmem (w teorii) oraz między surrealistami a komunistami (w biografii). Jest to także swoista prowokacja wobec paradygmatu takiego pisania o komunistach, w którym trzeba ich etycznie usprawiedliwiać, usprawiedliwiając także pośrednio i siebie, iż się podjęło ten temat. Komuniści byli w tym

---

<sup>1215</sup> L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Część III. Rozkład*, Wydawnictwo Krąg, Wydawnictwo Pokolenie, Warszawa 1989, s. 857-858.

czasie częścią lewicy, identyfikowali się ze światopoglądem socjalistycznym, włączali się odbudowę kraju. Ideologia w moim ujęciu nie blokuje rozwoju sztuki, ani nie jest z nią w wiecznym konflikcie, ale odwrotnie: wspiera ją i rozwija. Owszem, pewna frakcja komunistycznej lewicy ściera się wówczas ze sztuką, lecz nie jest to zawsze walka na śmierć i życie. Artyści, o których mowa w pracy również byli przekonani, że tworzą lewicę komunistyczną pełnoprawnie i ich głos musi być słyszany. Komunizm dla sztuki awangardowej w latach 1944–1948 jest tak istotnym partnerem, że trudno nawet wyobrazić sobie pisanie historii sztuki po wojnie bez próby zrozumienia istotnych prądów w obrębie tej formacji.

Praca niniejsza kończy pewien etap moich własnych badań nad sztuką i krytyką sztuki w Polsce drugiej połowy lat 40., a jednocześnie otwiera następny. Wiąże się to z pewnymi, nierozwiązanymi problemami, pytaniami na które nie mogłam lub nie umiałam dać odpowiedzi. Ale także z tym, że w trakcie pisania zawsze ukazują się nowe obszary, nasuwają się nowe pytania, pojawiają się pomysły i tematy.

Nie udało mi się dotrzeć do przyczyn publikacji tekstu Dobrowolskiego *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa* w „Odrodzeniu” w 1946 roku. Zarysowałam jedynie hipotezę. Nie dotarłam do archiwum redakcji „Kuźnicy” i nie wiem, gdzie jest przechowywane. Poszczególne znaleziska, jak tekst Morawskiego o Lukácsu, albo korespondencja Żółkiewskiego z Kottem, co prawda z późniejszego okresu, potwierdzały intuicję, że znaczenie „Kuźnicy” jako marksistowskiego i modernizacyjnego projektu, wciąż jest niewyczerpanym polem badań. „Ale i myśmy byli o krok od ciemnicy po aresztowaniu Spychalskiego, następny krok to Władek, a za nim proces Kuźnicy, gra z katem” pisał Kott w liście do Żółkiewskiego w 1985 roku, wspominając zgęszczoną atmosferę polityczną przełomu lat 40. i 50.<sup>1216</sup>. Z pewnością dalsze badania nad tym środowiskiem jeszcze lepiej pokażą, jak głęboko było ono podzielone, żywe i bogate i jak bardzo mylne jest wyobrażenie o nim jako ideowym monolicie. Nurtowały je lęki i przesady, rozłamy i konflikty, części z nich dotknęłam w mojej pracy.

Próbowałam uchwycić różne poglądy na sztukę na tle hybrydycznej czasowości lat 1944–1948. To *melting pot*, w którym jednocześnie dyskutują ze sobą idee kultury robotniczej i z ducha Proletkultu, antymodernizm Lukácsa i realizm proletariacki typowy dla RAPP-u, humanistyczny realizm Aragona i realizm socjalistyczny znany z postulatów Zjazdu Pisarzy

---

<sup>1216</sup> Jan Kott, list do S. Żółkiewskiego z dnia 25 grudnia 1985 roku, w: Korespondencja, tom 1, Archiwum Stefana Żółkiewskiego, Biblioteka Narodowa, Rps, sygn. 13993. [chodzi o Władysława Bieńkowskiego z którym Żółkiewski współpracował w okresie okupacji w krajowych podziemnych strukturach PPR]



Radzieckich z 1934 roku. Sheila Fitzpatrick twierdzi, że w roku 1928 w kulturze radzieckiej miała miejsce „rewolucja kulturalna”, gdy niezależne od bezpośredniego centralnego sterowania różne ośrodki propagowały własne socjalistyczne i marksistowskie programy. Atakowano awangardę, stosując język awangardy. Strącano i stawiano pomniki. Przeklinano przeszłość, fantazjowano o przyszłości. Toczyły się frakcyjne walki. Lata 1944–1948 byłyby czymś podobnym w polskiej kulturze artystycznej. Rok 1949 można w tej perspektywie traktować jako początek Termidora.

Niniejsza praca otwiera pewną możliwość. Badania sztuki w Polsce po 1944 roku zaczepia w sieci pojęć konstruowanych poza binarnymi liniami podziałów, proponując triadę: surrealizm, realizm, marksizm. Kategorie te są, jak sądzę, do uruchomienia w opracowaniu twórczości i poglądów także takich artystów, jak Jadwiga Maziarska, Andrzej Wróblewski, Janina Kraupe-Świdorska, Jerzy Skarżyński, Alfred Lenica. Czwartą kategorią, która się pojawiała na różnych etapach tej pracy, był realizm socjalistyczny. Moja propozycja interpretacji tego terminu nie została sformułowana a priori, mam nadzieję, że była czytelna. Polegała na *wywabieniu* jego zwyczajowo negatywnego zabarwienia. W pracy intencjonalnie używałam określenia „realizm socjalistyczny”, a jeśli czasem pojawiał się „sorealizm”, to raczej jako cytat, a nie alternatywny termin określający zjawisko estetyczne lub fakt historyczno-społeczny. Chciałam pokazać, że realizm socjalistyczny jako pojęcie może otwierać drogę do znaczeń. Tak jak drogę do zrozumienia poglądów otwiera neutralnie (nie zaś piętnująco) zastosowane pojęcie komunista. Oswojenie tych słów, włożenie w nich nieco życia było także celem tej pracy.

Innego rodzaju rozwinięcia domagają się zaznaczone w niej problemy teoretyczne. Są innej natury, wiążą się z metodologią i językiem historii sztuki. Nie twierdzę, że je rozwiązałam. Powinnam w tym miejscu zdać sprawę z tego, że jestem ich świadoma.

Jak pisze Raymond Williams, w marksistowskiej teorii sztuki jedną z największych szkód poczyniła tzw. teoria odbicia. Mówi ona, że umysł odbija świat zewnętrzny, obrazy świata odciskają się w nim jak ślady na piasku, a następnie są formułowane w języku. Sztuka wedle tej teorii przypomina kasztę drukarską, w której czcionki mają konkretne odniesienia, a odpowiedni ich układ, jeśli tylko będzie „wierny”, z pewnością odda złożoność świata zewnętrznego. Teza ta jest oparta na fałszywych przesłankach. Ani umysł nie jest tak rozdzielny ze światem, by mógł go po prostu odbijać, ani rzeczy nie mają odpowiedników w trwale zdefiniowanych pojęciach. Ponadto (dalej Williams) teoria ta w żaden sposób nie wiąże się z poglądami Marksa. Marksizm przed epoką leninowskich redukcji i walki z „empiriomoniem”, nie wyznawał uproszczonych w taki sposób tez.

Teoria odbicia była szczególnie krytykowana w Polsce po 1956 roku<sup>1217</sup>. Roman Zimand określił ją jako „żdanowowską”, broniąc w ten sposób pośrednio Lenina, który teorii odbicia nie odnosił do dzieł sztuki. Zimand, odrzucając żdanowowskie uproszczenia, zarysował projekt materialistycznej teorii sztuki. Powrócił do tezy Marksa, że sztuka jest aktywnym działaniem i „praktyczno-artystycznym opanowaniem świata”. Podkreślał też, za Marksem, ekspansywną rolę artysty w kształtowaniu wizji. „Sztuka *narzuca* światu swoją (to znaczy artysty jako człowieka społecznego) koncepcję” pisał Zimand<sup>1218</sup>.

Williams poszedł w nieco innym kierunku, bo powracając do Marksowskiej analizy języka. Język wedle Marksa – twierdził Williams – opisuje i przekształca świat, implikując ruchomy, samoświadomy podmiot („praktyczną świadomość”), a także możliwość przemiany świata zależnie od zastosowanego języka. Materialistyczne podejście do języka polega na ujmowaniu go jako złożonego mechanizmu poznania/działania. Język nie odbija świata, lecz go aktywnie modeluje. Marksistowska estetyka, postulował Williams, powinna podjąć materializm „języka jako działania”<sup>1219</sup>. Na tej postawie zamiast „odbicia” (ewentualnie przedstawienia) zaproponował w opisie sztuki słowo „mediacja”. Mediacja nie analizuje obiektu, ale „zmierza do opisu żywego procesu”. Sam autor zastrzegł jednak, że istnieje niebezpieczeństwo, iż jedno słowo zastąpi drugie, nie zmieniając zasadniczej relacji<sup>1220</sup>.

Dążenie Williamsa jest klarowne. Wskazują na to także sugerowane przez niego zamienniki dla mediacji: „wstawiennictwo, pojednanie, wyjaśnianie”<sup>1221</sup>. Oczywiście i w nich kryje się groźba uproszczeń. „Wyjaśnianie” również może być zredukowane do funkcji „opowiadania” lub „przedstawiania”. Podobne ryzyko jest związane z wieloma innymi pojęciami. Jak uniknąć pułapki? Jak przekształcić praktykę językową historii sztuki tak, by była adekwatna do naszych poglądów na sztukę? Nie mam gotowej odpowiedzi. Po spotkaniu ze sztuką tak trudną jak Rosenstein, tak mało uchwytną w znane nam kategorie jak Dłubaka, po odczytaniu obrazów Bogusza w duchu krytyki kolonializmu, intuicyjnie skłaniam się jednak ku zakresowi pojęciowemu, który jest zainspirowany przez ideę mediacji. Co prawda, Williams chciał afirmatywnego rozumienia mediacji i wyłączał z jej zakresu, naznaczone częściowo przez psychoanalizę, działania takie jak „mechanizm projekcji, maskowania lub

---

<sup>1217</sup> R. Zimand, *O żdanowowskiej teorii odbicia* „Myśl Filozoficzna”, 1957, nr 1 (27); H. Eilstein, *Szkic o sensach pojęcia odbicia*, „Myśl Filozoficzna” 1957, nr 1(27).

<sup>1218</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>1219</sup> R. Williams, *Marksizm i literatura*, s. 34-74.

<sup>1220</sup> Ibidem, s. 155-165.

<sup>1221</sup> Ibidem, s. 160-161.

interpretacji”<sup>1222</sup>. Tymczasem „projekcja”, „maskowanie” i „interpretacja” mogłyby być potencjalnie pomocne w zarysowaniu alternatywy. Stwarzają szansę na pojawienie się innych pojęć negatywnych, jak „odmowa”, „milczenie”, „bełkotanie”, „jęk”. Czemu nie zaryzykować przywrócenia do łask określenia „deformacja”, i powiedzieć, że zachodzi ona zawsze, jest warunkiem komunikacji?

Dzieło odkształca dotychczasowe obrazy, deformuje to, co wydawało się już uformowane. To drobne *nie* wrzucone w tryby świata, jest być może jednym z najważniejszych słów „historii sztuki w dobie szaleństwa”.

---

<sup>1222</sup> Ibidem, s. 162.

## **Bibliografia**

### **Źródła**

#### **Zbiory sztuki**

Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Regionalne w Pleszewie, Muzeum Niepodległości w Warszawie, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie, Galeria Starmach w Krakowie, Fundacja Archeologii Fotografii w Warszawie, kolekcje prywatne

#### **Archiwa**

##### **Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie**

Dane o ASP w Krakowie, nr inw. L 26/38 (T212B)

Album Wydziału Malarstwa, Archiwum ASP w Krakowie 1934–1939

Protokół z posiedzenia Komisji Dyscyplinarnej w sprawie zajęć na Akademii odbytego dnia 23 XI 1931, Wyrok na podstawie dochodzeń, 25 XI 1931. Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

##### **Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie**

Teczka Mariana Bogusza, sygn. 94/131.

Teczka Mieczysława Porębskiego, sygn. KD 47

##### **Archiwum Akt Nowych w Warszawie**

PPR KC, Wydział Propagandy, sygn. 295/VII – 7

PPR KC, Sekretariat Wydziału Oświaty i Kultury 1947–1948, sygn. 295/VII – 66

PPR KC, Wydział Propagandy – Referat Prasowy 1945–1948, sygn. 295/X – 20

PPR KC, Wydział Propagandy – Referat Prasowy 1945–1948, sygn. 295/X – 23

Ministerstwo Kultury i Sztuki, Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, sygn. 366/12 – 16, 366/12 – 46, 366/12 – 270

Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Plastyki, Zjazd Rady Szkolnictwa Artystycznego w Wilanowie, sygn. 366/1/03- 357

Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Plastyki, Walny Zjazd Delegatów Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, sygn. 366/1/03-408

Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Plastyki, Rada Profesorów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, sygn. 366/1/03/364

Urząd Rady Ministrów. Prezydium Rady Ministrów, sygn. 290/5 – 628

Urząd Rady Ministrów. Prezydium Rady Ministrów, sygn. 290/5 – 362

Materiały i dokumenty na 20-lecie Lwowskiego Zjazdu Pracowników Kultury 16 V 1936-17 V 1936, Wydział Historii Partii KC PZPR, kwiecień 1956. Zbiór monografii i opracowań o partiach, organizacjach politycznych, zawodowych oraz młodzieżowych, sygn. 1230/0 76/II-50

Zespół archiwalny „Klub Młodych Artystów i Naukowców”, sygn. 325

### **Archiwum Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie**

Archiwum Mieczysława Porębskiego

Archiwum Grupy Krakowskiej

Biblioteka Mieczysława Porębskiego

### **Archiwum Państwowe w Krakowie**

Redakcja Miesięcznika „Twórczość”, sygn. 29 821 RT 322

Redakcja tygodnika „Odrodzenie”, sygn. 29 1169 RO

### **Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie**

Juliusz Starzyński, zespół akt

### **Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie**

Mieczysław Porębski,teczka pracownika Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. S III 246

Praca magisterska Mieczysława Porębskiego, sygn. KM. 57

Karty wpisowe Andrzeja Wróblewskiego z okresu studiów na Wydziale Humanistycznym lata 1946–1948, Wydział Humanistyczny, sygn. WHm 1-2005

Karty wpisowe Mieczysława Porębskiego z okresu studiów na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego roku akademickiego 1938/1939 oraz 1945/1946, 1946/1947, 1947/48, Wydział Humanistyczny, sygn. S. III. 355

### **Archiwum Życia Artystycznego Instytutu Sztuki PAN w Warszawie**

## I Ogólnopolska Wystawa Plastyki

Wycinki prasowe, ulotki, plakaty dotyczące życia artystycznego lat 1944–1949

### **Biblioteka Narodowa w Warszawie**

Archiwum Karola Kuryluka z okresu prowadzenia „Odrodzenia”, zbiór przed inwentaryzacją

Archiwum Stefana Żółkiewskiego, Rps. Akc 13968, Rps akc. 13969, Rps. Akc. 13991, Rps.

Akc. 13992, Rps. Akc. 13993

Korespondencja Juliana Przybosia, Rps Akc. 18169/29

### **Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, Fonds André Breton**

Édouard Jaguer à Janusz Bogucki, sygn. BRT C 1924 (30 août 1959)

Édouard Jaguer à André Breton, sygn. BRT C 1925 – BRT C 1933 (17 novembre 1959, 27 novembre 1959)

### **Instytut Pamięci Narodowej**

Zbigniew Dłubak, akta Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego w Warszawie, sygn. BU 0298/297

Modzelewski i inni, sygn. IPN BU 0330/327/89

Dokumenty dotyczące zbiegłego więźnia Mariana Bogusza, sygn. GK 55/77

### **Muzeum Literatury w Warszawie**

Korespondencja Jana Brzękowskiego 1969–1977, sygn. 2992, t. 26

### **United States Holocaust Memorial Museum**

USC Shoah Foundation Institute testimony of Erna Rosenstein

Oral History | VHA Interview Code: 22303

### **Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie**

Juliusz Starzyński, zespół akt

### **Archiwum prywatne Adama Sandauera**

Dokumenty osobiste, szkicowniki, listy Erny Rosenstein.

### **Archiwum prywatne Krystyny Czerni**

Mieczysław Porębski, „Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki (fragmenty)”,  
maszynopis

Mieczysław Porębski, „O racji obrazu”, maszynopis

### **Archiwum prywatne Joanny i Jerzego Porębskich**

Teksty Mieczysława Porębskiego z okresu okupacji (juvenilia)

### **Wywiady**

Wywiad autorki z Erną Rosenstein, Warszawa 1996, notatki w posiadaniu autorki

Wywiady autorki z Adamem Sandauerem, Warszawa 2011 oraz 2019, notatki w posiadaniu autorki

Wywiad autorki z Krystyną Janicką, Warszawa 2016, notatki w posiadaniu autorki

Wywiad autorki z Teresą Bogucką, Warszawa 2011, notatki w posiadaniu autorki

Wywiad autorki (wspólnie z Luizą Nader) z Andrzejem Strumiłłą, Warszawa 2015, notatki i nagranie w posiadaniu autorki

Wywiad autorki z Janiną Kraupe-Świdorską, Kraków 2015, notatki i nagranie w posiadaniu autorki

### **Filmy dokumentalne**

Falber Andrzej E., *Nazwiska Erny Rosenstein*, prod. TVP, 1994

### **Roczniki czasopism**

« Almanach Literacki » 1941, « Czerwony Sztandar » 1939–1941, « Documents » 1929–1930, « Dziennik Literacki » 1948, « Gazeta Artystów » 1935, « Głos Plastyków » 1946–1948, « Kuźnica » 1945–1949, « La Révolution Surréaliste » 1924–1929, « Lewar » 1935–1936, « Miesięcznik Literacki » 1942–1943, « Minotaure » 1933–1939, « Myśl Współczesna » 1946–1949, « Nasz Wyrz » 1938, « Nowe Drogi » 1947–1949, « Nowe Widnokręgi » 1941–1944, « Nowiny Literackie » 1947–1948, « Nurt » 1947, « Odrodzenie » 1944–1949, « Po Prostu » 1948, « Przegląd Artystyczny » 1946–1949, « Przegląd Międzynarodowy » 1948, « Przekrój » 1947–1948, « Le Surréalisme au Service de la Révolution » 1930–1933, « Sygnały » 1934–1939, « Świat i Polska » 1947–1948, « Twórczość » 1945–1949, « Wieś » 1948–1949, « Życie Literackie » 1947

### Inne teksty źródłowe

Aragon Louis, *Écrits sur l'art moderne*, sous la direction de Jean Ristat, préface de Jacques Leenhardt, Flammarion, Paris 2011.

Aragon Louis, *Pour un réalisme socialiste*, Denoël et Steele, Paris 1935.

Baczyński Stanisław, *Literatura w ZSRR*, Nakładem Wydawnictwa Literacko-Naukowego, Kraków – Warszawa 1932.

Baczyński Stanisław, *Surrealizm*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 42–43.

Barr Alfred H. Jr. (red.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, (katalog wystawy) Museum of Modern Art, New York 1936.

Bédouin J.–L., *Poudre aux yeux*, „La Rue” 1952 („Révolte sur mesure”), s. 77–84.

Benjamin Walter, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, tłum. J. Sikorski, w: Idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 55–71.

Benjamin Walter, *Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* w: Idem, *Gesammelte Schriften*, Band 2, Teil 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, s. 295–310.

Blum Helena, *Nadrealizm*, „Nike” 1939, nr 1, s. 38–47.

Blumówna Helena, *Wystawa młodych plastyków*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 177, s. 6.

Bogen Aleksander, *Uwagi o plastyce żydowskiej w Polsce*, „Nasze słowo” 1948, nr 14–15, s. 14–15.

Bogucki Janusz, *Sprostowanie. Błąd w przekładzie tekstu André Bretona*, „Życie Literackie” 1959, nr 38, s. 7.

Bogucki Janusz, *Wernisaż wystawy Phases i message André Bretona*, „Życie Literackie” 1959, nr 30, s. 5.

Borowski Tadeusz, *Pisarz i pacyfizm*, „Dokumenty wojny i pokoju, Biuletyn Prasowy Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju” 1948, nr 2.

Breton André, *Dialogue avec Aimé Patri à propos de „L'Homme révolté” d'Albert Camus*, w: Idem, *Oeuvres Complètes*, t. III, NRF / Gallimard, Paris 1999, s. 1048–1055.

Breton André, *L'Amour fou*, Gallimard, Paris 1937.

Breton André, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris 1965.

Breton André, *Le Surréalisme et la peinture: suivi de Genèse et perspective artistique du Surréalisme et des fragments inédites*, Brentano's, New York 1945.

Breton André, *Les pas perdus*, Gallimard, Paris 1924.

Breton André, *Les Vases communicantes*, Gallimard, Paris 1955.

Breton André, *Manifest surrealizmu*, tłum. A. Sandauer, „Twórczość” 1969, z. 2, s. 72–96.



- Breton André, *Misère de la poésie: „l'affaire Aragon” devant l'opinion publique*, Editions Surréalistes, Paris 1932.
- Breton André, *Nadja*, NRF, Paris 1928.
- Breton André, *Position politique du surréalisme*, Éditions Pauvert, Paris 1962.
- Breton André, *Sucre jaune: A propos de Lautréamont*, „Arts” 1951, nr 328, s. 1, 3.
- Breton André, Duchamp Marcel (red.), *Surréalisme en 1947* (katalog wystawy), Galerie Maeght, Paris 1947.
- Breton André, Éluard Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Corti, Paris 2005 (oryg. 1938).
- Breton André, Eluard Paul, Duchamp Marcel (red.), *Exposition internationale du Surréalisme* (katalog wystawy), Paris 1938.
- Breton André, Rivera Diego, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, Mexico 1938.
- Breton André, Rivera Diego, *Towards Free Revolutionary Art*, „Partisan Review”, vol. 6, 1938, nr 1.
- Brzękowski Jan, *Hans Arp*, (ilustracje Hans Arp), Collection a.r., Łódź 1936.
- Brzękowski Jan, *Nuits Végétales*, GLM, Paris 1938.
- Brzękowski Jan, *Poezja integralna*, Biblioteka a.r., tom 5, Drukarnia P. Mitręgi w Cieszynie, Warszawa 1933.
- Brzękowski Jan, *Spectacle métallique* (ilustracja Max Ernst), Editions Sagesse, Paris 1937.
- Brzękowski Jan, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Brzękowski Jan, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.
- Brzękowski Jan, *Zaciśnięte dookoła ust* (kolaże Max Ernst, układ graficzny Władysław Strzemiński), Biblioteka a.r., tom 7, Drukarnia P. Mitręgi w Cieszynie, Warszawa 1936.
- Brzękowski Jan, Chwistek Leon, Smolik Przemysław, Strzemiński Władysław, *O sztuce nowoczesnej*, Wyd. Tow. Bibliofilów w Łodzi, 1934.
- Camus Albert, *Człowiek zbuntowany*, w: Idem, *Eseje*, tłum. Joanna Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 348–356.
- Camus Albert, *Człowiek zbuntowany*, tłum. Joanna Guze, Oficyna Literacka Res Publica, Kraków 1991.
- Camus Albert, *Surréalisme et révolution*, w: *L'Homme révolté*, Gallimard, Paris 1951, s. 115–127.

- Caudwell Christopher, *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry* (1937), Seven Seas Publishers, Berlin Wschodni bez daty.
- Césaire Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, wstęp André Breton, *Memorandum on My Martinique*, tłum. na angielski: Lionel Abel, Yvan Goll, Brentano's, New York 1947.
- Césaire Aimé, *Rozprawa z kolonializmem*, tłum. Zofia Jaremko-Żytyńska, Czytelnik, Warszawa 1950.
- Chałasiński Józef, *Společna ideologia inteligencji polskiej*, Czytelnik, Warszawa 1946.
- Chazan Jacob, *Naród między młyńskimi kamieniami*, Biblioteczka Popularna Haszomer Hacair w Łodzi, Łódź 1947.
- Chwistek Leon, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, „Przegląd Współczesny” 1924, t. 9, (kwiecień–czerwiec), s. 79–95.
- Dix Peintres subjectifs. Desnoyer, Despierre, Fougeron, Gischia, Gruber, Marchand, Pignon, Robin, Tailleux, Tal Coat*, (katalog wystawy), wstęp Dorival Bernard, Galerie de France, Paris 1944.
- Dłubak Zbigniew, *Z rozmyślań o fotografice (I)*, „Świat Fotografii” 1948, nr 10, s. 2–3.
- Dłubak Zbigniew, *Z rozmyślań o fotografice (II)*, „Świat Fotografii” 1948, nr 11, s. 6.
- Dobrowolski Tadeusz, *Kubizm i kierunki zbliżone*, „Nauka i sztuka” 3, 1947, t. 5, s. 44–51.
- Dobrowolski Tadeusz, *Naturalizm i formalizm w sztuce jako pozorne antynomie*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. 59 (październik–grudzień), s. 3–39.
- Dobrowolski Tadeusz, *Osamotnienie sztuki. Przyczynek do poznania świadomości estetycznej tłumu i elity*, „Przegląd Współczesny” 1932, t. 41 (kwiecień–czerwiec), s. 311–331.
- Dziewulska Małgorzata, *Surrealizm: komuna i postawa*, „Dialog” 1969, nr 8, s. 92–98.
- Ehrenbourg Ilya, *Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romains, Unamuno vus par un écrivain d'U.R.S.S.*, trad. du russe par Madeleine Etard, Collection Blanche, Gallimard, Paris 1934.
- Einstein Carl, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Propyläen, Berlin 1926.
- Einstein Carl, *Notes on Cubism, Translated and introduced by Charles W. Haxthausen*, „October”, vol. 107 (Winter 2004), s. 158–168.
- Éluard Paul, Breton André, *Uwagi o poezji. Autoryzowany przekład Alfreda Wiznera*, Mała Biblioteka Kameny, 1939.
- Forma, Faktura, Fantastyka. Rozmowa z malarzami awangardy* (nie sygn.), „Express Poznański” 1947, nr 298 (28 października 1947), s. 5.
- Fricze Władimir Maksimowicz, *O społecznym znaczeniu sztuk pięknych*, tłum R.O.B., Spółdzielnia Księgarska Książka w Warszawie, Warszawa 1926.

Frid Jakow Władimirowicz, *Realizm socjalistyczny a współczesna dekadencja literatury Zachodu*, Biblioteczka Naukowa „Po prostu”, Warszawa 1949.

Garaudy Roger, *Droga Aragona. Od nadrealizmu do świata rzeczywistego*, tłum. I. Wachlowska, wiersze przeł. R. Kołoniecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

Garaudy Roger, *Komunizm i moralność*, tłum. Paweł Hertz, wstęp M. Thorez, Książka, Warszawa 1948.

Garaudy Roger, *Komunizm i odrodzenie kultury francuskiej*, tłum. Jan Kott, Książka, Łódź 1945.

Garaudy Roger, *Literatura grabarzy*, tłum. H. Bienkowska, Książka i Wiedza, Warszawa 1950.

Garaudy Roger, *Une littérature de fossoyeurs*, Éditions Sociales, Paris 1947.

Hahn Otto, *Kubizm, konstruktywizm, nadrealizm i ich konsekwencje*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 22, s. 2.

Hugnet Georges, *L'esprit dada dans la peinture*, „Cahiers d'art” 1932, nr 1–2, s. 57–65.

Jadźwing R. (Suchodolski Bogdan), *Skąd i dokąd idziemy*, Towarzystwo Wydawnicze Załoga, Wilno 1939 [właściwie Warszawa 1943].

Jastrun Mieczysław, *Pamięci Karola Hillera*, w: *Wolność wyboru*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 195–212.

Jastrun Mieczysław, *Pamiętnik. Lwów (grudzień 1939 – grudzień 1941)*, „Zeszyty Historyczne” 1999, z. 127, Biblioteka Kultury, tom 506, s. 128–180.

Jaszuński Grzegorz, *Przed podziałem Palestyny*, „Przegląd Socjalistyczny” 1948, nr 1–2, s. 57–61.

„Kamena” 1937, nr 3–4 (41–44) (numer poświęcony nowej poezji francuskiej).

Kantor Tadeusz, *Surrealizm*, „Przekrój” 1948 (23–29 maja 1948), nr 163, s. 12–14.

Kochański Aleksander (wyd.), *Posiedzenie Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej 31 sierpnia – 3 września 1948. Stenogram*, Wyższa Szkoła Humanistyczna w Pułtusk, Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, Pułtusk – Warszawa 1998.

Kochański Aleksander (wyd.), *Protokoły posiedzeń biura politycznego KC PPR 1944–1945*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1992.

Kochański Aleksander (wyd.), *Protokoły posiedzeń sekretariatu KC PPR 1945–1946*, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Wyższa Szkoła Humanistyczna w Pułtusk, Warszawa 2001.

Kotlicki Mieczysław, *Między wierszami aerowców*, „Żagary” 1933, nr 2.

Kott Jan, *Mitologia i realizm. Szkice literackie. Tacyt, Stendhal, Gide, nadrealiści, Conrad, Malraux*, Czytelnik, Warszawa 1946.

- Kott Jan, *Podwojony świat*, Biblioteka Klubu Artystycznego S, Warszawa 1936.
- Kott Jan, *Tragedia nadrealizmu*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. 56, nr 165 (styczeń–marzec), s. 115–128.
- Kurek Jalu, artykuł wstępny, „Linia” 1933, nr 1.
- Listy Wł. Strzebińskiego do J. Przybosa z lat 1929–1933*, oprac. Turowski Andrzej „Rocznik Historii Sztuki” 9, 1973, s. 223–268.
- Lukács Georg, *Essays über Realismus*, Aufbau Verlag, Berlin 1948.
- Lukács Georg, *Probleme des Realismus*, Aufbau Verlag, Berlin 1955.
- Lurçat Jean, Gromaire Marcel, Goerg Édouard, Aragon Louis, Küss Edmond, Léger Fernand, Le Corbusier, Labasque Jean, Cassou Jean, *La Querelle du réalisme. Deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture*, Éditions sociales internationales, Coll. «Commune», Paris 1936.
- Marczak-Oborski Stanisław, *Gest romantyczny*, fotogramy Zbigniewa Dłubaka nakładem Klubu Młodych Artystów i Naukowców, Warszawa 1949. W tej samej oprawie tomik tegoż autora *Poszukiwania i anegdoty* z rysunkami Mariana Bogusza.
- Message des écrivains et artistes surréalistes aux intellectuelles polonaises*, Anne et Jean-Louis Bédouin, Robert Benayoun, Vincent Bounoure, André Breton, Adrien Dax, Yves Elléouët, Elie-Charles Flamand, P.-A. Gette, Roger Van Hecke, Alain Joubert, Jean-Jacques Lebel, Gérard Legrand, Jehan Mayoux, Benjamin Péret, José Pierre, Jean Schuster, Jean-Claude Silberman, za: <https://www.andrebreton.fr/work/56600100439220>
- Mezinárodní surrealismus*, Topičův salon, (katalog wystawy), Praha 1947.
- Mieczysław Berman, *Fotomontaże*, KMAIN, katalog wystawy, wstęp Tadeusz Borowski *Prawda i bezsens naszego życia (fotomontaże Mieczysława Bermana)*, Klub Młodych Artystów i Naukowców, Warszawa 1948.
- Napierski Stefan, *Liryki francuscy*, t. I–II, wyd. J. Mortkowicza, Warszawa 1936–1937.
- Napierski Stefan, *Od Baudelaire’a do nadrealistów. Szkice i przekłady z nowoczesnej literatury francuskiej*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1933.
- Neruda Pablo, *Canto General*, Talleras Gráficos de la Nacion, Ciudad de México 1950.
- Neruda Pablo, *El corazón magallánico*, „Quadernos Americanos” 1942, no. 2, s. 171–174.
- Neruda Pablo, *Niech się zbudzi Drwal*, inscenizacja L. Kałuskiej, przekład Z.A. Pijanowskiego, Książka i Wiedza, Warszawa 1949.
- Neruda Pablo, *Pieśń powszechna*, tłum J. Iwaszkiewicz, K.I. Gałczyński, J. Strasburger, L. Pijanowski, Czytelnik, Warszawa 1954.

- Obrąpalska Fortunata, *Efekty surrealistyczne w fotografii*, „Świat Fotografii” 1948, nr 9, s. 12–13.
- Ogólnopolska Wystawa Fotografii P.T.F, (katalog wystawy), wstęp Janina Mierzecka, Wrocław 1950.
- Ossowski Stanisław, *Socjologia sztuki (Przegląd zagadnień)*, „Przegląd Socjologiczny”, tom IV, 1936, z. 3–4, s. 467–468.
- Ossowski Stanisław, „Nike”. *Rocznik I* (recenzja), „Przegląd Socjologiczny”, tom V, 1937, z. 3–4, s. 821–822.
- Péret Benjamin, *Le Révolte du dimanche*, „La Rue” 1952 („Révolte sur mesure”), s. 53–74.
- Pietrzak Włodzimierz, *Nowa kultura*, „Falanga” 1937, nr 2.
- Porębski Mieczysław, *Deska. Chciałbym, aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie*, Murator, Warszawa 1997.
- Porębski Mieczysław, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Porębski Mieczysław, *Kubizm*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.
- Porębski Mieczysław, *Postawa wobec rzeczywistości i postawa wobec sztuki*, „Wśród Młodych: jednodniówka / Bratnia Pomoc Studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Akademicki Klub Literacki, Kraków 1946, nr 1 (kwiecień 1946), s. 2–4.
- Porębski Mieczysław, *Podsumowanie*, w: T. Gryglewicz, A. Szczerski (red.), *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, 175–183.
- Porębski Mieczysław, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Porębski Mieczysław, *Sztuka a informacja*, „Rocznik Historii Sztuki” 3, 1962, s. 44–111.
- Porębski Mieczysław, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Porębski M, *Z. po-wieść*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Pruszyński Konstanty, *Palestyna po raz trzeci*, Dom Książki Polskiej, Wilno 1933.
- Przyboś Julian, *Między wierszami*, „Pion” 1937, nr 44, s. 1.
- Rosenstein Erna, *ASP i Krakowska lewica*, „Życie Literackie” 1960, nr 25, s. 4–5.
- Rosenstein Erna (E.R.), *Wystawa ‘Sztuki zdegenerowanej’ w Berlinie*, „Nasz Wyraz”, maj 1938, s. 8.
- Rudnicki Adolf, *Major Hubert z Armii Andersa*, Książka, Łódź 1946
- Starzyński Juliusz, *Droga syntezy. Rozmowa o sztuce nowoczesnej*, „Nowa Polska” 1946, z. 11–12, s. 611–621.

- Starzyński Juliusz, *Główne kierunki w nowoczesnym malarstwie francuskim. Przewodnik po wystawie malarstwa francuskiego od Maneta po dzień dzisiejszy*, (katalog wystawy), Muzeum Narodowe, Warszawa 1937.
- Starzyński Juliusz, *Impresjonizm i zagadnienie stylu w sztuce nowoczesnej*, „Nike” 1937, nr 3, s. 121–129.
- Starzyński Juliusz, *Impresjonizm. Uwagi z powodu wystawy w Brukseli*, „Pion” 1935, nr 47, s. 4–5.
- Starzyński Juliusz, *O klasycyzmie rzeźby francuskiej*, „Pion” 1935, nr 13, s. 4–6.
- Starzyński Juliusz, *Sztuka współczesnych Włoch*, „Pion” 1935, nr 6, s. 7.
- Stawar Andrzej, *W szkole Plechanowa*, „Miesięcznik Literacki” 20, 1931.
- Stempowski Jerzy, *Chimera jako zwierzę pociągowe. Próba interpretacji ekonomicznej futuryzmu i surrealizmu*, „Przegląd Współczesny” 1933, t. 45, nr 132 (kwiecień 1933), s. 35–67.
- Stenogramy posiedzeń Koła Plastyków PPR w Krakowie z lat 1945–1948*. Aneks do rozdziału 1 pracy magisterskiej Marka Świcy, *Wybrane problemy życia środowiska artystycznego Krakowa w latach 1945–1949*, napisanej pod kierunkiem prof. P. Krakowskiego, Kraków 1991, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Historii Sztuki.
- Strzemiński Władysław, *Aspekty rzeczywistości*, „Forma” 1936, nr 5, s. 6–13.
- Strzemiński Władysław, *Blokada sztuki*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 3.
- Strzemiński Władysław, *Dyskusja o a.r.*, „Żagary” 1934, nr 3–4, s. 6.
- Strzemiński Władysław, *Integralizm malarstwa abstrakcyjnego*, „Forma” 1934, nr 2.
- Teige Karel, *Nowoczesna fotografia*, tłum. M. Bogusz, „Świat Fotografii” 1948, nr 10.
- Teige Karel, *Socialistický realismus a surrealismus*, w: *Socialistický realismus. Sborník*, Knihovna Levé Fronty, Praha 1935, s. 120–184.
- Teige Karel, *Sovetska kultura*, Odeon, Praha 1928.
- Teige Karel, *Surrealismus proti proudu*, Surrealistická skupina v Praze, Praha 1938.
- Uchwały WKP (b) o literaturze i sztuce (1946–1948)*, Książka i Wiedza, Warszawa 1952.
- Ważyk Adam (red.), *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, Spółdzielnia Wydawnicza Wiedza, Warszawa 1947.
- Ważyk Adam, *Kwestia gustu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.
- Ważyk Adam, *Serce granatu*, Związek Zawodowy Literatów Polskich, Lublin 1944.
- Ważyk Adam (red.), *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Czytelnik, Warszawa 1973 (II wyd. 1976).
- Ważyk Adam, *Wiersz skomentowany*, „Odra” 1980, nr 4, s. 25–28.

Wit Juliusz, *Wam*, Gebethner i Wolff, Kraków 1938, projekt okładki Erna Rosenstein.

Witkiewicz Stanisław I., *Bilans formizmu*, „Głos Plastyków” 1938, nr VIII–XII (marzec 1938), s. 40–42.

Wyka Kazimierz, *Pieśń i dzieje*, „Teksty” 1976, nr 6, s. 145–154.

*Wystawa młodych plastyków*, TPSP w Krakowie X–XI 1946, (katalog wystawy), wstęp Mieczysław Porębski, Kraków 1946.

*Wystawa rysunku francuskiego*, (katalog wystawy), wstęp André Francastel. Udział: André Fougeron, Édouard Pignon, Gischia, Jacques Villon, André Dunoyer de Segonzac, Alfred Manessier, Maurice Estève, Muzeum Narodowe, Warszawa 1946.

*Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, (broszura wystawy), Kraków 1948.

Vailland Roger, *Le surréalisme contre la Révolution*, Éditions Sociales, Paris 1948.

Zasławski Henryk, *Ewolucja nadrealizmu*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1935/1936, nr 2, s. 60–64.

Zawieyski Jerzy, *Izraelowi, bratu naszemu – braterstwo*, „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 25, s. 3.

Żdanow Andrzej, *Referat o czasopiśmie Zwiezda i Leningrad*, Czytelnik, Warszawa 1948.

Żdanow Andrzej, *Przemówienia o literaturze i sztuce*, Książka i Wiedza, Warszawa 1954.

### Opracowania

Adamowicz Elza, *The Surrealist Artist's Book: Beyond the Page*, „The Princeton University Library Chronicle”, vol. 70, no. 2 (Winter 2009), s. 265–292.

Adereth Maxwell, *The French Communist Party: A Critical History (1920–1984). From Comintern to 'the colours of France'*, Manchester University Press 1984.

Ades Dawn, Eder Rita, Speranza Graziela (red.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo Muerto*, Getty Research Institute, Los Angeles 2012.

Ades Dawn, *Dada and Surrealism Reviewed*, (katalog wystawy), Arts Council of Great Britain & Hayward Gallery, London 1978.

Ades Dawn, Baker Simon (red.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, (katalog wystawy), Hayward Gallery London, Cambridge MA 2006.

Ades Dawn, Richardson Michael, Fijalkowski Krzysztof, *The Surrealism Reader. An Anthology of Ideas*, The University of Chicago Press 2015.

Adorno Theodor, Benjamin Walter, Bloch Ernst, Brecht Bertolt, Lukacs Georg, *Aesthetics and Politics*, translation editor Ronald Taylor, afterword by Fredric Jameson, Verso, London – New York 1980.

Agamben Giorgio, *Homo sacer: suwerenna władza i nagie życie*, tłum. Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

Aleksiu Natalia, *Ruch syjonistyczny wobec systemu rządów w Polsce w latach 1944–1949*, w: Szarota Tomasz (red.), *Komunizm. Ideologia, system, ludzie*, Neriton, Warszawa 2001, s. 233–251.

Amborski Jan, *Zbiorek prawideł wymawiania języka francuskiego*, Warszawa 1899.

Aronson Ronald, *Camus and Sartre: The Story of a Friendship and the Quarell that Ended It*, University of Chicago Press, 2004.

Asholt Wolfgang, Siepe Hans T., *Surréalisme et politique – politique du surréalisme*, Éditions Rodopi, Amsterdam – New York 2007.

Assman Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Assman Aleida, *Wprowadzenie do kulturoznawstwa. Podstawowe terminy problemy, pytania*, tłum. Anna Artwińska, K. Różańska, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015.

Baczko Bronisław, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, tłum. Małgorzata Kowalska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.

Baker Simon, *Surrealism, History and Revolution*, Peter Lang International Academic Publishers 2007.

Balcerzan Edward, *Literackość: Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.

Baranowska Małgorzata, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Czytelnik, Warszawa 1984.

Baraniewski Waldemar, *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: Teresa Hrankowska (red.), *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1984*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.

Bardaouil Sam, *Surrealism in Egypt: modernism and the Art and Liberty Group*, I.B. Tauris 2007.

Barford Paul M., *Marksizm w archeologii polskiej w latach 1945–1975*, „Archeologia Polski” 40, 1995, z. 1–2, s. 7–78.

Bąbiak Grzegorz, *Czerwona Marianna, O polsko-francuskich związkach literackich na łamach Odrodzenia (1945–1950)*, „Prace Polonistyczne” 70, 2015, s. 9–29.



Barron Stephanie et al. (red.), *Degenerate Art: the Fate of the Avant-garde in Nazi Germany*, (katalog wystawy), Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams Publishers, New York 1991.

Barthes Roland, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Bataille Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira 1955.

Bataille Georges, *The Absence of Myth. Writings on Surrealism*, ed. and translation Michael Richardson, Verso Press, London – New York 1994.

Bataille Georges, *Visions of Excess. Selected Writings 1927–1939*, ed. Allan Stoeckl, translated by A. Stoeckl, Carl R. Lovitt, Donald M. Leslie Jr., University of Minnesota Press, Minneapolis 1985.

Bate David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris, London – New York 2003.

Baudin Antoine, Heller Leonid, *Le réalisme socialiste comme organisation du champ culturel*, „Cahiers du monde russe et soviétique”, vol. 34, no. 3, Juillet-Septembre 1993, s. 307–343.

Baudin Antoine, *Socrealizm. Le réalisme socialiste soviétique et les arts plastiques vers 1950: quelques données du problème*, „Ligea” 1988, nr 1, s. 65–88.

Baudin Antoine, *Le Réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947–1953)*, vol. 1: *Les Arts plastiques et leurs Institutions*, Peter Lang, Bern – Berlin – Frankfurt am Main – New York – Paris – Wien 1997.

Bauduin Tessel M., *Surrealism and the Occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*, Amsterdam University Press 2014.

Bédouin Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme. 1939–1959*, Denoël, Paris 1961.

Beetham David, *Marxists in Face of Fascism. Writings by Marxists on Fascism from the Inter-War Period*, Manchester University Press 1983.

Beaujour Michel, *Sartre and Surrealism*, „Yale French Studies” 1963, no. 30, s. 86–95.

Béhar Henri, *Figures du chassé-croisé*, „Mélusine, Cahiers Du Centre De Recherche Sur Le Surréalisme” no. XVII, 1997, s. 9–31.

Belting Hans, *End of the History of Art*, translated by Christopher S. Wood, University of Chicago Press, 1987.

Benveniste Émile, *Mowa a ludzkie doświadczenie*, tłum. Krystyna Falicka, w: *Znak, styl, konwencja*, red. Michał Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 43–57.

Berman Marshall, *Przygody z marksizmem*, tłum. Sebastian Szymański, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

- Berman Mieczysław, „Czapka Frygijska”, w: *Księga wspomnień 1919–1939*, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 55–90.
- Bermejo Benito, Checa Sandra (red.), *Supervivencia, testimonio y arte. Españoles en los campos nazis. Exposición sala Santo Domingo Salamanca 26 de Abril a 30 de Mayo de 2010*, (katalog wystawy), Valencia 2010.
- Bernatowicz Piotr, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
- Blaustein Leopold, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Zofia Rosińska, Universitas, Kraków 2005.
- Bois Yves-Alain, Krauss Rosalind E., *Formless. A User's Guide*, Zone Books, New York 1997.
- Bojarov Andrij, Polit Paweł, Szymaniak Karolina (red.), *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, Muzeum Sztuki, Łódź 2017.
- Bojarska Katarzyna, *Wydarzenie po wydarzeniu: Białoszewski, Richter, Spiegelman*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- Bogucki Janusz, *Sztuka Polski Ludowej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Bonnet Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, Librairie José Corti, Paris 1975.
- Bolecki Włodzimierz, *Spoleczne ramy lektury*, w: Alina Brodzka, Maryla Hopfinger, Janusz Lalewicz (red.), *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, Instytut Badań Literackich PAN, Ossolineum 1986, s. 355–362.
- Bown Matthew Cullerne, *Art Under Stalin*, Phaidon Press 1991.
- Bredkamp Horst, *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, “Critical Inquiry”, vol. 29, no. 3 (Spring 2003), s. 418–428.
- Bredkamp Horst, *Akty obrazu jako świadectwo i werdykt*, w: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*, Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2020, s. 201–269.
- Brenneis Sara J., *Spaniards in Mauthausen: Representations of a Nazi Concentration Camp, 1940–2015*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London 2018.
- Brodzka Alina, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, PIW Warszawa 1966.
- Brodzka-Wald Alina, Krawczyńska Dorota, Leociak Jacek (red.), *Literatura polska wobec Zagłady*, Żydowski Instytut Historyczny, Instytut Naukowo-Badawczy, Warszawa 2000.
- Brodzki Stanisław, *Palestyna w walce o wolność*, Książka, Warszawa 1948.

Brough-Evans Vivienne, *The Collège de sociologie and Dissident Surrealism*, w: Eadem, *Sacred Surrealism, Dissidence and International Avant-Garde Prose*, Routledge 2016, s. 3–42.

Browder Clifford, *André Breton, Arbiter of Surrealism*, Droz, Genève 1967.

Bryl Mariusz, *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting)*, „Artium Quaestiones” 11, 2000, s. 237–297.

Bryl Mariusz, *New Art History: nauka, polityka, obyczaj*, „Artium Quaestiones” 7, 1995, s. 185–218.

Bryson Norman, Holly Michael Ann, Moxey Keith D.F, *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, 1994.

Brzozowski Tadeusz, *Orientacja wizualno-plastyczna w twórczości poetyckiej Adama Wazyka*, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 1994.

Budrowska Kamila, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2009.

Budrowska Kamila, *Studia i szkice o cenzurze w Polsce Ludowej w latach 40. i 50. XX w.*, Alter Studio, Białystok 2014.

Budrowska Kamila, *Zatrzymane przez cenzurę: inedita z połowy XX wieku*, z serii: Badania filologiczne nad cenzurą PRL, t. 2, Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo Format, Warszawa 2013.

Budrowska Kamila, Woźniak-Łabieniec Marzena, „*Lancetem, a nie maczugą*”. *Cenzura wobec literatury i jej twórców w latach 1945–1965*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.

Budzyk Kazimierz, *O Franciszku Siedleckim wspomnienie*, „Pamiętnik Literacki” 36, 1946, z. 1–2, s. 375–386.

Budzyk Kazimierz (red.), *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, Książka, Łódź 1946.

Bujnicki Tadeusz, *Pismo poszukujące – Sygnały*, „Kultura i Społeczeństwo” 13, 1968, nr 3, s. 45–56.

Bujnicki Tadeusz, Stępień Marian, *Krytyka poetycka w czasopiśmie Kultura Robotnicza, Nowa Kultura, Dźwignia i Miesięcznik Literacki*, „Ruch Literacki” 1961, nr 2 i 3.

Bujnicki Tadeusz, Stępień Marian, *Rozwój pojęcia ‘literatura proletariacka’ w krytyce dwudziestolecia międzywojennego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” 2, 1964, s. 31–82.

Bujnicki Tadeusz, Stępień Marian, *Dyskusje o poezji i prozie w lewicowej prasie kulturalnej dwudziestolecia*, w: Brodzka Alina, Żabicki Zbigniew (red.), *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, s. 410–426.

- Bujnowicz Karolina, Ujma Magdalena (red.), *Przekleństwa wyobraźni. Antologia*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2010.
- Bułhak Jan, *Fotografia ojczysta. Rzec o uspołecznieniu fotografii z ilustracjami autora*, Wydawnictwo Zakładu Ossolińskich, Wrocław 1951.
- Burek Tomasz, *1905, nie 1918*, w: Kirchner Hanna, Żabicki Zbigniew (red.), *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*. Seria 1, Instytut Badań Literackich PAN, Wrocław 1972, s. 77–105.
- Burger Jan, *Paris brennt. Iwan Golls Überrealismus im Kontext der zwanziger Jahre*, w: F. Reents (red.), *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, De Gruyter, Berlin – New York 2009, s. 87–98.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Bürger Peter, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Athenäum, Frankfurt am Main 1971.
- Buryła Sławomir, *Na antypodach tradycji literackiej. Wokół 'sprawy Borowskiego'*, „Pamiętnik Literacki” 89, 1998, nr 4, s. 99–123.
- Buryła Sławomir, *Wokół Zagłady: szkice o literaturze Holocaustu*, Universitas, Kraków 2016.
- Buryła Sławomir, Rodak Paweł (red.), *Wojna – doświadczenie i zapis: nowe źródła, problemy, metody badawcze*, Universitas, Kraków 2006.
- Buryła Sławomir, *Rozrachunki z wojną*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2017.
- Buryła Sławomir, Krawczyńska Dorota, Leociak Jacek, *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- Burska Lidia, *Pokolenie – co to jest i jak używać*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 17–32.
- Bürger Peter, *Teoria awangardy*, tłum. Jadwiga Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006.
- Bürger Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
- Bydžovská Lenka, Karel Srp (red.), *Český surrealismus 1929–1953, Skupina surrealistů v CSR: události, vztahy, inspirace*, Argo, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996.
- Bydžovská Lenka, Srp Karel, Dufek Antonin, *Kráska bude křečovitá. Surrealismus v Československu, 1933–1939*, Arbor Vitae 2016.
- Caws Mary Ann, *Introduction: Linkings and reflections*, w: Breton André, *Communicating Vessels*, transl. M.A. Caws, G.T. Harris, University of Nebraska Press, Lincoln – London 1990, s. VII–XXIV.

- Cavanagh Claire, *Miłosz wchodzi w Amerykę*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 40 (5 października 2011).
- Cavanagh Claire, *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii*, przeł. T. Kunz, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 60–71.
- Centrul Cartii, 1940–1947, *The Romanian Surrealist Group*, „Plural Magazine” 1999, nr 3.
- Cesarski Wojciech, L. Krzywicki, K. Kelles-Krauz, *O alienacji estetycznej*, „Studia Estetyczne” 5, 1968, s. 229–245.
- Ceysson Bernard, *André Fougeron. A l’exemple de Courbet*, Somogy éditions d’art, Paris 2005.
- Chmielewska Agnieszka, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2006.
- Chmielewska Katarzyna, *Narracje historyczne o komunizmie*, w: *Debaty po roku 1989. Literatura w procesie komunikacji. W stronę nowej syntezy II*, red. Maryla Hopfinger, Zygmunt Ziątek, Tomasz Żukowski, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2017, s. 69–84.
- Chmielewska Katarzyna, Krawczyńska Dorota, Grzegorz Wołowiec (red.), *Literatura i socjalizm*, Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- Chmielewska Katarzyna, Mrozik Agnieszka, Wołowiec Grzegorz (red.), *Komunizm. Idee i praktyki w Polsce 1944–1989*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018.
- Chmielewska Katarzyna, Mrozik Agnieszka, Wołowiec Grzegorz (red.), *PRL: życie po życiu*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- Chmielewska Katarzyna, Wołowiec Grzegorz (red.), *Opowiedzieć PRL*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2011.
- Chrobak Józef (red.), *Erna Rosenstein*, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992.
- Chrobak Józef, *Grupa Krakowska*, tomy I–XII, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1991–1993.
- Chrobak Józef, *Henryk Wiciński i I Grupa Krakowska 1932–1937*, (katalog wystawy), PGS, Sopot 2007.
- Chrobak Józef, *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne*, cz. I, Galeria Krzysztofory, Kraków 1990.
- Chrobak Józef, *W kręgu lat czterdziestych*, cz. IV, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992.

- Chrobak Józef, Kulka Ewa, Tomaszewski Tomasz (red.), *„Powrót Odysa” i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942–1944*, cz. I, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2004.
- Chrobak Józef, Michalik Justyna (red.), *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2013.
- Chrobak Józef, Świca Marek (red.), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 1998.
- Chrobak Józef, Świca Marek (red.), *Nowocześni a socrealizm*, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 2000.
- Chajn Michał, *Stosunek rządów polskich do powstania żydowskiej siedziby narodowej w Palestynie w latach 1945–1948*, „Biuletyn ŻIH” 2000, nr 3, s. 356–372.
- Chrzanowski Tadeusz, *Wspomnienie o profesorze*, „Biuletyn Historii Sztuki” 46, 1984, nr 2–3.
- Clark Katerina, *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*, Harvard University Press, Cambridge MA 1995.
- Clifford James, *O surrealizmie etnograficznym*, w: Idem, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dzurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 133–167.
- Cohen Margaret, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press 1993.
- Culler Jonathan, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, tłum. Maria Bożena Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 78, 1987, z. 4, s. 231–272.
- Czachowska Jadwiga (oprac.), *Sygnaly 1933–1939*, Instytut Badań Literackich PAN, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa – Wrocław 1952.
- Czaplejewicz Eugeniusz, Kasperski Edward (red.), *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.
- Czapliński Przemysław, *Dyslokacje. Przymiarka do historii powojennej literatury polskiej*, w: H. Gosk, B. Karwowska (red.), *Sam początek. Lata 1944–1948 w literaturze Polski Ludowej*, Elipsa, Warszawa 2017, s. 9–25.
- Czapliński Przemysław, Domańska Ewa (red.), *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2009.
- Czartoryska Urszula, *Czeski konstruktywizm i surrealizm – próba uchylecia sprzeczności*, w: Czartoryska Urszula, Kluszczyński Ryszard (red.), *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1985, s. 107–125.

Czartoryska Urszula, *Niepokoje i poszukiwania*, w: Wiesław Prażuch et al. (red.), *150 lat fotografii polskiej*, Arkady, Warszawa 1991.

Czartoryska Urszula, *Przygody plastyczne fotografii*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2002

Czerni Krystyna, *Bibliografia prac Tadeusza Dobrowolskiego*, „Folia Historiae Artium” 20, 1984, s. 9–20.

Czerni Krystyna, *Nie tylko o sztuce, Rozmowy z Mieczysławem Porębskim*, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1991.

Daniłowicz-Grudzińska Agnieszka, *Czym jest Inkipo?*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 34 (24 sierpnia 2003), s. 13.

Damisch Hubert, *Teoria obłoku: w stronę historii malarstwa*, tłum. Paulina Tarasewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Datner Helena, *Tuż po wojnie napisali już wszystko. Radykalni publicyści i pisarze o antysemityzmie*, w: M. Hopfinger, T. Żukowski (red.), *Lata czterdzieste. Początki polskiej narracji o Zagładzie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019, s. 287–251.

Dauksza Agnieszka, *Jaremianka. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2019.

Dauksza Agnieszka, *Znaczenie odczuwane: projekt interpretacji relacyjnej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 265–281.

Dauksza Agnieszka, Koprowska Karolina (red.), *Świadek: jak się staje? Czym jest?*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019.

Dąbkowska-Zydroń Joanna, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999.

Dąbkowska-Zydroń Joanna, *Surrealizm po surrealizmie. Międzynarodowy ruch Phases*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

Dąbrowska Danuta, Michałowski Piotr, *Presja i ekspresja: zjazd szczeciński i socrealizm*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2002.

Dąbrowska Maria, Moderska Irena (red.), *Marian Bogusz. 1920–1980. Wystawa monograficzna*, (katalog wystawy), Muzeum Narodowe w Poznaniu, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Poznań 1982.

Degot Ekaterina, *L'idéalisme soviétique. Peinture et cinéma (1925–1938)*, Europalia International, ROSIZO, Bruksela – Moskwa 2005.

Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Kłaczce*, tłum. Bogdan Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, 1-336-38, s. 221–237.

*Devětsil. Czeska awangarda artystyczna lat dwudziestych*, (katalog wystawy), koncepcja wystawy František Šmejkal, Muzeum Sztuki, Łódź 1989.

- Didi-Huberman Georges, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Dłubak Zbigniew et al. (red.), wstęp Czartoryska Urszula, *25 lat fotografii polskiej*, WAiF, Warszawa 1969.
- Dmitruk Krzysztof, *Stefan Żółkiewski (9 grudnia 1911 – 4 stycznia 1991)*, „Pamiętnik Literacki” 82, 1991, z. 4, s. 270–277.
- Dobieszewski Janusz, *Radzieckie dyskusje estetyczne lat dwudziestych*, „Sztuka i Filozofia” 17, 1999, s. 175–183.
- Dobrenko Evgeny Aleksandrovich, *Political Economy of Socialist Realism*, Yale University Press 2007.
- Dobrenko Evgeny Aleksandrovich, Tihanov Galin, *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*, University of Pittsburgh Press 2011.
- Drake David, *The ‘Anti-Existentialists Offensive’: French Communist Party against Sartre (1944–1948)*, „Sartre Studies International”, vol. 16, 2010, nr 1, s. 69–94.
- Theodore Draper, *The Ghost of Social-Fascism*, „Commentary”, February 1969 <https://www.commentarymagazine.com/articles/the-ghost-of-social-fascism/>
- Drewnowski Tadeusz (red.), *Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.
- Drewnowski Tadeusz, *Ucieczka z kamiennego świata*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Drewnowski Tadeusz, *„Happy End” i nawalnice. Wspomnienia*, Universitas, Kraków 2011.
- Drozda Łukasz, *Lewactwo. Historia dyskursu polskiej lewicy radykalnej*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2015.
- Dubowik Henryk, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Prace Wydziału Nauk Humanistycznych, Poznań – Bydgoszcz 1971.
- Dupuis Jules-Francois (Raoul Vaneigem), *Histoire désinvolte du surréalisme*, Nonville, France 1970.
- Durozoi Gerard, *History of Surrealist Movement*, University of Chicago Press 2002.
- Dutkiewicz Józef Edward, Jeleniewska-Ślesińska J., Ślesiński W., *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, t. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Polska Akademia Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969.
- Dybel Paweł (red.), *Powinowactwa z epoki: związki polskiej literatury modernizmu i międzywojnia z psychoanalizą*, Universitas, Kraków 2018.



- Dyskurs jako struktura i proces: praca zbiorowa*, red. T. A. van Dijk, T. Dobrzyńska, tłum. G. Grochowski, PWN, Warszawa 2001.
- Dziadek Adam, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.
- Engelking Barbara, *Sny jako źródło do badań nad Zagładą*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 9, 2013, s. 19–47.
- Eilstein Helena, *Szkic o sensach pojęcia odbicia*, „Myśl Filozoficzna” 1957, nr 1(27), s. 78–107.
- Engelking Leszek, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001.
- Eribon Didier, *Michel Foucault. Biografia*, tłum. Jacek Lewin, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Estreicher Karol jr, *Dziennik wypadków*, Tom II 1946–1960, Pałac Sztuki, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2002.
- Fanon Frantz, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. Hanna Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.
- Felman Shoshana, *Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching*, w: S. Felman, D. Laub (eds), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York and London 1992, s. 1–56.
- Fijałkowska Barbara, *Polityka i twórcy (1948–1959)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.
- Fijałkowska Barbara, *Borejsza i Różański. Przyczynek do dziejów stalinizmu w Polsce*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Olsztyn 1995.
- Fijałkowski Krzysztof, Richardson Michael (eds), *Surrealism. Key concepts*, Routledge 2016.
- Fijałkowski Krzysztof, *Cubomania: Gherasim Luca and Non-Oedipal Collage*, „Dada/Surrealism” 2015, no. 20, <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1301>
- Fik Marta, *Kultura polska po Jalcie, Kronika lat 1944–1981*, Polonia Book Fund, Londyn 1989.
- Fik Marta, *Cenzor jako współautor*, w: Bożena Wojnarowska (red.), *Literatura i władza*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996, s. 131–147.
- Fik Marta, *Kultura polska 1944–1956*, w: Barbara Otwinowska, Jan Żaryn (red.), *Polacy wobec przemocy 1944–1956*, Éditions Spotkania, Warszawa 1996.
- Filipkowski Piotr, *Relacja Zbigniewa Dłubaka z obozu w Mauthausen*, w: „Obieg. Kwartalnik” 2006, nr 1 (73).
- Filipovic Elena, *Surrealism in 1938: The Exhibition at War*, w: Ronald Spiteri, Donald LaCoss (red.), *Surrealism, Politics and Culture*, Ashgate Publishing, London 2003, s. 179–203.

Filipovic Elena, *What Is an Exhibition?*, w: J. Hoffmann (red.), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, Fiorucci Art Trust, Milan 2013.

Fischer Jens Malte, *Entartete Kunst. Zur Geschichte eines Begriffs*, „Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken”, März 1984, nr 425, s. 346–352.

Fitzpatrick Sheila, *Revisionism in Retrospect: A Personal View*, „Slavic Review” 67, 2008, no. 3, s. 682–704.

Fitzpatrick Sheila, *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca 1992.

Forgács Eva, Benson Timothy, *Between Worlds, A Sourcebook of Central European Avant-Gardes 1910–1930*, MIT Press, Cambridge – London 2007.

Foster Hal, *Compulsive Beauty*, MIT Press 1993.

Foucault Michel, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France*, 1976, tłum. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

Foucault Michel, *To nie jest fajka*, (ilustracje R. Magritte), tłum. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.

Franaszek Andrzej, *Miłosz. Biografia*, Znak, Kraków 2011.

Friszke Andrzej, *O kształt niepodległej*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1989.

Friszke Andrzej, *Opozycja polityczna w PRL 1945–1980*, Aneks, Londyn 1994.

Freud Sigmund, *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, tłum. Robert Reszke, KR, Warszawa 1997, s. 235–262.

Foster Hal, *Armor Fou*, „October”, vol. 56 (Spring 1991), s. 64–69.

Gateau Jean-Charles, *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1910–1939)*, Droz, Genève 1982.

Gazda Grzegorz, *Dwudziestolecie międzywojenne. Słownik literatury polskiej*, Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

*Gdzie jest brat twój, Abel?*, (katalog wystawy) kuratorka Anda Rottenberg, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1995.

Ginzburg Carlo, *Just One Witness*, w: Friedlander Saul (ed.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*, Harvard University Press, Cambridge MA-London England 1992, s. 82–96.

Głowacka Dorota, *Po tamtej stronie, świadectwo, afekt, wyobraźnia*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

Głowiński Michał, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 77, 1986, nr 4, s. 75–100.

Głowiński Michał, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

- Głowiński Michał, *Wielkie zderzenie*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 199–211.
- Gough Maria, *Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde*, „October”, vol. 101 (Summer 2002), s. 53–83.
- Godfrey Tony, *Conceptual Art*, Phaidon Press, 1998.
- Golomszok Igor, *Totalitarne iskusstwo*, Galart, Moskwa 1994.
- Gosk Hanna, *W kręgu „Kuznicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.
- Gosk Hanna, Kraskowska Ewa (red.), *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, Universitas, Kraków 2013.
- Gosk Hanna, Karwowska Bożena (red.), *Sam początek. Lata 1944–1948 w literaturze Polski Ludowej*, Elipsa, Warszawa 2017.
- Grabska Elżbieta, *Apollinaire i krytycy kubizmu w latach 1908–1918*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.
- Grabska Elżbieta, Morawska Hanna (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- Grabska Elżbieta, *Puisque réalisme il ya, czyli o tym, co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać*, w: Hrankowska Teresa (red.), *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 375–384.
- Grabska Elżbieta, *Lata 1914–18 i 1939–49, z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestoleciem*, w: A. Marczak (red.), *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa październik 1980*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 29–45.
- Grajewski Wincenty, *Tajemnica Nataniela*, w: *Jak czytać utwory fabularne*, KAW, Warszawa 1980, s. 51–74.
- Gray Jeffrey, ‘*United Fruit Co., Canto General and Neruda’s Critique of Capitalism*’, w: H. Bloom, B. Hobby (red.), *Exploration and Colonization*, 2010, s. 201–211.
- Groys Boris, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, SIC!, Warszawa 2010.
- Gross Jan Tomasz, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Znak, Kraków 2008.
- Gross Jan Tomasz, współpraca Grudzińska-Gross Irena, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach Zagłady Żydów*, Znak, Kraków 2011.
- Gryglewicz Tomasz, Szczerski Andrzej, *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 1999.

- Guibault Serge, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. Ewa Mikina, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Łódź 1992.
- Gutowski Maciej, *Prace Erny Rosenstein w Krzysztoforach*, „Dziennik Polski”, 1967 (5-6 listopada).
- Gutowski Maciej, *Grupa Krakowska*, „Współczesność”, 1969, nr 4.
- Halbwachs Maurice, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1969.
- Hass Ludwik, *Trockizm w Polsce (do 1945 r.)*, w: Itrich Jolanta, Kancewicz Jan, Koberdowa Irena (red.), *Oblicza lewicy. Losy idei i ludzi*, Towarzystwo Naukowe im. Adama Próchnika, Warszawa 1992, s. 185–241.
- Haxthausen Charles W., *Reproduction/Repetition: Walter Benjamin / Carl Einstein*, „October”, vol. 107 (Winter 2004), s. 47–74.
- Hermansdorfer Mariusz, *W kręgu nadrealizmu. Nurt metaforyczno-ekspresyjny w sztuce polskiej*, (katalog wystawy), Muzeum Narodowe, Wrocław 1975.
- Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.
- Hemingway Andrew (red.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Pluto Press 2006.
- Hirszowicz Maria, *Pułapki zaangażowania: intelektualiści w służbie komunizmu*, Scholar, Warszawa 2001.
- Hniedziewicz Magdalena, *Surrealizm, intuicja, biologia*, „Magazyn Kulturalny” 1978, nr 3, s. 19-20.
- Hofmann Werner, *Im Banne des Abgrunds: Der „Verlust der Mitte” und die Exorzismus der Moderne. Über Kunsthistoriker Hans Sedlmayr*, w: Bauer G. (red.), *Die Zähmung der Avantgarde: Zur Rezeption der Moderne in den 50-er Jahren*, Basel-Frankfurt 1997, s. 43–54.
- Hollier Denis and Jeffrey Mehlman (red.), *Literary Debate. Texts and Contexts. Postwar French Thought*, vol. II, transl. Arthur Goldhammer, The New Press, New York 1989.
- Holzer Jerzy, *Komunizm w Europie. Dzieje ruchu i systemu władzy*, Bellona, Warszawa 2000.
- Hopkins David (red.), *A Companion to Dada and Surrealism*, Wiley-Blackwell 2016.
- Hopfinger Maryla, Żukowski Tomasz (red.), *Lata czterdzieste. Początki polskiej narracji o Zagładzie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019.
- Horecka Alicja, *Pojęcie znaku ikonicznego w dziełach wybranych przedstawicieli Szkoły Lwowsko-Warszawskiej: Kazimierza Twardowskiego, Tadeusza Witwickiego, Stanisława*

Ossowskiego, Mieczysława Wallisa i Leopolda Blausteina, „Studia Semiotyczne” 27, red. Jerzy Pelc, 2010, s. 307–352.

Howorus-Czajka Magdalena, *Zagadnienia plastyczne a czasopisma kulturalne w Polsce lat 40. i 50. XX wieku*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 17, 2014, z. 1 (133), s. 92–109.

Hryńczuk Halina, *Grupa Krakowska 1932–1939*, „Muzea Walki. Rocznik muzeów historii walk rewolucyjnych i narodowo-wyzwoleńczych” 1974, nr 7.

Hulten Pontus (red.), *Les Réalistes: entre révolution et réaction, 1919–1939*, (katalog wystawy), Centre Pompidou, Paris 1980.

Humnicki Witold, *Palestyna w ogniu*, Reflektorem po świecie, Warszawa 1948.

Husakowska-Szysko Maria, *Stosunek do nadrealizmu w polskim dwudziestoleciu międzywojennym*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 11, 1973, s. 83–108.

Ilkosz Barbara (red.), *Grupa Krakowska 1932–1939*, (katalog wystawy), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2018.

Ilkosz Jacek, *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce*, w: Teresa Hrankowska (red.), *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 189–211.

Ingarden Roman, *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1946.

Ingarden Roman, *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960.

Iser Wolfgang, *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 71, 1980, z. 1.

Jakobson Roman, *O realizmie w sztuce*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4, 185–192.

Jakobson Roman, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. I, red. Maria Renata Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Jakimowicz Irena (red.), *Henryk Gotlib 1890–1966*, (katalog wystawy), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1980.

Janicka Elżbieta, *Sztuka czy naród. Monografia pisarska Andrzeja Trzebińskiego*, Universitas, Kraków 2006.

Janicka Elżbieta, *Obserwatorzy uczestniczący zamiast świadków, rama zamiast obrzeży*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 131–147.

Janicka Krystyna, *Funkcja sztuki w teorii nadrealizmu*, „Studia Estetyczne” 1, 1964, s. 249–259.

Janicka Krystyna, *Surrealizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

- Janicka Krystyna, *Światopogląd nadrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki. Praca doktorska wykonana na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem prof. dr. Władysława Tatarkiewicza, Warszawa 1967*, Biblioteka Wydziału Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. D. 512, s. 209.
- Janicka Krystyna, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969 (wyd. II – Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985).
- Janion Maria, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, s. 22.
- Janion Maria, *Romantyzm, rewolucja, marksizm*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972.
- Janion Maria (red.), *Literatura polska wobec rewolucji*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1971.
- Jarecka Dorota, *Andrzej Wróblewski: Painting as Self-Criticism*, w: Éric de Chassey, Marta Dziewańska (red.), *Andrzej Wróblewski: Recto / Verso*, Museum of Modern Art in Warsaw, 2015, s. 137–167.
- Jarecka Dorota, *Artist Among the Ruins. Art in Poland of the 1940s and Surrealist Subtexts*, w: *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956*, edited by Beáta Hock, Klara Kemp-Welch, Jonathan Owen, The Courtauld Institute of Art, London 2019, s. 372–385.  
<https://courtauld.ac.uk/research/courtauld-books-online/a-reader-in-east-central-european-modernism-1918-1956>
- Jarecka Dorota, *Artysta na ruinach. Sztuka polska lat 40. i surrealistyczne konotacje*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2, 2016, s. 5–28.
- Jarecka Dorota, *Krajobraz jeden. Grupa Krakowska i problem antyfaszyzmu*, w: *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi*, Katarzyna Szotkowska, Joanna Mytkowska (red.), Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2019, s. 102–123.
- Jarecka Dorota, „*Nie masz imienia*”. *Pismo obrazów Erny Rosenstein*, w: J. Bedyński (red.) *Materialność i sensualność tekstu*, IBL, Warszawa, s. 229–253
- Jarecka Dorota, Piwowarska Barbara, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014.
- Jarosiński Zbigniew, *Nadwiślański socrealizm*, IBL, Warszawa 1999.
- Jasiński Bogusław, *Lukács*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.
- Jauss Hans Robert, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, tłum R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 63, 1972, z. 4, s. 271–307.

- Jaworska Janina, *Polska sztuka walcząca 1939–1945*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- Jaworski Stanisław, *Między awangardą a nadrealizmem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Jean Marcel, *Autobiographie du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris 1978.
- Jean Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, Éditions du Seuil, Paris 1959.
- Jedlicki Jerzy, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, w: Zofia Stefanowska, Janusz Sławiński (red.), *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 344–371.
- Jedlicki Jerzy, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, SIC!, Warszawa 2000.
- Jedlińska Eleonora, *Sztuka po Holokauście*, Biblioteka Tygła Kultury, Łódź 2001.
- Jeziorski Tomasz (oprac.), *Erna Rosenstein*, (katalog wystawy), Galeria BWA Bydgoszcz, maj-czerwiec 2004, Bydgoszcz 2004.
- Jędrzychowski Stefan, *Nowe Widnokreśli (część I): ze wspomnień*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1980, nr 19/1, s. 83–92.
- Judt Tony, *The Burden of Responsibility. Blum, Camus, Aron and the French Twentieth Century*, University of Chicago Press 1998.
- Kachur Lewis, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibitions Installations*, The MIT Press 2001.
- Kal Elżbieta, *„Tego się nie krytykuje na kogo się nie liczy”. Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2010.
- Kalinowski Lech, *Tadeusz Dobrowolski 1899–1984*, „Folia Historiae Artium” 20, 1984, s. 5–8.
- Kancewicz-Hoffman Janina, „The Prose of Adam Ważyk and the Avant-Garde in Poland”, Columbia University 1986 (maszynopis pracy doktorskiej udostępniony przez autorkę).
- Kantor Tadeusz, *Teatr niezależny w latach 1942–1945*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, z. 1–4, s. 165–168.
- Kaplan Donald M., *Surrealism and Psychoanalysis: notes on Cultural Affair*, „American Imago”, vol. 46, 1989, nr 4, s. 319–327.
- Kaplan Alice Yaeger, *Reproductions of Banality. Fascism, Literature and French Intellectual Life*, University of Minnesota Press 1986.
- Kaplan Alice, *The Collaborator. The Trial and Execution of Robert Brasillach*, The University of Chicago Press 2000.

- Karol Hiller 1891–1939, (katalog wystawy), Muzeum Sztuki, Łódź 1967.
- Karpiński Jakub, *Portrety lat. Polska w odcinkach*, Polonia Book Fund, Londyn 1989.
- Kądzielski Józef, *O problemie modelu rewolucji kulturalnej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Łódź 1964.
- Kenney Padraic, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, tłum. A. Dzierzgowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015.
- Kersten Krystyna, *Narodziny systemu władzy: Polska 1943–1948*, Fundacja Kerstenów, Instytut Studiów Politycznych PAN, Textura, Warszawa 2018.
- Kersten Krystyna, *Między wyzwoleniem a zniewoleniem: Polska 1944–1956*, Aneks, Londyn 1993.
- Kersten Krystyna, *Polacy – Żydzi – komunizm. Anatomia półprawd. 1939–1968*, Niezależna Oficyna Wydawnicza „Nowa”, Warszawa 1992.
- Klimešová Marie, *Zbyněk Sekal: A věci se svolna bero upřed se / Things Are Moving Forwards Slowly*, Arbor Vitae, Ostrava 2015.
- Klimešová Marie, *Skupina 42. Veci umeni, veci doby*, (katalog wystawy), Arbor Vita, Revnice, Zapadnoceska galerie, Pilzno 2011.
- Kmiecik Michalina, Szumna Małgorzata (red.), *Awangarda środkowej i wschodniej Europy – innowacja czy naśladowanie?*, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.
- Kola Adam F., *Socjalistyczny postkolonializm. Rekonsolidacja pamięci*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018.
- Kołąkowski Leszek, *Główne nurty marksizmu*. Wydawnictwo Krag, Wydawnictwo Pokolenie, Warszawa 1989.
- Kołąkowski Leszek, *Zakresowe i funkcjonalne rozumienie filozofii w: Kultura i fetysze*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967, s. 9–41.
- Kołodziejczyk Ewa, *Czesław Miłosz jako amerykański korespondent prasowy*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 82–96.
- Komar Michał, *Piekło Conrada*, Czytelnik, Warszawa 1978.
- Kordjak Joanna, Szewczyk Agnieszka (red.), *Zaraz po wojnie*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015.
- Kordys Jan, *Spojrzenie Meduzy*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 13–38.
- Kornhauser Jakub, Siewior Kinga (red.), *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.
- Kornhauser Jakub, *Depoetize the Universe, Manifestoes of Romanian Surrealism*, „Romania Cracoviensis” 15, 2015, s. 279–287.



- Kosińska Maria L., *Geneza Grupy Krakowskiej w świetle faktów i dokumentów*, „Przegląd Artystyczny” 1960, nr 1, s. 40–43.
- Kostyrko Teresa, *Poglądy estetyczne Leona Chwistka*, „Studia Estetyczne” 3, 1966, s. 205–221.
- Kotlarczyk Kazimierz, *Teatr Rapsodyczny*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, zeszyt 1–4, s. 155–165.
- Kotula Adam, *Malarstwo symbolizmu i surrealizmu*, „Plastyka” nr 22, dodatek do „Życia Literackiego”, 1958 nr 332, s. 6-7.
- Kowalczyk Izabela, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Academica, SWPS, Warszawa 2010.
- Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
- Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Kowalska Bożena, *Bogusz – artysta i animator*, Muzeum Regionalne w Pleszewie, Pleszewskie Towarzystwo Kulturalne, Pleszew 2007.
- Koźniewski Kazimierz (red.), *Książka dla Karola*, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Krakowiak Małgorzata, *Katastrofizm, personalizm, realizm: o krytyce literackiej Kazimierza Wyki w latach 1932–1948*, Universitas, Kraków 2001.
- Krakowska Ewa, *Szkice z pamięci. Zapiski, wspomnienia, listy*, red. A. Bujnowska, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2009.
- Krakowski Piotr, maszynopis wstępu do katalogu wystawy „Symbolizm i surrealizm”, w: J. Chrobak, *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. I, Kraków 1992, s. 124-128
- Krakowski Piotr, *Problem surrealizmu w sztuce polskiej w: Wystawa malarstwa metaforycznego* (katalog wystawy), Galeria Krzysztofora, Kraków 1961.
- Krakowski Piotr, *Tadeusz Dobrowolski. Wspomnienie pośmiertne*, „Biuletyn Historii Sztuki” 46, 1984, nr 2–3, s. 318–319.
- Krasucki Eryk, *Międzynarodowy komunista. Jerzy Borejsza. Biografia polityczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Krasucki Eryk, *„Rewolucja łagodna”. Nieostry program kulturalny pierwszych lat powojennych*, w: Kordjak Joanna, Szewczyk Agnieszka (red.), *Zaraz po wojnie*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 52–59.
- Krauss Rosalind E., *Fotograficzne współrzędne surrealizmu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Przegląd Kulturoznawczy” 1, 2006, s. 100–117.

- Krauss Rosalind E., *Magnetic Fields: The Structure* w: Rosalind E. Krauss, Margit Rowell (red.), *Joan Miró: Magnetic Fields*, (katalog wystawy), The Solomon Guggenheim Museum, New York 1972, s. 11–38.
- Krauss Rosalind E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. Monika Szuba, słowo/obraz, terytoria, Gdańsk 2011.
- Krauss Rosalind E., *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge MA 1994.
- Krauss, Rosalind E., *The Photographic Conditions of Surrealism*, „October”, vol. 19 (Winter 1981), s. 15–34.
- Krauss Rosalind E., Livingstone Jane (red.), *L'Amour fou: Photography and Surrealism*, (katalog wystawy), Corcoran Gallery, Washington DC 1985.
- Kridl Manfred, *Boje Wilna i Warszawy o nową naukę o literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 48, 1957, z. 2, s. 297–307.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*, tłum. Maciej Falski, Eidos, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Kristeva Julia, *The Sense and Non-sense of Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*, translated by Jeanine Herman, Columbia University Press, New York 2000.
- Krońska Irena, *Karol Kuryluk 1910–1967*, „Kultura i Społeczeństwo” 12, 1968, nr 2, s. 3–6.
- Kubiak Szymon P., *Daleko od Moskwy. Gerard Singer i sztuka zaangażowana*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2016.
- Kuczyńska Agnieszka, *Surréalisme en 1947 – Occultism and the Post-War Marginalisation of Surrealism*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 16, 2014, s. 87–99.
- Kurc-Maj Paulina, *Marian Minich (1898–1965)*, „Muzealnictwo 2018”, nr 59.
- Kurc-Maj Paulina, Saciuk-Gąsowska Anna, *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019.
- Kuryluk Karol, *O Sygnałach, tradycji i Wrocławiu*, „Nowe Sygnały” 1956, nr 1, s. 1.
- Kuryluk Karol, *Świat pracy i świat ducha muszą podać sobie ręce (w dwudziestolecie Lwowskiego Zjazdu Pracowników Kultury)*, „Nowe Drogi” 1956, nr 5.
- Kwiatkowski Tadeusz, *Krakowski teatr konspiracyjny*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, z. 1–4, s. 146–154.
- Lacan Jacques, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, tłum. B. Gorczyca, Wincenty Grajewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Lachowski Marcin, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.

- LaCoss Don, *Egyptian Surrealism and „Degenerate Art” in 1939*, „*The Arab Studies Journal*”, vol. 18, no. 1 (Spring 2010), s. 78–117.
- Lahanque Reynald, *Le Réalisme socialiste en France (1934–1954), These pour le doctorat d’Etat sous la direction de Monsieur le Professeur Guy Borelli*, Nancy II, 2002.
- Lahoda Vojtěch, Bydžovská Lenka, Srp Karel (red.), *Černá slunce. Odvrácená strana modernity*, Arbor Vitae, Ostrava 2012.
- Lahusen Thomas, Dobrenko Evgeny (red.), *Socialist Realism without Shores*, Duke University Press, 1997.
- Lalewicz Janusz, *Proces i aparat komunikacji literackiej*, „Teksty” 1978, nr 1(37), s. 17–36.
- Lalewicz Janusz, *Filozoficzne problemy językowej artykulacji podmiotowości*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 22, 1976, s. 295–316.
- Lam Andrzej, *Z teorii i praktyki awangardyzmu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1976.
- Landau-Czajka Anna, *W jednym stali domu... Koncepcje rozwiązania kwestii żydowskiej w publicystyce polskiej lat 1933–1939*, Neriton, Warszawa 1998.
- Lang Berel, *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 2000.
- Lang Berel, *Kwestia żydowska*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 354–370.
- Lechowicz Lech, *Między awangardą a współczesnością – fotografie Zbigniewa Dłubaka z lat 1947–1950*, w: *Dłubak. Fotografie 1947–1950*, Muzeum Sztuki, Łódź 1995.
- Léger Marc James, *Henri Lefebvre and the Moment of the Aesthetic*, w: Andrew Hemingway (red.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Pluto Press, London-Ann Arbor MI 2006.
- Leociak Jacek, *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Akademia Humanistyczna, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2009.
- Leociak Jacek, *Okaleczone obrazy*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. Przemysław Czaplński, Ewa Domańska, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2009.
- Lewandowska Karolina, *Między subwersją a estetyką - surrealizm i fotografia*, „Konteksty - Polska Sztuka Ludowa” 2009, vol. 63 nr 3 (286), s. 173-175
- Ligarski Stefan, *Polityka władz komunistycznych wobec twórców kultury w latach 1945–1989*, w: „Pamięć i sprawiedliwość. Pismo Instytutu Pamięci Narodowej” 2014, nr 2 (24), s. 51–73.

Ligocka Roksana, *Zgubiony – znaleziony, czyli o polskim tryptyku wojennym Henryka Gotliba i jego zmiennych losach*, „Archiwum emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2015, nr 1–2 (22–23), <http://dx.doi.org/10.12775/AE.2015.018>

Lipski Jan Józef, *Katolickie Państwo Narodu Polskiego*, Aneks, Londyn 1994.

Liwszyc Benedikt, *Półtoraoki strzelec*, tłum. Adam Pomorski, Czytelnik, Warszawa 1995.

Lomas David, *Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, Yale University Press 2000.

Losson Krystyna, *Czy KPP była patriotyczna? Dyskusja w Wydziale Historii Partii wokół referatu Tadeusza Daniszewskiego na temat ‘sprawy niepodległości w ruchu robotniczym’*, „Dzieje Najnowsze” 49, 2017, nr 3, s. 71–98.

Lottman Herbert R., *Lewy brzeg. Od Frontu Ludowego do zimnej wojny*, tłum. Jacek Giszczak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997.

Löwy Michael, *Morning Star: surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia*, University of Texas Press, Austin 2009.

Löwy Michael, *Walter Benjamin and Surrealism. The story of a revolutionary spell*, „Radical Philosophy” Nov/Dec 1996.

Luba Iwona, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Neriton, Warszawa 2004.

Luba Iwona, *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? Bizantyzm w malarstwie polskim lat 1910–1940*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, s. 545–574.

Lukács Georg, *Essays on Realism*, edited and introduced by Rodney Livingstone, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 1981.

Lustiger Arnold, *Czerwona księga. Stalin i Żydzi. Tragiczna historia Żydowskiego Komitetu Antyfaszystowskiego i radzieckich Żydów*, tłum. Elżbieta Kaźmierczak, Witold Leder, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.

Lyr René, *Claire de Lune sur la Vistule. Wrocław – Varsovie, août 1948*, Les Éditions F. Wellens-Pay, Bruxelles [bez daty].

Ługowska Urszula, Grabski August, *Trockizm, doktryna i ruch polityczny*, Warszawa 2003.

Łukaszewicz Piotr, *Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes” 1929–1935*, Ossolineum, Wrocław 1975.

Łapiński Zdzisław, *Jak współżyć z socrealizmem?*, Aneks, Londyn 1988.

Mahon Alyce, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938–1968*, Thames & Hudson, London 2005.

„Maluję przede wszystkim dla siebie”, Jerzy Skarżyński rozmawia z Krystyną Czerni, w: Jerzy Skarżyński, *czerwiec–lipiec 1990*, (katalog wystawy), Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofory, Kraków 1990, s. 49–65.

Manin Vitalij Serafimovič, *Iskusstwo w rezerwacji. Chudożestwiennaja žizn Rosii 1917–1941 gg.*, Editorial URSS, Moskwa 1999.

Mannheim Karl, *Problem pokoleń*, tłum. A. Mizińska-Kleczkowska, „Colloquia Communia” 1992/1993, nr 1/12, s. 136–169.

Marchi Dudley M., *Participatory Aesthetics: Reading Mallarmé and Joyce*, „The Comparatist”, vol. 19 (May 1995), s. 76–96.

Margolin Jean-Louis, *Japonia 1937–1945. Wojna armii cesarza*, tłum. Joanna Paulina Rurarz, Agnieszka Rurarz, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2013.

Marin Louis, *Pole teoretyczne i praktyka symboliczna*, w: *O przedstawieniu*, tłum. Paweł Pieniążek et al., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Markiewicz Henryk, *Krytyka literacka w walce o realizm socjalistyczny*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1955.

Markiewicz Henryk (red.), *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, tom II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960.

Markiewicz Henryk, *Teoria literatury i badań literackich w latach 1918–1939*, „Pamiętnik Literacki” 70, 1979, z. 2, s. 49–60.

Markowska Anna, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

Markowska Anna, *Język Neuera. O twórczości Jonasza Sterna*, Uniwersytet Śląski, filia w Cieszynie, Cieszyn 1998.

Masłowska Anna, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1962–2002*, t. I, Muzeum Narodowe w Warszawie 2002.

Matthews James Henry, *André Breton*, Columbia University Press, New York – London 1967.

Matthews James Henry, *André Breton. Sketch for an Early Portrait*, John Benjamins Publishing Company 1986.

Matthews James Henry, *Forty Years of Surrealism (1924–1964): A Preliminary Bibliography* „Comparative Literature Studies”, vol. 3, no. 3 (1966), s. 309–350.

Matthews James Henry, *The Case for Surrealist Painting*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 21, no. 2 (Winter 1962), s. 139–147.

Maubon Catherine, *Au pied du mur de notre réalité. Leiris et la peinture*, „Littérature” 79, 1990, s. 87–102.

- Mazurek Sławomir, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*, Leopoldinum, Wrocław 1997.
- Mazurek Sławomir, *Zdziechowski, Trubecki i Bierdiajew – neochrześcijananie w obliczu końca*, „Kresy” 1995, nr 4, s. 85–90.
- McDermott Kevin, *The History of Comintern in Light of New Documents*, w: Tim Rees and Andrew Thorpe (red.), *International Communism and the Communist International 1919–1943*, Manchester University Press, Manchester and New York 1998.
- Mencwel Andrzej, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
- Melchior Małgorzata, *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni na ‘aryjskich papierach’. Analiza doświadczenia biograficznego*, IFIS PAN, Warszawa 2004.
- Michnik Antoni, *Archeologia pojęcia manifestu, Krótka historia manifestów w Europie Środkowo-Wschodniej*, „Glissando” 25/2014, <http://glissando.pl/tekst/archeologia-pojecia-manifestu-krotka-historia-manifestow-w-europie-srodkowo-wschodniej/>
- Miłosz Czesław, *Pożegnanie Inkipo*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 30, s. 13.
- Miłosz Czesław, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Znak, Kraków 1998.
- Miłosz Czesław, *Zniewolony umysł*, Instytut Literacki, Paryż 1953.
- Miłosz Czesław, *Legendy nowoczesności*, WL, Kraków 1996.
- Minich Marian, *Szalona galeria*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1963.
- Mitchell W.J.T. *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Łukasz Zaremba, NCK, Warszawa 2013.
- Mitchell W.J.T., *Image Science*, University of Chicago Press 2015.
- Mitchell W.J.T., (red.) *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, 2002.
- Mitosek Zofia, *Od dzieła do rękopisu: o francuskiej krytyce genetycznej*, „Pamiętnik Literacki” 81, 1990, z. 4, s. 393–403.
- Mołodawa Tadeusz, *Ludzie władzy 1944–1991*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991.
- Morando Camille, *Victor Brauner’s Writing in/at Work: Dada and Surrealist Inventions of a Picto-poet*, „Dada/Surrealism” 2015, nr 20 <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1299>
- Morawski Stefan, *Co to znaczy: realizm jako kategoria artystyczna*, „Ruch Filozoficzny” 29, 1971, nr 3–4, s. 221–226.
- Morawski Stefan, *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.
- Morawski Stefan, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 1978.

- Morawski Stefan, *Krucjata Lukácsa przeciwko awangardzie*, „Pamiętnik Literacki” 70, 1979, z. 3, s. 153–184.
- Morawski Stefan, *Lukács przed Lukácsem*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 2, s. 21–42.
- Morawski Stefan, *Między tradycją a wizją przyszłości*, Książka i Wiedza, Warszawa 1964.
- Morawski Stefan, *O istotnych problemach estetyki marksistowskiej*, „Twórczość” 1958, nr 4, s. 94–105.
- Morawski Stefan, *O realizmie jako kategorii artystycznej*, „Estetyka” 2, 1961, s. 17–36.
- Morawski Stefan (oprac.), *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa 1908–1932*, przeł. z niemieckiego Ryszard Turczyn, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
- Morawski Stefan, *Przeciw prorokom katastrofy*, „Myśl Filozoficzna” 1957, nr 3 (29), s. 107–133.
- Morawski Stefan, *Solomon Maynard, ed. Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, (recenzja), „Journal of Aesthetic and Art Criticism”, vol. 33, 1974, no. 1 (Autumn), s. 97–101.
- Morawski Stefan, *Spór o nazwę czy spór o fakty*, „Studia Filozoficzne” 1958, nr 4 (7), s. 107–127.
- Morawski Stefan, *Szkice z podstawowych zagadnień estetyki marksistowskiej*, Akademia Sztuk Plastycznych w Krakowie, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Kraków 1951.
- Morawski Stefan, *Sztuka i anarchizm*, „Teksty” 1975, nr 2, s. 59–83.
- Morawski Stefan, *Teoria Strzemińskiego – Pro i contra*, „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 4–10, s. 145–151.
- Morawski Stefan, *The Aesthetic Views of Marx and Engels*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 28 (Spring 1970), 3, s. 301–314.
- Morawski Stefan, *Ukąszenia i przeciwtoksyny albo omamy i ocucenie*, w: *Stefan Morawski. Szkic do portretu. Materiały z okazji jubileuszu 60-lecia*, Galeria Art Forum, Polskie Towarzystwo Filozoficzne, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1984, s. 13–40.
- Morawski Stefan, *Z dziejów marksistowskiej doktryny estetycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 335–354.
- Morawski Stefan, *Zamiast wstępu*, „Studia Estetyczne” 5, 1968, s. 3–13.
- Możejko Edward, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Universitas, Kraków 2001.
- Mundy Jennifer (ed.), *Man Ray. Writings on Art*, Getty Research Institute, Los Angeles 2015.
- Mundy Jennifer (ed.), *Surrealism. Desire Unbound*, consultant editor Dawn Ades, special advisor Vincent Gille, (katalog wystawy), Tate Publishing London for the Metropolitan Museum of Art, New York 2001.

Munro Majella, *Communicating Vessels. The Surrealist Movement in Japan 1923–1970*, The Enzo Press, 2012.

Murawska-Muthesius Katarzyna, *How the West Corroborated Socialist Realism in the East: Fougeron, Taslitzky and Picasso in Warsaw*, „Biuletyn Historii Sztuki” 65, 2003, nr 2, s. 303–329.

Murawska-Muthesius Katarzyna, *Paris from behind the Iron Curtain*, w: Sarah Wilson (ed.), *Paris: Capital of the Arts 1900–1968*, (katalog wystawy), Royal Academy of Arts London, Guggenheim Museum Bilbao 2002, s. 250–261.

Myślińska Anna, *Figura patriae. Historia tematu alegorii Polski*, w: Anda Rottenberg (red.), *Polonia, Polonia*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000, s. 7–19.

Mytko Barbara, *Vítězslava Nezvala spór z surrealistami*, „Slavia Occidentalis” 43, 1986, s. 87–96.

Nadeau Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Éditions Seuil, Paris 1945.

Nadeau Maurice, *The History of Surrealism*, translated from French by Richard Howard, with an Introduction by Roger Shattuck, Penguin Books 1978.

Nader Luiza, *Afekt Strzemińskiego. ‘Teoria widzenia’, rysunki wojenne, ‘Pamięci przyjaciół – Żydów’*, IBL PAN, Akademia Sztuk Pięknych Warszawa, Muzeum Sztuki w Łodzi, Warszawa – Łódź 2018.

Nader Luiza, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 14–40.

Nader Luiza, *Co za wstyd! Historiografia polska o socrealizmie w latach 80. (studium przypadku)*, w: Waldemar Baraniewski, Karol Sienkiewicz (red.), *Odzyskane dziedzictwo. Sztuka lat 80. w Polsce*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2012 (e-book).

Nakov Andrei, *Kolekcja „a.r.”: przykład sukcesu społecznego*, w: Janusz Zagrodzki (red.), *Władysław Strzemiński in memoriam*, PP Sztuka Polska, Łódź 1988, s. 98–102.

Nałęcz Daria, *Główny Urząd Kontroli Prasy 1945–1949*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1994.

Natanson Jacek, *Tygodnik Odrodzenie 1944–1950*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.

Natkowska Monika, *Numerus clausus, getto ławkowe, numerus nullus, „paragraf aryjski”*. *Antysemityzm na Uniwersytecie Warszawskim 1931–1939*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1999.

Niziołek Grzegorz, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.



- Nochlin Linda, *The Invention of the Avant-Garde: France, 1830–1880*, w: Thomas B. Hess, John Ashbery (red.), *Avant-Garde Art*, Collier-Macmillan, London – New York 1967, s. 1–24.
- Nycz Ryszard, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2017.
- Nycz Ryszard, *Poetyka doświadczenia. Teoria, nowoczesność, literatura*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2012.
- O’Doherty Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica – San Francisco 1986 (oryg. 1976).
- O’Neill Paul, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, The MIT Press 2016.
- Okopień-Sławińska Aleksandra, *Semantyka „ja” literackiego („ja” tekstowe wobec „ja” twórcy)*, „Teksty” 1981, nr 6, s. 38–63.
- Ossowska Maria, *Koncepcja pokolenia*, „Studia Socjologiczne” 1963, nr 2, s. 47–51.
- Ory Pascal, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire. 1935–1938*, Plon, Paris 1994.
- Ory Pascal, *Les collaborateurs 1940–1945*, Le Seuil, Paris 1976.
- Ovidius P. Naso, *Przemiany*, tłum. Kiciński Bruno, Gebethner i Wolff, Warszawa 1933.
- Paczkowski Andrzej, *Dokumenty do dziejów PRL. Referendum z 30 czerwca 1946. Przebieg i wyniki*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1993.
- Paczkowski Andrzej, *Od sfalszowanego zwycięstwa do prawdziwej klęski. Szkice do portretu PRL*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Paczkowski Andrzej, *Od ‘3 x tak’ do ‘3 x nie’, czyli o archiwalnych wykopkach*, w: Alina Kowalczykowa (red.), *Zbliżenia: literatura, historia, obraz, mit*, Stentor, 1998, s. 77–94.
- Paczkowski Andrzej, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1998.
- Paczkowski Andrzej, *Prasa polska 1918–1939*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
- Paczyńska Irena, *Dekret o Nadzwyczajnej Komisji Mieszkaniowej i jego realizacja w Krakowie (1946–1947)*, „Przegląd Historyczny” 84, 1993, nr 3, s. 319–334.
- Palayret Guy, *Attirances et répulsions: Aragon, Breton et les écrivains révolutionnaires autour du PCF (1930–1935)*, „Mélusine, Cahier Du Centre De Recherche Sur Le Surréalisme”, no. V, 1983.
- Panas Władysław, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Dabar, Lublin 1996.
- Paz Octavio, *Prąd przemienny*, tłum. Rajmund Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1995.

Pelc Janusz, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Universitas, Kraków 2002.

Pichon-Bonin Cécile, *Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917–1941)*, Les presses du réel 2013.

Pierre José, *André Breton et la peinture*, L'Age d'Homme, Lausanne 1987.

Pietrasik Agata, Słodkowski Piotr (red.), *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, Fundacja Kultura Miejsca, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2016.

Pietrasik Agata, *Antagonizm w polu sztuki: działalność Klubu Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949)*, w: Kordjak J., Szewczyk A. (red.), *Zaraz po wojnie*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 216–227.

Pietrasik Agata, *Radość nowych konstrukcji w czasach bezdomności. Twórczość Mariana Bogusza w latach czterdziestych*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 1, 2015, s. 24–43.

Piotrowski Piotr, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1993.

Piotrowski Piotr, „Francuskie teorie”, *amerykańska mediacja, polska redakcja. Pro domo sua /lub humanistyka po rekonstrukcji*, w: Ewa Domańska, Mirosław Loba (red.), *French Theory w Polsce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 105–116.

Piotrowski Piotr, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Rebis, Poznań 2018.

Piotrowski Piotr, *Globalny NETWORK. W stronę porównawczej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 25, 2014, s. 139–175.

Piotrowski Piotr, *Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 269–291.

Piotrowski Piotr, *Surrealistyczne interregnum*, w: Tomasz Gryglewicz, Maria Hussakowska (red.), *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 297–326.

Piotrowski Piotr, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 20, 2009, s. 59–73.

Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1999.

Pipes Richard, *Komunizm*, tłum. J.J. Górski, Świat Książki, Warszawa 2008.

Plechanow Jerzy, *Sztuka a życie społeczne*, tłum. M. Kierczyńska, w: Idem, *O literaturze i sztuce*, Książka i Wiedza, Warszawa 1950, s. 195–282.

Podemski Krzysztof, *Badania polskiego dyskursu publicznego w RP, PRL i III RP. Przegląd zagadnień*, „Kultura i Społeczeństwo” 2013, nr 2, s. 27–66.

Pollakówna Joanna, *Formiści*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1972.

Pollack Martin, *Skażone krajobrazy*, tłum. K. Niedenthal, Czarne, Wołowiec 2014.

Pollock Griselda, Orton Fred, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester University Press, Room 400, New York 1996.

Pomian Krzysztof, *Historia urzędowa, historia rewizjonistyczna, historia krytyczna*, w: *Historia. Nauka wobec pamięci*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006, s. 188–223.

Postnikowa Olga, *Unsere Herzen gehören der Partei. Künstler unter der Doktrin des Sozialistischen Realismus*, w: Jan Tabor (red.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und Sowjetunion 1922–1956*, Band 2, Verlag Grasl, Baden 1994, s. 760–783.

Preziosi Donald, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, Yale University Press, New Haven 1989.

Prokop Jan, *Panfierow*, „Arcana” 1996, nr 5 (11), s. 126–137.

Prokop Jan, *Lekcja rzeczy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

Ptaszkowska Hanna, *Erna Rosenstein*, „Poezja” 1967, nr 6

Quigley David, *Carl Einstein: Reproducing the Real*, „Afterall”, Spring 2003, nr 23, s. 130–137.

Racine Nicole, *L'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR)*, „Le Mouvement Social” 54, 1966, s. 29–47.

Racine Nicole, «*La Querelle du Réalisme*» (1935–1936), „Sociétés & Représentations” 15, 2003, no. 1, s. 113–131.

Reynaud Paligot Carole, *Parcours politique des surréalistes*, CNRS Éditions, Paris 2001.

Richardson Michael (red. i tłum.), Fijałkowski Krzysztof (tłum.), *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*, Verso, London 1996.

Richardson Michael, Fijałkowski Krzysztof (red.), *Surrealism against the Current. Tract and Declarations*, Pluto Press, London – Sterling, Virginia 2001.

Riese Hubert Renée, *Surrealism and the Book*, University of California Press, Los Angeles 1992.

Robin Regine, *Badanie pól semantycznych: doświadczenie Ośrodka Leksykologii Politycznej w Saint-Cloud*, tłum. Joanna Arnold, w: M. Głowiński (red.), *Język i społeczeństwo*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 252–281.

Rose Margaret A., *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*, Cambridge 1984.

Rosemont F., Kelley R.D.G. (red.), *Black, Brown & Beige. Surrealism Writing from Africa and Diaspora*, University of Texas Press 2009.

Rothberg Michael, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, tłum. K. Bojarska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

Rothberg Michael, *Traumatic Realism*, Minnesota University Press 2000.

Rottenberg Anda, *Łódzka Forma i problem awangard*, „Rocznik Historii Sztuki” 11, 1976, s. 151–175.

Rottenberg Anda, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, w: Aleksander Wojciechowski et al. (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Ossolineum, 1992, s. 181–253.

*Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein*, w: J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992, s. 3–37.

Rudnicki Szymon, *Obóz Narodowo-Radykalny. Geneza i działalność*, Czytelnik, Warszawa 1985.

Rusinek Kazimierz, *Wprowadzenie*, w: Jiří Wolker, *Gorączka zielone ślepia ma*, tłum. K. Rusinek, J. Waczków, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 5–59.

Rüdiger Horst, *Entartete Kunst. Ursprung und Degeneration eines Begriffes*, „Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft” 16, 1981, z. 1, s. 284–289.

Rypson Piotr, *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował komunizm*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017.

Rypson Piotr, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989.

Sahlins Marshall, *Wyspy historii*, tłum. Izabela Kołbon, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

Sandauer Artur, *Moje odchylenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956.

Sandauer Artur, *O jedności treści i formy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.

Santi Enrico Mario, *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*, Cornell University Press, New York 1982.

Sartre Jean-Paul, *Czym jest literatura?. Wybór szkiców krytycznoliterackich*, tłum. J. Lalewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.

Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, w: *Situations, II*, Gallimard, Paris 1948, s. 54–330.

Sas Miryam, *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism*, Stanford University Press 1999.

Sauerland Karol, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.

Sauerlander Willibald, *Hans Sedlmayrs Verlust der Mitte*, „Merkur” 1993, nr 47 (531), s. 536–542.

Sawin Martica, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, MIT Press, Cambridge MA 1997.

Sayer Derek, *Prague, Capital of the XXth Century. A Surrealist History*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2013.

Sayer Derek, *How We Remember and What We Forget: Art History and the Czech Avant-garde*, w: Dariusz Gafijczuk and Derek Sayer (red.), *The Inhabited Ruins of Central Europe. Re-imagining Space, History and Memory*, Palgrave Macmillan 2013, s. 148–177.

Schaff Adam, *J. Plechanow: Podstawowe zagadnienia marksizmu*, wyd. Książka, 1946, „Myśl Współczesna” 1946, nr 2, s. 281–285.

Schaff Adam, *Wstęp do teorii marksizmu. Zarys materializmu dialektycznego i historycznego*, Książka i Wiedza, Warszawa 1950.

Schapiro Meyer, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych*, w: Jan Białostocki (red.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, s. 280–301.

Schmitt Hans-Jürgen (red.), *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973.

Schwartz Lawrence F., *Marxism and Culture: The CPUSA and Aesthetics in the 1930s*, Port Washington, Kennikat Press, New York 1980 (II wyd. – Universe, 2000).

Sedlmayr Hans, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller Verlag, Salzburg-Wien 1948.

Shaw Bernard, *The Sanity of Art*, Boni and Liveright Publishers, New York 1895.

Shore Marci, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych komunizmem*, tłum. Marcin Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008.

Short Robert, *The Politics of Surrealism, 1920–36*, „Journal of Contemporary History”, vol. 1, no. 2, 1966, s. 3–25.

Sitkowska Maryla, Zacharska Anna, *Oblicza socrealizmu*, (katalog wystawy), Muzeum Narodowe, Warszawa 1987.

Sienkiewicz Barbara, *Strzemiński, Przyboś i konstruktywizm*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 4, s. 47–66.

Siekierski Stanisław, *Czytelnik*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1, 1965, s. 173–196.

Sierocka Krystyna, *Lewicowe czasopisma literackie lat 1918–1939 : (refleksje i uwagi)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 18, 1979, nr 4, s. 127–140.

Sławiński Janusz, *Krytyka nowego typu*, w: *Teksty i teksty*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990, s. 130–152.

Słodkowski Piotr, *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019.

Słodkowski Piotr, *Partykularne znaczenia nowoczesności. Wizualność I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948) w świetle Exposition Internationale du Surréalisme (1947)*, „Artium Quaestiones” 2011, s. 237–269.

Słodkowski Piotr, *Wystawa Prac Plastyków Nowoczesnych (1947) wobec Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948/49). Rewizja wizji nowoczesności*, w: Kordjak J., Szewczyk A. (red.), *Zaraz po wojnie*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 204–215.

Sobieraj Małgorzata, *Grupa Krakowska i sztuka rewolucyjna w punkcie wyjścia*, w: A. Marczak (red.), *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa październik 1980*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 127–136.

Sobota Adam, *Jan Bułhak i koncepcja narodowości fotografii* w: *Jan Bułhak. Fotografik (1876-1950)*, red. M. Plater-Zyberk, (katalog wystawy), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007.

Sobota Adam, *Nowe horyzonty w nowych mediach. Zjawiska sztuki polskiej w latach 1945–1981*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2017.

Solomon Maynard (wstęp i red.), *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, Alfred A. Knopf, New York 1973.

Spiteri Raymond, Donald LaCoss (red.), *Surrealism, Politics and Culture*, Ashgate Publishing, London 2003.

Stanisławski Ryszard (red.), *Metafory. Malarstwo, rzeźba, grafika*, (katalog wystawy), Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1962.

Steinlauf Michael C., *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, tłum. A. Tomaszewska, Cyklady, Warszawa 2001.

Stern Jonasz, *Grupa Krakowska*, w: *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Czytelnik, Warszawa 1964, s. 221–238.

Stern Josef Peter, *Manipulacja za pośrednictwem cliché*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w: Michał Głowiński (red.), *Język i społeczeństwo*, Czytelnik, Warszawa 1980, 282–298.

Steuter Erin and Wills Deborah, *At War with Metaphor, Media, Propaganda, and Racism in the War on Terror*, Lexington Books, 2008.

Stępień Marian, *Kontury w mroku*, WW Oficyna Wydawnicza, Katowice 2007.

Stępień Marian, *Ze stanowiska lewicy. Studium jednego z nurtów polskiej krytyki literackiej lat 1919–1939*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

Stępnik Krzysztof, Piechota Magdalena (red.), *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.

Stiles Kristina, Selz Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press 1996.

Stobiecki Rafał, *Historiografia PRL. Ani dobra, ani mądra, ani piękna..., ale skomplikowana. Studia i szkice*, Trio, Warszawa 2007.

Stockwell Peter, *The Language of Surrealism*, Palgrave Macmillan, London 2017.

Stoichita Victor I., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Stola Dariusz, *O dalszy rozwój badań nad socjalistycznymi praktykami społecznymi*, w: *Obrazy PRL. O konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce*, red. Krzysztof Brzychczyn, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni Przeciw Narodowi Polskiemu w Poznaniu, Poznań 2008.

Struve Gleb, *Russian Literature under Lenin and Stalin*, University of Oklahoma Press 1971.

Sumorok Aleksandra, Załuski Tomasz (red.), *Socrealizmy i modernizacje*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2017.

Szaynok Bożena, *Pogrom Żydów w Kielcach 4 lipca 1946*, Bellona, Warszawa 1992.

Szaynok Bożena, *Z historią i Moskwą w tle: Polska a Izrael 1944–1968*, IPN, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2007.

Szczuka Kazimiera, Janion Maria, *Janion. Transe, traumy, transgresje. Niedobre dziecię. Rozmawia Kazimiera Szczuka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Szczypiorska-Mutor Magdalena, *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2016.

Szerszeń Tomasz, *Podróżnicy bez mapy i paszportu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Szymanowicz Maciej, *W kręgu fotografii piktorialnej. O teoretycznym aspekcie twórczości Jana Bulhaka*, w: *Jan Bulhak. Fotografik (1876-1950)*, red. M. Plater-Zyberk (katalog wystawy), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007.

Szymański Wojciech Paweł, „Odrodzenie” i „Twórczość” w Krakowie, Ossolineum, Wrocław 1981.

- Śliwińska Katarzyna, *Socrealizm w PRL i NRD*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.
- Ślizińska Milada, Turowski Andrzej, Teresa Żarnowerówna 1897–1949. *Artystka końca utopii*, (katalog wystawy), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014.
- Śmiechowska Teresa (red.), *Sztuka polska wobec Holokaustu / Polish art and the Holocaust*, (katalog wystawy), Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2013.
- Śreniowska Krystyna, *Rola Kuźnicy i Myśli Współczesnej w polskiej rewolucji kulturalnej w latach 1945–1948*, „Rocznik Łódzki” 10 (13), 1965, s. 191–202.
- Świecki Andrzej, *Sygnaly (1933–1939)*, „Rocznik historii czasopiśmiennictwa polskiego” 7, 1968, z. 2, s. 158–180.
- Święch Jerzy, *Literatura polska w latach II wojny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Tabor Jan (red.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, Verlag Grasl, Baden 1994.
- Taborska Agnieszka, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007.
- Taborska Agnieszka, *Surrealizm w twierdzy konstruktywizmu*, w: Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska (red.), *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. I, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015, s. 93–106.
- Talarczyk-Gubała Monika, *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Taylor Brendan, *Art and Literature under the Bolsheviks. Authority and Revolution*, vol. 2, Pluto Press, London 1992.
- Taylor Brendan, *'Biologiczna' linia Strzemińskiego*, w: Paweł Polit, Jarosław Suchan (red.), *Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 205–219.
- Taylor Brendan, *Collage. The Making of Modern Art*, Thames & Hudson 2004.
- To we mnie trwa... (rozmowa z Zenoną Macużanką)*, w: J. Chrobak (red.), *Erna Rosenstein*, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992, s. 44–63.
- Toma Iulian, Bucharest, *Capital of Automatism: The 1940s Surrealist Group*, „Dada/Surrealism” 2015, nr 20. <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1300>
- Tokarska-Bakir Joanna, *Pod klątwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego*, Czarna Owca, Warszawa 2018.
- Tomasik Wojciech, *Słowo o socrealizmie. Szkice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 1991.



- Tomasik Wojciech, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Leopoldinum, Wrocław 1999.
- Tompkins David G., *Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, Purdue Press 2013.
- Topolski Jerzy, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Rytm, Warszawa 1998.
- Topolski Jerzy, *Teoria wiedzy historycznej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1983.
- Trzupek Jan, *Gwiazda rytmów życia*, w: *Jonasz Stern. Obrazy z lat 1964–1988*, (katalog wystawy), Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu, Galeria Sztuki Dawna Synagoga, Nowy Sącz 1988, s. 15–20.
- Tubielewicz-Mattsson Dorota, *Polska socrealistyczna krytyka literacka jako narzędzie władzy*, Uppsala 1997.
- Turowski Andrzej, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998.
- Turowski Andrzej, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między mechaniką a bezformiem*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.
- Turowski Andrzej, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000.
- Turowski Andrzej, *Entre l’engagement et l’opposition. Les avant-gardes d’Europe centrale face au communisme et au fascisme*, w: Ameline Jean-Paul (red.), *Face à l’histoire. 1933–1996. L’artiste moderne devant l’événement historique*, (katalog wystawy), Flammarion, Centre national d’art et de la culture Georges Pompidou, Paris 1996, s. 118–122.
- Turowski Andrzej, *Historia sztuki w dobie szaleństwa*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3 (293–294), s. 11–14.
- Turowski Andrzej, *Ideologiczna czy socjologiczna? Stan i perspektywy badawcze sztuki polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, w: A. Marczak (red.) *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji SHS; Warszawa, październik 1980*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 9–27.
- Turowski Andrzej, *Jerzy Kujawski. Maranatha*, (katalog wystawy), Muzeum Narodowe, Poznań 2005.
- Turowski Andrzej, *Konstruktywistyczna przemiana*, „Teksty” 1977, nr 1, s. 89–110.
- Turowski Andrzej, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu*, Ossolineum, Wrocław 1981.
- Turowski Andrzej, *Le monde à bâtir... la philosophie de la construction*, w: *Existe-t-il un art de l’Europe de l’Est?*, Les Éditions de la Villette, Paris 1985, s. 89–103.

Turowski Andrzej, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Universitas, Kraków 2002.

Turowski Andrzej (red.), *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1912–1932*, Universitas, Kraków 1998.

Turowski Andrzej, *Nokturny Władysława Strzemińskiego*, w: Paweł Polit, Jarosław Suchan (red.), *Władysław Strzemiński, Czytelność obrazów*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 98–109.

Turowski Andrzej, *Polityczna czy społeczna? Problemy sztuki z marksizmem*, wykład w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2013), <https://vimeo.com/77225910>

Tynianow Jurij, *Sens słowa w wierszu*, tłum. Elżbieta Feliksiak, Zygmunt Saloni, wybór i red. Ewa Korpała-Kirszak, w: Idem, *Fakt literacki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 207–316.

Ulicka Danuta, *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999.

Ulicka Danuta, *Tradycje nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 206–220.

Wagner Martin, *Revisionismus. Element, Ursprunge und Wirkungen der Debatte um den Stalinismus ‘von unten’*, „Jahrbücher für Geschichte Osteuropas” 66, 2018, s. 651–681.

Walker Ian, *Between Photograph and Poem: a study of Štyrsky and Heisler’s ‘On the Needles of these Days’*, „Papers of Surrealism”, nr 3, Spring 2005.

Wallis Mieczysław, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Arkady, Warszawa 1959.

Wat Aleksander, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, przedmowa Cz. Miłosz, do druku podała Lidia Ciołkoszowa, Polonia Book Fund, Londyn 1981.

Werner Andrzej, *Zwyczajna Apokalipsa: Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Czytelnik, Warszawa 1971.

Wierzbicka Anna et al. (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 1–3, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012.

Wierzchowska Wiesława, *Sztuka jest zbiorem mitów. Zbigniew Dłubak*, w: *Autoportrety*, Agencja Wydawnicza Interster, Warszawa 1991, s. 42–55.

Williams Raymond, *Marksizm i literatura*, tłum. A. Chojnacki, E. Kasperski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.

- Wilson Jason, *A Companion to Pablo Neruda: Evaluating Neruda's Poetry*, Tamesis Books, 2008.
- Wilson Sarah, *1937, problèmes de la peinture en marge de l'Exposition internationale*, w: *Paris – Paris, Créations en France, 1937–1957*, Centre Pompidou, Paris 1992, s. 71–76.
- Wilson Sarah, *Comintern Spin Doctor: Willi Münzenberg, artiste en révolution, 1889–1940*, „English Historical Review” vol. 127, nr 526, 2008, June 2012, s. 662–668.
- Wilson Sarah, *French Socialist Realism 1945–1970*, w: Matthew Cullerne Bown, Matteo Lafranconi (eds), *Socialist Realisms. Soviet Painting*, Skira, Milan 2012, s. 247–253.
- Wilson Sarah, *La 'Beauté Révolutionnaire'? Réalisme Socialiste and French Painting 1935–1954*, „Oxford Art Journal” , vol. 3, no. 2, „Propaganda” (Oct. 1980), s. 61–69.
- Wilson Sarah, *Picasso / Marx and Socialist Realism in France*, Liverpool University Press 2013.
- Wilson Sarah, *Réalismes sous le signe du drapeaux rouge, 1945–1960*, w: Ameline Jean-Paul (red.), *Face à l'histoire. 1933–1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, (katalog wystawy), Flammarion, Centre national d'art et de la culture Georges Pompidou, Paris 1996, s. 244–251.
- Wilson Sarah (red.), *Paris: Capital of the Arts 1900–1968*, (katalog wystawy), Royal Academy of Arts, London, Guggenheim Museum Bilbao 2002.
- Winczakiewicz Jan (red.), *Izrael w poezji polskiej*, Instytut Literacki, Paryż 1958.
- Wingeate Pike David, *Spaniards in the Holocaust, Mauthausen, Horror on the Danube*, Routledge, London and New York 2000.
- Witkovsky Matthew S., Toman Jindřich, *Jindřich Heisler. Surrealism under Pressure, 1938–1953*, The Art Institute of Chicago, Yale University Press, New Haven and London 2012.
- Witosz Bożena, *Dyskurs i stylistyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009.
- Wittgenstein Ludwig, *Uwagi o kolorach*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1998.
- Witz Ignacy, *Marek Włodarski*, w: *Obszary malarskiej wyobraźni. Eseje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 54–67.
- Włodarczyk Wojciech, *Polskie malarstwo awangardowe lat 1945–1949. Wstęp do badań*, „Ikonotheka” 2, 1990, s. 159–198.
- Włodarczyk Wojciech, *Socrealizm. Sztuka Polska w latach 1950–1954*, Libella, Paryż 1986.
- Włodarczyk Wojciech, *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933 – Moskwa 1958*, w: Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa (red.), *Warszawa – Moskwa, Moskwa – Warszawa. 1900–2000*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004, s. 63–69.

Wojciechowska Barbara, *Klub Młodych Artystów i Naukowców*, w: A. Wojciechowski et al. (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 89–93.

Wojciechowski Aleksander, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975 (II wyd. – 1983).

Wojciechowski Aleksander et al. (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992.

Wołowicz Grzegorz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Leopoldinum, Wrocław 1999.

Wood Paul, *Realism Contested*, w: *L'art et les révolutions: actes [du] XXVIIe Congrès international d'histoire de l'art, Strasbourg, 1–7 septembre 1989*, Société alsacienne pour le développement de l'histoire de l'art, Strasbourg 1992, s. 203–219.

Wóycicka Zofia, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944–1950*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009.

Wyka Kazimierz, *Życie na niby. Pamiętnik po klęsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984.

Vaughan James C., *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, St. Martin's Press, New York 1973.

Viatte Germaine (red.), *La Planète affolée. Surréalisme, dispersion et influences. 1938–1947*, (katalog wystawy), Musée de Marseille, Flammarion, Marseille 1986.

Viatte Germaine (red.), *Paris – Paris*, (katalog wystawy), Centre Pompidou, Paris 1981.

Yaari Monique i Shipe Timothy, *Introduction. From Dada to Infra-noir: Dada Surrealism in Romania*, „Dada/Surrealism” 2015, no. 20 <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1311>

Young James E., *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven – London 1993.

Young Robert, *Postkolonializm. Wprowadzenie*, tłum. Marek Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

Zagrodzki Janusz (red.), *Galeria Krzywe Koło*, (katalog wystawy), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990.

Zaleski Marek, *Przygoda drugiej awangardy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1984.

Zaleski Marek, *Przygoda drugiej awangardy*, wydanie drugie poprawione i uzupełnione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wrocław – Warszawa – Kraków 2000.

Zaremba Marcin, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2001.

- Zaremba Marcin, *Wielka trwoga: Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012.
- Zawodniak Mariusz, *Zaraz po wojnie, a nawet przed*, „Teksty Drugie” 2000, nr 1–2, s. 141–151.
- Zeidler-Janiszewska Anna, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego i w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 9–30.
- Zientara Maria, *Ocaleni z Holokaustu. Artur Nacht Samborski, Erna Rosenstein, Jonasz Stern*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2012.
- Ziębińska-Lewandowska Karolina, *Praktyka widzenia. Twórczość fotograficzna Zbigniewa Dłubaka w latach 1947–2000*, praca magisterska w Instytucie Historii Sztuki UW, promotor prof. M. Poprzęcka, Warszawa 2001.
- Zimand Roman, *O żdanowskiej teorii odbicia*, „Myśl Filozoficzna” 1957, nr 1(27), s. 108–139.
- Ziółkowska Magdalena (red.), *Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka*, Fundacja Archeologii Fotografii, Warszawa 2013.
- Zychowicz Karolina, *Koncepcje realizmu w polskiej krytyce artystycznej lat 1945–1955*, „Studia i Materiały Lubelskie” 20, 2017, s. 24–35.
- Zychowicz Karolina, *Nadja konstruktorka. Sztuka i komunizm Chodasiewicz-Grabowskiej-Léger*, Universitas, Kraków 2019.
- Zychowicz Karolina, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 2014.
- Zysiak Agata, *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*, Uniwersytet Łódzki & Zakład Wydawniczy NOMOS, Łódź 2016.
- Żabicki Zbigniew, *Kuźnica i jej program literacki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Żabicki Zbigniew, *Spór o realizm w publicystyce „Kuźnicy” 1945–1948*, w: A. Brodzka, Z. Żabicki (red.), *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3, *Literatura Polski Ludowej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 106–130.
- Żadowa Łarisa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, tłum. Janusz Derwojed, Jerzy Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Žižek Slavoj, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 29–30.
- Żółkiewski Stefan, *Cetno i licho*, Książka i Wiedza, Warszawa 1983.

Żółkiewski Stefan, *Cezura 1932*, „Roczniki Humanistyczne” 19, 1971, z. 1, s. 161–182.

Żółkiewski Stefan, *Kultura i polityka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka (1918–1932)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1973.

Żółkiewski Stefan, *O Franciszku Siedleckim*, w: Franciszek Siedlecki, *Pisma*, Mayenowa Maria Renata i Żółkiewski Stefan (wybór), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Żółkiewski Stefan, *Perspektywy literatury XX wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1960.

Żółkiewski Stefan, *Przepowiednie i wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Żółkiewski Stefan, *Zagadnienia stylu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

### Spis ilustracji

- IL. 1.** Ilya Ehrenbourg, *Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romain, Unamuno vus par l'écrivain d'U.R.S.S.*, Gallimard, Paris 1934.
- IL. 2.** Jan Kott, *Mitologia i realizm. Szkice literackie. Tacyt, Stendhal, Gide, nadrealiści, Conrad, Malraux*, Czytelnik, Warszawa 1946.
- IL. 3.** Henryk Gotlib, *Stabat Mater*, 1940–1944, olej na płótnie, 242 x 212 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 3677.
- IL. 4.** Henryk Gotlib, *Powrót Mickiewicza do Krakowa*, 1940–1944, olej na płótnie, 242 x 212 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 3676.
- IL. 5.** Henryk Gotlib, *Warszawa wrzesień 1939*, 1940–1944, olej na płótnie, 263 x 302 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 3675.
- IL. 6.** Fragment artykułu Stefanii Zahorskiej, *Malarstwo Henryka Gotliba*, „Wiadomości Literackie”, 1938, nr 21, s. 10.
- IL. 7.** Mieczysław Porębski, *Akt z bardem w lesie*, 1942, drzeworyt na papierze, 22,6 x 9,7 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-35455.
- IL. 8.** Mieczysław Porębski (w środku) z grupą przyjaciół z Kunstgewerbeschule w Krakowie, 1942. Na zdjęciu m.in.: Ewa Krakowska, Tadeusz Brzozowski, Adam Hoffman, Andrzej Cybulski, Zofia Gutkowska, Celina Styrylska. Archiwum prywatne Joanny i Jerzego Porębskich.
- IL. 9.** Marian Bogusz, *Projekt scenografii*, z teki *Projektów inscenizacyjnych*, 1947, tusz na papierze, 38 x 47 cm, własność prywatna.

- IL. 10.** Marian Bogusz, *Harmonista*, z teki *Projektów inscenizacyjnych*, 1948, pióro i tusz na papierze, 17,3 x 25,2 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.11059.
- IL. 11.** Marian Bogusz, z teki *Projektów inscenizacyjnych*, 1947, gwasz na papierze, 21,6 x 32,7 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.11062.
- IL. 12.** Marian Bogusz, bez tytułu (kompozycja przestrzenna) 1948, gwasz na kartonie, 24,8 x 18 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.10885.
- IL. 13.** Marian Bogusz, Kompozycja bez tytułu, gwasz i tempera na kartonie naklejonym na blachę aluminiową, 22,5 x 26,5 cm, Muzeum Regionalne w Pleszewie, nr inw. A-441.
- IL. 14.** Tadeusz Kantor, *Projekt wystawy I*, 1947, monotypia, papier naklejony na karton, 19,8 x 30 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. G 26514.
- IL. 15.** Tadeusz Kantor, *Projekt wystawy II*, 1947 monotypia, papier naklejony na karton, 29, 5 x 20,8 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. G 26515
- IL. 16.** Wystawa rysunków Adama Marczyńskiego, Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie, grudzień 1947, Archiwum Akt Nowych, Klub Młodych Artystów i Naukowców, sygn. 325.
- IL. 17.** Wystawa „Warszawa oskarża”, Muzeum Narodowe w Warszawie, architektura i oprawa plastyczna Stanisław i Wojciech Zamecznikowie, 3 maja 1945 – 28 stycznia 1946.
- IL. 18.** Wystawa Sztuki Nowoczesnej w TPSP w Krakowie, 18 grudnia 1948. Referat Mieczysława Porębskiego. Foto: Archiwum MOCAK, Kraków.
- IL. 19.** Wystawa Sztuki Nowoczesnej w TPSP w Krakowie, 18 grudnia 1948. Referat Zbigniewa Dłubaka. Foto: Archiwum MOCAK, Kraków.
- IL. 20.** Wystawa Sztuki Nowoczesnej w TPSP w Krakowie, grudzień 1948 – styczeń 1949. Sala fotomontaży, u sufitu model Ali Bunscha. Foto: Archiwum MOCAK, Kraków
- IL. 21.** Wystawa Sztuki Nowoczesnej w TPSP w Krakowie, grudzień 1948 – styczeń 1949. Modele Andrzeja Wróblewskiego, Jadwigi Maziarskiej oraz plansza/model Jerzego Nowosielskiego. Foto: Archiwum MOCAK, Kraków.
- IL. 22.** Wystawa Sztuki Nowoczesnej w TPSP w Krakowie, grudzień 1948 – styczeń 1949. W tle plansza/model Nowosielskiego (zbliżenie). Foto: Archiwum MOCAK, Kraków
- IL. 23.** Jerzy Nowosielski, *Kompozycja geometryczna*, 1948, tusz na kartonie, 28.5 x 31 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-11277 [fragment].
- IL. 24.** Maszynopis niewydanego katalogu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Układ graficzny Tadeusz Kantor, tekst Mieczysław Porębski. Archiwum MOCAK Kraków.
- IL. 25.** Maszynopis niewydanego katalogu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Układ graficzny Tadeusz Kantor, tekst Mieczysław Porębski, Archiwum MOCAK Kraków.



- IL. 26.** Katarzyna Kobro, Julian Przyboś, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński, *Komunikat Grupy a.r. nr 1*, Cieszyn 1930.
- IL. 27.** Zbigniew Dłubak, *Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu* 1948 roku, odbitka fotograficzna (bromowa) na papierze, 36,8 x 24,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys. W. 7985.
- IL. 28.** Zbigniew Dłubak, *Przypominam samotność cieśniny*, 1948, odbitka fotograficzna na papierze, lata 90., 40,2 x 30,2 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/F/2709. © Copyright by Fundacja Archeologii Fotografii
- IL. 29.** Zbigniew Dłubak, *Odkrywczy zjawiają się i nic z nich nie zostaje*, 1948, odbitka fotograficzna na papierze, 1995, 30 x 40,4 cm, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-A-07-00269 (1 / 2). © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 30.** Zbigniew Dłubak, skan z negatywu, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-N-01-03047. © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 31.** Zbigniew Dłubak, *Zamyślenie I*, 1948 odbitka fotograficzna (bromowa) na papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys. W. 7884.
- IL. 32.** Zbigniew Dłubak, skan z negatywu, Fundacja Archeologii Fotografii, 01-N-01-03052. © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 33.** Zbigniew Dłubak, *Dzieci śnią o ptakach*, 1948, odbitka fotograficzna (bromowa) na papierze, 38 x 27,5 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/FT/F/60. © Copyright by Fundacja Archeologii Fotografii
- IL. 34.** Zbigniew Dłubak, *Nocami straszy męka głodu* 1948, odbitka fotograficzna (bromowa) na papierze, 39,7 cm x 29,6 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/FT/F/59. © Copyright by Fundacja Archeologii Fotografii
- IL. 35.** Zbigniew Dłubak, *Miasto pozostawia mnie w tyle* 1948, odbitka fotograficzna na papierze, 39,5 x 29,5 cm, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-A-07-00280. © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 36.** Ilustracja poematu Pabla Nerudy, *El corazón magallánico*, „Quadernos Americanos”, no. 2, vol. II, marzec–kwiecień 1942, s. 175.
- IL. 37.** Zbigniew Dłubak, *Dosięga Pacyfiku*, 1948, odbitka fotograficzna (bromowa) na papierze, 29,9 x 39,6 cm, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-A-07-00288a (1-2). © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 38.** André Breton, *Nadja*, Gallimard, Paris 1928, s. 22-23.
- IL. 39.** Jindřich Heisler (tekst) i Jindřich Štyrský (zdjęcia) *Na jehlách těchto dní*, F. R. Borový, Praha 1945, s. 28-29.



- IL. 40.** Zbigniew Dłubak, bez tytułu, 1948, odbitka fotograficzna (bromowa) na papierze, 17,7 x 23,7 cm, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-A-05-00259. © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 41.** Umbo (Otto Umbehr), *Autoportret*, 1930.
- IL. 42.** Brassai, *Ciel Postiche*, „Minotaure” 1935, nr 6.
- IL. 43.** Aleksander Krzywobłocki, *Fotomontaż*, 1929-1930, papier fotograficzny, 9,8 x 16,3 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/F/146. © Muzeum Sztuki w Łodzi
- IL. 44.** Zbigniew Dłubak, bez tytułu, 1948, skan z negatywu, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-N-01-03044. © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 45.** Zbigniew Dłubak, bez tytułu, odbitka fotograficzna na papierze, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-A-07-00284 (1-2). © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 46.** Zbigniew Dłubak, bez tytułu, 1948, skan z negatywu, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-N-01-03055. © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 47.** Zbigniew Dłubak, projekt plakatu wystawy Mariana Bogusza, 1948, odbitka fotograficzna na papierze, 18,3 x 24,1 cm, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-A-05-00283. © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 48.** Zbigniew Dłubak, *Tak myślę*, odbitka fotograficzna na papierze, 1948/1949, 17,7 x 23,9 cm, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-A-05-00282 (1-2). © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 49.** Zbigniew Dłubak, skan z negatywu, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-N-01-03056. © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 50 – 57.** Zbigniew Dłubak, skany z negatywów, 1947-1950, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw.: 01-N-01-03018, 01-N-01-03062, 01-N-01-03072, 01-N-01-03073, 01-N-01-03075, 01-N-01-03059, 01-N-01-03132, 01-N-01-03135. © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 58, 59, 60.** Zbigniew Dłubak, fotografie w książce Stanisława Marczaka Oborskiego *Gest romantyczny*, Klub Młodych Artystów i Naukowców, Warszawa 1949.
- IL. 61.** Zbigniew Dłubak, bez tytułu, 1947-1950, odbitka fotograficzna na papierze, 17,2 x 11,3 cm, Fundacja Archeologii Fotografii, nr inw. 01-A-03-00296. © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologii Fotografii.
- IL. 62.** Jan Bułhak, *Jeziory Śniardwy*, 1945, odbitka fotograficzna na papierze, 12 x 16,5 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/F/261.
- IL. 63.** Marian Bogusz, *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę*, 1948, olej na płótnie, 120 x 100 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/M/490.

- IL. 64. Marian Bogusz, *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę*, (fragment).
- IL. 65. Kupon składki na rzecz walki wyzwoleniczej w Palestynie, Centralny Komitet Żydów w Polsce, 1948.
- IL. 66. „Przekrój” nr 94, 26 stycznia – 1 lutego 1947, s. 9.
- IL. 67. „Przekrój”, nr 165, (6 – 12 czerwca 1948), s. 4.
- IL. 68. Teresa Żarnowerówna, okładka poematu Anatola Sterna, *Europa*, F. Hoesick, Warszawa 1929.
- IL. 69. Marian Bogusz, „Życiorys”, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie,teczka akt studenckich Bogusza Mariana, sygn. 94/131, str. 2.
- IL. 70. Marian Bogusz, *Autoportret*, 1942, 38 x 29 cm, tusz, pędzel na papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.11052.
- IL. 71. Plakat wystawy Mariana Bogusza, 1945, akwarela, pióro, tusz na kartonie naklejonym na blachę aluminiową, 15 x 10,3 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.11050/1
- IL. 72. Mieczysław Berman, *W czasie pokoju człowiek usycha, rozkwita zaś podczas wojny (Hitler)*, z cyklu *Krew i żelazo*, 1944, fotomontaż, 36 x 24,8 cm, Muzeum Niepodległości w Warszawie, nr inw. Gr 3106.
- IL. 73. Alfred Lenica, *Nafta rządzi światem*, 1938-1940, olej na płótnie, 66 x 89 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
- IL. 74. Marian Bogusz, *Drogi białych wdzierają się w czarny ład*, 1948, olej na płótnie, 110 x 88 cm, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.
- IL. 75. Marian Bogusz, *Antropologia snu*, 1948 za: katalog wystawy Mariana Bogusza, ZPAP i CBWA Warszawa, styczeń 1967.
- IL. 76. Marian Bogusz, ilustracja IV do *Ballady o oczach palacza* Jiří Wolкера, 1944, ołówek na kartonie, 15,9 x 10 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.11044.
- IL. 77. Marian Bogusz, ilustracja V do *Ballady o oczach palacza* Jiří Wolкера, 1944, ołówek na kartonie 15,6 x 10 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.11045
- IL. 78. Marian Bogusz, *Za pięć dwunasta w Nankinie*, 1948, olej na płótnie, 120 x 100 cm, kolekcja prywatna.
- IL. 79. Marian Bogusz, okładka czasopisma „Nurt”, nr 1, październik 1947.
- IL. 80. Marian Bogusz, okładka czasopisma „Nurt”, nr 2, listopad 1947.
- IL. 81. Rysunek Toyen (Marii Čerminowej) „Nurt”, nr 2, listopad 1947, s. 5.
- IL. 82. Jerzy Kujawski, *Plantae noctambules*, 1946, rysunek na papierze, reprodukcja w czasopiśmie „Nurt”, nr 2, listopad 1947, s. 59.

- IL. 83.** Henryk Streng/Marek Włodarski, *Kompozycja*, 1929, rysunek na papierze, reprodukcja w czasopiśmie „Nurt” nr 2, listopad 1947, s. 67.
- IL. 84.** Włodzimierz Lenin, „Nurt” nr 2, listopad 1947, strona bez numeracji.
- IL. 85.** Erna Rosenstein, bez tytułu, akwaforta, wymiary płyty: 9,5 x 23,5 cm, wymiary papieru: 17 x 31 cm, Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, nr inw. R 8937.
- IL. 86.** „Głos Plastyków”, czerwiec 1938, s. 119.
- IL. 87.** „Exposition internationale du Surréalisme”, 1938, Galerie des Beaux Arts w Paryżu. Zdjęcie publikowane w czasopiśmie "Światowid" nr 5 (703) z 29 stycznia 1938 roku. Foto: Narodowe Archiwum Cyfrowe.
- IL. 88.** Erna Rosenstein, okładka zbioru wierszy Juliusza Wita *Wam*, Gebethner i Wolff, Kraków 1938.
- IL. 89.** Erna Rosenstein, *Ekrany* 1951, olej na płótnie, 64 x 48 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/M/524. © Muzeum Sztuki w Łodzi
- IL. 90.** „Erna Rosenstein. Malarstwo”, widok wystawy, maj 1967, CBWA Zachęta, Warszawa. Foto: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Dział Dokumentacji.
- IL. 91.** Erna Rosenstein, bez tytułu, 1954, olej na płótnie, 47,5 × 64 cm, kolekcja prywatna. Foto: Art Libra.
- IL. 92.** Bolesław Nowicki, *Walczące getto*, 1950, olej na płótnie, 140 x 200 cm, Żydowski Instytut Historyczny im E. Ringelbluma, Warszawa. Foto: Instytut Sztuki PAN Warszawa
- IL. 93.** Zygmunt Łopuszyński, *Walczące getto*, 1950, olej na płótnie, 160 x 250 cm. Foto: Instytut Sztuki PAN Warszawa
- IL. 94.** Erna Rosenstein, bez tytułu, 1950, rysunek atramentem, 14,3 x 9,5 cm, za: J. Chrobak (red.) *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)* cz. X. Kraków 1993, s. 14 (174).
- IL. 95.** Man Ray, *Benjamin Fondane*, fotomontaż, 1928.
- IL. 96.** Victor Brauner, *Le Poète Benjamin Fondane*, 1931, olej na płótnie, 59 x 68 cm, kolekcja prywatna.
- IL. 97.** André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, Paris, 1937, na zdjęciu *L'objet invisible* [Przedmiot niewidzialny] Alberto Giacomettiego.